

Zur Interpretation Neuer Musik (1)

Zwei Gespräche über ausgewählte Werke zwischen Eberhard Blum und Volker Straebel

1 Roman
Haubenstock-
Ramati, *Musik-
Grafik Pre-
Texte*, Wien
1980, S. 9. ↑

1. *Gespräch: Roman Haubenstock-Ramati*, Interpolation, Mobile pour Flüte (1, 2 et 3) von 1958 (Universal Edition, London 1959, UE 13078), Bernd Alois Zimmermann, Tempus loquendi, Pezzi ellittici per Flauto Grande, Flauto in Sol e Flauto Basso solo von 1963 (Schott, Mainz 1964, ED 5395) und Luciano Berio, Sequenza I per Flauto solo von 1958 (Edizioni Suvini Zerboni, Mailand 1958, S.5531Z. und Universal Edition, Mailand 1992, UE 19957)

2 ebd., S. 6. ↑

Straebel: Daß wir unsere Gespräche der *Interpretation* und nicht dem *Vortrag* Neuer Musik gewidmet haben, ist nicht Unbescheidenheit, sondern Programm. Schließlich wollen wir uns mit solchen Werken der vergangenen vierzig Jahre beschäftigen, deren performative Interpretation von ihrer hermeneutischen nicht mehr zu trennen ist. Seien es freie Notationen, ungenaue oder fehlende Spielanweisungen, offene Formen oder unspielbare Passagen – stets überschreitet der Musiker notwendig das Gebiet bloßer akustischer Vergegenwärtigung eines fixierten Textes. Dem Hörer, der nicht mit den besonderen Implikationen der jeweiligen Partitur vertraut ist, bietet er nicht nur eine subjektive *Darstellung*, sondern eine teilweise sehr weit gehende *Deutung* des musikalischen Werkes. Oder sollte sich der Musiker (sic!) nicht besser zurückziehen und es mit Roman Haubenstock- Ramati halten: »Aufführen? Realisieren? Im Zweifel, nie!«¹

3 Brief von
Bernd Alois
Zimmermann an
den Interpreten
der
Uraufführung
Severino
Gazzelloni vom
5.11.1963, zit.n.
Wulf Konold,
*Bernd Alois
Zimmermann.
Der
Komponist
und sein
Werk*, Köln
1986, S. 184. ↑

Blum: Ich versuche immer wieder, mich nicht als Interpret zu sehen. Ich verstehe mich als Ausführenden. Das betrifft alle Partituren, von ganz herkömmlich notierten bis zu konzeptionellen Stücken wie *Variations I* von John Cage. Ich versuche nur, die Idee des Komponisten in die Tat umzusetzen.

Straebel: Ist das nicht aber Illusion?

Blum: Das ist Illusion, und dieser Utopie, Kompositionen nahe zu kommen, widme ich mein ganzes Leben.

4 *Alea*.
Eberhard
Blum spielt
*Flötenstücke
von Bernd
Alois
Zimmermann,
Roman
Haubenstock-
Ramati, Luis
de Pablo und
Tona
Scherchen*,
hat ART CD
6180. ↑

Straebel: Sie gehen also davon aus, daß es eine Intention des Komponisten gibt, die in der Partitur chiffriert ist. Und indem sie die musikalischen Spielanweisungen dechiffrieren, bringen sie nicht nur das, was dort steht zum Klingen, sondern bilden auch diese ursprüngliche, auktoriale Intention ab.

Blum: Das ist meine Absicht. Es gelingt natürlich nicht immer, weil mir unüberwindliche Hindernisse im Wege stehen – seien sie physischer, spieltechnischer oder geistiger Art. Hilfreich auf dem Wege dahin ist, alle verfügbaren Informationen zu der speziellen Partitur, ihrem Umfeld und dem Komponisten zusammenzutragen, um sie in die Aufführung einfließen zu lassen. Man kann sich nicht nur auf *eine* Partitur berufen und sagen: »Hier sind die Noten. Was da nicht steht, hat mich nicht zu interessieren.«

Straebel: Sie betonen bei diesem hermeneutischen Prinzip der verstehenden Annäherung den Versuch, den Horizont des Autors zu teilen. Dabei können Sie doch aber nicht ihren eigenen Horizont leugnen, der auch in die Interpretation einfließen muß.

5 Bernd Alois
Zimmermann,
*Tempus
loquendi –
Spielanleitung
in drei
Versionen*,
Schott Mainz,
1965, ED
5413. ↑

Blum: Nein, natürlich bin ich geprägt von meiner Zeit, und natürlich gibt es auch ein subjektives Moment in der Auslegung von Details. Das versuche ich auch nicht zu verhindern. Die perfekte Rekonstruktion eines Werkes aus dem Geist seiner Zeit gibt es nicht.

Straebel: Ich halte es dennoch für illusionär, an der Möglichkeit der Rekonstruktion der auktorialen Intention festzuhalten. Es ist umgekehrt gerade die Aufgabe des Interpreten, die Balance zu wahren zwischen der Intention des Komponisten und seiner eigenen gegenwärtigen Situation.

6
Spielanweisung

Blum: Aber das ist – zumindest in meinem Fall – kein intellektueller Vorgang. Dies vollzieht sich

in *Tempus loquendi*, Nr.

13. ↑

7 Brief von Zimmermann an Gazzelloni, a.a.

0. ↑

8 Anmerkung in *Tempus loquendi*, Nr.

1. ↑

9 Die Universal Edition Wien teilt zu diesem Thema mit, daß der Komponist sich zur Umsetzung in die traditionelle Schreibweise entschloß, weil sich die proportionale Notation nicht durchgesetzt habe. Als Entstehungszeit für die Umarbeitung darf das erste Halbjahr 1992 gelten. (Brief von Heinz Stolba, Lektor der Universal Edition/Wiener Notenstecherei an Volker Straebel vom 11.11.1996). ↑

10 »I am very much attracted by this slow and dignified transformation of instruments and techniques across the centuries. This is perhaps why, in all of my Sequenzas, I have never tried to alter the nature of the instrument, nor to use it 'against' its own nature. In fact, I have never been able to insert screws and rubbers between the strings of a

selbstverständlich bei der Arbeit am Stück.

Straebel: Es bleibt Ihnen auch nichts anderes übrig, schließlich können Sie sich als Interpretenpersönlichkeit nicht einfach ausradieren.

Blum: Nein, denn wie sagt Cage: »Ein bißchen Entscheidung meinerseits kommt immer dazu.« Doch es besteht die Gefahr, daß Interpreten gezielt Werke auslegen, um irgend etwas zu erreichen. Und das ist ein gewaltiger Fehler.

Straebel: Die ersten beiden Stücke, über die wir sprechen wollen, sind offene Formen, bei denen die Abfolge der einzelnen Töne unterschiedlich sein kann. Roman Haubenstock-Ramati hat für sein Modell den Begriff des Mobiles geprägt. In einem seiner Texte stellt er in Frage, ob man seine Stücke überhaupt aufführen oder realisieren soll. Zielt dies nicht dahin, daß man solche Werke gar nicht aufführen *kann*, daß das Werk jeweils viel mehr ist, als in einem Konzert zur Aufführung kommt?

Blum: Ja, das meinte ich vorhin mit der Annäherung an eine Utopie. Ich glaube, Heinz-Klaus Metzger hat einmal gesagt, daß die beste Aufführung eines Werkes das Lesen seiner Partitur ist - da gibt es keine Fehler. Nur, das Entscheidende fehlt: der Klang.

Straebel: Bei Haubenstock-Ramati ist die Sache jedoch komplizierter. Wenn ich das Stück *Interpolation, Mobile* für 1, 2 oder 3 Flöten (1958) lese, gehe ich einen von vielen möglichen Wegen durch die Partitur, und wenn ich das Stück wiederlese, nehme ich wahrscheinlich einen anderen Weg. Auch werde ich im wiederholten Lesen erst nach und nach einen tieferen Begriff von dem Werk erhalten; meine Erfahrungen sedimentieren zu einer Gesamtheit, die letztlich das Stück ist. Diese ist aber eben nicht klinglich erfahrbar.

Blum: Werden wir einmal praktisch. Wir haben es mit einer Anzahl von Abschnitten zu tun, die über ein Blatt verteilt sind. Es gibt verschiedene Wege durch das Gitter hindurch, wobei unterschiedliche Anfänge und Enden möglich sind. Diese ergeben eine Flötenstimme. Ich erhalte meine Stimme wohlgemerkt nicht während der Aufführung, sondern schreibe sie mir vorher heraus.

Straebel: Sie entwickeln also eine Realisation, die sie traditionell aufführen, obwohl sich der Komponist eigentlich dagegen wehrt: »Wird man eine Version des Mobile ausschreiben, so ist das eben die Version, die nie stattfinden könnte: die fixierte Version ist nämlich ein vollkommen anderes Werk. Wie gut, daß diese Werke – auch wenn aufgeführt – noch immer auf ihre ›Uraufführung‹ warten dürfen.«²

Blum: Ja, aber schon beim Einstudieren geht der Ärger los, weil sich immer noch viele Fragen stellen, die in der Partitur nicht oder nur teilweise beantwortet werden. Zum Beispiel sind in einzelnen Abschnitten die Noten mit zwei verschiedenen Balken verbunden, die die Ziffern 1 und 2 tragen und für unterschiedliche Tempi stehen. Außerdem gibt es Strichnoten, die zwischengeschoben werden (vgl. Abb. 1).

piano, nor even to attach a contact microphone to a violin.« Luciano Berio, *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, translated and edited by David Osmond-Smith, New York 1985, S. 924. ↑

Abb. 1: Roman Haubenstock-Ramati, *Interpolation*, Ausschnitt

Wenn man nun 1 spielt, läßt man dann 2 aus? Was wird aus den Vorschlägen? Oder spiele ich nur die, die vor Tönen von 1 stehen? Wenn ich diese Töne weglasse, ändert sich auch die Artikulation der gespielten, weil diese teilweise gebunden sind. So häufen sich die Probleme. Aber so wird es auch gerade interessant, weil wir uns wieder in Richtung Utopie bewegen. Ich weiß, daß Haubenstock-Ramati diese Dinge mit Absicht eingebaut hat, damit der mobile Charakter wirklich entsteht, und zwar nicht nur in dem, was klingt, sondern schon auf dem Wege dorthin.

Straebel: Wie entscheiden Sie sich nun aber?

Blum: Ich entscheide nach meinen subjektiven spieltechnischen Möglichkeiten und nach meinem Geschmack, der hier durch das Studium dieses und anderer Werke von Haubenstock-Ramati geprägt ist.

Straebel: Die Partitur sieht vor, daß nacheinander drei Wege durch den Notentext einander überlagert werden, also erst ein Flötist spielt, dann ein Duo, schließlich ein Trio. Sie haben sich für die ausdrücklich erwähnte Möglichkeit der Wiederholung ihres eigenen Spiels auf Tonband entschieden.

Blum: Genau, aber ich habe das Band mit den Wiederholungen vorproduziert.

Straebel: Sie spielen also den zweiten Weg nicht mehr als Solo.

Blum: Nein, als Duo.

Straebel: Könnten Sie demnach eine Partitur schreiben, in der die drei Stimmen in ihrer zeitlichen Koordination genau fixiert sind? Das widerspräche dann allerdings dem flexiblen Charakter des Stückes.

Blum: Eine Partitur der drei Stimmen herzustellen ist unmöglich, da jede Stimme für sich flexibel ist durch Fermaten, *accelerandi* und *ritardandi*. Ich empfinde das Stück wie ein Mobile von Calder. Man steht still davor und sieht das Mobile sich bewegen. Nun kann man sich aber auch noch selbst bewegen und der Blick verschiebt sich. Das ist gewissermaßen die Fassung, die ich mache, eine winzige Neigung des Kopfes. Außerdem ist es eine Frage der Klangqualität.

Straebel: Nun, das Stück stammt von 1958, da gab es ja auch keine perfekte Aufnahmetechnik.

Blum: Nein, man denke außerdem an das Zurückspulen des Tonbandes, das dann Löcher im Stück ergäbe.

Straebel: Man hätte dann eben drei Sätze. Schließlich sollte man die technischen Bedingungen der Entstehungszeit berücksichtigen.

Blum: Soll ich etwa die alten Magnetophone benutzen?

Straebel: Das wäre dann die Frage nach den Grenzen historischer Aufführungspraxis elektronischer Musik.

Blum: Na ja gut, meine Flöte ist erst 1985 gebaut – das ist ein schwieriges Problem, auf das auch ich keine Antwort habe.

Straebel: Bei Zimmermanns *Tempus loquendi* gibt es ebenfalls einzelne Passagen, die in ihrer Reihenfolge frei sind, die Sie aber vor der Aufführung festlegen. Der Komponist wünschte, vor allem in der Kadenz *rappresentazione* (Nr. 13), daß die Auswahl »womöglich jeweils spontan erfolgt«³ – das tun Sie nicht.

Blum: Ich mache zwei Arten von Aufführungen. Jahrelang habe ich spontan beim Spielen ausgewählt. Vor etwa zwei Jahren bin ich jedoch dazu übergegangen, zwei verschiedene, ausgearbeitete Fassungen zu spielen. So fühle ich mich in diesem technisch extrem komplizierten Werk sicherer. Ich kann mich nun handwerklich besser auf die jeweils folgende Stelle vorbereiten.

Straebel: Wie würden Sie den Unterschied des Höreindrucks beschreiben?

Blum: Ich glaube nicht, daß der Hörer überhaupt einen Unterschied merkt. Er könnte höchstens den Eindruck der Unsicherheit haben, wüßte aber nicht, wo diese herrührt. Ich könnte schließlich auch schlecht vorbereitet sein.

Straebel: Der Hörer sollte doch wissen, daß es sich um ein teilweise aleatorisches Stück handelt.

Blum: Das müßte man ihm im Programmheft mitteilen. Im Konzert spiele ich immer eine festgelegte Fassung, und auf der CD⁴ sind zwei Versionen, von denen eine nicht festgelegt ist.

Straebel: Die zweite gefällt mir besser.

Blum: Interessant, die ist nicht festgelegt. In der ersten Version hingegen habe ich für die Kadenz weitestgehend die Ausarbeitung des Komponisten verwendet.⁵ In der Originalpartitur gibt er hingegen die Anweisung »der Spieler trachte danach, möglichst improvisatorisch (...) und möglichst – gleichzeitig – die 3 Schichten der *rappresentazione* auszuführen, so weit es geht«⁶. Der Ausdruck »Improvisation« stört mich ein wenig, ich improvisiere nicht, ich versuche einen Notentext so genau wie möglich auszuführen.

Straebel: Aber Sie *können* das ja gar nicht ausführen. Sie sind hier mit einer Passage konfrontiert, die

offensichtlich unausführbar ist.

Blum: Ich springe also ständig hin und her, um diese drei Schichten anzudeuten. Das ist ja auch die Intention des Komponisten, die zu einem höchst virtuosen Etwas führt.

Straebel: Er sagt ja auch ausdrücklich: »Gleichzeitigkeit ist selbstverständlich effektiv nicht möglich, jedoch virtuell«⁷. Diese wird meines Erachtens in der Aufnahme, die der Originalfassung folgt, deutlicher spürbar als in der anderen, ausnotierten.

Blum: Und ich finde ganz persönlich die Ausarbeitung des Komponisten auch nicht immer berauschend. Dafür sind in der »freien« Aufnahme einige falsche Töne drin, die aber die eigentliche Sache nicht zerstören. Da ist auch nichts geschnitten. Eigentlich finde ich es schade, daß es die von Zimmermann ausgearbeitete Fassung überhaupt gibt.

Straebel: Dafür ist sie aber ein Schlüssel für manche Notationsprobleme der Originalfassung.

Blum: Das ist richtig. Wenn mir zum Beispiel die Möglichkeit gegeben wird, bestimmte Abschnitte aleatorischer Teile rückwärts zu spielen, muß ich die dynamischen Zeichen immer an den Beginn einer Phrase bzw. Notengruppe rücken. Eindeutig ist dies nur der Ausarbeitung des Komponisten zu entnehmen (vgl. Abb. 2).

Abb. 2: Bernd Alois Zimmermann, *Tempus loquendi*, Nr. 10, Ausschnitt aus der Originalpartitur (1963) und die entsprechende Stelle als Krebs in der Ausarbeitung des Komponisten (1965, Fassung c)

Straebel: Ein großes aufführungspraktisches Problem in diesem Stück stellen die Tempoangaben dar.

Blum: Zum einen sind die Metronomangaben bis auf ein Zehntel genau vorgeschrieben, so daß sie, wie der Komponist in der Partitur selbst angibt, »das ideale Ziel einer zwangsläufig approximativen Ausführung sind«⁸. (Das gefällt mir übrigens sehr gut: es sagt »Ausführung«). Zum anderen ist das gewünschte Tempo zum Teil rasend schnell. Nehmen wir zum Beispiel die Nr. 7, ein Stück für Alt-Flöte. Versuchen Sie sich das einmal im richtigen Tempo vorzustellen, sagen wir Halbe 60 statt 61,7. Es gibt sieben dynamische Stufen, die zum Teil innerhalb eines Vorschlags wechseln. Hinzu kommen die gewaltigen Sprünge, das alles in einem rasenden Tempo. In der tiefen Lage ist manchmal der Einschwingvorgang der Flöte länger als der Ton überhaupt dauern soll. – Nun gut, wir spielen das Stück nicht, der Komponist ist schlecht, wir spielen lieber andere Musik, wo der Komponist sein Handwerk gelernt hat. Ich behaupte, daß der Komponist sein Handwerk wohl beherrscht, und zwar besser als mancher andere. Diese Sachen geben dem Werk nämlich eine ganz bestimmte Atmosphäre, oder wie Feldman immer sagte: einen Ort.

Straebel: Meinen Sie mit Atmosphäre die Situation, daß der Interpret notwendig überfordert ist, oder eine bestimmte Faktur des Werkes, die im Notenbild fixiert ist, und die letztlich nur als Augenmusik dem Leser zugänglich ist?

Blum: Es ist von beidem etwas. Die permanente Überforderung erzeugt eine ungeheure Intensität. Zum anderen: Ich versuche ja gar nicht, in diesem Tempo zu spielen, ich spiele nur so schnell, wie ich das Stück

wirklich sicher aufführen kann.

Straebel: Richten Sie sich dabei nach der »schwierigsten« Stelle im ganzen Stück, und berechnen von dort ausgehend alle anderen Tempi, wie es Stockhausen in seinen *Klavierstücken I-IV* verlangt, oder behandeln sie jede der dreizehn Nummern gesondert?

Blum: Ich betrachte jede Nummer als in sich abgeschlossene Einheit, aber natürlich stehen die Nummern auch in einem Verhältnis zueinander, das es zu berücksichtigen gilt. Das ist ein ungeheuer komplizierter Vorgang. Ich übe an diesem Stück ja nun schon seit Jahren – besonders nach Konzerten –, um diesem Gebilde näher zu kommen.

Straebel: Bei Luciano Berios *Sequenza I* gibt es insofern eine Parallele zu Zimmermann, als ebenfalls zwei Druckfassungen des Stückes vorliegen. Die Erstauflage von 1958 verwendet space notation, während Berios eigene Überarbeitung von 1992 in herkömmlicher metrischer Notation, wenn auch ohne Taktstriche, fixiert ist.⁹ Außerdem wurden in der Neufassung die Fermaten mit Dauernangaben versehen. An einigen Stellen der Erstausgabe fehlen die das Metrum angegebenden senkrechten Striche.

Blum: Dort bleibt die Musik stehen.

Straebel: Wie spielen sie solche Stellen, wie etwa Seite 3, 7. System (Flutterzunge a1, vgl. Abb. 3a)?

Abb. 3a: Luciano Berio, *Sequenza I*, Fassung 1958, Seite 3, Systeme 7 und 8

Blum: Ich denke mir eine Fermate darauf.

Straebel: Sie zählen also nicht in Analogie zu der darüber stehenden Zeile bis vier?

Blum: Nein, weil die Striche fehlen, gibt es hier überhaupt keine Zeit.

Straebel: In der Neuausgabe sind aber genau fünf Sekunden als Dauer vorgesehen (vgl. Abb. 3b).

Abb. 3b: Luciano Berio, *Sequenza I*, Fassung 1992, Seite 3, Systeme 1 und 2

Blum: Das ist das grundsätzliche Problem. Die Notationsform der Urfassung ist für mich eine in genialer Weise praktische Erfindung gewesen, da sie den ausführenden Musiker von dem Dickicht der herkömmlichen rhythmischen Notation befreit. Die war ja dem, was da abgebildet werden sollte, gar nicht gewachsen. Denken sie nur an die ganzen dreizehn gegen elf Verhältnisse mit eingeschachtelten Triolen. Nun entstand jedoch eine kontrollierte Freiheit der Notation, die der Lesegeschwindigkeit des Auges folgt, und das Notenbild vereinfacht.

Straebel: Diese komplizierten rhythmischen Verhältnisse entstanden doch aber aus seriellen Prinzipien heraus und stehen damit wieder für eine Bedeutung jenseits des akustisch Erfahrbaren. Die Notation ist dann nicht nur Aufführungsvorschrift.

Blum: Zweifellos. Ich will das Werk aber aufführen und nicht nur lesen.

Straebel: So verändert sich bei der Umschrift von space notation in metrische Notation der Begriff der Tondauer. Einmal denken Sie in Zeitabschnitten, und einmal denken Sie in Schlägen. Ist es damit nicht ein anderes Stück geworden?

Blum: Ja, absolut. Und ich bedaure sehr, daß Berio seine musikalische wie kompositionstechnischen Erfindungen der Urfassung wieder zurücknimmt. Das ist schlicht unverständlich, zumal ich keinen Flötisten kenne, der dieses Stück gespielt hat und sich über die Notation beschwert hätte. Auch ist es für mich fast unmöglich, die neue Fassung zu spielen, weil ich ja die alte im Ohr habe.

Straebel: Dabei ist doch die neue Fassung nur ein Versuch, die alte konventionell zu notieren, wie bei Zimmermann.

Blum: Nein, Berio geht ja rückwärts, Zimmermann hat nie eine andere Notation gehabt.

Straebel: Aber Zimmermann hat doch auch zwei Jahre nach der Erstfassung eigene Ausarbeitungen veröffentlicht.

Blum: Das geschah wahrscheinlich auf Drängen des Verlages, weil niemand das Stück spielen wollte oder konnte. Bei Berio liegen über dreißig Jahre zwischen den Fassungen, als wollte er vergessen, was diese Zeit musikgeschichtlich hervorgebracht hat. Es ist mir unverständlich, was in dem Komponisten vorgeht. Denn inzwischen ist es ja längst ein Standardwerk geworden, das Studenten bei der Aufnahmeprüfung spielen. In frühen Aufführungskritiken wurde das Werk hingegen mit der Klangwelt elektronischer Musik verglichen. Dieser Eindruck hat sich offensichtlich gewandelt.

Straebel: Schließlich hat Berio immer für sich in Anspruch genommen, instrumentengerecht zu schreiben.¹⁰

Blum: Das hat er auch getan. Nur war das damals noch nicht so klar. Im Vergleich zu Zimmermann etwa ist die Dynamikbehandlung viel organischer. Zimmermann wiederum nutzt Geräusche auf brillante Weise.

Straebel: Versuchen wir ein Fazit unseres ersten Gespräches zu geben. Zu Beginn haben sie sich gegen die Bezeichnung Interpret verwehrt und sich einen Ausführenden genannt. Nun fordern aber alle drei besprochenen Stücke aufgrund ihrer formalen Anlage zwingend eine Interpretation, sobald sie aufgeführt werden. Sie, der Flötist, präsentieren in jedem Konzert nur einen von vielen möglichen Blicken auf das Werk, und es ist Ihre Interpretationsleistung, die diesen Blick bestimmt.

Blum: Trotzdem möchte ich meine Rolle so beschreiben: Was ich betreibe, ist die physische Hervorbringung von Klang – nach bestimmten Vorschriften, die vom Komponisten gegeben sind. Wenn diese Vorschriften mich zwingen, zusätzlich eigene Entscheidungen zu treffen, so gehört dies zu meiner Tätigkeit, »graphische Gebilde« in »akustische Gebilde« zu übersetzen. Dies wird noch komplizierter, wenn wir in unserem zweiten Gespräch über Werke von Cage (*Variations I, Ryoanji*) und Feldman (*Durations 1, Why Patterns?*) und deren Aufführung sprechen werden.

