

Ferdinand Zehentreiter

»Innere Vorstellung und Nachschaffen«

Zu einer Theorie der musikalischen Interpretation

Die Interpretation von Kunstmusik vollzog sich seit der historisch folgenschweren Ausdifferenzierung der Notenschrift immer stärker mittels der Lektüre von Notentexten. Unabhängig davon, wie determinierend diese Texte sind, gilt für sie als elementarste Bestimmung die Gleichzeitigkeit von Spielanweisung, geistiger Konstellation und Ausdrucksprotokoll. Über ersteres geht ein Notentext hinaus, da sie nicht nur nachträgliche Kodifizierungen für den Interpreten darstellen, sondern immer auch Selbstdarstellung und wichtiger Bestandteil eines künstlerischen Produktionsaktes sind. Die kumulative Ausarbeitung von Einfällen oder, anders ausgedrückt, die spiralförmige Wechselseitigkeit von innerer Vorstellung und ihrer Niederschrift bedarf – auch bei den größten Genies – der Notation und ihrer Redigierung, bis hin zur Stufe der sogenannten »Endfassung«. *Alle drei* Dimensionen sind für den Interpreten immer gleichzeitig zu beachten. Respektiert er nur die dritte, so privatisiert er das Werk, macht er es zum Agierfeld. Vernachlässigt er diese (je nachdem, ob er sich nur an die Dimension Eins oder die beiden ersten hält), so verfällt er in Zeichenpositivismus: er *interpretiert* das Werk nicht eigentlich, sondern buchstabiert es nur. Eine prominente Interpretentypologie basiert auf diesem Unverständnis der basalen Dreifaltigkeit des Notentextes: die Polarisierung zwischen dem »objektiven« und dem »subjektiven« Interpreten, nicht begreifend, daß beide nur die Kehrseite derselben Medaille darstellen. Der »objektive« wird gesehen bzw. sieht sich als der Anwalt dessen, was in den Noten kodifiziert ist, der »subjektive« als Protagonist der künstlerischen Spontaneität jenseits der Autorität des Textes. Die erste Position kann auf ganz konträren Perspektiven basieren. Diese kann einmal ein neusachlicher Historismus sein, der sein Ideal in der »Ausführung« philologisch bereinigter Textausgaben, von »Urtexten«, sieht und eigentlich einen vormodernen Musikertypus favorisiert, also einen, der im Sinne eingerichteten Handwerkswissens und ständischer Konventionen praktiziert. Das kann zum anderen aber (wenn es nicht nur um die erste, sondern auch um die zweite Dimension geht) auch Sache eines avantgardistischen Intellektuellen-tums sein, das angesichts der modernen Differenzierung des Komponierens den *analytischen* Blick des Interpreten gegen seine *charismatischen* Momente, die als irrationale

Restbestände aus einer vormodernen Zeit verdächtigt werden, ausspielt. Vor allem Philosophen oder Theorie betreibende Künstler aus dem Umkreis der Wiener Schule haben dazu viele Formeln geliefert. In Theodor W. Adornos Bruchstücken zu einer »Theorie der musikalischen Reproduktion« etwa heißt es lapidar: »Die wahre Reproduktion ist die Röntgenphotographie des Werkes. Ihre Aufgabe ist es, alle Relationen, Momente des Zusammenhanges, Kontrasts, der Konstruktion, die unter der Oberfläche des sinnlichen Klanges verborgen liegen, sichtbar zu machen.« Und: »Genaue Analyse als selbstverständliche Voraussetzung der Interpretation. Ihr Kanon ist der fortgeschrittenste Stand der kompositionstechnischen Einsicht.«¹ Der Leitbegriff der »Reproduktion«, der das kreative Element der musikalischen Interpretation (als Transformation) zugunsten der bloßen richtigen Wiedergabe neutralisiert, die positivistische Vorstellung der völligen Zergliederung des Werkes und die Reduktion von musikalischen Relationen auf kompositionstechnische entsprechen hier einander. Der Künstler wird zum Ausführungsapparat des Konstruktionsforschers. Vollends wird in Hans Swarowskys Modell des »analytischen Interpretierens« der Begriff der Werk-»Interpretation« getilgt. Swarowsky geht davon aus, »daß die Interpretation in den richtig gelesenen Noten schon vorhanden ist und daß es nicht einer Auslegung, sondern nur einer Ausführung bedarf«.² Wörtlich genommen läuft dies auf eine Selbstaufhebung des ausübenden Künstlers hinaus, da die maximale Exaktheit der »Ausführung« des Geschriebenen durch dessen Programmierung geleistet werden kann, eine Konsequenz, wie sie etwa Nancarrow für seine Zwecke durch Übertragung seinen Klavierpartituren auf Lochstreifen gezogen hatte.

Um den Künstler nun vor diesem absurden Schicksal zu bewahren, ist es keinesfalls nötig, gleich ins Gegenteil zu verfallen, ihn also zum Charismatiker einer irrationalen, das heißt unerklärbaren Kraft und Wirkung zu machen – was heutzutage allerdings auch kaum mehr geschieht. Auch muß von dem Künstler keineswegs die theoretische Werk-Analyse wie eine Bedrohung ferngehalten werden – eine Einstellung, die man bei Instrumental- oder Gesangslehrern häufig findet – ganz im Gegenteil. Denn zum unhintergehbaren Geschäft der Textdechiffrierung kommt noch das des Studiums von Vortragslehren und historischen Aufführungskonventionen, die oft genug die Notation selbst ergänzen müssen. (Was bedeutet etwa bei Schubert ein »Moderato« oder der Unterschied

¹ Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt am Main 2001, S. 9 und 10.

² Hans Swarowsky, »Marginalien zu Fragen des Stils und der Interpretation (I)«, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 24. Jahrgang (1969), S. 683.

zwischen einem »Diminuendo« und einem »Decrescendo«). Da hilft selbst der »Urtext« nicht weiter. Hermann Danuser fordert daher zurecht, den Blick »*dafür* zu schärfen, was einst, als die Werke entstanden, als jedem Interpreten geläufige Selbstverständlichkeit gar nicht notiert zu werden brauchte, dessen Kenntnis heute aber auf dem Umweg wissenschaftlicher Rekonstruktion aufs neue erschlossen werden muß. Hierin [...] liegt noch eine große [...] Aufgabe für die musikwissenschaftliche Forschung«. ³ Und – wie man ergänzen darf – ein wichtiges Kooperationsfeld zwischen Wissenschaftlern und Künstlern an den Hochschulen.

Der kurze Blick auf die Interpretationstheorie der Wiener Schule enthüllte Spuren eines »Objektivismus«, der das *künstlerische* Element der Werkerschließung, die Interpretation des Notentextes als *Ausdrucksprotokoll*, zu verdrängen schien zugunsten seiner vehementen Reduktion auf den Gegenstand einer theoretischen Zeichenzergliederung. Daß die theoretische Analyse deswegen nicht per se mit der künstlerischen Interpretation unvereinbar ist, zeigt höchst aufschlußreich gerade die *Interpretationspraxis* der Wiener Schule. Aus dieser ist auch ein anderer Begriff der musikalischen Analyse herauszuhören, als er bislang bei den Theoretikern thematisch war. Besonders aufschlußreich ist hier das Studium historischer Tondokumente. Die meisten dürften etwa höchst überrascht sein durch die Zurechnung einer Aufnahme wie der Einspielung von Gustav Mahlers Vierter Symphonie mit dem Concertgebouw Orchester unter Willem Mengelberg (aus dem Jahre 1938)⁴ zu dieser Tradition. Die extremen Temposchwankungen und die scheinbar exzentrische Agogik dieser Einspielung scheinen eine Paradebeispiel subjektivistischer Mißhandlung eines Notentextes zu sein. Doch ist das Gegenteil der Fall. Die Interpretation entspricht recht genau der Mahlerschen Notation (und wo sie, bei der ersten Wiederholung des Hauptthemas, tatsächlich abweicht, T.17f., dient es der in dem Kontext plausibel bleibenden Verdeutlichung der notierten Geste). Überdies stand Mengelberg über Jahre in engstem Kontakt mit Mahler, und gerade zu dessen Vierter benützte er eine Partitur mit zahlreichen Eintragungen zum einen aus Mahlers Hand und zum anderen mit eigenen Notizen, die entweder zurückgehen auf Mahlersche Bemerkungen oder auf Beobachtungen von Mahlerscher Probenarbeit. Nicht zufällig hat der Komponist einmal zu einer Aufführung seiner Vierten unter Mengelberg gesagt: »Mir war, als

³ Hermann Danuser, »...als habe er es selbst komponiert«. Streiflichter zur musikalischen Interpretation, in: Hermann Danuser, Christoph Keller (Hg.), *Aspekte der musikalischen Interpretation. Sava Savoff zum 70 Geburtstag*, Hamburg 1980, S. 38.

⁴ Erschienen bei Archipel, ARPCD 0066.

ob ich selber oben gestanden wäre«.⁵ Die auffällige Radikalität im Gebrauch von Rubati und Agogik ist ein Typikum von Interpreten aus der Wiener Schule.⁶ Entscheidend dafür ist nun zweierlei. Hier werden Rubati gemacht, die *nicht* in den Noten stehen (und auch nicht auf Informationen aus Quellenstudien zurückgehen), und: dies steht *nicht* im Widerspruch zur Autorität, die der Notentext bei den Interpreten aus der Wiener Schule genießt. Kolisch sprach zwar einerseits gerne vom »lesenden Empfangen« des Werkes als einer Voraussetzung der »Realisierung des musikalischen Sinns«,⁷ aber andererseits, wie Mahler, davon, daß das Beste »nicht in den Noten« stehen würde. Texttreue und Ausdruck fallen hier nur scheinbar paradox zusammen durch die agogische Verlebendigung motivisch-harmonischer Gestalt-Zusammenhänge im Einzelnen und im Ganzen. *Diese* Dimension kann nicht einfach nur aus dem Text *abgelesen* werden, da sie meist nur sehr spärlich notiert ist, sondern muß daraus *erschlossen* werden. Und dieser Erschließungsprozeß geht über die bloß formale Zergliederung der Werke, wie sie die musikwissenschaftliche Analyse normalerweise betreibt, hinaus. Er versucht, die kompositorischen Zusammenhänge zu deuten als Ausdruck einer je individuellen, dramatischen Prozeßförmigkeit. Konkreter ausgedrückt: dieser Deutungsprozeß zeigt etwa nicht nur, daß und wie ein Motiv an einer bestimmten Stelle sich auf ein anderes an einer anderen Stelle bezieht, sondern auch: *warum* dies gerade auf diese *individuelle* Weise geschieht, wie sie das Werk eben ausmacht. Die »Warum-Frage« wird in der herkömmlichen Form der Analyse unterlaufen, da sie solche Bezüge nur funktional klassifiziert.⁸ Um ein einfaches Beispiel dafür zu nennen: Ein Motiv a bezieht sich auf ein Motiv a' in einer bestimmten Weise, weil ein bestimmtes tektonisches Muster erfüllt werden soll, etwa ein Vordersatz-Nachsatz-Paar, a+a'. Geklärt wird damit aber nicht, warum dieses Paar hier gerade auf diese individuelle Weise gebildet wird, warum a+a' gerade so aussieht, wie es aussieht. Man kann dann so eben nur sagen, daß das Werk hier ein Muster ausfüllt. Die Bestimmung der Form-Individualität des Gebildes übersteigt daher diese funktionale

⁵ Nach Alma Mahler, zit. in: Klaus Kropfing, »Gerettete Herausforderung: Mahlers 4.Symphonie – Mengelbergs Interpretation«, in: Rudolf Stephan (Hg.), *Mahler-Interpretation. Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, Mainz 1985, S. 111. Der Aufsatz stellt ein Musterbeispiel der theoretischen Darstellung musikalischer Interpretationen dar.

⁶ Siehe dazu Helmut Haack, »Ausdruck und Texttreue. Bemerkungen zur Aufführungstradition der Musik Schönbergs und seiner Schüler«, in: Rudolf Stephan et al. Hg.), *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, Wien 1986, S. 202-212.

⁷ Siehe dazu Rudolf Kolisch, »Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke«, *Musik-Konzepte* Bd.29/30, München 1983, hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn.

⁸ Siehe zu diesem Problem genauer: Ferdinand Zehentreiter, »Bruch und Kontinuität in Beethovens späten Quartetten. Einige Überlegungen zur Werk- und Bedeutungsanalyse«, in: *Musiktheorie*, 11. Jahrgang, Heft 3, 1996, S. 211-240.

Klassifikation. Um darüber hinauszugehen, müßten die jeweiligen tektonischen Muster ihrerseits als Ausdruck einer individuellen dramatischen Konstellation von Charakteren gedeutet werden. Für solche Konstellationen gibt es aber keine eingerichteten musikwissenschaftlichen Formkategorien. Eine der wenigen Ausnahmen bildet hier Adornos Programm einer »materialen Formenlehre« oder auch »musikalischen Physiognomik«, wie er es in seiner Monographie über Gustav Mahler entworfen hat.⁹ Hier versucht er, mit neuen Formkategorien, wie Durchbruch, Erfüllung und Suspension, die Werke in ihrer individuellen Prozeßhaftigkeit auf den Begriff zu bringen. Das hat aber nie Schule gemacht. Da der herkömmliche musikwissenschaftliche Klassifikationismus auch den Analysebegriff bei den Theoretikern der Wiener Schule bestimmt, vermitteln diese den genannten Eindruck, als ob das interpretative Moment der Werkerschließung nur eine subjektive Zutat sei. Das wäre im Falle eines interpretativen Analysebegriffs ganz anders, Theorie und Praxis könnten hier als Kontinuum verstanden werden. Die Interpretationsdokumente der Wiener Schule zeigen, daß diese Kontinuität dort faktisch auch gültig war. Man hatte nur nicht die geeigneten theoretischen Kategorien dafür – mit der Folge zum Teil heftiger Selbstwidersprüche. So gipfelt die genannte Interpretationsablehnung Swarowskys in einer radikalen Kehrtwendung: man »bedarf keiner *Auslegung*, sondern nur einer *Ausführung*, die das Werk nicht etwa ›neu belebt‹ sondern das ihm innewohnende Leben erschließt«. ¹⁰ Letzteres ist aber – nur in anderen Worten – genau das Programm von Adornos interpretativer Physiognomik.

Wie schwierig es ist, auf diesem Felde die angemessenen Kategorien zu finden, zeigt aber gerade die Interpretationstheorie von Adorno. Denn obwohl dieser mit seiner »materialen Formenlehre« eine interpretative Theorie in Händen hatte, und obwohl er sich explizit darum bemüht hat, sogenannte »Interpretationsanalysen«¹¹ zu schreiben, die als Mittel für die künstlerische Praxis gedacht waren, war dies systematisch unzureichend. Zum einen hat Adorno seinen Ansatz der materialen Formenlehre kaum in diesen Analysen umgesetzt, und zum anderen hat er seinen Begriff der »Interpretationsanalyse« nicht genügend differenziert – also nicht klar genug unterschieden zwischen: a) Interpretationsanalyse als Analyse des Wissenschaftlers für den Künstler, b) Interpretationsanalyse durch den Interpreten selbst im Akt seiner künstlerischen Tätigkeit und c) Interpretati-

⁹ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt am Main 1960.

¹⁰ Swarowsky, a.a.O., S. 683.

¹¹ Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, in: ders., *Gesammelte Schriften 15*, Frankfurt am Main 1976, S. 157-402.

onsanalyse als wissenschaftliche Analyse der Interpretation, also der geleisteten künstlerischen Werkrealisierung. Auch diese Trias wäre ein zukunftssträchtiges Forschungs-Feld, gerade an den Hochschulen. Um nochmals Hermann Danuser zu zitieren: »Immer mehr [...] scheint sich die Erkenntnis in Forscher- und Interpretenkreisen durchzusetzen, daß auch die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts im Maß, in dem sich die geschichtliche Distanz vergrößert, ein Gegenstand historisch verfahrenender Interpretationsforschung werden muß, und es ist wohl nur eine Frage der Zeit bis auch in Europa an Konservatorien, Musikhochschulen und Universitäten die institutionellen Rahmen geschaffen sein werden, welche allein einer umfangreichen, dauerhaften Forschung die notwendige Grundlage sichern können.«¹² Diese 1980 ausgesprochene Prognose hat sich trotz ihrer inneren Plausibilität leider als allzu optimistisch erwiesen.

Adornos Begriff der »Interpretationsanalyse« unterstellt also, daß die Erschließung des Werkes durch den Wissenschaftler abgedeckt wird.¹³ *Aber:* zur Ausgangs-Unterscheidung zwischen einer theoretischen Analyse, die nur klassifiziert und einer, die verstehend vorgeht, muß noch eine anders geartete hinzukommen: die zwischen *theoretischer* und *künstlerischer* Werkanalyse. Natürlich geht beides ineinander. Der Künstler muß das Werk als notierten Text genau lesen, also über die Anweisungsoberfläche hinaus als geistigen Zusammenhang durchdringen, um es zu verstehen, dabei natürlich selbst ein Stück weit musikwissenschaftlich vorgehen (incl. fälliger Quellenforschungen). *Insofern* haben die Theoretiker der Wiener Schule recht, und es wird ihnen hier auch recht gegeben durch die Praxis zahlloser Künstler aus anderen Traditionen. In Klammern ist allerdings zu fragen, ob der Künstler dabei wirklich jede kompositionstechnische Relation (also Themenverwandtschaften etc.) bewußt kennen muß, um ein Werk sinnvoll zu realisieren – selbst ein so reflektierter Künstler wie Charles Rosen verneint das.¹⁴

Muß der Künstler sich also ein Stück weit selbst zum Musikwissenschaftler machen, so gilt umgekehrt ein künstlerisches Moment in der theoretischen Analyse selbst, soweit sie

¹² Danuser, a.a.O., S. 38.

¹³ Nur in der Einleitungsprogrammatik wird auch der Eigenwert der künstlerischen Interpretation gestreift. »Gleichzeitig zehrt sie [die Theorie] von den Erfahrungen, die anders als in Praxis nicht zu gewinnen wären.« Adorno, a.a.O., S. 159. Allerdings wird im Verlauf des Buches die Struktur dieser Erfahrungen nicht weiter expliziert, sie bleiben eine »blackbox«. Außerdem bricht sich das rationalistische Vorurteil des tonangebenden Theoretikers immer wieder Bahn, etwa in der Formulierung: »Analyse kann das aufdecken, und Interpretation muß daran anschließen.« Adorno, a.a.O., S. 279.

¹⁴ Siehe etwa Charles Rosen, *The Frontiers of Meaning. Three Informal Lectures*, London 1998, S. 73f.

interpretativ auf die Individualität des Werkes eingeht. Denn auch der Theoretiker muß sich das Werk im Prinzip inclusive seiner nicht notierten Agogik innerlich vorstellen können, um es analytisch zu erfassen. Diese interpretative innere Vorstellung bildet also die entscheidende Brücke zwischen theoretischer Analyse und künstlerischer Praxis. Denn, daß der Künstler sich die Totalität eines auszuführenden Werkes innerlich vergegenwärtigen muß: darin sind sich alle einig, Rudolf Kolisch, Edwin Fischer, Heinrich Neuhaus, Sergej Rachmaninoff oder Hermann Scherchen, um nur ein paar höchst unterschiedliche Charaktere zu nennen. Einig sind sie sich aber auch darin, daß die innere Vorstellung des Künstlers sich mit der des Theoretikers nicht vollständig deckt. Selbst der strenge Kolisch konzidiert dies, wenn er von der »zweiten Spontaneität« des Ausführenden spricht, die sich in der Aufführungssituation herstellt. Dem entspricht auch die Praxis des Auswendigspiels durch das Kolisch-Quartett, das ja gleichzeitig wie kaum ein anderes genauestens die Noten zurate gezogen hat durch Probenarbeit aus Partituren statt aus Stimmen. Der Begriff der »Technik« in dem Buch »Die Kunst des Klavierspiels« von Heinrich Neuhaus¹⁵ führt hier noch ein Stück weiter. Darunter versteht Neuhaus nicht nur die motorischen Fähigkeiten eines Künstlers, sondern ein Artikulationsorgan des »künstlerischen Bildes eines musikalischen Werkes«. Da die Technik sich nur entwickeln kann im intimen Kontakt mit dem »poetischen Sinn« eines Werkes, wird sie so zur eigenen taktilen Interpretationsinstanz neben der analytischen Vorstellung – im Gegensatz zu einem bloßen nachgeordneten Exekutionsmittel. Daß die geschulte Berührung mit dem Instrument eine eigene leibnahe Urteilsform über Gestaltzusammenhänge darstellt, also ein »Wahrnehmungsurteil« enthält, wenn ich diesen Begriff des amerikanischen Philosophen Peirce hier benutzen darf, hat György Ligeti für das Komponieren sehr schön beschrieben: »Ich lege meine zehn Finger auf die Tastatur und stelle mir Musik vor. Meine Finger zeichnen dieses mentale Bild nach, indem ich Tasten drücke, doch die Nachzeichnung ist sehr ungenau: Es entsteht eine Rückkopplung zwischen Vorstellung und taktil-motorischer Ausführung. So eine Rückkopplungsschleife wird – angereichert durch provisorische Skizzen – sehr oft durchlaufen: Ein Mühlrad dreht sich zwischen meinem inneren Gehör, meinen Fingern und den Zeichen auf dem Papier. Das Ergebnis klingt ganz anders als meine ersten Vorstellungen: Die anatomischen Gegebenheiten meiner Hände und die Konfiguration der Klaviertastatur haben meine Phantasiegebilde umgeformt. [...] Da in adäquater Klaviermusik taktile Konzepte fast so wichtig sind wie akustische, berufe ich mich auf die vier großen Komponisten, die *pianistisch*

¹⁵ Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln 1974³. Siehe etwa S. VIII oder S. 4.

dachten: Scarlatti, Chopin, Schumann, Debussy. Eine Chopinsche Melodiewendung oder Begleitfigur fühlen wir nicht nur mit unserem Gehör, sondern auch als taktile Form, als eine Sukzession von Muskelanspannungen.«¹⁶ Daher kann jeder noch so reflektierte Musikwissenschaftler immer auch aus künstlerischen Interpretationen für sein Analysegeschäft dazu lernen. Allerdings nur dann, wenn die Interpretation das Werk nicht nur privatisiert, sondern eine begrifflich im Notentext ausweisbare Lesart liefert. Diese nachträgliche begriffliche Begründung der spontanen künstlerischen Urteilsleistung kann nun wiederum wertvolle Dienste leisten für die Selbstvergewisserung des Künstlers – eine wichtige Forschungs-Dimension im skizzierten Hochschul-Diskurs zwischen Künstlern und Wissenschaftlern. Sucht man nach einem Ästhetik-Theoretiker, der diese leibliche Dimension der künstlerischen Produktion und Interpretation systematisch in den Blick genommen hat, so muß man wohl zunächst Roland Barthes nennen – der in dieser Hinsicht sogar über Adorno hinausgeht.¹⁷

Wenn der Künstler also auch aus einer leibnahen, eben genuin *ästhetischen* Urteilsquelle schöpft, so bedeutet die Aufführung eines Werkes nicht nur die sinnlich verdeutlichende *Darstellung* seines inneren Zusammenhanges, sondern in der *Darstellung* gleichzeitig die *Erzeugung* des Werkes. Denn erst durch die spontane ästhetische Aktivität des ausübenden Künstlers kommt es aus seiner abgekürzten papierenen Vor-Existenz als sinnlich-klangliches Gebilde auf die Welt. So ist künstlerisches Interpretieren eben niemals nur Reproduktion, sondern immer »Nachschöpfung« – und das Werk kein fixes Zeichensystem, sondern der Strukturraum seiner je neuen klanglichen Erzeugungsmöglichkeiten. Edwin Fischer spricht hier von dem »Urbild« in der kompositorischen Phantasie, das nur in einer Unendlichkeit von »Variantenbildern«¹⁸ zur Erscheinung kommt. Der Notentext als Ausdrucksprotokoll fällt also niemals zusammen mit dem Protokollierten, mit der von ihm notierten Ausdrucksdynamik. In wörtlichem Bezug auf Ferruccio Busoni (allerdings

¹⁶ Booklet zur CD »György Ligeti Edition 3. Works for Piano. Etudes. Musica ricercata«, Pierre-Laurent Aimard, Klavier, Sony SK 62308, S. 15f.

¹⁷ Die genaue Darstellung dieser Position würde den vorliegenden Rahmen überschreiten. Unter anderem müßte sie das Verhältnis des musikalischen Ausdrucksbegriffes von Barthes übersetzen in den poststrukturalistischen Textbegriff. Siehe dazu vorläufig: Ferdinand Zehentreiter, »Die Sprache des Nichtidentischen. Zur Dialektik von Poesie und Musik bei Adorno, Kristeva und Barthes«, in: *Musik und Ästhetik*, Heft 25, Januar 2003, S. 110-113, sowie ders., »Ästhetik des Außer-sich-Seins. Zur Serialismus-Erfahrung bei Claude Lévi-Strauss und Michel Foucault«, in: *Musik und Ästhetik*, Heft 28, Oktober 2003, S. 80-90.

¹⁸ Edwin Fischer, »Über musikalische Interpretation«, in: ders., *Musikalische Betrachtungen*, Insel Verlag o.J., S. 24f.

ohne ihn zu nennen) formuliert Edwin Fischer dies so, daß jede *Notation* immer schon auch die *Transkription* einer stets neu zu hebenden Ausdrucks-idee ist.¹⁹

Mit dem Schweizer Musikwissenschaftler Kurt von Fischer läßt sich die eben skizzierte Interpretationstheorie folgendermaßen umreißen: »Jeder Interpret musikalischer Quellen [...] muß sich klar darüber sein, daß das Notierte nicht mit der Musik selbst identisch ist. [...] Darum genügt es auch nicht, einen Text bloß genau so zu lesen [oder zu zergliedern, so könnte man von Fischer ergänzen], wie er dasteht. Wahre Interpretation heißt vielmehr Verstehen eines Textes, indem man ihn liest und, gewissermaßen, durch den Text hindurch, Gehalt und Sinn auch für die Gegenwart verständlich zu machen sucht. Nur so besteht die Chance, Musik nicht der Vergangenheit [...] zu überlassen, sondern sie zum Leben zu erwecken. Interpretation von Musik ist daher eine Aufgabe, die nie zu einem endgültigen Ziel gelangt, weil Musik nicht bloß historisches Faktum, sondern zugleich auch ein Prozeß ist, der immer wieder neue Fragen aufwirft und neue Probleme stellt.«²⁰

Vortrag an der Musikhochschule Luzern, 21.3.2005. Copyright © Ferdinand Zehentreiter.

Zusammen mit Roland Burkholz und Christel Gärtner hat Ferdinand Zehentreiter herausgegeben: *Materialität des Geistes. Zur Sache Kultur – im Diskurs mit Ulrich Oevermann*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft (2001).

¹⁹ Fischer, a.a.O., S. 25. Ebenso Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Triest 1907, S. 101.

²⁰ Kurt von Fischer, »Zur Interpretation musikalischer Quellen«, in: Danuser, Keller (Hg.) (1980), S. 61 und 70.