

Christian Wolff gibt dem Bratscher seines Stückes *For six or seven players* (*Music for Merce Cunningham*) ein Rätsel auf. Er bittet den Musiker innerhalb einer Viertelsekunde acht Töne zu spielen, die aber ganz unterschiedliche Spielarten voraussetzen, darunter ein Pizzicato und drei Flageolets. Dem Interpreten stehen mehrere Möglichkeiten frei: Er kann es versuchen und scheitern. Er kann sich von vornherein für einige, spielbare Töne entscheiden und diese Töne korrekt aufführen. Oder er kann die ganze Passage als »unspielbar« brandmarken und sie überhaupt nicht spielen, was angesichts des verzerrten Sinnzusammenhangs der falsch oder nur teilweise gespielten Passage nicht einmal eine schlechte Lösung ist.

Provokation

Dass das Geforderte physisch-motorisch nicht zu bewältigen ist, ist auch dem Komponisten klar. Warum aber notiert Christian Wolff etwas, das sich nicht spielen lässt und das den Interpreten in erster Linie frustriert? Die Antwort auf diese Frage ist auf mehreren Ebenen zu suchen. Erstens ist unbedingt am Rätselcharakter der Passage festzuhalten. Das Paradox, dass der Komponist etwas wünscht, dass es nicht gibt, verweist auf etwas Höheres, etwas Anderes, das Musik und dennoch nicht in Tönen einzulösen ist. Zweitens schafft Wolff eine Kluft zwischen ihm und seinem Interpreten. Es geht den Komponisten nichts an, was der Interpret mit seinem Werk anstellt. Er hat eine Partitur in die Welt gesetzt, über deren weiteres Schicksal – auch wenn das Notierte natürlich mit einem strengen Imperativ einhergeht – er nicht mehr verfügt. Es geht – in den Werken der New York School zumal – in diesen Jahren ein signifikanter Riss durch die kommunikative Übereinkunft, die der Notenschrift zugrunde liegt. »Composing's one thing, performing's another, and listening's a third. What can they have to do with one another«, heißt es bekanntlich bei John Cage.¹ Bei Wolff wird diese Beobachtung werkimmanent. Der Interpret ist allein.

Drittens muss natürlich auch Wolff davon ausgehen, dass der Interpret sich für eine Aktivität entscheiden wird, um der Stelle im Rahmen der oben genannten Optionen gerecht zu werden, und dass diese Aktivität deutlich von dem in der Partitur vorgeschriebenen Klangereignis abweichen wird. Christian Wolff nötigt den Interpreten also zu einem Fehler. Qualität und Sinn dieses Augenblicks ist das Erratum. Dies nebenbei: Mit Unbestimmtheit, Improvisation oder Aleatorik hat das nichts zu tun. Der Komponist hat notiert, was er zu

Björn Gottstein

Provokation, Panne, Schikane

Der Fehler des Interpreten als ästhetische Figur

zu hören wünscht. Dass dem Interpreten dies nicht gelingt, ist aus Sicht des Komponisten zweitrangig.

Unspielbarkeit

Unspielbarkeit ist ein musikalischer Topos, der seit den späten Beethoven-Sonaten eine Distanz zwischen dem Komponisten bzw. seinem Werk und dem Interpreten schafft. Das erst in Zukunft Spielbare stellt einerseits den Genius seines Schöpfers sicher, indem es allerdings eine fehlerhafte Aufführung in Kauf nimmt. Dabei ist es wichtig, verschiedene Grade der Unspielbarkeit zu unterscheiden. Wenn Hindemith bei einem Zeitmaß von MM = 600-900 dem Interpreten versichert, dass »Tonschönheit Nebensache« sei, ist der Makel, mit dem der Bratscher das Klangbild versieht, vorgesehen und akzeptabel.²

Hingegen entstand der berühmte erste Takt des *Klavierstücks I* von Karlheinz Stockhausen, dessen rhythmisch-metrischer Vertracktheit sich der Interpret nur annähern kann und den Stockhausen deshalb später leicht modifizierte, in Folge eines seriellen Kalküls, sodass er einer der Aufführbarkeit übergeordneten Instanz geschuldet ist. Wenn der Komponist sich für ein musikalischen Sinn stiftendes System entschieden hat, muss er, so lässt sich die serielle Raison der Fünfzigerjahre vielleicht zusammenfassen, die Konsequenz der möglichen Unspielbarkeit tragen. Ähnliches widerfuhr John Cage, als er seine *Music of Changes* dem Zufall unterwarf, sein Orakel aber

2 Paul Hindemith *Sonate für Bratsche allein op. 25,1* (1922), 4. Satz: „Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache“

1 Zitiert nach Hugo Cole *Sounds and Signs. Aspects of Musical Notation*. London 1974, S. 124.

Erster Takt aus Karlheinz-Stockhausens *Klavierstück I*



4 Siegfried Mauser, *Tendenzen nach 1945*. In: *Musikalische Interpretation*. Hg. von Hermann Danuser. Laaber 1992 [=Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11], S. 415-423, hier S. 422.

3 John Cage *Music of Changes* (1951) für Klavier.

bisweilen einander ausschließende Anweisungen gab, die Cage gehorsam in ihrer Widersprüchlichkeit notierte. Anders als Wolff aber, der genau diesen Widerspruch suchte, entschärft Cage die Situation für den Interpreten: »It will be found in many places that the notation is irrational; in such instances the performer is to employ his own discretion.«³

Fahrlässig werden Abweichungen vom Notentext dort in Kauf genommen, wo neue Notationsverfahren mögliche, dem musikalischen Zeichen eingeschriebene Abweichungen preisgeben und eine das musikalische Ereignis exakt abbildende Niederschrift suchen. Wer zum Beispiel die Tonhöhe als kontinuierliche Linie notiert, anstatt die Tonhöhen, wie üblich, in einem System zu rastern, unterstellt, dass diese über die Maßen genaue Vorgabe auch gespielt werden kann, was ein Irrtum ist, sofern die Linie, im Gegensatz zum Notenkopf, keine geringe Abweichung vorsieht bzw. duldet. Ein Blick auf Friedrich Cerhas *Mouvement II* von 1960 mag das veranschaulichen: Wer ein wenig zu schnell oder langsam glissandierte und an Punkt x nicht genau Tonhöhe y erreicht, verletzt die kompositorische Intention. Cerha würde vielleicht widersprechen, dass es ihm nicht um Punktgenauigkeit gegangen sei, notiert aber hat er es mit geradezu apodiktischer Präzision.

Und natürlich ist da noch der besonders üble Fall der mutwilligen Überforderung des Interpreten, wie man es zum Beispiel in Bo Nilssons Klavierstück *Quantitäten* findet – der jeder der fünfundachtzig Tonhöhen ein eigenes Tempo zuweist, was sich schlicht und ergreifend nicht spielen lässt und deshalb auch als Übergriff auf den Interpreten abgeurteilt wurde. »Mit Recht«, fasste Siegfried Mauser den

Sachverhalt einmal zusammen, »rebelliert in solchen Fällen das interpretatorische Bewußtsein, da sich Unfähigkeit oder Uneinsichtigkeit in Notwendigkeiten der Ausführung den falschen Schein berechtigter Zukunftsmusik beilegen.«⁴ Bis heute hat sich das schwer zu Spielende den Nimbus der besonderen ästhetischen Qualität bewahrt, wohl weil eine gewisse technische Herausforderung des Musikers die Auseinandersetzung mit dem Werk schärft und das Schwere daran eben das Nichtgeläufige ist, das die neue Musik sucht.

In allen beschriebenen Fällen kommt es zu Abweichungen vom Notentext bei der Interpretation, die infolge zu hoher Anforderungen an den Interpreten entstehen. Man muss vielleicht hinzufügen, dass das Interpretationsverständnis der fünfziger Jahre, in denen die meisten der genannten Werke entstanden sind, auch angesichts der erst mittelmäßig ausgebildeten Spielkultur im Bereich der neuen Musik, der Aufführung einen untergeordneten Stellenwert einräumte, was sich treffend in Bruno Madernas Bemerkung widerspiegelt, eine schlechte Aufführung könne einem Werk, das in Partiturform die Intentionen des Komponisten festhielte und dem Publikum in dieser Form zugänglich ist, eigentlich nichts anhaben.⁵

Schreiben und Spielen

Die Frage bleibt: Was hat es mit dem Fehler des Interpreten auf sich? Den Ontologen stellt die Abweichung vom Notentext vor ein Dilemma. Es war Nelson Goodman, der 1969 in seinem Buch *Sprachen der Kunst* behauptete, dass jede Partitur eine bestimmte Erfüllungsklasse festlegt, eine Menge möglicher Auffüh-

5 Zit. n. Karlheinz Stockhausen, *Musik und Graphik* (1959). In: Ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Band 1: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1988, S. 178.

Foto-Essay *Dem Fehler sei Dank!* von Arne Reinhardt, Foto 6. 20



Eine Audienz mit dem Publikum II

ENSEMBLE ZWISCHENTÖNE
in der „HOCHBURG DER KLASSIK“
und
im TIERSTALL

**14. Juni 2009: Zwischen „Team Building“
und „Deep Listening“**
7hours HAUS19
<http://www.7hours.com>

15. Juni 2009: Zwischen Stille und Krawall
Werner-Otto-Saal des
Konzerthaus Berlins

HAUPTSTADT KULTUR FONDS

in m
7hours

www.ensemble-zwischentoeene.de

rungen. Nun fordert Goodman, dass alles, was in der Partitur vorgesehenen ist, auch tatsächlich gespielt wird, denn nur dann ist das Werk auch tatsächlich aufgeführt worden. Wo aber ein falscher Ton erklingt, kommen Partitur und Aufführung nicht zur Deckung, so dass das Werk, rein theoretisch gesehen, gar nicht aufgeführt wurde: »Wenn wir die geringste Abweichung zulassen, ist jede Sicherheit der Werk- und Partiturbewahrung dahin; denn durch eine Reihe von Eine-Note-Fehlern der Auslassung, Hinzufügung und Modifikation gelangen wir schließlich von Beethovens Fünfter Symphonie zu *Three Blind Mice*.«⁶ Ja, wo kämen wir denn da hin? Man muss über die Haltlosigkeit dieser These nicht viele Worte verlieren, sondern kann es vielleicht bei der Feststellung belassen, dass der Fehler des Interpreten die Werkidentität gefährdet.

Goodmans Ausführungen eröffnen allerdings eine Perspektive auf die Frage, wie sich Partitur und Interpretation zueinander verhalten und dass es noch nie um die vollständige und fehlerfreie Exekution eines Werkes gegangen ist, sondern dass Notation ein brüchiges Kommunikationsmittel ist, das sich nur auf der Basis eines komplexen Traditionsbestands sinnvoll entschlüsseln lässt und das auch Aspekten wie zum Beispiel Agogik und – in früheren Epochen – Verzierungen Rechnung zu tragen hat. Auch Brian Ferneyhough wendet ein, dass Notation noch nie »einfach eine Anweisung« gewesen sei, die der »exakten Reproduktion« diene, sondern in erster Linie »Zusammenhänge« liefere.⁷ Die Interpretation einer Beethoven-Sonate sei nicht dann sinnvoll, wenn das, was auf dem Papier stehe, exakt ausgeführt werde, sondern wenn sich der Interpret in einem Dialog mit dem Werk befinde.

Entgegen der »blöden Genauigkeit«, die sich als Interpretationsideal der neuen Musik durchgesetzt habe, notiere er deshalb Dinge, »die nicht genau zu spielen sind«, sondern die es dem Interpreten gestatten, »sinnvolle Grade der Abweichung« zuzulassen. Wenn er ineinander vernistete Triolen notiere, erwarte er nicht, dass ein Ton »0,976 Sekunden« dauere: »Es geht mir darum, dass der Interpret auf von ihm selbst bestimmte, sinnvoll erscheinende Weise dieses Triolen-Triolen-Verhältnis verinnerlicht und wiedergibt.«

Auch Ferneyhough fordert seinen Interpreten heraus, indem er Situationen provoziert, in denen das Notierte nicht punktgenau zu realisieren ist, eine Abweichung deshalb unvermeidlich wird, dieser Abweichung aber nicht der Status eines Fehlers gebührt. Die Überforderung, mit der Wolff den Musiker konfrontiert, unterscheidet sich also von derjenigen Ferneyhoughs nur dadurch, dass jener den Interpreten mit der Überforderung allein lässt, während dieser das »echte oder virtuelle Gespräch zwischen dem Komponisten und dem Interpreten« sucht. Sie gleichen sich aber darin, dass sie die Abweichung zulassen und suchen. ■

6 Nelson Goodman *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. (1968) Aus dem Englischen von Bernd Philippi. Frankfurt a. M. 1997, 177.

7 Hier und im Folgenden aus einem Gespräch, das der Verfasser mit dem Komponisten im Juni 2004 an der Stanford University geführt hat.