

UNTER STROM

DAS E-GITARRENKONZERT «UNDER_CURRENT» (2021) VON STEFAN PRINS

von Tobias Schick



Alle Bilder dieses Artikels © Stefan Prins

An diesem Werk scheiden sich die Geister. Nach der Uraufführung in Donaueschingen wurde es vom Publikum lautstark gefeiert, und für manche Kritiker:innen war es gar das wichtigste Stück des Festivals überhaupt. Andere hingegen betrachteten es als gänzlich misslungen. Ein guter Anlass, das Stück nochmals genauer zu betrachten.

■ Ein cleaner, glatter E-Gitarrenton tritt langsam aus dem Nichts hervor, wird ganz allmählich lauter und beginnt sich zu verwandeln, verändert seine Klangfarbe und lässt unterschiedlich schnell pulsierende Schwebungen entstehen. Plötzlich stößt wie versehentlich etwas an die Saiten, und es scheint ein kurzes metallisches Geräusch auf, das zu dem reinen, beinahe wie ein spektraler Akkord wirkenden Gitarrenklang hinzutritt – zunächst nur kurz, dann immer öfter und länger. Der gleichzeitig reine und verzerrte Klang schwillt weiter an, scheint etwas vorzubereiten und anzukündigen, um dann aber plötzlich zurückgenommen zu werden. Der darauffolgende Einsatz des vollen Orchesters liegt in der Luft und wirkt doch unerwartet, ist überraschend und sinnfällig zugleich.

Drei Minuten dauert das anfängliche Gitarrensolo, das gleich deutlich macht, dass *under_current* für E-Gitarre und Orchester von Stefan Prins (2020/21) ein großes, packendes und kompromissloses Werk ist. Sein unmerklicher Beginn fordert eine Fokussierung des Hörens ein und lässt eine gespannte Aufmerksamkeit entstehen, die die Voraussetzung für das Hineinhören in das Innere des sacht bewegten Klangs ist. Seine zeitliche Ausdehnung lässt nicht nur auf die äußeren Dimensionen des fast vierzigminütigen, großbesetzten Werks schließen, sondern zeigt zugleich, dass dieses sich Zeit nimmt für eine breite Entfaltung faszinierender klanglicher Zustände.

Wie unter einem Brennspiegel zeigt der Anfang eine Reihe von wesentlichen Eigenschaften: Das pulsierende Klangband ähnelt

den späteren, innerlich bewegten Klangflächen des Orchesters, der metallisch verzerrte Klang des beiläufigen Stoßens mit dem E-Bow an die Saiten ist eine der klanglichen Grundfarben, und die unwillkürliche, selten lineare Steigerung und Verdichtung eines der wesentlichen Mittel, um das musikalische Geschehen voranzutreiben. Insbesondere aber ist der Klang der E-Gitarre ein Hybrid aus akustischen und elektronischen Bestandteilen. Anders als bei rein elektronischen Klangerzeugern werden die Saiten physisch angeregt, reagieren auf Druck und Bewegung. Doch da die E-Gitarre über keinen nennenswerten physischen Resonanzkörper verfügt, ist der elektronische Verstärker integraler Bestandteil des Instruments. Er macht die haptischen Bewegungen nicht nur erst wirklich hörbar,

Kontaktmikrofon am Gitarrenhals und Pickups als akustische Doppelstrategie | Das instrumentelle Set-up des Solisten Yaron Deutsch (E-Gitarre, Bild rechts) für «under_current» von Stefan Prins (links)

sondern seine Transformationsmöglichkeiten prägen seinen Klangcharakter. Das Instrument E-Gitarre ist kaum denkbar ohne den durch Verzerrung entstehenden Distortion-Sound.

DAS HYBRIDE

Es vermag kaum zu erstaunen, dass die E-Gitarre in Stefan Prins' Œuvre einen großen Platz einnimmt, ist das Hybride doch ein Kernthema seines Komponierens. Seit *Not I* für E-Gitarre und Live-Elektronik (2007/18) nach dem gleichnamigen Theaterstück Samuel Becketts hat Prins immer wieder die E-Gitarre in Ensemblestücken verwendet, in denen sie häufig als Bindeglied zwischen akustischen und elektronischen Klängen fungiert. Und seit dem Ensemblestück *Fremdkörper #2* (2010) für das von Yaron Deutsch geleitete Ensemble Nickel verbindet Prins eine langjährige Freundschaft mit dem israelischen Gitarristen. Für diesen entstand nun das E-Gitarrenkonzert *under_current*, ein gemeinsames Auftragswerk des SWR und der Philharmonie Luxembourg, das mit großem Erfolg bei den Do-

© Stefan Prins

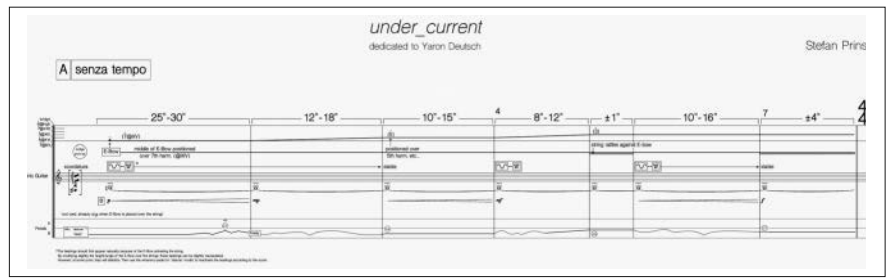


Abb. 1: Anfängliches E-Gitarren-Solo von «under_current» von Stefan Prins

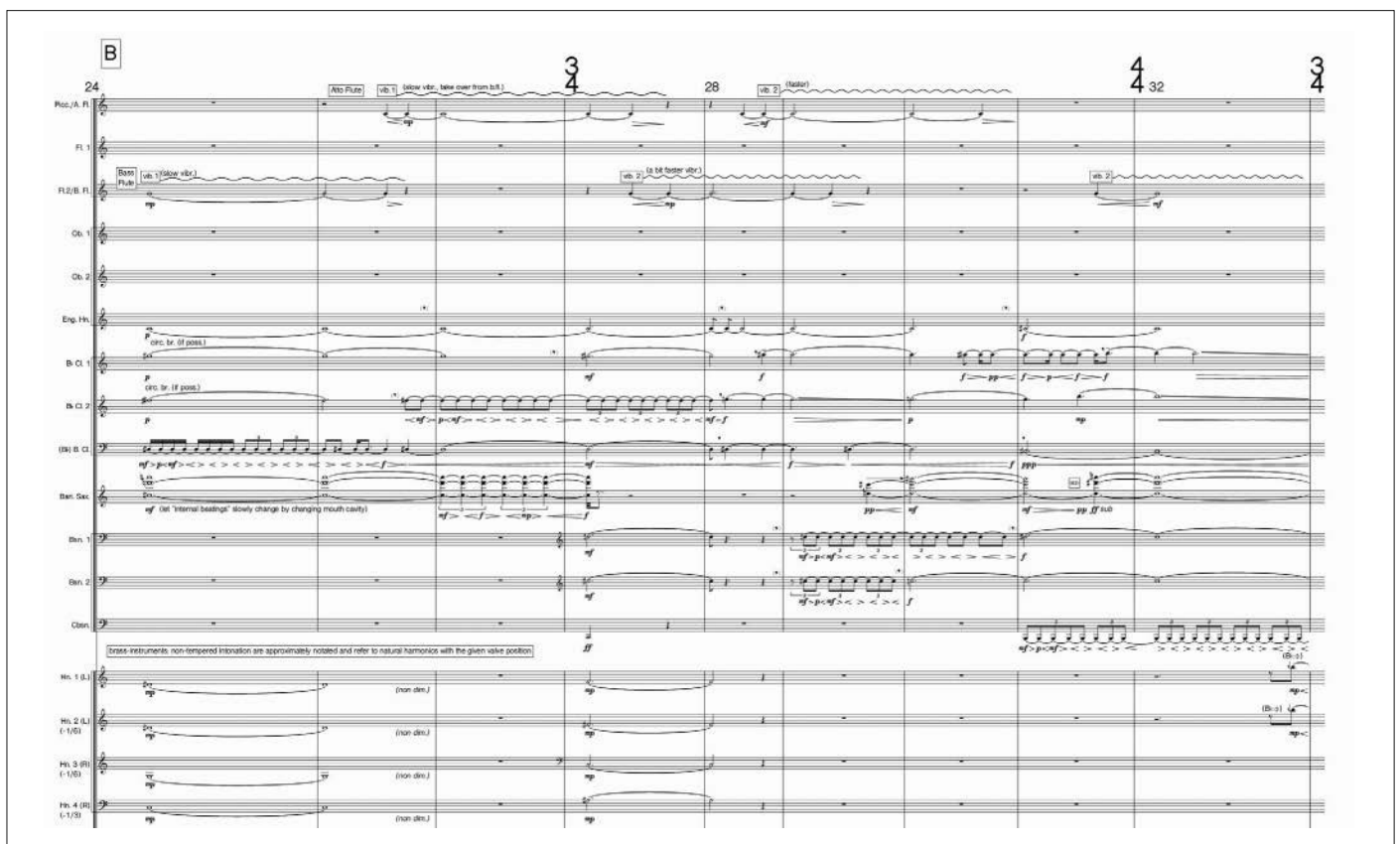
naueschinger Musiktagen 2021 uraufgeführt wurde.

Mit dem Hybriden rückt Prins einen Schlüsselaspekt unserer Gegenwart ins Zentrum seiner Musik.¹ Digitale Medien begegnen uns in beinahe allen Lebensbereichen. Die Konstruktion abgeschlossener virtueller Realitäten wie in Computerspielen bleibt dabei die Ausnahme. Viel häufiger sind digitale Technologien dazu angelegt, auf die physische Wirklichkeit einzuwirken, sind Medien nach Marshall McLuhan doch Prothesen für unsere Körper und Sinne. In *Infiltrationen (Memory Space #4)* für vier E-Gitarren und Live-Elektronik (2009) reflektiert Prins die wechselseitigen Einflüsse von Technologie und menschlichen Interaktionen. Und in *Generation Kill* für Ensemble, Live-Elektronik und Live-Video (2012) hat der belgische Komponist

mit den Parallelen zwischen Gaming Culture und computergestützter Kriegsführung einen besonders eindrücklichen Fall des Hybriden thematisiert.

Während eine Vielzahl seiner live-elektronischen Kompositionen an der Schnittstelle zwischen Körper und Technologie angesiedelt sind und ein hybrider Klang entsteht, indem ein Computer die eingehenden Signale manipuliert und dadurch den Zusammenhang zwischen den körperlichen Aktionen der Interpreten und dem entstehenden Klang modifiziert, hat Prins in *under_current* einen anderen Weg eingeschlagen: Der durch den Verstärker transformierte Klang der E-Gitarre wird als einziger elektronisch verändert. Allerdings prägt der hybride Sound des Soloinstruments den Orchesterklang, welcher durch spezielle Spielweisen und Präparationen so verfrem-

Abb. 2: Erster Orchester-Einsatz bei B (Ausschnitt) aus «under_current» von Stefan Prins



The image shows a detailed musical score for a piece titled 'T. 99'. The score is arranged in two systems. The top system includes parts for Percussion 1 (Hi), Percussion 2 (Kick), Percussion 3 (Snare), E-Gitar, Harfe, Harp, and Piano. The bottom system includes parts for Violin I, Violin II, Viola I, and Viola II. The score features complex rhythmic patterns with time signatures such as 3/4, 2/4, 3/4, 3/8, 4/4, and 3/4. There are numerous dynamic markings, including 'pp', 'p', 'f', and 'ff'. The score also includes various performance instructions and annotations, such as 'search for low speed & position to let appear a metallic, soft pitch (not necessarily the fingered pitch)', 'make gliss. on string with plate object with smooth edges (straight sounds)', and 'keep the sound unsteady, shimmering. Avoid "steady" sounds as much as possible'. The tempo is marked as 'H ♩ = 120'.

Abb. 3: Die Streicher spielen häufig auf oder neben einer Alufolie, mit der die Saiten umwickelt sind, während das Netzbrummen vom Solisten dynamisch moduliert wird (T. 99, Ausschnitt)

det wird, dass er sich dem inharmonisch verzerrten Klang der Gitarre annähert. Das Orchester «fungiert (generell) als ein riesiger, menschlicher, analoger Meta-Verstärker»,² schreibt Prins in seinem Werkkommentar. Dadurch entsteht eine faszinierende, zugleich volle und brüchige, satte und raue Klanglandschaft, die radikal mit dem philharmonischen Klangideal bricht. Die instabilen, verzerrten Klangbänder der Gitarre werden vom Orchester aufgegriffen und in komplexe, in sich bewegte Klangflächen transformiert. Der erste Orchestereinsatz schichtet eine Vielzahl an lang ausgehaltenen, aber in sich bewegten Klängen übereinander: Flötentöne mit unterschiedlich schnellem Vibrato, ausrhythmisiertes Dynamik-Vibrato, Saxofon-Mehrklänge mit internen Pulsationen, Schwebungen durch mikrotonal gestimmte Hörner, mit Vibratoren in kontinuierliche Schwingung versetzte Fellinstrumente, schnarrende Klänge der E-Gitarre und Harfe durch Berührung der Saiten mit dem E-Bow bzw. einem Ventilator oder Tremolo mit den Händen auf den Klaviersaiten, auf denen verschiedene

mitschwingende Objekte liegen (s. Abb. 2).³ All dies lässt ein schweres, mächtig dröhnendes und zugleich instabil pulsierendes Klangband entstehen, das in hochkomplexer Weise innerlich bewegt ist.

under_current entfaltet zwei Polaritäten: die zwischen akustischen und elektronischen Klängen sowie diejenige zwischen harmonischen und geräuschhaften Spektren. An die E-Gitarre sind zwei Verstärker angeschlossen, die verschiedene Klangquellen wiedergeben. Der eine empfängt Signale von den in der E-Gitarre verbauten gewöhnlichen Pickups, die die Saitenfrequenz in Wechselspannung umwandeln. Ein Kontaktmikrofon am Hals der Gitarre funktioniert dagegen nicht magnetisch, sondern nimmt die durch Saitenschwingung entstehenden Druckschwankungen auf. Die Wechsel und Mischungen der beiden Klangquellen werden zu einem kompositorischen Prinzip erhoben und auf das Orchester übertragen. Den beiden Lautsprechern entspricht die Teilung des Orchesters in zwei Gruppen.

Eine zweite, gleich am Anfang etablierte Polarität bilden harmonische und geräuschhafte Klänge. Durch ein Magnetfeld versetzt ein E-Bow die Saiten kontaktlos in Schwingung und lässt einen reinen Klang entstehen, zu dem später ein metallisches Schnarren hinzutritt, das durch die Berührung der Saiten mit dem E-Bow hervorgerufen wird. Doch nicht nur der Solopart ist von einem Wechselspiel zwischen diesen Gegensätzen bestimmt. Die Noise-Ästhetik der verzerrten Gitarren-Sounds beeinflusst auch den Orchesterklang. Während die Bläser zwar eine durch mikroharmonische Schwebungen oder Mehrklänge aufgeraute, aber im Allgemeinen doch eher tonhöhenfixierte Klangwelt repräsentieren, dienen viele sonstige Spielweisen dazu, den harmonischen Klugaufbau der Instrumente zu verzerren. Symptomatisch dafür ist die Behandlung der Streicher, die meist auf mit Alufolie umwickelten Saiten streichen. Der gewöhnliche, volle Ton wird dadurch stark gedämpft und scheint nur schattenhaft hinter einem hellen, metallischen Grisseln auf, das an weißes Rauschen erinnert. Auch in anderen

Instrumenten wird das harmonische Obertonspektrum moduliert. Auf den Klaviersaiten liegende Objekte wie metallische Zigarrenkisten, Aluminiumteller oder leichte Holzstücke verzerren den Klavierklang und lassen schnell vibrierende, rasselnde Klänge entstehen.

Die Faszinationskraft von *under_current* beruht nicht nur auf einer facettenreichen, fein abgestuften und vielseitig variierten Klangwelt, in der die Spuren eines philharmonischen Orchesterklangs weitgehend getilgt sind. Seine Spannung bezieht es auch durch die Abwesenheit von konventionellen musiksprachlichen Mitteln. Das auch die Gegenwartsmusik weithin bestimmende Prinzip der musikalischen Rhetorik⁴ ist nahezu gänzlich abwesend. Figuren und Rhythmen bleiben meist unterhalb des Gestalthaften und laufen darum kaum Gefahr, als gewöhnliche Gesten oder Motive identifiziert zu werden. Die rhythmischen Elemente sind augenscheinlich weniger gestisch gedacht, als dass sie die Funktion haben, abwechslungsreiche Texturen zu erzeugen. Umspielungen einzelner Töne oder Tonleiterfiguren zählen somit zu den vielen Möglichkeiten, um kontinuierliche Klangbänder innerlich zu beleben.⁵

Die spieltechnischen Verfremdungen dienen nicht nur dem Aufbau einer inharmonischen, oftmals geräuschhaften Klangwelt, sondern wirken sich zugleich auf die Zeitgestalt der Klänge aus. Oft werden glatte Klänge in mikrorhythmisch aufgeraute, schnell vibrierende verwandelt. Das Streichen auf der Alufolie führt zu einem feinen Grisseln, die Multiphonics des Saxofons hingegen zu rollenden Tönen mit schnellen klanginternen Pulsationen. Die Anregung von Trommeln mit Vibratoren lässt keine glatten Klänge wie bei dichten Wirbeln entstehen, sondern erzeugt ein rauhes Brummen. Später im Stück halten die Blechbläser als «pizza mute» bezeichnete Alu-Teller, wie sie etwa als Verpackung für Fertiggerichte verwendet werden, vor den Schalltrichter, wodurch ein grell rasselnder, geräuschhaft verzerrter Klang entsteht.

«UNTER STROM»

Augenscheinlich steht die Reflexion von «Außermusikalischem» nicht im Vordergrund des Werks, sondern *under_current* beschäftigt sich mit immanenten Aspekten von Musik: mit Klang, Bewegung, Struktur. Und doch weist der Titel – zu Deutsch «unter Strom» – darauf hin, dass die Komposition die zugrundeliegende Vorausset-

zung alles Digitalen in den Blick nimmt: den elektrischen Strom. *under_current* rekurriert auf eine Reihe von akustischen Erscheinungen, die durch den elektrischen Strom bedingt sind. Ein unregelmäßiges Flackern des Gitarrenklangs erinnert an das Störgeräusch, das entsteht, wenn ein Audiokabel zur Antenne wird und elektromagnetische Wellen hörbar macht.⁶ Doch auch im Orchesterpart greift Prins diese rhythmische Textur auf. Sie entsteht entweder durch unwillkürliche Stockungen aufgrund (zu) hohen Bogendrucks oder wird durch entsprechende Rhythmen reproduziert.⁷ Andernorts wird Background-Noise des Gitarrenverstärkers rhythmisch, dynamisch und klanglich variiert und dadurch zur kompositorischen Kategorie erhoben.⁸ Die Konzeption des Orchesters als riesiger Gitarrenverstärker führt zu einer Vergrößerung klanglicher Details und einem Hineinzoomen ins instabil pulsierende Innere des Klangs.

Doch «unter Strom» hat nicht nur eine konkrete, sondern zugleich eine übertragene Bedeutung. Metaphorisch meint «unter Strom zu stehen» einen Zustand aktiver Anspannung und Aufmerksamkeit, der die untergründige Energie und Spannung des Werks treffend charakterisiert. Spannung erzeugt *under_current* aber nicht nur durch seinen Reichtum an Klangflächen, sondern insbesondere durch einen auf faszinierende Weise unvorhersehbaren und zugleich sinnfälligen Verlauf.

Da Prins keiner «musikantischen» Logik folgt, ist der Fortgang der Musik fast nie antizipierbar. Lineare Entwicklungen werden häufig nur angedeutet, die dadurch entstehenden Erwartungen aber selten eingelöst. Es ereignen sich eher plötzliche Entwicklungssprünge, als dass Verdichtungsprozesse bruchlos in Höhepunkte münden.⁹ Auch Reduktionsprozesse werden häufig weder breit entfaltet, noch entstehen scharfe Kontraste durch abrupte Zurücknahmen. Stattdessen werden Instrumentengruppen oftmals nacheinander in schneller Folge ausgeblendet, wodurch die Reduktion von Dichte und Dynamik beinahe unbemerkt vonstattengeht und darum zugleich überraschend und plausibel erscheint.¹⁰

Die plötzlichen Entwicklungssprünge bilden ein wiederkehrendes syntaktisches Prinzip, das neben der inharmonisch verzerrten Klangwelt in entscheidender Weise zur Kohärenz des Werks beiträgt. Der in sich bewegte, breit dahinfließende Klangstrom wird nicht nur dadurch transfor-

miert, dass einzelne Stimmen oder Instrumentengruppen einen gleichbleibenden Gestus variieren,¹¹ sondern er wandelt sich gleichermaßen auch durch das Hinzufügen und Weglassen einzelner Klangelemente, die wie elektronische Plug-ins an- und ausgeschaltet werden.¹² Dadurch bilden sich oftmals sanfte Kontraste, die wie plötzliche Lichtwechsel innerhalb derselben Szenerie wirken und Momente der Überraschung mit solchen der Kontinuität verbinden.

Dieses beinahe collageähnliche Prinzip des Ein- und Ausblendens von Klangtexturen lässt eine faszinierende Mischung aus Unvorhersehbarkeit und Sinnhaftigkeit entstehen. Denn während die Methode dieselbe bleibt, wird mit ihr stets anders verfahren. Mit diesen Mitteln entsteht eine formale Dramaturgie, in der sich beharrliche Passagen und schnelle Wechsel, Steigerungszüge und Phasen der Ruhe, kammermusikalisch-solistische Abschnitte und dichte Tutti-Passagen abwechseln.

Zum einen die Schaffung einer nuancierten Klangwelt durch vielfältige Texturen, zum anderen die fesselnde Dramaturgie ohne Rückgriff auf traditionelle Formprinzipien sind die hervorragenden Merkmale, die das E-Gitarrenkonzert *under_current* von Stefan Prins zu einer so überraschenden wie glückvollen Erfahrung werden lassen. ■

¹ vgl. Monika Pasiecznik: «Musikalische Phantomatik. Die virtuellen Realitäten des belgischen Komponisten Stefan Prins», in: *Positionen* 117 (2016), S. 25–27.

² <https://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktag/donaueschinger-musiktag-2021-stefan-prins-under-current-100.html> (letzter Zugriff stets 15.12.2021).

³ vgl. T. 24 (Buchstabe B).

⁴ Peter Ablinger hat diese These in erhellender Weise zugespitzt (vgl. Ablinger: «Ausdruck/Sonate», in: *Annäherung. Texte – Werktexte – Textwerke*, Köln 2016, S. 15–34, hier v. a. S. 24 f.).

⁵ vgl. etwa T. 33 oder T. 207.

⁶ vgl. Buchstabe K oder U.

⁷ vgl. den hohen Bogendruck der tiefen Streicher bei W, den Part der Holzbläser bei X oder die Behandlung von Klavier und Streichern ab T. 503.

⁸ vgl. z. B. T. 85–208 (Abb. 3). «Background-Noise» entspricht dem Netzbrummen, welches die Frequenz der Wechsellspannung des Stromnetzes hörbar werden lässt (in Europa 50 Hz, ein etwas zu hohes Kontra-G).

⁹ vgl. etwa den gleichermaßen angekündigten wie unerwarteten Tutti-Einsatz bei B oder die schnelle Hinzunahme der Tutti-Streicher in Takt 99 (Abb. 3).

¹⁰ vgl. etwa Buchstabe C oder T. 224–31.

¹¹ Beispiele dafür sind etwa der obertonreiche Gitarrenklang des Anfangs, die unterschiedlich rhythmisierten Dynamik-Vibratos der Klarinetten oder die Umspielungen eines Tons in den Klarinetten ab T. 33.

¹² vgl. etwa das Ein- und Ausblenden der Pendelbewegung der Oboen und Fagotte bei C vor einem kontinuierlichen klanglichen Hintergrund.