

Jan Kopp

Versprechen für sechs Chorgruppen und Klarinette

Ein Werkstattbericht

I.

Musik, insbesondere Neue Musik, richtet sich vornehmlich an Hörer. Die gesamte Aufführungs- und Rezeptionspraxis stellt das Hören ins Zentrum, häufig unterstützt vom sprachlichen Kommentar. Der soll, ergänzend zum Hören, Kenntnisse über das Hörbare vermitteln, die oft nicht selbst aus dem Hören, sondern aus der Lektüre des Notentextes oder anderer Quellen gewonnen wurden. Ziel dieser Praxis ist ein um strukturelles und ästhetisches Wissen angereichertes Hören, das zu einem vertieften Verständnis der Musik führt.

In dieser Musikpraxis des kommentierten Hörens wirkt eine Tradition fort, die in die Anfänge der Neuen Musik zurückreicht. So sah sich bereits der frühe Schönberg mit seinen Werken einem massiven Unverständnis vonseiten der Hörer ausgesetzt; die Uraufführungen des *1. Streichquartetts* und der *1. Kammerinfonie* beispielsweise gerieten zu handfesten Skandalen¹. Schönberg zog aus dieser Erfahrung eine bemerkenswerte Konsequenz: Im Juni 1918 hielt er zehn öffentliche Proben der *1. Kammerinfonie* ab - ohne anschließende Konzertaufführung. Ziel der Veranstaltung war es, den Hörern tiefere Einblicke in das Werk und seine strukturellen Zusammenhänge zu ermöglichen, als eine einfache Aufführung dies vermocht hätte.

Die Erfahrungen mit dieser - damals wohl beispiellosen - Form der Musikvermittlung führten im November 1918 zur Gründung des *Vereins für musikalische Privataufführungen*. Dieser Verein, der bis 1921 wöchentlich Konzerte ausschließlich vor Abonnementspublikum abhielt, setzte konzertdramaturgische Maßstäbe, die bis heute nachwirken. Legendär geworden sind das Applausverbot im Verein und der Ausschluß der Presse von den Veranstaltungen. Hier sollte nicht vorschnell ge- oder gar verurteilt, sondern zugehört und verstanden werden. Wegweisender als diese Maßnahmen sind aber wohl andere Neuerungen, die Alban Berg in den Vereinsstatuten so formulierte:

"§ 4 Jedes Werk wird meist nicht einmal, sondern so oft in verschiedenen Konzerten gebracht, daß es verstanden werden kann, im allgemeinen zwei- bis viermal.

§ 5 Derselbe Zweck wird durch die Abhaltung einführender Besprechungen der aufgeführten Werke erreicht werden."²

Mit anderen Worten: Die Konzerte des Vereins boten dem Publikum die Möglichkeit zum mehrmaligen Hören, ergänzt um Einführungsvorträge und Konzertmoderationen - Präsentationsformen, die einem Konzertgänger nicht nur der Neuen Musik heute bestens vertraut sein dürften.

1 Die Uraufführungen fanden am 5. und 8. Februar 1907 in Wien statt. Zu den Umständen vgl. Manuel Gervink, Arnold Schönberg und seine Zeit. Laaber 2000, S. 125-127.

2 Alban Berg, Prospekt des Vereins für musikalische Privataufführungen. In: Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Musik-Konzepte 36. München 1984, S. 5.

Fand hier auf der einen Seite eine bis dahin nicht gekannte Öffnung und Transparenz gegenüber dem Hörer statt, so vertiefte sich gleichzeitig der Graben zwischen Rezipient und aufgeführtem Werk. Denn es erklang eine Musik, die zwar für alle hörbar war, die aber nur noch wenige, besonders versierte Interpreten adäquat *spielen* konnten. Und die Meßlatte für die Interpretation der aufgeführten Werke war im Verein schon deshalb besonders hoch, weil man darin die erste Voraussetzung für das Verständnis des Hörers sah.³ Es ist daher kein Wunder, daß aus der musikalischen Arbeit des Vereins namhafte Neue-Musik-Interpreten der ersten Stunde wie Eduard Steuermann und das Kolisch-Quartett hervorgingen. Außerdem darf man wohl annehmen, daß noch Theodor W. Adornos Typus des "Expertenhörers", der in der 1962 erschienenen *Einleitung in die Musiksoziologie* den idealen Musikhörer verkörpert, in der Rezeptionspraxis des Vereins seine Wurzeln hat.

Gleichzeitig ist auch im kompositorischen Schaffen dieser Zeit (nicht nur des Schönberg-Kreises) eine Verschiebung der Prämissen zu erkennen: War es für Komponisten wie Brahms oder Reger selbstverständlich, neben den Profimusikern die musizierenden Kenner und Liebhaber als mögliche Interpreten nicht aus dem Auge zu verlieren, so finden sich im Werk Schönbergs, Bergs und Weberns praktisch keine Kompositionen, die noch erkennbar auf die technischen Fähigkeiten von Nichtprofis Rücksicht nehmen. Zwar wurde der Anspruch, zeitgenössische Musik auch von Laien aufführen zu lassen, nicht gänzlich aufgegeben, wie v.a. Anton Weberns langjährige Tätigkeit als Dirigent des Wiener Arbeitersingvereins zeigt; neben Werken Mahlers studierte Webern mit diesem Chor 1928 unter großen Schwierigkeiten auch Schönbergs "Friede auf Erden" ein.⁴ Seine eigenen, 1926 entstandenen *Zwei Chöre* op. 19 hingegen konnten aufgrund ihrer immensen technischen Anforderungen erst nach Weberns Tod uraufgeführt werden. Bestimmend waren für das Komponieren Schönbergs und seines Kreises weniger praktische Rücksichten oder bestimmte Gruppen von Adressaten, sondern autonome ästhetische Vorstellungen.

II.

Die kurze historische Rückblende macht deutlich, wo der Musiker als Rezipient aus dem Blick gerät und die Rezeption Neuer Musik beginnt, sich zum reinen Hören hin zu verschieben. Diese Entwicklung scheint der Neuen Musik gleichsam in die Wiege gelegt. Der einleitende Satz dieses Textes ist daher nicht nur eine Feststellung, sondern gleichzeitig die Diagnose eines Problems. Zu fragen wäre nämlich, ob (a) die Verlagerung der Rezeption Neuer Musik aufs Hören, (b) die Verständnisprobleme, die Neue Musik seit ihrer Entstehung zu Beginn des 20. Jahrhunderts begleiten, und (c) die Verengung des möglichen Interpretenkreises auf professionelle Musiker ursächlich miteinander zusammenhängen und sich wechselseitig bedingen.

Für eine grundsätzliche Antwort ist hier weder der angemessene Ort noch ausreichend Raum. Allerdings dürfte jeder, der aktiv Notentexte in Klang umsetzt und nicht nur anderen dabei zuhört,

3 Vgl. hierzu die Statuten: "§ 2 Die Einstudierung der Werke erfolgt mit einer im heutigen Konzertleben nicht zu findenden Sorgfalt und Gründlichkeit. Muß dort nämlich im allgemeinen mit einer von vornherein festgesetzten und immer zu gering bemessenen Probenzahl schlecht und recht das Auslangen gefunden werden, so ist für die Zahl der Proben im Verein immer nur die Erzielung der größtmöglichen Deutlichkeit und die Erfüllung aller aus dem Werke zu entnehmenden Intentionen des Autors maßgebend. Bevor nicht diese Grundbedingungen einer guten Wiedergabe gegeben sind: Klarheit und Präzision, kann und darf im Verein ein Werk nicht aufgeführt werden." (Ebenda.)

4 Zu den genauen Umständen der Probenarbeit siehe Hans und Rosaleen Moldenhauer, Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes. Zürich 1980, S. 271 & 273-74.

die Erfahrung teilen, daß im eigenen Musizieren eine wesentlich tiefere Durchdringung der Musik und ihrer Zusammenhänge stattfindet und andere musikalische Erfahrungsbereiche erschlossen werden als im Hören alleine. Dies gilt - soviel läßt sich sicher sagen - unabhängig davon, welcher Epoche oder welchem Stil die Musik entstammt. Und es gilt wohl auch unabhängig davon, ob der Komponist seinem Notentext bewußt Erfahrungen anvertraut hat, die sich nur dem Spielenden erschließen, oder nicht.⁵ Insofern ist die Frage, ob ein Komponist eine Partitur so gestaltet, daß sie einem breiteren Publikum nur von ausgewiesenen Profis hörbar gemacht werden kann, oder ob er die spieltechnischen Hürden so anlegt, daß auch Nichtprofis sie realisieren können, nicht nur in aufführungspraktischer, sondern auch in rezeptiver Hinsicht relevant. Denn vieles spricht dafür, daß die aktive Umsetzung eines Notentextes Möglichkeiten des ästhetischen Verstehens bietet, die ein bloßes Hören - sei es kommentargestützt oder nicht - so nicht leisten kann.

Die einleitenden Überlegungen lassen erkennen, daß zu Beginn des 20. Jahrhunderts ästhetische Innovation und gesteigerter spieltechnischer Anspruch Hand in Hand gehen; ein Umstand, der sich durch die gesamte Entwicklung der Neuen Musik hindurch verfolgen läßt, wenn auch nicht ohne Ausnahmen. Gilt damit jedoch auch der Umkehrschluß: Daß nämlich eine Rücknahme der spieltechnischen Anforderungen zwangsläufig mit einem Verlust an ästhetisch innovativem Potential verbunden ist? Eine Frage, die zweifellos nicht allgemein, sondern immer nur am konkreten Fall diskutiert und beantwortet werden kann. Grundsätzlich ließe sich diese Frage nur dann beantworten, wenn man spieltechnischen Anspruch und ästhetische Innovation in eins setzen würde. Doch dies wäre weniger Ausdruck eines lebendigen schöpferischen Denkens als vielmehr eines eindimensional am Material orientierten Fortschrittsglaubens.

Ob es neben dem Hören Neuer Musik, dem man seit nunmehr hundert Jahren durch Schulung, Bildung, Kommentierung und Konzerndramaturgie aufzuhelfen versucht, auch eine Rezeption des aktiven Spielens geben könnte, ist daher eine Frage, die sich aus dem Gegebenheiten der Neuen Musik selbst stellt. Allerdings nur, wenn man als "Neue Musik" nicht alleine die komponierten Werke begreift, sondern auch die Bedingungen, unter denen sie entstehen, zum Klingen kommen und rezipiert werden, also die mit ihnen verbundene ästhetische Praxis insgesamt. Denn *diese* einer fortwährenden kritischen Reflexion zu unterwerfen, war immer schon Gegenstand und Anspruch einer im emphatischen Sinne "Neuen" Musik. Die verstärkten Anstrengungen gerade der letzten Jahre, Neue Musik in unterschiedlichster Form zu "vermitteln" - erinnert sei hier nur an die Einrichtung des "Netzwerks Neue Musik" durch die Bundeskulturstiftung -, lassen ein Nachdenken über solche Fragen aktueller denn je erscheinen.

III.

Die voranstehenden Gedanken skizzieren den Rahmen, in dem meine Komposition *Versprechen* für sechs Chorgruppen und Klarinette entstand. Ich wollte ein Stück für großen Chor schreiben, das Laien proben und aufführen könnten - ohne dabei allerdings meine ästhetischen Überzeugungen einer pädagogischen Absicht zu opfern. Vielmehr sollte die Komposition den Sängerinnen und Sängern die Möglichkeit geben, sich im Rahmen *ihrer* Fähigkeiten ein Stück Neuer Musik adäquat zu erarbeiten.⁶ Zunächst galt es daher, zum einen meine bisherigen Erfahrungen mit

⁵ Vgl. hierzu Jan Kopp, Der Handlungssinn der Schrift. Die Erfahrung des Musikers als Gegenstand von Komposition. In: MusikTexte 125. Mai 2010, S. 32-43.

⁶ Das Projekt wurde unterstützt durch ein Forschungsstipendium des "Netzwerk Süd".

zeitgenössischer Vokalmusik und insbesondere mit meinen eigenen Vokalkompositionen kritisch zu prüfen; und zum anderen einen Laienchor kennen und seine Möglichkeiten einschätzen zu lernen. Mit dem Stuttgarter Stadtteilchor Nord und seinem Leiter Josef Wiest fand sich ein Ensemble, das die nötige Offenheit und Begeisterung für ein solches Experiment mitbrachte.

Von Anfang an war klar, daß eines der Hauptprobleme die Tonfindung und Intonation sein würde. Ausgangspunkt meiner Arbeit waren daher improvisatorische Versuche mit dem 70-köpfigen Chor, durch die individuelle Wahl von Tönen dichte Klänge zu bilden und diese - auch in der dissonanten Spannung zu den anderen Sängern - zu halten. Der nächste Schritt bestand darin, gesteuert durch einfache verbale Anweisungen Übergänge zwischen solchen Klängen herzustellen. Die Versuche hatten das Ziel, auszuloten, wie und in welchem Maße sich innerhalb einer vom Zufall regierten, atonalen Harmonik prägnante Abläufe schaffen ließen. Es galt, ein Verhältnis zwischen Bestimmtheit und Zufall zu finden, das mir die notwendigen kompositorischen Spielräume eröffnete, ohne dem Chor von vornherein Unmögliches abzuverlangen.

Das Ergebnis der Versuche war zum einen eine modifizierte Tonhöhennotation, zum anderen eine bestimmte Disposition und Aufstellung des Chores im Raum, ergänzt durch die Hinzunahme einer Klarinette. Die Konstellation dieser Maßnahmen erlaubt einen relativ hohen Grad an klanglicher Differenzierung, läßt dem einzelnen Sänger aber die nötigen Freiräume in der Tonfindung und fordert ihn zugleich in seiner Individualität und Eigenverantwortlichkeit gegenüber dem Gesamtklang. Die Tonhöhennotation in *Versprechen* sieht so aus:

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Versprechen', specifically measures 29-34. The score is organized into four systems, labeled A, B, C, and Sopran. Each system consists of two staves, numbered 1 and 2, which represent different vocal parts. The notation is a modified pitch notation, using notes and rests to indicate pitch and rhythm. Dynamic markings such as 'pp' (pianissimo), 'mf' (mezzo-forte), and 'p' (piano) are used throughout. There are also markings for 'flüsternd' (whispering) and '(Echo)'. Lyrics are written below the notes. A circled '30' is at the top. The score ends with '- 7 -'.

Abb. 1: *Versprechen*, S. 7, Takte 29-34

Anstelle des fünflinigen Notensystems gibt es eine einzige Linie, die die individuelle Mittellage eines jeden Sängers markiert. Bezogen auf diese Mittellage werden nur die Tonlagen "hoch" (=

Notenkopf über der Linie), "mittel" (= auf der Linie) und "tief" (= unter der Linie) unterschieden. Mit dieser Notation lassen sich Konturen von Melodien fixieren, aber keine exakten Tonhöhenverläufe. Jeder Sänger wird daher seine eigenen Tonfolgen singen. Die Stimmen der sechs Chorgruppen in der Partitur entsprechen deshalb nicht Chorstimmen im herkömmlichen Sinne, sondern mehr oder weniger dichten Akkorden, die sich in der notierten Richtung im Tonraum bewegen. Eine intonatorische Angleichung der Sänger innerhalb einer Chorgruppe - sei es im Einklang, sei es in vertrauten konsonanten Akkorden - wird in *Versprechen* gerade nicht gewünscht. Vielmehr ist die Musiziersituation der Sänger so gestaltet, daß eine solche Koordination praktisch ausgeschlossen ist. Und je weniger diese stattfindet, desto reicher wird die Harmonik.⁷

Welche Klänge die Chorgruppen auf der Grundlage dieser Notation hervorbringen, hängt wesentlich von der Einteilung des Chores ab. Deshalb ergibt die Einliniennotation erst im Zusammenhang mit der räumlichen Anlage und der Besetzung von *Versprechen* den gewünschten musikalischen Sinn. Für die Einteilung des Chores gilt: Alle sechs Gruppen sollen ungefähr gleich groß sein und jede Gruppe zwischen sechs und zehn Sänger umfassen. (Eine Chorgröße von 36-60 Sängern ist also ideal.⁸) Die 1er-Gruppen der drei Teilchöre A, B und C sollen einen höheren, helleren Klang haben, die 2er-Gruppen einen dunkleren, tieferen; die 1er- und die 2er-Gruppen sollen sich im Klangcharakter jeweils ähneln. Die Einteilung der Sänger in die Gruppen sollte nicht den herkömmlichen Stimmgruppen folgen, sondern Frauen- und Männerstimmen nach Möglichkeit mischen. Durch diese Vorgaben ist *Versprechen* in seiner Besetzung so flexibel, daß es auch von Chören realisiert werden kann, in denen ein starkes Ungleichgewicht zwischen Frauen- und Männerstimmen herrscht, wie in Laienchören häufig anzutreffen.

Zwei der sechs Chorgruppen bilden jeweils einen der drei Teilchöre (A, B und C). Diese sind so aufgestellt, daß sie das Publikum in einem Dreieck einrahmen. Der Dirigent steht zentral vor dem Publikum, in einer Kirche also mittig vor dem Altarraum.

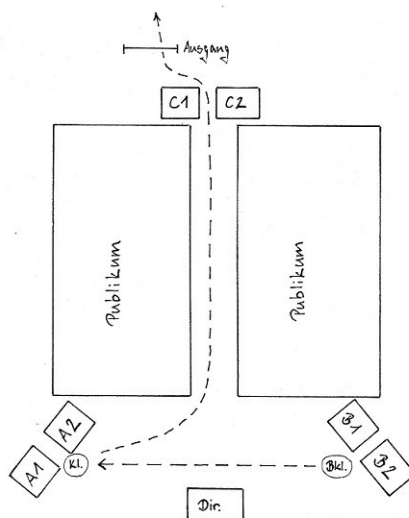


Abb 2: Aufstellung Chorgruppen und Weg Klarinette

- 7 Daß im Bereich Tonhöhen das Prinzip Zufall regiert, bedeutet übrigens nicht, daß man die Partien der Chorgruppen nicht proben könnte - im Gegenteil. Zu proben ist die eigenständige und stabile Intonation der Sänger innerhalb der Gruppe, eine ausgeglichene Dynamik der Stimmen untereinander, rhythmische und artikulatorische Genauigkeit usw.
- 8 Bei einer Gruppengröße von weniger als sechs Sängern wird der Chorklang zu instabil, bei mehr als 10-12 Sängern hingegen besteht die Gefahr, daß die zufällig entstehenden Akkorde zu dicht und einheitlich werden und die Harmonik damit an Kontur verliert.

Die Entfernung der Teilchöre voneinander reduziert die gegenseitige Beeinflussung in der Tonfindung. Außerdem werden klangliche Raumwirkungen möglich (Echos, antiphonische Abläufe, Kreisen von Klängen u.ä.). Neben diesen rein klanglichen Effekten arbeitet *Versprechen* auch mit einer realen Bewegung im Raum, die der Komposition einen halbszenischen Charakter gibt: Die Klarinette wandert im Verlauf des Stückes von einem Teilchor zum anderen und durchläuft dabei eine Verwandlung von einer 'Stimme unter vielen' zu einem Soloinstrument (siehe Abb. 2). Diese Wanderung beginnt als Baßklarinette in Teilchor B, führt zu Teilchor A, wo ein Wechsel zur A-Klarinette stattfindet, weiter zu Teilchor C und an diesem vorbei aus dem Saal, wo sich der Klang der Klarinette in der Ferne verliert.

Mit der Bewegung im Raum vollzieht sich also ein Wandel im *Verhältnis* zwischen Klarinette und Chor. Anfangs ist die (Baß-)Klarinette Teil des Chores B. Ihr Part ist so komponiert, daß ihre Töne den Sängern nicht als Intonationstöne dienen können. Auf dem Weg von Teilchor B zu A tritt die Klarinette klanglich erstmals klar in den Vordergrund und spielt den Chorgruppen konkrete Tonhöhen zu, wodurch sich sukzessive ein großer Tuttiakkord aufbaut:

The image shows a musical score for 'Versprechen' on page 21. It features four systems of staves. The first system is for Choir A (A), with two staves (1 and 2). The second system is for Choir B (B), also with two staves (1 and 2). The third system is for the Bass Clarinet (Baßklar.), with a single staff. The fourth system is for Choir C (C), with two staves (1 and 2). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, p, f). A circled '100' is located at the top center. The Bass Clarinet part includes a wavy line above the staff, indicating a tremolo effect. The score shows the interaction between the instruments and the choirs, with the Bass Clarinet playing a melodic line that interacts with the choirs' parts.

Abb. 3: *Versprechen*, S. 21, T. 98-102

Im weiteren Verlauf von *Versprechen* löst sich die Klarinette aus der Rolle des Tongebers und wird zunehmend zum Soloinstrument. Parallel verwandelt sich der Chor immer mehr in einen Resonanzraum der Klarinette, tritt in den Hintergrund und verstummt schließlich ganz. (Die finale Solopassage kann entweder als Improvisation gestaltet werden, wenn ein entsprechender Interpret zur Verfügung steht; es gibt aber auch eine auskomponierte Variante.) Das Verhältnis zwischen

Klarinette und Chor ist also - aufs Ganze gesehen - als eine musikalische Entwicklung auskomponiert und sowohl für die Sänger wie auch für das Publikum klanglich und räumlich gut nachvollziehbar.

Die Verwandlung der Klarinette wird einerseits real, als Musik erfahren. Sie erhält durch den vertonten Text aber gleichzeitig eine symbolische Bedeutung. Der Komposition liegt ein Gedicht des russisch-jüdischen Lyrikers Ossip Mandelstam in einer deutschen Übersetzung von Paul Celan zugrunde⁹:

*Dein Gesicht, das quälend umrißlose
tief im Dunst - ich machts nicht aus.
"Herr", so sprach ich und versprach mich,
sprach ein Ungedachtes aus.*

*Groß, ein Vogel, flog der Name Gottes
aus dem Innern, war nicht mehr.
Vor mit Dunst und Nebel, dichter.
Hinter mir ein Käfig, leer.*

Mandelstam thematisiert den in der jüdischen Tradition verwurzelten Gedanken der Namenlosigkeit Gottes. Der Versuch des Sprechenden, ihn gleichwohl in einem Namen, einer Anrufung dingfest zu machen ("Herr"), führt zum Bedeutungsverlust. Was zunächst als Verheißung, als Versprechen erscheint - die Fähigkeit des Menschen, Dinge beim Namen zu nennen -, erweist sich in Anbetracht Gottes als ein Irrtum, ein Ver-Sprechen: Das menschliche Wort kann die Bedeutung Gottes nicht fassen. In diesem Scheitern wird die Grenze menschlicher Erkenntnis sichtbar.

Der Titel meiner Komposition, "Versprechen", steht für diese Ambivalenz von Hoffnung und Verlust. Der Chor symbolisiert die Gemeinschaft, in deren Mitte Gott unerkannt und namenlos wohnt. Diese 'Seele' verkörpert die Klarinette, die zunächst als eine Stimme unter vielen, aber ohne Sprache 'mitsingt'. Je konkreter sich im Chor Sprache formt und artikuliert - und dieser Prozeß hin zur Sprache ist in der Chorpartie weiträumig auskomponiert -, desto stärker separiert sich die Klarinette. Diese Entwicklung kulminiert in der dreimaligen Anrufung "Herr", jedesmal gefolgt von einer 'Flucht' der Klarinette zum nächsten Teilchor. Die drei "Herr"-Rufe zitieren den Eingangschor der Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach; sie sind stilistisch aus dem atonalen Klangbild von *Versprechen* herausgehoben und deutlich zu vernehmen. Gleichzeitig verschränken die Bach-Zitate die jüdische Tradition Mandelstams mit der christlichen Gedankenwelt Bachs. Der Weg, den die Klarinette während des Stückes durch den Aufführungsraum zurücklegt, läßt sich als stilisiertes Kreuz auffassen. Auch dies unterstreicht den Bezug der Komposition zum sakralen Raum und macht *Versprechen* zu einem Werk zeitgenössischer Kirchenmusik, ohne ihm einen konkreten Ort in der Liturgie zuzuweisen.

9 Paul Celan, Gesammelte Werke in sieben Bänden. Fünfter Band: Übertragungen II. Frankfurt/Main 2000, S. 73.

IV.

Versprechen wurde von September bis November 2010 von Stadtteilchor Nord unter der Leitung von Josef Wiest erstmals einstudiert und am 27. November 2010 in der Erlöserkirche Stuttgart uraufgeführt. Im selben Konzert erklang die Messe D-Dur op. 86 von Antonin Dvorak. Die Einstudierung fand im Rahmen der wöchentlichen Chorproben statt, und zwar (einschließlich zweier zusätzlicher Probenstermine vor dem Konzert) in insgesamt zwölf Proben, die je zur Hälfte *Versprechen* und der Dvorak-Messe gewidmet waren. Der Probenablauf wurde für *Versprechen* vorab so festgelegt, daß immer zuerst die sechs Chorgruppen für sich die neu zu probenden Takte klärten, bevor nach 10-15 Minuten der gesamte Chor zusammentrat. Für die Gruppenproben wurden zu Beginn des Projektes sechs Chormitglieder bestimmt, die jeweils für eine der Gruppen verantwortlich waren und für diese die nächste Probe inhaltlich vorbereiteten (Bedeutung neuer Zeichen im Vorwort nachlesen, Rhythmen ausprobieren, Aussprache von Worten und Lauten klären usw.). Diese Vorbereitung fand in engem Kontakt zwischen Dirigent, Gruppenleitern und Komponist statt und trug wesentlich zur Effizienz der Probenarbeit bei.

Ich nahm am gesamten Probenprozeß (auch an der Einstudierung der Dvorak-Messe) teil, und zwar nicht nur als Komponist, sondern auch als Sänger und Leiter einer der Chorgruppen. Das hatte mehrere Vorteile: Zum einen konnte ich so musikalische Probleme direkt an der Quelle erkennen und klären. Zum anderen war ich als Laiensänger denselben Anforderungen ausgesetzt wie alle anderen Chormitglieder auch, was maßgeblich zur Akzeptanz der Schwierigkeiten des Stückes beitrug. Aus dieser Perspektive konnte ich am besten beurteilen, inwieweit meine Vorüberlegungen zur Singbarkeit für Laien in der Komposition tatsächlich realisiert sind. Das ständige Feedback der Chormitglieder war dabei sehr hilfreich. Auch die vergleichende Perspektive auf die Schwierigkeiten meines Stückes und die der Messe von Dvorak führte zu wertvollen Einsichten.

Rückblickend lassen sich aus dieser ersten Einstudierung von *Versprechen* folgende Schlüsse ziehen:

- Die modifizierte Tonhöhennotation mittels Einliniensystem ist für Laien problemlos umzusetzen und führt zu den gewünschten harmonischen Ergebnissen. Die Probenzeit, die normalerweise auf das Lernen von Tonhöhen und Intonation entfällt, kann für andere musikalische Aspekte, z.B. rhythmisch-metrische Probleme, verwendet werden. Gleichwohl scheint es sinnvoll, die Chorstimmbildung eng in den Probenprozeß mit einzubeziehen, um die besonderen sängerischen Anforderungen von *Versprechen* zu üben (individuelles Setzen und Halten von Tönen, bewußtes Unterscheiden von Sing- und Sprechton usw.), um ein stabiles, sicheres Klangbild zu erzielen.
- Der enge Kontakt des Dirigenten zu den einzelnen Chorgruppen ist wichtig. Dem dienen zum einen die sechs Gruppenleiter als Mittler; darüber hinaus sollte der Dirigent auch in den separaten Gruppenproben abwechselnd mit den einzelnen Gruppen proben.
- In der Stuttgarter Einstudierung nahm der Solist erst an den letzten vier Proben teil, nachdem der gesamte Chorpart erarbeitet war. Hilfreich wäre es, wenn der Solist bereits früher - eventuell auch nur sporadisch - an Proben teilnimmt, insbesondere wenn die Klarinette im geprobtten Abschnitt eine für den Chor wichtige Rolle spielt. Außerdem hat die Anwesenheit des Solisten für den Chor eine psychologische Wirkung, da seine Professionalität die Sänger in ihrem eigenen Musizieren zusätzlich motiviert.

- Im Verlauf der Einstudierung sollte jedem Chormitglied mindestens einmal die Möglichkeit gegeben werden, das Stück aus der Hörerperspektive zu erleben. Dafür bieten sich die Durchläufe gegen Ende der Probenphase an. Sobald der Ablauf des Stückes stabil ist, können bei einem Durchlauf - je nach Chorgroße - 1-3 Sänger pro Gruppe den Chor verlassen und zuhören, ohne daß das Klangbild darunter leidet.

V.

Insgesamt hat die Stuttgarter Einstudierung gezeigt, daß *Versprechen* in einem Zeitraum, der der normalen Projektdauer eines Laienchores entspricht, angemessen realisiert werden kann. Neben der Bereitschaft des Chores, sich auf eine solche Komposition einzulassen, ist für den Erfolg v.a. eine Proben disposition ausschlaggebend, die den besonderen Erfordernissen des Stückes entspricht und die teilweise von der herkömmlichen Probenpraxis abweicht. (Das Vorwort der Partitur gibt hierfür als Ergebnis der Stuttgarter Erfahrungen einige Hinweise.) Das Stuttgarter Projekt hat letztlich dazu geführt, daß der gesamte Chor über alle Zweifel und Fragen hinweg den Probenprozeß mit Enthusiasmus mitgetragen hat und am Ende ein so großer Grad an Identifikation mit der Komposition entstanden war, daß nach der Uraufführung der Wunsch laut wurde, das Stück erneut aufzuführen.

Wie aber steht es um das Verstehen von *Versprechen*? Hat die Komposition, hat das Projekt mehr Verständnis für Neue Musik erreicht als andere Konzertprojekte? Zweifellos wäre es naiv, den Grad solchen Verstehens messen zu wollen. Festhalten kann man aber, daß 70 Laienmusiker sich über einen Zeitraum von zehn Wochen hinweg kontinuierlich und aktiv mit der Komposition auseinandergesetzt haben. In dieser Zeit gab das Stück innerhalb des Chores Anlaß zu unterschiedlichsten Diskussionen, Erlebnissen und Einsichten, die von gesangstechnischen Problemen bis hin zu ästhetischen Fragen reichten, aber immer wieder auch das individuelle Entdecken musikalischer Zusammenhänge, Korrespondenzen und klanglicher und struktureller Details umfaßten. Insgesamt setzte das Projekt einen Prozeß der ästhetischen Auseinandersetzung in Gang, der sowohl an Breite wie auch an Intensität von einem normalen Vermittlungsprojekt oder einem einfachen Konzertbesuch kaum je erreicht werden könnte. Zwei Dinge waren dafür wohl mit entscheidend: daß es eine ständige Wechselwirkung zwischen dem eigenen musikalischen Tun und Wahrnehmen einerseits und der Reflexion darüber andererseits gab; und daß das Projekt als ein fortwährendes Üben und Wiederholen angelegt war. Im Mittelpunkt stand dabei nicht das Verstehen eines Musikstückes, sondern seine aktive Realisierung. Das Verstehen ergab sich in diesem Prozeß gleichsam von selbst: und zwar als Einsicht in ästhetische Zusammenhänge, v.a. aber als ein ständiges Formulieren von Fragen an das Werk und an das eigene musikalische Handeln.

Was Schönbergs öffentliche Proben der *1. Kammer sinfonie* und die Statuten des *Vereins für musikalische Privataufführungen* einst als Maßstab für das bessere Verstehen neuer Kompositionen gesetzt haben - nämlich die transparente Entfaltung der musikalischen Faktur und das wiederholte Hören von Zusammenhängen -, war in dem Stuttgarter Projekt also elementares Arbeitsprinzip. Allerdings nicht im konzertdramaturgischen Sinne, sondern im Sinne einer musikalischen Praxis des Übens und Probens. Es läßt sich wohl behaupten, daß nicht zuletzt die kompositorischen Besonderheiten von *Versprechen* es ermöglicht haben, daß ein Werk Neuer Musik Gegenstand einer solchen Praxis werden kann.

In seinem Aufsatz *Vers une musique informelle* hat Theodor W. Adorno gegenwärtiges künstlerisches Handeln so beschrieben: "Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind."¹⁰ Adorno hat seine Äußerung auf das Tun des Komponisten bezogen. Es spricht aber nichts dagegen, dieses "Machen" auch auf das Aufführen und Rezipieren Neuer Musik auszudehnen. Denn erst, wenn nicht nur die Produktion, sondern auch die Rezeption Teil jenes utopischen Handelns ist, das wir "Neue Musik" nennen, wird es Hörern und Musikern möglich sein, den Gehalt der Werke so zu erfassen, wie er von den Komponisten imaginiert wurde. Mit anderen Worten: Erst wenn Komponisten, Spieler und Hörer in ihrem ästhetischen Handeln gleichermaßen über das hinausgreifen, was ihnen gewohnt und vertraut ist, können sich ihre verschiedenen Tätigkeiten, Fertigkeiten und Perspektiven auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt hin zubewegen. In der gemeinsamen Bewegung liegt eine Möglichkeit der Verständigung, vielleicht sogar des Verstehens; ihren Anfang hat diese Bewegung immer in einem ästhetischen Versprechen.

10 Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle*. In: TWA, *Gesammelte Schriften*. Band. 16, S. 540.