

# Zur Interpretation Neuer Musik (2)

Zwei Gespräche über ausgewählte Werke zwischen Eberhard Blum und Volker Straebel

1 Beide Werke hat Eberhard Blum für CD eingespielt: Morton Feldman: *Why Patterns?* und *Crippled Symmetry*, Eberhard Blum, Nils Vigeland und Jan Williams, Hat Hut Records CD 2-60801 und 2-60802 (1991). John Cage: *Ryoanji*, Robert Black, Eberhard Blum, Iven Hausmann, Gudrun Reschke, John Patrick Thomas und Jan Williams, Hat Hut Records CD 6183 (1996).. ↗

2 Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, in ders., *Essays*, hrsg. v. Walter Zimmermann, Kerpen 1985, S.129. ↗

2. Gespräch: Morton Feldman, *Why Patterns? für Flöte (auch Altflöte und Baßflöte), Glockenspiel und Klavier, von 1978 (Universal Edition, London, 1978, UE 16263L); John Cage, Ryoanji von 1983-84, fünf Stimmen, die vom Solo bis zur beliebigen Besetzung kombiniert werden können: Flöte, Oboe, Stimme und Posaune – jeweils mit Tonband ad. lib., Kontrabaß mit Stimme ad. lib. und Tonband, dazu obligates Schlagzeug oder Instrumentalensemble mit 20 beliebigen Instrumenten (C. F. Peters New York).*<sup>1</sup>

»*Why Patterns?* ist eine Komposition für Flöte, Glockenspiel und Klavier, die eine große Vielfalt von Mustern beinhaltet. In dem Stück ist jedes Instrument für sich notiert und eine Koordination findet erst in den letzten Minuten der Komposition statt. Diese sehr enge, aber nie ganz genau synchronisierte Notation gestattet ein flexibleres Voranschreiten dreier sehr unterschiedlicher Farben.«<sup>2</sup> (Morton Feldman)

**Straebel:** Betrachtet man die erste Akkolade von Morton Feldmans *Why Patterns?*, so findet man ein gemeinsames Tempo für alle drei Stimmen vorgeschrieben, die Stimmen schreiten jedoch in unterschiedlichen Taktarten – vertikal nicht koordiniert – voran. Alt-Flöte und Glockenspiel haben hier jeweils zwölf Takte, das Klavier siebzehn. Die Alt-Flöte spielt in diesen einundsechzig einhalb Achtel, das Klavier einundfünfzig und das Glockenspiel zweiundachtzig Achtel.

**Blum** (lacht): Danke, ich habe sehr viel gelernt eben.

**Straebel:** Schon in der ersten Zeile sind die Einzelstimmen bis zu einunddreißig Schläge auseinander. Was bedeutet dies für die Aufführung?

**Blum:** Wir müssen einen Schritt zurückgehen. Der Begriff Partitur ist für dieses Werk irreführend. Es sind drei Stimmen, die vertikal nicht koordiniert sind. Was heißt das? Wir fangen gemeinsam an zu spielen, und jeder der drei Musiker spielt so genau wie möglich seine Stimme mit MM=63. Da es sich in der Regel um sehr abstrakte und rhythmisch komplexe Gebilde handelt, ist man trotz genauen Zählens schon nach kurzer Zeit nicht mehr exakt im Metrum. So ergeben sich Ungenauigkeiten und genau das ist es, was Feldman interessiert hat. Er wollte, daß drei Stimmen gleichzeitig spielen, mit größter Präzision im herkömmlichen Sinne, daß aber, was vertikal sich abspielt, bei jeder Aufführung etwas anders wird.

**Straebel:** Deshalb wurde *Why Patterns?* im Konzert der Uraufführung beim Metamusik-Festival am 21. Oktober 1978 in Berlin auch zweimal gespielt.

**Blum:** Genau. Der Versuch, so genau wie möglich zu spielen, erzeugt für mich als Spieler eine gewisse Freiheit. Ich bin so viel entspannter, weil ich mich nicht mit den anderen Musikern koordinieren muß. Nur ganz am Ende des Stückes folgt eine herkömmlich notierte Coda. Auf Seite 13 wartet man aufeinander und spielt dann die letzten zwei Seiten ganz herkömmlich.

Abb. 1 Morton Feldman, *Why Patterns?* (Beginn)

**Straebel:** Im ersten, etwa halbstündigen Teil des Stückes wäre also eine angemessene Hörhaltung, weniger auf die Vertikale zu achten, sondern einer extremen dreistimmigen Polyphonie zu folgen. Dies ist eigentlich kaum zu leisten.

**Blum:** Nun, Feldman hat sicherlich keine Unterhaltungsmusik geschrieben. Seine Werke bedeuten für Musiker wie Hörer Arbeit im besten Sinne. Doch viele Muster in den Stimmen sind sehr deutlich, regelrecht signalhaft, so daß man das Verhältnis der Einzelstimmen zueinander schon nachvollziehen kann. Und dieses Verhältnis ist bei jeder Aufführung anders.

**Straebel:** Sie hören sich auch beim Spielen ganz anders zu.

**Blum:** Ja, ich kenne die anderen Stimmen sehr genau, nehme aber keine Rücksicht auf sie.

**Straebel:** Aus ihrer langjährigen Zusammenarbeit mit Feldman können Sie zu einigen aufführungspraktischen Details von *Why Patterns?* Auskunft geben, die aus dem Notenmaterial nicht eindeutig hervorgehen. Was ist zum Beispiel zur dynamischen Gestaltung zu sagen?

**Blum:** Es gibt in der Partitur keine dynamischen Angaben, und auch kein Vorwort. Eigentlich eine Situation wie in der Barockmusik, in der der Komponist nur das notierte, was unbedingt nötig war. Denn er wußte, für wen er schrieb, er kannte ja die Musiker, die das Stück spielen würden. Wir sprachen bereits das letzte Mal davon, daß man bei dieser Musik nicht allein von den Noten ausgehen kann, sondern sich mit dem Umfeld des Werkes beschäftigen muß. Ich hatte das Glück, die Uraufführung zu spielen und mit dem Komponisten intensiv zusammenzuarbeiten. Aber auch so ist es offensichtlich, daß hier *piano* gespielt werden muß, und nicht, wie es immer wieder geschieht, *mezzoforte*.

**Straebel:** Im ersten Takt schreibt Feldman vor, durch Pedalisierung Töne im Klavier (ped.) und Glockenspiel (v. l.) ausklingen zu lassen.

Abb. 2 Morton Feldman, *Why Patterns?* (Übergang zur Coda, letztes System Seite 13 und 1. System Seite 14)

**Blum:** Richtig, auch in dieser Hinsicht handelt es sich um eine Aktionsvorschrift, die nur bedingt darüber Auskunft gibt, was an einer bestimmten Stelle gerade erklingt. So sind auch die drei leeren Takte am Ende des Stückes zu verstehen: so lange bleibt das Pedal des Flügels noch niedergedrückt, danach aber ist das akustische Gebilde beendet. Feldman hat da sozusagen das Ende des Ausklingens komponiert.

**Straebel:** Bei den frühen Klavierstücken wäre eine solche Behandlung des Schlusses aber sehr problematisch.

**Blum:** Das kann gut sein, ich spreche hier nur von diesem Stück unmittelbar Verwandtem wie *Crippled Symmetry*.

**Straebel:** Wie gehen Sie nun genau beim Übergang von den nicht koordinierten Einzelstimmen zur traditionell notierten Coda vor?

**Blum:** Am Anfang haben wir, also Jan Williams (Perkussion) und ich, sehr oft gemeinsam mit Feldman am Klavier gespielt – und Feldman hat das Tempo seiner Stimme immer ein bißchen manipuliert. So hat er sein bevorzugtes Ende vor Einsatz der Coda herausgefunden. Das war – und ich betone: das muß nicht unbedingt so sein –, daß das Glockenspiel als erstes aufhört, dann die Flöte aufhört, und etwa das letzte System des Klaviers auf Seite 13 allein erklingt. Wenn dann der letzte Anschlag des Klaviers fast verklungen ist, setzt man mit der Coda ein.

**Straebel:** Feldman setzte dort also eine Fermate, die er nicht notiert hatte. Eigentlich steht dort ein Vierklang von einer Halben Länge.

**Blum:** Ja, sein Gedanke war, die Musik sich entfernen zu lassen, bis dann eine ganz andere wieder einsetzt. Würde man nicht manipulieren, wäre die Klavierstimme übrigens um etwa fünf Minuten zu lang. Auch hat Feldman auf Seite 5 die Wiederholungszeichen im Glockenspiel erst nachträglich eingefügt. Er hat zwar immer in Interviews behauptet, daß das alles berechnet sei und aufginge, aber das stimmt nicht.

**Straebel:** Zurück zur Dynamik. Wie setzen Sie nun genau das *Piano* in der Flötenstimme um?

**Blum:** Wenn die Altflöte in hoher Lage spielt, ist sie verhältnismäßig laut. Unter einer bestimmten Dynamik sprechen die Töne gar nicht an und es ist falsch, so zu spielen, daß der Ton ständig wegkippt. Der Ton soll einen natürlichen, klaren Ansatz und Klang haben. Und durch die weiten Registerwechsel werden die tiefen Töne sehr viel leiser.

**Straebel:** Sie könnten dies ja ausgleichen und die tiefen Töne entsprechend lauter nehmen.

**Blum:** Nein, das ist aber dem Stück nicht angemessen. Die tiefen Töne sind in natürlicher Weise leiser, ohne daß sie mickrig oder hauchig klingen sollen.

**Straebel:** Das beschreibt die Balance innerhalb der Flötenstimme. Wie aber verhalten sich die drei Instrumente dynamisch zueinander?

**Blum:** Das Glockenspiel ist ja von Natur aus kein lautes Instrument und Feldman wünschte nicht, daß der Spieler während des Stückes die Schlägel wechselt. Die Klangfarbe bleibt also die ganze Zeit gleich. Jan Williams hat Feldman viele verschiedene Schlägel vorgespielt, und er benutzt jetzt immer welche mit Kunststoffköpfen, die mit Dr.Scholls *muleskin* umwickelt sind.

**Straebel:** Und das Klavier?

**Blum:** Das muß sich ganz besonders den akustischen Gegebenheiten des jeweiligen Aufführungsortes anpassen. Auf jeden Fall müssen bei den Mehrklängen die Einzeltöne deutlich zu hören sein. Es darf nicht die Gefahr bestehen, daß dem Spieler ein Ton wegbleibt, weil er Angst hat, er wird zu laut. Sonst entsteht solch ein mickriger, brüchiger Klang, von dem Feldman niemals gesprochen hat. Sein eigenes Spiel hatte immer einen satten, vollen Klang.

**Straebel:** Das Verhältnis der Einzelstimmen ist auch von der Positionierung der Musiker auf der Bühne abhängig.

**Blum:** Zweifellos. Der Flötist sitzt und der Glockenspiel-Spieler steht. Das Klavier ist vom Publikum aus gesehen auf der linken Seite, der Flötist sitzt in der Mitte und rechts steht der Glockenspiel-Spieler. Dabei ist die Entfernung der Musiker voneinander vom Raum abhängig. Feldman hat uns bei solchen Proben bis zum Umfallen damit gequält, immer wieder andere Positionen einzunehmen. Das hat ihm einen teuflischen Spaß gemacht, seine Stücke auch in ungünstigen Räumen durch geschickte Plazierung zu retten.

**Straebel:** Feldman hätte doch aber auch die Aufstellung der Instrumentalisten in der Partitur fixieren können. Das wäre ja für Neue Musik nichts Ungewöhnliches.

**Blum:** Er war einfach nicht der Typ dafür. Nils Vigeland hat ihn ziemlich früh darauf hingewiesen, daß es Katastrophen geben würde, wenn andere Leute das spielten. Aber er meinte immer: »Ja, wenn die Leute sich wirklich mit meiner Musik beschäftigen, dann werden sie es schon richtig machen.«

**Straebel:** Feldmans Standpunkt war aber nicht, einfach zuzulassen, daß es grundverschiedene Arten gibt, seine Stücke zu spielen?

**Blum:** Nein, absolut nicht. Feldman hat das Aufführen immer mit dem Hängen einer Ausstellung verglichen. Die Bilder bleiben stets gleich, wenn sie auch anders beleuchtet werden können.

**Straebel:** Nun ließe sich doch – um einmal eine Gegenposition zu formulieren – argumentieren, daß die musikalische Faktur gleich bleibt und eine Interpretation in *mezzoforte* verleiht dem Ganzen einen anderen Charakter, so wie ein anderes Licht auf einem Bild.

**Blum:** Aber nein, das wäre so, als wenn Sie auf einen Rothko einen Punktscheinwerfer richteten. Das geht wirklich nicht, es gibt Grenzen des Geschmacks. Die Klänge sind einfach nicht so konzipiert, daß sie dramatisiert

werden könnten.

**Straebel:** Ein Stück, das ebenfalls nicht in einer eigentlichen Partitur, sondern in nicht koordinierten Stimmen fixiert ist, ist *Ryoanji* von John Cage. Hier besteht das Material aus fünf Einzelstimmen für Flöte, Oboe, Posaune, Stimme und Kontrabaß, die in beliebiger Besetzung kombiniert werden können. In jedem Fall tritt ein obligates Ostinato hinzu, das ein langsames Metrum in »koreanischem«, also etwas ungenauem Unisono spielt, in dem gelegentlich einzelne Schläge fehlen. Dies kann entweder ein Schlagzeuger mit mindestens zwei Instrumenten unterschiedlicher Familien (Fell, Metall, usw.) oder ein Ensemble von bis zu zwanzig beliebigen Instrumenten übernehmen. Für Ihre Realisation in der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg haben Sie in besonderer Weise auf den titelgebenden japanischen Steingarten Bezug genommen.

**Blum:** In dem Steingarten, auf den Cage sich hier bezieht, liegen fünfzehn sehr verschieden große Steine in fünf Gruppen angeordnet in einem rechteckigen Feld etwa von der Größe eines Tennisplatzes. Dieses Feld ist mit Sand ausgefüllt, der in parallelen Linien geharkt ist. Für das Konzert in der Akademie habe ich nun einen Bereich für die Musiker angelegt, dessen Maße mit denen des Gartens übereinstimmen. Die Spieler befinden sich etwa an den Orten, an denen sonst die großen Steine liegen.

**Straebel:** Sie haben also die Maximalbesetzung mit fünf Instrumentalisten gewählt.

**Blum:** Ja, mir scheint, daß, wenn man weniger Stimmen spielt, man keinen richtigen Eindruck von dem *Ryoanji*-Garten erhält, so, als hätte man eine Photographie, auf der nur ein Ausschnitt des Gartens zu sehen ist, und einige Steingruppen fehlen. So gibt es überhaupt keinen Eindruck von der Gesamtsituation.

**Straebel:** Cage hat aber die Aufführung mit kleinerem Ensemble ausdrücklich zugelassen.

**Blum:** Da glaube ich, daß Cage sich selbst treu bleiben wollte mit dieser Option.

**Straebel:** Jede Einzelstimme enthält acht, im Falle von der für Stimme neun als »Garten« bezeichnete Sätze zu vier Systemen, in denen die glissandierenden Tonverläufe graphisch eingezeichnet sind. Wie auch in seiner im Entstehungsjahr von *Ryoanji*, 1983, begonnenen Serie von Bleistiftzeichnungen *Where R= Ryoanji*, legte Cage Zufallsverfahren folgend Steine aufs Papier, die er mit dem Stift umkreiste. In der Partitur sind natürlich nur Ausschnitte dieser Ovale fixiert, weil die gewählten Instrumente keine zweistimmigen Glissandi hervorbringen können. An manchen Stellen liegen jedoch Linien verschiedener Form (durchgezogen, gestrichelt, in Punkten) übereinander, die nur mittels vorproduziertem Tonband umgesetzt werden können. Diese zusätzlichen Stimmen sind jedoch ad libitum. Es gibt kein festes Tempo, einzig in der Vokalstimme gibt Cage die Dauer eines »Gartens« mit »etwa 2 Minuten« an.

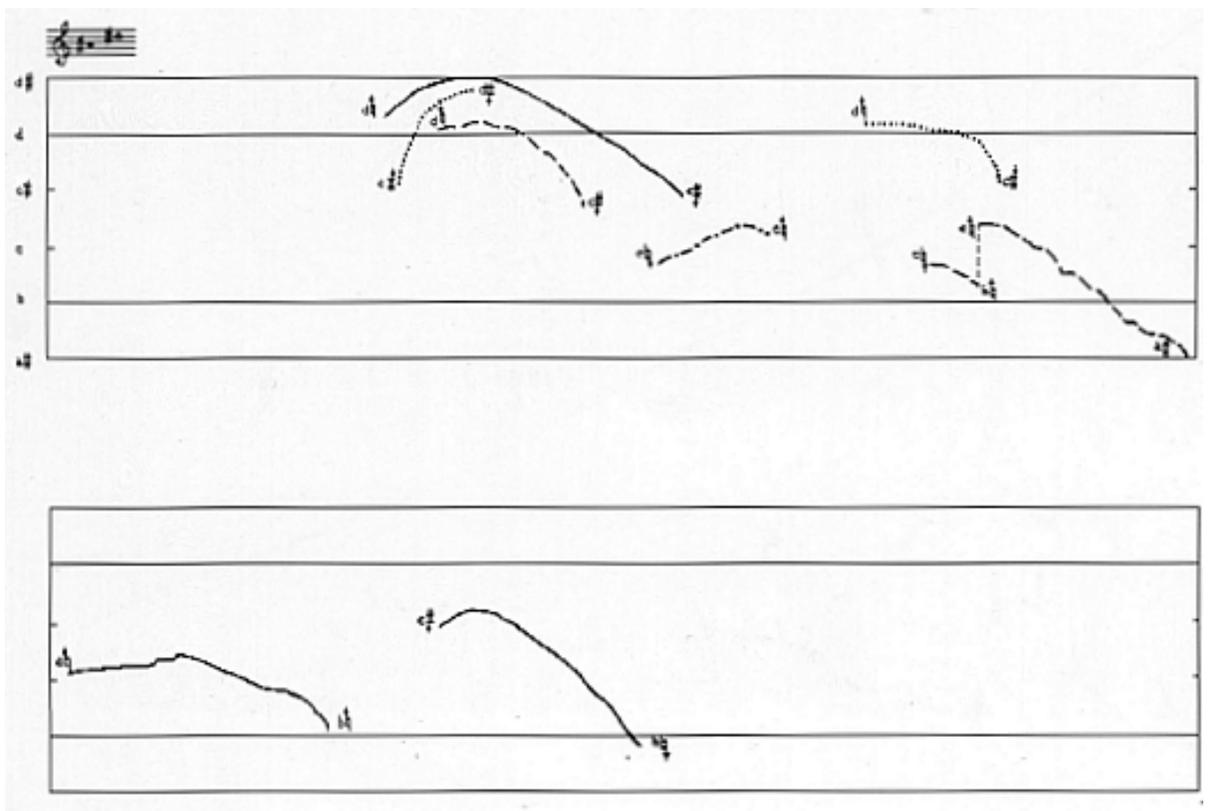


Abb. 3 John Cage, *Ryoanji*, Oboenstimme (Beginn des vierten »Gartens«, C. F. Peters New York P66986b, Seite 8)

**Blum:** Für meine Realisation habe ich einen Zeitplan gemacht, der zunächst festlegt, daß die Aufführung eine Stunde und jeder »Garten« zwei Minuten dauert. Dann ist hier verzeichnet, wann welche Instrumente spielen.

**Straebel:** Sind auch die Nummern der zu spielenden »Gärten« vorgeschrieben?

**Blum:** Ja, die folgen der Reihenfolge der Partitur. Vor der ersten Probe wußte also schon jeder Musiker, wann er mit welchem Abschnitt drankommt. Desweiteren haben die Spieler in dem Aufführungsraum ihre zweiten und dritten Stimmen für das Zuspieldband aufgenommen. So wurde gewährleistet, daß es keine raumakustischen Brüche geben konnte.

**Straebel:** Die werden doch aber nicht völlig auszuschließen gewesen sein.

**Blum:** Doch, doch. Die Wiedergabelautsprecher wurden bei der Aufführung in unmittelbarer Nähe der Musiker plaziert. In Einzelproben wurden Tonband und Live-Spiel genau ausgepegelt, so daß der Hörer praktisch keinen Unterschied wahrnehmen konnte. Mich haben nach den Konzerten sogar Leute darauf angesprochen, daß sie mich spielen gehört hätten, obwohl ich die Flöte abgesetzt hatte. Es ist also gelungen, aber das ist auch die mühselige Arbeit zweier Tontechniker vom Rundfunk gewesen.

**Straebel:** Die Gestaltung der Glissandi stellt vor allem Flöte und Oboe vor immense Schwierigkeiten. Hier dürfte wohl kaum eine Feldmansche Klangkultur zu erzielen sein?

**Blum:** Nein, aber das ist auch gar nicht verlangt. Bei den Griffwechseln ergeben sich Brüche und Doppelklänge zuhauf, aber auf die weist Cage in der Partitur auch ausdrücklich hin. Auch entsteht oft ein Obertonflirren, wenn sich die Stimmen der Zuspieldbänder mit dem Live-Part kreuzen und sich die Klänge aus dem Unisono herausdrehen. *Ryoanji* ist ganz einfach ein Werk von einer unglaublichen Komplexität und mit einem Klangreichtum im Detail, der von vielen Werken, die genau notiert sind, überhaupt nicht erreicht wird. Hier stehen sich höchste Präzision in der Festlegung des Tonhöhenverlaufes und große Freiheit in der Klanggestaltung genial gegenüber.

**Straebel:** Für das Schlagzeug ist nun vorgeschrieben, daß es etwa zwei »Takte« (die Takte haben etwa elf bis vierzehn Schläge) vor dem ersten Einsatz eines anderen Instrumentes beginnt und erst nach dem Ende des letzten Solos aufhört.

**Blum:** Weil ich eine sehr lange Aufführung vorhatte, habe ich entschieden, das Schlagzeug am Beginn zwei Minuten und am Ende drei Minuten allein spielen zu lassen. Nach einigem Überlegen habe ich den Schlagzeuger auch *in* den Bereich unseres Gartens gesetzt, obwohl er ja eigentlich nicht zu den Soloinstrumenten gehört. Aber der geharkte Sand, den er symbolisiert, ist ja auch nur innerhalb dieser Fläche.

**Straebel:** Nun sind zwei Minuten Schlagzeugsolo am Beginn aber deutlich mehr als die von Cage geforderten »etwa zwei Takte«.

**Blum:** Ja, aber da ich die Proportionen des Stückes sehr gedehnt habe, mußte ich auch den Anfang entsprechend großzügiger gestalten. Man muß ja erst einmal eine gewisse Ruhe für das Folgende schaffen.

**Straebel:** Wie hat denn das Publikum reagiert?

**Blum:** Das Publikum war ganz phantastisch. Ich habe selten an einer Veranstaltung mitgewirkt, in der solch eine Konzentration herrschte. Es war im Sommer und sehr heiß, so daß wir die Türen aufgelassen haben und S-Bahn, Vogelzwitschern und Stadtgeräusche immer im Hintergrund hatten, was ja ganz vorzüglich zu dem Stück paßt. Um die »Gartenfläche« herum waren mehrere Reihen von niedrigen Sitzbänken mit Kissen angeordnet, und nach etwa fünf Minuten waren die Leute so ruhig, daß man eine Stecknadel hätte fallen hören können. Die Hörer waren wirklich wie verzaubert und fragten mich nachher – jetzt kommt wieder mein polemischer Nachsatz – »warum passiert so etwas in Berlin nicht öfters?«

**Straebel:** Und Ihre Antwort?

**Blum:** »Weil man mich nicht läßt.« Wir haben sehr intensiv an der Sache geprobt und ich habe von den Musikern verlangt, daß sie eine ganze Woche für dieses Projekt zur Verfügung stehen. Machen Sie das mal in Berlin, wo die meisten Musiker ihre Orchesterdienste haben und Neue Musik nur nebenbei spielen wollen. Erfolgreiche Aufführungen der Musik unserer Zeit gelingen nicht als Nebenprodukte des Musiklebens.