

Freilegen

Zur Interpretationsauffassung des ensemble recherche

* Mit Lucas Fels (Cellist) vom ensemble recherche unterhielt sich Ulrich Mosch. Das hier stark gekürzt abgedruckte Gespräch fand am 18. Dezember 1995 in Basel statt. 

Gegenstand des Gesprächs* waren zunächst Kriterien der Auswahl des ca. 250 Werke umfassenden Repertoires des Ensembles, in das nur die vom eigenen Selbstverständnis her wichtigen Stücke aus der großen Menge der gespielten aufgenommen werden. Leitlinien der Auswahl sind zum einen die Aufarbeitung der Vergangenheit, das heißt vergessene oder lediglich vom Titel her bekannte Werke aus dem 20. Jahrhundert wieder zu Gehör zu bringen und damit zugleich den Zusammenhang der Musik der Vergangenheit mit der heutigen bewußt zu machen – in der Musik Anfang des Jahrhunderts ist vieles schon angelegt, was heute die Komponisten beschäftigt; zum anderen steht im Zentrum »Musik, die versucht zu verändern«. Auch von der Programmgestaltung her steht im Mittelpunkt, im Vertrauen auf die verändernde Kraft der Stücke durch bewußte Kontextualisierung Hörgewohnheiten zu verändern.

Anschließend kam das Gespräch auf die Interpretationsauffassung.

UM: Wie sieht die Erarbeitung einer Interpretation bei Euch aus? Es gibt ja verschiedene Interpretationsansätze: einer Position zufolge sollte Interpretation nicht mehr als Exekution, Ausführung sein, einer anderen zufolge hieße Interpretation, das in einem Werk angelegte Potential, das zum Teil auch immer unerschlossenes Potential ist, überhaupt erst zur Geltung zu bringen. Ein Aspekt von Interpretation könnte demnach sein zu prüfen, inwieweit ein Werk, wenn man es gleichsam gegen den Strich liest, andere, unbekanntere Seiten zu entfalten vermag.

LF: Dieser Aspekt kommt am stärksten zum Tragen bei berühmten Werken. Nehmen wir als Beispiel das Beispiel das Streichtrio von Arnold Schönberg. Obwohl es im Konzertsaal selten zu hören ist, kennt man das Stück. Es gibt eine Legende, die sich darum rankt, und es gibt Aufnahmen. Ich will nicht sagen, daß man es heute besser spielen kann, das wäre Unsinn. Man kann aber mit einem solchen Stück anders umgehen, man kann es heute mit einer gewissen historischen Distanz und durch die Beschäftigung mit anderen Interpretationen und mit den in der Folge entstandenen Streichtrios anders spielen. Daraus ergibt sich heute ein neues Bild und aus diesem Bild entsteht eine andere Interpretation.

UM: Das wäre einmal mehr ein Beleg für die These, daß es notwendig sei, Stücke immer neu zu befragen, weil sich der Kontext ständig ändert und jeder Kontext an einem Stück andere Seiten freilegt.

LF: Ja, aber wenn ich ein Stück von Lachenmann einstudiere, dann ist die Frage, was Interpretation überhaupt heißt. Er selbst lehnt Interpretation in dem Sinne, in

dem wir sie landläufig verstehen, weitgehend ab, wobei er, obwohl alles im Notentexte festgelegt ist, auch, größten Wert legt auf die Ausführung und die Art und Weise, wie es ausgeführt wird. Gerade bei Stücken von Lachenmann gibt es eine neue Art von Interpretation: bei Stücken wie *Pression* – da ist es am extremsten – oder bei *Dal niente*, den anderen Solostücken ist der Unterschied in der Ausführung vom einen Interpreten zum anderen so ungeheuer groß dadurch, daß die Musik so körperlich ist, auch körperlich gedacht ist, daß auch die Bewegung inszeniert ist und deren Ablauf eine sehr große Rolle spielt, so daß man sich wieder Gedanken machen muß: Wie gestalte ich jene Körperlichkeit, daß dies dem Stück am nächsten kommt. Hier gibt es eine andere Qualität von Interpretation, die fast noch persönlicher ist, die auch, wo keine historische Distanz existiert, wo aber andererseits eine gewisse Distanz zum Komponisten da sein muß, sehr schwer zu erreichen ist. Gerade bei Komponisten, die ganz klare Vorstellungen haben von dem, was sie tun, ist es schwierig, eine eigene Version der Stücke zu finden, die überzeugt, im besten Fall sogar den Komponisten überzeugt.

UM: Ein vielzitiertes Wort besagt, daß der Komponist seine eigene Musik nicht unbedingt am besten verstehe, d. h. daß ein Interpret, der von außen an Musik herangeht, an ihr auch Facetten entdecken kann, die dem Komponisten nicht bewußt sind. Aus dieser Spannung lebt doch ein Stück weit jede Form von Interpretation. Selbst dort, wo man eine exakte Ausführung postulierte, wird es immer einen Auffassungsspielraum geben – das kann in der Tongebung sein, im Strich usw., je nach Instrument ...

LF: Das gibt es ganz einfache Dinge. Ein kleines Beispiel: Lachenmanns Streichtrio von 1965. Er selbst lehnte das Stück ab, weil es bei der Uraufführung ziemlich schiefgegangen ist. Es blieb dann fast dreißig Jahre lang ungespielt. Erst wir haben es wieder neu einstudiert, ein Stück, das schon auf Grund der komplizierten Notation nicht einfach auszuführen ist. Irgendwann tauchte während der Proben die Frage auf: »Wenn Du Vibrato nicht ausdrücklich vorschreibst in der Partitur, spielt man mit oder ohne Vibrato?«

UM: ...oder ist es offengelassen?

LF: Er sagte: »Ich glaube eher mit Vibrato«, und ich sage: »Eher ohne«, und zwar deshalb, weil Klangveränderung schon in diesem Stück eine große Rolle spielt, das heißt, wie der Klang beginnt, ob er mit pizzicato anfängt und daraus ein Ton entsteht, wie er aufhört, wie er in der Mitte ist etc. – diese Dinge kommen in meinen Augen nur dann ganz klar zur Geltung, wenn man ohne Vibrato spielt.

Extremes Beispiel: Musik von Morton Feldman. Wenn ich die Aufnahmen höre, die er selbst geleitet hat – *The Viola in my Life* zum Beispiel –, so ist das alles mit starkem Vibrato gespielt. Wir haben uns entschieden, es ohne Vibrato zuzuspielen und zwar, weil wir glauben, daß man die Musik anders und besser versteht und eine bestimmte Klarheit viel stärker zur Geltung kommt, ohne daß die Musik dadurch distanzierter oder kühler wird. Es entfällt nur eine bestimmte Idiomatik, die man bisher einfach nicht hinterfragt hatte. Auch die späten Stücke kann man nicht mit Vibrato spielen. Ich weiß zwar, daß viele bei der Uraufführung mit Vibrato gespielt

wurden und daß Feldman damit zufrieden war, aber ich kann es mir heute einfach nicht mehr vorstellen.

UM: Wenn ich das richtig verstehe, geht Ihr davon aus, daß ein grundlegender Unterschied zu machen ist zwischen einem Tondokument, das eine meinerwegen »authentische« Interpretation wiedergibt, und dem Notentext als Text, der eben auch andere Möglichkeiten zuläßt und nicht nur zuläßt, sondern sogar nahelegt; daß im Notentext – Du sprachst im Zusammenhang mit Lachenmann von Klängen, bei denen es um feinste Veränderungen geht, die nur unter bestimmten Bedingungen voll zur Geltung kommen –, daß im Notentext etwas angelegt ist, was in Konflikt kommen kann einerseits mit einer Interpretationsauffassung, in der unreflektiert Momente aus einer eingefahrenen Tradition übernommen werden, andererseits mit einer vom Komponisten akzeptierten oder sogar als mustergültig angesehenen eigenen oder unter seiner Leitung entstandenen Interpretation; und daß Ihr aus der sehr eingehenden Analyse eines Stückes und der Untersuchung eines Stückes auf die Elemente oder Grundgegebenheiten, die für dieses Stück wesentlich sind, dann die Interpretation entwickelt.

LF: Ich bin davon überzeugt, daß die sogenannten »authentischen« Aufführungen unter der Leitung von Komponisten in seltenen Fällen – die haben immer interessante Aspekte, aus denen man viel lernen kann – wirklich interpretatorische Meilensteine sind, Meilensteine vielleicht im historischen Sinne, nach denen ich mich heute aber nicht mehr orientieren kann. Ich muß mich nach der Partitur orientieren; das ist sicher das Wichtigste. Ich muß mich auch mit dem Komponisten beschäftigen, mit seinem Umfeld, wozu auch solche Aufnahmen gehören. Dann muß ich aber eine eigene Sprache dafür finden, wie ich das spiele. Das betrifft nicht die Anwesenheit von Komponisten bei Aufnahmen. Die ist produktiv und wichtig, auch wenn man nicht immer gleicher Meinung ist.

UM: Zu eurem gesamten Ansatz gibt es eine verblüffende Parallele – Du sprachst vorhin in ganz anderem Zusammenhang von Barockmusik. Dort spielt man aus Repertoiregründen und nicht nur aus Repertoiregründen, sondern um den historischen Kontext besser kennenzulernen, heute auch vieles, was die Musikgeschichtsschreibung als nebensächlich oder am Rande stehend eingeschätzt hat. Aber auch auf der Interpretationsebene gibt es dort ein ganz analoges Phänomen, daß nämlich die klanglichen Mittel, mit denen man als Interpret arbeitet, reflektiert werden und man darüber nachdenkt, inwieweit dort unbefragt Traditionen einfach weiterwirken, die mit den Werkintentionen oder mit einer aus Quellen rekonstruierten historischen Interpretationsauffassung in Konflikt geraten können.

LF: Ich persönlich – jetzt kann ich nicht für das Ensemble sprechen – habe für die Interpretation Neuer Musik am meisten gelernt bei Anner Bylsma, dem Spezialisten für Barockcello, bei dem ich vier Jahre studiert habe. Und für mich war er zugleich der wichtigste Lehrer für das Studium von zeitgenössischen Partituren gerade deshalb, weil da eine Art von Klarheit und Offenheit und ständige Hinterfragung von bestimmten Mechanismen vorhanden war.

UM: Worüber wir bis jetzt gesprochen haben, ist eine prinzipielle Offenheit jedes auf Interpretation angewiesenen Kunstwerkes. Das betrifft auch ein Theaterstück, das

immer wieder neu vorgestellt werden muß, das betrifft jede Form von Zeit- oder transitorischer Kunst. Das ist aber nur ein Aspekt der Offenheit eines Werkes; es gab auf der anderen Seite in den fünfziger Jahren Versuche, sich von einer definitiven, einmalig und in aller Vollständigkeit definierten Gestalt eines Werkes überhaupt zu verabschieden, wohl auch aus dem Wissen um die Offenheit auf der Interpretationsebene. Wie die frühen Texte von Umberto Eco zeigen, wird, wenn er über das offene Kunstwerk redet, immer beides reflektiert, sowohl Interpretation als auch die mobilen Formen – wie das auch immer damals bezeichnet worden sein mag. Und dort ist, wenn man die Interpretationsfunktion im Blick auf die prinzipielle Offenheit jedes Kunstwerkes pointierend als eine Form der Mitautorschaft bezeichnen würde, diese noch wesentlich stärker gegeben. Die erscheinende musikalische Gestalt ist in ihrer zeitlichen Abfolge wie auch in der inneren musikalischen Anlage entscheidend von den Interpreten mitgeprägt. Nun beschäftigt Ihr Euch bereits länger mit »offener Form«...

LF: Der Hauptbeweggrund, sich überhaupt damit zu beschäftigen, war ganz zu Anfang – vor ungefähr fünf Jahren – die Frage: Wie kann ich die Kompositionsprinzipien der fünfziger und sechziger Jahre, die ja hauptsächlich in Darmstadt entwickelt wurden, das heißt in erster Linie serielle Prinzipien, wirklich nachvollziehen; wie kann ich diese Kompositionsprinzipien verstehen, auch praktisch verstehen? Und da stößt man relativ schnell auf Stücke wie Stockhausens *Plus-Minus* zum Beispiel oder ...*explosante/fixe* ... von Boulez und von einer ganz anderen Seite wiederum auf *Variations II* von Cage. Das Projekt entsprang dem Bedürfnis, als Interpret einmal wirklich zu verstehen oder praktisch nachzuvollziehen: Wie funktioniert das, wie mache ich das.

UM: Zunächst also nicht nur Interesse am Ausführen, sondern ein analytisches Interesse an serieller Musik.

LF: Ja. Und auch die Tatsache, daß in unserer Interpretengeneration diese Frage, polemisch gesagt, als abgehakt gilt. Natürlich spielt man Stockhausen, Boulez und auch frühen Nono und ähnliches. Es geht aber um Folgendes: Stilistisch gibt es heute in der Neuen Musik viele Möglichkeiten, von Arvo Pärt bis Henze, bis Kagel, bis Lachenmann, also eine riesige Palette. Nach welchen Kompositionsprinzipien ich heute auch immer komponiere, die Möglichkeiten scheinen offen zu sein und es wird immer als sogenannte Neue Musik ausgegeben. Während meines Studiums war das einfach kein Thema. Serialismus: Ja ja, Stockhausen hat das halt gemacht, und das ist so und so, und das ist aus der Webernschen Dodekaphonie hervorgegangen. Aber damit war es historisch abgehakt. Und das ist es, glaube ich, ganz und gar nicht: Ich sehe, daß es sehr viele Komponisten gibt, die heute ganz anders komponieren, die aber die Frage des Serialismus noch immer sehr beschäftigt.

UM: Und was hat das zu tun mit der Frage der offenen Form?

LF: Um das nachzuvollziehen, muß ich erst einmal ein Objekt finden, an dem ich es richtig verstehen kann. Und ein ideales Objekt ist *Plus-Minus* von Stockhausen: Da kann ich wirklich einmal anfangen zu rechnen und auszuprobieren, wie es mit den Zahlen und den Akkorden funktioniert. Das dauert Wochen und Monate. Oder in

einfacher Form auch bei ...*explosante/fixe*... . Oder in noch einfacherer Form bei *Variations II* von Cage, wo auch ein serielles Prinzip vorliegt, das heißt, man muß erst einmal ein System aufstellen, man muß es selbst machen und man spielt beim Herstellen des Stückes als Interpret plötzlich eine große Rolle. Am stärksten war es bei Dieter Schnebels *glossolalie*, wo nicht nur die Töne, sondern auch der Text nach seriellen Prinzipien geordnet werden, soweit das geht. Im Prinzip ist es zwar unmöglich, aber es wird der Versuch unternommen, das ganze Material in eine bestimmte Ordnung zu bringen, und aus dieser Ordnung muß ich dann etwas herausziehen, was dann wieder zum Leben erwacht. Wenn ich das einmal gemacht habe, wenn ich die *glossolalie* wirklich einmal durchgearbeitet habe, dann habe ich viel vom Funktionieren dieser Kompositionsprinzipien verstanden und auch, warum diese Prinzipien überhaupt die Bedeutung hatten und so wichtig waren bzw. immer noch so wichtig sind.

Ein anderer Grund dafür, warum wir uns so lange mit dem Thema beschäftigen, ist natürlich der, daß es zwischen den fünfziger und sechziger Jahren und dem Heute eine große historische Distanz gibt. Wir sind eine andere Generation, das heißt, wir sind nicht mehr die Interpreten der ersten Stunde, also nicht mehr die Interpreten, die für die Neue Musik kämpfen mußten, die das auf eine großartige Art gemacht haben. Wir leben in einem Umfeld, in dem es schwierig ist, Neue Musik aufzuführen, aber es gibt zugleich viel mehr Möglichkeiten, beispielsweise einen großen Markt mit CDs für Neue Musik. Wir gehen heute mit diesen Stücken ganz anders um. So haben wir versucht, auch für die erwähnten Werke eine Position heute zu finden, also ganz bewußt die historische Distanz zwischen dem Damals und dem Heute mit in die Stücke, in die Realisationen dieser offenen Formen einfließen zu lassen.

UM: Das wäre meine nächste Frage gewesen, die damit bereits beantwortet ist: Auch die Position eines Interpreten kann sich nicht von ihrer Zeit lösen; es wäre eine Illusion, sich zurückversetzen zu wollen in die späten fünfziger Jahre oder die sechziger Jahre, weil Klangerfahrungen oder was an Neuer Musik zwischenzeitlich entstand, im Ohr der Hörer oder beim Interpreten präsent sind. Das verändert den Blick auf die Konzepte, die dahinter stehen, und auch auf das, was an einem solchem Konzept funktioniert und was nicht.

LF: Eine andere Erfahrung war Cages *Theater Piece*, wo wir uns nicht getraut haben, das Konzept genauso kritisch zu hinterfragen, wie wir das bei Dieter Schnebels *glossolalie* oder Cages *Variations II* getan haben. Und die Realisierung hat eigentlich nicht funktioniert; es war einfach eine zu glatte Umsetzung des Vorgeschriebenen. Das lag sicher in erster Linie an uns; es liegt vielleicht auch am Konzept. Wir können es nicht sagen und müßten es einfach noch einmal probieren. Bei *glossolalie* haben wir das Konzept sehr ernst genommen, ständig unsere Arbeit mit dem Konzept rückgekoppelt und unsere eigene Realisierung ständig daraufhin befragt, ob sie wirklich das ist, was das Konzept zuläßt. Dennoch gibt es einen enormen Unterschied zwischen Konzept und Realisierung. Es wurde etwas völlig eigenes, und dies deshalb, weil wir gesagt haben: Die historische Distanz muß klar sein und wir lesen das Konzept mit unseren heutigen Augen und eben nicht – und jetzt sind wir wieder bei dem Thema von vorhin, dem Thema der Interpretation – aus dem Blickwinkel der ästhetischen Vorstellungen des Komponisten, wie er sie zur Zeit der Entstehung hatte, vielleicht

heute noch hat. Wir haben – uns der Gefahren einer solchen Haltung wohl bewußt – gesagt: Wir nehmen das Konzept, wie es auf dem Papier steht; damit beschäftigen wir uns jetzt und lassen einmal die Vorstellungen des Komponisten außer acht, weil er ja etwas hingeschrieben hat, und das nehmen wir jetzt ernst. Mit Cage müßte man das wahrscheinlich genauso machen.

UM: Das Stück also zunächst einmal als geschlossenen Text nehmen, der nicht auf den Kontext als Interpretationshilfe angewiesen ist. Man könnte Euch entgegenhalten, daß ein Werk erst verständlich werde im Kontext, und man es eigentlich, wenn man sich auf den Kontext nicht einläßt und ihn nicht berücksichtigt, nur verfehlen könne. Eure Position ist zwar radikal, läßt sich aber gleichwohl verteidigen: Nur auf diese Weise setzt man das produktive Potential des Werkes frei; danach gibt es ja immer noch das Korrektiv der Rückkopplung auf das Konzept und den Kontext, das heißt den Versuch, Nähe oder Ferne zu beidem zu kontrollieren.

LF: Natürlich, auch die Auseinandersetzung mit der Person des Komponisten – gerade mit Dieter Schnebel gab es eine Konfrontation und Auseinandersetzung, in der sich dieser interpretatorische Ansatz spiegelte: Unsere Realisation hat ihn vielleicht erst einmal überrascht oder gar erschreckt, bevor er sich zu ihr bekennen mochte.