

Ästhetik der musikalischen Interpretation

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

D61

vorgelegt von Fabian Hinsche

aus Velbert

Betreuer/in: Prof. Dr. Görling

Düsseldorf Juli 2017

*Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meißels, der Gesang
Des Dichters nach Jahrtausenden noch leben.
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
Und wie der Klang verhallt in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung,
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.¹*

*Sprache interpretieren heißt Sprache verstehen;
Musik interpretieren heißt Musik machen.²*

Es gibt keine In-formation, nur Trans-formation.³

*Dem Wohlwollen meiner Kunstgenossen sei es daher überlassen,
das Meiste und Vorzüglichste an meinen Werken zu vollbringen.⁴*

¹ Friedrich von Schiller – Wallensteins Lager; in: Schillers Werke I; Insel Verlag, Frankfurt/M. 1966, S. 531/532

² Theodor W. Adorno; zitiert nach: Hans-Joachim Hinrichsen – „Zwei Buchstaben mehr.“ Komposition als Produktion, Interpretation als Reproduktion?; in: Musikalische Produktion und Interpretation; UE, Wien 2003, S. 15ff.

³ Bruno Latour – Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft; Suhrkamp, Frankfurt/M. 2010, S. 257

⁴ Franz Liszt – Vorrede zur Symphonischen Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne*; Breitkopf & Härtel, 1856

Inhaltsverzeichnis

<u>Vorwort</u>	Seite 4
<u>Kapitel 1: Notation</u>	Seite 15
<i>Entwicklung der Notation</i>	Seite 15
<i>Notation als Repression, Verräumlichung und Visualisierung</i>	Seite 17
<i>Das Parasitäre der Notation</i>	Seite 21
<i>Das gestische Element der Notation</i>	Seite 24
<i>Mündlichkeit und Schriftlichkeit</i>	Seite 28
<i>Die Noten der Partitur als stummes Spiel von Differenz</i>	Seite 33
<i>Die Note als Symbol</i>	Seite 41
<u>Kapitel 2: Komposition</u>	Seite 50
<i>Entwicklung des Komponierens</i>	Seite 50
<i>1.) Komposition vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert</i>	Seite 51
<i>2.) Wandel des Komponierens vom Handwerk zum „Dichten“ des autonomen Kunstwerks im Verlaufe des 18. und frühen 19. Jahrhunderts</i>	Seite 54
<i>3.) Aufwertung der Instrumentalmusik durch die „Freiheit“ ihrer Deutbarkeit im 19. Jahrhundert</i>	Seite 59
<i>Komposition</i>	Seite 73
<i>Composition/Decomposition</i>	Seite 76
<i>Das Ideal der ästhetischen Imagination und seine Übersetzung</i>	Seite 91
<u>Kapitel 3: Interpretation</u>	Seite 102
<i>Der ausführende Musiker seit dem Mittelalter</i>	Seite 103
<i>Begeisternde Liebe und gespenstisches Begehren im Anblick der Komposition</i>	Seite 108
<i>Das Prinzip der Resonanz als Voraussetzung der Bildung von Subjektivität im Prozess der musikalischen Interpretation</i>	Seite 126
<i>Die Interpretation als Spiel</i>	Seite 130
<i>Die Gesten des Interpretieren als seine „Stimme“</i>	Seite 139
<i>Der Torus als Raum der rettenden Interpretation</i>	Seite 151
<i>Die Partitur als Ort von Geschichte in den materiellen Gesten des Interpretieren</i>	Seite 154
<i>Interpretation als Akteur-Netzwerk</i>	Seite 166
<i>Die Ästhetik der musikalischen Interpretation</i>	Seite 175
<u>Anhang</u>	Seite 181
<u>Literaturverzeichnis</u>	Seite 194

Vorwort

*Perhaps in music, as in nature,
we are sometimes able
to have a small glimpse of something
that feels as though it is beyond our grasp
and as such, appeals to our vulnerability.⁵*

Die vorliegende Arbeit möchte von einer scheinbar einfachen Situation ausgehen: ein Musiker⁶ nimmt eine Partitur, schlägt sie auf und spielt die Noten auf seinem Instrument.

Aus dieser Situation entsteht eine Reihe von Fragen, die die Arbeit ergründen möchte:

Was ist Notation?

Was hält sie fest, was kann sie festhalten?

Was ist Komposition?

Was ist Notation/eine Komposition/eine Partitur für den Komponisten?

Was ist Notation/eine Partitur für die Interpretation?

Welche Rolle spielt der Interpret bei der Umsetzung der Partitur?

Damit verbunden ergeben sich weitere Fragen:

Gibt es eine letztgültige Autorenschaft in der Musik?

Gibt es „das“ musikalische Werk, „die“ Komposition?

Kann Medialität, die Vermittlung einer musikalischen Idee/Struktur/Form mit Notation gelingen? Falls nicht, kann sie (ohne Notation) überhaupt gelingen?

Um sich diesem komplexen Thema zu nähern, möchte ich mit einem konkreten Fallbeispiel beginnen.

Hört man den 1. Satz der Aufnahme der *Sonatine* (für Klavier solo, komponiert 1903/05) von Maurice Ravel (1875-1937) gespielt vom Komponisten im Jahre 1913⁷, so fallen einige eklatante interpretatorische Unterschiede im Vergleich zu der von Durand & Fils 1905 veröffentlichten Partitur auf⁸.

Um die Beobachtung einzugrenzen, betrachte ich die Exposition bis Takt 28⁹: Das Stück fängt laut Partitur im *piano* an. Takte 1-3 werden ab Takt 4 mit Auftakt bis Takt 5 quasi als Echo wiederholt, um sich dann mit dem auftaktigen Quintsprung *fi^{''} – ci^{''}* andersartig weiter zu entwickeln. Auf der Aufnahme von Ravel fällt dieses Echo sehr gering aus, es gibt kaum einen dynamischen Unterschied. Der Akzent des Auftaktes zu Takt 4 ist auf der Aufnahme nicht zu hören. In Takten 6-9 beschleunigt Ravel das Tempo besonders auf der zweiten Zählzeit der Takte. Dieses *accelerando*, das Pressen auf den nächsten Takt hin, ist in der Notenausgabe nicht vermerkt. In Takten 9 und 10 ist ein *crescendo* geschrieben, das auf Takt

⁵ Vorwort zu: Barbara Monk Feldman – *The Pale Blue Northern Sky*; Edition Mare Duo, Trekel Verlag, Hamburg 2017

⁶ ...oder eine Musikerin. Ich verwende in dieser Arbeit zumeist die konventionelle maskuline Form, wenn ich bspw. von Musiker, Komponist oder Interpret spreche, bitte aber den Leser, jeweils die feminine Form (ein „-in“) gedanklich anzuschließen.

⁷ Welte Mignon 2887; <https://www.youtube.com/watch?v=zE0kvi-15L4>

⁸ Anhang 1, S. 181; Man muss berücksichtigen, dass, obwohl die Welte-Mignon-Reproduktionsklaviere als sehr zuverlässig in der Wiedergabe der Anschlagsdynamik gelten, die über 100 Jahre alte Aufnahme nicht alle Feinheiten der Interpretation Ravels so aufzeichnen konnte wie es die heutige Technik vermag und daher viele Nuancen, besonders dynamischer und klanglicher Art, verloren gegangen oder nur unzureichend aufgezeichnet worden sein könnten. Nachbearbeitungen der Aufnahme zur Verbesserung der Klangqualität haben sicherlich auch klangliche „Nebenwirkungen“ erzielt, so dass nicht immer genau unterschieden werden kann, was von dem klanglich zu Hörenden der Technologie geschuldet ist und was dem Interpreten. Jedoch ist die Aufnahme ausreichend dafür, einen grundsätzlichen Eindruck von Ravels Interpretation zu erlangen.

⁹ Visualisierung Anhang 2, S. 183

11 als Höhepunkt deutet (*forte*, Arpeggio und Akzent). Ravel setzt in der Aufnahme den Höhepunkt schon in Takt 10, Takt 11 fällt weniger stark aus als die Partitur es anzeigt¹⁰. Das *rallentando* notiert Ravel in Takt 12 auf Zählzeit 2. Er selbst beginnt das *rallentando* allerdings schon früher ab dem Ende von Takt 11. Ab Takt 13 vermerkt die Partitur ein *diminuendo* ab Zählzeit 1 und, so dass die drei Achtel von Bass, Tenor und Alt zum Taktende immer leiser gespielt werden sollten. Ravels Interpretation gibt der letzten Achtel der Takte, die laut Partitur jeweils die schwächste sein sollte, jedoch einen kleinen Akzent, so dass ein *diminuendo* nur bei den ersten beiden der drei Achtel zu hören ist, die dritte jedoch akzentuiert erklingt. Der dynamische Unterschied zum vorigen Teil (*forte/piano*) tritt nicht mit großer Deutlichkeit hervor. Ab Takt 20 steht *ppp* als dynamische Angabe, es besteht in der vorliegenden Aufnahme allerdings kein Unterschied der drei Dynamiken *p* (Takt 13), *pp* (Takt 24 mit Auftakt) und *ppp* (Takt 20). Während Ravel die Figur Takt 23 zu 24 im *diminuendo* spielt wie es notiert ist, erhält dieselbe, dynamisch gleich gekennzeichnete Figur einen Takt später (24 zu 25) eher ein *crescendo*, da der eigentlich leisere Akkord auf Zählzeit 1 eine Betonung erfährt. Das *staccato* in Takt 26 auf 1 ist bei Ravel nicht zu hören, ebenso wenig der Akzent auf Zählzeit 1 und. Die Phrasierung und dynamische Gewichtung in Takten 27 und 28 erklingt anders als in der Partitur. Die Partitur setzt den Phrasenhöhepunkt auf Zählzeit 2 in Takt 28, analog zu Takt 3. Ravel phrasiert jedoch auf Zählzeit 1 in Takt 28 und wird danach leiser.

Wie sind diese Diskrepanzen zu erklären? Sollte der Komponist nicht wissen, wie sein Werk zu interpretieren ist? Gerade Ravel ist dafür bekannt, seine Partituren sehr genau mit dynamischen Angaben, Phrasierungsbögen, Akzenten, Artikulationszeichen, agogischen Angaben etc. gekennzeichnet zu haben, was seine genaue Vorstellung der Musik und ihrer Ausführung widerspiegelt. Seine Interpretation auf der Aufnahme von 1913 widerspricht den musikalischen Angaben der Partitur schon in den ersten 28 Takten jedoch in vielen Punkten und widerspricht ihr in den nachfolgenden, hier nicht dargestellten Takten und Sätzen des Werkes ebenfalls oftmals.

Es gibt für diese Diskrepanzen fünf grundlegende Möglichkeiten:

- 1.) Ein technologischer Aspekt: die Qualität der Audioaufnahme kann (nach vielen die Klangqualität verbessernden Bearbeitungen) nicht alle Nuancen, besonders dynamischer und klanglicher Art, darstellen, so dass viele interpretatorische Feinheiten verfallen. Dies betrifft jedoch nicht alle wahrnehmbaren Parameter; agogische Parameter werden von dieser Frage bspw. weniger berührt.
- 2.) Ravel war kein guter Pianist, jedenfalls nicht an diesem Tag. Die genauen Umstände der Aufnahme sind nicht bekannt, es könnte daher sein, dass Ravel nicht im Vollbesitz seiner Kräfte gewesen ist oder ein anderer Umstand dazu geführt hat, dass Ravel an diesem Tag nicht so spielen konnte, wie er wollte. Die Aufnahme ist eine Momentaufnahme, die „live“ gespielt und direkt eingeschrieben wurde, da es damals nur geringe Möglichkeiten der nachträglichen Bearbeitung des aufgenommenen musikalischen Materials gab. Dass Ravel an diesem Tag möglicherweise kein guter Pianist war, belegt sein technischer Fehler in Takt 10 sowie das etwas hektisch klingende *accelerando* in Takten 6-9, das ebenfalls eher instrumentaltechnische denn musikalische Gründe gehabt haben könnte. Die Aufnahme könnte als Zeugnis eines Scheiterns an den Hürden der Instrumentaltechnik gehört werden während des Versuchs, die Partitur und die eigene musikalische Idee klanglich Gestalt werden zu lassen. Sie könnte zeigen, dass Ravel – trotz dessen, dass er der Komponist der erklingenden Musik war – an der instrumentaltechnischen Ausführung gescheitert ist und im Allgemeinen eher für das Komponieren als für das öffentliche Aufführen auf

¹⁰ Ravel unterläuft hier auch ein technischer Fehler, indem er einen falschen Ton im Akkord auf Zählzeit 2 und in Takt 10 spielt; bei der Wiederholung gelingt diese Stelle.

hohem Niveau geeignet war, da er seine Zeit nicht in die Verfeinerung der instrumentalen Technik und der performativen Präsentation investierte.

- 3.) Er hat das Werk lange Zeit nicht mehr gespielt und musste es relativ spontan für die Aufnahme vorbereiten, ohne genügend Zeit zur angemessenen Vorbereitung gehabt zu haben, weshalb seine Interpretation eine gewisse Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit im Verhältnis zur Partitur an den Tag legt. Da besonders produktive Komponisten sich nach der Fertigstellung eines Werkes zum Schaffen des nächsten bewegen, ist es wahrscheinlich, dass sie weniger Zeit in die künstlerische Ausarbeitung der instrumentaltechnischen Interpretation des schon Komponierten stecken, sind sie nicht zugleich im Konzertleben fest verankerte Virtuosen wie bspw. Rachmaninow.
- 4.) Das Manuskript, das Ravel als Grundlage seiner Interpretation nutzte, ist verschieden von der veröffentlichten Notenausgabe, auf die ich mich beziehe und vermerkt quasi als „Privatausgabe“ Ravels andere Parameter als die publizierte Ausgabe des Verlags. In der Tat gibt es zwischen dem Manuskript und der gedruckten Notenausgabe einige kleinere Unterschiede¹¹, jedoch gleichen sich beide Partituren in vielen und entscheidenden Punkten. Das Manuskript enthält Streichungen und Korrekturen, die sich in Richtung der veröffentlichten Ausgabe bewegen, weshalb davon auszugehen ist, dass Ravel das Werk noch einmal überarbeitete, bevor er es in Reinschrift dem Verlag zum Druck gab, so dass die musikalischen Anweisungen der gedruckten Notenausgabe die aktuellsten zugänglichen musikalischen Vorstellungen Ravels wiedergeben müssten. Es scheint auch keine Druckfehler, die aus dem falschen Lesen des Manuskriptes beim Setzen der Noten durch den Verlag entstanden sind, in der publizierten Notenausgabe zu geben, so dass die Druckausgabe als autorisierter „letzter Wille“ Ravels (jedenfalls im Jahre der Veröffentlichung) angesehen werden kann.
- 5.) Ravel ist als sein eigener Interpret zu anderen musikalischen Ergebnissen gekommen als sie die Partitur vermerkt. Ravel hatte das Werk circa 10 Jahre zuvor komponiert und es ist nicht bekannt, wie oft er es bis dahin im Konzert oder privat aufgeführt oder gespielt, sich überhaupt mit ihm beschäftigt hat. Es könnte daher sein, dass Ravel im Verlaufe der Jahre zu anderen musikalischen Ergebnissen gekommen ist und so die Partitur entgegen seinen früheren eigenen Anweisungen als „gewachsenerer“ Musiker „neu“ gelesen, sie neu interpretiert hat.

Wie auch immer der genaue Hergang war: die Tatsache, dass der Komponist entgegen seinen eigenen Anweisungen handelt, führt uns zu der Frage, was die Partitur für die Interpretation (in diesem Fall die des Komponisten) eigentlich ist, wenn sie, wie beim Beispiel Ravels, selbst für den Komponisten in vielen Parametern keine allzu große musikalisch-interpretatorische Verbindlichkeit darzustellen scheint?

Es ist plausibel anzunehmen, dass der Komponist als sein eigener Interpret im Verlaufe der Zeit zu anderen musikalischen und performativen Resultaten gekommen ist, als er sie im Moment der Niederschrift erdachte und empfand. Denn auch Ravels musikalischer Geschmack, seine Erfahrungen als Komponist und Musiker entwickelten sich im Verlaufe der Jahre weiter, so dass ihm seine früheren Eintragungen schlichtweg nicht mehr gefallen haben könnten oder er sie für eine gereifte performative Darbietung abänderte.

Man kann Ravels Aufnahme als eine Interpretation, als Interpretation (s)einer (musikalischen) Idee für eine erst noch hörbar zu machende Klanglichkeit lesen, die nach Jahren (der Auseinandersetzung?) zu „eigeneren“, anderen, „neuen“ musikalischen Ideen gereift ist als sie von ihm in der Partitur vor vielen Jahren vermerkt worden sind.

Halten wir zudem die Tatsache fest, dass auch der Komponist als sein eigener Interpret den Risiken des Scheiterns, die jede performative Interpretation mit sich bringt, ausgesetzt ist.

¹¹ Anhang 3, S. 185

Beide Erkenntnisse sind fruchtbar für die folgende Arbeit, die der Frage nachgehen möchte, was musikalische Interpretation ist, wie sie im Verhältnis zur Notation/Partitur/Komposition steht, und werden uns noch weiter unten beschäftigen¹².

Hören wir die Aufnahmen der ersten 28 Takte des Kopfsatzes der Sonatine von Ravel von bekannten Interpreten, so fallen ebenfalls große Unterschiede in den Interpretationen zueinander und im Vergleich zur Partitur auf. Die Aufnahmen von Alfred Cortot, Walter Gieseking und Grigori Sokolov erfolgten jeweils im Abstand von 18-34 Jahren. Sind die Aufnahmen des ersten Satzes der Sonatine bei Ravel (ca. 3:50), Cortot (ca. 4:00) und Gieseking (ca. 3:55) fast gleich lang, so fällt alleine Sokolov mit 5:05 Minuten Länge des ersten Satzes zeitlich heraus¹³.

Beginnen wir mit Alfred Cortot (1877-1962). Cortots Interpretation aus dem Jahre 1931 zeichnet sich durch Klarheit in der melodischen Gestaltung und strenge Eleganz aus¹⁴. Die Phrasierung in Takt 3 zielt entgegen den Angaben der Partitur auf Zählzeit 1. Cortot macht keine nicht gekennzeichneten *accelerandi* in den Takten 6-9, beginnt jedoch auch das *rallentando* von Takt 12 schon sehr stark in Takt 11. Seine Arpeggien sind in diesen Takten sehr breit und ausladend und nicht so schlank wie die von Ravel. Die *diminuendi* ab Takt 13 sind sehr schön zu hören, ebenfalls das Hervortreten der Melodiestimme (*en dehors*). Takte 20ff. scheinen auf dieser Aufnahme kaum einen dynamischen Unterschied auszumachen, so dass das *ppp* nicht realisiert zu sein scheint, sondern eher im piano-Bereich verweilt. Die beiden dynamisch abfallenden Akkorde von Takten 23 bis 26 sind wie notiert zu hören, wobei er dem zweiten Akkordpaar etwas mehr Gewicht gibt. Ebenfalls gut zu hören ist das *staccato* in Takt 26 und die Akzente ebendort. Die Sekunde d''/e'' in den Takten 23-25 ist in wunderbarer Zartheit zu hören. In Takten 27 und 28 phrasiert Cortot wie Ravel und setzt den Höhepunkt auf Zählzeit 1, nicht wie in der Partitur notiert auf Zählzeit 2. Insgesamt hält sich Cortots Aufnahme in vielen Punkten an den Notentext, setzt allerdings auch dezent eigene Ideen entgegen den Anweisungen der Partitur um.

Walter Gieseckings (1895-1956) Aufnahme aus seinem Todesjahr 1956 wählt für die Takte 1-11 einen relativ einheitlichen Affekt¹⁵. Er spielt den Beginn des Werkes im piano-Bereich ohne große dynamische Nuancen. Die Partitur setzt den Höhepunkt der ersten Phrase in Takt 3 auf Zählzeit 2. Gieseking jedoch phrasiert schon am Ende von Takt 2 ab, so dass die erste Phrase eigentlich ihren Zielton auf Zählzeit 2 in Takt 2 (d'') aufweist. Da diese Takte 1-11 in ihren dynamischen Angaben von *pp* bis *f* eine große Bandbreite in der Partitur vermerkt haben, fällt Gieseckings Interpretation zwar durch eine dynamisch geschlossene Stimmung dieser Takte auf, erfährt jedoch auch eine gewissen Seichtigkeit und Verschwommenheit. Bspw. der musikalische Höhepunkt in Takt 11 fällt sehr schwach aus, es ist kein *forte* und kaum eine Akzentuierung zu hören. In Takt 11 spielt Gieseking kein *rallentando*, nur ein sehr geringes am Ende von Takt 12. Damit wird er den agogischen Angaben der Partitur an dieser Stelle völlig gerecht, auch wenn seine Arpeggien breit ausfallen und den rhythmischen Fluss etwas stauen. Das zweite Thema ab Takt 13 ist bei Gieseking nicht so deutlich im *diminuendo* zu hören wie bei Cortot, dafür ist es jedoch nicht so deutlich auf der letzten Achtel betont wie bei Ravel. Gieseking beendet die erste Phrase in Takt 16 mit einem kleinen *rallentando*, das

¹² Die Aufnahme von Ravel ist kein Einzelfall für Diskrepanzen zwischen Partitur und Interpretation, da auch die Aufnahmen großer Komponisten wie Debussy, Fauré, Granados, Skriabin, Rachmaninow, etc., die man Anfang des 20. Jahrhunderts anfertigte, interpretatorisch (und nur selten strukturell, also harmonisch, melodisch oder rhythmisch) oftmals stark vom Notentext abweichen.

¹³ Sokolovs längere Aufnahme ist ein Konzertmitschnitt. Die Besonderheit der atmosphärischen Zeitlichkeit während der Aufführung auf der Bühne unterscheidet sich stark von der eher nüchtern-technischen Atmosphäre des Tonstudios und mag deshalb womöglich neben ihrer „poetischeren“ Natur ebenfalls zur ausgedehnten Länge beigetragen haben.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=GBbDxSwR4rc>; Visualisierung Anhang 4, S. 186

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Rhyu-v58Mkg>; Visualisierung Anhang 5, S. 188

eine gedehntere Wiederholung derselben in den Takten 17-19 einleitet, die sehr breit und langsamer werdend ausfallen. Giesekings Höhepunkt der Exposition sind die sehr zart und verträumt gespielten Takte 20-23. Gieseking scheint dort einen introvertierten Höhepunkt zu setzen, da er diese Takte sehr „beseelt“ spielt. Das *ppp* ist an dieser Stelle sehr deutlich zu hören, auch das etwas verlangsamte Tempo (*un peu retenu*) und die ausdrucksvolle Gestaltung (*très expressif*) des Abschnitts. Takte 24-26 sind für Gieseking eine Steigerung, die in die Wiederholung führt. Er spielt die Akkordpaare ab Takt 24 mit Auftakt in einem durchgehenden *crescendo*, welches ihnen immer mehr Gewicht verleiht. In Takt 26 ist das *staccato* nicht zu hören. Auch scheint Gieseking das (kleine) *cis* auf Zählzeit 2 und nicht als akzentuierten Auftakt zum nächsten Takt zu sehen (das Wiederauftreten des Themas ankündigend), da er diesen Ton als Bestandteil des Akkordes von Zählzeit 2 abphrasiert. In den Takten 27/28 phrasiert auch Gieseking auf Zählzeit 1 des Taktes 28 hin. Bisher hat kein Interpret, ob Ravel, Cortot oder Gieseking die dynamischen Angaben dieser Stelle so umgesetzt, wie sie in der Partitur vermerkt wurden. Zusammengefasst weicht Giesekings Interpretation agogisch und dynamisch in vielen Punkten vom Notentext ab. Er nimmt sich große dynamische und agogische Freiheiten, erhält dadurch allerdings auch überzeugende Momente von lyrischer Intensität.

Sokolovs (*1950) (Live-) Aufnahme aus dem Jahre 1990 ist mit ca. 5:05 die mit Abstand längste der vier Interpretationen¹⁶.

Sokolovs Interpretation ist die agogisch freieste und „poetischste“. Der Umstand, dass Sokolovs Aufnahme ein Konzertmitschnitt ist, könnte dem zuvorderst geschuldet sein. Schon der erste Akkord, besonders das *fis* der Melodie, wird von Sokolov mit einer bremsenden Gewichtung versehen, die das Werk eher zögerlich und verträumt starten lässt. Haben sich Ravel, Cortot und Gieseking sofort in die schnelle Motorik der Zweiunddreißigstel der Begleitstimme begeben, so eröffnet Sokolov mit einem Zögern, welches das motorische Element des Anfangs „poetisch“ einkleidet. Sokolov phrasiert deutlich auf Takt 3 hin und phrasiert dann nach Zählzeit 1 ab. Auch beendet er diese erste Phrase mit einem deutlichen *rallentando*, das die durchgehende Motorik zugunsten eines „romantischen“ Moments unterbricht, um sie dann ab Takt 4 wieder aufzunehmen. Auch die nächste Phrase erfährt ihren Höhepunkt in Takt 5 auf 1, nicht wie angegeben auf Zählzeit 2. Sokolov nimmt gar das *fis* auf Zählzeit 2 und in Takt 5 noch zur vorigen Phrase zugehörig, obwohl der Phrasierungsbogen es eigentlich als auftaktig zur nächsten Phrase gehörend kennzeichnet. Hier antizipiert er das alleinstehende, nicht auftaktig erreichte *cis* von Takt 8 und setzt das *fis* als Anhängsel des *gis*, so wie das *e* Anhängsel des *gis* in Takt 3 ist. Die Steigerung der Takte 8-11 ist deutlich zu hören, Takt 11 ist der Höhepunkt der Phrase, der sogar durch eine minimale Stauchung am Ende von Takt 10 eingeleitet wird. Jedoch nimmt Sokolov sofort die Schwere und das Tempo nach der Zählzeit 1 heraus, indem er den Akzent der vollen Zählzeiten des Taktes nutzt, um eine winzige Fermate zu setzen, die die Metrik durchbricht und eine Art Zeitlupeneffekt herstellt. Wie nach einem Absprung scheinen die arpeggierten Akkorde für einen Moment zu schweben, bevor sie die Schwerkraft wieder einfängt. Diese schwerelosen Takte leiten mit einem großen *rallentando* zum zweiten Thema in Takten 13ff. über. Hier wählt Sokolov eine Phrasierung, die wir bisher noch nicht gehört haben. Er phrasiert dynamisch und agogisch auf die Mitte von Takt 15 hin. Dort entwickelt

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=zqdMIOhb3j0>; Visualisierung Anhang 6, Seite 190; Der Kopfsatz der *Sonatine* trägt die Vortragsbezeichnung *modéré* ohne Metronomangabe. Die unterschiedliche Länge der Aufnahmen von Sokolov im Vergleich zu den anderen Künstlern ist nicht nur anhand der fehlenden Metronomangabe zu erklären, die dem Interpreten eine größere Freiheit gibt als eine festgelegte Metronomangabe. Denn es lassen sich auch zahlreiche Beispiele nennen, in denen Werke mit einer konkreten Metronomangabe in verschiedenen Interpretationen stark voneinander abweichende zeitliche Längen haben. Die Länge einer Interpretation ist daher nur bedingt abhängig von einer konkreten metronomischen Angabe und von den agogischen Angaben einer Partitur (bspw. *rallentando*, *ritardando*, *accelerando*), die das Zeitmaß an gewissen exponierten Stellen in die ausgewiesene Beliebigkeit des Interpreten stellen, sondern letztlich entscheidend von der agogischen Gestaltung und Interpretation des ausführenden Künstlers.

sich die vorher eher zurückhaltende Melodiestimme weiter, was für Sokolov in diesem Abschnitt die wichtigste musikalische Aussage zu sein scheint. Eine Stauung in Takt 15 von Zählzeit 1 und zu 2 ist zu hören. Sokolov ignoriert hier weitestgehend das notierte *diminuendo*, das Cortot am deutlichsten spielte. Dafür phrasiert Sokolov wie auch Giesecking das Ende von 16 mit einem starken *rallentando* ab, was nicht im Notentext vermerkt ist. Ab Takt 18 macht Sokolov ein sehr breites *rallentando* und nimmt das Tempo völlig raus, obwohl dies erst in Takt 19 vermerkt ist. Takte 20-23 spielt Sokolov sehr zart und passiv, phrasiert auf Takt 22 hin, in welchem das eigentlich erst einen Takt später notierte *rallentando* beginnt. In Takten 20 und 21 scheint für ihn der letzte Achtelakkord von besonderer Wichtigkeit zu sein, da er durch eine leichte Hervorhebung (die nicht im Notentext steht) den Septnonakkord fis-cis'-e'-gis' hörbar zu genießen scheint. Die abfallenden Akkordpaare der Takte 24-26 spielt Sokolov relativ gleichartig und so, wie es in der Partitur vermerkt ist (im *diminuendo*). Das *staccato* in Takt 26 entfällt, es war bisher lediglich bei Cortot zu hören. Ebenso verfällt bei Sokolov der Akzent auf Zählzeit 1 und im großen *diminuendo* und *rubato* seiner Interpretation des Taktes. Dafür ist das (kleine) cis auf Zählzeit 2 und sehr deutlich und akzentuiert zu hören. Sokolov scheint sogar mehr Gewicht auf die Bassstimme in Takten 27 und 28 zu legen als auf die oberen Stimmen. Er phrasiert wie auch alle anderen Interpreten auf die 1 von Takt 28 hin. Zusammenfassend kann man sagen, dass Sokolov sich sehr große agogische Freiheiten nimmt. Er spielt an vielen Stellen *rubati* und *rallentandi*, die nicht im Notentext vermerkt sind. Dadurch verliert die rhythmische Komponente des Werkes etwas an Kontur, wo sie bei Ravel und Cortot deutlich zu hören war, erhält aber eine sehr „poetische“ und verträumte Dimension, die bisher nur bei Giesecking an manchen Stellen zu hören war.

Ravel und Cortot haben das Stück ohne große agogische Freiheiten gespielt, Giesecking und besonders Sokolov mit größeren. Alle Interpretationen unterscheiden sich im weiteren Verlauf in zahlreichen und subtilen Nuancen die Phrasierung, die Dynamik, die Agogik, die Artikulation, die Klangfarbe und weitere Parameter betreffend.

Anhand der Unterschiedlichkeit der vier Interpretationen zueinander und den jeweiligen Unterschiedlichkeiten zur Partitur, selbst bei der Interpretation des Komponisten, müssen wir fragen, was eine Partitur für die Interpretation darstellt, was sie festhält und festzuhalten vermag und was nicht. Ist die Interpretation Ravels die „richtige“, da er der Komponist des Werkes ist, auch wenn er das Werk in der vorliegenden Aufnahme partiell „gegen“ die Notation liest? Dürfen diese Art von kreativem Widerstand ebenfalls die anderen Interpreten, die nicht der Komponist sind, in gleichem Maße ausführen, wie sie es getan haben, oder sind sie zu einer genaueren Befolgung der Notation verpflichtet, die sie, aus welchen Gründen auch immer, ignoriert haben? Ist Sokolov mit seiner über eine Minute längeren Interpretation daher aus der Reihe gefallen, da er das Werk agogisch extrem ausgelegt hat, obwohl es laut Partitur an vielen Stellen mit einer gewissen rhythmischen Strenge gespielt werden muss? Welche ist die „richtige“ Interpretation? Gibt es eine „richtige“ Interpretation oder führt uns dieses Dilemma der Diskrepanz zwischen Notentext und Interpretationen nicht einen Sachverhalt vor Augen, der tiefer geht als die an diesen spezifischen Beispielen aufkommenden Fragen? Die Frage: was ist Notation, was bedeutet eine Partitur für den Komponisten und für die Interpretation? Was stellt Notation (für den Komponisten) dar, was kann sie darstellen? Welche Rolle spielt der jeweilige Interpret für die klangliche Umsetzung einer Partitur?

Gibt es eine letztgültige Autorenschaft in der Musik, die aus der Partitur des Komponisten gelesen werden kann oder ist der Interpret nicht weniger „reproduzierend“ als eher erschaffend, Coautor, Mitschöpfer, der die letztlich klangliche und damit die für die Musik adäquate Gestalt eines musikalischen Stückes erst herstellt? Diesen und weiteren Fragen wird die vorliegende Arbeit nachgehen müssen.

Was zuvorderst zeigen die Unterschiede der Interpretationen?

1.) Interpretationen sind verschieden.

Interpretationen ein und desselben musikalischen Werkes, das gedruckt vorliegt und das von einem Interpreten gespielt wird, sind verschieden. Es gibt Unterschiede, die die Interpretationen, selbst die desselben Interpreten in verschiedenen Situationen, voneinander abgrenzen.

2.) Interpretation ist subtil.

Die Unterschiede der Interpretationen können sehr subtil und auf den ersten „Blick“ geringfügig sein, sie können beim ersten Hören gar unauffällig, nicht bewusst hörbar sein. Sie sind jedoch da und je mehr man sich mit dem subtilen und vergleichenden Hören von Musik befasst, desto größere Nuancen und Diversitäten werden merklich und hörbar.

3.) Es ist schwer, über Interpretationen zu sprechen.

Interpretation im Bereich der Musik ist ein performativer Vorgang, der im klingenden aktuellen Tun mehr „verrät“ als jede nachträgliche sprachliche Beschreibung. Eine verspätete Rationalisierung dieses lebendigen, differenzierten und nuancenreichen Tuns durch Sprache oder Schrift widerspricht nicht nur der Natur des flüchtigen ästhetischen Ton-„Spiels“, sondern kann auch nicht alle instantan ablaufenden Vorgänge im Nachhinein erfassen und adäquat darstellen. Jedes Sprechen, selbst das über wieder abspielbare Tonaufnahmen, ist daher provisorisch, es wäre besser zu schweigen und zu hören.

4.) Auch der Komponist kann sein eigener Interpret sein.

Ravel interpretiert Ravel. Auch der Komponist muss sich an der performativen Ausführung seines Werkes, wenn es einmal notiert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist, messen lassen. Auch er muss in seiner Interpretation, seiner aktuellen Lesart seines niedergeschriebenen Werkes, dem Vergleich mit der Autorität des Notierten standhalten. Er hat keine Hoheitsrechte jenseits des Moments der Aufführung, sondern ist den Mechanismen des Machens, der performativen Produktion der geschriebenen Zeichen, auch wenn es möglicherweise ursprünglich die seinen waren (und die es mit der Veröffentlichung nicht mehr sind), unterworfen.

5.) Interpretationen sind kreativ, produktiv und transformierend.

Die zu hörenden Interpretationen sind, wie ich in dieser Arbeit darstellen möchte, aus meiner Sicht kreativ, da sie nicht eine schon irgendwo vorhandene (akustische) Realität reproduzieren, sondern, klanglich jeweils einzigartig, erst produzieren. Es gibt *die* Sonatine von Ravel vor und nach ihrem jeweiligen Erklängen nicht. Die visuelle Partitur wird im Moment der Interpretation in immer wieder neu- und andersartigen Klang transformiert, so wie es Ravel, Cortot, Gieseking und Sokolov beispielhaft gezeigt haben. Diese Transformation ist eine produktive Leistung, keine reproduktive, was ich in dieser Arbeit zeigen möchte. Sie produziert transformierend, anstatt lediglich abzubilden und reproduzierend zu informieren.

Denn der ausführende Musiker wird zwar seit mehr als 200 Jahren auf den Bühnen der bürgerlichen Konzertsäle gefeiert, doch ist seine produktive Leistung dabei immer wieder unter Verdacht geraten. Komponisten wie Stravinsky oder Pfitzner reagierten auf den romantischen Interpretationspathos des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, indem sie dem ausführenden Musiker im Rahmen ihrer Ästhetik den Platz eines besseren Roboters oder Mechanikers einräumten und dem „Werk“, seiner Struktur und seinen Anweisungen Primat vor dem vermeintlich gefühlsübersteigerten Interpretieren der Romantik gaben¹⁷.

¹⁷ Für musikalische Darbietungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist festzustellen, dass Interpreten in einer Geste der Selbstüberhöhung die Anweisungen der Partitur tatsächlich oftmals nach eigenem Gutdünken übergangen und ihr Spiel so einrichteten, dass sie selbst „glänzen“ konnten. Dazu Pfitzner 1929: „Neu, vollständig neu war die zum Grundsatz gewordene Anschauung, man könne mit dem Werk machen, was man wolle, ja man müsse was anderes draus machen, wenn man wer wäre – was sich ja auch in der hier sattsam behandelten, unsinnigen Beziehung des Wortes schöpferisch auf das Wiedergeben ausdrückte, als wäre das Werk noch gar nicht da. Wenn bislang immerhin noch dem Ausübenden die Frage

Das Musikmachen nach einer Partitur ist immer wieder kritisch kommentiert worden als „reproduktiv“¹⁸, als eine wenig kreative, quasi mechanische Leistung, bestenfalls gewürzt von einer makellosen instrumentalen Technik des Interpreten und einem unbestimmten „Gefühl“, dessen Pathos eine Aufführung eines „Musikwerks“ stark oder schwach färbt oder garniert. Ich möchte in dieser Arbeit jedoch zeigen, dass der ausführende Musiker (sowie seine Arbeitsgrundlage, die Partitur) nicht ein passives Zwischenglied ist, welches eine vorgefertigte „Bedeutung“ eines feststehenden musikalischen „Werkes“ unverändert weiter gibt. Der „Transport“ der Musik durch den Interpreten im Musikmachen vermittelt nicht eine vorgefertigte musikalische Realität, die aus der Partitur zu entnehmen ist. Ohne das Wirken des Interpreten wäre jede Partitur stumm. Interpretation informiert nicht, sie transformiert. Der Interpret wird durch die Partitur, die der Komponist hinterlassen hat, zum Handeln gebracht, allerdings handelt er dabei nicht als ein inaktives Glied einer Kette, die Bedeutungen von einem Glied zum nächsten unverändert weiter schiebt, sondern stellt aktiv „Bedeutungen“ her (auch wenn diese nicht „sinnhaft“, sondern eher „intentionlos“, gestisch sind, wie wir sehen werden), die im Prozess des eigenen Musikmachens entstehen. Dabei ist der Interpret sowohl Handelnder, der aktiv „Bedeutung“ hervorbringt als auch Zum-Handeln-Gebrachter, der passiv „Bedeutung“ erfährt. Interpret und Komponist, Instrument und Partitur gehen dabei eine Verbindung ein, die ihre zuvor scheinbar fest abgegrenzten Entitäten verschwimmen lässt und ein netzartiges Geflecht neuer Ordnung in jedem ästhetischen Moment entstehen lässt.

Der Komponist ist für den ausführenden Musiker, ist er nicht Interpret seines eigenen Werkes, seit dem späten 18. Jahrhundert, dem Beginn der professionalisierten Drucklegung der bürgerlichen Zeit und der Auflösung der fürstlichen sowie klerikalen Orchester und Musikämter, zumeist abwesend, hinterlässt aber ein musikalisches „Werk“ in Form einer detaillierten graphischen Partitur, so dass die Interaktion zwischen Komponist und ausführendem Musiker über das Objekt der Partitur am Instrument¹⁹ stattfindet. Im Moment des Musizierens findet über die Partitur die Assoziation zwischen Komponist und Interpret sowie eine Transformation eines Graphischen in ein Akustisches statt, die über die Objekte der Partitur und des Instrumentes hergestellt werden und mit einem möglichen Publikum kommunizieren. Musikmachen nach einer Partitur assoziiert und transformiert, wobei die Pole Subjektivität und Objektivität, Selbst und Anderer, Aktivität und Passivität, Raum und Zeit ineinander verschränkt sind und verschmelzen, wie ich versuchen werde zu zeigen.

Die Arbeit möchte die Rolle des ausführenden Musikers stärken, dessen Leistung in manchen ästhetischen Debatten des 20. und 21. Jahrhunderts hinter der des Komponisten zurücksteht²⁰. Ich möchte in dieser Arbeit darstellen, welche produktive und konstituierende Tätigkeit der Interpret zum Gelingen des Erklings einer Komposition beiträgt, wobei er in gleichem Maße bewegt wird, wie er selbst bewegt. Dabei orientiere ich mich an der These des englischen Komponisten Ralph Vaughan Williams:

natürlich war: wie werde ich dem Werk gerecht, so lautet die des schöpferischen Wiedergebenden von heute: was mache ich, dass das Werk ganz verschwindet und nur ich übrig bleibe.“; zitiert nach Hermann Danuser. Igor Strawinsky dazu: „Der Begriff Interpretation umschließt die Grenzen, die dem Ausführenden auferlegt sind oder die er sich selbst bei seiner Ausübung auferlegt, um die Musik dem Hörer zu vermitteln.“; beide zitiert nach: Jürg Jecklin – Musik: Werk und Interpretation; <http://contrapunkt-online.net/musik-werk-und-interpretation>

¹⁸ Selbst der Duden schreibt noch im Jahre 2000 unter „Interpret“: „reproduzierender Künstler“; Duden – Die deutsche Rechtschreibung; Dudenverlag Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2000, S. 504

¹⁹ Das Gleiche gilt ebenfalls für die Stimme des Sängers/der Sängerin. Da diese jedoch oftmals einen Text mit einer über das bloße „Musikalische“ hinausgehenden sprachlichen „Bedeutung“ transportiert, gelten meine Aussagen nur begrenzt für die Stimme (es sei denn, sie singt Vokalisieren, also ohne Text).

²⁰ Auch heutzutage ist ein noch oftmals vorgebrachtes Argument gegenüber „klassischen“ Musikern, nur das zu spielen, was schon da stehe. Wer würde sagen, ein Schauspieler lese nur vor, was schon da stehe?

„But a musical composition when invented is only half finished, and until actual sound is produced that composition does not exist.“²¹

Der Interpret trägt, folgen wir Vaughan Williams, wenigstens die Hälfte der „Existenz“ eines musikalischen Werkes in der Interpretation bei, ist Koproduzent und Mitschöpfer einer noch zu erzeugenden Klanglichkeit.

Der Philosoph Dieter Mersch weist darauf hin, dass man sich den Erfahrungen der Kunst aussetzen müsse und nicht nur über sie theoretisieren dürfe, wenn man sie beschreiben möchte²². Die Praktiken performativer Kunst bezeichnen für ihn nicht etwas Symbolisches, sondern müssen auch materialiter aus- und aufgeführt werden, um ihnen adäquat zu begegnen.

Da ich selbst mich dem performativen Tun am Instrument seit vielen Jahren regelmäßig „aussetze“, versuche ich nun, meine Erfahrungen, die mich aufgrund der Nähe zum beschriebenen Gegenstand trotzdem nicht privilegieren müssen, zu systematisieren und ästhetisch zu beschreiben.

Welchen Nutzen könnte eine Beschreibung des Vorgangs der musikalischen Interpretation aus ästhetischer Warte haben? Aus der Sicht des Philosophen Martin Seel ist die Ästhetik in der Philosophie heute marginal, wo sie historisch doch zentral war. In einem kurzen Abriss über die Ästhetik seit dem 18. Jahrhundert, dem Zeitpunkt ihres Entstehens, beschreibt Seel die Ästhetik als irreduziblen Teil der theoretischen und praktischen Philosophie²³.

Baumgarten nannte sie 1750 eine „neue, bislang vernachlässigte Form der Erkenntnistheorie“²⁴, in deren Zentrum besonders das Wahrnehmungsvermögen der sinnlichen Erkenntnis („cognitio sensitiva“) steht. Ästhetisches Erkennen habe eine andere Prägnanz als das wissenschaftliche und werde erst mit ihm zusammen vollständig. Als eine Form der sinnlichen Erkenntnis ergänze die Ästhetik die intellektuell orientierte der Wissenschaften und kompensiere den Mangel einer einseitigen Betrachtung der Phänomene der Wirklichkeit, besonders jedoch der Objekte der Kunst, so Seel.

Bei der Sichtung der Literatur zum Thema der musikalischen Interpretation musste ich feststellen, dass sich sehr wenige Schriften finden lassen, die sich direkt mit dem Thema befassen, kleinere Aufsätze und Essays einmal abgesehen. Viele Beschreibungen nähern sich dem Thema entweder von einer subjektiv-emotionalen (die persönlichen Gefühle, Beobachtungen oder Meinungen des Autors beim Hören beschreibend) oder von einer (musik-) „wissenschaftlichen“, theoretisch-intellektuellen Seite (wie eine Betrachtung der Geschichte des Musikmachens oder des Dirigierens oder die Analyse eines bestimmten Interpreten und seines Stils), jedoch nicht von einer ästhetischen, die die sinnliche Seite des Musikmachens (also die sinnlichen, spezifischen und materiellen Voraussetzungen und Implikationen des Musikmachens nach einer Partitur) zu gleichen Teilen berücksichtigt. Diese Arbeit versteht sich zuvorderst als eine ästhetisch orientierte, da sie Erfahrungen aus der Spezifität und Subtilität der Praxis mit theoretischen Fragestellungen verbindet, um als Ganzes mehr zu zeigen, als es die Einzelglieder alleine imstande wären.

Die Ästhetik deckt für Seel einen Teil des Wirklichen auf, der sich der erkennenden Fixierung entzieht und doch dessen Teil ist. Eine ästhetische Beschreibung beinhaltet also Teile des Theoretischen und des Praktischen, übersteigt diese jedoch als Form sinnlicher Erkenntnis, die sich am Spezifischen orientiert.

²¹ Ralph Vaughan Williams – The Letter and the Spirit; in: National Music and Other Essays; Oxford University Press, London 1963, S. 123

²² Dieter Mersch – Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen; Suhrkamp, Frankfurt/M. 2002

²³ Martin Seel – Ästhetik des Erscheinens; Suhrkamp, Frankfurt/M. 2003, S. 15

²⁴ zitiert nach Seel, S. 16

„Die Begegnung mit dem Besonderen (...) hat ihren Sinn in sich selbst. Das ist die bescheidene Botschaft der Ästhetik.“²⁵

In der musikalischen Interpretation haben wir es immer mit „Besonderheiten“ zu tun, da jede Interpretation die Partitur einmalig, besonders, darstellt. Man könnte pointiert formulieren, dass es so viele Töne „a“ gibt, die eine Partitur als einen einzigen graphisch darstellt, wie es Ausführungen dieses Tons gab, gibt und (nicht) geben wird.

Meine Arbeit versucht, den Voraussetzungen und Implikationen der sinnlichen Besonderheiten einer musikalischen Ausführung, die jede klangliche Realisierung einer Partitur durch den jeweiligen Interpreten zeitigt, Wert und ästhetisches Gewicht einzuräumen. Der französische Philosoph Jaques Derrida weist auf die Widersprüche zwischen Ästhetik/Diskurs und Kunst/Praxis hin, die bei Beschreibungen künstlerischer Tätigkeiten mitschwingen²⁶. Denn kein Kunstwerk fügt sich für ihn einer abschließbaren „Übersetzbarkeit“ in Buchstaben, was eine Beschreibung besonders der performativen Künste, zu denen auch die musikalische Interpretation gehört und welche maßgeblich sind, um das musikalische Kunstwerk „erscheinen“ zu lassen, erschwert. Die Ästhetik schlägt die Kunst dem Symbolischen zu und autorisiert sie für Derrida, weshalb der Philosoph die Kunst nicht nur betrachtet sondern gleichenteils autoritär verdeckt und domestiziert.

„Der schreibende Philosoph verdeckt die Kunst, vor ihr stehend und über sie plaudernd.“²⁷

Deshalb geht das Schreiben über die Artistik des ausführenden Musikers als Praxis der Kunst nicht komplett in einer philosophischen Ästhetik auf, es bleibt immer ein unendlicher, materieller, mit Seel „sinnlicher“ Rest, der sich sprachlich nicht integrieren und darstellen, sondern nur im Moment der Ausführung hören, fühlen, sehen und erleben lässt, was sich schon in den schwerer zu lesenden als zu hörenden Ausführungen über die vier Interpretationen von Ravel, Cortot, Gieseking und Sokolov andeutete. Trotzdem möchte ich versuchen, die Wahrnehmung auf dieses sprachlich schwer Darstellbare des ästhetischen Tuns des musikalischen Interpreten zu lenken, auf Voraussetzungen und Implikationen, damit die Voraussetzungen der Wahrnehmung einer musikalischen Darbietung einen anderen Schwerpunkt und Erlebniswert erhalten mögen.

Die Arbeit möchte dabei von einer einfachen Fragestellung ausgehen:

Was geschieht, wenn ein Musiker eine Partitur nimmt, aufschlägt und beginnt zu spielen? Welche Voraussetzungen müssen gegeben sein, damit es zu einer solchen Konstellation zwischen Musiker/Instrument und Komponist/Partitur und ggf. Zuhörern im Rahmen einer Aufführung kommen kann und was geschieht im Prozess des Musikmachens nach einer Partitur, ein Tun, das man im enthusiastischen 19. Jahrhundert begann „Interpretation“ zu nennen? Was könnte ihre Ästhetik sein?

Die Arbeit gliedert sich in die drei großen Abschnitte Notation, Komposition, Interpretation und beschreibt deren Phänomene von verschiedenen Blickwinkeln aus. Eine genaue Abgrenzung, Chronologisierung und Hierarchisierung aller Elemente ist oftmals nicht möglich, da sich alle gegenseitig hervorbringen, stützen und bedingen. Ich betrachte daher diese Arbeit selbst als eine Art Interpretation, da sie aus dem komplexen Total des Musikmachens Elemente auswählt, anordnet und verbindet. Wie jede Interpretation versteht sich auch diese Arbeit als Suche nach einer (persönlichen) Wahrheit, die dem tönenden Rauschen der Welt eine Bedeutung verleihen möchte.

²⁵ Seel, S. 42

²⁶ Jaques Derrida – Die Stile Nietzsches; in: W. Hamacher (Hg.) – Nietzsche aus Frankreich; Frankfurt/M. 1974

²⁷ ebenda, S. 144

Das Wort Interpretation entstammt dem Lateinischen. „Interpres“ ist der „Vermittler, Unterhändler, Ausleger, Erklärer, Deuter der Eingeweide (Wahrsager), Dolmetscher, Übersetzer“²⁸.

„Interpretor“ bedeutet „auslegen, erklären, deuten, eine Erklärung von etwas geben, dolmetschen, (erklärend) übersetzen, begreifen, verstehen, auffassen, beurteilen, ansehen, entscheiden, den Mittler für jmd. Machen, zu Hilfe kommen.“²⁹ Die „interpretatio“ ist die „Auslegung, Erklärung, Deutung, Übersetzung.“³⁰

Ich möchte zwei der obigen Bedeutungen hervorheben. Die musikalische Interpretation kommt „zu Hilfe“. Wem kommt sie „zu Hilfe“? Sie deutet aus den „Eingeweiden“, um für eine Zukunft zu lesen. Was deutet sie aus welchen „Eingeweiden“? Die Schwierigkeiten der begrifflichen Beschreibung des ästhetisch-performativen Tuns der musikalischen Interpretation möchte ich beginnen anzugehen mit der Beschreibung dessen, was die Bedingung für das Entstehen einer Partitur, der Arbeitsgrundlage des musikalischen Interpretens, ist: der Notation.

Klassische westliche Kunstmusik wird seit über 1000 Jahren durch Notation festgehalten. Dabei versucht Notation im Medium des Visuellen ein akustisches (Klang-) Ereignis zu konservieren. Das notierte Zeichen der Partitur ist ein stummes, das erst in der Produktion eines Geräusches oder Tones, dem Machen von Musik am Instrument ausgehend von der notierten Partitur, eine (Wieder-?) Verwandlung in Klang erfährt. Notation bedingt Interpretation.

Die performative Produktion von Geräuschen, Klangaktionen oder Tönen³¹ am Instrument oder mit der Stimme ausgehend von den visuellen Zeichen einer Partitur (und ihre Verbindung), werde ich im Folgenden die musikalische Interpretation nennen.

Dabei haben die visuellen Zeichen der Partitur – die als die Eingeweide erstorbener Töne „interpretiert“ werden können, aus denen der musikalische Interpret „liest“ – eine grundsätzliche Hilfsbedürftigkeit. Denn sie wollen, vielleicht etwas hilflos, etwas im Visuellen darstellen, das es im Akustischen (momentan?) nicht (mehr?) gibt.

Um die Hilfsbedürftigkeit der visuellen Zeichen der Partitur genauer zu verstehen, müssen wir uns zuerst der Geschichte der Notation und ihren ästhetischen Implikationen zuwenden.

²⁸ Duden – Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache; Dudenverlag, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1989, S. 308; sowie <http://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/interpres>

²⁹ <http://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/interpretor>

³⁰ Pons Standardwörterbuch Lateinisch-Deutsch, Deutsch-Lateinisch; Klett, Stuttgart 1992, S. 142

³¹ Der Plural ist bedeutsam, da es (wahrscheinlich) kein Musikstück gibt, das nur aus einem Ton besteht.

Kapitel 1: Notation

*Ja, viele Leute neigen dazu, zu glauben,
was geschrieben steht.
Ein seltsames Phänomen.³²*

Im folgenden Kapitel möchte ich zeigen, wie Notation in Europa entstanden ist, welche positiven und negativen Eigenschaften ihre Praxis besitzt, was sie festzuhalten vermag und was nicht und welche ästhetischen Auswirkungen sich aus ihrer Praxis ergeben.

Entwicklung der Notation

Musik existierte in Europa seit der Antike als tradiertes und sich entwickelndes System in einer mündlichen Praxis der Vor- und Nachahmung lange bevor sie notiert wurde. Die Aufzeichnung von Musik war besonders ab dem späten Frühmittelalter jedoch eine grundlegende Bedingung ihrer spezifischen Entwicklung in Europa. Auch wenn es in anderen Kulturen schon Aufzeichnungsversuche gegeben hatte, kann man das komplexe Notationssystem, das sich in Europa ca. ab dem 9. Jahrhundert entwickelte, als eine kulturelle Besonderheit festhalten, die zur Entstehung der „klassischen“ westlichen Kunstmusik späterer Jahrhunderte entscheidend beigetragen hat.

Gab es in der europäischen Antike und in außereuropäischen Kulturen wie der chinesischen, indischen oder japanischen schon Versuche der Aufzeichnung und medialen Konservierung des flüchtigen kulturellen Phänomens Musik, damit diese, analog zur Schrift, (nachfolgenden Generationen) als Überlieferung und Quelle der Nachahmung zur Verfügung stehen konnte, so fügte sich dieser Prozess erst im christlichen Mittelalter nach und nach zu einer verbindlichen und sich präzisierenden Methode zusammen.

Die musikalischen Entwicklungen, auf denen die spätere „Kunstmusik“ aufbaute und aus denen sie maßgeblich resultierte, waren die des geistlichen Bereichs der Klöster, Dome und Kirchen. Aus dem Bereich der weltlichen Musik des Mittelalters sind nur wenige schriftliche Notenbeispiele erhalten geblieben, da ihre Praxis nahezu ausschließlich eine „mündliche“ war. Die Errichtung des musikalisch-geistlichen Gebäudes der Musik begleitete die zunehmende Domestizierung einer freien, zumeist improvisatorischen und auf der „mündlichen“ Weitergabe musikalischer Modelle basierenden Praxis des Gesangs von (geistlichen) Melodien in der Notation.

Über die Klöster sollte eine – zuvorderst durch von Karl dem Großen im 8. Jahrhundert initiierte Kirchenreformen – sich ab dem 9. Jahrhundert abzeichnende flächendeckende Angleichung christlicher Lied- und Gesangspraxis erreicht und damit eine kontrollierte Kanonisierung der musikalischen Praxis hergestellt werden. Die fränkischen Könige, gesalbt vom Papst, verstanden ihre Herrschaft als sakrales Königtum, sahen sich als Könige und Priester, weltliche Herrscher und geistliche Erzieher des Volkes an. Sie gingen eine enge Allianz mit dem in dieser Zeit geschwächten Papsttum ein, um ihren göttlichen Machtanspruch zu festigen. Dabei übernahmen sie die römische Liturgie und versuchten sie durch Erlasse flächendeckend im befriedeten Reich zu installieren. In der „*Admonitio generalis*“ aus dem Jahre 789 verordnete Karl der Große u.a., dass in jedem Kloster Noten (als musikalische Kurzschrift) gelehrt werden sollten. Auf der Synode von Aachen aus dem Jahre 816 wurden konkrete Regeln zur Musik, wie die Praxis ihrer Anleitung und Lehre im klösterlichen Rahmen durch den Cantor sowie die Art ihrer Ausführung, festgehalten. Seit dem Erlass Karls 27 Jahre zuvor hatte sich ein liturgisches Kernrepertoire gebildet, welches

³² Miraculix in: Jean-Yves Ferri/Didier Conrad: Asterix – Der Papyrus des Cäsar; Egmont, Berlin/Köln 2015, S. 8

gefestigt und weitergegeben werden sollte. Der fränkisch-gregorianische Choral, welcher römische Modelle abwandelnd übernommen hatte, sollte ab dieser Zeit alle anderen Formen von christlicher Gesangspraxis³³ zurückdrängen.

Um theologisch-kanonische Einheitlichkeit im Gesang, dem Lobpreis Gottes, herzustellen, war es ein Anliegen Karls wie der Kirche, den Gesang der lokalen Verschiedenheiten und Beliebigkeiten zu entwöhnen und in der Notation fester zu binden, da das Gebäude der Theologie auf der Heiligkeit der Inskription dessen, was geschrieben stand, fußte, wodurch es moralische und intellektuelle Autorität erhielt. Des Weiteren brachten die Zunahme liturgischer Anlässe einhergehend mit einem anwachsenden Repertoire sowie die karolingischen Reformen erhebliche Änderung der musikalischen Praxis mit sich. Die Gesänge waren schwieriger zu memorieren und auswendig zu lernen, weshalb die Notwendigkeit der Notation dieser mustergültigen und oftmals in Kodizes festgehaltenen und verbreiteten Beispiele „vorbildlicher“ Frömmigkeit wuchs.

Gregorianische Choräle wurden im 9. Jahrhundert mit einer Begleitstimme (und der Begleitung der Orgel) verdoppelt, woraus sich die Kunst des „Organums“ entwickelte. Diese ersten Ansätze der Mehrstimmigkeit wurden durch Handschriften wie die „*Musica et scolica enchiradis*“, eine Lehrschrift wahrscheinlich aus der Abtei Werden, reglementiert.

Der Musikwissenschaftler Peter Schleuning sieht die Entstehung der Kunstmusik als „karolingische Waffe des Reichsimperialismus“³⁴, indem der zuvor freiere Umgang mit dem Choral nun im neuen Regularium des Organums kanonisiert werden sollte. Unter dem Zeichen des Christentums fand eine zunehmende Vereinheitlichung der musikalischen Praxis durch die Notation statt, die durch Lehrschriften sowie Regeln der Intervallführung nach gewissen theoretischen Prinzipien einen einheitlichen Klang und Umgang mit Musik erbringen sollte. Guido von Arezzo erweiterte im 11. Jahrhundert die neumische Notation der gregorianischen Mönchsgesänge um ein Vierliniensystem im Terzabstand und fasste seine vom Papst geschätzten Lehren in der Abhandlung „*Micrologus (Guidonis) de disciplina artis musicae*“³⁵ (etwa um 1025 geschrieben) zusammen. Musik erhielt eine raumanalogische Darstellung im zweidimensionalen Raum, eine räumliche Visualisierung, die bestimmte Faktoren quasi ikonisch hervorhob und betonte.

Das „Festhalten“ von Musik in der Notation forcierte die Entzweiung von schriftlich fixierter (Kunst-) Musik geistlicher Provenienz und mündlich tradiert (Volks-) Musik weltlicher Herkunft, verlangte einen disziplinierenden Umgang mit einer zuvor freier gehandhabten musikalischen Materie innerhalb der kirchlichen Praxis, initiierte andererseits jedoch eine Entwicklungslinie und Traditionsbildung, die in ihrem weiteren Verlauf komplexe mehrstimmige und großdimensionierte Werke von einzigartiger Art und Weise entstehen ließ. Ermöglichung und Verknappung, Produktion und Repression waren in der Notation seit jeher eng verzahnt.

Andere, zumeist anonyme Theoretiker und Musikgelehrte verfeinerten über die Jahrhunderte schließlich das musikalische Zeichensystem zu dem ab dem 16. Jahrhundert üblich werdenden Fünfliniensystem, das eine Vielzahl von Tonhöhen mit verschiedenen Notenschlüsseln und differenzierten Tondauern relativ genau angeben und aufzeichnen kann. Durch die enge Anlehnung an Texte und ihren Sprechrhythmus hatte (geistliche) Musik lange keinen eigenständigen Rhythmus, der unabhängig von dem des Textes ablaufen konnte.

Im 12. und 13. Jahrhundert entstand unter der „Notre-Dame-Schule“ in Paris mit der Modalnotation ein System zur Aufzeichnung von unterschiedlichen Notenlängen. Die Modalrhythmik beinhaltete sechs Formen, so genannte „Modi“, die besonders in den Motetten des 13. Jahrhunderts verwendet wurden. Die Möglichkeit der Notation der

³³ Andere Formen waren bspw. der altrömische, beneventanische, ambrosianische, mozarabische oder gallikanische Choral; Aufzählung aus: Stefan Klöckner – Handbuch Gregorianik; Con Brio, Regensburg 2009, S. 5

³⁴ Peter Schleuning – Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert; Metzler, Stuttgart 2000, S.

2

³⁵ „Kurze Abhandlung (Guidos) über die Regeln der musikalischen Kunst“

Rhythmik bedeutete eine Zunahme der Eigenständigkeit einer Gesangsstimme, so dass mehrstimmige Musik nicht wie noch im Organum in einer schlichten Verdopplung einer Hauptstimme bestehen musste, sondern sich die Stimmen unabhängig voneinander in der Zeit entfalten konnten.

Die Mensuralnotation als weitere Verfeinerung rhythmischer Modalnotation entwickelte sich im 13. und 14. Jahrhundert durch Traktate wie „*Ars cantus mensurabilis*“³⁶ von Franco von Köln aus dem Jahre 1280. Durch sie konnte die rhythmische Länge von Noten anhand präziser Zahlenverhältnisse zwischen den Noten erstmals differenziert dargestellt werden. Die durchgehende Mensurierung in exakten Takten³⁷ in der Kunstmusik erfolgte nach ersten Ansätzen im 16. allerdings erst Ende des 17. Jahrhunderts. Bis dahin wurde noch keine durchgehende Taktart von Anfang bis Ende eines Stückes festgelegt, so dass das Metrum lange Zeit relativ frei nach den Rhythmen bzw. dem Metrum des zugrunde liegenden Textes (im Bereich der weltlichen Musik auch nach den Bewegungen des Tanzes) oder von speziellen Formeln und Modi bestimmt wurde.

Mit der Durchkerbung der Welt in Karten und exakte Zeit- und Längenmessung wurde schließlich auch das Metrum im gleichmäßigen Takt sowie der Rhythmus mathematisch domestiziert. Der zaghaft einsetzende Druck von musikalischen Werken nach der Erfindung des Buchdrucks durch Gutenberg war ein bedeutender Schritt in der Entwicklung einer europaweit verbindlichen Notation³⁸. Im 18. Jahrhundert erhielt die Notation ihr im Großen bis heutige gültiges Abbild. Es kamen (zumeist italienische) Vortragsbezeichnungen, dynamische Angaben, formale Gestaltungskriterien, Artikulationszeichen, (metronomische) Geschwindigkeitsangaben bis hin zu (musikalischen) Kommentaren zum Notenbild hinzu. Im Verlaufe des 20. Jahrhunderts explodierten die Notationsformen schließlich in graphischen Partituren, Piktogrammen, Zeichnungen, Bildern, Texten, Legenden und Beschreibungen sowie der vielfachen Erfindung neuer Zeichen und Systeme, die z. T. von Stil zu Stil, Komponist zu Komponist bzw. Komposition zu Komposition variierten.

Notation als Repression, Verräumlichung und Visualisierung

*Es gibt nur Veränderungen. Was wir für ein Gleichgewicht halten, ist nichts als die Verlangsamung der Veränderungsprozesse.*³⁹

Lesen wir die Entwicklung der Notation im christlichen Mittelalter und ihre Implikationen mit den Augen Adornos. Für Adorno will sich Notation als Gleichbleibendes jenseits der musikalischen Praxis konstituieren. Sie enteigne das persönliche Gedächtnis, das dadurch vergesellschaftet werde. „Freie“ Musik sollte für Adorno vergessen werden, damit sie von der Macht eingehämmert und fixiert werden konnte⁴⁰. Durch die Kanonisierung des liturgischen Gesangs des frühen Mittelalters in der Notation wollte die Kirche für Adorno in ihrer autoritären Absicht den traditionellen, improvisatorisch-freien Umgang mit Musik in regional diverser Vor- und Nachahmung disziplinieren, wodurch die „Masse“ unterworfen und davon

³⁶ „Lehre des mensurierten Gesangs“

³⁷ Das lateinische Wort „tactus“: „Berührung, Stoß“ verweist auf die Körperlichkeit des Musizierens

³⁸ Es gab noch andere Arten der Notation wie Griffschriften und Buchstabenschriften, die sich im Verlaufe der Zeit jedoch verloren.

³⁹ Michel Serres – Der Parasit; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1987, S. 112

⁴⁰ Theodor W. Adorno – Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion; Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, S. 227; Der französische Philosoph Michel Serres stellt eine Objektivierung der subjektiven Beziehungen fest, bei denen der die Schlacht bereits verlassen habende Herr über Stellvertreter weiter herrsche. Die Zeichen der Partitur können in ihrem geschichtlichen Zusammenhang der Christianisierung der Musik als Stellvertreter einer Operation klerikaler und karolingischer Machtausübung angesehen werden.; Serres, S. 90

abgehalten werden sollte, das Überlieferte im „Sinn des eigenen Ausdrucksbedürfnisses“⁴¹ zu modifizieren. Sie sollte durch zwanghafte Wiederholung gehorchen lernen. Die Utopie der Kunstmusik liegt für Adorno darin,

*„durch absolute Verfügung das wiederzubringen, was durchs Verfügen selber unwiederbringlich ward. Alles Musizieren ist eine recherche du temps perdu.“*⁴²

Notation ist als Unverfügbarmachen einer Lebendigkeit eine Operation klerikaler (und sich als solche ausgebender weltlicher) Macht, die diese Vitalität quasi gezähmt, christianisiert und in der Notation beherrschbar geworden nach ihren Regeln wieder zur Verfügung stellt. Sinnbildlich sieht Adorno jedes Notenzeichen sogar als Bild eines Schläges⁴³ und versteht Musik auch als in Zusammenhang stehend mit der Beherrschung eines Gefangenen im archaischen Ritual.

Als Intentionalität der Notation versteht Adorno die Vereinheitlichung von Musik unter der Hoheit der Christianisierung, denn der Intention gehe es um Ewigkeit, sie töte Musik als Naturphänomen, „um sie gebrochen, als Geist, zu bewahren.“⁴⁴ Dabei setze das Überleben von Musik in ihrer Dauer

*„die Abtötung ihres Jetzt und Hier, und in der Schrift den Bann von dessen mimischer Repräsentation voraus.“*⁴⁵

Um mit dem ewigen Geist des Reiches Gottes (der „Schrift“) zu herrschen, wurde die spontane Unmittelbarkeit der Musik, ihre mündliche Variante (ihre „mimische Repräsentation“) der persönlichen und regional spezifischen Vor- und Nachahmung abgetötet. Der frühmittelalterliche Mönch erlernte die liturgischen Gesänge in der Praxis des alltäglichen Klosterlebens „mündlich“, repetierte und memorierte sie. Der Cantor als Leiter der klerikalen Chorgesänge memorierte als professioneller Sänger die mündlich erlernten Melodien und leitete ihre Weitergabe innerhalb der klösterlichen Chorgesangspraxis an. Die Praxis der Mündlichkeit barg jedoch eine zu große Varianz, so dass die von Karl dem Großen initiierten Kirchenreformen eine Festlegung des Repertoires und der Vortragsvarianten mit sich bringen sollten. Zudem starben bestimmte Melodien mit ihrem „Besitzer“ oder „Erfinder“, da sie der Nachwelt nicht tradiert werden konnten, wenn man sie nicht aufzeichnete, so dass sie dem Vergessen und der Vergänglichkeit verfielen, anstelle von der Heiligkeit und Ewigkeit des göttlichen Wortes zu künden.

Die Visualisierung der Töne in der kaptativen Notation ist eine Art Verlangsamung, die akustische Veränderungsprozesse visualisierend „einfrieren“ und beherrschbar machen will. Die Notation versucht, die Flüchtigkeit des verwehenden Klanges außerhalb der Zeit seines tatsächlichen Vergehens zu konservieren wie das Stilleben verwelkende Blumen (wobei beide zugleich die Vergänglichkeit exponieren). Denn Mündlichkeit ist variabel, variantenreich, schwer zu kontrollieren, zu messen und zu wiederholen. Die flüchtige, ephemere Materialität des Akustischen setzt seiner eindeutigen Beschreibung und iterablen Beherrschung im Zeichen starke Widerstände entgegen.

Die Notation als (mittelalterliche) Operation der Macht zwingt Töne, sich quasi zu visualisieren und zu verräumlichen. Etwas Flüchtiges, Zeitliches, Gestisches, Akustisches wird dadurch (vermeintlich) stabil, räumlich, lesbar, visuell.

Mit dem amerikanischen Literaturwissenschaftler George Steiner kann eine „Annexion der lebenden Künste ... seitens der Scholastiker“⁴⁶ behauptet werden, wofür die Entstehung der

⁴¹ Adorno, S. 226

⁴² ebenda S. 228

⁴³ Man spricht noch heute vom „Schlagen“ des Dirigenten oder von der Dauer einer Note in „Schlägen“.

⁴⁴ Adorno, S. 235

⁴⁵ ebenda

Notation ein illustratives Beispiel ist. Die christlichen Scholastiker des Mittelalters wollten (ab dem 13. Jahrhundert) das ewige Wuchern der biblischen und theologischen Exegese bannen, so dass die Möglichkeiten der Auslegung minimiert werden. Es sollte eine orthodoxe Ewigkeit hergestellt werden, die das Gegenteil der Unendlichkeit der Kommentierung ist⁴⁷. Im musikalischen Bereich sollte die Notation das Wuchern der privaten „Kommentare“ der Ausführenden begrenzen und kanonisieren.

Da Herrschaft (im Falle der mittelalterlichen Musik der nivellierende Herrschaftsanspruch Karls wie der Kirche) auch immer mit der Kontrolle über den Raum und seine Gestaltung zusammenhängt, ist die Verwandlung eines „glatten“ Raums in einen „gekerbten“ im Sinne von Deleuze/Guattari⁴⁸ eine der zentralen Operationen der Macht. Die Gefahr eines solchen „glatten“ Raumes für die Macht wird in der Beschreibung dieses ungreifbaren Terrains bei Deleuze/Guattari deutlich: der Nomade und die Kriegsmaschine bewohnen ihn (auch wenn letztere den Staat unter gewissen Umständen a la Orwell sogar schützen kann), ebenso wie kontinuierliche Variationen und Entwicklungen, Linien, Ereignisse, Affekte, Entfernungen, organlose Körper, Symptome und Einschätzungen von ihm beherbergt werden. Seine Eigenschaften sind taktil-akustisch, direktional, haptisch und intensiv, seine Materialien verweisen auf Kräfte. Den Gedanken über die verschiedenen Qualitäten von Räumen übernahmen die Autoren von dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez, der den „glatten“ Raum als die Besetzung eines Zeit-Raums ohne das metrisierende Zählen sah, was ihm eine gewisse Zufälligkeit und einen größeren subjektiven Gestaltungsspielraum lässt.

Um diese Gefahren zu bannen, musste die Macht versuchen, den „glatten Raum“ der Musik zu kontrollieren und mithilfe der nivellierenden Machtoperation der Notation die unkontrollierte akustische Beweglichkeit der Musik einzufrieren, zu verlangsamen, greifbar und damit beherrschbar zu machen .

Henri Lefebvre dazu:

„So enthält der Raum seine vielfältigen Überkreuzungen an dafür bestimmten Orten und Plätzen. Auch die Repräsentationen der Produktionsverhältnisse, die Machtbeziehungen beinhalten, finden im Raum statt, und der Raum enthält solche Repräsentationen in den Gebäuden, den Denkmälern und den Kunstwerken.“⁴⁹

Lefebvre sieht Kunst als Repräsentationsraum komplexer Symbolisierungen der verborgenen oder unterirdischen Seite des sozialen Lebens an, so dass die Praxis der Notation auch mit Lefebvre als ein Aspekt von sozialer Herrschaft gelesen werden kann. Die Aussage des argentinisch-deutschen Komponisten Mauricio Kagel fügt sich in Lefebvres Ansicht: Musik

„brems(t) und animier(t) zugleich notwendige Vorgänge, die von gesellschaftlichen Strukturen abhängig sind.“⁵⁰

Die Bestrebungen Karls sowie der Kirche durch die flächendeckend eingeführte Notation schienen darin zu liegen, die beteiligten Musizierenden als aktiv eingreifende und gestaltende Transformatoren auszuschließen und in passive Zwischenglieder zu verwandeln, bei denen der Input gleich dem Output sein sollte. Notation wollte Musik als kanonischen Ritus festsetzen und individuelle Varianz minimieren.

⁴⁶ George Steiner – Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?; Hanser, München/Wien 1990, S. 48

⁴⁷ Diese stellte Luther wieder her, indem jeder Leser der (übersetzten) Bibel nun eigenverantwortlich vor Gott und dessen persönlich zu deutendem Wort war.

⁴⁸ Gilles Deleuze und Felix Guattari – 1440 – Das Glatte und das Gekerbte; in: Raumtheorie. Herausgegeben von Jörg Dünne und Stephan Günzel; Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006; Seite 434ff.

⁴⁹ Henri Lefebvre – Die Produktion des Raums; ebenda, S. 332/333.

⁵⁰ Mauricio Kagel – Tamtam; Dialoge und Monologe zur Musik; Piper, München/Zürich 1975, S. 161

Bei Michel de Certeau⁵¹ kolonisiert die Karte den Raum, eliminiert nach und nach bildliche Darstellungen und die Praktiken, die ihn hervorgebracht haben. Liest man die Notation mit de Certeau als Kartierung des Raums der mündlich tradierten Musik, wobei der Raum als Geflecht beweglicher gestischer wie akustischer Elemente und die Gesamtheit dieser Bewegungen, die sich in ihm entfalten (können), gesehen wird, so ist die Notation Beherrschung des gefährlich flüchtigen, kollektiv über Jahrhunderte anonym organisierten Phänomens Musik.

Um zu herrschen, müssen Kategorien erzeugt und sichtbar gemacht werden⁵². Es muss eine Greifbarkeit produziert werden, die in der Zeit instantan vorbeiziehende Ereignisse wie den Klang verlangsamen, ihn greifbar und in kontrollierbarerem Tempo nach eigenen Voraussetzungen wiederholbar machen kann.

Für Aby Warburg schafft das Bild (wie das der Notation) Distanz zwischen Ich und Außenwelt. Ein

„hantierende(s) Abtasten des Objekts mit darauf erfolgreicher plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt.“⁵³

Für den französischen Philosophen Henri Bergson ist die Operation, Zeit in Raum zu verwandeln, das Temporäre (graphisch) zu spatialisieren, der maßgebliche Fehler der Philosophiegeschichte. Zeit ist für ihn eine unteilbare, „vitale“ Bewegung eines unumkehrbaren Anderswerdens. Die Naturwissenschaften vermessen in seiner Lesart den Raum als Summe unbeweglicher Punkte, als vorgefertigten Container, dessen Beschreibbarkeit mit der Vorstellung einer Relationalität zwischen mobilen Punkten eines Netzes jedoch adäquater wäre, weshalb ihre Messungen dem Lebendigen für Bergson niemals wirklich nahe kommen.

Betrachtet man die Notenköpfe, so könnte man sie mit messbaren Punkten im geographischen Kartenraum der Partitur gleichsetzen, zwischen denen jedoch ein unüberwindbarer Abgrund, eine papierene Leere und Ödnis herrscht, die die vitale Lebendigkeit zugunsten ihrer (vermeintlichen) Messbarkeit eingebüßt hat. Die unendliche Leere zwischen den Notenköpfen ist der Preis, den die Notation zugunsten ihrer (angeblichen) Beherrschung des Akustischen zu zahlen hat.

Das Zeichen verpuppt die eigentlich singuläre akustische Präsenz eines Klangs im Zeichenhaften. Das akustische Ereignis entzieht sich jedoch wesentlich der Statik der Festlegung der Notation, da es im Zeichen vermeintlich in Stillstand, in einem visuellen Gegenstand festgesetzt wird, obwohl ihm akustisch keinerlei Gleichheit und Wiederholbarkeit zukommt.

In diesem „Paradox des Archivs“⁵⁴ verlieren Töne ihren Bann, ihre Einmaligkeit und das überlieferte Ereignis wird als wesentliche Abwesenheit einer verlorenen Gegenwart erfahren, das durch den Prozess der Überlieferung selbst ausgehöhlt wird.

⁵¹ Michel de Certeau – Praktiken im Raum; in: Raumtheorie. Herausgegeben von Jörg Dünne und Stephan Günzel; Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006; S. 343ff.

⁵² Wie Foucault zeigte, geschieht dies am einfachsten durch die doppelte Operation, die Kategorien zugleich mit zu erfinden.

⁵³ Aby Warburg; zitiert nach: Reinhold Göring – Im Medium sein; in: Geste. Bewegungen zwischen Tanz und Film; transcript, Bielefeld 2009, S. 283

⁵⁴ Mersch, S. 242

Das Parasitäre der Notation

*Unsere Welt ist voll von Kopisten und Nachahmern,
man überhäuft sie mit Reichtum und Ruhm.
Interpretieren lohnt mehr denn komponieren,
eine Meinung zu einem fertigen Erbe zu haben
lohnt mehr als ein eigenes Werk zu schaffen.⁵⁵*

Bisher habe ich die repressiven Tendenzen der Notation beschrieben. Sie unterdrückt, domestiziert und stört, versucht, eine Freiheit zu beherrschen und zu uniformieren. Jedoch, ist Notation nur repressiv? Stellt sie doch zugleich etwas in eine Wiederholbarkeit, kommuniziert eine (musikalische) Idee, ist positiv gewendet auch Ermöglichung. Sie ermöglicht Teilhabe, Kommunikation, ein System komplexerer Ordnung. Sie ermöglicht, musikalische Ideen, Töne, Motive, Melodien, Phrasen, Wendungen, Rhythmen in grober Gestalt zu memorieren, zu tradieren und zu repetieren⁵⁶. Die Wiederholbarkeit bewahrt und lässt wachsen, stellt eine Tradition und eine Teilnahme bereit, die Möglichkeiten offen legt. Mit Michel Serres möchte ich der Frage nachgehen, ob Notation, von der sich der Interpret „ernährt“, etwas Parasitäres anhaftet, da diese sich wie ein Schmarotzer an einen ursprünglich freien Klang heftet, um ihn beherrschbar zu machen oder ob dieses Anhaften nicht auch stiftend, generierend, ermöglichend wirken kann.

Eine parasitäre Verbindung ist für Serres zuerst ein Halbleiterphänomen, ein Ventil, ein einfacher Pfeil oder eine Beziehung in eine Richtung. Die Parasiten leben auf, in und durch den Wirt, speisen bei ihm, wobei Letzterer gibt und verzehrt wird, die Ersteren nehmen und essen, ohne zu geben. Dieser Missbrauch im System der Beziehungen, dieses intersubjektive parasitäre Verhältnis ist das „Atom unserer Beziehungen“⁵⁷.

So scheint auch die visuelle Notation beim Klang der Musik zu Gast zu sein, eine einseitige Beziehung zu etablieren, diese auszunutzen und den Braten des klangvollen Tisches freudig zu verspeisen. Serres sieht den Parasiten als Ort der Transformation von Materiellem in (verbale) Information. In diesem Sinne ist die Notation ein visueller Parasit am ephemeren Materiellen des Akustischen der Musik. Der Parasit der Notation setzt sich auf seinen Wirt, in diesem Fall den freien, ungebundenen Klang der Mündlichkeit und labt sich an ihm, um durch ihn zu gedeihen, ihn zu beherrschen, seinen Wirt im Geiste der Ewigkeit (Gottes) zu verspeisen.

Der Parasit erscheint als Gast, der die Gastfreundschaft missbraucht, kommunikationstheoretisch als Störung der persönlichen und mündlichen Nachricht zwischen Sender und Empfänger.

Die zuvor mündliche Weitergabe von (geistlichen) Melodien erfuhr in der Notation eine Störung ihrer ursprünglichen mündlichen Kommunikationssituation der Vor-, Mit- und Nachahmung zwischen Lehrer und Schüler, Chorleiter und mönchischem Singenden in der Absicht, über und mit Musik eine Form der Herrschaft auszuüben.

Das Verhältnis Wirt-Parasit ist für Serres zunächst wie das eines komplexen Systems, das etwas transportiert (wie Hermes, der Götterbote, Botschaften, so transportiert die Notation Klang), wobei zwischen den Stationen Unterbrechungen, Störungen des Flusses, Veränderungen und Metamorphosen durch den Parasiten geschehen. Parasiten verhindern, dass die Nachricht unverändert gehört oder ausgesendet wird und zweigen vom materiellen Fluss innerhalb des Systems ab. Es gibt für Serres kein System, ohne Parasit, kein System ohne Verlust oder Schwund.

⁵⁵ Serres, S. 13

⁵⁶ Isidor von Sevilla – Etymologiae III, cap. 15: „Wenn sie nämlich nicht von den Menschen im Gedächtnis behalten werden, vergehen die Töne, weil sie sich ja nicht aufschreiben lassen.“; zitiert nach: [https://de.wikipedia.org/wiki/Notation_\(Musik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Notation_(Musik))

⁵⁷ Serres, S. 19

Der Parasit (die Notation) verursacht durch seine Störung ein Rauschen. Im Bereich der Musik führte der Parasit der Notation das visuelle Rauschen der Partitur im Kontinuum des Akustischen ein, um Erinnerung zu stiften und Herrschaft zu installieren.

Könnte dieses Rauschen allerdings nicht auch produktiv sein? Bringt es positiv gewendet nicht ein neues System hervor? Der Lärm des Parasiten unterbricht das alte System und bringt aus der einfachen Kette der Vor- und Nachahmung ein neues höherer Komplexität hervor. Aus dieser Unterbrechung wird eine Konsolidierung, von der zunächst unentschieden bleibt, ob sie Pathologie oder Entwicklung ist. Wie eine Ordnung die andere vertreibt, so ein Parasit den nächsten, wodurch er die Komplexität steigert und eine weitere Schleife einfügt. Aus einem parasitär verursachten Lärmausbruch kann für Serres eine komplexere Ordnung hervorgehen, wodurch er Geschichte als Fluss der Umstände, nicht als Bahn der Mechaniker auffasst. Denn das (Zufalls-) Element des Rauschens des Parasiten (die Notation) transformiert das System (der mündlichen Musiktradition) in eine andere Ordnung (das der differenzierten, auf der Notation basierenden Mehrstimmigkeit).

Betrachten wir die Notation als Parasit am freien und ungebundenen Klang einer improvisatorischen, mündlichen Praxis, so hat ihre „Störung“ dieser einfachen Kette der Vor-, Mit- und Nachahmung nach und nach ein System komplexerer Ordnung, die „Schleife“, aus der zuvorderst die komplexe Mehrstimmigkeit, die Polyphonie, entstehen konnte, hervorgebracht.

Die Entstehung der Polyphonie war maßgeblich an die visuelle Notation verschiedener Stimmen gebunden, die durch den „Umweg“ der Notation nicht nur memoriert, sondern sich auch rhythmisch und melodisch komplex in Eigenständigkeit entwickeln konnten. Während der Tenor in der beginnenden Mehrstimmigkeit des Mittelalters den Cantus Firmus hielt, umspielten ihn eine bis später drei Stimmen in immer freierer rhythmischer und melodischer Eigenständigkeit. Diese Eigenständigkeit wurde stark durch die Notation begünstigt und vorangetrieben. Auch die Technik des Kontrapunkts, der schon im Namen graphisch-visuell-räumliche Bezüge trägt („punctus contra punctum“, Punkt gegen Punkt/Note gegen Note), entwickelte sich durch die Technik der Visualisierung und ihre Vorzüge für die Memorierung geschwind ab dem 14. Jahrhundert.

Hat der Parasit das System (der Mündlichkeit von Musik) besetzt, kollabiert es. Der Dritte des relationalen Systems (der Parasit) zieht sich nach der Unterbrechung zurück, so dass das nun neue, komplexere System sich wieder herstellen kann. Die „Attacken“ des Parasiten Notation auf das mündliche System Musik geschahen in langsamen, oft Jahrhunderte auseinander liegenden Wellen, weshalb sich nach der Kollabierung des jeweils älteren Systems das neue nach und nach konsolidieren konnte.

Für Serres sind Parasiten immer da, wenn das Signal (das akustisch ist) nicht da ist, was zur Folge hat, dass das (neue, komplexere) System oszilliert, es also entweder ganz oder im Nichts (je nach der Länge des Signals bzw. des Geräusches) existiert.

Man kann die Existenz des Systems im Sein oder im Nichts auf das Verhältnis Partitur - Klang übertragen: Ist Klang da, wird die Notation (der Partitur) im Moment „unnötig“, schweigt der Klang, ist die Partitur als sein visueller Stellvertreter da.

Serres beschreibt die Sprache als Schelle des Beobachters, mit der er das Objekt der Beobachtung in die Flucht treibt. Das graphische Zeichen der Notation treibt in diesem Sinne die akustische Materialität eines vor-, mit- und nachgeahmten Tones in die Flucht und hinterlässt das Signal eines (jedoch nicht eindeutigen, wie wir noch genauer sehen werden) visuellen Signifikanten. Das (stumme) Signal des graphischen Zeichens verdrängt den akustisch-materiellen Grund des Tons wie der Lärm beim Sprechen den Signifikanten. Jedes notierte Zeichen ist Mal einer Abwesenheit, Narbe der Stille, wie die abgeschnittene Zunge von Lavinia.

Der Parasit greift in die Netze ein, erregt, unterjocht, schmarotzt, er sitzt an den Quellen der Nahrung (para=benachbart; sitos=Nahrung). In der Kommunikation begibt sich eine

unscharfe Teilmenge (ein Ton) auf den Weg in den Kanal (der Notation), wobei das, was auf dem Weg unterwegs ist, entweder gehemmt oder befördert werden kann. Dabei platziert der Parasit „Öffnungen in einer geordneten Struktur“⁵⁸.

Durch die Notation entstand eine Öffnung im geschlossenen System der mündlichen Tradierung, das nach einer anfänglichen „Störung“ ein System komplexerer Ordnung hervorrief.

Auch Mutation und Selektion werden für Serres durch den Parasiten hergestellt. Ein Teil der „Botschaft“ verändert sich durch Mutation, Abwesenheit, Substitution oder Verschiebung von Elementen.

Die Einwirkung eines Rauschens (das Visuelle der Notation) in die Botschaft (den Klang) führt dazu, dass der Parasit (die Notation) eine neue Ordnung komponiert⁵⁹. Sobald Notation existiert, gibt sie einen (primären) Klang aufgrund ihrer konkreten akustischen Unbestimmtheit in der Interpretation frei für Transformation, Mutationen und Substitutionen und übertrifft die mündliche Praxis der Vor-, Mit- und Nachahmung durch ihre mehrdeutige Auslegbarkeit und die daraus resultierende Komplexitätssteigerung.

Jedes notierte Zeichen der Partitur ist ein Palimpsest.

Die Einführung des Parasiten in ein System ist die Einführung eines Rauschens. Der Parasit der Notation führt mit der Niederschrift von Tönen in einer Partitur ein visuelles Rauschen in ein ursprünglich klangliches Ereignis ein.

Die Partitur ist das (visuelle) Rauschen im System Musik.

Der Parasit stört den direkten Empfang, wodurch eine Abdrift entsteht, aufgrund derer sich das System neu ausrichten, neigen muss und eine Richtung filtert, die wieder „Sinn“ schafft. Der Parasit unterbricht die Wiederholung (der Vor-/Mit-/Nachahmung der mündlichen Musikkultur), führt „eine Verzweigung in der Reihe des Identischen herbei“⁶⁰. Notation und die sich von ihr nährende Interpretation verzweigen das Identische, da sie (direkte) Nachahmung (wie in einer mündlichen Kultur) aussetzen bzw. stark verändern.

Interpretieren heißt verzweigen. Verzweigen heißt blühend machen.

Durch die Schaffung sukzessiver Schalteröffnungen setzt der Parasit das System (der primären Mündlichkeit) dem Untergang aus, erschöpft dessen Reservoir, auf dessen trocken gelegtem Grund neue Gewächse gedeihen können, tötet, schafft aber gleichzeitig Neuheit (die auf der Notation beruhende komplexe Polyphonie), erhöht die Komplexität, regt die Produktion an und beschleunigt den Austausch zwischen seinen Wirten.

Durch den Parasiten der Notation war Musik ab dem Mittelalter nicht nur für die Laienbrüder sondern auch den professionell ausgebildeten Verfasser komplexer Musik besser zu memorieren. Die Stimmen konnten sich rhythmisch und melodisch eigenständiger entwickeln und brachten dadurch das neue, komplexe System der Mehrstimmigkeit hervor. Die Melodien und Gesänge konnten länger, strukturell differenzierter und komplexer werden, da man ihre Gestalt in Form der visuellen Zeichen notieren und besser memorieren konnte.

Nehmen wir das um 1198 entstandene vierstimmige Organum Quadruplum „Viderunt Omnes“ von Perotin, eines der ältesten überlieferten mehrstimmigen Stücke, als Beispiel. Ein vierstimmiges Stück von knapp 240 „Takten“ (im modernen Sinne), in dem jede Stimme rhythmische und melodische Eigenständigkeit besitzt. Ausgehend von dem einstimmigen Graduale eines anonymen Verfassers aus der Liturgie des weihnachtlichen Mess-Propriums als Cantus firmus entwickelt Perotin ein circa zwölfminütiges Stück über den eigentlich syllabisch gesungenen Text des Psalms 98, in dem die Stimmen den Cantus firmus melismatisch und rhythmisch divers umspielen. Ohne Notation wäre der Aufwand des Erprobens und detaillierten Memorierens selbst für geübte Sänger enorm, ihre Tradierung

⁵⁸ ebenda, S. 231

⁵⁹ ebenda, S. 283

⁶⁰ ebenda, S. 285

wäre ohne Perotins Anwesenheit – und selbst mit dieser – schwer möglich in der Fülle der von ihm erdachten (und memorierten?) Komplexität.

Der Parasit konstruiert somit für Serres eine neue Logik, indem er den Austausch diagonalisiert. Aus der Kette wird ein Netz. Notation webt ein Netz, wo vorher nur lose Fäden waren. Notation vernetzt Ketten.

Aus der einfachen, präsenzgebundenen Kette der Vor-, Mit- und Nachahmung der mündlichen Praxis wird das Netz der Notation, das sich in der Partitur aufgespannt hat, um den Klang spinnenartig einzufangen und zugleich freizulassen.

Der Parasit ist daneben („para“), nicht auf der Sache, sondern auf der Beziehung, er ist niemals bei Stationen, Objekten (oder Subjekten), sondern bei den Punkten als Agenten, an der Quelle der Beziehungen. Er sitzt beim Hermesstab, der als zwei gekreuzte Schlangen dargestellt ist, in der Engstelle einer Sanduhr, die zwei Mengen oder Ganzheiten zueinander ins Verhältnis setzt. Als Übersetzer transformiert er die Ströme, die durch die Sanduhr fließen, kontrolliert den Verteiler, die Beziehung, so dass eine Transformation im Durchgang durch den Verteiler geschieht und die Nachricht „beladen“ zum Empfänger gelangt. Situiert im Schnittpunkt, hat der Parasit Relationen zu Beziehungen.

Notation ist eine Beziehung.

Die Komplexität generierende Notation, die trotz ihrer vermeintlichen Genauigkeit doch (wie es sich für Parasiten gehört) immer neben der Sache (dem akustischen Klang) sitzt, ist in der Schnittstelle der Kommunikation zwischen Komponist und Interpret, Klang und Zeichen positioniert und transformiert die ursprünglich klangliche „Nachricht“ in ein Visuelles, wodurch sie den Informationsfluss zu kontrollieren sucht und ihn zugleich diversifiziert. Denn das visuell rauschende musikalische Zeichen der Partitur teilt sich ab diesem Moment sozusagen in zwei Teile: das relativ konkret notierbare „Was?“ (bspw. der Ton a' oder ein bestimmter Rhythmus) und das weniger konkret notierbare „Wie?“ (der Ausdruck des Duktus' oder der Diktion).

Fassen wir die bisherigen Erkenntnisse zusammen, so lässt sich feststellen, dass Notation ursprünglich eine freie Praxis musikalischer Mündlichkeit, die durch Vor-, Mit- und Nachahmung lebte, „sichtbar“ gemacht und festgesetzt hat, um zu herrschen und innerhalb der kirchlichen Gesangspraxis kanonische Einheitlichkeit herzustellen. Positiv gewendet ermöglichte Notation Wiederholbarkeit, Memorierung und Tradierung sowie ein System komplexerer Ordnung, das jedoch in den visuellen Zeichen der Noten zugleich ein Mal der Abwesenheit trägt wie es ein visuelles Rauschen einführt. Das visuelle Rauschen innerhalb der beziehungsreichen Notation ist die Diskrepanz zwischen der relativen Bestimmtheit des „Was?“ und der relativen Unbestimmtheit des „Wie?“.

Das gestische Element der Notation

„Hören sie denn nichts?“
„Nein.“⁶¹

Das „Was?“ und das „Wie?“ waren in der Frühzeit der Notation in der Geste des Vorahmenden eng verzahnt. Eine frühe Form der Notation waren die Symbole der Neumen⁶², die als graphische Zeichen ab dem 9. Jahrhundert⁶³ über geistlichen Texten standen und u.a. den Melodieverlauf des Gesangs der Mönche, gelenkt vom Cantor, anzeigen sollten.

⁶¹ E.T.A. Hoffmann – Ritter Gluck; in: Gesammelte Werke; Anaconda Köln 2015, S. 15

⁶² Für den griechischen Wortstamm der Neumen lassen sich verschiedene Herkunftsmöglichkeiten aufzeigen: „neuma“: „Wink“, „Geste“ oder „pneuma“: „Geist“, „Hauch“, „Luft“ oder auch „nomos“: „Gesetz“, „musikalische Regel“.

⁶³ Die älteste Neumenschrift stammt aus dem Jahre 870 aus der Abtei Werden.

Die Praxis dieses gestischen Zeigens der Höhe des Melodieverlaufs nannte sich Cheironomie⁶⁴. In der griechischen und römischen Kirche des Mittelalters dienten die Handbewegungen des Cantors zunächst dazu, Hebungen und Senkungen der Melodie sowie Änderungen von Rhythmus und Tempo (erinnernd und antizipierend) anzudeuten und den Chor zu leiten.

Es lässt sich ein Herkommen der musikalischen Notation wesentlich aus dem Gestischen feststellen.

Geistliche Musik des christlichen Mittelalters war fast ausschließlich an textliche Vorlagen geistlicher Provenienz gebunden, wie wir es am Beispiel von Perotins „Viderunt Omnes“ nach Psalm 98 gesehen haben. Musik sollte die liturgischen und heiligen Texte, die durch die Vielzahl an verschiedenen Lauten selbst eine Art Sprachmelodie mit bis in die Antike zurückreichenden Betonungsmustern bildeten⁶⁵, verschönert und ausgeschmückt darstellen. Dazu lehnte sie sich eng an Sprachmelodie und Rhythmus des Textes an⁶⁶.

Die ältesten Neumenhandschriften des 9. Jahrhunderts besaßen ein sehr kleines Format, so dass anzunehmen ist, dass sie eher „Instrumente zur Sicherung der richtigen Form der liturgischen Gesänge“⁶⁷ waren, karolingische Musterkodizes, als tatsächliche Gebrauchsmittel der Sänger. Sie waren quasi kanonische Richtlinien und Erinnerungshilfen an spezielle Ausführungsvarianten für den Cantor bzw. kundigen Leser, der die Melodien schon kannte. Diese adiastematischen Neumenhandschriften als frühe Form der Notation, die sich aus den Interpunktionszeichen entwickelt hatten, funktionierten nur im Rahmen eines bereits memorierten Repertoires, einer bereits eingeübten Melodie, von der primär die Rhythmik relativ differenziert festgehalten werden konnte. Eine unbekannte Melodie durch sie zu erlernen war nicht möglich, da sie nicht konkret genug waren. Erst die diastematischen Neumenhandschriften ab dem 11. Jahrhundert mit ihrer Fähigkeit, exakte Abfolgen von Ganz- und Halbtönen festzuhalten (jedoch nicht die absolute Tonhöhe) ermöglichten dies, verloren jedoch ihre rhythmische Aussagekraft.

Neumen waren eine noch stark auf die Vorahmung angewiesene Form der Notation, welche die Erinnerung an diese Vorahmung unterstützen sollte. Sie lieferten als Mischform zwischen mündlicher und schriftlicher Musikkultur des Weiteren jedoch auch Anhaltspunkte zu einer bestimmten Art der Ausführung (wie einer bestimmten Betonung), einer bestimmten „Interpretation“ eines (musikalischen) Textes bzw. einer Melodie oder einer Floskel⁶⁸. Die Schrift der Neumen war Gedächtnisstütze für das spezifische „Wie?“ einer Ausführung eines vorher mündlich erlernten Materials, die nicht primär das „Was?“ tradierte⁶⁹, sondern eine Erinnerungshilfe an die „sinnlich-körperliche Erscheinungsform von Wort und Melodie“⁷⁰ bereits erlernter Inhalte bot. Sie sollte des einen an eine erlernte Melodie in ihrem Tonhöhenverlauf erinnern sowie des anderen ihre (nicht nur rhythmisch) als angemessen

⁶⁴ Deren erster schriftlicher Nachweis stammt aus dem Jahre 1030.

⁶⁵ Als eine Wurzel der Neumen können die grammatischen Zeichen der antiken Vortragslehre mit ihren tonischen (die Höhe und Tiefe betreffend) sowie prosodischen (die Länge und Kürze betreffend) Elementen angesehen werden.

⁶⁶ Bis in das späte 18. Jahrhundert hinein blieb Musik dem Text untergeordnet, galt sogar nur dann als vollkommene Musik, wenn sie einen (liturgischen) Text auslegte, wodurch sie über ihre Affektdarstellung und Lautmalerei selbst benennbare Konkretion erhielt.

⁶⁷ Volker Mertens – Aufführungen im Kopf. Schrift, Klang, Manuskripte; in: Die Schrift des Ephemerer, Hrsg: Matteo Nanni; Schwabe AG, Basel 2015, S. 19

⁶⁸ Bei Notker Balbulus (9. Jhd.) finden sich Buchstaben als spezifische Anweisungen für Laute wie den „Klang des Zähneknirschens“ oder des „Gurgeln(s) in der Kehle“; Volker Mertens – Aufführungen im Kopf. Schrift, Klang, Manuskripte; in: Die Schrift des Ephemerer, Hrsg: Matteo Nanni; Schwabe AG, Basel 2015, S. 20; Auch Hucbald von Saint-Amand (ca. 840 – ca. 930) spricht vom Vortrag mit einer „zitternden Stimme“; Stefan Klöckner – Handbuch Gregorianik; Con Brio, Regensburg 2009, S. 121

⁶⁹ Die liturgische Vertonung ist auch theologische Betonung präferierter biblischer Textstellen. In späteren Jahrhunderten waren Noten bis zu ihrer sich professionalisierenden Drucklegung im 18. Jahrhundert wohl eher Gedächtnishilfen des „Was?“ für die ausführenden Musiker, da das „Wie?“ im persönlichen Arbeiten der Musiker mit dem Komponisten, der als partizipierender Spieler bis in das späte 18. Jahrhundert hinein unter ihnen war, erfahren wurde oder als stilistische Selbstverständlichkeit, die man in der Ausbildungszeit erlernt hatte, bekannt war.

⁷⁰ Nanni, S. 22

erachtete Ausdrucks- und Darstellungsdimension sichern⁷¹, war nicht primär Repräsentation von Musik als abstrakte Größe, wie dies die Notationssysteme späterer Jahrhunderte waren. Der Beginn der (neumischen) Notation war sowohl der Wunsch nach Erinnerung der groben melodischen oder rhythmischen Gestalt einer Melodie als auch nach dem Festhalten eines bestimmten „Interpretationstypus“ einer gewissen, als kanonisch angemessen oder erinnerungswürdig betrachteten Art der Ausführung einer Melodie.

Die Lektüre von Handschriften mit beigefügten Neumen rief, wenn sie gelesen wurde, einen stillen, an das erlebte Erproben erinnernden inneren Gesang im mönchischen Rezipienten hervor, der in der Stille des Privaten die öffentliche Aufführung mit den Brüdern spiegelte und so die individuelle Frömmigkeit durch den stillen „Gesang des Herzens“ („cantus cordis“ im Gegensatz zum „cantus oris“) in der Einsamkeit der Zelle stärkte⁷².

Betrachten wir mit Adorno einen weiteren gestischen Aspekt der Notation, der die ursprüngliche Verzahnung von „Was?“ und „Wie?“ illustriert.

Die Cheironomie, das begleitende Zeigen des Melodie- und rhythmischen Verlaufs durch den Chorleiter, vermittelt für Adorno zwischen Musik und Schrift:

„mit der Musik läuft sie in der Zeit ab aber als ein Optisches, das räumlich sich fixieren, aufschreiben“ lässt.“⁷³

Das Zeigen des „prähistorischen Dirigenten“⁷⁴ (oder besser des christlichen Chorleiters) schreibt die Musik quasi in der Luft nach, entsprechend der Höhe ihres Melodieverlaufs, und betont den Rhythmus des Textes durch neumische Akzentzeichen. Dieses pantomimisch-gestische Nachzeichnen – die „mimische Repräsentation“, die als Kunst der Gebärde „Was?“ und „Wie?“ verbindet – ist für Adorno der Ursprung der Notation, quasi ein verdoppelndes, optisches Echo, ein akustischer Schatten, der das mimisch-motorische Unbewusste des reagierenden, synästhetisch wiederhallenden Körpers auf die erklingende Musik zeigt, der von dieser zur Bewegungsfolge choreographisch verleitet wird⁷⁵. So „ergreift“ die Musik in der Cheironomie den Chorleiter, der ihre Tonhöhenverläufe gleichsam gerinnend „mitschreibt“.

Für Adorno ist die Notenschrift optisch erstarrtes Abbild der „musikalischen“ Geste, die in der Notation quasi synästhetisch verdoppelt objektiviert wird⁷⁶. Die Anschaulichkeit der Gestenschrift brachte der Notenschrift quasi eine Unmittelbarkeit. Man sieht gleichsam die Höhe und Tiefe der Töne in der Gestik des Dirigenten oder Chorleiters, so wie man sie auf dem Papier sieht. Nur durch diese visuelle Objektivierung der Geste in der räumlichen und verräumlichenden Notation der Partitur konnte das flüchtige zeitliche Phänomen des Klangs für Adorno festgehalten werden. Die Partitur erscheint dabei wie ein Siebdruck aus Tönen. Das Nachzeichnen des Höhenverlaufs der Töne in der Notation ist eine Geste in der Luft, die auf das Papier übertragen wird und trotzdem ihren gestischen Grundcharakter in dieser

⁷¹ Die Akten der Synode in Aachen von 816 legen offen, dass vom Cantor gefordert wurde, „Nicht hochmütig, sondern bescheiden“ den Gesang zu übermitteln, dabei den „Klang der Vokale deutlich und zierlich hervorbringen“ und die Psalmen „nicht hastig und mit starker und ungezügelter, sondern schlicht und deutlich mit zerknirschem Herzen rezitieren, auf dass das Herz der Singenden genährt und den Ohren der Zuhörenden geschmeichelt werde.“; Klöckner, S. 53

⁷² Nanni, S. 15; Im Frühmittelalter war es jedoch durchaus üblich, Texte halblaut zu lesen, was „legere“ und „audire“, Leib und Seele eng zusammen führte und dem Buch(staben) eine Stimme – „voces paginarium“ – verlieh, wodurch Texte gleichsam „wiederkäugend“ („ruminatio“) meditiert wurden. Klöckner, S. 49

⁷³ Adorno, S. 232

⁷⁴ ebenda, S. 230

⁷⁵ Auch Aby Warburg sieht die Verwandlung eines kollektivgesellschaftlichen Körperlichen in Werken der bildenden Kunst als gegeben an. Aby Warburg – Der Bilderatlas Mnemosyne; hrsg. von Martin Warnke, Akademie-Verlag Berlin 1998/2009, Einleitung

⁷⁶ Nietzsche nannte die musikalische Phrase schon „die einzelne Geberde des musikalischen Affekts.“; Friedrich Nietzsche – Briefe KGB III/3; hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari; Berlin und New York 1975–2004, S. 176

Umwandlung nicht verliert⁷⁷. Dabei kann die geschriebene Geste der Partitur jedoch nur auszugsweise und vage das andeuten, was erst im vor-, mit- und nachahmenden Machen Lebendigkeit erhält.

Musik hat für Adorno ein magisch-mimetisches Wesen, sie ist

„das Echo des animistischen Schauers, Mimikry ans unsichtbare, gefürchtete Mienenspiel der Naturgottheit, ein Reflex der Beschwichtigung.“⁷⁸

Ferner ist sie

„reine Objektivation des mimetischen Impulses (...), frei von Gegenständlichkeit wie von Bedeuten, nichts anderes als der zum Gesetz erhobene, der Körperwelt übergeordnete und zugleich sinnliche Gestus.“⁷⁹

Ihre Mimesis ist sinnliches Nachzeichnen einer Bewegung, Geste oder eines Umrisses mit akustischen Mitteln, gleichsam synästhetisch, nicht das Nachzeichnen göttlicher, mathematischer Proportionen oder die Weitergabe musikalischer Nachrichten aus dem „fernen Geisterreich“ E.T.A. Hoffmanns⁸⁰.

Für Adorno ist Musik andererseits gestisches Zeigen einer Bewegung nicht im Visuellen sondern im Akustischen. Gesten schreiben Musik wie Musik Gesten hervorbringt. Musikalische Zeichen erscheinen als Bilder von Gesten, gleichsam als Rationalisierung der Magie, welche die ungreifbaren Klänge beschwören kann. Musik sei mimisch, da bestimmte Gesten, ein gewisses Spiel der Gesichtsmuskulatur an sich notwendig einen „musikalischen Klang“ ergäben sowie Musik die „Objektivation des Mienenspiels“⁸¹ sei und sich vielleicht erst spät von diesem getrennt habe.

In Anlehnung an die Benjamin'sche Aurapoetik beschreibt Adorno den Ursprung der Musik aus einem Gestischen:

„Wenn „ein Schatten über ein Gesicht zieht“, ein Auge sich aufschlägt, Lippen sich halb öffnen, so steht das dem Ursprung der Musik am nächsten und freilich auch dem ausdruckslosen Naturschönen, dem Zug von Wolken über den Himmel, dem Erscheinen des ersten Sterns, dem Durchbruch der Sonne durchs Gewölk. Musik ist gleichsam in der Mitte zwischen dem Schauspiel des Himmels und dem des Gesichts. Das ist der innerste Grund der Affinität der Musik zur Naturlyrik.“⁸²

Notation beinhaltet eine Beziehung zur Geste, die in ihrem Zurückhalten herausfordert.

⁷⁷ In der musikalischen Früherziehung gibt man Kindern oftmals Stifte in die Hand, mit denen sie den Verlauf einer erklingenden Musik nachzeichnen sollen.

⁷⁸ Adorno, S. 224

⁷⁹ ebenda

⁸⁰ E.T.A. Hoffmann – Kreisleriana, Kapitel 6: 4. Beethovens Instrumentalmusik; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3108/6>

⁸¹ Adorno, S. 237

⁸² ebenda

Mündlichkeit und Schriftlichkeit

*Mit gedämpfter Stimme sang ich einen Sterbegesang unter dem Fenster,
um in dem noch hörenden Ohre den Feuerruf des Mönchs
durch leise Töne zu verdrängen.⁸³*

Waren „Was?“ und „Wie?“ in den frühen musikalischen Zeichen tendenziell noch enger verzahnt, so verlor das neue und sich komplexifizierende System der erwachenden Mehrstimmigkeit an konkreterer gestischer Plastizität der Vor-, Mit- und Nachahmung der mündlichen Tradition. Denn mit der differenzierteren Entwicklung der Notation weg von den Neumen hin zum Liniensystem und der Modalnotation gewann die Notation zwar an Präzision der tradierenden Darstellung von Tonhöhen und Rhythmen, verlor jedoch ihren gestischen Charakter, den die Neumen als Piktogramme der Übergangszeit noch augenscheinlicher abgebildet hatten, bis dass alleine die mehr oder weniger hellen Punkte der Notenköpfe als Relikte der zeigenden Handbewegungen als abstrakte Größen übrig blieben. Trotzdem wurde die Weitergabe des „Wie?“ durch die neben der Praxis der Schriftlichkeit weiter bestehende Mündlichkeit zu großen Teilen garantiert. Sang der Cantor, bspw. Magister Perotin, etwas vor, ob er es notiert hatte oder nicht, konnte es einfach nachgesungen werden, der Cantor konnte direkt reagieren und eingreifen in die Art und Weise der Ausführung und verbessern, anmerken, erläutern, konnotieren. Das musikalische Zeichen – Mal der Abwesenheit des lebendig erklingenden Tones sowie des Vorahmenden und zugleich Garant von Komplexität – kann dies nicht. Das notierte, stellvertretende musikalische Zeichen büßt das konkrete „Wie?“ ohne die Anwesenheit des Vorahmenden, dessen Präsenz zugleich unwichtiger wurde, immer stärker ein, da geübte und ausgebildete Leser/Musiker den Ton auch in dessen Abwesenheit (memorierend) ähnlich ausführen konnten. Etwas Unbestimmtes liegt jeder Notation zugrunde, ein visuelles Rauschen durchzieht die Noten jeder Partitur.

Die musikalische Entwicklung des Mittelalters entfaltete sich neben dem geistlichen auch im weltlichen Bereich. Jedoch gibt es von der weltlichen Musik des Mittelalters bis auf wenige Quellen kaum Aufzeichnungen, da diese zum größten Teil mündlich tradiert wurde und Teil einer lebendigen Praxis der Improvisation war, die kaum von der sich manifestierenden klerikalen Praxis der Notation berührt wurde⁸⁴.

Betrachten wir die Entwicklung der Notation im Verhältnis zu einer Praxis der Mündlichkeit mit dem französischen Mediävisten Paul Zumthor⁸⁵.

Zumthor schließt auf die primäre Tradition der Mündlichkeit des Mittelalters anhand der Auswertung verschiedener Texte und charakterisiert aufgrund seiner Forschungsergebnisse das Mittelalter als „Resonanzraum der Stimme“⁸⁶, in dem auch unabhängig von aufgeschriebenen Texten eine Tradition der Mündlichkeit der Schriftlichkeit vorausging und neben ihr fortbestand, wie dies auch für den Bereich der (improvisierten) weltlichen Musik gegenüber der (notierten) geistlichen Musik des Mittelalters und auch innerhalb der geistlichen Musik selbst behauptet werden kann. Diese Tradition der Stimmlichkeit wurde durch die „Omnipräsenz der poetischen Stimme“⁸⁷ von (Minne-) Sängern, Vortragenden und Dichtern jenseits der Niederschrift aufrechterhalten.

Mit Zumthor kann auch für die Musik (vielleicht nur bis ins frühe 20. Jahrhundert, in die letzte Zeit ihrer sozial verbindlichen, kontinuierlichen tonalen Tradition hinein) behauptet

⁸³ Bonaventura (Ernst August Friedrich Klingemann) – Nachtwachen; Anaconda, Köln 2006, S. 10

⁸⁴ Es gibt allerdings indirekte Belege für das Gegenteil anhand der Protokolle von Synoden, in denen die Cantores dazu ermahnt werden, weltliche Einflüsse in der geistlichen Musik zu vermeiden.

⁸⁵ Paul Zumthor – Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft; Fink, München 1994

⁸⁶ Zumthor, S. 12

⁸⁷ ebenda, S. 20

werden: „Am Anfang war das Mündliche“⁸⁸, also der noch nicht in der Notation visuell gebannte, zunächst improvisatorisch erdachte und lebendig ertönende Klang von Musik, die von den Musikern wie eine Muttersprache⁸⁹ beherrscht wurde und welche in Vor- und Nachahmung tradiert wurde. Dieses Mündliche war Bestandteil der lebensweltlichen Verwurzelung eines Musikstils und eines aus dieser erwachsenden Musikwerkes (oder eines poetischen Textes) in der alltäglichen Existenz seiner Benutzer (von den klerikalen Gesängen des Mittelalters, den Hofmusiken der Renaissance bis zu den Opern Monteverdis, den Tafelmusiken Telemanns, den Kantaten Bachs, den Klavierkonzerten Mozarts, den Liedern Schuberts und sogar den Symphonien Mahlers). Diese Verwurzelung, in welcher Musik erprobt wurde und erklingen konnte, hatte Musik bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein inne und war stets „Träger der Worte“ (in unserem Zusammenhang: Töne) realer Gemeinschaften⁹⁰. Durch die Einbettung von Musik in konkrete soziale Zusammenhänge – bspw. in ein höfisches, kirchliches, pädagogisches oder sonstiges dienstliches Amt oder in eine künstlerische Gemeinschaft – wurde die Weitergabe des „Wie?“ in Vereinigung mit dem komplexer werdenden „Was?“ durch die lebendige Nähe von Musikschafterem und -ausführenderem garantiert. Erst durch die räumliche und/oder zeitliche Abwesenheit des Komponisten ab dem 18. Jahrhundert ging die Weitergabe einer konkret erlebbaren Vorahnung weitestgehend verloren.

Ab dem 18. Jahrhundert entwickelten sich die technischen Möglichkeiten des Drucks von Partituren rasant weiter und es wurden auch zunehmend Werke verstorbener Komponisten wieder aufgeführt, was bis dahin kaum gängige Praxis war. Beide Faktoren – europaweite und internationale Verbreitung von Noten auf einem relativ anonymen bürgerlichen Markt und Aufführungen von Werken verstorbener Komponisten besonders ab dem 19. Jahrhundert – führten dazu, dass das Mal der Abwesenheit, das die Note schon seit ihren Anfängen trägt, uneinholbar wurde, denn der Komponist war nicht nur temporär, sondern permanent abwesend und man konnte das „Wie?“ von ihm nicht (mehr) erfahren.

Die Notation/Verschriftlichung bringt für Zumthor positiv gewendet Produktion, Bewahrung und Repetition zusammen. Das durch die Schrift notierte Wort sowie der durch die Notenschrift notierte Ton werden durch ihr quasi physisch greifbares, visuelles Niedergeschriebensein zur Autorität, werden zu einem „Zeichen der Wahrheit“⁹¹, das dem Anspruch der Kirche auf eine ewig gültige Wahrheit, die kanonisch zementiert wurde, entspricht. Auch Derrida behauptet:

*„Das Zeichen und die Göttlichkeit sind am gleichen Ort und zur gleichen Stunde geboren. Die Epoche des Zeichens ist ihrem Wesen nach theologisch. Sie wird möglicherweise nie enden.“*⁹²

Allerdings benötigt auch das geschriebene Wort der christlichen Praxis die verlebendigende Darstellung durch die Exegese und die öffentliche Predigt.

⁸⁸ ebenda, S. 24

⁸⁹ Christian Grüny behauptet: „Existenz und Ordnung der Töne waren als Grundbestandteil musikalischer Praxis derart selbstverständlich, dass man sie nicht notieren musste“, weshalb er das ausdifferenzierte Tonsystem als systematisches Gefüge von Differenzen schon als Schrift im Sinne Derridas vor seiner tatsächlichen Verschriftlichung/Notation sieht; Christian Grüny – Musik als Schrift. Die Elemente des Erklingenden und die Notation; in: Die Schrift des Ephemeren, Hrsg: Matteo Nanni; Schwabe AG, Basel 2015, S. 101

⁹⁰ Im 19. und 20. Jahrhundert vervielfältigten und personalisierten sich die musikalischen Stile/die musikalische Sprache, so dass heute kein einheitlicher Stil mehr vorherrscht, wie er trotz aller Personalstile noch für die Jahrhunderte vor dem 19. behauptet werden kann; divergierende Personalsprachen ersetzen ab dem frühen 20. Jahrhundert eine generelle Sprache, die das universelle Gerüst der Tonalität durch ihre „Nutzung“ quasi automatisch garantierte. Heute kann man zugleich tonal, atonal, populär, mikrotonal, mit Geräuschen, weltmusikalisch, im Jazzstil, mittelalterlich, seriell, dodekaphon etc. komponieren, so dass sich die Sprache der Tonalität als einheitlicher Grund zugunsten mannigfacher Personalsprachen aufgelöst hat.

⁹¹ Zumthor, S. 51

⁹² Jaques Derrida – Grammatologie; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1983, S. 28

„Aus der Schrift entspringt die Autorität, aber die Stimme bewahrt die Wahrhaftigkeit einer unabwiesbaren Präsenz.“⁹³

So ist Notation seit ihren Ursprüngen im Widerspruch zu ihrer (Wieder-?) Auflösung im lebendigen Klang gefangen, denn ohne die „Stimme“ beim Musikmachen bleibt die Schrift, das visuelle Rauschen der Zeichen, stumm.

Notation ist in der westlichen Musikkultur wesentlich nachträglich entstanden, ist historisch aus einer gewachsenen und lebendigen mündlichen (tonalen) Musikkultur entstanden, die neben der Schriftlichkeit immer Fortbestand hatte. Damit bleibt Schriftlichkeit von Musik stets vorläufig und nachträglich zugleich.

Die Schrift („grammatica“) war im Mittelalter dem Latein zugeordnet und damit der Macht, Ordnung und dem Wissen der Kirche, während in den Volkssprachen die Worte, die „in der Tiefe die Stimme“⁹⁴ tragen, am Herzen gelebter Erfahrung zu erleben waren. Der Widerhall der lebendigen Stimme in den Sprachen wurde für Zumthor in der Poesie von der paralysierenden Schrift erstickt, so wie für Adorno auch die freie Musizierpraxis mündlicher Kulturen, die vom Ohr und dem Gedächtnis ausging, in der Tradition der Kirche, die Musik mit einer repressiven Notation in ihre Dienste zu zwingen suchte, verloren ging. Im Geschriebenen (der Kirche) stellt dieses sich der Gegenwart (der lebendigen Stimme) entgegen, existiert außerhalb eines konkreten materiellen Ortes, wobei es im Positiven mit sich bringt, über das räumlich-zeitliche Verstreutsein seiner Sprecher durch Ausdehnung, Komplexifikation und Verlängerung zu triumphieren.

In einer Schriftgesellschaft entsteht durch das Medium einer der visuellen Wahrnehmung sich anbietenden Einschreibung eine daraus resultierende primäre Sinneswahrnehmung, obwohl die Schrift ihre Legitimation erst durch das Hören, das ihr vorangegangen ist, gewinnt⁹⁵.

Musik ist aber keine Schrift, nichts, was auch stumm auf einem Papier akustisch – was alleine dem natürlichen Medium der Musik entspricht – „Sinn“ machen könnte, auch wenn der Interpret mit dem „Lesen“ der Partitur startet. Denn diesem fehlt die „stimmliche“ Dimension der Performanz, welche die Übermittlung als tönende erst herstellt, aus der sie entstammte. Mit der Notation geschah die Verschiebung eines eigentlich akustisch-gestischen Klanges in ein schriftliches Zeichensystem primär visueller Wahrnehmung, wohingegen erst die unmittelbar gegenwärtige, auditiv-gestische Tätigkeit der musikalischen Interpretation diese Verschiebung wieder nivelliert und dabei transformiert.

Bezogen auf die Niederschrift mittelalterlicher Poesie folgert Zumthor, dass die Schriften der verschiedenen Manuskripte bspw. desselben Liedes in unterschiedlichen Varianten zeigen, dass der Kopist in erster Linie ein klangliches denn ein visuelles Bild der Worte, die er niederschrieb, verinnerlicht habe⁹⁶. Die Schrift war der Stimme unter- bzw. nachgeordnet. Die Stimme des Vortragenden hatte für Zumthor eine soziale Funktionsweise, deren Wirken auf Präsenz basierte und eine Gemeinschaft Kraft ihres Ausdrucks erzeugen und erhalten konnte. Auch die zahllosen Konzerte des bürgerlichen 19. Jahrhunderts erzeugten und erhielten die bürgerliche Gemeinschaft von den Bühnen der Konzertsäle und Opernhäuser aus (und versucht es noch heute). Die Materialität der Stimme hatte an der Sinnggebung mittelalterlicher Gemeinschaften unmittelbar teil und legte die Regeln der Lektüre eines nachträglich niedergeschriebenen Textes oftmals a priori fest. Der Text passte sich seiner vorherigen Verlautbarung an.

Zumthors Vermutung,

⁹³ Zumthor, S. 56

⁹⁴ ebenda, S. 49

⁹⁵ ebenda, S. 97

⁹⁶ ebenda, S. 47/48

„vielleicht war der eigentliche Zweck der Schrift bis hin zum 14. und 15. Jahrhundert das Gehörtwerden,“⁹⁷

kann für fast jede Musik (nicht nur bis ins frühe 20. Jahrhundert, dem letzten sozial verbindlichen Moment der sich zersetzenden Tonalität hinein) behauptet werden. Schrift garantiert jedoch eine Fixierung trotzdem nicht, denn jedes Gedicht oder jedes Musikwerk verweist auf eine mündlich-gestische Tradition, auf ein außerhalb liegendes, anderes (poetisches bzw. musikalisches) ihm vorausgehendes Feld, das nicht im Zeichen festzuhalten ist⁹⁸. Musik verweist also zugleich auf ein destrukturiertes Feld des Mündlichen, welches die Notation, der es vorausgegangen ist, als visuelles Rauschen nicht einzufangen vermag und welches ich als das Gestische bezeichne. Hinter jedem rauschenden Zeichen wartet die (Beziehung zur) Geste, welche die Besonderheit jeder Interpretation ausmacht.

Mit Zumthor bleiben Texte daher letztendlich beweglich, quasi unscharf, denn kein Buchstabe, keine notierte Note kann die Fülle der sinnlichen und materiellen Qualität des Lautes oder Klanges einfangen⁹⁹.

Eine Aushöhlung der klassischen Begriffe der Schriftpraxis wie Stabilität, Authentizität, Identität, Ursprung, Schöpfung, etc. ist für Zumthor die Folge dieser Erkenntnis.

Bezogen auf die Musik erscheint das notierte Werk daher mit Zumthor als Teil einer Beweglichkeit, die durch die Stabilität der „Buchstaben“ nur vermeintlich in Beschlag genommen wurde, diese gestische Beweglichkeit allerdings nicht zu fassen vermag und einen zu materialisierenden Raum offen lässt, aus dem die Interpretation erwächst.

Das Körperliche, Materielle, Gestische setzt dem Grammatischen Widerstand entgegen. Es entsteht eine Spannung zwischen geschriebenem Wort bzw. (in unserem Fall der geschriebenen Notation) und Stimme (bzw. Interpretation), ein Quasi-Widerspruch zwischen wechselseitigen Zielsetzungen: Begrenztheit der Diskursformen und Unbegrenztheit des Gedächtnisses, Abstraktheit der Sprache und Räumlichkeit des Körpers. Daher kann mit Zumthor behauptet werden, dass ein mündlicher Text niemals abgeschlossen, sein „semantischer Raum“ niemals gänzlich ausgefüllt sein kann¹⁰⁰.

Die Notation der Partitur, die dem lebendigen Klang nachträglich ist, kann diesen niemals gänzlich beschreiben oder ersetzen. Zumthor sieht einen „Freiheitsraum für die Stimme“¹⁰¹ im Inneren der Schrift, der in erster Linie der Materialität der Stimme, der Materialität der performativen Interpretation geschuldet ist.

Trotz ihres Bestrebens, durch Sichtbarmachen zu herrschen, kann die Notation die Bewegung der Stimme, ihr Gestisches nicht einfangen und hinterlässt einen Freiheitsraum, in dem Interpretation stattfindet.

Das Beispiel der Neumen belegt Zumthors für die Poesie des Mittelalters aufgestellte und leicht auf die Musik zu übertragende These, dass eine Tradition der Mündlichkeit, im Falle der Musik des mitzunehmenden Gestischen, der Schriftlichkeit vorausging, neben ihr fortbestand und die vermeintlich immer genauer werdende Schriftlichkeit der Notation von vornherein in ihrer Konkretion in Frage stellte. In ihrem Schatten hielt sich ein Freiheitsraum bereit, in welchem Individuation und Interpretation stattfinden können.

Denn neben den repressiven Anteilen der Festsetzung und den produktiven Eigenschaften ihrer Ermöglichung eröffnet Notation mit Adorno des Weiteren die Möglichkeit, sich kritisch zu den Texten zu verhalten. Sie ist Voraussetzung einer „ästhetischen Freiheit“¹⁰².

⁹⁷ ebenda, S. 49

⁹⁸ Es könnte soziologisch gewendet der immateriell-materielle Habitus Bourdieus sein.

⁹⁹ Auch nicht die spätere Einführung von adjektivischen Spielanweisungen, welche die Ausführung des „Wie?“ präzisieren sollten.

¹⁰⁰ Zumthor, S. 65

¹⁰¹ ebenda, S. 14

¹⁰² Adorno, S. 71

Will Notation Töne visuell greifbar machen, um sie zu beherrschen, bietet sie gleichzeitig die Möglichkeit, sich dem Diktat der Einförmigkeit zu entziehen, indem der „Leser“ die Zeichen der Partitur individuierend „aussprechen“ kann. Dieses individuierende Aussprechen bietet jedes Machen von Musik, auch das den Cantor nachahmende vor Beginn der Notation. Denn der Cantor oder Musikschafter gibt in dem Moment, in dem er nicht alle Stimmen selbst ausführt (was besonders in der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit unmöglich ist), das „Bestimmen“ ab. Musik ist ihrem Wesen nach kommunikativ, da der Andere – der „Interpret“ der vom Komponisten erdachten Musik – notwendig ist, um sie mehrstimmig oder jenseits der singulären räumlichen und zeitlichen Existenz des Komponisten erklingen zu lassen. In diesem sozialen Moment wird der singuläre „Wille“ des Komponisten immer überschritten, da er die Musik, soll sie „bestimmt“ sein, gleichsam abgeben, teilen muss, um sie zu hören. Notation eröffnet Möglichkeiten der Individuation, der Freiheit gegenüber dem Diktat und dem Text.

Adorno sieht in der Notation einen Widerstand gegen die „Verdinglichung der Zeit“¹⁰³ enthalten, indem in ihr nicht nur das anti-mimetische, allgemeine, signifikativ-rationale Element (das schriftliche „Was?“ der Notation) sondern auch das mimische, persönliche, nicht-signifikative Wesen von Musik (das mündliche, gestische „Wie?“) verschränkt sind. Die Macht der Notation kann die Beweglichkeit des Gestischen, das im Machen von Musik freigesetzte „Wie?“, niemals völlig darstellen oder kontrollieren, wie auch die Druckschrift der Maschinen niemals die individuelle menschliche Handschrift kontrollieren kann, so dass das Machen von Musik nach einer notierten Partitur eine freiheitliche Dimension im „stimmlichen“ Dechiffrieren ihres visuellen Rauschens enthält.

Die Notation behält durch den Gegensatz von stummem Zeichen und der Aufforderung, dieses konkret zum Klingen zu bringen, etwas von einem magischen Beschwörungsglanz bei, den Musik in früheren Jahrtausenden im engen Zusammenhang mit dem kultischen Ritual inne hatte. Wie geheime Fingerbewegungen von Schamanen beschwört die Gestenschrift nach ihrer Dechiffrierung Musik in Unmittelbarkeit,

„ruft sie zur ephemeren Gegenwart und ist unbekümmert um ihre Dauer.“¹⁰⁴

Die Partitur umgibt eine gewisse Zeitlosigkeit, da das zeitlose graphische Zeichen der Partitur (der von Zumthor erwähnte Triumph des Zeichens über Raum und Zeit seiner Sprecher) durch den zeitlich und materiell jeweils konkret im Jetzt der Ausführung erklingenden Ton wie die Aktualisierung des Bibeltextes in der Exegese das Einst(hin) mit dem Jetzt verbindet. Adorno sieht Notation nicht nur als Fluch sondern auch als Chance einer (immer wieder neuen) Ursprünglichkeit. Als Chance des wie auch immer veränderten Zugangs zu ihr, wie auch als Symptom, dass es diese nicht mehr gibt.

Notation ist Chance und Symptom.

Das Vergangene wird für Adorno dinghaft als virtuell Vergessenes, das wieder der Verdinglichung, Erinnerung, Materialisierung bedarf und dabei eine stetige freiheitliche Erneuerung erfährt. In der Trennung von der bewusstlosen Gemeinschaft durch die Notation sei erst die Möglichkeit zu musikalischer Subjektivität entstanden.

Denn man kann in der Notation – ihrer strukturellen, konkreten, akustisch-materiellen Unabgeschlossenheit – den „Freiheitsraum“ Zumthors erkennen, der das Visuelle der Notation als Bilderrätsel in eine Offenheit trägt, die es in einer mündlichen Tradierungssituation der Vor-, Mit- und Nachahmung in dieser Weise noch nicht inne hatte. Kommt es bei der auf die leibliche Ko-Präsenz¹⁰⁵ der Ausführenden angewiesenen Vor-, Mit- und Nachahmung musikalischer Inhalte auf das genaue Wiederholen der Vorgaben des

¹⁰³ ebenda, S. 226

¹⁰⁴ ebenda, S. 235

¹⁰⁵ Erika Fischer-Lichte – Ästhetik des Performativen; Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, S. 47 sowie besonders S. 58ff.

Meisters an, die man erst ab einem gewissen Entwicklungszeitpunkt in eigener Art und Weise neu gestaltete, so eröffnet der „Umweg“ des Klangs über die visuelle Ebene des musikalischen Zeichens der Notation die Möglichkeiten der Subversion und der freiheitlichen ästhetischen Individuation jenseits des Diktats des Vorahmenden. Als „Nebenwirkung“ ihrer vereinheitlichenden Operationen gebar die karolingische Reform keimhaft die Möglichkeit zu tieferer Individualität jenseits des musikalischen Textes.

Die Noten der Partitur als stummes Spiel von Differenz

*Ich bin eine Partitur. Ich bin allein, isoliert, einsam, disjunkt.
Allein ohne jede Beziehung oder mit einer Beziehung ausgestattet,
die zu mir selbst zurückführt und die Botschaften stört.¹⁰⁶*

Notation beinhaltet ursprünglich ein Gestisches, das in der Notation verwandelt und geöffnet, quasi „objektiviert“ wird und nicht nur durch die Abwesenheit des Vorahmenden – der dem „Was?“ der Note das intendierte „Wie?“ vormachend beifügte – sondern auch durch die mediale Umwandlung von Akustischem in Visuelles im notierten Zeichen seine gestische Konkretion zugunsten eines interpretatorischen Freiheitsraums der (Wieder-) Erzeugung verliert, um Komplexität zu gewinnen. Notation kann relativ bestimmt überliefern, was gespielt werden soll, aber nicht adäquat überliefern, wie etwas gespielt werden soll. Sie führt ein visuelles Rauschen in jeden konkreten Ton im Moment der Niederschrift in eine Partitur ein. Die graphische Partitur, die in einer Beziehung zur Geste steht, eröffnet in diesem Rauschen strukturelle Freiheiten für den Interpreten.

Was ist eine Partitur? Eine Partitur ist ein Stück Papier (oder eine andere visuell wahrnehmbare zweidimensionale Oberfläche wie z.B. ein Bildschirm), auf dem graphische Zeichen (die geschrieben, gedruckt oder auf andere Weise visualisiert wurden) zu finden sind. Besonders die Drucklegung ab dem 15. Jahrhundert vereinheitlichte das Erscheinungsbild einer Partitur, welche zuvor nur handschriftliche Verbreitung fand und war Voraussetzung ihrer massenhaften Verbreitung. Diese veränderte wesentlich die musikalische Praxis europäischer Musik besonders ab dem späten 18. Jahrhundert, dem Beginn des bürgerlichen Zeitalters.

Bis ins 18. Jahrhundert hinein kursierten Partituren zumeist nur als Handschriften oder als Drucke in kleiner Auflage in bestimmten sozialen Zirkeln wie kirchlichen, höfischen oder akademischen. Da es nicht üblich war, bereits erklungene Kompositionen nochmals aufzuführen, war die Drucklegung kaum von Nöten, es sei denn als Geschenk, Dokument oder aus Liebhaberei.

Durch die technischen Neuerungen des Druckwesens erhielten auch Partituren eine höhere soziale Zirkulation ab dem Ende des 15. Jahrhunderts. War der Notendruck zu Anfang noch sehr aufwendig und kostspielig, da horizontale Linien und punktuelle Notenköpfe sowie vertikale Notenhälse in separaten Druckgängen zu Papier gebracht werden mussten, brachte der technische Fortschritt schließlich den Quantensprung vom Block- über Typen-, Plattendruck und Kupferstich zur Lithographie am Ende des 18. Jahrhunderts. Druckereien wie Breitkopf besaßen im 18. und 19. Jahrhundert das technische Monopol der Massenherstellung von Notendruckern und wurden damit auch unternehmerisch orientierte Verleger mit großen Handelshäusern.

Durch die Drucklegung wurde nicht nur das Erscheinungsbild einer Partitur eindeutiger festgelegt, sondern auch ihr konstruktives Element (ihr „Was?“). Es bildete sich eine immer größer werdende, verpflichtende und zum Vergleich herausfordernde Tradition. Die Werke

¹⁰⁶ Serres, S. 202

der alten Meister sowie die Werke der Zeitgenossen waren zugänglich und einsehbar, so dass Komponisten und ihre Erzeugnisse kompetitiver, origineller und individualisierter auftraten¹⁰⁷.

Diese drucktechnischen Entwicklungen gingen einher mit dem Rückgang der improvisatorischen Praxis des ausführenden Musikers, der in früheren Jahrhunderten noch maßgeblich zur Bildung von mancher formaler Gattung wie dem Präludium beigetragen hatte¹⁰⁸. In der Kadenz des Solokonzertes durfte der Interpret den letzten Traum von „improvisatorischer“ Freiheit träumen. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts verschwand die Solokadenz als akustische „Leerstelle“ im notierten Material der Druckerzeugnisse. Eine neue, bürgerliche Öffentlichkeit entstand im Verlauf des 18. Jahrhunderts, die die Aufführung aus der Abgeschlossenheit der fürstlichen Kammer und den sakralen Räumen der Klöster und Kirchen entriss. Hatte Musik und ihre Aufführung eine feste soziale Funktion und war an spezifische Orte gebunden, wodurch sie im Sinne von Walter Benjamin gleichsam etwas „Auratisches“¹⁰⁹ besaß, so wurde durch die Auflösung der fürstlichen Kapellen sowie die Säkularisierung einhergehend mit einer drucktechnisch immer unproblematischeren Vervielfältigung von Noten der Ort der Aufführung sowie die Anwesenheit des Komponisten bei der Einstudierung des Werkes zunehmend unwichtiger. Abwesenheit des Komponisten und Zunahme von musikalischen Zeichen und Eintragungen in gedruckten Partituren standen ab dem 18. Jahrhundert (zwangsläufig) in reziprotem Verhältnis¹¹⁰.

Es entstand ein bürgerlich-unternehmerischer Markt mit Orchestern und Hörern an zahlreichen Orten (nicht nur) in Europa, der in seinem Gesamtgefüge sehr unüberschaubar war, da es nicht nur in den städtischen Zentren sondern auch in zahllosen Provinzstädten Orchester, Musikvereine und Konzertmöglichkeiten für Laien, Liebhaber oder reisende professionelle Musiker und Virtuosen gab. Die Entstehung eines bürgerlichen Musikbetriebes, begünstigt durch massenhaft verbreitete Druckerzeugnisse, erbrachte einerseits eine nivellierende Einheitlichkeit des Erscheinungs- und Klangbildes der Orchester, Formen und Gattungen, andererseits aber auch eine Emanzipation des Komponisten, Musikausführenden sowie des Publikums von fürstlicher, ästhetischer Vorherrschaft. Man war nicht mehr gezwungen, das Lied dessen zu spielen, dessen Brot man aß.

Andere technische Errenschaften wie das Metronom vereinheitlichten die Aufführungen der Werke der bürgerlichen Zeit das Tempo betreffend weiter. Die Stücke, die nun mehr und mehr in Konzerten aufgeführt und – was bis dahin kaum musikalische Praxis gewesen war – wiederholt und beibehalten wurden, bildeten einen (nationalen) Kanon, an dem sich Komponisten und Interpreten international zu messen begannen. Ein Anwachsen des musikalischen Kanons nicht nur im deutschsprachigen Raum erfolgte ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt durch Mendelssohns Engagement für die Musik Johann Sebastian Bachs und die öffentliche Aufführung von Musik früherer Jahrhunderte, was dazu führte, dass man neben zeitgenössischer Musik auch Werke bereits verstorbener Komponisten präsentierte. Das Problem der Abwesenheit des Komponisten wurde in dieser Zeit verschärft.

Ich möchte näher untersuchen, wo die Notation der Partitur neben dem mündlich-gestischen Freiheitsraum Zumthors strukturell weitere Öffnungen bereithält, aus denen die Interpretation des Interpreten anheben kann. Denn die (Notation der) Partitur öffnet die (Wieder-) Erzeugung der notierten Note durch ihre neue Natur des Visuellen für die Vielfalt der Interpretationen.

¹⁰⁷ Als geradezu monströs wurde Beethovens künstlerische Größe bewundert, als ebenso monströs wurde Berlioz' individualistischer Umgang mit der musikalischen Tradition betrachtet.

¹⁰⁸ Welches sich aus dem Stimmen des Instrumentes vor der Aufführung bspw. einer Suite entwickelte.

¹⁰⁹ Walter Benjamin – Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; in: Illuminationen, Ausgewählte Schriften; Suhrkamp, Frankfurt 1977, S. 136

¹¹⁰ Zur Illustration kann man bspw. Partituren von Bach und Takemitsu heranziehen, welche völlig verschiedene Notenbilder zeigen: das des Ersteren mit äußerst sparsamen, das des Zweiten mit sehr reichhaltigen Eintragungen.

Das Zeichen der Partitur ist graphischer Natur und stellt trotz seiner vermeintlichen Genauigkeit – spiele den Ton a auf einer Geige im Tempo 80 eine Viertel lang im piano im Abstrich – keinerlei Anhaltspunkte für die konkrete akustisch-gestische Ausführung dar. Die konkrete akustisch-gestische Ausführung des Zeichens der Partitur geschieht durch die performative Tätigkeit der Interpretation, die eine Klangaktion, ein Geräusch oder einen Ton (und deren Kombination) in einem relationalen Gefüge nach einer körperlichen/stimmlichen, motorischen und instrumentalspezifischen Bewegung erzeugt.

Die notierte graphische Note stellt keinerlei akustisch-gestische Komponente des zu erzeugenden Tons dar, die die Ausführung ersetzen oder akustisch genau anzeigen würde, da sie in einem anderen Medium, dem Visuellen der Schrift, aufgezeichnet ist und für eine körperliche, gestische Handlung – an einer in ihrer spezifischen Materialität und Qualität unbenannten Stimme oder an einem Instrument – steht, die (noch) nicht ausgeführt wurde. Anders verhält es sich in mündlichen (Musik-) Kulturen, in denen es zunächst auf Vor-, Mit- oder Nachahmung eines klanglich von einem Lehrer/Musiker vorgestellten Materials geht, oder auch beim Abhören von Tonträgern, z.B. um Soli bekannter Jazzmusiker zu „kopieren“. Dort ist der präsentierte Ton, das „Wie?“, akustisch präsent und Vorbild der akustischen Nach- oder gleichzeitigen Mitahmung. In der Partitur ist der Ton stumm und in ein visuelles, akustisch abwesendes Zeichen medial transferiert. Diese Umwandlung beraubt zwar um die primär akustische und lebendige Begegnung mit dem dargestellten Ton, eröffnet aber musikalische Komplexität sowie mit Serres, Adorno und Zumthor zugleich einen freiheitlichen Möglichkeitsraum der subjektiven „Interpretation“, da die materielle, akustische Komponente des Ton, das komplexe, subtile und differenzierte „Wie?“ seiner Erzeugung und der Verbindung der einzelnen getrennten Elemente, erst vom Interpretieren zu leisten ist. Er muss dem Zeichen seine „Stimme“ verleihen, muss die stumme und anonyme Phonologie (oder besser Visiologie) in subjektive Phonetik verwandeln.

Das Zeichen der Partitur eröffnet mit seinem visuellen Rauschen eine Selektivität der spezifischen akustisch-gestischen Erzeugung, welche die Wurzel der Verschiedenheiten der Interpretation ist.

Betrachten wir die strukturelle Unzulänglichkeit der Notation sowie ihre – positiv gewendet – Möglichkeiten aus Sicht der Philosophie des Franzosen Jaques Derrida.

Für Derrida zerbricht die nicht-phonetische Schrift den Namen und beschreibt Relationen, nicht Benennungen¹¹¹. Auch die musikalischen Zeichen der Partitur sind nicht phonetisch und stellen daher keine Essenzen, keinen „Namen“ oder „Urklang“, dar, sondern beschreiben „intern“ Relationen der Töne untereinander (in ihren Verbindungen und Abgrenzungen zueinander bspw. in puncto Tonhöhe, -dauer, -stärke, -farbe, etc.) sowie „extern“ Beziehungen zu auszuführenden Gesten mit deren akustischen Resultaten.

Die gewöhnliche Zeichendefinition lautet für Derrida¹¹², dass das Zeichen ein Gegenwärtiges in seiner Abwesenheit darstellt, dessen Stelle einnimmt und es über den Umweg des Zeichens darstellt. Das Zeichen fungiert als aufgeschobene Gegenwart, die nach Wiederaneignung strebt. Das Ersetzen der Sache selbst ist sekundär und vorläufig, denn das Zeichen, das die verlorene Präsenz ersetzt, ist unterwegs in einer vermittelnden Bewegung hin zu einer endgültigen Präsenz.

Dies ist jedoch in der Partitur eindeutig nicht gegeben. Liest man alle Zeichen der Partitur „korrekt“, so ist keine verlorene Präsenz eines vom Komponisten ursprünglich und einzig intendierten akustischen Moments wieder gewonnen. Die unhörbaren, jedoch eröffnenden graphischen Zeichen der Partitur sind, wie es Derrida für die Différance beschreibt, in einem Raum zwischen Sprechakt (Musikmachen) und Schrift angesiedelt. Die Zeichen lassen sich

¹¹¹ Jaques Derrida – Grammatologie; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1983, S. 47

¹¹² Jaques Derrida – Die différance; in: Jaques Derrida – Rundgänge der Philosophie (hg. von Peter Engelmann); Passage Verlag, Wien 1988, S. 35

schreiben oder lesen, sind zunächst allerdings stumme Zeichen, schweigende Denkmäler, verschwiegene und diskrete Grabmale¹¹³, die es zu lesen und gestisch zum Klingen zu bringen gilt. Sie sind somit zuerst ein Spiel von graphischen Differenzen, das selbst stumm ist und unhörbar bleibt.

Für Derrida ist die Idee der „Wahrheit“ in der Geschichte der abendländischen Philosophie die, dass der Signifikant in der Stimme zum Erlöschen kommt. Er betont den Aspekt des „Sich-im-Sprechen-Vernehmens“ als maßgeblich für die Hervorbringung der Ideen von Ursprung und Wahrheit in der abendländischen Tradition. Die Wahrheit war in aristotelischer Vorstellung eng mit dem Logos verbunden, der wiederum mit der phone verbunden war. Die Stimme nahm als Übersetzer einer seelischen Innerlichkeit in ein erstes Zeichen, ein Wort, einen bedeutenden Platz ein, da sie im unmittelbaren Verhältnis zur Ordnung natürlicher und universeller Bedeutung stand. Zustände der Seele konnten für Aristoteles unmittelbar in Klang substituiert werden. Die Stimme befand sich somit in größtmöglicher Nähe zum Signifikanten, zum Sein und dessen „Stimme“ (auch in biblischer Tradition war das „Wort bei Gott“ und Gott konnte durch die Aussendung des Wortes erschaffen).

Die Selbstaffektion durch das Sprechen verschmilzt dabei mit der Präsenz als Selbstbestimmung des Seins. Das Aussenden der Stimme erzeugt eine Präsenz, die erst durch das Aussenden und Zurückkehren (durch das Ohr bzw. die taktil wahrgenommene Schwingung) als eine solche wahrgenommen wird, wie die Fichte'sche Setzung des Selbst durch sich selbst. Im eigenen Geburtsschrei, der durchmischt ist mit dem Schrei der Mutter, verschmelzen beide Ansprachen zu einer.

Derrida zeigt auf, dass diese von phone und Wahrheit eingegangene Liaison letztlich ein Trugbild ist, da es kein außerhalb des Sprachsystems liegendes Zeichen gibt, das die Sinnhaftigkeit des Sprechens garantieren würde.

In der Partitur wird deutlich, dass alles „Erlöschen“ des Signifikanten, also das „Spielen“ der Note, vorläufig ist und immer sein muss, da es die akustisch-materielle Komponente des „Einlösens“, das gestisch-mimische Element Adornos oder die Materialität der „Stimme“ für Zumthor, nicht einfangen kann bzw. es dieses durch die Öffnung des Visuellen nicht mehr geben kann und genau das „Wie?“ der akustischen Ausführung der rauschenden graphischen Zeichen durch die Natur des visuellen Zeichens geöffnet wird und den Unterschied der Interpretationen „derselben“ Partitur für jede Zukunft ausmacht (mit Zumthor muss die „Stimme“ die Grammatik immer erst beseelen).

Das Trugbild der Partitur ist, dass es mit der Niederschrift keinen außerhalb des visuellen Zeichens der Partitur liegenden, konkreten akustisch-materiellen (Referenz-) Ton mehr gibt, der die Sinnhaftigkeit des Zeichens garantierte. Es gibt den spezifischen Ton a, den die Partitur visuell vorspiegelt und den der Komponist vielleicht ursprünglich bei der Niederschrift erdacht hat (auch wenn er ihn ursprünglich vielleicht spezifisch gemeint hat, muss er ihn nicht in alle Zukunft hinein auf dieselbe Weise wiedererzeugen, wie wir es bei Ravel und dem Unterschied von Partitur und Interpretation gesehen haben, wodurch der Komponist Interpret seines eigenen Zeichens werden kann), nicht mehr, sondern nur noch eine unendlich große Anzahl möglicher, vom Visuellen ausgehender akustischer Varianten von ihm. Dabei ist anzumerken, dass noch nicht einmal die Tonhöhe absolut messbare Objektivität im relationalen System der Töne besitzt, betrachtet man die verschiedenen hohen Einstimmtonen Kammerton, Kirchtönen, Operntönen oder Cornettton vor 1800 und die verschiedenen hohen heutigen Kammertöne (440 Hz bis 443 Hz).

Im Moment der Notation öffnet sich das ursprünglich vom Komponisten erdachte „Wie?“, welches das Zeichen nicht adäquat, nicht im intendierten Gestus und in der passenden Stärke, Farbe, Härte, Stimmung, Atmosphäre, Qualität und Relationalität wiedergeben kann. Das „Wie?“ diversifiziert und „veröffentlicht“ sich. Die erste Öffnung des „Wie?“ geschieht (auch

¹¹³ ebenda, S. 30

in mündlichen Musikkulturen) schon in dem Moment, in dem der Komponist nicht alle Töne selber spielt, da er immer den Anderen braucht, der seine Musik mit ihm, für ihn aufführt. Jede Interpretation nach den Zeichen einer Partitur stellt folglich *eine* Wahrheit der Partitur gestisch, performativ und akustisch her, nicht *die* Wahrheit der „Komposition“, die es trotz der vermeintlichen graphischen Distinktion der Zeichen der Partitur nicht gibt¹¹⁴.

Denn Notieren ist öffnend, abgebend, delegierend, teilend, schenkend vom ersten Moment an. Es gibt keine „Komposition“, nur Interpretationen eines bodenlosen Siebdrucks regloser Punkte, groß wie stechende Nadelköpfe und bedürftig nach Berührung. Im Moment der Niederschrift wird auch der Komponist, wie wir es am Beispiel Ravels gesehen haben, für alle zukünftigen Aufführungen sein eigener Interpret, muss sich an der Autorität und dem Anspruch des Notierten messen lassen, worauf ich später noch ausführlicher zu sprechen kommen werde.

Die Différance stellt den sekundären und vorläufigen Charakter des Zeichens in Frage, das nicht mehr Repräsentation von Präsenz ist. In diesem Moment wird die Theorie der Différance auch für die Betrachtung des „Funktionierens“ einer Partitur fruchtbar, da auch die Partitur graphisch etwas darstellt, was man akustisch nicht hören kann, obwohl sie das (graphische) Abbild eines (akustischen) Klanges darstellen soll, den es nicht mehr und zugleich noch nicht gibt. Daher überschreitet die graphische Darstellung eines abwesenden akustischen Klanges dessen (ursprünglich akustische) „Präsenz“ und potenziert die Möglichkeiten seiner gestischen (Wieder-?) Erzeugung ins nahezu Unbegrenzte. Jede Interpretation nutzt diese strukturelle Lücke der rauschenden Notation, um ihre unendliche gestische und akustische Freiheit zu manifestieren. Das Diktat entwickelt sich evolutionär.

Die Note ist weniger das Abbild eines transformierten Akustischen als viel eher aufforderndes Symbol für eine körperliche Handlung des Sängers oder Instrumentalisten, deren Resultat die Erzeugung eines bestimmten Akustischen nach sich ziehen soll. Dabei ist das „Wie?“ der körperlichen Handlung – wie holt der Sänger Luft, in welchem Winkel führt der Geiger den Bogen an die Saiten, mit welcher Bewegung führt der Pianist die Finger an die Tasten, wie gewichtet erzeugt er den Ton und wie verbindet er mehrere oder alle Töne einer Phrase, einer Seite, einer ganzen Partitur – ein nicht genau bestimmbares expressives Ereignis, das das Symbol nicht wieder gibt und dessen Freiheitsraum es öffnet, wenn es notiert wird.

Auch das „Was?“ der Note ist dabei weniger genau festgelegt als es zuerst scheinen mag. Obwohl die Tonhöhe in der Notation relativ genau festgelegt ist, so sind es die anderen Parameter der Note weniger. Der nicht genau bestimmbare Wert des Zeichens zeigt sich in der Relativität der weiteren Angaben der Partitur wie (unter gewissen Aspekten) die Rhythmik, Dynamik, Klangfarbe, das Tempo etc. Auch, wenn die Rhythmik auf dem Papier genau festgelegt zu sein scheint, so gibt es doch zahlreiche Beispiele, die eine tatsächliche Exekution der rhythmischen Angaben des Textes andersartig ausfallen lassen. Bestimmte barocke Tänze werden anders ausgeführt, als sie notiert sind (so wie man es heutzutage in vereinfachter Form von der binären Notation und ternären Spielweise der Jazzmusik kennt). Gerade die Rhythmik in Tanzsätzen in Verbindung mit einer spezifischen Agogik oder mit artikulatorischen Kürzungen der Noten lassen die vermeintliche mathematische Eindeutigkeit und Genauigkeit des Rhythmus' in der Aufführung in einem anderen Licht erscheinen. Bspw. das Menuett wird zumeist auf der zweiten und dritten Viertel gekürzt (also portato gespielt), so wie es das Aufsetzen oder Schweben der Fußspitzen im Tanz, das sich im Bogenstrich, Anschlag oder dem Atem spiegelt, vonnöten macht, die weniger Gewicht und Fläche haben als die schwere erste Zählzeit. Diese Kürzung der Notenlänge (von einer Viertel auf bspw. circa eine Achtel mit Achtelpause) ist oftmals nicht notiert, so dass die vermeintlich

¹¹⁴ Interessant in diesem Zusammenhang ist einer der ersten Aufsätze von Max Frisch aus dem Jahre 1931, in dem er die Frage diskutiert, ob eine mimische Partitur für den Schauspieler, die alle mimischen Regungen beim Schauspielen festzulegen versucht, sinnvoll ist oder nicht.; Max Frisch – Gesammelte Werke Band I; Suhrkamp, Frankfurt 1998, S. 7-9

mathematisch exakte Länge der Note in der Praxis um einen unbestimmten Wert im Rahmen von circa einer Achtel mit komplementärer Pause gekürzt ist. Diese Praxis findet sich häufig bei schnellen Dreier-/Sechsertänzen und ist üblicherweise nicht notiert.

Ein ähnliches Problem stellt sich bspw. auf der Harfe, der Gitarre oder anderen Zupfinstrumenten, da die Länge mancher Noten entgegen ihrer rhythmischen Notation in der tatsächlichen Ausführung viel länger ist, da sie (bspw. als nicht gedämpfte Leersaiten) weiterklingen, bis sie gedämpft werden oder verklingen. Die Praxis des idiomatischen Spielens am Instrument sowie die auf dieser Idiomatik basierende harmonische Interpretation bestimmt hier die tatsächliche Länge der notierten Töne, so dass die mathematische Exaktheit keine real-akustische ist.

Des Weiteren ist besonders die Agogik ein Faktor, der die rhythmische Notation wie auch das eventuell vorgegebene Tempo untergräbt. Denn im Grunde genommen beschleunigt ein *accelerando* die Notenwerte, (verkürzt unter Umständen sogar den Takt), so wie ein *ritardando* sie verlangsamt (und den Takt verlängert), so dass ihre vermeintlich exakten mathematischen Werte nicht in der performativen Praxis exakt sind. Auch die Klangfarbe hängt von zahllosen Faktoren wie Qualität und Beschaffenheit des Instrumentes, der Saiten/Mundstücke/Bögen etc., den technischen Fertigkeiten des Interpreten, dem Druck der Muskeln des Interpreten im Moment der Ausführung, der Luftfeuchtigkeit, der Akustik des Saales etc. ab und ist, wie viele andere subtile Parameter der Interpretation, im Zeichen nicht eindeutig festlegbar.

Nach de Saussure funktionieren die Elemente des Bedeutens von Sprache nicht durch die kompakte Kraft von Kernpunkten (das, was Derrida „Essenzen“ nennt), sondern durch „das Netz von Oppositionen, die sie voneinander unterscheiden und aufeinander beziehen.“¹¹⁵ Es gibt nur Verschiedenheiten und Beziehungen ohne positive Einzelglieder, die sich aus dem System der Zeichen ohne eindeutige (akustische) Präexistenz ergeben. So „funktioniert“ auch die graphische Partitur nur, wenn man ihre Zeichen in relationalem Bezug auf die sie umgebenden graphischen Zeichen liest (die exakte Tonhöhe scheint bei kongruenter Stimmung und nicht fehlerhafter oder durch Vibrato beeinflusster Intonation tatsächlich das stabilste Element zu sein, wenn es sich um gängige Töne des temperierten tonalen Systems und nicht um Vierteltöne, Geräusche etc. handelt, bei deren Ausführung immer ein gewisser Spielraum übrig bleibt), gestisch deutet, mit kognitivem, somatischem und emotionalem Vorwissen – plus dem „Kairos“ der Aufführung – verbindet und unter Rückbezug auf bereits gemachte musikalische Erfahrungen im Wagnis der stets ungewissen Aufführung erwartend ausführt. Ein *piano* an einer Stelle eines Stückes ergibt nur Sinn, wenn man es mit anderen dynamischen Anweisungen der Partitur gestisch in Verbindung setzt und diesen Vergleich performativ „materialisiert“ unter Einbezug von vergangener und zukünftig imaginerter musikalischer Dynamik (auch wenn z.B. die Nachvollziehbarkeit serieller Dynamik eher auf dem Papier als in realer Klanglichkeit möglich ist). Die Kette wird diagonalisiert.

Jeder Begriff (so wie jede graphische Anweisung der Partitur wie z.B. der einzelne Ton) ist in ein Spiel von Differenzen eingeschrieben, durch das er auf die anderen Begriffe (Anweisungen und Töne) verweist. Damit ist die Partitur nicht ein „Begriff“ sondern die Möglichkeit von Begrifflichkeit, da sie nicht auf eine in sich ruhende und gegenwärtige (transzendente) Einheit, den „Ur-Ton“ oder die „Komposition“, verweist, die im Akt des Musikmachens „erlöst“ wird, sondern durch das visuelle Rauschen der Notation im Freiheitsraum der Interpretation performativ und damit gestisch und akustisch immer wieder neu und andersartig erst (verbunden und verbindend) hergestellt werden muss.

Doch auch das „korrekte“ Lesen der Differenzen der Partitur, wie es vielleicht die Musikwissenschaft analytisch vollzieht, bringt noch nicht ihren schweigenden Klang, ihre a priori und a posteriori notwendige akustische Materialität zum Vorschein. Das Zeichen der

¹¹⁵ Derrida – Die *différance*, S. 36

Partitur benötigt für den akustisch-materiellen Teil seiner Erfüllung das Tun des Interpreten. Durch die Undarstellbarkeit der materiellen, gestischen, akustischen Dimension im graphischen Zeichen, verkürzt sich dessen „Gehalt“ um die konkret akustisch-materielle Komponente, wobei sich durch die „Ungenauigkeit“ der graphischen Notation zugleich die akustisch-materiellen Ausführungsmöglichkeiten des Interpreten je nach Ausführungsart ins nahezu Unbegrenzte vervielfältigen.

Die Umwandlung der klanglichen Idee des Komponisten in die graphische Darstellung der Notation zum Preis der Überlieferung komplexer akustischer Vorgänge ist eine Änderung der Natur und Funktion des Tones und der Musik (wie für Zumthor die Umwandlung von gesprochener in niedergeschriebene Dichtung), die in der Partitur ihre akustisch-materielle Wahrheit und Kohärenz verlieren und welche erst der Prozess der Interpretation expressiv (wieder?) herstellen kann¹¹⁶. Der Interpret erscheint als Mittler, der die „Bedeutung“ des spezifischen Tons, den die Partitur graphisch in vermeintlicher Eindeutigkeit und Passivität notiert vorgibt, im Moment der Erzeugung transformiert und umwandelt.

Das Schweigen des „a“ der Différance – also eine Dimension von Schrift/Notation, die über den rein stellvertretenden visuellen Abbildcharakter eines gesprochenen Wortes/ einer (vor-)gespielten Note hinausweist und Möglichkeiten im Graphischen entwickelt, die über das ursprünglich im Zeichen akustisch Repräsentierte hinausweisen – erinnert Derrida des Weiteren daran, dass es keine reine und strenge Lautschrift geben kann, dass sie nur funktionieren kann, wenn sie nicht-lautliche „Zeichen“ in sich aufnimmt, wie wiederum die Partitur in dem Einfangen und „Festhalten“ von komplexen akustischen Vorgängen nur funktionieren kann, wenn sie nicht-klangliche, visuelle Zeichen aufnimmt, die somit die rein akustische Natur einer vor-, mit- und nachahmenden „Re-Präsentation“ übersteigen. Damit ist auch der Interpret der Partitur niemand, der „reproduziert“, sondern Bedeutung in einem aktiven Transformationsprozess erst erzeugt und herstellt.

Interpretieren ist transformieren, nicht reproduzieren.

Die Zeichen der Noten, die eigentlich erfunden wurden, um eine Klanglichkeit festzuhalten, geben große Teile des „Was?“ und das „Wie?“ ihrer Erzeugung, das in einer mündlichen Kultur durch Vor-, Mit- und Nachahmung erfahren werden kann, preis. Die Notation hält die Grammatik von Musik fest und raubt ihr die „Stimme“, welche der ausführende Musiker im Prozess der Interpretation verleihen muss. Jedes Zeichen birgt einen Abgrund (oder einen Himmel) an Selektivität seiner akustisch-materiellen und gestischen Ausführung.

Die Komplexität der Problematik der Interpretation wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass ein graphisches Zeichen einer Partitur für eine nur grob umrissene gestische und körperliche Handlung steht, die ein (bis auf die Tonhöhe) nur grob umrissenes klangliches Resultat an einem an Machart und Qualität unbekanntem Instrument ausgeführt von einem unbekanntem Interpreten nach sich ziehen soll, das in Beziehung zu allen anderen Elementen des Feldes (der Partitur) steht, die der Interpret (im Verlauf der gerade erklingenden Interpretation) ausgeführt hat und noch ausführen wird (nicht nur hoffnungsvoll antizipierend in dieser Interpretation sondern auch in den eigenen (und fremden) vorausgegangenen Interpretationen, die im Gedächtnis vorwegnehmend und zugleich erinnernd als ästhetisches Ideal mitschwingen).

Das Spiel der Differenz der Zeichen der Partitur kann nicht exponiert werden, da die Zeichen nichts (akustisch) Gegenwärtiges, Anwesendes, daher „Wahres“, sind, sondern in ihrem stummen Zurückhalten die „Ebene der Wahrheit“ der graphischen Eindeutigkeit der Partitur übersteigen, ohne sich dabei „in einem Loch zu verbergen“¹¹⁷. Das Zeichen (der Partitur) hat keine Existenz noch Wesen, ist weder an- noch abwesend, sondern eröffnet den

¹¹⁶ Besonders unter dem Aspekt, dass die erste Idee des Komponisten aus dem improvisatorischen Tun am Instrument, wie es von vielen Musikern aller Zeiten beschrieben wurde, entstanden ist und nicht theoretisch am Schreibtisch. Kugel formulierte pointiert, dass junge Komponisten (des Serialismus‘) oftmals die Analyse ihres Stückes vor der eigentlichen Komposition schreiben würden.

¹¹⁷ Derrida – Die différance, S. 32

(Möglichkeits-) Raum für Musik, schreibt sich in sie ein und übersteigt sie, ist Strategie der variierten Permanenz ohne Finalität.

Betrachtet man den Wortstamm von „differre: nicht identisch sein“ und beschreibt mit Derrida die Différance als „Tätigkeit, etwas auf später zu verschieben“, als „Umweg“, so ist die Vertreibung des Tons im graphischen Zeichen und der daraus resultierende ewige Möglichkeitsraum der Partitur passend beschrieben.

Die Zeichen der Partitur sind auf dem Papier eindeutig, identisch mit sich, jedoch in der Ausführung niemals identisch mit sich, sondern verschieden von Ausführung zu Ausführung in der notwendigen Offenheit der notierten rauschenden Zeichen. Ihre finale Präsenz, ihr transzendenter Sinn, den die graphische Partitur vorgaukelt, ist immer auf dem „Umweg“ der Ausführung, verschiebt ihre Identität auf ein niemals (oder immer wieder?) eintretendes „Später“¹¹⁸.

Im System der Sprache gibt es für Derrida nur Differenzen, die wiederum nur Effekte sind, d.h., sie „sind nicht in fertigem Zustand vom Himmel gefallen.“¹¹⁹ Die Différance ist eine Spielbewegung (auch der Musiker „spielt“ sein Instrument), die

„diese Differenzen, die Effekte der Differenz, durch das „produziert“, was nicht einfach Tätigkeit ist.“¹²⁰

Die Differenzen der graphischen Zeichen der Partitur zueinander, die noch keine „Tätigkeit“ sind, werden erst durch die Tätigkeit des aktiven Musizierens akustisch hörbar gemacht, jedoch nur als eine spielerische Möglichkeit, ihre Differenz gestisch zu beschreiben sowie für den Augenblick der Ausführung akustisch zu materialisieren. Ausgeschöpft werden kann die Differenz der Zeichen zueinander nicht, da sie im Möglichkeitsraum des graphischen Zeichens jenseits der Tätigkeit fortbesteht und offen ist für jede nächste Interpretation. Würden wir Ravel, Cortot, Gieseking und Sokolov nochmals hören, wären ihre Interpretationen wieder verschieden von den oben beschriebenen, wären sie wieder um Nuancen reicher oder ärmer, von kleinen Fehlern freier oder um solche beladener. Die Differenz des graphischen Zeichens der Partitur zu seiner akustisch-materiellen Ausführung überschreitet die Alternative von Gegenwart und Abwesenheit wie es die Différance tut, da man das Gleiche und das Andere in ihr zusammen denken kann. Die aufgeschobene Gegenwart der Différance impliziert nicht, dass man einen vorläufigen Verlust wieder vergegenwärtigen, ersetzen könnte, da sie für den Bereich der Komposition niemals existiert hat. Auch eine Interpretation einer auf einer Partitur notierten Beethoven-Sonate durch Beethoven ist niemals ein Original, wie wir später sehen werden, sondern immer nur eine Variante eines nicht vorhandenen Originals, das nur in seinen Kopien existiert, da auch Beethoven Beethoven „interpretiert“, so wie auch Ravel Ravel im obigen Beispiel der Sonatine „interpretiert“, sobald er es notiert, da es auch immer anders sein kann. Sobald Musik notiert wird, ist sie auch für den Komponisten und von ihm freigegeben und „veröffentlicht“ für Veränderungen, die seine ursprüngliche Intention überschreiten, umgehen, ergänzen, steigern, vernachlässigen, ignorieren, karikieren, sublimieren, komplettieren.

Die öffnende Notation, die alleine komplexe, nach einem langen Prozess des aussuchenden Findens gewonnene Klangkombinationen dem Vergessen entreißen und sie der Tradierung zukommen lassen kann, potenziert ihr „Wie?“ zugunsten des (relativ bestimmten) „Was?“ ins unermesslich Große.

¹¹⁸ Das mit Benjamin möglicherweise am Ende der Zeiten als Summe aller jemals stattgefunden habenden Interpretationen beschrieben werden kann?

¹¹⁹ Derrida – Die différance, S. 37

¹²⁰ ebenda, S. 37

Bezeichnet Derrida die Différance als Beziehung des Sprechens zur Sprache, so kann für die Musik behauptet werden, dass ihre Différance die Beziehung des Musikmachens (der Interpretation) zur notierten Partitur ist.

Die Partitur stellt eine Vergangenheit dar, die nie gegenwärtig war, was Derrida als charakteristisch für die „Spur“ bezeichnet. Die Spur, die selbst nie auftreten kann, die stimmlos wird, wenn sie ertönt (und es im Fall der Partitur immer war), ist kein Anwesen, sondern dessen Simulacrum, das eigentlich nicht stattfindet und zu dessen Struktur das Erlöschen gehört.

Die Partitur ist als Spur permanente Andersheit im Verhältnis zu jeder ihrer möglichen (akustischen) Gegenwarten.

Die „Komposition“, auf die sie in klassischer Sichtweise verweist oder die sie gar darstellt, war und wird niemals „anwesend“ sein, sondern existiert nur in allen ihren materialisierten Varianten. Die Partitur ist das alleinstehend sinnlose bzw. unendlich viele Sinngebung in sich bergende Schachbrett, auf dem sich das akustisch-materielle Spiel der gestischen Interpretation ereignet.

Interpretieren ist die Suche nach dem einzigartigen „Namen“, den es nicht gibt, getragen von der Hoffnung, ihn zu finden.

Die Note als Symbol

In der Tat schrieb es sich mit den Federn auch ganz herrlich, und die geheimnisvolle Tinte floß rabenschwarz und gefügig auf das blendend weiße Pergament.¹²¹

Wir haben bisher gesehen, dass Notation etwas dem Vergessen entreißen will, dass sie dabei einerseits durch Sichtbarmachen beherrschen will – wobei sie das, was sie beherrschen will, zugleich im konkreten „Wie?“ des relativ bestimmten „Was?“ unverfügbar macht und der Interpretation öffnet – andererseits durch ihre „parasitäre Schleife“ Erinnerung, Komplexifikation und Individuation möglich wird. Aus Sicht der Différance potenziert der „Umweg“ über das beziehungsreiche graphische Zeichen die Möglichkeiten der akustisch-materiellen (Re-?) Produktion ins Unermessliche und befreit vom „Diktat“ der Vor- und Nachahmung im Freiheitsraum der Interpretation. Das visuelle Rauschen der Zeichen bietet Raum für Ergänzung und Unterstützung eines Akustischen in seinen Entwicklungsmöglichkeiten, so dass das Bild als Spur eines nie Gehörten zahllose Effekte hervorbringen kann.

Nun besteht die Partitur aus musikalischen Zeichen. Folgen wir den vielfältigen Definitionen des Zeichens, die der italienische Semiotiker Umberto Eco in seinem Werk „Zeichen“ versammelt hat¹²², um die Zeichen der Partitur aus semiotischer Sicht zu beschreiben. Alle Definitionen Ecos scheinen mehr oder weniger deutlich zu den in der Partitur dargestellten Zeichen zu passen und offenbaren, wie ambig und vielgestaltig die graphischen Zeichen der Partitur selbst „interpretiert“ werden können.

„A. 1. Symptom, Anzeichen, offener Hinweis, aus dem man Schlüsse usw. in Bezug auf etwas Verborgenes ableiten kann. Charakteristisches Merkmal für eine Krankheit.“

¹²¹ E.T.A. Hoffmann – Der goldene Topf; in: Gesammelte Werke; Anaconda, Köln 2015, S. 117

¹²² Umberto Eco – Zeichen: Einführung in einen Begriff und seine Geschichte; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1977, S. 16/17

Das Verborgene der Partitur sind die unbegrenzten Möglichkeiten von Klängen, die sich hinter den gestischen Ausführungsaufforderungen der Noten, Symptomen oder Anzeichen gleich, verbergen. Das Fehlen der „Stimme“ ist die Krankheit der Partitur.

„3. Jede sichtbare Spur oder jeder Eindruck, den ein Körper auf einer Oberfläche hinterlässt.“

Die Cheironomie zeigt u.a. den Verlauf einer Melodie in den Bewegungen des Chorleiters an. Dieses visuelle Nachzeichnen eines akustischen Verlaufs durch Bewegungen der Hand, die dem Verlauf der Tonhöhe entsprechen, war Grundlage des Aufzeichnens von Musik in Noten, die auch entsprechend ihrer Höhe höher oder tiefer im Liniensystem notiert werden. Sie sind sozusagen der sichtbar werdende Eindruck, den der akustische Schallkörper der Musik zuerst in dem ihr gemäßen Element, der Luft und später auf der Oberfläche des Papiers hinterlässt. Ein Gestisches bleibt als Aufforderung im Notenbild der Partitur harrend zurück.

„B. 6. Markierung, unterscheidendes Element, das man auf jemanden oder auf etwas anbringt, um es wiedererkennen zu können.“

Die erste Markierung, die als unterscheidendes Element des Wiedererkennens durch die Notation im Mittelalter eingeführt wurde, war die Festlegung der intervallischen und rhythmischen Abstände der Töne einer Melodie (später mehrerer gleichzeitiger Melodien) zueinander. Später wurde die absolute Tonhöhe einer bestimmten Frequenz als Referenz, auf die man sich beziehen konnte, markiert¹²³, um einen fixen Bezugspunkt zu erhalten und von diesem ausgehend andere Elemente zu unterscheiden. Des Weiteren unterscheiden die Elemente der Stärke und der Farbe Töne traditionellerweise voneinander. Jede Note oder jedes Zeichen einer Partitur ist ein unterscheidendes Element, das dem (Wieder-) Erkennen einer vom Komponisten erdachten (relationalen) Klanggestalt dient, die jedoch nicht als absolute Größe, als „Name“, sondern nur im relationalen Gefüge der performativ realisierten Zeichen zueinander „Sinn“ macht.

„8. Jeder graphische Ausdruck (Punkt, gerade oder gekrümmte Linie und ähnliches), der konventionell dazu dient, einen abstrakten Gegenstand darzustellen. Jede graphische Entität, die im gleichen Sinne dazu dient, einen abstrakten Gegenstand darzustellen, wie Zahlen, chemische Formen, algebraische Ausdrücke, logische Operatoren und ähnliches. Diese werden in bestimmten Zusammenhängen auch als Symbol bezeichnet,(...)“

Auch das Symbol der graphischen Note stellt den abstrakten „Gegenstand“ eines noch zu produzierenden Tons in einem anderen Medium dar. Der Ton, den die Partitur darstellt, ist deswegen abstrakt, da er so, wie ihn die Partitur in vermeintlicher Eindeutigkeit auf dem Papier visuell darstellt, akustisch nicht existiert. Es gibt nicht den einen Ton a', den die Partitur graphisch darstellt, sondern eine unendliche Anzahl von Tönen, die einsther und einsthin im Namen dieses Zeichens erklangen und erklingen (werden). Dieser kleine, unscheinbare Punkt, der (zumeist) schwarze Kopf der Note, ist wie ein schwarzes Loch, das allerdings kein Licht einzieht, sondern (stete Aufforderungen zur Produktion von) Töne(n) aussendet, deren klangliche Gestalten so unzählig sind wie die Sternbilder des Himmels.

¹²³ Nachdem es bis in das 18. Jahrhundert hinein erhebliche regionale Unterschiede der Kammertöne gab, legte die „Pariser Stimmung“ im Jahre 1788 das eingestrichene a als Stimmton mit der Höhe von 409 Hz fest, bevor er über die Jahrzehnte immer höher und 1939 in London auf 440 Hz festgelegt wurde.

„11. Jeder einzelne Teil eines visuellen Verfahrens, das auf eine Lautäußerung, einen Begriff, einen Gegenstand, ein Wort verweist: wie die Buchstaben des Alphabets (oder Grapheme), die graphischen Hilfssymbole (diakritische Zeichen), die Zeichen der musikalischen Notation, des Morsealphabets, der Blindenschrift und ähnliches.“

Eine vermeintlich klare und unzweideutige Definition, die allerdings Probleme enthält, da es den konkreten Ton, auf den das musikalische Zeichen verweist, nicht gibt und die musikalischen Zeichen das „Wie?“ ihrer Ausführung, die akustisch-materielle Komponente, die Materialität der sie aussprechenden „Stimme“ vernachlässigen und daher in ein unbestimmtes Feld der Unschärfe, in einen Freiheitsraum im visuellen Rauschen der Zeichen weisen.

„13. Symbol, bildliche oder gegenständliche Entität, die in dunkler und andeutender Weise auf einen nicht genau bestimmten Wert, ein Ereignis, ein Ziel verweist (häufig im Sinn von „dichterisches Wort“ verwendet).“

In dieser Hinsicht sind die Zeichen der Partitur tatsächlich eher Symbole im dichterischen Sinne¹²⁴, da sie in andeutender Weise auf eine Handlung verweisen, deren Resultat einen Klang zeitigen soll, dessen „Wert“ und Ereignishaftigkeit nicht genau bestimmt ist. Die Zeichen verweisen auf eine stimmliche, körperliche, motorische, gestische Handlung, deren intendiertes Resultat ein in seiner konkreten Gestalt unbestimmbarer Klang ist, nicht auf eine hinter den Zeichen irgendwo verborgene „Bedeutung“, eine „Komposition“, die als „Urbild“ oder „Idee“ an einem metaphysischen Ort wartet, um erklingen zu können, wenn man die Partitur verwendet. Die „Komposition“ ist ein mythologisches Wesen, dessen Existenz die Partitur vorgaukelt wie das Bild eines fantastischen, prähistorischen Fabelwesens an einer dunklen Höhlenwand dessen (vermeintliche) Existenz.

Daher bevorzuge ich die Definition des Zeichens der Partitur (der Note) als Symbol, das in andeutender Weise auf ein nicht genau bestimmtes gestisches und akustisches Ereignis verweist. Das genaue akustisch-materielle Bestimmen des durch das Symbol ausgelösten Ereignisses ist den Gesten des Interpreten überlassen.

Zu welchem Zweck gibt es eine Partitur?

Sie ist zunächst, wie oben aufgeführt, Speichermedium zur Unterstützung der Erinnerung an klangliche Abläufe unter bestimmten Parametern wie Tonhöhe, -dauer, -stärke und -farbe sowie Werkzeug zur graphischen, visuell greifbaren und übersichtlichen Darstellung und Entwicklung komplexer Abläufe klanglicher Art.

Sie ist des Weiteren, weiß man sie zu lesen, eine Anweisung zur Ausführung gewisser körperlicher Handlungen an den ausführenden Musiker. Der amerikanische Komponist John Cage sah den Komponisten als jemanden an, der anderen sage, was sie zu tun haben¹²⁵.

Präziser wäre es, die Partitur als etwas zu bezeichnen, das (anstelle des ab dem späten 18. Jahrhundert zumeist abwesenden Komponisten) eine Aufforderung oder ein Angebot an einen Musiker (oder eine Gruppe von Musikern) richtet, etwas (relativ) Bestimmtes (am Instrument) zu tun. Um Aufforderung und Ansprache einer Partitur zu entziffern, muss man sie lesen können. Das stumme Rauschen der Partitur in ihren graphischen Symbolen fordert zu körperlichen Handlungen auf, die in spezifische und immer wieder andersartige

¹²⁴ Auch Hans-Georg Gadamer betrachtet in seinen Untersuchungen das Kunstwerk als Symbol, wie wir weiter unten sehen werden.

¹²⁵ „A composer is simply someone who tells other people what to do. I find this an unattractive way of getting things done.“ John Cage – A year from Monday. New Lectures and Writings by John Cage; Wesleyan University Press 1969, Foreword S. IX

Klangresultate münden. Die Fähigkeit des Lesens einer Partitur ist Teil einer hohen Spezialisierung, deren Resultat die Ausführung (instrumentalspezifischer) körperlicher (oder stimmlicher) Handlungen (am Instrument) ist, die in produzierte Klänge münden. Die produzierten Klänge sind zunächst nicht die „Komposition“, sondern nur eine akustisch-materielle Realisierung eines graphischen Textes, die aus dem spielerischen, gestischen Lesen der rauschenden Partitur resultiert.

Was genau zeichnet die Partitur graphisch auf?

Die moderne Form der Partitur seit dem 18. Jahrhundert, auf die ich meine Betrachtungen fokussieren möchte, gibt zunächst „äußerliche“ Informationen in ihren schriftlichen Eintragungen auf dem Deckblatt wie z.B. (oftmals) Name des Komponisten, Titel, Satzbezeichnung, Widmung, Opuszahl, Entstehungszeitpunkt, Besetzung etc. an. Diese Eintragungen sind ohne Spezialisierung zu lesen, wenn auch nicht immer zu verstehen (nicht jeder Leser weiß, was eine Musette ist oder wer Hugo Wolff war)¹²⁶.

Des Weiteren gibt es „innere“ Parameter eines Notentextes, die Tonhöhe, -dauer, -stärke sowie -farbe, Tempo, Spielanweisungen, Fingersätze und Vortragsbezeichnungen etc. angeben. Diese „inneren“ Angaben sind ohne Spezialisierung nicht adäquat zu lesen. Jedoch kommt es bei diesen Parametern nicht alleine auf das Lesen an (was man erlernen könnte wie das Lesen jeder anderen „Sprache“ auch), sondern auf die Umsetzung des Lesens in eine instrumentalspezifische, adäquate Ausführung im Sinne des Vollzugs einer körperlichen Handlung (am Instrument), die zu einem klanglichen Resultat führt (selbst für den stumm mimenden Dirigenten).

Diese „inneren“ Angaben sind, trotz aller vermeintlichen graphischen Präzision, (bis auf die relativ genaue Tonhöhe) nur ein relationaler, unbestimmter Näherungswert und ersetzen keine originäre, fest definierte klangliche Präsenz, die der Komponist ursprünglich gehört, erdacht oder produziert hat und die es nun in gleicher Weise wieder zu aktualisieren oder herzustellen gilt.

Die Partitur rauscht, die Symbole rauschen, die Körper rauschen, denn sie sind offen.

In seinem Buch „Das offene Kunstwerk“¹²⁷ stellt Eco sehr differenziert die Vielschichtigkeiten und Ambiguitäten des oszillierenden Phänomens des „offenen“ Kunstwerks dar, nur um für die Ausführung „traditioneller Musik“ sogleich starke Einschränkungen vorzunehmen. Es erstaunt, dass Eco eine eingeschränkte und eindimensionale Sicht auf die „Reproduktion“ von Musik hat, die seinen sonstigen Thesen zur Offenheit des Kunstwerkes in geradezu fundamentaler Weise widerspricht. Für Eco gilt das Kunstwerk

„als eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft, als Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind.“¹²⁸

So enthält auch das graphische Zeichen der Partitur (Signifikant) eine nahezu unbegrenzte Möglichkeit, einen Überschuss einer möglichen gestischen, akustischen Ausführung (Signifikat).

Das Kunstwerk sei weiter ein Gegenstand mit bestimmten strukturellen Eigenschaften,

„die den Zugang der Interpretationen, die Verschiebung der Perspektiven, zugleich ermöglichen und koordinieren.“¹²⁹

¹²⁶ Wissenschaftlern gibt bspw. die Art des Papiers, die Handschrift des Komponisten, die verwendete Tinte etc. zusätzliche Informationen.

¹²⁷ Umberto Eco – Das offene Kunstwerk; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1977

¹²⁸ ebenda, S. 8

¹²⁹ ebenda

Die Partitur koordiniert also wie eine Matrix Zugänge zu etwas, was sie selbst eröffnet und zugleich verbirgt. Eco folgert, das

„Kunstwerk ist gleichzeitig die Spur von dem, was es sein wollte, und von dem, was es tatsächlich ist, auch wenn die beiden Werte nicht zusammenfallen“¹³⁰

und konstatiert eine fundamentale Ambiguität der künstlerischen „Botschaft“, deren einzige Konstante die „Offenheit“ ist, da Ideal und Wirklichkeit nicht zusammenfallen können (wie wir später genauer sehen werden). Jede Interpretation eines notierten Zeichens ist „offen“, da sie niemals akustisch mit dem zusammenfällt, was die Partitur visuell als ihre eigene Spur vorgibt. Das Kunstwerk ist für Eco eine „Form“, d.h. ein organisches Ganzes,

„das aus der Verschmelzung verschiedener vorgängiger Erfahrungen (...) entsteht. Eine Form ist ein gelungenes Werk, das Ziel einer Produktion und der Ausgangspunkt einer Konsumption, die – sich artikulierend – der ursprünglichen Form immer wieder neu von verschiedenen Perspektiven her Leben gibt.“¹³¹

Die „Form“ des Musikwerkes westlicher Kunstmusik ist in diesem Sinne mit Eco die Partitur, welche durch ihre Interpreten verschiedene Perspektiven erfährt, auch wenn der Interpret nicht lediglich konsumiert, sondern (mit-) produziert. „Form“ benennt Eco synonym auch mit „Struktur“ als System von Relationen (zwischen ihren verschiedenen Ebenen), was auf die relationalen Elemente der Partitur zutrifft.

Die Frage ist jedoch, gibt es eine „ursprüngliche“ Form des „Werkes“ in der Musik? Nach meinen bisherigen Erkenntnissen müssen wir dieser Idee von der Ursprünglichkeit eines musikalischen „Werkes“ eine Absage erteilen. Es gibt eine Form, allerdings ist diese wesentlich unscharf, rauschend, beziehungsreich, relational und symbolisch andeutend, so dass ihr Existenzgrund eher in einem Quantenuniversum zu verorten ist, in dem es keine distinkten sondern nur partielle oder mehrdeutige Antworten gibt. Der Klang scheint als Welle nicht der Linearität des Newton'schen Kosmos zu entsprechen. Interpretation findet in einem Universum der Quanten statt, in dem die Objekte nicht eindeutig und eingestaltig sind. In Bezug auf aleatorische Kompositionen, die dem Interpreten gewisse Eingriffsrechte in die formale Gestaltung und Ausführung der Komposition einräumen, stellt Eco für den Interpreten von „traditioneller Musik“ gar fest:

„Der Interpret hat nicht nur, wie in der traditionellen Musik, die Möglichkeit, die Anweisungen des Komponisten seinem eigenen Empfinden gemäß aufzufassen, sondern soll in die Form der Komposition selbst eingreifen (...) in einem Akt schöpferischer Improvisation.“¹³²

Einem alten Klischee folgend sieht Eco für den Musiker „traditioneller Musik“ nur die Möglichkeit, eindeutige „Anweisungen“ (zu was?), die der Komponist in der Partitur hinterlassen hat, seinem „eigenen Empfinden“ nach auszuführen, als ob diese musikalischen Kunstwerke nicht „offen“ wären und die gleichen Rechte hätten wie andere Werke der Kunst, denen er diese Rechte vorher zugesprochen hatte. Eco weiter:

„Ein klassisches Musikwerk (...) war ein Ganzes aus musikalischen Realitäten, die der Komponist in definierter und abgeschlossener Weise organisierte und dem Hörer darbot, indem

¹³⁰ ebenda, S. 11

¹³¹ ebenda, S. 14

¹³² ebenda, S. 27

*er sie in konventionelle Zeichen übersetzte, die es den Ausführenden gestatteten, die vom Komponisten imaginierte Form in ihren wesentlichen Zügen zu reproduzieren.*¹³³

Ecos Aussage lässt schlussfolgern, dass er gerade den musikalischen Text, entgegen allen anderen Texten, als Träger einer „definiten und abgeschlossenen“ Botschaft „musikalischer Realitäten“ (was immer das auch sei) versteht, die der Komponist im musikalischen Werk (vielleicht meint er die Partitur?) im Wesentlichen hinterlässt. Gerade so, als finde man einen (graphischen) Tonträger auf der Straße, den man nur abspielen müsse, um das vom Komponisten imaginierte klangliche Resultat unverfälscht (oder jedenfalls in seinen „wesentlichen Zügen“) zu erhalten. Dabei erscheint es, als sei klar, welche „musikalischen Realitäten“ eine Partitur darstelle und als gebe es keine Unterschiede in dem „Wie?“ der Produktion ihrer Zeichen¹³⁴. Es ist erstaunlich, dass gerade der Bereich der Musik mit ihrer komplexen, nicht-sprachlichen, akustisch-gestischen Problematik von Eco in ungleich simplizistischer Weise abgehandelt wird. Denn wo ist die „musikalische Realität“ der *Sonatine* Ravels, die so verschiedenartig in allen ihren Interpretationen, selbst in Ravels eigener, erklang und in jeder Aufführung (selbst in jeder anderen Ravels) verschieden klingen wird? Die notierte Note ist kein Zeichen, das für eine klar definierte klangliche Präsenz mit einem klar umrissenen „Sinn“, eine „Realität“ steht, den oder die man in „seinen wesentlichen Zügen“ reproduzieren kann, um eine „imaginierte Form“ zu reproduzieren (was jeder Automat auch könnte), sondern ist als Aufforderung zur Ausführung einer körperlichen Handlung (am Instrument) zu betrachten, deren Resultat einen Klang herstellt (dessen Erleben mit kulturellen und persönlichen Konnotationen aufgeladen ist), dessen jeweilige klangliche Gestalt (für jeden Interpreten wie Hörer) in Raum und Zeit variiert. Diese rauschende Aufforderung der Symbole der Partitur muss mit den anderen Aufforderungen der Partitur gestisch in Relation gesetzt, mit kognitivem, somatischem und emotionalem „Vorwissen“ abgeglichen und performativ ausgeführt werden. Es geschieht kein wiederholendes Präsentieren eines ein für alle mal erlernten oder metaphysisch irgendwo anwesenden Gebildes, einer „Realität“, die man durch die eindeutigen Anforderungen der Partitur aufrufen könnte wie eine bestimmte Telefonnummer. Die Komposition, Ecos „Musikwerk“, existiert nicht. Es gibt nur gestische Aufführungen der Partitur, die aus ihrem Rauschen resultieren. Die Metaphysik des musikalischen Kunstwerks, sein „Wunder“, ist materiell: die unendliche Quelle an Materialitäten, an „Stimmen“, die durch es erzeugt und hörbar gemacht werden kann.

Es bleibt zu fragen, ob die andeutend symbolische Offenheit des „Wie?“ bei einer relativen Bestimmtheit des „Was?“ grundsätzlich an konventionelle Partituren gebunden ist oder ob auch andere Formen von Partituren diese tragen?

Modernere Formen von Partituren aus dem 20. und 21. Jahrhundert wie solche mit neuartigen Symbolen und damit verbundenen besonderen (Klang-) Aktionen oder solche graphischer, szenisch-theatraler oder rein textlicher Natur verkleinern die Möglichkeiten der akustisch-materiellen Ausführung nicht, sondern öffnen die Möglichkeiten des „Wie?“ in gleichem Maße wie konventionelle Partituren der Vielgestaltigkeit der Interpretation. Aufgrund ihres neuartigen, unkonventionellen, singulären und oftmals bewusst ambigen Charakters wird in zeitgenössischen Partituren zu großen Teilen sogar das „Was?“ in eine unbestimmtere Offenheit der Interpretation entlassen. Das Zeichen der Note bleibt auch in zeitgenössischen Formen von Partituren Symbol, das in andeutender Weise auf ein nicht genau bestimmtes gestisches Ereignis verweist.

Betrachten wir drei verschiedene Beispiele.

¹³³ ebenda, S. 28

¹³⁴ Sicherlich gibt es epochenspezifische musikalische Selbstverständlichkeiten, die professionelle Musiker jeder Epoche kannten, jedoch unterscheidet sich das „Wie?“ der Anwendung dieser Regeln auch hier.

1.) Partituren aleatorischer Musik des 20. Jahrhunderts, die Eco als Gegenbeispiel der „traditionellen“ Musik anführt und in welcher der Interpret aus einem vom Komponisten arrangierten Angebot etwas (bspw. eine Reihe von Tönen in ihrer Kombination, Anordnung oder Lautstärke) für eine Aufführung auswählen und bei einer nächsten Ausführung andersartig auswählen und arrangieren darf, gibt dem Interpreten zwar gewisse, im Verlaufe des 19. Jahrhunderts verlorene Eingriffsrechte in die strukturellen Parameter, in das „Was?“ der Komposition zurück; jedoch nivelliert dieses Eingriffsrecht in spezielle Strukturen des „Was?“ die unendlichen Möglichkeiten der Erzeugung des „Wie?“ in keiner Weise. Das, was Eco „definite und abgeschlossene Weise“ nannte (wobei er bspw. die Verzierungspraktiken der Alten Musik völlig außer Acht ließ, die das notierte „Was?“ einer Komposition durch improvisatorisch angewendete Ornamente selbstverständlich veränderten), die niedergeschriebene formale Gestalt und Struktur der Komposition, wird flexibler, da der Komponist die Bestimmung gewisser kompositorisch und notationstechnisch abgeschlossener und festgelegter Parameter wie Tonhöhe, -dauer, -stärke und -farbe, über die er seit vielen Jahrzehnten alleinige Hoheitsrechte besaß, an gewissen Stellen der Komposition in ihrer Anwendung, Kombination und Zusammensetzung für den Interpreten freigibt, der diese Anordnung gleichsam arrangierend vornehmen darf. Dabei gibt es zumeist einen vom Komponisten angebotenen Rahmen (wie den eines Angebotes von Tönen und dynamischen, agogischen oder artikulatorischen Möglichkeiten ihrer Kombination und Ausführung), innerhalb dessen der Interpret diesen Eingriff vornehmen darf, weshalb der Komponist immer noch die Regeln des Spiels und den Rahmen des „Was?“ vor- und das „Wie?“ in selbiger Art und Weise freigibt wie bei konventionellen Partituren.

2.) Graphische Partituren wie bspw. „Mäandros“¹³⁵ von Anesthis Logothesis aus dem Jahre 1963 nähern sich in ihrem graphischen Erscheinungsbild dem gestischen Element von Musik, wie es die Neumen augenscheinlich visualisierten, an, indem sie als Abdruck von Bewegungen erscheinen, nach welchen die Klänge in einem bestimmten zeitlichen Rahmen verlaufen sollen. Klangliche Verläufe und Aktionskurven ihrer Produktion werden graphisch dargestellt, die Ausführung sowohl des größten Teils des konkreten „Was?“ als auch des „Wie?“ in die Beliebigkeit des Interpreten gestellt. Es gilt in Leserichtung diese zu erfindende konkrete Ausführung der Zeichen mit einem beigefügten zeitlichen Raster zu koordinieren, welches die ungefähre Dauer und zeitliche Proportion der Ausführung anzeigt. Die Zeichen der Partitur – Punkt, Linie, Geflecht, Kurve, Struktur – sollen bis zu 50 Spieler eines in beliebiger, variabler Besetzung auftretenden Orchesters zu Klangaktionen auffordern. „Was?“ und „Wie?“ werden bei der Erprobung des Stückes in einem gemeinsamen, gleichberechtigten Ausarbeitungsprozess zwischen Dirigent und Orchester ausgemacht, wobei die Hoheitsrechte des Dirigenten verunsichert und quasi demokratisiert werden. Jeder darf zur Ausformung des in seiner konkreten Gestalt völlig offenen Werkes beitragen. Trotzdem ist auch diese Partitur Beispiel der relativen Bestimmtheit des „Was?“ und der relativen Unbestimmtheit des „Wie?“, welches die Struktur vor der konkreten Ausführung auszeichnet. Das „Was?“ wird relativer, unbestimmter und mehrdeutiger als bei konventionellen Partituren, bleibt aber trotzdem – bspw. als aufsteigende Struktur, als räumlich punktierende Wolke, als sich verzweigende Bahnen – beschreibbar. Das „Wie?“ ist nach wie vor ebenso offen und symbolisch andeutend wie bei einer konventionellen Partitur und verändert das in diesem Kapitel erarbeitete Ergebnis, dass das graphische Zeichen die Konkretion des durch es hervorgerufenen akustischen „Wie?“ durch die Transformation in ein Visuelles ins nahezu Unbegrenzte potenziert, nicht.

3.) Szene 38 aus dem theatralen Satz „Repertoire“ aus Mauricio Kagels „Staatstheater“ aus den Jahren 1967-1970 bleibt trotz der genauen textlichen, graphischen und musikalischen

¹³⁵ Anhang 7, S. 192

Beschreibung offen und vieldeutig in den Möglichkeiten des Erzeugens des „Wie?“. Die Partitur zur Szene „Einpauken“¹³⁶ besteht aus drei Elementen: kurze Partitur in zwei einlinigen Systemen (konventionelle und neuartige graphische Elemente beinhaltend), ausformulierter, den Ablauf beschreibender Text und gegenständliche Zeichnung, die den beschriebenen Inhalt visualisiert. Der im Text beschriebene Ablauf ist wie folgt: hinter einer (im ganzen „Satz“ präsenten) Kulissenöffnung (große Wand oder Paravent) steht für den Zuschauer unsichtbar der Ausführende, der einen Schlägel hält. Dieser Schlägel (einer großen Trommel mit „extra langem Stiel“) wird neben der Kulissenöffnung sichtbar. Er pendelt von links nach rechts, vom (vom Zuschauer aus gesehenen) Sichtbaren ins Unsichtbare hinter die Kulissenöffnung. Eine Zeichnung des Schlägels mit Pfeil für die Bewegungsrichtungen verdeutlicht das Pendeln. Bei jedem Verschwinden des Schlägels hinter der Kulissenöffnung soll der Ausführende kurz aufstöhnen, wobei der Schlägel mit zunehmender Dauer von der Mitte der Kulissenöffnung aus immer tiefer wandern soll, bis er etwa Wadenhöhe erreicht hat. Dann endet die Szene.

Eine kleine Partitur zeigt Noten auf jeweils einer Notenlinie in zwei Systemen. Das obere System stellt die Stimme dar (enthält somit das Akustische betreffende Informationen), das untere die pendelnden Bewegungen des Schlägels (enthält somit das Visuelle betreffende Informationen). Die Stimme des oberen Systems soll im *forte guttural* und *staccato* den Laut „ö“ sprechen/stöhnen. Die Notenwerte sind Sechzehntel und Sechzehntelpause, wobei jede Note einen *staccato* Punkt trägt. Synchron dazu ist die pendelnde Bewegung des Schlägels im unteren System in eckigen Notenköpfen im Wert von einer halben Note mit Achtfahne und einem kleinen Pfeil mit zwei Spitzen auf der Mitte des Notenhalses dargestellt. Das Tempo wird mit „ca. MM 60“ für die Sechzehntel angegeben, der Abschnitt der Partitur mit den gewöhnlichen Wiederholungszeichen versehen. Kagel vereint konventionelle Partitur, Graphik/Piktogramm und Text zu einer neuartigen Form der Partitur. Die Partitur ist Anweisung an den Interpreten, etwas Bestimmtes am „Instrument“ (dem Schlägel bzw. dem Mund) und auf der Bühne zu tun, was ein akustisches und auch visuelles Resultat nach sich zieht.

Die Einbeziehung der optischen Geschehnisse der Bühne – die trotz ihrer teilweise spektakulären theatralen Qualität (wie Umbauten zwischen verschiedenen Werken, Platzwechsel der Musiker, dem Ausschütten des Kondenswassers aus den Instrumenten der Blechbläser, vielsagenden Blicken, Auf- und Abtritten etc.) nicht Gegenstand kompositorischer Gestaltung in den vergangenen Jahrhunderten waren – in die vom Komponisten zu bestimmenden Parameter der Komposition illustrieren zwar Kagels Bestreben, auch auf die optische Präsentation des niedergeschriebenen Zeichenmaterials der Partitur Einfluss zu nehmen – was ohne Kagels ironisierende Grundhaltung fast schon totalitären Charakter haben könnte –, bestimmen aber das „Wie?“ dieses akustisch und visuell determinierten „Was?“ nicht.

Die Partitur beschreibt zwar den zu hörenden, stöhnenden Klang der Stimme des Ausführenden, sowie die sichtbare, jedoch eigentlich nicht hörbare (der Schlegel schlägt ja – wahrscheinlich und hoffentlich – nicht wirklich) Bewegung des Pendels, die quasi synchron in Achteln zur Stimme laufen soll. Sie definiert die ablaufenden klanglichen und einen Teil der visuellen Abläufe, der Text beschreibt die Szene und ihren Ablauf in schriftlich ausformulierter Form. Die Graphik veranschaulicht die imaginierte Ausführung der Pendelbewegung, die vom Sichtbaren ins Unsichtbare schlägt (obwohl sie nur die Seitwärts-, nicht jedoch die erwähnte Abwärtsbewegung mit kleinen Pfeilen darstellt).

Trotz der plastischen Beschreibung der Szene bleiben die zahlreichen Parameter des „Wie?“ offen, während das „Was?“ relativ genau definiert ist. Wie ist die Stimme des Ausführenden, männlich/weiblich/kindlich, hoch/tief? Wie spricht er das „ö“ genau aus: ironisch, artikuliert,

¹³⁶ Anhang 8, S. 193

gequält, dumpf? Wie genau führt er die Anweisung *guttural* genau aus, wie kurz ist das *staccato*? Welche tatsächliche Geschwindigkeit wählt er zur Ausführung und gelingt die Synchronisierung von Akustischem und Visuellem? In welchem Winkel schlägt der Schlägel (Kagel offeriert am Textende noch eine mögliche Variante der Ausführung „mit sichtbarem Arm“) aus, welche Beschaffenheit hat er? Wie hoch, breit etc. ist die Kulissenöffnung, wie sind die Lichtverhältnisse? Wie tief und von welcher Höhe aus wandert der Schlägel im Verlaufe der Aktion (wo ist die „Wadenhöhe“ des Ausführenden)? Wo hält er den Schlägel, ist der Arm muskulös, nackt oder mit einem speziellen Ärmelstoff verhüllt? Wie lang ist der „extra lange“ Stiel? Zahllose akustische und visuelle Parameter der Ausführung auf allen Ebenen sind offen und bleiben es trotz der genauesten Beschreibung, da das „Wie?“ im Freiheitsraum der Interpretation immerzu gestisch unbestimmbar bleibt. Während das „Was?“ der Notation relativ bestimmt ist, bleibt das konkrete, gestische „Wie?“ bei jeder Partitur, die graphische Zeichen benutzt – ob konventionell, graphisch oder textlich – offen und (interpretations-) bedürftig¹³⁷.

¹³⁷ Ein Extrembeispiel der Verweigerung des „Was?“ und des „Wie?“ sind Cages Stücke 4'33'' und 0'00''. Bei ersterem setzt Cage noch den Rahmen eines Anfangs und eines Endes (der Interpret öffnet den Deckel der Klaviatur und schließt ihn nach 4 Minuten und 33 Sekunden wieder), in welchem alle (akustischen) Geschehnisse in diesem Zeitraum zur Musik erklärt werden. Bei letzterem „Werk“ heißt es lediglich „solo to be performed by anyone anywhere“, so dass der Komponist kurzerhand das gesamte Leben zum ästhetischen und musikalischen Ereignis erklärt. „Was?“ und „Wie?“ werden hier unwichtig, der Komponist zeichnet keine Klangereignisse (geschweige denn aus einem geschaffenen Tonsystem) durch seine Niederschrift aus, sondern erklärt den Klang selbst, den Klang des (alltäglichen) Lebens selbst zum ästhetischen Ereignis, das in jedem Moment stattfindet und nicht mehr auf den Weihstätten der Bühnen in der Rahmung des Konzertes stattzufinden hat. Die textlichen Anweisungen werden zum Symbol für das Leben, wie das Leben symbolisch Musik, Kunst wird.

Kapitel 2: Komposition

*In der folgenden Nacht tauchte die hartnäckige Sinfonie erneut auf
und erklang in meinem Kopf; deutlich hörte ich das Allegro in a-Moll,
mehr noch, ich glaubte es geschrieben vor mir zu sehen.
Ich erwachte, von fieberhafter Unruhe erfüllt...¹³⁸*

Nachdem ich mich im ersten Teil mit der Notation, ihrer Herkunft und Entwicklung, ihrem Vermögen und ihren ästhetischen Implikationen befasst und die Fragen, was Notation ist und was sie festhalten kann, erörtert habe, möchte ich im zweiten Kapitel der Arbeit genauer auf das Komponieren und den Komponisten eingehen.

Denn wer erstellt die Partitur? Wer „öffnet“ die Töne in den rauschenden Zeichen der Partitur für eine individuierende (Wieder-?) Erzeugung? Wer stiftet die dunklen Symbole der Noten, hinter denen sich in andeutender und beziehungsreicher Weise Gesten verbergen, die der Interpret in performative Relation setzen muss? Wessen Gesten werden in der Notation gebannt? Die Gesten dessen, der die Noten in der zu erlernenden Form zu einer Melodie, einer Phrase, einem Stück, einer Szene, einer „Komposition“ „zusammensetzte“. Die Gesten desjenigen, der die Komponenten der Musik zusammenstellte. Die Gesten desjenigen, der Komponist genannt wird. Denn Komponisten notieren und Notation ist keine abstrakte Größe, keine selbstständige Entität, sondern wird von Menschen erzeugt und angewendet. Die zusammensetzenden „Anwender“ von Musik sind die Komponisten, die ihre „Komposition“ tradieren möchten.

Ich möchte in diesem Kapitel im Kurzen darstellen, wie sich das Komponieren seit den ersten notierten mehrstimmigen Kompositionen des europäischen Mittelalters entwickelt hat und welche besonderen Umwälzungen im Verlaufe des 18. Jahrhunderts zu einem noch heute nachwirkenden Verständnis von Musik und Komposition sowie deren Praxis geführt haben. Des Weiteren möchte ich – auf die bisherigen Erkenntnisse aufbauend – fragen, was Komposition ist, was eine Partitur für den Komponisten ist und ob es eine letztgültige Autorenschaft eines musikalischen Werkes, einer „Komposition“ geben kann.

Entwicklung des Komponierens

*Wohl dem, der, wann der irdische Boden
untreu unter seinen Füßen wankt,
mit heitern Sinnen auf luftige Töne sich retten kann.¹³⁹*

Komponieren bedeutete im Verlaufe der Jahrhunderte immer Verschiedenartiges. Der Diskurs der Fremd- und Selbstdefinitionen des Musikerfindens wird auch in der Zukunft nicht abreißen, auch wenn Musikerschaffen sicherlich einige gemeinsame und stabile Parameter über die Jahrhunderte hinweg aufzuweisen vermag. Die sozial-historischen, musikalischen und ästhetischen Entwicklungen des 18. und 19. Jahrhunderts, auf die ich meine Ausführungen in den folgenden Abschnitten fokussieren möchte, sollten schließlich zu einem Verständnis des Erfindens von Musik führen, das bis heute große Auswirkungen auf das Verständnis des Machens von Musik nach einer Partitur hat, weshalb sie einer detaillierteren Darstellung bedürfen.

¹³⁸ Hector Berlioz – Memoiren; Bärenreiter, Kassel 2007, S. 562

¹³⁹ Ludwig Tieck/ Wilhelm Heinrich Wackenroder – Phantasien über die Kunst; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/phantasien-uber-die-kunst-1917/14>

1.) Komposition vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert

...wodurch ich von einem singenden und blasenden Nachtwächter auf einen stummen reduziert wurde...¹⁴⁰

In der Monophonie des frühen Mittelalters war Musik gleichbedeutend mit dem Erklängen einer Melodie. Für Augustinus war musica „die Kenntnis von der rechten Gestaltung“¹⁴¹ des melodischen Verlaufs. Alfarabi sah Musik im 10. Jahrhundert als Wissenschaft der Zusammensetzung von Intervallen an und auch im „Micrologus“ von Guido von Arezzo sind frühe Ansätze einer (einstimmigen) Melodielehre zu erkennen¹⁴². Ein „Komponist“ konnte in dieser Zeit genannt werden, wer die horizontale Bewegung einer Melodie nach bestimmten Regeln gestalten und entwickeln konnte. Im Hoch- und Spätmittelalter jedoch waren zahlreiche Musikerfinder anonym, wollten (oder durften) aus verschiedenen Gründen ihren Namen nicht auf einem Musikstück hinterlassen, so wie es auch für die hervorragenden Baumeister großer Gotteshäuser dieser Zeit nicht üblich war, diesen Dienst zur Verherrlichung Gottes mit ihrem Namen zu versehen. Das individuelle Moment des Komponierens stand noch zugunsten der Befolgung allgemein gültiger Regeln zurück, theologisch gestimmt und theoretisch untermauert durch spekulative Schriften der mathematischen Musikphilosophie des Quadriviums, in welchem Musik mathematisch-geometrisch verankert war.

Im Hochmittelalter ragten daher nur einige Namen aus der anonymen Masse an Musikerfindern heraus. Nur Wenige setzten ab dem 12. Jahrhundert ihre Namen unter erfundene geistliche Gesänge. Die Magister der Klosterkirche zu Notre-Dame, Leonin (ca. 1150 – ca. 1201) und Perotin (ca. 1165 – ca. 1225¹⁴³) hinterließen, wie auch Hildegard von Bingen (1098 – 1179), als einige der Ersten ihre Namen unter musikalischen Werken. Während Leonin die einstimmigen Melodien in zweistimmige Gesänge im Organum erweiterte, führte sein Nachfolger Perotin diese zur Drei- und Vierstimmigkeit im Triplum bzw. Quadruplum, woraus sich die Motette entwickelte.

Komponisten wie Leonin, Perotin und ihre Nachfolger durch die Jahrhunderte notier(t)en ihre musikalischen Ideen in (verschiedenen Formen von) Partituren. Notation ist, wie wir im ersten Kapitel gesehen haben, bestrebt, erfundene Klangereignisse in graphischer Art und Weise in der Partitur festhalten. Der Erfinder dieser Klangereignisse und (zumeist) der erste, der sie notiert, ist der Komponist. Er, der von der Musik „zuerst Bewegte“, gilt, sobald er die Zusammensetzung der Klangereignisse abgeschlossen, geordnet und in eine für ihn ansprechende, (graphisch) endgültige Form gebracht hat (auch wenn die spätere Reinschrift, der Druck oder das Computerprogramm die letztendliche genaue Erscheinungsform der graphischen Zeichen und damit der dem ausführenden Musiker vorliegenden Partitur nochmals verändern) als verantwortlicher Urheber einer „Komposition“. Je komplexer die Musik nach der Einführung der Notation, je größer die Masse und die Qualität der hinterlassenen Musikwerke wurde, desto häufiger fanden sich ab dem 13. Jahrhundert Namen in Partituren, durch welche die Urheber ihre Leistungen benennen wollten. Die Zunahme der Nennung des Namens von Komponisten seit dem Hochmittelalter legte Zeugnis eines sich entwickelnden Verständnisses von individualistischer, schöpferischer Kreativität ab.

Im Verlaufe des Hinzukommens weiterer musikalischer Stimmen, also des „Kontrapunkts“ – zuerst im Organum, dann in den mehrstimmigen Gesängen – erweiterte sich die augustinerische Definition auf die Ordnung der Bewegung zuerst von zwei, dann von mehreren Stimmen unter melodischen und rhythmischen Gesichtspunkten zueinander. Notation ermöglichte die

¹⁴⁰ Bonaventura, S. 61

¹⁴¹ zitiert nach: Ernest T. Ferand - Artikel: Komposition; in: MGG, Band 7; DTV, München & Bärenreiter, Kassel 1961, S. 1427

¹⁴² ebenda

¹⁴³ Die genauen Lebensdaten von Leonin und Perotin sind in der Forschung bis heute umstritten.

Komplexifikation vom einstimmigen Gesang zum zwei- und mehrstimmigen, da sie den melodischen und rhythmischen Ablauf jeder Stimme für jeden Sänger unabhängig von den anderen Stimmen zum Zwecke der Tradierung und Memorierung optisch darstellen konnte. Der Begriff der „Komposition“ wurde bis ins 16. Jahrhundert hinein oftmals synonym mit dem Begriff der kontrapunktischen Satzlehre gebraucht, besonders für die Unterscheidung von schriftlicher Gestaltungsweise der Notation zu mündlicher Praxis der Improvisation. Vor 1500 hieß Komponieren mehrheitlich Kontrapunktieren, auch wenn der Gebrauch von „contrapunctus“ und „composition“ bis über das 16. Jahrhundert hinaus in Deutschland und Italien nicht durchgehend einheitliche Verwendung fand. Bernhard erklärte 1648 im „Tractatus Compositionis Augmentataus“:

„Die Composition (ist) eine Wissenschaft aus wohl gegen einander gesetzten Con- und Dissonantiis einen harmonischen Contrapunct zu setzen... ist also der Zweck der Composition die Harmonie oder Wohl-Laut mehrerer und unterschiedener Stimmen, welches die Musici einen Contrapunctus heissen...“¹⁴⁴

Komposition war ein Handwerk, eine „wohl“ geordnete Wissenschaft, die melodische und rhythmische Verläufe von Tönen (horizontal und vertikal) nach gewissen Regeln, die allgemein verbindlich waren, „zusammen-setzte“ und schriftlich fixierte.

Während sich das rhythmische Moment zuerst nach Versmaß oder Sprachrhythmus des vertonten geistlichen oder weltlichen Textes – von dem Musik bis in die Renaissancezeit nicht zu trennen war – richtete, erfuhren die einzelnen Gesangsstimmen in der Mensurallehre, die ab dem 13. Jahrhundert erstmals die Dauer von Noten graphisch detailliert notieren konnte, neben der melodischen auch größere rhythmische Selbständigkeit. Durch die Zunahme melodischer und rhythmischer Komplexität und deren Tradierung für nachfolgende Musiker in Partituren durch die sich manifestierende Praxis der Notation benötigte das Erstellen von den Regeln entsprechenden Tonsätzen eine weitere Spezialisierung der Musikschaffenden. Durch die Tradierung von (älteren) Musikwerken in erhaltenen Handschriften und Partituren entstand eine nach und nach immer verbindlicher werdende Tradition für „Komponisten“, die sich an den (älteren) Vorbildern zu messen hatten. Johannes de Grocheo unterschied beim „Erfinden“ von Musik zwischen „ordinaire“ (zurechtmachen) und „componere“ (neuschaffen). Er sah zwei- oder mehrstimmige Tonsätze als „musica composita“ und deren Verfasser als „compositeur“ an¹⁴⁵. Somit kam im 16. Jahrhundert der Gedanke des Neuschaffens, der künstlerischen Originalität auf, da der Komponist Schöpfer eines neuen Tonsatzes sein sollte, der nicht lediglich nur „zurechtgemacht“, arrangiert, sondern neu geschaffen sein musste. Diese individuelle Originalität der Organisation des musikalischen Materials, die sich an einer immer größer werdenden Masse an Vorgängern und Zeitgenossen zu messen hatte, wurde in den nachfolgenden Jahrhunderten als „Inspiration“ Maß für kompositorische Qualität, was ich unten ausführen werde.

Die Zweiteilung von gesungenem und geschriebenem Kontrapunkt (quasi Formen des Paares Improvisation und Komposition), die sich vom Beginn des 15. Jahrhunderts an langsam herausbildete, führte dazu, dass es bei Schonsleder 1631 hieß, Komposition sei gleichbedeutend mit Notation¹⁴⁶.

Komposition – als notierte, auszeichnende sowie ausgestaltete Form der Improvisation – und Notation – in Abgrenzung zur nicht notierten, flüchtigen sowie vergänglichen Improvisation – gingen in dieser Zeit eine enge Verbindung ein, deren ästhetische Auswirkungen bis heute anhalten.

¹⁴⁴ ebenda, S. 1438

¹⁴⁵ ebenda, S. 1428/1429

¹⁴⁶ ebenda, S. 1438

Der nach gewissen Regeln gestaltete Verlauf einer Melodiestimme war eine der Säulen des Gebäudes der Musik nicht nur des 16. Jahrhunderts¹⁴⁷. Bona sah ihn 1595 als Grundlage des Komponierens an, denn wer ein guter Komponist werden wolle, müsse zuerst ein guter Sänger („cantore“) und Improvisator („contrapuntista“) sein. Auch von den großen Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts war bekannt, dass sie komplexe Werke (noch) aus dem Stehgreif improvisieren konnten, sie die „musica practica“ beherrschten, um deren beste Wendungen in und mit der „musica poetica“ festzuhalten.

Ausführende Musiker, die nicht selbst (in großem Umfang) komponierten, waren bis in das 18. Jahrhundert hinein nichtsdestotrotz in der Kunst der Improvisation bewandert. So hatten sie bis in diese Zeit hinein Kenntnis von der Diminutionspraxis, die eine bestehende Melodie etc. variierend umspielte und verzierte¹⁴⁸. Auch war die oftmals nicht notierte Kadenz solistischer Instrumentalkonzerte mit Orchester bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein Zeugnis der improvisatorischen Künste der Komponisten und ausführenden Musiker.

Aufgrund der wachsenden Traditionsbildung und der Abgrenzung zur nicht notierten Improvisation entwickelte sich das Komponieren zur Auswahl dessen, was aus einer Improvisation als notierungs- und damit tradierungswürdig angesehen wurde.

Ab der Klassik trat die improvisatorische Schaffensweise gegenüber

„der in allen Einzelheiten schriftlich genau festgelegten Komposition fast gänzlich in den Hintergrund.“¹⁴⁹

Notation und Komposition wurden unzertrennliche Geschwister. Der Begriff der Komposition verengte sich in dieser Zeit weiter auf die schriftliche Form im Gegensatz zur Improvisation. Rameaus analytisch-theoretische Harmonielehre von 1722 („Traité de l’harmonie“) mündete in die dem polyphonen Kontrapunkt zunächst gleichberechtigte, ihn dann verdrängende Harmonielehre, die auch im engen Zusammenhang mit der Herausbildung des bis heute üblichen Tonalitätprinzips (und dem Herrscher als symbolischem Zentrum, Tonika, jedes einzelnen Musikstücks) stand.

Im Frühbarock trat die Generalbasslehre als gleichberechtigtes Element der Kompositionslehre neben den Kontrapunkt, der seine letzte große Epoche erleben sollte. Das Handwerk des Generalbassspiels galt in dieser Zeit als eine Art improvisatorische Vorschule zur Kompositionslehre. Das Verständnis der Handwerklichkeit des Komponierens – des zu erlernenden Zusammensetzens und Niederschreibens von Tönen und Rhythmen, das an das Kochen nach Rezept erinnert – wich im Verlaufe des 18. und 19. Jahrhunderts der Vorstellung des Komponierens als Ausdrucksäußerung einer metaphysischen Idealsphäre, aus der ein nicht ganz im Irdischen verhaftetes „Genie“ seine jenseitigen „Inspirationen“ erhielt und diese, aus dem „Geisterreich der Töne“ stammend, den gewöhnlichen Sterblichen offenbarte¹⁵⁰. Das nunmehr „gedichtete“ Musikwerk wurde autonom. Betrachten wir diesen Wandel etwas genauer.

¹⁴⁷ So unterscheidet Listenius im 16. Jahrhundert 3 Zweige: musica theoretica (spekulativ), musica practica (Sing- und Mensurallehre) und musica poetica (Tonsatzlehre und Kompositionslehre); ebenda, S. 1433

¹⁴⁸ Allerdings wurde die Diminutionslehre ab dem 2. Drittel des 16. Jahrhunderts in Traktaten systematisch gelehrt, was u.a. eine Abnahme der Selbstverständlichkeit dieses Tuns beim gewöhnlichen Musiker anzeigen könnte.

¹⁴⁹ Ferand – MGG, S. 1426

¹⁵⁰ E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Ritter Gluck“ aus dem Jahre 1809 illustriert dieses neuartige Verständnis von Inspiration.

2.) Wandel des Komponierens vom Handwerk zum „Dichten“ des autonomen Kunstwerks im Verlaufe des 18. und frühen 19. Jahrhunderts

*Haben sie nie im Innern wahrgenommen
das stumme Singen, den verummten Tanz
der unsichtbaren Geister?¹⁵¹*

Waren Musiker und Komponisten in den Jahrhunderten zuvor meist nur in Fachkreisen oder fürstlichen und klerikalen Zirkeln bekannt, so wurden sie (und besonders die Komponisten) im Verlaufe des 18. Jahrhunderts zu europaweit bekannten „Stars“, die das bürgerliche (und schwindende adelige) Publikum schätzte, feierte und verehrte.

Der Komponist (oder Virtuose) in höfischen Diensten eines absolutistischen Herrschers brachte diesem in vorbürgerlichen Zeiten enormes Renommee und diente zur (performativen) Zierde des Hofes so wie ein prachtvoller Bau, ein exotisches Tier oder ein meisterliches Gemälde, gehörte aber, betrachtet man die Tischordnung, gesellschaftlich dem Gesinde an. Der Abstieg der Aristokratie ging im 18. Jahrhundert einher mit dem rasanten Aufstieg des Bürgertums, das die verarmenden Adelligen durch ihre industrielle Macht oftmals schon seit Jahrzehnten finanziell aushielt. Die Übernahme und Abgabe von aristokratischen Exklusivrechten in vielen gesellschaftlichen Bereichen durch und an das Bürgertum beschleunigten die sozialen und politischen Wandlungs- und Ablösungsprozesse, unter denen sich der Staat von einem feudalen zu einem bürgerlichen wandelte.

Das zunehmende Interesse von Kreisen des Bürgertums am Komponisten als Produzent einer Musik, die stark zur Bildung eines bürgerlichen (und in der Folge der Napoleonischen Kriege in Deutschland auch nationalen) Bewusstseins beitrug, ging parallel mit der Entwicklung der Genieästhetik des literarischen Sturm und Drang. Im ästhetischen Fokus stand die Entwicklung einer selbständig schöpferischen Persönlichkeit gegenüber der regelhaften Befolgung der Autorität der Tradition. Die Momente von Inspiration erhielt das Genie nicht durch die Befolgung vorgegebener und zunehmend als obsolet empfundener Regeln¹⁵², wie im Bereich der Musik denen des Kontrapunkts oder des Generalbassspiels, sondern gerade durch deren Überschreitung in der „Beseelung“ durch ein unbestimmtes inspirierendes Gefühl oder einen belebenden „Geist“. Man erhob sich politisch und ästhetisch gegen die weltliche und geistliche Autorität, später auch gegen die Autorität der logischen Gedankenführung der Aufklärer¹⁵³.

Ästhetische Konsequenz des Geniekultes des zweiten Drittels des 18. Jahrhunderts war u.a. die Erhöhung des Komponisten zur musikalischen „Gottheit“ und seiner Werke zu kulturellen Heiligtümern, waren sie zuvor schlichte Gebrauchsgegenstände. Das Prager Gedenkkonzert für Mozart aus dem Jahre 1794 in Anwesenheit von Witwe und Sohn des Verstorbenen waren schillerndes Beispiel für Mozarts posthume Vergöttlichung¹⁵⁴. Die Anbringung der Namen bewunderter Komponisten in den neu erbauten Konzertsälen, die wie die Namen Jesu und der Heiligen in der Kirche prangten, waren Zeichen der Herausbildung einer Kunstreligion mit dem Komponisten als zentralem Erlöser. Der blinde Flötist Dulon schreibt 1807 über Bach:

¹⁵¹ Tieck, Ludwig/Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Phantasien über die Kunst; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1917/17>

¹⁵² Hamann 1763: „Ein Genie muß sich herablassen, Regeln zu erschüttern.“; in: Albert Köster – Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit; Heidelberg 1925, S. 256ff.

¹⁵³ Hauser sieht den im Sturm und Drang entwickelten Geniekult mit Merkmalen des Subjektiven und des Irrationalen als Gegenbewegung zur nivellierenden Vernunftethik. Der äußere Zwang habe sich in innere Freiheit verwandelt, die zugleich Despot und Rebell war. Das deutsche Bürgertum sei mit den aufklärerischen Idealen jedoch nie tief genug verwachsen gewesen. Der Kampf gegen den Rationalismus des Absolutismus sei zugleich einer gegen die fortschrittlichsten Tendenzen des Zeitalters gewesen, da der Rationalismus der Fürsten nicht so gefährlich gewesen sei wie der Irrationalismus der eigenen Standesgenossen. Aus der Feindschaft gegen den Despotismus entwickelte sich das Bürgertum zum Werkzeug der Reaktion; Arnold Hauser – Sozialgeschichte der Kunst und Literatur; C.H. Beck, München 1953, S. 616ff.

¹⁵⁴ „Mozarts Witwe und Sohn zerflossen in Thränen der Erinnerung an ihren Verlust und des Dankes gegen eine edle Nation. So wurde dieser Abend auf eine schöne Art der Huldigung des Verdienstes und Genies geweiht...“; aus: Wolfgang Amadeus Mozart. Die Dokumente seines Lebens; hg. von Otto Erich Deutsch; Kassel und Basel 1961, S. 411

„Du bist vorausgegangen in das Land der Harmonie, wo dein reiner Geist schon längst einheimisch zu seyn schien, während du noch unter uns warst.“¹⁵⁵

Wie Jesus als Sohn Gottes aus dem Himmelreich des Vaters entstammte, so Bach und dessen „reiner Geist“ aus dem der „Harmonie“. Komponisten – selbst rückwirkend solche wie Bach, die schon verstorben waren – lieferten nun nicht mehr ein funktionelles, nach festen Regeln mehr oder weniger originell „wohl“ zusammengesetztes Stück, sondern setzten dem Bürgertum sowie ihrem eigenen Ruhm in inspirierten „Tondichtungen“ individuelle, bleibende Denkmäler, die durch den großen bürgerlichen Markt und die fortschrittliche Drucktechnik große Verbreitung erfuhren und auf diese Weise langlebiger sein sollten als die schnell vergessenen, regional und „auratisch“ gebundenen Kompositionen der Vergangenheit, die für punktuelle höfische oder kirchliche Anlässe geschrieben wurden, um danach selten noch einmal aufgeführt zu werden.

Ewigkeit und Unsterblichkeit nicht nur der Komposition sondern auch der komponierenden Person wurden Kriterien kompositorischer Arbeit und ihrer Erzeugnisse. Die Anschauung des Komponisten als Handwerker, der nach bekannten Regeln Tonstücke zusammensetzte, komponierte, verschwand und transformierte sich zur Anschauung des Komponisten als „Tonkünstler“ oder „Tondichter“, der als musikalisches Genie seine Inspirationen aus einem jenseitigen, kunstreligiösen Reich erhielt. Dieser vollkommene Wandel, diese Kehrtwende innerhalb kurzer Zeit ist erstaunlich und womöglich mit der anfänglichen Unsicherheit des Bürgertums verbunden, wie es seinem neuen gesellschaftlichen Standort kulturell Ausdruck verleihen sollte.

Im Zeitalter des Barock bis in das späte 18. Jahrhundert hinein wurde der Musiker als Bediensteter seines Fürsten, als dessen Angestellter behandelt und Musik als ein festumrissenes Handwerk verstanden, dessen Erlernen durch Studium und Erfahrung bewerkstelligt werden konnte. Betrachtet man das Inhaltsverzeichnis von Matthesons „Der vollkommene Capellmeister“ aus dem Jahre 1739, so finden sich in den 3 Teilen des Werkes rationale, musikhandwerkliche Elemente, deren Beherrschung den vollendeten Komponisten, also Capellmeister, versprochen¹⁵⁶. Bei Mattheson fanden sich für das Zustandebringen einer Komposition noch keine Vorstellungen von transzendenter Inspiration eines Genies aus dem „Jenseits des Geisterreiches“¹⁵⁷ des Unendlichen, wie ihn das frühe 19. Jahrhundert erdichtete.

Ausführende Musiker und Komponisten der Barockzeit, die in einem viel höheren Anteil improvisatorisch tätig waren als in späteren Jahrhunderten, bedienten sich aus demselben Vorrat an allgemeingültigen musikalischen Affekten und Charakteren. Diese Affekte wurden als in jedem Menschen vorhanden vorgestellt. Die Musik konnte sie, so die Vorstellung, erregen, aktivieren, rühren, wenn sie die „richtigen“ Wendungen und Verbindungen kannte und die geheimen Schalter des Inneren öffnete. Diese Anschauung verdeutlicht die noch starke Verbundenheit der Musik zur „musica speculativa“ des mittelalterlichen Gedankenkosmos und den „septem artes liberales“ in dieser Zeit. Der ausführende Musiker übersetzte gleichsam für eine zumeist einmalige Aufführung eine vom Komponisten zusammengesetzte, „komponierte“ Partitur, wobei Regeln und Inhalte des Zu-Übersetzenden sowie die „Formalitäten“ der Übersetzung (und ihre Wirkung) selbst allgemein bekannt, da Teil alter Traditionen, waren und die Notwendigkeit zu individualistischer Originalität und

¹⁵⁵ Dülons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet; hg. von C.M. Wieland, Teil 1; Gessner, Zürich 1807, S. 172 ff.

¹⁵⁶ „1. Von der wissenschaftlichen Betrachtung der zur völligen Tonlehre nöthigen Dinge“; „2. Von der wirklichen Verfertigung einer Melodie, oder des einstimmigen Gesanges samt dessen Umständen und Eigenschafften“ sowie „3. Von der Zusammensetzung verschiedener Melodien, oder von der vollstimmigen Setz-Kunst, so man eigentlich Harmonie heißt“; Johann Mattheson – Der vollkommene Capellmeister; Bärenreiter 1999, Inhaltsverzeichnis

¹⁵⁷ E.T.A. Hoffmann – Kreisleriana, Kapitel 6: 4. Beethovens Instrumentalmusik; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3108/6>

Empfindung nicht in dem Maße gegeben war, wie sie das subjektivierende 19. Jahrhundert entwickeln und kultivieren sollte.

Diese Sicht änderte sich mit der Etablierung des sich individualisierenden Komponisten im Fokus der Aufmerksamkeit der bürgerlichen Konzertbühne. Die unproblematische „Aufführung“ eines Handwerkstückes durch einen Handwerker wurde zu einer metaphysisch beladenen „Interpretation“ eines Stückes eines inspirierten Genies durch den ausführenden Musiker, der den Abstand zwischen metaphysischer Idee und irdischem Klang einzuholen hatte und das „Reich der Harmonie“ (nach Feierabend) aufschloss.

Schwärmerischer Enthusiasmus, versinnbildlicht in Hoffmanns Charakter des „Reisenden Enthusiasten“ noch im 19. Jahrhundert, führte im 18. Jahrhundert dazu, dass sich die Vernunft und ihre Nüchternheit besonders im ästhetischen Bereich auf dem Rückzug befand. Hiller sinnierte prä-romantisch, dass die schönsten Erfindungen des menschlichen Geistes eher aus Instinkt und Zufall denn aus Nachsinnen und Untersuchen entstanden seien, besonders in der Kunst¹⁵⁸. Dunkle Begriffe des inneren Gefühls leiteten den Trieb des Genies, so Hiller, die Vernunft sage dem Genie nichts, da dieses nur unter Leitung des „Gefühls“ arbeite.

Das „Gefühl“, die „Beseelungen“ der Inspiration schienen aus einem Jenseits zu kommen, in das nur die neue Aristokratie der Kunst Einlass hatte. Rettete sich das gefallene fürstlich-klerikale System gar unmerklich in ein elitäres und ebenso exklusives Reich der Kunst oder entrückte das Bürgertum die Kunst in ein Jenseits, da sie im Alltag keinen festen gesellschaftlichen Platz mehr hatte, außer zu Feierabendstunden am Ofen oder im palastartigen Tempel des Konzertsaals?

Die Verlagerung der Herstellung von Musik vom Körperlich-Regelhaften-Verstandesorientierten zum Geistig-Individuellen-Gefühlvollen führte auch zu einer Trennung der vorher vereinten Tätigkeiten des Komponierens und Vortragens. Der Komponist, im Absolutismus als Kapellmeister immer mitspielender Teil der Hofkapelle oder als Chorleiter und Organist der Kirche immer an der Aufführung seiner Werke praktisch beteiligt, war im bürgerlichen Zeitalter eher für die Produktion als die „Reproduktion“ zuständig, auch wenn Komponisten wie Chopin, Liszt oder Paganini als Aufführende ihrer eigenen Werke noch bis tief ins 19. Jahrhundert (und bspw. mit Rachmaninow sogar noch bis in das 20. Jahrhundert hinein) tätig waren. Die durch die Industrialisierung entstandene Spezialisierung und Teilung der Arbeitsprozesse war auch auf musikalischem Felde in der Trennung in Komponist, Interpret und Dirigent festzustellen.

Der Komponist enthob sich dabei aus dem Bereich des Handwerklichen und wechselte in den ästhetischen Bereich der schönen Künste, der vor kurzem theoretisch eingerichtet wurde. Das Handwerkliche wurde dem handwerkenden, ausführenden Musiker überlassen, der Komponist „dichtete“ nun. Christian Friedrich Daniel Schubart nannte Genies 1776 „sichtbare Gottheiten“¹⁵⁹ und auch der Komponist Joseph Martin Kraus (1756-1792) findet Argumente gegen die barocke Systematisierung von Musik in Figuren- und Affektlehre:

„Was soll das heissen? Sachen, die ihrer Mannigfaltigkeit wegen in aller Welt sich nicht bestimmen lassen können, auch nur in soweit, als wir gekommen sind, in so ein Tabellchen zu bringen?“¹⁶⁰

¹⁵⁸ Johann Adam Hiller – Über die Musik und deren Wirkungen; Leipzig 1781, S. 1;
http://books.google.de/books?id=WzJDAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onpage&q&f=false

¹⁵⁹ Oskar Walzel – Das Prometheussymbol von Shaftesbury bis Goethe; München 1932, S. 25; zitiert nach: Schleuning, S. 369

¹⁶⁰ Joseph Martin Kraus – Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777; Frankfurt 1778, S. 22;
http://books.google.de/books?id=zGg7AAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onpage&q&f=false

Das Publikum war nicht mehr auf der Basis der Verstandesarbeit des Komponisten, der „prästable“, „natürliche“ Elemente kombinierte (die eine direkte Auswirkung auf die schon als im Menschen versammelt imaginierten affektiven Kräfte hatten), lenkbar, wie man dies noch im Barock vermutete, sondern wurde gleichsam musikalisch befreit und individualisiert durch die Heroen der Kunst.

Die Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts war eine erste Ausdrucksbewegung gegen die Vernunftfesseln der Aufklärung (die zugleich befreite wie unterdrückte), beeinflusst durch den Pietismus und dessen Tendenz zu Schmerz- und Seeligkeitsgefühlen¹⁶¹. Private „Herzergießungen“ in Tagebuch- oder Briefform sowie stark empfundener Enthusiasmus mit anschließenden „Ergießungen der Leidenschaften“ der genialischen Feuer brachten in ihrem „feurigen Irrationalismus“¹⁶² das Vernunftgebäude schließlich zum Einsturz. Herder sprach das neue ideelle Programm der Kunst aus: den Künstler treibe die in ihm liegende Idee, deren Darstellung Lohn sei und nicht die Arbeit für Kenner¹⁶³. Vielleicht könnte der Ursprung des in dieser Zeit entstandenen „Ideellen“ der Kunst, ihre intrinsische Motivation, eher in der funktionellen Unbestimmtheit des „Werkes“ auf dem neuen, bürgerlichen Markt liegen, ihr Sprechen von unsichtbaren Dingen Ausdruck ihrer sozialen Unsichtbarkeit im Alltag des Bürgertums (das Musizieren oder Musikhören am Tagesende nicht zum Alltag gerechnet) sein?

Die Kultivierung der Subjektivität geschah verstärkt durch das Musizieren in kleinen „von Gefühlen geschüttelten“¹⁶⁴ Gruppen, so dass der Wandel der ästhetischen Funktion von Musik von der Dienerin der Herrschenden zur Herrscherin ihrer Diener und weiterführend zur Stifterin eines individuierenden Erlebens das Zeitalter der Moderne einläutete.

Marpurgs Biographien- und Anekdotensammlung von 1786, „Legende einiger Musikheiligen“¹⁶⁵, spiegelte die zunehmende Verwandlung von Komponisten zu Heiligengestalten, auf die schon der Titel anspielt. Ein englischer Industrieller schickte Haydn 6 Paar Wollsocken, um ihm etwas „Gutes“ zu tun, so wie man einer Gottheit Opfer darbrachte¹⁶⁶.

Der Komponist im Mittelpunkt öffentlicher Aufmerksamkeit benötigte keinen speziellen Anlass mehr, zu dem komponiert wurde – höfische Aufführung oder eingebunden in klerikale oder pädagogische Zusammenhänge –, er komponierte „auf Vorrat“ bzw. für die Ewigkeit. Bei den ab 1784, kurz vor Händels 100. Geburtstag, regelmäßig stattfindenden Londoner Händel-Festen huldigte der König (posthum) Händel und nicht mehr Händel (zu Leb- und Dienstzeiten) dem König wie noch bspw. durch seine „Wassermusik“ von 1717. Im Reich der Kunst herrschte kein weltlicher Fürst mehr. Zelter berichtet 1809 von C.P.E. Bach:

*„Er behauptete, der König sei zwar gebietender Herr in seinem Lande, doch nicht im Reiche der Kunst, wo Götter walten, von denen alles Talent ausgehe und wieder dahin zurückgehe.“*¹⁶⁷

Auch Bosseler berichtete in der „Musikalischen Real-Zeitung“ 1789:

¹⁶¹ Auch Wilhelm Heinrich Wackenroder, der am Ende des Jahrhunderts die Romantik mitbegründen sollte, war stark pietistisch geprägt, was er auf seine ästhetischen und literarischen Schriften übertrug.

¹⁶² Schleuning, S. 370

¹⁶³ ebenda, S. 372

¹⁶⁴ ebenda, S. 370

¹⁶⁵ Friedrich Wilhelm Marpurg – Legende einiger Musikheiligen (unter dem Pseudonym: Simeon Metaphrastes d.J.); Köln 1786;

http://books.google.de/books?id=nVJDAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

¹⁶⁶ Joseph Haydn – Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen; hg. v. Dénes Bartha, Kassel und Basel 1965; zitiert nach: Schleuning, S. 364/365

¹⁶⁷ C.H. Bitter – C.P.E. Bach und W.Fr. Bach und deren Brüder; Band 1; Berlin 1868, S. 182; zitiert nach: Schleuning S. 389

„Ach, sagte Conti, Marquis kann der König machen, aber keinen Schobert.“¹⁶⁸

Im 18. Jahrhundert verbanden sich sozial-ästhetischer Wandel, Stil- sowie Notationsentwicklung mit Marktmechanismen und gipfelten im Geniekult einer neuen bürgerlichen Musikästhetik, in der sich das Verständnis vom Handwerklichen des Musikmachens früherer Jahrhunderte (wo der Komponist bei Hofe noch am Tisch des Gesindes saß) zum musikalischen „Dichten“ eines autonomen Kunstwerks wandelte (und der Komponist in den Tontempeln wie eine Gottheit verehrt wurde).

Haydn bemerkte in einem Brief an Krüger 1802, dass ein geheimes Gefühl ihm zugeflüstert habe:

„Es giebt hienieden so Wenige der frohen und zufriedenen Menschen, überall verfolgt sie Kummer und Sorge, vielleicht wird deine Arbeit bisweilen eine Quelle, aus welcher der Sorgenvolle oder der von Geschäften lastende Mann auf einige Augenblicke seine Ruhe und seine Erholung schöpft. Dieß war dann ein mächtiger Beweggrund vorwärts zu streben...“¹⁶⁹

Nach der Befreiung aus der Abhängigkeit der Fürsten trieb den Komponisten eine ethische Verantwortung weiter, seine „Gabe“ wieder in den Dienst einer (unbestimmten) Allgemeinheit zu stellen, um sie inmitten des „irdischen Jammertals“ zu delectieren. Das Erfüllen einer Dienstleistung für den Herrn wurde ersetzt durch den Dienst am „Menschen“, um ihm Linderung seiner Leiden durch die Musik zu verschaffen.

Zwischen Publikum und Komponist entwickelte sich eine unkontrollierbare, quasi kultische Verbindung und der Widerstand der moralisierenden Aufklärer, die eine vernunftgemäße und kontrollierte Demokratisierung des Konzertlebens erreichen wollten, verpuffte im Erfolg der Praxis zahlloser „Konzertevents“¹⁷⁰.

Andererseits trieb der Mechanismus des auf Verwertung ausgerichteten kapitalistischen Marktes den Komponisten dazu, immer etwas Neues schaffen zu müssen, um es anbieten und verkaufen zu können. Die Werbemittel auf dem Konkurrenzmarkt zwangen zu neuartigen Formen von Qualität und Quantität.

Auf dem bürgerlichen Markt des 18. und 19. Jahrhunderts entstand durch die Verzahnung von Drucklegung, der Aufwertung des Musikhandwerkers zum „subjektivierten“, „genialen“ Komponisten und literarisch-ästhetische Einflüsse ein neuer Werkbegriff. Das von einem „Genie“ hervorgebrachte „Werk“ stellte – besonders in seiner gedruckten und verbindlichen Form – ein autonomes, in sich geschlossenes Gebilde dar, das um seiner selbst Willen da war und keine außerästhetische Funktion erfüllte. In der Werkästhetik des späten 18. und des 19. Jahrhunderts herrschte das Ideal der schöpferischen Subjektivität, der Freiheit, der Unabhängigkeit und des Eigensinns vor. Persönlichkeit nahm die Stelle der Professionalität ein¹⁷¹.

Der Artist stand als eigentlicher (menschlicher) Schöpfer, zwischen Hybris und Frömmigkeit. Form, Einbildungskraft, Genie und Originalität verschränkten sich und aus der Unselbstständigkeit des Materials entstand durch den Künstler die Selbstständigkeit des Werkes, wobei die Form frei aus dem Inneren der Vorstellung des „Schöpfers“ hervor ging. Das Werk wurde an eine imaginierte Autorität des Ursprungs gebunden. Mit Hegel verwirklichte der Logos im erschaffenden Menschen sein eigenes Werk, wobei der Künstler als Medium eines anderswo geforderten Auftrages galt, der dem Gedanken zur Geburt verhalf

¹⁶⁸ Heinrich Philipp Carl Bosseler – Musikalische Real-Zeitung auf das Jahr 1789; Speier, S. 24; „Anekdote“; http://books.google.de/books?id=kPQ4AAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

¹⁶⁹ Joseph Haydn – Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen; (hrsg.) Dénes Bartha: Bärenreiter Kassel und Basel 1965; Brief Nr. 315 an Jean Philipp Krüger vom 22.9.1802

¹⁷⁰ Liszt und Paganini sollten die Bühnen des 19. Jahrhunderts wie heutige Popstars regieren.

¹⁷¹ Steiner, S. 224

und eine sinnliche Darstellung des Absoluten geben konnte. An die Stelle der Abbildung („imitatio natura naturata“) war die Darstellung („aemulatio natura naturans“) gerückt¹⁷². Die Vorstellung des Kunstwerkes als selbstgenügsames, autonomes Werk, das nicht mehr einen außermusikalischen Anlass benötigte, um komponiert zu werden, entstand zeitgleich mit der „Erfindung“ der philosophischen Disziplin der Ästhetik und dem Verlust konkreter sozialer musikalischer Anstellungspositionen und den damit verbundenen Aufführungssituationen.

Autonomie des Werkes und Abwesenheit des Komponisten standen in einem reziproken Verhältnis. Je weniger der Komponist – hatte er doch kein konkretes Amt in einer bestimmten Kirche oder an einem bestimmten Hof mehr inne – bei der Aufführung seiner drucktechnisch verbreiteten Werke anwesend war, je weniger konkret und sichtbar sein Platz innerhalb der Gesellschaft war¹⁷³, desto autonomer, großartiger und „ästhetischer“ wurde das „Werk“. Die Ausführung eines gedruckten „Werkes“ eines Tondichters, der wie eine Lichtgestalt Verehrung durch eine große bürgerliche Öffentlichkeit erfuhr und seine Inspirationen aus einem jenseitigen Reich der „Harmonie“ erhielt, war für den ausführenden Musiker ab dem 19. Jahrhundert von einem anderem „Gewicht“ als es noch die (zumeist) einmalige Aufführung einer als Handwerkskunst verstandenen, an feste soziale und zumeist repräsentative weltliche oder geistliche Zwecke gebundenen Ausführung in der Intimität der fürstlichen Kammer oder der geistlichen Kapelle war. Die Tiefe, „Bedeutung“ und „Schwere“ einer Komposition des 19. Jahrhunderts, die nicht mehr im Lärm einer wenig aufmerksamen Umgebung, sondern in der Stille weihvollen Lauschens stattfand, erforderte eine andere Ernsthaftigkeit vom Interpretieren. Dieser Anspruch an die Aufführung von „ernster“ Musik ist seitdem Bürde und Lohn der musikalischen Interpretation.

3.) Aufwertung der Instrumentalmusik durch die „Freiheit“ ihrer Deutbarkeit im 19. Jahrhundert

*Nun ja, die Freiheit, wissen sie, die Freiheit...!*¹⁷⁴

Die Aufwertung eines instrumentalen Musikstücks zum „Meisterwerk“ eines „genialen“ Komponisten wurde durch einen Wandel der Wertigkeit von Vokal- und Instrumentalmusik begünstigt. Mit dem Verlust der Dominanz von Kirche und Adel fiel das Primat des Wortes in der Musik. Die Instrumentalmusik hatte sich seit der Renaissance nach und nach Domänen der Vokalmusik angenähert. So spielten Instrumente zuerst die Melodien der Gesangsstimmen mit und nach, bevor sich eine eigenständige, vom Gesang unabhängige Instrumentalmusik (die es mit Einschränkungen schon in der weltlichen Tanzmusik gegeben hatte) entwickelte¹⁷⁵. Diese war jedoch ästhetisch noch an die menschliche Stimme der Vokalmusik angelehnt, gab es doch bspw. in der Renaissance zahlreiche Liedsätze für Instrumente oder Variationswerke über bekannte Lieder sowie zahlreiche Lehrwerke und musikästhetische Schriften, welche ein sprachähnliches Spiel auf Blas-, Streich- und Zupfinstrumenten propagierten oder diese Praxis lobten. Die barocke Figurenlehre, deren vollkommenste Ausprägung man im Werke Johann Sebastian Bachs findet, orientierte sich an rhetorischen Figuren, die musikalisch gedeutet und auf bestimmte Wendungen,

¹⁷² Carl Dahlhaus – Klassische und romantische Musikästhetik; Laaber-Verlag, Laaber 1988, S. 33

¹⁷³ Man betrachte die meisten Wohnungen Beethovens oder Schuberts in Wien, die unscheinbar in heute so genannten „Mehrfamilienhäusern“ und nicht mehr an den Höfen und Palästen des Adels lagen.

¹⁷⁴ Thomas Mann – Die Buddenbrooks; S. Fischer Verlag, Berlin 1922; Lizenzausgabe für den Deutschen Bücherbund, Stuttgart-Hamburg-München, S. 123

¹⁷⁵ Der einzelne Instrumentalpart heißt im deutschen Sprachraum bis heute noch „Stimme“.

Kombinationen und Konstellationen von Tönen übertragen wurden, um diese als eine „Klangrede“¹⁷⁶ entstehen zu lassen.

War Musik bisher immer Dienerin des Wortes, da sie die Aufgabe hatte, den im Text zur Musik vermittelten religiös-moralisch-ethischen Inhalt zu verstärken – der wiederum die Herrschaft der Kirche und des Adels bestärkte –, so wurde diese Bindung an das Wort durch soziale Umbrüche und die rationalistischen Säkularisationsbewegungen im 18. Jahrhundert zunehmend als Mangel angesehen. Als zu begrenzt erschien das Wort in seiner verengenden, sinngewandten Erfahrung im Gegensatz zum als unendlich und emotional subtiler, da unbestimmter, empfundenen Klang und dessen Kombinationen. Die Ratio, die den Hörer beim Übersetzen, Dechiffrieren und moralischen Einordnen entscheidend schmälerete, wurde zurückgedrängt zugunsten der Betonung des sinnlichen Aspektes von Musik. Ihre „Präsenz“ stand nun im Mittelpunkt vor ihrem „Sinn“, auch wenn Aufklärer wie Reichardt selbst im Genuss die Ratio nicht verloren sehen wollten:

*„Ist es nicht auch billig, wenn wir selbst unter unsern Vergnügungen nicht ganz vergessen, daß wir denkende Geschöpfe sind?“*¹⁷⁷

Allerdings setzte sich der Enthusiasmus der Sturm und Drang Zeit und die Betonung der Empfindsamkeit der Emotionen gegenüber dem rein intellektuellen Nachsinnen beim Erleben von Musik im neuen bürgerlichen Publikum durch. Burney 1773:

*„So wahr ist es, daß die Werke des kalten und überlegten Nachsinnens weit weniger Gewalt über unser sinnliches Gefühl haben, als die Ergießungen der Leidenschaft und des Enthusiasmus.“*¹⁷⁸

Der Musikbetrieb sollte wie u.a. die Organisation des Staates, das Schul- und Familienwesen und die Sujets akademischer Malerei von den Aufklärern und Moralisten bestimmt werden. Die rationalistische Aufklärungsphilosophie wollte die Aktionslust der Bürger beschneiden, lenken und kontrollieren, die Genusssucht des Massenpublikums mit guten Argumenten und noch besseren Disziplinarmaßnahmen bekämpfen. Auf ideologischer Ebene wurde es dabei selbst absolutistisch, wie Michael Schneiders Roman „Der Traum der Vernunft – Roman eines deutschen Jakobiners“¹⁷⁹ differenziert schildert.

Im Schatten der diktatorischen Vernunft, die die Bürger zwar in eine (relative) politische, jedoch nicht in eine geistige Freiheit entlassen wollte, wuchs das Irrationale, Leidenschaftliche, Unheimliche, Mystische der späteren Romantik heran, die in der Musik ihre stumm beredsame Göttin erkennen sollte. Aus dem Windschatten der (kirchlichen) Vokalmusik trat das Unbestimmte der (bürgerlichen) Instrumentalmusik in die ästhetisch-soziale Aufmerksamkeit.

Der „kunstvolle und irrationale Individualismus“ des musikalischen „Südens“ im deutschsprachigen Raum – der viel vom protestantisch unterkühlten, aufgeklärten „Norden“ übernahm und mit den eigenen Traditionen verband – fegte „die Aufklärer vom Katheder“¹⁸⁰. Im „Süden“ – zuerst mit dem Zentrum der Frühklassik Mannheim, dann mit dem österreichisch-wienerischen Zentrum der deutschen Klassik um Haydn, Mozart, Beethoven – nahm man bereitwillig Vokal- und Instrumentalstil aus Italien und der Volksmusik Böhmens

¹⁷⁶ Nikolaus Harnoncourt – Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis; Residenz, Salzburg 1983

¹⁷⁷ J. F. Reichardt – Schreiben über die berlinische Musik; Hamburg 1775, S. 10; http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10599283_00016.html

¹⁷⁸ Charles Burney – Carl Burney's, der Musik Doctors, Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Dritter Band. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland; übersetzt von Christoph Daniel Ebeling; Hamburg 1773, S. 168; http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10598348_00175.html

¹⁷⁹ Michael Schneider – Der Traum der Vernunft. Roman eines deutschen Jakobiners; Kiepenheuer & Witsch, Köln 2002

¹⁸⁰ Schleuning, S. 446

auf (im „Norden“ Deutschlands eher weniger). Dies führte zur Herausbildung gesanglicher, an der Volksmusikmelodik angelehnter Melodien, wobei im Gegenzug die Begleitstimmen zur Farblosigkeit absanken.

Im protestantischen „Norden“ wurde die ästhetische Forderung nach Einfachheit und Eingängigkeit der Melodie nach etwas trockenen Versuchen erst gegen Ende des Jahrhunderts bspw. in „Der Mond ist aufgegangen“ von Schulz erreicht. Die ethisch-ästhetischen Forderungen formten die Melodie eher künstlich als konstruierte Nähe zum Ländlichen, wohingegen im „Süden“ der praktisch-direkte Kontakt mit der Landbevölkerung zur authentischeren Einverleibung der Volksmusik führte. Der „Süden“ eignete sich die Techniken des „Nordens“ (Ordentlichkeit, Regelmäßigkeit, Sauberkeit der Setzkunst und das Klavierspiel¹⁸¹) – der selbst die „Sünden des Südens“¹⁸² ablehnte – an und verband diese mit volksmusikalischen Einflüssen. Diese Neuentwicklungen bspw. in Sonaten oder Symphonien, geschahen sämtlich im Bereich der Instrumentalmusik, also ohne Text oder Gesang und deren Deutungsprimat.

Im Feudalismus war der Text noch tragender Sinnstifter, die Instrumente hatten nur begleitende, ausschmückende oder unterstreichende Hintergrundfunktionen. Der Aufklärer d’Alembert formulierte:

„Alle diese Musik, die bloß für die Instrumente ist, und weder eine Absicht noch einen Gegenstand hat, sagt weder dem Verstande noch dem Herzen etwas (...) Sonate, was willst Du mir sagen (...) nichts als leeres Geräusch.“¹⁸³

Musik war für d’Alembert, der anscheinend keine intensive musikalische Erziehung genossen hatte, nicht eindeutig zu empfinden, wenn sie nicht mit Worten (oder dem Tanz) verbunden war:

„Die Musik ist eine Sprache ohne Lautbuchstaben; die Handlung muß sie hinein bringen.“¹⁸⁴

Der Komponist müsse „vom Anfang bis zum Ende eine Uebersetzung davon“¹⁸⁵ geben können. Musik habe Unterstützung der Sprache nötig, da man viel stärker gerührt würde, wenn man wisse, warum. Was hätte d’Alembert gut 130 Jahre später wohl zu den Erkenntnissen der Psychologie gesagt? Instrumentalmusik sei nur bei Tanz, Marsch oder festlichen Aufzügen geeignet oder als Ouvertüre, sonst ist sie „bloßer Zeitvertreib“ oder „wohlklingendes Geräusch“¹⁸⁶.

Um Musik angemessen zu komponieren, empfiehlt d’Alembert:

„thut der Tonsetzer wol, wenn er sich allemal den Charakter einer Person, oder eine Situation, eine Leidenschaft, bestimmt vorstellt, und seine Phantasie so lang anspannt, bis er eine sich in diesen Umständen befindende Person glaubt reden zu hören. Er kann sich dadurch helfen daß er pathetische, feurige, oder sanfte, zärtliche Stellen, aus Dichtern aussucht und in einem sich dazu schickenden Ton declamiert, und alsdenn in dieser Empfindung sein Tonstück entwirft. Er muß dabey nie vergessen, daß die Musik, in der nicht

¹⁸¹ ebenda, S. 439

¹⁸² ebenda, S. 438

¹⁸³ in: Johann Adam Hiller – Wöchentliche Anmerkungen und Nachrichten, die Musik betreffend; 38. Stück vom 20. März 1769; „Von der Freiheit der Musik“ von Mr. d’Alembert“; Leipzig 1768; Übersetzung einer französischen Schrift von Chabanon, S. 296; http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10271143_00306.html

¹⁸⁴ ebenda S. 297

¹⁸⁵ ebenda

¹⁸⁶ d’Alembert – Über die Freyheit der Musik; in: Johann Georg Sulzer – Allgemeine Theorie der schönen Künste; Leipzig 1771, Artikel: Instrumentalmusik; <http://www.textlog.de/2721.html>

irgend eine Leidenschaft, oder Empfindung sich in einer verständlichen Sprache äußert, nichts, als ein bloßes Geräusch sey. ¹⁸⁷

Durch die Sprache unterstützte und an ihr orientierte Verständlichkeit und Konkretion war die Hauptforderung d' Alemberts für die Musik seiner Zeit, die „redend“ mehr sein sollte als „bloßes Geräusch“. Die ästhetische Einstellung zur Prävalenz des Textes, unter dessen Leitung ein Gefühl oder Affekt deutlicher und einsehbarer vermittelt werden kann, war auch noch 1784 bei Cramer verbreitet:

„Eine simple Arie gefällt mehr als das beste Concert. ¹⁸⁸

Die „Concerts Spirituels“ als geistliche Konzerte außerhalb der Kirchen waren beliebte letzte Bastionen der Liebhaber von geistlicher Vokalmusik im 18. Jahrhundert, worin einerseits die säkularisierende, protestantisch beeinflusste Bewegung des Bürgertums erstarkte, andererseits auch ein konservatives Element gegen das Hervorwachsen der Instrumentalmusik deutlich wurde, die, da sie nicht an das Wort gebunden war, ein moralisch fragwürdiges unkontrollierbares Gefühlschaos hervorrufen konnte.

Allerdings gab es schon lange Zeit Mischungen rein vokaler und rein instrumentaler Floskeln und Figuren bspw. in den Fantasien John Dowlands oder in Werken Johann Sebastian Bachs, in dessen großen Messen und Oratorien sich Vokal- und Instrumentalteile zu einem Konglomerat vermischen, bei dem auch die Gesangslinien instrumentale Figuren darstellen. Die lange Zeit gültige Herrschaft des Textes als alleiniges Zentrum, von dem aus sich alles entfaltete, spiegelte die Herrschaft des Wortes Gottes, dessen Bedeutung für die Notation ich weiter oben schon beschrieben habe, sowie die des gesetzgebenden Feudalismus'. Sobald diese untergingen, verschwand auch jene.

Burney erwähnte, dass als erster Stamitz den „Weckruf“ der Ouvertüre erweitert habe und alle Wirkungen, „deren eine solche Zusammensetzung von inarticulierten Tönen fähig ist“ ¹⁸⁹, untersuchte.

Auch der deutsche Musikeroe der frühen zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Carl Philipp Emanuel Bach, schrieb: „Die „neuere Musik“ ohne „Poesie oder andere Nebenumstände,“ ... „thut...ähnliche Wirkungen ganz aus eigenen Kräften“, denn sie habe zu diesem Zwecke „nun mehr harmonische Möglichkeiten als die frühere Musik.“ ¹⁹⁰

Schleuning vermutet,

„daß die individuelle Freiheit, die die Instrumentalmusik für die Hörgefühle des einzelnen im Publikum läßt, als Genuß und Fortschritt gegenüber der alten Höreinschränkung durch Textvorgabe empfunden wurde.“ ¹⁹¹

Die beginnende Mündigkeit zeigte sich unter anderem darin, dass man musikalische Figuren selbst „entschlüsseln“ konnte, ohne Hilfe eines Textes. Man hatte eine eigene „Gefühlsverantwortung“ ¹⁹², was sich auch auf das Selbstverständnis des ausführenden Musikers auswirkte, der in dieser Zeit langsam zum „Interpreten“ heranzuwachsen begann. Aus einem „passiven“ Nachhören des Textes, dessen Vertonung nach einem streng kodifizierten Regelwerk geschah, erwuchs das „aktiv“ gestaltende Hören, das der emotionalen

¹⁸⁷ ebenda

¹⁸⁸ Carl Friedrich Cramer – Magazin der Musik; Band 2; Hamburg 1784/86, S. 220; http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10271092_00240.html

¹⁸⁹ Charles Burney – Carl Burney's, der Musik Doctors, Tagebuch seiner musikalischen Reisen Durch Flandern, die Niederland und am Rhein bis Wien Hamburg und Holland, Band 2; übersetzt von Christoph Daniel Ebeling; Hamburg 1773, S. 74; http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10598347_00081.html

¹⁹⁰ C.H. Bitter – C.P.E. Bach und W.Fr. Bach und deren Brüder; Bd. II, 1868, S. 111; zitiert nach: Schleuning S. 450

¹⁹¹ ebenda

¹⁹² ebenda

Vieldeutigkeit harmonisch reichen Musikerlebens gerecht wurde. In der Rezeption von Musik verlor die feudale Nachahmungsästhetik einer geschaffenen Natur zugunsten einer rezeptiven, schöpferisch freien Individualität in der Herstellung und der Wahrnehmung wortloser Musik an Boden.

Lessing äußerte sich zur neuen Mode:

„in der Instrumentalmusic hingegen fällt diese Hülfe (des Textes) weg, und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtschaffen sagt. Der Künstler wird also hier seine äußerste Stärke anwenden müssen.“¹⁹³

Bestenfalls gewinnt die instrumental ausgeführte Musik durch Wegfall eines Textbezuges nach Lessing nicht nur an Eigenständigkeit sondern auch an „Stärke“ des jeweiligen musikalischen Affekts und damit an Qualität ihrer selbst und unterstützt nicht lediglich den Glanz ihres „Herrschers“, den Text.

Musik und deren Ausdruck war im persönlichen, spielerischen Ausloten des Komponisten, des „Interpreten“ und des Hörers individuell zu erfahren, jenseits eines bloßen Wiedererkennens „komponierter“, festgesetzter und textlich unterstützter Regeln. Eine mündig werdende Subjektivität nährte sich dem ästhetischen Erlebnis, das aus der Allgemeingültigkeit ins Spezifische wanderte, um sich selbst zu entwerfen. Musik nachzuerleben, ob in der Produktion, „Interpretation“ oder in der Rezeption, wurde so zu einem Grundbaustein der Subjektivität des Bürgertums. Man könnte sagen, dass der Umgang mit Musik mehr und mehr als Moment der Transformation verstanden wurde, wo er vorher eher als passives „Verstehen“ einer als allgemeingültig empfundenen musikalischen „Information“, die textlich unterfüttert war, gesehen und gehört wurde. Musik und deren Machart war weniger der Sagbarkeit und Durchdringbarkeit unterworfen als viel mehr dem Namenlosen und dem Geheimnisvollen.

Auch Klopstock feierte in seinem Denkmal für C.P.E. Bach diesen (immer noch „kühnen“) Umstand:

„War groß in der vom Wort geleiteten, noch größer in der kühnen sprachlosen Musik.“¹⁹⁴

Die Emanzipation der sinnlichen von der intellektuellen Tätigkeit des Hörens zeigte, dass die von den Aufklärern gewünschte moralische und strukturell durchdringende Rezeptionshaltung des sich im Freiheitstaumel befindlichen Bürgertum sich nicht durchsetzen konnte. Die Sinnlichkeit von Musik überwog ihre Sinnhaftigkeit, und das Unklare, Logisch-Nicht-Verbundene, Unerklärliche und Sprunghafte waren die Magneten des neuen Hörbewusstseins. Den sinnlich-hedonistischen Aspekt des Hörens, der in einem Zeitalter aufkam, in dem auch vor der gefährlichen „Lesesucht“ gewarnt worden ist, beschrieb Chabanon 1781:

„Und warum soll das Gehör nicht ebenso wie das Gesicht, der Geschmack, das Gefühl, seine süßen Empfindungen und seine unmittelbaren Ergötzlichkeiten haben? Giebt es für dasselbe wohl ein anderes Vergnügen, als wohlgeordnete harmonische Töne?“¹⁹⁵

Novalis „Hymnen an die Nacht“ von 1799 setzten einige Jahre später diesem süßen, erotisch-mystischen Sehnen, vermischt mit einer selbstverzehrenden Affinität zur Dunkelheit des Todes, ein durchaus nicht unmusikalisches frühromantisches Denkmal. Auch fühlten sich die

¹⁹³ Gotthold Ephraim Lessing – Hamburgische Dramaturgie 1767; 1. Band, 26. Stück; <http://www.zeno.org/Literatur/M/Lessing,+Gotthold+Ephraim/%C3%84sthetische+Schriften/Hamburgische+Dramaturgie/Erster+Band/Sechs+und+zwanzigstes+St%C3%BCck>

¹⁹⁴ C.H. Bitter – C.P.E. Bach und W.Fr. Bach und deren Brüder; Bd. II; 1868, S. 124ff.; zitiert nach: Schleuning, S. 450

¹⁹⁵ Michel Paul Gui de Chabanon – Über die Musik und deren Wirkungen; übersetzt von Johann Adam Hiller; Leipzig 1781, S. 34; http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10598404_00066.html

jungen Romantiker so affin zur Musik, da sie das Rätselhafte, Dunkle, Unerklärliche, das der Sprache Unzugängliche darstellte, das sie in ihren Dichtungen jenseits der Bedeutsamkeit der Worte atmosphärisch zu evozieren suchten.

E.T.A. Hoffmann war einer der großen dichterischen Apologeten der Instrumentalmusik und selbst Musiker und Komponist. Durch seine musikästhetischen Schriften, Aufsätze und Erzählungen „romantisierte“ er die Auffassung von Musik im 19. Jahrhundert. Bei Hoffmann „atmen“ die Symphonien Haydns, Mozarts, Beethovens, sind Quasi-Organismen, fast wie die von einem Gott geschaffenen Kreaturen. In ihnen stellt sich im „innigen Ergreifen des eigentümlichsten Wesens der Kunst“¹⁹⁶ dieses selbst dar. In der Symphonie, besonders in den Symphonien Beethovens, komme Musik zu sich selbst. Vokalmusik galt nur noch als sekundäre, bedingte Kunst, Instrumentalmusik dagegen war eine „abgesonderte Welt für sich“¹⁹⁷. Dort ist

„die Kunst unabhängig, frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ihren dunklen Trieben, und rückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus.“¹⁹⁸

Die „Metaphysik der Instrumentalmusik“¹⁹⁹ entstand. Im starkem Kontrast zur katalogisierten Affektenlehre des Barock, die einem (vermeintlichen) Realismus angehörte, schwebte die irdisch nicht greifbare, metaphysische Instrumentalmusik über den Dingen des Diesseits. Dabei betrachtete Hoffmann auch Mozarts und Haydns Musik als „romantisch“, womit er besonders der Qualität ihres Ausdruckscharakters bezeichnete.

Auch Wackenroder empfand die Symphonien als etwas Überweltliches:

„Sie enthüllen in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste, sie hängen von keinen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit ab, sie brauchen sich an keine Geschichte und keinen Charakter zu schließen, sie bleiben in einer reinpoetischen Welt.“²⁰⁰

Vokalmusik „ist und bleibt erhöhte Deklamation und Rede“²⁰¹, daher sekundär, bedingt und nicht rein poetisch in ihrer Freiheit.

Die Erhebung der Instrumentalmusik und besonders der Symphonie ins Sublime trat der Degradierung der wortlosen Musik durch die Aufklärer entgegen. Aus den Trümmern der Aufklärung erwuchs die neue Ästhetik der Romantik.

In Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik“ heißt es:

„Was bleibt nun dem poetischen Geiste nach diesem Einsturze der äußern Welt noch übrig? – Die, worin sie einstürzte, die innere. Da aber die Endlichkeit nur an Körpern haftet und da in Geistern alles unendlich ist oder doch ungeendigt: so blühte in der Poesie das Reich des Unendlichen über der Brandstätte der Endlichkeit auf...Statt der griechischen heitern Freude erschien entweder unendliche Sehnsucht oder die unaussprechliche Seligkeit.“²⁰²

Die Kunst, die diese unendliche, körperlose Sehnsucht am passendsten ausdrückte, war die Musik, die jenseits einer Funktionalität in überirdischer Ungreifbarkeit durch die Säle und

¹⁹⁶ E.T.A. Hoffmann – Kreisleriana, Kapitel 6: 4. Beethovens Instrumentalmusik; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3108/6>

¹⁹⁷ Ludwig Tieck/Wilhelm Heinrich Wackenroder – Phantasien über die Kunst; Kapitel 20;

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/1917/20>

¹⁹⁸ Ludwig Tieck/Wilhelm Heinrich Wackenroder – Phantasien über die Kunst; Kapitel 21;

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/1917/21>

¹⁹⁹ Carl Dahlhaus – Klassische und romantische Musikästhetik; Laaber-Verlag, Laaber 1988, S. 94

²⁰⁰ Ludwig Tieck/Wilhelm Heinrich Wackenroder – Phantasien über die Kunst; Kapitel 21;

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/1917/21>

²⁰¹ ebenda

²⁰² Jean Paul Richter – Vorschule der Ästhetik; Kapitel 13, § 22; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3210/13>

Zimmer der bürgerlichen Konzertsäle schwebte. Die „Metaphysik der Instrumentalmusik, und zwar der absoluten, nicht-programmatischen und von begrifflich bestimmbareren Affekten losgelösten Instrumentalmusik“²⁰³, löste sich aus konkreten sozialen Zusammenhängen und ersetzte die vorige Funktionalität musikalischer Aufführungen durch eine geistig-emotionale Ungreifbarkeit.

Reichardt bemerkt das Überirdische der Kunst 1782:

*„Ursprung und Zweck der Kunst ist heilig: heilig werde sie auch betrieben. Nur da, wo's drauf ankömmt den Menschen über sein schlechteres Selbst, über sein Zeitalter, über diese Erde zu erheben, da nur werde die Kunst angewand... Alle höhere Kunst entsprang durch Erhebung der menschlichen Seele über dies Erdenleben....“*²⁰⁴

Sowie über die „Freiheit“ des Künstlers:

*„Denn alles, auch das deutlich Erkannte, muß dem Gefühl des Künstlers unterworfen bleiben. Dies ist seine wahre Freiheit. Dies allein giebt seinen Darstellungen Freiheit. Nur für sich muß er arbeiten, oder er arbeitet für niemanden: nur für sich und damit für Tausende.“*²⁰⁵

Auch in Karl Philipp Moritz' Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ von 1788 ist Kunst autonom, eine von gesellschaftlichen Funktionen unabhängige Qualität. Der Betrachter sei wegen des Werkes da, nicht das Werk wegen des Betrachters, so Moritz. Der Effekt des Kunstwerks sei sekundär und stünde nach seiner Autonomie:

*„Hieraus sehen wir also, daß eine Sache, um nicht nützlich seyn zu dürfen, nothwendig ein für sich bestehendes Ganze seyn müsse, und daß also mit dem Begriff des Schönen der Begriff von einem für sich bestehenden Ganzen untrennlich verknüpft ist.“*²⁰⁶

Sowie:

*„Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn, als etwas, nicht in mir, sondern in sich selbst Vollendetes, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir um seiner selbst willen Vergnügen gewährt; indem ich dem schönen Gegenstande nicht sowohl eine Beziehung auf mich, als mir vielmehr eine Beziehung auf ihn gebe.“*²⁰⁷

Die autonome Ästhetik des Kunstwerks gebar ein Gefühl der Selbstentgrenzung in der Rezeption, die nun zur Qualität erhoben wird, wo sich manche Denker wie Schiller noch vor ihr fürchteten.

Schiller und Kant behandelten Ende des 18. Jahrhunderts Musik in ihren Schriften. Beide waren sich einig in der Tatsache der kulturellen Minderwertigkeit von Musik, auch wenn sie eine starke Macht auf sie ausgeübt zu haben schien.

Der „affizierende Macht“ der Musik misstraute Schiller, da diese Gemüt und Sinne fessele und die innere Freiheit gefährde. Sie müsse „Gestalt“ werden und „mit der ruhigen Macht der

²⁰³ Dahlhaus, S. 111

²⁰⁴ Johann Friedrich Reichardt – Musikalisches Kunstmagazin; Band 1; Berlin 1782, S. 7;

<https://archive.org/stream/MusikalischesKunstmagazinBd.11782/ReichardtMusikalischesKunstmagazinBd11782#page/n15/mode/2up>

²⁰⁵ ebenda, S. 6

²⁰⁶ Karl Philipp Moritz – Über die bildende Nachahmung des Schönen; Braunschweig 1788, S. 16;

http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/moritz_nachahmung_1788?p=16

²⁰⁷ Karl Philipp Moritz – Ästhetische Schriften: Über den Begriff des in sich selbst Vollendetes;

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Moritz,+Karl+Philipp/Ästhetische+Schriften/Über+den+Begriff+des+in+sich+selbst+Vollendetes>

Antike auf uns wirken“²⁰⁸. Diese „klassizistische“ Forderung sah er 1795, 4 Jahre nach Mozarts Tod, noch nicht verwirklicht. In einem Brief an seinen Schriftstellerfreund Christian Gottfried Körner schreibt er, Musik komme zwar ohne Form aus, verliere dadurch aber ihre ästhetische Kraft²⁰⁹. Die Probleme, die Schiller – der augenscheinlich in musikalischen Fragen Laie war – mit der intellektuellen Bändigung von Musik und ihrer affizierenden Qualität zu haben schien, waren Ausdruck der Angst des Kontrollverlustes des vernünftigen Geistes. Der Ton eines Instrumentes führte bei ihm ein „Außer-sich-selbst-Sein“²¹⁰ herbei, wodurch er sich in einen Moment Zeit gleichsam eingeschlossen und dem Bewusstsein seiner selbst entfremdet fühlt. Gerade diese Fähigkeit von Musik wird seit dem Zeitalter der Romantik jedoch allgemein als ihr Vorzug betrachtet, ihre ekstatische Qualität, in der die „Präsenz“ den „Sinn“ vertilgt, hervorgehoben und wert geschätzt. Schiller wollte den „Stoff“ der Musik, ihr unkontrollierbares sinnliches Heranbrausen, durch die „Form“, den ordnenden Geist, kontrolliert wissen, was er aufgrund der ausgreifenden Natur der Töne als nicht möglich ansah. Mit dieser Argumentation sollte er langfristig auf verlorenem Posten stehen, so wie sich die klassischen Formen der Sonate und Symphonie immer mehr erweiterten, aufblähten und verzerrten und damit neue Dimensionen des Erlebens öffneten²¹¹. Bei Kant verhält es sich ähnlich. Er sieht die Kraft der „Form“ von Musik durch den „Stoff“ vertilgt. Sie besitzt etwas Aufdringliches für ihn wie ein „parfümiertes Schnupftuch“:

„Außerdem hängt der Musik ein gewisser Mangel der Urbanität an, daß sie, vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluß weiter, als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft), ausbreitet, und so sich gleichsam aufdringt, mithin der Freiheit anderer, außer der musikalischen Gesellschaft, Abbruch tut; welches die Künste, die zu den Augen reden, nicht tun, indem man seine Augen nur wegwenden darf, wenn man ihren Eindruck nicht einlassen will. Es ist hiemit fast so, wie mit der Ergötzung durch einen sich weit ausbreitenden Geruch bewandt. Der, welcher sein parfümiertes Schnupftuch aus der Tasche zieht, traktiert alle um und neben sich wider ihren Willen, und nötigt sie, wenn sie atmen wollen, zugleich zu genießen; daher es auch aus der Mode gekommen ist.“²¹²

Für Kant ist der einzelne Ton „bloßes Spiel der Empfindungen (in der Zeit)“²¹³. Die Verbindung mehrerer Töne sieht er als „mathematische Form“²¹⁴, durch die das Besondere als unter einem Allgemeinen stehend aufgefasst wird, und somit als schön. Für Kant waren die mathematischen, musiktheoretischen Grundlagen, die im Quadrivium gelehrt wurden, immer noch gültige Grundlage der Musik. An dem „Reize und der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt“²¹⁵ habe die Mathematik keinen geringen Anteil, sei unumgängliche Bedingung. Daher sei Musik (ohne Text), die zu den „freie(n) Schönheiten“²¹⁶, die nichts vorstellten, gehöre, mehr „Genuss als Cultur“²¹⁷. Für Kant ist

²⁰⁸ Friedrich Schiller – Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen; 22. Brief; in: Werke, Band 4; Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1966, S. 256ff.

²⁰⁹ Dahlhaus, S. 56

²¹⁰ „Da alles, was in der Zeit ist, nach einander ist, so wird dadurch, daß etwas ist, alles andere ausgeschlossen. Indem man auf einem Instrument einen Ton greift, ist unter allen Tönen, die es möglicherweise angeben kann, nur dieser einzige wirklich; indem der Mensch das Gegenwärtige empfindet, ist die ganze unendliche Möglichkeit seiner Bestimmungen auf diese einzige Art des Daseins beschränkt. Wo also dieser Trieb ausschließend wirkt, da ist notwendig die höchste Begrenzung vorhanden; der Mensch ist in diesem Zustande nichts als eine Größen-Einheit, ein erfüllter Moment der Zeit - oder vielmehr er ist nicht, denn seine Persönlichkeit ist solange aufgehoben, als ihn die Empfindung beherrscht und die Zeit mit sich fortreißt.“; Friedrich Schiller – Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen; 12. Brief, S. 225ff.

²¹¹ Man denke an Berlioz' op. 14, die *Original Épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en cinq parties*.

²¹² Immanuel Kant – Kritik der Urteilkraft; Kapitel 63, § 53; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilkraft-3507/63>

²¹³ ebenda; Kapitel 22, § 14; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilkraft-3507/22>

²¹⁴ ebenda, Kapitel 63, § 53; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilkraft-3507/63>

²¹⁵ ebenda

²¹⁶ ebenda, Kapitel 24, § 16; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilkraft-3507/24>

²¹⁷ ebenda, Kapitel 63, § 53; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilkraft-3507/63>

Musik, die den „untersten (...) Platz“ unter den schönen Künsten innehatte²¹⁸, damit nicht Bestandteil des höheren Bereichs des Ästhetischen, da ihre mathematische, formale Schönheit durch sinnlich-angenehme Wirkungen ausgelöscht werde und bloß „mit Empfindungen spielt.“²¹⁹ Wahrscheinlich hätte Kant das Lesen einer Partitur dem Hören bevorzugt. Nur im Zusammenhang mit Poesie bleibe etwas zum Nachdenken von ihr übrig. Kant, der eher die Idee von Musik als Musik selbst zu schätzen schien, zeigt sich in dieser Äußerung nicht nur ebenfalls als musikalischer Laie, sondern auch als Aufklärer alten Stils, der einen sittlich-moralischen Nutzen von Musik erwartete, den der Text garantieren sollte. Kunst entspräche ihrem Begriff erst ganz, wenn „die Lust zugleich Kultur ist und den Geist zu Ideen stimmt.“²²⁰

Diese, sowie weitere Argumente der Aufklärer gingen zum Jahrhundertende, besonders aber im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts, im Sog der Faszination von Musik unter. Ihre Luftblasen verhallten in den rauschenden Tiefen der Fluten der Töne (nicht erst mit Wagners fluidem „Rheingold“) und sind heute nichts mehr als akademische Fußnoten.

Moritz weiter:

„Während das Schöne unsre Betrachtung auf sich zieht, zieht es sie eine Weile von uns selber ab, und macht, dass wir in dem schönen Gegenstand zu verlieren scheinen; und eben dies Verlieren, dies Vergessen unserer selbst ist der höchste Grad des reinen und uneigennütigen Vergnügens, welches uns das Schöne gewährt.“²²¹

Moritz postulierte das Moment der Desubjektivierung des Erlebens in der Kunst, das Schiller fürchtete, als positiv. Musik wurde als etwas aufgefasst, das „etwas“ mit dem Hörer (oder auch dem Erfinder wie dem Anwender) machen konnte, das sich seiner Kontrolle entzog. Der Komponist war in der neuen Ästhetik zum Jahrhundertende Teil der Schöpferkraft der Natur, die auch das Menschliche durchzog. Natur galt als schöpferische Potenz, die früher in den außerlebensweltlichen Bereich verlagert war, dann aber zur Kultur- als Naturgeschichte gedeutet wurde, indem die Naturkraft angesehen wurde als im Menschen gleichsam zu Bewusstsein gekommen. Natur war das Produzierende, nicht mehr die Masse von Produkten. Kunst sollte nach Schlegel

„wie die Natur selbständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden, ...“²²²

Der Künstler zeichnete nicht mehr die gegenständlich gegebene Natur nach („imitatio natura naturata“), sondern eiferte der schaffenden Natur („aemulatio natura naturans“), die auch ihn und seine Schöpferkraft durchzog, nach:

„und mit der lodernden Flamm’ im Busen bilden und schaffen, so wie sie.“²²³

²¹⁸ ebenda

²¹⁹ ebenda

²²⁰ ebenda, Kapitel 62, § 52; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilstkraft-3507/62>

²²¹ Moritz – Ästhetische Schriften: Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten; <http://www.zeno.org/Literatur/M/Moritz,+Karl+Philipp/Ästhetische+Schriften/Über+den+Begriff+des+in+sich+selbst+Vollendeten>

²²² A. W. Schlegel – Die Kunstlehre. Vermischte und Kritische Schriften, Band III; hrsg. von E. Böcking; Leipzig 1846, S. 306;

http://books.google.de/books?id=Ej8WAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=wie%20die%20Natur%20selbständig%20schaffend%2C%20organisiert%20und%20organisierend%2C%20lebendige%20Werke%20bilden&f=false

²²³ Karl Philipp Moritz – Über die bildende Nachahmung des Schönen; Braunschweig 1788, S. 19; http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/moritz_nachahmung_1788?p=25

Durch diese Verbindung von Mensch und Natur in der Kreativität spiegelte sich der Makrokosmos der Natur im Mikrokosmos des Kunstwerks. Der Künstler machte das „höchste Schöne“ sowohl „der Einbildungskraft faßbar“ als auch „dem Auge sichtbar, dem Ohre hörbar“²²⁴. Der Künstler machte etwas hör- und wahrnehmbar, was dem normalen Bürger sonst verschlossen blieb.

In einer Art Umdeutung des Phytagoreismus wurde das autonome Werk zu einem solchen Abbild des Universums, verbunden durch die „Tatkraft“, die Genie und Natur ausmachten. So Hanslick einige Jahrzehnte später:

*„Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne so hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.“*²²⁵

An diesem Zitat verdeutlicht sich auch die Verbindung, die Kunst und Religion im 19. Jahrhundert eingingen, da erstere oft als Fortsetzung der letzteren mit ästhetischen Mitteln (im Zeitalter der Säkularisierung) gesehen wurde.

Die „Allgemeine Musikzeitung“ sprach 1806 von der „unsichtbare(n) Kirche“ der Kunst²²⁶, eine Aussage, die den Transfer religiösen Empfindens ins unsichtbare, sublime Kunst- und Musikwerk passend summierte.

Beethoven wurde von E.T.A. Hoffmann und seinen Zeitgenossen als derjenige empfunden, der die in der Literatur und der ästhetischen Theorie des 18. Jahrhunderts geforderte und ersehnte Musik in die Tat umsetzte. Besonders ab seiner die Dimensionen des Bekannten sprengenden 3. Symphonie entwarf er wegweisende symphonische Werke, an denen sich die Komponisten des 19. Jahrhundert messend „abarbeiten“ sollten²²⁷. Auch war er einer der ersten Komponisten, der seinen „Werken“ eine Opuszahl verlieh. Die Werke, die es ihm wert waren, der Nachwelt öffentlich hinterlassen zu werden, versah er mit Nummerierungen. Bei Beethoven, dem Komponisten der Revolution, entstand der selbst gesetzte Anspruch, seine „Werke“, von deren Qualität und Bedeutung er überzeugt war, sobald er ihnen den Eigenwert der Opuszahl verlieh, der Nachwelt überliefern zu müssen. Seine (mehrheitlich instrumentalen) Werke waren mehr als bloße Tonstücke, die zur Unterhaltung von Kennern oder Liebhabern gefertigt wurden, sondern im Reich des Erhabenen, das ideelle Werte berührte, angesiedelt, dessen Teilhabe er anderen durch die hinterlassene Partitur als Pforte anbot. Das Setzen einer Opuszahl erscheint als Ausdruck einer ihrer selbst bewussten Subjektivität, die einem Formlosen im Prozess des künstlerischen, beseelten „Dichtens“ eine Form, ein „Werk“ abgerungen hatte, das Ausdruck der Individualität⁷ und Freiheit seines Schöpfers war.

Beethoven sah seine Kunst nicht mehr als Zusammenstellung von Komponenten an, die allgemein bekannt und gültig waren, sondern als poetische Schöpfung. So schrieb er 1817 in einem Brief, er habe

*„gedichtet, oder wie man sagt componirt.“*²²⁸

²²⁴ ebenda, S. 21/22

²²⁵ Eduard Hanslick – Vom Musikalisch-Schönen; Weigel, Leipzig 1854; <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap07.html>

²²⁶ zitiert nach: Schleuning, S. 363

²²⁷ Bspw. schrieb Brahms seine 1. Symphonie lange bevor er sie veröffentlichte (1862 erste Skizzen, 1876 Uraufführung); davor, 1860, schrieb er zwei, wenn auch leichtere, vollgültige Symphonien, die er jedoch aus Ehrfurcht vor Beethoven „Serenaden“ nannte.

²²⁸ Zitiert nach: Ferand – MGG, S. 1439

Das Reich des Poetischen, das die romantischen Literaten im musikalischen Werk betreten sahen, hatte sich von der Bedeutung der „Poiesis“ als „Herstellen, Machen“ der Mozartzeit gewandelt. Der Dichter und der Tondichter hatten Teil an dieser jenseitigen Welt des Poetischen, die sie im Schöpfungsprozess des Werkes betraten:

„Da sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder einer Kirche: denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen.“²²⁹

Sie holten aus einem überzeitlichen Reich das „Werk“, welches sie notierten und der Nachwelt in Form von Partituren, die Zugänge zu diesem Reich waren, hinterließen.

„Ein vollendetes Kunstwerk trägt die Ewigkeit in sich selbst, die Zeit ist ein zu grober Stoff, als dass es aus ihr Nahrung und Leben schöpfen könnte.“²³⁰

Künstler waren Mittler, die als Fenster zum Ungeheuerlichen dienten, das man durch sie und die als autonom empfundenen Werke sehen, hören und erleben konnte²³¹.

Diesem entrückten Land konnte man sich nähern, indem man sich den „Werken“ in stummer Ergriffenheit und Teilhabe in der Kontemplation öffnete. Das Schweigen des Wortes eröffnete das Reich der Töne. Das Werk der bürgerlichen Instrumentalmusik wurde ästhetisches Ereignis, wo es vorher nur Gebrauchsstück war. Alles Gemachte des Werkes, sein technischer und handwerklicher Aspekt, wurde verleugnet und im poetischem Inspirationsmoment negiert. Auch die kritisch schreibenden Komponisten des 19. Jahrhundert, wie Schumann und Wolf, schrieben über Musik nur in einer emotional-bildlich-poetischen Sprache, was Dahlhaus zu der pointierten Vermutung veranlasste:

„Keine Zeile, die Hugo Wolf schrieb, verrät, dass er eine Partitur lesen konnte.“²³²

Das (instrumentale) Werk des späten 18. und des 19. Jahrhunderts lädt zur Teilhabe an einer als besonders empfundenen Sphäre ein, „an der ein Werk teilhat oder von der es ausgeschlossen ist.“²³³ Die Sphäre des „Romantischen“ ist eine immaterielle, transzendente, poetische, die durch bestimmte Pforten in Form von Kunstwerken betreten werden kann. Eine solche Pforte, Einladung ist die Partitur der Romantik, bzw. die eines „Werkes“ der Instrumentalmusik seitdem (in wie auch immer abgeänderter Form), in der sich laut Hoffmann das „Wesen“ der Musik ausspricht.

Während die klassische Epoche die Idee der Vollendung verfolgte, der Klassizität eines Werkes, das vielleicht den exakten und wohlproportionierten Maßen eines antiken Tempels entsprach, der betreten und verehrt werden konnte, verfolgte die Romantik die Idee der Unendlichkeit. In unendlicher Sehnsucht, unendlicher Wanderschaft, in der Wahrnehmung der Größe der Welt und der Tiefe des menschlichen Innenlebens, im Traum, im Wahnsinn, in der Geschichtlichkeit und Vergänglichkeit des Daseins und in den Tiefendimensionen der Dunkelheit der Nacht schlummerte ein größeres Geheimnis, „tiefer als der Tag gedacht.“²³⁴ Dieses dunkle Geheimnis konnte durch die Eingangspforten der Kunstwerke betreten werden.

²²⁹ E. T. A. Hoffmann: Die Serapionsbrüder; Kapitel 9: Der Dichter und der Komponist; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3106/9>

²³⁰ Ludwig Tieck/Wilhelm Heinrich Wackenroder – Phantasien über die Kunst; Kapitel 11; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1917/11>

²³¹ Rüdiger Safranski – Romantik. Eine deutsche Affäre; Fischer, Frankfurt am Main 2009, S. 132

²³² zitiert nach: Stefan Schaub – Erlebnis Musik. Eine kleine Musikgeschichte; dtv/Bärenreiter, München/Kassel 1993, S. 160

²³³ Dahlhaus S. 183

²³⁴ Friedrich Nietzsche – Also sprach Zarathustra; in: Gesammelte Werke; Gondrom Verlag, Bindlach 2005, S. 836

Das autonome, musikalische Kunst-„Werk“ der namenlosen Instrumentalmusik gehörte zu diesen Portalen.

Partituren wurden nicht als Bewegungsanweisungen betrachtet, in denen der Komponist vom Interpreten verlangte, eine gewisse Bewegung auszuführen, das bestimmte Drücken einer Taste oder eines Fingers an einer konventionellen Stelle auf dem Instrument zu einer gewisse Zeit in einer gewissen Lautstärke und Geschwindigkeit im Verhältnis zu den anderen Tönen der Komposition. Musikmachen wurde in und oftmals noch nach der Romantik nicht nur zu einem abstrakt-theoretischen, sondern auch zu einem praktisch-sakralen „Mehr“. Das Werk als Teil einer ästhetischen Religion, die in der Kunst mit anderen Mitteln fortgesetzt wurde, machte das Machen von Musik zu einer Art sakralem Ritual, das es in einer mythologischen Ferne schon einmal besessen haben mag.

Das Erklingen von Musik eröffnete den Zugang zu einem besonderen Erlebnis, einer poetischen Sphäre, in der der Ausübende oder Hörende eine gewisse Enthebung aus der Alltäglichkeit erfuhr.

Wackenroder berichtet von der angemessenen Art, sich auf Musik hörend-kontemplativ einzulassen:

„in der völligen Hingebung der Seele in diesen fortreißenden Strom der Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken. Dieses geizige Einschlürfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht allzulange aushält.“²³⁵

Jene Versunkenheit, jene sinnliche Selbstentgrenzung im Hören von Musik, die Passivität des Ergriffenwerdens, waren quasi religiös-kultische, mystische Erfahrungen, die im Machen und Rezipieren von Musik bis heute zentrale Kategorien von Qualität der musikalischen Interpretation und Rezeption sind.

Die Verwandlung von Religion in Ästhetik erfolgte im späten 18. Jahrhundert, wobei Kunst berufen war, den religiösen Kern in einer säkularisierten, aufgeklärten Welt zu wahren. Schlegel dazu:

„Mittler ist derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt und sich selbst vernichtend preisgibt, um dieses Göttliche zu verkündigen, mitzuteilen, und darzustellen allen Menschen in Sitten und Taten, in Worten und Werken.“²³⁶

Diese Auffassungen wurden vom deutschen Idealismus Fichtes und Schellings bestärkt, den Safranski als Versuch liest, den Dualismus zwischen subjektivem Geist und objektivem Materialismus zu überwinden²³⁷. Im Überschwang des Empfindens nach der Französischen Revolution und ihren Idealen von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit wurde die „Freiheit“ zum Topos des frühen 19. Jahrhunderts erhoben.

Freiheit wird von Fichte als Möglichkeitssinn verstanden. Fichte schlussfolgert, dass das Ich sich ergreift, wenn es bemerkt, dass es sich nicht im Nicht-Ich (Objekt) verstecken kann. Er erweitert das Ich Kants, indem das Ich, das wir im Denken erst hervorbringen, gleichzeitig aus einer unvordenklichen Ichheit erwächst. In einem tätig-produktiven Zirkel bringt sich das Ich in der Reflexion hervor, es „setzt“ sich, ist jedoch kein Ding oder eine Tatsache sondern ein (lebendiges) Ereignis. Alles Lebendige hebt für Fichte in einem Tun an, so dass auch das Ich erst durch ein Hervorbringen seiner selbst zu einem Ich wird. Durch diese Setzung als Ich wird auch das Nicht-Ich, das Objekt, gesetzt, das ein Aspekt des Ichs ist. Dadurch ist die Welt

²³⁵ Heinrich Wackenroder 1792 in einem Brief an Ludwig Tieck; zitiert nach: Schaub, S. 162

²³⁶ Friedrich Schlegel – Ätheneums-Fragmente und andere Schriften; Kapitel: Ideen;
<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Ideen>

²³⁷ Safranski, S. 130

vom Ich durchtränkt und jede Wirklichkeit ist in Möglichkeiten eingebettet, die uns bedrängen, wobei wir die „passende“ Möglichkeit (jenseits des „Notwendigen“) für uns herausfinden müssen.

Adorno sieht besonders in der Musik Beethovens die Fichte'sche Möglichkeit der Erschaffung des Ichs aus dem Nichts gegeben, indem der Bau und die Entwicklung der musikalischen Motive in jedem Moment, besonders aber am Anfang eines Stückes oder nach abrupten Pausen, aus dem Nichts und wieder in dieses zurück springen kann²³⁸.

Kant beschreibt die Wahrnehmung ästhetischer Objekte als nicht nur subjektiv, sondern auch intersubjektiv nachvollziehbar. Dieser jedem offenstehende Nachvollzug bedingt einen Zustand der Freiheit „von der Nötigung zur Bestimmung unserer selbst und der Welt“.²³⁹

Kants Diktum aus dem Jahre 1787 deckt sich dabei mit meinen oben beschriebenen Erfahrungen des Bürgertums des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, das sich in der Instrumentalmusik als „freies“ Subjekt setzen und erfahren konnte, auch wenn Kant selbst Musik aus dem Reich des Ästhetischen ausschloss.

In diesem Zusammenhang war auch das neue Freiheitsempfinden beim Hören von Instrumentalmusik zu verstehen. Es gab keinen definitiven Parameter mehr, der nicht auch anders gehört werden konnte. Musik wurde als Möglichkeiten eröffnender Mittler verstanden, nicht mehr als Zwischenglied, das eine „Bedeutung“ transportierte, ohne sie zu transformieren. Jeder vertonte Text, auch der „dichterische“, war noch zu konkret, störte die freie Assoziation und drängte sie ins Bildlich-Verbindliche. In der freien Instrumentalmusik konnte sich das bürgerliche Ich in unbedrängter Freiheit erfahren. Auch wenn das freiheitliche Erleben von Musik zum Teil aus der Unkenntnis ihrer Machart entsprungen ist, steckte das Gefühl der Freiheit in jedem Ton, der schemenhaft etwas nachzeichnet, was wahrscheinlich eher gestisch denn sprachlich empfunden werden kann.

Für Adorno besitzt Musik einen freiheitlichen Aspekt, der im Körperlich-Gestischen liegt. Sie ist:

„reine Objektivation des mimetischen Impulses, frei von Gegenständlichkeit wie von Bedeuten, nichts anderes als der zum Gesetz erhobene, der Körperwelt übergeordnete und zugleich sinnliche Gestus.“²⁴⁰

Dieses freie, emotionale und sinnliche Nachzeichnen eines Gestischen und Körperlichen ist mit Adorno das hörende Erleben und Ausführen der Instrumentalmusik seit dem späten 18. Jahrhundert bis ins Heute. Eine erhabene, intentionslose, gestische Zwecklosigkeit innerhalb der durchkerbten, strukturierten und industrialisierten Stadträume der Moderne.

Da Musik als schwebend jenseits des Konkret-Sprachlichen empfunden wurde (und wird), war (und ist) sie Brutstätte für das unspezifizierte Erleben von Freiheit. Freiheit, auch wenn sie sich politisch für das Bürgertum immer mehr erfüllte, war als Begriff ein unbestimmtes Vehikel, das wie eine Kiste dazu diente, alle möglichen Dinge hinein zu frachten.

Auf die Frage von Tony Buddenbrook, was denn Freiheit sei, macht der Student Morten Schwarzkopf „eine vage, ein wenig linkische, aber begeisterte Armbewegung hinaus“ und antwortet etwas hilflos:

„Nun ja, die Freiheit, wissen sie, die Freiheit...!“²⁴¹

²³⁸ siehe dazu den Artikel: Daniel K.L. Chua – The Promise of Nothing. The Dialectic of Freedom in Adorno's Beethoven <http://bf.press.illinois.edu/view.php?vol=12&iss=1&f=chua.pdf>

²³⁹ Seel, S. 20

²⁴⁰ Adorno, S. 224

²⁴¹ Thomas Mann – Die Buddenbrooks; S. Fischer Verlag, Berlin 1922; Lizenzausgabe für den Deutschen Bücherbund, Stuttgart-Hamburg-München, S. 123

Eine begriffsleere Tautologie, in die gelegt werden konnte, was gefiel. Ein leeres Zeichen, ein begriffliches Feld, das so bestimmt und unbestimmt zugleich war, dass es als abstrakte Chiffre mit der ebenso „begriffsleeren“ Instrumentalmusik verbunden werden konnte. Das Individuum wurde im Hören und Machen dieser Musik quasi von sich selbst erlöst, es war von seiner „unter-worfenen“ „Sub-jektivität“ im Hören der Musik entbunden und konnte sich in begriffsloser Freiheit, als was immer sie auch jeweils aufgefasst wurde, hörend vergessen und körperlich als lebendig empfinden.

Vielleicht trifft Schillers Diktum besonders für das Bürgertum zu, welches das neue Jahrhundert beherrschen sollte:

„Freiheit ist bei der Macht allein.“²⁴²

In der Instrumentalmusik konnte das Bürgertum einen Vollzug von Wahrnehmung erleben, in dem die sinnlichen Kräfte nicht auf einen bestimmten Zweck hin, sondern „frei“ und dadurch intensiver wirkten.

Der Komponist stellte ab dem späten 18. Jahrhundert eine musikalische Form zur Verfügung, die er in einer durch das Verlagswesen größere Verbreitung erfahrenden Partitur mittels detaillierter graphischer Zeichen festhielt. Die Aufladung dieser Form als autonomes „Werk“ mit metaphysischen Werten erfolgte durch die Aufwertung besonders der Instrumentalmusik in Abgrenzung zur Vokalmusik, durch die Literatur sowie durch die Schriften der Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts. Die metaphysisch aufgeladene, autonome Form des nunmehr „genialen“ Komponisten stellte in ihrem Erklingen (im Konzert) einen Ort zur Verfügung, in dem der bürgerliche Hörer sich selbst erfahren und „setzen“ konnte. Diese „Setzung“ erfolgte als emotionaler und gestischer Mitvollzug der musikalischen Figuren, die nicht mehr einem streng verbindlichen Regelwerk oder der Hoheit eines intellektuell zu verarbeitenden Textes untertan waren. Sie stellten nicht mehr einen primär geistigen Ort der Erkenntnis für jedes zuhörende Individuum dar, sondern einen sinnlich-gestischen, entführten durch ihre berührende und nicht-sprachliche Klanglichkeit aus der Alltäglichkeit und trugen zur Bildung von bürgerlicher Subjektivität und dem Erlebnis von „Freiheit“ im Freiheitsraum²⁴³ der rauschenden Zeichen der Partitur bei.

Die „interesselose“ Betrachtung von Kunst – in der die Interessen, welche über die Gegenwart des jeweils Erscheinenden hinausreichen, zweitrangig sind und nicht begrifflich fixiert oder praktisch verwertet werden müssen – war Erfahrung von Freiheit, indem die Welt als durch den Rezipienten bestimmbar erfahren wurde.

Im ästhetischen Zustand

„erfahren wir die Bestimmbarkeit durch uns selbst, ohne die zur Bestimmtheit einer beschränkenden Stellungnahme ausführen zu müssen.“²⁴⁴

Die Begegnung mit dieser „gestaltlosen“ Wirklichkeit bedingte als Voraussetzung eine ästhetische Haltung, die die Möglichkeit gab, sich

„in einem temporären Verzicht auf diese Bestimmbarkeit unserer selbst und der Welt“²⁴⁵

²⁴² Friedrich von Schiller – Wallensteins Lager; in: Schillers Werke I; Insel Verlag, Frankfurt/M. 1966, S. 565

²⁴³ Hier fügen sich beide Begriffe ineinander: während der Freiheitsraum Zumthors anzeigt, dass Schrift das „Wie?“ der Erzeugung eines Akustischen strukturell nicht festhalten kann und dieses einer Offenheit der „Stimme“ überlassen muss, so zeigt die Empfindung der „Freiheit“ im Hören der Instrumentalmusik des bürgerlichen Zeitalters an, dass das Erleben wortloser Musik strukturell eine Offenheit der Rezeption zeitigt, die nicht durch Gegenständliches bestimmt wird.

²⁴⁴ Seel, S. 224

²⁴⁵ ebenda, S. 235

zu verhalten. In der Lust der Selbstpreisgabe²⁴⁶, in der Aufgabe des Phänomens des Bestimmens, ist das künstlerische „Rauschen“ der Instrumentalmusik, in welchem sich die Erkenntnisse des ersten mit den bisherigen des zweiten Kapitels treffen, ein arrangiertes für eine arrangierte Begegnung sinnlicher „Freiheit“.

In diesem Lichte ist (klassische Instrumental-) Musik (seit dem 18. Jahrhundert) in ihrer Erschaffung und Ausführung mit einem „ästhetischen Mehr“ verbunden, auch wenn spätere Ästhetiken dieses Mehr einzuschränken oder gar abzulehnen trachteten. Die ästhetische Aufladung von Musik verlor ab dem 20. Jahrhundert wieder an Gewicht, jedoch wird Musik seitdem nicht mehr als eine bloße Handwerkskunst, sondern als ein Erlebnis individueller Freiheit im Erfinden, Spielen und Hören verstanden. Besonders Komponisten und ihren als bedeutend empfundenen „Werken“ haftet – seitdem und retrospektiv – ein Moment des Ehrfurcht und Staunen einflößenden „Genialischen“ an, das dem sich mit ihnen beschäftigenden Menschen, ob hörend, ausübend oder analysierend, einen ästhetischen, kunstreligiösen Mehrwert anbietet, den Musik zuvor nicht besessen hatte und der sich auf die Praxis des Musikmachens nach einer Partitur auswirkte.

War Musik in den sozialen Zusammenhängen der vorbürgerlichen Zeit Huldigung eines bekannten Gottes oder Fürsten, so huldigt die Musik der (nach-) bürgerlichen Zeit dem unbekanntem Gott der „Freiheit“ (des aufblühenden Individualismus). Der Absolutismus des Herrschers wurde zur Herrschaft des Absoluten.

Nach diesem historischen Präludium möchte ich nun auf Aspekte zu sprechen kommen, die das Komponieren strukturell auszeichnen.

Komposition

*Jeder Klang hat seine eigene Seele, sein eigenes Leben.
Und wir können nicht vorgeben, dieses Leben zu wiederholen.
Ich kann niemals das Beispiel für ein Leben werden,
ein Beispiel für ein anderes Leben.²⁴⁷*

Komponieren war, wie wir gesehen haben, spätestens seit dem 17. Jahrhundert untrennbar mit der Notation verbunden. Die Verbreitung der Druckerzeugnisse, die mit einer Steigerung der drucktechnischen Möglichkeiten einherging, die Auflösung der fürstlichen Kapellen sowie die Aufhebung vieler kirchlicher Ämter durch die sozialen Umwälzungen und Säkularisierungsbewegungen besonders ab dem 18. Jahrhundert führten dazu, dass Komponisten weniger mit den Musikern zusammenarbeiteten, die ihre Stücke spielten. Da Notation das konkrete „Wie?“ der Ausführung einer Note im visuellen Rauschen des Zeichens seit jeher öffnend preisgibt, zeichnet eine Partitur möglicherweise vorherrschend den (satz-) technischen Aspekt des „Was?“ auf. Notation gebietet womöglich zuvorderst (satz-) technische Dichte, Länge und Komplexität und entwickelt weniger den expressiven Bereich des subtilen Musizierens. Die Machart eines Stücks, seine Form, seine Struktur, die Originalität gewisser melodischer, rhythmischer oder harmonischer Wendungen, die unerwartete Fortführung von bekannten Figuren, die Überraschungen, Spannungen und Enttäuschungen, die ein Musikwerk dem Spieler oder Hörer offenbart, sind für einen Komponisten in seiner Arbeit im Verlaufe der Jahrhunderte womöglich wichtiger geworden als das „Wie?“, das als Mündliches immer in einer gewissen verankerungslosen Latenz bleibt. Das „Wie?“ verlor sich immer mehr zugunsten des „Was?“, das das Papier immer detailfreudiger und mit schmückenden Adjektiven oder Wendungen (bspw. *ma non troppo*, *dolce*, *con fuoco*) festhielt, um das „Wie?“ trotzdem – wie auch immer verdünnt – beizufügen.

²⁴⁶ ebenda

²⁴⁷ John Cage – Für die Vögel. Im Gespräch mit Daniel Charles; Merve Verlag, Berlin 1984, S. 101

Die Bedeutung des „Wie?“ verliert sich mit der Abwesenheit des Musikerfinders, die sich schon in der Abwesenheit des Tons im Zeichen der Note andeutete, mehr und mehr und verlagert sich im Freiheitsraum der „Stimme“ auf den Interpreten, auf denjenigen, der die Zeichen der Partitur mit der Stimme oder am Instrument ausführt.

Ernest T. Ferand definiert Komponieren als einen

„Schaffensvorgang, mittels dessen ein mehr oder weniger eindeutig und endgültig fixiertes, sinnvolles Klanggebilde (...) hervorgebracht und in der Regel in Notenschrift fixiert wird.“²⁴⁸

Um die Tätigkeit des Komponierens, das ein Klanggebilde „mehr oder weniger eindeutig und endgültig“ in der Notenschrift fixiert, seit dem 18. Jahrhundert genauer zu erfassen, ist es sinnvoll, den schon angedeuteten Vergleich zwischen Komposition und Improvisation zu vertiefen.

Komposition beruht auf graphischer Notation, die ein komplexes klangliches Gebilde dem Vergessen zu entreißen versucht und dabei die Möglichkeiten seiner akustischen Wiedergabe durch die Differenz von graphischem Zeichen (der Schrift) und konkretem, gestisch hervorgebrachtem, materiell-akustischem Klang (der Mündlichkeit der Stimme) potenziert. Eine Melodie, eine Akkordfolge, ein einzelner Klang, ein Rhythmus, eine musikalische Aktion etc. und ihre Kombination in einem formalen Rahmen (selbst, wenn dieser als Heben und Senken des Klavierdeckels nur Anfang und Ende ist wie bei Cages 4' 33") soll mithilfe der Notation in groben Zügen wiederholbar und wieder (bzw. immer wieder neu) erfahrbar gemacht werden, da sie es für den (inspirierten) Komponisten „wert“ zu sein scheint, nicht der Vergessenheit anheimzufallen. Notation als Teil einer Schriftkultur versucht, wie es auch die Schrift für die Sprache leistet, Klangereignisse dem Flüchtigen, Absterben, Vergessen und Vergehen zu entreißen, um sie zu kommunizieren, wobei sie ein Moment der Repression, der Nachträglichkeit und des Rauschens einführt.

Improvisation hingegen beruht auf dem freien Umgang mit und der praktischen Anwendung, Veränderung und Entwicklung von musikalischem (Grund-) Material (z.B. einem Thema, einer Melodie, einer Akkordfolge, etc.), welches zumeist im Moment der Ausführung auf der Grundlage gewisser (erlernter und memorierter) Prinzipien erzeugt wird und vergeht. Die Kenntnis dieser Prinzipien, die ein musikalisches (Grund-) Material variieren, wird im eigenen praktischen Tun (am Instrument) sowie im Zusammenspiel mit anderen erfahrenen Anwendern erlernt und memoriert. Man lernt, spielerisch mit einem musikalischen Material nach gewissen Regeln umzugehen, kommunikativ auf ein aktuelles und vergehendes musikalisches Geschehen hörend zu reagieren, zu „improvisieren“.

Improvisatorisches Tun im Bereich der Musik entsteht im Moment der Praxis und vergeht mit dem Verklingen des Tones wieder. Das Bedürfnis nach Aufzeichnung dieser flüchtigen „Spiele“ ist weniger gegeben als im Bereich der Komposition, die sich gegen das Vergessen und den Tod zu stemmen scheint und dabei die komplexen Blüten der Mehrstimmigkeit abwirft. Improvisation, Ausdruck der Lebendigkeit musikalischer Praxis, entsteht und vergeht, benutzt die erlernten Modelle spielerisch und selbstverständlich, einmal origineller und ein anderes Mal gewöhnlicher, ohne tieferes Bedürfnis, die vergänglichen Resultate festzuhalten.

Man könnte Komposition und Improvisation als zwei Spielarten des Verhältnisses Ewigkeit – Vergänglichkeit auffassen (wobei beide Elemente des anderen enthalten).

Die Forcierung der Notation durch die weltliche und geistliche Macht des Mittelalters entsprach deren Bestrebungen, „ewige“ und „unfehlbare“ Gesetze, Dogmen, Lehren und (theologische) Richtlinien zu schaffen.

²⁴⁸ Ferand – MGG, S. 1423/1424

Jedoch, auf was basiert das Komponieren, das „Zusammenstellen“ musikalischen Materials, das in der Notation fixiert wird?

Ich behaupte, dass Improvisation, also das spielerische, gestische konkret körperlich-materielle Ausprobieren, Kombinieren, Entwickeln, Erfinden, Verändern etc. des musikalischen Materials, die Grundlage des (qualitätsvollen?) Komponierens ist. Ohne den freien Schaffensvorgang des spielerischen Erkundens und Auslotens musikalischer Kombinationsmöglichkeiten²⁴⁹ ist das nachträgliche Fixieren der vom Erfinder als „wertvoll“ und überlieferungswürdig erachteten musikalischen Verbindungen undenkbar. Auch wenn ein erfahrener Komponist gewisse Aktionen, Klänge und ihre Kombination so internalisiert hat, dass er sie nicht mehr praktisch erproben muss, sondern sich auditiv memorierend auf vorige Erfahrungen mit ihnen „stumm“ beziehen kann, entspringt seine Erfahrung und „Musikalität“ einer Praxis des Umgangs, selbst wenn sich seine klanglichen Ideen stark von einer üblichen musikalischen Praxis oder Ästhetik entfernen oder diese gar ablehnen.

Der italienische Komponist Ferruccio Busoni:

„Große Künstler spielen ihre eigenen Werke immer wieder verschieden, gestalten sie im Augenblicke um, beschleunigen und halten zurück – wie sie es nicht in Zeichen umsetzen konnten.“²⁵⁰

Die Notation eines Werkes in einer Partitur ist mit Busoni nur ein Provisorium eines primär gestischen, freiheitlichen Tuns am Instrument jenseits der Zeichen, das stetiger Veränderung durch den Komponisten unterworfen ist, wenn er sein eigener Interpret wird²⁵¹. Die Veränderungen beinhalten nicht nur strukturelle Veränderung der Töne, Harmonien, Rhythmen etc. – zu denen der Komponist allein ein ausschließliches Recht besitzen mag – sondern auch solche, die der Interpretation zuzurechnen sind, die also den musikalischen Text der Partitur „unverändert“ lassen.

Notation ist für Busoni gar ein

„ingeniöser Behelf, eine Improvisation festzuhalten, um sie wiedererstehen zu lassen.“²⁵²

Auch Busoni sieht die freie Improvisation als Grundlage der kompositorischen Arbeit an, sieht die eigentliche Natur von Musik als freiheitlich und nicht an die Schriftlichkeit gebunden an.

Haydn pflegte morgens nach dem Aufstehen 2 Stunden auf dem Klavier zu „fantasieren“, wobei er gelungene Wendungen schriftlich fixierte.

Notation ist immer etwas Nachträgliches, das einem von Komponisten erlebten, improvisatorisch erprobten, gestisch-sinnlichen Klangereignis (oder einer lebhaften Vorstellung oder Erinnerung an dieses) a posteriori folgt – wie wir es auch schon für die von der Gestik beeinflusste Entwicklung der Notation im Mittelalter gesehen haben – und was das notierte Zeichen nicht in seiner Fülle wiedergeben kann.

Ähnlich wie Zumthor dies in der Poesie des Mittelalters für das gesprochene und das geschriebene Wort konstatiert, so bestanden und bestehen Improvisation und Komposition noch lange nach dem Entstehen einer Notenschrift nebeneinander und die Gegenüberstellung beider ist keineswegs so absolut und eindeutig wie es scheint.

²⁴⁹ „Komponieren als Zwiegespräch mit den unaufhörlichen Möglichkeiten der Kombinatorik.“; Mauricio Kagel – Dialoge, Monologe; hg. von Werner Klüppelholz; Dumont, Köln 2001, S. 55/56

²⁵⁰ Ferruccio Busoni – Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst; Insel, Wiesbaden 1954, S. 23

²⁵¹ Von Schreibtischkomponisten, die „Augenmusik“ schufen, die eher auf dem Papier gelesen und theoretisch bestaunt als zu Gehör gebracht werden sollte, sprach schon Scheibe 1745; sie sind kein Produkt akademischer Elfenbeintürme oder von Kompositionsaufträgen von Rundfunkhäuser an „Avantgarde-Komponisten“ im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts; Johann Adolf Scheibe – Der critische Musicus, 78 Stücke; Leipzig 1745; 8. Stück vom 11.6. 1737, S. 90;

https://archive.org/details/bub_gb_KVpDAAAACAAJ

²⁵² Busoni, S. 22

Man könnte Komponieren als überliefernde Personalisierung eines allgemeingültigen und anonymen musikalischen Materials ansehen, wobei das spielerische, gestische Suchen „gelungener“ Personalisierung den Komponisten so „begeistert“, dass er „seine“ Art des gelingenden Umgangs mit dem zuerst anonymen musikalischen Material jenseits seiner räumlichen und zeitlichen Existenz kommunizieren möchte.

In der Notation kann der Komponist versuchen, Komplexität zu entwickeln sowie seine eigene Abwesenheit zu überschreiten, indem er seine Spielarten mit dem musikalischen Material – das im Verlaufe der Geschichte immer wichtiger werdende „Was?“ vielleicht eher als das immer schwächer werdende „Wie?“ – auch außerhalb seiner Anwesenheit (zu Lebzeiten) mit anderen teilen möchte. Ein Akt der Kommunikation mit anderen, wie auch immer motiviert, liegt jedem Komponieren zugrunde. Etwas, das es dem Komponisten wert zu sein scheint, soll in eine Dauer, eine Art vorgetäuschte Ewigkeit gestellt werden, so dass es anderen ermöglicht werden soll, die Resultate der Kombinatorik der Töne nachzuvollziehen und (im Namen des Komponisten?) selbst auszuführen.

Kompositionen sind also in der Notation festgehaltene, ausgearbeitete, (möglicherweise) komplexe Improvisationen, Komponieren ist quasi langsames (oder bei mehr Erfahrung oder Inspiration auch schnelleres), abwägendes und auszeichnendes Improvisieren wie die ausarbeitende Formung der Statue aus dem größeren und noch unförmigen Stein, der jedoch schon das Endresultat enthält, durch den Bildhauer.

Der Komponist, der ähnlich dem Autor als Garant des „sinnvollen“ Klanggebildes gilt, gibt im Zuge der auswählenden Personalisierung das konkrete „Wie“ der Erzeugung des einzelnen Klangs der Partitur preis, denn Notation enthält eine Leerstelle der (Wieder-) Erzeugung des notierten Tons, des intendierten Klangs, der beabsichtigten Aktion. Mit der notierten Partitur, welche die zu erzeugenden Töne festhaltend „freistellt“ und mit einem ästhetischen, mitunter „weihevollen“ „Mehr“ auflädt, wird auch der Komponist in jeder Aufführung seines Werkes sein eigener Interpret (mit möglicherweise etwas mehr improvisatorischen Eingriffsrechten in die Struktur des Werkes; obwohl zu fragen bleibt, ob es dann noch dasselbe Werk ist oder eine Variante von ihm), so wie wir es oben am Beispiel Ravels erfahren haben. Jede Notation setzt die niedergeschriebenen Klänge einer (Wieder-?) Ausführung aus, will sie doch Ewigkeit, um die Endlichkeit auszusetzen.

Composition/Decomposition

*Auf je ihrer Seite eines Sundes zwei Städte:
die eine verdunkelt, besetzt vom Feinde.
In der andern brennen die Lampen.
Der leuchtende Strand hypnotisiert den dunkeln.*

*Ich schwimme in Trance hinaus
auf die glitzernden dunklen Wasser.
Ein dumpfer Tubastoß dringt herein.
Es ist die Stimme eines Freundes, nimm dein Grab und geh.²⁵³*

Auf der beiliegenden DVD des Buches „Vom instrumentalen zum imaginären Theater: Musikästhetische Wandlungen im Werk von Mauricio Kagel“²⁵⁴ probt Kagel mit den Teilnehmern und Referenten einer Konferenz an der Universität Siegen im Jahre 2007 sein Werk „Quasi niente“ für geschlossene Mäuler für die anstehende Uraufführung.

²⁵³ Tomas Tranströmer – Zwei Städte; in: Tomas Tranströmer – Sämtliche Gedichte; Carl Hanser Verlag, München 1997, S. 239

²⁵⁴ Vom instrumentalen zum imaginären Theater: Musikästhetische Wandlungen im Werk von Mauricio Kagel (hrsg. Werner Klüppelholz); Wolke, Hofheim 2008

Das Stück für Dirigent und Chor enthält szenische und klangliche Elemente. Der Chor steht zu Beginn des Stückes auf der Bühne und der Dirigent tritt auf. Sobald der Dirigent erscheint und sich dem Publikum verbeugend zuwendet, wobei er dem Chor den Rücken zukehrt, dreht sich der Chor um, so dass er, wenn sich der Dirigent vom Publikum ab- und dem Chor zuwendet, mit dem Rücken zum Dirigenten (und zum Publikum) steht. Der Dirigent, der trotzdem, wenn auch etwas verwundert, zu dirigieren beginnt, sieht also während des ganzen Stückes, wie auch das Publikum, die ausführenden Musiker nicht von vorne, so wie das Publikum den Dirigenten (üblicherweise) nicht von vorne sieht. Die Musik erklingt so aus dem Nichts des Sehens, *quasi niente*, man sieht die aus den summenden und singenden Mündern der Aufführenden strömende Produktion des Klanges nicht. Dadurch wird Musik doppelt unsichtbar, ihre Produktion wird Geheimnis – wie es vielleicht das Entstehen der Musik selbst ist – und kommt nicht aus einem offenen Außen (des sichtbaren Mundes) sondern aus einem geschlossenen Innen (der unsichtbaren Kehle). Das Sichtbare des Erzeugens der Töne auf der Bühne wird dunkler, tellurischer und fast metaphysisch. Man erfährt in diesem Stück symbolisch, dass die Partitur, die die Sänger vor dem Blickfeld des Betrachters verborgen halten, nur eine Seite einer Struktur eines Stückes ist, dass es eine Dimension des Stummen, Blinden, Verborgenen, Ideellen besitzt, welche man nicht „sehen“ kann und die doch durch die Materie muss, um sich akustisch zu zeigen.

In der Probe Kagels mit dem Chor ist des Weiteren zu sehen, dass der Wert der Anwesenheit des Musikerfinders ein unvermindert hohes Gut ist, das dem Interpreten trotz des Besitzes der Partitur konkret anleitend zur Seite stehen kann. In der Chorprobe vom 29.06.07²⁵⁵ erläutert Kagal Details zum geschriebenen „Was?“ sowie nicht in der Partitur zu findende Möglichkeiten der Ausführung des „Wie?“.

Der Chor solle sich, wenn sich der Dirigent vor dem Publikum verbeugt, schnell nach rechts umdrehen, dazu auf der linken Fußspitze wenden. Der erste Versuch misslingt. „*Oh nein, oh nein, oh nein, schneller, schneller, schneller. Ohne Hast, aber schneller.*“ Auf Nachfrage präzisiert Kagal nach dem gelingenden zweiten Versuch, dass die Noten unter den linken Arm zu klemmen seien. Kagal sagt, in der Partitur sei ein Druckfehler und erläutert den Ablauf des Werkes mit eigenen Worten. Außen beginnend solle jeder seinen Namen sagen. Er präzisiert: „*Ich versuche nicht, wie ich geschrieben habe, keine Litanei, also nicht mhh...mhh...mhh...mhh...mhh...sondern die Sprachmelodie benutzen, also wenn ich sage, Mauricio Kagal...dann PadidaTata...*“ Wir können einige interessante Erkenntnisse aus dieser Probensituation ziehen, die uns in diesem Kapitel beschäftigen werden.

Kagels Vorstellung des Stückes „Quasi niente“ geht der Notation voraus und neben ihr her, seine additiven und wertvollen Erläuterungen zeigen die Vorläufigkeit jeder Notation und verweisen auf das improvisatorische Element Busonis, das eine Partitur auch nach ihrer Fertigstellung noch für den Komponisten besitzen kann. Denn da er sich selbst korrigiert, indem er keine Litanei, sondern eine Sprachmelodie entgegen den Anweisungen der Partitur (die ja „druckfrisch“ ist, da es die Uraufführung des Werkes ist) für das Aussprechen des eigenen Namens bevorzugt, zeigt sich die Vorläufigkeit der notierten Parameter der Partitur für den Komponisten, der als sein eigener Interpret im Verlaufe der Beschäftigung mit der Partitur, die auch noch nach der Niederschrift immer konkretere Gestalt in der Vorstellung annimmt, andersartige künstlerische Ergebnisse nach einer Zeit des inneren Wachsens präferiert, als er sie im Moment der Niederschrift imaginierte, selbst wenn das Werk noch „druckfrisch“ ist.

Was sagt uns das über die „Idee“, die für den Komponisten „hinter“ der Partitur, zwischen ihren rauschenden Zeichen verborgen ist? Was sagt uns das darüber, was die Partitur für den Komponisten ist?

²⁵⁵ Ab Minute 1:32:10

Jedes musikalische Zeichen trägt den Index (s)einer Verwirklichung mit sich. Die Partitur ist für den Komponisten selbst schon eine Interpretation, was ich in diesem Kapitel zeigen möchte²⁵⁶. Denn schon im Moment der Niederschrift durch den Komponisten „interpretiert“ dieser das seine „Idee“ tragende Zeichen/Symbol auf (s)eine künftige akustische, gestische (Wieder-? oder Erst-?) Verwirklichung hin. Die mediale Umwandlung aus dem Reich der Vorstellung oder des Akustischen in das stumme graphischer Zeichen und Symbole ändert das Wesen der musikalischen „Idee“ – Ecos „imaginierte Form“ – beträchtlich. Mauricio Kagel hat sich mit dem Prozess der Entstehung einer Komposition und deren Wechselverhältnis zur Interpretation in seinem Lesestück „Composition und Decomposition“ aus den Jahren 1963/64 auseinander gesetzt. In seinen „nicht-axiomatischen Sätzen axiomatischen Charakters“ findet man 22 kurze Gedanken über das Verhältnis von kompositorischer Idee, Aufzeichnung und Interpretation²⁵⁷:

„Einige nicht-axiomatische Sätze axiomatischen Charakters:

- *Komposition ist die Interpretation (bzw. Aufzeichnung) einer akustischen Vorstellung (bzw. eines akustischen Vorgangs).*
 - *Interpretation ist die Komposition eines akustischen Vorgangs.*
 - *Akustischer Vorgang ist die Interpretation einer kompositorischen Vorstellung.*
 - *Interpretation ist die Interpretation einer Interpretation.*
 - *Komposition ist die Interpretation einer Komposition.*
 - *Akustischer Vorgang ist die Vorstellung eines Vorgangs.*
 - *Komposition ist die Vorstellung eines Interpretationsvorgangs.*
 - *Interpretation ist die Dekomposition einer akustischen Vorstellung.*
 - *Dekomposition ist die Vorstellung einer Komposition.*
 - *Interpretation ist die Vorstellung einer Aufzeichnung.*
 - *Komposition ist die Dekomposition einer Vorstellung.*
 - *Aufzeichnung ist die Vorstellung einer Vorstellung.*
 - *Interpretation ist die Dekomposition einer Dekomposition.*
 - *Akustische Vorstellung ist das Zeichen eines Vorgangs.*
 - *Dekomposition ist die Komposition einer Dekomposition. Zum Beispiel: „Das Wort Hund beißt nicht.“*
 - *Dekomposition ist die Interpretation eines akustischen Vorgangs. Also: die Vorstellung als Vorstellung einer Vorstellung.*
 - *Dekomposition ist die Auflösung einer Komposition.*
 - *Durchkomponieren ist Nach(t)komponieren.*
 - *Kompositionsmethode ist eine Dekomposition.*
 - *Mitkomponieren ist die Interpretation einer Vorstellung.*
 - *Notation ist die Aufzeichnung eines dekomponierten Vorgangs.*
 - *Zukomponieren ist die Veränderung einer akustischen Vergangenheit.*
- Decompositio est.*²⁵⁸

Am Beginn des kompositorischen Prozesses steht für Kagel eine akustische Vorstellung (oder ein akustischer Vorgang) des Komponisten, die „interpretiert“ bzw. aufgezeichnet wird²⁵⁹.

²⁵⁶ Ob sie das für jeden Komponisten ist oder nur für diejenigen, die, wie Brahms es ausdrückte, „Musik denken“, mag offen bleiben.

²⁵⁷ Die eingehende Beschreibung der Sätze als nicht-axiomatisch, trotz ihres axiomatischen „Charakters“ lässt sich auf das Verhältnis Partitur/Interpretation übertragen, da erstere trotz ihres vordergründig axiomatischen Charakters durch die Differenz von graphischem Zeichen und akustisch-materiellem Klang durch die und in der Interpretation als nicht-axiomatisch entlarvt wird. Zarius betrachtet das Lesestück gar „als Gebet angesichts des Dunkels der Wahrheit“; Karl-Heinz Zarius – Ein akustischer Stummfilm. Kritische Reflexionen zur immanenten Theatralik der Musik von Mauricio Kagel; in: Vom instrumentalen zum imaginären Theater: Musikästhetische Wandlungen im Werk von Mauricio Kagel, S. 92

²⁵⁸ Dieter Schnebel – Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film; Du Mont Schauberg, Köln 1970, S. 141

Diese akustische Vorstellung des Komponisten entsteht aus einer (musikalischen) Idee, die verschiedene Ursprünge haben kann, jedoch zumeist durch die klanglichen Erfahrungen des Komponisten durch bspw. das ausprobierende Machen (am Instrument), den (wie ich es im vorigen Kapitel dargestellt habe auf der Improvisation beruhenden) akustischen Vorgang, (oder auf Erinnerungen an diese Erfahrungen) erzeugt wird²⁶⁰.

Diese Vorstellung wird vom Komponisten für Kagel schon im Moment der Umwandlung von Vorstellung in Vorgang oder von Vorgang in graphisches Zeichen der entstehenden Partitur interpretiert, d.h., der Komponist notiert oder zeichnet seine Vorstellung von einer Vorstellung (Präsentation auf der Bühne) des graphischen Zeichens im Musikmachen eines Interpreten auf. Die Doppeldeutigkeit des Wortes „Vorstellung“ bezieht für Kagel von Beginn an die Präsentation der Musik durch einen Interpreten – quasi einen ideellen ersten Hörer, der das graphische Zeichen/Symbol gestisch wieder akustisch-materiell werden lässt, ein alter ego des Komponisten – in die Vorstellung des Komponisten notwendigerweise mit ein.

Die Partitur erscheint als ein Provisorium – wie es auch Busoni beschrieb – für den Komponisten hin zum einem Klang, dessen (Wieder-?) Ausführung durch den Interpreten sich dem vom Komponisten intendierten Klang idealiter stark angleichen soll²⁶¹. Die Note der Partitur, ihr Zeichen, ist mit Eco a priori symbolisch, da es in andeutender Weise auf ein nicht genau bestimmtes Ereignis verweist wie das poetische Wort des Dichters, das der Komponist in einer selbst schon interpretierenden Partitur für Interpretationen frei gibt. Die Poesie der Musik beginnt im Tanz des Körpers, in seinen Gesten bei der Erzeugung von Musik.

Wie verhält sich die akustische Vorstellung des Komponisten zur akustischen Verwirklichung des notierten, andeutenden Zeichens in der Realität (der Vorstellung auf der Bühne durch einen Interpreten)?

Im Bereich der tonalen (Instrumental-) Musik ist die Antwort eindeutiger, da sie ihr Material aus einem geschlossenen (konventionellen, tonalen) System nimmt, dessen (melodische, harmonische, rhythmische, dynamische, agogische und klangfarbliche) Elemente es neu zusammen zu stellen, zu „komponieren“ gilt. Die Vorstellung im Kopf des zeitgenössischen oder avantgardistischen Komponisten spätestens seit den 1950er Jahren (wie bspw. in Kagels instrumentalem Theater, das Akustisches, Visuelles und Theatrales in die Partitur und ihre Aufführung mit einbezieht) verweist nicht unbedingt auf eine traditionelle Ausführungssituation oder ein traditionelles Tonsystem und muss daher noch kein konkreter Klang sein, wie ihn Instrumente, Stimmen (oder elektronische Klangquellen) im Rahmen der konventionellen Tonalität sowie Instrumentaltechnik wiedergeben können. Der neuartige Klang, wie besonders in der „Musique concrète“ oder der Musik Helmut Lachenmanns²⁶², muss in einem Prozess, teilweise erst in seiner konkreten Klanglichkeit (am Instrument), gefunden werden und dann in ein nachvollziehbares, mitunter neuartiges, vom Komponisten erdachtes Zeichen transferiert werden.

Der Komponist muss seine Vorstellung im Prozess der Materialisation einer klanglichen Verwirklichung am Instrument, durch die Stimme oder den Körper des Handelnden „interpretieren“ und sie mit dem „Original“ seiner Vorstellung vergleichen. Ist das imaginierte Geräusch dasjenige, welches die Geige durch ein Kratzen des Bogens an dieser

²⁵⁹ Cages Sichtweise ist anders, da er äußert, dass der Komponist vorher, in seinem Kopf seiner Meinung nach nichts höre und er besonders das Solfeggio als eine Abtötung eines offenen Hörens versteht; Cage, S. 85

²⁶⁰ Elemente dieses Ausprobierens können memoriert und in Gedanken kombiniert werden. Auch kann der Zufall, wie ihn Cage in zahlreichen seiner Kompositionen nutzte, einen für den Komponisten ansprechenden akustischen Vorgang liefern ohne genauere vorherige Vorstellung.

²⁶¹ Kagels Schaffen umfasst eine Vielzahl von instrumentalen, geräuschhaften und theatralen Aktionen in einer großen Anzahl seiner Kompositionen, so dass die Einbeziehung der Vorstellung als Präsentation auf der Bühne in seinem Fall angebrachter zu sein scheint als bei traditioneller Musik. Die visuelle Dimension des Musikmachens ist bei Kagels Werk immer mitgedacht, so dass die Weise der Vorstellung auf der Bühne auch die theatrale Situation der Erzeugung des Klangs (in einer sichtbaren Aktion) mitbedeutet.

²⁶² Die sogenannte „Musique concrète instrumentale“, die ungewöhnliche Geräusche und Spielarten auf traditionellen Instrumenten verwendet.

bestimmten Stelle wieder gibt²⁶³? Ist das Pochen an jener Stelle des Corpus das, was der Vorstellung entspricht? Olivier Messiaen bereitete die Aufzeichnung des Gesangs von Vögeln trotz seines absoluten Gehörs einige Probleme, da deren Gesänge nicht immer im aus Ganz- und Halbtonschritten bestehenden tonalen System untergebracht werden konnten.

Beim „Finden“ des passenden Klanges sind Zugeständnisse, Abstriche und Transformationen nötig, die im Prozess der Realisierung durch das Instrument (oder die Stimme) und besonders im folgenden Vorgang der Notation einen delikaten Moment erreichen: den der Dekomposition. Denn auch der Prozess der Notation, der „Aufzeichnung“, ist ein interpretierender, da der Komponist seine Vorstellung in die notierten Zeichen (ob konventionell oder neuartig) quasi hineininterpretieren muss in dem Sinne, dass sich seine Vorstellungen seiner Meinung nach mit den verwendeten „vorbildlichen“ Zeichen (egal ob konventionell, graphisch oder textlich) durch den Interpreten, den ideellen ersten Hörer²⁶⁴, weitestgehend präzise (wieder?) darstellen lassen.

Wie muss ich es darstellen, damit es „mein“ Interpret im „Lesen“ so ausführt, wie ich es bevorzuge und ich dabei eine überraschende Offenheit beibehalte? Erreiche ich durch ein Akzentzeichen und die Vortragsbezeichnung *doloroso* wirklich das Gewicht des Schmerzes, das ich darstellen will? Wird mit dem Wort *leggiero* tatsächlich die Art von Leichtigkeit charakterisiert, die ich mit dieser Stelle verbinde? Wie erreiche ich es, dass der Affekt, die Klangqualität, die technische Ausführung meinen Vorstellungen entspricht?

Der Umschlagplatz von geistiger Idee, Vorstellung und klanglicher Verwirklichung, akustischem Vorgang durch Notation und Aufzeichnung ist demnach schon von mehreren interpretativen Vorgängen beim Komponisten im Hinblick auf eine „virtuelle“, in der Zukunft liegende akustische „Rematerialisation“ des graphisch gebannten Klangs durch den Interpreten gekennzeichnet. Der Komponist erzeugt quasi die erste und in seiner Abwesenheit einzig zugängliche Version (s)einer „Vorstellung“ in der Notation, wobei er (graphischer) Interpret (s)einer eigenen akustischen Idee wird²⁶⁵. Denn nur die Interpretation komponiert den akustischen Vorgang, durch den alleine sich eine kompositorische „Idee“ (durch den Umweg des graphischen Zeichens) mitteilen kann.

Die primäre kreative Arbeit des Komponisten, seine „Idee“ zu erhalten, auszuarbeiten und zu formen, besteht sozusagen darin, aus einem anonymen Material, ob es nun das tonale System oder eine Masse von andersartigen Klängen, Geräuschen und akustischen Aktionen ist, ein persönliches, ausgewähltes zu machen, das es in eine (graphisch) arrangierte Anordnung und Reihenfolge zu bringen gilt.

Jeder Komponist öffnet mit der Niederschrift seiner Vorstellung in der Notation zwar das Zeichen einer unerschöpflichen Anzahl der (Wieder-?) Erzeugung, versucht jedoch zugleich das Rauschen der Partitur und ihrer Symbole so gering wie möglich zu halten, da er zwar einen gewissen Spielraum der Interpretation zulassen will oder muss, seine Hoffnung aber

²⁶³ Ein gelungenes Beispiel für diese Problematik der wesentlich unzureichenden Notation einer (ungewöhnlichen) klanglichen Vorstellung ist folgende Passage: „One of the most surprising things about working with great composers is that they can find completely new sounds from an instrument to which you have dedicated your life. When I was called to perform the premiere of *Repentance* during Sofia Gubaidulina’s residency with the San Francisco Symphony in 2009, I had to come up with what the score called a “friction beater”, which was “a small ball of rubber or elastic plastic... fastened onto a springy, resilient steel string (e.g. a piano string)”. That prompted quite a few trips to different stores, and a lot of puzzling over how exactly one can fasten a piano string onto a small ball. But this was Sofia Gubaidulina. (...) The rest of the score had fantastic and unusual sounds, and it all made sense, so I figured that she must have a very specific idea here that I just didn’t get. I experimented with this ‘friction beater’ sound, and remained baffled. I finally showed up to the first rehearsal with a variety of options, which she found curious. But then she pulled out her own version, which she had brought all the way from Germany. It made a sound unlike any of mine, and in fact unlike the many devices I had hit strings with in the past. When she heard it, she smiled.“; David Tanenbaum; Booklet der CD: Sofia Gubaidulina – Complete Guitar Works; Naxos; http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573379&catNum=573379&filetype>About%20this%20Recording&language=English#

²⁶⁴ „Mein unmittelbares Publikum sind die Ausführenden, die Sänger, die Instrumentalisten. Zuhörer dagegen sind nur das mittelbare Publikum.“; Kagel – Tamtam, S. 102

²⁶⁵ Natürlich unterliegt er dabei auch seiner eigenen Zeitlichkeit, in der er ein bestimmtes Zeichen zu einem späteren Zeitpunkt seiner „Laufbahn“ möglicherweise anders notiert hätte, als er es zu einem früheren Zeitpunkt tat.

darin besteht, diesen durch seine möglichst genauen (wenigstens seiner Meinung nach) Anweisungen oder durch das Treffen auf einen kongenialen Interpreten (der zeitlebens auch er selbst sein kann) so klein wie möglich zu halten. Diese interpretierende Öffnung für die Interpretation (eines Anderen) im notierten Zeichen der Partitur ist eine Auszeichnung bestimmter, Klänge zeitigender Ereignisse in der Notation, die das Vergehen verlangsamen oder aufhalten will, wobei sie Varianz und Diversität ermöglicht²⁶⁶.

Richard Poirer sieht einen Abstand zwischen dem fertigen Werk, das die „Vision“ des Künstlers darstellen soll, und den vielfältigen kleinen Handlungsakten, die es konstituierten²⁶⁷. Dieser Abstand ist ein Bild des Abstands zwischen dem Selbst des Künstlers, das er in der Produktion des Werkes erfährt und auslotet, und den späteren Rezeptionsakten des fertigen Werkes.

„The first art work in an artist is the shaping of his own personality.“²⁶⁸

Man bearbeitet sozusagen im Kompositionsprozess den Anderen in sich oder sich für den Anderen, sortiert die vielfältigen Stimmen des Erlebten, des Erlernten und der Inspiration in einem Prozess der Neigung und Abneigung, um einen persönlichen Umgang, eine eigene „Stimme“, seine eigene Folge von Gesten und deren „gefälliger“ Kombination im Vorrat des anonymen Musiksystems zu finden und diese „begeistert“ zu übermitteln in Zeichen, die eröffnen und zugleich in eine bevorzugte Richtung deuten sollen. Im Prozess der Auslotung der „Komposition“ erfährt der Komponist die Tiefen seines Ichs und den Anderen in sich, für den er das Werk letztlich hinterlässt. Ein ungewisses Unterfangen voll zarter Hoffnung. Der japanische Komponist Toru Takemitsu bestätigt diese Erfahrung:

„I do not compose for simple personal gain but to be reassured of my own being and to explore my relationship to others.“²⁶⁹

Dabei ist der Komponist sein eigener erster Hörer, sein eigener Mentor für die erhoffte „erfolgreiche“ Kommunikation und Verbindung mit dem Anderen, die (für den abwesenden Komponisten) durch das beziehungsreiche Zeichen der Partitur stattfindet.

Robert Frost teilt diese Ansicht:

„No tears in the writer, no tears in the reader. No surprise for the writer, no surprise for the reader.“²⁷⁰

Die erste „Fleischwerdung“ der vom Komponisten ausgeloteten und aus einem anonymen Material (im spielerischen Prozess der auswählenden Improvisation) personalisierten „Idee“, von der auch er im Prozess des Schaffens gestisch „ergriffen“ wird²⁷¹, ist die der graphischen

²⁶⁶ Cage ist in diesem Punkt ein Extrembeispiel, da er als Komponist gerade nicht auszeichnen will, nicht bevorzugen will, da er seine Person nicht als Maßstab für alle folgenden setzen will. Daher operiert er mit dem Zufall als Element vieler seiner Kompositionen, der das auszeichnende Bevorzugen seiner Person minimiert, auch wenn er dadurch auszeichnet, dass er nicht auszeichnet; auch Cage kann sich in der Verweigerung der Auszeichnung einer Auszeichnung nicht entziehen.

²⁶⁷ Richard Poirer – *The performing self*; Rutgers, New Brunswick 1992

²⁶⁸ Mailer, zitiert nach: Poirer, S. 102

²⁶⁹ Toru Takemitsu – *Confronting Silence. Selected writings*; Fallen Leaf Press, Berkeley 1995, S. 91

²⁷⁰ zitiert nach: Poirer, S. 90

²⁷¹ Das Ergriffenwerden durch die „Musen“ – die eher Geschehnis und Heimsuchung denn Aktion und Wille ist und damit eine Dimension besitzt, die das Individuum und seine Kontrolle immer übersteigt – beschreibt Platon wie folgt: „Ebenso schafft auch die Muse selbst Begeisterte, und indem diese solche Begeisterung weiterverpflanzen, hängt sich an sie eine Kette anderer Begeisterter. Denn alle guten epischen Dichter singen jene ihre schönen Gedichte alle nicht vermöge bewußter Kunst, sondern als Begeisterte und Verzückte, und ebenso steht es mit den guten lyrischen Dichtern: gerade wie die vom Korybantentaumel Befallenen nicht mit klarer Besinnung ihre Tänze und Sprünge machen, so dichten auch sie nicht mit solcher ihre schönen Lieder; sondern wenn die Gewalt der Harmonie und des Rhythmus über sie kommt, so geraten sie gleichsam in einen bakchischen Taumel, – und gerade wie die Bakchantinnen nur im Zustande der Verzückung aus den Strömen Milch und Honig schöpfen, nicht aber wenn sie ihres Bewußtseins mächtig sind, so vermag auch der Liederdichter

Aufzeichnung. Sie ist der erste kommunikative Akt, die Suche nach geteilter Dauer in der öffnenden Interpretation der Notation, die auf ein Zu- und Mitkomponieren hofft, hoffen muss.

In diesem Umwandlungsprozess erfährt die Vorstellung des Komponisten für Kagel schon ihre eigene Auflösung durch die Realität der visuellen Materialität des Zeichens, ihre Dekomposition, da sie nicht in der Virtualität des Gedankens verweilen kann, wenn sie (dem Anderen) kommuniziert werden will, sondern sich (im konkret akustisch-materiellen Klang bzw.) in einem als Symbol verweisenden graphischen Zeichen darstellen muss, das in Ansicht des Komponisten hinreichend mitteilbar ist.

Die Natur des graphischen Zeichens ist, wie ich gezeigt habe, different, d.h., die Unmöglichkeit des Festhaltens der konkreten akustisch-materiellen Präsentation des „Wie?“ im graphischen Zeichen überlässt dieses im Notationsprozess trotz auch genauester Anweisungen einer unendlichen, symbolischen und rauschenden Offenheit an akustisch-materiellen Realisierungsmöglichkeiten des notierten, andeutenden Symbols durch den Interpreten. Diese Offenheit ist womöglich im 20. und 21. Jahrhundert von Komponisten erwünschter als noch im 19. Jahrhundert, waren beide Systeme doch zu unterschiedlichen Graden offen und geschlossen.

Im Moment der Notation der klanglichen Vorstellung erlischt diese für Kagel in der und für die Realität, wird für eine „unverfälschte“ Darstellung dekomponiert, da sie sich der Offenheit der Materie, der Teilhabe des Anderen aussetzt. Wie die Dekompression den Druck der Tiefe aus dem Körper des Tauchers treibt, so treibt der Körper des ideellen ersten Zuhörers – der „ideale“ Interpret der eigenen Musik, für den jeder Komponist hoffend schreibt – die Vorstellung aus der Tiefe des Inneren des Komponisten (der im Meer der Musik schwimmt) in den äußeren „Druck“ der Notation.

Komponieren ist auftauchen. Interpretieren ist abtauchen. Zwischen Meeresgrund und Wasseroberfläche schweben Komponist und Interpret an den netzartigen Perlen der Partitur im Ozean der Klänge.

Die Notation beinhaltet von vornherein ihre eigene Unzulänglichkeit, ihre eigene Dekomposition, denn sie ist schon „Interpretation“ vor jeder Interpretation.

Öffnete die Spur des rauschenden Zeichens der Notation dieses mit Derrida im Graphischen einer potenzierenden Dimension jenseits des singulären Akustischen, so öffnet die Partitur des Komponisten das Zeichen vom Moment seiner Niederschrift an für die Interpretation durch den Anderen, da die Niederschrift selbst interpretierend vom ersten Moment an ist. Jedes Zeichen einer Partitur ist mehrfach für Interpretation geöffnet.

Jede notierte Komposition ist eine Dekomposition im Vergleich zur Vorstellung des Komponisten in seinem Kopfe, da alle graphischen Zeichen unzulänglich sind. Trotzdem ist das graphische Zeichen, Garant von Erinnerung und Komplexität, die einzige Möglichkeit einer Kommunikation jenseits der räumlich-zeitlichen Existenz des Komponisten.

Auch Solger verweist in diesem Zusammenhang auf die Vernichtung der „Idee“ im Moment ihrer (nichtigen) Besonderung, ihres Übergangs:

Seele nur in Begeisterung und Verzückung ein Ähnliches zu tun, wie sie auch selbst behaupten. Denn sie selbst sagen uns ja, daß sie aus honigströmenden Quellen der Musen schöpfen. Sie sagen uns auch, daß sie aus den Gärten und Tälern der Musen Honig sammeln und uns so ihre Lieder bringen wie die Bienen den Honig. Sie sagen uns auch, daß sie gleich den Bienen umherflattern. Und sie haben recht darin. Denn ein Dichter ist ein luftiges, leichtbeschwingtes und heiliges Wesen und nicht eher imstande zu dichten, als bis er in Begeisterung gekommen und außer sich geraten ist und die klare Vernunft nicht mehr in ihm wohnt: solange er aber diese klare Besinnung noch besitzt, ist jeder Mensch unfähig zu dichten und zu weissagen. Indem die Dichter also nicht vermöge menschlicher Kunst dichten und viel Schönes über die von ihnen behandelten Gegenstände sagen, gerade wie du über den Homeros, sondern vermöge göttlicher Führung, so vermag ein jeder das schön zu dichten, wozu die Muse ihn antrieb, der eine bloß Dithyramben, der andere Lobgesänge, der dritte Tanzlieder, der vierte Epen, der fünfte Iamben; zu allem anderen aber ist er untüchtig. Oder wäre dies etwa nicht ein Zeichen, daß nicht menschliche Kunst, sondern göttliche Kraft sie zu ihren Schöpfungen befähigt?“, Platon – Ion;
<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Platon/Ion>

„„Geht die Idee durch den künstlerischen Verstand in die Besonderheit über“, so wird sie „das gegenwärtige Wirkliche und, da außer ihr nichts ist, die Nichtigkeit und das Vergehen selbst“. „Dieser Augenblick des Übergangs nun, in welchem die Idee selbst notwendig zunichte wird, muss der wahre Sitz der Kunst, und darin Witz und Betrachtung, worin jedes zugleich mit entgegengesetztem Bestreben schafft und vernichtet, eines und dasselbe sein.“²⁷²

Der Interpret muss diesen Übergang von Meer und Land, Glätte und Kerbe, Vorstellung und Notat selbst mit „Witz“ betrachten, muss diese Transformation im Moment der Interpretation stets auf ein Neues wiederholen und sich einer ewigen Vorläufigkeit, die nicht umgangen werden kann, stellen. Seine eigene Körperlichkeit, Materialität leitet ihn dabei wie eine Boje auf See.

Serres macht auf die Notwendigkeit der Veräußerlichung aufmerksam, die jede Botschaft in einer kommunikativen Situation erfahren muss.

„Jedes System ist ein Ensemble von Botschaften; wollte man ausschließlich die Botschaft hören, müsste man eins mit dem Sender sein.“²⁷³

Weiter:

„Sobald wir zwei sind, gibt es eine Umwelt, eine Mitte, ein Milieu zwischen uns (...) alles ist Transformationsraum.“²⁷⁴

Sobald Kommunikation stattfinden soll oder stattfindet, bedarf es eines „Kanals“, eines Mediums wie der parasitären Notation und eines Handelnden wie des Interpreten. Das System ist ein Ensemble.

Die Relationen des Kanals sind interessanter als die Orte. Der Fluss verändert sich wie die Landschaft zwischen Quelle und Meer. Auch die Notation hat in der Beziehung Komponist/Interpret Relationen zu beiden, ist als Beziehung ein parasitärer Mittler, der den Strom der Klänge nutzt, um von ihm (visuell) zu leben und sich an ihm zu laben, wobei er den komplexen Informationsfluss jedoch erst ermöglicht. Der Kanal setzt die physikalische Zeit der räumlichen Ordnung der visualisierenden Notation jenseits des Ephemeren, „Glatten“ des Klangs in Gang, produziert eine Unordnung, ein Rauschen (Zeichen der Partitur), das ein Gefälle produziert, das wiederum ein Rauschen (die Interpretation) produziert. Er ist die Asymmetrie in jeder lokalen Ordnung.

Dieses durch die Notation entstandene visuelle Rauschen der Partitur erweckt das Rauschen des Interpreten.

Serres fragt, ob man ein Netz ohne Kreuzungen, Schnittpunkte etc. konstruieren könne, das also frei vom Parasiten ist, ganz ohne Vermittlung? Es wäre die perfekte Kommunikation. Er sieht diese nur in der Gnade des Pfingstschemas gegeben, in der die Quelle (der Heilige Geist) ohne Austausch über die Menschen kommt. Das in sich selbst geschlossene, mit sich identische System existiert nicht in der Zeit. Es braucht keine Zeit, da es es selbst ist. Die Zeit, die Materie ist der Parasit am Ideal.

Wollte man den Parasiten aus dem Kanal vertreiben, damit die Nachricht optimal hindurchgelangt, könnte kein Dialog stattfinden. Im gelungenen Dialog ist der ausgeschlossene Dritte eingeschlossen.

²⁷² Karl Wilhelm Ferdinand Solger; zitiert nach: Oskar Becker – Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen; Alexander Verlag, Berlin 1963/1994, S. 10

²⁷³ Serres, S. 108

²⁷⁴ ebenda

„Hermes erfordert Übersetzungen. Das Pfingstfest singt, tönt und weht, die Zungen gründen in diesem Feuer, die Musik hat in Zungen gesprochen. Sie ist frei von Parasiten, die Universalsprache eines verborgenen Vertrages.“²⁷⁵

Für Serres folgt, dass keine Beziehung einfach, sondern der Dritte immer da ist (wie die stumme Schildkröte in der Fabel zwischen den fliegenden Enten). Mit Zenon folgert Serres: ich muss durch eine Mitte hindurch, bevor ich ans Ende gelange, denn es gibt stets ein Medium, eine Mitte, ein Vermittelndes (und muss es geben).

Wenn die perfekte Kommunikation gelänge, verschwände der Kanal (die Notation der Partitur) in der Unmittelbarkeit und es gäbe keine Transformationsräume (die Interpretation).

„Das Nicht-Funktionieren bleibt für das Funktionieren wesentlich.“²⁷⁶

Denn jeder Austausch ist eine Botschaft zwischen zwei Stationen, die das Scheitern einer Unmittelbarkeit ist. Das Scheitern der Unmittelbarkeit sind der Raum und die Zeit, die alle Menschen, in unserem spezifischen Fall Komponist und Interpret/Hörer, voneinander trennt. Die Beziehung als Relation entsteht erst, wenn die unmittelbare Beziehung nicht glückt, nicht optimal ist:

„Die Relation ist die Nicht-Relation. Und eben dies ist der Parasit.“²⁷⁷

Jede Monade braucht einen Parasiten, jede Vorstellung die Notation, jede Kommunikation die Beziehung.

Wenn der Komponist nicht notieren, seine Idee nicht in der Notation visualisieren müsste, um sie zu memorieren, komplex zu entwickeln und zu kommunizieren jenseits seines Daseins, so benötigte es den Interpreten als Transformationsraum und die Notation als Kanal nicht. Wo Kanäle sind, ist jedoch auch Rauschen.

Interpretieren ist transformieren. Interpretieren ist dem Rauschen des stummen Flusses (s)eine Stimme leihen.

Die parasitäre Notation im Moment der Niederschrift der „Idee“ des Komponisten in der Partitur schmarotzt also nicht an einer Beziehung, sondern ist die (in der Mitte liegende) Bedingung für die Kommunikation zwischen Komponist und Interpret, dem unmittelbaren Hörer, und Zuhörer, dem mittelbaren Hörer, in der Zeit jenseits der räumlich-zeitlichen Präsenz des Komponisten. Ohne Notation wäre die komplexe klangliche Kommunikationsabsicht, so unzureichend sie auch im graphischen Zeichen fixiert sein mag, jenseits der räumlich-zeitlichen Existenz des Komponisten unmöglich.

Das Wesen der Relation ist „nicht im Sein fixiert“²⁷⁸, an einer bestimmten Stelle, sondern im Funktionieren der Relation. Das Zeichen der Partitur ist beziehungsreich. Der Parasit setzt sich als Beziehung auf die Beziehung zwischen zwei Stationen und ist der ausgeschlossene Dritte, der doch eingeschlossen ist. Somit gibt es für Serres keinen letzten Referenten. Es gibt nach der Einführung der Notation, nach der interpretierenden Notation der Vorstellung in das Zeichen der Partitur, das eine gewisse visuelle Zeitlosigkeit zu umwehen scheint, keinen ursprünglichen Klang mehr, nur die (andeutende) Notation der Partitur und die aus ihr folgenden gestisch-klanglichen Ausführungen des Interpreten. Der Pfeil zwischen den Stationen setzt die Zentren in Parenthese. Komposition dekomponiert eine Vorstellung, die in einer Vorstellung vorgestellt wird, um nicht als akustische Vergangenheit absterben zu

²⁷⁵ Serres, S. 203

²⁷⁶ ebenda, S. 120

²⁷⁷ ebenda

²⁷⁸ ebenda, S. 98

müssen, sondern im Zukomponieren einer nie abschließbaren Zukunft entgegengetragen zu werden.

Notation macht die unveränderte Weitergabe einer ursprünglichen klanglichen Gestalt unmöglich, zeichnet einen bereits dekomponierten Vorgang auf. Der erste und letzte Referent des vom Komponisten erdachten Klanges verschwindet in der Relation des Rauschens der Partitur.

Der Dritte, der Kanal (die Notation), geht dem Austausch einer Botschaft voraus, ist dessen Bedingung. Notation ist die Bedingung der komplexen musikalischen Kommunikation, wie sie sich in Europa seit dem Mittelalter nach und nach entwickelt hat und wie sie seit Ende des 18. Jahrhunderts – dem Zeitpunkt der zunehmenden Abwesenheit des Komponisten von den Orten der Aufführungen seiner Werke, die die klangliche Abwesenheit des Tons im visuellen Zeichen schon andeutete – üblich war. Der Kanal (die Notation) hat das Gesicht der Nachricht (den primären Klang) bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt und der Sieg gehört den Mächten des Rauschens, den Parasiten (Partitur und Interpretation).

Ohne Notation keine Interpretation, ohne Interpretation keine klassische westliche Kunstmusik.

Der Kanal (der Notation und der aus ihr folgenden Interpretation) ist für Serres die dritte Idee des Paares Objekt und Idee des Objekts (also Signifikat und Signifikant), ersteht als Phoenix in der Mitte, damit stets etwas aus der Asche emporsteigt. Der Kanal ist dabei realer als die vergehenden Objekte an den Endpunkten, die Transmission zwischen den Orten in ihrer transformierenden Kraft ist von größerer Bedeutung als die Orte selbst. Die Relation des Kanals (die Notation und die aus ihr folgende Interpretation) überdauert die Beziehung Komponist-Hörer.

Jede Partitur beherbergt einen Phoenix. Notation ist ein Phoenix, Komposition ist ein Phoenix, Interpretation ist ein Phoenix. Komponieren und interpretieren ist, zu wissen, dass der Phoenix ewig auferstehen wird.

Dabei setzt sich das Zeichen an die Stelle seines Schöpfers:

„Was ist ein Werk? Es frisst seinen Schöpfer, verschlingt sein Fleisch und seine Stunden, nach und nach setzt es sich an die Stelle seines Körpers. Diese Eroberung bereitet Angst. Wer bin ich? Dies und das, was schwarz auf weiß geschrieben steht, etwas Zerbrechliches; und das ist mein Leib, ist an die Stelle meines schwachen Leibes getreten...Das Werk schmarotzt an seinem Schöpfer, bald wird er nicht mehr da sein. Er stirbt darüber.“²⁷⁹

Der Akt des Schreibens und das Leben dessen, der schreibt, sind für Serres ein und dieselbe Geschehnis (Schrift und Körper). Das Leben als Bienenstock, Kohlbeet, Buchseite, als

„zerbrechliche, dem Zerfall nahe Ordnungen, die sich gegen die Zersetzung streuben...Der Tod ist das Ende des Werkes. Das Leben ist Werk, und das Werk ist das Leben selbst.“²⁸⁰

Der Interpret verhindert durch seine ethische Tätigkeit des akustisch-materiellen Hörbarmachens des Notierten quasi den organischen Zerfall des Werkes, das der Leib des Komponisten wird, der sich in Zeichen umwandelte. Homer, Vergil oder Platon geben sich für Serres in ihren Schriften quasi selbst zur Speise oder zum Trank, so wie es Bach, Mahler oder Kagel taten.

„Je mehr ich schreibe, desto weniger bin ich.“²⁸¹

²⁷⁹ ebenda, S. 199

²⁸⁰ ebenda, S. 134

²⁸¹ ebenda, S. 204

Interpretieren ist, das Geben des Komponisten in einem Nehmen, das wiederum gebend ist, hörbar machen. Nur im gebenden Nehmen kann das nehmende Geben hörbar werden.

Kagel verweist wie schon Vaughan Williams darauf, dass Komponieren immer mit dem konkreten Hörbarmachen verbunden sein muss, dass die akustische Vorstellung verwiesen ist auf die Präsentation am Instrument (oder durch die Stimme), lässt aber in Anspielung auf die platonische und kabbalistische Philosophie eine Dimension offen, in der das Musikwerk vor seiner Notation im Kopf des Komponisten (also in dessen Vorstellung) quasi als „Urbild“, als „Komposition“ vor ihrer Dekomposition, existieren kann. Dieses nicht sinnlich konkrete Urbild kann allerdings immer nur als „Schattenbild“, als Dekomposition in die Materialität treten, es gibt keinen anderen Weg, will der Komponist es jenseits der stummen Mauern seiner Vorstellung kommunizieren. Der Komponist muss interpretieren, wie seine Vorstellung wohl von Anderen aus der Partitur interpretiert wird durch das Werkzeug der Notation. Es gibt in der Praxis mit Kagel kein Komponieren, sondern nur Interpretieren, wie es keine Information sondern nur Transformation gibt. Jedes Interpretieren ist als Vorstellung einer Aufzeichnung Mit- und Zukomponieren.

Komponieren ist Transformation eröffnen.

Komponieren ist der Kompromiss zwischen Ursache und Wirkung.

Der „Geist“ der Kunstwerke erscheint durch deren sinnliche Erscheinung und kann nicht unabhängig von ihr gedacht werden, aber auch nicht mit ihr oder mit der Intention des Künstlers gleichgesetzt werden²⁸².

Der amerikanische Literaturwissenschaftler Steiner verweist darauf, dass es in der jüdischen Tradition verboten ist, den Namen Gottes auszusprechen, da der einmal ausgesprochene Name in die zufallsbeherrschte Endlosigkeit linguistischer Spielerei gerät. Kagels mitschwingendes Ideal der transparenten Rezeption, des vollständigen Echos, der perfekten Kommunikation, ist das des Messianischen, das erst erscheint, wenn die Zeit endet. Die notierte Komposition spricht den Namen dieses Ideals gleichsam visuell und stumm aus und überlässt ihn den akustischen Spielereien der materiellen Endlichkeit der Interpretationen, die seine einzigen Darstellungen (es sind stets mehrere) im Diesseits sind. Denn es kann „auf Erden“ keine Deckung von Hervorbringung und Rezeption geben, sonst wären sie ein und dasselbe, die perfekte Kommunikation Serres’.

So hätte der Gast, als den Steiner das Kunstwerk beschreibt, nichts mehr zu bringen, könnte nicht mehr fragen:

„Was empfindest Du, was hältst Du von den Möglichkeiten des Lebens, von den alternativen Daseinsformen, die unserer Begegnung, die dem Moment, da du mich erfährst, innewohnen?“²⁸³

Interpretieren ist, die Möglichkeit für eine (ewige) Andersheit offen zu halten.

Die Notation eines akustisch-materiellen Tons durch den Komponisten in der Partitur für einen Anderen, mit dem er kommunizieren will, kann

„zu einem bestimmten Maß an Kommunizierbarkeit (...) erwecken, was die schier unmenschliche Andersheit der Materie eigentlich bedeutet.“²⁸⁴

Die Partitur ist mit Steiner ein moralischer Akt des Versuchs der Übermittlung und Darbietung einer imaginierten Form, die der Künstler dem Nichts abgerungen hat, und die der Interpret aus der potentiellen Abwesenheit materiell andersartig (wieder) erweckt.

Interpretieren ist das (An-) Erkennen der Andersheit, die willkommen geheißen wird.

²⁸² Theodor W. Adorno – Ästhetische Theorie; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1970, S. 135

²⁸³ Steiner, S. 190

²⁸⁴ Steiner, S. 186/187

Kagel sieht die Interpretation als eine Form der Komposition an, da sie einen akustischen Vorgang aus der Vergangenheit eines Zeichens erzeugt, der vorher in dieser Weise noch nicht erklingen ist. Er erinnert damit an die Aussage von Vaughan Williams, dass ein Musikwerk erst mit seinem Erklingen (s)eine Vollendung erfährt und an Busonis Feststellung der Vorläufigkeit jeder Notation.

Dieser Gedanke ist zentral für eine Ästhetik der Interpretation: der Interpret ist der individuell-besondere, sinnlich-gestische „Ort“ der Erzeugung eines im Freiheitsraum des rauschenden Symbols der Note anonym geborgenen, gestisch zu individuierenden Klangs und damit eigentlicher Produzent der klingenden Musik aus dem visuellen Rauschen der Partitur. Ohne ihn wäre jenseits der räumlichen und zeitlichen Existenz des Komponisten nur Schweigen. Ohne ihn gebe es nur Soli zu Lebzeiten, nicht einmal ein kleines Duo auf zwei Instrumenten.

In dieser Hinsicht komponiert der Interpret den akustischen Vorgang mit, eignet sich das Notierte individuell-spielerisch an, um es in seinem gestisch-mimischen Tun zum Erklingen zu bringen, ihm eine, seine „Stimme“ zu verleihen, dem einzigen Klang, der dem Stück Existenz, Permanenz und Variation ermöglicht, Existenz durch Variation, Mutation, Evolution.

Der Komponist bietet im symbolischen Vorschlag des interpretierenden, notierten und öffnenden Zeichens einen zu erzeugenden „virtuellen“ Klang durch eine zu individuierende Geste an, der durch die Bewegung des Interpreten (am Instrument) erst in akustischer Wirklichkeit erzeugt wird, wobei der interpretatorische Ermessensspielraum des (vermeintlich konkreten) Zeichens kombiniert ist mit der Materialität des Instrumentes und der spezifischen Leiblichkeit des Interpreten. In der Kombination der jeweils entstehenden Klänge öffnet sich so jede Interpretation als unendliche Größe.

Der Interpret, der auch der Komponist selbst sein kann, komponiert aus dem Angebot der Partitur des Komponisten eine mögliche, relationale klangliche Version des Stückes in jeder Aufführung. Der Komponist bietet Angebote dar, die der Interpret zur konkreten und einmaligen Gestalt des akustischen Ereignisses in der vergehenden Ausführung zusammensetzt.

Die Partitur ist eine Utopie. Interpretation zerstört die Utopie, die in jede Scherbe fortlebt. Denn es gibt nicht eine Interpretation, sondern immer eine unendliche Anzahl von Interpretationen. Jede Interpretation trägt die Utopie weiter, erhält sie für die Materie unserer Leben.

Jede Interpretation interpretiert die Interpretation des Komponisten, verleiht einer Vorstellung Vorstellung durch Vorstellung. Komposition ist die Vorstellung eines Interpretationsvorgangs, die Hoffnung, auf einen Interpreten zu treffen, der sich der ursprünglichen Vorstellung des Komponisten einsthin in liebender Deckungsgleiche oder ästhetischer Verwandtschaft annähern wird, um seine Einsamkeit zu tilgen.

Komposition ist die Hoffnung, dass ein Anderer zu mir wird. Komponist und Interpret sind Einsame auf der Suche nach sich im Anderen.

Die Partitur ist ein gemeinsamer Spieltext, der jeder Interpretation vorausgeht:

„Irgend jemand oder irgend etwas geht stets voraus.“²⁸⁵

Harmonie ist für Serres überaus selten, ein Wunder, etwas von sehr hoher Unwahrscheinlichkeit.

Jede Partitur ist unharmonisch, jede gelingende Interpretation harmonisch.

Komponieren ist die Weitergabe des Ichs als Wir.

Im Öffnen der Zeichen der Partitur wird offenbar, dass es in der Musik die Weitergabe des „Ichs“ des Komponisten nur als ein „Wir“ geben kann, da jedes Zeichen einen unendlichen

²⁸⁵ Serres, S. 184

materiellen Möglichkeitsraum anbietet, der nur in jeweiliger Besonderheit und Andersartigkeit erscheinen kann. Damit ist jede Interpretation ästhetisch in dem Sinne, dass sie sich strukturell und a priori dem Besonderen öffnet.

Interpretation ist ästhetisch, da sie das Besondere birgt, welches das Sandbild eines fernen Ortes im Sturm der Materie formt.

Jede Komposition wird zuerst in ihrer graphischen Vorstellung, später jedoch in der konkret akustisch-materiellen des Interpreten dekomponiert. Für Kagel gibt es nur Dekompositionen, keine Kompositionen. Ravel, Cortot, Gieseking und Sokolov haben die *Sonatine* dekomponiert, so wie es schon der erste Strich auf der Manuskriptseite tat.

Die Partitur ist gleichsam graphische Gebärmutter weiterer klanglicher Versionen ihrer selbst, die sie beinhaltet, aber ohne die Hilfe des Interpreten nicht hörbar machen kann. Erst im Interpreten – der sich die seiner Ansicht nach angemessene Erzeugung des akustischen Vorgangs in Abgleich seiner Erfahrungen und Erwartungen vorstellen muss und damit den ursprünglichen Interpretationsprozess des Komponisten, die Dekomposition der Vorstellung in der Notation, wiederholt – wird das Werk zum Werk. Er vervollkommnet es im (eigenen) Kontext, der (für ihn und für den Moment) die einzige Wahrheit des Textes ist.

Der Text „der“ Komposition existiert nicht, das musikalische „Werk“ existiert nur in den Kon-Texten der Partitur, wo sich Komponist und Interpret bis in alle Ewigkeit im „Wir“ treffen.

Interpretation stellt eine offene und vieldeutige Aufzeichnung vor, so wie sich der Interpret vorstellt, dass die Aufzeichnung klingen sollte. Quasi die Dekomposition der dekomponierten Aufzeichnung des Komponisten, die allerdings das ästhetische Ideal der (kompositorischen) Vorstellung, wie die „Komposition“ in akustisch-materieller Klanglichkeit klingen sollte, mitträgt, ohne deckungsgleich zu sein. Das stumme Ideal der „Komposition“ ist für den Komponisten ein anderes als für jeden seiner Interpreten (und Hörer), was ich unten noch ausführen werde.

Das Zeichen der Partitur verweist auf die akustische Vorstellung des Komponisten – wie, ihm folgend, des Interpreten –, die sich jedoch nur in einem nicht konkret notier- und wiederholbaren materiellen Vorgang realisieren lässt. Die Vorstellung wird in der Vorstellung vorgestellt. Dadurch löst sich jede „Komposition“ auf, wird im Akt der Interpretation dekomponiert, um erklingen zu können.

Der Interpret ist der Mitkomponist einer Vorstellung, zu der er in jeder Aufführung „zukomponiert“, indem er die Vergangenheit der Partitur (durch die Vorstellung dieser (idealen) Vergangenheit für eine noch zu erklingende (ideale) Zukunft) in der Gegenwart jeder Aufführung vorstellt.

Kommt für Kagel der Vorstellung im Kopf des Komponisten Primat vor der Vorstellung, der Präsentation zu? Vielleicht ist dies im Sinne eines Zitats von Paul Klee zu deuten:

„Kunst stellt nicht das Sichtbare dar, sondern macht sichtbar.“²⁸⁶

So macht die Partitur etwas hörbar, was nicht das Hörbare ist. Im Sinne Kagels die Vorstellung einer Vorstellung.

In Abwandlung des bekannten Zitats von Gauguin: „Ich schließe meine Augen um zu sehen,“ kann mit Kagel gesagt werden: „Ich schließe meine Ohren, um zu hören.“

Der Komponist stellt sich in der Notation des musikalischen Zeichens in der Partitur dessen klangliche Einlösung und Realisierung vor, hat also immer die Verwirklichung des Vorgestellten in einer Zukunft außerhalb seines Hier und Jetzt im Auge und Ohr. Das Werk existiert nicht in einem metaphysischen Jenseits, sondern ist angewiesen auf eine jeweilige Performanz, die es immer gegenwärtig und immer zukünftig erscheinen lässt, ohne dabei die Hoffnung nach einem Ideal gänzlich zu verbergen.

²⁸⁶ Paul Klee – Schöpferische Konfession; Berlin 1920

Vielleicht ist die „Vorstellung“ im Kopf des Komponisten Kagels Absage an die Möglichkeit einer Werkästhetik wie sie das 19. Jahrhundert kultivierte, da jene in der Musik immer eine Performanzästhetik benötigt, um zu erscheinen?

Die Partitur bietet einen Ausblick auf etwas, was nie gehört werden kann, stellt eine Karte von Eldorado dar, dessen Gold nie gefunden, jedoch immer gesucht werden wird.

Der Philosoph Oskar Becker sieht das Kunstwerk daher als Gegenstand äußerster Fragilität an²⁸⁷. Ästhetische Gegenstände wie die Komposition „sind“ für Becker nicht „in Wirklichkeit“ (als „energeia“) „an sich“, sondern stellen nur Potenzen dar, die erst im ästhetischen Erleben aktuell werden. Die Struktur der ästhetischen Sphäre sei dabei „heraklitisch“, d.h. dasselbe Erlebnis desselben Subjekts demselben Gegenstand gegenüber ist nicht mit Sicherheit wiederholbar, weshalb ästhetisches Erleben ein äußerst verletzliches momentanes Erleben eines seinerseits äußerst verletzlichen und dazu bloß potenziellen Gegenstands bildet (was seine Fragilität bedingt). Interpretation macht die heraklitische Potentialität einer „Komposition“ wahrnehmbar. Im Schaffen entreiße der Künstler dem Dunkel der Zukunft die schöpferische Tat, und die vergangene Geworfenheit des Daseins bringe bestimmte Möglichkeiten des zukünftigen Seins mit sich.

Becker sieht Kunstwerke wie eine „Komposition“ als Orte an, an denen zukünftiges Sein, an denen Individualisierungsprozesse stattfinden können. Das Werk ist für Becker immer nur in einem Jetzt erfahrbar, denn sobald es vollendet ist, ist es der Korruptibilität der Materie ausgesetzt.

Interpretieren ist, die Möglichkeit zu haben, immer wieder ein Stück Materie aus einem dunklen (hellen) Abgrund ins Licht (in die Dunkelheit) zu werfen.

Da musikalische Interpretation immer Resultat einer körperlichen, gestischen Handlung am Instrument ist, da jede innere Vision immer erst durch das Machen des Musikers hindurch muss, um sich zu veräußern, ist jede Interpretation ein „Stück Materie“.

Kagels Neologismus der Dekomposition ist ein gewichtiger ästhetischer Umschlagspunkt. Sie löst die Spannung zwischen Idee und Notation quasi auf. Eine der unendlichen Varianten der „Komposition“ wird im Moment der erfolgenden Interpretation einer Interpretation aus dem Reich des (visuell) Möglichen und Virtuellen (der Vorstellung) in den Bereich der (akustischen) Aktualität der Realität entlassen. Das Ideal der Vorstellung wird im Moment der graphischen Notation (des Komponisten) und der wirklichen klanglich-gestischen Erzeugung (des Interpreten) dekomponiert, indem es für den Moment der Aufführung unwiederbringliche und möglicherweise auch mangelhafte Realität wird. Ohne die Möglichkeit des Scheiterns ist kein Gelingen möglich, ohne die Möglichkeit, etwas anders zu machen (selbst ein Gelingen kann auch immer andersartig gelingen), gäbe es keine Möglichkeiten, keine Veränderung, kein Leben als Ausdruck einer sich verbrauchenden Bewegungsenergie.

Die Vorstellung des Komponisten wird im Moment der Notation und der aus ihr resultierenden Ausführung der Interpretation durch ihn oder einen anderen Interpreten Realität und dadurch dekomponiert. Jede Interpretation Ravels durch Ravel dekomponiert Ravel, so wie jede andere Interpretation Ravels durch andere Interpreten auch. Denn die Vorstellung einer Komposition kann in der Realität nicht existieren, sie kann nur dekomponiert, also nur ideell existieren.

Die Realität beschäftigt Dekompositionen, die Vorstellung Kompositionen. Es gibt keine „Komposition“, sondern nur Aufführungsvarianten der Partitur in den Gesten ihrer Interpreten.

Der polnische Philosoph Roman Ingarden fragt:

„Was ermöglicht dem Musikwerke zu existieren, was verbürgt ihm seine Dieseligkeit,

²⁸⁷ Oskar Becker – Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen; Alexander Verlag, Berlin 1963/1994, S. 7ff.

wenn es gerade weder ausgeführt noch gehört wird? Was erlaubt ihm, sich als dasselbe in verschiedenen Ausführungen zu zeigen?“²⁸⁸

Unsere Antwort muss lauten: nichts.

Es gibt die „Dieselbigkeit“ des Musikwerkes nur graphisch, jedoch nicht akustisch. Das „Musikwerk“ zeigt sich nur in seinen verschiedenen klanglichen Ausführungen. So wie sich die Pupille beim Sehen nicht selbst betrachten kann, so wird sich „das Musikwerk“ niemals selbst hören.

In der Interpretation misst sich das Tun der Hände oder des Mundes an einem Ideal der inneren Vorstellung der noch stummen Musik, die ihre endgültige Stimme und Gestalt erst langsam, im langwierigen und wechselhaften Prozess der „Interpretation“ ausschabt. Die „Komposition“ erscheint bei Kagel als stummes Ideal, wobei die Dekomposition dessen (graphische) Wirklichkeit ist. Hierbei kann auf Adornos Dialektik verwiesen werden, dass die Komposition dem Ideal des freien Klangs ewig hinterherläuft, da die Aufzeichnung, die die Komposition erst Gestalt werden ließ, ihre Freiheit gleichzeitig verunmöglichte. Interpretation dekomponiert eine dekomponierte Vorstellung noch weiter, indem sie die individuelle, akustisch-materielle Realisation dieser aufgezeichneten Vorstellung ist, welche selbst wiederum nur eine unzureichende Abbildung einer akustischen jedoch immer interpretierenden Vorstellung ist, welche sich als stumm verschwiegene selbst nicht hören kann. So wie die Aufzeichnung die Vorstellung quasi entwertet und „verweltlicht“, so entwertet und „verweltlicht“ die Interpretation die Aufzeichnung, die vor ihrer Realisation wenigstens in stummer Dimension noch als visuelles Ideal auf dem Papier – und damit reichlich unmusikalisch – existierte.

Jede Partitur ist unmusikalisch, jede Interpretation musikalisch.

Im Moment der klanglichen Darstellung des vorgestellten Ideals, das in der Realität grundsätzlich mit ungehörten Möglichkeiten und Unzureichendem durchsetzt ist – ob es nun einen handwerklich-technischen Fehler betrifft, dem auch Ravel ausgesetzt war, ob der Interpret den Ausdruck seiner Vorstellung nicht verwirklichen konnte, ob es das Husten der Konzertbesucher oder eine von Außen hereindringende Polizeisirene ist, die die akustische Insularität der „freiheitlichen“ Rezeption zerstörte – erfährt die „Komposition“ ihre dekomponierende Verwirklichung, die gleichzeitig jedoch ihre einzige Möglichkeit ist, existent zu werden.

Diesseits der Materialität existieren keine Kompositionen, sondern nur die Partitur.

Die Punkte der Notenköpfe sind wie die Schatten eines Klangkörpers, der als tauber Siebdruck die Partitur bescheint.

Man kann Dekomposition auch im Sinne des Unnötigwerdens der notierten Komposition (im Moment der Vorstellung auf der Bühne) ansehen, die ihre Komposition und Zusammenstellung zugunsten einer Umwandlung in fließenden, quasi wieder improvisatorischen, „mündlichen“ Klang aufgibt und den festgesetzten mimetischen Impuls oder den festgesetzten akustischen Vorgang freigibt. So verwandelt sich die Komposition, die zugleich eine Konstruktion ist, in ihr Gegenteil, lebendigen, fließenden Klang, verlebendigten mimetischen Impuls jenseits der generalisierenden und allgemeinen Aufzeichnung. Dabei ist das „Wie?“ ihres (Wieder-?) Erklings stets neuartig.

Der Vorgang des graphischen Aufzeichnens allein gebiert eine noch in der Sinnlichkeit zu erzeugende akustische Vorstellung beim Interpretieren, die das Resultat der Vorstellung dessen ist, was sich der Komponist vorgestellt hat, was sich der Interpret im Aufgezeichneten vorstellen könnte. Der geistige Solipsismus des Komponisten kann nur durch die Aufzeichnung durchbrochen werden, die zugleich der „Verrat“ seiner Vorstellung ist. Diese hat jedoch keine andere Möglichkeit der Existenz in der Realität, außerhalb der Vorstellung

²⁸⁸ Roman Ingarden – Untersuchungen zur Ontologie der Kunst; zitiert nach: Jürg Jecklin – Musik: Werk und Interpretation; <http://contrapunkt-online.net/musik-werk-und-interpretation>

des Komponisten, als in der sie produzierenden, öffnenden und zugleich „verratenden“ Notation.

So, wie behauptet werden kann, dass Christus erst durch Brutus zum Christus werden konnte, so kann die „Komposition“ erst durch die Notation und die auf sie folgende Interpretation zur „Komposition“ werden. Wie der Verrat Brutus’ das Blut Jesu fließen ließ, so lässt der „Verrat“ durch die Notation den Klang der „Komposition“ in den Interpretationen der Partitur fließen.

Denn jeder Interpret liest in den Eingeweiden der Töne, was eine blutige Angelegenheit ist. In ihrer Realisation – der Interpretation – löst sich die „Komposition“ auf, in Klang und Aktualität jenseits von Bild und Potentialität, so dass ihre Vorlage, die Partitur, für das Jetzt, für jede Gegenwart unnötig wird.

Jede Erzeugung jeder Interpretation ist realer als die Vorstellung einer „Komposition“, auf die die graphische Partitur schüchtern verweist. Interpretation weist in eine Zukunft, komponiert zu ihr hin, indem sie die akustische Vergangenheit, die Ausgangspunkt der Partitur im Moment ihrer Erzeugung durch den Komponisten war, (re-?) produzierend verändert, ihre Ästhetik aus der sinnlichen Besonderung ihrer gestischen „Erkenntnis“ gewinnend, immer wieder im Strom der Zeit und Körper der Interpreten aktualisiert und immerfort weiterträgt im Fluss der „Andersheit der Materie“. Vielleicht weiter in die messianische Zeit Benjamins, in der die Splitter des Zerschlagenen wieder vereint werden?

Das Ideal der ästhetischen Imagination und seine Übersetzung

*...und lege in die triftige Etüde
Die Ungeduld nach einer Wirklichkeit,*

*die kommen konnte morgen, heute Abend,
die vielleicht da war, die man nur verbarg...²⁸⁹*

*Ich hatte verstanden, daß ich mein ganzes Leben lang
einem Schönheitsbegriff dienen würde,
der etwas mit der Idee von Wahrheit,
der inneren, der eigenen zu tun hatte,
und keinem anderen Denken verpflichtet sein würde als dem meinen²⁹⁰.*

Jede Interpretation ist wie die erste Interpretation des Komponisten im Moment der Notation seiner Vorstellung in das Zeichen der Partitur das Ereignis einer Entscheidung, die sich an einem (uneinholbaren) Ideal orientiert, das der Komponist aus seiner „Vorstellung“, der Interpret über den nachträglichen „Umweg“ über die Zeichen der graphischen Partitur gewinnt. Komposition und Interpretation haben sich im Moment der Dekomposition getroffen und ihre vermeintlich klaren Abgrenzungen verschmelzen. Vielleicht sollte man den Vorgang ab nun „Kompretation“ oder „Interposition“ nennen?

Komponist und Interpret laufen dem Ideal ihrer Vorstellung nach, um ewig an ihm zu scheitern und dabei sie selbst zu werden. Vielleicht ist Komposition das Teilen dieses Scheiterns.

Komposition und Interpretation verschmelzen im Musikmachen nach einer Partitur in „Kompretation“ und „Interposition“.

Der Status der Partitur als passives Zwischenglied, den die Partitur graphisch vortäuscht, ist zugunsten ihrer unendlichen, rauschenden und symbolischen Größe von akustischen,

²⁸⁹ Rainer Maria Rilke – Übung am Klavier; in: Das dichterische Werk; Haffmans bei Zweitausendeins, Berlin/Zürich 2005, S. 780

²⁹⁰ Hans-Werner Henze – Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen; S. Fischer, Frankfurt 1996, S. 152

dekomponierten Materialisationsmöglichkeiten der Unmöglichkeit anheimgefallen. Die Partitur ist als stummes graphisches Phänomen auf den sie akustisch wahrnehmbar machenden Interpreten angewiesen. Ihre Zeichen sind hilfsbedürftig, wobei der Interpret als zu Hilfe eilender Mittler erscheint, der keine vorgefertigte „Bedeutung“ oder existente „Realität“ hörbar macht, sondern diese im spezifischen „Wie?“ seiner Ausführung, das immer mit dem „Was?“ einhergeht, gestisch und im intellektuellen Sinne intentionslos erst erzeugt. *Jede Interpretation stiftet Bedeutung, anstatt sie nur zu spiegeln.*

Die Interpretation des Interpreten folgt (s)einer Vorstellung, so dass der Interpret eine gewisse antizipatorische Leistung vollbringen muss, indem er sich das, was er im nächsten Moment (der Vorstellung auf der Bühne) spielen will, vorstellen muss, bevor er es spielt. Eine Art erinnerndes Vorwegnehmen, das sich immer auf bereits gemachte Klangerfahrungen am Instrument stützt, zugleich aber immer ereignishafte, ahnende und hoffende Neuartigkeit ist und sich an (s)einem stummen Ideal orientiert, welches zu verhallen scheint, wenn es sich schweigend der Grenze der Hörbarkeit nähert.

Dieses „Erinnern“ übernimmt zu großen Anteilen der Körper in Form des (unbewussten) motorischen Gedächtnisses, das die Finger, Hände, Füße oder Lippen im Moment des „Lesens“ der Anweisungen der Partitur immer einen Moment der Vorbereitung des nächsten Klangs gestisch vollziehen lässt. Die Finger besitzen eine idiomatische Intelligenz, die sich aus den gemachten Erfahrungen am Instrument speist. Seinem Ideal, dem der Komponist sich in der Notation und der Interpretation beständig anzunähern versucht, um an ihm zu scheitern, folgt auch der Interpret.

Was genau ist dieses Ideal, das den Verlauf der Interpretation anleitet?

Vielleicht können wir mithilfe von Martin Seels Definition der „Imagination“ dieses Ideal etwas erhellen²⁹¹.

Seel definiert Imagination als ästhetisches Vorstellen von etwas, wobei man sich sinnlich an ein Objekt in seinem Erscheinen erinnert oder es sich vorstellt²⁹². Die Imagination ist an keinen Wahrnehmungsschein gebunden, kann aber an anwesenden Objekten ausgeübt werden und ist der unendlichen Modifikation fähig.

In der Vorstellung des Interpreten, die aus dem graphischen Zeichen der Partitur (auch jenseits seines aktuellen Spiels am Instrument) einen Ton oder Klang imaginiert, treffen sich Erinnerung und Vorstellung, Rückblick und Ausblick. In der Imagination, dem Reich unendlicher Modifikation, gestaltet der Interpret erinnernd (an seine künstlerischen Vorerfahrungen) und antizipierend (im Hinblick auf seine künstlerischen Erwartungen) zugleich das Ideal (s)eines Klanges, den er – beim ersten Durchspielen zum ersten Mal möglicherweise schwächer und allgemeiner, danach immer konkreter und klarer – aus der Partitur „liest“. Dieser Klang setzt sich zusammen aus den erlebten Klängen des eigenen Lebens – ob man ihn selbst produziert hat oder bei anderen gehört hat – und einem Idealbild, das mit Leibniz der beste aller möglichen Klänge ist (und den man noch nicht gehört haben muss).

Spielt der Interpret eine Partitur zum ersten Mal, leitet ihn ein schwaches Ideal, das nicht spezifisch auf die konkreten Zeichen der Partitur in ihrer Zusammenstellung – Komposition – Bezug nimmt, da er deren Kombination (trotz des möglichen Beinhaltens einiger bekannter, erwarteter, epigonaler oder klischeehafter kompositorischer Wendungen) noch nicht kennt, sondern sein „Wissen“ eher aus Vorerfahrungen mit Elementen (anderer Partituren) aus anderen Zusammenhängen nimmt²⁹³. Trotzdem leitet ihn seine (ästhetische) Erfahrung bei der ersten performativen Durchsicht der Partitur, wenn diese größtenteils konventionelle Symbole erhält. Je mehr sich der Interpret nun in die Partitur vertieft, ihre Wege erforscht und nach

²⁹¹ Martin Seel – Ästhetik des Erscheinens; Suhrkamp, Frankfurt/M. 2003

²⁹² Iser nennt das Verfahren der Imagination gleich Modifikation; Wolfgang Iser – Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1991, S. 393ff.

²⁹³ Je weniger die Partitur dabei traditionelle Elemente wie die Tonalität oder gewöhnliche instrumentale Spieltechniken verwendet, desto weniger kann der Interpret dabei auf Vorerfahrungen zurückgreifen.

seinen Absichten und Möglichkeiten beschreitet, desto klarer wird ihm das Ideal (s)einer/ihrer bestmöglichen akustisch-materiellen Ausführung erscheinen. Den Vorsprung des Komponisten, verwandt dem der Schildkröte vor Achilles, holt der Interpret mit jedem Üben, jedem Spielen, jedem Ausloten ein, um ihn doch nie zu erreichen, sondern sich ein eigenes, neues Ideal zu bilden, das nicht mit dem des Komponisten koinzidieren muss, da jeder das Recht hat, die aus einem allgemeingültigen Vorrat an musikalischen Zeichen (selbst wenn sie neu erfunden sind, werden sie in der Veröffentlichung der Partitur „veröffentlicht“ und der Interpretation freigegeben) kombinierten Klänge auch andersartig, different (oder im Sinne Derridas „differant“) zu lesen. Die Veröffentlichung der Partitur öffnet auch das Ideal des Komponisten – das er nicht kommunizieren kann, sondern im Umweg des interpretierenden Zeichens näherungsweise darstellt – zur Neubildung eines von der Partitur ausgehenden andersartigen Ideals für den Interpreten, das nicht das des Komponisten ist, jedoch gleichberechtigt neben ihm steht. In der Interpretation können die Schildkröte und Achilles gleichzeitig gewinnen.

Manche Interpreten befassen sich viel länger mit der Interpretation eines Stückes als (besonders produktive) Komponisten, welche nach der Niederschrift des alten zu einem neuen Werk eilen und sich mit der (nicht nur „musikalischen“ sondern besonders auch instrumentaltechnischen) Ausführung wenig beschäftigen. Der Interpret hat somit in manchen Fällen auch „tiefere“ Kenntnis des Werkes, mit dem er sich performativ viel länger auseinander gesetzt hat als der Komponist, besonders, wenn der Komponist für ein Instrument geschrieben hat, welches er selbst nicht (ausreichend) beherrscht. Der einzige wirkliche Vorsprung, den der Komponist vor dem Interpreten hat, ist ein temporärer, denn er hat das Ideal der zusammengesetzten Klänge/Aktionen als erster „Begeisterter“ „gesehen/gehört“. Ob es uneinholbar bleibt, ist nicht entschieden. Die Partitur ist das Zeugnis dieses Vorsprungs, ist der Vorsprung der Schildkröte.

Bei Objekten der Imagination kann es für Seel zu einer Verbindung von ästhetischer Vorstellung und Wahrnehmung kommen. Sie sind damit Objekte der Wahrnehmung und der Vorstellung, sind quasi doppelbesetzt. Der aktuell erklingende Ton, die aktuell erklingende Phrase, die aktuell erklingende Klangfarbe wird wahrgenommen und mit der Vorstellung der bestmöglichen Variante ihrer Erzeugung, die sich aus der Partitur langsam gebildet hat, innerlich verglichen. Der erklingende Ton wird, wenn sich Imagination und Realisation nicht decken, auf diese Idealvorstellung hin instantan modifiziert und es findet der Versuch einer Angleichung (für den nächsten Ton, die nächsten Töne, das nächste Motiv, die nächste Phrase oder Klangaktion) statt. Man versucht, sich mit Steiner in eine zulässige „Corona“ zu begeben, in der eine gewisse Deckungsgleichheit zwischen Erinnerung und Erwartung, Wahrnehmung und Vorstellung, Imagination und Realisation herrscht²⁹⁴.

Interpretieren ist, sich in die Corona (s)eines Ideals zu begeben. Jede Interpretation wartet auf Godot in der Corona ihres Vollzugs.

Die Wahrnehmung bezieht sich für Seel auf anwesende, die Vorstellung auf abwesende Objekte. Wahrnehmung und ästhetisches Vorstellen sind subjektive Vollzüge, daher haben imaginierte Objekte keine intersubjektiv nachvollziehbare Objektivität (wie die Vorstellung des Komponisten vor der Notation; er muss diese Vorstellung in der Notation erst im öffnenden Symbol der Note „demokratisieren“, um sie intersubjektiv zu kommunizieren). Die Wahrnehmung des produzierten, akustisch anwesenden Tons wird in der Corona der Interpretation mit der Vorstellung des (möglicherweise) abwesenden, imaginierten Tons verglichen, um eine Angleichung zu justieren. Die Objekte der Wahrnehmung sind dabei für Seel phänomenal erreichbare Objekte, solche der Vorstellung sind zwar phänomenal charakterisierbar, aber nicht (momentan) erreichbar. Die (klangliche) Vorstellung, die auch Kagel als Ausgangspunkt der Notation gesehen hatte, versucht in der Notation in eine Form der Wahrnehmung zu gelangen und erreichbar, hörbar zu werden, wobei der „lesende“

²⁹⁴ Steiner, S. 232

Interpret im subjektiven Vollzug (s)eine Form der Wahrnehmung aus der durch die visuellen Zeichen hervorgerufenen Imagination zu erzeugen versucht.

Die Schwierigkeiten sowie die interpretativen Vorgänge für den Komponisten im Moment dieser Umwandlung und dieses Abgleichs habe ich oben diskutiert. Für den Interpreten sind diese Schwierigkeiten zuvorderst materieller Art. Denn er muss die „korrekte“, fehlerfreie gestische Ausführung der Zeichen der rauschenden Partitur durch seine Instrumentaltechnik anstreben und seine musikalischen Vorstellungen (bspw. Agogik, Klangfarbe, Dynamik, Phrasierung, Charakter, Tempo, Artikulation) damit ästhetisch kombinieren, bewusst gestaltend oder instinktiv geführt. Ästhetische Imagination ist intersubjektiv nicht nachvollziehbar, die Interpretation als eine materialisierte Wahrnehmungsvariante der subjektiven Imagination spricht die Imagination in ästhetischer Besonderheit aus, stellt sie in eine Form der Wahrnehmung.

Dabei ist der Modus der ästhetischen Imagination für Seel ein solcher, bei dem die Wahrnehmung gleichzeitig beim Objekt verweilt und weit über dieses hinausgeht.

Ästhetisches Vorstellen kann zwar anders über den Gegenstand verfügen und über ihn hinaus gehen, jedoch an den Gegenständen nur ein sehr viel begrenzteres Spiel der Erscheinungen entfalten, denn die ästhetische Wahrnehmung nimmt etwas in seinem Erscheinen auf, die ästhetische Vorstellung etwas in einem Erscheinen.

Interpretieren ist, ein Erscheinen (der Partitur) in sein Erscheinen (am Instrument oder der Stimme) zu verwandeln.

Die Sinnlichkeit der Wahrnehmung übertrifft für Seel alle imaginierte Sinnlichkeit. Das Erscheinen eines Klangs ist immer stärker, gewichtiger in der wahrnehmbaren Fülle des Spiels seiner (akustischen) Erscheinung als das der Vorstellung, der es an sinnlicher Spezifität mangelt. Interpretieren gibt der Imagination eine Form sinnlicher Spezifität.

Diese Operation, die Umwandlung von einem zu „meinem“ Erscheinen, stellt die „Leerstelle“ der graphischen Notation, die das akustisch-materielle, gestische „Wie?“ bei relativer Bestimmtheit des „Was?“ offen lässt, zur Verfügung. Das anonyme Allgemeine des graphischen Zeichens zeigt *ein* Erscheinen der Note. Im Prozess der Interpretation personalisiere ich dieses Allgemeine und mache es gestisch zu „*meinem*“ Erscheinen und „*meiner*“ Note. Im Moment des Transfers der „Botschaft“ nimmt sie „meine“ Farbe, „meine“ Stimme, „meine“ gestische Gestalt an, wie die Lesung eines Textes durch „meine“ Stimme diesen färbt, einstimmt, gestaltet. Denn die Objekte der ästhetischen Phantasie haben für Seel kein strikt eigensinniges Erscheinen, die der Wahrnehmung schon. „Ich“ bin ein Parasit. „Ich“ bin die Bedingung des Rauschens.

Jede Partitur ist phantastisch, jede Interpretation pragmatisch.

Dabei haben imaginierte Objekte eine geringere Varietät ihres Erscheinens, denn je ungebundener die Imagination, desto weniger spezifisch ist für Seel die phänomenale Fülle. Die Zeichen der Partitur sind somit imaginierte ästhetische (Klang-) Objekte, diejenigen der erklingenden Interpretation dann jeweilige ästhetische Wahrnehmungsobjekte als eine mögliche klangliche Variante des Zeichens. Der Interpret bringt die Klänge der Partitur in diesem Sinne zum Erscheinen, in eine intersubjektiv nachvollziehbare Wahrnehmung und verleiht ihnen eine phänomenale Fülle, welche die seiner spezifischen gestischen Materialität und Subjektivität ist.

Ein Problem der Interpretation, das auch schon bei Kagel auftauchte, besteht dabei darin, dass das Objekt einen geringeren Widerstand in der Vorstellung besitzt. Die ästhetische Vorstellung macht sich frei von der Gegenwart, zeitigt eine geliehene Gegenwart und eine geliehene Sinnlichkeit. Die Vorstellung des ästhetischen Ideals erfährt im Moment seiner akustisch-materiellen Verwirklichung in den Gesten des Interpreten jedoch einen Widerstand des Materiellen, das der einzige Ort seiner Artikulation ist.

Interpretieren ist, die Materie akzeptieren. Interpretieren ist, den Widerstand der Materie, die der Grund der Existenz ist, zu akzeptieren und anzunehmen.

Das Ideal, welches ein stummes ist, wird durch den Ton vertrieben, wie für Serres die Worte mit ihren lauten Schellen die Signifikaten vertreiben. Wird das Ideal am Instrument oder der Stimme performativ „ausgesprochen“, setzt es vom Reich der ästhetischen Vorstellung in das der Wahrnehmung über, um sich intersubjektiv kommunizierbar zu machen. Dadurch wird es Realität, welche ewig auf der Suche nach dem verlorenen Ideal des stummen Klangs bleiben muss wie ein Exilierter.

Interpretieren ist die Suche nach einem Klang, den man gesehen aber nie gehört hat. Wie die Suche nach einem Bild, von dem man gehört, aber das man nie gesehen hat.

Die Forderungen des Geigers Rudolf Kolisch, dass Musik durch das Lesen empfangen werden müsse wie ein literarischer Text und besser gelesen sowie vorgestellt als aufgeführt werden müsse²⁹⁵, gibt eher eine Richtung für das Ideal der ästhetischen Imagination vor (besonders für den Komponisten), an dem sich der Interpret performativ misst, als eine für die Realität verwertbare Aussage.

Die ästhetische Vorstellung des Komponisten ist die Voraussetzung für die Entstehung der Partitur. Auch das ästhetisch imaginierend „erinnernde“ und zugleich niemals gehörte Voraushören (-sehen, -fühlen und -denken) des Interpreten ist unverzichtbar für den fließenden Vortrag der Partitur.

*„Auch des Menschen Tun
Ist eine Aussaat von Verhängnissen,
Gestreuet in der Zukunft dunkles Land,
Den Schicksalsmächten hoffend übergeben.“²⁹⁶*

Aus dem (hoffenden) Voraushören auf etwas, was noch nicht (oder nie?) erklingen ist, entsteht im sich annähernden und im Materiellen immer scheiternden Spiel des Interpreten eine der akustischen Realitäten, die aus dem Lesen der Partitur erwachsen kann.

Interpretieren ist das, was auf der Suche nach dem Ideal meiner Klänge übrig bleibt.

Denn Voraussetzung für das Hören ist das Nicht-Hörbare der Geste, die den Urgrund bildet, in dem das Zu-Hören(de) geschehen kann.

„Alles musikalische Hören ist ein Nachhören wie beim Echo und in jeder musikalischen Erfahrung ist mit dem Hören das Nichtgehörte, die Gebärde. Dies Nachhören in der Interpretation, die von der Vorstellung ausgeht, diese in die Geste retrovertiert und diese wiederum an der Vorstellung misst.“²⁹⁷

Auch wenn Hören und Lesen (als Vorstellen) sich beim Interpretieren gegenseitig durchdringen, wäre eine stumm für sich gelesene interpretative Lektüre eines musikalischen Werkes eine (relativ) bedeutungslose Abstraktion. Als ob man einen Reiseführer von Amerika hochhielte und glaube, man sei dort, man könne es ja lesen und sehen, dort Washington mit seinen 672.000 Einwohnern, dort die Rocky Mountains mit ihren 5000 Kilometern Länge. Die Intensitätsmomente von gelesen-analyzierter und performativ-interpretierter Musik sind grundverschieden.

Das performative Erlebnis der Töne, die performative Umsetzung der rauschenden Symbole der Partitur durch die Gesten des Interpreten im Freiheitsraum, welcher der Umschlagspunkt zwischen Schweigen des Bildes und Stimme des Klangs ist, sein individuell gestalteter, expressiver Ausdruck der Partitur durch seine einzigartige Gestik und Körperlichkeit,

²⁹⁵ Rudolf Kolisch – Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke; edition text+kritik GmbH, München 1983, S. 10/11; auch Kant argumentierte in eine ähnliche Richtung.

²⁹⁶ Friedrich von Schiller – Die Piccolomini; in: Schillers Werke I; Insel, Frankfurt/M. 1966, S. 600

²⁹⁷ Adorno, S. 85/86

verbürgt die performative Lebendigkeit und Permanenz der Musik jenseits der von Kolisch und Kant suggerierten stummen Idealgestalt.

Durch die Suche nach etwas, an dem man nur scheitern kann, gelingt jede Interpretation in ihrem Scheitern, das die Bedingung ihres Gelingens darstellt.

Erst aus dem gelesenen Rauschen der Symbole der Partitur erfolgt die spielerische gestische Materialisation einer akustisch-materiellen Variante in der Corona der Interpretation.

Denn das Aussprechen der anonymen Symbole der Partitur ist, die Möglichkeit des Scheiterns, die Möglichkeit der Polyphonie von Wahrheit zu akzeptieren. Wir haben den Fehler Ravels auf der Aufnahme gehört, da auch er seinem eigenen Ideal folgend an dieser Stelle scheitert und ihm nicht gerecht wird. Ein kleiner Fleck trübt das Glänzen des Bildes an dieser Stelle und wird je nach weiterem Verlauf das Gesamtbild trüben können wie ein Tropfen Tinte in reinem Wasser. Das bloße Vorhandensein der Möglichkeit, die Partitur auch anders zu interpretieren, wie es Cortot, Gieseking und Sokolov taten, ist Scheitern und Gelingen von ästhetischer Wahrheit zu gleichen Teilen.

Mit Seel können Klänge nach den Zeichen einer Partitur nur im Wagnis des Artistischen erscheinen²⁹⁸. Das artistische Erscheinen einer performativ aufgeführten Kunst wie der Musik nach den Zeichen einer Partitur ist ein Hauptunterschied zu anderen Objekten (des Alltags oder der Kunst), denn musikalische Interpretationen sind Darbietungen im Medium des Erscheinens, indem ihr „Sinn“ an eine durch keine andere Kombination von Elementen erreichbare Ausführung ihres Materials gebunden ist. Die Partitur kann nur artikuliert werden, „sich“ nur artikulieren, im besonderen Mitvollzug der Interpretation. Nur an oder in diesem Erscheinen können die musikalischen Welten der Partitur zur Darbietung kommen und man kann ihrer teilhaftig werden.

Der Modus des Artistischen, den auch der Komponist im Moment der Notation mit Kegel bedenkt oder ausführt, ist der der „Kunstfertigkeit, Geschicklichkeit“, der des „Handwerks“ aber auch der „Eigenschaft“²⁹⁹, in welchem Können und Hoffen, Wagen und Scheitern, Gelingen und Darbieten koinzidieren.

Vielleicht kann Walter Benjamins „Aufgabe des Übersetzers“³⁰⁰, welcher dem Ideal der „reinen Sprache“³⁰¹ im Übersetzungsprozess nachjagt, für unseren Sachverhalt Erhellendes beisteuern.

Kagels Vorstellung der eigentlichen Unübersetzbarkeit der Vorstellung der kompositorischen Idee vor ihrer fleischwerdenden Degradierung in der Notation deckt sich mit Walter Benjamins Vorstellung der Unübersetzbarkeit des dichterischen Originals für andere Sprachen. Der Dichter erschafft das (wahrscheinlich für ihn ebenso vorläufige wie unzureichende?) „Original“, so wie der Komponist das „Original“ in seiner Vorstellung. Diesem „Original“ sich übersetzend zu nähern, übersetzt es der Übersetzer wie es der Komponist (als sein erster Interpret) notiert und der Interpret interpretiert.

Die notierte Partitur ist Ausgangspunkt des Interpreten, wobei die Partitur die Gebärmutter aller möglichen Interpretationen ist. In dieser Hinsicht haftet ihr theoretisch eine gewisse (graphische?) Idealität an, da sie letzter Bezugspunkt aller Interpretationen ist. Sie ist Recht und Gesetz, aufgrund derer gerichtet werden wird.

Laut Benjamin sind die Sprachen der Welt in einer überhistorischen Verwandtschaft verbunden, da sie Splitter der „reinen Sprache“ des Paradieses sind, in der es noch keinen

²⁹⁸ Seel, S. 156ff.

²⁹⁹ alle vier Bedeutungen in: Pons Standardwörterbuch Lateinisch-Deutsch, Deutsch-Lateinisch; Klett, Stuttgart 1992, S. 26

³⁰⁰ Walter Benjamin – Illuminationen. Ausgewählte Schriften; Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, S. 50ff.

³⁰¹ „In dieser reinen Sprache, die nichts mehr meint und nichts mehr ausdrückt, sondern als ausdrucksloses und schöpferisches Wort das in allen Sprachen Gemeinte ist, trifft endlich alle Mitteilung, aller Sinn und alle Intention auf eine Schicht, in der sie zu erlöschen bestimmt sind.“; ebenda, S. 60

Abstand zwischen Zeichen und Bezeichnetem gab. In der Tradition jüdischer Kabbalistik und Mystik haben Worte eine gebärende Kraft: „*Und Gott sprach, es werde Licht!*“
Jedes Wort der „reinen Sprache“ umfasste alle für einen Gegenstand möglichen Intentionen in sich und bedeutete ihn im Sinne der Kongruenz.

Diese ursprüngliche Einheit von Wort und Gegenstand, Signifikant und Signifikat, wurde nach der Vertreibung aus dem Paradies zerstört. Alle Sprachen nach dem Sündenfall in der „Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen“³⁰² zusammengenommen, ergänzt durch die Totalität ihres historisch-zeitlichen Wandels, waren im Paradies im göttlichen Schöpfungswort vereint.

Nun ist jedes Wort aller Sprachen im historischen Wandel begriffen. Zudem ist es nur noch eine zufällige, in jeder Sprache verschiedene Lautzuschreibung, die nichts mit dem „Wesen“ des Bezeichneten mehr gemein hat. Die „Harmonie all jener Arten des Meinens“³⁰³ – der Splitter der Einzelsprachen – und die Totalität ihrer im Wandel der Zeiten stattfindenden Annäherung an das ursprünglich Gemeinte ergeben wieder die „reine Sprache“ am Ende der Zeit. Alle Sprachen zusammen genommen, eingeschlossen der Wandel all ihrer Bedeutungsmomente in der Zeit, fügen sich am Ende der Zeiten wieder zur Ursprache zusammen, um die in ihnen verborgenen Samen der „reinen Sprache“ erneut im Garten des Paradieses zu vereinen.

Jede Übersetzung muss laut Benjamin diesen messianischen Holismus berücksichtigen, wenn sie von einer Sprache in eine andere übersetzt. Die Übersetzung muss die Diskrepanz der Sprachen der Zeit, besonders im Gegensatz zur Einheitlichkeit der zeitlosen Sprache des Paradieses beinhalten. Interessant für unseren Sachverhalt ist der Punkt, dass Sprache entgegen der Schrift ebenfalls ein klangliches, performatives Element enthält und deshalb sehr gut mit musikalischer Interpretation in Beziehung gesetzt werden kann.

Übertragen auf die Interpretation der Partitur als eine Möglichkeit ihrer „Übersetzung“ in Klang bedeutet dies in Benjamin'scher Lesart zweierlei:

1.) Dass jede Interpretation in Bezug zum (verlorenen?) Ideal der Vorstellung des Komponisten, der „reinen Komposition“, stehen muss. Mit Kagel ist die Notation des Komponisten die erste Interpretation, die das Ideal seiner Vorstellung in die Partitur übersetzt. Diese erste Interpretation in der notierten Partitur steht in notwendiger Diskrepanz zur ästhetischen Vorstellung im Kopf des Komponisten, ist also schon die erste „Übersetzung“ seines Originals. Jede Interpretation eines Interpreten muss, da sie ja von der Partitur startet, den Abstand berücksichtigen, den die Partitur vom „Original“ der ästhetischen Vorstellung des Komponisten hat, in dem Sinne, dass die Partitur etwas darstellt, was sie überschreitet, der Hinweis auf dieses nicht zugängliche Dargestellte sich aber ausschließlich in der Partitur (in graphischer Art und Weise) finden lässt und Mal einer ewigen (klanglichen) Abwesenheit ist. Jedoch ist die Partitur auch Ausgangspunkt der Bildung eines eigenen Ideals des Interpreten, das als Ideal faktisch gewichtiger ist, da es Ausgangspunkt jeder performativen, akustischen Materialisation – also der einzigen Gestalt, in der ein Musikwerk erscheinen kann – ist. In der Partitur erfährt die ästhetische Vorstellung des Komponisten eine Umwandlung in visuelle, räumliche Dauer, wobei die Verschiedenartigkeiten berücksichtigt werden müssen, die jede klangliche Interpretation, die von der Partitur startet, in Raum und Zeit in Bezug auf dieses ästhetische Ideal des Komponisten haben muss. Das Ideal des Komponisten in seiner Vorstellung scheint selbst für ihn unerreichbar, da er es „dekomponieren“ muss, wenn er es außerhalb seiner Imagination kommunizieren oder sinnlich wahrnehmen will, ja wenn er es nur selbst am Instrument spielen will (wodurch er sein eigener Interpret wird und der „Korruptibilität der Materie“ im Wagnis der Artistik des Erscheinens ausgesetzt ist wie es Ravel gezeigt hat). Allerdings ist die Interpretation nicht die Suche nach dem verlorenen Ideal der Vorstellung des Komponisten, denn:

³⁰² ebenda, S. 54

³⁰³ ebenda, S. 55

2.) Jeder Interpret, der nicht der Komponist ist, startet für seine Interpretation von der notierten Partitur aus, indem er ihren gestischen und visuellen Anweisungen in seinem Ermessen folgt und so einen subjektiven Überblick über die Anweisungen des Komponisten, über Inhalte, Elemente, das, was man gemeinhin die „Form“ der Komposition nennt, erhält. Er lotet in einem langwierigen, performativen Prozess „seine“ Interpretation aus, erforscht die Partitur, aus der sich dann seine eigene Idealvorstellung der „Komposition“, seine eigene ästhetische Imagination des bestmöglichen Verlaufs der Klänge bildet, die „ein“ in „sein“ Erscheinen verwandeln will. Diese eigene ästhetische Imagination entsteht aufgrund der spezifischen Subjektivität und Leiblichkeit des Interpreteten im „Spielen“, im „Lesen“ der Partitur nach seinen Erfahrungen und Erwartungen und ist nicht deckungsgleich mit der des Komponisten oder mit der jedes anderen Interpreteten, da es „seine“ Vorstellung (für eine gewisse Dauer, nicht für die gesamte Zeit seiner Existenz) ist.

In den stillen Vorstellungen aller Interpreteten entstehen so unzählige ästhetische Ideale, die sich manchmal nur in einem Detail voneinander unterscheiden mögen, nur in der Vorstellung der idealen Klangfarbe, der idealen Lautstärke an einer bestimmten Stelle, der idealen Dramaturgie des gesamten Werkes, der idealen Phrasierung und Gewichtung des Hauptthemas, des farbenreichen gestischen Kontrastes der einzelnen Abschnitte des Werkes zueinander usw. Wir haben Materialisationen dieser idealen Vorstellungen bei Ravel, Cortot, Gieseking und Sokolov gehört³⁰⁴.

Aufgrund dessen ist das Ideal für den Komponisten (als sein eigener Interpret), für jeden Interpreteten und auch in verschiedenen Interpretationen für denselben Interpreteten sowie für den Zuhörer ein verschiedenartiges. Es gibt nicht „das“ ästhetische Ideal, „die“ Wahrheit, sondern nur die ästhetischen Ideale, welche die Partitur gebiert. Da das Ideal jedes Interpreteten die Interpretation erinnernd und antizipierend auf den besten aller möglichen Klänge leitet, sind die verschiedenen Ideale aller Interpreteten „gewichtiger“ als das einzelne des Komponisten (auch wenn er einen temporären Vorsprung das Ideal betreffend besitzen mag). Das graphische Zeichen der Partitur, das für jeden Interpreteten Zeugnis des möglicherweise uneinholbaren Vorsprungs des kompositorischen Ideals als auch der Ausgangspunkt der Bildung seines eigenen ästhetischen Ideals der spezifischen „Komposition“ ist, welches durch das spielerische Ausloten der Anweisungen der Partitur am Instrument entsteht, kann auch immer anders ausgeführt werden. So, wie es im letzten Moment war, muss es in diesem nicht mehr sein. Das Ideal der Vorstellung der Interpreteten (und auch des Komponisten, denn auch Kagel korrigierte sich schon bei der Probe zur Uraufführung zu „Quasi niente“ in dem Punkt, dass er eher eine Sprachmelodie als, wie abgedruckt, eine Litanei bevorzuge), welches gleichsam ein phänomenologisches ist – da in der Leerstelle des Zeichens eigene Gesten, geformt aus den Erfahrungen des eigenen Lebens und den Eigenschaften des Leibes, gedeihen können – wächst mit seiner Dichte, wächst im Inneren wie die unsichtbaren Ringe eines Baumes, verändert sich vexierartig und ist flexibel wie ein Schwarm Fische, der blitzartig unter Wasser die Richtung wechselt, um doch ein Schwarm zu bleiben, oder langsam wie das Driften der Kontinente über den glühenden Sphären des Erdkerns. Jede Interpretation lässt eine unendliche Anzahl an Varianten offen, einen unendlichen Rest an nicht realisierter, akustischer Potentialität. Jede Interpretation ist vorläufig, unzureichend und materialisiert *ein* Akustisches, das in Bezug zu einem stummen Ideal steht, das jedoch kein statisches Urbild ist, sondern sich in evolutionärer Wandlung und Anpassung an seine erlebte (nicht nur klangliche) Umwelt befindet.

Interpretieren ist eher evolutionär als platonisch.

Joseph Ratzinger beschreibt das Wort (des Autors) als grundsätzlich offen für den Anderen und (nach-)reifend, getragen von der Geschichte, unterwegs zu einer immer neuen Gegenwart, was wir leicht auf die Zeichen der Partitur (und die aus ihnen erwachsenden Ideale sowie Interpretationsmöglichkeiten) übertragen können:

³⁰⁴ Bei den ersten drei Interpreteten unter den besonderen Bedingungen des Tonstudios.

„Dass schon jedes Menschenwort von einigem Gewicht mehr in sich trägt, als dem Autor im Augenblick unmittelbar bewusst geworden sein mag. Erst recht gilt dieser innere Mehrwert des Wortes, das seinen Augenblick überschreitet, von den Worten, die im Prozess der Glaubensgeschichte gereift sind. Er redet aus einer angemessenen Geschichte heraus, die ihn trägt und in der zugleich die Möglichkeiten ihrer Zukunft, ihres weiteren Weges schon im Stillen gegenwärtig sind. Der Prozess der Fortlesungen und Entfaltungen von Worten wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht in den Worten selbst solche innere Öffnungen schon gegenwärtig gewesen wären.“³⁰⁵

Jede Interpretation, welche die offenen und öffnenden Zeichen der Partitur beständig fortliest, stiftet einen Funken der „Wahrheit“ der „Komposition“. Denn Übersetzung (wie auch Interpretation) leugnet in Benjamin'scher Lesart nicht ein letztes, endgültiges und entscheidendes Stadium aller Sprachfügung (oder Interpretation) in der messianischen Zeit. Über die Übersetzung schreibt Benjamin:

„In ihr wächst das Original in einen gleichsam höheren und reineren Luftkreis der Sprache hinauf, in welchem es freilich nicht auf die Dauer zu leben vermag, wie es ihn auch bei weitem nicht in allen Teilen seiner Gestalt erreicht,...“³⁰⁶

Mit jeder Interpretation wächst das musikalische Werk, die „Komposition“, im und durch die einzelnen Interpreten quasi (s)einer Idealgestalt zu. Ergeben alle Interpretationen, die eine Partitur am Ende aller Zeit als Summe aller stummen ästhetischen Vorstellungen aller Interpreten und aller erklangenen Aufführungen haben wird, ihre „kompositorische“ Idealgestalt, die wie ein Baum erscheint, aus dem zahllose Äste, Zweige und Blätter erwachsen sind? Eine anziehende Vorstellung, die offen ist, für jeden Interpreten, zu jeder Zeit.

In „Über den Begriff der Geschichte“ verdeutlicht Benjamin die messianische Hoffnung nach Erlösung am Ende der Zeiten:

„Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird.“³⁰⁷

Und weiter:

„dass nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist.“³⁰⁸

Am Ende der Zeiten ließe sich in Benjamin'scher Lesart die „reine Komposition“ – verwandt mit und ausgehend von der Vorstellung der „Komposition“ des Komponisten vor ihrer dekomponierenden Niederschrift und doch zusammengesetzt aus allen ästhetischen Vorstellungen und allen akustisch-materiellen Ausführungen aller Interpreten nach der Niederschrift – zusammenfügen.

Ohne das Blätterwerk der Interpretationen wäre der Baum der Komposition kahl.

Für Benjamin entzündet sich Übersetzung am ewigen Fortleben der Werke und dem unendlichen Aufleben der Sprache, so wie musikalische Interpretation das „ewige“ Fortleben des „Werkes“ sichert in den unendlichen Möglichkeiten seines Bewohntwerdens durch die performative, gestische Leiblichkeit seiner Interpreten. So wie jede Übersetzung auf den vorbestimmten, versagten Versöhnungs- und Erfüllungsbereich der Sprachen hindeutet, deutet

³⁰⁵ Joseph Ratzinger – Jesus von Nazareth; Herder, Freiburg 2007, S. 18/19

³⁰⁶ Walter Benjamin – Die Aufgabe des Übersetzer; in: Illuminationen, S. 55

³⁰⁷ Walter Benjamin – Über den Begriff der Geschichte; in: Illuminationen, S. 251

³⁰⁸ ebenda, S. 252

jede Interpretation auf das „reine Werk“ (womöglich im Bereich der „perfekten Kommunikation“ Serres' verankert) der ästhetischen Imagination für jeden Interpreten hin. Auch wenn das musikalische „Werk“ im Paradies nicht wie die Einheit des Wortes mit dem Gegenstand existiert haben mag, da es ein Produkt des Menschen und nicht die Kraft des Wortes des Göttlichen innehat, wird es in Benjamin'scher Lesart am Ende der Zeiten in der Summe aller aktualisierten Potentialitäten (und aller nicht realisierten Virtualitäten?) eine Gesamtgestalt erreicht haben, die dann sein „kompositorisches“ Total ausmacht.

*Jedes „Werk“ ist eine Bibliothek von Babel*³⁰⁹.

Die Partitur scheint graphisch auf die „reine Komposition“ hinzuweisen, ohne dass sie akustisch je einzuholen wäre. Wo die Graphik der Partitur ein Gebilde vorspiegelt, das mit dem Ideal der Imagination verwechselt werden kann, so ist jede Interpretation ein Spiegelbild dieses nicht vorhandenen Originals, das es akustisch umreißt, ohne es je zu berühren.

Jede Partitur rauscht als Netz im Tauwind der Interpretation, um ewig gefroren zu bleiben. Interpretieren ist, Winde ewigen Südens zu senden.

Jeder Interpret muss das Werk im eigenen Körper (er-)„finden“, das als Echo seiner Vorstellung eines stummen Ideals klingende, gestische, wahrnehmbare Gestalt erlangt. In jeder Interpretation klingt die Sehnsucht nach der Totalität aller Interpretationen an. Die

*„reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien (...)“*³¹⁰,

ist Sehnsucht des Übersetzers so wie es die Sehnsucht des Interpreten ist, in seiner Interpretation (s)ein Stück „Wahrheit“ auf der Suche nach dem Ideal (s)einer ästhetischen Vorstellung, (s)einer „reinen Komposition“ zu vollziehen.

Aufgrund der Historizität sind Sprache (analog Musik) und das Systems der Schrift (die Notation und die Partitur) einem ständigen Bedeutungswandel unterzogen, der langsam, jedoch wahrnehmbar eine letztlich zu verankernde „Bedeutung“ eines Wortes verunmöglicht. Durch die Zeitlichkeit und die kulturspezifische, individuelle und relationale Auf- und Entladung des Bedeutungsgehaltes von Worten (und auch von Tönen) kann es mit Benjamin keine letzte Bedeutung geben, so wie auch schon de Saussure und Derrida für die Schrift argumentiert haben. Jede Übersetzung, jedes Wort berührt das Original, die „Bedeutung“ nur in dem kleinen Punkt, in dem die in die Unendlichkeit verlaufende Tangente den Kreis berührt, so wie jede Interpretation nur *eine* Wahrheit der „Komposition“ in der Interpretation der Partitur berührt. In der Materialität gibt es nur Interpretationen. Die Summe der Übersetzungen wie der Interpretationen macht die Totalität eines Originals aus, das es nicht gibt.

*„Die wahre Reproduktion ist die Nachahmung eines nicht vorhandenen Originals, und dieses Nichtvorhandensein, die Nichtexistenz des Werkes an sich definiert zugleich die Objektivität, die in der subjektiven Spontanität des Interpreten gelegen ist.“*³¹¹

Jede Interpretation ist ein Moment von Wahrheit, ohne *die* Wahrheit zu sein.

Interpretieren ist, der Sehnsucht nach Wahrheit folgen, ohne sie zu finden.

Der Interpret ist Akteur, der durch die Partitur dazu gebracht wird, etwas zu tun und zugleich Mittler, der keine Information, nicht *die* Wahrheit der Partitur passiv weitergibt, sondern *die* Wahrheit der graphischen Partitur in *eine* akustische Wahrheit der akustisch-materiellen Ausführung im Freiheitsraum der Interpretation transformiert. In der Notation der Partitur, dem Rauschen der Symbole, liegt die Totalität aller „Relationen, welche das klanglich

³⁰⁹ Jorge Luis Borges – Die Bibliothek von Babel; Reclam, Stuttgart 1974, S. 47ff.

³¹⁰ Benjamin, S. 60

³¹¹ Adorno, S. 269

Erscheinende überhaupt bildet³¹², wobei jede Interpretation eine „Vollzugswahrheit“³¹³ ist, die *eine* Wahrheit im Werk anwesend sein lässt.

*„Die wahre Interpretation besteht nicht in der perspektivischen Betrachtung eines ein für allemal gegebenen Werkes, sondern das Werk selbst schließt die Dialektik seiner Betrachtung ein und erteilt dieser damit die Objektivität kraft des Wechsels.“*³¹⁴

Ich habe gefragt, was die Partitur für den Komponisten ist. Die Partitur ist für den Komponisten eine Interpretation (vor jeder Interpretation), die aus einer aus dem ausprobierenden, improvisatorischen Machen (oder einer lebhaften Erinnerung an dieses) erwachsenen musikalischen Idee entstanden ist und aus diesem Machen bevorzugte, komplexe Kombinationen auszeichnet, indem der Komponist sie notiert, um sie jenseits seiner räumlich-zeitlichen Existenz zu kommunizieren, wobei die interpretierende, auf eine intersubjektiv wahrnehmbare Vorführung ausgerichtete Notation dieser ästhetischen Imagination im visuellen Rauschen des dekomponierenden Zeichens das mit der relativen Bestimmtheit des „Was?“ eng verzahnte, relativ unbestimmte „Wie?“ aufgrund der öffnenden Differenz von graphischem Zeichen zu akustisch-materiellen Realisationsmöglichkeiten im Freiheitsraum der gestischen Artistik der Interpretation für ein „Wir“ veröffentlicht. Dabei ist festzustellen, dass es keine letztendliche Autorenschaft eines Musikwerkes geben kann, da der Andere immer zur konkreten Gestalt des Erklingenden als der einzigen materiellen Möglichkeit des akustisch Erscheinenden beiträgt. Der Komponist gibt die Hoheitsrechte des Ideals seiner Vorstellung im Moment der Notation ab und ist als sein eigener Interpret den Gesetzen der Artistik, des Geschicks und der Geschicklichkeit unterworfen wie jeder Interpret, der ausgehend von den Zeichen der Partitur – welche der Komponist aus einem allgemeinen (oder von ihm erfundenen) Musikvorrat entliehen und spezifisch zusammengestellt hat – ein eigenes Ideal bildet, welches zusammen mit allen anderen Idealen aller anderen Interpreten die ästhetisch imaginierte und zusammen mit allen performativen Materialisationen die ästhetisch wahrnehmbar gemachte Idealgestalt einer „Komposition“ ergibt, die es nur in ihren in die intersubjektive Wahrnehmbarkeit gestellten akustisch-gestisch-materiellen Interpretationsvarianten gibt.

³¹² ebenda, S. 274/75

³¹³ Hans-Georg Gadamer – Hermeneutik, Ästhetik, Praktische Philosophie; hg. von Carsten Dutt; Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2000, S. 63

³¹⁴ Adorno, S. 285

Kapitel 3: Interpretation

*Und ich, war ich nicht der Nachhall seiner stillen Begeisterung?
Wiederholten sich nicht die Melodien seines Wesens in mir?³¹⁵*

In diesem abschließenden Kapitel möchte ich genauer auf den Interpreten und die Interpretation zu sprechen kommen. Welche Rolle spielt der Interpret bei der Umsetzung der Partitur in Klang? Im vorangegangenen Kapitel habe ich vorgeschlagen, dass sich Komponist und Interpret in der „Kompretation/Interposition“ treffen, da sich die scheinbar klar abgegrenzten Positionen vermischen und da die Grenzen zwischen Praktiken der Notation, Komposition und Interpretation fließend sind.

Ich möchte der Frage nachgehen, was musikalische Interpretation sein kann und wie wir die Erkenntnisse der vorigen Kapitel aufgreifen können, um Interpretation ästhetisch zu beschreiben.

Meine folgenden Ausführungen beziehen sich in erster Linie auf die Interpretation einer Partitur ab dem späten 18. Jahrhundert, da der Partitur ab dieser Zeit, und besonders ab dem 19. Jahrhundert, ein zuvor unbekanntes „Gewicht“ beigemessen wurde, das mit dem Wandel des Verständnisses von Musik vom höfischen und religiösen zum bürgerlichen und säkularen Zeitalter zusammenhing und welches eine unbelastetere „Aufführung“ voriger Jahrhunderte zur beladeneren „Interpretation“ der Moderne machte³¹⁶. Diesen Wandel habe ich zu Beginn von Kapitel zwei beschrieben und werde ihn nun in Bezug auf den ausführenden Musiker, den Interpreten, vertiefen.

Ich denke, dass meine Thesen am einfachsten an einer Solointerpretation zu exemplifizieren sind, obwohl sie auch, mit gewissen Einschränkungen und Erweiterungen, auf alle anderen Formen des kammermusikalischen und orchestralen Musikmachens nach einer Partitur anwendbar sind.

Die Untersuchung einer Solointerpretation ist für die Klarheit unserer Fragen methodisch übersichtlicher. Sie ist plastischer durchzuführen als die einer Duo-, Kammermusik- oder Orchesterinterpretation, weshalb das anfängliche Beispiel der Interpretationen der *Sonatine* von Ravel für Klavier solo mit einigem Bedacht gewählt wurde. An den kammermusikalischen oder orchestralen Interpretationen sind immer mehrere handelnde Personen beteiligt, die den Klang gemeinsam hervorbringen, so dass die musikalischen Handlungen komplexer werden und eine Beschreibung erschweren wenn nicht gar, aufgrund der Menge der äußerst variablen und begrifflich schwer zu fassenden Parameter, verunmöglichen. Zudem ist die Rolle des stumm mimenden Dirigenten eine (eigentlich etwas skurrile) Sonderrolle, die im Fokus der Aufführung jedes Orchesterkonzertes steht, ohne selbst Klang zu erzeugen, weshalb eine vertiefende Beschäftigung mit seiner Person, so interessant sie auch sein würde, an dieser Stelle nicht fokussiert zu werden braucht (auch, wenn sie sicherlich bereichernde Aspekte beitrüge).

Aus methodischer Sicht ist bei einer Solointerpretation die Chance des Gelingens größer als bei Interpretationen, an denen mehrere Musiker beteiligt sind, da die individuelle Kontrolle des akustischen Gesamts geringer wird, je mehr Menschen beteiligt sind, obwohl der kammermusikalische und orchestrale Instrumentalpart technisch gesehen oftmals leichter ist als ein Solowerk. Daher sind Solointerpretationen für meine Fragestellung, trotz aller nach wie vor bestehenden Schwierigkeit der begrifflichen Beschreibung performativer Klangaktionen, übersichtlicher und „klarer“ als komplexere Handlungsverläufe. Ich gehe somit davon aus, dass solistische Interpretationen (klanglich) am ehesten das wiedergeben, was der Solist musikalisch, interpretierend, machen will, da er seine ästhetischen Ideen, die

³¹⁵ Hölderlin – Hyperion; Reclam, Stuttgart 1983, S. 14

³¹⁶ Nichtsdestotrotz sind die Erkenntnisse auch auf andere, frühere Formen des Musikmachens nach einer Partitur anwendbar, wobei Einschränkungen oder Erweiterungen des spezifischen Kontextes punktuell nötig sind.

seine gestische Interpretation anleiten, nicht kommunizieren und mit einem oder mehreren Partner(n) teilen muss (obwohl gerade dieses Teilen so wichtig in der dekomponierenden Notation ist, wie wir mit Kagel gesehen haben). Vielleicht ist das ursprüngliche Teilen des Komponisten in der Notation eher ein Teilen von Zweisamkeit mit jedem einzelnen musizierenden Mitglied einer nicht solistischen Formation als mit einer als Total betrachteten, kollektiven Gruppe? Wahrscheinlich trifft diese Form der Kommunikation nur auf Teilbereiche zu, denn wenn ein mehrstimmiges Werk gespielt wird, sollte sich der Einzelne nicht nur mit der eigenen Stimme sondern auch mit ihrer „Relation“ zu den anderen Stimmen, mit Gemeinsamkeiten aber auch Unterschieden befassen haben. Denn es ist wahrscheinlicher, dass ein Komponist bei mehrstimmigen Werken die Klänge als Ganzes (quasi vertikal) im Kopf oder „Ohr“ hat, als dass er sie in den Bruchstücken der einzelnen Stimmverläufe (quasi horizontal) kommunizieren möchte, da die Relation zu den anderen Stimmen, bspw. in der Harmonik, nur über die Vertikale laufen kann. Von den Fragen: „Was will der Komponist von mir?“ oder „Was will der Komponist von uns?“ (als Tutti/Ensemble bzw. von den Tönen in Kombination(en)) lässt sich die erste Frage methodisch „einfacher“ beantworten, da im Falle einer Solo-Interpretation der Solist als Souverän auch über die Hierarchie der Töne untereinander entscheidet und ihre Erzeugung allein hervorbringt.

Der Solist ist für eine Reduktion unserer komplexen Fragestellungen geeigneter, da er Souverän über seine musikalischen Handlungen ist (oder jedenfalls sein sollte) und sich die Darstellung so auf eine handelnde Person konzentrieren kann, anstatt auf mehrere Handelnde verteilt zu sein. Das Moment des gemeinsamen Musizierens, das im ursprünglichen Kommunikationsmoment der Notation zwischen Komponist und Interpret stattfindet, beinhaltet gruppenspezifische Prozesse, die einer ausführlicheren separaten Betrachtung angemessen wären, jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden können, weshalb auch die öffentliche Aufführung eines Konzertes – in dem die Zuhörer Teil einer komplexen sozialen Situation sind, die Einfluss auf den Klang des Interpreten hat – nicht vertiefend besprochen, sondern als eine mögliche Aufführungssituation der musikalischen Interpretation selbstverständlich mitgemeint wird.

Der ausführende Musiker seit dem Mittelalter

Er würde auf die Suche gehen nach und reich werden an der gloriosen Fehlbarkeit menschlicher Wesen, dieser schmutzigen, warzenbehafteten, wunderbaren Kreaturen.³¹⁷

Betrachten wir neben den schon in den vorigen Kapiteln Erwähnung gefunden habenden klerikalen Orten des Musizierens im Mittelalter, in welchem sich die für unseren Sachverhalt maßgebliche Notation auszubilden begann, im Kurzen weitere frühe (weltliche) Orte des Musikmachens.

Höfische Musikkultur im frühen Mittelalter war einerseits geprägt durch Minnesänger und Trobadore, die Wort und Musik in kunstvoller Lyrik verbanden, andererseits durch höfische und militärische Repräsentationsmusik, bspw. verkörpert vom Hoftrompeter, der den höchsten Rang für Spielleute innehatte, da er neben den Paukern einen wertvollen Beitrag zur „Vollkommenheit eines Hofstaats“³¹⁸ lieferte. Mit der Ausformung der Hofhaltung ab dem 12. Jahrhundert entwickelte sich auch die Hofmusik als Inszenierungsstrategie der Macht und Herrlichkeit der Herrschenden. Sie blieb viele Jahrhunderte hindurch „in Dienst“ und verlor

³¹⁷ Salman Rushdie – Grimus; Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 123

³¹⁸ Walter Salmen – B. Der Musiker im Mittelalter und in der Renaissancezeit. II. Die weltlichen Musiker; Artikel: Musiker; in: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Band 9; DTV, München & Bärenreiter, Kassel 1961, S. 1089

ihre (kultur-) politische Funktion erst in den oben angedeuteten Verläufen des 18. Jahrhunderts.

In Dienst genommene Musiker schrieben Musik und/oder führten sie aus. Umherziehende Spielleute oder fahrende Musikanten machten sich der gesellschaftlichen Ordnung der mittelalterlichen Fürsten gegenüber suspekt, da sie gefährlich ungebunden sowie der Macht undienlich waren und durch ihr nomadisierendes Wesen – gepaart mit der Ausübung der ephemeren, unsichtbaren Kunst des Musikmachens – ein unkontrollierbares Element in die sesshafte Feudalgesellschaft brachten. „Spielmann sin, das ist unreht leben.“³¹⁹ Sie unterhielten mit ihren improvisatorisch vorgetragenen, mündlich tradierten und nicht schriftlich fixierten Liedern auf ihren Reisen die zumeist einfacheren Zuhörer. Wenig ist heute in Form von tradiertem Notenmaterial über ihre Musik bekannt.

Hatte der fahrende Musiker des Mittelalters einen niederen sozialen Status – war er mitunter als Vogelfreier sogar vollends rechts- und schutzlos – so konnte er diesen Makel abstreifen, indem er in höfische oder auch städtische Dienste trat. So wurden bspw. fahrende Musiker zuerst kurzfristig, dann dauerhaft, Stadtpfeifer oder Ratsmusiker, wobei sich ab dem 13. Jahrhundert in den Städten Deutschlands und Italiens musikalische Zünfte bildeten. Die organisierten Bruderschaften und Zünfte in den mittelalterlichen Städten hatten die hiesigen Privilegien der Musikausübung bis in das 18. Jahrhundert hinein inne und wurden erst vom ökonomisch orientierten öffentlichen Konzert des bürgerlichen freien Marktes abgelöst. In den freien Städten entwickelte sich auch das Bedürfnis nach einer neuen Musik jenseits von Volks-, repräsentativer Hof- oder sakraler Kirchenmusik, was sich im frühen 17. Jahrhundert im Aufkommen neuer Gattungen wie der Oper in Italien niederschlug³²⁰.

Die hohe Stellung innerhalb des Erziehungssystems des Mittelalters, das vor der Eröffnung erster Universitäten besonders in Kloster-, Dom- und Kathedralschulen vermittelt wurde, führte zu einer allgemeinen Hochachtung der „musicci theoretici“, die streng von den geringer geschätzten praktischen Musikanten getrennt waren.

Mit der Gründung höfischer Instrumentalensembles zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert gab es die Möglichkeit für eine große Anzahl freier praktizierender Musiker, jenseits der Zunftdienste der Städte oder der Kirchen eine feste Anstellung zu erhalten. Allerdings war man hier der Willkür des Fürsten vollkommen ausgesetzt, ohne eine rechtliche Grundlage auf Widerspruch zu haben. Der Landesherr war Arbeitgeber, Richter und Regent in einem.

Während der Renaissancezeit setzte die Praxis ein, dass man vokale Werke auch auf Instrumenten spielte. Der Sinn des Textes trat hinter den sinnlichen „Sinn“ des bloßen Klangs der Melodie zurück, so dass diese immer öfter ohne Beteiligung des Wortes auf einem Instrument gespielt werden konnte. In der Folge entwickelte sich die Instrumentalmusik besonders ab dem 18. Jahrhundert zu einer eigenständigen und wertgeschätzten Form der Kunstmusik – mit den ästhetischen Implikationen, die ich in Kapitel 2 skizziert habe – jenseits der Vokalmusik, als deren Begleiterin sie bis dahin untergeordnet fungierte.

Im Italien des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts entwickelte sich die Musik in den Städten rasch nach neuen Prinzipien³²¹ zur (erst später so genannten) Barockmusik mit den erstarkenden Gattungen Oper, Konzert und Oratorium.

Das Virtuositum erstarkte im Verlauf des 18. Jahrhunderts vehement, da das Konkurrenzwesen der Musiker um die raren höfischen, städtischen oder klerikalen Anstellungen untereinander zur Entwicklung einer werbewirksamen Spektakelkunst auf dem Instrument führte. Auf der Geige ahmten reisende Virtuosen, die von Süd- und Osteuropa nach Nord- und Westeuropa zogen, andere Instrumente und Tierlaute nach³²², um das (adelige) Publikum in Staunen zu versetzen. Damit erinnerten sie an reisende mittelalterliche

³¹⁹ ebenda, S. 1088

³²⁰ In Venedig entstand das erste öffentliche Opernhaus 1637.

³²¹ Die „seconda prattica“ Monteverdis, die die franko-flämische Vokalpolyphonie – die durch strenge kontrapunktische Regeln geprägte „prima prattica“ – aufgriff und „verschlankte“.

³²² Salmen – MGG, S. 1096

Jongleure, die mit handwerklichen „Tricks“ für Aufsehen beim versammelten Publikum sorgten. Das Spektakel am Instrument führte einerseits zu einer weltlichen Veräußerlichung des instrumentalen Musizierens als sportive Artistik, löste aber andererseits durch die erzielten Fortschritte in Instrumentenbau, instrumentaler Handwerkstechnik und musikalisch beeindruckender Massentauglichkeit den sakralen Bereich als Federführer der musikalischen Entwicklung nach Jahrhunderten ab. Die weltliche Musik der Instrumente löste die geistliche der Stimmen in ihrer kulturellen Wichtigkeit ab dem 18. Jahrhundert fast vollständig ab (die Oper ausgenommen).

Die Anforderungen an den ausführenden Musiker wurden komplexer, so dass erste Spezialisierungsprozesse in „produzierende“ und „reproduzierende“ Musiker einsetzten. Hatte der Kapellmeister des Absolutismus noch die Funktionen des Schreibens, Leitens und gleichzeitigen Aufführens von Musik als Teil des fürstlichen Orchesters, so spaltete sich dieses in Personalunion ausgeführte Amt im 18. und 19. Jahrhundert auf in Komponist, Dirigent (als dessen stumm pantomimisch agierendem Stellvertreter mit dem Gehilfen des Konzertmeisters im Orchester) und ausführendem Musiker/Interpreten.

Im Rahmen der im vorigen Kapitel beschriebenen ästhetischen Änderungen des 18. und 19. Jahrhunderts veränderte sich das Tun des ausführenden Musikers. Der ausübende Musiker, der bis in das späte 18. Jahrhundert hinein noch professionell das „aufführte“, was von ihm verlangt wurde, Verzierungen anbrachte und mit dem vorgelegten (Hand-) Werk des anwesenden oder ihm bekannten Kapellmeisters begrenzt improvisieren durfte, wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts nach und nach zum „Interpreten“, der in einem Akt der „Interpretation“ um eine musikalisch-metaphysisch imaginierte Essenz eines gedruckten Werkes eines nun immer häufiger abwesenden Komponisten ringen musste. Er führte nicht mehr eine Komposition auf, sondern musste in der Interpretation das „gedichtete Werk“ erst durch hingebungsvollen, körperlich-geistig-emotionalen Einsatz zu erzeugen wissen. Die unproblematische „Aufführung“ wurde ersetzt durch die problematische „Interpretation“. Das musikalische „Werk“ erreichte im 19. Jahrhundert eine Idealität, die einzuholen der Interpret kaum mehr imstande war.

Dies ging einher mit dem beschriebenen Wechsel der ästhetischen Anschauung dessen, was ein musikalisches Werk war. Das Werk der Barockzeit war ein gelehrtes Erzeugnis nach allgemein gültigen und verbindlichen Regeln, die sowohl dem Komponisten als auch dem Ausführenden und (gebildeten) Zuhörenden bekannt waren. Es war die tägliche Sprache der Musiker, die sich kannten und miteinander arbeiteten. Das Werk unterlag strengen satztechnischen Regeln. Durch die Verwendung dieser Regeln hatte das Werk eine gewisse professionelle Qualität in sich, war aber auch ein Stück weit „unpersönlich“, „klassisch“, da ein großer Anteil seiner kompositorischen Substanz diesen gleichsam objektiven Regeln entsprach. Die Figurenlehre und die Affektcharaktere der Barockzeit gaben eine gewisse, wenn auch verschieden ausgelegte, Grundlage vor, aufgrund derer die Stücke eine gewisse stilistische Einheitlichkeit verband.

Der Komponist und der ausführende Musiker hatten Anteil an diesem Regelwerk, da es als gelehrtes Handwerk selbstverständlich in der Ausbildungszeit erlernt und praktisch angewendet wurde.

Nach dem Wegfall der strengen Verbindlichkeit des allgemeingültigen Regelwerkes mit dem Ende der Barockzeit, in welcher Musik innerhalb klar definierter Orte und Anlässe positioniert wurde, wurden musikalische Werke ungebundener und individueller, der Komponist hatte größere persönliche Gestaltungsmöglichkeiten, während die Strenge der musikalischen Regeln nach und nach aufweichte. Die Aufwertung des Komponisten und seines Werkes, das dem „fernen Geisterreich“ eines jenseitigen Landes der Musik entsprang, dem das inspirierte „Genie“ teilhaftig wurde, führte auch zu einer Problematisierung der Wiedergabe durch den ausführenden Musiker. Man musste das Werk, das nunmehr „gedichtet“ wurde, nun nicht einfach „aufführen“, sondern „interpretieren“.

Seit dem Anspruch der mittleren und späten Werke Beethovens (der keine feste Position, kein reguliertes musikalisches Amt bekleidete), nicht mehr zu unterhalten, sondern von großen (vielleicht nicht zu Unrecht im neuen bürgerlichen Staat „unsichtbaren“) Dingen wie Heldentum, Schicksal, Brüderlichkeit und Freiheit zu erzählen, reichte es nicht mehr, das Werk einfach zu spielen. Vom Interpreten wurde verlangt, diese programmatischen Ideale selbst zu verkörpern und in makelloser technischer Ausführung darzubringen. Die Werke Beethovens sind nicht nur virtuos, also schwierig im Handwerk der Ausführung, sondern ihr eigener, ethisch-programmatischer Anspruch als autonomes „Werk“ musste durch den Interpreten erst erfüllt werden, was nicht wie in der Barockzeit durch die Satzstruktur der Werke und ihrer Teilhabe an dem verbindlichen Regelwerk quasi „automatisch“ gegeben war. Die Musik Beethovens – die nunmehr „Geist“ besaß – mit ihren Synkopen, Akzenten, dynamischen Extremen, ihrem ungestümen Impetus, ihrer Dramaturgie und ihren Größendimensionen erzählt von den neuen Idealen und Bedrohungen bürgerlicher Existenz, brachte die Philosophie, nicht mehr die Religion, und ihre politisch-ethisch-kämpferischen Forderungen in das „Werk“ mit ein. Mozarts Opern enthalten zwar punktuell sozialkritische Momente, behalten aber eine gewisse „klassische“ Distanz durch ihre Machart und wollten zuvorderst unterhalten. Mozarts Konflikt mit Fürsterzbischof Colloredo war eher Mozarts persönlichen Umständen, seinen Ambitionen und seinem Charakter geschuldet und stellte kein politisches „Programm“ dar wie bei Beethoven. Beethoven, Komponist der Revolution, ist nicht konziliant sondern stürmisch, redet in „deutscher Schwere“ von großen Idealen anstatt von kleinen Unterhaltungen.

Diesen Anspruch der Besserung der Menschheit, der Darstellung und Linderung ihrer Leiden sowie der Öffnung der Geheimnisse des „Geisterreiches“ durch Musik hatte nun der Interpret als Produzent der erklingenden Musik mit zu tragen. Musik lernte den Widerspruch, das politische Nein, zeichnete Utopien und Sehnsüchte im Programmatischen, im Unbewussten und Emotionalen, anstatt den politischen Status Quo kommentarlos zu bestätigen und dem Arbeitgeber künstlerisch zu huldigen. Beethoven verlagerte die Inhalte, von denen Musik erzählte, quasi außerhalb der Geschichte historischer Realität in das ethische Reich der Ideale, das die französische Revolution aufzuschließen trachtete, und von welchem aus wiederum Einfluss auf die Geschichte genommen werden sollte.

Vergeistigte sich die Ansicht dessen, was Musik war, so wurde ihre Herstellung zugleich zu einer körperlich immer fordernderen Arbeit.

Vergleicht man bspw. die körperlichen Mühen der Erzeugung und Dauer einer Oper Wagners oder einer Symphonie Mahlers mit einer Barockoper oder einer Haydn-Symphonie bzw. einem Madrigal von di Lasso und einer Fantasie von Dowland, so ist ein enormer Leistungszuwachs in der Ausdauer und Virtuosität des Ausführenden nötig. Die Werke der romantischen Komponisten wie Paganini oder Liszt erfordern eine souveräne handwerkliche Virtuosität am Instrument auf höchstem technischen Niveau des feinmotorischen Bereichs, vergleichbar mit dem heutigen Leistungssport.

Die Ausbildung technischer Fertigkeiten übernahm die im 19. Jahrhundert aufkommende „Etüde“, welche in dieser Zeit als Übungsstück bestimmte instrumentale Techniken (beim Laien/Schüler oder Berufsmusiker) schulen sollte. Besonders die makellose technische Präzision und Geschwindigkeit des Spiels verbunden mit einem Gestus der Leichtigkeit standen im Zentrum virtuosen Handwerks, zu dessen Erlernen der Musiker seinen Körper kasteien und disziplinieren musste wie kaum zuvor in der Geschichte³²³. Die mehrfachen Instrumentalbegabungen sind seit der Zeit der arbeitsteiligen Spezialisierung äußerst selten geworden³²⁴.

³²³ Kagels Stück „Dressur“ erzählt auf unterhaltend-zynische Weise davon.

³²⁴ Um drohender musikalischer Eindimensionalität entgegenzuwirken, sind Zweitinstrumente noch heute Pflichtfach des Instrumentalstudiums an deutschen Musikhochschulen.

Der qualitativ-künstlerische Abstand zwischen professionellem und nicht professionellem Musiker vergrößerte sich enorm, so dass der musizierende bürgerliche Laie des 18. Jahrhunderts auf den Podien des neuen musikalischen Marktes des 19. Jahrhunderts völlig untergehen musste. Zu hoch waren die geforderten Ansprüche an den Amateur, zu gering dessen Zeit sowie möglicherweise auch Lust und Begabung, um durch ein Nebenbeimusizieren nach Feierabend noch Schritt halten zu können.

Said sieht in den Transkriptionen der romantischen Virtuosen des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts eine Zunahme der Macht des Interpreten im bearbeitenden Eingriff in den musikalischen Text, welcher degradiert wurde zugunsten der Zurschaustellung virtuoser Fähigkeiten³²⁵. Die Transkription war für Said eine Form der Inbesitznahme durch eine ausgedehnte, das Original palimpsestartig überlagernde Paraphrase, die das demokratische Element des in den heimischen vier Wänden eine Einführung liefernden Klavierauszuges im Übergriff des Virtuosen zerstöre. Die Transkription wurde vom Haus in den Konzertsaal verlegt³²⁶, der Laie vom Spezialisten aus der Öffentlichkeit verbannt. Der Laie, der nur noch im Privaten musizierte, wurde zum bewundernden Zuhörer im Konzertsaal.

Das 19. Jahrhundert ist hierbei als ein Übergangsjahrhundert zu betrachten, da Paganini, Liszt oder Rachmaninoff sowohl Komponisten als auch Virtuosen bzw. Interpreten (ihrer eigenen Werke) waren. Sie waren ausklingender Umschlagspunkt zwischen Komposition und Virtuosität bzw. Interpretentum. Virtuosen wie der Geiger Joseph Joachim waren sozusagen der Prototyp des Interpreten, der sich besonders ab dem Ende des 19. Jahrhunderts herausbilden sollte³²⁷.

Dieser höchste Einsatz zugunsten des „Werkes“ wurde ab dem 19. Jahrhundert vom Interpreten westlicher Kunstmusik verlangt, wollte er die Konzertpodien erobern. Das Spektakel des bürgerlichen Konzertereignisses, in dem das Publikum zum Staunen und zum Weinen gebracht werden wollte, erforderte vom Musiker Selbstkasteiung und Selbstentblößung zugunsten von Fertigkeiten, gewinnbringenden Auftrittsmöglichkeiten und gottgleichem Ruhm³²⁸. Diese Praxis spiegelte die Kasteiung der Arbeiter in den Fabriken und zeigte, dass die Ansprüche und Mechanismen des merkantilen Warenanbietens soweit verinnerlicht wurden, dass sie im Inneren selbstzerstörerisch arbeiteten³²⁹.

Zwischen den beiden Polen der selbstvergessenen Versenkung und der spektakulären Akrobatik oszilliert die Tätigkeit des Interpreten bis heute.

Eine Art Gewaltausübung an sich selbst ist Grundvoraussetzung für den öffentlich erfolgreichen Interpreten. Eine sublimale Selbstgeißelung, wie sie in religiösen Zusammenhängen bis heute aktuell ist, eine Form der Selbstgeißelung – durchdrungen von selbstbezogener Lust und dem Wunsch nach öffentlicher Anerkennung – ist nötig, um den Körper soweit zu dressieren, dass er sich selbst im Erzeugen von Musik gleichsam vergisst. Der Körper des Interpreten pendelt dabei „permanent zwischen Ritual- und Spektakelhaftigkeit“³³⁰.

Auch Richard Poirer sieht in einer Aufführung Anteile von Gewalt enthalten³³¹.

„Performance“ sei eine Machtausübung, die anfangs selbstbezogen und narzisstisch und später suchend nach öffentlicher Liebe und historischen Dimensionen sei (so wie auch Said die Praxis der Transkription ansieht). Es entstünde eine Spannung zwischen lokalen Handlungen, die zur privaten Freude des Autors (oder Komponisten bzw. Interpreten)

³²⁵ Edward W. Said – *Musical Elaborations*; Columbia University Press, New York 1991, S. 4ff.

³²⁶ Said, S. 10

³²⁷ Auch, wenn Joachim einige wenige Werke komponierte, ist er in erster Linie als Violinist, Widmungsträger und Interpret der Werke anderer Komponisten bekannt geworden.

³²⁸ Bekannte Interpreten der heutigen Zeit geben gar ihre eigene Modekollektion oder ihr eigenes Parfum heraus.

³²⁹ Gibt es nicht zahllose Geschichten zerstörter Kindheiten so genannter „Wunderkinder“ bis heute?

³³⁰ Fischer-Lichte, S. 17

³³¹ Poirer, S. 86 ff.

ausgeführt werden und den öffentlichen Auftritten, in denen das nun fertige Werk der Welt (in Form der Partitur und der daraus resultierenden Aufführung) präsentiert wird.

Jede „Performance“ besteht für Poirer ferner aus tausenden von kleinen Bewegungen, die selbst unschuldig und neutral sind, die nur einander dienen. Sie seien nur bedingt für die Gesamtheit des „Werks“ verantwortlich und gleichsam Zeugen des Abstandes zwischen dem fertigen Werk, das die „Vision“ des Künstlers (des Komponisten) darstellen soll, und den vielfältigen kleinen Handlungsakten, die es konstituierten³³².

In der Musik sind es tatsächlich tausende kleine Handlungsakte der Hände, des gesamten Körpers, die in den Gesten des Interpreten die Musik des als autonom imaginierten „Werkes“ entstehen lassen.

Der Interpret und seine Handlungsakte tragen seit dem 19. Jahrhundert die Bürde, das als autonom verstandene instrumentale Musikwerk auf den öffentlichen Bühnen der Bürgerlichkeit unter den Gesichtspunkten des virtuosen Spektakels und der selbstvergessenen Hingabe artistisch zu präsentieren, um sich zu verkaufen und den (auch heute immer noch nachklingenden metaphysischen) Ansprüchen des instrumentalen „Werkes“, in denen sich das Bürgertum als „frei“ in der gestisch-emotionalen Deutung des Namenlosen erfahren konnte, nach zu kommen. Dabei muss der Interpret zugleich einer immer anspruchsvolleren Musik- und Interpretationsgeschichte gerecht werden und sich permanent mit verstorbenen oder aktuellen Größen des Musikmachens vergleichen (lassen müssen).

Doch bevor ich mich der Geschichtlichkeit dieser Handlungsakte, den Gesten des Interpreten, seiner „Stimme“, genauer zuwende, muss gefragt werden, was einen Interpreten überhaupt veranlasst, zu interpretieren, die Bürde von Selbstversenkung und Spektakel auf sich zu nehmen wie ein Kreuz. Was bringt ihn dazu, sein Instrument zu nehmen, eine Partitur zu ergreifen, aufzuschlagen und zu spielen, was ja Ausgangspunkt der Überlegungen dieser Arbeit war. Welche Kräfte leiten ihn dabei?

Begeisternde Liebe und gespenstisches Begehren im Anblick der Komposition

...so umgekehrt macht die Kunst jedes ihrer Gebilde zu einem tausendäugigen Argus...³³³

Ich bitte...nur um jenen Vorschuss an Sympathie, ohne den es kein Verstehen gibt.³³⁴

Der Interpret ist der Übersetzer eines ästhetischen Ideals aus der rauschenden Potentialität der Symbole der beziehungsreichen Zeichen der Partitur in akustisch-materiellen, relationalen Klang von Körper und Instrument in der Corona der gestischen Interpretation. Er lässt eine Vorstellung eine Form der Anschauung im Hinausstellen in die Wahrnehmbarkeit werden. Doch warum überhaupt Interpretation? Warum setzt sich der Interpret den Mühen der Übersetzung aus, die immer am Ideal scheitern muss, wie wir gesehen haben? Weil er nicht anders kann, er von etwas gerufen wird, dem er antworten muss wie der Geist der Wunderlampe seinem Meister.

Denn der Musiker ist nicht nur ein aktiv ausführender Souverän, er ist auch ein passiv „Erleidender“, „Besetzter“. Wir müssen uns daher dem Gespenstischen und dem Begehren zuwenden, um von ihnen Erkenntnisse über die Motivation der Interpretation zu gewinnen,

³³² Wie es die Maltechniken des Pointillismus und des Impressionismus, welche einen schillernden und beweglichen Gesamteffekt zeitigen, versinnbildlichen.

³³³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel; zitiert nach: Gernot Böhme – Atmosphäre; Fink, München 2006, S. 23

³³⁴ Ratzinger, S. 22

um von ihnen aus des Musikers Gesten, die die seinen und die des Anderen sind, zu verstehen.

Gespenster spuken. Die Zeit des Spuks ist keine Zeitlichkeit des Irdischen, obwohl sie im Irdischen zu Gast ist. Die Zeitlichkeit der Partitur ist keine übliche des Alltags. Steiner sieht Musik als „von Zeitlichkeit befreite Zeit“³³⁵.

„Die Zeit, die Musik „braucht“ und die sie gibt, während wir sie aufführen oder erleben, ist die einzig freie Zeit, die uns vor dem Tode gewährt wird.“³³⁶

Die Komposition erscheint dabei für Steiner als Gebilde, das auf das Überdauern setzt und seine Zeitspanne in eine unbekannte Zukunft hinein ausdehnt. Die Aufführung von Musik zeitigt eine eigene Zeitlichkeit.

Diese eigene, besondere Zeitlichkeit der Aufführung einer Partitur ist „eine Kunst der Überwältigung und (...) des Vergehens“³³⁷. In ihrem Zeitraum vergeht uns das Hören und Sehen von etwas und in ihrem bloßen Rauschen erfahren wir ein Verweilen einer „stehenden“ Zeit sowie eine Versenkung in sie. Die Zeit bleibt für die Dauer des Festes zeitlos. Diese abstrakte und verbleibende Gegenwart kann im artistischen, vom ausführenden Musiker durch die (notwendige) Interpretation hervorgerufenen Erscheinen nur auf Kosten vergehender Gegenwart präsentiert werden:

„Dieser Beschränkung entstammen alle ihre Wunder.“³³⁸

Man benötigt eine neue Zeitrechnung, um die Aufführung von Musik zu beschreiben. Deren vergehende Zeit türmt sich quasi auf, verläuft nicht horizontal, sondern vertikal und baut den Turm des musikalischen Festes, von dessen Spitze man Aussicht in den Himmel und auf die Erde hat. Wir begegnen Gegenwarten des menschlichen Lebens in der Kunst, die nur für die (atmosphärische) Dauer der vergehenden Gegenwart der künstlerischen Darbietung zugänglich sind, in einem Modus der Präsentation vergehender Zeit³³⁹.

Hans-Georg Gadamer sieht in der Begehung eines Festes Gemeinsamkeiten mit dem Kunstwerk, da beide eine eigene Zeitlichkeit hätten³⁴⁰. Zudem sei die Versammlung auf etwas hin beiden gemeinsam. Oft könne man dabei nicht genau sagen, auf was man sich versammele, außer, dass man sich unter einem gewissen Gesichtspunkt auf etwas hin versammele. Die Intention eine hier, ohne in Einzelgespräche zu zerfallen. Die Eigenzeit des Festes sei etwas, was nicht von sich ablösenden, leeren Momenten des Alltags erfüllt ist, die mit individueller Beschäftigung ausgefüllt werden müssten. In der Zeit des Festes kommt laut Gadamer die Zeit des Alltags zum Stillstand. Eine Einladung zum Verweilen ohne messbare Zeit werde ausgesprochen. Vielleicht ist das Wesen der Zeiterfahrung der Kunst, so Gadamer, dass wir „zu weilen lernen“³⁴¹, eine Form endlicher Unendlichkeit.

Besonders Musik besitzt eine Eigenzeit, da sie eine reine Zeitkunst ist. Das „Werk“ ist ein Bündel komprimierter Zeitlichkeit, das durch seine Eigenrelation in Dauer, Rhythmus und Tempo eine je spezifische Zeitlichkeit entfaltet. Je länger der Interpret im Fest – zu dem er eingeladen wurde und von welchem er nicht genau weiß, warum er es besucht und warum er der reizvollen Einladung der Partitur folgte – verweilt, desto reicher erscheint es ihm, gibt es

³³⁵ Steiner, S. 44

³³⁶ ebenda, S. 258

³³⁷ Seel, S. 249

³³⁸ ebenda, S. 168/169

³³⁹ ebenda, S. 159/160

³⁴⁰ Da Musik seit alters her mit (oftmals musikalisch begleiteten) Zeremonien und Feierlichkeiten verbunden ist, bekommt diese Idee für das musikalische Kunstwerk eine besondere Bedeutung; Hans-Georg Gadamer: „Die Aktualität des Schönen – Kunst als Spiel, Symbol und Fest“; Reclam, Stuttgart 1977

³⁴¹ Gadamer, S. 52ff.

sich ihm dar, zieht es ihn in (s)einen Rausch, (s)einen resonanten Taumel, (s)eine wogende Welle, die schwindelnd macht. Je mehr er sich in dem schüchternen Verweisen des (Meister-) „Werkes“ auf etwas, von dem er nicht genau weiß, was es ist, vertieft und sich verliert, desto mehr gibt ihm das „Werk“ zurück. Die Resonanz der Partitur, ihre Stiftung eines Ortes für den mimetischen Impuls, die Antwort auf den Komponisten – welcher ein erster Beweger des unermesslichen Rauschens ist – ist von unendlicher Größe und Tiefe in Zeit und Raum.

Jedes „Werk“ ist eine Bibliothek von Babel.

Jedes „Werk“ ist eine unendliche Liste.

Die besondere Zeit des Festes feiern Komponist, Interpret und Hörer in der Gemeinschaft der Aufführung, des Konzertes, die eine Insel im Strom der Zeit ist, auf der eine andere Zeit anweset. Die Partitur des Komponisten ist die Einladung zur gemeinsamen Versammlung, zum wehevollen Begehen des Festes. Die Zeit, in der Musik vergeht, wenn sie aufgeführt wird, ist in diesem Sinne eine besondere, nicht alltägliche, spukhafte, die kommt, wie sie verschwindet.

Der Spuk startet, wie es bei Gespenstern üblich ist: man fühlt einen Blick, etwas, das einen angeht, um wahrgenommen zu werden. Eine Sehnsucht, eine Begierde, ein Verlangen, ein Wunsch will wahrgenommen, geteilt werden. Der Komponist mit seinem verborgenen, fast zärtlichen Wunsch, ein Gegenüber zu finden, das die Differenz der Subjekte im Einswerden mit der kompositorischen Vorstellung, die Ausgangspunkt für die Notation der Partitur ist, überwindet, bündelt in der Partitur neben der Aufforderung zur erklingend machenden gestischen Bewegung durch die stummen graphischen Zeichen seinen eigenen „Blick“, der den Wunsch heranträgt.

Dieser „Blick“ richtet sich an den Interpreten, die Partitur zu nehmen und zu „spielen“. Mit ihr lustvoll zu ringen wie Jakob mit dem Engel. Das Begehren des Komponisten, sein Werk sinnlich erklingen zu hören, trifft das Begehren des Interpreten, dem Komponisten „zu gefallen“, sich seine Gesten einzuverleiben und diese zu individualisieren, um darüber sein eigenes Können, seine (Un-?)Fähigkeit, Einzigartigkeit und Wirkungsmacht zu erfahren, seinen eigenen „Platz“ zu finden. Das Begehren, durch sein Können zu scheitern und geliebt zu werden, seine eigene Liebe (zu dem „Kunstwerk“ und zu seiner Interpretation desselben, der er sich hingebungsvoll widmet/gewidmet hat) wachsen zu lassen und mit anderen zu teilen, etwas richtig zu machen, etwas zusammen zu machen, die Vereinsamung der monadischen menschlichen Existenzen zu überschreiten, zu tanzen. Die anonymen Bewegungsanweisungen des Komponisten in den Zeichen der Partitur packen den Interpreten aus der Ferne des Raumes, der Zeiten oder Jahrhunderte und führen dessen Hand und Herz zu dem seinigen.

„Ihr Herz dürstete wie ein Wanderer, der lange durch die Wüste geirrt war. Gierig trank es aus meinem Herzen, konnte und konnte seinen Durst nicht stillen.“³⁴²

Entgegen den Bildern des Museums darf der untersuchende Interpret die Werke der Komponisten anfassen, berühren, sie zärtlich behandeln, gar besitzen und sie spielerisch ausloten. Die Partitur ruft zu einem sinnlichen, erotisch (nicht primär sexuell) konnotierten Spiel auf, ein Fingerspiel wie das verliebter Hände im Frühling.

Die Tätigkeit der musikalischen Interpretation hat etwas Lustvolles, Sehnsüchtiges, ist ein Kind der Romantik. Das filigrane und feinsinnige Befühlen und Liebkosen der Noten am Instrument, die imaginierte Berührung der Hände des Komponisten mit denen des Interpreten bei der Erzeugung der Noten, der sehrende Ruf einer Partitur von der Leidenschaft des Interpreten beseelt zu werden, die Vereinigung, die das Erlebnis der Interpretation zwischen Komponist, Interpret und Zuhörer stiftet, verbindet musikalische Interpretation mit Eros und Begehren.

³⁴² Vladimir Sorokin – Ljod. Das Eis; Berlin Verlag, Berlin 2003, S. 248

„Die Erregungskurven der Musik sind immer auch solche des Körpers, eines dunkleren Territoriums zwischen Subjekt und Objekt, das heißt eines mimetisch-affektiv und erotisch in die Welt verwickelten Körpers.“³⁴³

Für Serres steht die „Liebe“ streng in der Logik des Unscharfen, an der Schwelle, ist heimatlos und in der Nähe der Türen³⁴⁴. Ihm gilt der Eros als der Dritte im Begehren, das die Wissenschaft ausschließt, schlechthin, als der ausgeschlossene Dritte zwischen zweien. Das, was die Lust, den Willen, den Anreiz zur Verbindung von zwei Elementen wie der Partitur und dem Interpreten schafft, ist das Begehren der Nähe zum Anderen, der Eros. Der Parasit will sich in das Fleisch bohren, eins werden mit dem bewunderten Wirt. Man möchte die Materie, die ein Anderer zur Verfügung stellt, untersuchen, sich einverleiben, in ihr vergehen wie der Tautropfen in der Asche.

Eros als der ausgeschlossene Dritte, als Teil der unscharfen Teilmengen, dazwischen, weder göttlich noch sterblich, sondern bei den Türen, weder drinnen noch draußen, sondern an der Schwelle, dem Spalt. Im Eros wird der Abgrund zwischen visuellen und akustischen Zeichen überwunden.

„Der Componist und der Ausführer vereinigen zu einerley Endzweck die ganze Zauberkraft ihres Styls; der eine, als Pygmalion, bildet die Statue; der andere, als Amor, berührt sie, und lässt diese sprechen.“³⁴⁵

Das Bild der Partitur als steinerne Statue, die den Interpreten aus der weihevollen, sockelartigen Umrahmung der Titelseite, aus der stummen Schwärze über der weißen Leere der ersten Seite, aus den hunderten augenförmigen kleinen Notenpunkten argusartig anblickt, macht uns auf den Blick aufmerksam, den die Partitur auf den Interpreten zu werfen scheint³⁴⁶.

Das Werk (die Partitur) ist laut Gadamer ein Gebilde, das (mit Rilke) „unter den Menschen“³⁴⁷ stand. Es ist geschaffen, komponiert, hergestellt und damit Faktizität. Es ist da, einsehbar (wenn auch ohne den Interpreten nicht hörbar) in seiner einzigartigen Qualität. Das Sein erhält durch das Werk einen Zuwachs. Wie ein neuentstandener kleiner Planet, dessen Gravitation vielleicht nicht schwerer ist als die Tinte des Notenblatts, auf dem er steht. Es hat einen geschichtlichen Vorrang vor aller Interpretation, ist der Vorsprung der Schildkröte, unter deren Panzer Klänge glitzern wie Diamanten in den Tiefen der Erdschichten.

Das Werk (der Partitur) zieht an durch sein Dasein. Durch sein Dasein spricht es den Interpreten an, auf es zu reagieren. Es richtet eine Anrede an ihn, fragt ihn in seinem Anblick, lädt zum zeitlosen Verweilen ein. Die Partitur ist eine im Symbol der Notation verborgene „Bergung von Sinn ins Feste“³⁴⁸, damit dieser Sinn nicht verfließt oder versickert. Der Klang ist in ihr in der Maske des Visuellen, die beide ein gestisches Wesen haben, geborgen. Er ist eingebettet in ein „ehrwürdiges Schweigen“, eine „spannungsreiche Leere“³⁴⁹, die auf etwas verweist, was nicht unmittelbar akustisch anwesend ist. Der „Blick“ eines Gespenstes.

³⁴³ Albrecht Wellmer; zitiert nach: Seel, S. 185/186

³⁴⁴ Serres, S. 372

³⁴⁵ Michel Paul Guy de Chabanon; in: Johann Adam Hiller – Über Musik und deren Wirkungen; Leipzig 1781, S. 166; http://books.google.de/books?id=WzJDAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

³⁴⁶ Und sind die Augen auf dem Federkleid des Pfaus nicht auch die Augen des verstorbenen Argos, der das Schäferstündchen zwischen Zeus und Io verhindern sollte, so wie die Notenköpfe die Augen des abwesenden Komponisten symbolisieren?

³⁴⁷ Hier und im Folgenden: Gadamer, S. 45

³⁴⁸ ebenda

³⁴⁹ Richard Klein – Das musikalische Werk und seine Interpretation; in: Musikalische Produktion und Interpretation; UE Wien 2003, S. 101ff.

Der Interpret reagiert auf dieses süße Schweigen des Blickes, dem doch Sirenengesänge innewohnen. Den Mund öffnen und mitsingen, statt die Ohren mit Wachs zu verschließen. Wie das Bild auf Gräbern der Antike ursprünglich den abwesenden Toten symbolisch erscheinen ließ und verkörpern sollte³⁵⁰, so ist die Notation eine uns anblickende gespenstische (Toten-) Maske, hinter der eine klingende „Komposition“ in den auszuführenden Gesten des Interpreten versteckt und begraben liegt.

Aber jedes Begräbnis feiert der Interpret als Auferstehung, als Wunder der Transsubstitution für die Dauer des Spukes. Damit wird für Gadamer das „Werk“ zum Symbol, das auf etwas verweist, was es gleichzeitig verbirgt, wobei er sich mit Ecos Definition des Zeichens als Symbol trifft. Eine Doppelwendung von Entbergen und Verbergen entsteht. Die uns anblickende Maske ersetzt nicht das Gesicht (welches das meinige sein wird), sondern verbirgt es, symbolisch (als das eines Anderen). Die Partitur ist ein Doppelgänger.

*„Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,
In diesem Hause wohnte mein Schatz;
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,
Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.*

*Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände vor Schmerzengewalt;
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe -
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.“³⁵¹*

Das (zumeist) schwarze, nächtliche Symbol der Note, das wir schon mit Eco definiert haben, verweist andeutend auf eine Tätigkeit (eine gestische Bewegung zur Erzeugung eines Tones), deren Resultat (der konkrete akustisch-materielle Klang, der die Schwärze der Dunkelheit der Zeichen wie der Schein des Mondes, der von der Sonne, dem ästhetischen Ideal, beschienen wird, vertreibt) zugleich verborgen ist und sich doch immer als das meinige präsentieren wird. *Jede Interpretation erleuchtet die Dunkelheit der spukhaften Schwärze der Zeichen der Partitur mit dem erleuchtenden Schein ihres Mondes, welcher von der Sonne des ästhetischen Ideals erleuchtet wird.*

Denn da will etwas sprechen, etwas klingen, etwas gehört werden. In seinem Anblick – dem Augen-Blick der tausendäugigen Noten, der sich einen Augenblick hören können will – erweckt es unsere Begierde, es nachzuahmen³⁵².

Interpretieren ist, den tausendäugigen Anblick der Notenköpfe – schwarzen Sternen gleich, die leuchten wollen – erwidern.

Etwas will zur Darstellung gelangen, um dem Ohr Gegenwart zu werden, wie der Spuk eines Gespenstes, das geistert, um erlöst zu werden. Es ist der zunächst anonyme mimetische Impuls der gebannten Geste, der mit Adorno in der Komposition begraben liegt, um – den Leidenschaften der Spiegelneuronen entsprechend – zum Anderen zu werden im Mitvollzug³⁵³.

Ein in der Vergangenheit visuell festgesetzter, eigentlich akustisch-gestischer Vorgang, der durch die Bewegungsanweisung der symbolischen Zeichen der Partitur, deren Resultat Klang ist, potenziert um die Möglichkeiten der (Wieder-?) Erzeugung (wieder?) lebendige

³⁵⁰ Hans Belting – Bild Anthropologie; Fink Verlag, München 2001, S. 143ff.

³⁵¹ Heinrich Heine – Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen; Gedicht Nr. 22 aus: Die Heimkehr; Heinrich Heine – Sämtliche Werke, Band 1; Bechtermütz Verlag/Weltbild Verlag GmbH, Augsburg 1998, S. 235

³⁵² Im Griechischen bedeutet Nachahmung „Mimesis“, was laut Gadamer ursprünglich auf den „Tanz der Sterne“ zurückgeht, der die mathematische und proportionierte Ordnung des Himmels sichtbar machte, deren musikalisch-mathematische Ausprägung die Sphärenharmonie war; Gadamer, S. 47

³⁵³ Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia – Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls; Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008

Gegenwart werden kann. Diese Gegenwart wird freigesetzt und erzeugt durch das Spiel(en), die rituelle Vereinigung mit einem immer wieder andersartig performativ erzeugten, wesentlich abwesenden Klang, magische Rückverwandlung der Schrift in die nie gehörte Stimme des Blickenden, die auch die meine ist für den Spuk einer Mitternacht. In seiner Erzählung „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“³⁵⁴ schildert Heinrich von Kleist solch einen reziproken Prozess des Anblickens, der der Interpretation vorausgeht. Ende des 16. Jahrhunderts will ein protestantischer Mob ein Nonnenkloster in Aachen im Bildersturm verwüsten. Aber die Aufführung einer „uralten italienischen Messe“³⁵⁵, die die Schwestern unter Lebensgefahr im Angesicht des Mobs geben, verhindert nicht nur die Zerstörung des Klosters, sondern bekehrt auch die vier jungen Rädelsführer des Sturms zu einem mönchischen Leben. Als die Mutter der vier verschollenen Jünglinge auf der Suche nach ihnen im Kloster von der Äbtissin die Partitur der aufgeführten Messe gezeigt bekommt, offenbart sich der Mutter die der Musik und der Partitur innewohnende Macht:

„(...) stand, lebhaft erschüttert, die Frau auf, und stellte sich, von mancherlei Gedanken durchkreuzt, vor das Pult. Sie betrachtete die unbekanntenen zauberischen Zeichen, womit sich ein fürchterlicher Geist geheimnisvoll den Kreis abzustecken schien, und meinte, in die Erde zu sinken, da sie gerade das Gloria in excelsis aufgeschlagen fand. Es war ihr, als ob der ganze Schrecken der Tonkunst, der ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge; sie glaubte bei dem bloßen Anblick ihre Sinne zu verlieren, und nachdem sie schnell, mit einer unendlichen Regung von Demut und Unterwerfung unter die göttliche Allmacht, das Blatt an ihre Lippen gedrückt hatte, setzte sie sich wieder auf ihren Stuhl zurück.“³⁵⁶

Schon der bloße Anblick der Partitur versetzt die Mutter in Taumel und sie hört quasi echoartig das Rauschen der Töne, die wie ein fernes Gewitter – unter günstigen Witterungsbedingungen – ihres Einbruchs in die Wirklichkeit harren. Schon die visuell hervorgerufene Vorstellung der sinnlich-akustischen Kraft, die die beschworenen Klänge tatsächlich haben könnten, und welche geheimnisvoll in dem Kreis der Partitur „abgesteckt“ zu sein scheinen, ihre stumme Einladung, ihr starrer Blick, ihre machtvolle Ankündigung macht der Mutter Sinne schwinden. Wie groß ist dann erst die Macht ihrer wahren Natur, die des Akustischen, der ihre Söhne ausgesetzt waren?

„Sie schwieg, doch ich las in ihrem Blicke alles, alles. Alles erzitterte in mir.“³⁵⁷

Diese Kräfte zu beschwören ist Aufgabe des Interpreten, den in dieser Erzählung die todesmutigen Schwestern darstellen. Die Schwestern, welche bereit sind, sich für die Aufführung der Messe (zum Dienst der höheren Macht) zu opfern, ihr Leben zu verwirken, scheinen Symbol für das zu sein, was durch den Anblick der Partitur geschieht. Die Bereitschaft zum mimetischen (Nach-/Neu-) Zeichnen dessen, was das Subjekt in der Partitur als stummes Ideal verborgen „sieht“, entfesselt erst die Macht der „zauberischen Zeichen“, welche sonst dem Dasein verschlossen blieben. Der Kuss der Mutter ist wie die Stimme des Interpreten, er haucht der Partitur durch seine Berührung Leben ein, verleiht ihr seinen Atem, sein Sprechen, schmeichelt ihr und liebkost sie, schenkt ihr Leben wie die Mutter ihren Söhnen.

Interpretieren ist, die Partitur küssen, um sie aus ihrem Schlummer zu erwecken und mit ihr zu träumen.

³⁵⁴ Heinrich von Kleist – Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik; in: Erzählungen; Paul Schölscher Verlag, Braunschweig 1947, S. 300ff.

³⁵⁵ ebenda, S. 315

³⁵⁶ ebenda, S. 314

³⁵⁷ Fjodor Dostojewskij – Die Sanfte; in: Gogols Mantel. Erzählungen aus Russland; Fischer, Frankfurt am Main 2003, S. 94

Das lateinische Wort „aura“ bedeutet „Hauch, Wehen, Strömung der Luft, Luftzug, wehende Luft, Säuseln, das leise Anschlagen, das leise Zeichen, Duft, Echo“³⁵⁸.

Es verweist in Walter Benjamins Gebrauch auf etwas, das nicht sichtbar, aber spürbar, sensuell – taktil, olfaktorisch, akustisch – erfahrbar ist. Die Partitur in der Erzählung von Kleist ist etwas Auratisches, dessen Wiederhall nicht sichtbar, aber wahrnehmbar ist wie die Schwüle vor einem Gewitter. Die musikalische Interpretation auf dem geweihten Altar der Bühne macht in der Herstellung von akustischer Präsenz den Hauch, die leisen Zeichen der Partitur (deutlicher) wahrnehmbar, stellt eine Aura her, die nicht wie das Werk der bildenden Kunst an einen bestimmten Platz gebunden ist. Der Hauch der Klänge, der jeden Boden zur Bühne weiht, absteckt und besetzt, stellt etwas Auratisches überall dort her, wo er erklingt (im bürgerlichen Zeitalter schon nicht mehr ausschließlich an den exklusiven Orten der fürstlichen Kammer). Die Partitur deutet an, der Interpret vollzieht.

Interpretieren ist, die Aura der Partitur im akustischen Areal der Bühne aufscheinen zu lassen.

In der Medizin bedeutet die „Aura“ die Gesamtheit der Symptome, die einem epileptischen Anfall vorausgehen. Sie ist damit traditioneller Verweis auf Ankündigung, Andeutung, Vorahnung eines Göttlichen. Auch bedeutet sie „Lebensluft“ oder „Atem“ (auris vitalibus vesci = leben oder auras captare = atmen), so dass der Betrachtende immer mehr vom Gegenstand erfasst als nur den optischen Eindruck, sondern zugleich eine Spur oder Ahnung, welche ihn lebendig anhaucht, und die er spüren kann wie den Schatten eines Zweiges auf dem Gesicht in mittäglicher Stille. Vielleicht ist dieser Hauch die gebannte Geste des Anderen, sein sehrender Blick, der in der Partitur seiner Vitalisierung und Exhumierung wartet? Eine somatisch fühlbare Ungeduld, die von der Partitur ausgeht, welche Klang verursacht, der über die Luft berührt und anweht wie der Hauch von Aiolos.

Bei Benjamin erscheint die Aura als den Dingen inhärent, ist

„das Ornament, eine ornamentale Umzirkung, in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt.“³⁵⁹

Auch Dingen, nicht nur Belebtem, haftet für Benjamin eine Aura an. Die Aura nimmt der Mensch in seinem Sozialisationsprozess auf, so Benjamin. Das kindliche Spiel ist für ihn durchzogen von mimetischen Verhaltensweisen anderer Menschen oder auch unbelebter Materie. Diese ahmt das Kind spielerisch nach in einer Anähnlichung, und auch später noch erfährt der Mensch in Zuständen wie denen des Traumes oder Rausches, wo die Selbstreflexion gemindert wird und man sich in und nicht gegenüber der Welt fühlt, eine Anähnlichungsbewegung. Was sonst ist die musikalische Interpretation, die in einem Zustand des versunkenen Selbstvergessens der Gestik der Zeichen der Partitur ähnlich wird, ihre Aura atmet, um diesen Hauch zu verinnerlichen? Interpretation wird der Doppelgänger der Partitur (jedoch ohne mit ihr zusammen zu fallen). Es besteht ein auratisches Verhältnis zwischen Partitur und Interpret, der sie anblickt, wo sie, die mehr ist als totes Material, schweigend zurückblickt und doch so beredt schweigt.

„Der Angesehene oder angesehenen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.“³⁶⁰

Die Partitur erscheint beseelt, etwas in ihr blickt den Interpreten an, der das Sehnen der Mimesis spürt. Er belegt die Partitur mit dem Vermögen, etwas zu vermögen, wie sie ihn

³⁵⁸ hier und im Folgenden über die Aura: Jessica Nitsche – Walter Benjamins Gebrauch der Photographie; Kulturverlag Kadmos, Berlin 2010, S. 46/47

³⁵⁹ zitiert nach: Nitsche, S. 49

³⁶⁰ Walter Benjamin – Über einige Motive bei Baudelaire; zitiert nach: Nitsche, S. 55

anblickend erst ins Vermögen zu setzen vermag. Er glaubt an die Partitur und ihre Kraft, ihre Möglichkeiten. Sein Sehnen ist mimetisch motiviert, so dass die feste graphische Struktur der Partitur wesentlich dynamisiert und in Klang verwandelt werden muss, damit die Begierde gestillt werden kann.

„Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesen in die Ferne; der Blick der dergestalt erweckten Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Traume nach. Worte können auch ihre Aura haben.“³⁶¹

Die Aura der Partitur hat also eine ihr innewohnende Macht, die ein Vermögen besitzt, den Interpreten zu entführen, um ihn zu sich selbst kommen zu lassen.

Interpretieren ist, sich von der Aura in eine Ferne ziehen zu lassen, um als man selbst wiederzukehren und zu bemerken, dass man immer schon der Andere war.

Was James Elkins in seinem Buch „The Object stares back“³⁶² für das Sehen festhält, lässt sich auf den „Anblick“ der Partitur, ihren visuellen, stummen Ruf übertragen. Unter der Oberfläche des Blicks walten für Elkins andere Kräfte, die sich ihren Weg hineinbahnen. Das Licht bahnt sich fast gewalttätig den Weg in die Augen, so wie diese ihren Weg in die Welt drängen, denn bloßes Sehen gibt es für Elkins nicht, da man immer nach etwas Ausschau hält, umher, voraus. Jedes Sehen ist ein gerichtetes, auf Gebrauch des Gesehenen ausgerichtetes. Der Lesende der Partitur, der seinen Blick auswarf auf ihren Leib, fühlt und hört die Klänge und ihren stummen Ruf gleichsam subkutan.

Der erwidrende Anblick des Interpreten, der die Partitur anschaut, nimmt und auf den Notenständer legt, erliegt dem Verlangen. Verlangen steuert den Blick, es gibt keinen Blick ohne Begehren. Sehen ist Suchen vom ersten Moment an. Das, was ich sehen kann, will ich befühlen, so, wie ich es schon zuvor mit meinem Blick berührte, weil es mich berührte. Sehen ist für Elkins aggressiv, macht das Angesehene zu einem Objekt, das man kontrollieren will. Auch die Ohren sind für Elkins nicht passiv, sondern hören aktiv und selektiv nach bestimmten Tönen aus der Totalität des Akustischen.

Sehen und Hören ist etwas, was ich tue und etwas, was mir geschieht, gesteuert von einem (unbewussten) Verlangen und versinnbildlicht an der Erzählung Kleists (denn suchten die Bilderstürmer, die in der Folge selbst Mönche werden, nicht eigentlich ihre eigene Religiosität?) und dem Blick der Bilder Elkins'. Der Interpret tut etwas und etwas wird mit ihm getan vor jeder Interpretation. Das ist der Grund, auf dem sich Interpretation vollzieht. Lässt man sich lange Zeit auf Bilder oder Klänge ein, dann suchen diese uns auch außerhalb der Betrachtung unwillkürlich heim, besetzen permanent Plätze in der Erinnerung. Sie entwickeln ein Eigenleben und besuchen uns als Gäste auch ungebeten, wie Freunde es tun (dürfen). Das Subjekt des Interpreten bestimmt nicht nur, es wird bestimmt, begeistert, es verschwimmt und löst sich als ein souveränes auf. Es spukt in ihm wie in einem leeren Haus. Das vermeintlich starre Objekt der Partitur multipliziert und ändert sich unter den blickenden Händen des Betrachters, den Händen des Geschöpfes in „Pans Labyrinth“³⁶³, wie in einer akustischen Spiegelhalle. Keine zwei Personen sehen dasselbe Objekt, selbst eine Person sieht in verschiedenen zeitlichen Stadien verschiedene Objekte, als ob sie zwei verschiedenen Personen wäre, weil auch das Objekt den Betrachter, dessen Blick zu erschaffen vermag, verändert. Daher ist jeder Interpret im Sinne Elkins' viele Interpreten. Subjektivität ist eine Falte. Subjekt und Objekt werden in der musikalischen Interpretation zu einem „Conjekt“, in dem die Beteiligten unentwirrbar miteinander verbunden sind. Ein besonders enges Netzwerk, in dem es räumliche Überlagerungen gibt, die es in eine Mehrdimensionalität jenseits des Dreidimensionalen erheben.

³⁶¹ Walter Benjamin – Über einige Motive bei Baudelaire; zitiert nach: Nitsche, S. 55/56

³⁶² James Elkins – The object stares back; Simon&Schuster, New York 1996, S. 17ff.

³⁶³ Pans Labyrinth; Regie: Guillermo del Toro, 2006

Serres beschreibt einen vor den Noten der Partitur harrenden Rousseau:

„Sie sind in der Musik präsent, sie sind darin wie vergraben. Die Harmonie verbirgt sich in der Hülle der beziehungslosen Partitur. Und so begibt er sich von morgens bis abends in ihre betäubende Gegenwart. Ich schreibe, ich halte seit dem Morgengrauen Wache, in Erwartung eines Feuers, das eines Tages aufschließen wird, die Flammenschrift an der Wand über dem plötzlich unterbrochenen Festmahl oder die Feuerzungen über den starren Hälsen, die endlich das Ohr öffnen. Er hält seit dem frühen Morgen Wache über der Musik, er wartet auf die Antwort, die in dem Gewirr der Noten und Notenschlüssel verborgen liegt, er sucht in ihren schwarzen Spuren nach der einfachen Antwort auf die Fragen. Ich bin die Partitur, hier ist die Partitur.“³⁶⁴

Jean-Jaques Rousseau harrt am Rande der Musik wie ein „ausgehungerter Gast“³⁶⁵ am Rande eines Festmahls. In den vor ihm liegenden Noten, die ihn stumm und wie verlassen anstarren, liegt offen verhüllt die Lösung auf Rousseaus Fragen.

„Ich bin die Partitur, hier ist die Partitur.“³⁶⁶

Ich rausche im Rauschen der Partitur, ich bin hier, bin es nicht, sie ist hier, ist es nicht. Können beide sich besuchen? Nur durch die Beziehung stiftende Interpretation kann Kommunikation gelingen, kann das „Conjekt“ als Verschmelzung von Subjekt und Objekt, kann die „Kompretation/Interposition“ geboren werden. Der Interpret haust an der erloschenen Schrift, um ihr Feuer, das in ihm brennt, ihn verzehrt, beziehungsreich wieder zu entfachen wie ein Nachtwächter, der in der Dunkelheit einsam wartet.

„Den Sterbenden ist die Musik verschwistert, sie ist der erste süße Laut vom fernen Jenseits, (...)“³⁶⁷.

Interpretieren ist, in der Schwärze der Mitternacht das Feuer der Schrift wieder zu entfachen und zu brennen.

Steiner fragt, was mit uns geschieht, wenn uns die „Kunst“ heimsucht. Für ihn kommt sie häufig ungebeten, nicht vermittels eines Willensaktes, sondern unmerklich, wie bei einer chemischen Reaktion anhand alchemistischer „Sympathien“ und unbewusster Anziehungsstrukturen, die Bedürfnisse und Erwartungen erfüllen, von denen wir nichts wissen. Der Interpret kennt seinen Ohrwurm, das Begehren nach Klang, nicht völlig, er/es übersteigt und entgrenzt ihn. Es kann zu einer Besessenheit durch das, was kommt und uns in Besitz nimmt, kommen: eine spukhafte Erfahrung.

Besonders in der Romantik, in der die Musik des Bürgertums erwachsen wurde, waren Eros und ästhetische Erfahrung eng verwandt, so schon zu Beginn der romantischen Bewegung in Novalis „Hymnen an die Nacht“:

„was einen höhern Raum mit unendlicher Wollust füllt.“³⁶⁸ Sowie:

„zehre mit Geisterglut meinen Leib, dass ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt.“³⁶⁹

³⁶⁴ Serres, S. 200

³⁶⁵ ebenda, S. 203

³⁶⁶ ebenda, S. 200

³⁶⁷ Bonaventura, S. 10

³⁶⁸ Novalis – Hymnen an die Nacht; in: Werke; C.H. Beck, München 1969, S. 42

³⁶⁹ ebenda

Die Risse zu den inneren Räumen der Seele wurden in der Romantik kultiviert, wobei das Ich vorübergehend von anderen Präsenzen besetzt werden kann. Diesem besetzenden, sexuell-stimulativen Element der Rezeption entsprachen die lustdurchtränkten Begeisterungstürme, die Virtuosen wie Paganini und Liszt besonders vom (weiblichen) Publikum bei ihren Auftritten erhielten, in denen körperliche Exzesse am Instrument mit dem auratischen Modus der Kunstreligiosität in der sich selbst bestätigenden Öffentlichkeit der bürgerlichen Bühne zur Schau gestellt wurden. Der Voyeur des romantischen Zuschauers wollte sich mit dem Schweiß des Ausführenden vereinen, ihn leiden und lieben sehen, um ihn zu trösten und mit ihm zu lieben.

Erst diese „Liebe“ des Interpreten, sein engagiertes und mit seinem ganzen seienden Wesen empfundenes Aufführen und Zu-Gast-Laden der starren, petrifizierten Noten der Partitur, erweckt die „Statue“ der Komposition zu klingendem Leben. Es ist jedoch keine einseitige Liebe, die keine Erwiderung findet, wie es die Tasten des Klaviers unter den Fingern der Geliebten andeuten³⁷⁰, es ist die vollkommene Liebe der Gegenseitigkeit. Auch Heines neuntes Gedicht aus dem „Buch der Lieder“ lässt sich auf diese Weise lesen:

*„Mit Rosen, Zypressen und Flittergold
Möcht' ich verzieren lieblich und hold
Dies Buch wie einen Totenschrein,
Und sargen meine Lieder hinein.*

*O, könnt' ich die Liebe sargen hinzu!
Am Grabe der Liebe wächst Blümlein der Ruh,
Da blüht es hervor, da pflückt man es ab, -
Doch mir blüht's nur, wenn ich selber im Grab.*

*Hier sind nun die Lieder, die einst so wild
Wie ein Lavastrom, der dem Ätna entquillt,
Hervorgestürzt aus dem tiefsten Gemüt,
Und rings viel blitzende Funken versprüht!*

*Nun liegen sie stumm und totengleich,
Nun starren sie kalt und nebelbleich.
Doch aufs neu' die alte Glut sie belebt,
Wenn der Liebe Geist einst über sie schwebt.*

*Und es wird im Herzen viel Ahnung laut:
Der Liebe Geist einst über sie taut;
Einst kommt dies Buch in Deine Hand,
Du süßes Lieb im fernen Land.*

*Dann löst sich des Liedes Zauberbann,
Die blassen Buchstaben schaun Dich an,
Sie schauen dir flehend ins schöne Aug'
Und flüstern mit Wehmut und Liebeshauch.“³⁷¹*

³⁷⁰ William Shakespeare – Sonett 128; in: Sonette/Epen und die kleineren Dichtungen; Deutscher Bücherbund, Stuttgart 1968, S. 134/135

³⁷¹ Heinrich Heine – Buch der Lieder: Lieder, 9. Lied; in: Heinrich Heine – Sämtliche Werke, Band 1; Bechtermünz Verlag/Weltbild Verlag GmbH, Augsburg 1998, S. 173

Das Werk des Komponisten, einst Zeugnis des lebendigen, erlebenden „Entquillens“ des Prozesses der Entstehung, wird im visuellen „Totenschrein“ der Partitur eingesargt, wobei die „Liebe“, das begeisterte „beseelende“ Empfinden des Komponisten (das „Wie?“ der Praxis) nicht hinzu gelegt werden kann. Dieses muss „einst“ vom „Aug“ und der „Hand“ des lesenden „süßen Lieb“ des Interpreten „im fernen Land“ aus der „kalten“, „stummen“ und „totengleichen“ Starre zu neuer, liebender „Glut“ „belebt“ werden, damit der „Zauberbann“ des „Liedes“ wieder erweckt wird.

Eine vollendete poetische Beschreibung der beseelenden, erotisch-liebenden Kraft, die eine künstlerische Tätigkeit wie die der musikalischen Interpretation nach (dem „Totenschrein“) einer Partitur, deren liebender Hauch des Auratischen wehmütig flüsternd blickt, liefert.

Im Eros des Interpreten wird der unendliche Abgrund der Partitur, die Abyssos zwischen graphischem Zeichen und akustisch-materiellem Klang überwunden.

Der Sinn der Komposition ist die Sinnlichkeit des Interpreten beim Berühren der Partitur, die in ihren Symbolen gestisch zu Gast lädt.

Es ist, was es ist.

Roland Barthes bemerkt in Bezug auf die Stimme des Vortragenden etwas, das leicht auf den musikalischen Interpreten übertragen werden kann: Das „laute Schreiben“ werde getragen

„von der Rauheit [Materialität] der Stimme, das eine erotische Mischung aus Timbre und Sprache ist und daher seinerseits, ebenso wie die Diktion, Material einer Kunst sein kann: der Kunst, seinen Körper zu führen. [Diese] sucht (im Streben nach Wollust) die Triebregungen, die mit Haut bedeckte Sprache, einen Text, bei dem man die Rauheit der Kehle, die Patina der Konsonanten, die Wonne der Vokale, die ganze Stereophonie der Sinnlichkeit hören kann: die Verknüpfung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache.“³⁷²

Auch Barthes sieht eine erotische, „liebende“ Körperlichkeit im Zentrum der Aufführung, die in ihrer Sinnlichkeit den „Sinn“ transzendiert. Das Begehren des Körpers, der Mimik nach Darstellung in der Geschichtlichkeit der Geste leitet die Interpretation vor der Darstellung eines „ewigen“, überzeitlich gültigen „Sinns“. Ja selbst der persönliche Sinn, den der Interpret dem Rauschen der Symbole intellektuell geben will, verglüht in der Intentionlosigkeit seiner Gesten.

Das, was Musik beseelt, ist materiell, ist sinnlich, ihre Erkenntnis ästhetisch, spezifisch, subtil, besonders, sie beseelt selbst nur im Fleische, ihre Liebe und die Liebe zu ihr ist eine fleischliche oder jedenfalls eine, die durchs Fleisch muss, um Erfüllung zu finden in der Hand, in Mund und Fuß des Interpreten sowie im schauenden Ohr des Hörers. Die Geliebte muss (wie der Interpret) spielen, damit die Tasten ihre Hände küssen können.

Es gibt keine Musik ohne Fleisch, es gibt ihn nicht, den Traum der Kuppel. Die über dem eleganten, marmornen Parkett thronenden Kuppelkonstruktionen der Barock- und Rokokoschlösser, die

„ein Kammerorchester „unsichtbar“ (...) platzieren (sollten), um „himmlische Musik“ im Saal erklingen zu lassen,“³⁷³

sind Träume nach einem Jenseits der Engel.

Musik gibt es im Diesseits nicht ohne den Körper. Jede Musik muss durch den Körper des Interpreten hindurch, auch wenn die Stimme der gespenstischen Einflüsterung aus dem Jenseits eines notierten Totenschreins blickt.

³⁷² Roland Barthes – Die Lust am Text; Frankfurt am Main 1974, S.97f.; zitiert nach: Ferdinand Zehentreiter: Was nicht in den Noten steht. Zur Lesbarkeit von Musik; <https://core.ac.uk/download/pdf/14504583.pdf>; S. 4

³⁷³ Inge Zacher; in: Schloß Benrath, Landsitz des Kurfürsten Carl Theodor in Düsseldorf; hrsg. vom Verein der Freunde Schloß Benrath e.V., Köln 1999, S. 61

Die Komposition „begeistert“ (so wie der Komponist im Moment der Inspiration begeistert wird) und wird (durch den Interpreten) „beseelt“. Es muss spuken, damit die Komposition in ihrem Totenschrein lebt.

Etymologisch bedeutet das Wort Gespenst im Althochdeutschen als „kispant“ „Einflüsterung“ oder „Verlockung“³⁷⁴. Der gespenstische Ruf der Partitur, der aus dem Rauschen der Symbole schweigend blickt, ist dabei die Einflüsterung, die stumme Verlockung, der begehrlische Sirenengesang, den man (mit verstopftem Ohr) nicht hören kann. Wie der Blick des Türmers in Goethes „Totentanz“, der die Geister des Friedhofs beim Tanz ohne Laken beobachtet und diese dabei zugleich zu beleben scheint³⁷⁵.

Die früher magisch, göttlich, gespenstisch oder „daimonisch“ genannten Kräfte der „Andersheit“ eines Kunstwerks werden für Steiner heute die des Unbewussten genannt. Diese Kräfte liegen für ihn jenseits der Herrschaft und des konzeptionellen Zugriffs des Künstlers³⁷⁶. Das Unbewusste spukt im Künstler. Das Begehren ist spukhaft, Spuken begehrlisch. Die Partitur scheint den Interpreten über dessen (unbewusstes) Begehren aufzusuchen, um gehört zu werden und ihre in seinen Begehrligkeiten zu befriedigen. Das Treffen von Eros und Gespenstischem. Die Hantologie Derridas versteht Leonhard Fuest als „Lehre von der Heimsuchung“ mit dem Grundgedanken, „dass die Gegenwart nicht mit sich identisch ist.“³⁷⁷ Gespenster aus Vergangenheit (und der Zukunft) suchen die Gegenwart heim, sind zu Gast. Die ethische Aufgabe, die diese Heimsuchung stellt, besteht darin, den Gespenstern gegenüber „verantwortlich“ zu werden, ihnen zu antworten, ihnen in herzlicher Gastlichkeit den Tisch zu decken.

Die Partitur „begeistert“ den Interpreten, so wie der Interpret in der Partitur spuken muss, um sie zu „beseelen“. Denn jeder Text ruft Geister auf den Plan, von denen er nichts wissen will, wird heimgesucht von Geistern, die

„seine nicht vorhandene Identität anzeigen. Es spukt im Text. Der Text ist das Medium von disparaten Einflüsterungen.“³⁷⁸

Denn dass es im Text spuken muss, dass er von der „Seele“ des Interpreten heimgesucht werden muss, um zu „leben“, zeigt, dass er ein Gerippe ist, ein totes und eingesargtes Etwas ohne (akustische) Identität, das hauchend und flüsternd ruft, um sich selbst im Anderen, als Einflüsterung, hören zu können, schwebend über Raum und Zeit wie ein Geist. Der Text lebt nur durch seine Geister, die er rief, wie die Partitur nur durch ihre gerufenen Interpreten lebt, welche ihre Identität andeuten, aufscheinen lassen und verleugnen.

„Jeder Text (...) ist ein heimgesuchter. Das bedeutet, dass sich in ihm etwas ereignet, das er nicht beherrscht.“³⁷⁹

Fuest liest Gespenster als „Chiffren für die Unmöglichkeit eines lebendigen Dialogs“³⁸⁰, da jeder Text seinen Lesern vorgängig ist. Diese verschobene Dialogizität bedeutet für die Interpretation nach einer Partitur, dass es seit dem Moment der Niederschrift (und besonders seit dem späten 18. Jahrhundert) keine lebendige Situation der Vor-, Mit- und Nachahmung in Anwesenheit des Sinn garantierenden Autors mit seinen/seinem Ausführenden mehr gibt. Die Ansprache des Textes hat immer einen (chronologischen) Abstand, der eine Antwort nur als

³⁷⁴ Leonhard Fuest – Noch einmal: Gespenster. Zur Begründung der Hantologie; www.dekonstrukte.de/dekonstrukte/images/stories/Fuests_Gespenster.pdf; S. 12

³⁷⁵ Johann Wolfgang von Goethe – Der Totentanz; in: Werke, Band 1; dtv, München 2000, S. 288

³⁷⁶ Steiner, S. 276

³⁷⁷ Leonhard Fuest – Noch einmal: Gespenster, Zur Begründung der Hantologie; www.dekonstrukte.de/dekonstrukte/images/stories/Fuests_Gespenster.pdf; S. 2

³⁷⁸ ebenda, S. 3

³⁷⁹ ebenda, S. 23

³⁸⁰ ebenda, S. 24

Ruf aus der und in die Ferne, als Echo aus der und in die Tiefe der Zeit zulässt, die niemals eingeholt werden kann. Ohne die gastfreundliche, erwünschte Heimsuchung durch den Interpreten wäre die Partitur, welche, selbst „beseelt“ werdend, im Interpreten (be)geistert, für immer stumm, für immer ohne (wenn auch nachträgliche) Antwort.

Durch die Notwendigkeit des Heimgesuchtwerdenmüssens, ihre schon angesprochene Bedürftigkeit, kann die Partitur keinen letztendlichen „Sinn“ festlegen, beherbergen oder beherrschen. Dieser „Sinn“ wird als ein gestischer, intentionsloser immer erst durch den Dialog mit dem „beseelenden“, spukenden wie bespukten Interpreten hergestellt, welcher wiederum von der Partitur „begeistert“ wird.

Der Interpret erhält etwas und gibt sich, erhält sich im Geben als jemand Anderes zurück.

„„Es ist beglückend, eine andere Person zu werden als die, die man ist?“ „Solange man weiß, dass man wieder zurückkann.“ „Kommt es vor, dass Sie nicht zu sich zurückwollen?“ (...) „Aber wo sollte ich denn sonst hin?“³⁸¹

Erst der Spuk des Interpreten beseelt die begeisternde Partitur.

Der Interpret erlebt eine Heimsuchung durch das Kunstwerk, das ein Heim sucht auf seiner Reise durch die Zeit.

„Wir sind „die anderen“, die von den lebendigen Bedeutungsakten des Ästhetischen ausgesucht werden. Es ist unsere Fähigkeit, sie willkommen zu heißen oder abzuweisen, auf sie einzugehen oder sie unbeachtet zu lassen, von der ihre eigenen Bedürfnisse nach Echo und Gegenwart weitgehend abhängen.“³⁸²

Interpretieren ist, ein Gespenst zu Gast laden, um mit ihm zu spuken. Oder besser: Gespenster als Gäste willkommen zu heißen, um sie für die Dauer der Mitternacht zum Menschen werden zu lassen.

Interpretieren ist, sich von der Partitur begeistern zu lassen, um sie zu beseelen.

Der Interpret erlebt eine körperliche „Besetzung“ durch die (transformierende) Geste des Anderen (des Komponisten), die ihn zuerst anschaut, ihn dann begeistert, berührt wie ein zarter Wink, ein Hauch, der Schatten eines Astes aus der Ferne der Zeiten, träumend vom großen Mittag³⁸³. Durch das Begehren nach Nähe, nach Berührung und Einverleibung, beseelt der Interpret die rauschende Partitur, vermählt sich mit ihr, antwortet dem sehnenenden Verlangen der Partitur (bzw. des Komponisten) nach akustischer Materialität. Er lässt sie in ethischer Verantwortlichkeit zu Gast sein für die Dauer einer besonderen Zeit der Begeisterung und des Begehrens.

Denn will nicht jedes Gespenst erlöst werden? Ist es nicht eine ethische Tat, den Toten zur Ruhe zu verhelfen, ihnen aus Liebe, die eigene Furcht überwindend, Aufmerksamkeit, Gehör im Diesseits zu schenken, um ihnen das Jenseits zu öffnen?

Der Interpret führt einen Diskurs des Begehrens und der Liebe, einen (immer verspäteten) Dialog mit dem spukenden Gast (der geisterhaften Schildkröte). Der Diskurs der Liebe hat für Steiner eine starke Macht auf das Bewusstsein und die Faktoren der „kardialen“³⁸⁴ Rezeption – der Gastlichkeit und Herzlichkeit gegenüber dem „Gast“ (der zu erzeugenden Gesten) der Partitur –, welche nicht von systematischer Rationalität sichtbar gemacht werden kann. Der Interpret spielt ein Spiel nicht systematischer Rationalität, dessen idealistische Hoffnung es sein könnte, die Stimmen von der Vergangenheit und der Gegenwart in der Sphäre des

³⁸¹ Haruki Murakami – Drive My Car; in: Von Männern, die keine Frauen haben; Dumont, Köln 2014, S. 26

³⁸² Steiner, S. 196

³⁸³ Eine Zeit, in der laut Nietzsche „die Sonne gerade über Zarathustras Haupte stand“ und der Schatten damit am kürzesten ist; Friedrich Nietzsche – Also sprach Zarathustra; in: Gesammelte Werke; Gondrom Verlag, Bindlach 2005, S. 799

³⁸⁴ Steiner, S. 233

performativen Dialogs in Einklang zu bringen, damit der Spuk (für die Zukunft?) endet. In seinem Spiel spielt der Interpret das Spiel der Liebe mit maximalem Einsatz, das darauf hofft, dass es Sonntag wird, da sein Spiel eines des Samstags ist³⁸⁵. Er hofft, dass das Leben des Exils – das die Notation, welche den zerstörten Tempel symbolisch darstellt, bedingt – endet, dass das endlose Echo, das der Primärtext (der Partitur) als ferner Brunnen exegetischer Wucherung erzeugt, verhallt und der Dialog mit dem letztlich unergründlichen Text, das Lesen ohne Ende, gelingt und ergründlich wird, damit man aus der Ferne der Verbannung heimkehren kann zum wieder errichteten Tempel. Er hofft, die Maske der Partitur, die er mit seinen Gesten bemalen durfte, abnehmen zu können, um ihr Gesicht zu sehen (das auf Erden das seinige ist).

Um die Sinnhaftigkeit dieses Strebens nach einem gelingenden Ende des Dialogs zu erreichen, ist für Steiner ein Setzen auf Transzendenz nötig:

„Es wird erörtert, dass es in dem Kunst-Akt und in seiner Rezeption, dass es in der Erfahrung bedeutungshaltiger Form eine Voraussetzung von Gegenwart gibt.“³⁸⁶

Auch wenn ich Steiners kabbalistische Sehnsucht nach einer transzendenten Sinnhaftigkeit der Sprache und des „Sinns“ bezogen auf die Musik nicht teile, sondern Adornos Definition der „Intentionslosigkeit“ der Gesten, die jedoch leiblichen „Sinn“, nicht transzendent Sinnhaftigkeit haben, folge, finde ich seine Anschauungen einer ethischen Verantwortlichkeit vor dem Anderen in einer bestimmten Form von Gegenwart – im Falle der Musik möglicherweise eine Gegenwärtigkeit von Komponist, dem musikalischen Kammermusikpartner (falls vorhanden), den pluralen Interpretationen anderer Interpreten und den Zuhörern – in der Interpretation fruchtbar für meine Argumentation. Denn Verantwortlichkeit vor der angehenden Gegenwart des Anderen kann verpflichtender sein als die vor einem als abwesend empfundenen Gott und trotzdem eine ethische Dimension beinhalten, die dem Religiösen sehr nahe kommt, ohne sich mit ihm in seinen metaphysischen Implikationen zu decken.

Interpretation ist für Steiner nicht die beliebige Antwort auf eine letztlich sinnlose Äußerung eines Künstlers, sondern „verantwortlich“ vor dem Anderen (letztlich vor Gott), wobei er sich mit der Philosophie von Levinas trifft, in der die Nähe zum Anderen den Urgrund der Gemeinsamkeit jenseits der Differenz setzt³⁸⁷. Diese Verantwortlichkeit vor dem Anderen ist eine ethische, die man, wie Steiner es tut, nicht unbedingt als transzendent beschreiben muss, jedoch vielleicht in der Nähe zum Religiösen mit dem lateinischen Wortstamm „religio“ als „Rücksicht“, „Sorgfalt“ oder „Gewissenhaftigkeit“³⁸⁸ verorten muss.

Interpretieren ist ethisch verantwortlich, gewissenhaft, sorgfältig und rücksichtsvoll antworten.

Steiner definiert drei grundlegende Bedeutungen des Interpreten, die sich mit unseren bisherigen Erkenntnissen berühren:

1. Ein Interpret entziffert und vermittelt Bedeutungen;
2. Ein Interpret ist Übersetzer zwischen Sprachen, Kulturen, Konventionen der Umsetzung;
3. Ein Interpret ist ein Ausführer, „der das vorliegende Material als Aufführung darbietet, um es mit nachvollziehbarem Leben zu erfüllen.“³⁸⁹

Interpretation ist ein aktiv umgesetzter Verstehensprozess, der die Unmittelbarkeit der Übersetzung hat.

Steiner sieht weiter jede Aufführung bspw. einer Partitur als Kritik an, als

³⁸⁵ ebenda, S. 301ff.

³⁸⁶ ebenda, S. 279

³⁸⁷ Emmanuel Levinas – Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie; Karl Alber GmbH, Freiburg/München 1983

³⁸⁸ <http://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/religio>

³⁸⁹ Steiner, S. 19

„Akt eindringend reagierender Zuständigkeit, der Sinn erst sinnlich erfahrbar macht.“³⁹⁰

Erst, wenn wir verschiedene Interpretationen, und das heißt Aufführungen, erleben, betreten wir das Reich der Erkenntnis. Trotz seiner Forderung nach Transzendenz des Sinns (die ich nicht teile) und der Hoffnung auf einen Bereich von Bedeutung, der von der Bodenlosigkeit der Sprache unberührt bleibt, sieht Steiner die Polyphonie der Stimmen der Interpretationen als Notwendigkeit an, die „Wahrheit“ des Kunstwerks, die eine unendlich große ist (mit Benjamins messianischen Hoffnungen verwandt), erfahrbar werden zu lassen, vielleicht nur eine ganz persönliche, sinnlich spezifische, ästhetische, temporäre, aber dafür doch genauso wahrhaftige. Erst die Gabe des „Ichs“ macht das „Wir“ der Komposition.

In den Prozess der Interpretation bringt der Ausführende für Steiner sein eigenes, sinnliches Sein mit ein (seine Gesten), sie erwächst nicht aus äußerer (rein visueller) Betrachtung wie beim Kritiker (dem Theoretiker, der nicht scheitern kann, da er die Artistik verweigert), sondern ist eine riskante (akustisch-materielle) Verpflichtung, eine verbürgende Antwort, die performativ „verantwortlich“ ist (wie die musikalische Interpretation). Verantwortlichkeit definiert Steiner als

„interpretatorisch verbürgende Zustimmung unter dem Druck der ausführenden Umsetzung.“³⁹¹

Jede Interpretation ist mit Steiner eine Zustimmung zum musikalischen Kunstwerk³⁹², für deren Wahrhaftigkeit der Interpret in der ausführenden Umsetzung bürgt. Interpretation ist eine Bürgschaft. Der „Druck“ der ausführenden Umsetzung entsteht in dem Moment, wo der Interpret ein Spiel spielt, dessen Einsatz maximal ist und das scheitern kann in der Umsetzung nicht nur des ästhetischen Ideals sondern ganz und gar praktisch. Geschick und Geschicklichkeit. Die Betrachtung des „Werkes“ aus der (visuellen) Distanz des Kritikers kann nur scheitern, da es in ihr nicht die Möglichkeit des (akustischen-materiellen) Nicht-Gelingens gibt.

„Höhe und Tiefe sind nie ohne einander, auf der Fläche dagegen ist der Sturz nicht zu befürchten.“³⁹³

Eine verantwortliche Interpretation kann scheitern, weshalb sie immer gelingt.

Interpretieren ist, im Antworten scheitern können, um zu gelingen.

Interpretieren ist, im Scheitern verantwortlich zu gelingen.

Jede Interpretation, die verantwortlich antwortet, gelingt unter der Bedingung der Möglichkeit ihres Scheiterns.

Steiner sieht die ausführenden Interpreten als Meister an, denen wir Einsicht verdanken und die dem Kunstwerk gegenüber verantwortlich sind.

Dem „Ruf“ der Partitur zu folgen und dem Komponisten antwortend dessen „Stimme“ (für andere) durch die eigene Stimme in einem lebendigen und vergänglichen persönlichen Kommentar erfahrbar werden zu lassen ist mit Steiner die Aufgabe des Interpreten.

Interpretation ist ethische Antwort auf einen vorgängigen Anderen, dem ich performativ verantwortlich bin.

Interpretation ist für Steiner durch die grenzenlosen Möglichkeiten der Realisierung des Vorgestellten eine durchgestaltete Intensität von Sicht und spekulativer Anordnung, die

³⁹⁰ ebenda

³⁹¹ ebenda, S. 20

³⁹² „Und stille hält er, zu lauschen,“; Friedrich von Schiller – Die Bürgschaft; in: Gesammelte Gedichte; Lechner, Heitersheim 1994, S. 36

³⁹³ Bonaventura, S. 65

immer Kritik sei und davon spreche, dass die Dinge anders sein könnten³⁹⁴. Denn das akustisch-materielle „Wie?“ der gestischen Umsetzung des graphischen Zeichens ist niemals abgeschlossen, könnte gestisch und klanglich immer anders sein hinter der graphischen Maske der Zeichen (einer lichter Version der Kiste Pandoras verwandt), da der Interpret Mittler ist, der transformiert, anstatt unverändert informiert.

Eine „musikalische Realität“, wie sie Eco konstatiert, kann es nicht geben, denn jede Interpretation ist spekulativ.

Interpretieren ist spekulieren.

Steiner betrachtet Interpretation als kritisch erwidernde Kunst, kritische Neuschöpfung, was Kagel „Zu-/ oder Mitkomponieren“ nennt und was auch Vaughan Williams beschrieb. Die Erfahrungen der Kunst sind für ihn Überschreitungen des eigenen persönlichen Lebens, denn letztendlich stiftet der Komponist ein entgrenzendes Angebot, Bewegungen nach seiner Choreographie auszuführen, gestisch-emotionale Empfindungswelten von großer Tiefe und Komplexität zu betreten und zu erleben.

Bezogen auf die Interpretation sagt Steiner:

„Und weil sie das Produkt eines individuellen Prozesses der Denktätigkeit, der Rezeption, des Ausdrucksstils darstellen, ist es unausweichlich, dass ästhetische Urteile, ästhetische Entzifferungen auf den Text, auf das Kunstwerk, mit dem sie sich befassen, einwirken und das betreffende Objekt subjektiv neu organisieren.“³⁹⁵

Auch mit Steiner ist das musikalische Kunstwerk nicht abgeschlossen, keine „musikalische Realität“, sondern Objekt subjektiver Neuorganisation, die in jeder Beschäftigung mit ihm gestisch und klanglich neu erscheint.

Kunst, so besonders die Musik, hat mit Steiner Interpretation nötig. Praktiken des Theoretischen eignen sich weniger für Interpretationen und Einschätzung von Kunst und Kultur.

Den Interpreten sieht Steiner als vollkommenen „Gastgeber“³⁹⁶ an, der Antwort auf die Freiheit des Werkes im Freiheitsraum des Kommentars gibt (dessen Schenkung er sich auch verweigern kann). Die zeitlich-ontologische Vorgängigkeit des Geschaffenen werde durch den Kommentar vom Text zu einem Prä-Text, dessen angemessene Beantwortung die Einführung der „Höflichkeit“, der „Höflichkeit des Gemüts“, der „Ehrfurcht der Wahrnehmung“, der „Ziemlichkeit des Verstehens“³⁹⁷ nötig mache.

„Wir legen ein sauberes Tuch auf den Tisch, wenn wir den Gast an unserer Schwelle hören.“³⁹⁸

Jede Interpretation lädt einen Gast³⁹⁹ herzlich ein, mit dessen Alterität sie sich jedes Mal auseinander setzen muss. Sie ist „Ethik der Responsivität“⁴⁰⁰. Das Annehmen der Einladung des Musikstücks des Komponisten, das das Aufschlagen der Partitur ist, antwortet begehrllich, erotisch, ethisch, gewissenhaft auf die „anblickende“ Vorgängigkeit der Partitur, die als ewig Vertriebene an den Schwellen der Häuser wartet. Wie der Wolf in der Geschichte Anaïs

³⁹⁴ Steiner, S. 24

³⁹⁵ ebenda, S. 107

³⁹⁶ ebenda, S. 194

³⁹⁷ ebenda, S. 198/199

³⁹⁸ ebenda, S. 198

³⁹⁹ Beispiel für ungeladene Gäste ist im Bereich der Musik der Ohrwurm, der unwillkürlich kommen kann und schwer zu vertreiben ist. Die Aktivität dieses „Bewohners“ reicht für Steiner vom momentanen Flackern bis zum Obsessiven; ebenda, S. 245

⁴⁰⁰ Mersch, S. 10

Vaugelades, der mit seinem Erscheinen eine temporäre Gemeinschaft stiftet, um am Ende doch auf ewig weiterziehen zu müssen⁴⁰¹.

Welche Mittel hat der Interpret dabei, diese „Würze“ der Berührung der Gegenwart des Anderen „in das Gewebe unserer eigenen Identität zu integrieren?“⁴⁰² Die Erfahrung einer kommunizierten Form von Bedeutung erfordert für Steiner Höflichkeit und Herzenstakt, Sensibilität und Einsichtsvermögen, ist ein Angebot der zur Gegenwart gebotenen „Bedeutung“ des Kunstwerks, dessen Sprache wir hören wollen und in dessen Impuls zu Rezeption und Aufnahme sich ein fundamentaler Akt des Vertrauens verkörpere. Wir vertrauen in die „Güte“ des Besuchers, in die Sinnhaftigkeit seines Anliegens und in das Dunkel seiner Geheimnisse und Offenbarungen. Ohne Vertrauen ist kein Verständnis möglich. Es ist ein irdisches Vertrauen in den Anderen und dessen „Heiligkeit“.

Für Steiner gibt es jedoch Dinge an unserem Besucher, die wir nie wissen werden, trotz Vertrauen und Offenbarung. Denn jede Geste bewahrt ein Dunkel, das mit keinem Lichtstrahl zu erhellen ist, und keine Interpretation leuchtet alle Winkel eines Kunstwerks aus.

Die Begegnung mit dem Kunstwerk findet für Steiner immer im „Jetzt“ statt, auch wenn wir das zeitlich fremde und entfernte Idiom „nachschiessen“, erlernen müssen.

Interpretieren ist, ein Früher zu einem Jetzt zu machen, um es für eine Zukunft zu öffnen und Kontinuität zu stiften.

Das Verfehlen der Deutung eines Kunstwerks in einem „Umkreis der Inadäquatheit“ wie eine Corona um eine verfinsterte Sonne ist dabei Garant für die erlebte „Andersheit“⁴⁰³. Es geht nicht darum, zum Gast, zu seinem Stellvertreter zu werden und seine Polyvokalität zu uniformieren, sondern die Freiheit des Kunstwerks zu sein oder nicht zu sein und mit uns zu kommunizieren, zu feiern.

Interpretieren ist, in der ewig wechselhaften Corona der Interpretation jede Note für die Dauer eines Herzschlags scharf zu stellen.

Interpretieren ist die Gastladung einer nie einzuholenden Alterität.

Im Austausch zwischen zwei Freiheiten werden auch wir „übersetzt“, denn

„die „Andersheit“, die in uns eintritt, macht uns anders.“⁴⁰⁴

Auch wir werden durch die Einladung der Gäste bewegt und angesprochen und durch ihre Andersheit gleichsam ausgesprochen, besetzt, verändert und gespielt. Diese nicht reduzierbare Autonomie der Gegenwart der „Andersheit“ in Kunst und Text widersetzt sich der Einmütigkeit. Die in den beziehungsreichen Symbolen der Partitur anschaulichen Gesten geben uns und machen uns zu Partnern, wie wir von ihnen gebend nehmen und ihre Hand berühren, um sie zu begrüßen.

„Mit einem Wort: die wahre „Moral“ (...) ist die Liebe. Und die steht freilich der Selbstsucht entgegen – sie ist Auszug aus sich selber, aber gerade auf diesem Wege kommt der Mensch zu sich selber.“⁴⁰⁵

Vielleicht können wir das die transzendente Dimension Steiners nennen:

Transformationsprozesse zwischen Komponist, Partitur, Interpret und Zuhörer, die eine verantwortliche Ethik bedingen, welche eine Dimension des Religiösen zeitigt, dabei jedoch auf Erden spielt. Zuschreibungen von Wahrheit und Bedeutung zur Schönheit sind entweder rhetorische Floskel oder „ein Stück Theologie“⁴⁰⁶, auf Erden, ohne „Hinterweltler“⁴⁰⁷.

⁴⁰¹ Anaïs Vaugelade – Steinsuppe; Beltz & Gelberg, Landsberg 2014

⁴⁰² Steiner, S. 198

⁴⁰³ ebenda, S. 232

⁴⁰⁴ ebenda, S. 248

⁴⁰⁵ Ratzinger, S. 130

⁴⁰⁶ Steiner, S. 282

Das anblickende Zuvorkommen der Partitur können wir im Sinne einer Ethik der Alterität verstehen, bei der etwas von einem Anderen herkommt, das sich gegen Erkenntnis und Verstehen sperrt und den „Augen-Blick einer Fülle benennt“⁴⁰⁸. Diesen Augen-Blick der Fülle, der Eigenzeit des Festes verschwistert, verspricht der Blick der Partitur. Die zeitliche Vorgängigkeit der Partitur ist das Zuvorkommende, auf das der Interpret in einem Akt der ethischen Responsivität antwortet, ver-antwortlich. Das Zuvorkommen der Alterität ist da, bevor sie angenommen, bezeichnet oder zurückgewiesen werden kann. Das Geschaffen-Worden-Sein der Partitur zieht durch seine bloße Existenz an, bevor sie interpretiert wird, auch wenn sie schon Interpretation vom ersten Moment ihrer Niederschrift an ist. Ihre Existenz („Aus-sich-Herausstehendes“), Ek-stasis (als „Herausspringen“⁴⁰⁹) erzwingt die Antwort. Das „Dass“ der Partitur fordert den Interpreten heraus, in einem („Was?“ und einem) „Wie?“ zu reagieren.

Performative Kunst tritt für Mersch aus der Werkästhetik (der Poiesis) heraus und etabliert eine alternative Ästhetik⁴¹⁰.

Interpretieren ist, dem vorgängigen „Werk“ ethisch verantwortlich zu antworten, um es performativ zu vollenden für die Dauer einer Aufführung.

Dabei ergibt sich für Mersch das Responsive nicht im Medialen, sondern das Mediale ergibt sich erst von jenem her. Die mediale Dimension der musikalischen Interpretation entsteht durch das Antworten auf einen Anderen. Erst durch das Antworten werden die Zeichen der Partitur medial, zum Medium. Das Medium steht in der Schuld einer Verspätung gegenüber der primären Gabe des Seienden und hat seinen Grund im Amedialen, das ihm zuvorkommt⁴¹¹, was sich mit den Ausführungen Kagels zu Vorstellung und Notation sowie weiteren Erkenntnissen der obigen Kapitel wie der Nachträglichkeit jeder Schriftlichkeit deckt.

Das Subjekt wird für Mersch aus seinem Platz der Souveränität entrückt in diejenige der Kunst. Es geschieht ein Fremdwerden, da im Anwesenden ein Abwesendes sei, eine Abständigkeit, die zur Antwort nötige⁴¹². Das Abwesende der Partitur ist der Klang, der visuell im Zeichen anwesend zu sein scheint und optisches Echo einer stummen Geste ist. Benjamin beschreibt das Annehmen des erwartenden Blickes als Zufall auratischer Fülle:

„Dem Blick aber wohnt die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird (...), da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu.“⁴¹³

In diesem Sinne „erfüllt“ der Interpret die Erwartung des Komponisten, die er in Form einer Partitur „hinterlassen“ hat, eine schüchterne Frage voller Sehnsucht nach gestischer Zweisamkeit vor dem Zerfall des Todes. Im Moment der Interpretation entspricht der Interpret dem erwartungsvollen Komponisten und der erweiterungsbedürftigen Partitur, wodurch sich die Aura des Klangs in der Fülle der Gesten öffnet und der Interpret (ästhetisch) einen vorgängigen und abwesenden Menschen bei sich aufnimmt wie einen Gast von vor den Toren.

Das Kunstwerk ist unterwegs, bewegt sich „unentwegt auf jenes „Andere“ zu, das es als erreichbar (...) und dabei ihm (...) zugewandt denkt“, wozu eine der „Ferne oder Fremde zugeordnete Dunkelheit“⁴¹⁴ gehört. Der Interpret der Musik fungiert dabei als Charon, der

⁴⁰⁷ Friedrich Nietzsche – Also sprach Zarathustra; in: Gesammelte Werke; Gondrom Verlag, Bindlach 2005, S. 610

⁴⁰⁸ Mersch, S. 15

⁴⁰⁹ ebenda, S. 248, Fußnote 4

⁴¹⁰ ebenda, S. 19

⁴¹¹ ebenda, S. 86

⁴¹² ebenda, S. 147ff.

⁴¹³ Benjamin, zitiert nach: ebenda, S. 148

⁴¹⁴ Paul Celan – Der Meridian; in: Ausgewählte Gedichte; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1990, S. 143

(den Hörer, welcher den abwesenden Komponisten symbolisiert?) über die Dunkelheit der Gewässer zwischen den glitzernden Städten schifft.

Interpretieren heißt, zur glitzernden Stadt zu schwimmen durch die Dunkelheit.

Interpretieren ist Hoffen und Erlösen zugleich.

Das Performative ist das Ereignen eines Sich-Zeigens, einer Antwortstruktur⁴¹⁵. Die Souveränität der Setzungen der Zeichen der Partitur kann nicht kontrollieren, wie die Ereignisse der „Bestimmung“ durch den „beseelenden“ Interpreten aus dem Text als Kontext heraustreten, denn musikalische Ereignisse sind spukhafte Widerfahrnisse. Obwohl der Text zu einem gewissen Teil berechenbar ist (das „Was?“), sind es dessen Vollzüge im Kontext (das „Wie?“) nicht. Immer bleibt das Praktische der Setzung eine praktische Antwort schuldig, denn immer könnte es auch anders gesetzt werden, „sich“ anders setzen. Das Performative der musikalischen Interpretation nach den vorgängigen Zeichen einer Partitur ist dahingehend unheimlich, dass es sich einer vollständigen Beherrschung verweigert, dass es ein Spuk ist, der begeistert wie entseelend beseelt wird. Es entsteht eine Ethik der Differenz und des Antwortens, da uns das Andere anblickend hält und zur Antwort nötigt. Dieses Antworten, dem ein Suchen vorausging, ist eine Rückwendung auf das schlichte Zuvorkommen des ästhetischen Ereignens, des „Dass“ der Partitur, das (den Interpreten) stiftete. Das Antworten ist Verantwortung, denn existieren heißt mit Mersch „Antworten-müssen“. Kunst, besonders die performative, vermag dieses Antworten auf das Zuvorkommende zu lehren.

Interpretieren ist, mit dem zu Gast genommenem Mysterium des Zuvorkommenden in einen ver-antwortlichen Dialog zu treten, ohne ihm gerecht zu werden.

Dem Mysterium des Blickes des Gespenstes, welches sich sehnt, wieder lustvoll Fleisch zu werden, antwortet der Interpret, begehrlisch, erotisch, ethisch, ver-antwortlich in seinen körperlichen Gesten für die Dauer einer besonderen, festlichen, mitternächtlichen Zeit in der Corona der Interpretation, wobei er etwas tut und zugleich etwas mit ihm getan wird. Denn wo er rasonieren will, resoniert er zuerst. Das Zuvorkommen der Partitur, auf das und auf die er antworten will, antworten muss, deckt sich mit dem Prinzip der Resonanz, welches strukturell der Möglichkeit jeden Klanges vorausgeht und Subjektivität stiften kann.

Das Prinzip der Resonanz als Voraussetzung der Bildung von Subjektivität im Prozess der musikalischen Interpretation

Aus einer Falte des Raumes dringt wie aus einer Mulde der Welt eine hörbare Welle zu mir...Meine Haut erschauert davon, ich bekomme eine Gänsehaut. Wenn die Intensität dieses Schlages, der den Raum erfüllt, noch weiter anwächst, verliere ich auch diesen Zufluchtsort in mir selbst, und das Bewusstsein schwindet mir.⁴¹⁶

Ich möchte nun weitere Aspekte herausarbeiten, die verdeutlichen, dass der musikalische Interpret nicht nur aktiv Bedeutung aus dem visuellen Rauschen der Symbole gestisch herstellt – geleitet von einem stummen ästhetischen Ideal, das die anblickende Partitur begeisternd hervorruft – sondern auch passiv geführt wird, was sich im vorigen Kapitel schon andeutete.

Der Interpret wird im Moment der Interpretation, der performativen, gestischen Produktion von Geräuschen oder Tönen am Instrument oder mit der Stimme ausgehend von den visuellen, rauschenden Zeichen und Symbolen einer ihm vorgängigen und zur Antwort verleitenden Partitur, von Kräften besetzt, die nicht (nur) die seinen sind. Das zuerst anonyme

⁴¹⁵ Mersch, S. 290ff.

⁴¹⁶ Serres, S. 190/191

Gestische der rauschenden Zeichen begeistert und besetzt ihn, führt seine Hände, „spielt“ ihn, liebkosend, während er sie zu Gast sein lässt. Die graphische Hülle der Partitur, die der Interpret mit seinen Händen an seinem Instrument (oder mit seiner Stimme) betritt, ist ein Ort der geführten Subjektivierung, eine Matrix der Erzeugung von Subjektivität, da sie das „Wie?“ des Begehens offen lässt, ohne dabei nicht einzugreifen.

Interpretieren sind Subjekte im doppelten Sinne: indem sie sich der Partitur unterwerfen, sich von ihr gestisch „spielen lassen“, so wie es Ravel (als sein eigener Interpret), Cortot, Gieseking und Sokolov getan haben, gibt diese ihnen eine Möglichkeit, einzigartig zu werden, indem sie einen Ort für die „Stimme“ eines jeden, der ihrem blickenden Ruf folgend wieder in sie hinein ruft, zur Verfügung stellt. Ihre zuerst leere, da nur visuelle, dann jedoch erklingende Resonanz erzeugt den auf den Blick Antwortenden als Subjekt durch die rückversichernde Bestätigung seiner Existenz im Klang. Sie bietet anrufend Raum für die Rückkehr der ausrufenden Stimme in das Eigene, das erst dadurch zum Eigenen werden kann. Die Partitur ist die Höhle, deren Echo erst den gestisch Antwortenden im Rückhall erzeugt, wenn er ihrem Angebot folgt und sie betritt, als Geburtsschrei, der erst das Atmen initiiert.

Durch die Differenz von graphischem Zeichen und akustisch-materiellem „Wie?“ (s)einer spezifischen gestischen Ausführung entsteht der offene Raum der Interpretation, die immer auch eine (gestisch) geleitete ist. Denn der Interpret spielt die Bewegungen nach den Zeichen der Partitur zuerst, zumindest beim ersten Lesen, weniger als die schon seinigen als viel mehr als die des Komponisten, der das Tun der Hände, fast wie ein noch fremdes Gefühl, führend anleitet. Mit zunehmender Kenntnis der Partitur entwickelt der Interpret aus den anfänglich eher geführten Bewegungen seine eigene, individuierte Art der Bewegung.

Die grundsätzliche Offenheit des „Wie?“ gegenüber der relativen Bestimmtheit des „Was?“ bietet dem Interpretieren Möglichkeiten der gestisch-akustischen Selbstartikulation innerhalb dieser geführten „Leerstelle“. Die Partitur ist Ort des Widerhalls, der Resonanz, die nicht nur ein Zurück-„Klingen“ ist, sondern auch, folgt man einer weiteren Bedeutung des lateinischen Wortes „sonare“ als „rauschen“⁴¹⁷, ein auf das Rauschen der Zeichen der Partitur reagierendes „Zurück-Rauschen“ oder „Wi(e)der-Rauschen“.

Inwiefern bergen das Akustische und der Klang strukturell Möglichkeiten und Bedingungen der Entstehung von Subjektivität?

Der französische Philosoph Jean-Luc Nancy befasst sich in seiner Schrift „Zum Gehör“ mit dem Klanglichen, dessen Widerhall im Menschen und den Implikationen für die Herausbildung von Subjektivität⁴¹⁸. In seinem Essay bezieht sich Nancy auch immer wieder auf den artikulierten und kulturell hervorgebrachten „Klang“ der Musik, welche seine Argumentation maßgeblich mitträgt.

Klang habe aufgrund seiner Wellennatur eine ausgreifende Tendenz, die den Menschen somatisch erfasst und berührt. Das Klangliche habe als Welle den Charakter des unablässigen Kommen-und-Gehens, das „bis in seine Dauer hinein“⁴¹⁹ erscheine und dann erlösche. Des Weiteren besitze er durch diese Wellennatur immer etwas Transitives, Temporäres, Weitendes und Erweiterndes, das eine starre Form, wie sie bspw. eine Zeichnung aufweist, verflüssige und forttrage. Nancy gesteht dem Klanglichen eine „flüssigere“ und flexiblere Struktur als dem Visuellen zu. Klingen ist für Nancy ein Leuchten oder Riechen, das eine Präsenz im Sinne des Präsens, also

⁴¹⁷ <http://de.pons.com/übersetzung?q=sonare&l=de&in=&lf=la>

⁴¹⁸ Jean-Luc Nancy – Zum Gehör; diaphanes, Zürich/Berlin 2010

⁴¹⁹ ebenda, S. 10

„kein Sein ist (...), sondern eher ein Kommen und ein Vorübergehen, ein sich Ausdehnen und ein Durchdringen. Der Klang kommt wesentlich her und weitet sich aus oder differiert und transferiert sich.“⁴²⁰

Er ist damit eher ein Phänomen, ein Geschehen, eine Kraft des „glatten“ Raumes und findet „gemäß einer ganz anderen Dimension statt“⁴²¹, im Sinne einer Welle einer Flut, nicht als Punkt auf einer Linie (das performative, fließende Machen von Musik ist ihr Präsenz vor dem Notieren und stummen Lesen der singulären Punkte der Notenköpfe). Der Körper des Menschen wird vom Klanglichen wie von der Welle eines erregten Gewässers „an den Eingeweiden“⁴²² gepackt, durchdrungen und verändert, mit zurückgebliebenem Treibgut hinterlassen, ohne dass man sich ihm in intellektueller Kontrolle verschließen oder alle Elemente aktiv beeinflussen und steuern könnte. Der Klang ergreift, hat eine somatische Gewalt, packt von Innen *und* von Außen. Der Klang der Interpretation ist der des Interpreten, der den Klang nach den graphischen Zeichen einer Partitur gestisch (von Innen) erzeugt, wobei der Wiederhall des resultierenden Klangs dieses Tun (von Außen) „bestätigt“. Das Ergriffenwerden von der flutenden Wellennatur des Klanges bedingt eine andere Temporalität als die des Alltags. Klingen

„ist eine Zeit, die sich öffnet, sich aushöhlt, sich ausweitet oder sich verzweigt, die einhüllt und trennt, die aufspult oder sich aufspult, die sich dehnt oder zusammenzieht usw.“⁴²³

Diese besondere Zeitlichkeit des Klangs, die des Präsenz, die auch schon Gadamer, Steiner und Seel festgestellt haben, eröffnet für Nancy einen omnidimensionalen, transversalen Raum, von dem man zur gleichen Zeit durchdrungen wird, wenn man in ihn eintritt, der „attackiert“, plötzlich kommt und da ist, wobei sich der Mensch der Gewalt dieses Angehens schwerlich entziehen kann, da die Ohren „keine Lider“ haben.

„Der Schall hat keine verborgene Seite, er ist ganz davor dahinter und draußen drinnen, drunter und drüber, allseits.“⁴²⁴

Er wirkt auf den ganzen Körper, wo das visuelle Signal nur auf Teile einwirkt, ist allgegenwärtig wie eine Flut. Der Raum der Wellen, den Musik öffnet, umhüllt und umgibt, bettet und überwältigt in seiner berührenden Allgegenwärtigkeit. Das attackierende Angehen des Klangs bedingt das Phänomen der Resonanz im menschlichen Körper, dem Nancy besondere Bedeutung bei der Herausbildung von grundlegenden Kategorien der Subjektivität zumisst.

Als Resonanz antwortet der „geworfene“ Mensch mit dem Resonanzrohr⁴²⁵ seines Körpers – dieser Säule, über die Haut gespannt sei und deren Resonanz von der Öffnung des Mundes aufgenommen und erneut ausgesendet werden könne – auf das Sein, wodurch das Hören

„auf augenscheinlichste Weise die sinnliche oder sensitive (aesthetische) Bedingung als solche trüge: das Teilen eines Drinnen/Draußen, Teilung und Teilhabe, Entkoppelung und Ansteckung.“⁴²⁶

⁴²⁰ ebenda, S. 22

⁴²¹ ebenda

⁴²² Claude Levi-Strauss – Das Rohe und das Gekochte; Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976, S. 48

⁴²³ Nancy, S. 22

⁴²⁴ ebenda

⁴²⁵ ebenda, S. 56

⁴²⁶ ebenda, S. 23

Durch das Phänomen der Resonanz erfährt sich der Mensch als „Dinnen“ und „Draußen“ zugleich, als Empfänger eines Gesendeten, das empfangen wird an einem Klangort, der in dem Maße Subjekt wird, wie der (ausgesendete) Klang darin wiederklingt. Schon im Geburtsschrei beginnt das Sichvernehmen des Menschen im Hören, sendet sich das Kind, vermischt mit dem Schrei der Mutter, im Klingeln des Innen und Außen quasi in sich selbst zurück – ein Umstand, den Derrida als Grundlage der Illusion von Bedeutungshaftigkeit der Sprache sieht. Allerdings hat das Akustische des Klanges jenseits des Sinn erzeugen wollenden Sprachlichen, beginnend bei den unartikulierten Lauten des Säuglings, eine vozierende Kraft jenseits von Derridas Argumentation der illusorischen Natur der selbstaffizierenden Sprachlaute des Menschen, die sich ja primär auf die Verbindung von Signifikant und Signifikat, also auf eine sinnhafte, weniger auf eine sinnliche Dimension, bezieht. Die rein physische, somatische Kraft des Klangs geht sinnlich, intentionslos an wie der wehende Wind der Welt.

Der Klang, den der Interpret erzeugt, kommt von Innen und Außen zugleich, kommt aus seinem lesenden Machen wie aus dem sprechenden Blicken der Partitur. Entgegen dem Vorgang des Blickes, bei dem das Subjekt auf sich als Objekt verweist, findet im Hören mit Nancy eine Rückkopplung des Subjekts zu sich selbst statt. Mit Fichte könnte man sagen, das Ich „setzt“ sich selbst im Bezug der Selbstaffektion durch den Klang.

Durch die Selbstwahrnehmung im Hören, das „Sich-Spüren-Spüren“, entsteht

„der Bezug an/in sich, wenn ich so sagen kann, der Bezug, der ein „Selbst“ bildet oder ein „zu sich“ überhaupt, und falls so etwas je ans Ende seiner Bildung gelangt.“⁴²⁷

Das musikalische Subjekt der Interpretation entsteht somit als Antwort, Echo, Widerhall auf das Aussenden von Klang, wird von einem Anderen beginnend ausrufend angerufen:

„es gibt „Subjekt“ (...) nur widerklingend, auf ein Hinausschwingen antwortend, auf einen Ruf, auf eine Zusammenrufung von Sinn.“⁴²⁸

Die vorgängige Partitur ruft, visuell und stumm hinausschwingend, die Möglichkeit von Sinn, sinnlich und intentionslos, zusammen, der im spielerischen gestischen Antworten des Interpreten (s)eine Erfüllung in der Subjektivierung findet. Der Interpret wird zum musikalischen Subjekt durch die Partitur, die seine Hand führt, um sein Ohr zu berühren. Das Ohr selbst ist für Nancy etwas Zurückgezogenes, das zur Resonanz gebracht werden muss und nicht wie das Auge aktiv Evidenz sucht. Das Zuhören des Ohres sei ein Gespannt-Sein hin zu einem möglichen Sinn, der folglich nicht unmittelbar zugänglich ist. Das Ohr verharrt so in ständiger Erwartung des Kerygmas des Klanges aus der Stille. Das Ohr harrt auf ein Anheben, ohne welches ein Sagen, die Übermittlung von Sinn, unmöglich wäre. Der Klang und das Phänomen der Resonanz sind somit Voraussetzungen der Möglichkeit von Sinn, der über das Wort transportiert wird, liegen als physische, sinnliche Qualität des intentionslosen Angehens quasi vor Derridas Feststellung die Sinnhaftigkeit der Worte betreffend⁴²⁹. Der Klang der Musik ist in seiner angehenden, sinnlichen Intentionlosigkeit sinnhafter als jeder Sinn.

Form und Struktur des Selbst, jenseits eines Subjekt/Objekt Dualismus, sind „Bewegung eines unendlichen Verweises“⁴³⁰. „Man“ lauert auf ein Subjekt im Lauschen auf den Klang, wobei die Gegenwart des Subjekts immer eine im Rückhall ist, die auf das Verhältnis

⁴²⁷ ebenda, S. 21

⁴²⁸ ebenda, S. 41

⁴²⁹ Auch für Zumthor übt die Stimme eine physische Kraft aus und besitzt die „Fähigkeit, die phone zu produzieren und deren Substanz zu organisieren. Diese phone ist nicht unmittelbar mit Sinn verknüpft; sie bereitet ihm lediglich den Ort, wo er sich aussprechen wird.“; Zumthor, S. 13

⁴³⁰ Nancy, S. 18

Sender/Empfänger, Hall/Rückhall verweist. Wir leihen dem Rauschen ein Ohr, öffnen uns im Hören der Resonanz, die sich dem Selbst öffnet und dieses als ein antwortendes anruft und „setzt“. Das „resonierende“ Subjekt der Interpretation ist entgegen seinem rasonierenden Vetter eines des zunächst abwartenden Hörens, stetig auf Empfang, ein noch nicht gegebenes, immer künftiges, immer verspätetes. Es folgt seinem stumm imaginierten Ideal, das die Spur von Tönen auf dem Sand der Erinnerung schreibt wie Wellen am Meer, wie der Mond in der Dunkelheit der Nacht, auf eine wahrnehmbare Gegenwart hin, die es als Rückhall erzeugt. Ein quasi transzendierter Dualismus eines unendlichen Verweises, der mehr ist als Hall oder Rückhall. Dem Ruf der Schildkröte folgen, um Achilles zu werden.

Musik weist mit Nancy strukturell in ihrem Erleben, im (fühlenden, berührenden) Machen und Hören eine Qualität auf, die Subjektivität im (hör- und fühlbar) antwortenden Rückhall erzeugen kann.

Das Musikmachen nach einer Partitur bedingt Subjektivität im fleischlichen, gestischen, akustischen Rückhall, antwortend auf die Vorgängigkeit der graphischen Partitur.

Subjektivität „setzt“ sich durch das Aussenden des Klanges im Fichte'schen Sinne selbst, wenn sie sich im Rückhall vernimmt, wobei sie ihre Ansprache von einem Anderen her erhält. Wie der Schrei des Säuglings, durchwoben vom Schrei der (zuvor existierenden) Mutter (und dem stummen des Vaters) bei der Geburt, das Subjekt des Kindes gebiert, so gebiert der Klang der gestischen Interpretation, welcher der der vorgängigen Partitur des Komponisten wie des Interpreten ist, die Subjektivität des Interpreten, die eine antwortende, eine gerufene, eine zurückschwingende ist.

Interpretieren ist, einen Schrei auszustoßen, um sich als Selbst zu erfahren.

Interpretieren ist, für einen Stummen zu schreien, um zu bemerken, dass man selbst sprechen kann.

Angeschaut, angerufen durch den Anderen, beginnt der Interpret, er selbst werden zu können im spezifischen „Wie?“ seiner gestischen Antwort.

Interpretieren ist, im Antworten auf den Ruf eines Anderen man selbst werden zu können.

In meinem eigenen Leib mit seinen Formen, Röhren, Membranen und schwingenden Knochen, forme ich meine spezifische Antwort auf einen zunächst anonymen, blickenden, gestischen Ruf, den dann meine Gesten, welche von einem Anderen geführt wurden, als *meine* Gesten immer wieder anders in Zeit und Raum formen und erzeugen.

Interpretieren ist, angerufen zu werden, um zurückschwingend ins Leben gesetzt zu werden.

Durch das Prinzip der Resonanz beinhaltet jede Interpretation nach einer Partitur die Möglichkeit zur Bildung von Subjektivität, die im Anruf eines Anderen entstehen kann.

Das Angerufenwerden findet dabei im Rahmen eines Spiels statt, dessen Regeln vorgegeben sind, das jedoch gespielt werden muss, um zu erscheinen.

Die Interpretation als Spiel

*Alles endet, aber nie die Musik.
Wir wollen nur spielen, lass uns spielen...⁴³¹*

No one can stop the music from playing.⁴³²

Der resonierende Interpret begegnet in seinen Gesten der anrufenden Partitur sinnlich und intentionslos. Er lässt sich spielen und lässt zugleich selbst eine Spielart aus den unendlichen klanglichen Möglichkeiten der Partitur erscheinen. Der Vollzug des Erscheinenlassens

⁴³¹ Liedtext aus: Caspar – Alles endet (aber nie die Musik); Four Music 2013

⁴³² Liedtext aus: Astrud Gilberto – All I've got; Hallmark Records 1977

musikalischer Werke geschieht dabei in einem Modus des Spielerischen, in dem der Interpret spielt wie mit ihm gespielt wird.

Denn der Interpret *spielt* sein Instrument. Die Benennung der Tätigkeit des ausführenden Musikers umfasst in vielen Sprachen⁴³³, so auch in der deutschen, das Element des Spiels. Schon der „Spielmann“ war eine der musikalischen Figuren des Mittelalters, Ahnherr des Virtuosen des 18. und 19. Jahrhunderts.

Hans-Georg Gadamer hat das Kunstwerk unter den Gesichtspunkten des Spielerischen untersucht⁴³⁴. Gadamers Überlegungen lassen sich am musikalischen Kunstwerk spezifizieren und tragen dazu bei, zu verstehen, wie sich in musikalischer Interpretation Spielen und Gespieltwerden vermengen, um Musik erscheinen zu lassen.

Die Partitur lädt für Gadamer zum Spiel ein. Ihr schwaches visuelles Echo ist ein Tonspiel, „Ludus tonalis“, das seiner teilnehmenden Gäste mit aufreizendem Blicke harrt. Damit spricht sie eine elementare Funktion menschlichen Lebens an, die spielerische des „homo ludens“. Laut Gadamer spricht man bspw. bei der Naturbetrachtung vom „Spiel“ der Wellen, deren unablässiges Hin- und Herbewegen sich ständig wiederhole, ohne an ein Bewegungsziel gebunden zu sein. In einem Spielraum stelle sich die Spielbewegung selbst dar, so wie das Bewegungsspiel des Interpreten im Rahmen der Partitur stattfindet und sich, intentionslos, darstellt. Die musikalische Interpretation ist Ort des Geschehens von Bewegung, von Gesten des Musikers am Instrument. In ihr spielt sich am/im Körper des Interpreten und seiner Extension, dem Instrument, eine Geste, Bewegung, welche Klang wird, zuerst eher anonym, selbstreferentiell, dann zunehmend individuierter, jedoch immer intentionslos.

Der Spielraum der Wellen ist nach Gadamer die natürliche Grenze der Küsten, im vom Menschen erdachten Spiel der selbstbegrenzende, willkürlich gesetzte Rahmen oder das Regelwerk, in unserem Fall die Partitur mit ihren Pflichten, Rechten, Regeln, Rahmungen und Unendlichkeiten. Das Spiel mit den Bewegungsmöglichkeiten, die in der Notation der graphischen Zeichen der Partitur enthaltene mimetische Kraft, tendiert dazu, als sozial „gebannte“ Gestik, den Interpreten zu besetzen, ihn in gewissem Sinne erst zu desubjektivieren, bevor sie ihn subjektiviert. Die Bewegung des Spiels ist nicht ganz die seine, auch wenn sie nur die seine ist, da er spielt. Das Gestische der Partitur leitet die Gesten des spielenden Interpreten, so wie die persönliche Handschrift zunächst geleitet wird von den Handschriften so vieler anderer.

Im Spiel der Interpretation wird der Interpret ausgelöscht und zu sich selbst zurückgebracht. Spielen verlangt für Gadamer als ein kommunikatives Tun immer ein Mitspielen, die Anfrage an einen gleichwertigen Mitspieler. Der, der die Aufforderung zum Spiel, die Aufforderung zum Mit-Tätig-Sein annimmt, antwortet auf den anrufenden Anblick der Partitur ethisch auf seine eigene, subjektive Weise in spielerischer Tat, die zu Gast lädt und eine Alterität willkommen heißt, um sie artistisch als ästhetisch besonders erscheinen zu lassen.

Die Partitur gibt mit Gadamer den Spielraum vor, wobei das Geheimnis ihrer Identität mit Variation und Differenz verknüpft ist. Dabei gibt es eine ästhetische Nichtunterscheidung zwischen der Identität des Werkes und den vielfältigen Arten, es zu interpretieren, denn jede Aufführung führt in der monadologischen Organisation des Kunstwerks in dessen Zentrum⁴³⁵. Der zur Verfügung gestellte Spielrahmen des Textes ist nicht „literarisch“ isoliert,

„von der Aktion losgelöst, sondern als Spiel funktionalisiert, genau wie die Spiele des Körpers, an denen er realiter teilhat.“⁴³⁶

⁴³³ Spielen als „Hantieren“ mit Musikinstrumenten im Germanischen, Französischen, Arabischen und in einigen slawischen Sprachen, nicht jedoch im Lateinischen, Italienischem, Spanischen; Johan Huizinga – Das Spielelement der Kultur. Spieltheorien nach Johan Huizinga von Georges Bataille, Roger Caillois und Eric Voegelin; Matthes & Seitz, Berlin 2014, S. 25

⁴³⁴ Hans-Georg Gadamer – Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest“; Reclam, Stuttgart 1977

⁴³⁵ Adorno, S. 285

⁴³⁶ Zumthor, S. 74

Die Partitur bietet dem Körper des Interpreten und seinen Gesten eine Spielfläche, deren Vergnügen mit der Freiheit spielt,

„unaufhörlich Anzahl, Art und Intensität seiner Effekte verändern zu können.“⁴³⁷

Die Partitur ist das ästhetische Spielbrett, auf dem spielerische Gesten Töne aus der Abwesenheit artistisch erscheinen lassen.

Das Ziel des Spiels liegt darin, Gegenwart erscheinen zu lassen:

„Jedes Spiel wird um Gegenwart, jedes ästhetische Spiel wird um eine Anschauung von Gegenwart gespielt.“⁴³⁸

Für Seel spielen wir um des Bewegtseins willen, um leiblicher oder seelischer Agitation willen und um sich im Spiel besonders gegenwärtig zu sein. Diese Gegenwärtigkeit entspringt der berührenden, ergreifenden, begeisternden Resonanzkraft der Musik in ihrer primär physischen, sinnlichen Dimension jenseits eines Sinnhaften.

Im Spiel sind wir in einer Situation, die nicht über sich hinaus weist und doch unabsehbare Verhältnisse erzeugt, in den Möglichkeiten einer außergewöhnlichen Gegenwart. Das Spiel lebt von der Ungewissheit seiner Verläufe, besitzt ein involvierendes und ein verausgabendes Handeln, das zeitlich begrenzt ist und im Kontrast zum übrigen Leben steht, so Seel. Die Anspannung der leiblichen und geistigen Kräfte durch Involviertheit in ein begrenztes Geschehen während des Spiels, das nur partiell vom eigenen Tun und Überlegen steuerbar ist, ist der Reiz, den das Spiel für Seel ausübt. Selbsterfahrung und Fremdbestimmung, Steigerung des Selbstbezuges und Entrückung von diesem konvergieren im Spiel. Die Werke der Kunst spielen dabei ihre und eine Gegenwart aus, spielen ein doppeltes Spiel und stellen eine gespaltene Gegenwart her, welche die des „Conjektes“ ist, da im Spiel fixierte Positionen von Subjektivität und Objektivität, Aktivität und Passivität durchmischt werden. Die ästhetische Lust daran,

„vorübergehenden Gegenwarten des Lebens auf unterschiedliche Weise anschauend innezusein“⁴³⁹,

sieht Seel als Lust des endlichen Daseins am endlichen Dasein, wobei in dieser Endlichkeit jedoch unendliche Möglichkeiten entdeckt werden, die in der theoretischen und praktischen Verfügung jedoch nicht immer erfahren werden können, weshalb Interpretationen immer nur einen endlichen (Bereich von) Aspekt(en) einer Unendlichkeit darstellen und ästhetisch besonders erscheinen lassen können.

Interpretieren ist, auf der Spielfläche der Partitur um die Anschauung von Gegenwart im Aufscheinen ihrer Unendlichkeit zu spielen.

Das Vergehen erscheint, seine Schönheit strahlt. Denn jedes Erkennen erfasst nur momentane Konstellationen der ästhetischen Erscheinung, die sich besonders im Bereich der Musik in einer ständigen gestischen und akustischen Bewegung befindet, ist jedoch niemals ausgeschöpft. Ästhetische Wahrnehmung affirmiert für Seel das begrifflich und praktisch Unbestimmbare. Es kommt nicht auf das Begreifen bei dieser Form der Wahrnehmung an, sondern auf die Wahrnehmung der phänomenalen Präsenz des Objekts. Diese entsteht durch eine Vielzahl phänomenaler Eigenschaften, die am Gegenstand für längere oder kürzere Zeit zusammen „spielen“. Die Interaktion der am „Gegenstand je gegenwärtig vernehmbaren

⁴³⁷ ebenda, S. 69

⁴³⁸ Seel, S. 216

⁴³⁹ ebenda, S. 220

Erscheinungen⁴⁴⁰ ist ein Spiel von Qualitäten, wobei sich diese in ihrer Simultanität und Momentanität des Mit- und Zueinanders einer begrifflich feststellbaren Wahrnehmung entziehen. Das Spiel der Erscheinungen kann wahrnehmend verfolgt, nicht aber erkennend festgehalten werden. Dies ist der Grund, auf dem ästhetische Wahrnehmung musikalischer Interpretation stattfindet.

„Die Beachtung des Erscheinenden macht erfahrbar, dass die Wirklichkeit reicher ist als alles, was an ihr mit propositionaler Bestimmtheit erkannt werden kann.“⁴⁴¹

Jeder ästhetische Gegenstand im Spiel seiner Erscheinungen (jede Interpretation einer Partitur als künstlerische Tätigkeit des Erscheinenlassens) übersteigt in seiner sinnlichen und zugleich spielerischen Komplexität den erkennenden Begriff, so wie jede intentionslose Geste, jeder aus ihr resultierende Klang jeden vermeintlich festlegbaren „Sinn“ der Partitur übersteigt. Der Reichtum der ästhetischen Wahrnehmung macht es unmöglich, die Besonderheit der individuellen Erscheinung kognitiv verfügbar und begrifflich zugänglich zu machen, da es zu viele gleichzeitige Facetten und Nuancen gäbe, auf die besonders die fixierende Sprache nur andeutend hinweisen kann („dieser Duft...“), ohne sie einzufangen. Die erfahrbare Wirklichkeit von Objekten überschreitet, was wir erkennend an ihnen festhalten können und kann lediglich im Modus des Spiels konstellativ und instantan erfasst werden.

Das Spiel ist der adäquate Modus, das ästhetische und in seiner jeweiligen, vergehenden Besonderheit einmalige konstellative und relationale Erscheinen von Musik nach den Zeichen einer Partitur wahrzunehmen und seine uneinholbare Offenheit in der Masse der simultanen Eindrücke festzustellen.

Daher ist auch die sprachliche Beschreibung eines Kunsterlebens oder eines performativen Erzeugens des ästhetischen Objektes, auf das ich im Vorwort schon hingewiesen habe, erschwert, denn das einzelne Wort kann die phänomenale Fülle des gegebenen (akustischen) Gegenstands nicht unter der vereinheitlichenden Maske seiner Wiederholbarkeit subsumieren. Jede Interpretation umfasst mehr phänomenal distinguierbare Elemente als es die Sprache zu fassen und begrifflich zu fixieren vermag, da die sprachlose Geste, welche die Musik klanglich erzeugt und den Grund ihres Ausgesprochenwerdens stellt, (somatische, emotionale, unbewusste) Dimensionen enthält, die sprachlich nicht festzuhalten sind. Jeder Ton in seinem konkreten akustisch-materiellen „Wie?“ übersteigt jede vereinheitlichte Note der Graphik der Partitur, ist rauschendes, visuell harrendes Symbol purer ästhetischer Potentialität, weshalb meine Beschreibungen der vier Interpretationen der *Sonatine* von Ravel immer an dem vorbeischieben (oder- zeichnen) müssen, was performativ geschieht.

Jedes Erkennen ist für Seel der Versuch des (sprachlichen) Festhaltens, die ästhetische Betrachtung ist jedoch ein temporäres und passives Spielenlassen der Erscheinungen an einem Gegenstand. Das Spiel des Interpretens, das zuerst ein Sich-Spielen-Lassen ist, erkennt nicht, sondern eröffnet. Es eröffnet „ein“ Spiel von Erscheinungen, nicht „das“ Spiel, was es ebenso wenig geben kann wie „die“ Erkenntnis, wobei für Seel kein Leben ausreicht, um alle Erscheinungen nur eines einzigen Gegenstandes zu beschreiben.

Jede Interpretation spielt ein Spiel.

Das Verweilen beim ästhetischen Gegenstand geschieht dabei in „selbstzweckhafter Aufmerksamkeit“⁴⁴², dem „interesselosen Wohlgefallen“ Kants.

Das Spiel der ästhetischen Wahrnehmung sei

„vernehmendes Mitgehen mit den simultan und sukzessiv zugänglichen Aspekten und Interferenzen, die die Anschauung an ihren Gegenständen findet.“⁴⁴³

⁴⁴⁰ ebenda, S. 82

⁴⁴¹ ebenda, S. 41

⁴⁴² ebenda, S. 56

Dabei bilde sich ein Sinn für die phänomenale Individualität des Gegenstandes, ein verantwortliches, zur Antwort zwingendes Spiel des Angehenlassens, ein Spiel des Besetztwerdens durch den anrufenden Anderen, ein Spiel der Resonanz, deren Wellen Muster hinterlässt, die ein „Ich“ bilden, ohne dieses abzuschließen. Seel nennt als Beispiel für ästhetische Wahrnehmung die Darbietung eines inspirierten Musikers:

„Sein Spiel ist eine ausgezeichnete Weise der vollzugsorientierten, um ihrer selbst willen durchlebten Erfahrung von Musik, zugleich aber eine höchst zweckhafte, auf eine optimale Performance gerichtete Tätigkeit.“⁴⁴⁴

Die intentionslosen Gesten des Interpreten erzeugen Musik in einer nicht beschreibbaren phänomenalen Fülle. Musik erscheint nur in den und durch die Gesten des Artisten beim Spielen seines Instrumentes, beschwörend wie der Zauberspruch des Magiers. Die Ästhetik der musikalischen Interpretation kann in der Unabschließbarkeit der simultanen, konstellativen, relationalen, phänomenalen, auratischen Fülle des gestischen Spiels des artistischen Interpreten – wahrnehmend, nicht begrifflich festsetzend, hörend, nicht visualisierend – erfahren werden. Jede Interpretation stellt Besonderheiten des performativ erzeugten graphischen Zeichens dar, das einen Abgrund oder einen Parnass an Möglichkeiten anspielend öffnet, die kein Leben ausschöpfen kann. Jedes Zeichen spielt auf seine Unendlichkeit im Spiel an. Musikalische Interpretation ist in diesem Sinne in ihrer Performanz und ihrem Erleben ästhetisch.

Betrachten wir mit Johann Huizinga den „homo ludens“ sowie „Das Spielelement in der Kultur“⁴⁴⁵, um das Spielen des musikalischen Interpreten weiter zu beschreiben. Die Kategorie des Spiels ist für Huizinga schwebend und nicht im Gegensatz wahr-unwahr, echt-unecht, zweckmäßig-zwecklos zu subsumieren. Es ist Streben nach beschränkter Finalität, das in sich selbst abläuft. Dabei geschieht

„eine Spaltung des Bewusstseins, bei welcher der Spielende in das „Anderssein als die gegebene Wirklichkeit“ (...) vollkommen aufgeht, ohne über das Verhältnis von Schein und Wirklichkeit getäuscht zu sein.“⁴⁴⁶

Im Spielen werden wir gespielt wie wir selbst spielen, resonieren wir, um wir selbst zu werden im antwortenden Rufen, wobei wir schweben zwischen den Kategorien. Schwebende „Conjekte“.

Im „potential space“ von Donald Winnicott wird dem Kind von den primären Bezugspersonen in einem schützend umgrenzenden Rahmen Material zur Verfügung gestellt, mit dem das Kind spielerisch die eigene Kultur, das eigene Ich in seinem Selbst- und Fremdverhältnis erfahren kann⁴⁴⁷. Dieser Möglichkeitsraum des Wachsens und Werdens ist für den musikalischen Interpreten die Interpretation nach einer Partitur, die als Spielfläche Material des paternalistischen Komponisten zur Verfügung stellt, mit dem spielerisch Verhältnisse des Ichs und der Dialogizität (als „innere“ Mehrstimmigkeit) mit dem Anderen erfahren werden können. Der Komponist legt Spielräume fest, in denen der Interpret spielen darf wie das Kind im Möglichkeitsraum Winnicotts. Der Möglichkeitsraum Winnicotts ist dem Freiheitsraum Zumthors verwandt. In diesen Räumen kann das Ich im Spiel ästhetischer Freiheit als etwas Besonderes wachsen.

⁴⁴³ ebenda, S. 60

⁴⁴⁴ ebenda, S. 57

⁴⁴⁵ Huizinga, S. 18ff.

⁴⁴⁶ ebenda, S. 24

⁴⁴⁷ Donald Woods Winnicott – The Child, the Family, and the Outside World; Da Capo Press, Cambridge 1992

Spielen ist für Huizinga älter als Sprache und Kultur, wobei letztere im Spiel, das mit dem Ernst untrennbar verschlungen sei, wachse. Das Spiel sei nur echt, wenn es interesselos ist und das Ziel in sich selbst habe, was Seels Definition des ästhetischen Erscheinens um der Anschauung phänomenaler, begrifflich nicht fixierbarer Anschauung willen, die ihren „Sinn“ in sich selbst hat, entspricht. Es ist jedoch geleitet von dem Interesse an begrenzter Selbstentgrenzung. Im Spiel können verschiedene Gegenwarten phänomenal dargestellt und erfahren werden, ohne dabei die Umgrenzung des Rahmens zu verlassen. Das Spiel öffnet dabei strukturell innerhalb eines begrenzten Rahmens Möglichkeiten des Aufscheinens einer Unendlichkeit, einer gestischen Offenheit, eines temporären Anderswerdens. Jedes Zeichen der Partitur ist ein Spiel, ist ein Spielbrett, die Potentialität eines unabschließbaren gestischen Spielraums, den der Komponist spielerisch anbietet, anspielend auf eine Ideal, dessen Schatten sich im Spiel zeigt, ohne seinen „Körper“ zu offenbaren.

Für Huizinga gibt es 4 Grundzüge des Spiels:

- 1) Sein Nicht-Ernst; es bindet und löst eine ausgesonderte, umfriedete Welt innerhalb der gewöhnlichen Welt, in dem „sich die Spieler nach eigenem, zwingendem Gesetz bewegen, bis dieses selbst sie erlöst“⁴⁴⁸; es bannt, fesselt, spricht „zwingendes Zauberwort“⁴⁴⁹;
- 2) Das Spiel stellt dar, gibt wieder (es ahmt nicht nach); es verbildlicht und gibt dem Formlosen Form; es ist Handlung/Drama, wo die Verbindung von Spiel und Kult liegt; diese Handlung ist dabei immer heilige Handlung in Beziehung zum Göttlichen; seine höchste Funktion: das Heilige, Unaussprechliche feiern und vorzeigen; sein Geheimnis bekommt in dieser Phase mystische Bedeutung.
- 3) Das Spiel ist Streit nach Superiorität, damit verbunden sind die Elemente Chance und Einsatz; es soll Ernst sein, um Spiel zu sein, sein Ausgang muss zweifelhaft und der Mühe wert sein.
- 4) Es erzeugt letztlich Stil durch Rhythmus, Wiederholung, Kadenz, Refrain; im Ästhetischen als Spiel, im Ethischen als Ordnung und Treue.

Die 4 Grundelemente des Spiels treffen mit besonderer Klarheit auf das Musizieren zu. Besonders auf den zweiten Punkt möchte ich näher eingehen. Das Spiel ahme nicht nach, sondern stelle dar, gäbe dem Formlosen Form. In der musikalischen Interpretation ahmen die Gesten des musikalischen Interpreten nicht die in der Partitur eingefrorenen des Komponisten nach, stellen keine „musikalischen Realitäten“ dar, sondern die Partitur stellt als Ort, von dem aus sich Geschichte als das immer neue Formen eines Formlosen ereignen kann, jeweils zu individuierende Gesten visuell dar, die der Komponist in dieser Weise selbst womöglich nicht „gefunden“ hat, wenn der artistische Interpret sie spielerisch erscheinen lässt. Der Komponist gibt eine anonyme Geste zur Neuahmung weiter, die niemals die seine war und doch aus seiner evolutionär entstammt.

Das noch Ungeformte der jeweiligen Gesten erhält eine Stätte im geheimnisvollen graphischen Zeichen der Partitur, in der sich Geschichte ereignen, Gesten entstehen können. Im Rahmen der kultischen Bühne, mit der sich das bürgerliche Konzertpublikum „rituell seiner Ideale vergewisserte“⁴⁵⁰ (und vergewissert?), stellt der Interpret gestisch seine Bewegungen dar, die in ihrer Intentionlosigkeit etwas Unaussprechliches, das Formlose Huizingas, das Namenlose der Instrumentalmusik, vergegenwärtigen. Ein wellenartiges Präsenz jenseits der Repräsentation.

Das Erscheinen dieses Präsenz entsteht durch ein Spiel mit hohem Einsatz, das in seiner Ernsthaftigkeit zur existenziellen Situation wird. Die Idee des Spielerischen als existenzielle Situation führt Georges Bataille, auf Huizinga aufbauend, weiter aus⁴⁵¹.

⁴⁴⁸ Huizinga, S. 20

⁴⁴⁹ ebenda; Auch Bataille beschreibt dieses Tun: „Der Geiger erlebt heiligste Erregung, er erlebt eine Welt außerhalb und über der gewöhnlichen, und dennoch bleibt sein Tun ein Spiel.“; Georges Bataille – Spiel und Ernst; ebenda, S. 79

⁴⁵⁰ Hubert Locher – Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert; WBG, Darmstadt 2005, S. 11

⁴⁵¹ Georges Bataille – Spiel und Ernst; ebenda, S. 75ff.

Bataille sieht die Natur im Ganzen als ein Spiel an, das zweckfrei, vernunftlos sei und das „Fundament der Notwendigkeit“⁴⁵² negiere. Kind, Dichter und Wilder seien in der Sphäre des Spiels vereint. Das Spiel zeitige die Anerkennung eines Menschen im Wettstreit, den dritten Punkt von Huizingas Spieldefinition vertiefend, sei verausgabend in der unproduktiven Zerstörung von Ressourcen (z.B. dem Potlatsch) zugunsten des Beweises der Überlegenheit, wobei jeder Rivale sich aufs Spiel setzt. Dadurch mache das Spiel einen gewissen Status an Souveränität sichtbar (z.B. Ressourcen zu verschenken, Kräfte grundlos zu vergeuden). Ich habe gezeigt, dass sich (das hörende (bürgerliche) „Ich“ im freiheitlichen Wahrnehmen und Erleben und) das ausführende „Ich“ im im Freiheitsraum der Interpretation stattfindenden Erzeugen der namenlosen Instrumentalmusik quasi selbst gestisch resonierend „setzt“ und so in einer Geste der Souveränität, die von einem Anderen aus anhebt, aus dem Spiel der Klänge entsteht. Diese Setzung entsteht aber nur, indem ich mein „Ich“ in der desubjektivierenden Erfahrung durch das Besetztwerden durch eine fremde Geste, der des anonymen graphischen Zeichens der Partitur, aufs Spiel setze. Der Ausgang ist ungewiss, das Erlebnis gewagt, ein Scheitern jederzeit möglich.

Das „wahre“⁴⁵³ Spiel ist für Bataille dasjenige, das die Frage von Leben und Tod stellt, der „wahre“ Spieler derjenige, der sein „Leben“ aufs Spiel setzt, was jeder Interpret symbolisch tut, der sich, ersterbend, begeistern lässt von verstorbenen Gespenstern. Lässt er sich doch begeistern, um zu spielen, um sich zu verausgaben, um sein Ich zu veräußern.

„Durch die ganze Welt (...) schallt unablässig der eine Schrei aus dem Herzen des Künstlers: Erlaubt mir doch, dass ich mein Äußerstes gebe.“⁴⁵⁴

Die Grenze des Spiels ist die der Verausgabung. Der „Ausweg“ des Spiels stellt für Bataille die Energie auf die Probe und führt an die Grenze des Unerträglichen, getragen vom Verlangen, dem Tod im Überleben zu trotzen und sich im Verausgaben zu bereichern. Verlangen und Vergeuden. Das Verlangen, den Anderen in der eigenen Geste zu berühren, führt zur verausgabenden und riskanten Setzung des „Ichs“ für den Moment der Interpretation, um aus diesem primärem „Verlust“ umso strahlender wiedergeboren zu werden. Neben dem Erlebnis der Todeserfahrung durch die Geste, das ich unten noch präzisieren werde, erlebt der ausführende Musiker auf der Bühne eine existenzielle, an den Rand der körperlichen und geistigen Entkräftung heranreichende Situation, die Anzeichen von Todesangst liefert: Herzrasen, Zittern, Schweißausbrüche, Fahrigkeit, Kurzatmigkeit, Schwächegefühle, gedankliche Blackouts, butterweiche Knie, Magenverstimmungen oder Kreislaufprobleme⁴⁵⁵. Es geht im Spiel des Virtuosen darum, diese Situation zu meistern, dem „Tod“ auf der Bühne im Angesicht einer Menge (und damit geweiht) ein „Schnippchen“ zu schlagen und an der Schädelstätte vorbeizugehen. Das Vergeuden hat ein selbstzerstörerisches Moment, das, anhebend mit der selbstgeißelnden Übung im stillen Kämmerlein, die Dimension einer religiösen Selbstverletzung erhält, in welcher der Gläubige um der Nachfolge Christi willen Selbstverletzungen provoziert und ein Kreuz mit dem Kreuzchen der Note trägt. Jede musikalische Aufführung sammelt und stillt das Verlangen nach Verausgabung, Vergeuden und letztlich Auslöschung. Der Tod wird simuliert, um ihn zu überleben, wodurch die Souveränitätsgeste der Setzung des „Ichs“ und die Superioritätsgeste des Überlebens sich verbinden.

Interpretation in der Öffentlichkeit der Bühne ist, dem Tod zu trotzen, indem man ihn akzeptiert.

⁴⁵² ebenda, S. 75

⁴⁵³ ebenda, S. 98

⁴⁵⁴ Tania Blixen – Babettes Fest; in: Babettes Fest und andere Erzählungen; btb Verlag, München 2013, S. 76

⁴⁵⁵ Vom weltbekannten Geiger David Oistracht wurde erzählt, dass er sich oft vor seinen Konzerten übergeben musste.

Das Spiel der Interpretation verneint die Vernunft der Arbeitswelt des Bürgertums als ihr produktiver, jedoch sinnloser, da nur gestisch erscheinender, nicht sagbarer und nutzbar zu machender Widerspruch. Die Tätigkeit der musikalischen Interpretation trägt das Moment des Knechtischen wie seiner Überwindung in sich.

Bataille sieht im Gegensatz zu Hegel Arbeit als vorsorgende Angst vor dem Tode, den Knecht nicht als Produzent aller Kultur, der die Totalität des Möglichen verkörpert, sondern denjenigen, der den Tod ernst nimmt und Unterwerfung sowie Schmerz (den der Arbeit) dem Tod vorzöge. Wo das Leben bedroht sei, müsse das Spiel für den Arbeiter aufhören.

*„Er gräbt und schaufelt so lang er lebt,
Und gräbt, bis er endlich sein Grab sich gräbt...
Und setzt ihr nicht das Leben ein,
Nie wird euch das Leben gewonnen sein.“⁴⁵⁶*

Das wahre Spiel jedoch erschreckt und reißt zum Entsetzen hin, wo das betörende Spiel nur die Arbeit verträglich unterbricht. Das „schwache Spiel“⁴⁵⁷ ist nur Entspannung in einem Leben, das der Ernst beherrscht, der mehr als das Spiel zählt, so wie das Bürgertum Musik in den Feierabend verlegte (und sie zugleich überhöhte). Bezogen auf die Kunst sieht Bataille jedoch die Wahrheit des Gedichts voll und stark und ganz souverän im Gegensatz zu der des Aktienpakets,

„dessen schwache Wahrheit aus der Angst gemacht ist, die die Welt der Arbeit unterjocht.“⁴⁵⁸

Die Angst des Arbeitsprinzips lähmt und subordiniert alles der Furcht vor dem Sterben, nur um am Leben zu bleiben und dieses dabei zu verlieren. Nur „schwache Spiele“ sind in dieser Welt der Angst erlaubt, das Spiel wird nur geduldet, wenn es dient.

Im Gegensatz zu diesen „schwachen Spielen“ stehen die „starken Spiele“⁴⁵⁹. Das starke Spiel könne nicht dienen, in ihm manifestiere sich eine tiefe Wahrheit, denn es sei untrennbar mit Souveränität verbunden. Das starke Spiel der musikalischen Interpretation benötigt die Bereitschaft der Unterwerfung, Submission, Resonanz. Denn Musik erscheint erst, indem ich mich begeistern lasse, indem ich vergehe, um zu werden, als Geste doppelter Souveränität (der Auslöschung und der Wiederauferstehung). Ich muss vergehen, um im Anderen ich selbst zu werden, der ich nie sein werde und immer schon war, was mich als souverän entstehen lässt. Musikalische Interpretation, die aus dem Zeitalter des Bürgerlichen entstammt, enthält das Moment der Überschreitung und Negation des bürgerlichen Arbeitsprinzips in sich, weshalb sie das bürgerliche Ideal weniger trägt als öffentlich in Frage stellt. Womöglich wurde Musik ob dieses erahnten Aspektes ihrer Ausübung im 19. Jahrhundert zu etwas Undarstellbarem stilisiert, welches die Existenz der Ordnung, Ökonomie und Regelmäßigkeit spielerisch verneint und Möglichkeiten zerstörerischer Selbsterfahrung in sich birgt?

Thomas Mann beschreibt in einer Szene seiner Erzählung „Tonio Kröger“, in der ein militärischer Gelegenheitsdichter ein Erzeugnis während einer Tafel zum Besten gibt, den existenziellen Unterschied zwischen der Kunst nach Feierabend, wie sie das Bürgertum konsumierte (als „schwaches Spiel“), und Kunst als existenzielle Berufung mit maximalem Einsatz (als „starkes Spiel“). Nachdem der Laienpoet sein Gedicht vorgetragen hat, beschreibt Mann:

⁴⁵⁶ Friedrich von Schiller – Wallensteins Lager; in: Schillers Werke I; Insel Verlag, Frankfurt/M. 1966, S. 567/568

⁴⁵⁷ Bataille; in: Huizinga, S. 99

⁴⁵⁸ ebenda

⁴⁵⁹ ebenda

„Da stand er und büßte in großer Verlegenheit den Irrtum, dass man ein Blättchen pflücken dürfe, ein einziges, vom Lorbeerbaume der Kunst, ohne mit seinem Leben dafür zu zahlen.“⁴⁶⁰

Nur das wahre, starke Spiel, welches sich in der Akzeptanz des Scheiterns im ganzen Einsatz des Selbst als souverän setzt, „stimmt“ die „Kunst“ zur Milde, nur eine gewisse Opfergabe, die mit der Bereitschaft zur Besetzung durch die Geste des Anderen beschrieben werden kann, „erweicht“ die „Kunst“ (Platons Muse), sich dem Kunstschaffenden spielerisch zuzuneigen, zu erscheinen, um ihn in ihrem Schatten zu laben, bis die Sonne weitergezogen ist.

Auch wenn das Erleben des bürgerlichen Rezipienten ein Nachvollzug der existenziellen Situation des Virtuosen auf der Bühne im Sinne eines „schwachen Spiels“ ist, das er sich gesichert in der abgedunkelten Zuschauermasse nach getanem Tageswerk „gönnt“, so verkennt es doch die tatsächliche Situation auf der Bühne für den Interpreten als ein „starkes Spiel“, in dem es darum geht, seinem ästhetischen Ideal ein Stück materiell-akustische Wahrheit gestisch im Angesicht eines symbolischen Todes abzurufen.

Interpretieren ist, dem ästhetischen Ideal spielerisch stark ein Stück Materialität geben zu wollen im beschwörenden Gestikulieren über dem Nichts.

Da das Spiel des Interpreten auf der Bühne intentionslos ist und gestisch ein akustisches Präsenz jenseits der Repräsentation „musikalischer Realitäten“ gebiert, ist es dem Denken der Rason resonierend entgegengesetzt.

Interpretieren ist, im Angesicht des Todes ein starkes Spiel spielen, dessen Ausgang ungewiss ist.

Das Spiel ist etwas Überflüssiges, ein Superabundans, das die Determiniertheit zugunsten der Möglichkeit ersetzt⁴⁶¹. Es ist Transzendenz der existentiellen Notwendigkeit des Lebens. Im Spiel des Interpreten weicht die vermeintliche graphische Determiniertheit der Partitur, ihre scheinbare Notwendigkeit, der spielerischen Möglichkeit, die durch die existentielle Situation des starken Spiels (auf der Bühne), in dem sich das Subjekt resonierend, antwortend setzt, erscheint. Das starke Spiel des Interpreten, das sich selbst aufs Spiel setzt in der Erfahrung der Begeisterung und dem Wagnis der Aufführung, lässt ein Subjekt aufscheinen, das resonierend mehr ist, als es war. Das intentionslose Spiel der Gesten des Musikers kann in seiner „Unvernunft“ die Tiefe des menschlichen Wesens jenseits von Sinn und Zweck aufleuchten lassen. Denn nicht nur die Musik erscheint aus diesem Wagnis, sondern auch das musikalische Individuum des Interpreten, welchem Möglichkeitsräume in der Unterwerfung erschlossen werden, die ihm zuvor versperrt waren.

Interpretieren ist, im unfigurierten Rahmen des Spiels die intentionslose Geste spielen zu lassen, um Subjektivität erscheinen zu lassen.

Man kann dem Tod im Spiel die Stirn bieten wie auch einer utilitaristischen Welt, mit dem einzigen Nutzen, zu glänzen wie das Gold⁴⁶².

Interpretieren ist glänzen.

⁴⁶⁰ Thomas Mann – Tonio Kröger, in: Die Erzählungen; Deutscher Bücherbund, Stuttgart 1966, S. 211

⁴⁶¹ Eric Voegelin – Homo ludens. Eine Besprechung; in: Huizinga, S. 50

⁴⁶² Bataille; in: Huizinga, S. 86

Die Gesten des Interpreten als seine „Stimme“

*Unsere Körper mit ihren Falten und Furchen,
ihren Vertiefungen und Formen sind Gedächtnisse,
einzigartige Skulpturen der Zeit, das Ergebnis ihrer Formung.
Deren Komplexität ist so einzigartig und gezahnt,
dass sie eine Marke bildet.⁴⁶³*

Es gibt keine „Kunst“ (...) ohne Stimme.⁴⁶⁴

Ich habe gezeigt, dass der „Freiheitsraum“ der musikalischen Interpretation etwas ist, was man aufgrund der Differenz von graphischem Zeichen und akustisch-materiellem Tun tut – spielerisch, artistisch, imaginierend, beseelend, übersetzend, stark und glänzend – und etwas ist, was mit einem – angerufen, spielend, resonierend und begeistert – getan wird. Die Begriffe des „Conjektes“ oder der „Kompretation/Interposition“ dienen dazu, die vermeintlich eindeutigen Pole von Subjektivität und Objektivität, Aktivität und Passivität in der musikalischen Interpretation zu durchkreuzen, da sie in ihr verschränkt sind. Im Moment der Interpretation ist nicht zu jedem Zeitpunkt ganz klar, wer was tut, welche Kräfte versammelt und entlassen werden, wobei auch nicht-menschliche Handlungsträger⁴⁶⁵ in die Definition einzubeziehen sind.

Die spielerischen Bewegungen des Interpreten nach den Zeichen einer Partitur am Instrument, die ich seine Gesten (und sinnbildlich sein „Stimme“) nenne und die nicht ganz die seinen sind, da sie von einem Anderem herkommen, erzeugen die Musik. Keine Vorstellung, die nicht über die Hände, den Körper in Klang verwandelt werden müsste. Gadamer verweist in diesem Zusammenhang auf Platon, der in der „Politeia“ schreibt, dass das Wissen und Können des Herstellers dem Gebrauch dessen, der das Hergestellte wissend benutzt, untergeordnet ist⁴⁶⁶. Denn oftmals verwendet der Gebrauchende, dessen Können in der Anwendung liegt, etwas wissender als der Herstellende, dessen Wissen sich im Können des Herstellens erschöpfen mag.

Musik ist tatsächlich eine Handwerkskunst, eine Hand-Werk-Kunst, geformt vom „Werk“ in den, mit den, über die und durch die wirkenden Hände(n) des Künstlers. Die Bewegungen des Instrumentalisten (oder Sängers), seine leiblichen Gesten, bringen Musik aus einer vorgängigen Partitur hervor. Kein Gefühl, kein Wille, keine Vorstellung, keine Mathematik, keine Träumerei, sondern nur der Leib, der individuelle, im Rahmen eines gigantischen Netzwerks eingebettete Körper, der von Belebtem und Unbelebtem geformt, beeinflusst, bedingt wurde und wird und sich selbst in seinen Wandlungen niemals gleich bleibt, so wie sich auch die Zellen des Körpers beständig neu bilden und erneuern.

Es gibt keine Komposition, nur die Partitur und ihre Aufführungen.

Es gibt keine Partitur, nur die Gesten des Interpreten, die nicht die seinen sind.

Ich möchte im Folgenden die Gesten des Interpreten, die nicht die seinen sind und die aus denen des Körpers und denen des mit dem Körper verbundenen Instrumentes bestehen, spezifizieren. Denn diese ergeben in ihrer Durchmischung die „Stimme“ des Interpreten.

Die Materialität der Stimme oder der Hände und des gesamten Körpers des Interpreten ist aufgrund seiner individuellen Leiblichkeit, seiner Einmaligkeit und somatischen Individualität ein Transformator, der die „Bedeutung“ der graphischen Zeichen der Partitur, die er „erfährt“ und „erleidet“, im Moment ihrer Übermittlung transformiert. Die stumme graphische „Bedeutsamkeit“ der Zeichen auf dem Papier, die den Eindruck eines passiven Zwischengliedes erwecken, das eine festgesetzte „Bedeutung“ konserviert und transportiert,

⁴⁶³ Serres, S. 382

⁴⁶⁴ Zumthor, S. 20

⁴⁶⁵ Bruno Latour – Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft; Suhrkamp, Frankfurt/M. 2010, besonders S. 121ff.

⁴⁶⁶ Gadamer, S. 16

wird im Moment des akustisch-materiellen Ausgesprochenwerdens durch das Musikmachen des Interpreten in seiner akustischen „Übersetzung“ durch seine Stimme als resonierendes „Subjekt“ modifiziert. Durch die Materialität der „Stimme“ des Interpreten, seiner Gesten, werden die graphischen Zeichen der Partitur zu Mittlern, die „Bedeutung“ bei ihrer Überlieferung immer transformiert weitergeben, auch wenn der Komponist vielleicht in den stillsten seiner Stunden träumen mag, die perfekte Kommunikation sei möglich. Die Zeichen und der Interpret sind Mittler, die beziehungsreich aufeinander verweisen und in ihrer Transporttätigkeit „Bedeutung“ transformieren, welche gestisch einmalig in jeder Ausführung erzeugt wird. Kommunikation komplexer musikalischer Strukturen, medialer Transport musikalischer Ideen geschieht in der Notation, wobei der Kanal des Parasiten die „Idee“ im Zeichen transformiert und die Gesten des Interpreten ein transformiertes Ideal im Fleische, sinnlich am Instrument aussprechen.

Betrachten wir, inwiefern der Interpret in das Erklingen der rauschenden, visuellen Symbole der Partitur im Moment ihres gestischen, akustisch-materiellen Erklingens „eingreift“, um zu gefallen, um zu glänzen.

Als Instrumentalist befasst er sich mit der Handhabung, Übung und Beherrschung, dem „Spielen“ seines Instrumentes⁴⁶⁷.

Dabei folgt er gewissen intrinsischen oder extrinsischen Motivationen und Zielen wie bspw. denen des Musikmachens aus dem Nacheifern eines Vorbildes, aus Gründen der Gewöhnung als Fortsetzung einer von außen angestoßenen Lernsituation, als Selbstzweck, als Mittel des persönlichen Ausdrucks oder der nonverbalen Kommunikation, als körperlich-emotionale Selbsterfahrung, als Grundlage von Wertschätzung und Anerkennung von Bezugspersonen oder anderen Personen(kreisen), als sportive Herausforderung, aus philosophischen oder religiösen Motivationen, als Ausdruck einer gewissen sozialen Zugehörigkeit oder des Wunsches nach dieser oder auch mit der selbstgenügsamen Absicht, ein (gedrucktes) Werk nach einem Studium (öffentlich oder privat) aufzuführen (oder auf einem Tonträger festzuhalten und damit gleichsam (vorläufig?) abzuschließen).

Vor Beginn der Ausbildung des Interpreten steht zumeist das wie auch immer motivierte oder evozierte Interesse an Musik. Eine gewisse Affinität zu und eine Freude an der Erzeugung von Musik sind (ideale) Voraussetzungen des ersten Kontaktes mit einem Instrument, sind Ausgangspunkt, um ein Instrument im Unterricht bei einem Lehrer oder im Selbststudium zu erlernen⁴⁶⁸.

Während dieser Ausbildungszeit gibt es zahlreiche Parameter, die die Entwicklung des Instrumentalspiels des Interpreten, seine „Stimme“ (und damit später die Interpretation) beeinflussen. Diese Parameter sind vielfältiger Art:

- instrumental-materieller Rahmen: Qualität des Instruments, der Saiten, der Mechanik, des Mundstücks, des Bogens, des Schlägels etc., die eine gute Klangqualität sowie Handhabung des Instrumentes ermöglichen und hauptsächlich abhängig sind von den technischen und materiellen Faktoren des Instrumentenbaus, der Zugänglichkeit innerhalb der sozialen und regionalen Lebenswelt sowie von den finanziellen Möglichkeiten des Schülers/der Bezugspersonen des Schülers (sowie weiteren Aspekten wie politische, kulturelle oder ökonomische etc.);
- anatomischer Aspekt: Spannweite der Hand, Elastizität der Finger, Volumen des Brustkorbs und andere (anlagebedingte) Aspekte der Physis, die die Grundlage für die Ausbildung gewisser Fähigkeiten am Instrument sind;
- spielerisch-technischer Aspekt: technisch-manuelle/atemtechnische/stimmliche Fertigkeiten, die eine Mischung aus Anlage, Methode (des Erlernens), Fleiß und Zufall sind;

⁴⁶⁷ Auch der Sänger formt seine Stimme als sein Instrument.

⁴⁶⁸ In ungünstigen, aber nicht seltenen Fällen werden völlig desinteressierte Kinder von ihren Aufsichtspersonen auch zum Musikmachen gezwungen.

- kognitiv-mentale Ausgangsposition, die neben anlagebedingten Aspekten eng mit der Sozialisation zusammenhängt: Konzentrationsfähigkeit (bspw. zum Auswendigspielen komplexer Werke), Ausdauer, „Wille“, Fleiß, Disziplin, Vorstellungskraft, Originalität, Nervenstärke, Selbstsicherheit, musikalischer Intellekt etc.;
- Emotionalität: welche emotionale Tiefe und Bandbreite kann ich aus dem Charakter eines Musikstücks und seinen einzelnen Abschnitten und Teilen lesen und sie (facettenreich und deutlich) am Instrument oder mit der Stimme darstellen?;
- Musikästhetik der jeweiligen Epoche/Region, die zur Ausbildung eines gewissen Stils mit gewissen handwerklichen Fähigkeiten führen: so ist es ein Unterschied, ob man seine Ausbildung in einer Zeit bzw. Umwelt erhält, wo es hauptsächlich religiöse Werke aufzuführen gilt oder wo weltliche Werke en vogue sind;
- Sozialisation im Allgemeinen: (elterliche) Erziehung als Grundlage der Anregung, Verstärkung oder Verminderung bestimmter Eigenschaften und (Körper-) Dispositionen; welchen Stellenwert besitzt das Musikmachen?; wird bspw. Druck zu üben ausgeübt oder geschieht es in teilnehmender Wertschätzung, intrinsisch oder extrinsisch motiviert?; erfährt man Unterstützung und Anwendungsmöglichkeiten für sein Tun?;
- finanzielle Disposition: kann man sich die besten Lehrer leisten, die besten Instrumente, Reisen zu oder Kosten von Kursen, Festivals, Seminaren oder Konzerten, alle notwendigen Materialien für das Musizieren?;
- Methodik, Persönlichkeit und Erfahrung des Lehrers, z. B. im Vermitteln von Übemethodik, im Vermitteln von technischen Bewegungsabläufen, im emotionalen Ausloten eines Werkes und der Weitergabe dieser Erkenntnisse mit musikalischem Vermittlungsgeschick, in seiner Motivationsfähigkeit, seiner Unterstützung für das Absolvieren von Auftritten, in seiner Hilfestellung bei mentalem Training, bei seiner musikalischen und „charakterlichen“ Vorbildfunktion etc.;
- theoretisches Wissen über Musik und andere Künste, die helfen, musiktheoretische, -ästhetische und -geschichtliche Zusammenhänge zu verstehen und in das Spiel zu integrieren;
- Einbettung in Strukturen des gemeinsamen Musizierens, die ein Gefühl der Zusammengehörigkeit, eines attraktiven und inspirierenden Lernklimas und des motivierenden Wettbewerbs geben können;
- (Erfolgs-) Erlebnisse in Vorspielen, Konzerten, Prüfungen, Wettbewerben, die motivieren oder demotivieren und eine musikalische Entwicklung entscheidend beeinflussen können;
- Umweltbedingungen: ist es ein kühles oder ein warmes Klima; dies ändert, begünstigt oder erschwert die Qualität gewisser motorischer Bewegungen, beeinflusst die Qualität der Materialien für den und die Art des Instrumentenbau(s) und hat Auswirkungen auf die sozialen Plätze des Musikmachens (bspw. wird abhängig davon verstärkt oder vermindert an verschiedenen Orten und in verschiedenen sozialen Konstellationen musiziert: draußen mit anderen auf dem Dorfplatz, mit dem Leierkastenmann am Brunnen vor dem Tore, mit der Familie am Kamin, mit dem Musiklehrer im Musikzimmer, an der Autobahn in der Musikschule, alleine vor dem Computer, unter Aufsicht des fürstlichen Kapellmeisters, mit den Freunden im Keller etc.);
- kulturspezifische Erziehung: welche Einstellung hat man zur Musik, welchen Stellenwert besitzt sie in der jeweiligen Kultur? Ist Musikmachen bspw. Freizeitbeschäftigung, die hauptsächlich Vergnügen und Ablenkung bescheren soll, ist es religiöse Pflicht und Gottesdienst, ist es Dienst gegenüber dem Staat oder der Obrigkeit, wird es argwöhnisch beäugt und/oder streng kontrolliert?;
- mediale Komponenten: wie und in welchem Umfang werden bspw. digitale oder elektronische Medien in das Erlernen bereichernd miteinbezogen?

Diese Aufzählung lässt sich sicherlich noch um zahlreiche Punkte ergänzen, soll aber skizzenartig zeigen, welche individuelle, interpersonelle, materielle, ökonomische, kognitive,

soziale, anlagebedingte und kulturelle Fülle, Komplexität und Unüberschaubarkeit Parameter der Ausbildung des Instrumentalisten und damit Voraussetzungen für dessen gestische Interpretation, die Ausbildung seiner „Stimme“ sein können. Die gesamte Lebenswelt hat Einfluss auf die Erzeugung eines Tones schon *vor* dem ersten Kontakt mit einem Instrument. Wer kann da behaupten, der Interpret spiele nur, was da stehe?

„Die Klangfarbe kann gut, schlecht, besser oder schlechter sein, entsprechend dem Wert, den ihr der kritische Zuhörer gibt, von dem sie eingeschätzt wird. Da diese Einschätzung, unter tausend Gründen, abhängt von der Sensibilität des Gefühls und des Ohres, von Vorstellungskraft, musikalischer und geistiger Erziehung, von Vorurteilen oder der Macht von Gebräuchen, dem Verständnis der Eigenart; und außerdem noch von Gründen allgemeiner Art entsprechend demjenigen, der urteilt, kann die Einteilung der Klangfarbe oder des Klangs unendlich verschieden sein.“⁴⁶⁹

Die gelisteten Parameter sowie unzählige weitere bilden die körperlich-geistigen Konstituenten des Interpreten aus, bevor er sich gestisch mit der Interpretation eines Werkes, ja nur eines Zeichens der Partitur befasst. Sie sind Anlagen und Determinanten, die sich selbst im stetigen Wandel befinden und punktuelle Terminalen als nonverbale Ausgangssituationen für Interpretationen darstellen.

So „greift“ der Interpret auf viele erlernte Muster, Griffe, Floskeln und Wendungen zurück, die er im Rahmen seiner musikalischen Sozialisation und Arbeit von anderen bewusst und unbewusst erlernt, übernommen und abgewandelt hat. Ob als Autodidakt oder mit Hilfe eines Lehrers: der Interpret bildet sein „Handwerk“, seine „Stimme“ immer in Vor-, Mit- und Nachahmung aus. Der Lehrer, selbst Anhänger einer gewissen (technischen) Schule, einer gewissen (persönlichen) Ansicht, einer bestimmten (körperlichen) Disposition, gibt seine Erfahrungen bewusst und unbewusst an den Schüler weiter, bildet in einem engen psychologischen Prozess des Schülers Hand-Habe heraus. Selbst der Autodidakt bezieht sich auf andere Musiker, Lehrwerke, Freunde oder Videos, von denen er seine erste Spielart nachahmend übernimmt, auch wenn hier der persönliche Kontakt loser und weniger eng, mitunter gar nicht vorhanden ist.

Das Handwerkszeug des Interpreten (wie des Komponisten, der seine Werke von diesem Boden des Musikmachens aus an einem oder mehreren Instrumenten seit der Jugendzeit beginnt zu schreiben) ist immer schon ein von anderen vorbereitetes, übernommenes. Jeden Griff, den man erlernt, griffen Tausende zuvor, jede instrumentale Spieltechnik hat sich bewährt, ist Teil einer instrumentalspezifischen historischen Kette. Jedes Instrument, seine Form, sein Material, seine Spieltechnik, sein Idiom, ist von Tausenden ausgebildet, gefühlt, hergestellt, benutzt, weiterentwickelt und angewendet worden. Jeder neue Lernende ist Endglied der Kette, Spitze der Welle der historischen Entwicklung, die er übernimmt und auf seine Weise abgewandelt weitergibt. Ein Ton auf einem Instrument steht in Beziehung zu allen anderen Tönen, die schon auf diesem oder einem ähnlichen Instrument erklingen sind und erklingen werden.

Der Körper des Interpreten (wie des Komponisten als sein erster eigener Interpret) ist, bevor er nur ein einziges Stück interpretiert, in soziale Verweisungszusammenhänge involviert, die sein Handwerk, seine Gesten a priori, vor dem ersten Moment und von ihm an, bestimmen, ohne dabei jemals abgeschlossen zu sein.

In der pragmatischen Hermeneutik von Wilhelm Dilthey und Martin Heidegger ist jedes Individuum kraft seiner Geschichtlichkeit in überindividuelle Sinnzusammenhänge eingewoben, über die es keine Verfügungsgewalt hat, die aber die Art seines Verstehens entscheidend prägen⁴⁷⁰. Diese Zusammenhänge sind für den Interpreten eines musikalischen

⁴⁶⁹ Emilio Pujol – Das Dilemma des Klangs bei der Gitarre; Trekel Verlag, Hamburg 1975, S. 3/4

⁴⁷⁰ Matthias Jung – Hermeneutik zur Einführung; Junius Verlag, Hamburg 2001, S. 75ff.

Werkes die oben angedeuteten Parameter wie Lehrer, Vorbilder, Mitschüler, Kollegen etc., die sein Handwerk und seine körperlich-geistige und musikalische Konstitution gebildet haben. Das Hand-Werk des Interpreten wie das Werk der Hände des Komponisten übersteigt immer deren Absicht. Es sind Myriaden Anderer, die das Tun der Hände lenken, deren Wirken aus fernen Vergangenheiten kommt und in großen Teilen, aber nicht ausschließlich, über den nicht-menschlichen Handlungsträger der Partitur seit Jahrhunderten tradiert wird. In diesem Sinne sprechen die Hände des Interpreten die Sprache aller vorherigen.
Interpretieren ist, die eigenen Hände mit denen der Verstorbenen zu verbinden.

„In Wahrheit gehört die Geschichte nicht uns, sondern wir gehören ihr (...). Darum sind die Vorurteile des einzelnen weit mehr als seine Urteile die geschichtliche Wirklichkeit seines Seins.“⁴⁷¹

Jede spielerische Geste des Interpreten beinhaltet a priori bewusste Ergebnisse kognitiver Operationen und unbewusste, begehrlche Zustände somatischer Natur, die der Interpret in seine gestische Bewegung und Begegnung mit der Partitur legt.

„Das Verstehen ist selber nicht so sehr als eine Handlung der Subjektivität zu denken, sondern als Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart beständig vermitteln.“⁴⁷²

Es spukt im Interpreten, während er die Partitur beseelt, die ihn begeistert. Die Geste, die Bewegung, die den Ton erzeugt, beinhaltet Geschichte, Materialität, Musikalität, Gefühl, Bewusstsein, Unbewusstes und Verstand, jenseits des rationalen Zugriffs des Interpreten (wie des Komponisten). Jede Geste ist Bestandteil eines verzweigten Meeres, dessen „Mehr“ unbewusster Grund der schwimmenden Inseln der Subjektivität der Interpretationen ist. Jenseits des körperlichen Vollzugs dieser „schwimmenden“ Gesten kann sich Musik nicht mitteilen. Was nutzt die Analyse einer Sonate, wenn man sie nicht hört? Was nutzt das Wissen um die Strukturen einer Komposition, wenn man sie so schlecht spielt, dass sie stottert und sich selbst niederringt? Was nutzt das Wissen, dass c-Moll traditionellerweise Tragik symbolisiert, wenn man es nicht verkörpert und transportiert? Jedes Wissen, jedes Gefühl steckt in einer Geste, muss durch sie, um (spielerisch intentionslos) zu erscheinen. Die Geste ist aufgeladen mit sinnlicher Bedeutung und Emotion, bewusster wie unbewusster, und zugleich im intellektuellen Sinne intentionslos. Sie ist ästhetisch besonders und mannigfaltig, sinnlich vielfältig, resonierend wie rasonierend. Die Geste ist immer reicher, als der Interpret es selbst weiß oder fühlt. In jeder Geste wohnt der Andere, der ich niemals sein kann, um mich ein Stück von ihm werden zu lassen.

Die unbewusste Dimension der Geste beinhaltet dem Bewusstsein Verborgenes: das somatische, leibliche Wissen des Körpers, der Finger, der Lippen, das als motorisches Gedächtnis Bewegungsfolgen speichert und neuschafft, die das Bewusstsein nicht kontrollieren und steuern kann; verborgene, emotionale, begehrlche Regungen, die im Fleisch des Körpers, in seinen Fasern, in den Säften seines Leibes, in den Tiefen der unauslotbaren Psyche lauern, knapp unterhalb der Grenze des Bewusstseins, doch groß wie der Körper eines Eisbergs unter Wasser und unerreichbar für die Feuerströme des Verstandes. Die Geste weiß, dass sie nichts weiß, weiß nicht, dass sie etwas weiß. Keine Geste ist isoliert, jede Geste ist ein Total. In den Gesten des Interpreten steckt mehr als ein analytischer Verstand, der die Strukturen „der“ Komposition, die es akustisch nicht gibt, nachzeichnet, mehr als ein Herz, das die tropfende Trauer oder die frivole Freude eines musikalischen Affektes gestaltet, von dem es zu fühlen glaubt. Die Gesten des Interpreten und des

⁴⁷¹ Hans-Georg Gadamer – Wahrheit und Methode; Mohr, Tübingen 1975, S. 261

⁴⁷² ebenda, S. 274

Komponisten sind unergründlich, das gesamte Leben steckt in ihnen, das Leben ihrer Um- und Mitwelt sowie alle Erlebnisse, ob bewusst oder nicht⁴⁷³. Wo sollten die Erlebnisse des Lebens des Interpreten „stecken“, wenn nicht in seinem Körper, seinem Gedächtnis, seiner leiblichen Existenz? Die Gesten des Interpreten, die seine „Stimme“ sind, sind die seines Körpers, dieses geformten, geworfenen Resonanzrohres, das sich im antwortenden Rufen auf etwas Vorgängiges selbst setzend vernimmt, um immer wieder der Andere zu werden, um zu sich zu kommen.

Allerdings benötigt der Interpret ein Instrument, ist er kein Sänger, um sich zu äußern. Er ist auf das Instrument als Erweiterung seines Körpers, als Körperextension im Sinne McLuhans angewiesen⁴⁷⁴, so wie dieses auf das Spiel seiner Hände, Füße oder Lippen. Das Instrument steht in einem engen Zusammenhang zur leiblichen Aktivität des Musizierenden, wobei die klangliche Gestalt der Töne auch von Machart und Qualität des Instrumentes abhängt. Die Qualität des verarbeiteten Materials, die Verarbeitung selbst, die Pflege des Instrumentes, die Qualität des Mundstücks, des Satzes Saiten etc.: es gibt unzählige Faktoren, die die klangliche Gestalt eines Instrumentes jenseits der mathematischen Berechnung seiner Proportionen beeinflussen. Reifte der Baum, aus dem der Leib des Instrumentes besteht, in einem speziellen Klima? Unter welchen Luftdruckverhältnissen? Wann wurde er geschlagen? Wie wurde er transportiert? Wurde er fachgerecht gelagert? Welchen Einflüssen unterlag seine posthume Reifung? Der Instrumentenbauer transformiert ein Stück Natur, lässt stummes Holz singen, in Verbindung mit der es zeitlebens umspielenden Luft, die den hohlen Resonanzkörper wieder in lebendiges Holz, in singendes verwandelt. Unio mystica zwischen Mensch und Natur.

*„Ich bin die Laute. Willst Du meinen Leib
beschreiben, seine schön gewölbten Streifen:
sprich so, als sprächest Du von einer reifen
gewölbten Feige. Übertreib*

das Dunkel, das Du in mir siehst.“⁴⁷⁵

Auch die Konstitution des Materials des Instrumentes ist niemals gleich. Eine kleine Veränderung der Umwelt, der Temperatur, eine minimale chemische Ablagerung im Resonanzkörper, ein Tropfen Feuchtigkeit im Mundstück: alle diese Faktoren und unzählige weitere bilden einzeln und in ihrer Kombination einen immer wieder neuen Klang. Ein leichtes Zittern der Finger, eine leichte Schwäche der Beine, ein leichtes Grummeln des Magens, ein leichtes Ziehen der Blase, all das bestimmt die Hervorbringung des Tones auf dem Instrument und damit das Detail und das ästhetisch besondere Gesamtbild der Interpretation eines Werkes. Eine geistige Frische, das Ergreifen des Gefühls des Momentes,

⁴⁷³ Hans-Werner Henze berichtet in seinen „Autobiographischen Mitteilungen“, dass er, als er seine Geburtsstadt Gütersloh nach vielen Jahrzehnten 1989 als 63-Jähriger im Rahmen einer Reihe von Ehrungen und Konzerten wieder besuchte, die Klänge und das Licht seiner Geburtsstadt in seine aktuelle Komposition, die in Japan spielende Oper „Das verratene Meer“, eingewoben habe: „Ich habe das Licht dieses Ostwestfalens in der Musik festhalten wollen. Die Beleuchtung Ostwestfalens ist von stiller Melancholie: Nie gab es so eine blendende Helligkeit wie beispielsweise bei mir im Latium. Es ist eine ganz andere Art von Licht. Sie erzeugt eine andere Art von Musik, natürlich auch ein anderes Denken. Auf meinem Weg ins Gütersloher Theater kamen mir zuweilen Kirchgänger entgegen (...), alle mit einem Gesichtsausdruck, als ob sie aufs Finanzamt müssten. Dabei gingen sie, Gottes Wort zu hören (...). Oft genug läuteten die Glocken vergeblich. Die elektrisch betriebenen der Martin-Luther-Kirche, in der ich getauft wurde, stehen in c-Moll, ganz wie die Schlussmusik von *Das verratene Meer*, worin Noboru und seine Schulkameraden sich anschicken, den von ihnen zum Tode verurteilten Seemann Ryuji Tsukazaki, Noborus Stiefvater, zu exekutieren.“; Hans-Werner Henze – Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen; S. Fischer, Frankfurt am Main 1996, S. 8/9

⁴⁷⁴ Marshall McLuhan – Die magischen Kanäle. Understanding Media; Verlag der Kunst, Dresden 1995

⁴⁷⁵ Rainer Maria Rilke – Die Laute; in: Das dichterische Werk von Rainer Maria Rilke; Haffmans Verlag bei Zweitausendeins, Berlin-Zürich 2009, S. 772

ein Hochgefühl aufgrund einer vorhergegangenen Freude, eine kurze Angst, eine gewisse Mattheit, ein kurzer Moment der Nicht-Konzentration, die Reaktion des Publikums und der Mitspieler: all dies fließt in die Erzeugung des Tons am Instrument ein. Eines einzigen Tons. Wie groß sind die Möglichkeiten der Kombinatorik verschiedener relationaler Töne in Raum und Zeit in den Gesten der Interpreten?

„Gleiche Saiten, die zu gleicher Zeit auf verschiedenen Gitarren angebracht und freischwingend von derselben Hand an ein und demselben Punkt der Saite angeschlagen wurden, werden in jedem Instrument einen unterschiedlichen Wohlklang hervorbringen. Der Klang, der uns besser erscheint, wird sicherlich von der Gitarre herrühren, die bessere Klangeigenschaften haben wird; und wegen alles dessen werden wir die Gitarre als „besser“ als die übrigen einstufen.

Nun gut; dasselbe Instrument bei Gleichheit der Bedingungen klingt nicht auf die gleiche Weise in den Händen verschiedenen Spieler. Das Violoncello Casals', die Violine Kreislers oder ein Klavier hervorragenden Fabrikats, erzeugen nicht die gleiche Klangvollkommenheit, wenn sie von unterschiedlichen Händen gespielt werden. Demnach gibt es eine höhere Rangordnung klanglicher Vollkommenheit bei ein und demselben Instrument, die in der besonderen Spielweise jedes Künstlers wurzelt.“⁴⁷⁶

Das Instrument ist ein nicht-menschlicher Handlungsträger, der die Handlungen der Gesten des Interpreten im wahrsten Sinne des Wortes trägt, erträgt und überträgt. Die Materialität des Wuchses des Holzes im Schein der Sonne, die Qualität des Leims in der Mischung des Klebemeisters, die Frische des Grases für das wiehernde Pferd, dessen Haare im Bogen eingespannt werden, all jene unergründlichen und mikroskopischen Einflüsse, die die (Natur-) Materialien der Instrumente durch den Einfluss der Gezeiten, des Windes, des Regens, der Sonne und der Pflanzen erfahren, all jene kleinen handwerklichen Meistergriffe und Deplatzierungen, all jene versehentlichen Rechenfehler, all jene glücklichen Handgriffe des Instrumentenbauers, all jene Vorsicht, all jener Leichtsinns der Lieferanten, all jene Umstände beim Transport der Instrumente, all jene Zufälle, all jenes Schwitzen der Haut des Instrumentalisten, all seine feinmotorischen Erzitterungen nervöser Nervenregungen, die kleine Magenübelkeit durch das hastige Essen der trüben Trauben aus Griechenland, deren Wuchs an den Hängen des Olympos vom Vogelkot ziehender Kraniche beschleunigt wurde, die zu fest geschnürten Schuhe des Interpreten, die Sorge um den erkrankten Freund, die immaterielle Energie des lauschenden, von grauhaarigen Tupfern durchzogenen Publikums in einem Saal, dessen Akustik von den Baumeistern nicht so optimal umgesetzt wurde, wie der Architekt sie geplant hat, all jene Außengeräusche von Feuerwehrsirenen, bellenden Hunden und dem fernen Donner des Gewitters, das die Schwüle der letzten Sommertage in einem prasselnden Regenguss vertreibt: das ist die Materialität, die jede Aufführung beeinflusst⁴⁷⁷. Wer könnte da sagen, der Interpret reproduziere lediglich „musikalische Realitäten“? Das Instrument als nicht-organische Erweiterung des Körpers bildet mit dem Interpreten eine Symbiose, eine „Stimme“, ein Netzwerk, in dem das ästhetisch imaginierende Denken des Interpreten, sein Lesen und Verkörperlichen der Zeichen in der Corona der Interpretation ohne Zeitverlust in performativ dargebotenen Klang umgesetzt wird. Im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours gehen hier das Objekt des Instruments als nicht-menschlicher Handlungsträger und das Subjekt des Interpreten ein engmaschiges Netzwerk ein, das beide so verleimt, als ob sie zusammen hergestellt wurden (von wem?: den Göttern, Musen, von Orpheus, dem Instrumentenbauer, den Eltern, dem Lehrer,

⁴⁷⁶ Pujol, S. 18

⁴⁷⁷ Sie ist ästhetisch Zumthors „Zeit der Integration“, dem Erklängen von Liedern zu verschiedenen sozialen Anlässen wie dem Auszug eines Ritters oder zu bestimmten Zeitpunkten des Jahres wie dem Beginn des Herbstes, verwandt, in der die „integrierte Zeit“ des Textes aufgeführt wurde; Zumthor, S. 40

Komponisten, Verleger, Zuhörer?). Kongeniale „Conjekte“. Wo sonst wäre die Interpretation eines „Werkes“ anders als im Körper des Interpreten, der mit dem Instrument verwachsen ist, wie Edward mit den Scherenhänden⁴⁷⁸?

So wie der Körper des Interpreten im seinem Zusammenschluss unzähliger Organismen, Fasern und Materialien in ständiger Veränderung und Transformation ist, bis er sich auflöst, so ist es auch das Instrument mit seinen zahlreichen Bestandteilen, die sich je nach Temperatur und Luftdruck ausdehnen, zusammenziehen, räkeln und strecken, sowie das „Werk“ in seinen unzähligen Gestalten und Gesichtern in den körperlichen Gesten des Interpreten. Erst als Leichnam hört der Prozess der Bewegung auf, schweigt das Instrument in Grabesstille und auch die Partitur ist ein stummer, starrer Leichnam, wird ihm nicht durch den durch das Instrument erweiterten Körper des Interpreten liebendes Leben eingehaucht. Die myriaden Bausteine des Selbst, des Instrumentes, der Umwelt und der Anderen fließen in den Moment der Reaktion auf die vom Komponisten in die Partitur anonymisiert gesetzte Geste, ins ausgesendete graphische, rauschende Zeichen, diese trügerische Maske, hinter der das (eigene) Leben pulsiert, wenn man sie abhebt.

Denn jede Note in ihrer Lautstärke, ihrer Länge, ihrer Klangfarbe, ihrem Timbre, ihrer Verbindung zur vorhergehenden oder nachfolgenden oder gleichzeitig erklingenden Note, jede Phrase, jede Dynamik und Agogik eines Taktes: alles geschieht durch das feine Spiel der Muskeln, Sehnen, Bänder des Körpers, einen stärkeren oder schwächeren Druck hier, ein leichtes Zögern dort, ein steileres Aufsetzen der Fingerkuppe dort drüben, eine breitere Gewichtung des Arms gleich hier, ein gelenkigeres Flattern der Zunge gleich dort, ein muskelloses Verweilen da hinten. Eine noch so starke innere ästhetische Imagination, eine noch so leuchtende gedankliche Vorstellung, eine noch so brennende geistige Vision kann sich musikalisch nicht darstellen ohne das somatische Handwerk des stark spielenden Interpreten. Das Fleisch des Leibes des handwerkenden Interpreten verleiht jeder Imagination Materialität, so wie es die Körper von Cortot, Gieseking und Sokolov getan haben, so, wie es Ravels eigener Körper tat.

Dabei wird der Interpret eins mit seinem Instrument, dieser Zusammensetzung von hohler Materie, durch die Luft strömt.

Interpretieren ist Bewegen.

Jeder Interpret ist immerzu der letzte Beweger, wo der Komponist der erste war.

Die Partitur ist unbewegt, starr, erfroren. Der Interpret muss die Erstarrung beheben. Er bewegt das Unbewegte, setzt den gebannten mimetischen Impuls spielend frei, indem er ihn aus dem papiernen Kerker gestisch befreit mit der Einzigartigkeit seiner „Stimme“.

Die relationale Kombinatorik dieser freigesetzten, zuerst quasi graphisch anonymen, dann gestisch personalisierten mimetischen Impulse, die über eine Bewegung Klang, Töne evozieren, ergibt das „Werk“ in seiner einmaligen und flüchtigen materiellen akustischen Gestalt jeder Interpretation. Dabei gibt es unendliche spielerische Möglichkeiten, den Klang gestisch zu evozieren.

Wie sehe ich diesen Ton im Verhältnis zu den anderen Tönen? Wie erzeuge ich ihn im Gesamtgefüge? Welche Klangfarbe soll dieser Ton haben? Welche Verbindung soll er mit dem nächsten, dem gerade vergangenen, dem verwandten auf der nächsten Seite eingehen? Welchen Charakter gebe ich diesem Abschnitt? Was ist das Ziel dieser Phrase? Wie kann ich es anders machen, um zu überraschen? Welche Gesamtdynamik gebe ich dem Satz im Verhältnis zu den anderen Sätzen des Werkes? Ist das *sforzato* im *piano* zu laut im Verhältnis zu dem des *Forteteils*, der gleich ertönen soll? Ist die Phrasierung gesänglich genug? Wie lasse ich die Mattheit dieser Passage klangfarblich leuchten, da sich die positive Wendung in der großen Sexte andeutet? Empfinde ich genügend Schwere bei der Dissonanz? Ist der Seufzer mit nur drei Viertel des Bogens zu leicht? Hört man das Schaben des Nagels im Spiel der Basssaite der Gitarre? Ist diese Passage leichtfüßig genug? Sind die rhythmischen

⁴⁷⁸ Edward Scissorhands; Regie: Tim Burton 1990

Gruppen klar gegliedert und akzentuiert? Reicht der Atem aus? Wie sehe ich den einzelnen Ton, das Motiv, die Phrase, den Abschnitt, den gesamten Satz, das gesamte Werk, das Gesamtwerk?

Diese Gedanken, mögen sie mit der „Vorstellung“ Kagels dem Reich ästhetischer Imagination angehören, müssen durch den Körper des Interpreten, um in der Vorstellung (auf der Bühne) hörbar und intersubjektiv wahrnehmbar und kommunizierbar zu werden.

So wie Simmel in „Zur Philosophie des Schauspielers“ konstatiert, dass der Dichter

„vielmehr Schicksal, Erscheinung, Seele dieser Gestalt in den nur eindimensionalen Verlauf des bloß Geistigen verlegt habe,“⁴⁷⁹

die erst noch durch den Schauspieler verkörperlicht werden müssen, um lebendig zu werden. Dies gilt in gleichem Maße für den musikalischen Interpreten. Es gibt nicht eine „richtige“ Rolle oder eine „richtige“, stumme „Komposition“ hinter der Partitur, sondern jeder Darsteller und Interpret bringt durch seine individuelle Physis in Kombination mit seinem Instrument eine andere Figur, ein anderes „Werk“ zum Vorschein. Das rauschende Zeichen ist Ausgangspunkt dieser Hervorbringung, materialisiert sich, erscheint in der körperlichen Performanz des Interpreten im tönenden, existenten, medial angemessenen Klang des Spiels am Instrument.

Jede Interpretation vertreibt die Einseitigkeit der Partitur.

Die Interpretation ist eine körperliche und schöpferische Tätigkeit, die im performativen Akt gestisch vollzogen wird. Die von Kolisch suggerierte Zwei-Welten-Theorie, in der die Physis immer den schwächeren und minderwertigeren Part darstellt, verschwindet zugunsten der Vorstellung der Partitur als rufenden, rauschenden, gestischen Möglichkeitsraum, von dem aus der Interpret eine materielle Variante der Partitur artistisch erscheinen lassen kann.

„Musik lesen heißt sie nachmachen.“⁴⁸⁰

Musik hat für Adorno einen historischen Doppelcharakter von Mimik und Sprache. Mimik sei nicht rein lesbar und imitierbar als Sprache, daher müsse die Interpretation die divergenten Elemente Klang und Schrift vereinen. Das sei Not und Wesen von Musik, die nur die Interpretation befreien und erlösen könne. In der Interpretation behandelt der Interpret für Adorno das Problem, wie Mimik zur Sprache und umgekehrt wie das Zeichen zum Bild werden kann. Bspw. die Dichtung trage die Auslegung ihres sinnlichen Soseins schon in sich, da die Elemente und Verbindungen ihres Inhalts ja konkrete Bedeutungen haben, wohingegen Musik als „paradoxe Zeichensprache eines Intentionlosen“⁴⁸¹, das in Worten, nicht Sätzen stammele, etwas außer ihr selbst Liegendes bedürfe, um die Zeichen einzulösen. Diese Einlösung stiftet der Interpret. Ohne ihn wäre die Partitur akustisch unsinnlich, sinnlos, wo der Text des Dichters auch im Stummen „Sinn“ ergibt.

Dabei werde das Intentionlose des musikalischen Zeichens jedoch nicht an den Trug von Bedeutungen verraten, so Adorno. Das Intentionlose des Zeichens erschöpft sich in der performativen Selbstreferentialität des Interpreten, in seinen Gesten. Sein Sagen ist intentionloses Sagen eines Sprach- und Mimikähnlichen, das sozusagen somatisch verstanden wird, ist pures Präsenz des Sinnlich-Körperlichen jenseits eines Sinns. Im performativen Hervorbringen der Musik erfüllt sich ihr Sinn als sinnliche Bewegung. *Interpretieren ist versinnlichen.*

⁴⁷⁹ Georg Simmel – Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse; Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968, S. 75ff.

⁴⁸⁰ Adorno, S. 245

⁴⁸¹ ebenda, S. 238

„Sprache interpretieren heißt Sprache verstehen; Musik interpretieren heißt Musik machen.“⁴⁸²

Musik selbst „sagt“ nichts, ist nur Spiel der Körper, Verhältnisse und Proportionen, aufgeladen mit kultureller und persönlicher Bedeutung. Damit sagt sie mehr als jeder „Geist“ (der ja auch in einem Körper „wohnen“ muss). Alles Geistige der Musik ist „bloße Station“⁴⁸³, da es um die (Wieder-?) Herstellung von Gestus und Ausdruck geht, nicht um die romantisch-literarische Vorstellung, die „Wahrheit“ eines feststehenden, urbildlichen, nicht evolutionären Jenseitigen aufscheinen zu lassen. Ohne Gestus kein Ausdruck, ohne Ausdruck keine Interpretation, ohne Interpretation keine Musik, ohne Musik nur Stille.

Das „Machen“ von Musik erfüllt ihre Bedürftigkeit. Das sehnde Streben der Töne nach Bewegung, nach Klangwerden, lädt den Interpreten rufend und anblickend ein, sie aus ihrem stummen Gefängnis zu befreien, als Schlüsselwörter den leberhackenden Adler der Notation umzuwandeln in fließenden Klang durch Bewegung, wenn er sie zu Gast sein lässt.

Dabei gilt es, die „passenden“ Gesten zum von der Partitur und den eigenen Erfahrungen hervorgerufenen ästhetischen Ideal im eigenen Machen spielerisch zu finden.

Die Fragen, die der musikalische Text stellt, bedürfen der Interpretation, die laut Adorno den Text erst zum Text werden lässt. Er besitzt eine Not, eine Bedürftigkeit, derer sich der Interpret annehmen muss, um die Zonen der Unbestimmtheit, die die gesamte Graphik der Partitur ist, durch seine „Stimme“ zu erhellen.

In der klassischen religiösen Hermeneutik wurden besonders die Stellen der Bibel exegetisch „erhellt“, die als besonders „dunkel“ galten. Eine erhellende und das Lesen leitende Interpretation sollte Licht in das Dunkel des Wortes bringen. Die Partitur ist ein solches einziges Dunkel, das nur durch den Interpreten, diesen mondänen Mondsüchtigen, erhellt werden kann. Er verwandelt die wesentliche Unbestimmtheit und Dunkelheit der Partitur in lichte Bestimmtheit durch seine „Stimme“.

Zumthor verweist auf die Materialität der Stimme, die vor jeder phonologischen Differenzierung etwas Materielles ist, das in Qualitäten und Quantitäten beschrieben werden kann und in jeder Kultur mit einer symbolischen Konnotation verbunden ist⁴⁸⁴. Die „Stimme“, welche der Leib, der geformte Körper des Interpreten und seines mit ihm verbundenen Instrumentes ist, ist der Ort der spielerischen Interpretation, der Lebendigkeit von Musik. *Was ist der Unterschied der Interpretationen? Die „Stimme“.*

In der „Stimme“, im leiblichen, individuellen, momentanen gestischen „Sprechen“, dem performativen, akustisch-materiellen Aufführen der Noten am Instrument, ersteht die Partitur in einer möglichen und verfliegenden Variante ihrer Aufführbarkeit. Die „Stimme“ des Interpreten spricht den Text der Partitur spielerisch in leiblicher und gestischer Weise, so wie er von ihr angesprochen, begeistert wird.

Die „Stimme“ stellt etwas wieder her, was durch sie einstmal und durch sie einsthin allein verkündet werden konnte und kann, stammt sie doch aus einem Reich der Wellen jenseits des Zeichens:

„Die niedergeschriebene Form ist hier nur der Abdruck eines Effekts, der hervorgebracht und verbreitet wurde, die Entfaltung der Stimme, durch die das Oeuvre sich dem Gehör darbietet.“⁴⁸⁵

⁴⁸² zitiert nach: Hans-Joachim Hinrichsen – „Zwei Buchstaben mehr.“ *Komposition als Produktion, Interpretation als Reproduktion?*; in: *Musikalische Produktion und Interpretation*; UE, Wien 2003, S. 15ff.

⁴⁸³ Adorno, S. 242

⁴⁸⁴ Zumthor, S. 64

⁴⁸⁵ Gerard LeVot; zitiert nach: ebenda, S. 89

Die „Stimme“ belebt die stumme Puppe des Zeichens, macht sie im Zauber der Aufführung wieder zum lebendigen „Sprechakt“ für die Dauer eines spielerischen Sommernachtstraums, in dem sie ihren Körper zur Verfügung stellt wie das stumme Akt-Modell, welches sich selbst malend nach eigenem Vorbild ästhetisch erschafft. Der Zettel der Partitur wird im Interpretieren zum träumenden Zettel. Die Stimme zeitigt für Zumthor

„das ideelle Rückgängigmachen der beim In-die-Schrift-Setzen des Textes einstmals vorgenommenen qualitativen Veränderungen.“⁴⁸⁶

Diese „Stimme“, die der Interpret stiftet, hat keine Bestimmung, ist intentionslos, Gegenwart, Präsenz,

„sich formend ebenso und in noch stärkerem Maße in den Bewegungen eines Körpers als in den artikulierte[n] Worten.“⁴⁸⁷

Ohne sie bleiben die Texte unbestimmt, ihre gestische „Botschaft“ im visuellen Rauschen der Partitur ungehört, da sie in ein Nichts sprechen (oder schweigen) würde.

Interpretieren ist der Partitur (s)eine „Stimme“ verleihen.

„In der performance ist der (...) Text zunächst ein Klangspiel, das als solches wirkt, und erst in zweiter Linie eine artikulierte Botschaft.“⁴⁸⁸

Die klangspielerische Stimme betreibt für Zumthor das Auslösen der Bedeutung im Glanz ihrer vitalen Leidenschaften. Klangspiel vor Botschaft, Ästhetik vor Ratio. Der Moment der Mündlichkeit ist mit Zumthor ohne Vorentwurf, auch wenn man ihn durch eine lange (Schrift-) Arbeit vorbereitet hätte. Jede Aufführung ist eine Diskontinuität im Kontinuum der Tradition, die die Partitur garantiert, ohne dass sie sie stiften könnte. Jede „Stimme“ ist ein Moment der Wahrheit und Kohärenz vor der Stille der Zeichen. Aus der Asche des Textes entschwebt der Phoenix der „Stimme“, laut, golden und majestätisch. Die Historizität einer „Stimme“ lässt die Partitur tönen, klingen, sprechen.

Für Zumthor ist die Stimme Ereignis und Wert in einem:

„Jedes ausgesprochene Wort konstituiert als Laut (vocale) ein allgemeines und zugleich einzigartiges Zeichen: im selben Augenblick vernichtet und wahrgenommen.“⁴⁸⁹

Die Einmaligkeit jedes „stimmlichen“ Ausdrucks, die Flüchtigkeit seines Verwehens, ist der Ort der Geschichte, in denen die Gesten des Interpretieren das „Werk“ aussprechen. Die Übermittlung eines Textes sind die Prozeduren seiner Verbreitung durch

„die Veränderung, durch die er als mitgeteilte Botschaft vom Stadium der Potentialität in das der Aktualität übergeht und wodurch er von nun an in der Aufmerksamkeit und dem Verständnis einer unbestimmten Zahl Anderer existiert.“⁴⁹⁰

Erst die „Stimme“ richtet ein Universum an Bedeutungen auf, das ohne sie bedeutungslos wäre, und kommuniziert dieses intersubjektiv.

⁴⁸⁶ ebenda, S. 60/61

⁴⁸⁷ ebenda, S. 95

⁴⁸⁸ ebenda, S. 36

⁴⁸⁹ ebenda, S. 13

⁴⁹⁰ ebenda, S. 21

„Die Stimme verbirgt und enthüllt unaufhörlich einen Sinn, den sie überschreitet, den sie versinken lässt, den sie überschwemmt und ertränkt, den sie von sich entfernt und der doch ihrer größten Macht parasitär innewohnt.“⁴⁹¹

Der Sinn ist der Parasit der „Stimme“.

„Wenn der Poet oder sein Interpret singen oder rezitieren...verleiht allein die Stimme dem Text Autorität. Das Prestige der Tradition ist das Agieren der Stimme.“⁴⁹²

Auch wenn die Autorität aus der Notation des Textes entstammt, ist doch die Stimme für Zumthor der Ort von unabweisbarer Präsenz (oder in unserem Sinne Präsens). Die Stimme vereint, was die Schrift getrennt hat. Sie ist damit immer Komponente einer einzigen Form, einzigartig, da sie nie wieder auf diese Weise hervorgebracht werden kann,

„als solche sich der Dauer entziehend, während ihre Komponenten die Tendenz haben, sich auf unbestimmte Zeit zu reproduzieren.“⁴⁹³

Eine Fülle reiner Gegenwart ohne Bedeuten. Ästhetische Wahrnehmung eines Spiels von gestischen und akustischen Erscheinungen, das sinnlich verweilt, ohne Sinn zu stiften. Die Stimme stellt einen vokalisiertem Raum dar und stiftet einen emotionalen Raum, der zum Teil ein qualitativer Raum ist, der eine „Operationszone der „fantasmatischen Funktion“⁴⁹⁴ aber auch ein konkreter topographisch bestimmbarer Ort ist.

Interpretieren ist, fantasmatisch operieren.

Interpretation ist für Zumthor nicht zu trennen von der lebendigen Präsenz der Stimme, die das Geheimnis ihres (in unserem Sinne gestisch-intentionslosen) „Wissens“ im Klang offenbart.

Die Aktivität der Stimme ermöglicht „metaphora“ und „hermeneia“, die beide eine Vorstellung von Veränderung, vom Eindringen in etwas Unbekanntes und ebenso etwas von der Veräußerlichung durch das Wort enthielten.

Die „Stimme“ des Interpreten stimmt immer, so wie sie bestimmt wird. Der Interpret wird bestimmt und bestimmt mit seiner „Stimme“ die Stimmung. Der Interpret ist so Akteur in einem Netzwerk, das ihn bestimmt wie er es bestimmt. Sein Verhältnis in einer oszillierenden Relation ersetzt die eindeutigen Pole im „Conjekt“, dem Zusammengeworfenen. Der bestimmte Interpret ist bestimmt verschränkt im bestmöglichen Bestimmen des Unbestimmten auf dem gestimmten Instrument.

Jede „Stimme“ bestimmt das Unbestimmte.

Interpretieren ist, das Unbestimmte, das einen anruft, zu bestimmen.

„Kompositionen“ sind ein ewig „zu vollendendes Werk“⁴⁹⁵, so dass am Ende des interpretativen Dialogs eine jeweilige neue sinnliche Form entstanden sein wird. Offenheit und Dynamik eines Kunstwerks machen sich bemerkbar im

„Sich-verfügbar-Machen für verschiedene Integrationen, konkrete produktive Ergänzungen, die es von vornherein in den Spielraum einer strukturellen Vitalität einfügen, die dem Werk eignet, auch wenn es nicht abgeschlossen ist, und die sich durchsetzt auch bei verschiedenen und vielfachen Ausführungen.“⁴⁹⁶

⁴⁹¹ ebenda, S. 31

⁴⁹² ebenda, S. 32

⁴⁹³ ebenda, S.72

⁴⁹⁴ Gilbert Durand; ebenda, S. 76

⁴⁹⁵ Umberto Eco – Das offene Kunstwerk; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1977, S. 55; trotz Ecos intellektueller Magersucht im Bereich der Musik sind seine Thesen in hohem Maße anwendbar auf die musikalische Interpretation.

⁴⁹⁶ ebenda, S. 56

Mit Eco kann über Eco hinaus behauptet werden, dass ein musikalisches Kunstwerk „physisch“ unabgeschlossen ist, solange es nicht „stimmlich“ erklingt, da die Möglichkeiten seiner spielerischen Bestimmung, seines Bestimmt-Werdens durch das subjektive akustisch-materielle „Wie?“ der Gesten des begeistert spielenden Interpreten niemals enden. Luigi Pareyson's Definition des Kunstwerks als ein in einer Endlichkeit eingeschlossenes Unendliches, dessen Geschlossenheit nicht statische und unbewegliche Realität, sondern Offenheit eines Unendlichen ist, trifft auf die Schablone der rauschenden Partitur zu, deren Verwiesenheit auf den Interpreten in der Notwendigkeit ihrer Bestimmung durch die „Stimme“ des jeweiligen Interpreten liegt⁴⁹⁷. Ihre unendlich vielen Gesichtspunkte antworten denen des Interpreten, begegnen und klären sich gegenseitig im Netz ihrer Relationen. Alle Interpretationen sind mit Pareyson endgültig in dem Sinne, dass jede von ihnen für den Interpreten das Werk selbst ist und zugleich vorläufig, indem jeder Interpret weiß, dass seine Interpretation vertiefungsbedürftig ist und andersartig darstellbar sein muss. Eine Interpretation schließt die andere aus, ohne sie zu negieren.
Die Bestimmung der Partitur ist ihre Bestimmung.
„Out of the dark – Hörst Du die Stimme, die Dir sagt: Into the light.“⁴⁹⁸

Der Torus als Raum der rettenden Interpretation

*Vor dem Ozean der Schönheit umarme ich doch nur schöne Reden.
 Kein Referent, kein Brot, kein Wein
 noch Zärtlichkeit in dieser Galerie der Schatten und des Lichts.⁴⁹⁹*

Die individuelle, immerzu neuschaffende Mimesis der „Stimme“ des Interpreten ist die rettende, spielerische, intentionslose (Wieder-) Inbesitznahme einer gestischen, offenen Leerstelle, die die Partitur durch die Differenz von dekomponierendem graphischem Zeichen und akustisch-materiellem Klang anbietet.

Die „Stimme“ des Interpreten ist der Ruf, der einen Rettungsring für die im stummen Ozean der Schönheit der graphischen Zeichen treibende Partitur auswirft, um sie errettend zu bestimmen. Denn, erinnern wir uns des Anfangs dieser Arbeit, Interpretation kommt „zu Hilfe“, setzt übersetzend zwischen zwei Städten über, legt aus wie ein anlegendes Schiff auf den Wellen der Klänge, deren glatte Räume rauschen und rauschen und rauschen⁵⁰⁰.

Die rettungsbedürftige Partitur, die in ihrem eigenen Schweigen zu versinken droht, ist eine Art Matrix, Gebärmutter von zahllosen möglichen klanglichen Versionen ihrer selbst. Sie erscheint wie eine begehbare, lebendige, zeitlose Stadt am Meer, die offen für Blickwinkel, Sprengungen, Abkürzungen und Unfälle ist. Die Partitur ist eine multifunktional einrichtbare gestische Wohnstätte, eine dehnbare, betretbare Hülle. Sie ist wie eine Glocke, die hohl ist, aber einen speziellen Klang liefert, sobald man sie anschlägt. Der rettende Interpret schlägt die Glocke dieser maritimen Stadt, zu der er durch eine Karte Zugang gefunden hat, in den spielerischen Gesten „seiner“ Interpretation. Die Interpretation stellt wie eine Kamerafahrt auf akustischer Ebene einen gewählten Ausschnitt, eine bestimmte Perspektive der klippenreichen Landschaft der „Komposition“ spielerisch vor, die sich immer von einem begrenzten leiblichen Blickwinkel aus und von einer sich in ständiger Veränderung befindlichen Umwelt darstellt.

Der Interpret liefert eine Kopie aus der Partitur, die kein Original ist. Es gibt nur Kopien ohne Vorlage. Das Werk des Interpreten ist, das „Werk“ zu kommentieren, wo es kein Original

⁴⁹⁷ Luigi Pareyson; zitiert nach: ebenda, S. 57/58

⁴⁹⁸ Liedtext aus: Falco – Out of the dark; EMI 1998

⁴⁹⁹ Serres, S. 372

⁵⁰⁰ Das stumme, visuelle Rauschen der Zeichen, das wie eine Photographie des fernen Meeres erscheint, trifft sich im Machen von Musik womöglich mit anderen maritimen Gegenständen und Bewohnern wie dem „Steg“, dem „Frosch“ oder den Bachs.

gibt. Die Interpretation spiegelt die „Komposition“ aus dem Spiegel heraus, wobei das Spiegelbild der Interpretation erst das flüchtige Original der „Komposition“ erzeugt, das sich für die kurze Dauer des Erklingens im Spiegel selbst sieht. Wie ein Vampir – der das Flüssige, was das Klangliche ist, blutig aus den Eingeweiden, was die Töne sind, getrunken hat – kann sich das „Werk“ im Spiegel nicht sehen. Dabei ist es umgekehrt: nicht der Körper des Vampirs hat kein Spiegelbild, sondern das Spiegelbild des „Werkes“ hat keinen Körper, existiert nur im Spiegel, auf der anderen Seite. Das musikalische „Werk“ ist wie das Negativ, von dem es kein Positiv gibt. Wie ein Foto, das nicht geschossen wurde, aber trotzdem da ist. In der rettenden „Stimme“ des Interpreten kann sich der „Sinn“, der intentionslos ist, die „Botschaft“ der „Komposition“, die es nicht gibt und nur in den Varianten der Partitur als flüchtiger Sinnspruch entstehen kann, aussprechen.

Die rettende Interpretation findet dabei im Raum des Torus statt.

„Im System tauschen Rauschen und Nachrichten ihre Rollen je nach der Stellung des Beobachters und nach den Handlungen des Akteurs, aber sie verwandeln sich auch ineinander ganz in Abhängigkeit von der Zeit und vom System. Sie machen Ordnung und Unordnung.“⁵⁰¹

Der Interpret verwandelt als beweglicher Beobachter innerhalb des Systems Komponist-Hörer das visuelle Rauschen der Partitur, die als Treibgut aus dem Meer der Klänge zurückblieb, in (s)eine akustische Nachricht. Das Paar Rauschen-Nachricht ist für Serres systemimmanent, wie wir in Kapitel eins gesehen haben, da eine komplexe mehrstimmige Nachricht nur um den Preis des visuellen Rauschens transportiert werden kann, wobei dieser Transport in der Notation öffnend ist. Der Beobachter im System übersetzt diese Beziehung, indem er die Nachricht maximiert und das Rauschen minimiert, so wie der Interpret das Rauschen der Differenz von graphischem Zeichen zu akustisch-materiellem Klang spielerisch minimiert und seine „Nachricht“, welche eine konjektive, gestische, flüchtige, „intentionlose“ ist, maximiert.

„Wer am System teilhat, der nimmt das Rauschen um so weniger wahr und drängt es um so erfolgreicher zurück, je mehr er im System operiert.“⁵⁰²

Der bewegliche Beobachter nimmt für Serres innerhalb des Systems die Nachrichten wahr. Nur der den Bewegungsaufforderungen der graphischen Zeichen der Partitur nachkommende, sich (am Instrument) bewegende Interpret kann „gestische Nachrichten“ aus dem Rauschen der stummen visuellen Partitur lesen und diese individuieren. Nähert er sich der (nicht linearen) Grenze (der Bewegungslosigkeit), so hört er mehr und mehr Lärm (in unserem Fall Stille), wird zum Verdrängten. Man kann die Botschaft möglicherweise nur hören, weil das Rauschen seinen Lärm verbreitet (das Da-Sein der zwitterhaften Zeichen uns anblickt und uns im Lärm ihrer Stille auffordert), so wie man die „Nachricht“ der Partitur nur im performativ hörbar gemachten visuellen Rauschen der Partitur spielerisch finden kann. Man muss aus dem Rauschen lesen, was der Beobachter in ihm momentan, „geschichtlich“, gestisch „findet“, während sie sich ihm als Spielrahmen gibt.

Das Rauschen der Partitur findet in einem Torus statt, welcher der dem Ideal verhafteten Corona Steiners verwandt ist.

„Der Torus ist für den Beobachter der Raum der Transformation des Rauschens in Nachricht und umgekehrt.“⁵⁰³

⁵⁰¹ Serres, S. 102

⁵⁰² ebenda, S. 105

⁵⁰³ ebenda, S. 107

Der Interpret bewegt sich in der Interpretation im Transformationsraum des Torus. Der Torus als mathematisches Objekt hat die Gestalt eines Rettungsrings. Man erhält einen Torus wie folgt: man rollt ein Blatt zu einem Rohr und verklebt die Enden des gebogenen Rohrs. Selbiges verrichtet die Interpretation symbolisch mit dem Blatt der Partitur. Der Torus erscheint so als rettendes Bindeglied einer gelingenden Kommunikation zwischen Komponist (im Inneren des Rings, gleichsam auf einer unzugänglichen Insel (ggf. außerhalb der Zeit?)) und Hörer (außerhalb des Rings, gleichsam an der Küste) oder zwischen Vorstellung (imaginierend im Inneren des Rings) und Vorstellung (auf der Bühne, die sich im Torus in die performative Wahrnehmbarkeit des Äußeren stellt). Der Interpretationsraum des Torus' transformiert das visuelle Rauschen der Partitur in die akustische „Nachricht“ des (gestisch subjektivierten) Klangs, wobei die Unschärfe der rauschenden Partitur zur (intentionlosen) gestisch-klanglichen „Nachricht“ der spielerischen Interpretation wird.

Folgen wir den lateinischen Bedeutungen von „torus“, so ergeben sich neben der gewöhnlichen, der „Wulst“, noch andere Bedeutungsfelder, die für unsere Zusammenhänge fruchtbar sind: der Torus ist ein „Muskel“, der mit seiner zeitweiligen Aktivität und Tatkraft maßgebliche Veränderungen innerhalb und außerhalb des Körpers zeitigen kann, ist das „Ehebett“, in welchem sich die Vermählung von Komponist und Hörer vollzieht, ist die „Böschung“, die zwischen zwei getrennten Höhen im sanften Übergang verbindet, ist die „Schleife“, die keinen Anfang und kein Ende hat⁵⁰⁴.

Der Torus der Interpretation verschlingt das System Komponist-Hörer, setzt sich als performative Zeit des Muskels, der Ehe und der Schleife verbindend an die Stelle des Zustands der zeitlosen Partitur. Die Enden werden zusammengeführt, die Startpunkte vereint und ausgelöscht. Die Aufgabe des Interpretieren im Transformationsraum des Torus besteht darin, die Partitur aus der Sphäre von außerhalb der Zeit des stummen, rufenden Rauschens der Partitur in die ihr eigentliche der vergehenden Zeit der gestischen-spielerischen Performanz zu transformieren, um eine Variante ihres Möglichkeitsraums erscheinen zu lassen. Ohne ihn könnten die zwei Chronien Komponist-Hörer, deren Zeitlichkeit Jahrhunderte (oder deren Räumlichkeit hunderte Kilometer) entfernt liegen kann, nicht zum Einklang finden.

Interpretieren ist, im Torus der Interpretation Zeit vergehen zu lassen, um flüchtigen Einklang zu stiften.

Im Torus der Interpretation verwandelt die muskulöse „Stimme“ des errettenden Interpretieren von der Böschung einer Stadt am Meer aus das visuelle Rauschen der Zeichen eines unhörbaren Ozeans in die intentionlose Botschaft der Gesten des Klanglichen im Spiel der Schleife des Hochzeitfestes.

Interpretieren ist, den Rettungsring auswerfen.

⁵⁰⁴ <http://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/torus>

Das „Werk“ als Ort von Geschichte in den materiellen Gesten des Interpreten

Auf der Narbe der Gegenwart verschlingen sich mehrere Chronien ineinander.⁵⁰⁵

*Wer kennt ihn, diesen, welcher sein Gesicht
wegsenkte aus dem Sein zu einem zweiten,
das nur das schnelle Wenden voller Seiten
manchmal gewaltsam unterbricht?*

*Selbst seine Mutter wäre nicht gewiß,
ob er es ist, der da mit seinem Schatten
Getränktes liest. Und wir, die Stunden hatten,
was wissen wir, wieviel ihm hinschwand, bis*

*er mühsam aufsah: alles auf sich hebend,
was unten in dem Buche sich verhielt,
mit Augen, welche, statt zu nehmen, gebend
anstießen an die fertig-volle Welt:
wie stille Kinder, die allein gespielt,
auf einmal das Vorhandene erfahren;
doch seine Züge, die geordnet waren,
blieben für immer umgestellt.⁵⁰⁶*

Jede Interpretation ist ein Moment von Wahrheit, da das „Werk“ nicht in einer zeitlosen Sphäre existiert, sondern nur die Partitur in der Geschichtlichkeit menschlichen Daseins.

Die Wahrheiten der Partitur sind polyphon.

Man darf sich nicht von der vermeintlichen Ruhe der Zeichen der Partitur täuschen lassen.

Um ihrer Herr zu werden, braucht es eine neue Mathematik. Eine Mathematik, in der eins und eins, wie in der Zeugung, drei werden können.

Jedem „Werk“ ist für Adorno Geschichte nicht äußerlich, sondern sein „wesentliche(s) Substrat“⁵⁰⁷. Das Geheimnis der inneren Historizität des „Werkes“ ist laut Adorno, dass es sich stetig verändert und am Ideal (s)einer eigenen Wahrheit zerfällt, was sich mit unseren Erkenntnissen von Vorstellung (Imagination) und Vorstellung (performativer Materialisation) deckt. Denn das Ideal des „Werkes“, die ästhetische Imagination von Komponist (und Interpret) vor jeder Klangwerdung, ist ein uneinholbares, nur im Zerfall der materiellen Geschichtlichkeit menschlichen Daseins gestisch wahrnehmbar aufglänzend. In der Wahrheit (je)der Interpretation vollzieht sich für Adorno Geschichte. Das „Werk“ ist Vehikel der Geschichte, und alle Geschichten, die während seiner Geschichtlichkeit mit ihm erzählt werden, transzendieren sich zur Wahrheit vor dem Hintergrund des Endes jedes Geschichtlichen.

„In den innersten Zellen der Musik, die frei sind von der Intention, wohnt die Geschichte.“⁵⁰⁸

Die Partitur stellt einen Ort für die Artikulation von Geschichte dar, indem sie als bewohnbare Begeisterung den Interpreten einlädt, sie zu beherbergen, sie zu Gast zu laden, wodurch sie Ort des Geschehens von individuierender, intentionsloser Geschichte wird.

Die Partitur ist ein Ort für die Bewohnbarkeit einer Zeit.

Die Zeit der Partitur ist in den Gesten des Interpreten, der mit der Schönheit seines vergehenden Körpers unterwegs ist zum Tode, in dessen Angesicht jede Interpretation zur Wahrheit wird.

Jede Interpretation schiebt den Tod auf und akzeptiert ihn zu gleichen Teilen.

⁵⁰⁵ Serres, S. 111

⁵⁰⁶ Rainer Maria Rilke – Der Leser; in: Das dichterische Werk von Rainer Maria Rilke; Haffmans Verlag bei Zweitausendeins, Berlin-Zürich 2009, S. 794

⁵⁰⁷ Adorno, S. 259

⁵⁰⁸ ebenda, S. 250

Der Interpret als „Ort“ des Treffpunkts von Eigenem und Fremdem spiegelt im „Werk“ als Schauplatz die Dynamik der Historizität. (Je)Der Interpret befragt die Partitur gestisch im Rahmen des starken Spiels artistisch immer wieder neu, sie antwortet ihm, begeisternd, in ihm selbst und erzeugt ihn aufscheinend als Individuum in der Stätte seines Widerhalls.

„Den Prozess, in dem das Andere als solches im Unterschied zum Eigenen erfahrbar und damit gleichzeitig das Eigene als Moment der Wirkungsgeschichte des anderen verstehbar wird,“⁵⁰⁹

nennt Gadamer „Horizontverschmelzung“. Musikalische Interpretation ist der Torus, in dem die Verschmelzung des Horizontes von Eigenem und Fremdem statthat. Ich werde von einem Anderen bestimmt, erzeugt, hervorgerufen und bin doch ich, der den Anderen antwortend verwirklicht. Ich bin der Andere, der Andere ist ich.

Die musikalische Partitur ist ein Ort für die Gestik des Interpreten, wo er diese, historisch und divers, ausführen kann und sich mit dem Anderen trifft. Musikalische Interpretation ist ein „Ort“, an dem Historizität, Materialität geschieht, „sich“ ausstellen kann. Die Tätigkeit des Interpreten ist „Ort“ der Freisetzung sozialer Energien, da der mimetische Impuls, den das „Werk“ in seinen auffordernden Zeichen bannt, mit Adorno vor jeder Individuation liegt und als Regung stets kollektiv bleibt, auch wenn sie auf einen subjektiven Ausdruck trifft. Musik ist mit Adorno ein Reservoir für die Bewegung von Körpern in kollektiver (vor jeder Individuation) und individualisierter (nach jeder Individuation) Weise sowie Ausdruck von Körperlichkeit(en) in Bewegung. Komponieren und die Partitur als ihr Resultat gibt immer ein „Wir“ weiter, es gibt das autonome Ich in der musikalischen Interpretation nicht, es gibt nur das „Conjekt“, das mit dem Anderen vermengte Ich.

In der Geste (je)der Interpretation vollzieht sich eine Verknüpfung von Individuum und Kollektivpersönlichkeit. Die Noten der Partitur erscheinen gleichsam als Regungen, Masken, hinter oder vielmehr in denen „Orte“ geschichtlicher, körperlicher Bewegung, Gestik, Mimik und Befindlichkeit liegen. Das Zeichen der Note ist, wie wir oben gesehen haben, Operationszone der „fantasmatischen Funktion“, aber auch ein konkreter topographisch bestimmbarer Ort. Die Topographie des „Ortes“, an dem die Verschmelzung der Horizonte stets erneut stattfinden kann, ist die Wulst des Torus der Interpretation nach den graphischen Zeichen einer Partitur, in dessen Freiheitsraum Gestik in die Zeit kommen kann, damit sie resonierend das Conjekt zusammenwirft.

Die Partitur affiziert und regt zur Nachahmung an, wobei jede Nachahmung eine Neuahmung ist, da sie niemals wiederholt, sondern grundsätzlich offen und bedürftig nach dem Anderen ist. Die sozial anonyme Geste der Partitur harrt ihrer individuierenden, geschichtlichen, spielerischen Verlebendigung im Körper des einzelnen artistischen Interpreten, der durch sie seine eigene leibliche Existenz als individuell erleben kann und sie offen lässt für den Besuch des Nächsten (der auch er selbst sein kann).

Die gestischen Bilder der Musik beziehen sich „nicht bloß auf die „einzel-menschliche Erfahrung, die sie registriert“⁵¹⁰, sondern auf die gesamte Gesellschaft, ihre Totalität und damit auf den „konstitutiven geschichtlichen Prozess“⁵¹¹. Damit beherbergt die Partitur des Komponisten neben seinen eigenen anonymisierten Gesten die Gesten (je)des Interpreten, wie das Original des Dichters die Übersetzungen jedes Übersetzers.

Jede Geste (je)des Interpreten ist eine Übersetzung in die, in (s)eine Zeit.

Als „Rudiment des Vieldeutigen“⁵¹² beschwören die musikalischen Zeichen immer ein Jetzt, niemals ein Damals, von dem der Interpret getrennt bleibt wie Benjamins Engel der

⁵⁰⁹ Jung, S. 129

⁵¹⁰ Adorno, S. 251

⁵¹¹ ebenda

⁵¹² ebenda, S. 249

Geschichte vom zertrümmerten Paradies, dessen Wind ihn aber antreibt. Die Interpretation „übersetzt“ die rauschenden, anonymen Zeichen der Partitur im Gestus der spielerischen Unmittelbarkeit artistisch, wobei in ihren Konfigurationen die den jeweils subjektiven Ausdruckskategorien eigentümlichen physiologischen und somatischen Gesten des Interpreten abgebildet werden.

Die Partitur stellt einen Spielrahmen dar, in dem die Gesten des Interpreten/der Interpreten Geschichtlichkeit sichtbar, hörbar, fühlbar werden lassen. Ein beweglicher Spielraum, in dem die kleinen, rundlichen Notenköpfe ballartig zirkulieren.

Mit Serres kann die musikalische Partitur als ein Quasi-Objekt beschrieben werden, das den Interpreten in der Interpretation als Individuum aufleuchten lässt.

Das Quasi-Objekt ist für Serres kein Objekt und dennoch eines, da es kein Subjekt ist. Es ist auch ein Quasi-Subjekt, weil es ein Subjekt markiert oder bezeichnet, das dies ohne es nicht wäre.

„Wer sind wir? Wir sind die, welche das Frettchen vorübergehen lassen, die, welche es nicht haben. Dieses Quasi-Objekt macht das Kollektiv. Sobald es anhält, schafft es ein Individuum.“⁵¹³

Das Quasi-Objekt ist für Serres wie ein Ball (die Partitur, die selbst aus vielen kleinen Bällen besteht), dessen Objekt der Körper (des Interpreten) ist.

„Spielen heißt nichts anderes, als sich zum Attribut des Balls als der Substanz zu machen. Die Gesetze sind für ihn geschrieben, sind in Bezug auf ihn definiert, und wir beugen uns diesen Gesetzen.“⁵¹⁴

Das Spiel der musikalischen Interpretation, in dem ich durch die Gesten eines Anderen ich selbst werde für den Augenblick der Ausführung, ist, den „Pass“ eines Anderen annehmen. Der Ball zirkuliert dabei für Serres wie ein Frettchen (dessen lat. Wortstamm „fur/furis“ ein diebisches Element enthält), er ist das eigentliche Subjekt der Zirkulation. Die wartenden Spieler des Kollektivs sind seine Ruhepunkte und Stationen, wobei sich der Ball in einen „Zeugen der Ruhestation verwandeln“⁵¹⁵ kann. Hat der Interpret den Ball, den die „Komposition“ als Partitur „passt“, so wird er für den Moment Resonanz, individueller „Ort“ der Geschichte, persönliche Handschrift der Schrift, flackernde Schärfe in der Unschärfe⁵¹⁶. Denn in den Gesten des Interpreten, der den Pass annimmt, scheint individuierte Geschichtlichkeit auf, auch wenn sie in der zeitlosen Zeit des Festes, dem mit Schleifen festlich geschmückten Ehebett des Torus, dieses ästhetischen Muskels, stattfindet. Dabei ist die Partitur langlebiger als alle ihre Interpreten, die ihr Kollektiv bilden, sie zirkuliert als nicht-menschlicher Handlungsträger in der Geschichtlichkeit menschlicher Handlungssphären, wie Cartaphilus, der ewig wandernd Erlösung sucht. Wie der Wolf, der seinen Stein kochen will, wobei er alle möglichen Geschöpfe versammelt, um doch niemals Erlösung finden zu können⁵¹⁷. Alle Teilnehmer des besonderen Festessens werden Zeugen, geben dem Wolf Obdach, Vertrauen und Ruhe für die Dauer eines Abends, an dem sie ein frisches Tischtuch auflegen. Doch kann der Wolf seinen Stein – der Hauptbestandteil einer (Stein-) Suppe ist, zu deren Zubereitung die anderen Teilnehmer die lebenswichtigen und den Geschmack

⁵¹³ Serres, S. 346

⁵¹⁴ ebenda, S. 347

⁵¹⁵ ebenda

⁵¹⁶ Ebeling ruft Moritz Lazarus' Spieldefinition von 1883 in Erinnerung: das Spiel sei reine physische Bewegung, sei als „Spiel haben“ zu verstehen, das von der „Sichtbarkeit der Bewegungen“ des Spiels handele; Knut Ebeling – Nachwort; in: Huizinga, S. 121

⁵¹⁷ Anaïs Vaugelade – Steinsuppe; Beltz & Gelberg, Landsberg 2014

erzeugenden Zutaten mitbringen – niemals auflösen, er muss ihn mitnehmen, muss weiterziehen, durch den Abend, zum nächsten Dorf.

Der Ball (die Partitur mit ihren zuerst und zuletzt immer anonymen Gesten) ist das Zentrum, auf das sich alles bezieht, solange das Spiel läuft und durch dessen Zeichen der Interpret markiert ist. Er ist als Zeuge des Balls zur Schlachtung markiert, denn Zeuge heißt auf Griechisch „Märtyrer“. Der Pass subjektiviert zwar aus der Masse des Kollektivs, seine Annahme beinhaltet aber zugleich eine desubjektivierende Erfahrung einer „besetzenden“ Geste, welche den ballführenden Angreifer, den Interpreten im Moment der Aufführung, zum Opfer macht. Denn der Ball macht alle zu möglichen Opfern im raschen Wechsel der Stellvertretungen, so wie die Gesten der Partitur ihre leibliche Stellvertretung im Interpreten finden. Der hin- und herlaufende Ball webt (wie ein diebisches und zugleich freigiebige Frettchen) das Kollektiv, „indem er virtuell jedes Individuum für tot erklärt.“⁵¹⁸ Oder als Subjekt unter-wirft. Zunächst. Denn Interpretation basiert auf der Wiederholung des Notierten, das mit jeder Wiederholung mehr zu dem Meinigen wird und ein Subjekt aufscheinen lässt. Nur, indem die Partitur den Interpreten „opfert“, kann sie sprechen, nur, indem sie ihm die Gewalt einer desubjektivierenden „Besetzung“ durch eine zuerst und zuletzt immer soziale, anonyme, offene Geste „antut“, kann er als Subjekt im starken Spiel der wiederholenden und ausschabenden Interpretation erscheinen. Die Gefahr des Scheiterns besteht. Der Ball ist Quasi-Objekt und Quasi-Subjekt, durch das man zum Subjekt wird, das jedoch vergeht, wenn der Ball weitergepasst wird und das Spiel des Klangs der Ausführung verklungen ist (bis zur nächsten Ausführung). Vielleicht wechselt der Ball die Phase im Moment der Stille? Der Verlust souveräner Subjektivität durch die desubjektivierende Besetzung der zuerst und zuletzt immer anonymen Gesten der Partitur ist die Bedingung zum Einlass in die Eigenzeit ihres Festes, das Subjektivität erzeugt. Die ballartigen Noten schauen mich an wie die Augen des Frettchens.

*Sie sind wie Wächter bei verhängten Schätzen, die sie bewahren.*⁵¹⁹

Je mehr Subjektivität im „Werk“ untergeht, desto mehr entsteht sie im Rückhall, in desto mehr Größe strahlt das „Werk“ auf, gibt Preis von seinen Räumen, seinen geheimen Kammern, seinen lichten Kontinenten und dunklen Galaxien, die nur in mir und durch mich entstehen können. Ich bin ein Kontinent, ich bin eine Galaxie im tragenden „Getragensein von der Sache“⁵²⁰.

*Oh Herr, gib jedem seinen eignen Tod.*⁵²¹

Je länger wir im Fest verweilen, umso reicher erscheint es uns.

Rilke nennt Musik „nicht mehr bewohnbar“⁵²². Das Fest kann nur (im Präsens) begangen, erlebt, nicht bewohnt, besessen werden (in der Präsenz), der Ball fliegt weiter.

*Wir sind nur der Mund*⁵²³ *und ihre Stimme kommt von ferneher.*⁵²⁴

Die Tätigkeit des Interpreten hat aus ästhetischer Perspektive enge Verwandtschaft mit religiösen Opferzeremonien. Er bietet sich zur Bewohnbarkeit der Geste des Anderen an, die in ihm zu seiner wird, ohne, dass er er bliebe.

Hubert und Mauss beschreiben in ihrer Opfertheorie, dass das Opfer eine religiöse Handlung ist, in der durch die Weihung einer Opfergabe, welche Mittler zwischen Opferndem und Gottheit ist, deren Zustand modifiziert wird⁵²⁵. Die Opfergabe erfährt eine Weihung, in deren Verlauf sie (wenigstens teilweise) zerstört wird.

⁵¹⁸ Serres, S. 348

⁵¹⁹ Rainer Maria Rilke – Sie sind so still; aus: Das Stunden-Buch; in: Das dichterische Werk von Rainer Maria Rilke; Haffmans Verlag bei Zweitausendeins, Berlin-Zürich 2009, S. 605

⁵²⁰ Heinrich Jacoby – Musik, Gespräche. Versuche 1953-1954; Hans Christians Verlag, Hamburg 2003, S. 60

⁵²¹ Rilke – Oh Herr, gib jedem seinen eignen Tod; in: Dies alles von mir – Gedichte; dtv, München 2000, S. 47

⁵²² Rilke – An die Musik; in: ebenda, S. 140

⁵²³ Rilke – Wir sind nur der Mund; in: ebenda, S. 152

⁵²⁴ Rilke – Und ihre Stimme kommt von ferneher; in: ebenda, S. 55

⁵²⁵ Christopher Selbach – Die Opfertheorien von Hubert/Mauss und Smith/Doniger und ihre Anwendung auf das Agnihotra; <http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/16463.html>

Im Moment der Aufführung nimmt der Interpret als Mittler zwischen Komponist und Hörer das Opfer der Tilgung seiner Subjektivität hin – mit der Energie des Publikums geweiht und auf dem Bühnenaltar der Alltäglichkeit entzogen –, um die Macht der Musik gewitterartig unter den im Konzertritual Anwesenden zu entladen und dabei er selbst zu werden.

*Und sieh: ihr Leib ist wie ein Bräutigam.*⁵²⁶

Die Totenmaske ablegen, um die schüchterne Ferne des Festes anwesend sein zu lassen.

*„Es ist die Aufgabe das, was da sprechen will, hören zu lernen.“*⁵²⁷

Die (Auf-) Gabe des Übersetzers, die (Auf-) Gabe des Interpreten.

*„Das Ich ist eine Spielmarke im Spiel, die man austauscht. Und dieses Wandern, dieses Netz von Übergängen, diese Stellvertretungen des Subjekts weben das Kollektiv.“*⁵²⁸

In diesem Sinne entsteht, jedoch auch andersherum, die „Komposition“ – diese akustisch-materielle (Un-) Möglichkeit, deren graphische Stellvertreterin die stumme Partitur ist – durch das wechselhafte Verdunkeln und Aufblitzen der „Ichs“ ihrer Interpreten, deren Weitergabe und Austausch, Ersetzung und Stellvertretung in der Grenzüberschreitung des mimetischen Vermögens. Jeder Interpret trägt sein „Ich“ (opfernd und stiftend) bei und das „Wir“ der „Komposition“ als Kollektiv entsteht. Der Ort von Geschichte, den die Partitur anrufend zur Verfügung stellt, wäre ohne den Interpreten unbewohnt, wäre keine Möglichkeit der Artikulation eines immer zukünftigen „Wir“, sondern eines sterbenden „Ichs“. Der Wolf mit seinem ballförmigen Stein benötigt Gastfreundschaft, die seinem Klopfen antwortet, das Misstrauen überwindet, den Anderen einlässt, um die Gemeinschaft für die Dauer des Abendmahls, das nie das letzte sein wird, zu erzeugen. Dieses lebendige „Wir“ – der einzige Modus, in dem die „Komposition“, die aus einem anonymen Kollektiv und dem temporären Aufblitzen von Individualität besteht, lebt – teilt die Gemeinschaft des Konzertes, die für die Dauer der Aufführung zu einer temporären Gemeinschaft des Festes wird. „Conjunktives Concert“.

Die rauschende Partitur – wie das Pusten des Wolfes – ist der Raum für zirkulierende „Ichs“, welche durch sie individuiert werden und die selbst dadurch beseelt wird, um für die Dauer einer Aufführung zu leben.

*„Wenn das Quasi-Objekt umgeht, sind wir dieselben, ein Symbol.“*⁵²⁹

Das Symbol der Note macht den Interpreten, anrufend, selbst zum Symbol, zu einem Symbol der Symbole, die ohne ihn symbolisch blieben und es auch mit ihm bleiben. Die Aufgabe des „Ichs“ im zirkulierenden Quasi-Objekt der Partitur, das nur für die Zirkulation da ist, stiftet das „Ich“ erst in einer Bewegung der Resonanz und bedingt eine Transsubstantiation der vereinzelt Wesenheiten von Komponist und Interpret in eine „conjunktive“ Relation im Raum des Torus (das Innen ist umschlossen, das Außen unendlich groß). Das autonome Wesen beider wird durch die Relation, die im Machen von Musik nach einer Partitur entsteht, aufgehoben, so wie das neue Zentrum die alten Pole in Parenthese setzt. Subjektivierung ist Dessubjektivierung.

Interpretieren ist, eine lebendige Relation herstellen, wo es zuvor nur Vereinzelung gab.

Der Transfer zwischen Orten ist wesentlicher als die Orte selbst, da die Transformation oder Transsubstantiation unterwegs, im Pass des Balles, geschieht. Die Relation (des Netzwerkes)

⁵²⁶ Rilke – Und sieh: ihr Leib ist wie ein Bräutigam; in: Dies alles von mir – Gedichte; dtv München 2000, S. 57

⁵²⁷ Gadamer, S. 48

⁵²⁸ Serres, S. 349

⁵²⁹ ebenda, S. 387

lässt die Pole von Aktivität und Passivität, Objekt und Subjekt, Ich und Anderer schmelzen. Conjekte und Quasi-Objekte im Torus. „Conjektiver“ Konjunktiv, „Conjektiv“, das zusammengeworfene Verbundene als offene Möglichkeitsform.

Welche Partitur würde die Möglichkeit verneinen, würde nur einen Interpreten wollen? Wollte der Komponist diese Verneinung, so müsste er seine Komposition nicht aufschreiben, denn jede Notation, jede Partitur schafft ein Quasi-Objekt für die Zirkulation von „Ichs“ ihrer Interpreten, aus dem das „Wir“ der Komposition erwächst, da sie im Visuellen das gestische „Wie?“ des Akustischen für ein immer neues „conjektives“ „Wir“ veröffentlichend freistellt. *Interpretieren ist, sein „Ich“ für das „Wir“ der Komposition zu stiften, um durch sie zum „Ich“ zu werden und dabei ein „Über-Ich“ zu schaffen, das „conjektiv“ über jedes Ich hinausweist.*

Ich habe zu Beginn dieser Arbeit gefragt, ob Medialität, die Vermittlung einer musikalischen Idee/Struktur/Form mit Notation gelingen kann. Es wurde deutlich, dass die Kommunikation durch eine Partitur immer ein transformierender Prozess ist, der im „Informieren“ eines stummen ästhetischen Ideals das Niedergeschriebene grundsätzlich „verändert“. Die „Veränderungen“ beim Niederschreiben werden ergänzt durch die Verschiedenartigkeit des Körpers und des Instrumentes des Interpreten, welche zusammengenommen die Gesten des Interpreten in ihrer Verquickung ausmachen, performativ und materiell vergehend gezeitigt, wobei sie bestimmen wie bestimmt werden. Die Geste vermittelt nicht nur „musikalisch“, sondern vermittelt auch etwas jenseits der Musik Liegendes: Relationalität und Historizität menschlichen Daseins. Musik eignet sich in besonderem Maße zur Darstellung dieser in ihren „innersten Zellen“ liegenden, grundlegenden existenziellen menschlichen Kategorien aufgrund ihres ambigen, nonverbalen, jedoch akustischen und kommunikativen Charakters – welcher Raum für ein größtmögliches freiheitliches Empfinden offen lässt – aufgrund ihres somatischen, wellenartigen, ausschwingenden, zur Resonanz zwingenden Charakters und aufgrund der performativen, gestisch offenen, spielerisch-artistischen Bedingungen ihrer Produktion.

Folgen wir an diesem Punkt den relationalen Überlegungen Reinhold Görlings zur Geste, um weitere Erkenntnisse zu erhalten, welche eine Durchmischung der Positionen von Subjektivität und Objektivität, Aktivität und Passivität, Ich und Anderem anzeigen und so mosaikartig das Bild der „conjektiven“ Ästhetik der musikalischen Interpretation verdichten. Denn ist das „conjektive“ Treffen in den Gesten der Partitur nicht Ausdruck von Relationalität und Historizität, die in besonderem Maße in der Musik aufscheinen können? Illustrieren sie nicht einen Moment des Gemeinsamen, Sozialen, Verbundenen im Angesicht der Dunkelheit, eine Brücke über den Abgrund? Einen eutopischen Platz, der ästhetisch ermöglicht, was politisch unmöglich scheint?

In Jean-Claude Schmitts Werk „Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter“ unterscheidet der Autor drei Sinnzusammenhänge, die den performativen Charakter der Gesten, ihren instrumentellen, handwerklichen oder magischen Sinn darstellen⁵³⁰:

- 1.) Die Geste als „Ausdruck der inneren Bewegung der Seele, der Gefühle und des sittlichen Lebens des einzelnen“;
 - 2.) Die Geste als Mitteilungsfunktion (Zeichensprache, nonverbale Kommunikation);
 - 3.) Die Geste als Sinnzusammenhang des Machens, Hervorbringens, der Bewegung.
- Ich möchte besonders Schmitts dritte Definition der Geste hervorheben, die sich am weitesten mit meinen bisherigen Darstellungen der musikalischen Interpretation im letzten Kapitel als reine Gestik, als intentionslose Bewegung, deckt.

⁵³⁰ dargestellt nach: Reinhold Görling – Im Medium sein; in: Geste. Bewegungen zwischen Tanz und Film (Hg. Reinhold Görling, Timo Skrandies, Stephan Trinkaus); transcript, Bielefeld 2009, S. 267

Gesten stellen für Göring soziale Relationen her und gehen nie in nur einer instrumentellen Logik auf (wie die Gesten des Barkeepers beim Drinkmischen nicht im Tauschwert aufgehen). Die Bewegung der Geste ist im intellektuellen Sinne intentionslos. Vilém Flusser dazu:

„Die Geste ist eine Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeuges, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt.“⁵³¹

In diesem Zusammenhang ist Flussers Definition für die Thematik der Ästhetik der musikalischen Interpretation sehr fruchtbar, da sie sich auf die Gesten des Interpreten an seinem Werkzeug, dem Instrument, übertragen lässt und deren Nicht-Kausalität – welche eine Variante der nicht mit einem Sinn oder einer stringenten Logik verbundenen Intentionslosigkeit ist – herausstellt. Das letztlich Unergründliche der Gesten, der „Stimme“ des Interpreten, das Nicht-Kausale, deutet auf das „Konjektive“, Zusammengeworfene, hin, welches – stets kollektiv und stets individuell, stets anonym und stets konkret – mehrdeutige Gestalt jenseits der Logik und Kausalität findet. Denn die Gesten des Instrumentalisten folgen zugleich, wie wir gesehen haben, denen vieler anderer – zuvorderst denen des Komponisten in den anonymisierten Gesten der von diesem personalisiert verwendeten, allgemeinen musikalischen Materie, welche im graphischen Zeichen „hinterlassen“ wurden und die vom Interpreten (noch weiter) personalisiert werden. Durch die Differenz von graphischem Zeichen und akustisch-materieller Klanglichkeit ist das „Wie?“ der spielerischen Ausführung dieser Gesten und ihrer Verbindung, das „Wie?“ der Mimesis, offen, ist „Interpretationssache“. Somit ist die im beziehungsreichen Zeichen der Note „verborgene“ Geste zugleich sozial wie individuell, objektiv wie subjektiv, ist grundsätzlich offen, komplex, nicht-kausal. Sie ist eine stumme Kommunikation der Körper von Komponist und Interpret durch das Medium der Partitur, eine verschobene, sinnlich-sinnlose Choreographie, solipsistisch und doch im „Konjektiv“ assoziiert. Die Kausalität der logischen Linearität(en) muss vor dem Komplex des Netzes kapitulieren.

Weiterhin sieht Flusser die Geste als Ausdruck der Gestimmtheit, die sich von der Stimmung darin unterscheidet, dass sie eine Ausdrucksqualität hat, was Adorno als wesentlich für das Machen von Musik ansah. Die Gestimmtheit des Gestischen in der musikalischen Interpretation als Ausdrucksqualität entspricht der Verwobenheit des gestimmten Instruments mit der Körperlichkeit und Leiblichkeit des Interpreten, die die „Stimme“ des Interpreten ausmacht. Die Geste schwebt im Zwischenraum von selbstbezogener Emotion und kommunikativer Sprache und führt zurück auf das Theater, zur Theatralität menschlichen Handelns.

„Die Theatralität ist jene Dimension menschlicher Praxis, in der etwas in die Sichtbarkeit und Wiederholbarkeit geführt wird, das weder ein Zeichen noch ein Gegenstand ist, jedoch als soziales Ereignis oder szenische Konstellation verstanden werden muss.“⁵³²

Musikalische Interpretation macht als theatrales Ereignis etwas sichtbar und wiederholbar, das weder Zeichen noch Gegenstand ist, sondern eine zutiefst soziale, relationale Dimension hat. Damit macht sie nicht ein abstraktes, autonomes, menschenfernes „Werk“ erfahrbar, sondern ist Ausdruck sozialer Beziehungen, szenischer Konstellationen, die ein menschliches, demokratisches Mit- und Nebeneinander illustrieren, das offen ist für alle Integrationen, die im Rahmen ihres Gesetzestextes (den beziehungsreichen Zeichen der Partitur) ausgesprochen werden. Das musikalische „Werk“ ist die „konjektive“ Eutopie, in der jeder zu vollem Recht kommt.

⁵³¹ zitiert nach: Göring, ebenda, S. 268

⁵³² ebenda, S. 269

Mit Görling ist der musikalische Interpret in dieser Konstellation im Zustand des „Im-Medium-Sein(s)“, die Szene nicht Zeichen von etwas oder Signifikat eines graphischen Signifikanten, sondern in eine Form von Wiederholbarkeit gestellte, sichtbare, soziale, relationale Verbindung von Menschen (und Dingen).

Die Geste nähert sich für Görling Platons universellem Zusammenhang der Bewegung an und verweist zugleich auf einen Reflexionszusammenhang, den Benjamin mimetisches Vermögen, den Spiegelneuronen verwandt, nannte.

Benjamin sieht die kindliche Geste als

„Signal aus einer Welt, in welcher das Kind lebt und befielt.“⁵³³

Diese gelte es im Kindertheater aus dem

„Zauberreich der bloßen Phantasie zu lösen und sie zur Exekutive an den Stoffen zu bringen.“⁵³⁴

so, wie auch die performative Interpretation „Stoffe“ aus dem „Zauberreich“ der Imagination artistisch in die stoffliche Wahrnehmung stellt. Diese Stoffe sind Texturen, Verknüpfungen und Konstellationen, die dem Theaterspiel oder der Erzählung zugrunde liegen und

„vielleicht auch zur Aus- und Aufführung drängen, die aber nicht direkt und unmittelbar in Erscheinung treten und in diesem Sinne auch nie vollständig ausgeschöpft werden können.“⁵³⁵

So wie das Kind (soziale) Konstellationen der Umwelt nachspielt, um sie sich theatralisch einzuverleiben und „herrschend“ zu materialisieren, zu integrieren, so bringt die Geste der Interpretation stumm und doch beredt die oftmals nicht sichtbaren Verbindungen von Menschen untereinander sowie von Menschen und Dingen zur Sprache, die im Torus des „Konjunktiven“ über dem Vergehen rauschen.

In diesem Zusammenhang, auf den auch Adorno rekurrierte, können auch die gestischen Möglichkeiten der Partitur, die hinter dem graphischen Zeichen der Partitur „stofflich“ „verborgen“ sind und anrufend zur Ausführung drängen, niemals ausgeschöpft oder ausfüllend zur Darstellung gebracht werden. Denn es gibt immer noch den Anderen, der die anonyme Geste der Partitur individuierend und spielerisch in Raum und Zeit ausführen kann, es gibt immer noch denselben Interpreten in verschiedenen (zeitlichen und damit körperlichen wie emotionalen) Situationen, in denen dieser die Geste spielerisch wieder anders ausführt, wodurch die Gesten niemals mit dem Zeichen der Partitur deckungsgleich werden können. Ich stelle mir 20 meisterliche Interpreten in 20 geschmückten Räumen mit 20 meisterhaften Instrumenten vor, die 20 mal vollendet eine Partitur spielen und dennoch Raum offen lassen für 20 Unendlichkeiten weiterer möglicher Interpretationen, die allesamt Wahrheiten sind. Das graphische Zeichen der Partitur ist ein öffentliches, ein soziales, ein demokratisches, ein eutopisches, das auch immer anders und von einem Anderen belegt werden kann und daher die Relationalität einer grundsätzlichen, ethischen Offenheit für jeden Teilnehmenden zeigt. Wir könnten noch zahllose Interpretationen der *Sonatine* von Ravel hören, um sie, ob von einem der vier genannten Interpreten oder von weiteren, immer wieder als neu und zugleich unabgeschlossen, offen, erleben zu können. Es bleibt immer ein Rest, etwas nicht Integrierbares übrig, das offen bleibt für den Anderen, so wie es in allen vom Menschen gemachten Systemen (nicht erst seit Gödels mathematischem Beweis) immer einen offenen

⁵³³ zitiert nach: Görling, S. 270

⁵³⁴ ebenda

⁵³⁵ ebenda

Rest, ein blindes Axiom, eine grundlose Aussage gibt, die sich im und mit dem System nicht belegen lassen.

Benjamins Stoffe verweisen auch auf die Stofflichkeit der Worte, Zeichen, Dinge, so wie auch den Zeichen der Partitur Stoffliches zugrunde liegt, stoffliche Ausführungen des musikalischen Interpreten, materiell in den Gesten seines Körpers stattfindend, welcher auf das anrufende Rauschen der Zeichen spielerisch und resonierend reagiert.

Görling sieht des Weiteren die Geste als desubjektivierend und einer Todeserfahrung verwandt an, was sich zu meinen Erkenntnissen der desubjektivierenden Erfahrungen des Spukhaften, des Quasi-Objektes, der Resonanz und des Spielerischen der musikalischen Interpretation fügt, welche die Subjektivität bedrohen und sogar aufheben, jedoch zugleich verändern sowie entstehen lassen.

Die quasi gewalttätige Besetzung des Körpers durch die desubjektivierende Geste beschreibt auch Zumthor. Die Geste setzt in Beziehung und

„wirft den Körper in den Raum der performance, indem sie sich seiner bemächtigen und ihn mit ihrer Bewegung erfüllen will.“⁵³⁶

Die Exotopie der Geste lässt sich für Görling mit Bergsons Virtualität der Bewegungen des Universums zusammen denken und hat so eine befreiende und messianische Dimension. Benjamin sieht darin:

„das geheime Signal des Kommenden.“⁵³⁷

Jede Geste ist offen für das Kommende, das der Andere ist. Benjamin weiter:

„Solche Gesten stellen einen Versuch dar, durch Nachahmung die Unverständlichkeit des Weltlaufs gegenstandslos oder seine Gegenstandslosigkeit verständlich zu machen.“⁵³⁸

Im Moment der Interpretation macht der Interpret seine eigene, „geworfene“ Gegenstandslosigkeit sowie die Intentionlosigkeit der Musik performativ sowie sinnlich-akustisch „verständlich“.

Wo Steiner noch auf die Transzendenz des Sinnes von Kommunikation hofft, sehe ich die letztendliche Sinnhaftigkeit der musikalischen Interpretation und ihrer Kommunikativität (und damit ihrer Transzendenz, die eine fleischliche ist) in der ästhetisch-besonderen, subjektiven, unabschließbaren, sinnlichen, gestischen „Beseelung“ eines anonymen, anrufenden, begeisternden, graphisch rauschenden Zeichenmaterials im spielerisch starken Interpretationsprozess, der eine „conjektive“ Relationalität zwischen Menschen sowie Menschen und Dingen in der Zeit ihres Vergehens illustriert, wobei Durchmischungen und Transformationen gefördert werden.

Die Ausführung einer Bewegung, einer „Nachahmung“, die keine ist, sondern eine „Neuahmung“, die nicht mehr mit gegenständlich Gegebenem in Beziehung steht, sondern mit Bewegungen im Netz und einer Relationalität zum zuvorgekommenen und nachfolgenden Anderen. Denn die Bewegungen des Interpreten, welche die Musik machen, sind immer „in Bewegung“, niemals starr, gegebener Endpunkt. Durch sie werden die Endpunkte Partitur/Klang im Fluss einer unabschließbaren, relationalen Bewegung gehalten. Denn Bewegung ist mit Bergson niemals in starre Zwischenglieder zu unterteilen, festzuhalten und zu bannen, wie es die messenden Naturwissenschaften vollziehen, sondern als vitales Element des Lebendigen immer „unterwegs“, bis zum Stillstand des Todes.

⁵³⁶ Zumthor, S. 42

⁵³⁷ zitiert nach: Görling, S. 271

⁵³⁸ ebenda

In den Gesten des Interpreten bewegt sich jede Partitur unabschließbar im Fluss der Zeit fort.

„Die Schrift trägt überall ein Zukunftspotential in sich, das sich erst im Durchleben und Durchleiden ihrer Worte öffnet.“⁵³⁹

Interpretation öffnet die Partitur für jede Zukunft. In der ästhetischen Dimension der musikalischen Interpretation wird die Unverständlichkeit (der Geworfenheit und Intentionlosigkeit des Daseins, des Namenlosen der Instrumentalmusik) aus der Sphäre der Erkenntnis (also der Gegenstände, Zeichen und Objekte) gelöst und in der bewegenden Relation der intentionlosen und doch so „sinnvollen“ Geste, dem stets für alle Räume und Zeiten offenen mimetischen Vermögen, erfahrbar gemacht. Interpretieren akzeptiert die existenzielle Offenheit, „Sinnlosigkeit“ des menschlichen Daseins und füllt sie mit sinnlichem Sinn, der die Mannigfaltigkeit des Lebens feierlich aufscheinen lässt. Interpretation stiftet einen Funken Wahrheit, der in seiner sinnlichen Schönheit die eigene existenzielle Unverständlichkeit tröstlich liebend akzeptiert, teilt und hoffend in eine lichte, gemeinschaftliche Zukunft trägt. Die Ästhetik der musikalischen Interpretation ist die einer unabschließbaren gestischen Relationalität aller Elemente – Menschen, Gegenstände, Belebtes, Unbelebtes, Räume, Zeiten – zueinander. Kafkas Affe aus dem „Bericht für eine Akademie“ gesteht:

„Ich ahmte nach, weil ich einen Ausweg suchte, aus keinem anderen Grund.“⁵⁴⁰

Das Moment der Uneingelöstheit, das mit der Nachahmung verbunden ist, hat für Görling immer eine messianische Dimension, da das Stoffliche, Unverstandene einer Aufnahme harret, welche es dann in seiner Aufnahme verändert und als etwas Neues erscheinen lässt. Dadurch löst jede Geste der musikalischen Interpretation etwas ein, vervollkommnet es für den Augenblick des Klanges und entlässt es in eine offene, evolutionäre Zukunft.

Interpretieren ist hoffen und warten.

Die Nachahmung des Interpreten als „Neuahmung“ ist ein Mittler, der niemals wiederholt, sondern im Informieren transformiert. Er ist Ort der Geschichte von Materie, Veränderung, Leben, sozialer Verbindung. Die Uneingelöstheit des vorausschwingenden Ideals der ästhetischen Imagination, das Komponist wie Interpret von der „Komposition“, die mit Kagel außerhalb der stummen Vorstellung nicht existieren kann, trennt, wird in jeder Nachahmung eingeholt, wobei es immer vorläufig und rückläufig bleibt.

Interpretation verfolgt ein Ideal, das nicht eingeholt werden kann, da es immer auch den Anderen gibt. Damit ist sie Sinnbild der Wahrheit, der Lüge, des Glücks und der Tragik menschlichen Daseins.

Görling sieht die Geste mit Jean Laplanche als verkörpertes Potential der Korrespondenz von Gegenwart und Vergangenheit, was das Verhältnis des eine vorträgliche Sammlung von anonymen Gesten (in der Partitur) subjektivierenden Interpreten (in der Horizontverschmelzung der Interpretation) im Moment der Interpretation (hoffend auf eine erfüllte Zukunft) passend beschreibt. Denn in der Sprache ist etwas, was in der Mitteilung nicht aufgeht, jenseits der Intention liegt, wie Muster, Worte, Stile, Rhythmen, ein „Nichts“, das der Grund von etwas ist⁵⁴¹ und das doch nur ist, weil man spricht. So teilt auch jede Interpretation im Angesicht des Ideals Zeit und Materie mit, ist Akzeptanz der irdischen Vergänglichkeit in vereinigender Liebe zum Anderen, hoffend auf das Licht der Sonne im fahlen Schein des Mondes.

⁵³⁹ Ratzinger, S. 22

⁵⁴⁰ Görling, S. 272

⁵⁴¹ Werner Hamacher; zitiert nach: Görling, S. 273

Die Geste ist bei Görling das Nichts des Sprechens, das, was also „erst erlaubt, dass von etwas gesprochen wird“⁵⁴², was auch Zumthor beschrieb. Die Geste ist quasi ein fleischliches, visuelles Axiom eines Akustischen wie der Sprache oder auch der Musik. Nur die Geste lässt Musik erstehen, nur im und durch den Körper findet Musik statt. Die Geste ist etwas Grundsätzliches für die musikalische Interpretation. Die Partitur, dieses akustische Nichts, ist das visuelle Axiom der Musik, ist eine stumme Geste, die sprechen will. Die Partitur ist eine stumme Geste, die gesprochen werden will, die mich zum Anderen, der mich ruft, über setzt im Übersetzen. Die Geste des Interpretieren beantwortet dieses Visuelle akustisch.

Interpretieren ist, eine stumme Geste zeigend sprechen.

Das Mimetische ist eher Selbstbezug als Verweis auf etwas, denn

„es zeigt sich das Sich-Zeigen selbst.“⁵⁴³

In den Gesten des musikalischen Interpretieren zeigt sich Medialität mit Görling als das, was immer schon vorausgegangen ist und sich noch zeigen wird. Das „Sich“-Zeigen hat keinen Ort, keinen eigenen. Diesen Ort des „Sich-Zeigens“ als „Ich-Zeigen“ (das auch immer den Anderen mit zeigt) macht jeder Interpret in seinen Gesten als „Ort“ von Geschichte menschlicher Relationalität sichtbar.

Interpretieren ist, Medialität, Relationalität „sichtbar“ zu machen.

Interpretieren ist zeigen, dass Medialität nur mit dem Anderen, durch ihn, möglich ist, wobei sie die Sterblichkeit akzeptiert und ein über dem Abgrund des Nichts zitterndes „Wir“ weitergibt in das Dunkel der Zeiten.

Die Gesten des Interpretieren sind als ins Erscheinen Treten des Erscheinens zu verstehen, haben etwas „Gespenstisches“, denn auch wir sind uns Gespenster,

„weil das, was uns bewegt und befähigt, dass wir uns auf uns selbst beziehen, uns immer schon vorausgeht.“⁵⁴⁴

Der Interpret gehört wie ein Verfluchter der Partitur a priori an, ohne er selbst zu sein. Er wird es erst in seinen Gesten, die ein Anderer schrieb.

Görling weiter:

„Wenn wir im Medium sind, stehen wir in Relation zu einem Anderen, uns selbst eingeschlossen, wir sind aber nicht bei uns. In jeder Beziehung zum Anderen ist Medialität eingeschlossen.“⁵⁴⁵

Musikalische Interpretation durch kongeniale „Conjektive“, Quasi-Objektivität, illustriert diese Beziehung augenscheinlich.

Die Vorbedingung für Theatralität kann gelesen werden als

„some sort of real, immediate, physical presence.“⁵⁴⁶

Diese angehende, nach „Antwort“ fragende Präsenz (der Partitur) ist nicht selbstidentisch, sondern „Resultat eines Verhältnisses von Differenz und Wiederholung“, aus dem die Einmaligkeit des theatralischen Ereignisses, als das in diesem Zusammenhang die Interpretation verstanden werden kann, resultiert. Das Ereignis, das stattfindet, verwandelt

⁵⁴² Hamacher; ebenda

⁵⁴³ ebenda, S. 274

⁵⁴⁴ ebenda

⁵⁴⁵ ebenda, S. 274

⁵⁴⁶ Samuel Weber; zitiert nach: Görling, S. 275

den Ort, an dem es stattfindet, in eine Bühne, die zwischen Realität und Fiktion liegt und nie abschließbarer Ort möglicher Ausdrucksbewegungen im Verhältnis zu einem Anderen ist.

Interpretieren ist, das Vergehen ausstellen.

Derrida sieht die Geste als das „Fleisch des Wortes“, als Schrei, den Artikulation in der Sprache und Logik „noch nicht gänzlich haben erkalten lassen.“⁵⁴⁷ Die Geste als Sprache ist noch nicht durch die Logik der Repräsentation getrennt worden, ist ein Stück sinnliches Präsens noch in der Zeit des Paradieses vor jeder Erkenntnis oder in der Zukunft des Messianischen, in der jede Erkenntnis endet. In dieser Hinsicht sind nicht die Worte wie in aristotelischer Lesart die Stimme der Seele, sondern die Gesten, die wie die Volkssprachen für Zumthor noch nicht dem Logos der Schrift, der repressiven Grammatik unterworfen wurden. Deshalb ist jede musikalische Interpretation eine einzigartige gestische Expression, ein neuartiger, lebendiger Ausdruck in der vergehenden Zeit unserer Menschenleben. Die Geste der Interpretation, die Musik erstehen lässt, ist ein Stück Paradies auf Erden, ein kleines, vergehendes Stück Schönheit. Sie verweist auf etwas hinter der Musik Liegendes, das gemeinsamer Grund menschlicher, vergänglicher Existenz ist, welche offen ist für alle, die da kommen. „Conjektiv“ Eutopia.

„Im Ereignis tritt etwas in Erscheinung, weil es Subjekte und Dinge in eine Situation einbindet, in der sie aus sich heraus getreten sind und sich nicht mehr ganz selbst hören.“⁵⁴⁸

Das Ereignis der Interpretation lässt den Körper in den Gesten am Instrument als relational in Erscheinung treten, ohne dass er Träger von Zeichen ist. Die Intentionlosigkeit der Musik lässt den Körper nicht zu einem Zeichen eines transzendenten, vorgefertigten und „urbildlichen“ Sinns, einer „musikalischen Realität“, einer Wahrheit oder einem Diktat, dem sich alle unterzuordnen haben, werden, die in der „Komposition“ in einem metaphysischen Jenseits geborgen liegen, sondern zu einem werdenden Abbild offener Relation. Die Medialität des Körpers des Interpreten ist Ausdruck einer immerzu offenen Differenz, da er nie ganz in seinem Körper ist. Der Körper (und das zu ihm gehörende Instrument als sein „Werkzeug“) ist in „Relation und Bewegung in einer Textur“⁵⁴⁹. Der Körper des Interpreten ist die Gleichzeitigkeit zweier Körper: von dem, der immer schon vergangen ist (der Andere, wie der Komponist), wenn ich mich auf ihn reflexiv beziehen will, und dem, der sich durch diesen Selbstbezug formt und verändert (der stetig werdende Interpret). Beide sind für Görling aufeinander bezogen und werden doch nie zu einer Einheit werden können, was die „conjektive“ Geste der Interpretation immanent darstellt.

Interpretieren ist, in den Gesten eines Anderen man selbst zu werden für die Dauer eines Augenblicks.

Wie in Brechts epischem Theater, wo der Schauspieler sich und den Text zugleich zeigen soll, ist die Tätigkeit des Interpreten als ein In-Szene-Setzen einer Relation (von Körpern, Stoffen und Dingen) zu betrachten, aus der eine unendliche Vielzahl an offenen Anschlüssen möglich ist. Der Körper jedes Interpreten und seines Instrumentes ist (für die Partitur) Ausdruck reiner Potentialität.

Die in der Partitur „gebannten“ Gesten sind adressierende, zur Antwort zwingende Bilder im spukhaften Werden, aus deren spielerischer Beantwortung mit Adorno und Görling Geschichte erstehen kann und Relationalität sichtbar wird. Die Gesten der Noten der Partitur sind nie vollständig dem Zwang einer Regel unterworfen, dem, was Eco „musikalische

⁵⁴⁷ Derrida; zitiert nach Görling, ebenda

⁵⁴⁸ ebenda

⁵⁴⁹ Merleau-Ponty nannte sie „das Fleisch der Welt“; ebenda, S. 276

Realitäten“ nennt, und können daher im Interpretieren Gesten hervorrufen⁵⁵⁰, durch die wir im Zwischenraum, im Medium, in einer „Relation von Singularitäten“⁵⁵¹ sind. Denn jeder Garten Eutopias ist offen. Der Bezug im Genuss hat wesentlich etwas Parasitäres, was das Öffnende ist. Jede Beziehung ist Öffnung des Systems:

„Das System ist offen, das allein ist wirklich, und es gibt stets Beziehungen – und Parasiten: Öffnungen und Mittler, die uns in die Ferne schweifen lassen, mit den Hunden und auf den Pferden.“⁵⁵²

Interpretation als Akteur-Netzwerk

*Mir sagten viele Dinge
vieles.
Nicht nur sie rührten mich
oder meine Hand rührte sie an,
sondern so dicht
liefen sie
neben meinem Dasein her,
dass sie mit mir da waren
und so sehr da für mich waren,
dass sie ein halbes Leben mit mir lebten
und dereinst auch einen halben Tod
mit mir sterben.⁵⁵³*

Sie sind so still; fast gleichen sie den Dingen.⁵⁵⁴

Das System der musikalischen Interpretation ist grundsätzlich relational und offen. Kommunikation von musikalischer Komplexität jenseits mündlicher Vor- und Nachahmung durch das Zeichen der Partitur kann nur stattfinden, indem sich die Determinanten der Ausgangspositionen – Vorstellung des Komponisten und Notation dieser in den Zeichen der Partitur – für Vorgänge der Interpretation und Transformation im Prozess der übersetzenden Übermittlung öffnen. Wo wir ausgegangen sind von geschlossenen Entitäten – Komponist, „Werk“, Partitur, Interpret – müssen wir feststellen, dass das Musikmachen nach den Zeichen einer Partitur Musik, ihre Tradierung und (Wieder-?⁵⁵⁵) Erzeugung öffnet und die Relation von Menschen, Dingen, Orten und Zeiten sichtbar macht, versammelt. Die festgefügten Ausgangsglieder changieren, verschwimmen und wandeln sich zu „conjekiven“ Mischwesen, die das Fest der Interposition feiern.

Fassen wir unsere Erkenntnisse zusammen:

Der Interpret nimmt eine Partitur, schlägt sie auf und beginnt zu spielen. Ausgehend von den vier Interpretationsbeispielen des ersten Satzes der *Sonatine* von Maurice Ravel für Klavier durch den Komponisten selbst, Cortot, Gieseking und Sokolov habe ich gezeigt, dass Notation repressive wie öffnende, ermöglichende Elemente besitzt, wobei sie ein parasitäres, visuelles Rauschen in das lineare System der mündlichen Vor-, Mit- und Nachahmung einführt, das wesentlich aus dem Gestischen als optischer Schatten der Musik entstanden ist. Dieses Gestische besteht immer vor, neben und nach der Schrift, die einen Freiheitsraum

⁵⁵⁰ „Die Dinge haben das Vermögen, Gesten im Menschen hervorzurufen...“; Görling, S. 282

⁵⁵¹ ebenda

⁵⁵² Serres, S. 130

⁵⁵³ Pablo Neruda – Ode an die Dinge; in: Mit Gedichten durchs Jahr. Ausgewählt von Daniel Kampa; Diogenes, Zürich 2012, S. 354

⁵⁵⁴ Rilke – Sie sind so still; in: Dies alles von mir. Gedichte; dtv München 2000, S. 51

⁵⁵⁵ Das „Wieder?“ können wir ab jetzt löschen, da es keine „Wieder“-Erzeugung sondern eine Erzeugung ist.

öffnet, in welchem die Präsentation des relativ bestimmten „Was?“ durch die relative Unbestimmtheit der akustisch-materiellen Erzeugung des „Wie?“ stattfindet. Durch die Differenz von graphischem Zeichen zu akustischer Materialisation des „Wie?“ öffnet das Zeichen, Mal der Abwesenheit von Komponist und Klang, das Werk im Visuellen der andeutenden Symbole der Partitur einer unendlichen Größe von akustischen Realisationsmöglichkeiten. Die beziehungsreichen Symbole der Partitur sind im Moment der Niederschrift durch den Komponisten dabei schon interpretierend und auf die Interpretation als Modus der Erzeugung ausgerichtet, wobei sie sich strukturell für den Anderen öffnen. Im „Lesen“ der dekomponierten Partitur bildet der Interpret ein ästhetisches Ideal der besten aller möglichen Klänge heraus, das als Imagination die Interpretation fortan leitet. In der Corona der Interpretation werden imaginiertes Ideal und tatsächlicher Klang laufend abgeglichen, während der übersetzende Interpret seiner Imagination sinnliche Spezifität verleiht. In der Artistik seines Tuns wendet er ein offenes, anonymes Gestisches, welches in den Zeichen „liegt“, in „seine“ Form der Gestik für die Dauer der Ausführung. Im Verlaufe der besonderen Zeitlichkeit der musikalischen Darbietung wird der Interpret durch die ihn anblickende, anhauchende Partitur begeistert, wie er sie liebend beseelt, um ihr in einem sinnlichen, auratischen Moment der Fülle verantwortlich zu antworten, indem er ihre Alterität zu Gast lädt, ohne sie je einholen zu können. Seine Subjektivität ist dabei weniger aktiv bestimmend als durch das Prinzip der Resonanz der vorgängigen Partitur angerufen, wobei sich seine (musikalische) Individualität zurückschwingend im fleischlich-gestischen Rückhall bildet. Das Spielerische der Partitur spielt „sich“ im Interpretieren, wie er es spielt. Im Glanz des starken Spiels übersteigt die sinnliche Komplexität der Erscheinungen den erkennenden Begriff, weshalb jede Beschreibung einer musikalischen Interpretation mit Worten nicht gelingen kann. Die Gesten des Interpretieren, die das Spiel spielen, sind dabei nicht ganz die seinen, da sie in eine pragmatische Mit- und Umwelt eingebettet sind, aus deren Horizont sie bewusst wie unbewusst hervorgehen. Die „Stimme“ des Interpretieren, bestehend aus seinen leiblichen, körperlichen und instrumentalen Gesten an der Körperextension des nicht-menschlichen Handlungsträgers des Klangkörpers, stellt intentionlos, gestisch, sinnlich das Präsenz der Interpretation her, welches die Form eines Torus' hat, der als Rettungsring zwischen Komponist und Hörer vermittelt. In der Horizontverschmelzung von Komponist, Umwelt, Geschichte, Partitur, Interpret, Instrument und Hörer wird musikalische Interpretation nach den Zeichen einer Partitur als Ort von Geschichte, von gestischer, „konjektiver“ Materialität in Raum und Zeit offenbar. Der sich in der desubjektivierenden Erfahrung des Besetztwerdens durch die Gesten eines Anderen gleichsam opfernde Interpret wird dabei durch das Quasi-Objekt der Partitur zum (temporären musikalischen) Subjekt, welches im theatralen, szenischen Ereignis der Interpretation Relationalität zwischen Menschen, Zeiten, Orten und Dingen aufscheinen lässt. Im Zustand der relationalen Medialität macht er dabei seine eigene existenzielle, geworfene Gegenstandslosigkeit intentionlos sowie gestisch-sinnlich „verständlich“ und (er)hält westliche Kunstmusik in einer Offenheit für soziale Relationen und Realisationen für jede Zukunft.

Wie können wir den Begriff der in der musikalischen Interpretation entstehenden „sozialen Relation“ schärfen? Bruno Latour definiert das „Soziale“ nicht als schon Versammeltes, sondern als

„das, was durch viele andere Arten von Bindegliedern verbunden wird.“⁵⁵⁶

Als „sozial“ stuft er die Assoziationen zwischen heterogenen Bestandteilen, einen Verknüpfungstyp zwischen Dingen, die selbst nicht sozial sind, ein. Das „Soziale“ ist keine

⁵⁵⁶ Latour, S. 16

sichere Eigenschaft, sondern eine Bewegung, die scheitern kann. Die Soziologie zeichnet diese Assoziationen nach, wobei das „Soziale“ kein Bereich, keine Sphäre, sondern eine

„eigentümliche Bewegung des Wiederversammelns und erneuten Assoziierens“⁵⁵⁷

ist.

Klassische westliche Kunstmusik ist Ausdruck wie Vehikel sozialer Assoziationen zwischen Menschen (und Dingen) in Raum und Zeit. Sie wird in ihrer Geschichte, ihrem Bestehen und ihrer Zukunft durch die musikalische Interpretation wesentlich getragen. Das Verhältnis von Komponist/Partitur und Interpret/Instrument ist im Sinne Latours eine soziale, wiederversammelnde Assoziation zwischen (räumlich und/oder zeitlich) getrennten, heterogenen Bestandteilen, deren Verknüpfung in einer spielerischen Bewegung des gestikulierenden Interpreten am Instrument geschieht, wobei sie auch scheitern kann. Gruppen brauchen für Latour Sprecher, die für die Gruppe sprechen, sie definieren und abgrenzen, was ich für den musikalischen Interpreten, zu dessen Gruppe ich mich gehörig fühle, versucht habe zu tun.

Soziale Aggregate sind immer Gegenstand einer performativen Definition, bei der Stabilität erklärt werden muss, indem man kostspielige und anspruchsvolle Mittler heranzieht. Diese Mittler sind für die klassische westliche Kunstmusik Partitur wie Interpret. Eine Gesellschaft existiert für Latour nicht im Vorhinein, sondern muss entworfen werden durch Verbinden nicht-sozialer Ressourcen. Sie löst sich als performative Definition auf, wenn sie nicht länger zur Darstellung gebracht wird. Die musikalische Gesellschaft von Komponist und Interpret, von Interpret und Zuhörer, von Partitur und Interpret, von Instrument und Interpret, besteht nur für die Dauer der performativen Interpretation, der Aufführung, die eine getürmte Insel im Meer der Zeit ist. Nur in diesem Moment entsteht eine soziale Assoziation, davor und danach verbirgt sie sich in Schweigen und Dunkelheit.

Transformierende Mittler wie der Interpret

„übersetzen, erstellen, modifizieren und transformieren die Bedeutung oder die Elemente, die sie übermitteln sollen,“⁵⁵⁸

was ich für den Prozess der musikalischen Interpretation beschrieben habe. Nach den Erkenntnissen dieser Arbeit lässt sich schwer behaupten, dass Interpretation lediglich ein nicht transformierendes Zwischenglied ist.

„Ein Zwischenglied ist (...) etwas, das Bedeutung oder Kraft ohne Transformation transportiert: Mit seinem Input ist auch sei Output definiert.“⁵⁵⁹

Der Körper (des Interpreten) ist kein Zwischenglied, das eine Bedeutung weitergibt, er ist Transformator, Neoformator.

Ich habe für den Interpreten gezeigt, dass seine Tätigkeit, die von der Partitur angeleitet, angesprochen, initiiert wird, transformiert, da er ein vollwertiger Mittler eines Netzwerkes ist, welches zahlreiche zusätzliche Elemente wie die unbelebten Materialien des Instrumentes, der Partitur, der Innenarchitektur des Ortes der Ausführung, sowie von Menschen wie dem Instrumentenbauer, dem Komponisten, dem Verleger, dem Transportunternehmer, der das Klavier lieferte, den Zuhörern etc. enthält.

⁵⁵⁷ ebenda, S. 19

⁵⁵⁸ ebenda, S. 70

⁵⁵⁹ ebenda

Bei der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) Latours gibt es wenige Zwischenglieder (wenn, dann nur durch Mobilisierung von noch mehr Mittlern), sondern viele Mittler. Ich habe gezeigt, wie der Interpret in seinen Gesten nach den Zeichen einer Partitur vollwertiger Mittler ist und wie er Transformationen der vermeintlich eindeutigen Zeichen, die so oft als passive Zwischenglieder verstanden werden, unumgänglich herbeiführt. Handeln wird für Latour in der ANT aufgehoben und untersteht nicht der Kontrolle des Bewusstseins, da es nicht transparent, sondern

„ein Knoten, eine Schlinge, ein Konglomerat aus vielen überraschenden Handlungsquellen“⁵⁶⁰

ist. Für Latour ist man nie allein, wenn man eine Handlung ausführt, denn diese ist Überraschung, Ereignis, unterdeterminiert⁵⁶¹ und unbestimmt. Der Akteur (der Interpret) ist nicht Ursprung (s)einer Handlung, sondern

„Ziel eines riesigen Aufgebots von Entitäten, die zu ihm hin strömen,“⁵⁶²

was ich für die „conjektive“ musikalische Interpretation – die aus einem Spiel, welches der Interpret spielt und welches mit dem Interpreten gespielt wird, besteht – versucht habe heraus zu arbeiten.

Es ist für Latour nie klar, wer oder was handelt, da wir nie alleine handeln, was in dieser Arbeit durch die Begriffe des Conjektes/Conjektiven, der Kompretation/Interposition, der Begeisterung und des Quasi-Objektes/-Subjektes hervorgehoben wurde.

Handeln wie das der musikalischen Interpretation ist stets dislokal, verlagert, verschoben, verteilt, beeinflusst, dominiert, übersetzt. Der Analytiker hat dabei keine Metasprache, welche die Sprache des Akteurs übersteigt, weshalb ich diese Arbeit nicht primär als eine musikwissenschaftliche verstehe, da gewisse Zweige der Musikwissenschaft oftmals in einer überzeitlichen Metasprache über „Musikwerke“ sprechen, als ob diese immer da wären, sondern eher als eine ästhetische, die den Wert der Besonderheit von Menschen, ihren Gegenständen und deren Verbindung in Raum und Zeit versammelt. Jede Interpretation hat ihren eigenen, ästhetischen Wert der Besonderheit, relational, sinnlich, vergehend wie fallende Sterne.

„Möcht ich ein Komet sein? Ich glaube. Denn sie haben die Schnelligkeit der Vögel; sie blühen an Feuer und sind wie Kinder an Reinheit, Größeres zu wünschen kann nicht des Menschen Natur sich vermessen.“⁵⁶³

Ich habe gezeigt, dass klassische westliche Kunstmusik nicht immer „da“ ist (als Präsenz), dass sie verwiesen ist auf den Interpreten (der das Präsenz als „Element“ des Musikalischen herstellt), habe beschrieben, dass jedes Handeln des Interpreten nicht ganz das seinige ist, dass seine gestische Subjektivität immer von anderswoher startet, initiiert und angerufen wird, wobei er resonierend diese entwickeln und erscheinen lassen kann, da er in einem komplexen verbundenen Netzwerk steht, das ihn werden lässt wie er es hält.

Andere Entitäten, über die wir keine Kontrolle haben, bringen uns für Latour dazu, Dinge zu tun, so wie ich dies für die musikalische Interpretation nach den Zeichen einer Partitur, die jedes handelnde Individuum immer übersteigen, gezeigt habe. Handlungsträger tun etwas oder veranlassen in der ANT zum Tun, machen einen Unterschied für eine gegebene

⁵⁶⁰ ebenda, S. 77

⁵⁶¹ ebenda, S. 80

⁵⁶² ebenda, S. 81

⁵⁶³ Friedrich Hölderlin – In lieblicher Bläue; <http://brahms.ircam.fr/documents/document/4367/>

Situation, so wie der Interpret als Handlungsträger den absoluten Unterschied in der Interpretation ausmacht: den von Klang oder Schweigen.

„But a musical composition when invented is only half finished, and until actual sound is produced that composition does not exist.“⁵⁶⁴

Eine „Ursache“ wie die Partitur ist mit der ANT nicht gleich Wirkung, da beide Teile, Partitur und Interpret, aktive Mittler sind und nicht passive Zwischenglieder einer einfachen Kausalitätsbeziehung, die in Ecos Formulierung der „musikalischen Realitäten“ angedeutet scheint. Bei Mittlern ergeben sich Gelegenheiten, Umstände, Präzedenzfälle. Zwischenglieder jedoch fügen nichts hinzu.

Interpretieren ist, Präzedenzfälle schaffend offenzulegen.

In der ANT besteht die Welt aus einer Verkettung von Mittlern, in der jeder Punkt agiert, weshalb Handeln stets rätselhaft für Akteure und Analytiker bleibt, da es dislokal ist. Auch die Partitur fungiert als Mittler, da sie dislokales Handeln bündelt und Präzedenzfälle für die Interpretation schafft, wenn sie gestisch, spielerisch und klanglich realisiert wird. Die Partitur bündelt ein mögliches Geschehen, das in seiner Potentialität und Aktualität unendlich groß ist und dem dünnen Papier, auf dem ihre Zeichen notiert sind, nicht entspricht.

„Wenn wir handeln, treten andere Kräfte in Aktion.“⁵⁶⁵

Handeln kann an Akteurstypen delegiert oder verlagert werden, die Handeln durch andere Typen von Materialitäten transportieren können. Das Handeln des Musikmachens wird vom Komponisten delegiert an die rauschenden Zeichen der Partitur, welche in einem anderen, visuellen Medium etwas lagert, das nur ungefähr umrissen ist und ständiger Veränderung im medialen Transfer des stark spielenden Interpreten und seiner Gesten am Instrument unterworfen ist, der in Netzwerke eingebettet ist, die ihn übersteigen.

Jedes Ding, das eine gegebene Situation verändern kann, ist für die ANT ein Akteur. Der Interpret ist ein Akteur, da er die grundlegende Situation der Partitur, stumme Stille, entscheidend verändert: von Null (Stille) auf Eins (Klang). Die ANT integriert dabei nicht-menschliche Handlungsträger in die nachgezeichneten Handlungen, da sie

„ermächtigen, ermöglichen, anbieten, ermutigen, erlauben, nahelegen, beeinflussen, verhindern, autorisieren, ausschließen“⁵⁶⁶

können. Die Kontinuität eines Handlungsverlaufs besteht nicht nur in Mensch-zu-Mensch Verbindungen oder in Objekt-zu-Objekt Verbindungen, sondern springt im Zickzack von einem zum nächsten, wodurch das Verfolgen der sozialen Bindungen schwierig ist. Nicht-menschliche Wesen sind nur im Moment der sozialen Bindung kommensurabel, danach wieder fundamental inkommensurabel, wie es auch die Partitur und das Instrument sind, die absolut nutzlos sind ohne den Akteur, den Interpreten und seine Gesten im starken Spiel der Interpretation.

Die ANT versteht sich als Verkettung von Mittlern, die andere Verknüpfungen hervorbringt als ein Gefolge von Zwischengliedern. Übersetzung existiert in ihr als Verknüpfung, Relation, Beziehung, die Transformation transportiert. Die gestische, intentionslose Übersetzung des Interpreten verknüpft heterogene, menschliche und nicht-menschliche Elemente und transformiert während ihres Transports eine Bewegungsinformation aus der Potentialität der Stille in die vergehende Gestik der akustischen Performanz.

⁵⁶⁴ Vaughan Williams, S. 123

⁵⁶⁵ Latour, S. 109

⁵⁶⁶ ebenda, S. 124

Das Soziale und das Natürliche als Grenzen werden dabei aufgelöst, wie ich dies für die Verbindung von Interpret und (zusammengeleimtem und mehrheitlich aus Naturmaterialien bestehendem) Instrument angedeutet habe. Es gibt im „Pluriversum“⁵⁶⁷ der ANT mehr Existenzformen, da dem Ding in ihr erlaubt wird, sich als vielfältig zu entfalten und damit unter verschiedenen Gesichtspunkten erfasst zu werden. Diesem Motto bin ich in meinen Ausführungen gefolgt, da es mir weniger plausibel erscheint, das komplexe Netzwerk des Musikmachens nach einer Partitur, in dem sich die klaren Pole Subjektivität/Objektivität sowie Aktivität/Passivität in der „conjektiven“ Interposition verschränken und oszillierend verschwimmen, unter einem akademischen Metaaspekt zu betrachten und in eine starre Form zu zwängen, die der Komplexität seiner ästhetischen Natur nicht gerecht wird. Vielfalt ist Eigenschaft der Dinge, nicht der Menschen, die sie interpretieren, so Latour. Es vollzieht sich mit der ANT ein Wechsel von der Welt unbestreitbarer Tatsachen zu den Welten umstrittener Tatsachen. Objekte werden wieder zu Dingen,

*„zu umstrittenen Gegenständen virtueller Versammlungen.“*⁵⁶⁸

Ich wollte einen Beitrag dazu leisten, die musikalische Interpretation als eine produktive, ethische und relationale Leistung anzusehen, wo sie in manchen ästhetischen Debatten nur eine fade Kopistenleistung, eine Reproduktion eines woanders geleisteten und gelagerten „Sinns“ ohne Konnotation ist. Musikalische Interpretation ist mehr als Mechanik oder Gefühl. Sie ist gestische Potentialität, offen für virtuelle Versammlungen des Kommenden. Gelingt die Versammlung, ist das „Soziale“ präsent, als Gemeinschaft einer Zeit gegenwärtig.

Interpretieren ist das Präsentieren gestischer Potentialität.

Gestische Potentialität liefert einen Ort der Artikulation für alle Menschen aller Zeiten, hat Raum für jeden und Brot für alle Hände.

Der Akteur als Mittler macht die Bewegung, die Versammlung des Sozialen, derer er teilhaftig wird, sichtbar. Der musikalische Interpret macht als ihr Teil soziale Assoziationen sichtbar und hörbar, wahrnehmbar, die ohne seine produktive Tätigkeit inexistent wären. Ohne den Interpreten gäbe es keine Musik, jedenfalls keine europäische Kunstmusik der letzten Jahrhunderte in ihrer Fülle, Tradition und Variabilität. Er ist ein Tradierungskünstler, der Geschichte sichtbar werden lässt in seinen eleganten, rauhen, subtilen, jedoch immer einzigartigen Geschichten, die sich in ihm als gestische Wohnstätte auf einer demokratischen öffentlichen Bühne stark abspielen können. Der Interpret feiert die Vielfalt, wo manche nur geschlossene Monaden vermuten.

Wie viele Akteure (die in der ANT einen Unterschied machen müssen, um welche zu sein) vermag der Schreiber eines Textes als Mittler sichtbar zu machen und das Soziale in den Augen des Lesers sichtbar machen, fragt Latour? Ich hoffe, eine ausreichende Anzahl von belebten und unbelebten Akteuren und Mittlern beschrieben zu haben, um das Netzwerk der musikalischen Interpretation nachzuzeichnen und zu versammeln.

Ein Netzwerk ist für Latour ein Konzept, ein Werkzeug der Beschreibung, ist die Spur, die ein sich bewegendes Transportmittel hinterlässt. Ich bin den Akteuren, besonders dem Akteur des Interpretens, der Musik „transportiert“, gefolgt, im Früher und im Jetzt und wollte musikalische Interpretation als Netzwerk von Vermittlungen sozialer Relation und individuierender Gestik entfalten.

Der Text ist für die ANT eine künstliche Stätte für das Publikum, welches auf der Suche nach der Frage ist, zu welcher Welt man gehören will. Dieser Text – zusammengesetzt aus Subtexten, Berichten, Vermutungen, Interpretationen, Thesen und Hoffnungen – trägt den Anderen in sich wie jede Interpretation (die er ebenfalls ist), macht das Soziale und dessen

⁵⁶⁷ William James, ebenda, S. 203

⁵⁶⁸ ebenda, S. 209

ständige, „konjektive“ Möglichkeit nachzeichenbar im Akt des Sprechens, so unzureichend es auch sein mag, das in ihm eine Form, Performanz bekommt.

Jedes Subjekt, jedes Objekt ist aus vielen Schichten aufgebaut, ist mehrdimensional, relational eingebettet in das Futteral des Anderen, erlaubt vielfache Blickwinkel, welche ich versucht habe, für die musikalische Interpretation anzubringen.

Die Akteure in Beschreibungen wie der strukturalistischen haben für Latour oftmals bloß ein Potenzial realisiert, das durch sie hindurch geht, wodurch sie keine Akteure sind, sondern Überträger. Der Akteur im Strukturalismus ist nur Platzhalter, der total ersetzbar ist, so wie der Interpret als Reproduzent eines woanders gelagerten „Sinns“, einer abgeschlossenen „musikalischen Realität“ total ersetzbar wäre. Im Strukturalismus wird nichts transformiert, sondern nur kombiniert, wobei die Untersuchten harmlose, inaktive Platzhalter sind, die man mit einer Reflexivität belohnt, welche man ihnen im Moment der strukturalistischen Umwandlung entzog, so Latour.

Ich wollte musikalische Interpretation als ein poststrukturalistisches Netzwerk beschreiben, wo sie zuvor als strukturalistisch aufgefasst wurde, wollte dem Interpretieren eine intentionslose Reflexivität zurückgeben, die er in manchen ästhetischen Debatten verloren oder gar niemals inne hatte.

Jede gegebene Interaktion der musikalischen Interpretation scheint von Bestandteilen überzufließen,

„die bereits in der Situation vorhanden sind und aus einer anderen Zeit, von einem anderen Ort stammen und von anderen Existenzformen hervorgebracht worden sind.“⁵⁶⁹

Eine starke Strömung zwang und zwingt uns, den lokalen Schauplatz des Aufschlagens der Partitur am Beginn der Interpretationssituation zu verlassen. Dieser Strömung durch die Jahrhunderte und Disziplinen bin ich nachgegangen, um viele der beteiligten Existenzformen zu beschreiben.

Man kann die Bewegungen in der ANT nachzeichnen, indem man sie lokalisiert, und muss dabei

„kontinuierliche Verbindungen erstellen, die von einer lokaler Interaktion zu jenen anderen Orten, Zeiten und Aktanten führen, durch die eine lokale Stätte dazu gebracht wird, etwas zu tun.“⁵⁷⁰

Man muss lange Ketten von Akteuren sichtbar machen, die Orte miteinander verbinden, denn im Netzwerk wird jeder Transport mit Transformation bezahlt. Ich habe versucht, Verbindungen zwischen entfernten Orten in Raum und Zeit herzustellen, um meine Sicht der Akteursketten, welche die musikalische Interpretation besonders seit dem späten 18. Jahrhundert mit sich bringt und bedingt, sichtbar zu machen. Man muss dafür für Latour eine abgeflachte Topologie der Transportkanäle erstellen, denn ein Ort kann einen anderen Ort nur durch Bereitstellung der Mittel beeinflussen, nicht auf mysteriöse Weise. Wo werden das Wissen, die strukturellen Effekte, die erklingende Musik tatsächlich produziert? Wir haben gesehen, dass der Ort des Musikmachens nach einer Partitur die Gesten des Interpretieren sind, nicht die Idee des Komponisten (so unumgänglich sie auch ist) oder ein sich offenlegendes, fernes Geisterreich, auch, wenn diese Vorstellung als Ersatz für ein beeinträchtigtes religiöses Verständnis reizvoll sein mag.

Kein Ort ist größer als andere, er kann nur mit weitaus sichereren Verbindungen mit vielen anderen Orten verbunden sein:

⁵⁶⁹ ebenda, S. 288

⁵⁷⁰ ebenda, S. 299

„Verbindungen, Kabel, Transportmittel, Vehikel, die Orte miteinander verknüpfen“⁵⁷¹,

sind im Fokus der ANT, so wie sie es in meiner Untersuchung waren. Es macht keinen Sinn, Komponist, Partitur, Instrument und Interpret als unverbunden zu betrachten, denn nur ihr Zusammenwirken lässt Musik entstehen.

In einer lokalen Situation besteht eine Reihe sternförmiger Verbindungsnetze, auf denen Transportmittel verkehren. Latour versteht die ANT als Projektionsprinzip, um diese Gestalt zu entwerfen. Kein Ort ist nicht-lokal, keine Musik nicht gestisch, leiblich, fleischlich. Da die „Komposition“ akustisch nicht-lokal ist, existiert sie klanglich nur in den Transportkanälen und -mitteln, deren Netze sie sternförmig über Jahrhunderte und über so viele Existenzen und Materialien hinweg webt. Das Netzwerk verknüpft die Akteure miteinander und Konnektoren zirkulieren frei durch

„Multiplizierung, Mobilisierung, Einbeziehung und Faltung von nicht-menschlichen Akteuren.“⁵⁷²

Der Prozess der Delegation, Delokalisierung und Übersetzung ist für Latour dabei nirgends klarer als bei materiellen Objekten und ihrer Rolle. Objekte oszillieren hin und her: in gewissen kritischen Momenten sind sie mit sozialen Fertigkeiten kompatibel, dann wieder jedem menschlichen Handlungsrepertoire vollkommen fremd, wie die Partitur oder das Instrument. Latour sieht lokale Interaktion als Versammlung anderer lokaler Interaktionen, die in Zeit und Raum verteilt sind und dazu gebracht wurden, durch

„das Relais verschiedener nicht-menschlicher Akteure auf den Schauplatz einzuwirken. Diese transportierte Präsenz von Orten an andere Orte will ich als Artikulatoren oder Lokalisatoren bezeichnen.“⁵⁷³

Die Partitur lokalisiert in diesem Sinne den Komponisten wie seine Epoche, transportiert ein Stück anonymisierte gestische Potentialität, die noch stumm ist und zum Sprechen gebracht werden will, durch Raum und Zeit, artikuliert den jeweiligen Interpreten als individuierten ausführenden Instrumentalisten und den Zuhörer jeder Zeit.

Die verschobene face-to-face Interaktion von Komponist, Interpret und Hörer ist

„Endpunkt einer großen Zahl von Existenzformen (...), die zu ihr hinströmen.“⁵⁷⁴

Durch einen Kanal, die parasitäre Partitur, beginnen die „Massen von Entitäten“⁵⁷⁵ zwischen den Orten (und Zeiten) zu zirkulieren, die Transportmittel rücken in den Vordergrund, die Übersetzung zwischen Orten (die Interpretationen), die rettende Faltung des Torus, nicht mehr so sehr die Orte selbst. Es existiert Zirkulation vor der Landschaft, in der zirkuliert wird. Es geschehen Umlenkungen, Interferenzen, Delegation und Artikulation vor jeder face-to-face Situation, denn:

„Kein Ort ist beherrschend genug, um global zu sein, und kein Ort ist selbstgenügsam genug, um lokal zu sein.“⁵⁷⁶

⁵⁷¹ ebenda, S. 304

⁵⁷² ebenda, S. 333

⁵⁷³ ebenda, S. 334/335

⁵⁷⁴ ebenda, S. 337

⁵⁷⁵ ebenda, S. 338

⁵⁷⁶ ebenda, S. 352

Der menschliche Akteur der ANT ist aus vielen sukzessiven Schichten zusammengesetzt, wobei das realistische Ganze nicht als Endpunkt, sondern als „die provisorische Realisierung einer buntscheckigen Assemblage“⁵⁷⁷ verstanden wird. Meine Beschreibung der musikalischen Interpretation ist provisorisch, auch wenn sie auf eine gewisse Stabilität im ihrem versammelnden Schwanken hofft.

In der ANT wird der zuerst anonyme Körper erst zur „Person“ durch möglichst viele „Plug-ins“, die Subjektivierer, Personalisierer, Individualisierer sind, die Innerlichkeit befördern und ebenfalls zirkulieren. Die musikalische Interpretation nach einer Partitur bietet unendlich viele „Plug-Ins“ für ihre Interpreten, weshalb an ihr unendlich viele Subjekte resonierend andocken und erwachsen können. Andererseits bietet das musikalische Meisterwerk auch viele Möglichkeiten, gestisch zu vielen Personen zu werden. Denn auch Subjekte sind abhängig

„von einer Flut von Entitäten, die ihnen zu existieren erlauben.“⁵⁷⁸

Menschliche Fähigkeiten wie kognitive, stammen für Latour aus einer formatierten Umgebung, in der sie als Vorschläge existieren, mit nachzeichenbarer Herkunft, die wir „herunterladen“ müssen. Was ist die formatierte Partitur in diesem Sinne anderes als eine große Subjektivierungsmaschine gestisch resonanter Potentialität? Denn jede Kompetenz muss aus dem Außen kommen, um in das Schweigen der Innenwelt einzusickern und dort in einem Keller gelagert zu werden, dessen Türen sorgsam verriegelt sind. Die Partitur wohnt frei in unzähligen Versionen im Inneren ihrer Interpreten, wachsend und erblühend, welkend und ersterbend mit ihnen.

„Dem Subjekt gehört nichts, was ihm nicht vorher gegeben worden ist.“⁵⁷⁹

Durch „Plug-ins“, die jemanden dazu bringen, etwas zu tun, entsteht für Latour die „Intra-Psyche, die durch viele „Extra-Psychen“⁵⁸⁰ gebildet wurde. Jede Psyche eines Interpreten besteht aus dem Anderen, dem Komponisten, dem Lehrer, dem musikalischen Vorbild, dem Instrumentenbauer, dem Holz (oder anderem Material), der Luft, den Muskeln, den tausenden anonymen vorgängigen Musikern, welche die Hände leiten, die den Klang erzeugen. Für Latour müssen wir das, was von Außen kommt, als Mittler begreifen, der eine Gelegenheit für den nächsten Agenten liefert, „sich als Mittler zu verhalten“⁵⁸¹. Das geheime Signal des Kommenden.

Interpretieren ist, eine Gelegenheit ergreifen.

Interpretation vermittelt. Je mehr Fäden die Marionette hat, desto mehr ist sie artikuliert. Je mehr Mittler es gibt, desto besser:

„Somit ist ein Akteur-Netzwerk das, was zum Handeln gebracht wird durch ein großes sternförmiges Geflecht von Mittlern, die in es und aus ihm herausströmen. Es wird durch seine vielen Bande zum Existieren gebracht: Zuerst sind die Verknüpfungen da, dann folgen die Akteure.“⁵⁸²

Die Partitur ist solch ein sternförmiges Geflecht, dem die Akteure folgen. Sie ist als Struktur, als Verknüpfung da, bevor die Akteure da sind (und nachdem der Einzelne wieder verschwunden ist), so wie jede anonyme Geste der Partitur vor und nach ihren Interpreten

⁵⁷⁷ ebenda, S. 359

⁵⁷⁸ ebenda, S. 360

⁵⁷⁹ ebenda, S. 368

⁵⁸⁰ ebenda, S. 373

⁵⁸¹ ebenda

⁵⁸² ebenda, S. 375

(sichtbar, jedoch stumm, blind und taub) da ist. Besitzen ist auch besessen werden, halten, auch gehalten zu werden, wie ich es für die gestische und begehrlische spielerische Aktivität des begeisterten Interpreten, diesem „Conjektiv“ der Interposition, gezeigt habe.

Das Kleine (jeder Geste jedes Fingerglieds) hält das Große (der Tradition der westlichen Kunstmusik) und bildet ein provisorisches Ganzes vor dem Hintergrund des Plasmas als dem, was noch nicht zirkuliert, registriert, formatiert ist. Das Plasma ist das, was jede Partitur an Interpretationen bereit hält. Dieses Außen ist astronomisch riesig. Es ist im „Zwischen“, unbekanntes und riesiges Hinterland von gestischen, akustisch-materiellen Ressourcen und Potentialitäten.

Musikalische Interpretation erscheint als Weise, auf das riesige Außen, die ewige Andersheit und Vielfalt der Materie, der Dinge und Menschen in Raum und Zeit, kardial zu reagieren, auf das jeder menschliche Handlungsverlauf im Diesseits sich stützen muss.

Interpretieren ist, vom Plasma ergriffen werden.

Interpretieren ist, das Plasma entzünden.

Die Ästhetik der musikalischen Interpretation

Jedes notierte Zeichen der Partitur ist ein Palimpsest.

Die Partitur ist das (visuelle) Rauschen im System Musik.

Interpretieren heißt verzweigen. Verzweigen heißt blühend machen.

Notation ist eine Beziehung.

Denn Notieren ist öffnend, abgebend, delegierend, teilend, schenkend vom ersten Moment an.

Interpretieren ist transformieren, nicht reproduzieren.

Die Partitur ist als Spur permanente Andersheit im Verhältnis zu jeder ihrer möglichen (akustischen) Gegenwarten.

Interpretieren ist die Suche nach dem einzigartigen „Namen“, den es nicht gibt, getragen von der Hoffnung, ihn zu finden.

Die Partitur rauscht, die Symbole rauschen, die Körper rauschen, denn sie sind offen.

Komponieren ist auftauchen. Interpretieren ist abtauchen. Zwischen Meeresgrund und Wasseroberfläche schweben Komponist und Interpret an den netzartigen Perlen der Partitur im Ozean der Klänge.

Interpretieren ist transformieren. Interpretieren ist, dem Rauschen des stummen Flusses (s)eine Stimme leihen.

Jede Partitur beherbergt einen Phoenix. Notation ist ein Phoenix, Komposition ist ein Phoenix, Interpretation ist ein Phoenix. Komponieren und interpretieren ist, zu wissen, dass der Phoenix ewig auferstehen wird.

Interpretieren ist, das Geben des Komponisten in einem Nehmen, das wiederum gebend ist, hörbar machen. Nur im gebenden Nehmen kann das nehmende Geben hörbar werden.

Komponieren ist Transformation eröffnen.

Komponieren ist der Kompromiss zwischen Ursache und Wirkung.

Interpretieren ist, die Möglichkeit für eine (ewige) Andersheit offen zu halten.

Interpretieren ist das (An-) Erkennen der Andersheit, die willkommen geheißen wird.

Die Partitur ist eine Utopie. Interpretation zerstört die Utopie, die in jede Scherbe fortlebt.

Komposition ist die Hoffnung, dass ein Anderer zu mir wird. Komponist und Interpret sind Einsame auf der Suche nach sich im Anderen.

Jede Partitur ist unharmonisch, jede gelingende Interpretation harmonisch.

Komponieren ist die Weitergabe des Ichs als Wir.

Interpretation ist ästhetisch, da sie das Besondere birgt, welches das Sandbild eines fernen Ortes im Sturm der Materie formt.

Der Text „der“ Komposition existiert nicht, das musikalische „Werk“ existiert nur in den Kon-Texten der Partitur, wo sich Komponist und Interpret bis in alle Ewigkeit im „Wir“ treffen.

Interpretieren ist, die Möglichkeit zu haben, immer wieder ein Stück Materie aus einem dunklen (hellen) Abgrund ins Licht (in die Dunkelheit) zu werfen.

Jede Partitur ist unmusikalisch, jede Interpretation musikalisch.

Diesseits der Materialität existieren keine Kompositionen, sondern nur die Partitur.

Die Punkte der Notenköpfe sind wie die Schatten eines Klangkörpers, der als tauber Siebdruck die Partitur bescheint.

Komponist und Interpret laufen dem Ideal ihrer Vorstellung nach, um ewig an ihm zu scheitern und dabei sie selbst zu werden. Vielleicht ist Komposition das Teilen dieses Scheiterns.

Komposition und Interpretation verschmelzen im Musikmachen nach einer Partitur in „Kompretation“ und „Interposition“.

Jede Interpretation stiftet Bedeutung, anstatt sie nur zu spiegeln.

Interpretieren ist, sich in die Corona (s)eines Ideals zu begeben. Jede Interpretation wartet auf Godot in der Corona ihres Vollzugs.

Interpretieren ist, ein Erscheinen (der Partitur) in sein Erscheinen (am Instrument oder der Stimme) zu verwandeln.

Jede Partitur ist phantastisch, jede Interpretation pragmatisch.

Interpretieren ist, die Materie akzeptieren. Interpretieren ist, den Widerstand der Materie, die der Grund der Existenz ist, zu akzeptieren und anzunehmen.

Interpretieren ist die Suche nach einem Klang, den man gesehen aber nie gehört hat. Wie die Suche nach einem Bild, von dem man gehört, aber das man nie gesehen hat.

Interpretieren ist das, was auf der Suche nach dem Ideal meiner Klänge übrig bleibt.

Durch die Suche nach etwas, an dem man nur scheitern kann, gelingt jede Interpretation in ihrem Scheitern, das die Bedingung ihres Gelingens darstellt.

Interpretieren ist eher evolutionär als platonisch.

Ohne das Blätterwerk der Interpretationen wäre der Baum der Komposition kahl.

Jedes „Werk“ ist eine Bibliothek von Babel.

Jede Partitur rauscht als Netz im Tauwind der Interpretation, um ewig gefroren zu bleiben.

Interpretieren ist, Winde ewigen Südens zu senden.

Interpretieren ist, der Sehnsucht nach Wahrheit folgen, ohne sie zu finden.

Jedes „Werk“ ist eine unendliche Liste.

Jede Interpretation erleuchtet die Dunkelheit der spukhaften Schwärze der Zeichen der Partitur mit dem erleuchtenden Schein ihres Mondes, welcher von der Sonne des ästhetischen Ideals erleuchtet wird.

Interpretieren ist, den tausendäugigen Anblick der Notenköpfe – schwarzen Sternen gleich, die leuchten wollen – erwidern.

Interpretieren ist, die Partitur küssen, um sie aus ihrem Schlummer zu erwecken und mit ihr zu träumen.

Interpretieren ist, die Aura der Partitur im akustischen Areal der Bühne aufscheinen zu lassen.

Interpretieren ist, sich von der Aura in eine Ferne ziehen zu lassen, um als man selbst wiederzukehren und zu bemerken, dass man immer schon der Andere war.

Interpretieren ist, in der Schwärze der Mitternacht das Feuer der Schrift wieder zu entfachen und zu brennen.

Im Eros des Interpretieren wird der unendliche Abgrund der Partitur, die Abyssos zwischen graphischem Zeichen und akustisch-materiellem Klang überwunden.

Der Sinn der „Komposition“ ist die Sinnlichkeit des Interpretieren beim Berühren der Partitur, die in ihren Symbolen gestisch zu Gast lädt.

Erst der Spuk des Interpreten beseelt die begeisternde Partitur.

Interpretieren ist, ein Gespenst zu Gast laden, um mit ihm zu spuken. Oder besser: Gespenster als Gäste willkommen zu heißen, um sie für die Dauer der Mitternacht zum Menschen werden zu lassen.

Interpretieren ist, sich von der Partitur begeistern zu lassen, um sie zu beseelen.

Interpretieren ist ethisch verantwortlich, gewissenhaft, sorgfältig und rücksichtsvoll antworten.

Interpretieren ist, im Antworten scheitern können, um zu gelingen.

Interpretieren ist, im Scheitern verantwortlich zu gelingen.

Jede Interpretation, die verantwortlich antwortet, gelingt unter der Bedingung der Möglichkeit ihres Scheiterns.

Interpretation ist ethische Antwort auf einen vorgängigen Anderen, dem ich performativ verantwortlich bin.

Interpretieren ist spekulieren.

Interpretieren ist, ein Früher zu einem Jetzt zu machen, um es für eine Zukunft zu öffnen und Kontinuität zu stiften.

Interpretieren ist, in der ewig wechselhaften Corona der Interpretation jede Note für die Dauer eines Herzschlags scharf zu stellen.

Interpretieren ist die Gastladung einer nie einzuholenden Alterität.

Interpretieren ist, dem vorgängigen „Werk“ ethisch verantwortlich zu antworten, um es performativ zu vollenden für die Dauer einer Aufführung.

Interpretieren heißt, zur glitzernden Stadt zu schwimmen durch die Dunkelheit.

Interpretieren ist Hoffen und Erlösen zugleich.

Interpretieren ist, mit dem zu Gast genommenem Mysterium des Zuvorkommenden in einen ver-antwortlichen Dialog zu treten, ohne ihm gerecht zu werden.

Interpretieren ist, einen Schrei auszustoßen, um sich als Selbst zu erfahren.

Interpretieren ist, für einen Stummen zu schreien, um zu bemerken, dass man selbst sprechen kann.

Interpretieren ist, angerufen zu werden, um zurückschwingend ins Leben gesetzt zu werden.

Interpretieren ist, auf der Spielfläche der Partitur um die Anschauung von Gegenwart im Aufscheinen ihrer Unendlichkeit zu spielen.

Jede Interpretation spielt ein Spiel.

Interpretation in der Öffentlichkeit der Bühne ist, dem Tod zu trotzen, indem man ihn akzeptiert.

Interpretieren ist, dem ästhetischen Ideal spielerisch stark ein Stück Materialität geben zu wollen im beschwörenden Gestikulieren über dem Nichts.

Interpretieren ist, im Angesicht des Todes ein starkes Spiel spielen, dessen Ausgang ungewiss ist.

Interpretieren ist, im unfigurierten Rahmen des Spiels die intentionslose Geste spielen zu lassen, um Subjektivität erscheinen zu lassen.

Es gibt keine Komposition, nur die Partitur und ihre Aufführungen.

Es gibt keine Partitur, nur die Gesten des Interpreten, die nicht die seinen sind.

Interpretieren ist, die eigenen Hände mit denen der Verstorbenen zu verbinden.

Interpretieren ist Bewegen.

Jeder Interpret ist immerzu der letzte Bewegter, wo der Komponist der erste war.

Jede Interpretation vertreibt die Einseitigkeit der Partitur.

Interpretieren ist versinnlichen.

Was ist der Unterschied der Interpretationen? Die „Stimme“.

Interpretieren ist, der Partitur (s)eine „Stimme“ verleihen.

Interpretieren ist, fantasmatisch operieren.

Jede „Stimme“ bestimmt das Unbestimmte.

Interpretieren ist, das Unbestimmte, das einen anruft, zu bestimmen.

Interpretieren ist, im Torus der Interpretation Zeit vergehen zu lassen, um flüchtigen Einklang zu stiften.

Interpretieren ist, den Rettungsring auswerfen.

Die Wahrheiten der Partitur sind polyphon.

Die Partitur ist ein Ort für die Bewohnbarkeit einer Zeit.

Die Zeit der Partitur ist in den Gesten des Interpreten, der mit der Schönheit seines vergehenden Körpers unterwegs ist zum Tode, in dessen Angesicht jede Interpretation zur Wahrheit wird.

Jede Interpretation schiebt den Tod auf und akzeptiert ihn zu gleichen Teilen.

Jede Geste (je)des Interpreten ist eine Übersetzung in die, in (s)eine Zeit.

Interpretieren ist, eine lebendige Relation herstellen, wo es zuvor nur Vereinzelung gab.

Interpretieren ist, sein „Ich“ für das „Wir“ der Komposition zu stiften, um durch sie zum „Ich“ zu werden und dabei ein „Über-Ich“ zu schaffen, das „konjektiv“ über jedes Ich hinausweist.

In den Gesten des Interpreten bewegt sich jede Partitur unabschließbar im Fluss der Zeit fort.

Interpretieren ist hoffen und warten.

Interpretation verfolgt ein Ideal, das nicht eingeholt werden kann, da es immer auch den Anderen gibt. Damit ist sie Sinnbild der Wahrheit, der Lüge, des Glücks und der Tragik menschlichen Daseins.

Interpretieren ist, eine stumme Geste zeigend sprechen.

Interpretieren ist, Medialität, Relationalität sichtbar zu machen.

Der Interpret gehört wie ein Verfluchter der Partitur a priori an, ohne er selbst zu sein. Er wird es erst in seinen Gesten, die ein Anderer schrieb.

Interpretieren ist, das Vergehen ausstellen.

Interpretieren ist, in den Gesten eines Anderen man selbst zu werden für die Dauer eines Augenblicks.

Interpretieren ist, Präzedenzfälle schaffend offenzulegen.

Interpretieren ist das Präsentieren gestischer Potentialität.

Interpretieren ist, eine Gelegenheit ergreifen.

Interpretieren ist, vom Plasma ergriffen werden.

Interpretieren ist, das Plasma entzünden.

Anhang

Sonatine

I. Modéré

Modéré *doux et expressif*

PIANO *p*

pp subito *mf*

Rall. - a Tempo *en dehors* *p*

Rit. - - Un peu retenu
très expressif

ppp

Rall. - long a Tempo

mf. *pp* *p*

pp subito *p*

mf très expressif

f

Ravel

Sonatine

I. Modéré

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system is marked *PIANO* and *p*, with the tempo *Modéré* and the instruction *doux et expressif*. The second system begins with a *subito* marking and a *mf* dynamic, followed by an *acc.* (accelerando) marking. The third system is marked *schneller*. The fourth system features an *acc.* marking and a *rall.* (ritardando) marking. The fifth system starts with a *rall.* marking, followed by *a Tempo* and the instruction *en dehors*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

17 *Rit. . . Un peu retenu très expressif*

22 *Rall. - long a Tempo*

27 *pp subito*

mf très expressif

8 *f*

4 Kl
auf format eingetragt

par Maurice Ravel
~~par Verhe~~

Sonatine

Moderé. Très expressif

A Tempo
Schau in dich

1a 2da

1 2 3 4 5 6

Anhang 3: Maurice Ravel: Manuskriptseite der Sonatine, 1. Satz

Cortot

Sonatine

I. Modéré

Modéré *doux et expressif*

PIANO *p*

pp subito *mf*

rall. *a tempo*

f *rall.*

Rall. - a Tempo *en dehors* *p*

17 *rit.* *Rit. - -* *Un peu retenu*
très expressif

22 *vall.* *Rit. - long a Tempo*
mf *pp* *p*

27 *pp subito* *p*

mf très expressif

8 *f*

Sonatine

I. Modéré

Modéré *doux et expressif*

PIANO *p*

3 *pp subito*

6

9

12 *Rall. - a Tempo* *en dehors* *p* *rall.*

1

17 *rall.* *ppp* **Un peu retenu**
très expressif

22 *rall.* *Raff.* - *long a Tempo* *pp* *p*

27 *pp subito* *p*

mf très expressif

8 *f*

Sokolov

Sonatine

I. Modéré

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piece is marked "Modéré" and "doux et expressif".

- System 1:** Starts with the piano dynamic marking *PIANO* and *p*. The tempo is "Modéré".
- System 2:** Features a triplet of eighth notes marked *rall.* and *pp subito*. The tempo returns to "a tempo".
- System 3:** Continues the melodic and harmonic development.
- System 4:** Includes a section marked *rall. Langsamer* (rallentando, slower).
- System 5:** Starts at measure 42, marked *Rall. - a Tempo* and *en dehors*. It concludes with markings for *rall.*, *a tempo*, and *rit.* (ritardando).

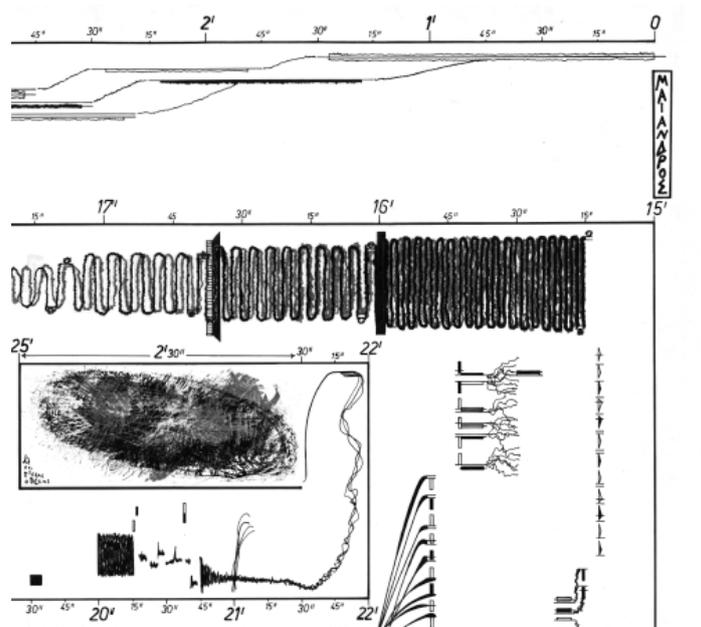
17 *rall.* *Bit.* *Un peu retenu très expressif* *ppp*

22 *rall.* *Rall. long* *a Tempo* *pp* *p* *rall.* 1.

27 *rall.* *a tempo* 2. *pp subito* *p*

mf très expressif

8 *f*



Anhang 7: Auszug Partiturseite aus: Anestis Logothetis – *Mäandros* für Orchester;
 © Copyright 1963 by Universal Edition A.G., Wien/UE 13808; www.universaledition.com

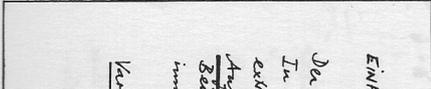
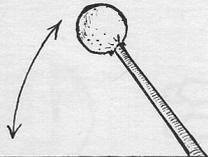
$\text{♩} = \text{ca. MM 60}$

STIMME

ADURTT
gutturale, saccato

ABRITT

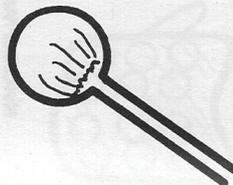
SCHLEGEL



EINPAUKEN:

Die Anspielhande bleibt während der folgenden Aktion hinter der Kulisse.
 In der rechten Hand hält er einen dicken Schlagel (Große Trommel) mit
 einer langen Stiel.
Anspiel: Der Schlagel pendelt aus der Kulissenöffnung heraus (siehe Zeichnung).
 Bei jedem Versuchslinden versetzen stinkt der Anspielhande Kunde. Er schlägt dabei
 immer tiefer (bis etwa Wadenhöhe).

Variante: der rechte Arm des Anspielhanden ist sichtbar.



Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion; Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1970
- Bataille, Georges: Spiel und Ernst; in: Das Spielelement der Kultur. Spieltheorien nach Johan Huizinga von Georges Bataille, Roger Caillois und Eric Voegelin (hrsg. Knut Ebeling); Matthes & Seitz, Berlin 2014
- Becker, Oskar: Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen; Alexander Verlag, Berlin 1963/1994
- Belting, Hans: Bild Anthropologie; Fink Verlag, München 2001
- Benjamin, Walter: Illuminationen. Ausgewählte Schriften; Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977
- Berlioz, Hector: Memoiren; Bärenreiter, Kassel 2007
- Blixen, Tania: Babettes Fest; in: Babettes Fest und andere Erzählungen; btb Verlag, München 2013
- Bonaventura (Ernst August Friedrich Klingemann): Nachtwachen; Anaconda, Köln 2006
- Borges, Jorge Luis: Die Bibliothek von Babel; Reclam, Stuttgart 1974
- Böhme, Gernot: Atmosphäre; Fink, München 2006
- Busoni, Ferruccio: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst; Insel, Wiesbaden 1954
- Cage, John: A year from Monday. New Lectures and Writings by John Cage; Wesleyan University Press 1969
- Cage, John: Für die Vögel. Im Gespräch mit Daniel Charles; Merve Verlag, Berlin 1984
- Celan, Paul: Ausgewählte Gedichte; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1990
- Dahlhaus, Carl: Klassische und romantische Musikästhetik; Laaber-Verlag, Laaber 1988
- de Certeau, Michel: Praktiken im Raum; in: Raumtheorie. Herausgegeben von Jörg Dünne und Stephan Günzel; Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Felix: 1440 – Das Glatte und das Gekerbte; in: Raumtheorie. Herausgegeben von Jörg Dünne und Stephan Günzel; Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006
- Derrida, Jaques: Die différance; in: Jaques Derrida. Rundgänge der Philosophie (hg. von Peter Engelmann); Passage Verlag, Wien 1988
- Derrida, Jaques: Die Stile Nietzsches; in: W. Hamacher (Hg.): Nietzsche aus Frankreich; Frankfurt/M. 1974
- Derrida, Jaques: Grammatologie; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1983
- Dostojewskij, Fjodor: Die Sanfte; in: Gogols Mantel. Erzählungen aus Russland; Fischer, Frankfurt am Main 2003
- Duden: Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache; Dudenverlag, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1989
- Duden: Die deutsche Rechtschreibung; Dudenverlag, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2000
- Ebeling, Knut: Nachwort; in: Das Spielelement der Kultur. Spieltheorien nach Johan Huizinga von Georges Bataille, Roger Caillois und Eric Voegelin (hrsg. Knut Ebeling); Matthes & Seitz, Berlin 2014
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1977
- Eco, Umberto: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1977
- Elkins, James: The object stares back; Simon&Schuster, New York 1996
- Ferand, Ernest T.: Artikel: Komposition; in: MGG, Band 7; DTV, München & Bärenreiter, Kassel 1961
- Ferri, Jean-Yves /Conrad, Didier: Asterix – Der Papyrus des Cäsar; Egmont, Berlin/Köln 2015

- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen; Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004
- Frisch, Max: Gesammelte Werke Band I; Suhrkamp, Frankfurt 1998
- Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest; Reclam, Stuttgart 1977
- Gadamer, Hans-Georg: Hermeneutik, Ästhetik, Praktische Philosophie; hg. von Carsten Dutt; Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2000
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode; Mohr, Tübingen 1975
- Goethe, Johann Wolfgang von: Werke, Band 1; dtv, München 2000
- Görling, Reinhold: Im Medium sein; in: Geste. Bewegungen zwischen Tanz und Film (Hg. Reinhold Görling, Timo Skrandies, Stephan Trinkaus); transcript, Bielefeld 2009
- Grüny, Christian: Musik als Schrift. Die Elemente des Erklingenden und die Notation; in: Die Schrift des Ephemereren; Hrsg: Matteo Nanni; Schwabe AG, Basel 2015
- Harmoncourt, Nikolaus: Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis; Residenz, Salzburg 1983
- Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur; C.H. Beck, München 1953
- Haydn, Joseph: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen; herausgegeben von Denes Bartha; Bärenreiter, Kassel und Basel 1965
- Heine, Heinrich: Sämtliche Werke, Band 1; Bechtermünz Verlag/Weltbild Verlag GmbH, Augsburg 1998
- Henze, Hans-Werner: Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen; S. Fischer, Frankfurt am Main 1996
- Hinrichsen, Joachim: Zwei Buchstaben mehr. Komposition als Produktion, Interpretation als Reproduktion?; in: Musikalische Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation; hrsg. von Otto Kolleritsch; Universal Edition, Wien – Graz 2003
- Hoffmann, E.T.A.: Der goldene Topf; in: Gesammelte Werke; Anaconda, Köln 2015
- Hölderlin: Hyperion; Reclam, Stuttgart 1983
- Huizinga, Johan: Das Spielelement der Kultur; in: Das Spielelement der Kultur. Spieltheorien nach Johan Huizinga von Georges Bataille, Roger Caillois und Eric Voegelin (hrsg. Knut Ebeling); Matthes & Seitz, Berlin 2014
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1991
- Jacoby, Heinrich: Musik, Gespräche. Versuche 1953-1954; Hans Christians Verlag, Hamburg 2003
- Jung, Matthias: Hermeneutik zur Einführung; Junius Verlag, Hamburg 2001
- Kagel, Mauricio: Dialoge, Monologe; hg. Von Werner Klüppelholz; Dumont, Köln 2001
- Kagel, Mauricio: Tamtam; Dialoge und Monologe zur Musik; Piper, München/Zürich 1975
- Klee, Paul: Schöpferische Konfession; Berlin 1920
- Klein, Richard: Das musikalische Werk und seine Interpretation; in: Musikalische Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation; hrsg. von Otto Kolleritsch; Universal Edition, Wien – Graz 2003
- Kleist, Heinrich von: Erzählungen; Paul Schölscher Verlag, Braunschweig 1947
- Klöckner, Stefan: Handbuch Gregorianik; Con Brio, Regensburg 2009
- Klüppelholz, Werner: Vom instrumentalen zum imaginären Theater. Musikästhetische Wandlungen im Werk von Mauricio Kagel (hrsg. Werner Klüppelholz); Wolke, Hofheim 2008
- Kolisch, Rudolf: Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke; edition text+kritik GmbH, München 1983
- Köster, Albert: Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit; Heidelberg 1925
- Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft; Suhrkamp, Frankfurt/M. 2010

- Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raums; in: Raumtheorie. Herausgegeben von Jörg Dünne und Stephan Günzel; Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006
- Levinas, Emmanuel: Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie; Karl Alber GmbH, Freiburg/München 1983
- Levi-Strauss, Claude: Das Rohe und das Gekochte; Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976
- Liszt, Franz: Symphonische Dichtungen; Breitkopf & Härtel, 1856
- Locher, Hubert: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert; WBG, Darmstadt 2005
- Mann, Thomas: Die Buddenbrooks; S. Fischer Verlag, Berlin 1922; Lizenzausgabe für den Deutschen Bücherbund, Stuttgart-Hamburg-München
- Mann, Thomas: Die Erzählungen; Deutscher Bücherbund, Stuttgart 1966
- Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister; Bärenreiter, Kassel 1999
- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media; Verlag der Kunst, Dresden 1995
- Mertens, Volker: Aufführungen im Kopf. Schrift, Klang, Manuskripte; in: Die Schrift des Ephemeren; Hrsg: Matteo Nanni; Schwabe AG, Basel 2015
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen; Suhrkamp, Frankfurt/M. 2002
- Monk Feldman, Barbara: The Pale Blue Northern Sky; Edition Mare Duo, Trekel Verlag, Hamburg 2017
- Mozart, Wolfgang Amadeus: Die Dokumente seines Lebens; herausgegeben von Otto Erich Deutsch; Kassel und Basel 1961
- Murakami, Haruki: Von Männern, die keine Frauen haben; Dumont, Köln 2014
- Nancy, Jean-Luc: Zum Gehör; diaphanes, Zürich/Berlin 2010
- Neruda, Pablo: Ode an die Dinge; in: Mit Gedichten durchs Jahr. Ausgewählt von Daniel Kampa; Diogenes, Zürich 2012
- Nitsche, Jessica: Walter Benjamins Gebrauch der Photographie; Kulturverlag Kadmos, Berlin 2010
- Nietzsche, Friedrich: Briefe; hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari; Berlin und New York 1975–2004
- Nietzsche, Friedrich: Gesammelte Werke; Gondrom, Bindlach 2005
- Novalis: Hymnen an die Nacht; in: Werke; C.H. Beck, München 1969
- Poirer, Richard: The performing self. Composition and Decompositions in the Languages of Contemporary Life; Rutgers University Press New Brunswick, New Jersey 1992
- Pons Standardwörterbuch: Lateinisch-Deutsch, Deutsch-Lateinisch; Klett, Stuttgart 1992
- Pujol, Emilio: Das Dilemma des Klangs bei der Gitarre; Trekel Verlag, Hamburg 1975
- Ratzinger, Joseph: Jesus von Nazareth; Herder, Freiburg 2007
- Rilke, Rainer Maria: Das dichterische Werk von Rainer Maria Rilke; Haffmans Verlag bei Zweitausendeins, Berlin-Zürich 2009
- Rilke, Rainer Maria: Dies alles von mir. Gedichte; dtv, München 2000
- Rizzolatti, Giacomo und Sinigaglia, Corrado: Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls; Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008
- Rushdie, Salman: Grimus; Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2001
- Safranski, Rüdiger: Romantik. Eine deutsche Affäre; Fischer, Frankfurt am Main 2009
- Said, Edward W.: Musical Elaborations; Columbia University Press, New York 1991
- Salmen, Walter: Artikel: Musiker; in: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Band 9; DTV, München & Bärenreiter, Kassel 1961
- Schaub, Stefan: Erlebnis Musik. Eine kleine Musikgeschichte; dtv/Bärenreiter, München/Kassel 1993
- Schiller, Friedrich von: Gesammelte Gedichte; Lechner, Heitersheim 1994
- Schiller, Friedrich von: Werke, Bände 1 und 4; Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1966

- Schleuning, Peter: Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert; Metzler, Stuttgart 2000
- Schnebel, Dieter: Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film; Du Mont Schauberg, Köln 1970
- Schneider, Michael: Der Traum der Vernunft. Roman eines deutschen Jakobiners; Kiepenheuer & Witsch, Köln 2002
- Seel, Martin: Ästhetik der Erscheinens; Suhrkamp, Frankfurt/M. 2003
- Serres, Michel: Der Parasit; Suhrkamp, Frankfurt/M. 1987
- Shakespeare, William: Sonette/Epen und die kleineren Dichtungen; Deutscher Bücherbund, Stuttgart 1968
- Simmel, Georg: Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse; Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968
- Sorokin, Vladimir: Ljud. Das Eis; Berlin Verlag, Berlin 2003
- Steiner, George: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?; Hanser, München/Wien 1990
- Takemitsu, Toru: Confronting Silence. Selected writings; Fallen Leaf Press, Berkeley 1995
- Tranströmer Tomas: Sämtliche Gedichte; Carl Hanser Verlag, München 1997
- Vaugelade, Anaïs: Steinsuppe; Beltz & Gelberg, Landsberg 2014
- Vaughan-Williams, Ralph: The Letter and the Spirit. National Music and Other Essays; Oxford University Press, London 1963
- Voegelin, Eric: Homo ludens. Eine Besprechung; in: Das Spielelement der Kultur. Spieltheorien nach Johan Huizinga von Georges Bataille, Roger Caillois und Eric Voegelin (hrsg. Knut Ebeling); Matthes & Seitz, Berlin 2014
- Warburg, Aby: Der Bilderatlas Mnemosyne, hrsg. von Martin Warnke; Akademie-Verlag, Berlin 1998/2009
- Wieland, Christoph Martin: Dülons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet; hg. von C.M. Wieland, Teil 1; Gessner, Zürich 1807
- Winnicott, Donald Woods: The Child, the Family, and the Outside World; Da Capo Press, Cambridge 1992
- Zacher, Inge: Schloß Benrath, Landsitz des Kurfürsten Carl Theodor in Düsseldorf; hrsg. vom Verein der Freunde Schloß Benrath e.V., Köln 1999
- Zarius, Karl-Heinz: Ein akustischer Stummfilm. Kritische Reflexionen zur immanenten Theatralik der Musik von Mauricio Kagel; in: Vom instrumentalen zum imaginären Theater: Musikästhetische Wandlungen im Werk von Mauricio Kagel (hrsg. Werner Klüppelholz); Wolke, Hofheim 2008
- Zumthor, Paul: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft; Fink, München 1994

Webquellen (Stand 07.07.2017):

- Bosseler, Heinrich Philipp Carl: Musikalische Real-Zeitung auf das Jahr 1789/1790; Speier; http://books.google.de/books?id=kfQ4AAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Burney, Charles: Carl Burney's, der Musik Doctors, Tagebuch seiner musikalischen Reisen, Bände 1-3 aus dem Englischen übersetzt von Christoph Daniel Ebeling; Hamburg 1772/1773; http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10598348_00175.html
http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10598347_00081.html
- Chua, Daniel K.L.: The Promise of Nothing. The Dialectic of Freedom in Adorno's Beethoven; <http://bf.press.illinois.edu/view.php?vol=12&iss=1&f=chua.pdf> (Link nicht mehr zugänglich; Download des pdf-Textes von besagter Adresse am 21.02.2013); erschienen in: Beethoven Forum, Vol. 12, No. 1, 2005, S. 13-35
- Cramer, Carl Friedrich: Magazin der Musik; Hamburg 1783/1784/1786; http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10271092_00240.html
- d'Alembert: Über die Freyheit der Musik; in: Johann Georg Sulzer – Allgemeine Theorie der schönen Künste; Leipzig 1771, Artikel: Instrumentalmusik; <http://www.textlog.de/2721.html>
- de Chabanon, Michel Paul Gui: Über die Musik und deren Wirkungen; übersetzt von Johann Adam Hiller; Leipzig 1781; http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10598404_00066.html
- Fuest, Leonhard: Noch einmal: Gespenster. Zur Begründung der Hantologie; www.dekonstrukt.de/dekonstrukt/images/stories/Fuests_Gespenster.pdf (Link nicht mehr zugänglich; Download des pdf-Textes von besagter Adresse am 14.05.2012)
- Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen; Weigel, Leipzig 1854; <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap07.html>
- Hiller, Johann Adam: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend; Leipzig 1767/1768; http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10271143_00306.html
- Hiller, Johann Adam: Ueber die Musik und deren Wirkungen; Leipzig 1781; http://books.google.de/books?id=WzJDAAAaAAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Hoffmann, E.T.A.: Kreisleriana, Kapitel 6: 4. „Beethovens Instrumentalmusik“; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3078/1>
- Hoffmann, E.T.A.: Die Serapionsbrüder; Kapitel 9: Der Dichter und der Komponist; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3106/9>
- Hölderlin, Friedrich: In lieblicher Bläue; <http://brahms.ircam.fr/documents/document/4367/>
- Jecklin, Jürg: Musik: Werk und Interpretation; <http://contrapunkt-online.net/musik-werk-und-interpretation>
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilstkraft; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilstkraft-3507/63>
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilstkraft-3507/22>
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilstkraft-3507/24>
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilstkraft-3507/62>
- Kraus, Joseph Martin: Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777; Frankfurt 1778; http://books.google.de/books?id=zGg7AAAaAAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

- Lessing, Gottfried Ephraim: Hamburgische Dramaturgie 1767, 1. Band;
<http://www.zeno.org/Literatur/M/Lessing,+Gotthold+Ephraim/%C3%84sthetische+Schriften/Hamburgische+Dramaturgie/Erster+Band/Sechs+und+zwanzigstes+St%C3%BCck>
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: Legende einiger Musikheiliger (unter dem Pseudonym: Simeon Metaphrastes d.J.); Köln 1786;
http://books.google.de/books?id=nVJDAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Moritz, Karl Philipp: Über die bildende Nachahmung des Schönen; Braunschweig 1788;
http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/moritz_nachahmung_1788?p=16
http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/moritz_nachahmung_1788?p=25
- Moritz, Karl Philipp: Ästhetische Schriften: Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten;
<http://www.zeno.org/Literatur/M/Moritz,+Karl+Philipp/Ästhetische+Schriften/Über+den+Begriff+des+in+sich+selbst+Vollendeten>
- Platon: Ion; <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Platon/Ion>
- Pons Onlinewörterbuch; <http://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/interpretor;>
<http://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/interpres>
<http://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/religio>
<http://de.pons.com/übersetzung?q=sonare&l=de&in=&lf=la>
<http://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/torus>
- Reichardt, Johann Friedrich: Musikalisches Kunstmagazin, 2 Bde.; Berlin 1782 und 1791;
<https://archive.org/stream/MusikalischesKunstmagazinBd.11782/ReichardtMusikalischesKunstmagazinB11782#page/n0/mode/2up>
- Reichardt, Johann Friedrich: Schreiben über die berlinische Musik; Hamburg 1775;
http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10599283_00007.html
- Richter, Jean Paul: Vorschule der Ästhetik;
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/3210/13>
- Scheibe, Johann Adolf: Der critische Musicus, 78 Stücke; Leipzig 1745;
https://archive.org/details/bub_gb_KVpDAAAACAAJ
- Schlegel, Friedrich: Ätheneums-Fragmente und andere Schriften; Kapitel: Ideen;
<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Ideen>
- Schlegel, August Wilhelm: Die Kunstlehre; Vermischte und Kritische Schriften, Band III; hrsg. von E. Böcking; Leipzig, 1846;
http://books.google.de/books?id=Ej8WAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=wie%20die%20Natur%20selbständig%20schaffen%20organisiert%20und%20organisierend%20lebendige%20Werke%20bilden&f=false
- Selbach, Christopher: Die Opfertheorien von Hubert/Mauss und Smith/Doniger und ihre Anwendung auf das Agnihotra; <http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/16463.html>
- Tanenbaum, David: Booklettext; in: Sofia Gubaidulina: Complete Guitar Works, Naxos;
http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573379&catNum=573379&filetype>About%20this%20Recording&language=English#
- Tieck, Ludwig/Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Phantasien über die Kunst;
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/phantasien-uber-die-kunst-1917/11>
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/phantasien-uber-die-kunst-1917/14>
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/phantasien-uber-die-kunst-1917/17>
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/phantasien-uber-die-kunst-1917/20>
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/phantasien-uber-die-kunst-1917/21>
- Wikipedia: Artikel: Notation (Musik); [https://de.wikipedia.org/wiki/Notation_\(Musik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Notation_(Musik))
- Youtube: Ravel interpretiert Ravel: <https://www.youtube.com/watch?v=zE0kvi-15L4>
- Youtube: Cortot interpretiert Ravel: <https://www.youtube.com/watch?v=GBbDxSwR4rc>
- Youtube: Giesecking interpretiert Ravel: <https://www.youtube.com/watch?v=Rhyu-v58Mkg>

- Youtube: Sokolov interpretiert Ravel: <https://www.youtube.com/watch?v=zqdMIOhb3j0>
- Zehentreiter, Ferdinand: Was nicht in den Noten steht. Zur Lesbarkeit von Musik;
<https://core.ac.uk/download/pdf/14504583.pdf>