

## **"wonnegartenhonigwüste"**

### **Die konzertanten Überschreitungen des Berliner Ensembles Zwischentöne**

Von Gisela Nauck

Musik 1, 30" Henning Christiansen, Dust out of brain , ab 10"

(unter O-Ton liegen lassen, unter Sprecher/in langsam ausblenden)

O-Ton 1, Peter Ablinger, 33"

Das war dann für uns eine große Bestätigung, dass Kontakte zu so berühmten Leuten wie Lucier oder auch Christian Wolff so fruchtbar waren und die dann gerne für uns geschrieben haben, mit uns aufgeführt haben, mit uns konzertiert, live gespielt haben und dass das allen Beteiligten etwas gebracht hatte. Allerspätestens da wurde mir klar, dass das Ganze kein pädagogisches Unternehmen ist, so waren ja nun mal die Anfänge des Ensembles, sondern ein wirklich eigenständiges, ästhetisches Produkt geworden ist.

Sprecher/in:

Die Rede ist vom Ensemble Zwischentöne. Es hat sich nicht – wie beispielsweise das Ensemble Modern oder das ensemble recherche – einen internationalen Ruf erworben, ist nicht einmal innerhalb Deutschlands wirklich bekannt und berühmt geworden. Und doch ist das Ensemble Zwischentöne einzigartig in Deutschland. Es ging ihm nie darum, die ohnehin vertrackte Spiel- und Aufführungspraxis zeitgenössischer Musik weiter zu perfektionieren, auch nicht darum, immer schwierigere Partituren zur Aufführung zu bringen. Aber es hat den Wert dieser Musik für den Zuhörer und damit für die Gesellschaft permanent hinterfragt und ihn aus wechselnden Perspektiven immer wieder neu bestimmt. Mit der konzertanten Überschreitung im Zentrum ging es dem Ensemble ums Ganze der neuen Musik und das, was ihr Wesen ausmacht: Ihr Vermögen, durch ständige Erneuerung, Erfindung, Verfeinerung unseren Hörsinn wach und lebendig zu halten, Neugierde und Spaß an der Erfahrung des Unerwarteten, des Fremden, des Besonderen auszubilden . Das Ganze aber meint Erneuerung in alle Richtungen: in Richtung Klangmaterial , Spiel- und Aufführungspraxis ebenso wie in Richtung des Erprobens von neuen Räumen und Orten - wie etwa den Toilettentrakt in der Schaubühne Berlin. Orte, die bei kluger musikalischer Nutzung wiederum das Hören intensivieren können und damit den gesamten Kontext musikalischer

Aufführung. Zeitgenössische Musik bewegt sich dann in einem Terrain, in dem sie der Abstumpfung, der Gleichgültigkeit, ja, der Verblödung entgegen tritt, ... Das Ensemble Zwischentöne gehört in diesem Terrain zu den Pionieren, zu den Wegbereitern, den Breschenschlagern.

Zitator

Seit Zwischentöne 1988 von Peter Ablinger gegründet wurde,

Sprecher/in

... heißt es in einem Programmheft, ..

Zitator

... haben viele Berliner Komponistinnen und Komponisten das Ensemble genutzt, um für dieses – wie für die Komponisten selbst – neues Terrain zu beschreiten. Das Ensemble, das an der Musikschule Kreuzberg aus einem Kurs für experimentelle Musik hervorgegangen ist, mit seiner Besetzung aus Laien und professionellen Musikern, Schauspielern und Instrumentalisten, bildet so etwas wie eine eigene Gattung zwischen Instrumentalmusik und Performance, Komposition und Konzept."

Musik1 langsam wieder aufblenden, bei 11'10, 10" frei stehen, unter Text liegen lassen

Sprecher/in:

Vieles wurde für diese "neue Ensemble-Gattung" erfunden. Der österreichische, aus künstlerischen Gründen nach Deutschland emigrierte Komponist Göstha Neuwirth sagte in einem Interview zu Peter Ablinger den charakteristischen Satz:

Zitator:

Als Du mich gefragt hast, ob ich für die Zwischentöne etwas machen wollte, dachte ich: das ist für mich eine Chance, Ungewissheit zu erzeugen.

Sprecher/in

Ungewissheit – was für ein ungewöhnliches Wort, wenn es um Komponieren und Musik geht. Für das Ensemble wurde aber nicht nur solcherart besondere Musik erfunden. Manches – wie die gerade zu hörende Komposition des erst kürzlich

verstorbenen, dänischen Fluxuskünstlers Henning Christiansen "Dust out of brain. Komplott Konzert für Staubsauger, Menschen, Tiere, Objekte und Elektronik" erfanden auch die Zwischentöne neu, hier in Form einer Live-Übermalung der Konzertaktion von 1993:

Musik 1, 3' frei, dann weg, ab 12'14 (Flöte) frei stehen – 15'05, dann langsam ausblenden

Sprecher/in (frei stehen)

Zwischentöne - Zwischenzeiten - zwischen Orten – zwischen nicht mehr und noch nicht - zwischen allen Stühlen – zwischen den Zeilen - zwischen Wahrheit und Wirklichkeit ... Dieses Dazwischen ist ein seltsamer, letztlich aber doch kreativer Ort und Zustand. Denn sich zwischen den Positionen zu bewegen bedeutet, mehr Fragen zu stellen, als wenn man irgendwo fest verankert ist. Solcherart Fragen hat das Ensemble Zwischentöne von Anfang an gestellt: Zuerst an sich selbst hinsichtlich der eigenen musikalischen Fähigkeiten, dann an das Potential von Komposition und Partitur, an Komponisten und ihre Lust am Experiment, Fragen an Orte hinsichtlich ihrer Klang- und Musikfähigkeit und schließlich an die soziale Relevanz der zeitgenössischen Musik selbst. In diesem Fragen – Laienstatus hin, Laienstatus her -, war und sind die Zwischentöne vielen anderen Ensembles für neue Musik oft einen Schritt voraus. Peter Ablinger.

O-Ton 2, Peter Ablinger, 53"

Also spätestens, welches Jahr war das, das wird 1996 gewesen sein, haben wir ein Konzert im BKA gemacht und dazu hatte ich einen kleinen programmatische Text geschrieben, der etwa so begann: Spät aber nicht zu spät wird mir klar, etc. etc. und dann schreibe ich etwas über den fundamentalen Konservatismus in der neuen Musik, gerade in ihren musikalischen Praktiken. Also wie die Rahmenbedingungen von neuer Musik: Konzertsaal, Musikinstrumente, musikalische Ausbildung, Virtuosität, Fünf-Noten-Linien-System usw. usw., diese Rolle zwischen Komponist und Interpret eigentlich seit drei Jahrhunderten hat sich überhaupt kein bisschen geändert. Also da gibt's Änderungen am Notenpapier, wo man die Noten technisch herbekommt, da gibts verschiedene Änderungen vielleicht auch gewisse Erweiterungen in der Instrumentalpraxis, aber das grundsätzliche Setting in dieser ganzen Angelegenheit, das blieb das gleiche.

Sprecher/in:

Wenn das Setting gleich bleibt, gibt es nur marginale Erneuerungen – das lehrt die Musikgeschichte. Jener kleine Text, der unter dem Titel "Überlegung" in dem als Typoscript vervielfältigten Programmblatt für jenes Konzert am 6. Februar 1996 überliefert ist, spannte den Rahmen aber noch weiter:

Zitator:

"Honig auf Leinwand, rostende Schrott-Skulptur, Cyper-oder Staub-Kultur –

Sprecher/in

... heißt es dort ...

Zitator:

... manchmal sind sie schon zu beneiden, die bildenden Künstler, wegen ihres freien und ungehinderten Zugriffs auf Material und Medium; ihrer Erfindung ist keine Grenze gesetzt.

Ganz anders die Komponisten: Wollen sie, dass ein Stück gespielt wird, müssen sie sich so vielen Instanzen beugen, dass am Ende ohnehin nur herauskommen kann, was am Anfang auch schon da war: Konzertsäle (: vorgegebene Positionierung von Klang und Hörer), Veranstaltungen (: vorgegebene Dauern), Interpreten (: vorgegebener Standard dessen, was man von Ihnen verlangen kann), Instrumentarium (: vorgegebene Gattungsgeschichte, Notenschrift, Virtuosität) – um nur einige der Instanzen zu nennen.

Es soll gar nicht gesagt sein, dass Stücke, die die Gegebenheiten unverändert lassen, schlecht sein müssen. Es soll nur gesagt sein, dass Stücke, die den einen oder anderen Aspekt aufzuknacken versuchen, es wesentlich schwieriger haben und damit, dass das "anything goes", der beliebige Zugriff auf grundsätzlich Mögliches, in der musikalischen Praxis keineswegs gegeben ist."

Sprecher/in:

Auf dem Programm standen damals, vor 13 Jahren also, Arbeiten des Schlagzeugers und Performers Sven-Ake Johansson, von dem Fluxuskünstler Emmett Williams, von der spanischen Komponistin Maria de Alvear, dem französischen Minimalisten Tom

Johnson und dem unkonventionellen Musiktheatermann Georg Nussbaumer, Komponisten also, die das konventionelle Konzert-Setting, jeder auf seine Weise, längst aufgebrochen hatten – womit letztlich immer auch eine Intensivierung des Zuhörens verbunden ist. Unser Sendungstitel "wonnegartenhonigwüste" ist übrigens einer Videoarbeit von Georg Nussbaumer aus seinen *parsivalstudien* entlehnt, Bestandteil eines Porträtkonzerts der Zwischentöne im Rahmen der Klangwerkstatt Kreuzberg im November 2001.

Als Peter Ablinger das Ensemble Zwischentöne 1989 gründete, gab es in Berlin, respektive in Westberlin, noch keine experimentelle Szene. Das, was man experimentelle Musik nennt, äußerte sich eher punktuell: etwa in Konzerten der Maulwerker der Hochschule der Künste, des Flötisten Eberhard Blum, in seltenen Festivals der Akademie der Künste oder in den alle zwei Jahre stattfindenden "Inventionen", die der DAAD zusammen mit dem elektronischen Studio der Technischen Universität veranstaltet. Das sollte erinnert sein, wird dadurch die Pionierrolle der Zwischentöne doch um so deutlicher. In den vergangenen 20 Jahren hat sich Berlin auch in dieser Hinsicht unglaublich verändert, ist heute in Deutschland vielleicht die einzige Stadt, die die Bezeichnung Ort experimenteller Musik verdient. Ein Ort, an dem die Klangkünstler ebenso zu Hause sind wie die neuen Improvisatoren, die Elektroniker oder experimentellen Instrumentalisten, etwa wie an der e-Gitarre in dem Stück *63-99* von Peter Ablinger

Musik 2, Peter Ablinger, 63-99, 2'. Von Anfang unter Sprecher/in langsam wegblenden

Sprecher/in:

Peter Ablinger selbst, 1982 mit dreiundzwanzig Jahren von Graz nach Berlin übersiedelt, verdiente damals als Klavierlehrer an der Musikschule Kreuzberg seinen Lebensunterhalt und war als Komponist noch kaum bekannt. Seine ästhetischen Überzeugungen, in Projekten wie etwa der Stadtooper Graz 2005 oder in der Landschaftsoper Ulrichsberg 2009 musikalisch inzwischen längst entwickelt, hatte er damals höchstens Freunden anvertraut. Uraufführungen gab es von ihm noch kaum, zumindest nicht in Berlin. Ensembles und künstlerischer Leiter wussten also kaum etwas voneinander und konnten demzufolge auch nicht wissen, worauf sie sich miteinander einließen. Das "Projekt Zwischentöne", wie es rückblickend eines der Gründungsmitglieder, die Literaturwissenschaftlerin Ellen Fricke bezeichnete, war

noch völlig offen. Diese Offenheit in einer Weise zu nutzen, dass sie für beide Seiten künstlerisch gewinnbringend wurde, gehört zu jenen Glücksfällen der Musikgeschichte, die dem Vertrauen auf den Zufall ebenso zu danken sind wie dem Vertrauen eines unkonventionellen Anfangs. Im Fall der Zwischentöne war jener Anfang ein Aushang in der Musikschule Kreuzberg , überschrieben mit:

Zitator

"Für alle Lehrer und Studenten der Musikschule Kreuzberg

Ab Sommersemester 89 gibt es einen Kurs für Neue Musik und experimentelle Spielpraktiken.

Daran kann teilnehmen, wer interessiert ist, die gängigen Möglichkeiten seines Instruments oder seiner Stimme zu erweitern und vielfältige Formen des Zusammenspielens zu erproben. Lediglich die musikalischen Grundkenntnisse sind erforderlich. Im dafür vorgesehenen Ensemble sollen sowohl Virtuosen als auch Anfänger eine ihnen angemessene Aufgabe finden.

Musik 2, unter Zitator langsam aufblenden und 20" frei stehen lassen.

Zitator:

Aus der Erforschung instrumentaltechnischer Möglichkeiten und von Grundformen des Ensemblespiels..."

Sprecher/in: ... so heißt es in dem Aushang weiter ...

Zitator

... sollen Konzepte und Stücke entstehen, die schließlich auch aufführbar sind, wofür etwa das Ballhaus Naunynstraße zur Verfügung steht.

Geplant ist die Zusammenarbeit mit Komponisten und Kompositionsstudenten, um unterschiedlichste Vorstellungen realisieren zu können. Ebenso sollen instrumentale und vokale Solisten aus Jazz oder Klassik einbezogen werden. Die Palette des Möglichen ist ein offener Prozess. – Peter Ablinger (Tel. 4926068)

Musik 2, noch 1' frei stehenlassen, dann weg.

O-Ton 2, Peter Ablinger, 1'55

"Die Programmatik hat sich nicht aus dem Namen des Ensembles entwickelt, eher umgekehrt. Die Programmatik des Ensembles ist eher etwas, was sich nach kurzer Zeit, als es nicht mehr nur ein einfacher Kurs für neue Musik an der Musikschule war, aus sich selbst heraus konstituiert. Sozusagen die Situation mit Laien zu arbeiten und später dann mit einer Mischung aus Laien und Professionellen brachte einfach andere Praktiken mit sich, andere Arbeitsweisen, und wenn man die sinnvoll einsetzen, [...] sondern aus dieser Konstellation heraus das ganz Spezifische machen wollte, dann musste man sich in Terrains begeben, wo die professionellen Ensembles nie hinwollten. Also in Bereiche, die den Konzertsaal verlassen und vielleicht in ungewöhnlichen akustischen Situationen vielleicht sogar in Außenräumen arbeiten. Oder Stücke nicht für klassische Instrumente, sondern für alle möglichen Klangobjekte oder Klangerzeuger, die man zum Teil erst erfinden oder zusammentragen oder selber basteln muss. Auch dann Stücke, die keine übliche Notation haben oder wo wir mit Komponisten oder Musikschaaffenden zusammen arbeiten, also mit Leuten aus der Klangkunst oder sogar aus der Bildenden Kunst mit einem bestimmten Zugang zur Musik, die aber überhaupt keine Notensprache kennen und dadurch ganz andere Methoden der Vermittlung sozusagen der Partitur stattfinden müssen. Also all diese Bereiche – und die sind ja insgesamt ziemlich groß, würde ich sagen, seit Ende der 50er Jahre gibt's da ein gewaltiges Repertoire in genau diesen Zwischenräumen oder vielleicht sind auch Nebenräume, die also neben den klassischen Varianten der neuen Musik liegen - , die aber auch von den klassischen Ensembles links liegen gelassen werden, nicht beachtet, nicht bespielt, weil ihnen das zuwenig virtuos ist oder weil es ihnen zu unpraktisch ist oder was weiß ich – aus verschiedenen Gründen.

Sprecher/in:

Diese Zwischen- und Nebenräume, Seiten- und Trampelpfade - die oft noch unerforschten Ränder des Mainstreams zeitgenössischer Musik also -, waren von Anfang an das künstlerische Betätigungsfeld der Zwischentöne. Bei den ersten Auftritten nannten sie sich übrigens noch schlicht "Ensemble für Neue Musik und Improvisation". Erst als die Klangwerkstatt an der Musikschule Kreuzberg – ebenfalls auf Initiative von Peter Ablinger und in enger Kooperation mit dem damaligen Direktor Wolfgang Schwinger – 1990 ins Leben gerufen wurde, verdichteten sich die

künstlerischen Visionen zu einem Namen. Wenn es nach Ablinger gegangen wäre, hätte das Ensemble den Namen "Klangwerkstatt" erhalten und an der Musikschule Kreuzberg wäre das Festival "Zwischentöne" etabliert worden. Aber das gefiel dem Direktor nicht und so wurde getauscht. Die Klangwerkstatt Kreuzberg wurde zum wichtigsten Aufführungsrahmen der Zwischentöne, zugleich aber auch zu einem Maßstab für Berlins experimentellen Anspruch – obwohl sie im Kern ein Musikschulfestival ist.

Zitator:

Das Ensemble, mit seiner Besetzung aus Laien und professionellen Musikern, Schauspielern und Instrumentalisten, bildet so etwas wie eine eigene Gattung zwischen Instrumentalmusik und Performance, Komposition und Konzept. Es ist eine Chance Ungewissheiten zu erzeugen.

Sprecher/in:

Als Vorteil für die Ernsthaftigkeit der späteren musikalischen Forschungsarbeit sollte sich bald erweisen, dass sich nach jenem Aufruf keine Kinder, sondern ausschließlich Jugendliche und junge Erwachsene gemeldet hatten. So konnten die musikalischen Erkundungen von einer pädagogischen Anbindung von vornherein gelöst werden. Bereits das erste Konzert am 24. Juni 1989 im Kammersaal der Musikschule Kreuzberg in der Wassertorstraße hatte das bezeichnende Thema "Pläne und Abwege". Es präsentierte die ersten tastenden Schritte der Musiker auf den Seitenpfaden neuer Musik: improvisatorische Selbsterkundungen auf eigenen Instrumenten wie Stimme, Klavier, Cello, Violine oder E-Bass. Den E-Bass spielte am Anfang beispielsweise die Punkerin Nana Krause, die in einem eigenen Kleinbus am Mariannenplatz wohnte und bei Peter Ablinger Klavierunterricht hatte. Auf akademische Herkunft wurde keinen Wert gelegt, dafür um so mehr auf Offenheit, Neugier, Phantasie und kreative Ernsthaftigkeit, auf die Bereitschaft, Wege in Neuland mit gehen zu wollen. Musik machen wurde auf diese Weise unversehens zum Experimentieren mit menschlichen Verhaltensweisen und zum Reflexionspunkt eigener Gewohnheiten. Der Programmzettel für dieses erste Improvisationskonzert vermerkte denn auch nicht Komponistennamen und Werktitel, sondern – gemeinsam zusammengetragene Sätze und Zitate als "rote Fäden" für musikalisches Tätigsein.



Zitator:

"Lösungen werden auf improvisatorischem Wege gefunden. Dennoch bleibt Improvisation selbst ein Spezialfall.

"Die Leiter wegwerfen, nachdem ich auf ihr hinaufgestiegen bin."

Schwierigkeiten entstehen durch die Wiederholung von Gefundenem. ("Das Wesen einer Erinnerung ist ihr falscher Ort.")

Dagegen: Die Lust des Findens. Das, was nicht sicher ist.

"Schließlich frage ich mich, ob es ausreichend ist, eine Sache zu machen, weil man sie verstanden hat." Die Arbeit ist die Idee.

O-Ton 3, Peter Ablinger, 1'07

Nach und nach haben wir dann immer mehr Selbstbewusstsein gekriegt und die Leute nicht mehr nur gefragt, weil sie gute Freunde wurden, sondern das Konzept wurde immer selbstbewusster und wir haben sehr viel bestimmter Leute gefragt, die eben einen anderen ästhetischen Weg gehen als es der klassische Neue-Musik-Komponist tut und sind konsequenter auf Leute zugegangen wie Maria de Alvear, Benedict Mason oder Alvin Lucier ... Das war dann für uns natürlich eine große Bestätigung, dass dann Kontakte zu so berühmten Leuten wie Lucier oder auch Christian Wolff so fruchtbar waren und die dann gerne für uns geschrieben haben, mit uns aufgeführt haben, mit uns konzertiert, live gespielt haben und dass das immer angenommen wurde und allen Beteiligten etwas gebracht hatte. Allerspätestens dann wurde mir klar, dass das Ganze kein pädagogisches Unternehmen ist, so waren ja nun mal die Anfänge des Ensembles, sondern ein wirklich eigenständiges, ästhetisches Produkt geworden ist.

Sprecher/in:

Improvisation war nur der Anfang – eine Art musikalische Selbstvergewisserung des eigenen Könnens und der eigenen Fantasie. Nach und nach wandte sich das Ensemble Komponisten und Kompositionen zu: Außer Christian Wolff, Benedict Mason und Alvin Lucier Pauline Oliveros, James Tenney, Göstha Neuwirth, Dieter Schnebel, Mauricio Kagel, Roman Haubenstock-Ramati, John Cage, Isabel Mundry, Franz-Martin Olbrisch, Jakob Ullmann, Angela von Moos, Kirsten Reese, Makiko Nishikaze, Nader Mashayekhi und vielen anderen. Auch dabei folgte es sehr eigenen Vorstellungen. Wichtig war nicht in erster Linie die Reproduktion von Noten, sondern die individuelle Produktion von Tönen, von Gesten, eines musikalischen Reagierens

und Erfindens und von Zusammenhängen. Pläne und Abwege konkretisierten sich ein Jahr später in einem zweiten Konzert der Zwischentöne. Auf dem Programm stand die gleichnamige Komposition für 8 Spieler von Peter Ablinger, *Telepathie* für Kopfhörerschaltung und eine beliebige Anzahl von Spielern von Gerhardt Müller-Goldboom, *Wasserfarben* für Improvisationsensemble von Helmut Zapf, *Zahlen* für (mit) Münzen von Dieter Schnebel, *Wagenstück* für Ensemble von Sven-Ake Johansson oder Nr. 10 für Improvisationsensemble des Jazzers Johannes Bauer. Die Richtung des Musizierens wurde hier schon klarer: Musik von Komponisten herauszufordern und vorhandene Stücke zu nutzen, die durch ihr experimentelles Konzept die Erfindungslust der Musiker und die Hörlust des Publikums herausforderten. In dem Programmflyer dieses Konzerts wurde dieser selbst gesuchte Standort zeitgenössischer Musik deutlich benannt:

Zitator:

Zwischentöne – das sind alle Töne zwischen improvisierter und komponierter Musik – und nicht nur "Töne": Die Bandbreite des Repertoires reicht von szenischen, performanceartigen Stücken (Schnebel u.s.) über freie und in den Jazz hineinreichende Improvisation (Bauer u.a.) zu strengen Konzepten (Johansson u.a.) und verschiedenen Mischformen (Ablinger u.a.) Heterogen wie das Repertoire ist die Zusammensetzung des Ensembles aus den Bereichen Jazz, Klassik, Varieté, Tango und Schauspiel. Komponisten und Performer nutzen das Ensemble als Experimentierfeld und Werkstatt für eine Musik jenseits der abstrakten Grenze zwischen Werk und Interpretation. Fast alle Stücke sind so aus der unmittelbaren Zusammenarbeit von Ensemble und Komponisten zur Uraufführung gelangt.

Musik 3, James Tenney, *Deus ex machina*, ab 3' für 2', dann unter Sprecherin liegen lassen

Sprecher/in:

Aus dem Ensemble als Experimentierfeld und Werkstatt erwachsen eigenwillige Programme. Deren besondere musikalische Intentionen, die den Präsentationscharakter eines Konzerts immer weit hinter sich lassen, waren oft schon am programmatischen Titel zu erkennen. "Hörsturz 1-6" etwa, mit dem Untertitel "Unbequeme Musik I" nannte sich 2005 ein Konzertset an 3 Orten, aus dem James Tenney *Deus ex machina* stammte, das wir gerade hörten: eine Hommage für Alvin

Lucier, John Cage und David Tudor, alle drei bzw. vier wichtige Komponisten für das Ensemble Zwischentöne. Andere Konzert- oder besser Hörereignisse, die die Zwischentöne einmal pro Jahr veranstalteten, nannten sich "Physiognomie des Lautens" oder "Musik für Orte" oder "Resonanzen" oder "Musik für den Blick nach draußen". Die drei Orte waren beim *Hörsturz* 2005 der Club 13 an der Oberbaumbrücke, die Berlinische Galerie, ebenfalls in Kreuzberg und das Tesla im Podewil'schen Palais. Auf dem Programm standen insgesamt sechs Hörsituationen zwischen ganz lauter und ganz leiser Musik mit Arbeiten etwa von Maryanne Amacher, Carlo Inderhees, Michael Pinter, Chiyoko Slavnic oder eben James Tenney. (Musik 3 einspielen) Deutlich wird schon an jenen musikprogrammatischen Setzungen und Orten, dass bei den Konzerten des Ensembles Zwischentöne eigentlich nicht die Musik als Komposition und Werk, sondern als Hörsituation im Zentrum steht und damit immer wieder die Herausforderung an die Komponisten, neue, überraschende Hörsituationen zu schaffen.

Musik 3, aufziehen ab 11" und noch 1' frei stehen lassen, dann ausblenden

Zitator

Es gibt Komponisten und Komponisten...

Sprecher/in

.. heißt es in einem anderen Programmflyer.

Zitator

Die einen schreiben Noten aufs Papier – in diesem Falle Makiko Nizhikaze -, die anderen Anweisungen in Prosaform wie Alvin Lucier. Wieder andere verwenden überhaupt kein Papier. Bei Rolf Julius wird die Partitur durch eine CD ersetzt, bei Akio Suzuki durch selbstgebaute Instrumente und der Vermittlung ihrer Spielpraktiken, während bei zeitblom das kompositorische Vermittlungsmedium durch ein Setup aus Mikrofonierungen und Computer-In- und Outputs übernommen wird. Das Ensemble Zwischentöne geht einen Schritt weiter im Erforschen dessen, was Komposition sein kann und hat Komponisten, Elektroniker und Klangkünstler um Ensemblewerke gebeten. Einige von ihnen haben zuvor noch nie – wie Rolf Julius – für lebende Menschen komponiert, weil sie ihre Stücke – sofern sie überhaupt

performiert werden – ausschließlich selbst aufführen. Julius, Suzuki und zeitblom werden üblicherweise nicht als Komponisten geführt – warum eigentlich?

Sprecher/in

Hinter dieser Frage verbirgt sich letztlich eine ästhetische Überzeugung, durch die sich die Arbeit des Ensembles Zwischentöne in singulärer Weise profiliert hat. Die Annahme und Erfahrung nämlich, dass nicht nur Perfektion in traditionellem Sinne zu interessanter Kunst führen kann: also der optimale Konzertsaal, der, der sein Handwerk von der Pike auf erlernt hat oder der sein Instrument bis ins letzte Detail beherrschende Interpret. Zu einer mindestens ebenso interessanten Musik können vielmehr künstlerische Tätigkeiten führen, die diese letztlich konventionellen Werte vom Ansatz her hinterfragen. Auch das prägte die Programmarbeit der Zwischentöne, was sich besonders auch an den Porträtkonzerten ablesen lässt. Diese waren immer Persönlichkeiten gewidmet, die am Rande der neuen Musikszene stehen wie Göstha Neuwirth und Ernstalbrecht Stiebler bzw. mit ganz anderen Klang- und Kunsterfahrungen komponieren wie Pauline Oliveros, Alvin Lucier, Nader Mashayekhi, Rolf Julius oder Christina Kubisch.

O-Ton 4, Peter Ablinger, 2' 04

Noch ein Detail von den Dingen, die, glaube ich, immer etwas anders waren bei den Zwischentönen als bei den anderen Ensembles. Etwas, was ich nur aufbringe, weil es doch eine spürbare Differenz, ein Reibungspunkt zu eben den professionellen Ensembles immer war - und das war die Professionalität. Also alle konzeptuellen Dinge, die wir jetzt besprochen haben, also in andere Räume zu gehen und nicht auf den klassischen Instrumenten zu spielen, das kann noch irgendwie von einem aufgeschlossenen Geist gutgeheißen werden. Aber ein klassisch ausgebildeter Musiker und gemeinhin sind das die meisten in dieser Szene, also auch die Gäste dieser Szene, (...) , rümpfen irgendwie die Nase, wenn ein Klang nicht so perfekt ist, wie sie ihn auf der Akademie gelernt haben. Ein sehr interessantes Phänomen, finde ich, und wiederum auch bezeichnend ... für diese große Diskrepanz zwischen neuer Musik und bildender Kunst etwa, wo bereits in den vierziger Jahren Maler wie Jean Dubuffet beispielsweise angefangen haben mit der linken Hand zu malen, damit sie ihre eingelernte Virtuosität verlernen. Also für mich war das immer ein ganz bewusster Aspekt des Ensembles [...] Eine Qualität, wenn jemand nicht so einen perfekten

Ansatz hat und am Saxophon einen lang ausgehaltenen Ton spielt, der ein bisschen flattert, obwohl er sich bemüht, gerade zu spielen, aber er flattert ein bisschen,. Und dieses spezifische Flattern ist das Schönste, das man sich vorstellen kann. Wenn man umgekehrt denkt, wie gleichzeitig die Komponisten mit einer komplexen Notation, sozusagen mit einem unglaublichen Aufwand und Spieltechniken auf drei Systemen so einen Ton ausnotieren, also einen ausgehaltenen Ton mit internem Flattern, der dann nach langem Üben von einem phantastisch virtuos Interpreten wieder hergestellt wird, also genau die gleichen Bemühungen auf einer anderen akademischen Ebene, die sind wiederum akzeptiert. Aber das Grundsätzliche, Schlichte des Andersklingenden, die sind immer noch nicht akzeptiert.

Musik 4 Carlo Inderhees, 7 Stimmen 3 , ab 6'45

Sprecher/in (nach 30" auf Musik drauflegen)

Zu diesem anders Klingenden gehören auch solche Stücke, die sich in bewusster Reduktion auf das Wesentliche beschränken: auf Stille und einzelne Töne, Töne und ihre Abweichungen, Töne und Intervalle wie die eine Stunde dauernde Arbeit von Carlo Inderhees "7 Stimmen 3" für Alt-Saxophon, 2 Akkordeons, Violine, und Violoncello, die das Ensemble Zwischentöne im Rahmen der Hörsturz-Reihe am 28. Juni 2005 zur Uraufführung brachte.

Musik 4, noch 2 ' frei stehen lassen bis zirka 9'30

Sprecher/in

Vor etwa zwei Jahren hat der amerikanische Komponist Bill Dietz die künstlerische Leitung des Ensembles Zwischentöne übernommen und damit eine jüngere Generation. Und wieder scheint es, als ob man für die weitere Entwicklung der Zwischentöne von einem Glücksfall der Musikgeschichte sprechen kann: dass sich gerade der Österreicher Peter Ablinger und der Amerikaner Bill Dietz begegnet sind.

O-Ton 5, Bill Dietz, 40"

Ich bin 2003 nach Deutschland gekommen, um mit Peter Ablinger zu arbeiten und auch seit 2003 spielte ich ziemlich regelmäßig mit dem Ensemble. Und Peter hat eigentlich öfters die Leitung des Ensembles anderen gegeben, zum Beispiel Chiyoko

Slavnisz war für ein oder zwei Jahre die Leiterin und Ellen Fricke davor und andere, und irgendwie kams es auch, dass ich dabei war und ich kannte das Ensemble und vielleicht auch wegen meiner eigenen Musik und meinen eigenen künstlerischen Interessen ... in the right place ist the right time war oder so und dann habe ich es so übernommen.

Sprecher/in:

Es waren wohl nicht nur die richtige Zeit und der richtige Ort, sondern es waren vor allem die künstlerischen Interessen von Bill Dietz, die beide Komponisten zusammenführte.

O-Ton 6, Bill Dietz, 43"

Ich bin Amerikaner und ich habe in Amerika Musik und Kulturwissenschaften studiert und seit vielen Jahren interessiert mich sehr so der institutionelle Rahmen von Musik. Ich habe bei meinen Kulturtheoriestudien auch Kunstgeschichte und Kunstwissenschaften studiert und viel Gelesen. Zum Beispiel Praktiken der Institutionen-Kritik in den 60er und 70er Jahren in der Bildenden Kunst finde ich besonders sehr, sehr spannend und so etwas hat es eigentlich nicht wirklich in der Musik gegeben ... Aber der Unterschied, der wichtig ist für mich, ist [Musik] nicht nur als erweitertes musikalisches Material zu verstehen sondern als grundsätzlich anderes Konzept wahrzunehmen.

Sprecher/in

Dieses andere Konzept hatte das Ensemble Zwischentöne in den inzwischen zwanzig Jahren seines Bestehens in zuvörderst künstlerischen und musikalischen Richtungen vielfach hinterfragt: den Kompositionsbegriff und traditionelle Wertvorstellungen von Ton und Klang, ebenso das konzertante Aufführungsritual oder die Rolle des Musikers darin. Es entfaltete und erweiterte damit ein konzeptuelles Denken, durch das einige Vertreter der amerikanischen, englischen und westeuropäischen Avantgarde wie eben Christian Wolff, John Cage, Pauline Oliveros, Alvin Lucier, Steve Reich, Emmet Williams, Cornelius Cardew, Dieter Schnebel und andere das Verständnis davon, was neue Musik sein kann, radikal erweitert hatten. Und die Zwischentöne – mit und zwischen unterschiedlichsten Musikrichtungen agierend - führten dadurch auch wieder Entwicklungen zusammen, die die Neue-Musik-Mode streng geteilt hatte: Jazz und

experimentelle Improvisation, Klanginstallation und Komposition, Performance und Musizieren. Bill Dietz aber ging noch einen Schritt weiter, indem er neue Musik ihr fremden, sozialen Kontexten aussetzte.

O-Ton 7, Bill Dietz. 28"

Ich glaube dieses Element von Sozialem oder von Gesellschaft hat es eigentlich immer gegeben, implizit im Ensemble, in der Andersartigkeit zu anderen Ensembles in der Neuen-Musik-Szene oder in seiner kritischen Beziehung zur neuen Musik. Und das würde ich eigentlich gern noch ein bisschen unterstreichen oder hervorbringen.

Ich glaube, wenn man die selben Sachen, die Peter Ablinger organisiert und präsentiert hat, in einem anderen Zusammenhang präsentieren würde, das könnte auch beitragen zur Erweiterung dieser Zwischenräume, wie Du sagst, und das ist vielleicht das, was die neue Musikszene braucht: Wenn es sich anders vorstellt oder sich in einen anderen Zusammenhang bringen könnte, zu den Medien und im Gesellschaftlichen, dass das vielleicht genügen würde.

Sprecher/in

Genügen würde, wenn es gelänge, die für Bill Dietz entscheidenden Fragen mit den Mitteln von Musik und Musikern selbst zu stellen: Welche Rolle spielt die zeitgenössische Musik in der Gesellschaft und was hat sie den Menschen in ihr an Werten tatsächlich zu vermitteln? Und: Wie kann Musik, die heute überall präsent ist, etwas beitragen zum Verständnis der Menschen untereinander auf dieser Welt? Mit zwei großen Projekten haben er und das Ensemble Zwischentöne solch tiefgreifende Fragen innerhalb der Berliner Musikkultur gestellt. In drei Phasen gibt es im Februar, Juni und Oktober diesen Jahres "Audienzen mit dem Publikum". Das heißt an typischen und untypischen Konzertorten werden die Rolle des Publikums, das Hören und die Aufführungspraxis musikalisch thematisiert. Sozial noch deutlicher eingreifend war das 30tägige Projekt "Krieg der Sprachen" vor einem Jahr in einem der problematischen Berliner Stadtbezirke, dem Soldiner Kiez im Wedding, organisiert zusammen mit einem dort ansässigen Kulturbüro.

O-Ton 8, Bill Dietz, 50

Das war eine beispielhafte Situation, wie oder ob die neue Musik eine alltägliche Rolle in einer Gemeinschaft spielen könnte. Und wir haben dann an 30 Tagen einmal am

Tag ein Konzert geführt. Die Hälfte des Programms war eine Auftragskomposition eines Berliner Komponisten, das waren bekannte Leute von Dieter Schnebel bis zu Andrea Neumann, ganz verschiedene Leute, und die zweite Hälfte war immer mit Musikern aus der direkten Umgebung, wo die Konzerte stattgefunden haben.. [Und alle Konzerte haben im Soldiner Kiez, im Wedding in Berlin stattgefunden] Und wir wollten einfach sehen, was passieren würde, wenn es eine ständige Präsenz von neuer Musik in dieser Umgebung gibt und was das für Wirkung auf die Musik selbst und die Leute, die dort wohnen haben könnte.

#### Sprecher/in

Der "Krieg der Sprachen" war vielleicht das anspruchsvollste und auch mutigste Projekt, das es überhaupt je in Berlin mit neuer Musik gegeben hat. Ob es bei den Bewohnern des Soldiner Kiezes, bei den dort lebenden und in verschiedenartigsten Bands organisierten oder solistisch arbeitenden Musikern wie auch bei den beteiligten Komponisten von nachhaltiger Wirkung sein wird darf bezweifelt werden. Dazu bedürfte es mindestens jährlich solcher Aktionen, ebenso einer nachhaltigeren finanziellen Förderung durch die Stadt – die für solche Ensemble problematischer geworden ist - und wären von einem einzigen Ensemble und ihrem Leiter wohl auch kaum allein zu tragen. Aber es wurde damit ein nachahmenswertes Beispiel geschaffen als Anstoß, über eine Neubestimmung der Rolle zeitgenössischer Musik für die Kultur der Gegenwart - und Zukunft - nachzudenken. Von Musikern, die den Wert der Zwischenposition erprobt und erkannt haben und mit immer wieder neuen Fragen die längst sich ausbreitende Selbstzufriedenheit zeitgenössischer Musik hinterfragen. (Musik 8 einblenden, Marianne Ammacher) . Hörstürze wie hier in der von Marianne Amacher 2005 für das Ensemble geschriebenen Komposition "GLIA" für 2 Flöten, 2 Akkordeons, Violine, Viola, Cello und Live-Elektronik werden in solch neuen Kontexten ebenso zu einer positiven Erfahrung wie Musik in den Toiletten der Schaubühne oder eine Musik für den Blick nach draußen.

Musik 5, Marianne Ammacher, GLIA, 4' von Anfang, ab 25'50 – mind. 29'40 od. 36'30-40'36

**Deutschlandradio Kultur**

**Neue Musik, 9.6.2009**