

Freie Referate 6

Interpretation

Hermann Gottschewski

Interpretation als Struktur

Die musikalische Interpretation ist ein Begriff, der mehr als andere elementare Grundbegriffe unserer Musikkultur abhängig vom Blickwinkel völlig unterschiedliche Betrachtungsweisen herausfordert.¹ Das hängt unter anderem damit zusammen, daß die aus einem historischen Prozeß resultierende Applizierung des einem anderen Kontext entstammenden Wortes «Interpretation» auf die Gesamtheit der musikalischen Aufführung, wie sie dem heutigen Sprachgebrauch entspricht, unglücklich ist. Denn weder erschöpft sich der Akt des heute so bezeichneten «Interpretieren» im Interpretieren (im eigentlichen Wortsinne — nämlich im Sinne der Deutung einer Komposition), noch kann man davon ausgehen, daß die durch den Interpreten vollzogene Deutung sich in jedem Falle in der klanglichen Darstellung niederschlägt. Mindestens müßte man also sagen, daß das Interpretieren (im eigentlichen Wortsinne) lediglich eine wesentliche Voraussetzung zum Interpretieren (im Sinne des Aufführens einer Komposition) darstellt.²

Daß eine Reflexion des musikkulturellen Phänomens Interpretation in der ganzen Komplexität der sich hieraus ergebenden Beziehungen sinnvoll und notwendig ist (weil der Sprachgebrauch nicht nur durch das musikalische Denken hervorgebracht wird, sondern weil er auf dieses und dadurch auf das Phänomen selbst wieder zurückwirkt), bleibt unbestritten. Nur sollte man diesen Zugang nicht zum Ausgangspunkt *jeder* Betrachtung machen, weil man dabei leicht aus dem Auge verliert, daß ein Interpret seine künstlerische Qualifikation zunächst einmal durch seine Fähigkeit gewinnt, eindrucksvolle musikalische Wirkungen hervorzubringen, und daß die durch den Wortgebrauch «Interpret» und «Interpretation» unmittelbar aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis zwischen *Komposition* und Interpretation im Vergleich zu dieser allgemeinen Bedingung bereits eine sehr viel speziellere ist. Denn ob ein Interpret dem Publikum mehr das kompositorische Werk oder seine individuelle Auslegung davon vorführen will, ob er mit seiner Interpretation den Anschluß an eine Interpretentradition herstellt oder sich bewußt in einen Widerspruch zu ihr begibt, ob er eine historische Rekonstruktion oder eine Modernisierung versucht, ob er die Komposition als Heiligtum oder als Werkzeug für seine Zwecke betrachtet, ob er neue Erkenntnisse über das kompositorische Werk einbringt oder eklektizistisch von den Erkenntnissen anderer zehrt, ob er es als moralische Pflicht versteht, die Anweisungen des Notentextes zu befolgen, oder als künstlerisches Recht, dagegen zu verstoßen, ob er eine eigene Persönlichkeit entwickelt oder nur versucht, ein großes Vorbild zu imitieren — alle diese Fragen werden erst relevant, wenn die erste Forderung, daß der Interpret gute Musik mache, erfüllt ist. Primäre, für das Phänomen konstitutive, und sekundäre, für seine jeweilige historische Ausprägung charakteristische Momente sollten nicht vermischt werden.

Eine mögliche Konsequenz, die man aus dieser Einsicht ziehen kann, ist, die Interpretation primär nicht als eine Aufführungsmöglichkeit der interpretierten Komposition, sondern als eigenständiges Musikstück zu betrachten — gewissermaßen so, als wäre die Komposition nur ein integraler Bestandteil der Interpretation und als gäbe es keine anderen Interpretationen dieser Komposition — und dieses Musikstück als Ganzes nach seiner ästhetischen Qualität zu befragen. Wenn man diesen Ansatz nicht verabsolutiert, sondern als einen unter anderen ver-

1 Der auf dem Kongreß in Freiburg gehaltene Vortrag wurde für die gegenwärtige Fassung noch einmal wesentlich umgearbeitet. Inhaltlich handelt es sich bei diesem Beitrag um eine Spezifizierung und Weiterführung von Gedanken, die ich in der Einleitung zu meiner Dissertation *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber 1996 (ursprünglich Diss. Freiburg i. Br. 1993), bereits geäußert habe. Inhaltliche Überschneidungen zwischen diesen Texten habe ich nicht einzeln nachgewiesen.

2 Vergleiche hierzu besonders Göran Hermerén, «The Full Voic'd Quire: Types of Interpretations of Music» und Jerrold Levinson, «Performative vs. Critical Interpretation in Music», beide in: *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*, hrsg. von Michael Krausz, Oxford 1993, S. 9-31 bzw. 33-60. Eine Unterscheidung der beiden Interpretationsbegriffe durch einen schriftsprachlichen Zusatz, wie es die beiden genannten Autoren tun, habe ich für diesen Aufsatz vermieden, in der Hoffnung, daß der jeweilige Kontext ein Mißverständnis verhindern möge.

steht, so ist er mindestens vom Rezeptionsästhetischen und -geschichtlichen Standpunkt her gerechtfertigt, da ein ästhetisches Urteil über eine Interpretation nicht selten gefällt wird (und gefällt werden *kann*), wenn die interpretierte Komposition dem Hörer einzig und allererst durch diese Interpretation bekannt geworden ist.³ Somit muß es Instanzen entweder innerhalb der Interpretation selbst oder in ihren Bezügen zu einem nicht durch die Überlieferung der Komposition bestimmten Äußeren geben, welche ein solches Urteil zulassen. In dem vorliegenden Beitrag geht es ausschließlich um die inneren Bezüge, so zum Beispiel um das Verhältnis zwischen Anfang und Ende oder die Beziehungen einer Passage zu ihrer (kompositorisch und/oder interpretatorisch) variierten Wiederholung. Es geht um die *Struktur der Interpretation*. Noch deutlicher: statt die Interpretation als Manifestation, Darstellung, Abbild oder Präzisierung einer kompositorischen Struktur, kurz als *die Interpretation* einer Struktur zu betrachten, wollen wir *die Interpretation selbst als Struktur* betrachten.⁴

Interpretation als Struktur zu betrachten bedeutet zunächst einmal nur, sie mehr von innen als von außen zu betrachten und ihrer sinnlichen Erscheinung als einheitliche Ganzheit, ihrer Folgerichtigkeit und Ausgewogenheit das nötige Gewicht beizumessen.⁵ Es bedeutet nicht eine erhöhte *Objektivität* der Betrachtung, wie der Begriff «Struktur» vielleicht suggerieren könnte. Struktur ist in bezug auf musikalische Texte (zu denen Interpretationen als «Aufführungstexte» auch zu rechnen sind) eine rezeptive Kategorie. Um das zunächst an der vertrauteren Materie kompositorischer Strukturen zu erläutern: Objektive Aussagen über die Beschaffenheit einer Komposition (z.B. die Feststellung, daß ein Thema zwölftönig sei oder daß an einer bestimmten Stelle eines Stückes eine wörtliche Reprise des Anfangs einsetze) sind nicht a priori Struktureigenschaften des Stückes, sondern sie werden es erst dadurch, daß die festgestellte Eigenschaft als unzufällig und damit bedeutungsvoll *interpretiert* wird.⁶ In den eben genannten Fällen wird man meist nicht zögern, eine positive Entscheidung zu treffen, da die Wahrscheinlichkeit eines zufälligen Vorhandenseins äußerst gering ist;⁷ wenn man jedoch mehr in den mikroskopischen Bereich geht und motivische Analysen bis herab zu Drei- und Zweitongruppen führt, melodische und rhythmische Elemente unabhängig voneinander betrachtet und Umkehrungen und Krebse berücksichtigt, kommt man schnell in den Grenzbereich, wo die Frage nach der Zufälligkeit relevant wird und allein an objektiven Gegebenheiten nicht mehr entscheidbar ist. Mit der Trennung von strukturell bedeutsamen und zufälligen Eigenschaften eines Musiktextes ist der Anteil des rezipierenden Subjekts an der Strukturbildung jedoch nicht erschöpft, sondern erst am Anfang: entscheidend ist, diese Eigenschaften so zueinander in Beziehung zu setzen, daß sie sich zu einem Ganzen, zur Struktur eben, fügen. Struktur ist somit ein Aspekt des Bildes, das sich der Rezipient von dem Werke macht. Insofern sollte man korrekterweise nicht davon sprechen, daß der musikalische Text *eine Struktur habe*, sondern daß er *als Struktur betrachtet werden könne*. Die Struktur eines Textes ist eine Interpretation desselben.

Bei der Strukturanalyse musikalischer Interpretation⁸ kann der Anteil des rezipierenden Subjekts aus zwei Gründen sogar noch deutlicher hervortreten. Einerseits sind viele spezifisch interpretatorische Gestaltungsmittel im Gegensatz zu den kompositorischen mehr quantitativer als qualitativer Art, so daß häufig weniger präzise

3 Die Tatsache, daß die meisten Zuhörer sich dennoch in ihrer Urteilsfähigkeit beeinträchtigt fühlen, wenn sie kein Vergleichsmaterial in Form von weiteren Interpretationen desselben Werks oder in Form des Notentextes haben, ist weniger in der Uneigenständigkeit der Interpretation als in der allgemeinen Unsicherheit in ästhetischen Werturteilen begründet. Man klammert sich dann gerne an einen Strohalm, der überhaupt faßbare Kriterien verspricht — in der irrtümlichen Annahme, daß diese dann auch die relevanten seien. Daß ein Interpretationskritiker umso kompetenter sei, je weniger er auf den Notentext und den Interpretationsvergleich rekurriere, möchte ich zwar nicht generell behaupten. Aber daß jeder gute Instrumentallehrer in der Lage ist, einem Schüler, der ein ihm unbekanntes Stück auswendig vorträgt, einen sinnvollen Unterricht zu geben, zeigt, daß gerade der kompetente Interpretationskritiker nicht unbedingt auf die Kenntnis der Komposition angewiesen ist.

4 Diese Betrachtung ist zunächst unabhängig davon, ob es sich um eine einmalige Aufführung (zum Beispiel in einem Konzert) oder um eine auf einem Tonträger festgehaltene Interpretation handelt. Auf die Unterschiede zwischen diesen beiden Gattungen der Interpretation werde ich später zu sprechen kommen.

5 Die Prämisse, daß das Kunstwerk als Ganzheit zu betrachten sei, ist ein entscheidendes Moment in meinen Überlegungen. Insofern bleibt die Gültigkeit meiner Überlegungen auch auf diejenige Musik beschränkt, die dieser Prämisse genügen will. Daß andere ästhetische Konzepte möglich sind und gerade in unserem Jahrhundert eine große Rolle spielen, soll durch die hier gemachte Einschränkung natürlich nicht bestritten werden.

6 Im Grunde ist es bei naturwissenschaftlichen Betrachtungen nicht anders. Spricht ein Chemiker von der Struktur einer Materie, meint er damit den durch Naturgesetze bedingten, also *unzufälligen* Zusammenhang zwischen den Elementen, aus denen die Materie gebildet ist.

7 Entscheidend ist, ob die Eigenschaft in der vollendeten Gestalt des Werks zufällig enthalten ist oder nicht. Daß die Eigenschaft im Schaffensprozeß durch Zufall zustandekam, ist beispielsweise noch kein Grund, sie nicht zu den Struktureigenschaften zu rechnen. Hat ein Komponist erst nach der Niederschrift, aber vor Drucklegung des Manuskripts, bemerkt, daß ihm zufällig eine thematische Figur in einer Mittelstimme («unterlaufen») ist, befindet sich die Figur schon deshalb absichtsvoll in der Komposition, weil er es nicht für nötig befand, die Entsprechung zu beseitigen. Aber auch die Absicht muß nicht das Entscheidende sein. Wesentliche Struktureigenschaften kommen oft intuitiv und vom Komponisten völlig unbemerkt in ein Werk, und es ist eher eine Weltanschauungsfrage, ob man es für wesentlich hält, daß dies durch ein unbewußtes Erfassen musikalischer Logik geschieht, oder ob man dafür lieber ein Eingreifen überirdischer Kräfte verantwortlich macht.

8 Für diejenigen Leser, die sich unter einer Strukturanalyse der musikalischen Interpretation konkret wenig vorstellen können, sei auf meinen Beitrag in der Zeitschrift *Musiktheorie* Jg. 8 (1993), Heft 2 hingewiesen: «Tempoarchitektur — Ansätze zu einer speziellen Tempotheorie, oder: Was macht das «Klassische» in Carl Reinecks Mozartspiel aus?». Der Aufsatz enthält eine Analyse der agogischen Struktur von Reinecks Interpretation des «Larghetto» aus Mozarts Krönungskonzert.

Strukturkategorien wie Ähnlichkeit und Unähnlichkeit an die Stelle des klaren Gleich und Verschieden der kompositorischen Gestaltungsmittel treten. (Ein Tempounterschied zwischen zwei Passagen etwa kann durch die Unmöglichkeit vollständiger Präzision, durch eine Nachlässigkeit, durch eine Charakteränderung, durch eine übergeordnete Tempokonzeption verursacht sein oder einfach deshalb auftreten, weil es keinen Grund gibt, die Tempi anzugleichen, weil also eine strukturelle Beziehung zwischen den Tempi fehlt.) Andererseits fließen viele Konstellationen der Komposition allein aufgrund einer korrekten Ausführung des Notentextes in die Interpretation ein, ohne daß ohne weiteres klar ist, ob sie auch in der interpretatorischen Struktur bedeutend werden. (Die Wahrscheinlichkeit, daß ein Interpret eine motivische Beziehung nicht bemerkt hat und daß diese folglich für die Gestalt seiner Interpretation keine Bedeutung erhält, ist erheblich größer, als daß eine solche Beziehung bei der Komposition zufällig zustande kommt.)⁹

Da Elemente der kompositorischen Struktur wie motivische und thematische Beziehungen zu Bestandteilen der interpretatorischen Struktur werden, wird man der Interpretation als Struktur gerade nicht dadurch gerecht, daß man die kompositorische Struktur gleichsam von der Interpretation subtrahiert und das betrachtet, was übrigbleibt. Aber im Gegensatz zu einer Betrachtung der Interpretation als Aufführungsmöglichkeit einer Komposition wird bei der Betrachtung der Interpretation als Struktur die kompositorische Struktur auch nicht als etwas Anderes betrachtet, das der Interpretation entgegengehalten werden kann und dem die Interpretation mehr oder weniger entspricht. Vielmehr wird von der kompositorischen Struktur nur das relevant, was wirklich in der Interpretation widerscheint und aus ihr auch ohne Hinzuziehung des Notentextes erkennbar ist, und dieses wird nicht als das Primäre, den (interpretatorischen) Strukturelementen Vorgeordnete, sondern als integraler Bestandteil der interpretatorischen Struktur verstanden. Wenn spezifische Varianten einer Interpretation zur Debatte stehen, wird bei einer sogarteten Betrachtung demnach nicht die Frage in den Vordergrund treten, ob diese der schriftlich fixierten Intention des Komponisten entsprechen, sondern ob sie durch die im Klangverlauf selbst bestehende musikalische Logik zu rechtfertigen sind; und diese Frage wird nicht nur für die dem Notentext offensichtlich widersprechenden Varianten, sondern auch für texttreue Lesarten zu beantworten sein. (Selbstverständlich sind ästhetische Positionen möglich, die einen wesentlichen Unterschied zwischen texttreuer Ausführung und Interpretationswillkür machen. Die Betrachtung der Interpretation unabhängig vom Notentext bleibt aber selbst dann noch auf einer bestimmten Betrachtungsebene sinnvoll, weil auch eine texttreue Darstellung erst dann einen Sinn hat, wenn sie durch die musikalische Logik getragen ist, wenn sich also ein musikalischer Sinn auch ohne den Vergleich mit dem Notentext erschließt.)

Da der Interpret die interpretatorische Struktur nicht aus dem Nichts entstehen läßt, sondern auf der Basis der Kompositionsstruktur aufbaut, kommt man an der Frage nicht vorbei, welcher schöpferische Anteil an der Genese der Interpretationsstruktur dem Interpreten eigentlich zukommt. Oder konkreter: *Wieviel von dem Kunst-erlebnis, das wir bei der Interpretation einer Beethovenschen Klaviersonate durch einen großen Musiker haben, haben wir Beethoven, wieviel dem Interpreten zu verdanken?*

Wenn der Interpret im Bewußtsein auftritt, Interpretationskunst auszuüben¹⁰, neige ich dazu, ihm das volle Recht an seiner Schöpfung zuzusprechen.

Zunächst einmal ist die Tatsache, daß von einem anderen Künstler geschaffene Elemente in das eigene Werk einfließen, kein Grund, dem anderen ein künstlerisches Eigentum am Werk zuzusprechen. Andernfalls könnte man etwa keine von Beethovens Klaviersonaten für alleinige Schöpfungen Beethovens halten, da sie ohne das künstlerische Werk bedeutender Klavierbauer anders ausgesehen hätten und da auch zahlreiche musikalisch-strukturelle Elemente (z.B. harmonische Verläufe) vorkommen, die Komponisten vor ihm dem musikalischen Vokabular hinzugefügt haben. Auch müßten wir Anton Diabelli ein wesentliches Verdienst an Beethovens Diabelli-Variationen zusprechen, da offensichtlich ist, daß Beethoven ein solches Thema niemals komponiert hätte und da schließlich fast jeder Takt des Variationenwerks auf diesem Thema beruht.

Weiterhin ist es falsch, zu glauben, der Interpret sei in seinem Schaffen an strenge Regeln gebunden und somit fehle die Freiheit, die einem echten künstlerischen Schaffen zugrunde liegen müsse. Denn der Interpret hat nicht nur die Freiheit zu entscheiden, welches Werk er spielt. Auch nachdem er seine Wahl getroffen hat, ist er frei, Elemente der Kompositionsstruktur hervorzuheben, zu ignorieren oder zu verändern, und er trägt für jede seiner Entscheidungen die volle künstlerische Verantwortung. Ebenso wie Beethoven den Alberti-Baß zwar nicht erfunden hat, aber die volle Verantwortung dafür trägt, daß dieser, wo er in seinen Kompositionen auftritt, ein sinnvoller Bestandteil der neuentstandenen Werkstruktur ist, ebenso trägt der Interpret die volle Verantwortung dafür, daß jede Melodielinie, die er dem Notentext entnimmt, in die musikalische Logik seiner Aufführung eingebettet ist. Gelingt dies nicht, sei es, weil die kompositorische Struktur mit der spezifischen künstlerischen

⁹ Übrigens können nicht nur Sachverhalte, die in der Kompositionsstruktur bedeutend sind, in der Interpretationsstruktur irrelevant sein, sondern es können auch umgekehrt Sachverhalte, die in der Kompositionsstruktur zufällig vorhanden sind, in der Interpretation strukturelle Bedeutung erlangen. Es gibt allerdings auch in der Komposition Fälle, in denen ursprünglich bedeutende Strukturen unbesehen übernommen werden und somit weniger strukturelle Bedeutung haben als der äußere Anschein vermuten läßt. Das ist etwa der Fall, wenn (in der Sprache des 19. Jahrhunderts gesagt) ein Stück die Sonatenform als Schema zwar übernimmt, die Idee der Sonate aber verfehlt.

¹⁰ Selbstverständlich gibt es Gelegenheiten, bei denen ein Interpret seinen Beruf eher als Handwerk denn als Kunst ausübt, so etwa, wenn er in Zusammenarbeit mit einem Komponisten dessen neue Werke aufführt, oder wenn er im Rahmen einer musikhistorischen Demonstration Quellenmaterial klanglich veranschaulicht.

Absicht der Interpretation nicht vollkommen in Einklang zu bringen wäre, sei es, weil die kompositorische Struktur selbst eine Schwäche aufwiese¹¹, so ist es nicht nur das Recht, sondern die künstlerische Pflicht des Interpreten, entweder die Melodielinie durch eine geeignetere Variante zu ersetzen oder die übrigen Strukturelemente so zu variieren, daß ein sinnvoller Verlauf entsteht. Kommt er dabei nicht zu einer sinnvollen Lösung, sollte er besser eine andere Komposition spielen.

Das wichtigste Argument aber, dem Interpreten die alleinige Autorschaft seines Werkes zuzusprechen, ist, daß die eigentliche Leistung des Interpreten in der Imagination der Ganzheit besteht. Diese wird ihm vom Komponisten nicht gegeben. Nicht, daß der Komponist keine Ganzheit vor Augen gehabt hätte. Aber was er dem Interpreten durch den Notentext vermitteln kann (ebenso wie das, was der Interpret dem Hörer durch die klangliche Gestalt übermitteln kann), ist nur ein Unvollständiges, dem der entscheidende Zusammenhang wiedergegeben werden muß. Diesen zu konstituieren setzt einen Prozeß der *Aneignung* voraus, die Begründung eines *Eigentumsverhältnisses* also, aufgrund dessen der Interpret seine Interpretation tatsächlich *aus Eigenem* schöpfen kann.

Wenn der Interpret demnach nicht weniger produktiv zu Werke geht, als der Komponist, ist eines der wesentlichsten Unterscheidungskriterien zwischen Komposition und Interpretation angetastet. Es ist daher zu überlegen, in welcher Weise eine ästhetisch tragfähige Differenzierung zwischen diesen Gattungen musikalischen Schaffens überhaupt begründet werden kann.

Natürlich ist die explizite Beziehung auf ein bestimmtes Kunstwerk — die Komposition — ein wesentliches Merkmal der Interpretationskunst, das eine Schlüsselfunktion für jede Interpretationsästhetik haben muß. Es gibt aber auch viele Kompositionsgattungen, die dieses Merkmal aufweisen, so daß es sich nicht dazu eignet, den Unterschied zwischen Komposition und Interpretation zu begründen. Als Beispiel wären das Kunstlied, das sich auf ein literarisches Kunstwerk bezieht, oder Transkription und Variation zu nennen, die sich auf andere Kompositionen beziehen. Die Gattung des Kunstliedes ist ein aufschlußreiches Beispiel, weil sie einerseits wie die musikalische Interpretation historisch auf den *Vortrag von Kunstwerken* zurückzuführen ist, andererseits aber kaum in den Verdacht geraten dürfte, reine Reproduktion zu sein.

Auch das jeweilige Ausdrucksmedium, bei der Komposition in der Regel die Notenschrift, bei der Interpretation der Klang, führt zwar auf entscheidende ästhetische Kriterien, vermag aber nicht die gesuchte Trennungslinie zwischen Komposition und Interpretation nachzuvollziehen, da es sowohl Kompositionen im Medium des Klanges gibt (den *Gesang der Jünglinge* von Stockhausen etwa) als auch notenschriftlich überlieferte Werke, die eher der Interpretationskunst zuzurechnen sind (Interpretationsausgaben von klassischen Kompositionen).

Ein drittes wesentliches Kriterium besteht im Verhältnis des Kunstschaffens zur Zeit und zum Raum. Während die Komposition (idealiter) unabhängig von den Bedingungen der Umgebung in reflektierter Arbeit entsteht, wobei die imaginierte musikalische Zeit in keinem zwingenden Zusammenhang mit der tatsächlichen Zeit des Schaffens steht (der Komponist muß nicht einmal den Anfang zuerst und das Ende zuletzt komponieren), ist die Interpretation, jedenfalls solange sie eine Live-Performance ist, an das berühmte (*hic et nunc*) gebunden. Auch dieses Kriterium kann einer genaueren Überprüfung allerdings nur teilweise standhalten.

Schon in früheren Jahrhunderten, als die musikalische Interpretation sich kaum anders als in Live-Performance manifestieren konnte, wird bei näherer Betrachtung offensichtlich, daß es sich bei den unterschiedlichen Verhältnissen zu Zeit und Raum mehr um traditionelle Merkmale als um konstitutive Eigenschaften von Interpretation und Komposition handelt. Denn erstens hat sich die Komposition ihre Unabhängigkeit von Aufführungsort und -zeit musikhistorisch betrachtet erst erringen müssen. Zweitens ist die Tendenz der Interpreten, ihre Kunst über die Gegenwart hinaus zu überliefern, in mannigfacher Weise sichtbar, sei es durch pädagogische Tätigkeit, sei es durch schriftliche Niederlegung der Grundlagen ihrer Kunst in Instrumentalschulen, in theoretischen Werken, in interpretationsbezogenen Analysen oder in Interpretationsausgaben. Und drittens gibt es musikalische Gattungen wie die Improvisation, die sich bezüglich ihrer Bindung an Zeit und Raum von der Live-Performance nicht unterscheidet¹², ansonsten aber eher als eine kompositorische Tätigkeit verstanden werden muß.

Vollends verliert das Kriterium jedoch im 20. Jahrhundert seine unterscheidende Funktion, da ein wesentlicher Teil der Interpretationskultur nicht im Konzert, sondern auf Tonträgern stattfindet, wo das interpretatorische Werk (realiter) kaum jemals *ex tempore* entsteht und (idealiter) ebenso reflektiert und unabhängig vom imaginierten musikalischen Zeitablauf geschaffen werden kann wie eine Komposition.

11 Welche von beiden Ursachen vorliegt, ist oft nicht leicht zu entscheiden, weil der Eindruck, die kompositorische Struktur weise eine Schwäche auf, auch dann entstehen kann, wenn der spezifische interpretatorische Zugriff ein Verständnis der kompositorischen Struktur verhindert. Das Resultat sind «Eigenmächtigkeiten der Interpreten aus Unverständnis der kompositorischen Absicht», die von der Interpretationskritik gern hervorgehoben werden, insbesondere wenn es um die angeblichen Sünden ganzer Epochen der Interpretationsgeschichte geht. Es ist jedoch naiv, zu glauben, eine komplexe kompositorische Struktur könne jemals so vollständig verstanden werden, daß sich jedes Detail des Notentextes zwingend in die Struktur der Interpretation integrierte. Daher kann die Feststellung, ein Interpret habe einen Aspekt der Komposition nicht realisieren können, weil ihm ein Strukturelement der Komposition entgangen sei, zwar für ein besseres Verständnis der Komposition hilfreich sein; es läßt sich aber kein objektives Wertkriterium für die Interpretation daraus ableiten.

12 Möglicherweise übertrifft die Improvisation die Interpretation in dieser Beziehung sogar, weil man von ihr wirklich erwartet, daß sie extemporiert ist, während man an der Interpretation eine gute Vorbereitung in der Regel nicht tadelt.

Es ist natürlich nicht abwegig, daraus die Konsequenz zu ziehen, Konzertinterpretation und Schallplatteninterpretation (diese Begriffe mögen hier als partes pro toto für alle live aufgeführte bzw. auf Ton- oder Datenträgern festgehaltene Interpretation stehen) unter unterschiedlichen ästhetischen Prämissen zu behandeln. Zweifellos liegt ein wesentlicher Reiz der Konzertinterpretation in der Spannung, die durch das Erbringen von geistigen und technischen Höchstleistungen ex tempore und durch die lebendige Entfaltung der Musik unter den nur *hic et nunc* gegebenen Bedingungen entsteht. Diese Spannung ist auch ein wesentlicher Grund dafür, daß trotz aller im Vergleich zur Schallplatte offensichtlichen Mängel das Konzert auch heute nur wenig an Beliebtheit eingebüßt hat. Demgegenüber tritt bei der mit allen technischen Hilfsmitteln hergestellten Schallplatteninterpretation der strukturelle Aspekt mehr in den Vordergrund: Sowohl kann der Interpret sein entstehendes Werk gleichsam aus der Distanz betrachten, so daß das Prozeßhafte zugunsten einer reflektierenden Vergegenwärtigung zurücktritt¹³, als auch bekommt der Hörer durch das offensichtlich Objektivität der Schallplatte und durch die Möglichkeit des wiederholten Anhörens einen kritischeren und differenzierteren Zugriff, der die bewußte Wahrnehmung struktureller Beziehungen begünstigt. Die Schallplatteninterpretationskultur ist eine Kultur der Interpretation als Struktur.

Durch den letzten Satz soll allerdings nicht der Eindruck entstehen, die Fixierung auf einem Tonträger sei Voraussetzung dafür, daß die Interpretation als Struktur betrachtet werden könne. Mein anfänglicher Gedankengang gewinnt zwar für die Schallplatteninterpretation an Bedeutung, ist aber nicht darauf beschränkt. Insbesondere die Vorstellung von der in sich geschlossenen, von der musikalischen Logik getragenen Ganzheit, die die Strukturhaftigkeit voraussetzt, ist auch im Konzert in höchstem Maße relevant. Hinzu kommt bei der Live-Performance jedoch das Mittel der spontanen Durchbrechung der Struktur, die selbst wenn sie geplant ist nur deshalb funktioniert, weil der Hörer davon überrascht wird. Auf einer Aufnahme kann eine solche Verletzung der musikalischen Logik nur unter zwei Umständen ästhetisch befriedigen: entweder die Verletzung bleibt eine scheinbare, indem sie auf einer höheren strukturellen Ebene eingebunden und somit nachträglich wieder aufgehoben wird¹⁴; oder der Hörer hört die Aufnahme nicht unmittelbar als das interpretatorische Werk, das sich in der Schallplatte manifestiert, sondern als Dokument eines Konzerts, was man etwa mit der Betrachtung eines Bauwerks auf einem Photo vergleichen könnte: auch dort wird das ästhetische Urteil nicht durch die Qualität des Bildes, sondern durch die Vorstellung von der Qualität des Abgebildeten bestimmt.

Wie also die Schallplatteninterpretation Eigenschaften der Konzertinterpretation aufnehmen und kultivieren kann, so kann auch der umgekehrte Fall eintreten. Da ein Interpret eine Komposition bei ihrer Einstudierung normalerweise häufig wiederholt, besteht auch ohne die Absicht einer Fixierung auf einer Schallplatte die klare Tendenz, möglichst viele Details der Struktur festzulegen und in jedem Konzert genau und fehlerfrei zu reproduzieren. Bekanntlich gehen die Interpreten in dieser Tendenz unterschiedlich weit, indem die einen beim Üben mehr experimentell und im Konzert mehr improvisatorisch, die anderen beim Üben eher planend und im Konzert eher reproduzierend zu Werke gehen. Im Extremfall — es gibt Interpreten wie etwa Arturo Benedetti-Micelangeli, bei denen sich die Konzertinterpretationen eines Werkes über Jahre hinweg kaum merklich voneinander unterscheiden — kann man dann ebenfalls von einer wiederholbaren und somit von dem *hic et nunc* abgetrennten Struktur sprechen, die anstatt auf einem Tonträger im Gedächtnis des Interpreten festgehalten ist.

In diesem Sinne ist auch die Idee der Schallplatteninterpretation als Idee von einer vollkommenen und jederzeit reproduzierbaren Klangstruktur älter als die Technik der Tonaufnahme selbst. Dieses Faktum sowie die oben erwähnte potentiell immer präzente Funktion der Schallplatte als Dokument einer Konzertinterpretation sprechen eher dagegen, eine Trennung der Interpretationskunst in eine Konzert- und eine Schallplattengattung vorzunehmen. Vielmehr ist die Tonaufnahme als zusätzlicher Faktor innerhalb der Interpretationskunst zu sehen, dessen gesellschaftliche Bedeutung nicht nur eine Entwicklung im eigentlichen Metier der Schallplatteninterpretation bewirkt hat, sondern auch für die Konzertinterpretation nicht ohne Folgen geblieben ist. Das kann jeder Musikhörer an Studio- und Live- Aufnahmen aus verschiedenen Jahrzehnten unseres Jahrhunderts leicht nachvollziehen. Diese Unterschiede interpretationsanalytisch nachzuweisen und ausdifferenzieren scheint mir eine wichtige Forschungsaufgabe der Zukunft zu sein.¹⁵

Ob die Konvergenz von Konzert- und Schallplatteninterpretation auch für die Zukunft bestimmend bleiben wird, ist nicht leicht zu sagen. Es wäre immerhin denkbar, daß ein stärkeres Bewußtsein für die Lebendigkeit des Konzerts auf der einen Seite und die spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten des Tondokuments auf der anderen Seite diese Konvergenz in eine Divergenz verwandeln könnte, ähnlich wie sich in früheren Jahrhunderten die einst konvergenten Bereiche von Vokal- und Instrumentalmusik aufgespalten und divergierend entwickelt haben. Ansätze dazu hat es wenigstens schon gegeben — man denke an Glenn Goulds Interpretationen, die zum Teil weder im Konzert hätten realisiert werden können, noch dort ästhetisch am richtigen Platz gewesen wären. Oder

¹³ Dies wird in eingeschränktem Maße auch schon bei einer nicht korrigierbaren Schallplatteneinspielung, wie sie vor der Erfindung des Tonbands üblich war, wirksam, weil bereits die Vorstellung von dem entstehenden Objekt ein anderes Verhältnis zum Werk schafft als die lebendige Vermittlung im Konzert.

¹⁴ Das klingt vielleicht wie ein Gemeinplatz, da eine musikalische Struktur ihren Zusammenhang fast nicht anders gewinnen kann als durch die lokale Verletzung der musikalischen Logik, die sich auf höherer Ebene wieder aufhebt. Es gibt in der Interpretationskunst jedoch einen spezifischen Typ von Verletzung der Logik, der beim Hörer den Eindruck eines augenblicklichen Einfalls hervorruft.

¹⁵ Übrigens glaube ich, daß die mit dem Ideal der «Schallplattenliveaufführung» im Konzert verbundene Standardisierung der Aufführungen sich auch auf dem Gebiet des Instrumentenbaus widerspiegelt. Ein Flügel etwa gilt heute (tendenziell) im allgemeinen als umso besser, je mehr sein Klang dem «idealen Steinway» entspricht.

man denke an Sergiu Celibidache, der über lange Perioden seines Lebens der Aura des Augenblicks einen so hohen Wert beimaß, daß er auf Schallplattenproduktionen völlig verzichtete.

Das Problem einer systematischen Abgrenzung zwischen Komposition und Interpretation bleibt bestehen. Letztlich ist es eine gesellschaftliche Konvention, die Aussetzung einer Choralmelodie als Komposition, das Spielen eines Generalbasses (das, wenn es auf Schallplatte festgehalten wird, nicht weniger definitiv ist) aber als Interpretation zu bezeichnen. Komposition und Interpretation sind schlicht Teilbereiche unserer Musikkultur, die ihre jeweils eigene Geschichte haben und deren Vertreter in ihren jeweiligen sozialen Gruppen verankert sind. Ästhetische Grundüberlegungen, die zu künftigem Kunstschaffen anregen wollen, sollten weniger die konventionellen Abgrenzungen als die Möglichkeiten einer gesamthaften Betrachtung ausschöpfen. Natürlich muß eine solche Betrachtung Differenzierungen vornehmen. Diese liegen aber, wie wir bereits gesehen haben, nicht unbedingt kongruent mit den historisch gewachsenen Grenzen.

Mir scheint neben der expliziten Beziehung auf das Werk eines anderen Künstlers, die die Interpretationskunst, wie oben gezeigt, mit mehreren Kompositionsgattungen verbindet, die musikästhetisch wesentlichste Differenzierung im oben ebenfalls bereits angesprochenen Ausdrucksmedium zu liegen. Durch dieses Kriterium wird die traditionelle Trennungslinie zwischen Komposition und Interpretation wenigstens auf dem Gebiet der europäischen (E-)Musik auch am klarsten nachvollzogen, wenngleich elektronische Kompositionen hier eine Ausnahme machen und somit in dieser Beziehung ästhetisch eher auf der Seite der Interpretation zu stehen haben.

Die ästhetische Differenz zwischen musikalischem Schaffen im Medium der Notenschrift und solchem im Medium des Klanges ist — wenigstens heute — weniger in der Eigenart des Schaffensprozesses als in der Rezeption begründet:

Die wesentliche Rezeptionsform notenschriftlich fixierter Kunstwerke ist das Lesen. Ein kompositorisches Kunstwerk kann man nicht hören. Das eigentliche Erfassen der Komposition beginnt mit dem Lesen der Noten. Ich möchte behaupten, daß derjenige, welcher zu Hause mit seinen laienhaften Händen eine Beethoven-Sonate mühsam von Anfang bis Ende durchspielt, mehr von der Komposition erfaßt hat als derjenige, welcher zehn verschiedene Interpretationen davon im Konzert und auf CD gehört, aber den Notentext noch nie gesehen hat.¹⁶ Denn der erste hat die Komposition wirklich erlebt, der zweite kennt sie nur mittelbar. Das Lesen von Noten ist eine selbstbestimmte Geistestätigkeit, und ähnlich wie im Kompositionsprozeß ist die imaginierte musikalische Zeit dabei nicht an die reale Zeit gebunden.

Die wesentliche Rezeptionsform klanglich fixierter Kunstwerke hingegen ist das Hören. In gewissen Grenzen ist Hören immer fremdbestimmt. Zwar ist der Hörer einer CD nicht wie der Konzerthörer an eine ganz bestimmte Zeit des Hörens gebunden, und er steht auch nicht unter dem Zwang der Disziplin. So kann er mehrfach hören, ausschnittsweise hören, beim Hören mitdirigieren oder mitsingen, bei einer technisch entsprechend ausgestatteten Umgebung vielleicht auch verlangsamt oder beschleunigt hören. Das Ohr wird er jedoch niemals so in einer Interpretation (schweifen) lassen können wie das Auge in einer Komposition.

Freilich ist es denkbar und realistisch, daß der Rezipient ein musikalisches Kunstwerk (und das kann ein notenschriftlich *oder* ein klanglich fixiertes Kunstwerk sein) durch seinen langen Umgang mit diesem Werk mit der Zeit so gut kennt, daß er es vollkommen auswendig imaginieren kann.¹⁷ In diesem Stadium gewinnt auch der Hörer eine vergleichbare Freiheit wie der Leser, und ich möchte diese Vision, die auch dann für jeden einzelnen eine bleibt, wenn sie von vielen anderen bereits eingelöst wurde, an den Schluß meiner Überlegungen zur Interpretation als Struktur stellen.

(Humboldt-Universität zu Berlin)

16 Daß es dennoch für einen musikalisch erfahrenen Hörer häufig möglich ist, so viele wesentliche Aspekte der kompositorischen Struktur aus dem Hören einer Interpretation zu ziehen, daß er sich ein weitgehend zutreffendes Bild von der Komposition machen kann, ist die Ausnahme, durch die die Regel bestätigt wird. Die Sache funktioniert auch nur so lange, als sich Komposition *und* Interpretation in einem dem Hörer wohlbekanntesten stilistischen Kontext bewegen. Dadurch kann es gelingen, den Notentext aus dem Gehörten weitgehend zu rekonstruieren.

17 Dieses «auswendig imaginieren können» darf in bezug auf Kompositionen nicht verwechselt werden mit dem «auswendig spielen können» einer Komposition. Viele Interpreten können (selbst wenn wir den bei schlechten Interpreten häufigen, aber kunstwidrigen Fall beiseite lassen, in dem der Spieler das Werk nur motorisch, nicht aber mental auswendig beherrscht) nur ihre eigene Interpretation auswendig imaginieren, was bedeutet, daß sie die strukturellen Elemente der Komposition nur im Kontext ihrer Interpretation beherrschen. Die Komposition auswendig imaginieren zu können bedeutet, ein Bild von einer kompositorischen Ganzheit im Kopf zu haben, das der interpretatorischen Ganzheit gegenübergestellt werden kann. Ich postuliere, daß Interpreten, die zu einer solchen geistigen Leistung in der Lage sind, im allgemeinen eine größere interpretatorische Freiheit erlangen und weniger zu Manierismus neigen als solche, die dies nicht vermögen. Vorausgesetzt werden muß allerdings, daß die Fähigkeit zur Imaginierung einer interpretatorischen Ganzheit ebenfalls hoch ausgeprägt ist, was durch die andere Fähigkeit nicht automatisch eingeschlossen ist.