

„Es gibt *nichts* zu verstehen“

Rebecca Saunders, die Wahl-Berlinerin aus London, schreibt ein großes Werk fürs Musikfest Berlin. Anlass für ein Gespräch über das Komponieren.

Von Arnt Cobbers

Rebecca Saunders „ist eine der wichtigsten und interessantesten Komponistenpersönlichkeiten ihrer Generation“, heißt es auf der Homepage ihres Musikverlags, der Edition Peters, die auch ihre „unverwechselbare Klangsprache“ herausstellt. Überhaupt geht es so gut wie immer, wenn über ihr Werk gesprochen wird, um den „Klang“. Geboren in London, studierte sie Geige und Komposition in Edinburgh und später Komposition bei Wolfgang Rihm in Karlsruhe. Seit 1998 wohnt sie in Berlin, wo sie auch der Akademie der Künste angehört. Wir treffen uns in ihrer kleinen Komponierwohnung

Biedermeierstühlen und diversen Instrumenten, darunter eine Hammond-Orgel, ein Schlagzeug, eine E-Gitarre und eine Geige. Auf dem Schreibtisch liegt ein Plan des Berliner Kammermusiksaals mit markierten Flächen und handschriftlichen Eintragungen. Noch bevor das Band läuft, meint die freundliche End-Vierzigerin, ihre Antworten müsse ich sprachlich sicherlich bearbeiten. Dabei spricht sie sehr gut Deutsch.

Frau Saunders, beim Musikfest Berlin wird ein neues Werk von Ihnen uraufgeführt. Ein einstündiges räumliches Werk für Sopran und Ensemble im Kammermusiksaal, wie ich gelesen habe.

Die Sopranistin ist eine von 21 Musikern, aber sie ist nicht immer dabei. Es sind insgesamt 24 Stücke mit einem 25 Minuten langen Kernstück im Zentrum, bei dem der größte Teil des Ensembles wie gewohnt auf der Bühne sitzt. Enno Poppe wird das dirigieren – worüber ich sehr froh bin, ich mag es sehr, wie er meine Musik interpretiert. Insofern sind es eigentlich 22 Musiker, der Dirigent ist genauso wichtig. Davor und danach gibt es 23 Module für kleinere Besetzungen oder Soli, die im Gesamtraum verteilt sind. Ich habe über die Jahre immer wieder räumliche Werke ohne Dirigent geschrieben, das ist eine Art ausgedehnte Polyfonie, die nicht nur zeitlich, sondern

„Bei jedem kreativen Prozess muss man sich beschränken und ein Ordnungssystem schaffen.“

in einem Altbau im Prenzlauer Berg, Tür an Tür mit ihrer Familienwohnung. Der Dielenboden ist weiß gestrichen, an den untapezierten weißen Wänden hängen zahlreiche Blätter mit sorgfältig geschriebenen Noten, andere liegen auf großen Stapeln. Die Einrichtung besteht aus einem tapeziertischartigen Schreibtisch und einem kleinen Ablagetisch, zwei

auch räumlich strukturiert ist. Für mich war es total spannend, nun zwei ganz unterschiedliche Kompositionsprozesse in einem Werk zusammenzuführen: diese Module, die Kammermusikstücke ohne Dirigenten, die sich überlagern, und ein festkomponiertes Stück mit Dirigent.

Wenn Sie wissen: ein abendfüllendes Werk in diesem Raum – wie gehen Sie dann vor? Wie entwickeln Sie zum Beispiel die Besetzung?

Das ist kompliziert. Bei jedem kreativen Prozess muss man sich beschränken und ein Ordnungssystem schaffen. Bei diesem Projekt, wo ich so unterschiedliche Kompositionsweisen zusammenbringe, war mir anfangs überhaupt nicht klar, wie ich das mache. Ich habe damit angefangen, ein möglichst großes, differenziertes Ensemble zu benutzen. Ganz wichtig waren mir zwei Klaviere, die räumlich voneinander getrennt stehen. Ich wollte unbedingt von meinem letzten Stück mit Sopran meine Arbeit mit einer gewissen Palette von Klängen und Farben fortsetzen, die mich fasziniert hatten. Drittens wollte ich unbedingt mit Text arbeiten, aber als klangliches Gewebe. Er wird angedeutet, steht aber nie im Vordergrund. Viertens habe ich diesmal auch viele Soli geschrieben. Ich habe mich mit einzelnen Musikern der Musikfabrik



Foto: Camille Blake

(dem Uraufführungsensemble) getroffen und jeweils einen bestimmten Klang weiter ausgearbeitet und auf bestimmte Weise weitererforscht. Und schließlich wollte ich etwas machen, was ich noch nie gemacht hatte: Ich habe mein letztes Stück auseinandergenommen und verfremdet. Es sind also ganz viele Ansätze und Ideen zusammengekommen. Das war eine Unmenge Arbeit. Ich habe jetzt, zwei Monate vor der Aufführung, fast alle Module fertig, jetzt fehlt mir noch die Timeline für den gesamten Ablauf.

In klassischen Kompositionen hat man Motive und Formen, von denen man sich leiten lassen kann. Die gibt es bei Ihnen ja nicht.

Oh, doch. Es gibt schon Motive, vielleicht nicht im klassischen Sinne, aber ... Schauen Sie hier (*wir stellen uns vor eine Partitur an der Wand*), das ist ein Duo für zwei Trompeten. Hier ist etwas, was Sie vielleicht als ein Motiv beschreiben würden. Eine Figur mit einem Wah-Wah-Effekt, offen und zu, man sieht es hier grafisch. Das ist ein Kernklang,

die du erschaffen hast, und spielst da. Das funktioniert. (*lacht*)

Was fasziniert Sie so am Klang gegenüber anderen Parametern wie Melodie, Rhythmus oder Harmonik?

Das ist aber eine platte Frage. Die kann ich so nicht beantworten. Sehen Sie, hier habe ich ein Oboensolo. (*Wir stellen uns vor eine andere Partitur*) Dies sind sehr subtile, schöne Mehrklänge, die kommen und verschwinden, und hier habe ich eine Melodie. Sie beginnt auf einem Fis,

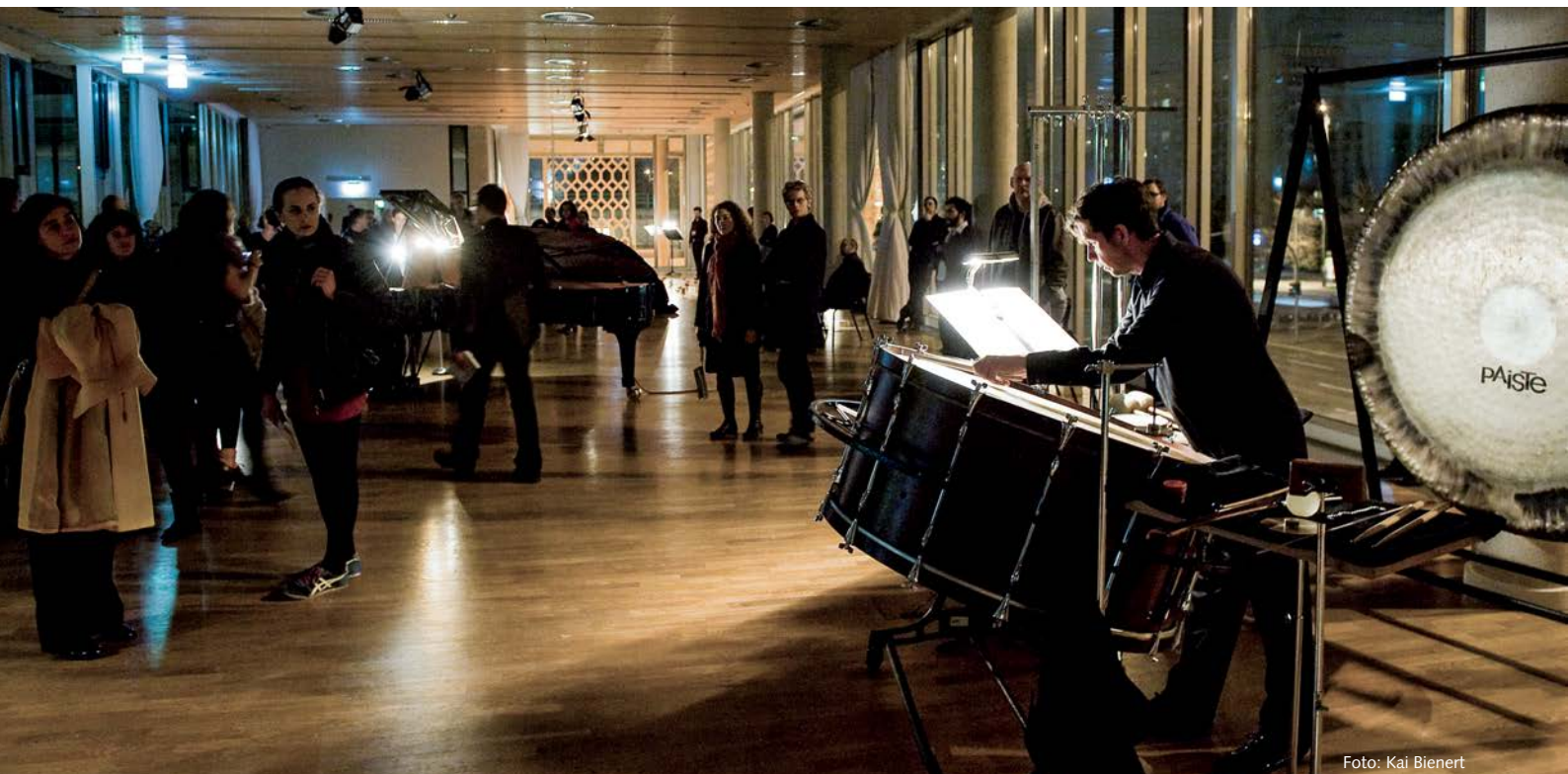


Foto: Kai Bienert

Rebecca Saunders' „Chroma“ eröffnete 2011 im Berliner Café Moskau das Festival MaerzMusik

der ausgearbeitet wird im Stück. Mit den Jahren entwickelt man Erfahrung, welche Klänge man welchen Entwicklungsprozessen unterziehen kann. Oder ist es einfach eine statische Darstellung einer Reihe von Gesten, die sich ganz subtil differenziert mit bestimmten Klängen auseinandersetzt? Es gibt ganz viele Möglichkeiten, wie man komponiert mit dem Klang, den man zunächst einmal finden und dann ausdifferenzieren muss, man muss sein Potenzial und seine Grenzen erkunden und den Rahmen festlegen: Stille? Oder ist er eingebettet in etwas anderes? Und dann gehst du in die akustische Landschaft,

geht einen Viertelton runter, dann einen ganzen Ton hoch, wieder runter, geht in einen dichten Mehrklang über und verschwindet wieder. Bei Nummer 2 fängt es auf einem F an und so weiter. Das ist für mich eine Art melodischer Klang. Hier sieht man eine Geste, die auch melodisch verstanden werden kann. Sie benutzt diese Melodie, aber auf eine neue Art und Weise. Durch Farben, durch Mehrklänge, durch Zusatztechniken kann man diese melodische Linie erleuchten.

Ich frage nochmal nach aus der Sicht eines Menschen, der vor allem traditionelle klassische Musik hört und sich

wundert, dass es in der zeitgenössischen Musik kaum noch „traditionelle“, wiedererkennbare Melodien gibt.

Es gibt Melodien. Ich glaube, man unterschätzt das Publikum und was die Zuhörer auf sich nehmen können. Die Aufgabe ist doch, eine Musik zu komponieren oder einen Rahmen zu gestalten, in den der Zuhörer sich gern hineinbegibt und in dem er bereit ist, die Ohren zu öffnen. In den anderen Künsten ist es vielleicht offensichtlicher, aber Kunst ist da, um Fragen zu stellen, um Türen aufzumachen, um Verbotenes anzuleuchten, um Zwischenräume zu schaffen, die in der Realität keinen Platz haben. Die Kunst öffnet und erlaubt uns, uns zu entfalten. Wenn nur gewohnte Klänge oder Melodiestränge erlaubt sind, dann lähmt man das Publikum, das sind Beruhigungsmittel – und um das zu verhindern, dazu sind wir da. Man kann unglaublich schöne Musik schreiben ohne den Hauch einer Melodie. Und man kann gewalttätige, hässliche, schlechte Musik schreiben, die sehr melodisch ist. Oder auch aggressive Musik, die dennoch schön ist. Die Kunst ist in sich widersprüchlich. Mit Widersprüchen umzugehen ist für uns Menschen schwierig. Aber es gibt keine einfache Lösung, es gibt keine einfache Darstellung von irgendetwas. Es ist wichtig, dass man in einem Konzert manchmal irritiert ist, dass die Erwartungen in Frage gestellt werden. Dass man denkt: Was war das denn? Dass ungewöhnliche Emotionen und Gefühle hochkochen – das ist wichtig. Davor sollte man keine Angst haben.

Dennoch behaupte ich, dass die allermeisten Menschen Musik im Ohr, in ihrem akustischen Gedächtnis haben, die sie durchs Leben begleitet, und das sind vor allem Melodien. Deshalb ist auch die Popmusik so populär, bestimmte Stücke sind für viele Menschen Lebensbegleiter. Das schafft die zeitgenössische Musik nicht.

Aber Sie können innerlich doch auch einen Klang hören! Ich habe hier ein Trio, in dem nur Fis gespielt wird, aber immer mit einer anderen Farbe, in anderen Konstellationen, mit einer Art farbiger Leinwand hinter dem Klang – dieses Fis wird aus ganz verschie-

denen Perspektiven beleuchtet. Diese Klangfarbe höre ich in mir, die trage ich durch die Straßen in mir. Oder nehmen Sie meinen einstigen Lehrer Wolfgang Rihm, der eine Musik von unglaublich lebensbejahender Kraft schreibt. Es kann sein, dass da kein melodisches Fragment übrig bleibt, aber diese Energie nimmt man mit. Oder wenn ich ein Xenakis-Stück höre, in dem sechs Schlagzeuger im Raum verteilt sind, dann bin ich so beeindruckt davon, was die ausstrahlen, dass mir das eine beson-

„Wir erwarten, dass alles leicht zugänglich ist – schon vorgewaschen und in Plastik eingepackt.“

dere Kraft gibt, da öffnet sich etwas für mich – und darum geht es. Wir denken, spüren, fühlen etwas, was wir vielleicht auch vergessen haben. Ob eine Melodie dabei ist, finde ich völlig nebensächlich.

Werke von Bach oder Beethoven können einem neue Welten eröffnen, und doch haben beide Komponisten auch Werke geschrieben, die leicht zu hören sind. Gibt es die auch in der Neuen Musik?

Natürlich, ganz viele, man muss nur ins Konzert gehen. Die Werke von Morton Feldman zum Beispiel, diese Zeitlosigkeit ist doch unglaublich. Das erste Mal habe ich Feldman gehört in einer Galerie in Manhattan, in einem großen weißen Raum, fünf Stunden lang, wir sind mittendrin für 40 Minuten rausgegangen. Da lag man auf dem Boden, es war unglaublich schön, ein ganz prägendes Erlebnis. Nach einer halben Stunde merkt man, dass die gewohnten Hörerfahrungen einem überhaupt nichts bringen, dass man sich darauf einlassen muss. Aber so ist es auch mit dem Leben. Wir erwarten, dass alles leicht zugänglich ist. Als hätten wir ein Recht darauf, dass alles schon vorgewaschen und in Plastik eingepackt ist. Aber so sollte das Leben nicht sein. Sich auch mal in eine Situation zu begeben, wo man sich leicht anstrengen muss, ist wichtig. Was wir da gewinnen, ist so lebensbereichernd.

Komponieren Sie am Instrument oder in der Stille?

Manche Instrumente kenne ich sehr gut, auf der Geige oder am Klavier kann ich bestimmte Dinge auch selbst ausprobieren. Aber wenn ich auf anderen Instrumenten einen bestimmten Klang erforschen möchte, treffe ich mich mit Musikern. Es ist mir wichtig und sehr schön, langjährige Beziehungen mit bestimmten Musikern zu haben, mit manchen arbeite ich schon seit 20 Jahren zusammen. Da ist ein großes Vertrauen entstanden, wir forschen zusammen, wir reden über Notation, wir experimentieren mit verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten und Klangfragmenten.

In den Noten ist sehr vieles sehr exakt vorgegeben. Wie viel Spielraum hat ein Interpret?

Das hängt davon ab. Eine komplexe virtuose Etüde zu schreiben ist ganz anders, als wenn man für Orchester oder Kammermusik schreibt. Bei Kammermusik findet immer ein Dialog statt, da wird interpretiert im klassisch-romantischen Sinne. Auch ein extrem virtuos Violinkonzert klingt jedes Mal anders, selbst wenn es derselbe Interpret spielt. Es wird immer wieder einen anderen Fehler geben, diese Fehlbarkeit des Menschen ist total spannend. Und die Solisten lieben das, die wollen herausgefordert werden, sie sind wie Sportler,

sie wollen schneller sein, besser sein, das macht ihnen Riesenspaß. Es gibt unterschiedliche Arten von Freiräumen, aber gerade wenn man mit Sängern und mit Atem arbeitet, muss es frei sein. Jeder hat eine andere Lunge und stellt sich anders dar auf der Bühne. Wie sehr man beschränkt ist oder wie weit man gehen kann mit dem Atem, ist wesentlich.

Komponisten wirken immer begeistert nach einer Uraufführung. Sind Sie wirklich immer zufrieden mit der Aufführung?

Da passiert vieles gleichzeitig. Man muss sich aus großem Respekt den Musikern gegenüber bedanken, ganz unabhängig davon, wie sie gespielt haben. Man ist

dankbar, dass sie sich die Mühe gegeben haben, das ist sehr wichtig. Auf der anderen Seite ist man dankbar, dass die Musik, die man geschrieben hat, zum Klingen gebracht worden ist, das ist für einen Komponisten eine aufregende Situation. Wir haben unsere Musik im Kopf und auf dem Papier, aber unsere Partituren sind ja eine Abstrahierung der Musik. Musik klingt nur in der Konzertsituation.

Und dass Sie jemanden brauchen, der Ihre Ideen zum Klingen bringt...?

Daran habe ich mich gewöhnt. Aber wir sind Teil eines komplexen Gewebes, gemeinsam mit den Aufführenden und dem Publikum. Dieses Bild, dass wir in unserem Elfenbeinturm sitzen, stimmt

merksamkeit nachlässt, muss man sich dazu bringen, wieder hineinzufinden. Dann gewinnt man sehr viel. Das ist wie beim Meditieren. Wenn man nach der ersten Ablenkung zurückkommt – dann wird's schön. (*lacht*)

Ich kann schon einer Mahler-Sinfonie folgen oder auch einer Wagner-Oper.

Aber das kennen Sie. Sie kennen die Tonsprache, Sie kennen verschiedene Versionen des Stücks, da hören Sie mal genauer zu, mal nicht, da haben Sie einen ganz anderen Zugang. Sie haben das alles oft auf CD gehört und verbinden es vielleicht sogar noch mit bestimmter Fernsehwerbung. Das ist ein ganz anderer Zugang. Das war auch zu Mahlers und Wagners Zeiten anders: Da hörte man das Stück nur einmal im Konzert, da musste man zuhören. Das Problem ist, dass wir faul geworden sind. Wir erwarten, dass alles verstanden werden muss. Das Wort „verstehen“ ist falsch. Man „versteht“ ein Stück nicht. Man muss bereit sein, die Ohren aufzumachen. Man muss sich freuen, die Ohren aufzumachen. Es macht doch einen Riesenspaß, etwas Neuem zu begegnen. Es gibt so unterschiedliche Musik. Dieser Begriff „Neue Musik“ ist auch schwierig, finde ich. Wir sind ein Teil des gesamten Musikangebots: Jazz, Improvisation, Musik, die jetzt komponiert wird, aber auch die komponierte „Neue Musik“ des letzten Jahrhunderts und die „Neue Musik“ des 19. Jahrhunderts, alles war mal neu.

Aber man will die Dinge doch auch „verstehen“.

Der Punkt ist, dass es nichts zu verstehen gibt. Man muss etwas zulassen, man muss die Ohren aufhalten. Und man muss auch nicht immer urteilen und vergleichen. Man kann doch, wenn man aus einem Konzert kommt, sagen: Mein Gott, das war eine ungeheure Energie! Oder: Wow, ich hatte mein Zeitgefühl ganz verloren. Oder es kann auch ein banaler Eindruck sein: Hast du die Kontrabassistin gesehen? Was für Gesten hat der Komponist ihr gegeben, das war so körperlich, das hat mich total fasziniert! Das ist schon Erkenntnis genug für einen Abend. Man muss nichts verstehen. Manchmal schon, aber nicht immer. ■

„Man muss bereit sein, die Ohren aufzumachen. Es macht doch einen Riesenspaß, Neuem zu begegnen.“

nicht. Wir sind nicht allein. Der Interpret ist immer bei mir, auch wenn er gerade nicht neben mir sitzt. Wir arbeiten mit den Interpreten intensiv zusammen, nicht nur in der Probenphase, sondern auch schon lange vorher.

Zumindest Ihre Stücke für Geige könnten Sie ja selbst aufführen.

Das Leben ist kurz, und man muss Entscheidungen treffen. Als ich mit 23 Jahren gemerkt habe, Komponieren ist das, was ich machen will, habe ich meine Geige weggepackt. Es ist auch traurig, aber du kannst nicht alles machen.

Woran merken Sie beim Komponieren, dass ein Stück fertig ist?

Das merkt man.

Mir geht es leider immer wieder so bei Neuer Musik, dass meine Aufmerksamkeit irgendwann erlahmt, dass ich den dramaturgischen Bogen nicht spüre oder verstehe.

Das kann damit zusammenhängen, dass Sie nicht genug Übung darin haben, dass Ihre Aufmerksamkeitsspanne zu kurz ist. Man muss, wie schon gesagt, bereit sein zu arbeiten. Wenn die Auf-

Termine

9.9.17 Berlin, Kammermusiksaal:
Uraufführung eines neuen Werks;
Donatienne Michel-Sansac, Ensemble
Musikfabrik, Enno Poppe (Musikfest
Berlin)

CD-Tipp



Saunders: Stirrings still. Kammermusik;
Ensemble Musikfabrik (2006/07);
Wergo