

Roland Kluttig

## Jede Interpretation ist ein Mißverständnis

Interpretation beginnt erst nach der Uraufführung. Aufführungen Neuer Musik sind noch keine Interpretationen, weil sie sich auf das korrekte Wiedergeben des Notentextes beschränken und noch keine Vergleichsmöglichkeiten existieren. Das sind bekannte Statements, die davon ausgehen, daß ein Notentext heutzutage vollständig und unmißverständlich sei oder neuer Musik generell die interpretatorische Freiheit absprechen. Meine Erfahrung ist, daß selbst der ausführlichste Notentext ein Werk nie umfassend mitteilt. Die immer wiederkehrenden Versuche, Notation zu systematisieren, haben teilweise eine einheitlichere Schreibweise, aber kaum ein größeres Verständnis für die Sprache des Komponisten bewirkt. Die Mißverständnisse bleiben.

Die Fragwürdigkeit aller Notentexte hat sich für mich gerade durch die Erarbeitung von Uraufführungen noch verstärkt. Dabei fallen mir immer wieder zwei Dinge auf: die Unvollständigkeit der Notentexte (hierzu später Beispiele von Helmut Oehring und Bernd Alois Zimmermann) und die Widersprüche, die sich aus dem Wandel der meisten Stücke während ihrer Erarbeitung und danach ergeben (hierzu Beispiele von Oehring und Igor Strawinsky).

Seit drei Jahren führe ich häufig Werke des Berliner Komponisten Helmut Oehring (Jahrgang 1961) auf. Die dabei gemachten Erfahrungen mit oben angesprochenen Fragen haben sich bei meiner Arbeit an älteren Partituren in ähnlicher Weise wiederholt. Selbstverständlich ist keines der Beispiele direkt übertragbar.

Oehring montiert kurze Gesten, quasi Takes, in einer dem Filmschnitt ähnlichen Weise. Diese Schnitte folgen meist ganz hart aufeinander. Die in der ersten Partitur erscheinende »Schnittfolge« ändert sich dann bis zur Uraufführung ständig. Einzelne dieser Takes fallen raus, andere werden plötzlich unendlich oft wiederholt. An anderen Stellen wird ihre Reihenfolge geändert.

Die in der Partitur verzeichneten Tempowechsel stimmen meist mit den Schnittstellen überein. Während der Proben stellt sich jedoch heraus, daß auch innerhalb der Schnitte jede einzelne Geste ein eigenes Tempo benötigt. Das hat zur Folge, daß die Tempowechsel und somit die Schnitte noch härter aufeinanderfolgen.

Das Tempo einer jeden Gestalt verändert sich dann bei der Arbeit mit dem Komponisten, der die gravierendsten Wandlungen selbst vorschlägt, von Aufführung

zu Aufführung immer weiter. Im Vergleich mit der gedruckten Partitur spielen wir die langsamen Takes mittlerweile im halben Tempo (z.B. statt Viertel MM = 40, Viertel = MM 20). Die Partitur müßte nach jeder Aufführung auf den neuesten Stand gebracht werden. Diese Änderungen würden jedesmal eine neue Ausgabe erfordern, die aber nicht mehr wäre als das Protokoll einer vergangenen Aufführung, das mit der nächsten verfällt.

Da mir die Sprache dieser Musik sehr vertraut ist, orientiere ich mich bei dieser Wandlung von schon aufgeführten Werken nur noch am Klang. Auch bei Oehring's neuen Stücken genügen einige Zeichen, um mir eine Klangvorstellung zu verschaffen.

Die Musiker des Kammerensemble Neue Musik Berlin, die die meisten dieser Stücke in den letzten Jahren herausgebracht haben, sind mit dieser Sprache ebenso vertraut. Während unserer Proben wird kaum noch über die Bedeutung der Zeichen gesprochen, sondern direkt am Gestus gearbeitet. Das Uneindeutige der puren Schrift erlebe ich, wenn andere Musiker sich zum ersten Mal Oehring's Stücken nähern.

Die oben beschriebenen Schnitte sind nicht durchgängig mit Tempowechseln gekoppelt, werden also bei »präziser« Umsetzung der Zeichen nicht deutlich. Die speziellen Klangfarben und der Gestus sind durch die Schrift nicht ausreichend darstellbar. Für Vibraphon gibt es in einigen Werken folgende Passagen: gleichmäßige, rasend schnelle Zweiunddreißigstel Ketten, »senkrecht mit Schaft als Stoppschlag mit Druck auf die Platten«, oder sehr langsame, melodiose zweistimmige Bewegungen mit »Flummis über die Platte ziehen«. Weder die Virtuosität der ersten noch die Struktur der zweiten Stelle lassen sich mit diesen Spieltechniken darstellen. Sie schließen sich aus.

Folglich wird man entweder den Notentext oder die extreme Spielweise herausarbeiten und das andere vernachlässigen. Gemeint sind aber tatsächlich: hektisches, aber mechanisch präzises, virtuosos Stochern und mühsames, aber zartes Reiben. Hör- und sichtbar wird das Scheitern. Wäre ich allein mit dem Text zu einer ähnlichen Interpretation gekommen?

Zu Oehring's Sprache finde ich auch ohne großes Lesen einen Draht. Da gibt es irgendetwas Gemeinsames. Meine Vorstellungen treffen sich an einigen Punkten mit denen des Komponisten, alles andere ist offen. Die einzige, abgeschlossene Vorstellung gibt es nicht. Es gibt Stellen, an denen der Komponist über die aus seinem Text entstandene Interpretation überrascht ist. Dies sind produktive Mißverständnisse. An anderen Stellen kommt es zu keinem Verständnis. Ohne den Komponisten wären die Mißverständnisse größer und mir würde der Mut zu gravierenden Änderungen, selbst wenn ich sie für schlüssig hielte, fehlen.

Was geschieht, wenn der Kontakt zum Komponisten nicht mehr möglich ist?

Ein ähnliches Beispiel für sich gegenseitig ausschließende Spielregeln bietet Bernd Alois Zimmermann's Orchesterwerk *Stille und Umkehr*. Der das Stück bestimmende Blues in der kleinen Trommel ist am Anfang und am Ende mit den Handflächen zu spielen, im Mittelteil mit einem Jazzbesen. Es steht nicht geschrieben,

ob sie mit den Händen zu schlagen oder zu reiben ist. Aus dem Gestus des Stückes schließe ich, daß die Trommel gerieben werden muß. Der Blues, üblicherweise mit Besen auf Becken gerieben, ist doppelt entfremdet, aber trotzdem noch spürbar. Dieses besenähnliche Reiben mit den Händen auf der Trommel ist fast unhörbar. Es hat nicht einmal die Klangqualität der vielen, immer noch gut klingenden Geräusche »am Rande des Verstummens«. Der Blues besteht nur noch aus seinen letzten Resten, dazwischen Pausen. Lediglich zwei akzentuierte offbeats würden eine Mischung aus Schlagen und Reiben zulassen. Viele Musiker spielen dies leise, aber – »man muß es ja verstehen können« – geschlagen. Gemeint ist aber in modo di Blues der vergebliche Versuch, aus der Trommel etwas herauszureiben. Eine Ahnung dessen, was der Blues eigentlich war, scheint auf, wenn es dann mit Besen gespielt wird, allerdings wieder entfremdet auf einer Rührtrommel.

Dieses Entfremden, das Zusammenbringen zweier sich ausschließender Spielregeln taucht auch in den anderen Instrumenten auf. Die Bebop-Passagen auf dem Kontrabaß und der Kontrabaßposaune in Lagen, in denen einfach nichts mehr klingt. Ebenso der meist vergebliche Versuch, aus der Singenden Säge in einer viel zu tiefen Lage etwas herauszustreichen. Ich meine diese Stellen richtig zu verstehen. Ein akribisches Lesen läßt auch nur diese Interpretation zu. Heraus kommt jedoch etwas, das fast nicht klingt.

Beispiele für die an Oehrigs Musik beschriebenen Wandlungen und mehrere sich widersprechende Versionen gibt es genügend. Ein nicht so vieldiskutiertes, aber schwerwiegendes ist der *Danse sacrale* aus Strawinskys *Le Sacre du Printemps*. Ich lese die Ausgabe von 1967 (Boosey & Hawkes), den editorisch letzten Willen des Komponisten sozusagen. Ab Ziffer 142 werden unterschieden: Sechzehntel mit Keil und Achtel mit Keil. Ebenso bei der Parallelstelle Ziffer 167. Beim dritten Auftreten dieser Gestalt ab Ziffer 180 nur Sechzehntel mit Keil. Es muß also unterschieden werden zwischen Sechzehnteln und Achteln, um bei der letzten Stelle alles kurz zu spielen. Offen bleibt die genaue Länge der Achtel mit Keil, da ab Ziffer 144 und ab 169 Achtel mit Akzent hinzukommen. Korrekt gelesen: die Sechzehntel mit Keil als Zweiunddreißigstel, die Achtel mit Keil als Sechzehntel, die Achtel mit Akzent als Achtel.

Die von Strawinsky dirigierte Aufnahme von 1960 (Columbia Records) bietet ein anderes Bild. Alle Noten mit Keil so kurz wie möglich (Zweiunddreißigstel), die Achtel mit Akzent lang. Weitere Unterschiede sind: die Baßschläge (Pauken, Tuba, Kontrabässe) im dritten Takt nach Ziffer 144 fehlen, ebenso im dritten vor 146. Einen Takt vor 146 kommt einer hinzu. Die Pauken und Kontrabässe spielen ab 146 immer im Wechsel, nicht unisono. Ab Takt 186 spielen die Kontrabässe Pizzikato, in Takten wie 189 die hohen Streicher ebenfalls. Ab 189 wechseln die Kontrabässe immer zwischen a – arco – und c – pizzikato. Die Akkorde in den hohen Streichern im zweiten Takt nach Ziffer 192 auf dem dritten Sechzehntel kommen immer im Pizzikato. Dies sind nur einige gravierende Unterschiede. Das Klangbild ist heftiger, aber weniger laut und kompakt wie in der Ausgabe von 1967. Es ist rhythmisch komplizierter, da es offbeats ohne vorherige Baßschläge gibt und klanglich vielfältiger. Die Differenzierungen in der Ausgabe von 1967 liegen in der Artikulation.

Nachdem ich einige Stufen der Wandlung dieses Satzes studiert hatte, bot sich

folgendes Bild: Es scheint zwei Möglichkeiten dieses Satzes zu geben, die Strawinsky über die Zeit hinweg immer wieder verändert hat. In der ersten Partitur von 1913 ist das Bild ähnlich der in der beschriebenen Aufnahme. Einzelne Dinge sind noch anders notiert, wie der zweite und dritte Takt nach Ziffer 142, die zusammengefaßt ein 5/16tel Takt sind. Der Erstdruck von 1921 (Russischer Musikverlag) bietet dann ein Bild in der Richtung der 1967er Fassung. Die Fassung von 1913 erscheint nur als Druck des *Danse Sacrale* bei Associated Music Publishers 1944. Hier hat Strawinsky allerdings alles in doppelten Werten notiert. Ist dies der Versuch, die größeren rhythmischen Schwierigkeiten dieser Fassung durch eine simplere Schreibweise auszugleichen? Die Fassung von 1921 erscheint revidiert 1947 und 1967 bei Boosey & Hawkes. Die beschriebene Aufnahme widerspricht also der 1921/47er Version, ist aber der »letzte Wille« des Komponisten in Form eines Tondokuments. Den editorisch letzten Willen bestätigt hingegen die 1921er Version. Der Dirigent der Uraufführung, Pierre Monteux, hat bis zuletzt die 1913er Version bevorzugt.

Hat Strawinsky damals versucht die immensen spieltechnischen Schwierigkeiten durch zusätzliche Paukenschläge auf die Zeit zu vermindern? Für mich geht in der 21/47/67er Version die Heftigkeit des Anfangs immer ab Ziffer 144 etwas verloren. Es wird leichter mitvollziehbar, ein bißchen *Carmina burana*.

Die oben beschriebenen Unterschiede der beiden Versionen bleiben durch alle ihre Wandlungen bestehen. Strawinsky hat *Sacre* 1961 zum letzten Mal dirigiert. Danach hat er die von Robert Craft dirigierten Aufführungen überwacht. Dieser beschreibt all die Änderungen, die Strawinsky dabei weiterhin angebracht hat. Strawinsky habe immer die Unterscheidung von Achteln und Sechzehnteln an den von mir beschriebenen Stellen verlangt. Also doch, oder?

In einer Kritik seiner eigenen oben genannten Aufnahme (erschieden 1968 in *Dialogues and a diary* bei Faber) meint Strawinsky, er habe als einziger im Vergleich zu den anderen von ihm besprochenen Aufnahmen versucht, Achtel und Sechzehntel zu unterscheiden. Das widerspricht jedoch dem oben beschriebenen Klangbild eben dieser Aufnahme. Länger sind nur die Achtel mit Akzent. Die von ihm zum Vergleich herangezogenen Aufnahmen von Pierre Boulez (CBS Records), und Zubin Mehta (London Records) interpretiert im Sinne der 21/47er Version, unterscheiden zwischen Achteln und Sechzehnteln mit Keil.

Die Lösung bleibt offen.

Mich überzeugt die heftigere, klanglich ungewöhnlichere Lösung von 1913 mehr. Mir fehlte jedoch der Mut, all die oben beschriebenen Änderungen tatsächlich umzusetzen. Wir (die Junge Deutsche Philharmonie unter meiner Leitung am 2. Juli 1995) spielten die Version von 1967 aber in der Artikulation der 1913er Fassung. Bei der nächsten Aufführung werde ich mehr von 1913 übernehmen. Ungelöst bleibt es allemal. Strawinsky selbst trieb diese Sache auf die Spitze, als er in den Gesprächen mit Robert Craft sagte, er verstehe nicht, wieso es einige Leute noch immer nicht kapiert hätten, daß man in seiner Musik in bestimmten Fällen eine notierte 4/4-Note als Sechzehntel mit Keil zu interpretieren habe!

Also auch hier: die Editionen und Dokumente sind nur Protokolle eines bestimmten Stadiums innerhalb des ständigen Wandels. Die Zeichen sind von Komponist zu Komponist verschieden und unvollständig. Mit Akribie lassen sich die persönlichen Spielregeln erkunden. Wie an den Beispielen gezeigt, reicht das nicht aus, um interpretatorische Entscheidungen zu treffen. Etwas so schwer beschreibbares wie der »Draht« zum Autor muß vorhanden sein. Das Mißverständnis ist unausweichlich.

Am weitesten wird die Spannung aus akribischer Notation und ständiger Veränderung in den Kompositionen von Helmut Oehring getrieben. Dies könnte ein Merkmal neuerer Musik sein. Ganz persönliche, aber ähnliche Entwicklungen gab es bei Franco Evangelisti und Giacinto Scelsi oder wieder ganz anders bei John Cage. Interpretation befindet sich da insbesondere in der Spannung zwischen dem Entziffern des präzisen und widersprüchlichen Notentextes und dem Mut zum Fortsetzen des Kompositionsprozesses. Der den Wandel am weitesten treibende Interpret ist der Komponist selbst. Ich wünsche mir von einer Interpretation, den Wandel weiterzutreiben.