

# Neue Gestaltungsspielräume

## Einige Gedanken zur Verwandlung der zeitgenössischen Interpretationspraxis

Die klassische Hierarchie zwischen KomponistIn – InterpretIn – Publikum hat sich in den letzten Jahrzehnten enorm verändert. Es scheint, als sind heute nicht mehr die KomponistInnen, sondern die InterpretInnen zeitgenössischer Musik die eigentlichen Bewahrer der Innovationen der musikalischen Avantgarde. Die Kategorie der Komposition pflegt ein widersprüchliches Verhältnis zur Tradition: Einerseits plädiert sie für Unabhängigkeit und Aktualität, andererseits hängt sie immer noch in vielerlei Hinsicht vom Begriff des romantischen Genies ab. Hingegen hat sich die Interpretationspraxis durch neue mediale Konfigurationen und prozessorientierte Arbeitsweisen offensichtlich radikal verändert. Es sind immer öfter die SolistInnen und Ensembles, die Repertoirebildung treiben und ausgeprägte künstlerische Positionen durch die Entwicklung innovativer Projekte und Formate vertreten.

Die Abkehr von Schriftlichkeit als verbindliche Grundlage der Kompositionspraxis, ein erweiterter Umgang mit Körperlichkeit durch die wachsende Integration von visuellen, szenischen und multimedialen Elementen und die Einbeziehung von performativen Ansätzen, die klassische Rollenverteilungen in der Musikpraxis relativieren, sind nur einige, aber wesentliche Entwicklungen, die eine grundsätzliche Frage aufwerfen: Welche Rolle spielt Interpretation in der heutigen Musikpraxis und wie kann ihr Verhältnis zur Komposition gefasst werden? Gibt es noch so etwas wie einen Eigenbereich der Interpretation?

### Schreiben und lesen

Das Komponieren und das Schreiben können in der westlichen Tradition, wenn nicht gleichgesetzte, so mindestens als stark verknüpfte Prozesse aufgefasst werden<sup>1</sup>. Parallel kann man Interpretation als Überlagerung von Denk- und Leseprozessen, von unterschiedlichen Lesehaltungen begreifen, von der Einstudierung bis zur Aufführung, die als »Vor-Lesen«, als körperlich erfahrbares Moment der Weitervermittlung eines Textes angesehen werden kann. Wie jede Übertragung von Information sind diese Leseprozesse nicht neutral oder transparent, sondern immer transformativ<sup>2</sup>: Beim Übergang vom schriftlichen zum audiovisuellen Medium wird die textliche Vorlage durch die Vorstellungskraft, Erfahrungen und Vorkenntnisse der InterpretInnen und der Zuhörerschaft sowie die spezifischen Umstände der Aufführung zwangsläufig verwandelt. Notation, Interpretation und Rezeption sind untrennbare Momente des Schaffensprozesses: Interpretation kann daher als integraler, sich

immer neu erfindender Bestandteil des musikalischen Werkes aufgefasst werden<sup>3</sup>.

Die Interpretationspraxis hat also zwei komplementäre Seiten: Das Lesen als mentale, transformierende Tätigkeit und die körperliche, klangliche Aktualisierung in Form einer Aufführung. Sie hat zugleich einen vermittelnden und einen ästhetischen Charakter. Dieser Ansatz wurde von manchen Komponisten aufgegriffen und durch kontrastierende Strategien entwickelt, die Leseprozesse als Übergang zum (nicht notierten) musikalischen Ausdruck (György Kurtág<sup>4</sup>), als »Auswahlprozesse«, »Prioritätensetzung«, sogar »Zerstörung« des Textes (Brian Ferneyhough<sup>5</sup>) oder als Umgang mit notationellen Paradoxen (Morton Feldman) in die Konzeption der Kompositionen einfließen lassen.

Auch die musikalische Grafik der 1960er und 1970er Jahre hat den Abgrund zwischen geschriebener und klingender Musik thematisiert, der nur durch reflektiertes, transformatives Lesen zu überwinden ist. Im Darmstädter Kreis hingegen wurden diese Ansätze durch die missverstandene »moralische Pflicht« der Texttreue und die Polemik um »Resultatschrift« und »Aktionschrift« marginalisiert<sup>6</sup>. Diskussionen über das effiziente Kodieren und Entziffern von Notationszeichen, die lediglich die Grundstufe der Interpretationspraxis berührten, ließen eine »harmlos neutrale«, quasi handwerkliche Auffassung von Interpretation entstehen, die heutzutage mit wenigen Ausnahmen unhinterfragt weiter besteht.

### Hören und sehen

Die Rolle der Körperlichkeit auf der klassischen Konzertbühne des 19. Jahrhunderts war von fest kodierten Konventionen geprägt. Erst ab den 1950er Jahren ermöglichten die technischen Entwicklungen der elektronischen Musik die Umsetzung neuer kompositorischer Ansätze, die den räumlichen und körperlichen Aspekt von Musik ausloteten, etwa durch veränderte Bühnenaufstellungen (Stockhausens *Gruppen* gilt hier als Paradebeispiel), später

3 Vgl. Hermann Gottschewski, *Interpretation als Struktur, in Musik als Text*, Kongressbericht der GfM, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch. Freiburg 1993. S. 154-159.

4 Siehe z. B.: Tom Rojo Poller, *The interpretation is the message. Komposition als angewandte Interpretation bei György Kurtág*, in: ZGMTh 14/1, 2017. S. 93-131.

5 *Aspects of notational and compositional practice* (1978) in: *Catalogue Scrittura Musicali, Académie de France*, Rom 1978. S. 36-41.

6 Ernst Thomas (Hrsg.), *Notation Neuer Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik), 2 Bd., Mainz 1965.

1 Vgl. Bernhard Appel, *Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben*, in: *Die Musikforschung*, Heft 4, Oktober-Dezember 2003. S. 347-365.

2 Vgl. Bruno Latour, *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge 1999, S. 298ff.

Collage von Chiara Per-  
civati, das verschiedene  
Phasen ihres Projekts *Diffe-  
rent Tubes* (2005-2017) zeigt.  
(Fotografen: Chiara Per-  
civati, Murat Çolak, Mark  
Baker, Gabriele Rendina  
Cattani und soundSCAPE  
Festival)



durch choreographische und bühnenbildnerische Elemente (Mauricio Kagel, Dieter Schnebel), durch die Einbeziehung extremer, ins Theatralische mündender Spielaktionen (Luciano Berios *Sequenze*, György Ligetis *Aventures*) oder durch die kompositorische Gestaltung der körperlichen Energie der Klanghervorbringung (Helmut Lachenmann). Die Einführung audiovisueller, technologiebasierter Elemente hat in den letzten Jahren Körperlichkeit als eigenständigen Parameter in einen breiteren multimedialen Kontext gestellt. Musikschafter wie Georges Aperghis, Carola Bauckholt, Michael Beil, Thierry de Mey, Olga Neuwirth, Alexander Schubert oder Simon Steen-Andersen, um nur einige zu nennen, deuten den Körper der Ausführenden (mit oder ohne Instrument) in Kombination mit Video- und Audioprojektionen als Vermittlungsmedium audiovisueller Zusammenhänge, medialer Verdopplungen, Ergänzungen und Paradoxen um.

Das interpretierende-ausführende Subjekt wird zum Objekt einer medienbasierten Wahrnehmung: Die musikalische Interpretation ist nicht mehr eine umfassende, synthetisierende Tätigkeit, sondern eine partielle, denn sie deckt nur den instrumentalen Teilbereich des Werkes. Ihr vermittelnder Charakter geht nicht mehr aus der Deutung und klanglichen Aktualisierung der geschriebenen Komposition hervor, sondern aus der körperlichen Präsenz der Ausführenden im medialen Zusammenhang. Interpretation ist nicht mehr ein Modus des Lesens, sondern des Darstellens.

## Interpretation und Performance

Die Auffassung des musikalischen Werks als irreduzible Medienkombination erhebt die Wahl eines Präsentationsformates (Konzert, Installation, Intervention, Video...) zu einer grundsätzlichen künstlerischen Entscheidung. Die Live-Aufführung ist nicht mehr der Eigenbereich der Interpretation, sondern wird als vollwertiges ästhetisches Produkt mitkomponiert. Während »Interpretation« Deutung und Vermittlung bedeutet, verweist der hier oft verwendete Begriff der »Performance« auf Eigenständigkeit und Unmittelbarkeit der Aufführung. Es ist die Präsenz der Ausführenden, die mediale Sichtbarkeit und nicht die Funktion innerhalb der Komposition, die den Performance-Charakter ausmacht: Instrumentalspiel, Tanz, Schauspiel, Live-Klangregie und andere Elemente gehören zum Bereich der Performance, wenn sie als solche inszeniert werden (zum Beispiel bei Werken von Hans W. Koch oder *Generation Kill* von Stefan Prins).

Die ausführenden MusikerInnen sind dabei nur einzelne Glieder einer Maschinerie, die ihre kreative Mitwirkung nicht unbedingt benötigt. Der klassische Partiturapparat, der bisher einen wichtigen Bezugs- und Ausgangspunkt für die Interpretationspraxis darstellte, vermag nicht die mediale Vielschichtigkeit der Werke wiederzugeben; er liefert lediglich partielle und uneinheitliche Abbildungen. Den ausführenden MusikerInnen wird somit ein breiterer Zugang zum Werk verweigert, der ihre aktive Einbeziehung in den Schaffensprozess ermöglichen könnte. Dabei gibt es Alternativen: Audio- und Videodateien

sowie Elektronik-Patches sind für Ausführende manchmal viel erkenntnisreicher als der Notentext, Klang- und Bildbeispiele mit kurzen Erklärungstexten reichen aus, um spieltechnische Fragen zu lösen; die gewünschten Klänge und Spielaktionen können in vielen Fällen von den MusikerInnen improvisiert oder durch flexible notationelle Lösungen dargestellt werden. Der deskriptive, ausführliche Charakter der Dokumentation und der preskriptive, pragmatische Charakter der Notation könnten zu einer Neudefinition des Partiturapparats beitragen, um Performativität in eine textbasierte Interpretationspraxis zu integrieren.

## Interpretationspraxis in Zusammenarbeit

In der neuen Musik gibt es freilich eine große Anzahl an Werken, denen der traditionelle Interpretationsbegriff zugrunde liegt. Die Bezugspunkte »Partitur« und »Instrument« stellen noch eine wichtige Kommunikationsgrundlage zwischen Komponierenden und Ausführenden dar, die einen aufführungspraktischen Zugang zur ästhetischen Vielfalt des gesamten 20. Jahrhunderts eröffnet und eine Kontinuitätslinie mit dem klassisch-romantischen Repertoire zieht. In dieser Hinsicht kann man mit Hans-Joachim Hespos behaupten, dass »die eigentlichen Erben/Träger der Innovationen der Nachkriegsavantgarde die jungen Interpreten sind«<sup>7</sup>: Die Aufgabe der Interpretation besteht heutzutage nicht nur darin, Neues zu entdecken oder Altes zu bewahren, sondern Werke der jüngeren Vergangenheit zu aktualisieren und somit Repertoirebildung zu treiben.

Die zeitgenössische Musikpraxis ist aber grundsätzlich keine Repertoirepraxis, sondern lebt von der direkten Kooperation zwischen KomponistInnen und InterpretInnen. In den letzten Jahrzehnten haben tatsächlich vielfältige Arten der Zusammenarbeit das Verhältnis zwischen Komposition und Interpretation verändert und bereichert. Kooperative und prozessorientierte Arbeitsweisen werden in die Ausbildung durch Workshops, Tryouts, »reading sessions« und Meisterkurse integriert und prägen inzwischen den Arbeitsprozess vieler MusikschafterInnen, oft in Verbindung mit anderen Kunstsparten und technologiebasierten Ansätzen.

Zahlreiche Werke mit komplexeren szenischen oder medialen Settings sind nur als Kooperation überhaupt realisierbar. Der Produktionsprozess folgt hier häufig einem Arbeitsteilungsprinzip, wo die/der KomponistIn die künstlerische Leitung und Koordination übernimmt und andere kreative

Aufgaben, wie die Gestaltung und Umsetzung der Elektronik, des Bühnenbildes, des Lichts oder der Partitur (!) an andere Mitwirkende delegiert (zum Beispiel bei der Live-Installation *Archive Fever* von Lars Petter Hagen<sup>8</sup>). So legitim diese Auffassung des Kompositionsprozesses sein mag, enthält sie auch eine brennende Problematik: Die Frage nach der Autorschaft des Werkes, die in der Oper oder im Film institutionell geregelt ist, aber in der Musik noch an die romantische Idee des schöpferischen Genies erinnert. Die Desakralisierung der Komponistenfigur könnte aber tiefreichende Einblicke in die heutige Musikpraxis eröffnen, die nicht mehr autokratisch, sondern in vielen Fällen kollaborativ und prozessorientiert zu verstehen ist.

Das Gegenteil zum Prinzip der Arbeitsteilung bilden die Composer-PerformerInnen<sup>9</sup>, die alle Aspekte des Schaffensprozesses in die Hand nehmen und die eigenen Werke auch selbst aufführen. Die daraus entstandenen Kompositionen sind untrennbar von der Künstlerpersönlichkeit, leben von Aktualität, Subjektivität und Unmittelbarkeit und spiegeln oft eine Suche nach Authentizität und Individualität des Ausdrucks wider. Interpretatorische und kompositorische Freiheit werden gleichgesetzt und als Grundbestimmung des Musikschafterns verstanden. Dadurch stellt sich die für die Aufführungspraxis entscheidende Frage, ob es sinnvoll ist, diese Werke zu einem späteren Zeitpunkt durch einen neuen (fremden) interpretatorischen Blick zu aktualisieren, das heißt, ob sie durch Wiederaufführungen Eingang in das Repertoire finden können oder grundsätzlich eher flüchtige Produkte sind – anders formuliert: Ob die Idee der Interpretation hier überhaupt Anwendung finden kann.

Die grundsätzliche, zugleich ästhetisch interessanteste Motivation für eine künstlerische Zusammenarbeit wäre der Wunsch, Werke aus der Wechselwirkung unterschiedlicher Standpunkte gemeinsam zu entwickeln. Bekanntlich sind es oft die KomponistInnen, die die Kooperation mit bestimmten InterpretInnen suchen. Heutzutage sind aber immer öfter die InterpretInnen oder Ensembles selbst, die die Initiative tragen, zum Beispiel durch kreative, ästhetisch selbstbewusste Programmgestaltung (zum Beispiel LUX:NM, Ensemble Garage, Ensemble KNM Berlin); durch die Konzeption und Umsetzung langfristiger, thematisch zusammenhängender Kooperationsprojekte (zum Beispiel Chiara Percivatis *Different Tubes*, Rei Nakamuras *Movement to sound – Sound to movement*, Ernesto Molinaris *Clex*-Kompositionen, *KLANGMØBIL* vom Ensemble Interface), oder durch eigene Konzertreihen (zum Beispiel *Checkpoint* – Ensemble Modern, *Montags-*

8 <http://lphagen.no/archive-fever/> Letzter Abruf 24. September 2018.

9 Siehe: Marion Saxer, Art.: *Composer-Performer* in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. v. J. P. Hiekel und Ch. Utz, Stuttgart 2016.

7 Auszug eines E-Mail-Austauschs mit Dr. Gisela Nauck am 2. Juli 2018.

# PROVINZLÄRM

festival für neue musik

## 7. INTERNATIONALES PROVINZLÄRM FESTIVAL

ECKERNFÖRDE  
15.02. - 17.02.2019

## FOCUS SCHWEDEN

### WERKE VON

John Cage  
Gerald Eckert  
Georg Friedrich Haas  
Nicolaus A. Huber  
Charles Ives  
Madeleine Isaksson  
Chrichan Larson  
Dieter Mack  
Olivier Messiaen  
Kent Olofsson  
Giacinto Scelsi  
Ramón Souto  
Lisa Streich  
...

### AUSFÜHRENDE

Ensemble Lipparella (S)  
Ensemble Reflexion K  
Norddeutsche Sinfonietta

### WEITERE INFORMATIONEN

[www.neuemusik-eckernfoerde.de](http://www.neuemusik-eckernfoerde.de)  
[www.provinzlaerm-festival.de](http://www.provinzlaerm-festival.de)



*konzerte* – Ensemble musikFabrik, *protonwerk* – Ensemble Proton, *Antilegos* oder *Autonome Musik* – ensemble mosaik). Die kuratorische Dimension der Interpretationspraxis wird hier als eigenwertiges künstlerisches Ausdrucksmittel begriffen; sie fördert eine engere Einbindung der InterpretInnen in den kreativen Prozess und demnach die Entstehung von »maßgeschneiderten« Werken; sie erzeugt eine bestimmte ästhetische Identifikation zwischen Ausführenden und Repertoire. Komposition wird hier zu kreativer Deutung und Umsetzung interpretatorischer Ideen, was wohl als Beschränkung der schöpferischen Freiheit im romantischen Sinne, aber auch als fruchtbares Spannungsfeld verstanden werden kann.

Interpretation und Komposition sind nicht mehr streng getrennte, sondern vielmehr hybride Kategorien, die zwar mit verschiedenen Mitteln arbeiten, aber dennoch an der Konzeption, Gestaltung, Umsetzung und Vermittlung von Kunst gleichermaßen teilhaben können. Die Musikpraxis ist nicht mehr hierarchisch organisiert, sondern flexibel und netzartig. Trägt die Verschmelzung traditioneller Kategorien neue Herausforderungen mit sich, so eröffnet sie auch vielfältige Gestaltungsspielräume, die offene Schaffensprozesse und lebendige Wechselwirkungen fördern und so das Musikschaffen nachhaltig prägen. ■