

Gisela Nauck

## Nicht nur Interpreten ...

Das Kammerensemble Neue Musik Berlin

Mitglieder (Kern-Ensemble)

Normisa Pereira de Silva, Flöten  
Gudrun Reschke, Oboe/Englischhorn  
Winfried Hager, Klarinette  
Theo Nabicht, Saxophon/  
Baßklarinette  
Friedemann Werzlau, Schlagwerk  
Steffen Tast, Violine  
Ringela Riemke, Violoncello  
Roland Kluttig, Dirigent/musikalische Leitung  
Thomas Bruns, Gitarre, künstlerische Leitung  
Juliane Klein, künstlerischer Beirat

Ständige Gäste

Antje Thierbach, Oboe/Englischhorn  
Eckart Kummer, Fagott  
Cvetana Ivanova, Klavier  
Achim Gorsch, Trompete  
Andrew Digby, Posaune  
Michael Vogt, Tuba  
Katrin Vogel, Horn  
Annika Wirth, Harfe  
Dirk Rothbrust, Schlagwerk  
Adam Weisman, Schlagwerk  
Thomas Glöckner, Violine  
Friedemann Wollheim, Viola  
Arnulf Ballhorn, Kontrabaß

1 Das inzwischen längst geschlossene Theater im Palast (TiP) in dem wegen verbaute Asbest sanierungsbedürftigen Palast der Republik in Berlin-Mitte, das

Was das Kammerensemble Neue Musik Berlin aus den inzwischen zahlreich gewordenen, jungen Ensembles zeitgenössischer Musik heraushebt, ist seine konsequente Suche nach neuen Vermittlungsformen, jenseits kommerziell oder interpretatorisch ausgefahrener Gleise des Neue-Musik-Geschäfts mit allen Konsequenzen für Programmgestaltung, Repertoire und interpretatorisches Engagement. Kein Sich-Einfügen in ausgefahrene Gleise des Musikbetriebs mit immer brillanteren Interpretationen um der Interpretationen willen oder als Präsentation von Musikobjekten den Komponisten zuliebe, sondern ein selbstbewußtes Neusetzen. Dazu gehören vor allem klare Vorstellungen über eine andere Funktion, die zeitgenössische Musik im konzertanten und rezeptiven Kontext spielen könnte, ebenso über neue Organisationsstrukturen des Ensembles.

Aus dieser Neuorientierung entstanden überraschende Programmkonzeptionen und gegen den Strich gebürstete, künstlerische Wertvorstellungen. Selbstverständlich sind dabei genau ausgehörte Interpretationen, die die Spannung und Schärfe des Kontrasts, die Kanten, Brüche und Rohheiten einer Musik ebenso plastisch zu vergegenwärtigen suchen wie deren klangliche Schattierungen und farbliche Nuancen. Das Besondere daran scheint darin zu bestehen, daß die Individualität jedes einzelnen Tones, seine klangliche Wärme oder Zerbrochenheit, seine Samtigkeit oder Klanglosigkeit von jedem einzelnen Musiker ebenso genau ausmusiziert werden wie die Ganzheit, der Zusammenhang eines Werkes entfaltet wird. Auf solcher Balance zwischen Detail und Ganzem beruht offenbar die Lebendigkeit und Spannung ihrer Interpretationen.

### Anfänge

Ein wesentliches Gründungsmotiv für das Kammerensemble war Unangepaßtheit im ästhetischen Sinne. Zwischen 1987 und 89 fanden sich gleichgesinnte Studenten der Berliner Musikhochschule »Hanns Eisler« zusammen, um ein Ensemble für wirklich neue Musik aufzubauen. Sie verstanden sich dabei keineswegs als Hochschulensemble, sondern wollten dem institutionellen Traditionsrief ihrer Ausbildungsstätte Eigenes entgegensetzen. In Leipzig, Weimar, Halle und Dresden gab es solche Ensembles für Neue Musik übrigens längst, nicht jedoch in Berlin, der ehemaligen Hauptstadt der DDR. (Parallelen zu Bonn sind möglicherweise nicht zufällig.) Diese Unangepaßtheit war keineswegs politisch motiviert wie noch diejenige der Leipziger *Gruppe neue Musik Hanns Eisler* Anfang der 70er Jahre, die durch ihr Engagement für eine kulturpolitisch ungeliebte Musik auch ideologisch gegen Mauern, Grenzen und Staatsdoktrin rebellierte. Die nächste Generation hatte das Ende der 80er Jahre nicht mehr nötig, denn inzwischen gab es kaum noch künstlerische Tabus, höchstens enorme Schwierigkeiten in der Beschaffung von Partituren und Tonträgern. Die Musik- und Kompositionsstudenten wollten *ihre* Musik spielen, zuerst besonders diejenige von Kommilitonen und Freunden, und damit etwas erleben. Die Ensemblegründung selbst, deren Idee von Thomas Bruns und Juliane Klein ausging, war also zunächst sekundär; im Vordergrund stand der Erlebnisaspekt – als absolute Identifikation mit den gespielten Werken oder auch als Konzerttoure in alten Autos über Land. Ein wichtiger Grundstein für die interpretatorische Qualität des Kammerensembles scheint jener nicht nachahmbare menschliche und künstlerische Freundschaftsbund zu sein. Und offenbar ist es gelungen, die Spannung jenes halb abenteuerlichen, halb künstlerischen Aufbruchs bis zum heutigen Tag zu bewahren und auf andere Musiker zu übertragen. Die scharfe, unangepaßte und strukturell chaotische Musik des Komponisten-Freundes Helmut Oehring wurde dabei gleichsam zu einem »Marken«zeichen.

### Arbeitsweise

Das Ensemble besteht heute aus einem festen Kern von inzwischen zehn Musikern und ständigen Gästen (siehe Rand), was auf eine ungewöhnliche Arbeitsweise verweist: vom Kern-Ensemble geht die Initiative für Projekte aus, für die Musiker aus der Freien-Musik-Szene dazu geholt werden. Der Dirigent Roland Kluttig, der an der Dresdner Musikhochschule studiert hatte, kam erst Anfang der 90er Jahre hinzu, was auch künstlerisch zu einer idealen Liaison mit Thomas Bruns und den anderen Musikern führte. Diese beruht auf einer Arbeitsweise, die alle

mit seinen Konzerten zu DDR-Zeiten ein Vorreiter in Sachen neuer Musik, besonders auch der westeuropäischen und amerikanischen Avantgarde gewesen ist. ↑

2 Zitiert aus dem Manuskript, das sich im Besitz von Thomas Bruns befindet. ↑

Musiker des Kernensembles bei der Erarbeitung von Programmen und Repertoire einbezieht. Allerdings ist an die Stelle einer vor noch rund zehn Jahren herrschenden Euphorie über solcherart Demokratie zum einen selbstverständliches Mitspracherecht, zum anderen aber auch eine gesunde Effizienz getreten. Gemeinsames Diskutieren: sicher, aber es wird ebenso die Rolle jener zwei, drei Mitglieder anerkannt, nämlich von Thomas Bruns, Roland Kluttig und Juliane Klein, die den Denkprozess in Bewegung halten, neue Ideen und Vorschläge haben.



Zum Leitungsstil gehört schließlich auch die Überzeugung, das Management so wenig wie möglich vom Künstlerischen zu trennen. Bruns hat dafür seinen Beruf als Gitarrenlehrer aufgegeben, Kluttig verzichtete zu Gunsten des Ensembles auf ein festes Engagement und auch andere Mitglieder, die zur Zeit noch in einem Orchester spielen, überlegen, ob sie die sichere Existenz nicht für die neue Musik, für das Ungewisse, aber viel Spannendere, aufgeben sollen. Die Musiker des Kammerensembles Neue Musik Berlin sind zwischen 26 und 35 Jahre jung.

## Repertoire

Zum Anfangsrepertoire gehörten vor allem Stücke von Gleichaltrigen wie Stefan Winklers *NINE!* (für neun Instrumentalisten) und *Die Stockung* von Juliane Klein, Helmut Oehrigs *Koma*, Daniel Göritz' *memento*, Nico Richter de Vroes *Fragment/Seismogram in memoriam L. Nono* oder Helmut Zapfs *Brechungen II* und *III* – darunter interessanterweise etliche Stücke, die auf jeweils eigene Weise eine Haltung von Verweigerung gegenüber den motivischen Gepflogenheiten musikalisch-strukturellen Zusammenhangs thematisieren. Aber auch mit kritischem Ohr ausgewählte Werke der ehemals rebellischen Lehrer wie Friedrich Schenker, Reiner Bredemeyer oder eben Georg Katzer wurden ins Repertoire aufgenommen. Von Gleichaltrigen jenseits der gefallenen Mauer kamen bald ähnlich unangepasste Kompositionen der Kölner Carola Bauckholdt mit ihrem Quintett *mehr oder weniger* und Caspar Johannes Walters *Verzweiflung der Töne* ins Programm, ebenso Günter Steinkes *Randgewächse – brüchige Wucherungen* und – mit einer überraschenden, stilistischen Wendung – von dem Außenseiter Chris Newman. Im Zusammenhang auf der Suche nach szenischen Aufführungsformen stieß das Ensemble dann folgerichtig auf Hans-Joachim Hespos und seine *Ohrenatmer*, auf Evangelistis selten aufgeführtes Werk *Die Schachtel* oder die latent szenischen Stücke von Bernd Alois Zimmermann. Solch eine in den Anfängen des Ensembles begründete, innere Übereinstimmung mit dem musikalisch Radikalen bestimmte dann auch das nachfolgende Repertoire bis heute, ob in Stücken von Georg Katzer, Dieter Schnebel, György Kurtág und Hermann Keller oder György Ligeti, Giacinto Scelsi, Helmut Lachenmann und Iannis Xenakis.

Eine entscheidende Zäsur setzte das Kennenlernen der Musik von John Cage. Wichtig dabei: es war ein

Kennenlernen gleichsam von Innen heraus, aus der eigenen Erfahrung des Mitspielens, dazu unter berufener Leitung. Thomas Bruns dazu: »Ich hätte nie aus eigener Haltung, aus eigenem Antrieb zu Cage gefunden – seine Musik war zu fremd. Und dann hatte ich 1990 Gelegenheit, in dem SEM-Ensemble New York unter Petr Kotik, der vom TiP<sup>1</sup> eingeladen worden war, u.a. Cages Klavierkonzert von 57/58 mitzuspielen. Und durch die Proben – Kotik hat mit jedem Einzelproben gemacht - habe ich zum ersten Mal eine Brücke von mir zu diesem Denken von Cage gespürt. Ich fand es faszinierend, wie man mit dem Vibrato umgeht, mit Tönen ohne Attacken, die ganz glatt sind, wie man Geräusche produzieren kann, ohne daß es Ausdrucksgeräusche sind. Wie man also Musik machen oder Klänge produzieren kann, ohne diesen seine Haltung aufzuzwingen. Das war für mich eine grundlegende Erfahrung: daß es eben nicht darum geht, seine Haltung, seine Ideen dem Material, den Dingen, die einen umgeben, aufzuzwingen.«

Diese Erfahrungen veränderten nicht nur Repertoire und Programmgestaltung, sondern – nicht weniger entscheidend – das Verständnis der Musiker von einer Komposition überhaupt, egal wer sie geschrieben hat. Aus solch Cagescher Sicht erhielten Stücke plötzlich größere Eigenständigkeit, wurden zu ernst zu nehmenden, gleichberechtigten Wesen, die erkundet werden wollten, wohinter interpretatorisch-deutendes Begehren zurückzustehen hatte. Das sollte nicht zuletzt für die Ausarbeitung der Idee multikünstlerischer Programm-Kompositionen entscheidend werden. Seit 1990 erweiterten nun auffällig Kompositionen der amerikanischen Avantgarde das Repertoire: zuerst John Cages Concert for Piano and Orchestra, die Variations, Atlas Eclipticalis oder Ryoanji in einer Fassung ohne Zuspieldband, dann Stücke von Christian Wolff, Frederic Rzewski, Earle Brown, in jüngster Zeit auch Musik von Morton Feldman.

## **Der Erlebnisaspekt**

Hinter jenen Programm-Kompositionen verbirgt sich allerdings mehr als nur ein neues künstlerisch-inhaltliches Konzept. Als Juliane Klein und Thomas Bruns 1987 in der Eisler-Hochschule ein erstes Theaterstück mit Musik für Kinder und Schüler entwickelten und aufführten, war das neue Musik ganz bewußt *für* ein Publikum. Schon in diesen Anfängen waren den jungen Musikern die Adressaten ihres Tuns wichtig. Vielleicht spiegelt sich in solch gedachter Einbeziehung der Hörer tatsächlich so etwas wie ein DDR-typischer, realistischer Ansatz, letzte Spuren des Bitterfelder Weges oder eben Überzeugungen Hanns Eislers, des Namenspatrons jener ansonsten geschmähten Musikhochschule, Musik *für* Menschen machen zu wollen. Allerdings verfolgen die Musiker heute ein ganz anderes Ziel, das Bruns folgendermaßen charakterisierte: »Hinwendung zum Publikum bedeutet für mich die kompromißlose, intensive Art des Musikmachens, eben gerade keine Zugeständnisse an den geläufigen Geschmack. Ich versuche das Publikum ernst zu nehmen und denke nach, wie es zuhört. Nun geht es nicht darum, die Zuhörer an die Hand zu nehmen, um ihnen einen sicheren Reiseweg ins gelobte Land zu zeigen. Nein, die Bedingung ist: man steckt in den Sack und man wird in den Sack gesteckt. Es entsteht Irritation, Genuß, Ärger, Entspannung. Diese Wechselwirkung bezeichnet ein Energiefeld, das mich eigentlich beim Programmieren interessiert und das für mich ein Kunstfeld ist«.

In solchen Zusammenhängen empfinden es die Musiker dann ebenfalls als notwendig, mit neuer Musik in andere Räume wie etwa in jenes Kesselhaus in der Kulturfabrik Prenzlauer Berg in Berlin zu gehen, weil die Innenarchitektur der normalen Konzertsäle mit Bühne und Bestuhlung sowie deren oft kitschige Ästhetik zu den beabsichtigten Produktionen nicht paßt. Denn zu den Erfahrungen des Ensembles gehört es auch, daß schon die Atmosphäre, in der Musik gehört wird, ungeheuer wichtig ist, um den Hörsinn zu aktivieren. Die regelmäßig ausverkauften bis überfüllten Veranstaltungen geben ihm darin wie überhaupt in der Entwicklung ihrer Programm-Kompositionen denn auch recht.

Hinter all dem steht die Überzeugung aller Musiker, daß die Hörer das Recht haben, mit einem Konzert in erster Linie ein Erlebnis zu verbinden. Das heißt, keine heimliche, konzertante Schulstunde durch die klingende Vorführung von musikalischen und historischen Verbindungslinien und Zusammenhängen, keine Aufklärung und Belehrung. Sondern Lust am Zu- und Hinhören wecken, durch sinnliche Überraschungen verführen oder provozieren, Spannung und Spaß bereiten, letztlich zum Nutzen eines unverstellten, intensiven Hörens und Erlebens neuer und neuester Musik.

## **Programm-Komposition**

An die Stelle von Stückwerk-Konzerten sollte also etwas anderes treten. Und so entstanden Ideen und Projekte für sogenannte Programm-Kompositionen, bei denen »der gesamtheitliche Eindruck genauso wichtig ist, wie die Detailwirkung der einzelnen Stücke.« (Thomas Bruns) Die Produktion solcher geschlossenen Programme wurde rasch zum wichtigsten Anliegen des ganzen Ensembles, wengleich alle wissen, das es damit im Musikgeschäft nicht »überleben« kann, weshalb es auch »normale« Kammerkonzerte gibt oder – als dritte Betätigungsschiene –

Roland Kluttig und Thomas Bruns einmal im Jahr mit Gastmusikern ein Orchesterkonzert organisieren (bisher John Cages *Atlas eclipticalis* in der großen Besetzung und das Bernd-Alois-Zimmermann-Konzert u.a. mit *Antiphonen*, einer szenischen *Roi Ubu*-Musik, *Stille und Umkehr* im Rahmen der Berliner Musik-Biennale 1995).

Die erste kunstübergreifende Produktion – die heute von den Musikern selbst in großen Teilen als dilettantisch einschätzt wird – war 1991 das von Juliane Klein und Thomas Bruns ersonnene Programm *Soso*. *Klanglabyrinth*, *Konzerte*, *Filme*, *Videos* im Kulturzentrum Brotfabrik Berlin-Weißensee. Es ist insofern bemerkenswert, als es bereits jenen Hör- und Erlebnisaspekt von Veranstaltungen als ein Spiel mit dem Publikum gestaltet hat. *Nocturn final I* im Kesselhaus der Kulturfabrik Prenzlauer Berg im Juni 1993 war dann die erste gültige Programm-Komposition. Von Schnebels *Nostalgie* über Zimmermanns *Presence* zum *Ohrenatmer* von Hespos wurde hier eine szenisch stringente Dramaturgie entwickelt, die zur existenziellen Bedrohung der sichtbar eingeschnürten, verhinderten Musiker, sprich Klänge führte. Das Programmheft dazu zitiert Erhart Kästner aus *Aufstand der Dinge*: »Modern ... Neuzeit die bedenkenlose Verfügung über die Dinge, ihre totale Ausspähung, Verrechnung, Überlistung, Verformung, Überanstrengung, Ausbeutung, Dinge im Notstand, um Existenz ringend, zuckend, beschwörend, beschworen ... man müßte ja taub sein, wenn man den Notschrei nicht hörte.« Spätestens hier wird deutlich, daß dieses »In-Hör-laune-versetzen« keineswegs mit bloßer Unterhaltung zu verwechseln ist, sondern die Sensibilisierung auch für die Schattenseiten von Gesellschaft einschließt.

Ein zweiter, szenisch noch deutlicher durchkomponierter Abend war *Nocturn final II* im Juni 1994, ebenfalls uraufgeführt in der Kulturbrauerei, u.a. mit Frederic Rzewskis Kurzoper *Chains* und Franco Evangelistis pantomimischem Spiel *Die Schachtel*, verbunden durch eigens dafür entstandene Zwischen-Raummusiken von Dieter Schnebel. Ebenso kam hier erstmals mit – allerdings recht aufgesetzt wirkenden, extravaganten Frisuren der Musiker - eine völlig autonome visuelle Ebene ins Spiel. Gerade diese Gleichzeitigkeit verschiedener Künste will Projektentwickler und -produzent Thomas Bruns ausbauen. In einem grundlegenden Konzeptpapier heißt es:

»Durch meine Arbeit an dem und mit dem Programm haben sich folgende Schwerpunkte oder folgende ästhetische Fixpunkte als grundlegend herausgestellt.

Erstens: Die ausgewählten musikalischen Werke für solche Energiefeldprogramme, wie ich sie mal bezeichne, weisen die wichtige Qualität auf: sie genügen sich selbst und sie müssen ohne andere Zutaten auskommen. Kein Werk wird durch das andere ausgedrückt ... In diesem Zusammenhang ist mir der Ansatz der Surrealisten, etwa bei Magritte, wichtig, der sagt: alle Dinge im Realitätenmosaik sind miteinander verbunden. Es geht also um das Erkennen der Dinge, die Auswahl und ihre Verknüpfung ist nicht so wichtig, weil sowieso alles miteinander in Beziehung steht. Also diese unterschiedlichen Dinge wie zum Beispiel ein musikalisches Werk, oder Licht, oder eine Bewegung, ein Objekt oder ein Bild werden im Konzertraum oder im Aufführungsraum zeitlich und auch räumlich focussiert, sie werden enger zusammengebracht, als sie vielleicht normalerweise sind oder sie sind einfach enger zusammen und dadurch entsteht ein Energiefeld, in das ich mich mit dem, wie ich bin (vorbereitetes Bewußtsein) – ein schönes Wort von Alvin Lucier – hineinbegebe und so Einfluß habe auf das, was da geschieht.

Neben diesem ersten Gedanken der Autonomie der Dinge ist für mich zweitens wichtig, daß es immer einen Gesamteindruck der Aufführung geben muß, der für mich persönlich wichtiger ist, als der Detailsindruck. Ich weiß natürlich, daß solch ein gesamtheitlicher Blick das Detail unscharf machen kann, aber an diesem Problem arbeite ich ...

Drittens: Für die autonomen Glieder, die während einer Aufführung das Energiefeld bilden, gibt es im Prinzip keine Grenze. Neben Musikwerken können das Objekte unterschiedlichster Art sein, es können Menschen (das Publikum), es können Bilder sein, es können Gerüche sein.

Viertens: ich will die Musik und die anderen Dinge, die da in den Programmen auftauchen, entfunktionalisieren, den Dingen ihren Warencharakter nehmen ... die Szene sind alle optischen Dinge und sie wird nicht dafür mißbraucht, die Musik auszudeuten und andersherum ebenso.«<sup>2</sup>

Das Sympathische an diesem Konzept ist seine Offenheit und der damit im Kern angelegte Experimentiergedanke mit avancierter Musik und Kunst im Zentrum. Eine konzertante Variante entstand kürzlich mit der ersten, *Formeln* überschriebenen Abonnement-Reihe des Kammerensembles im Kammermusiksaal des Berliner Konzerthauses von September 1995 bis März 96 und den damit verbundenen Workshops »Formeln plus« im Podewil. Auch damit reagiert das Ensemble auf ein neu gewachsenes Hörverhalten, will die abstumpfende Macht der Gewohnheit aufbrechen. So heißt es im Programmheft: »Musik wird heute allgemein aus der Konserve

rezipiert. Die Art, Musik wahrzunehmen, hat Gewohnheiten zur Folge: Man gewöhnt sich an das Umschalten, Wegschalten oder an die zigfache Wiederholung eines Titels ... Die internationale Musikszene kann hintereinander abgespult werden, alles ist vergleichbar ... Wie soll ein Konzert dagegen ankommen, oder besser, muß das Konzertrituel nicht auf diese Gewohnheiten eingehen? Kann man in einem Konzert nicht auch das erleben, was es mit der CD gibt, und vielleicht auch mehr?« Also entstanden Programme mit Wiederholungen in unterschiedlichen Interpretationen (A A'B A A'B) mit Musik von Giacinto Scelsi und Chris Newman oder mit Konfrontationen des Unüblichen (A B A C A D), nämlich von improvisierter Schlagzeugmusik mit streng konstruktiven Stücken von Stockhausen (B), Lachenmann (C) und Xenakis (D). Auch hinter dem eher spielerischen Ansatz des Formel-Gedanken verbirgt sich zugleich Experimentelles, für das Publikum gleichermaßen wie für das Ensemble selbst. Denn beide wissen nicht, wie die Sache ausgehen wird, ob die ungewöhnlichen musikalischen Koppelungen tatsächlich zum hörenden Gewinn werden. Offenheit und Aufbruch ins Unbekannte ist damit auch diesem Konzertexperiment eingeschrieben.

(Die Zitate stammen aus einem Gespräch, das die Autorin am 20. Februar 1995 mit Thomas Bruns geführt hat.)