

... nicht in Sicherheit wiegen ...

Über improvisatorische Freiheiten und Komposition

1 Uraufgeführt als Auftragswerk der Donaueschinger Musiktage am 15. Oktober 2011 im Bartók-Saal der Donauhallen durch das Ensemble musikFabrik mit Wolfgang Mitterer, Laptop, unter der Leitung von Enno Poppe.

2 *Little smile*. Wolfgang Mitterer im Gespräch mit Armin Köhler, Programmbuch Donaueschinger Musiktage 14.-16.10.2011, S. 44-46.

Die Komposition Little smile für Ensemble und Live-Elektronik¹ fasziniert durch ihre unbarmherzige Gegenwärtigkeit – präsentiert mit einem Lächeln: rasende Hektik, permanente Veränderungen, Stillstand ohne Dauer, klangliche Stresszustände, Anspannung ohne Ende – eine Symbiose aus Komposition, Improvisation und Live-Elektronik. Das Gespräch zwischen dem künstlerischen Leiter der Donaueschinger Musiktage, Armin Köhler, und dem österreichischen Komponisten und Improvisator Wolfgang Mitterer², fokussiert das spannende Innovationspotential, das die Synthese von Komposition und Improvisation aufschließt. Wir danken den Donaueschinger Musiktagen für die Möglichkeit der (leicht gekürzten) Veröffentlichung. (Die Red.)

Armin Köhler: Beginnen wir mit dem Titel: *Little Smile*. Assoziativ denke ich da an das »Land des Lächelns«, an Japan. Gibt es irgendwelche Zusammenhänge in diese Richtung?

Wolfgang Mitterer: Wissen Sie, es ist immer gut, mit einem Lächeln zu improvisieren. Und da es den Wunsch der musikFabrik gab, das neue Stück möge über einen hohen Anteil improvisatorischer Elemente verfügen, dachte ich mir, *Little smile* könnte als Titel ganz gut passen. Die Assoziation in Richtung Japan gefällt mir zwar grundsätzlich sehr gut, aber in diese Richtung habe ich überhaupt nicht gedacht.

A.K.: Damit sind wir sogleich bei zwei der zentralen Punkte Ihres musikalischen Denkens und Arbeitens: Einerseits gehören Sie zu jenen Komponisten, bei denen Spieler und Komponist zusammenfallen, andererseits agieren Sie im Zwischenfeld von Komposition und Improvisation. Das neue Stück für Donaueschingen bewegt sich in diesen Spannungsfeldern. Was fasziniert Sie an dieser Doppelfunktion?

W.M.: Ich kann gar nichts dagegen tun; es ist geradezu zwanghaft: Ich stehe nun einmal gern auf der Bühne. Für mich ist das Musikmachen die Nahrung für die Komposition, so, wie das Lächeln und Lachen Nahrung für die

32 Seele ist. Zudem ist es so, dass man sich beim

Improvisieren ein bisschen die Hörner abstoßen kann. Was man einmal improvisiert hat, braucht man nicht zu komponieren. Deshalb werde ich auch zukünftig weiterhin die aktive Teilhabe an meinen Stücken pflegen.

A.K.: Der performative Charakter vieler Ihrer Entwürfe ist evident, vornehmlich dann, wenn Sie als Interpret selbst mitwirken. Es gibt aber auch Entwürfe, bei denen Sie als Performer nicht vertreten sind. Gibt es strukturelle Unterschiede zwischen beiden Prinzipien?

W.M.: Erfahrungsgemäß ist es so, dass ich längst nicht so viele Details festlege, also größere »Löcher« lasse, wenn ich als Interpret selbst mitspiele. Diese »Löcher« kann ich dann im Moment der Aufführung füllen. Ich könnte dieses Prinzip mit einem Gefäß vergleichen, das man erst auf der Bühne füllt. Wenn man dieses nun halb offen lässt, dann ist es schon entscheidend, wer beim Füllvorgang beteiligt ist, wer also bei der Realisierung der Vorlage noch alles mitspielt. Zudem habe ich als Komponist in diesem Falle auch noch während der Aufführung die Fäden in der Hand, kann eingreifen und steuern. In *Little smile* handelt es sich um eine sehr kontrollierte Situation. Wann und wie in diesem Stück improvisiert werden soll, ist in der Partitur sehr genau festgelegt. Es ist ja auch eine dirigierte Partitur mit fortlaufenden Takten, so dass die Zeitebene an keiner Stelle für improvisierte Teile aufgebrochen werden kann. Es besteht also für die Musiker nirgends die Möglichkeit, über eine bestimmte und dann auch noch frei zu bestimmende Zeit spontan zu improvisieren. Nur innerhalb der fest gefügten Takte haben die Musiker die Möglichkeit, frei zu gestalten. Darum möchte ich ja auch nicht das Stück mit einem Jazz-Ensemble spielen, weil diese Musiker eine Interpretationssprache haben, die nach Jazz oder ähnlichen Dingen riecht; und das passt nun gar nicht zu dieser Komposition. Mein Wunsch ist es, dass die partielle Freiheit, die ich hier den Musikern lasse, wieder zurückwirkt auf die streng notierten Passagen, weil aus meiner Sicht freie Elemente die Lust am Musizieren vergrößern.

A.K.: Bereits in der Partitur ablesbar sind die stark domestizierten Improvisationsanteile. Wie immer bei offenen Konzepten gibt es das Problem mit der Notation. Wie notiert man solche streng kontrollierten, aber dennoch freien Elemente? Sie haben eine sehr interessante Lösung gefunden, denn Sie geben den Interpreten neben der Schrift-Partitur auch eine Hör-Partitur an die Hand: eine von Ihnen vorproduzierte CD, auf die sie nach Vorgaben

reagieren müssen. Und sie können bereits im Probenprozess Klänge simulieren.

W.M.: Ja, das ist richtig. Mit dieser Hör-Partitur gebe ich den Interpreten zumindest ein konkreteres Material in die Hand, als ich dies mit abstrakten Notenzeichen tun könnte. Während mit der abstrakten Notenschrift das klangliche Produkt erst in der Probe erarbeitet werden kann, vermittele ich mit der klanglichen Simulation den Interpreten schon im Vorfeld genauere Vorstellungen vom gewünschten Klangbild. Auf diese Weise kann ich als Komponist auch bei den improvisierten Teilen das klangliche Geschehen von vornherein genauer steuern. Ich behalte gewissermaßen das Zep-ter in der Hand. Überdies haben wir für das Notenschreibprogramm Sibelius teilweise ein neues Schriftbild entwickelt. Es gibt ja bei den Notationsprogrammen das Problem, dass man zwar sehr schöne Partituren schreiben kann, aber wenn man die Stimmen herauszieht, sind die Zeichen meistens am falschen Platz. Wenn man aber Notenköpfe gestaltet in der Art, wie wir es gemacht haben, dann stehen sie in den Stimmen immer richtig und haben das entsprechende Assoziationspotenzial. Wir haben da richtig Forschung betrieben. Und das ist auch ein wichtiges Moment dieser Partitur.

A.K.: Das heißt: Sie haben das ganze Stück vorab von einem Computer simulieren lassen?

W.M.: Dort, wo das geht, ja. Es ist natürlich so, dass unterschiedliche Abschnitte unterschiedliche Herangehensweisen verlangen. In diesem Stück verwende ich ein Mittel, das ich momentan oft gebrauche: Ich erstelle die Elektronik und versuche sie dann im Nachhinein zu notieren. Das heißt, ich versuche mittels Notenschrift eine Deckungsgleichheit zu erzielen zwischen der Elektronik und den Aktionen der Musiker. Dadurch kann der Hörer an bestimmten Stellen gar nicht mehr unterscheiden, ob gerade die Elektronik oder das akustische Instrument agiert. Genau an dieser Schnittstelle entsteht eine ganz interessante Reibungsfläche für den Zuhörer.

A.K.: Dieses Verfahren ist ja nur eine der vielen Unschärferelationen, die für Ihre Kompositionsweise prägend ist: notiert – frei notiert, improvisiert – komponiert, Elektronik – akustisches Instrument usw. Wie ist das Verhältnis zwischen präfabrizierter Elektronik und Live-Verfremdungen?

W.M.: Es gibt in etwa sechzig Prozent vorher ausgearbeitete Anteile und nur vierzig Prozent live-verfremdete Klänge. Der Vorteil einer

vorgestalteten Elektronik ist, dass der Mix im Vorfeld viel genauer gestaltet werden kann. Also Live-Elektronik in dem Sinne, dass man die Musiker mit Bühnenmikrofonen abnimmt und diese dann mit Time-Shifting oder Delays und ähnlichen Dingen verfremdet. Dieses Mittel verwende ich in diesem Stück nicht. Ich habe kein Interesse mehr an diesem kalten digitalen »Irgendetwas«, das zu den schönen warmen Klängen der Musiker hinzukommt.

A.K.: Ist diese Simulations-CD nur für die Probe gedacht oder läuft sie dann auch bei der Aufführung mit?

W.M.: Beides. Allerdings läuft das auf einem Speichermedium vorproduzierte Material nicht mehr so, wie früher, durchgängig durch. Der Dirigent kann sich vielmehr in seinem Dirigat frei fühlen; es bleibt auf diese Weise ganz lebendig. Seit es intelligente Zuspielsysteme gibt, ist es möglich, mehrkanalige Prozesse im Zeitablauf nachzuregulieren. In unserem Fall wird es im Ensemble einen Spieler geben, der das vorproduzierte Material zirka alle zwanzig Sekunden häppchenweise nachsteuert. Früher hat man zu Beginn des Stückes das Band gestartet und der Dirigent musste dann mit Hilfe eines Klicktracks an der Elektronik entlang dirigieren. Mittlerweile gibt es aber intelligente Zuspielmaschinen, mit deren Hilfe man das sehr gut vorbereiten kann. Jede Studierzahl in der vorliegenden Partitur ist zum Beispiel ein Zeichen für das Nachjustieren der Elektronik.

A.K.: Emotionen spielen, so scheint es mir, bei Ihrer Musik eine große Rolle. Manchmal habe ich das Gefühl, es mit einem Vulkan zu tun zu haben. Die unmittelbare Wirksamkeit Ihrer Klänge ist zumindest von stark körperlicher Natur, man könnte geradezu von einer Überwältigungsstrategie sprechen. Legen Sie es darauf an, den Hörer emotional zu überrumpeln?

W.M.: Nein, überhaupt nicht. Der Eindruck könnte daher entstehen, dass ich große Lust habe, mehr als nur drei Ideen in einer halben Stunde auszubreiten. Der Zuhörer soll sich bei mir nicht in Sicherheit wiegen. Hinzu kommt, dass meine Musik sehr gestalthaft ist, im Detail und in ihrer Gesamtheit. Sie bewegt sich immer wieder in neue Richtungen. Ich möchte auf diese Weise, dass der Hörer ganz Ohr ist und unmittelbar hineintaucht in die Tiefe der Klänge. Trotz aller Dichte meine ich, dass dem aufmerksamen Hörer genügend Zeit zum Dechiffrieren bleibt. Schließlich ist das Ohr in der Lage, sehr viele Details sehr schnell aufzulösen. Aber das ist bei jeder Musik so, auch auf der emotionalen Seite.