

zialisierten und organisch mittellosen Wesens gehört. ‚Kultur‘ ist daher ein anthropologischer Begriff, der Mensch von Natur ein Kulturwesen[. . .]“
41 Auch hier deckt sich die Ansicht des Anthropologen mit derjenigen des Musikpädagogen Walter Gieseler, s. Anm. 2.

Jürgen Uhde — Renate Wieland

Zur retrospektiven Veränderung klassisch-romantischer Werke

Was die musikalischen Werke sind, das werden sie erst durch die Geschichte ihrer Interpretation. Denn ihr Gestalt- und Sinnzusammenhang ist mit den Zeichen des Textes nicht gegeben, sondern aufgegeben und entfaltet sich in immer neuen Metamorphosen. Der Text bleibt, das Werk aber ändert sich.

Einsetzen möchte ich mit einem kurzen Klangbeispiel von Dieter Schnebel. Seine *Schubert-Phantasie* ist gewiß neue Komposition und nicht nur Interpretation eines vorhandenen Textes. (Der Interpret ist ja genauestens an den Text in jedem Detail gebunden, der Komponist nicht.) Was wir hier hören, ist eine Meditation über „Schubert heute“. Schnebel komponiert die Aura, die er um die Schubertsche Klaviersonate (G-Dur) hört. Die dissonanten Klänge, wiewohl auch sie auf den Schubert-Text zurückgehen, bilden eine Art unbestimmtes Grund-Tönen, gleichsam einen Nebel, aus dem dann zu einem bestimmten Zeitpunkt der reine G-Dur-Akkord als strahlendes Ereignis plötzlich aufgeht. Aber die ursprüngliche Schubert-Musik wird in ihrem Klang bei Schnebel doch nicht gänzlich konkret, klingt (schon durch die Uminstrumentierung) wie durch ein fremdes Medium zu uns herüber, wirkt entfernt, ist uns gewissermaßen entzogen. So wird hier ein Ausdruck des Unwiederbringlichen, Unvergeßlichen deutlich, einer des Nicht-mehr. Zugleich aber auch einer des Noch-nicht, denn das Ganze wirkt wie eine klangliche „Geburt“; ein Entstehungsprozess ist komponiert, Schnebel versucht, etwas wie neues Hören des Alten zu dokumentieren. Und so möchte man hier versucht sein, sich Ernst Bloch zu nähern, der schrieb: „Keiner hat Mozart, Beethoven, Bach so, wie sie wirklich rufen, nennen und lehren, schon gehört“. Wir stehen Bloch zufolge erst am Anfang der Interpretation der großen Werke.

Aus den vielen möglichen Gesichtspunkten zu meinem Thema greife ich drei heraus:

1. Neues Erstaunen über Phänomene harmonisch funktionaler Tonalität.
2. Das Prinzip der permanenten Variation in gewissen Werken und Zyklen.
3. Neue Aufmerksamkeit auf die Satztechnik und ihre Dichtgrade, auf Klang und Nichtklang.

zu 1.)

Blicken wir nochmals auf Schuberts *G-Dur-Sonate*, so scheint das Erstaunen über allgegenwärtige harmonische Phänomene schon die Perspektive seines Komponierens zu sein. Der erste G-Dur-Akkord, gestisches Signal für die ganze Sonate, ist bereits ein vollkommener musikalischer Atemzug: Spannungsphase, Kulmination, Entspannungsphase in einem einzigen Akkord. Aber vielleicht sehen wir das, mit

dem geschärften Blick auf diese unwiderruflich verlorene Tonalität, erst heute. Nicht unerhörte Einfälle sollten wir ja an den großen Musikern bewundern, sondern daß sie die einfachsten Phänomene der überkommenen Tonalität in so unerhörter Intensität zu erleben vermochten — wie Schubert diesen G-Dur-Akkord, oder wie Beethoven, bei dem Alles — Intervallschritte, Rhythmen, belanglose Liedchen — zur Quelle großer Musik wird.

Oder nehmen wir den — wieder bei Schubert — allgegenwärtigen Dur-Moll-Wechsel. Er wurde natürlich immer schon registriert; aber neu ist für uns die gegenseitige Veränderung der beiden Tongeschlechter: das nach einem Moll wiedererscheinende Dur hat einen anderen Klang, erscheint in einem anderen Licht, wie eine Landschaft in der Sonne nach dem Regen. Und vielleicht reflektieren wir das erst heute angesichts des Verlustes funktionaler Harmonik in der zeitgenössischen Musik.

zu 2.)

Die zweite Wiener Schule prägte die Idee des integralen Satzes: Kein Detail darf mehr aus der Einheit des Ganzen herausfallen, waagrecht sowohl wie senkrecht. Garantiert wird das bekanntlich durch das mehr oder weniger streng beobachtete Reihen-Gesetz. Daß in solcher Musik alles permanente Variation ist, erzeugte potentiell neues Hören und Verstehen auch klassischer und romantischer Musik. Es ist interessant, daß das 19. Jahrhundert, soweit mir bekannt, nie nach den diastematischen Zusammenhängen zwischen den Sätzen eines Sonaten- oder Symphoniezyklus gefragt hat. Zuerst scheint dieses Thema den Komponisten und Juristen Armin Knab in den 20er Jahren beschäftigt zu haben, obwohl er gewiß aller 12-Ton-Musik denkbar fern stand. Aber er stellte, etwa in Beethovens *op. 2, Nr. 3*, die Frage nach dem variativen Zusammenhang der vier Sätze offenbar als erster. Das Prinzip des permanenten Variierens wirkte sensationell und drohte zeitweilig die musikalische Analyse zu vereinseitigen, siehe auch J. N. Davids Arbeiten über *Das Wohltemperierte Klavier* oder die *Jupiter-Sinfonie*. Bis dann doch eine gewisse Ernüchterung folgte; denn mit dem Aufweis der Schenkerschen Urlinie oder eines einem Satz oder Zyklus zugrundeliegenden variativen Prinzips bin ich noch nicht wirklich in ein Werk eingedrungen. Bloß Verwandtschaften zu konstatieren, läuft leer, wenn nicht dadurch ein neuer Durchblick auf den Ausdruck, die Geste, den Sinn eines Werkes sich eröffnet. Wird etwa die Linie des Fugenthemas (*Wohltemperiertes Klavier*, 1. Fuge in C-Dur) bereits im Praeludium, gleichsam erst im Entstehen, erkannt, so gewinnt dieses Praeludium den Ausdruck einer Noch-nicht-Gestalt; das noch unbestimmte, aber verheißungsvolle Vorleuchten des Fugenthemas im Praeludium prägt die Geste dieses Stücks — es erscheint in einem Licht wie vorm Sonnenaufgang.

Oder: In Beethovens *Sonate op. 90* wird die Folge: 1. Satz in Moll, 2. Satz in Dur im allgemeinen unreflektiert hingenommen. Den inneren Zusammenhang der beiden Sätze könnte eine verborgene verwandtschaftliche Beziehung, zwischen der melodischen Wendung am Ende des ersten und am Anfang des zweiten Satzes, ganz neu definieren.

Nach der gefaßten Resignation des e-Moll-Satzendes erschien der Beginn des zweiten Satzes wie ein tröstlicher Einspruch gegen die Geste des ersten. Die Pause zwischen den Sätzen wäre nicht mehr neutrale Zäsur, sondern selber gestischer Wandel von Resignation zu neuer Hoffnung, und zwar im Festhalten einer einzigen melodischen Wendung.

Ähnlich wurde versucht, in *op. 110* und *op. 111* von Beethoven die variativen Zusammenhänge in ihrem Sinn zu erschließen. Reiner Strukturzusammenhang bleibt bedeutungslos, wenn er nicht als Sinnzusammenhang verstanden wird.

Zu 3.)

Die Neue Musik artikulierte in einer vorher kaum wahrgenommenen Intensität die Tatsache, daß Musik stets Einheit ist von Klang und Nichtklang. Stille ist Gegenkraft zum Laut, der sich ihr erst entringt und den sie wieder zu sich zieht. Der Nichtklang wirkt immer, nicht nur am Anfang (beim „Vorhören“) und am Ende (beim „Nachhören“ eines Stücks), sondern auch während des bewegten Tönens gibt es einen Magnetismus des Nichtklangs, den erst die Neue Musik gänzlich bewußt machte. Eben diesen Magnetismus gilt es auch in der früheren Musik schon wahrzunehmen, er verändert sie minimal, etwa bei allen Ruf-Charakteren. Der hineinwirkende Nichtklang verlangt als unterschwellige Kraft ein winziges Mehr an Zeit, damit der Zug heraus, der Zug zur Stille hin fühlbar wird.

Und sicherlich verändert das geschärfte Bewußtsein für den hineinwirkenden Nichtklang das Tempo: es wird vermutlich langsamer als das originale. Vielen Musikern ist indessen Musik nur Klang und nicht das Kräftespiel zwischen Klang und Stille. Pausen sind Stiefkinder der meisten Darstellungen, auch sehr prominenter! Dabei sind Pausen so vielgestaltig wie Klänge; die musikalische Energiewelle trägt Klänge und Pausen: so gibt es Pausen, in denen die Spannungsphase crescendo, Kulminationspausen; Diminuendo-Pausen in den Entspannungsphasen und Pausen als Nullpunkte zwischen zwei Phasen.

Aber Pausen können auch gewissermaßen den Ernstfall signalisieren, bedrohlichen Stillstand bedeuten. So die Pause nach dem tiefen Triller am Beginn von Schuberts letzter Sonate B-Dur. Sie geht weit über eine bloße Zäsur hinaus, ist vielmehr eine sprachlose Geste von Todesdrohung, ehe die Musik, gleichsam tief aufatmend, noch einmal ihr Leben zurtückgewinnt.

Ebenso wie Pausen sind in manchen Werken Neuer Musik die Dichtgrade des Satzes vorrangig thematisiert worden. In der Klassik und Romantik ist ja die Satztech-

nik, etwa beim Klaviersatz, ein freies Feld, durch kein Reglement gebunden, wie es in der Harmonik der Fall ist. In der genauen Betrachtung der Satztechnik klassischer Stücke gewinnen wir nicht nur neue Perspektiven der Analyse, sondern vor allem des Hörens. In Beethovens *Bagatelle op. 119,11* etwa ist zu beobachten, daß die Satzart höchst eigenartig zwischen streichquartettmäßigem und andererseits genuinem Klaviersatz wechselt, und zwar nicht, wie im 1. Satz von *op. 110*, konform mit den besonderen Funktionen jedes Form-Abschnitts, sondern in der Bagatelle bildet der Satz-Wechsel gleichsam einen eigenen Gestaltverlauf unterhalb des zutage liegenden Formverlaufs; es entsteht, möchte man sagen, etwas wie ein formaler Kontrapunkt der Klangdichten.

Die Idee des integralen Satzes, daß alles zwar in verschiedener Funktion steht, aber dennoch von gleicher Relevanz ist, läßt einen neuen Blick auf die klassischen Begleitsysteme zu. Sie passen sich nicht einfach im homophonen Satz der führenden Linie an, sondern wir nehmen sie neu in ihrem eigenen Charakter wahr. Ihnen ist im allgemeinen der objektive harmonische Fortgang und oft auch die rhythmische Kontinuität anvertraut, und so treten sie, als ein mehr Objektives, in Kontrast zur führenden melodischen Linie, die gerade den subjektiven Ausdruck anstrebt und sich ins Detail versenken möchte. So kommen hier zwei grundverschiedene Tendenzen zusammen, die vom Spieler in prekärer Balance zu halten sind.

Retrospektive Veränderung der Werke — das könnte heute heißen: nicht nur das Phänomen der Tonalität neu und oft bestürzend zu erleben, nicht nur dem Ausdruck der zuweilen ganz verborgenen variativen Beziehungen nachzugehen; nicht nur alle Einzelheiten, auch die unscheinbarsten, in ihrer einzigartigen Konstellation wahrzunehmen, sondern daraus folgend: das Werk selber als je besondere Individualität. Der Trieb indessen, hinter die Individuation der Werke zurückzugehen, scheint unausrottbar. Davon zeugen nicht nur tradierte Banalitäten, die Allegorik der „*Sturm- und Mondscheinsonaten*“, der „*Schicksalssymphonien*“, samt jener „*durch Nacht zum Licht*“. Ideologien, die nur von den Werken selber ablenken. Und selbst die sorgfältigste Recherche nach Anlässen, Konventionen, Einflüssen, Gattungen, so entscheidend wichtig sie ist!, dringt noch nicht vor zum innersten Gehalt eines Werkes. Gerade bei älterer Musik scheint ein stillschweigendes Einverständnis zu bestehen: haben wir den Zeitstil, haben wir auch das Werk; wissen wir die originale Spielweise, so brauchen wir um den innersten Gehalt der Werke nicht mehr besorgt zu sein. Eben diese Haltung veranlaßte Adorno zu seinem Wutausbruch (der gewiß Telemann nicht ganz gerecht wird): „Sie sagen Bach und meinen Telemann.“ Statt bei Stil, Konvention, Spielweisen — so notwendig es ist, sie zu kennen — Halt zu machen, muß der Blick endlich unabgelenkt aufs einzelne Wort selber fallen, auf die unvertauschbare unwiederholbare Konfiguration seiner Momente; das, was man seine Beseelung nennen könnte. Für den Interpreten mag das bedeuten, das Werk zum Gegenstand immer neuer Meditation zu machen. Das Besondere eines Werks

— das ist seine „innere Geschichte“, sein (so Gustav Mahler) „Empfindungsgang“. In diesem Sinn stehen wir wohl erst am Anfang der Interpretation. Zwar sind die technischen Mittel riesig gewachsen, aber nach wie vor wird in traditionellen Ausdruckskonventionen musiziert. Aber kann das anders sein? Ist es möglich, sich mimetisch wirklich mit dem Einzelwerk einzulassen, wenn alles schnell gehen muß, keine Probezeit vorhanden ist und der Hang zur Enzyklopädie so übermächtig ist (Pianisten von Rang spielen nur noch Gesamt-Werke ein . . .) Wahre mimetische Vereinigung mit dem Werk wäre wohl vom großen Schauspieler zu lernen. Werke spiegeln ihre Zeit, kritisieren sie, deuten nicht auf sich selber — in den größten erscheint die Utopie dessen, was nicht ist. Zuweilen wirkt der utopische Glanz großer Musik heute geradezu schmerzhaft, denn der Abgrund zwischen dem, was ist, und dem was sein sollte, ist immer weniger zu überbrücken. So wird, je inniger wir uns mimetisch in große Musik einwohnen, wohl auch das Abweisende stärker, mit dem sie uns gegenübertritt. Sie gehört uns nicht. Sie verlangt Distanz, aber sie blickt uns zugleich unverwandt an; so wie es bei Rilke heißt: „*Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht, du mußt dein Leben ändern.*“