

Komponieren

(Bd. 3, Nr. 1)

*Herausgeber*innen: Dr. Clara-Franziska Petry, Prof. Dr. Christiane Plank-Baldauf,
Prof. Tamara Schmidt, Dr. Theresa Schmitz, Christoph Söker*

Freiheit in Verantwortung. Ein Gespräch zwischen Immanuel de Gilde, Tabea Schrenk und Alistair Duncan zum Begriff der Rekomposition bei Stegreif – The Improvising Symphony Orchestra

*Autor*innen: Immanuel de Gilde, Tabea Schrenk, Alistair Duncan*

Lektorat: Nicole Steiner

Abstract

For more than ten years, the Stegreif Orchester has stood for improvisation in classical music and a new, collective and cross-genre approach to classical works. The ensemble works with the tool of recomposition, which views the work less as a reproducible starting point but rather as the basis for a current compositional exploration. In conversation, Immanuel de Gilde, Tabea Schrenk and Alistair Duncan approach the concept of recomposition in Stegreif.

Zitiervorschlag:

Stegreif – The Improvising Symphony Orchestra: *Freiheit in Verantwortung. Ein Gespräch zwischen Immanuel de Gilde, Tabea Schrenk und Alistair Duncan zum Begriff der Rekomposition.* In: Klangakt, Bd. 3, Nr. 1, 2025, DOI: 10.5282/klangakt/83

Freiheit in Verantwortung

Ein Gespräch zwischen Immanuel de Gilde, Tabea Schrenk und Alistair Duncan zum Begriff der Rekomposition bei Stegreif – The Improvising Symphony Orchestra

Seit seiner Gründung vor über zehn Jahren setzt sich das Stegreif Orchester für Improvisation in der klassischen Musik ein. Durch seinen kollektiven und genreübergreifenden Ansatz verspricht es sich und dem Publikum nicht nur einen neuen Zugang zu klassischer Musik, sondern ebenso neue Wege, um dieses Ziel zu erreichen. Eines dieser Tools ist die kompositorische Methode der Rekomposition, mittels derer bestehende Werke des klassischen Musikkanons in ein neues Licht gerückt werden – eines der musikspezifischen Hauptmerkmale des Ensembles. Das Ausgangswerk, wie beispielsweise die 7. Sinfonie von Anton Bruckner im Programm *freebruckner*, wird hier weniger als reproduzierbare Ausgangslage, sondern vielmehr als Startpunkt für eine aktuelle kompositorische Auseinandersetzung betrachtet. Rekomposition im stegreif'schen Sinne bewegt sich also als dialogisches Verhältnis zwischen allen Beteiligten im Nimbus zwischen Interpretation, Arrangement, Neukomposition und Improvisation. Darüber, welche konkreten Chancen, Möglichkeiten und Schwierigkeiten dies mit sich bringt, sprechen die langjährigen Ensemblemitglieder und Rekomponist*innen Tabea Schrenk (Violoncello) und Alistair Duncan (Posaune) mit Immanuel de Gilde (Education).

Immanuel de Gilde (I): Ihr seid beide Musiker*innen beim Stegreif Orchester. Du, Tabea, als Cellistin und Du, Alistair, als Posaunist. Ihr seid beide aber auch als Komponist*innen und Arrangeur*innen bei Stegreif aktiv. Verortet Ihr den Begriff Rekomposition zwischen Arrangement und Komposition?

Tabea Schrenk (T): Beim Rekomponieren hat man, anders als beim Komponieren, einen klaren Ausgangspunkt, weil es schon ein Werk gibt, auf das man sich bezieht. Gleichzeitig gibt es einen größeren eigenen Spielraum als bei einem Arrangement. Beim Rekomponieren kann ich mich freier mit dem Material auseinandersetzen und es transformieren.

I: Setzt sich dann die Rekomposition als Bindeglied zwischen das Komponieren und das Arrangieren – z.B. in Bezug auf Freiheit und Handwerk?

Alistair Duncan (A): Genau, ich finde bei diesen Begriffen gibt es sowieso immer Überlappungen. Das ergibt dann eine Art Diagramm, bei dem sich die Kreise überlagern. Beim Arrangieren und Komponieren gibt es nur eine kleine Schnittmenge. Rekomposition blendet komplett über diese beiden Bereiche – es gibt sehr große Überschneidungen in beide Richtungen. Ich denke allerdings, Rekomposition ist näher an Komposition als am Arrangement. Die ersten Ideen, z.B. Motive und Melodien, sind schon da, aber ab diesem Zeitpunkt hat man dann alle Möglichkeiten – vom Arrangieren bis zur freien Komposition. Aber es gibt vielleicht eine Verantwortung dem Publikum oder dem Orchester gegenüber, dass z.B. das Werk am Ende zumindest in Teilen wiedererkennbar sein soll.

I: Wie sieht dieser kreative Prozess bei euch konkret aus?

T: Für mich ist das wie ein Farbverlauf: Eine Farbe geht in die andere über und dann ergeben sich neue Farben, aber insgesamt verwischt es auch ein bisschen und nichts verschwindet ganz. Die Frage ist auch: Was kommt aus mir selbst heraus, wenn ich nicht rekomponiere, sondern komponiere? Vor der Rekomposition gab es bereits ein Werk, das ich bearbeite. Wenn ich komponiere, gibt es diesen Ausgangspunkt nicht. Aber auch meine eigenen Ideen sind immer irgendwie und irgendwo schon da, man hat sie irgendwo schon gehört. Denn auch wenn ich frei komponiere, fließen meine musikalische Bildung, Erinnerungen und kulturelle Prägungen mit ein. Also frage ich mich manchmal, ob meine Kompositionen nicht doch auch immer Rekompositionen meiner selbst sind. Wenn man ein Ausgangswerk hat, kann man ein bisschen Verantwortung abgeben. Alistair, spürst du auch manchmal eine starke Verantwortung dem „Urwerk“ gegenüber?

A: Verantwortung ist ein wichtiger Begriff, weil man in einen sehr offenen Dialog mit dem Werk tritt: mit der Komponistin oder dem Komponisten der Vergangenheit, mit dem Werk, mit der Bekanntheit dieses Werks, mit den Erwartungen, den Erfahrungen und der Ästhetik des Publikums. Das ist eine große Verantwortung. Ich finde es herausfordernd, nicht allen gefallen zu wollen

mit dem, was man macht. Meine Hauptmotivation, bei Stegreif zu rekomponieren, ist – außer, dass es mir Spaß macht – darauf zu achten, dass es für die individuellen künstlerischen Stimmen innerhalb des Ensembles Platz gibt. Das ist dann auch wiederum eine Verantwortung. Wenn z.B. in der ganzen Symphonie kein Fagott solo vorkommt, dann können wir jetzt dafür sorgen, dass das passiert – improvisiert, komponiert oder rekomponiert. Auf jeden Fall ist es immer ein Ausbalancieren der verschiedenen Verantwortlichkeiten.

T: Ich finde es inspirierend, für Musiker*innen zu schreiben, die ich kenne. Ich überlege dann genau, wie ich mit diesem*r Musiker*in umgehe und was ihm oder ihr liegen könnte. Das gibt mir viele Impulse. Ich frage mich oft wie es ist, ins Blaue hinein zu komponieren, ohne zu wissen, von wem das gespielt wird.

A: Die Rekomposition bei Stegreif steht für mich in einer engeren Tradition mit der von Duke Ellington, der klassische Werke in einem Jazzkontext rekomponiert hat und immer wusste und im Blick hatte, welche Person die jeweilige Stelle spielt – total Band-orientiert! Auch bei Stegreif sind Rekompositionen stark damit verbunden, dass sie von bestimmten Persönlichkeiten gespielt werden. Und selbst wenn andere Personen später diese Musik aufführen, dann müssten sie sich dieses Prinzip eigentlich auch zu eigen machen und wissen: Diese Stelle wurde ursprünglich für Tabea konzipiert.

I: Jetzt sind wir bei den großen Begriffen Freiheit und Verantwortung angelangt. Trotzdem nochmal die Fragen: Wie weit darf eine Rekomposition gehen? Sind Rekompositionen für Stegreif nur eine Ausgangslage für ein Kollektiv, das Noten eigentlich mehr als Spielanweisungen betrachtet?

A: Ich beginne oft mit einem klaren Plan wie alles gespielt werden soll, denke aber immer schon mit, was die einzelnen Musiker*innen gut können oder gerne machen. Denn wenn sie eine Stelle besonders gut finden, dann freuen sie sich darüber und spielen und lernen die Stelle wahrscheinlich besser. Gleichzeitig hoffe ich, dass sie Stellen selbstständig überarbeiten, wenn sie z.B. eine Stelle, die ich rekomponiert habe, nicht passend finden. Es gibt auch die Möglichkeit, dass ich etwas konzipiere, von dem ich selbst nicht ganz überzeugt bin. Dann kommuniziere ich das offen und freue mich über Vorschläge. Ich erwarte auf

jeden Fall, dass wir als demokratisches und als improvisierendes Ensemble von den Stärken aller profitieren können.

I: Gerade bei improvisierten Teilen ist es wichtig, dass Stellen offengelassen werden, oder? Tabea, wie ist deine persönliche Herangehensweise an eine Stegreif-Rekomposition?

T: Erstmal beschäftige ich mich mit der Komponistin oder dem Komponisten. Ich schaue, welche Werke es gibt, welche Aufnahmen etc. Bei *bechange: Awakening* mit Wilhelmine von Bayreuth war es z.B. schwierig, an Aufnahmen zu kommen. Dann höre ich mir das Werk und andere Werke im Umfeld der Komponistin an und recherchiere zu ihrem Leben. Daraufhin beobachte ich: Was bleibt hängen, was sind die „Licks“, was spricht mich persönlich an, was berührt mich? Bei Wilhelmine von Bayreuth hat mich die Ausgangsposition interessiert: eine Frau, die verheiratet wurde, in Zwängen lebte, aber auch Freiheiten hatte. Nicht alles fließt am Ende in das Werk ein. Und dann gibt es natürlich auch pragmatische Faktoren: Was wird von Stegreif gefordert? Wie lang soll das Werk sein und für welche Besetzung? Wie soll der Aufbau sein?

I: Wie viel Freiheit habt ihr beim Rekomponieren für Stegreif?

A: Ich empfinde es als maximale Freiheit, alles mit dem Ausgangswerk machen zu dürfen. Gleichzeitig ist diese Freiheit in Verantwortung eingebettet. Das heißt, ich orientiere mich nicht nur an meinem Geschmack, sondern daran, welche Bedürfnisse und Interessen die Menschen im Ensemble haben. Ein konkretes, aber typisches Beispiel sind Doublings: Das heißt, welche anderen Instrumente spielen die Menschen im Orchester oder welche spielen sie gerne? Bei *freebruckner* war es z.B. so, dass Sebastian Lange sehr gerne Kontrabassklarinette spielt – zusätzlich zu seinem primären Instrument Saxofon. Daher kam das Instrument schließlich oft zum Einsatz. Ich sehe dies aber nicht als Einschränkung, sondern als Anreiz, weil bestimmte Faktoren vorgegeben sind. Alles zusammen ergibt einen runden Prozess, eine große Entdeckungsreise. Und es bleibt immer die große Frage: Was bedeutet Freiheit, was ist wirklich Kreativität? Für mich ist das Finden von kreativen Lösungen, um eine stimmige Komposition auf die Beine zu stellen, sehr reizvoll und fordert meine Kreativität enorm.

T: Es gibt eben nur Freiheit in der Beschränkung. Mir ist gerade ein schönes Bild dazu eingefallen: Für Stegreif zu rekomponieren ist wie maßschneidern: Wenn man zu einem Maßschneider oder einer Maßschneiderin geht, um einen Anzug zu bekommen, dann wird der Körper vermessen, und danach hast du etwas Passendes, was du aber nach Belieben umstylen kannst.

I: Alistair, du arbeitest u.a. mit Excel-Tabellen, in denen du die Spielanteile berechnest. Du konntest daher neulich sagen: „Luca hat einen Spielanteil von 76% und davon sind 13% solo.“ Auch das zeigt, wie sehr Freiheit bei euch an Verantwortung gekoppelt ist. Aber mal provokant gefragt: Rekomponieren für ein improvisierendes Orchester – wenn ohnehin improvisiert wird, wozu braucht es dann Rekomposition?

T: Rekomposition schafft einen Rahmen für Improvisationen. Wo entsteht Freiheit und welchen Rahmen braucht sie? Wir fragen uns immer mehr, wie locker wir diesen Rahmen setzen dürfen oder wie viel vorgegeben sein darf – wie eng wir den Gürtel schnallen –, um wieder frei zu sein. Das ist das Spannungsfeld, das wir ausloten.

A: Man kann es mit dem Theater vergleichen: Bei der Rekomposition ist es so, als ob wir ein Shakespeare-Werk aufführen. In manchen Momenten tragen die Schauspielenden den Text frei vor, in anderen Momenten stehen sie auf der Bühne und unterhalten sich über die aktuelle Thematik der letzten Szene, und in weiteren Momenten wird der Text im Original gesprochen, weil er einfach unfassbar schön ist. Das ist im Theater ein normaler Prozess, dadurch entstehen neue Perspektiven auf bekannte Stoffe und Themen.

T: In der Klassik ist das noch etwas anders. Als ich bei Stegreif angefangen und Barockcello studiert habe, musste ich mich mit der Quellenlage, dem Instrumentarium, der Historischen Interpretationspraxis etc. auseinandersetzen. Das ist zunächst gar nicht falsch oder richtig, sondern erst einmal einfach spannend. Bei Stegreif hilft uns die Rekomposition, aus diesen Denkmustern und Erwartungshaltungen auszubrechen und etwas Neues herauszukitzeln.

I: Hinzu kommt, dass Stegreif improvisiert, und es von dieser Improvisation sehr unterschiedliche Lesarten gibt: Von Solo-Improvisation, bei der eine Person die Freiheit bekommt, aber der ganze Rest des Orchesters nach Noten oder

Harmoniefolgen spielt, bis hin zu kollektiver und freier Improvisation, bei der alles improvisiert ist. Je nachdem schwankt der Prozentsatz der Improvisation in den jeweiligen Rekompositionen zwischen etwa 10% und 90%. Kann man bei einer Rekomposition dann noch von einem Werk im klassischen Sinne sprechen? Oder ist es etwas ganz anderes, wie eine Spielanordnung, eine Ausgangslage, Notizen?

T: Ich würde sagen, so wie unsere Produktionen aufgebaut sind, handelt es sich auf jeden Fall um Werke, weil es eine Form, einen Anfang und ein Ende gibt. Vielleicht braucht man das gar nicht, das wäre ein spannender Gedanke. Aber sie sind nicht im klassischen Sinne wiederholbar. Vielleicht ist das ein neues Werkverständnis.

A: In der klassischen Musik gilt oft: Je mehr Improvisation desto weniger Werk. Stichwort GEMA-Reform. Ich finde, das Spiel mit den Faktoren des Rekomponierens – also wer spielt, mit welchen Parametern etc. – ist genauso viel wert, wie wenn ich traditionell in den Noten festlege, welche Töne in welchem Rhythmus gespielt werden sollen. Ich nehme es so wahr, dass in der klassischen Musik einfach nicht darüber gesprochen wird, was improvisiert wird – gerade bei ästhetischen Punkten wie Vibrato, Ritardando, Kadenz und die klangliche Entwicklung. Deswegen würde ich sagen, dass die Rekomposition genauso viel Werk ist, nur eben auf eine ganz andere Art und Weise.

I: Vielen Dank euch beiden für das Gespräch!

Das Interview fand im Juni 2025 exklusiv für *Klangakt* statt.

Biografien

Alistair Duncan studierte Posaune, Jazz und Zeitgenössische Musik an der Eastman School of Music bei Mark Kellogg sowie Komposition bei John Hollenbeck und Posaune bei Geoffroy de Masure am Jazz Institut Berlin. Neben seiner vielseitigen künstlerischen Tätigkeit, u.a. für das Stegreif Orchester, ist er Dozent für Jazz-Posaune an der Hochschule für Musik und Theater München.

Immanuel de Gilde studierte Kunst, Musik und Medien sowie Musikwissenschaft in Marburg, Amsterdam und Wien. Seit 2022 arbeitet er für das Stegreif Orchester, zunächst als Projektleiter und seit 2025 als Verantwortlicher für den Bereich Musikvermittlung. Seit Januar 2025 ist er zudem Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Instrumental- und Gesangspädagogik der BTU Cottbus-Senftenberg.

Tabea Schrenk studierte Cello und Barockcello in Berlin, Helsinki, London und Cardiff und bewegt sich an der Schnittstelle zwischen klassischer und improvisierter Musik. Sie ist Mitglied des Stegreif Orchesters und als Komponistin und Theatermusikerin u.a. am Deutschen Theater Berlin und Konzerthaus Berlin tätig.

Zitiervorschlag

Stegreif – The Improvising Symphony Orchestra: *Freiheit in Verantwortung. Ein Gespräch zwischen Immanuel de Gilde, Tabea Schrenk und Alistair Duncan zum Begriff der Rekomposition*. In: Klangakt, Bd. 3, Nr. 1, 2025, DOI: 10.5282/klangakt/83