

Johannes Kreidler

Zur Interpretation

März 2019

Zuerst erschienen in:

movement to sound / sound to movement (2021)

Zum Thema der Interpretation von (Neuer) Musik, meiner Musik und speziell des Klavierstücks, das ich für Rei Nakamura geschrieben habe, sind einige Notizen angefallen, die sich thematisch gruppieren, aber nicht in einen durchgehenden Text bringen lassen. Der Begriff der musikalischen Interpretation hat verschiedenartige Dimensionen (und ist seiner Natur nach selber Sache des Austauschs zwischen Individuen, der Interpretation) – darum kann ich dazu keinen geschlossenen Text anbieten, wohl aber diverse Beobachtungen, Ansichten, Gedanken und hoffentlich Anregungen.

Die klingende Interpretation

Auch Neue Musik, die extremst genau notiert ist, benötigt Interpretation. Artikulationsweisen, dynamische Stufungen, Verlaufsformen der Crescendi oder Ritardandi, Haltung auf der Bühne, bei fixierten Medien die Raumbeschallung, der Gesamtausdruck, die Qualität der Klänge, sowieso: schöne bzw. gut klingende Klänge hervorbringen, das fordert von den Interpreten Interpretation; aus den Noten Gestalten bilden, den Notentext lebendig werden lassen, den Stil des Stückes auch in eine Körpersprache bringen, eine Körpersprache erst dafür finden. Auf dem Weg der körperlichen Aneignung durch Interpreten passiert vielleicht überhaupt: ein Musikstück verstehen.

Die Partitur ist Begrenzung und Öffnung. Interpreten schließen das Potential des Schriftbildes auf, erschließen es, wobei dieses nicht als vorab feststehendes Ganzes existiert, sondern als ein konkret vorliegendes Medium, das sich mit jeder klingenden Aktualisierung modifiziert. Die Offenheit der Noten muss überhaupt erst zu einem Stück stabilisiert, gleichsam individuiert und schließlich rhetorisch vermittelt werden. Man schließt aus dem Notentext auf ein klingendes Resultat. Und die Sache hat ›Spiel‹.

Interpretation macht aus der geschriebenen Komposition nicht nur etwas Aktives, sondern auch etwas Affektives. Sie gibt jeder Note nicht nur eine effektive Frequenz, sondern auch eine affektive Tendenz, wie der Stein, der, einmal losgelassen, im Wasser nach unten plumpst, aber Wellen in alle Richtungen austeilte. Aus dem Kunstwerk wird ein Kunstwirken.

Ich bin der Ansicht, dass sich jede klangliche Aktion notieren und entsprechend wiedergeben lässt. Das heißt, es gibt wenig wirklichen Vorzug von Improvisation auf der Bühne. Besser, man entdeckt musikalische Qualitäten zu Hause (zum Beispiel durch Improvisation) und präsentiert diese im Konzert dann frei von allem Tand.

Aber das erfordert natürlich Musiker, die in der Lage sind, einen Notentext derart mit unmittelbarer Wirkung umzusetzen, wie wenn es frei gespielt würde. Es ist schade, dass für Auswendigspielen in der Neuen Musik die Ressourcen fehlen. Da sind die Schauspieler und Opernsänger fleißiger.

Es gibt Aufführungen, die unter einem schlechten Stern stehen, ohne dass objektiv Fehler passieren. Die Stimmung ist einfach spröde, man ist nicht Konzert-konzentriert, es kommt kein Kontakt und keine ›Schwingung‹ zustande.

Den umgekehrten Fall gibt es gottlob auch. Mein Gitarrenstück *Anlässe, sich eine zu drehen* erlebte eine fulminante Uraufführung, bei der der Interpret auf der Stuhlkante saß und wie um sein Leben spielte – eine sagenhafte Energie entstand da, obwohl er ziemlich oft daneben griff. Später spielte er das Stück immer routinierter, makelloser, so drohte die Sterilität. Das Ereignis der Uraufführung war jedenfalls nicht wiederherstellbar, und als Komponist ist man etwas ratlos, wie es denn nun eigentlich richtig wäre.

Mich überkommt Nostalgie, denke ich an die Zeiten der 1960er zurück, als beispielsweise Stockhausen Partituren vorlegte, die man sich erst zum eigenen Stück synthetisieren muss (zB *Solo*). Die Noten sind lose Blätter, parametrische Angaben, Notenköpfe ohne Instrumentenangaben, die womöglich sogar erst transponiert werden müssen.

Heute wird Neue Musik meist nicht geprobt oder gar erarbeitet, sondern einstudiert, alle Rationalität darauf angelegt, Probenzeit einzusparen, die Partituren müssen immer leichter zu lesen sein. Es versteht sich, dass solch standardisierter Betrieb die Fließbandproduktion hervorbringt; die Noten sollten am liebsten vom Blatt spielbar sein, die Stücke mit den immer gleichen Handgriffen auf die Beine gestellt werden können.

Realisieren heißt, die Partitur technisch umsetzen. Interpretation ist aber mehr, sie ist Aneignung, Durchdringung, Präsentmachung des Geistes des Stücks. Ereignung.

Interpretieren sollen mitdenken. Sie sollen sagen, wenn sie finden, eine Stelle klingt schlecht. Leider schwindet, wie überall, das Verantwortungsgefühl mit der Größe des Ensembles. Ein Solist, ein Duo, vielleicht noch eine kleine Gruppe identifizieren sich auch wirklich mit dem, was sie spielen und wollen, dass es gut wird. Bei größeren Verbänden jedoch kommt irgendwann die Dienst-nach-Vorschrift-Attitüde auf, und selbst im Status eklatantester Unfertigkeit wird das Instrument eingepackt, wenn die Probenzeit um ist, und zwar pünktlich auf die Minute. Mich verblüffte einmal eine Schauspielerin mit der Bitte »Ich brauche noch mehr Proben!«. Sehr wenige Ensemble-Musiker würden so etwas zum Komponisten sagen. Man hat halt die Anzahl der Proben (drei bis vier in der Regel), die disponiert ist, in der Zeit kommt man so weit wie man eben kommt und dann ist das Konzert.

Das ist nicht nur mit finanziellen Umständen zu erklären und entschuldigen. Der Komponist verdient auch nicht mehr, nur ist ihm an der Sache mehr gelegen. Allein die Tatsache, dass ab einer gewissen Ensemblegröße ein Dirigent schirmend vorne steht oder dass sich die Verantwortung auf immer mehr Leute verteilt, oder dass der Komponist nach der Darbietung aufzustehen hat und verbeugend die Verantwortung auf seine Schultern nimmt (nur aus diesem Grund habe ich schon Aufführungen geschwänzt, damit die Interpreten auch wirklich selber dafür gerade stehen müssen, ein Trick, der, so höre ich, recht zuverlässig funktioniert), verleitet dazu, nicht mehr als unbedingt nötig an Zeit und Kraft aufzubringen. Letztlich liegt das auch am Paradigma der Partitur, die objektiv das zu Spielende stark fixiert und den Vorgang technisiert, statt dass da jemand dasteht und etwas erzeugen muss, wie das von Schauspielern viel mehr gefragt ist. Im Theater probt man sechs Wochen lang, lebt wirklich mit dem Stück beziehungsweise bringt es erst hervor. Davon könnte sich die Neue Musik inspirieren lassen. Die Partitur ist nicht die Vorschrift, nach der man Dienst schiebt.

Spielt ein Musiker ein Stück, das andere bereits interpretiert haben, verweise ich ihn auf die Aufnahmen. Bedauerlicherweise gibt es Musiker, die sich dagegen sträuben, sich mit den schon existierenden Einspielungen auseinanderzusetzen. Das wäre, wie wenn ich als Komponist mir Schönberg besser ganz vom Leib halten wollte, damit ich ja unbefangen bliebe beim eigenen

Musikerfinden. Jeder Sachkundige sagt in so einem Fall, dass das ärgste Unprofessionalität ist, ein sich Dummstellen.

Eine erneute Interpretation ist Teil der Geschichte eines Stücks, und zur Interpretation gehört der Respekt vor und das Bewusstsein der bisherigen Interpretationsgeschichte des Werks. Interpretation hat in jeder Hinsicht informiert zu sein.

Die Referenzaufnahme gibt es nicht. Ein Musikstück existiert nicht als Unikat. Man spielt ein Beispiel. Wenn ich mit Musikern Aufnahmen mache, sollen die natürlich so gut wie möglich und gemäß meinem Willen (bzw. dem der Partitur, auf ein zehn Jahre altes Stück schaue ich beinahe wie auf ein fremdes Werk) spielen, aber es gibt stets Spiel-Raum, auch im vermeintlich Perfekten (›Perfektion‹ ist eine Fiktion), und sowieso, je älter das Stück wird, desto verhandelbarer wird es. Es kann immer sein, dass irgendwann später einem Musiker noch bessere Ideen zu einem Notentext kommen. Ich höre Bach lieber auf einem modernen Flügel als auf dem Cembalo gespielt. Man steigt nicht zwei mal in den denselben Bach.

Die Einspielung eines Stückes kann heute ganz verschiedener Gestalt sein. Schon die Mikrofonierung rührt an Glaubensfragen. Und wo Video hinzutritt, wo auch die Performance wert wäre als Reproduktion gesehen zu werden, stellt sich erst recht die Frage nach dem Aufnahmestil. Wie viele Kameras, wie viele Einstellungen (die auch im Wortsinn ›Haltungen‹ sind), in welchem Schnittrhythmus? Oder bei konzeptuellen Arbeiten kann auch eine veritable Dokumentation zum Konzertstück hinzukommen, Interviews, Darstellung von Kontexten, et cetera.

Um dem live-Erlebnis eine vergleichbar attraktive Reproduktion nachzuliefern, ist oft eine abwechslungsreiche Abbildung lohnenswert; freilich legt man dann mit vielen Kameraschnitten einen neuen Rhythmus über den schon vorhandenen der Musik. Manches Mal ist aber auch die Standkamera nicht falsch. Das ist dann die Position eines Zuschauers, und jede weitere Fokussierung bleibt ihm überlassen, statt dass der Betrachter von geführten Kameras und Perspektivwechseln entmündigt wird.

Wo sich die Metiers häufen, stellt sich die Frage nach Einheitlichkeit verschärft, nach der Identität des Werks schlechthin. Wir bewegen uns im erweiterten Interpretationsbegriff, und der verweist zurück auf die Irreduzibilität des Konzepts. Eine Idee ist das kleinste mögliche Ganze, ja, das einzig mögliche Ganze – und der einzelne Interpret.

Man muss auch noch im Kopf behalten – auch wenn eine Aufnahme in Anwesenheit des Komponisten vorliegt, wer weiß, unter welchen Bedingungen die entstand, gerade bei Uraufführungen sind die ja oft unmöglich. Das ist noch nicht unbedingt eine gültige Referenz. Ich kann mir die Premiere der Matthäuspassion gar nicht anders als defizitär vorstellen.

Der Spielraum wächst mit der Historie. Es ist etwas völlig Verschiedenes, die 1.434.392zigste Version der Mondscheinsonate zu spielen oder die erste öffentliche Hörbarmachung einer Partitur überhaupt. Bei einer Uraufführung soll der Spieler gefälligst spielen, was dasteht und was der Komponist in den Proben verlangt. Man ist Ur-Heber. Denn niemand kennt das Stück bislang. Aber nach 300 Jahren darf man Bach maximal ›gegen-verwirklichen‹ (Deleuze), es ist sogar wünschenswert. Ich bin ein Anhänger des Regietheaters; wer Macbeth heute noch richtig inszeniert, inszeniert ihn falsch.

Je älter bzw. bekannter die Musik, desto mehr muss man sie wieder komponieren. Interpretation wird über die Zeit zur »Überinterpretation«. Also braucht man immer mehr ein Interpretationskonzept. Bach ist heute Musik des Interpretationskonzeptualismus.

Das kann auch wesentlich früher als erst drei Jahrhunderte später geschehen. Das Zafraan Ensemble spielte einmal einen inszenierten Abend mit lauter Fragmenten aus Werken, die selber keine zehn

Jahre auf dem Buckel hatten; das Ensemble wählte sie aus, klebte sie aneinander und instrumentierte sogar um. Auch ich befand mich unter den Komponisten, die ihr Werk aus der Hand gaben. Abgesehen davon, dass das Ergebnis musikalisch sehr gelungen war, kommt es in so einem Fall entscheidend darauf an, wer als Autor genannt wird. Jeder Komponist kennt die Schmach, sich verbeugen zu sollen für ein Stück, das Musiker durch schlechtes Spiel verdorben haben; das Publikumsurteil fällt meist auf den Komponisten zurück – als Hörer kann man nicht auf Anhieb wissen, wo das Defizit lag. Hat der Spieler falsche Töne gespielt, hört man das in atonaler Musik selten als »falsche Töne«, vielmehr vernimmt man ein verwaschenes Konglomerat, wo in der Partitur eigentlich die scharf konturierte Linie steht.

In dem Fall war klar, hier liegt eine Version des Zafraan Ensembles vor, die losgelöst von den ursprünglichen Stücken entwickelt wurde. Das Beispiel war in jeder Hinsicht vorbildlich.

Sowieso: Auch die Kontextualisierung gehört zur Interpretation – an welcher Stelle im Konzert, mit welchen anderen Stücken davor und danach wird das Stück dargeboten? Bisweilen sogar: Wo wird es dargeboten? (So wie man als Hörer, dank der Allverfügbarkeit von Aufnahmen, auch zum inszenierenden Gestalter wird; was war das mal für ein (syn-)ästhetischer Hochgenuss, fast schon eine Musiktheaterszene, als ich mir durch die Dünen der Sahara wandernd Saties Klaviermusik anhörte!)

Es ist eine Mär, dass Komponisten grundsätzlich nicht die geeigneten eigenen Interpreten sind. Ich finde, Messiaens Orgelwerke wurden bislang am besten von Messiaen gespielt, und Cage brillierte sowieso uneinholbar als Composer-Performer.

Die erste Uminterpretation ist ja schon, dass jemand anderes als der Komponist spielt. Das Werk wechselt den Kopf. Aber freilich muss der Komponist auch loslassen können, natürlich kann es sein (bzw. ist es der Normalfall), dass es andere besser können, dass es mit anderen anders wirkt und an Legitimität gewinnt, allein schon kraft ihrer Alterität, und dass das Stück ungekanntes Potenzial hat. (Das gilt genau so für die sprachliche Interpretation.) Der Text ist klüger, klingender als der Autor.

Auch ein Stück wie *Fremdarbeit*, zu dem essentiell die Moderation gehört, in der der Komponist mit einer gewissen Frappanz erklärt, dass er das Stück gar nicht selber komponiert hat, kann mittlerweile durch Schauspieler, die das Konzept in der dritten Person vortragen, gültig ohne mich aufgeführt werden; Solo-Performances gebe ich an andere weiter, so wie heute die Arbeiten von Marina Abramovic, obwohl die Performancekunst ja eigentlich den Inbegriff der personalen Realität verkörpert, von anderen ausgeführt werden können.

Selbst meine Notengrafiken, die ich als rein imaginative Musik angelegt habe, sind nicht davor gefeit, dass Musiker sie nun wirklich spielen wollen. In dem Fall bleibe ich aber streng und untersage es, und dafür ist im äußersten Fall sogar das Urheberrecht nötig.

Die sprachliche Interpretation

»Eine hartnäckige Tradition stellt sich die ästhetische Einstellung als passive Kontemplation des unmittelbar Gegebenen vor, als direkte Aufnahme des Dargebotenen, die sich von jeglicher Konzeptualisierung frei hält, die von allen Echos der Vergangenheit und allen Bedrohungen und Verheißungen der Zukunft isoliert, von aller Geschäftigkeit ausgenommen ist. Durch die Purifikationsriten des Disengagements und des Interpretationsverzichts suchen wir eine vorzeitliche, unbefleckte Sicht der Welt. [...]

Ich habe die Auffassung dagegeengehalten, daß wir auch das Musikstück »lesen« müssen und daß die ästhetische Erfahrung dynamisch und nicht statisch ist. Sie erfordert feine Unterscheidungen und das Erkennen subtiler Beziehungen, eine Identifizierung von Symbolsystemen, von Zeichen innerhalb dieser Systeme und eine Identifizierung dessen, was diese Zeichen denotieren und exemplifizieren; sie erfordert Interpretation von Werken und Rekonstruktion der Welt von den Werken her und der Werke

von der Welt her. Viele unserer Erfahrungen und viele unserer Fähigkeiten kommen hier ins Spiel und werden durch diese Begegnung verändert. Die ästhetische ›Einstellung‹ ist ruhelos, wißbegierig, prüfend – sie ist weniger Einstellung als vielmehr Handlung: Schöpfung und Neuschöpfung.«
(Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*)

Ich habe mir in dem Zitat eine kleine Änderung erlaubt, da Goodman leider eine Sache ausgelassen hatte. Im Original steht: »daß wir sowohl das Gemälde als auch das Gedicht ›lesen‹ müssen«, woraus ich gemacht habe: »daß wir auch das Musikstück ›lesen‹ müssen«. Das wäre aber in Goodmans Sinne.

Es fehlt sehr oft die sprachliche Interpretation bei Neuer Musik. Ich glaube, bis heute sind Stücke wie Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* nicht annähernd verstanden worden. Manchmal versuchen Journalisten in der Minimalform der Konzertkritik, eine *Deutung* zu geben; wo mehr Platz zur Verfügung steht, in Zeitschriftenbeiträgen, nutzt man diesen vorwiegend für technische Analysen. Musikstücke wären aber auch zu *interpretieren*, so wie man ein Gedicht interpretiert (und wie eine Partitur von Musikern nicht nur technisch umgesetzt, sondern interpretiert gehört). Hören kann intensiv und berührend sein, ist aber auch Lektüre und Auslegung. Diese in schriftliche Formen zu bringen, das Kontinuum der Musikerfahrung, die flüchtigen Assoziationen dabei wiederum zum Verbalen und zu publikem Papier zu bringen, das Stück hernach auch mit dem Instrument der Sprache spielen, resonierend-reflektierend, würde ihm erst Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Die Aussage, ein Musikstück sei zu interpretieren, wie man ein Gedicht interpretiert, irritiert immer noch viele. Musik hätte ja keine Begriffe, keine Verweise, keine Metaphern, sie sei immateriell und unbegrifflich, wie solle man das dann noch auslegen? Solche Aussagen zeugen schlicht von mangelnder Kompetenz und regressiven Vorstellungen absoluter Musik und autonomen Klanges. Hegels Dekret, das Prinzip der Musik mache die subjektive Innerlichkeit aus, wirkt immer noch.

Sehr wohl hat Musik Begriffe, das Hören ist durchsetzt von Wissen. Die Musiktheorie hat für *jede* melodische Wendung einen Begriff, für die formbildenden Kräfte ihre Kategorien usw., nicht zuletzt sind in Musik auch die institutionellen Rahmenbedingungen markant. Die ›Tendenz des Materials‹, von der Adorno sprach, ist seine Versprachlichung. Alle Musik ist welthaltig, weil die Welt musikhaltig ist. Sie entkommt den Kontexten drumherum nicht; die Wahrnehmung von Michael Jacksons Musik beispielsweise wird nie mehr unbelastet sein vom Wissen um seine sexuellen Verfehlungen. Das Hören ist so oder so ›präpariert‹. Ein Klavier klingt schön, aber auch nach Klavier, und Beethoven klingt nach ›Beethoven‹, einem kulturellen Apriori.

Selbst wenn wir uns tief in den Gegenstand versenken, ins Reich der nichts als zeitlich organisierten Klänge, können wir daraus wieder auftauchen und auf die ›Welt‹ schließen. Um von der technischen Analyse zur Interpretation zu gelangen, gibt es von Nelson Goodman eine große Idee: Auch Kunstwerke, die nicht durch äußerliche Ähnlichkeit mit Objekten der sonst wahrnehmbaren Welt korrespondieren (wie beispielsweise die abstrakte Malerei, und der wiederum recht ähnlich die Musik), wohnt symbolischer Gehalt inne, denn sie haben nicht nur *Eigenschaften*, sondern *exemplifizieren* diese gleichsam. Ein graues Bild ist nicht nur einfach grau, sondern *exemplifiziert* ›das Grau‹. Und dieser Begriff kann dann auch als Metapher verstanden werden, etwa für Traurigkeit. (Nietzsche sagte schon, ein fortgeschritteneres Hören erkennt Symbole, wo ein unterentwickeltes nur Formen wahrnimmt.) So wäre in der Musik beispielsweise eine Tonleiter nicht nur eine schrittweise Abfolge von mindestens vier Tönen in dieselbe Richtung, sondern eine Verkörperung ›der Tonleiter‹. Da ist nicht nur eine Tonleiter, sondern hier ist *Tonleiter*, hier *geschieht* Tonleiter – und gibt somit Anlass zur Reflexion über Bewegung, Reise von A nach B. Etwas wird durchlaufen, oben und unten oder links und rechts, den Begriff der Leiter, des Schrittes und Sprunges; sie ist das Sample einer Tonleiter, sie impliziert etliche unausgeführte Tonleiter-Varianten; das Tempo, die Unterteilung und Gliederung von Distanz wären zu

deuten, die Tonleiter als Liste, als Stufen der Begierde, das unablässige Streben, die Realisierung in diesem oder jenem klangfarblichen Medium sind zu besprechen. Was leitet diese Tonleiter?

Und so weiter, seien das Sachverhalte wie Tonleiter, Akkord, Cluster, Repetitionen, seien das spezifische Körperaktionen des Spielers, Reaktionen des Hörers, und so wie van Goghs Sonnenblumen indirekt auch eine Art psychisches Selbstportrait sind, könnte ein Klavierstück auch ein Portrait des Komponisten oder jemandes anderen sein. Natürlich heißt das: Interpretation – wofür steht das, was für ein Zeitgeist zeichnet sich ab, was reimt sich darauf, inwiefern findet ein Eingriff in die Zeit statt, welche Grundstrukturen gehen daraus hervor? Sind diese Rhythmen, diese Zeiteinteilungen, eine Rhythmik unserer Zeit? Denn wir haben eine Geschichte der Rhythmen und Rhythmen der Geschichte. Eine andere Frage wäre: Werden Gefühle ausgestellt, ausgedrückt oder werden sie ausgelöst?

Des weiteren ist da die Instrumentalaura (von wegen Musik sei immateriell; die Instrumente und die Häuser, in denen sie klingen, sind wahrlich Physis!), die in jedes Stück ihren eigenen kulturellen Charakter einbringt, Verhältnisse zu Technik und Technologie, die stets statthaben, formale Analogien zum sonstigen Leben – Prozessualität und Abruptheit sind ja keine abstrakten Musiktheorien, sondern Kennzeichen des Lebendigen; dann gibt es Traditionsbezüge in der Musik und im Schaffen des Autors, Verwandtschaften mit anderen Musiken oder Kunstwerken, der Platz des Stücks in einem intellektuellen, institutionellen, gesellschaftlichen und historischen Gefüge, der Verlauf eines Stückes als Geschichte und Geschichtsphilosophie im Kleinen – das wären einige Stichwörter für Interpretationsansätze von Musik.

(Und am allerletzten Ende könnte auch ein Werturteil fallen.)

Das Stück sagt einem natürlich nicht unbedingt auf den Kopf zu: »Ich gebe Ihnen ein Beispiel«, sondern man muss das herausfinden. Ein Kunstwerk trägt nicht nur klassifizierbare Eigenschaften in sich, die auf ein außerhalb schon Existierendes verweisen. Es schafft auch neue Begriffe, seien das Unterscheidungen oder Verbindungen – Composita; das, was nach der Formung möglich gewesen sein wird. Mit den spezifischen Eigenschaften der Töne (Tonhöhe, Lautstärke, Farbe, Dauer, usw., nicht zuletzt auch ihre Klangmagie), können Dinge zusammengebracht, zusammenorganisiert werden, die man bislang nicht zusammenkannte, und mit der Feinheit des Gehörs lassen sich Dinge differenzieren, die man bislang nicht auseinanderhielt.

Da ist Entdeckungslust, Assoziationsgabe, ein »metaphorisches Vermögen« (Barthes) gefragt, und eine Haltung – aus welchem Sprach-Pool nehme ich meine Metaphern? Also eine Fähigkeit zur Selbstinterpretation. So viel fordert das Kunstwerk.

Wo heute in vielen Musikstücken auch Video vorkommt, wird natürlich manches Konkretes sichtbar und folglich interpretierbar, oder: Spätestens dann ist sprachliche Interpretation auch wirklich geboten. Hören, sehen – dann auch sprechen.

Handke hat freilich Recht, wenn er sagt, es gäbe Sätze, die man nicht interpretieren könne. Es gibt Dinge, die sind wie sie sind. Aber solche Erkenntnis ist eine zu erringende (und ein Zweifel daran bleibt auch).

Wenn ein Stück vorgeblich »konzeptuell« ist, heißt das noch lange nicht, dass mit der Mitteilung des Konzepts alles gesagt ist. Das Konzept ist nicht seine Interpretation, so wie schon Konzept und Realisation prinzipiell einander different sind. Ein Konzept kann per definitionem in vielen Varianten umgesetzt werden. Nur, weil man schon etwas versteht, hat man es noch nicht ausgestanden. Da ist immer noch ›Welt‹.

Ohnehin, was Kunst herstellt, ist dann immer noch ein zu Erlebendes, geistig An- und Aufregendes, intellektuell und wiederum künstlerisch zu Interpretierendes, am Leben Teilhabendes. Eben: Kunst.

Alexander Strauch hat mein Stück *Fremdarbeit*, als politisches Stück mit Moderation, mit Schönbergs *Überlebendem aus Warschau* verglichen, als gleichfalls politische Musik mit Sprecher. Gordon Kampe hat in seiner Analyse von *Der „Weg der Verzweiflung“ (Hegel) ist der chromatische* auch den Rhythmus von Kamerafahrten vorgefundener Videosamples, auf die ich kompositorisch gar keinen Einfluss hatte, in Bezug gesetzt zum komponierten Geschehen; den Ausdruck »dissonante Analyse«, den er dafür prägte, kennzeichnet es: Das Stück wird gegen den Strich gelesen, das Vorhaben war von vornherein, über den Autor hinauszugehen.

Mit dem Autor verhält es sich wie mit Schrödingers Katze: Er ist tot und nichttot. Und der Interpret wird gefordert sein, ebenfalls so ein Autor zu werden.

Die schlechteste Interpretation ist übrigens der Applaus, die sofortige händische Benotung des Dargebotenen ohne jegliche Reflexionsfrist. Schafft das Klatschen ab!

Die Interpretationen meiner *Studie für Klavier, Audio- und Videozuspielung*

Ich habe die Freude und Ehre, dass meine *Studie für Klavier, Audio- und Videozuspielung* seit ihrer Uraufführung vor siebeneinhalb Jahren nun schon von (meines Wissens) mehr als 25 Interpreten insgesamt über 75 mal in aller Welt öffentlich aufgeführt wurde. Dieser Erfolg verdankt sich auch Rei Nakamuras bravouröser Ersteinpielung (<https://youtu.be/eQfc6Qt1oPE>) und ihrer regen Konzerttätigkeit mit dem Stück.

Rei ist mit ihrem Programm angetreten, Neue Klaviermusik mit Video zu initiieren und zu verbreiten. Was um 2010 noch als ausgefallen galt, wurde in wenigen Jahren rasend schnell selbstverständlich und davon zeugt auch die Aufführungsgeschichte meines Stücks.

Ich versuche, mit Interpreten zusammenzuarbeiten, ihnen ›auf den Leib zu schreiben‹. Man instrumentiert nicht nur, man personifiziert auch – es ist ja freilich nicht verkehrt, die Dinge, die die Interpreten gut können, zu nutzen oder erst herauszufinden, andere Dinge zu meiden.

Reis Spiel ist davon geprägt, dass sie mit einer etwas kleineren Körpergröße ein höheres Bewegungsquantum zu erbringen hat, sogar sportive Maßnahmen. Eine Aktion im Innenklavier ist bei ihr erst einmal ein performativ zurückzulegender Weg, und so etwas verleiht ihren Aktionen ungemeinen Schwung. Wenn Sie ein Pedalgeräusch machen soll, bewegt sich der ganze Körper bis zum Kopf mit. (Übrigens stellt so eine gewünschte Aktion sogar die Frage nach geeignetem Schuhwerk.) Bei großen Intervallen holt sie mit dem Arm aus und verlagert das Körpergewicht, bewegt den Oberkörper seitlich mit, was wiederum vom Kopf mit vor-zurück-Bewegungen gewissermaßen gegenbalanciert wird. Die Impulse größerer Wegstrecken überführt sie an leichteren Stellen in ein körperliches Grundvibrieren, so dass jene schlicht notwendigen Bewegungen nicht als reine Arbeitsvorgänge isoliert dastehen. Rei verknüpft all das zu einer Gesamtchoreographie. Immer resoniert ihr Körper wie ein inneres Pedal, nimmt den Impuls eines gerade gespielten Tons auf und sammelt Energie für den nächsten. Reis Körperbewegungen sind gerne auftaktig. Das wiederum schlägt noch im Kleinsten aus. Sie lässt die Tasten mit Effet los, wo es sich anbietet; wo hingegen eine Aktion rhythmisch ganz scharf abgegrenzt ist, hält sie davor und danach kurz inne. Einem linearen Glissando lässt sie ein gebogenes Abheben der Hand folgen, kontrastiert es also visuell und verbindet es gleichsam dadurch mit einem folgenden Einzelton, wie ein Bindebogen in der Luft.

Diese einerseits das Individuelle sehr betonende und zum anderen es in ein Ensemble von Artikulationsweisen eingemeindende Spielweise ist so hörbar wie visuell bei ihr. Rei ist Neue-Musik-Interpretin durch und durch, an der seriellen Aufspaltung der Parameter geschult; ein Mezzopiano ist bei ihr etwas ganz anderes als ein Mezzoforte, ein kurzer Ton von ganz anderem Charakter als ein langer. Diese pointilistische Fertigkeit wird grundiert von einer enervierenden Zufuhr von Impulsen,

die von jeder Aktion zur nächsten verweist. Man hat bei ihrem Spiel das Gefühl von Zentriertheit und Abstrahlung gleichermaßen.

Es gibt eine Stelle im Stück (Rei von 2:45 bis 2:55), in der laut Notentext unsichtbare Buttons in der Luft von der Seite her zur Klaviatur sich drehend gedrückt werden sollen, bis der Spieler wieder den Tasten zugewandt ist und seine letzte Button-Bewegung tatsächlich auf eine Klaviertaste trifft.

Die Stelle ist intrikat, drei visuellen Stößen in die Luft folgt ein vierter, der nun auf den Widerstand der Taste trifft und entsprechend ›sonifiziert‹ wird im Klangereignis. Rei spielt das tatsächlich so, wie wenn es eine Überraschung darstellte, dass mit dem Tastendruck auch ein Ton kommt. Wie die vorigen drei Impulse geht auch dieser vierte durch die Luft und noch durch die Taste hindurch und erst bei Erklängen fällt auf, dass ihr Arm stehengeblieben ist. Die dann folgenden Anschläge leiten die Bewegung vollends aus, die Klänge werden weicher. Haben die ersten Aktionen noch quasi die Glissandi in der Zuspiegelung ausgelöst, sind die folgenden dann Selbstauslöser. Rei baut in die Reihe aber noch einen Bruch ein, den letzten Ton spielt sie subito ohne jede Ausholung, ist reines Klangereignis und folgt nur noch der Logik absteigender Tonhöhen. In kurzer Spanne ist eine große theatralische Aktion in reines Musikspiel transformiert, und der letzte Ton scheint sich dann ganz von allein zu bewegen, als crescendiere er nach. Es ist Reis Kunst, diesen wenigen Momenten maximale Wirkung zu geben.

Auf dem Papier sieht so etwas ja vergleichsweise trocken aus:

67 $\text{♩} = 64$

hit with index finger in sync each accent (start of the scale upwards in the playback) downwards. Turn therefore to the audience, then turn more and more back to the piano, so that the following tone is the continuation.

everything with the right hand

sfz sempre *ff* *pp*

68 $\text{♩} = 44$

Schon bei der Vorproduktion, in den Videoaufnahmen mit Rei, ergaben sich Eigenheiten jenseits der schriftlichen Vorgaben. Dass bei einem Take Rei nach den einzelnen Tönen immer zu mir an der Kamera herschaute, habe ich ins Stück integriert, als ein Moment der Bezugnahme von Interpretin und Komponist, was im Konzert aber auch die Wirkung hat, als schaue sie nun (indirekt) das Publikum an, das Publikums-Compositum.

Ich finde auch gut, wie sich Rei anzieht. Ich möchte mit schönen Interpreten arbeiten.

Was passiert nun, wenn man für eine bestimmte Interpretin ein Stück schreibt, und es dann andere spielen? Einmal gab mein Stück ein über zwei Meter großer Pianist; wo Rei für eine Schlagaktion im Innenklavier aufspringen muss, genügte ihm ein lässiges Vorgreifen über die Stimmstifte hinweg. Es wirkte völlig verschieden. Zubin Kanga hat sich schon weiter vom Notentext entfernt und diese theatralische Button-Aktion in verwegene Schnörkel aufgelöst. Bei Andrej Koroliov bekommt das Klavier fast einen ironischen Ton. So geht nun das Stück auf Wanderschaft und wächst weiter.

Anfangs wollte ich gerne, dass Rei (oder andere Interpreten, die auch das Video eigens aufnehmen) immer im selben Dress auftritt, in dem die Aufnahme stattfand. Das lockert sich nun, würde sonst auch

etwas zur Zumutung für die Spieler, man muss nicht mehr mit dem Video möglichst identisch sein. Auch bei ein und demselben Interpreten entwickelt sich so eine Geschichte zwischen der Videoproduktion und jeder weiteren Aufführung. Oder manche Pianisten spielen mit dem Ursprungsvideo mit, andere drehen ihre eigene Version – man tritt jedenfalls in Dialog mit der Historie des Stücks, analog zu dem Duo mit Horowitz, der im Stück neun mal multipliziert Scarlatti spielt.

Noch ein paar Bemerkungen zu anderen Interpretationen: Da ist beispielsweise Akiko Okabe-Diersteins kristalline Präzision, Heloisa Amarals sehr kunstvoll-theatralische Spielweise oder Sebastian Berwecks sensitive Gliedrigkeit noch im Fortissimo. Dass es auch, meines Erachtens, schlechte Interpretationen gab, braucht nicht verschwiegen zu werden; natürlich bin ich bei falschen Tönen und unsauberen Rhythmen empfindlich, Fälle der schieren Unprägnanz, der Undifferenzierung, der sichtlichen Überforderung sind unschön. Bemerkenswerter aber wird es, wo handwerklich nichts zu wünschen übrig bleibt, doch das Interpretationskonzept für mich als Autor zur Herausforderung wird; Mark Knoop spielte einmal alles derart fein und auf einem so apart-leisen Grundniveau, dass ich mein Stück nicht mehr wiedererkannte, gleichwohl hier ein erstklassiger Künstler, mit dem ich schon oft und gerne gearbeitet habe, zugange war.

Wie weiter oben schon bemerkt, gehört zur Interpretation der Musiker auch, wo und in welchem Kontext sie ein Stück im Programm platzieren. Das sechsminütige Stück entweder ganz am Anfang oder ganz am Ende des Konzerts zu spielen, wie Rei es oft getan hat, und ihm somit eröffnenden oder finalen Charakter zuwies, ist beides plausibel, und als Bestandteil eines Konzerts, das insgesamt Musik für Klavier und Video zum Inhalt hat, hat es ohnehin Sinn. So verfuhr auch Zubin Kanga mit seiner »Cyborg Pianist« - Tour oder Marta Finkelstein bei ihrem »Piano Hero« - Programm.

Die *Studie*, die so heißt, weil sie erst einmal eine Vorstudie für mein Ensemblewerk *Der „Weg der Verzweiflung“ (Hegel) ist der chromatische* darstellte, zusammen mit diesem Folge-Werk zu spielen, wie beispielsweise in einem Portraitkonzert in Dresden getan, gibt noch einmal einen tieferen Einblick in diese meine Arbeitsphase und Stilistik, während der konzertante Interpretationenvergleich zwischen Elisa Medinilla, Heloisa Amaral und Fredrik Croene in Antwerpen (dem ich leider nicht beiwohnen konnte) sicherlich weitere Aspekte des Stücks im direkten Aufeinandertreffen dreier unterschiedlicher Pianisten-Persönlichkeiten zeitigte.

Auch ich selber habe mein Stück kompositorisch wieder interpretiert, indem ich es auseinandergenommen und in mein Musiktheater *Audioguide* integriert habe, nur den ersten, rein auditiven Teil übernahm und den Video-Teil durch eine gemixte Szene aus dem Film *Der Untergang* ersetzte und damit den konzeptuellen Charakter verstärkte.

Nun stehen sprachliche Interpretationen des Klavierstücks noch aus!