

ZUR DISKUSSION

Was ist Interpretation?

Aus der Sicht eines ausführenden Musikers

Von Jörg Demus

Oft hören wir, Interpretation sei Vermittlung, der Künstler sei der Mittler zwischen Werk und Hörer. Ob dieser Ausdruck die gesamte, vom Interpreten zu leistende Aufgabe umreißt, weiß ich nicht. „Vermittelt“ wird etwa ein Grundstück und der Immobilienhändler führt hier nur die beiden Parteien zueinander. Aber er verändert nicht den Wert der Liegenschaft und hat zumeist auch keine Verantwortung für diese. Die Liegenschaft hat einen Wert, und wenn ich nun statt *Wert* das Wort *Werk* setze und statt *Käufer* etwa *Hörer* oder *Publikum*, so geht ein musikalisches Werk zweifellos „durch die Hände“ des Interpreten. Und beim manuell tätigen, „spielenden“ Musiker erstet es ja zu einer akustisch und zeitlich faßbaren Erscheinungsform tatsächlich erst durch des Interpreten Hand...

Wilhelm Furtwängler (links) fand in musiktheoretischen Fragen in dem Musikologen Heinrich Schenker einen kompetenten Lehrmeister

Jörg Demus wurde am 2. Dezember 1928 in St. Pölten/Niederösterreich geboren. Den ersten Klavierunterricht erhielt er im Alter von sechs Jahren. Schon mit elf Jahren trat er in die Wiener Musikakademie ein und belegte dort die Fächer Klavier, Orgel, Kapellmeisterschule und Komposition. Daran schloß sich eine Zeit ausgedehnter Studien im Ausland an, bei Yves Nat, Walter Gieseking,

Die erste Frage lautet also: Was, wer ist ein Interpret? „L'interprete“ ist im Italienischen nicht nur der reine Übersetzer (das wäre der „traduttore“); der „interprete“ ist eher ein Führer, der wohl auch um alle Geheimnisse beider Sprachen weiß, der aber helfen, auswählen, unterstreichen, nahebringen soll. Der gute Interpret wird also durchaus ein verstehender Interpret sein müssen. Gehen wir einen Schritt weiter. Darf ich mich – etwa im Sinne der Wortgleichheit – mit jenem „interprete“ gleichsetzen, so soll auch ich mich jener verstehenden Interpretation voll und ganz verschreiben, ein Werk zunächst erforschen und erst danach wiederzugeben lernen. Und wie der „interprete“ die Sprache in allen Verästelungen erlernen muß, so muß ein musikalischer Interpret die Sprache der Musik erforschen und verstehen lernen.

Es ist erwiesen, daß hochbegabte Wunderkinder, lange bevor sie Feinheiten einer gesprochenen oder gar geschriebenen Sprache unterscheiden oder würdigen konnten, die Sprache der Musik im Innersten verstanden und sogar selbst gesprochen haben. Zur Erläuterung darf ich auf die erste erhaltene Komposition des noch nicht ganz sechsjährigen Wolfgang Amadeus Mozart hinweisen, der damals gewiß ein völlig natürlich aufwachsender, kleiner Junge war und wohl noch keinen sprachlich richtigen, längeren Satz zu Papier bringen konnte. In der Musik konnte er es, das kleine Menuett KV 1 stimmt harmonisch und formal vollkommen, es kann nicht verbessert werden.

Musik als Sprache

Ich darf daraus schließen, daß unsere abendländische, tonale Musik eine Sprache mit allen einer Sprache innewohnenden Gesetzen, mit ihrer eigenen Grammatik, ihren Tendenzen und ihrer Ästhetik ist. Es genügt oft, wenn ein Musiker nur diese Sprache der Musik spricht – er kann darin

und durch sie doch alles ausdrücken, was ihn bewegt, und viele große Musiker waren in ihr besser zu Hause als im gesprochenen Wort. Anders ließe sich die „Kümmerlichkeit“ der Aussagen über Musik einiger ganz Großer – ich denke etwa an Schubert oder Chopin – kaum erklären.

Der verstehende Interpret muß nun die Sprache der Musik jener Meister erforschen und beherrschen, die er interpretieren will. Diese Gedankengänge sind nicht neu. Heinrich Schenker – übrigens Lehrmeister eines der größten Interpreten der klassischen Musik, Wilhelm Furtwängler – fand heraus oder glaubte herauszufinden, daß die ganze klassische Musik auf lapidare, großtonale Zusammenhänge und deren Verbindung in der Stimmführung, die sogenannte *Urlinie* zurückzuführen sei, deren Verständnis Voraussetzung einer großräumigen Darstellung sei. Paul Hindemith wiederum glaubte (in seiner „Unterweisung im Tonsatz“), mit dem „Harmonischen Gefälle“ (Einteilung der Akkorde nach der „Schärfe“ oder „Milde“ ihrer Klänge) und dem „Stufengang“ (die Stimmführung lebe von größeren Zusammenhängen, die im Verhältnis von Sekunden fortschreiten) Kriterien gefunden zu haben, um die Werke unserer tonalen, mehrstimmigen Musik „objektiv“ bewerten zu können. Schon daraus ersehen wir, daß diese verstehende Interpretation nicht nur dem Musikhistoriker ansteht, sondern auch dem Musiktheoretiker. Den unmittelbarsten Einfluß haben aber diese Erkenntnisse auf den Interpreten selbst.

Ein Beispiel: Der ausführende Musiker erarbeitet ein Werk, um es nachher zu interpretieren. Streicher und auch Pianisten bedürfen hier gleich zu Anfang eines Fingersatzes, einer Applikatur, um nicht wahllos in die Tasten zu greifen. Einer der klarsten, grammatikalischen Zusammenhänge unserer Musiksprache ist die Beziehung Vorhalt – Auflösung. Sie ist melodisch erklärbar, etwa dem Seufzer abgelauscht, aber auch harmonisch faßbar: Dissonanz – Konso-

nanz. Der Übergang von der None 15:81 in die Oktave 1:2 etwa repräsentiert die Auflösung von einer komplizierteren pythagoräischen Relation zu einer einfacheren. Diese Beziehung bedingt in der Ausführung ein *diminuendo* oder ein entsprechendes agogisches Substitut, falls – wie etwa auf dem Cembalo oder der Orgel – ein echtes *diminuendo* nicht möglich ist (interessanterweise verwenden wir die sprachlichen Zeichen für Länge (–) und Kürze () in der Musik auch für betont und unbetont). Erkennt der Interpret nun eine solche Beziehung, so wird er von Anfang an einen adäquaten Fingersatz wählen und auch im Anschlag eine richtige Betonung bzw. Länge erzielen wollen; er wird sein Ohr erziehen, über die Dosierung dieser Beziehungen zu wachen. Man würde kaum glauben, ein wie großer Anteil des Notentexts in irgend einer Form in einer solchen Bindung lebt (ein Sonderfall: jegliche Note der einleitenden Takte von „Tristan“).

Gesetze, Bildungsprinzipien, Strukturen

Ein nächster Schritt wird das Erkennen der harmonischen Fern- und Nahbeziehung sein, die oft geradezu den Schlüssel eines komplizierten Texts (etwa einer vier- oder fünfstimmigen Fuge) bildet. Oft sind bei großen Interpreten bemerkte „Freiheiten“ agogischer oder dynamischer Art nur ein Nachgeben an jene harmonischen Spannungen und Entspannungen. Etwa: in der Durchführung eines Sonatensatzes wird reich moduliert, die Harmonik spannt sich, um kurz vor dem Ziel (der Reprise) in die Grundtonart zu entspannen. Wilhelm Furtwängler etwa nahm den ersten Satz der vierten Sinfonie von Schumann in einem überraschend langsamen Tempo, die Durchführung ist fast ein einziges großes *accelerando*, entsprechend den harmonischen Wellen, der Höhepunkt ist zugleich der Endpunkt des *accelerandos* und seine Stauung – das *tempo primo* erscheint erst beim Eintritt der Reprise.

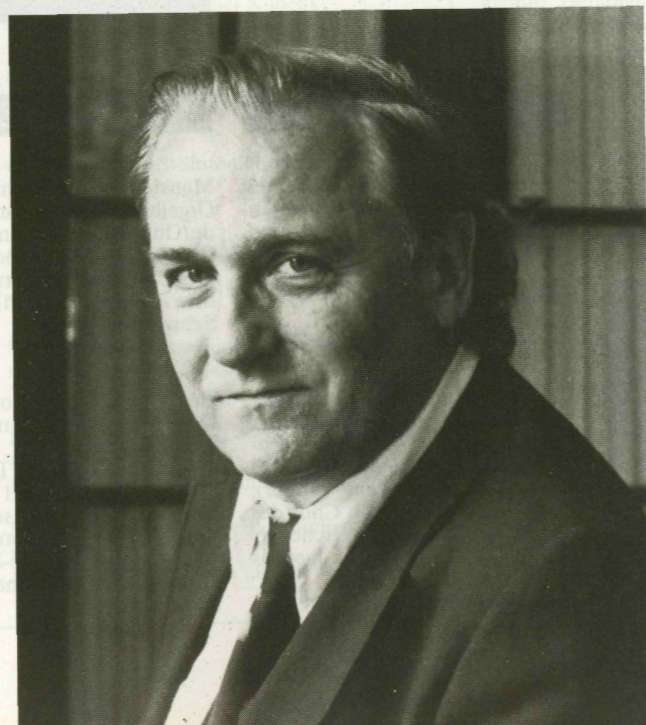
Weitere Gesetze gelten gleichsam der Schwerkraft, wie sie dem Auf und Ab der Musik innewohnt. „Auf“ heißt allemal: zum Diskant, „Ab“ zum Baß, und doch müßte einmal schlüssig erklärt werden, wieso das so ist?

Das Spannen der Saite des Kehlkopfs etwa als Spannung zu empfinden und zu interpretieren, die Entspannung etwa mit dem Ausatmen gleichzusetzen. Die Anwendung dieser Gesetze kann so weit führen, daß Pablo Casals verlangte, es seien kaum jemals zwei ganz gleichlange, ganz gleichlauter Noten hintereinander zu spielen!

Wilhelm Kempff, Arturo Benedetti-Michelangeli und Edwin Fischer. Im Alter von 15 Jahren debütierte er bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, deren Ehrenpreis ihm vier Jahre später zugesprochen wurde. Seit 1948 unternimmt er als Solist und Kammermusikpartner (Wiener Kammerensemble) ausgedehnte Konzertreisen in nahezu alle Musikzentren der Alten und Neuen Welt. Mit Dietrich Fi-

scher-Dieskau, Theo Adam oder auch mit Peter Schreier hat er als Liedbegleiter souverän zum Duo zusammengefunden. 1956 gewinnt er in Bozen den Busoni-Preis, 1977 wird er von der Wiener Beethoven-Gesellschaft mit dem Beethoven-Ehrenpreis ausgezeichnet. Das Sammeln alter Tasteninstrumente hat Jörg Demus zu zahlreichen Schallplattenaufnahmen auf historischen

Instrumenten angeregt. Daß der Pianist neben seinen Konzertverpflichtungen noch Zeit für schriftstellerische Betätigung findet, beweist unter anderem auch ein Band musikalischer Aufsätze, der unter dem Titel „Abenteuer der Interpretation“ erschienen ist.



ZUR DISKUSSION



Der als Komponist, Dirigent und Pädagoge wirkende Paul Hindemith glaubte, stabile Kriterien gefunden zu haben, um die Musik „objektiv“ bewerten zu können

Andere Gesetzmäßigkeiten entstehen, wenn die Musik sich mit der Sprache verbindet, wenn in einer echten Symbiose die eine die Gesetze der anderen annimmt. Die Versfüße dringen in die Musik ein und formen sie, die Interpunktionen der zu Worten und Sätzen gefügten Musik begrenzen und verbinden, sie „atmen“, die Musik fängt so sehr zu „sprechen“ an, daß sie es dann auch ohne Worte tut, nicht nur bei Mendelssohn, sondern etwa auch bei Beethoven (1. Satz der Sonate op. 27/2) oder bei Schubert (Impromptu in Ges-Dur op. 90/3).

Komponisten, die viel Vokalmusik komponierten, formen oft ein eigenes Vokabular, das dann auch ihre Instrumentalwerke „erläutert“. Albert Schweitzer wies auf die thematischen und rhythmischen Familien hin, wie Bach sie wiederkehrend in den Kantaten, dann aber auch in seinen „absoluten“ Werken anwendet. Wenn Schumann etwa in seiner „Dichterliebe“ die Worte „Sie hat ja selbst zerrissen, zerrissen mir das Herz“ musikalisch illustriert und wenn sein Klavierwerk „Kreisleriana“ fast gleichlautend beginnt, so weiß ich, wie ich beides zu spielen habe. Gesetze der Musiksprache entstehen auch aus den Gegebenheiten der Instrumente.

Hier müßte man freilich ein dickes Buch über all diese instrumentalen oder vokalen Besonderheiten schreiben, ein Beispiel möchte ich aber doch herausgreifen. Mozart dachte für seine Frauengestalten gelegentlich an einen dramatischen, aber dennoch leicht beweglichen Sopran, nämlich den Sopran der Nancy Storace. Die höchsten Töne für diese Stimme schrieb er wohl in der Zauberflöte, wo die Königin der Nacht das dreigestrichene F zu singen hat. Obwohl Mozart – etwa wie Beethoven – die Entwicklung des Klaviers hätte vorantreiben können, war er doch zeitlebens mit dem bestehenden Umfang bis zum dreigestrichenen F zufrieden, etwa im Gedanken „was ich nicht singen kann, brauche ich auch nicht zu spielen“. Viele langsame Klaviersätze Mozarts könnten notengetreu gesungen werden; das gesamte Adagio aus dem Klavierkonzert KV 488 gliche einer großen Sopran-Arie.

Ich will den Leser nun nicht weiter ermüden mit einer Aufzählung der gewiß unzählbaren Gesetze, Bildungsprinzipien, Strukturen, oder – wie bei einer echten Sprache auch – der Konventionen und Manierismen der Musiksprache. Dennoch erhebe ich die Forderung, daß der verstehende Interpret sie alle kennenlernen, er-

forschen und anwenden soll. Dies wäre die einzige Voraussetzung, damit ein Interpret zwischen den ewigen Klippen der Szylla und der Charybdis hindurchfinden könnte, ohne an einer zu zerschellen (diese Klippen hat man für uns Interpreten mit den Worten Objektivität und Subjektivität ungenügend umrissen).


Denn das Ideal für die Interpreten wäre ja die unerreichbare Gleichung Werk = Interpretation. Hier kann man sich vielleicht in der Phantasie einmal einen kleinen Luxus erlauben. Frederic Chopin war – wie es noch nicht allzu lange akzeptiert ist, wozu wiederum Heinrich Schenker mit seinen Analysen viel beigetragen hat – obwohl nur am Medium Klavier interessiert, doch in allen musikalischen, formalen und geistigen Belangen ein Genius allerersten Ranges. Ebenso war – wie seine Zeitgenossen einstimmig berichten, denen nur manchmal die große physische Kraft beim kranken Chopin fehlte – sein Klavierspiel einzigartig, auch in technischer Hinsicht transzendental. Denken wir nun... Chopin spielt, auf einem guten Flügel, zu guter Stunde eins seiner Werke... muß sich hier nicht nahezu jene Gleichung ergeben? Im allgemeinen stimmt die Annahme, daß der Komponist der beste Interpret seiner Werke sei, keineswegs. Oft ist ein Komponist einem zurückliegenden Werk gegenüber gleichgültig, oder es fehlen ihm die technischen Voraussetzungen, oder ganz einfach jener einem großen Interpreten inwohnende „Magnetismus“ der Gestaltung.

Was ist das musikalische Werk?


Das musikalische Werk lebt also losgelöst von seinem Schöpfer, und daher müssen wir uns fragen: was ist das musikalische Werk? Eine Frage, die etwa in der bildenden Kunst durch das Werk selbst eindeutig beantwortet wird, in der Musik aber zunächst nicht. Mehrere Möglichkeiten bieten sich an.


1. Das Werk existiert im Geiste seines Schöpfers. Diese Antwort kann uns nicht befriedigen. Erstens entzieht sie sich unserer Beurteilung, und dann steht ja auch gar nicht fest, ob etwa ein komplexes, längeres Werk wirklich in all seinen Verästelungen vor seiner Niederschrift dem Schöpfer immer ganz präsent war. Bis zur Drucklegung gab es oft noch Änderungen entscheidender Art, so kuriose wie etwa im Adagio der Hammerklavier-Sonate op. 106 der berühmte „Vorhang“ (die zwei Noten A-Cis). Diese geistige Vorstellung des Werks, die ja übrigens auch ein Interpret durchaus zu seiner eigenen machen sollte, könnte etwa mit einem „gasförmigen Aggregatzu-

„Musik ist eine Ausdrucksform mit allen einer Sprache innewohnenden Gesetzen“




HERBSTNEUHEITEN





DIGITAL RECORDING


JOHANN SEBASTIAN BACH
MOTETTEN
Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 225 · Jesu, meine Freude BWV 227
WINDSBACHER KNABENCHOR · KARL-FRIEDRICH BERINGER



680-01-005


DIGITAL RECORDING

CARMEN PIAZZINI
spielt
Alberto Ginastera · Maurice Ravel · Manuel de Falla · Claude Debussy




680-01-006

O Täler weit, o Höhen
Der Windsbacher Knabenchor
singt deutsche Volkslieder




670-01-002

CELLO-IMPRESSIONEN
Liebesträume und andere Saitensprünge
Werner Thomas spielt mit Werner Thomas



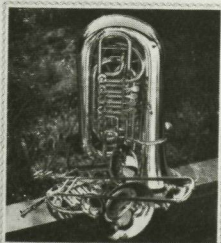
680-01-012

ólvarez
Klavierquartett
GABRIEL FAURÉ
Klavierquartett Nr. 1 c-Moll op. 15
GUSTAV MAHLER
Klavierquartett op. 10/1




680-01-009

**DAS BUDAPESTER
BLECHBLÄSER-QUINTETT**
spielt Werke von Tilmann Susato · John Adson
Matthew Locke · Samuel Scheidt · Johann Pezel u.a.




670-01-001

MAINE-QUARTETT
Alexander Borodin · Streichquartett Nr. 2 D-Dur
Franz Schubert · Streichquartettsatz c-Moll op. post. D. 703



680-01-008



KLASSIK

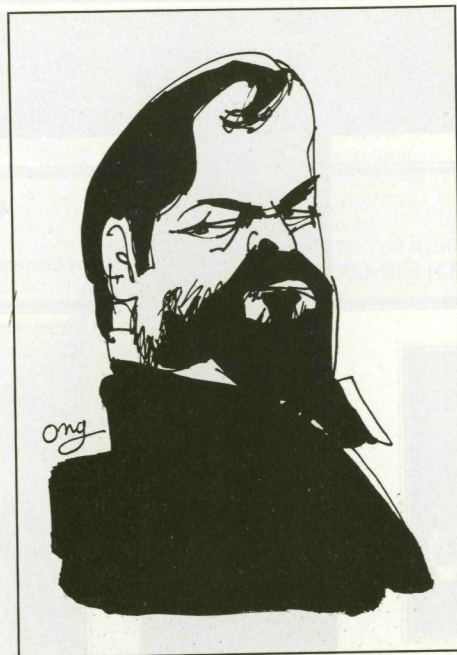
ZUR DISKUSSION

stand“ verglichen werden.

2. Das Werk existiert in der Niederschrift. Bis auf den heute ganz seltenen, früher aber wohl möglichen Fall einer mündlichen Überlieferung (etwa von Homer bis zum kleinen Kupelwieser-Walzer Schuberts, der nach mündlicher Überlieferung erst 120 Jahre später von Richard Strauss aufgeschrieben wurde) ist das Notenbild die für den Interpreten vertrauteste Erscheinungsform, die bei ihrem gleichsam „gefrorenen Aggregat-Zustand“ oft für das Werk selbst genommen wird. Man „besitzt“ etwa die Beethoven-Sonaten...

Diese Erscheinungsform ist bei neuerer Musik recht präzise. Debussy etwa leistete mit der Niederschrift von „Feux d'artifice“, von „Poissons d'or“ oder seinen „Etudes“ – um von Klaviermusik zu sprechen – gleichsam eine Tour de force an rhythmischer Fixierung von fast Unwägbarem, an Genauigkeit aller Spielanweisungen. Dennoch ist selbst hier das Werk nur durch Vorstellung von Gedachtem oder die Erinnerung an gehörten Klang vorhanden. Bei älterer Musik geht jene Gleichung Werk = Niederschrift immer weniger auf. In der Chromatischen Fantasie Bachs etwa soll der Spieler das arpeggiando ganz frei ausführen. Die Verzerrungen alter Musik widersetzten sich beharrlich einer fixen Notierung, und noch weiter zurück waren die Neumen gleichsam nur eine Erinnerung an Gehörtes oder Gesungenes.

Außerdem trägt das Notenbild ja nicht Rechnung all jenen Erscheinungsformen von Musik, die in der Improvisation ihren Ursprung haben. Wir können sagen: die Niederschrift als ausgefeilte und letzte Willensäußerung eines Komponisten erhält uns das Werk, das Werk selbst ist sie aber nicht. 3. So wäre es also doch die Interpretation – der in der Zeit fließende Klang, also gleichsam der „flüssige“ Aggregatzustand – die noch am ehesten für das Werk selbst genommen werden könnte? Idealfälle wie jenes „Image“ von Chopin am Klavier mag es gegeben haben. Im Normalfall ist es aber doch meist so, daß eine einzige Interpretation ein Werk entweder zu frei oder zu asketisch, zu zeitgemäß oder zu historisch, zu laut oder zu leise, zu langsam oder zu schnell entschlüsselt, es also gleichsam bei bester Absicht „verzeichnet“. Wer nur eine Interpretation eines Werks kennt, oder –



Claude Debussy: Tour de force an rhythmischer Fixierung von fast Unwägbarem (Karikatur von Guus Ong)



Chopin gehört zu jenen Komponisten, von denen keine tiefergehenden Reflexionen über Musik bekannt sind

als Interpret nur seine eigene Auffassung zuläßt, der kennt das Werk in all seinen Möglichkeiten und Facetten nicht. Müssen wir also verzagen? Ich glaube nicht. Ein Gleichnis aus der Biologie mag uns helfen. 4. Die Erbeigenschaften der Rose sind in den Chromosomen gespeichert. In alten, wilden Rosensorten erhielten sich diese Erbinformationen oft artenrein, aber auch die Natur selbst gelangt durch Kreuzung oder Mutation immer wieder zu neuen Arten, die eben ein neues Chromosomenbild aufweisen. Der Züchter wendet nun diese natürlichen Methoden der Kreuzung, Auslese und Mutation, ganz bewußt an und so entstanden in jahrhundertelanger Zucht eben unsere herrlichen Rosensorten, viele tausend Arten, und jede hat ihr eigenes Chromosomenbild, welches Eigenschaften, Lebensfähigkeit, Farbe und Form der Blüten bis ins letzte Detail bedingt. Jede Art kann nun an beliebigen Orten, an beliebig vielen Reisern zum Gedeihen und Blühen gebracht werden, es ist immer dieselbe Art und doch immer wieder nur diese einzige Rose, keine hat je ganz einer anderen geglichen...

Gloria Dei

Sie kennen die Geschichte der berühmten Rose Gloria Dei. Meilland hatte 1939 ein vielversprechendes Reis gezüchtet. Mit dem letzten Schiff vor Kriegsausbruch sandte er es in die Vereinigten Staaten. Ohne Wissen Meillands entfaltete es sich dort zu einer unglaublich wuchskräftigen – in ihrer Doppelfärbung gelb bis violett überhaucht – ganz neuen Rosenart, die wiederum Stamm-Mutter ganz neuer Rosensorten wurde. Erst im Jahr 1945 erfuhr Meilland, was aus seinem Reis geworden war. Die Amerikaner nannten es Peace, die Italiener gioia – es ist unsere Gloria Dei, und Meilland selbst taufte es auf seine Frau, „Mme. A. Meilland“. Die Rose blüht jetzt in Millionen von Gärten, alle sind aus jenem Reis entstanden, alle haben sie die gleichen Chromosomen, und es sind doch immer wieder neuartige Büsche und Blüten, mehr gelb, mehr violett überhaucht, mehr oder weniger duftend, aus einem zarteren oder stämmigeren Busch erblühend. So etwa sehe ich die Beziehung zwischen Schöpfer, Werk, Niederschrift, Interpretieren und letztlich die Interpretation. Der Komponist gliche dem Züchter, das „Werk“ dem ersten Reis, seine Ableger, – als „Noten“ – gehen in die Welt, die Interpreten als Gärtner betreuen sie und bringen sie in ihren Interpretationen zum Blühen. Je mehr Blüten – um so besser; je mehr Interpretationen – um so reicher blüht und lebt ein Werk.

„Im allgemeinen stimmt die Annahme, daß der Komponist der beste Interpret seiner Werke sei, keineswegs“

Perfektion- im Klang



HD 430. Das „Universum“ einer Sounds voll zu erfassen – und dabei so natürlich, so unbeschwert und offen zu hören, als trüge man gar keinen Kopfhörer – das ist das auffallend Besondere an dieser neuartigen Sennheiser-Entwicklung. Trotz ohrmschließender Ohrpolster.

HD 430. Seine neuen, »optimal-offen« konstruierten Wandler-systeme garantieren einen extrem breiten Übertragungsbereich und einen absolut gleichmäßigen Frequenzgang an jedem Ohr. Unabhängig von Ohrdruck, Brille, Haaren, Kopfform. Seine neuartigen, luftleichten Sternsicken-Membranen schwingen völlig frei und

ungehindert – ohne störende Resonanzen. Die Ebenmäßigkeit ihrer Schwingungen ergeben sauberste „Tiefbässe“ und kristallklare Brillanz. »Optimal-offen« heißt freies Hören durch echte Membran-Transparenz.

HD 430. Die Neuheit von Sennheiser. Ermöglicht durch neu-

entwickelte, extrem flache Samarium-Kobalt-Magnete mit höchster Energiedichte auf kleinstem Raum.

HD 430. Die optimal-offene, optimal leichte Freude. Sowohl fürs Auge, fürs innere wie fürs äußere Ohr. Erhältlich beim guten Fachhandel. Zum sehr günstigen Preis.

Technische Daten:

Übertragungsbereich	16...20000 Hz
Nenn-Impedanz	600 Ω
Kennschalldruckpegel 1000 Hz	94 dB
Max. Dauerbelastbarkeit (DIN 45582)	0,1 W
Klirrfaktor (DIN 45500)	≤ 0,5 %

SENNHEISER
Perfekter Klang hat seinen Namen

Sennheiser electronic, 3002 Wedemark 2, Tel. 05130/583-1, Telex 0924623
Schweiz: Bleuel electronic AG · Zürcherstr. 71 · CH-8103 Unterengstringen-Zürich
Österreich: Grothaus Ges. m. b. H. · Albert-Schweitzer-gasse 5 · A-1140 Wien

COUPON

an Sennheiser electronic,
Postfach 10 02 64,
3002 Wedemark 2

die „Sennheiser-revue“
gegen DM 2,- in Briefmarken oder
auf Postscheckkonto
Hannover 93489-302

Prospekt „Sennheiser-Bestseller“

122

Meine Adresse: _____

