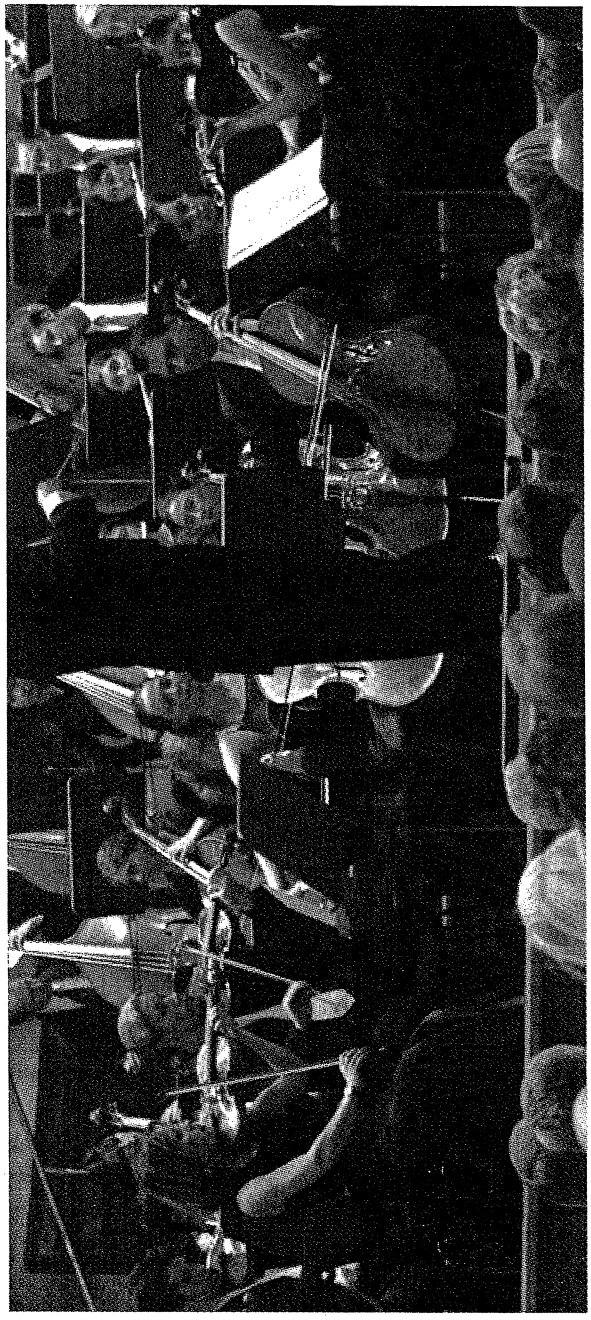
MUSIKALISCHE PRODUKTION UND INTERPRETATION

Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation

HERAUSGEGEBEN
VON
OTTO KOLLERITSCH



Markus Böggemann
Andreas Dorschel
Gernot Gruber
Harald Haslmayr
Hanns-Werner Heister
Hans-Joachim Hinrichsen
Richard Klein
Otto Kolleritsch
Claus-Steffen Mahnkopf
Peter Horst Neumann
Walter-Wolfgang Sparrer
Uwe C. Steiner
Ivanka Stoïanova

STUDIEN ZUR WERTUNGSFORSCHUNG

MUSIKALISCHE PRODUKTION UND INTERPRETATION
Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation

Herausgegeben
von
Otto Kolleritsch

Wien · Graz 2003

© Copyright 2003
Universal-Edition 26843
ISMN M-008-06805-8
ISBN 3-7024-2042-8

Satz: Maria Klinger
Druck: Dorrong Druck, Graz

Titelbild:
Aufführung von Anton Bruckners 8. Symphonie
anläßlich der Konferenz der European University Association in Graz,
29. Mai 2003, Stefaniensaal Grazer Congress.
Das Orchester der Kunstuniversität (Studierende) Graz.
Foto: Alexander Wenzel, Ausschnitt

www.universaledition.com
vienna · london · new york

INHALT

Otto Kolleritsch: "Ein für alle Male/ ists Orpheus, wenn es singt" (Rilke) 8
Abstract 14

Hans-Joachim Hinrichsen: "Zwei Buchstaben mehr". Komposition als Produktion, Interpretation als Reproduktion? 15
Abstract 32

Hanns-Werner Heister: Werk und Virtuosität. Zu Genese und Geltung der Trennung von Komponieren/Interpretieren 33
Abstract 52

Claus-Steffen Mahnkopf: Das dekonstruktive Verhältnis von musikalischer Schrift und ihrer Interpretation 54
Abstract 74

Walter-Wolfgang Sparrer: Wider den geölten Gleichlauf. Von der Notwendigkeit strukturierender Verfahrensweisen bei der Interpretation von Musik. Modell I: Kompositionen für Violoncello solo von J. S. Bach, Isang Yun und Helmut Lachenmann 75
Abstract 100

Richard Klein: Das musikalische Werk und seine Interpretation 101
Abstract 121

Gernot Gruber: Gattungsverständnis: eine Konkretisierung des Verhältnisses von Produktion und Interpretation (am Beispiel der Symphonie des 18. Jahrhunderts) 122
Abstract 129

Markus Böggemann: Der Komponist als Interpret: Das Beispiel der Konzert-Kadenz 130
Abstract 143

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Das dekonstruktive Verhältnis von musikalischer Schrift und ihrer Interpretation

Für Hans Zender

Meinem Thema "Das dekonstruktive Verhältnis von musikalischer Schrift und ihrer Interpretation" sei eine Anmerkung vorausgeschickt. Unter "Interpretation" verstehe ich zweierlei, zum einen das hermeneutische Geschehen insgesamt, das in allen musikalischen Aktivitäten, vom Komponieren bis zum Hören, am Werke ist, und zum anderen die klangliche Realisierung des musikalisch Notierten. Des weiteren konzentriere ich mich auf musikalische Schrift, die ihrerseits selber dekonstruktiv ist; ich lege somit den Schwerpunkt auf neue Musik und dabei auf Extrempositionen. Im ersten Teil werde ich Thesen zur Schrift und ihrer Verwirklichung formulieren, im zweiten Teil anhand eigener Erfahrungen sie konkretisieren.

1. Teil

Thesen zur Schrift

Komponierte Musik ist schriftlich fixierte. Selbst Ausnahmen – Tonbandmusik, deren Genese schwer zu rekonstruieren ist, oder interaktive Realzeitproduktionen – sind auf schriftliche Hilfsmittel angewiesen. Musikalische Schrift ist kein Mangel, kein defizienter Modus, wie Vertreter improvisatorischer Musik oder der Klangkunst behaupten mögen. Schrift ist eine der bedeutendsten kulturellen Errungenschaften der Menschheit, und das gilt auch für die musikalische, die sich in Europa im Mittelalter entwickelte. Ohne Schrift hätte sich das Komponieren nicht ausdifferenzieren können.

Es existieren verschiedene Typen musikalischer Schrift. Idealtypisch gibt es zwei Arten, die Aktionsschrift, die im Sinne einer Tabulatur vorschreibt,

was zu tun ist, und die Klangschrift, die das klingende Resultat abbilden soll. Beide sind nicht identisch, denn die Aktionsschrift läßt sich nicht immer in eine Klangschrift übersetzen, wie es der Fall der Lautentabulatur suggerieren mag. Gleichwohl sind beide aufeinander verwiesen, denn die Aktionsschrift erlaubt in gewissen Grenzen eine klangliche Imagination, und die Klangschrift bedient sich bestimmter Zeichen, die eher die Aktion als das genaue Klangresultat bezeichnen, wie das für den Triller.

Die Klangschrift ist auf die Parameter Rhythmus und Diastematik fokussiert. Das zeigt das *Wohltemperierte Klavier* paradigmatisch, dessen Partitur die Dynamik unberücksichtigt läßt und die Artikulation weitgehend dem Stilbewußtsein der damaligen Zeit überläßt. Doch auch hier zeigen sich Unschärfen. Den am stärksten identitätsorientierten Parameter bilden die frequenzdefinierten Tonhöhen, wobei das Klavier dem näher kommt als Streicher und Bläser, die enharmonische Verwechslungen intonieren müssen. Weniger eindeutig ist die Rhythmik, auch wenn sie mathematisch geregelt scheint. Aber alle Musik ist mehr oder weniger Rubato, und auch die Schwer-Leicht-Beziehungen sind schwer zu quantifizieren. Auch die Dynamik ist relativ – gemäß der Dichte des Satzes, der Interaktion innerhalb der Polyphonie, aber auch gemäß den akustischen Bedingungen des Aufführungsorts. Die Balance ist eines der vordringlichen Probleme jeder Probenarbeit. Die Klangfarbe wiederum läßt sich am wenigsten fixieren – vor allem beim Schlagwerk wird dies deutlich, bei dem die verbalen Anweisungen mitunter wichtiger sind als die symbolisierten.

Daraus folgt: Die Klangnotation ist selbst in der symbolischen Repräsentation von Klang nur bedingt zuverlässig. D. h., daß auch bei ihr die musikalische Schrift auf die Hermeneutik ihres Lesens angewiesen und verwiesen ist. Daß die Klangnotation mit dem klanglichen Resultat nicht-identisch ist, hat Konsequenzen für die von Adorno stammende und von einem Heinz-Klaus Metzger zum Manierismus degradierte These, man solle Musik lieber lesen. Nicht, daß man Partituren nicht lesen solle oder können solle – doch wer liest, darf nicht in die Falle tappen, zu glauben, das durchs Lesen Imaginierte sei mit der Musik identisch. Denn abgesehen davon, daß eine Perzeption, die von der Einbildungskraft in actu entlastet ist, sich mit einer gedachten in keiner Weise vergleichen läßt, ist erstens die Imagination auch beim größten Genie lediglich approximativ und hört zweitens der Lesende beim Lesen immer auch das, was er schon im Ohr hat, nämlich den Widerhall des vormals real Gehörten. So ist die Diskussion einer fremden Partitur

unter Experten – so im Kompositionsunterricht, so vor einer Uraufführung – immer auch ein experimentelles Be-Urteilen, eine Annäherung, die nicht frei von Spekulation ist. Meine These ist: Das Verhältnis zwischen musikalischer Schrift und aufgeführter Musik ist stets ein nicht-identisches, und genau diese Nicht-Identität ist produktiv zu machen.

Thesen zum Lesen der Schrift

Das Lesen der Schrift ist der Ort, an dem sich für die Aufführung die musikalische Kompetenz entscheidet. Das gilt elementar bei einem Klavierschüler, der ein Bach-Präludium oder eine Mazurka von Chopin spielen soll, und es gilt im viel stärkeren Maße bei jedem Professionellen. Die Kompetenz zeigt sich vor allem daran, ob es dem Lesenden gelingt, einen Gehalt herauszulesen, der nicht mit der Reproduktion des Gehörten – dessen, was der Lehrer vorspielt oder eine Tonaufnahme vorführt – identisch ist. Das Lesen ist somit stets ein aktiver, ein hermeneutischer Aneignungsprozeß seitens eines je einzelnen Subjekts – eines Musiker- oder künstlerischen Subjekts – mit dessen Vorverständnis und spezifischen musikalischen Qualitäten. Es setzt Bildung und Kultur im weitesten Sinne voraus – denn eine Bachpartitur zu lesen ist etwas anderes als eine von Nono – und ist auf die musikalische Grammatik hinsichtlich des musikalischen Sinnes im besonderen angewiesen – oder eben durch das problematische Fehlen von Grammatik bei vieler neuer Musik gefährdet.

Lesen heißt aber nicht nur Deuten, Lesen heißt auch und zuvorderst das genaue Registrieren jeder in der Partitur eingetragenen Information – eine Banalität, die aber keinesfalls eine Selbstverständlichkeit ist. Das Lesen wird in dem Maße zu einem stillen Studium – gleich dem Lesen eines Buches –, wie die Partitur als Text autonom wird. Nach Beethoven ist diese Autonomisierung mit einer deutlich anwachsenden Komplexitätssteigerung verbunden. Man mache sich klar, wieviel Zeit vonnöten ist, um die *Wozzeck*-Partitur wirklich gelesen zu haben. Das nimmt zu in posttraditioneller Musik, die gelesen zu haben nicht automatisch impliziert, das Gelesene auch verstanden zu haben, weil die Notation selber unkonventionell wird oder mit ihrer eigenen Verrätselung liebäugelt (etwa bei Bussotti und Hespos). Gerade Partituren, deren Stil und Ästhetik alles andere als durchgesetzt sind, mithin avantgardistische Partituren, verlangen nach dem geradezu übergründlichen Gelesenwerden, weil genau das den ersten Einstieg in ihre Welt gestattet. Dabei sind unterschiedliche Informations-

mengen zu bewältigen – eine Feldman-Partitur liest sich leicht und locker, eine von Lachenmann oder eine komplexistische verlangt Geduld, Ausdauer und toughness.

Thesen zum Realisieren

Die Realisierung der musikalischen Schrift ist der Vorgang der Erzeugung der von ihr indizierten Klänge und klanglichen Vorgänge. In traditioneller Musik werden die Bedingungen der Realisierung – während des Studiums höchst bewußt – wieder vergessen gemacht. Das Ideal ist – oder soll sein – der Virtuose, der nicht nur alles spielen kann, sondern das gleichsam mühelos, schlafwandlerisch vermag und somit auf dem Instrument zu 'sprechen' versteht wie der Muttersprachler, der Phonetik und Grammatik dessen, was er spricht, nicht zu reflektieren braucht. Selbst Musik, die dem Normalmusiker höllisch schwer erscheint und der er magische Dimensionen anzudichten in Versuchung steht, etwa Paganini-Etüden oder Lisztsche Klavierkonzerte, war für den, der sie schrieb, so Paganini und Liszt, gleichsam natürlicher Ausdruck. Die Realisierung wird in der neuen Musik problematisiert, vordringlich in zwei Schulen, zum einen durch die Lachenmannsche "musique concrète instrumentale", die die Erzeugung des Klangs selber zum Klang erhebt und diesen als Ergebnis eines Erzeugungsprozesses hörbar macht, und durch den Komplexismus, der durch eine radikale Dissoziation der Parameter des Musizierens – diese Allgemeinheit sei betont, denn jene Parameter sind nicht nur die der Klangerzeugung, welche Lachenmann kontinuierlich betont – das Musikmachen von innen her aufsprengt und dekonstruktiv macht. Ziel der Lachenmannschen Ästhetik ist eine andere – sozusagen nicht-bürgerliche – Klanglichkeit und ein anderes, gegen die Konventionen gerichtetes Ideal des Musikmachens, eine Andersheit, die, wenn sie glückt, also ihrerseits 'richtig' realisiert ist, mit sich zufrieden ist. Das komplexistische Verhältnis zur Notation geht insofern einen Schritt weiter – zumindest in der radikalen Maximalvariante –, als diese wohlbehagliche 'Zufriedenheit' niemals erreicht werden kann, das tatsächliche Ergebnis niemals mit dem Wunschziel identisch ist. Komplexistische Musik arbeitet mit konzeptueller 'Unspielbarkeit' und mit der prinzipiellen Nicht-Identität von Notat und Klang und damit mit der kategorialen Öffnung dieses Verhältnisses.

Thesen zum Interpretieren

Alle Musik muß in einem doppelten Sinne gelesen werden. Einmal aufführungstechnisch im Sinne der Realisierung, zum anderen im Sinne ihrer geistigen Durchdringung. Wer bei Nonos Streichquartett die stumm zu lesenden und daher inspirativ aufzunehmenden Hölderlin-Zitate ignoriert, weil sie zur klanglichen Realisierung nichts beitragen (ja vielleicht dabei stören), versündigt sich nicht nur gegen den Geist – ja: und den Notentext – der Partitur, er verweigert sich eben dieser geistigen Durchdringung, ohne welche die musikalische Schrift nur ein Halbes ist. Musikmachen heißt, ein je eigenes Interpretationskonzept mit der musikalischen Schrift so zu konfrontieren, daß ein Eigenes entsteht, das dem Werk nicht widerspricht, sich aber auch nicht gleichsam von allein ergibt, somit ein Nicht-Selbstverständliches. Die Interpretation ist der Tribut, den wir Musiker der Musik zollen, damit sie Kunst und gehaltvoll werde. Eine musikalische Passage zu interpretieren, heißt, mit den wenigen Mitteln, die nicht notiert sind, so klangliche Nuancierung, Binnenrubato, dynamische Biegung, etwas zu erzählen. Die – freilich musikimmanente – Narrativität ist es, welche die Passage zu einer interpretierten macht. Wer andererseits nichts zu sagen hat, ist ein langweiliger Musiker.

Thesen zum Musizieren

Ziel der Verwirklichung der musikalischen Schrift ist nicht lediglich eine klangliche 'Realisierung' – eine Vokabel, die sich im Neuen-Musik-System weit verbreitet hat und das Sich-Bescheiden mit dem technischen Aspekt der Umsetzung fremder, meist neuer Partituren betont. Allein, bloßes Klangwerden reicht nicht hin. Auch Interpretieren ist noch nicht gleich dem Musizieren. Musizieren bedeutet emphatisch, für den Augenblick des Konzerts selber zu spielen, sich dem Risiko des hic et nunc auszusetzen. Mit der Ausnahme der Solomusik ist alles Musizieren ein kommunikatives zwischen den Musikern. Allein, welche konkrete Gestalt diese Kommunikation in actu annimmt, entzieht sich aller Vorbereitung, dem Einstudieren, den Proben, letztlich auch dem interpretatorischen Ansatz. Was konkret sich im Musikmachen tut, ist ein Einmaliges, ist im besten Falle Kairos. Wer nur an die klangliche Realisierung denkt oder aber stur auf der Darbietung des einmal fixierten Interpretationskonzepts beharrt, klammert die 'Gunst der Stunde' aus – aus Routine, aus Angst, aus schlechter Professionalität, aus mangelnder künstlerischer Einstellung. Wer auf einer Tournee das Beet-

hovensche Violinkonzert an jedem Abend – bis ins Vibrato und die Mikroagogik hin – gleich spielt, verfügt über erstaunliche muskuläre Kontrollmechanismen, ein Musiker ist er nur bedingt. Wenn ein Heinz Holliger an jedem Abend das Mozartsche Oboenkonzert – nicht nur in den Kadenzen – anders spielt oder Glenn Gould in den Plattenaufnahmen mit verschiedenen interpretatorischen Varianten experimentiert, dann beweisen sie ihr Musikertum. Musizieren ist etwas, was sich ergibt, sofern die Beteiligten sich darauf konsequent einlassen. Die erklingende Musik ist entsprechend qualitativ eine andere, eine erfüllte, denn sie ist nicht nur klanglich realisiert und interpretatorisch durchdacht, sondern überdies lebendig, wie ein Individuum. Die Aufführung wird zu einem Besonderen, einem Einzelnen, nicht zu einem Exemplar innerhalb einer Serie. Sie wird nicht-identisch – und damit komplexer.

Thesen zum Stand dieser Fragen in der neuen Musik

Die neue Musik ist der Ort, an dem die Probleme des Verhältnisses von Schrift und ihrer Verwirklichung reflektiert werden. "Reflektiert" heißt, daß sie sich zeigen und daß versucht wird, sie auf unterschiedliche, stets kontroverse Weise zu bewältigen. So wie die Condition posttraditionelle der neuen Musik keine Position im Möglichkeitsraum von Musik ausspart, wird auch die Notation an allen Seiten befragt und kritisiert. Daher erklärt sich der Umstand, daß sich von einer geradezu verdinglichenden Akribie einer übergenauen Notation bis zur völlig freigelassenen, bloß verbalen, suggestiven – etwa in Stockhausens *Aus den sieben Tagen* – jede nur denkbare Option finden läßt. Die neue Musik ist somit Krise und Erkenntnisort der musikalischen Schrift.

2. Teil

In der neuen Musik wird das Verhältnis von Schrift und Aufführung problematisch. Und zwar auf mehreren Ebenen. Zum einen wird die Schrift problematisch. Zwei Beispiele: Das Fünf-Liniensystem geht von einer diatonischen Skala mit zwei ungleich verteilten Halbtonschritten aus – absurd gegenüber der Gleichheit der Intervalle in der 12-, 24- oder 48tönigkeit und noch mehr bei Mikrointervallen, aber auch und erst recht bei der Drittel- und Sechsteltönigkeit. Die rhythmischen Werte werden als halbzeitige notiert; bereits eine Dreierunterteilung muß als eine x-tole notiert werden

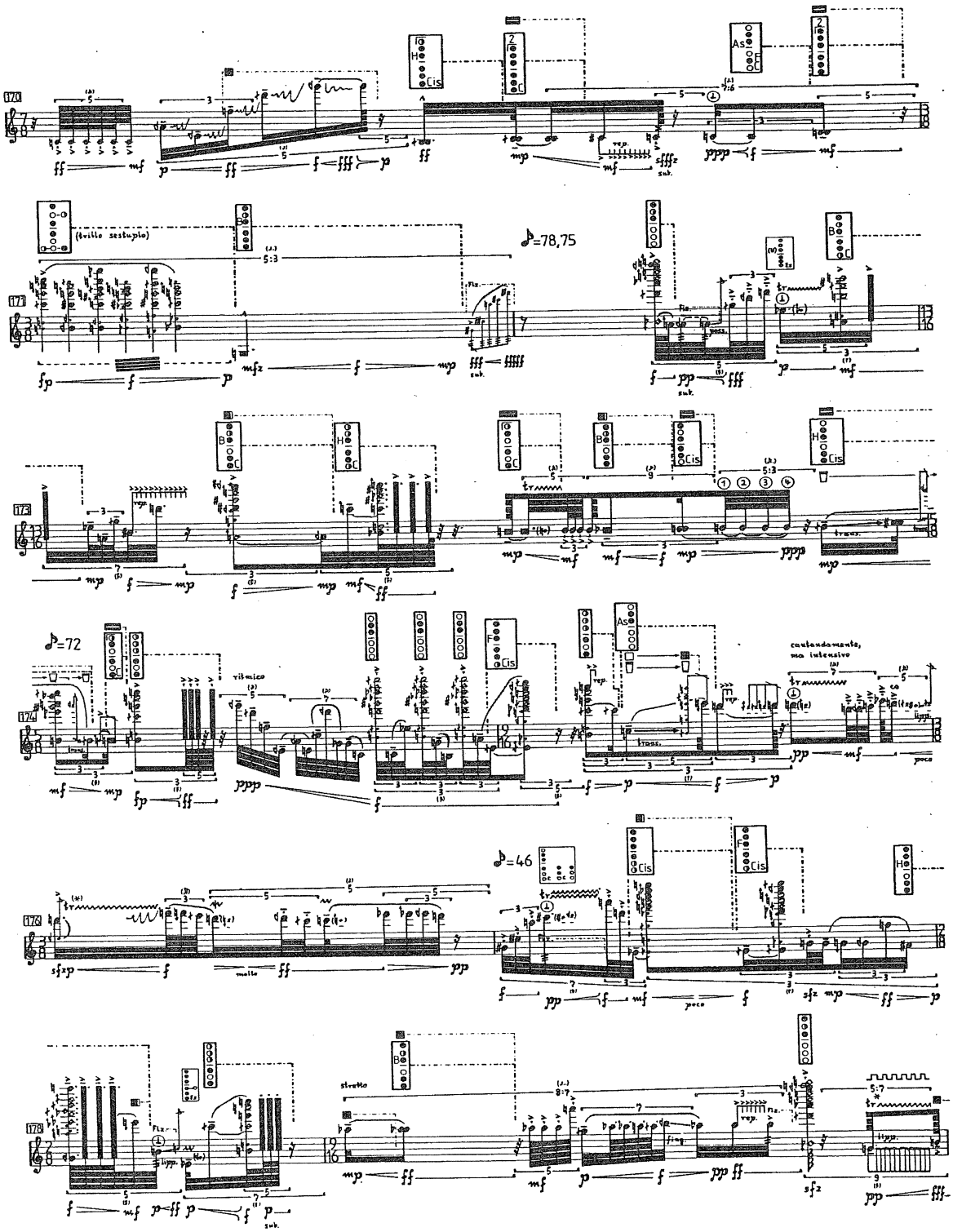
(die Mensuralnotation war hier besser). Problematisch wird auch das Maß der Genauigkeit. Eine der Gegentendenzen zu ihr ist die graphische Notation, die mit ornamentalen Linien arbeitet, um Gesten, Verläufe oder Prozesse zu suggerieren, darunter am bekanntesten die space-notation, die die Rhythmik dem Augenmaß überläßt. Generell und grundsätzlich problematisch ist die Hermeneutik, denn nicht ist klar, welche musikalische Semantik das Lesen steuern solle. Was in der Tradition selbstverständlich dünkt, wird in vieler neuer Musik zum schier unlösbaren Problem. Daher der Hang, sich mit bloßer Realisierung zu begnügen, oder das Gegenteil, immer genauer aufzuschreiben, was alles zu bedenken ist. Dies kann bis zur Übernotation oder poetischen Accessoires führen, so bei den phantasievollen Adjektiven der Hespos-Partituren. Jedes Werk, das zählen möchte, wird das Verhältnis von Schrift und ihrer Verwirklichung reflexiv und kritisch problematisieren müssen, dieses wird radikalisiert, die 'Unmöglichkeiten' werden ausgelotet, um den unabgeschlossenen Prozeß seiner Hinterfragung voranzutreiben.
Mit meiner der komplexistischen Stilrichtung zuzurechnenden Musik habe ich zwei unterschiedliche Erfahrungen gemacht. Entweder fand ich leidenschaftliche, mutige, abenteuerlustige Pioniere ihres Instruments, die bereit waren, meine als unspielbar geltende Musik aufzuführen. Erwähnen möchte ich nur Till Alexander Körber (Klavier), Peter Veale (Oboe), Carin Levine (Flöte), Sophie-Mayuko Vetter (Klavier), Ernest Rombout (Piccolooboe), Monika Meier-Schmid (Sopran), Jürgen Ruck (Gitarre), David Adams (Cembalo), Barbara Maurer (Viola), Barbara Körber (Violoncello), Virginie Tarrête (Harfe), Frank Cox (Violoncello), Pascal Pons (Schlagzeug) und Ermis Theodorakis (Klavier). Nicht zu vergessen ist natürlich der Dirigent James Avery, der 1992 eigens ein Ensemble gründete, das Ensemble Sur-Plus, um meine als unspielbar zurückgewiesene Musik aufzuführen (und alle meine anspruchsvollen Ensembleprojekte wie *Medusa*, *Kammerkonzert*, *Angelus Novus*, den Pynchon-Zyklus konnte ich ihm anvertrauen). Diese Musiker gehorchten einem der wichtigsten Leitsätze der neuen Musik: "Es gibt nichts, was nicht geht. Fangen wir an, und sehen wir, wie weit wir kommen!"
Auf der anderen Seite stehen die Werke, die bis heute nicht aufgeführt sind, weil sie weiterhin abgelehnt werden. Das fing an mit dem Kammerorchesterstück *Chorismos* (obwohl ausgewählt für die Gaudeamus Music Week 1989), setzte sich fort mit jenem Kammerorchesterstück *Interpénétrations*, für das ich 1990 den Gaudeamus Prize gewann und welches das Radio

Kammerorkest Hilversum spielen, aber der Dirigent Edgar Howarth nicht einstudieren wollte. Es ging weiter mit dem Arditti Quartet, das 1990 die Uraufführung meines *Ersten Streichquartetts* versprach, um wenig später jeden weiteren musikalischen Kontakt abzubrechen. Die Fälle geistiger Ignoranz möchte ich gar nicht anführen, denn meist sind die Gründe peinlich banal. Die Liste hält sich bis heute. Die *Erste Kammersymphonie* wurde niemals gespielt, die *Zweite* nur als Radioproduktion, nicht aber öffentlich, auch nicht *Angela Nova* für Sopran und Ensemble. Auch das Stück *Meta Medeian* für 30 Solostreicher und 2 Harfen wurde abgewiesen. Die Gründe lassen sich allesamt zurückführen auf die Inkompatibilität mit der gegebenen Pragmatik des Konzertlebens mit seinen Entscheidungs- und Budgetierungspraktiken. Ich möchte anfügen, daß es sich hierbei um Werke handelt, die Dirigenten wie Hans Zender oder Intendanten wie Peter Ruzicka aufgeführt wissen möchten, somit um Werke, deren Qualität kaum in Frage stehen dürfte. Es gilt die Regel: Je weniger Musiker beteiligt sind, je unbürokratischer und hierarchieloser der Apparat ist, desto größer sind die Chancen auf eine Aufführung. Man versteht, warum machtbesessene Komponisten erst über das Geld sprechen, denn sie wissen, wie inhibitorisch das System sein kann.

Trotzdem, der Grad der neoliberalistischen Verseuchung des Neue- – aber nicht nur Neue- – Musik-Konzertlebens mit kunst- und musikfremden Zumutungen kann kein Grund für die Änderung der eigenen künstlerischen Imperative sein. Wenn Dieter Schnebel anläßlich seiner absolut traditionellen und dabei nicht einmal postmodernen *Sinfonie-Stücke* (1984/85) wehleidig sich beklagt, er habe sich an die unflexiblen Bedingungen der Orchesterkultur anpassen müssen[1], dann zeigt er nur, daß er ein radikaler, konsequenter Komponist nicht ist und die Bedingungen zu verändern etwa einem Lachenmann überlassen muß, der zumindest aufführungstechnisch keine Kompromisse eingegangen ist. Ich sehe, wie dieser, keinen Sinn darin, musikalische und künstlerische Absichten zu opfern, um gegebenenfalls einen schnelleren Erfolg zu erzielen, denn dieser Preis wäre zu hoch: die eigene Agonie.

Ich möchte nun einige Beispiele für notationelle Ausnahmesituationen aus meiner Musik diskutieren. Ich beginne mit je einem Ausschnitt aus drei Solowerken (die aufgeführt wurden) mit ihren jeweiligen Notationsbesonderheiten und deren Konsequenzen für die musikalische Umsetzung.

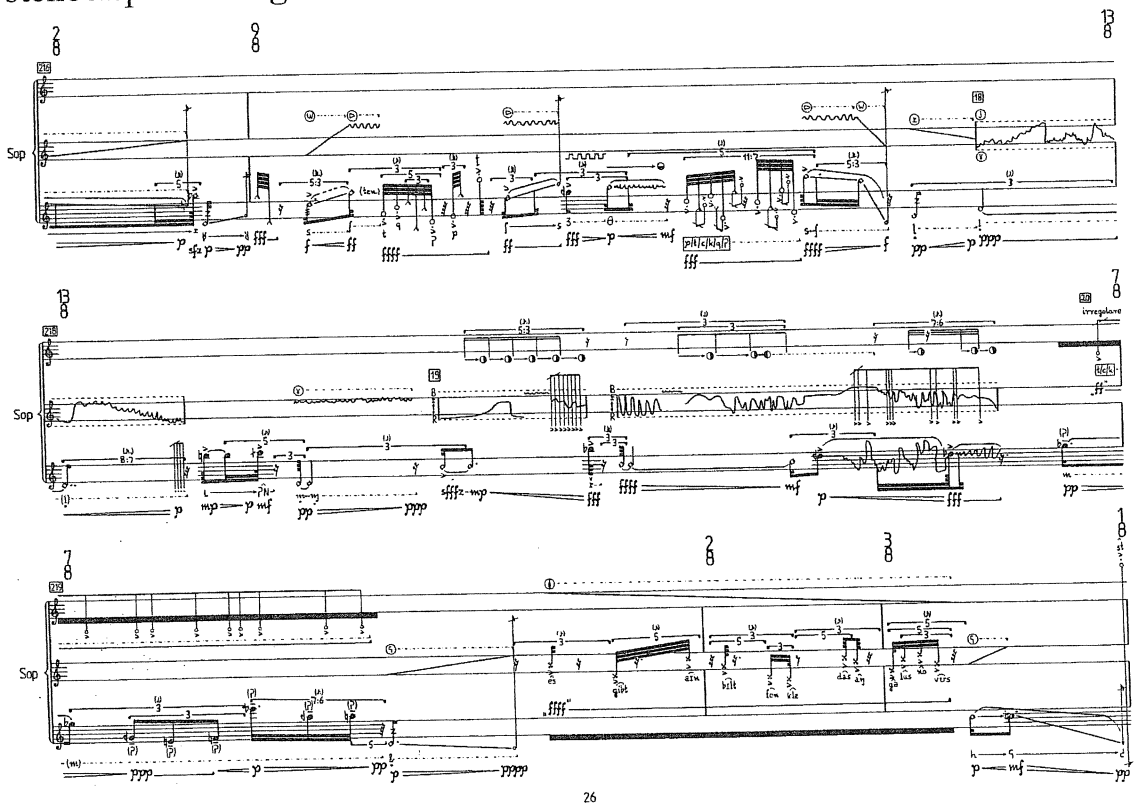
Notenbeispiel 1: *Gorgoneion*, S. 12[2]



12

Das Oboensolostück *Gorgoneion* (1990) erwuchs aus der gemeinsamen Arbeit mit Peter Veale an unserem Oboenbuch, das einige Jahre später unter dem Namen *Die Spieltechnik der Oboe* veröffentlicht wurde, und beinhaltet sozusagen in Erst-Exklusivanwendung das neuerforschte Material, das seinerseits, vor allem bei den Mehrklängen und der Achteltönigkeit, die Innovationen derart massierte, daß das Aufführen dieses Werkes, wie der Interpret einmal sagte, einem Nochmal-von-vorne-Oboe-Lernen gleichkommt. Der Spieler muß nicht nur die relativ dichten Texturen erlernen, sondern gleichsam das Erlernen selber erlernen. Es ist somit klar, daß der Oboist, der sich auf *Gorgoneion* einläßt, nach der Aufführung ein anderer ist.

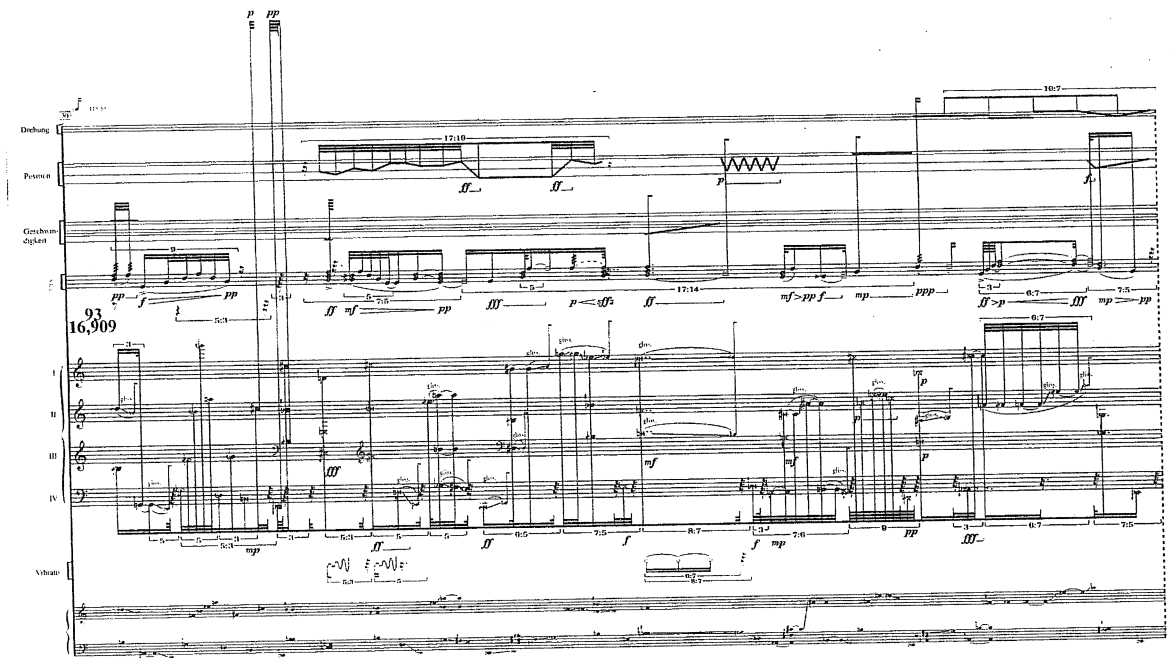
Notenbeispiel 2: *Angela Nova 2*, S. 26



Das Solowerk für Sopran *Angela Nova 2* ist auf drei Systemen notiert, um die verschiedenen Informationsschichten für die klangliche Realisierung klar notieren zu können. Die Notation ist eine Kombination aus Klang- und Aktionsnotation. Letzteres zeigt beispielhaft Takt 218: Im oberen System

sind Kieferbewegungen zur rechten Seite hin notiert, die den Klang naturgemäß verändern, im mittleren System, wo das eingekringelte Zeichen steht, wird der Velarisierungsgrad angezeigt, bzw. bei Anmerkung 19 werden die Rollanten von R nach B graphisch, d. h. gemäß der räumlichen Disposition im Mund zwischen Lippen und dem uvularen Ort, definiert, während auf dem unteren System – tonlos oder mit Tonhöhenangabe – die gleichsam traditionelle Notation angesiedelt ist. Die Stimme ist ein derart kompliziertes 'Musikinstrument', daß nur eine pragmatische Kombination aus Klang- und Aktionsnotation zu den erwünschten klanglichen Ergebnissen führt.

Notenbeispiel 3: *The Courier's Tragedy*, S. 15

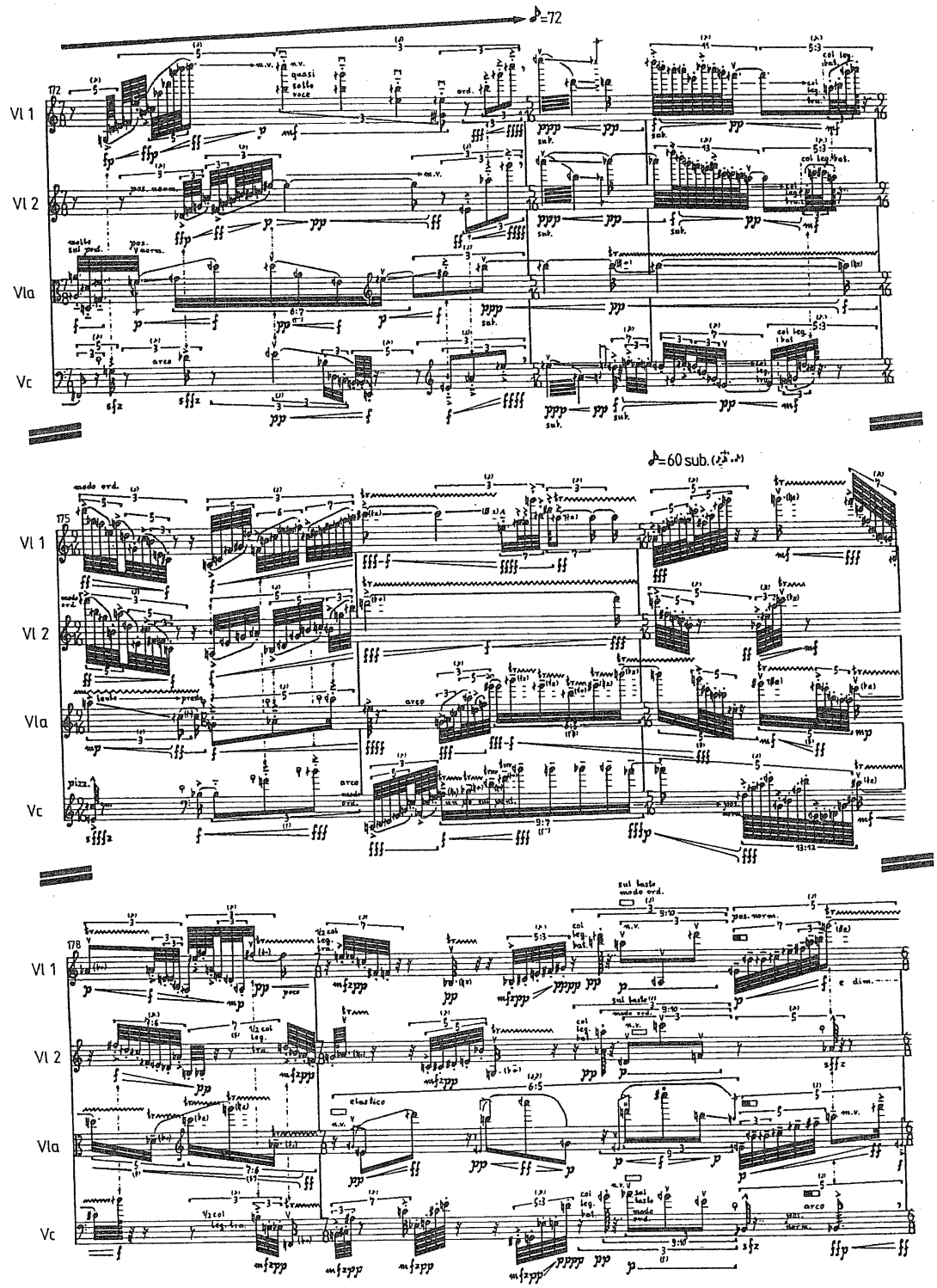


Während die beiden erstgenannten Stücke noch von einem idealen Interpreten ausgehen, der, bei nur genügendem Vermögen, alles Notierte auch klanglich richtig umzusetzen versteht – wobei *Angela Nova 2* sich bereits von diesem Ideal entfernt –, geht mein neues Violoncellostück *The Courier's Tragedy* aus dem Pynchon-Zyklus einen deutlichen Schritt in

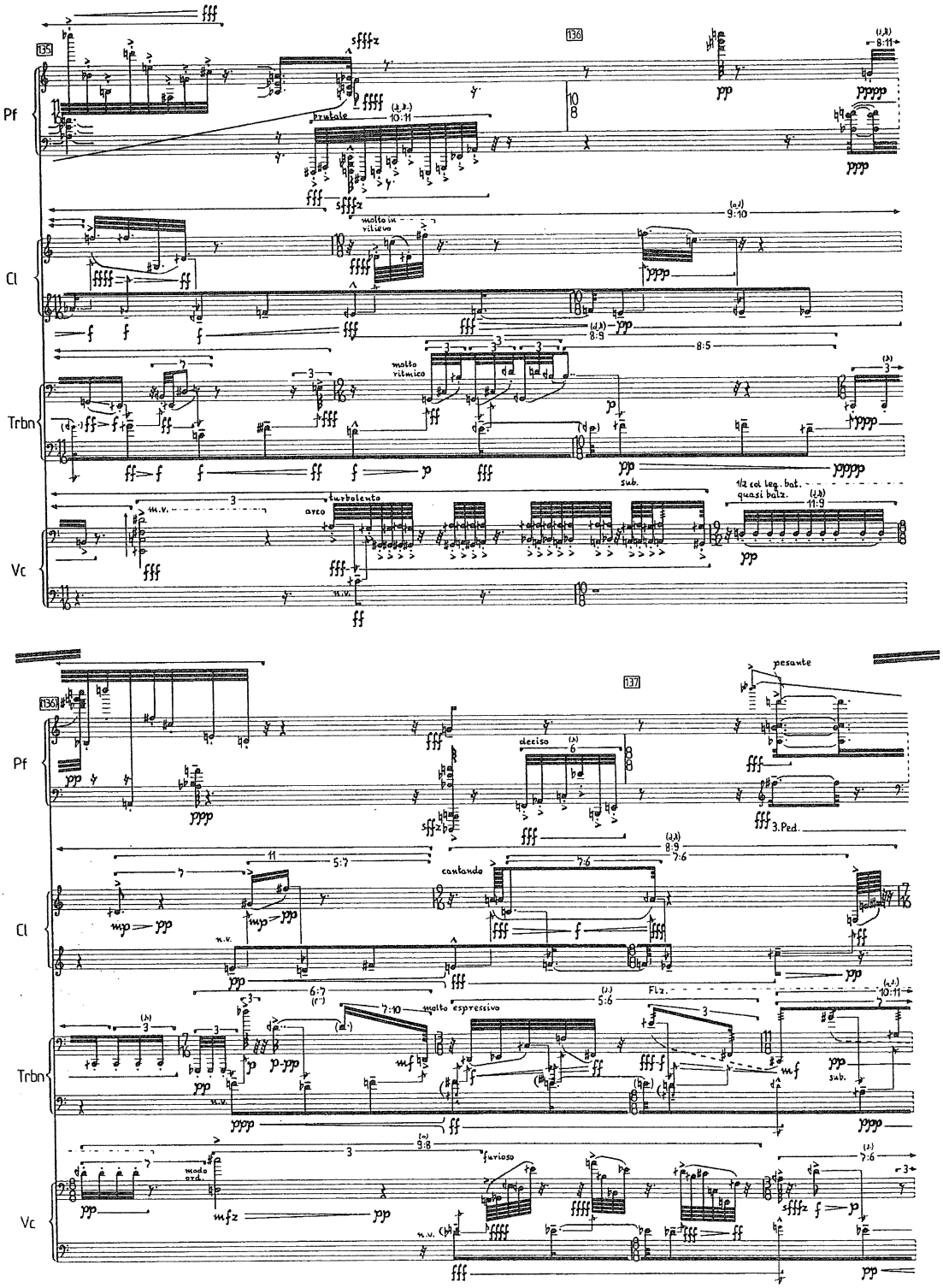
Richtung der Dekonstruktion des Verhältnisses von Notation und ihrer Realisierung. Denn selbst der perfekteste und genialste Spieler wird niemals diese beiden Ebenen zur Deckung bringen können. Grundidee ist, linke und rechte Hand konsequent notationell und damit auch morphologisch zu trennen. Die linke Hand, vom Linke-Hand-Pizzikato abgesehen, ist traditionellerweise für die Definition der Tonhöhe ohne Klangproduktion verantwortlich, die der rechten obliegt. Diesem Mechanismus kann man auf dem resonanzstarken Violoncello aber bereits dadurch entgehen, daß die Griffpositionen mit Fingerperkussion aktiviert und somit hörbar gemacht werden. Die Strukturen der linken Hand – das rhythmisch-diastematische Substrat – werden notiert, als seien sie das Stück: wie bei Barockmusik, die auf die Notation der übrigen Parameter verzichtet. Hinzu tritt aber eine komplex ausdifferenzierte Bogenführung, die diesem Substrat folgt oder aber es konsequent konterkariert, mitunter auch zerstört. Das Ergebnis ist ein Drittes, das sich zum einen nicht anders, etwa als Summations-Klangnotation, notieren läßt und zum anderen in jeder Aufführung geringfügig anders ausfällt (siehe Notenbeispiel 4).

Die nächsten vier Beispiele zeigen Probleme mit den machtpolitischen und finanziellen Strukturen des Musikmarkts. Ich hatte mich über Jahre gefragt, warum Irwine Arditti, der immerhin mein Geigenstück *différance* uraufführte, mein *Erstes Streichquartett* zurückstieß, dessen Uraufführung er mir, face to face, versprach. Die Entstehung dieses Werks fiel in eine Zeit, in der das Arditti Quartet aufhörte, prinzipiell alles zu spielen, und statt dessen begann, die Kosten-Nutzen-Rechnung stärker zu berücksichtigen. Der Ausschnitt – Seite 22 der Partitur – zeigt, daß die Rhythmik der vier Stimmen syntaktisch so ineinander verhakt ist, daß man diese Vierer-Interaktion in der Tat probenintensiv einstudieren muß, also gerade nicht al-fresco – wie bei so vieler angeblich komplexer Musik – spielen kann. Ich wußte um die geniale Fähigkeit dieses Quartetts, auch komplexe Partien relativ schnell 'unter einen Hut' zu bringen; deswegen habe ich bewußt, auch um der Gattungstradition zu genügen, die Syntax der Polyphonie stark zusammengeschnürt. Und genau das wurde dem Werk zum Verhängnis. Denn der nun nötige Probenaufwand rechnete sich bei einem sogenannten 'jungen' Komponisten nicht. So wird auch ein Arditti Quartet zum Verhinderer komplex komponierter Quartettkompositionen.

Notenbeispiel 4: *Erstes Streichquartett*, S. 22

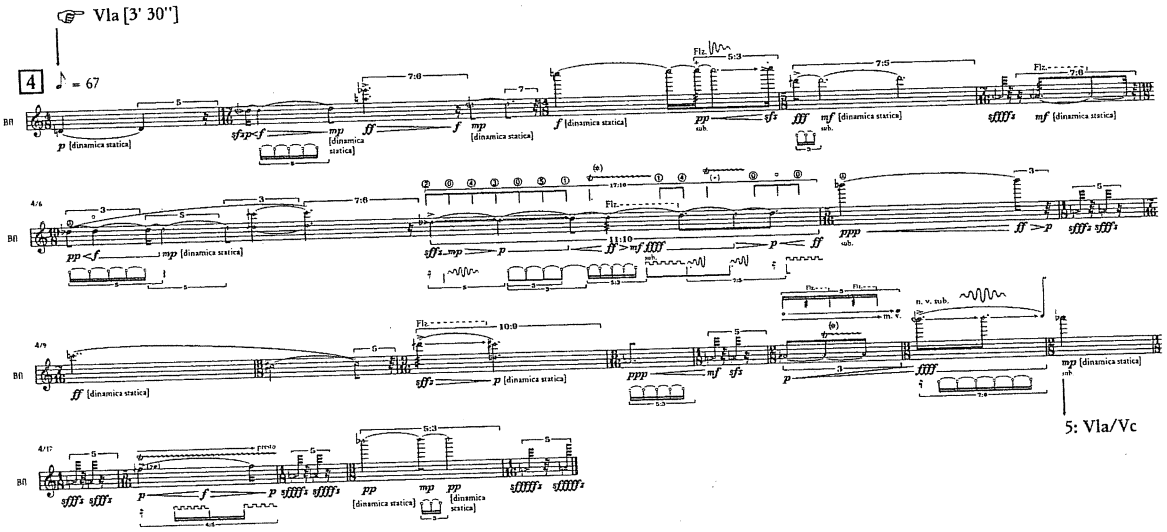


Notenbeispiel 5: *D'avance*, S. 26

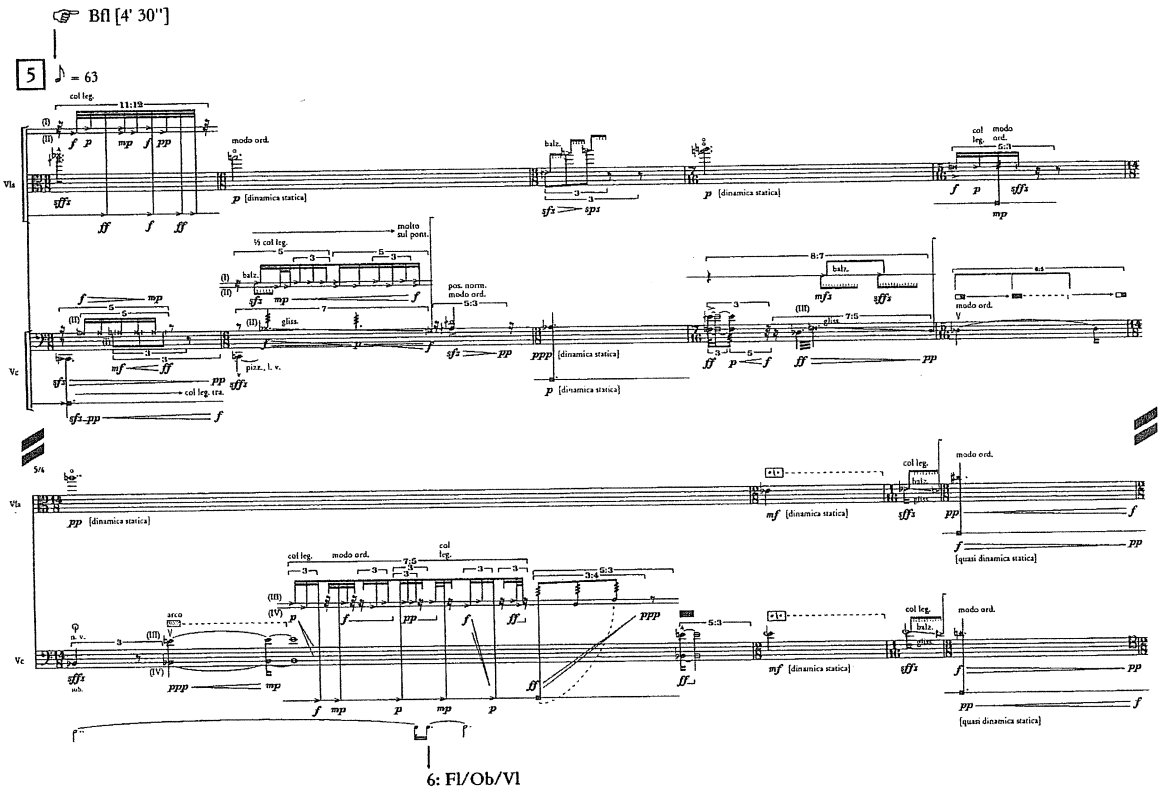


Ganz anders das Ensemble, das sich Quartett Avance nennt. Es gab ein Werk in Auftrag, in dem ich das Ideal des Kammermusizierens in Quartettformation problematisierte. Die Idee ist, daß die vier Spieler, die jeweils eine andere und somit klanglich divergierende Instrumentenfamilie repräsentieren – das Klavier, die Klarinette, das Violoncello und die Posaune –, sich in ihrem stetigen Bemühen, harmonisch zusammenzuspielen, zu einem einheitlichen Klang zu finden, gerade scheitern. Mein Stück *D'avance* führt das Nicht-Zusammenkommen vor. Die drei Partien der 'Melodieinstrumente' sind auf zwei Systemen notiert, einem für ihren sozusagen solipsistischen Part und einem für das Gruppenspiel, vom Klavier ausgelöst und gleichsam kontrolliert. Die Musiker bewegen sich somit auf zwei Ebenen, zwischen denen sie ab und an abrupt und schmerzvoll hin- und herspringen müssen. Das ist nicht nur schwierig, es verhindert auch die Virtuosenautorität und 'entblößt' – im poetischen Sinne des Worts – die Interpreten. Der traditionelle, auf Selbstidentität und Souveränität bedachte Musiker würde das ebenso zurückweisen wie der ökonomisch effizient denkende, dem das Doppelspiel zu aufwendig ist. Nicht so die Musiker dieser Formation – Sven Thomas Kiebler, Mike Svoboda, David Smeyers und Cornelius Hummel –, die sich auf dieses Abenteuer in bewundernswerter Weise eingelassen haben und damit bewiesen, was Pioniergeist heißt.

Notenbeispiel 6: *Hommage à Daniel Libeskind, Vol. I*, 4 und 5 (erste Seite)

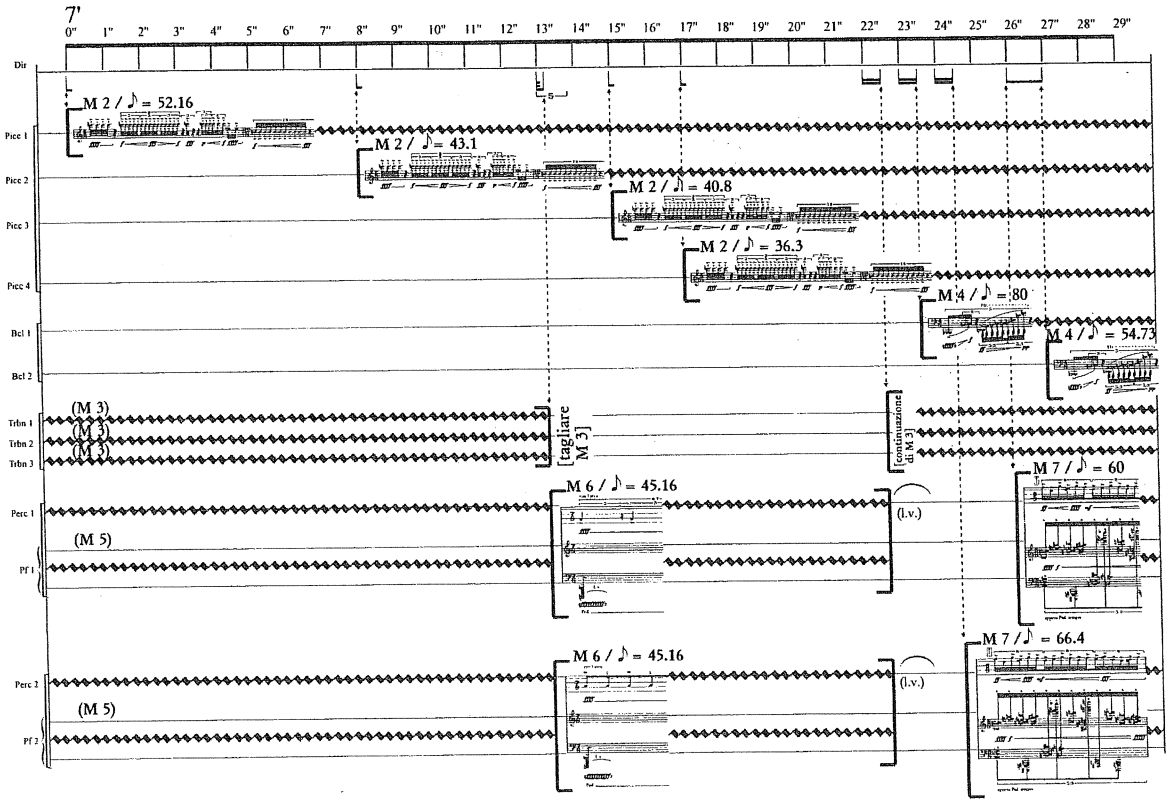


Fortsetzung



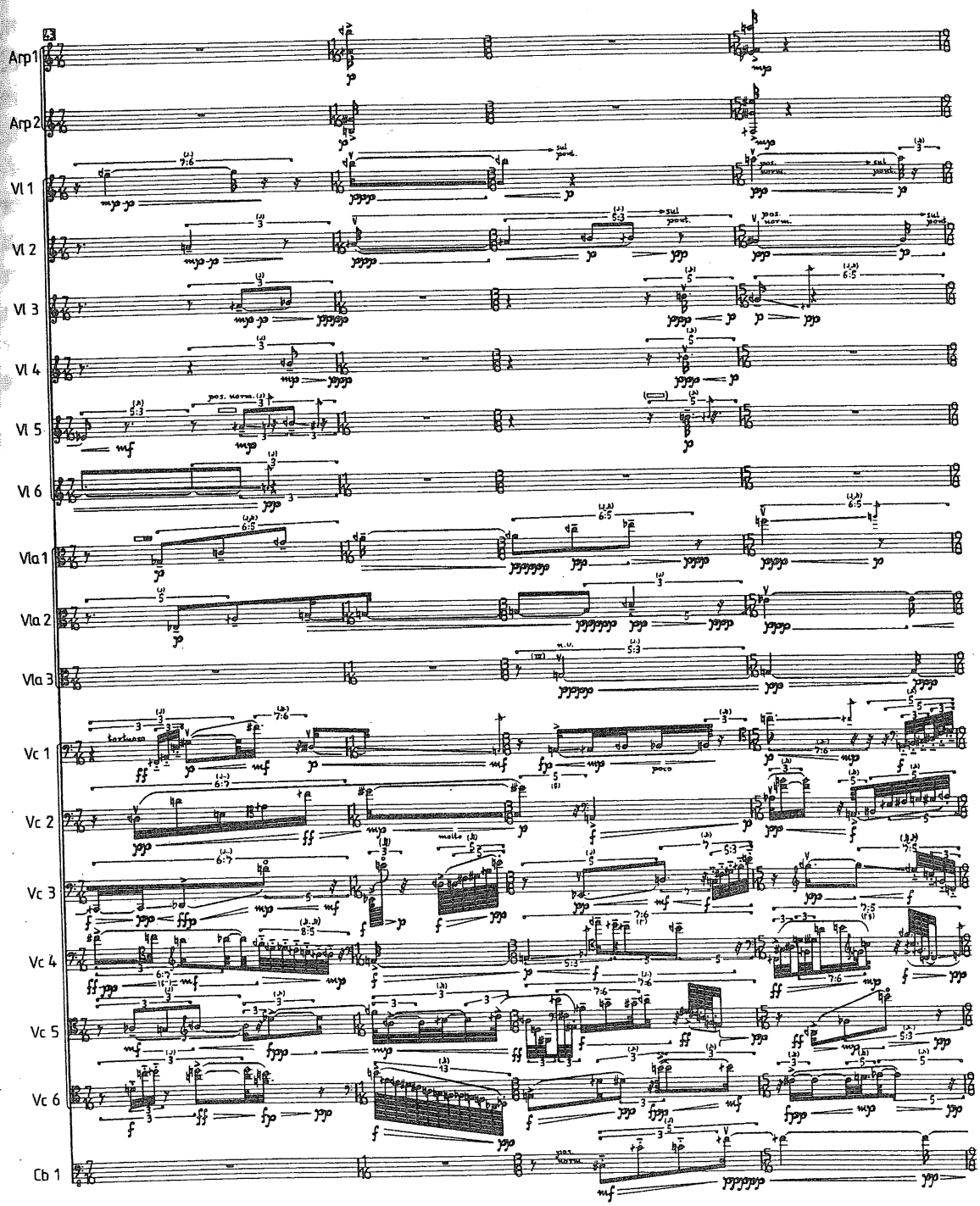
Die Spannung aus Solospiel und Ensemble-Interaktion ist auch meinem Libeskind-Zyklus eigen, der in Sextettformation (Violine, Viola, Violoncello, Flöte, Oboe und Klarinette) für das ensemble recherche geschrieben ist. Er besteht aus einer Abfolge von Miniaturen, die sämtliche Instrumentenkombinationen von den Soli bis zum Sextett durchspielen. Miniaturen unterschiedlicher Länge, unterschiedlicher Faktur, im unterschiedlichen Tempo, die einander ablösen oder auch überlagern. Auch in diesem Falle ist jeder Interpret Solist und Ensemblemitglied, und letzteres in immer anderen Zusammenstellungen. Von jedem Spieler wird solistisch Präsenz und Verantwortung für die anderen verlangt; er muß sich auf seine Stimme (bzw. seine Gruppe) und auf die Gesamtdramaturgie konzentrieren. Das ist nur möglich bei einem sogenannten 'Solistenensemble', das über sehr viel Erfahrung und eine große Bandbreite von Musizierweisen verfügt. Zum Glück hat sich genau das in den letzten Jahrzehnten der neuen Musik herausgebildet.

Notenbeispiel 7: *The Tristero System*, S. 16



Gesteigert wird die Unabhängigkeit der Ensemblespieler – ihre geradezu autistische Autonomisierung – im Ensemblewerk *The Tristero System* aus dem Pynchon-Zyklus, in dem die zu spielenden Materialien in den Einzelstimmen notiert sind und die Dirigentenpartitur nur die Einsätze sowie übergeordnete Angaben etwa zur Dynamik, zum Abbrechen und zum Lasciare vibrare enthält. Das Ensemble ist in Gruppen aufgeteilt, die kanonisch, aber mit unterschiedlichem Tempo agieren: 3 Posaunen, 4 Piccolos, 2 Baßklarinetten und je zweimal Klavier/Perkussion, die eine Einheit bilden. In diesem Falle ist eine Partitur, die das klangliche Resultat enthält, nicht mehr möglich, sondern sie definiert die Aktionen des Dirigenten hinsichtlich der – freilich in Klangnotation aufgeschriebenen – Materialien der Einzelstimmen.

Notenbeispiel 8: *Meta Medeian*, S. 16



Zuletzt möchte ich ein Werk ansprechen, das von einem Orchester zu bewältigen wäre, *Meta Medeian* für 30 Solostreicher und 2 Harfen. Formal besteht es aus Phasen, in denen die Instrumentengruppen – so die Geigen, die Bratschen, die Violoncelli und die Kontrabässe – polyphon werden und das gestische Geschehen übernehmen, während die übrigen Instrumente in den Hintergrund treten, dort begleitend wirken bzw. die Harmonik tragen. Das Notenbeispiel zeigt einen Ausschnitt, in dem die sechs Solocelli dominieren. Jede Stimme dieses Werks ist von einem guten Orchestermusiker mit Ambitionen ohne weiteres zu realisieren – freilich scheint dies nicht zu gelten, sofern diese Musiker in einem Orchesterverband vereint sind. Dann ist dieses Werk – so wurde es begründet – nicht mehr aufführbar. Da nun die gewerkschaftlich geregelten Arbeitsverhältnisse mitteleuropäischer Orchestermusiker sakrosankt zu sein scheinen, hülfe nur das, was bereits der historischen Aufführungspraxis half. Man müßte für die neue Musik Formationen wie Gardiners Orchestre révolutionnaire et romantique schaffen, in denen jeder Einzelne und nicht die Kollektivhierarchie zählt. Dann würde auch dieses Werk das Licht der Welt erblicken.

*

Produktive Unspielbarkeit – einer der ästhetischen Aspekte der komplexistischen Écriture – wird somit zu einem Banalen: Die Musik wird tatsächlich nicht gespielt, weil gesellschaftlich verboten. Adornos Beobachtung vom Kanon des Verbotenen in der Moderne erhält so überraschend eine neue empirische Basis. Für den Niedergang des Neue-Musik-Systems ist nicht zuletzt die Starrheit der großen, somit geldbindenden und publizitätsdominierenden Apparate verantwortlich, während sich Solisten, Kammermusiker und Ensembles längst auf die neuen Bedingungen des Realisierens, des Interpretierens und Musizierens der neuen Musik eingestellt haben. Ihnen obliegt die Zukunft, sofern anspruchsvolle Kunstmusik überhaupt noch eine Zukunft hat.

Was ist abschließend von dem Prinzip der produktiven Unspielbarkeit, für das ich mich stark machen möchte, zu halten? Zunächst ist es unter einem künstlerischen Blickwinkel Ausdruck einer modernen Situation, eines der Kennzeichen veritabler neuer Musik, nämlich durch Grenzüberschreitung neue Gefilde zu entdecken. Zudem ist die Unspielbarkeit ja auf einer zweiten Ebene sehr wohl spielbar und damit keine abstrakte Idee für solche, die

glauben, es genüge, Partituren zu lesen. Die andere Frage ist die nach den konkreten gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen Musik aufgeführt wird – die finanzielle Situation, die Probenarbeit eingeschränkt, die mentale Disposition der Beteiligten, die sich in aller Regel dem Neuen und Unvertrauten versperrt, und schließlich die gruppendynamische Konstellation, die in den Klangkörpern herrscht und allermeist eine innere, demokratische Verfassung und somit ein wirkliches Miteinander-Musizieren verhindert. Der bequeme und 'erfolgreiche' Weg ist, solche künstlerischen und gesellschaftskritischen Erwägungen zu umgehen und so zu komponieren, wie es der Markt heute will und zuläßt, d. h. lediglich das in Anspruch zu nehmen, was frühere, avantgardistisch eingestellte Komponisten hart erkämpft haben – und meist noch nicht einmal das. Dieser Weg ist heute, wie man so formuliert, angesagt. Aber er führt nicht zu neuer Musik, nicht einmal zu Kunst, er führt zum zeitgenössischen Komponieren, das immer das war, woran sich Hegels Eule der Minerva dermaleinst desinteressieren wird.

Zum anderen steht das Prinzip der Unspielbarkeit für eine andere Geisteshaltung, und zwar diejenige, welche die musikalische Dekonstruktion[3] für sich entdeckt.[4] Das dekonstruktive Musikdenken, das ich an dieser Stelle nicht ausführen kann, ist ein konsequentes Denken in Nicht-Identität und somit auch immer mit der Frage, was denn Nicht-Identität meine, verbunden. Intention ist eine Musik, die nicht nur reflexiv, kritisch und utopisch ist, sondern die sich überdies dem öffnet, was man die "messianische Dimension" in der Musik nennen könnte, die Vision, daß eines Tages die Menschheit eine befreite und vernünftige sei und entsprechend eine andere Musik als die ihre werde entdecken wollen.[5]

ANMERKUNGEN

1 Vgl. Ute Schalz-Laurenze, *Ästhetischer Anspruch und Scheinavantgardismus. Dieter Schnebels Sinfonie-Stücke für Orchester in Hamburg uraufgeführt*, in: *Neue Musikzeitung* 34 (1985), Nr. 4, S. 4.

2 Abdruck des Notenbeispiels aus *Gorgoneion* mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter Verlags, Kassel, aller übrigen mit freundlicher Genehmigung von www.claussteffenmahnkopf.de.

[3] Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion*, in: *Musik & Ästhetik,* H. 21 (2002), S. 49-68.

[4] Man könnte weiterführend sich fragen, ob nicht die Dekonstruktion der Notenschrift, wie sie in solchen 'unspielbaren' Partituren reflektiert wird, die letztlich uneinholbare Differenz von Schrift und jeder konkreten klanglichen Realisierung innerkompositorisch zu bewältigen und somit diese Pluralitätserfahrung gleichsam im (über-komplexen) Werk festzuschreiben sucht.

[5] Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Reflexion, Kritik, Utopie, Messianizität. Kriterien moderner Musik – oder: Wie weit trägt die Idee musikalischer Dekonstruktion?* (Druck in Vorb.).

ABSTRACT

Interpretation is understood in two ways: as the understanding of musical works on the one hand, as their performance on the other. I propose, first, a number of claims regarding musical notation, deciphering musical notation, realizing a musical work, interpretation and musical performance, in particular *vis-a-vis* contemporary music. Secondly, I show deconstructive models concerning the relationship between musical notation and its interpretation; in doing so, I refer to some of my own works (solo works: *Gorgoneion*, *Angela Nova*, *The Courier's Tragedy*; works for ensemble: *Erstes Streichquartett*, *D'avance*, *Hommage à Daniel Libeskind, Vol. I*, *The Tristero System*; orchestral work: *Meta Medeian*). (A.D.)