

HAKAN ULUS (HUDDERSFIELD, UK)

## Erfahrungen, Realitäten, Visionen. Meine Probenerfahrungen und Vorschläge zur Verbesserung der Probenbedingungen komplexer Musik

In diesem Text werden von Hakan Ulus (\*1991) eigene Probenerfahrungen der letzten Jahre kritisch reflektiert und Probleme und Mängel derzeitiger Probenbedingungen in diversen Formaten zeitgenössischer Kunstmusik (Festivals, Akademien etc.) benannt, analysiert, zuletzt daraus resultierend Idealbedingungen für das Proben komplexer Musik<sup>1</sup> formuliert. Der Aufbau des Textes gliedert sich in vier Teile:

1. Analyse des Ist-Zustandes der Probenbedingungen anhand ausgewählter Erfahrungen.
2. Wie wirken sich schlechte Probenbedingungen auf die Aufführungsqualität aus (anhand konkreter Beispiele)?
3. Die Kategorie der Interpretation in der zeitgenössischen Kunstmusik.
4. Eine Vision künftiger Probenbedingungen – Idealbedingungen für Proben komplexer Musik.

Hakan Ulus' (\*1991) text critically reflects experiences with rehearsals of recent years. Problems and deficiencies of current rehearsal conditions in various formats of contemporary art music (festivals, academies etc.) are specified and analyzed. Finally, ideal conditions for rehearsing complex music are discussed. The text is divided into four parts:

1. Analysis of the actual state of the rehearsal conditions referring to selected experiences.
2. How do poor sample conditions affect the performance quality (mentioning concrete examples)?
3. The category of interpretation in contemporary art music.
4. A vision of future rehearsal conditions – optimal conditions for rehearsing complex music.

Proben sind für Komponistinnen und Komponisten (im Folgenden kurz: Komponisten) – vor allem am Anfang ihrer Laufbahn – essentiell für ihre künstlerische Entwicklung. Die praktischen Erfahrungen, die der Kompo-

---

<sup>1</sup> Ich bezeichne meine Musik als komplex, da sie mit einem hohen Komplexitätsgrad den Interpreten herausfordert. Die Komplexität zeigt sich auf verschiedenen Ebenen: strukturelle Dichte, Rhythmik, Metrik und Intonation. Komplexität kann sehr viele Facetten haben. Meine künstlerische Maxime lautet: Kunst muss anspruchsvoll und komplex sein, um auch dem musikalischen Intellekt gerecht zu werden.

nist in der Interaktion mit den ausführenden Musikern macht, können die kompositorische Denkweise entscheidend beeinflussen und ihn – durch kritische Reflexion – herausfordern. Eine kritische Haltung zum Gegenstand ist sowohl beim Komponieren als auch beim Interpretieren höchstes Gut. Jedes künstlerische Tun ist somit nur unter der Voraussetzung der radikalen Selbstreflexion des Künstlers fruchtbar. In diesem Sinne verstehe ich eine Probe – vor allem wenn es sich um Vorbereitungen zu einer Uraufführung handelt – als einen Ort des Lernens, der Forschung und der Entwicklung. In meinem Schaffensprozess ist ein Werk erst dann vollkommen beendet, wenn es uraufgeführt wurde. Es muss also den Prozess des Probens durchlaufen haben, um »zum Leben erweckt zu werden«. Es kann vorkommen, dass ich in Proben – neben Korrekturen von flüchtigen Schreibfehlern – minimale Änderungen vornehme. Nach der Uraufführung übergebe ich mein Stück dann der Welt: Von da an führt es ein Eigenleben und ist auf sich selbst gestellt.

## 1.

Ich beginne mit einer Analyse der generellen Probenbedingungen im zeitgenössischen Kunstmusikbetrieb: Steht die Aufführung eines Werkes bevor, hat der Komponist in der Regel zwei bis drei Proben zu je anderthalb bis drei Stunden zur Verfügung. Dieser Richtwert variiert durch verschiedene Faktoren wie Dauer, Besetzung und Schwierigkeitsgrad des Werkes und nicht minder durch Bekanntheit des Festivals und des Ensembles. Nun gibt es für junge Komponisten in verschiedenen Etappen ihrer künstlerischen Laufbahn neben professionellen Festivals noch andere Plattformen für Aufführungen eigener Werke. Diese sind vor allem: Klassenabende in Musikhochschulen bzw. Kunstuniversitäten und Akademien für Komponisten. Ausgehend vom Schwierigkeitsgrad meiner Musik beleuchte ich nun diese Formate hinsichtlich der Probenbedingungen: Im akademischen Verständnis beginnt der »professionelle« Weg eines Komponisten mit der Aufnahme des Musikstudiums an einer Musikhochschule. In diesem halböffentlichen akademischen Raum – der nach außen hin geschützt ist und in dem Fehler nicht so stark abgestraft werden wie im öffentlichen Kulturbetrieb – werden die ersten Probenerfahrungen gesammelt. Für junge Komponisten sind diese Jahre von nicht zu unterschätzender Bedeutung, da sie oftmals diejenigen sind, in denen die schnellsten Entwicklungsschritte stattfinden. Daher ist es wichtig, dass ihnen die Möglichkeit gegeben wird, in diesen Jahren ihre Werke mit sehr guten

Musikern zu erarbeiten und somit in guter Qualität zu hören. Für komplexe Musik wie jene von Brian Ferneyhough oder meine gibt es im akademischen Raum vielfach keine Infrastrukturen, die dies ermöglichen würden. Den Instrumentalisten fehlt es oft an Erfahrung in zeitgenössischer Kunstmusik. Die Institute für zeitgenössische Kunstmusik an den Musikhochschulen, in deren Verantwortung es stehen müsste, diesem Mangel entgegenzuwirken, vermögen es oft nicht entsprechend auszubilden. Die Aufführungspraxis zeitgenössischer Kunstmusik wird in einem sehr geringen Ausmaß in die Studienpläne einbezogen.<sup>2</sup> Der überfüllte, im Zuge des Bologna-Prozesses durchakademisierte Studienplan, Unwille<sup>3</sup> und auch finanzielle Aspekte<sup>4</sup> sind weitere Hindernisse für gute Aufführungen während des Studiums. Im akademischen Rahmen habe ich von Studenten in Proben das erste Mal den Vorwurf der Unspielbarkeit meiner Musik zu hören bekommen. Als »unspielbar« wird oft das bezeichnet, was der Interpret in seinem aktuellen Entwicklungsstand nicht zu spielen in der Lage ist.<sup>5</sup> Des Weiteren wird »Unspielbarkeit« als Strategie, sich nicht mit den Dingen auseinandersetzen zu müssen, angewandt.<sup>6</sup> Da im akademischen Rahmen die entsprechenden

<sup>2</sup> Es besteht die Möglichkeit, sich auf zeitgenössische Kunstmusik zu spezialisieren. Dazu gibt es diverse Studienangebote wie zum Beispiel in Frankfurt (Internationale Ensemble Modern Akademie) oder Graz (Performance Practice in Contemporary Music). In der allgemeinen Grundausbildung für Instrumentalisten im deutschsprachigen Raum nimmt die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts jedoch einen unbedeutend kleinen Teil ein.

<sup>3</sup> Dazu kommt – und das ist nicht unüblich bei »Künstlerpersönlichkeiten« – Arroganz der Interpreten den Komponisten und generell der zeitgenössischen Kunstmusik gegenüber. Sie wird im »Klassischen Musikbetrieb« als eine Art Musik zweiter Klasse und die Musiker, die sie ausführen, dementsprechend als Musiker zweiter Klasse aufgefasst.

<sup>4</sup> Oft habe ich es erlebt, dass Studenten für Klassenabende von Komponisten Honorare verlangt haben. Gelder dafür standen seitens der Abteilung nicht zur Verfügung.

<sup>5</sup> Wenn es sich wirklich um eine unmögliche Spieltechnik, einen unmöglichen Klang oder Ton außerhalb des Umfangs des Instrumentes handelt, dann ist dies auf die Ignoranz des Komponisten zurückzuführen. Ich gehe jedoch davon aus, dass der Komponist in der Regel in der Lage ist, die Realisierbarkeit seiner eigenen Musik richtig einzuschätzen. Wenn man nun als Komponist im professionellen – d.h. nicht im studentischen – Rahmen den Vorwurf der Unspielbarkeit zu hören bekommt, so muss dieser konkret benannt und erläutert werden, in welcher Hinsicht etwas unspielbar sei, damit mit derartigen Einwänden konstruktiv umgegangen werden kann.

<sup>6</sup> Die Behauptung, dass etwas unspielbar sei, ist auch probenpsychologisch von Belang: Mit dieser Aussage wird der Komponist zum »Problemstifter« und zum Schuldigen erklärt. Ein derartiger Vorwurf kann der Grund für eine negative Probenatmosphäre sein. Diese Offensive seitens der Interpreten sollte durch den Komponisten nicht durch eine ebenso plakative Offensive gekontert werden, sondern eher mit einem konstruktiven Lösungsvorschlag. Ansonsten können Superior-Inferior-Verhältnisse entstehen, deren Spannung für ein gemeinsames Musizieren auf Augenhöhe sehr schädlich ist.

spieltechnischen Kenntnisse zeitgenössischer Kunstmusik den Studenten nicht genügend vermittelt werden, wird der Komponist bei Probenarbeiten in der Musikhochschule in seiner Fantasie eingeschränkt. Er wird aufgefordert Kompromisse einzugehen, d.h. sein Werk so zu ändern, dass es im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten realisiert werden kann. Kunst jedoch kennt keine Kompromisse. Muss ein Komponist in jungen Jahren in so engen Grenzen arbeiten, so kann dies sehr hinderlich für seine Entwicklung sein: Vorstellungskraft wird gezügelt und Kompromissbereitschaft gefördert. Er benötigt – seinem kreativen Potential entsprechend – mehr Spielraum.

Dies habe ich für meine Musik sehr früh erkannt. Daher habe ich die wichtigsten Erfahrungen im außeruniversitären Bereich gemacht:<sup>7</sup> also im professionellen Konzertbetrieb und in Akademien für zeitgenössische Kunstmusik.<sup>8</sup> Akademien wie das *Harvard Summer Composition Institute*,<sup>9</sup> die *DRK International Young Composers Residency Singapore*,<sup>10</sup> die *I-Park Residency* in East Haddam,<sup>11</sup> die *Internationale Ensemble Moderne Akademie* (im Folgenden *IEMA*)<sup>12</sup> und die *Mani-Feste Academy* des *IRCAM* in Paris<sup>13</sup> sollen im Folgenden als Grundlage meiner Beobachtungen dienen. Solche Akademien erlauben es jungen Komponisten, ihre Werke mit professionellen Ensembles (teilweise den besten Ensembles im Bereich der zeitgenössischen Kunstmusik) zu erarbeiten, einzustudieren und aufzuführen. Die unterschiedlichen Rahmenbedingungen dieser Akademien lassen keine Generalisierungen bezüglich Probenzeit, Motivation etc. zu. Diese hängen oft von der Konzeption, Organisation, Renommee und nicht zuletzt von finanziellen Mitteln ab. Für einen erfolgreichen Probenverlauf und damit eine gute Aufführung sind folgende sieben Faktoren von entscheidender und grundsätzlicher Bedeutung:

<sup>7</sup> Dieses »Nach-außen-Streben« liegt im Wesen der Kunst begründet. Kunst hat das Verlangen sich der ganzen Menschheit mitzuteilen und ihr somit zugänglich zu machen.

<sup>8</sup> Solche Akademien für Komponisten stellen ebenfalls einen Teil des professionellen Konzertbetriebes zeitgenössischer Kunstmusik dar, da es sich hierbei um die wichtigsten internationalen Plattformen für die Aufführung von Werken junger Komponisten handelt.

<sup>9</sup> 11.–24. August 2014/Harvard University, USA: Ensemble-in-Residence: Talea Ensemble.

<sup>10</sup> 3.–13. Juni 2015/Yong Siew Toh Conservatory of Music der National University of Singapore: Ensemble-in-Residence: Ensemble SurPlus.

<sup>11</sup> 16.–24. August 2015/I-Park, East Haddam, USA und New York: Ensemble-in-Residence: Ensemble mise-en.

<sup>12</sup> 1. Oktober 2015–30. September 2016 in Frankfurt a.M. mit zahlreichen auswärtigen Konzerten während des Jahres: Ensemble-in-Residence: IEMA-Ensemble.

<sup>13</sup> 19. Juni–1. Juli 2017 am IRCAM und Centre Pompidou in Paris: Ensemble-in-Residence: Ensemble intercontemporain.

1. Gutes Stimmen- bzw. Partiturmateriale:<sup>14</sup> Dieses ist daran zu erkennen, dass sinnvolle Probenabschnitte gekennzeichnet sind, das Umblättern im Layout einkalkuliert ist und bei Kammermusik gemeinsame Einsätze und Unisono-Stellen markieren (z.B. + Fl.) wurden. Das Stimmenmaterial sollte effektiv, klar und übersichtlich sein. Die Legende muss alle Erläuterungen enthalten, die für das Verständnis der Partitur relevant sind. Die Stimmen sind das Erste, was die Musiker vom Komponisten zu sehen bekommen: Es ist somit der »erste Eindruck«, die Basis der Zusammenarbeit.
2. Aufgeschlossenheit, Neugierde, Enthusiasmus und Idealismus: Dies sind die vier signifikantesten Voraussetzungen, um sich substantiell mit Kunst auseinanderzusetzen. Sie erzeugen Motivation und Begeisterungsfähigkeit. Ich habe oft erlebt, dass die Motivation bei jungen Ensembles am größten ist (z.B. *Talea Ensemble*, Harvard Institute). Dieser Idealismus und Enthusiasmus der neuen Komponistengeneration gegenüber scheint bei vielen etablierten Ensembles – in überspitzter Manier gemäß folgendem Thomas-Bernhard-Zitat, das sich auf diesen Sachverhalt übertragen lässt – mit der Zeit nachzulassen:

Tatsache sei, daß alle Denker bis zum dreißigsten Jahr ein Thema hätten, das sie eines Tages, ab dem vierzigsten Jahre, gänzlich ausfülle, aber die wenigsten liefern sich ab dem vierzigsten Jahr einem solchen Thema zur Gänze aus, die meisten kokettieren ab dem fünfundzwanzigsten Jahr mit einem solchen Thema und treiben es auch voran, geben es aber spätestens ab dem fünfunddreißigsten oder vierzigsten Jahr auf und lassen sich in die Gesellschaft oder ganz einfach in den Wohlstand fallen.<sup>15</sup>

Aber nicht nur Interpreten, sondern auch Komponisten müssen mit einer aufgeschlossenen Einstellung den Proben beiwohnen. In Proben eigener Werke und beim Hospitieren in anderen Proben kann – durch objektive Beobachtung und scharfen analytischen Blick – sehr viel, sowohl musikalisch als auch probenpsychologisch, gelernt werden. Auf die Frage »Do you learn anything from hearing your music?« (dt. »Lernen Sie etwas beim Hören Ihrer Musik?«) antwortete Brian Ferneyhough in einem Interview mit Paul Griffiths aus dem Jahre 1983: »Of course one always

<sup>14</sup> Diese Aussage trifft nur auf Komponisten zu, die ihre Werke im Eigenverlag distribuieren. Bei professionellen Verlagen sind dies Selbstverständlichkeiten. Da der Großteil der jungen Komponistengeneration aus unterschiedlichen Gründen jedoch nicht durch einen Verlag vertreten ist, halte ich es für angebracht dies hier als eigenen Punkt anzuführen.

<sup>15</sup> Thomas Bernhard, *Das Kalkwerk*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 61.

learns something from live performances, particularly under intensive rehearsal conditions.«<sup>16</sup> (dt. »Natürlich lernt man immer etwas bei Aufführungen, vor allem unter intensiven Probenbedingungen.«) Sind diese vier Eigenschaften seitens der Interpreten nicht ausgeprägt, so sind Unwille und geringe Motivation das Ergebnis. Die Aufführungsqualität – vor allem durch die dadurch entstehende negative Probenatmosphäre – wird ernsthaft beeinträchtigt.

3. Gute Vorbereitung auf die Probe: Für den Interpreten heißt dies, dass er seine Stimme bis zur ersten Probe beherrschen muss; für den Komponisten, dass er seine Partitur sehr gut kennen<sup>17</sup> und in der Lage sein muss, während der Probe Fehler schnell zu benennen und effektiv in der zur Verfügung stehenden Zeit zu arbeiten. Es muss zunächst davon ausgegangen werden, dass der Komponist der beste Kenner seiner Werke ist. Daher ist er auch derjenige, der in der Probe der Ansprechpartner für alle Interpreten ist. Ein anderes Bild zeichnet sich ab, wenn der Komponist die Proben als kreativen Ort des Experimentierens, als eine Art Labor, versteht. In solch einem Fall nutzt er gemeinsam mit den Interpreten die Proben dazu, neue Dinge auszuprobieren und im Nachhinein in Partiturform zu fixieren. Dies wäre auch Teil der in angelsächsischen Ländern »Artistic Research«<sup>18</sup> bezeichneten akademischen Disziplin. Die Konzeption einer guten Probenstrategie nach dem Prinzip »vom Groben zum Detail« liegt in der Verantwortung des Komponisten. Bei größer besetzten Werken kann diese auch mit dem Dirigenten, der oftmals der Vermittler zwischen Komponist und ausführenden Musikern ist, entwickelt werden. Die Abgabe der Partituren für die oben erwähnten Akademien lag bei allen zwischen zwei und drei Monaten vor der Uraufführung. Im *Harvard Summer Composition Institute* war das Ensemble zur ersten Probe so gut vorbereitet, dass in den nächsten drei Proben die Basis für eine

---

<sup>16</sup> Brian Ferneyhough, Interview with Paul Griffiths, in: James Boros/Richard Toop (Hg.), Brian Ferneyhough. Collected Writings, Amsterdam: Harwood Academic Publishers 1995, S. 242.

<sup>17</sup> Dies ist eine Selbstverständlichkeit. Ich beziehe mich hierbei auf die Situation, wenn ein Werk erst einige Jahre nach seiner Entstehung zur Uraufführung gelangt. In diesem Fall müsste sich der Komponist die Partitur noch einmal »en detail« vergegenwärtigen.

<sup>18</sup> Bei »Artistic Research« handelt es sich um einen Terminus, der zunächst in angelsächsischen Ländern etabliert und als synonym für forschende kreative Tätigkeiten gebraucht wurde. So gesehen kann auch Komposition als »Artistic Research« verstanden werden. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass sich die Künste im akademischen Raum legitimieren müssen (vor allem bei der Promotion).

Arbeit auf hoher musikalischer Ebene gelegt war, d.h. – und das ist selten – interpretatorische Arbeit war möglich. Gute Vorbereitung ist vor allem auch abhängig von Motivation und Zeit. Oftmals gilt: Findet die Uraufführung in einem renommierten, exklusiven Rahmen statt, so sind die Musiker auch besser vorbereitet. Sie nehmen die Aufführung ernster. Durch die Exklusivität der *IEMA* waren auch hier die Interpreten sehr gut vorbereitet. Bei der *ManiFeste Academy* war das Ensemble, bedingt durch mangelnde Zeit und nichtoptimale Organisation, in der ersten Probe quasi unvorbereitet: Es war somit eine Leseprobe, eine ›reading session‹. In einer solchen Situation ist es wichtig, eine ausgeklügelte Probenstrategie und Probenpsychologie zu entwickeln und anzuwenden. Das Ensemble von Weltrang war jedoch so professionell, dass durch die Intensität der Proben auch in kurzer Zeit ein hervorragendes Ergebnis erzielt werden konnte.

4. Professionalität: Das Werk und die eigene Tätigkeit muss ernst genommen werden und auch bei ästhetischen Abneigungen gegenüber dem Werk seitens der Interpreten musikalisch auf professioneller Ebene gearbeitet werden. Interpreten haben gegenüber dem Komponisten eine sehr große Verantwortung: die Uraufführung seines Werkes. Sie helfen den in utopischen Kategorien denkenden Komponisten seine musikalischen Ideen und Gedanken in der Realität zu erproben, sie fungieren als eine Art Übersetzer. Im professionellen zwischenmenschlichen Umgang ist vor allem gegenseitiger Respekt von Bedeutung. Auch wenn es in Proben – und das ist menschlich – zu Auseinandersetzungen und Meinungsverschiedenheiten, gar Streitereien kommt, muss immer darauf geachtet werden, dass der gegenseitige Respekt gewahrt bleibt.
5. Kommunikation: Von Anfang der Zusammenarbeit an müssen Komponist und ausführende Musiker ein funktionierendes Kommunikationssystem haben. Als Komponist stehe ich den Interpreten, sofern ich nicht vor Ort sein kann, per E-Mail und Skype für Rückfragen und Einzelproben zur Verfügung.
6. Probenpsychologie: Hierbei handelt es sich um eine wichtige Komponente zwischenmenschlicher Kommunikation während der Proben. Das Auftreten und Verhalten des Komponisten ist für die Probenpsychologie von entscheidender Bedeutung. Bei größer besetzten Ensemblewerken ist der Dirigent der Vermittler zwischen Komponist und ausführenden Musikern. Eine vorherige intensive Absprache mit dem Dirigenten ist daher unerlässlich. Bei Kammermusik und Solowerken steht der Komponist oftmals im direkten Kontakt mit den Interpreten. Dies ist die

intensivste Zusammenarbeit. Die Rolle, die der Komponist während der Proben einnehmen kann, changiert zwischen folgenden Extremen: nichts kommentieren oder alles kommentieren, korrigieren und kritisieren. Wird nichts kommentiert, sitzt der Komponist also schweigend in der Probe, so kann es sein, dass der Komponist vom Ensemble nicht ernst genommen wird. Und wird ständig kritisiert, so kann es zu Frustrationen kommen, welche eine negative Probenatmosphäre zur Folge haben. Natürlich ver-lange ich als Komponist mit Recht höchste Qualität von den Interpreten: Es geht hier immerhin um ein Werk, an dem ich monatelang intensiv gearbeitet habe. Diesen Drang des Künstlers zur Perfektion beschreibt Bernhard – auch hier überspitzt pessimistisch – wie folgt:

Meine krankhafte Sucht zur Perfektion war wieder einmal zum Vorschein gekommen. Dass wir immer das Höchste fordern, das Gründlichste, das Grundlegendste, das Außergewöhnlichste, wo es ja doch immer nur das Niedrigste und das Oberflächlichste und das Gewöhnlichste festzustellen gibt, macht tatsächlich krank. Es bringt den Menschen nicht weiter, es bringt ihn um. Wir sehen den Niedergang, wo wir den Aufstieg erwarten, wir sehen die Hoffnungslosigkeit, wo wir Hoffnung haben, das ist unser Fehler, unser Unglück. Wir fordern immer alles, wo naturgemäß nur wenig zu fordern ist, das deprimiert uns. Wir wollen diesen Menschen auf dem Gipfel sehen und er scheitert schon in den Niederungen, wir wollen tatsächlich alles erreichen und erreichen tatsächlich nichts.<sup>19</sup>

Daher ist eine diplomatische Mitte der meiner Erfahrung nach effektivste Weg, um zu dem besten Ergebnis zu kommen: Es muss konstruktiv miteinander umgegangen werden. Motivierendes Verhalten ist eine der wichtigsten Voraussetzungen für das Gelingen einer Probe. In der akademisch-künstlerischen Ausbildung als Komponist wird man in diesem Bereich überhaupt nicht geschult.

7. Probenzeit: Über zu wenig Probenzeit beschwerten sich Komponisten am meisten. Probenzeit ist immer wertvoll. Sie sollte so effektiv wie möglich genutzt werden. Bei den fünf oben erwähnten Akademien waren die Probenzeiten sehr unterschiedlich. Die meisten Proben standen bei der *IEMA* zur Verfügung. Als Composer-in-Residence befindet man sich ein ganzes Jahr in der exklusiven Situation, fast täglich mit den Musikern zusammenzuarbeiten. Die Probenbedingungen waren dementsprechend exklusiv. Hier kam man statt der üblichen drei Proben auf bis zu zehn Pro-

---

<sup>19</sup> Thomas Bernhard, *Beton*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 116f.



ben pro Stück. Zahlreiche Einzel- und Registerproben stellten eine sehr gute Vorbereitung für die Tuttipproben dar. Die *I-Park-Residency* hatte mit einem neuntägigen Programm, das voll und ganz auf Proben fixiert war, ebenfalls ein überdurchschnittliches Probenpensum zu bieten. Genauso das *Harvard Institute*, die *DRK Residency* und die *ManiFeste Academy*, nur mit dem Unterschied, dass es bei diesen ein intensives Rahmenprogramm mit Vorträgen, Diskussionen und Meisterkursen für die Komponisten gab. Ich habe oft die Erfahrung gemacht, dass in solchen Akademien für meine Musik – also für komplexere Musik – mehr Probenzeit zur Verfügung gestellt wurde als für die anderen Stücke. Dies muss man als Komponist fordern, um eine entsprechende Aufführungsqualität komplexer Musik zu gewährleisten. Qualität benötigt Zeit!

## 2.

Wenn diese Voraussetzungen nicht in adäquater Weise gegeben sind, kommt es zwangsläufig zu großer Beeinträchtigung der Aufführungsqualität. ›Komplexe Musik‹ ist diejenige, die die höchsten Ansprüche an die Interpreten stellt, daher eckt sie am ehesten an den Bedingungen des Ist-Zustandes des zeitgenössischen Kunstmusikbetriebs an. Da Aufführungen komplexer Musik aufgrund der derzeitigen Außenseiterposition im zeitgenössischen Kunstmusikbetrieb relativ rar sind, ist es umso wichtiger, diese wenigen Proben so bewusst wie möglich zu gestalten. Oft kann mangelnde Probenzeit durch professionellen Einsatz des Ensembles kompensiert werden. Doch nicht immer ist dies der Fall. Komplexe Musik hat das Problem – wird sie nicht ernst genommen oder zu wenig geprobt – vereinfacht zu werden. Es wird sozusagen versucht, die Partitur in schnell erlernbare, dem Interpreten bekannte Muster herunterzubrechen. Die nachfolgende Abbildung 1 (s. S. 204) zeigt schrittweise einen solchen Simplifizierungsprozess.<sup>20</sup>

Das Approximative dominiert. Vor allem polyphone und amorphe Stellen werden so entstellt. An Unisono-Stellen ist ein solcher Fehler natürlich augenscheinlicher. Es wird also systematisch und strategisch getäuscht. Auf die Bitte einen Formteil eines meiner Werke in einem langsameren Tempo zu spielen, bekam ich seitens eines Musikers die Reaktion, dass »man dann wirklich den Rhythmus so spielen muss, wie er in der Partitur steht«. Diese

---

<sup>20</sup> Das Beispiel, auf das sich Zafra hier bezieht, ist T. 68 der ersten Klarinette aus ›Carceri d'invenzione I‹ von Fernéyough.

Abb. 1: Jacques Zafra, [o.T.] (6. Juli 2015), hergestellt für Facebook,  
im Besitz des Autors

Aussage beschreibt sehr ehrlich die Praxis der Täuschung bei der Aufführung komplexer Musik.

Probenzeit und Probenvorbereitung sind festen Strukturen und Routinen unterworfen. Routine ist antikünstlerisch. Sie verhindert die aufgeschlossene Auseinandersetzung mit einem Werk: Die Macht der Gewohnheit ist ein großes Hindernis für künstlerische Aktivitäten im Allgemeinen und für Proben im Speziellen. Der Zeitmangel bei Proben begünstigt eine Neigung

zu Gewohnheiten und zum Konventionellen. Eine Stelle wie folgende kann somit falsch aufgefasst und simplifiziert werden (Abb. 2):

Abb. 2: Hakan Ulus, *Precious Liquids* für Klarinette,  
Violine und Violoncello (2017), Takte 66–69  
(© Hakan Ulus; Abbildung mit freundlicher Genehmigung)

Statt der drei unterschiedlichen Geschwindigkeitsebenen (ersten Sechzehntel im Tempo  $\text{♩} = 48$ ), die durch die n-Tolen 10:9 ( $\text{♩} = 53,33$ ) und 11:9 ( $\text{♩} = 58,67$ ) entstehen, wird diese Stelle – in konventioneller Manier – als ausnotiertes, lineares Accelerando gespielt.

Bei rhythmisch komplexeren Unisono-Stellen tauchen in Proben immer wieder Schwierigkeiten auf, denen mit der richtigen Strategie entgegengewirkt werden kann (Abb. 3).

Abb. 3: Hakan Ulus, *Precious Liquids* für Klarinette,  
Violine und Violoncello (2017),  
Takte 43–45 (© Hakan Ulus;  
Abbildung mit freundlicher Genehmigung)

Die beste Herangehensweise, diese Stelle zu üben, wäre die Geste in vier Teile mit unterschiedlichen Tempi, die ausgerechnet werden müssen, aufzuteilen: (1.) Der erste Teil ist der 4/8-Takt mit taktumfassender Quintole; dadurch ergibt sich das Tempo ♩ = 95.

(2.) Auf die ersten zwei Zählzeiten des 3/8-Taktes erstreckt sich der zweite Teil, welcher im Grundtempo ♩ = 76 gedacht werden sollte.

(3.) Der dritte Teil markiert die dritte Zählzeit des 3/8-Taktes bis einschließlich die zweite Zählzeit des darauffolgenden Taktes; durch die Teilung 5:3 ergibt sich ein Tempo von ♩ = 126,67.

(4.) Die letzten zwei Zählzeiten bilden die letzte Einheit; sie können entweder im Grundtempo von ♩ = 76 oder direkt im Tempo der Triole, also ♩ = 114, gedacht werden.

Durch die entstehenden Relationen sollte einer der Ausführenden in der Lage sein, im richtigen Tempo zu dirigieren. Somit wäre ein präzises Unisono gewährleistet. Das Errechnen der Tempi einzelner Takte ist somit ein wichtiger Arbeitsschritt bei der Probenvorbereitung komplexer Musik. Wegen Zeitmangel wird dieser Arbeitsschritt von den wenigsten Musikern vorgenommen. Da meist nach dem Motto ›Vom Groben zum Detail‹ gearbeitet wird, bleibt selten Zeit für Feinheiten. Somit befindet sich das Stück am Ende des Proben-Prozesses in einem rohen Zustand, seine Bestandteile wurden gerade Mal ›zusammengefügt‹: Es wird versucht, Klänge und Rhythmen einigermaßen korrekt zu spielen.

### 3.

Auf dieser Ebene sollte noch nicht von ›Interpretation‹ gesprochen werden. Interpretation setzt intensive Auseinandersetzung – sowohl technisch als auch geistig, d.h. musikalisch-intellektuell – mit einem Werk voraus. Wenn diese Auseinandersetzung nicht gegeben ist, fehlt es an Basis für einen interpretatorischen Zugang. Die zeitgenössische Kunstmusik leidet generell an einem notorischen Interpretationsproblem. Dies vor allem aus zwei Gründen: zu knapp bemessene Probenzeit und zu wenige Aufführungen. Viele Stücke – auch von den renommiertesten Komponisten unserer Zeit – erleben nur ihre Uraufführung und werden im besten Fall erst Jahre später noch einmal aufgeführt; Man denke zum Beispiel an die Orchesterstücke *Firecycle Beta*. *Symphonic Torso* (1969–1971) for Two Pianos and Orchestra with Five Conductors und *La terre est un homme* (1976–1979) for Orchestra von Brian Ferneyhough. Interpretationsvergleiche sind daher nur in den wenigsten

Fällen möglich. Interpretatorisches Bewusstsein benötigt Zeit, es entsteht auf höherer musikalischer Ebene jenseits der Kategorie spieltechnischer Schwierigkeiten.

Anhand des folgenden Beispiels sei kurz erläutert, wie eine strukturell dichte Partiturseite geprobt werden sollte:

Abb. 4: Hakan Ulus, *Tawaf* (2016) für verstärktes Klavier, großes Ensemble und Elektronik. Eigenverlag, Takte 1–4 (© Hakan Ulus; Abbildung mit freundlicher Genehmigung)

Ab einer gewissen Besetzungsgröße muss bei Beispielen wie diesem darauf geachtet werden, dass auch bei strukturell dichten Passagen Transparenz im Klangbild erreicht wird. Eine virtuelle Durchhörbarkeit muss das Ziel sein. Registerproben wären hier der erste Schritt, an dieses Werk heranzugehen. Rhythmische Präzision vor allem in den Bläserensätzen ist von Priorität. Da es sich bei dem Werk um eine Art ›Klavierkonzert‹ handelt, ist es interpretatorisch relevant, das Klavier akustisch hervortreten zu lassen. Die Dynamik des Ensembles sollte sich dementsprechend nach dem Klavier richten. Zu diesem Zweck ist es hilfreich, wenn das Ensemble den Klavierpart solistisch hört, um einen Eindruck von der Klangwelt des Klaviers<sup>21</sup> zu bekommen. Auch ist es empfehlenswert, den Schlagzeuger solistisch vorspielen zu lassen, um gegebenenfalls seine rhythmische Gestaltung korrigieren zu können. Schlagtechnisch ist es für den Dirigenten essentiell, dass die erste Zählzeit in jedem Takt sehr deutlich markiert wird und die asymmetrische Metrik mit äußerster Präzision ausgeführt wird. Die zwei Bläserensätze (Englischhorn, Kontrabassklarinette, Kontrafagott und Trompete) sollten vom Dirigenten gegeben werden. Dieses Stück wurde zum Abschluss meiner einjährigen Zusammenarbeit mit dem *IEMA*-Ensemble am 9. September 2016 bei den *Klangspuren Schwarz* uraufgeführt. Da ich bereits ein Jahr mit den Musikern dieses Ensembles zusammengearbeitet hatte und sie drei weitere Stücke<sup>22</sup> von mir mehrfach aufgeführt hatten, waren sie bestens mit meiner Musik vertraut. Diese Vertrautheit mit den Spieltechniken, Rhythmen, Klängen und Klangnuancen wirkte sich sehr positiv auf die Proben aus. Bereits in kurzer Zeit konnte das Stück technisch und musikalisch auf ein relativ hohes Niveau gebracht werden. Am Anfang meiner Zusammenarbeit mit dem Ensemble gingen die Probenfortschritte viel langsamer voran. Diese Erfahrung zeigte mir, dass für meine Musik die Lerngeschwindigkeit exponentiell zunimmt: Benötigt ein Interpret sechs Monate, um ein erstes Stück von mir zu erlernen, so braucht er für das zweite nur noch zwei Monate. Die besten Bedingungen hat ein Komponist also dann, wenn er die Möglichkeit bekommt, über einen längeren Zeitraum mit denselben Musikern zusammenzuarbeiten. Wird ein Stück in das Repertoire eines Ensembles

<sup>21</sup> Die Klänge des Klaviers werden durch Spieltechniken mit Stimmgabeln verschiedener Frequenz, Größe und Präparationsposition (Obertonposition) produziert.

<sup>22</sup> ›Ka‹ für Bläsersextett. Uraufführung am 18. März 2016, ZKM Karlsruhe, IEMA-Ensemble; ›Alaq I‹ für Klavier-Solo. Uraufführung am 23. August 2015, I-Park, East Haddam, USA, Yumi Suehiro; ›A.Q.A.R.‹ für Ensemble und Zuspelung. Uraufführung am 23. August 2014, Harvard University, Talea Ensemble

oder Solisten aufgenommen, so kann über Jahre hinweg das Werk wachsen und reifen: Es können immer neue Facetten des Werkes beleuchtet und entdeckt werden. Mit der Zeit entstehen ausgereifte Interpretationen. Die Aufführungsqualität wird stetig besser und nähert sich asymptotisch einer ›idealen‹ Aufführung. Dies zeigt im Umkehrschluss, dass die Uraufführung unter den aktuellen Probenbedingungen in dem zeitgenössischen Kunstmusikbetrieb in den seltensten Fällen das Wesen eines Werkes erkennbar macht. Ferneyhough formuliert dazu treffend:

Witnessing the gradual growth into maturity of a particular interpretation can provide decisive impulses for the future, although this remark applies largely to those works for one performer only or for quite small ensembles small enough, that is, to permit individual contact with each player. Beyond a certain limit this is no longer practicable, and, what with the invariably insufficient amount of rehearsal allotted to a work, there is sometimes no time to ›grow into‹ the sound of a work emerging for the first time into the real – phenomenal – world of the senses.<sup>23</sup>

(»Das Erleben des allmählichen Wachsens einer speziellen Interpretation bis hin zur Reife kann entscheidende Impulse für die Zukunft liefern, obwohl diese Bemerkung weitgehend auf jene Werke für nur einen Interpreten oder für ganz kleine Ensembles zutrifft – klein genug, d.h. um individuellen Kontakt mit jedem Spieler zu ermöglichen. Jenseits einer gewissen Grenze ist dies nicht länger praktikabel und es gibt – was mit der ausnahmslos unzureichenden Probenzeit, die einem Werk zugeteilt wird, zusammenhängt – oftmals keine Zeit, um in den Klang eines Werkes, das zum ersten Mal in die reale, phänomenale Welt der Sinne auftaucht, einzudringen.«)

Qualität benötigt Zeit, Aufgeschlossenheit, Aufopferung und Idealismus!

#### 4.

Nach diesen Betrachtungen möchte ich konklusiv acht Verbesserungsvorschläge formulieren, die zu meinen Visionen idealer Probenbedingungen führen würden:

- (1.) Die Honorare für ausführende Musiker und Komponisten müssen erhöht werden. Dies ist eine kulturpolitische Entscheidung.
- (2.) Durch die Erhöhung der finanziellen Mittel wäre die Möglichkeit gegeben, die Probenzeiten zu erhöhen. Die Probenzeit sollte sich an den Eigen-

---

<sup>23</sup> Ferneyhough, Interview, wie Anm. 16.

heiten des Werkes orientieren. Für jedes Werk sollten jedoch mindestens fünf Proben angesetzt werden, um eine Mindestqualität der Uraufführung zu gewährleisten. Der Probenplan sollte so flexibel sein, dass bei Notwendigkeit Zusatzproben programmiert werden können.

(3.) Die Aufführungspraxis zeitgenössischer Kunstmusik sollte intensiver in die Studienpläne der Musikhochschulen integriert werden. Qualifizierte Interpreten aus führenden Ensembles sollten als Dozenten angestellt werden.

(4.) Von Abgabe der Partitur bis zur Uraufführung sollte den Interpreten mehr Zeit zur Verfügung stehen, sodass ein Werkverständnis über einen längeren Zeitraum wachsen kann.

(5.) Sowohl Komponisten als auch Interpreten sollten sich besser auf die Proben vorbereiten. Die Herangehensweise der Interpreten an komplexe Musik darf nicht nur »musikalisch«, sondern muss auch intellektuell und geistig sein.

(6.) Probenpsychologie sollte als Fach in den Studienplan integriert werden. Die Hauptfrage: »Wie wirkt sich das Verhalten des Komponisten auf den Proben-Prozess aus?« sollte hierbei aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet und vermittelt werden. Es ist wichtig, dass der Komponist möglichst jede Probe analysiert und kritisch reflektiert. Ein entsprechendes Notizbuch zu führen ist empfehlenswert (»Was habe ich in der Probe gelernt? Ergeben sich dadurch Konsequenzen für mein künftiges kompositorisches Schaffen?«).

(7.) »Akademien«, in denen Komponisten zwischen 25 und 35 Jahren die Möglichkeit bekommen, frei von materiellen Sorgen zu komponieren und mit Interpreten über längere Zeit zusammenzuarbeiten, sollten eingerichtet werden. Dazu sollten an verschiedenen Orten der Welt – dies ist wichtig für ein globales Selbstverständnis der zeitgenössischen Kunstmusik – Aufenthaltsstipendien von mindestens einem Jahr an Komponisten und Interpreten vergeben werden. Die ständige Interaktion zwischen Komponist und Interpret wäre dadurch gewährleistet.

(8.) Das Wichtigste ist jedoch – und das ist heutzutage kaum zu erkennen –, dass Interpreten und Komponisten idealistisch sind, in utopischen Kategorien denken und die Musik ernst nehmen. Denn nur wenn sie ernst genommen wird, kann gute Musik entstehen und erklingen.