

PUNKTGENAU AUSNOTIERT?

Immer wieder ist zu beobachten, wie Konzertbesucher dankbar der Einladung folgen, mal einen Blick in die Partitur zu werfen. Und dabei kann die Überraschung groß sein, gibt es doch inzwischen fast ebenso viele Notationsweisen wie musikalische Stilrichtungen. Während einige Komponisten mit Hilfe des Notentextes ihren sehr präzisen Klangvorstellungen möglichst nahe kommen wollen, ist es für andere wichtiger, künstlerische Ansätze zu formulieren und dem Interpreten eine große Mitverantwortung und Einflussmöglichkeit bei der Entstehung des Werkes einzuräumen. Die zwei befragten Komponisten geben Einblick in ihre jeweiligen Kompositionsweisen und ein wenig Aufschluss über Bedeutung und Möglichkeiten von Notation.

Ruta Paidere und Nikolaus Gerszewski
im Gespräch mit Tamara van Buiren

Stimme der ersten Violine aus Nikolaus Gerszewski's Streichquartett „Ordinary Music – Vol. 16“, welches am 2. Mai vom Ensemble Resonanz aufgeführt wird



Nikolaus, Du hast bildende Kunst studiert. Wann und wie kam die Musik in Dein Leben?

Ich hatte immer schon ein lebhaftes Interesse an Musik. Für ein Musikstudium fehlten mir jedoch die Voraussetzungen, daher bewarb ich mich an der Kunsthochschule. Ich wollte auf jeden Fall künstlerisch arbeiten, das Medium war erstmal nicht so wichtig. Über die Malerei der New York School entdeckte ich schließlich die Musik von John Cage, die radikal anders war als alles was ich bisher gehört hatte. Cage machte mit der Musik was er wollte, und die Musik ließ alles mit sich machen. Ich begriff, dass man die Voraussetzungen zum Komponieren nicht notwendig an einer Hochschule erwerben muss. Es gibt eigentlich gar keine Voraussetzungen. Man muss nur Ideen haben und einen Weg finden, sie umzusetzen. Für mich als bildender Künstler war da die graphische Partitur ein nahe liegender Einstieg.

Du schreibst graphische Partituren. Ist Dir die klassische Notenschreibweise zu mühsam?

Ich mache indeterminierte Notation, meistens in Form von Diagrammen oder Zeichen. Dabei greife ich, wo es möglich ist, auf den konventionellen Zeichenfundus zurück. Jedem Zeichen ist eine konkrete Spielanweisung zugeordnet, die jedoch Wahlmöglichkeiten beinhaltet.



Foto: Edmunds Michals

Ruta Paidere

ist Komponistin und Pianistin. Ihr Werke werden bei verschiedenen Festivals zeitgenössischer Musik aufgeführt und im Jahr 2007 wurde sie mit dem Bach Preis-Stipendium der Stadt Hamburg ausgezeichnet. Zurzeit unterrichtet Ruta Paidere an der Hamburger Musikhochschule und am Hamburger Konservatorium.



Foto: Charliette Koehnle

Nikolaus Gerszewski

ist bildender Künstler, Musiker, Komponist und Veranstalter von Konzerten unter dem Label INITIATIVE 21 sowie Mit-Veranstalter von „Forum Neue Musik“ in der Christianskirche.

Ich versuche den Anteil uninspirierter Arbeit (Mühsal) möglichst gering zu halten, sowohl für mich selbst, als Musikerfinder, als auch für die Interpreten meiner Musik, die ich am kreativen Prozess beteiligen möchte.

Ruta, welche Rolle spielt für Dich die Notation von Musik? Ist sie Mittel zum Zweck oder erfüllt sie einen eigenen, tieferen Sinn?

Seit den Anfängen der Zivilisation war der Mensch bemueht, das Ausgesprochene, Gesehene, Gehörte oder Gespürte festzuhalten oder – mit anderen Worten – sich und die eigene Zeit zu definieren, Spuren zu hinterlassen. Es ist sowohl eine innere Sehnsucht als auch ein praktisches Beduerfnis gewesen.

Bevor eine Idee konkret wird, schwebt sie in einem grossen leeren Raum ohne Halt, sie hat im übertragenen Sinne *kein Fleisch*. Das heisst, sie ist nicht greifbar, es ist nicht klar, ob sie überhaupt *ist*. Das Materialisieren der Vision beginnt dann, wenn man sich hinsetzt und mit der ganzen Energie versucht, der Idee eine Form zu geben, sie aus dem weiten, leeren Raum in die Realität zu ziehen. Es beginnt der Prozess der Notation, der nichts Mechanisches an sich hat – fuer mich bedeutet es die einzige Möglichkeit, eine Vorstellung lebendig zu machen. Nicht nur für die anderen, die es vielleicht spielen würden, sondern in erster Linie für mich selbst. So gesehen hat die Notation einen tieferen Sinn, weil sie das Mittel zu diesem Zweck ist.

Du hast eine traditionelle musikalische Ausbildung genossen und komponierst in einer seit Jahrhunderten gebräuchlichen Schreibweise. Stößt Du manchmal an die Grenzen der Notierbarkeit?

Die Tatsache, dass man an die Grenzen stößt, ist eine der Ursachen des Fortschrittes überhaupt. Wenn die vorhandenen Mittel nicht mehr ausreichen, ist man gezwungen oder motiviert, weiter zu suchen. Wir als so genannte zeitgenössische Komponisten leben mit dem inneren und/oder äußeren Anspruch, *Neues* zumindest suchen zu müssen, auch wenn die allerwenigsten das *Neue* im wirklichen Sinne des Wortes finden werden. Es gibt zweierlei Grenzen, von denen die eine eigentlich gar keine ist. Es gibt keine Vorschriften, wie man diesen oder jenen Klang oder Geräusch zu notieren hat. Das ist jedem Komponisten selbst überlassen, umso mehr, wenn er selbst es erfunden hat. Nach meiner Erfahrung gibt es eine andere Grenze: trotz der scheinbar ganz genauen Notierung fassen die Musiker den Gesamtausdruck oder den Gesamtklang der Partitur trotzdem oft anders an als ich mir das vorgestellt habe. Es kann enttäuschend sein, ist an sich aber irgendwo auch spannend. Meine wirkliche Grenze ist die schon lange eingetretene Erkenntnis, dass die Notation eine Symbolsprache ist und bleiben wird, und ich kann nur zum Teil eine genau meiner Vorstellung entsprechende Wiedergabe erwarten.

Nikolaus, Was sind die Vorteile von alternativen Notationen?

Indeterminierte Notation kann unter Umständen effizienter sein als punktgenaues Ausnotieren. Wenn ich z.B. eine der Malerei Pollocks nachempfundene Klangstruktur erzeugen möchte, macht es wenig Sinn jeden Farbspritzer in Noten zu übersetzen. Da scheint es mir effektiver, die Aktion zu beschreiben, die zu dem gewünschten

Ergebnis führt. Aber es gibt auch andere Gründe, z. B. dass ich möchte dass sich das Stück bei jeder Aufführung auf unvorhersehbare Weise verändert. Der hauptsächliche Vorteil besteht darin, dass die Musiker das Stück mitgestalten können. In dieser Hinsicht verstehe ich es als Gesellschaftsmodell.

Hast Du schon mal erlebt, dass sich Deine Vorstellung eines Stücks überhaupt nicht mit der des Interpreten gedeckt hat und wenn ja, hat die Schreibweise versagt?

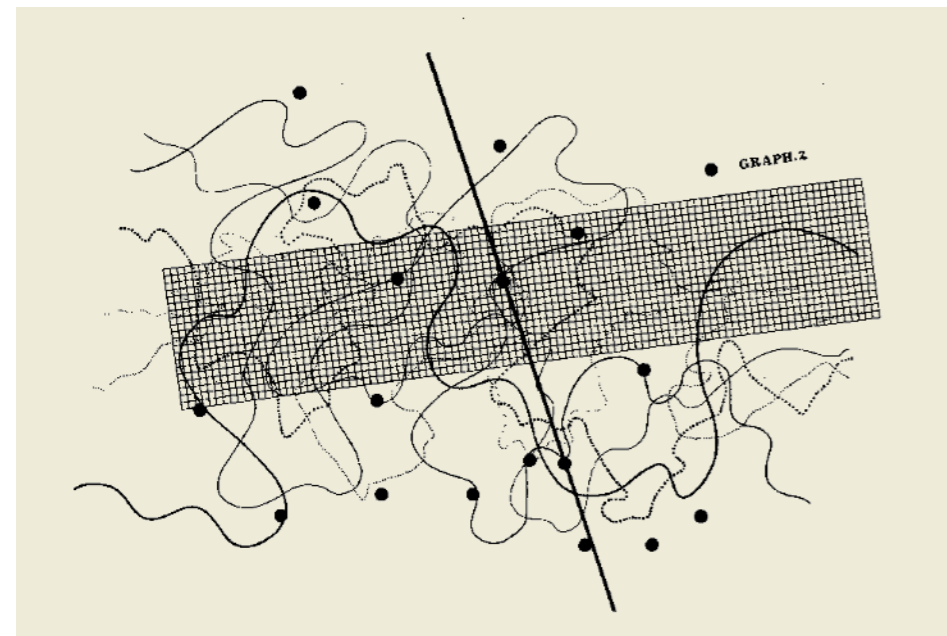
Meine Zeichenerklärungen und Spielanweisungen sind manchmal missverständlich, da sich diese Abläufe schwer beschreiben lassen. Aber das lässt sich alles im Gespräch mit den Musikern klären.

Oft bin ich von einer Interpretation positiv überrascht, wenn die Musiker etwas aus dem Stück herausholen, von dem mir gar nicht bewusst war dass ich es hinein gelegt hatte. Das sind die schönsten Momente, wenn das Stück ein Eigenleben entfaltet.

Ruta, wie streng muss sich der Interpret an Deinen Notentext halten?

Ich bemühe mich sehr, möglichst genau zu notieren. Das würde ich nicht tun, wenn ich nicht erhoffen würde, dass Musiker sich daran halten. Ein etwas anderes Tempo oder eine anders aufgefasste Dynamik können ein Werk sehr stark verändern. Oft ist es aber auch der starke Drang zu romantisieren, was viele Interpreten aus ihrem Studium mitnehmen. *Romantisch* ist für nicht wenige ein Synonym für *musikalisch*. Man kann schlecht für alles, was man schreibt, *nicht romantisch* als Charakterbezeichnung benutzen, was ich gerne machen würde! Das sind die Grenzen, die ich beim Antworten der vorherigen Frage erwähnt habe.

John Cage: „Fontana Mix“ (1958) besteht aus insgesamt 20 Seiten grafischen Materials mit geschwungenen Linien (10 Seiten) und zufällig verteilten Punkten (10 Transparent-Folien). Nach einem bestimmten System werden aus zwei solcher Seiten unter einem Raster Schnittpunkte, Verbindungslinien und Messwerte erzeugt, die den musikalischen Ereignissen wie Lautstärke, Klangfarbe und Tonhöhe frei zugeordnet werden können. Untiges Beispiel ist eine von unendlich vielen Varianten



Ich habe auch wirklich absurde Situationen erlebt, dass ich meine Musik bei einer Aufführung kaum wieder erkenne und mich nicht damit identifizieren kann. Doch danach bekomme ich Gratulationen, dass es gut gewesen sei. Ich kann das verstehen, denn wie soll jemand wissen, was ich mir vorgestellt habe. Wahrscheinlich sehen und hören wir eher das, was wir wollen als das, was gemeint ist. Es wird eine eigene Wirklichkeit gebaut und da gibt es wenig Objektivität. In dieser subjektiven Wirklichkeit spielt die Notation, das heißt die Absicht eines Komponisten, gar keine Rolle mehr.

Nikolaus, wenn der Interpret das Stück erst erschafft, ist dann das Werk aus Komponisten-Sicht nicht beliebig? Worin könnte man denn die Klangsprache eines Komponisten erkennen?

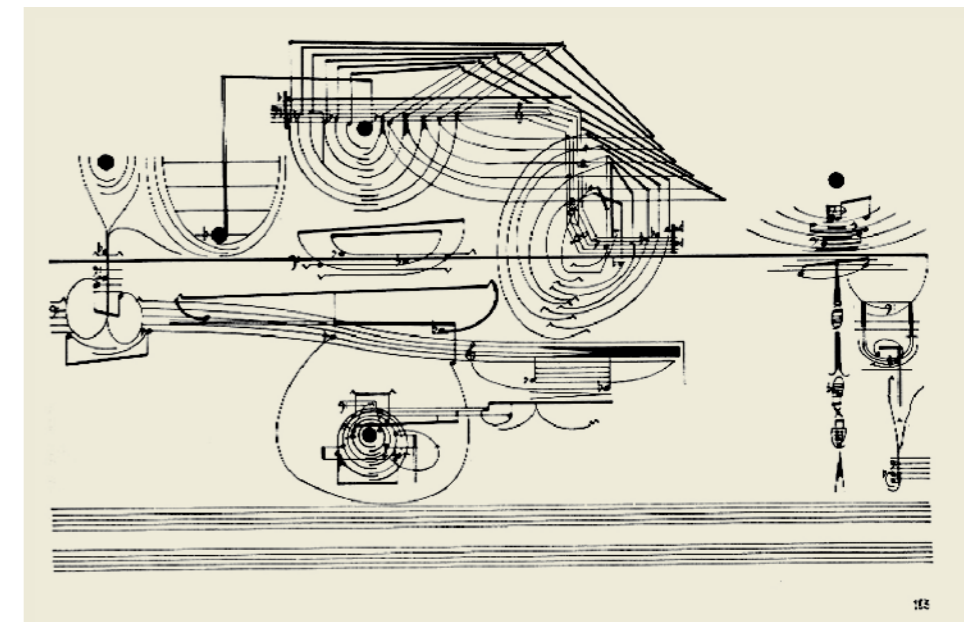
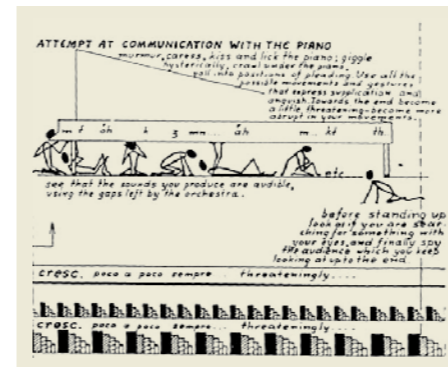
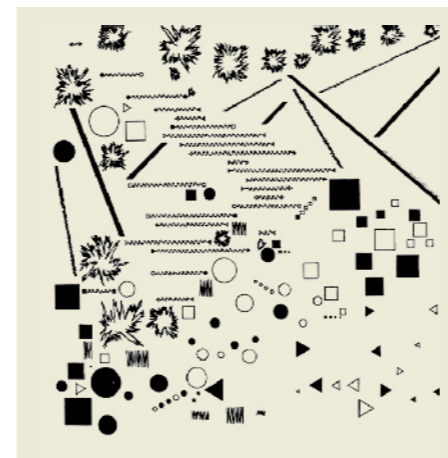
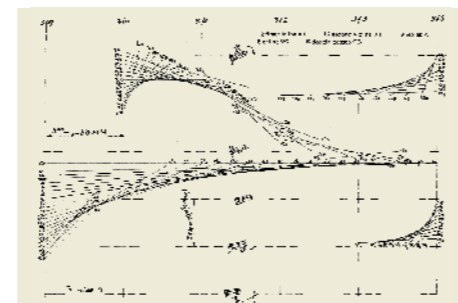
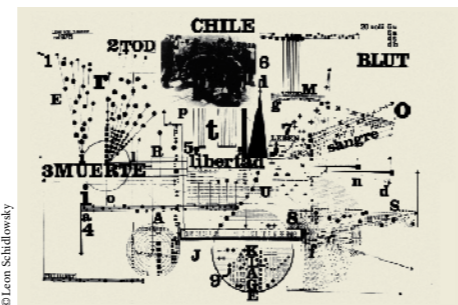
Der Beliebigkeit wird ein Rahmen gesetzt. Es ist ähnlich wie beim Fußball. Es gibt keine Choreographie die den Spielern vorschreibt wie sie sich bewegen sollen, aber es gibt klar definierte Spielregeln, und die Ansagen des Trainers. Der Stil des Trainers zeichnet sich im Spiel der Mannschaft ab, wie der Stil des Komponisten sich in der Musik abzeichnet.

Ist eine graphische Partitur ein eigenständiges Kunstwerk?

Natürlich! Aber das gilt auch für eine Partitur von Beethoven.

Ruta, einige Deiner Werke tragen sehr bildhafte Titel wie zum Beispiel die Streichquartett-Skizzen „Himmel unterschiedlich“ mit Bezug auf Bilder des Malers Anselm Kiefer. Wie werden diese Bilder in Noten gegossen um anschließend wieder decodiert zu werden und beim Hörer abermals ein Bild vorm inneren Auge auszulösen?

Partitur von Leon Schidlowsky's „Chile“ für 20 gemischte Stimmen (1976) (darunter) Ausschnitt aus Iannis Xenakis „Metastasis“ für Orchester (1954)



Seite 183 von Cornelius Cardew's „Treatise“ (1963–67)
 „For any number of musicians with any instruments, may be performed whole or in part.“
 (links oben) Sydney Wallace Stegall „Dappled Fields“ (1967)
 (darunter) Jani Christou, Ausschnitt aus „Anaparastasis III“

Ich versuche sehr wachsam durch die Welt zu gehen, beobachte viel und beschäftige mich viel mit dem, was ich beobachtet habe. Absolut alles zur richtigen Zeit kann eine Anregung sein, weil keiner weiß, wie eine Idee entsteht. Sie entsteht manchmal sehr langsam und bleibt lange unerträglich fern. Manchmal ist sie plötzlich da, aber vielleicht nur scheinbar plötzlich; es kann auch eine Vielfalt der Erfahrungen sein, die sich auf einmal zu einer Idee summieren. Meine Absicht war gar nicht die, diese Bilder in Musik zu umwandeln und die Bilder quasi noch mal zu malen. Zu dem Zeitpunkt, wo ich die Bilder sah, habe ich versucht, für mich eine neue Klangvorstellung zu definieren. Die asketische Eleganz, die Kargheit und die feine Ironie, die diesen Zyklus von Anselm Kiefer charakterisieren, symbolisierten dieses innere Klangbild stark genug, dass ich dann endlich wusste, wie ich dieses Streichquartett hören möchte. Die Bilder waren der entscheidende Stoss in Richtung dieser Komposition, aber keine Vorlage.

Als „lebende Komponistin“ hat man die Möglichkeit, Probenprozesse zu begleiten und das neue Werk gemeinsam mit den Musikern entstehen zu lassen. Ist es nicht schwer, sein Werk vertrauensvoll in die „Selbständigkeit“ zu entlassen, wo es ohne Erklärungen auskommen muss?

Vielleicht habe ich beim Antworten anderer Fragen den Eindruck erweckt, dass es mir schwer fallen würde. Nein, so ist es nicht. Nachdem ich etwas komponiert und dann gehört habe, verliere ich einen großen Teil an Interesse daran.

Ich habe Dir drei verschiedene Notenbeispiele mitgebracht. Iannis Xenakis: Metastasis; John Cage: fontana mix und Leon Schidlowsky: Chile. Bitte wähle eines aus und beschreibe, was Du darin siehst!

John Cage: hier muss auch der Interpret zum Komponisten werden, und diese Partitur wird nie zwei Mal ähnlich oder gar gleich klingen. Klangbild eines Komponisten, der in der Lage war, sich von sich selbst zu lösen und dem kreativen Potenzial eines anderen voll zu vertrauen.

Nikolaus, für Dich habe ich Jani Christou: Attempt at Communication with Piano; Cornelius Cardew: Treatise, S. 183 und Sydney Wallace Stegall: dappled fields zur Auswahl. Welche möchtest Du kommentieren?

Cardew habe ich selbst mal gespielt. Da ist die Umsetzung ganz und gar der Verantwortung des Interpreten überlassen. Man muss sich herantasten, einen Weg finden, die unterschiedlichen Zeichensorten in ebenso unterschiedliche Klangtypen zu übersetzen.

Ich sehe viel Bewegung: Pendelbewegung, Wellenbewegung, Rotation. Es gibt fließende Übergänge zwischen musikalischen Zeichen und freier Graphik. Das ist alles sehr spielerisch. Die Mittellinie, die sich durch das gesamte Werk zieht, bringt Stabilität hinein. Cardew nennt sie *Wirbelsäule*.