

2003

Christoph Richter

## MUSIZIERSITUATIONEN ALS ANREGUNG FÜR DIE INTERPRETATION VON MUSIK

### Eine notwendige Vorbemerkung:

Bei der Suche nach Hilfen für die Interpretation von Musik kann man unter mehreren Möglichkeiten wählen. Die Interpretation und das Musizieren können sich an Vorbildern orientieren (am Lehrer oder an Einspielungen berühmter Meister), an Ratschlägen aus dem Umkreis der historischen Aufführungspraxis, an der musikalischen Analyse, an biographischen Hinweisen oder anderen Anregungen.

Im folgenden Versuch sollen Vorstellungen von bestimmten Situationen des Musizierens die Anregung für das Musizieren geben. Wie alle anderen Möglichkeiten - vielleicht sogar noch mehr als sie - bieten sie nur eine eingeschränkte Anregung an. Das muß man wissen und berücksichtigen. Das Wichtigste an der klanglichen wie an der sprachlich-deutenden Interpretation ist jedoch die Verwirklichung der eigenen Vorstellung, sofern sie den Text nicht verfälscht. Für die eigenen Vorstellungen und Interpretationen sind alle Anregungen stets nur Hilfen, nicht Lösungen.

### ERSTER TEIL - THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN

Die Überschrift gebietet, zunächst Klarheit über die beiden Hauptbegriffe zu schaffen und sie miteinander in Beziehung zu setzen, so daß der erste als Anregung für den zweiten dienen kann. Dies versuche ich in mehreren Schritten.

#### 1) Interpretation als Präsentation und als Prozeß

Musikalische Interpretation nennen wir das Bemühen, eine Musik in ihrem Sinnzusammenhang und Ausdrucksgehalt verständlich und emotional anrührend bis mitreißend darzustellen. Als Darstellung kann Interpretation musizierend, also klanglich, oder sprachlich, also verbal/schriftlich, präsentiert werden. In unterschiedlicher Mischung und Gewichtung beruht Interpretation auf körperlich-instrumentaler, emotionaler, sinnlich-wahrnehmender und denkend erkennender sowie konstruierender Tätigkeit.

Hans Heinrich Eggebrecht bietet für die Unterscheidung der Interpretationstypen das Begriffspaar „nachsöpferische Verwirklichung einer musikalischen Komposition“ gegenüber „theoretischer“ (Verwirklichung) „durch das Wort“ an.<sup>1</sup> Hermann Danuser bedient sich der Begriffe „performativ“ und „hermeneutisch“, um die beiden Arten der Interpretation gegenüber zu stellen, und differenziert (die von

ihm leider mehr umgangssprachlich als begrifflich adäquat charakterisierte) „hermeneutische Interpretation“ in drei Intentionen aus: a) als Verstehen und Deuten des inneren Sinnzusammenhangs; b) als Deutung „werkimmanenter Gegebenheiten aus externen Fakten“, und c) als „referentielle und semiotische Deutungen“ (also z.B. Deutung der Notate, der musikalischen Symbole und Muster).<sup>2</sup> Die Auseinandersetzung mit der Klanglichkeit einer Musik und mit der subjektiv-persönlichen Erfahrung von Spielern, Hörern und Forschern bezieht dieser Begriff von Interpretation nicht ein.<sup>3</sup>

Die Unterscheidung oder gar Trennung in klanglich-musizierende (performative) und sprachlich-theoretische Interpretation ist dann sinnvoll, wenn man mit ihr die besondere Art der Präsentation einer Musik bezeichnet - jemand interpretiert eine Klaviersonate von Beethoven in einem Konzert; oder jemand veröffentlicht eine Interpretation der Streichquartette von Arnold Schönberg.

Im Prozeß (in der Erarbeitung) einer Interpretation hingegen sind beide Arten aufeinander angewiesen: Interpretation als Musizieren kommt ohne theoretische Versicherungen z.B. über die Form, den harmonischen Verlauf, die stilistisch-historische Einordnung und andere Spielvoraussetzungen nicht aus. Und Interpretation als verbale Erläuterung und Deutung ist gut beraten, sich auf die Möglichkeiten und Bedingungen der klanglichen und instrumentalen Verwirklichung des Gedachten und theoretisch Erkannten zu stützen.

## 2) Momente und Aufgaben der Interpretation

Interpretation schließt drei Momente oder Aufgaben ein und beruht auf ihnen: das Verstehen, das Auslegen (die Exegese) und die Anwendung. Diese Momente gehen in der Tätigkeit des Interpretierens und in der Präsentation der Interpretation ineinander über und erhellen sich gegenseitig.<sup>4</sup> Sie setzen Verstehen voraus und bilden andererseits selbst den Prozeß (den Weg) des Verstehens.

„Man unterschied (in der älteren Tradition der Verstehenslehre, die Hermeneutik genannt wurde, Zusatz CR) eine *subtilitas intelligendi*, das Verstehen, von einer *subtilitas explicandi*, dem Auslegen, und im Pietismus fügte man dem als drittes Glied die *subtilitas applicandi*, das Anwenden, hinzu. (...) Diese drei Momente sollen die Vollzugsweise des

<sup>1</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, Artikel „Interpretation“ in: Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 408 ff.

<sup>2</sup> Hermann Danuser, Artikel „Interpretation“ in MGG, Band 4, 1996, Sp. 1053 - 1055

<sup>3</sup> siehe zu diesem Desiderat: Siegfried Mauser, Entwurf einer Grundlegung musikalischer Hermeneutik, in: Musikalische Hermeneutik im Entwurf, Laaber 1994, S. 47 - 54 (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Band 1)

<sup>4</sup> siehe hierzu grundsätzlich: a) Hans-Georg Gadamer, „Das hermeneutische Problem der Anwendung“, in: „Wahrheit und Methode“, GW I, Tübingen 1986, S. 312 ; b) Martin Heidegger, „Sein und Zeit“, § 32 „Verstehen und Auslegen“, Tübingen 1962, S. 148 ff.

Verstehens ausmachen“. (subtilitas bedeutet etwa Feinheit, Gründlichkeit, Genauigkeit, Bestimmtheit.)

Musikalisches Verstehen bezieht sich auf Einsichten,

- woraus eine Musik ‚gemacht‘ (hergestellt) ist,
- auf welche Muster, Modelle, Theorien sie sich beruft,
- wie sie hergestellt ist,
- welchen Zusammenhang und welche Einheit sie herausbildet,
- wie sie ‚redet‘, sich bewegt, ‚spielt‘ und ‚denkt‘,
- von welchem Charakter, welcher Atmosphäre, welchem Stil sie geprägt ist,
- welche Beziehungen zur ‚Welt‘ um sie herum und zu ‚Früherem‘ sie bestimmen,
- welche Mitteilung, Botschaft, Bedeutung sie enthält und anbietet.

Bereits diese grobe Aufzählung verweist auf die gegenseitige Beziehung zwischen Verstehen (Zur Kenntnis nehmen, Sachverhalte erkennen und bestimmen, Bedeutungen erörtern, Abhängigkeiten von Kontexten erkennen ...) und Auslegen.

Die Anwendung schließlich ist aufzufassen als der Ort und der Versuch, in welchem das Verstehen und das Auslegen - gleichsam ‚öffentlich‘ - verwirklicht und auf die Probe gestellt werden.

Die Auslegung als Aufgabe der Interpretation läßt sich anschaulich an jenen beiden Disziplinen verdeutlichen, die auf die Auslegung von Texten angewiesen sind. die Theologie und die Jurisprudenz. Die Aufgabe der theologischen Hermeneutik besteht darin, Texte aus der Heiligen Schrift so auszulegen, daß für die Adressaten (die Gemeinde, die Zuhörer) ihre eigene Situation, ihre eigenen Lebens- und Verhaltensmöglichkeiten, ihr eigener Trost und ihre Zuversicht in den Texten deutlich werden. Die Aufgabe von Juristen besteht darin, die gültigen und tradierten Gesetze auf den jeweiligen konkreten Fall so anzuwenden, daß sowohl gesetzesmäßige als auch für die Sachlage und die betroffenen Menschen akzeptable Urteile gesprochen werden können.

### **3) Die Intentionen der Interpretation**

Interpretation verfolgt verschiedene Intentionen. In der Formulierung von Umberto Eco kann man drei Intentionstypen unterscheiden: die „intentio auctoris“ (des

Urhebers), die „*intentio operis*“ (des Werkes), und die „*intentio lectoris*“ (des Lesers, des Hörers, des Musizierenden).<sup>5</sup> Ausführlicher formuliert:

- „a) man muß im Text nach dem suchen, was der Autor sagen wollte;
- b) man muß im Text nach dem suchen, was er unabhängig von den Intentionen seines Autors sagt; (...)

Nur wenn man den zweiten Pol dieser Gegenüberstellung akzeptierte, konnte man eine Zweite Gegenüberstellung formulieren:

- b1) man muß im Text nach dem suchen, was er in bezug auf seine eigene kontextuelle Kohärenz und auf die Signifikationssysteme sagt, auf die er sich bezieht;  
(also nach dem, was an Einflüssen aller Art in ihn eingegangen ist, Zusatz CR)
- b2) man muß im Text nach dem suchen, was der Adressat in Bezug auf seine eigenen Signifikationssysteme und/oder seine eigenen Wünsche, Impulse, Vorlieben in ihm findet.“

Auf Musik bezogen ist die „*intentio auctoris*“ in den Anweisungen des Komponisten im Notentext zu suchen, die z.B. bei Bach, Mozart und Werbern in unterschiedlich deutlicher Weise zu finden sind. Die Genauigkeit und Art der Komponistenhinweise im Notentext sind in erheblichem Maße dem geschichtlichen Wandel, der Musizierpraxis und den individuellen Vorstellungen und Wünschen der Komponisten unterworfen. Ferner finden sich - falls es sie gibt - die „*intentio auctoris*“ in Klangaufzeichnungen der Komponisten und in schriftlichen oder mündlichen Hinweisen zum Umgang mit den Werken. Auch Aufführungshinweise aus der Zeit oder Kultur des Komponisten vermögen zur Aufdeckung seiner Intentionen beizutragen. (Ein berühmtes Beispiel hierfür stellt die Beschäftigung des Kolisch-Quartetts mit den Streichquartetten Arnold Schönbergs dar <sup>6</sup>.)

Die „*intentio operis*“ ergibt sich aus den für die jeweilige Zeit geltenden Lesarten und Schreibarten des Textes; sie erschließen sich durch Analyse, z. B. der harmonischen Wege, der Gliederung, der rhetorischen Figuren, der Melodietypen. Um den Intentionen des Notentextes gerecht zu werden, ist es nützlich, den Urtext und seine Darstellungs- und Rezeptionsgeschichte zur Kenntnis zu nehmen.

<sup>5</sup> Umberto Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, München 1992, S. 35 - 39

<sup>6</sup> Rudolph Kolisch, *Zur Theorie der Aufführung*, München 1983 (= *Musik-Konzepte* 29/30)

Die „intentio lectoris“ schließlich betreffen die Vorstellungen der Spieler und der Hörer. Sie stützen sich vielfach auf Vorbilder, auf Analyse, auf Stilkenntnis und individuelle Spielerfahrung mit dem Instrument.

Für die hier dargestellte Absicht geht es, gemäß 2b, vor allem darum, die Interpretation durch Vorstellungen anzuregen, die der „Adressat“ aus seinen eigenen Wünschen, Impulsen, Vorlieben, aber auch aus Anregungen des Komponisten, des Textes, der Geschichte und von anderen entwickelt.

#### **4) Möglichkeiten und Perspektiven musikalischer Interpretation**

Die Interpretation von Musik stützt sich auf verschiedene Aspekte - d.h. auf Hinsichten, Ansichten, Perspektiven, Schlüssel zum Erleben und Verstehen. Sie kann jeweils möglichst viele von ihnen oder einzelne als Mittelpunkt und Thema wählen, dem die anderen dann Zuarbeit leisten, um eine Musik in ihrem Sinn zu verdeutlichen und wirksam zu machen. Der mitgeteilte Sinn ist immer subjektiv, ein Ergebnis aus dem Verstehensspiel zwischen Werkangebot und Sinnsuche. Dieses Spiel setzt sich fort im Dialog zwischen dem Spieler und dem Hörer.

Solche Aspekte der Interpretation sind u. a.:

- die Richtigkeit und Genauigkeit des Textes,
- das Zusammenspiel der Stimmen,
- die Klarheit des Verlaufs, im harmonischen Sinne und/oder im Sinne der Gliederung in Teile und Zusammenhang,
- die Affektlage oder der Wechsel der Affekte und Charaktere,
- die musikalische Bewegung,
- das Spiel von Motiven, Figuren, Formen,
- die historische Aufführungspraxis,
- was eine Musik als Dokument und Beispiel für eine Zeit, eine Biographie, eine Gattung o.a. verdeutlicht,
- die reale, vorgestellte oder gewünschte Situation des Musizierens.

Alle diese und weitere Perspektiven (Blicke auf die Musik) gelten sowohl für die performative wie die theoretische Interpretation.

## 5) Was sind Musiziersituationen und wie können sie als Anregung für die Interpretation von Musik dienen?

Vom zuletzt genannten Blick auf die Musik - auf die Musiziersituation - soll im folgenden die Rede sein. Unter Musiziersituation kann man dreierlei verstehen:

1)

In einem engeren Sinne ist unter der Musiziersituation jenes Spiel zu verstehen, das zwischen dem Musikstück (dem Notentext und der klanglichen Vorstellung), dem Instrument und der musizierenden Tätigkeit des/der Menschen entsteht - als Probieren, als Üben, als Aufführung.

2)

In einem weiteren Sinne ist mit Musiziersituation jene reale Situation gemeint, in der das Musizieren stattfindet. Zu ihr gehören der Raum und seine akustischen und atmosphärischen Bedingungen; das Verhalten der Beteiligten (Instrumentalisten, Sänger, Dirigent, Publikum - sowohl für sich selbst in ihrer Befindlichkeit, ihren Launen, Einstellungen und Intentionen als auch in ihrer Kommunikation); die Sitzordnung; der Anlaß und der Zeitpunkt des Musizierens; die entstehende Stimmung ... dies alles zusammengefaßt als die Situation, in der alle Beteiligten versammelt sind und sich auf viele Weisen mit der Musik beschäftigen, bzw. in der die Musik sie beschäftigt.

Diese Situation unterscheidet sich z.B. danach, ob das Musizieren in einer Kirche, in einem Konzertsaal, in einem Studio, in einer privaten Wohnung, im Freien, in der Disco, in der Oper... stattfindet; ob es Laien oder professionelle Musiker sind, die musizieren; ob ein Dirigent das Musizieren leitet oder ob es die Spieler selbst tun. Die Situation ist abhängig von Art und Intention des Musizierens, von ethnischen und gesellschaftlichen Gebräuchen, von der jeweiligen allgemeinen oder privaten Funktion der Musik, von der Qualität des Musizierens; davon, ob es sich um eine Aufführung, um eine Probe oder um Musizieren zum Vergnügen handelt.

3)

In einem anderen Sinne kann man von imaginären, vorgestellten Situationen des Musizierens sprechen, zu der die Musik selbst, ihre Struktur, ihre Atmosphäre, ihre Muster und Charaktere die Musizierenden anstiften. Gemeint sind Vorstellungen, die das Musizieren - über die Realisierung der ‚nur‘ musikalischen Aufgaben hinaus

- etwa mit Hilfe von Bildern und Szenen bereichern und beleben können. Sie entspringen auf seiten der Musizierenden wie der Hörer entweder der Phantasie oder der mitgebrachten Vorstellungswelt und beruhen z.T. auf bereichernden metaphorischen Verbindungen.

Solche vorgestellten Situationen des Musizierens, zu der die Musik anregt, gehen - gleichsam im Gegenzug - durch die Übertragung der Vorstellungen auf das Spiel oder durch die (mentale) Orientierung an ihnen wieder in die Musik ein. Sie deuten die Musik im Sinne dieser Vorstellungen, machen sie, vor allem aber die Musizierenden und hoffentlich auch die Zuhörer, mit ihrer Phantasie lebendig. Sie erfüllen die Musik mit einem bestimmten Sinn, der aus solchen Vorstellungen erwächst. Sie werden zu einer Art inneren Programms, das - mehr oder weniger - entweder mit musikalischen Mitteln dargestellt oder in mentalem Vollzug (im Geiste) das Musizieren prägt. Der Weg und die Weise, wie innere Vorstellungen im Musizieren wirksam werden, bleiben freilich geheimnisvoll.

In solche Vorstellungen von imaginären Musiziersituationen können unterschiedlich viele Einzelheiten aus verschiedenen (Lebens)Bereichen eingehen und das Musizieren zu lebendige Geschichten oder Szenen machen, z.B. **Räume** (vielleicht ein Schloß, ein Marktplatz, ein Keller), **Orte** (eine einsame Insel, eine Wüste), eine frühere oder zukünftige **Zeit**, Arten der **Kommunikation** (unter den Musizierenden, als Pas de deux, als Massenveranstaltung, mit den Hörern), als eine bestimmte **Haltung**, als eine **Atmosphäre**, als eine bestimmte **Tätigkeit**, als Arten des **Spielens** auf Instrumenten.

Musiziersituationen werden imaginiert durch Vorstellungen wie: Gespräch, Spiel, Improvisation, Tanz, Kampf, sich Bewegen im Dunkeln, Allein-sein, ein historisches Ambiente, bestimmte Szenen (Streit, Liebe, Feierlichkeit) u.a.

Bei der Erfindung imaginärer Musiziersituationen sollte Zweierlei bedacht werden:

- Sie sollten einerseits durch die Musik angeregt werden (also nicht willkürlich ihr von außen übergestülpt) und andererseits das Musizieren prägen.
- Sie sollten in konkreten, beschreibbaren phantasievollen Bildern vorgestellt werden.

Nicht sinnvoll ist es, Vorstellungen von Musiziersituationen, die das Musizieren lebendig zu machen vermögen, programmatisch in in sich stimmigen Geschichten zu verfestigen, etwa zum Kampf zwischen David und Goliath, zum Tanz auf einer

Bauernhochzeit, die in vielen Einzelheiten durchgehalten werden, der Musik jedoch im Ganzen nicht ‚angemessen‘ ist. Solche inhaltlichen Verfestigungen kann man verhindern, wenn die imaginären Vorstellungen von zwei Überlegungen geleitet werden:

a)

Einer programmatischen Verfestigung kann man entgehen, wenn die vorgestellten Bilder, Geschichten, Stimmungen oder Handlungen durch einen Wechsel der Vorstellungsinhalte häufig genug metaphorisch ‚gebrochen‘ werden: Die Vorstellung von einem Kampf etwa kann vielleicht in das Bild eines Streitgesprächs, in einen wilden Tanz, in einen Sturm o.a. übergehen und jedesmal etwas Wichtiges von der Musik treffen. Eine ruhig bewegte Fläche kann bald als wogendes Kornfeld, bald als Wasserfläche, bald als ziehende Wolken vorgestellt werden, um sie mit dem Atem, mit dem Bogenstrich, mit gebrochenen Akkordspiel o.a. musizierend lebendig darstellen zu können.

b)

Nicht die Inhaltlichkeit (die inhaltliche Ausfüllung) der Vorstellungen sind fürs Musizieren wichtig, sondern was sie als Stimmung, als Atmosphäre, als Haltung charakterisiert und individualisiert, so daß sie das musikalische Spiel (mental) prägen. Nicht schon die Vorstellung, daß zwei Stimmen ein Gespräch führen oder einen Tanz vollziehen, ist für die vorgestellte (die vorzustellende) Musiziersituation bereichernd, sondern erst, wenn deutlich wird, wie sie es tun, z.B. distanziert oder engagiert, wild oder verhalten.

c)

Der programmatischen Verfestigung kann man auch entgegengehen, wenn einzelne Vorstellungen jeweils probeweise unmittelbar in Spielweisen umgesetzt werden.

Mit anderen Worten: Vorgestellte Musiziersituationen leben von nuanciert ausgemalten und ausgespielten Verhaltensweisen - nicht so sehr von inhaltlichen Vorstellungen oder Geschichten. Es ist mehr ein Spielen als ob jemand gewandt und flink hinter einem anderen her läuft, und weniger ein Spiel wie eine Katze.

## 6) Zur Sprache der Vorstellungen von Musizier-Situationen

Sowohl die musikalische Wirkung als auch die musikalischen Sachverhalte und erst recht die Vorstellungen von Musizier-Situationen sind nur annäherungsweise in Worte zu fassen. Die Schwierigkeit liegt darin, einerseits die Beschränkung auf



fachsprachliche Formulierungen und andererseits detaillierte programm-ähnliche Beschreibungen zu vermeiden.

Zu empfehlen ist eine Art der Beschreibung und Deutung, die Bilder und Metaphern aus wechselnden Vorstellungsbereichen wählt, die Situationen und Ereignisse gleichzeitig in mehreren verschiedenen Worten und Vorgängen veranschaulicht. Auf diese Weise entsteht so etwas wie eine surrealistische Geschichte, welche das musikalische Spiel anzuregen vermag.

Um dies zu betreiben und zu üben, eignen sich Wortfeldübungen, Beschreibungen der vorgestellten Bilder und Handlungen in verschiedenen Versionen und aus verschiedenen Erfahrungs- und Sachbereichen. Wenn schon Geschichten zu einer Musizier-Situation erfunden werden, sollten es solche mit wechselnden Personen (Tieren, Gegenständen), mit wechselnden Handlungen und mit wechselnden Situationen und Landschaften sein. Auf diese Weise wird genauer und vielfältiger erfaßt, welche Stimmungen, Gedanken, Atmosphären sich hinter den Vorstellungen verborgen und hervorgeholt werden können.

Die folgenden Beispiele sind in Bezug auf die Musiziervorstellungen unterschiedlich angelegt. Der Satz aus dem Klarinettenquintett von Johannes Brahms geht von einer Grundvorstellung aus, die im Verlauf des Satzes mit verschiedenen Vorstellungen im Detail gefüllt wird und auf vielerlei Weise musikalisch verwirklicht werden kann. Die Grundtendenz der Gigue aus der Triosonate von Bach wird vor der Beschreibung von möglichen Musiziersituationen mit alternativen Bewegungs- und Handlungssituationen charakterisiert, aus denen eine individuelle Wahl getroffen werden kann, um einzelne Passagen lebendig zu musizieren. Die Vorstellung vom Musizieren, als male man ein Bild oder betrachte es, wird in ihren konkreten Möglichkeiten zunächst allgemein geschildert, bevor sie auf Musikbeispiele angewandt wird. Die Vorstellung von der musikalischen Darstellung verschiedener Stile schließlich wird von fingierten Überlegungen begleitet, die die Musizierenden anstellen könnten, um das jeweils Typische musikalisch deutlich zu machen.

## ZWEITER TEIL - BEISPIELE

## Beispiel 1 - Eine „Zigeuner-Session“

Johannes Brahms, Quintett für Klarinette und Streicher in h-Moll, op. 115  
(1891), zweiter Satz „Adagio“

Ich trage im Folgenden die Vorstellung einer Musizier-Situation vor, die für mich den besonderen Charakter und Verlauf des Quintettsatzes von Brahms Musik lebendig und verständlich macht.

Fünf Musiker oder Musikanten - vier mit Streichinstrumenten wie im Streichquartett und einer mit der Klarinette - beginnen gemeinsam. Anfangs begleiten die Streicher die Klarinette zu einer Melodie, die in ihrem Einfall und Fortgang wie gerade eben erfunden wirkt, gleichsam aus dem Gebrauch, der Bauart und dem Klang des Instruments heraus - Ton für Ton, Figur für Figur, Phrase für Phrase ansetzend, verändernd und weiterspinnend.



Die Streicher begleiten, stützen, fördern und grundieren die melodischen Gehversuche - zunächst verhalten, aber zugleich sehr individuell. Jeder prägt ein rhythmisches Muster aus; sie stehen metrisch ein wenig konträr zueinander. Aus ihnen ergibt sich eine Art waberndes, das Metrum verunklarendes Netz.

Dieser Beginn gemeinsamen Musizierens erstreckt sich über acht Takte. Vom fünften Takt an lösen sich die Streicher von ihren Mustern und setzen die begleitende Tätigkeit als freies Spiel fort. Er geht über in eine ungefähre Wiederholung, ebenfalls von acht Takten Länge. Nun ist es die erste Violine, die die Melodie und die Führung übernimmt. Die Klarinette übernimmt das Begleitmuster, das anfangs die erste Geige gegen die Melodie gesetzt hatte und das heimlich, kaum hörbar, den ersten Einfall sequenzierend mehrfach wiederholt.

Diese Art der Musik und des Musizierens löst bei mir die Vorstellung eines im Moment und mehr zufällig erfundenen Spiels aus und die Vorstellung einer aus dem Anfangseinfall sich entwickelnden „Session für Zigeuner“ (Improvisation). Als konkreteres Bild geschildert:

Fünf Musiker oder Musikerinnen sitzen zusammen - entspannt, vielleicht im Freien; vielleicht haben sie einen Auftritt hinter sich, vielleicht erholen sie sich bei einem Gläschen Wein im Grase unter einem Baum gelagert (es gibt solche Bilder aus alter Zeit). Vielleicht sind sie Volksmusikanten, beherrschen ‚ihre‘ Art der Musik - zu Tanz, zu Unterhaltung, als schöne oder traurige Erinnerung, zu Eigentrost und Besinnung - auf hohem handwerklichen Niveau und mit musikalischer Kennerschaft. Dem Stil und Ausdruck nach könnte es sich um eine Musik aus dem südöstlichen Europa handeln (aus dem alten „Kakanien“). Unter dieser Vorstellung betrachte ich im folgenden den Beginn des Satzes unter der Lupe:

Der Klarinettist greift eher zufällig zwei Töne - eine kleine Terz abwärts - und hängt einen Ganzton daran, wiederholt die Figur, die ihm zusagt und die sich aus der Bewegung der Finger ergeben hatte. Der dritte Ansatz sucht eine Fortsetzung, nach oben und nach unten ausgreifend, bildet Entsprechungen (größeres Intervall mit angehängter Sekunde in hier noch gleicher Richtung), und kommt schließlich zu einem vorläufigen, offenen Ende, mit dem er dem nächsten die Melodie zum Weitermachen übergibt. (siehe Notenbeispiel 1)

Der melodische Verlauf - das macht seinen improvisierend suchenden Charakter vor allem aus - ist metrisch irregulär. Der dritte und vierte Takt verzichten auf Klarheit darüber, ob es beim Dreiviertel-Takt bleibt, ob und in welcher Weise die Figuren zu Zweier- oder Dreiergruppen oder gar zu einer Fünfergruppe zusammengezogen sind, d.h. wie die Schwerpunkte zu setzen sind - bis mit dem Auftakt zu Takt fünf wieder eindeutige Verhältnisse herrschen. (Die metrische Unklarheit ist auszuspielen

und nicht etwa zu ordnen.) In der Tonhöhengestaltung hingegen sucht die Klarinette nach Beziehung und Regelmäßigkeit: den Umriß (die Kontur) der Anfangsfigur behält er bei (T. 4 f.: gis-d-cis; fis-a-ais); dann kommt er auf den Einfall des Anfangs zurück, nunmehr von e'' aus T. 6); und beim offenen Schluß dreht er die Anfangsfigur in doppelter Weise um: Er beginnt sie mit dem Halbton und fügt die Terz in Aufwärtsrichtung an. So etwa kann man sich die durch Suchen und Probieren entstehende Melodieentwicklung vorstellen. Unter sie legen die Streicher ihr unruhiges Fundament.

Freilich hat Brahms die improvisierende Wirkung genau kalkuliert und, wie es seine Art war, in seinem kleinen Veränderungsspiel ausgetüftelt.<sup>7</sup> Man tut jedoch gut daran, zwischen Herstellung und Vorstellung bzw. Wirkung zu unterscheiden. Die nuanciert genaue Kompositionsweise wird dadurch bestätigt, daß die Anfangsfigur nicht nur als Kernmotiv des langsamen Satzes fungiert und in unzähligen deutlichen und vielfach versteckten Varianten und Ausprägungen einfärbt - im melodischen, rhythmischen, harmonischen Geschehen und im Zusammenspiel - sondern als Motto, Baumaterial und Grundstimmung alle Sätze zusammenhält und miteinander verbindet.

Man könnte der freien, suchenden, im Zusammenspiel improvisierenden Musiziersituation auch eine andere Vorstellung zugrunde legen: Die fünf Beteiligten einigen sich vor dem Beginn des Musizierens auf die kleine melodische Wendung, erproben sie in verschiedenen Möglichkeiten und beginnen dann ihr Spiel. Spielregel ist, die Figur in die unterschiedlichsten Gestalten zu verwandeln und sie so oft wie möglich ins Musizieren einzubringen.

Ich setze jedoch noch einmal bei der ersten Musizierdarstellung an: In Takt neun tauschen die Klarinette und die erste Violine ihre Stimmen. Derweil kehren die anderen zum Begleitspiel in rhythmischen Mustern zurück, jeder mit dem Seinem die anderen ergänzend, wie zuvor in metrischer Gegenläufigkeit.

Von Takt 17 an, auf den die Wiederholung hinläuft, verkehrt sich das Musizieren beinahe ins Gegenteil zum bisher unklaren, metrisch ein wenig irregulären Spiel. Mit Ausnahme der weichen, im Untergrund Unruhe stiftenden Synkopen der Bratsche herrschen nun gewohnt ‚ordentliche‘ Verhältnisse: Im Charakter eines

<sup>7</sup> Otto Lessmann, Kritik der Uraufführung des Klarinettenquintetts, in: AMZ 1891, S. 658 - zitiert nach Roland Häfner, Brahms Klarinettenquintett, München 1978, S. 45 f.

abschließenden Gesangs (also ohne deutlichen Neuanfang auf einem Grundton) spielen die Geigen - in Oktavführung - ein Lied in gleichmäßig-korrespondierender Gliederung, dem man leicht einen gereimten Text unterlegen könnte. Es umfaßt zwei viertaktige Teile, die selbst in 2 + 2- taktige Phrasen gegliedert sind. Ein regelmäßig wiegender Charakter und klarer Kadenzablauf (T, T, S, S, /T, T, S, (D) D, T) bestimmt das Lied - vielleicht eine bekannte Weise, die einem von ihnen plötzlich eingefallen ist und in die die anderen wie selbstverständlich einstimmen. Die Klarinette bereichert diese ‚einfachen Verhältnisse‘ durch freie Umspielungen, deren Figuren ihr aus der beginnenden Schlußwendung von vorhin (T. 5) einfallen

Nach einem ‚gebrochenen‘ Akkord die Griff-Tastatur hinauf kehrt sie zum Anfangseinfall zurück - die dreitönige Figur um eine weitere Sekunde erweiternd, diese neue Figur zweimal nach unten sequenzierend, beim zweiten Mal weiter abwärts greifend, um schließlich, nach einem behutsamen Sprung nach oben, den Satzanfang wieder aufzunehmen. An dieser Stelle (T. 32) wechseln die begleitenden Streicher vom mehr freien Mitspielen zu Begleitmustern zurück; die erste Violine übernimmt in großer Höhe die Führung und behält sie auch in den beiden verzierten Varianten der Anfangsfigur bei; die zweite löst die Terz-Sekundfigur in einen Sekundabgang auf - sie ist nur noch als Erinnerung präsent.

In dieser Weise läßt sich - vielleicht - die Einleitung zum langsamen Satz beschreiben.

Eigene (Erfindungs-)Versuche vermögen die Vorstellung vom Musizieren als einer suchenden, gemeinsamem Improvisation zu verdeutlichen. So kann man z.B. die Anfangsmelodie (T. 1 - 8) in ein reguläres Lied verwandeln und ihr - als Negativbeispiel - den freien, zufälligen Charakter nehmen.

a)

b)

So kann man Begleitmuster erfinden, die eine Melodie in ihrem metrischen und taktmäßig geordneten Fluß stören und verunklaren. So kann man das reguläre Wiegenlied (T. 17 - 25) zur einer freien rhythmischen und melodischen Improvisation umgestalten.

Verfolgt man den Satz weiter, so zeigen sich - bei einem aufs Genaueste auskomponierten Geschehen - mehrere Momente, die den Charakter des freien, erprobenden Spiels dennoch immer wieder in Erinnerung bringen. Sie verdeutlicht die besondere Sphäre des Musizierens im Augenblick und aus dem individuellen Können heraus als Vorstellung einer „Session“.

Sechs Momente sind es, die hierzu den ganzen Satz über beitragen:

- der improvisierende Charakter des Motivspiels, der weiteren Einfälle, ihrer Veränderungen und des spieltypischen Umgangs mit den Instrumenten,
- das Einanderzuspielen der Beteiligten und der Rollenwechsel, den sie vielfach vornehmen,
- der Wechsel von Begleitung und Führung,
- das Abnehmen der Spielweise vom anderen; das Wiederholen und Verändern dessen, was andere vorgemacht haben,
- das Suchen, Erfinden und Spielen aus den Gegebenheiten und der Charakteristik der Instrumente,
- Die Verwendung von Mustern, die den Musikern vertraut sind, mit denen sie aber frei umzugehen vermögen.

Nach dem Einleitungsteil des Satzes, der von Suchen, Probieren, Verändern, auf einander Eingehen, von gegenseitigem Anregen, Führen, Begleiten und Entwickeln bestimmt war, verändert sich die Musizier-Situation.

Die Spieler sind gleichsam wach geworden, haben sich ein wenig warm gespielt und beginnen - allen voran der Klarinettist - die Instrumente in ihren technischen und virtuosen Möglichkeiten zu nutzen; man möchte angesichts des Kommenden beinahe sagen: herauszufordern und zu strapazieren. Sie tun es mehr und mehr lustvoll, zeigen gegenseitig, was sie und ihre Instrumente können. Aber sie tun es nicht um des Spielens und Probierens willen, sondern sie stellen ihr Spiel in den Dienst einer bestimmten, gemeinsam errichteten Atmosphäre, und sie schaffen einen Ausdrucksraum, der - vielleicht - als elegisch oder melancholisch beschrieben werden kann. Die Musiziersituation besteht im lustvollen Ausspielen virtuosen Könnens und instrumentaler Möglichkeiten, im gegenseitigen Stützen, Abnehmen

und Zuspielen. Mit diesen Mitteln breiten sie eine Stimmung aus von Weltschmerz, von ein wenig Trotz und gleichzeitig von Ergebung in diese Traurigkeit, die sie als Grundfarbe ihres Lebens ausmalen.

Diese Musizier-Situation kann nicht mit der Weisheit musiktheoretischer Analyse und historisch-biographischer Information aufgedeckt werden. Sie kann aber - angereichert mit verschiedenen und wechselnden Vorstellungen von dieser Situation - musizierend und in einer Art hingeebenen Hörens vollzogen und erlebt werden. Ich beschränke daher die Beschreibung des großen, stürmischen Mittelteils auf einige Anmerkungen zum gemeinsamen Musizieren.<sup>7</sup>

Nachdem der Klarinettist sich und gleichsam auch sein Instrument mit einigen Läufen und Klangerprobungen freigespielt hat, während die Streicher diese rezitativ-ähnlichen Versuche mit dem Anfangseinfall stützen und antreiben (T. 42 - 51), beginnt eine erregte Szene, die alle mehr und mehr einbezieht. In drei Ausbrüchen (T. 52 - 57; 58 - 63; 64 mit offener Weiterentwicklung) tragen sie - in quasi freiem Spiel - geführt und angeheizt vom virtuososen Figuren- und Skalenspiel der Klarinette, einen reich figurierten traurigen Gesang vor. Jeweils am Ende der Passagen - beruhigt von Figuren der ersten Geige - finden die fünf sich dreimal zu einer Kadenz zusammen, die wie ein homophon gesetztes Kirchenlied schließt (T. 55/56; 61/62, 67/68) und Gemeinsamkeit im Spiel wie im Ausdruck demonstriert.

The image shows a musical score for measures 60, 61, and 62 of Brahms' Clarinet Quintet. The score is written for five instruments: Clarinet (top staff), Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass (bottom staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 60 features a trill in the Clarinet part, marked with a forte (f) dynamic. Measures 61 and 62 are marked with piano (p) dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

<sup>7</sup> Wer sich über den Notentext analytische Klarheit verschaffen will, findet Anregungen hierzu bei Roland Häfner, *Brahms Klarinettenquintett*, München 1978 (Fink-Verlag) (=Meisterwerke der Musik, Heft 14). Dort findet sich auch weitere Literatur.

Die Begleitung der Streicher läßt sich mehr und mehr in den Aufruhr hineinziehen, zunächst in gehaltenen Akkorden, aus denen auch hier, als bindendes Element, die Anfangsfigur herausklingt. Sie benutzen für ihr gesteigertes Engagement zunehmend die in Aufregung versetzende Repetieretechnik des Cymbals. Der dritte Ausbruch (T. 67/68) schließlich steckt alle mit dem virtuos-elegischen Spiel an. Vor allem das Cello übernimmt die halsbrecherischen Klarinettengirlanden.

Nach allmählicher Beruhigung (von T. 87 an) kehren die fünf Spieler zur Anfangsszene zurück. Mit zahlreichen Varianten musizieren sie den ganzen Anfangsteil, und als ob einer nach dem anderen sich erschöpft oder zufrieden wieder im Grase ausstreckt, deuten sie wie eine Erinnerung noch ein paar Mal an, womit alles begonnen hatte - mit der fallenden Terz und der angehängten Sekunde, mit dem Genuß träger Müdigkeit, mit der plötzlichen Lust, ein wenig zusammen zu spielen. Schließlich verbinden sie die Töne mit einer paar angedeuteten Spielfiguren, als ob sie auch die Instrumente beruhigen wollten und sie dann beiseite legen.

Der mögliche Nutzen der Vorstellung von Musizier-Situationen liegt (so hoffe ich) in einer zunächst innerlich vorgestellten und dann musizierend verwirklichten Einstellung zu dieser Musik, zur musizierenden Kommunikation mit den anderen (mit den Mitspielern und den Hörern) und zum eigenen Spielen.

Jene Vorstellung vom Musizieren, als ob fünf Musiker aus einer Laune heraus und in einer bestimmten Stimmung ein freies Spiel und Zusammenspiel beginnen, eine ‚leitende‘ Figur für ihr gemeinsames Musizieren finden, sie vielfältig erproben und entwickeln, mit ihrem Spiel ihrer Befindlichkeit zunehmend engagiert und lustvoll Ausdruck verleihen und auf diese Weise eine Art Psychogramm ihres Befindens zeichnen... - regt vielleicht dazu an, sich von der Komposition ein Bild zu machen, das die Interpretation und das Hören bereichert und mit Leben füllt.

Die Vorstellungen von der Musiziersituation kann in zwei Bereichen wirksam werden: als freier Rahmen für eine erdachte Szene, in der die Beteiligten sich befinden und die es zu gestalten gilt, und als konkrete Spielweisen, die sich aus diesen Vorstellungen ergeben. Der Vorstellungsrahmen kann die Stimmung und die Befindlichkeit ausmalen, die die Musik anbietet und sie in diese Stimmung versetzen. Die Spielweisen, die durch solche Vorstellungen angeregt werden, können zur Interpretation auf konkrete und technische Weise beitragen, etwa durch die Art der Tongebung, der Stricharten, des Lagenspiels, der zeitlich freien Gestaltung von Phrasen, der dynamischen Gestaltung im Kleinen, des klanglich und zeitlich abgestimmten Zusammenspiels - vor allem aber der ‚Einstellung‘ zum Stück und zum Musizieren.



## Beispiel 2 - Musizieren als Bewegungsspiel

### Jagen - Rennen - Streiten - Kämpfen - Tanzen

#### Johann Sebastian Bach/ Johann Gottlieb Goldberg, Triosonate C-Dur für zwei Violinen und Basso continuo (BW 1037 ?), 4. Satz „Gigue“

Die unter dem Namen Johann Sebastian Bachs veröffentlichte Triosonate wird heute von der Bachforschung dessen Schüler Johann Gottlieb Goldberg (1727 - 1756) zugeschrieben. Im IX. Jahrgang der Werkausgabe (1860) der Bach-Gesellschaft ist sie zum ersten Mal veröffentlicht worden. Von der Sonate existiert außerdem eine Bearbeitung für Violine und obligates Cembalo sowie eine als Orgeltrio. Die Quellenlage der Komposition stellt Ludwig Landshoff im Vorwort zu der von ihm besorgten praktischen Ausgabe (Peters 1936) dar.<sup>9</sup> Martin Geck erörtert die Schwierigkeiten, den Status von Bachs Sonaten und Triosonaten zweifelsfrei zu bestimmen, in seiner Bachbiographie.<sup>10</sup> Diese Fragen sollen hier nicht weiter verfolgt werden.

Ich wähle den vierten Satz der Triosonate - ob nun von Bach komponiert oder von seinem Schüler Goldberg - als zweites Beispiel für eine Interpretation, die sich von Vorstellungen und der Beschreibung einer Musizier-Situation leiten lässt. Den folgenden Überlegungen lege ich die praktische Ausgabe von 1936 zu Grunde.

Der Satz trägt die Bezeichnung „Gigue“ und steht, wie es für diesen Tanztypus üblich ist, im 6/8-tel oder 12/8-tel Takt. Die Bezeichnung Gigue (engl. Jig, ital. Giga) wird einerseits auf das mittelalterliche Streichinstrument „giga“ und andererseits auf das altfranzösische Verb „giguer“ - herumtollen, springen - zurückgeführt.<sup>11</sup> Der vierte Satz der Triosonate macht beiden Herkunftsdeutungen alle Ehre.

Die beiden Violinstimmen sind in ihren Spielaufgaben und im spieltechnischen Anspruchs einander ebenbürtig. Sie stehen nirgends im Verhältnis von Über- und Unterordnung, mit anderen Worten: zwei Partner spielen gleichsam mit den gleichen Waffen und in gleicher Spielstärke.

<sup>9</sup> Ludwig Landshoff, J.S. Bach Triosonaten, 2 Bände, Leipzig 1936, Vorwort

<sup>10</sup> Martin Geck, Bach, Leben und Werk, Hamburg 2000, S. 634 ff.

<sup>11</sup> Artikel „Gigue“ in. MGG (neu), Band 3, Kassel 1995, Sp. 1324

Sie werden begleitet von einer kleinen Continuo-Gruppe. Begleitung ist hier in mehrfachem Sinne zu verstehen, als:

- die Stimmen durch den gegliederten Ablauf des Stückes und durch die musikalische Zeit führen;
- die Stimmen antreiben, sowohl durch die deutliche Markierung der metrischen Anlage als auch durch die gelegentliche Übernahme von Spielfiguren aus dem Arsenal der Violinstimmen (z.B. T. 3, 7, 15/16, 30, 34/36 ff. usw.);
- die Stimmen durch (über) den harmonischen Parcours führen.

In einigen Passagen stellt die Baßstimme den Triogedanken in besonderer Weise heraus. Sie mischt sich in das Gewühl der Auseinandersetzung: T. 36 ff.; T. 52 ff.

Eine weitere wichtige Aufgabe der Baßgruppe besteht in der Markierung der ‚Wegmarken‘ und ‚Weichenstellungen‘ von einem zum nächsten Teil. Das Continuo zeigt ‚wo es lang geht‘, z.B.

- T. 9 ff.: C - G - D - G - C
- T. 21 ff.: C - C - Ga - DC - DG - aD - G
- T. 36 ff., G - e - H - H - E - A - D
- T. 40 ff.: G7 - C7 - F7 - h7 - E7 - a
- T. 59 ff.: Sequenzkette aus Sext- und Sekundakkorden von a - D - G - C - fis - H - E - a (stets die Grundtöne genannt)

Die Continuo-Gruppe ist es auch, die die Spielfläche absteckt. Sie besteht aus vier Spielfeldern, von denen je zwei bis auf den letzten Takt gleich sind - A: 27 T.; A': 27 T.; B: 53 T.; B': 53 T. - Die beiden B-Teile münden nach 36 Takten in eine Art Wiederaufnahme des Anfangs (wenn man will: in eine Reprise) von 17 Takten Länge. In diesem (dritten) Teil werden gleichsam im Zeitraffer noch einmal die wichtigsten Stationen der Ereignisfolge zusammengefaßt.

Die meisten kleinen Szenen, in denen die Auseinandersetzung stattfindet, dauern nur vier Takte. Doch gibt es viele Überlappungen, Verlängerungen und Verkürzungen, so daß es schwer ist, eine eindeutige Wegbeschreibung zu skizzieren. Der Grund hierfür liegt im stürmischen und aggressiven Zugriff der beiden Violinen und des forschenden Umgangs miteinander.

Aufzudecken, wie sie sich auf den Spielfeldern tummeln, ist der Hauptgegenstand der folgenden Beschreibung. Sie bedient sich der Vorstellung einer Musiziersituation, in der die beiden Violinen in eine Art kämpferische Jagd verwickelt werden.

Ihr Spielmaterial ist einfach, günstig für die Hetzjagd, die sie veranstalten. Es stammt aus der Materialkiste für eine Gigue und besteht aus Drei-Tongängen, Skalenausschnitten, Dreiklangskonstellationen, „reitenden“ Viertel-Achtel-Verbindungen, Oktavsprüngen ... alles leicht spielbare Figuren. Die rhythmischen Modelle, in welche die Tonfiguren gekleidet sind, beschränken sich auf Achtelfolgen, Viertel-Achtelfolgen und übergebundene längere Zeitwerte, von denen wiederum Achtelfolgen abspringen. Die Rhythmusbildung der beiden Stimmen ergibt fast überall komplementäre Achtelbewegungen, so daß - in hohem Tempo - eine (fast ununterbrochene) unendliche Achtelkette über die Spielfläche stürmt. Die dauernden Stimmkreuzungen haben zur Folge, daß der Hörer kaum noch weiß, wo oben und unten ist.

In der folgenden Beschreibung der Musizier-Situation versuche ich, eine inhaltlich-programmatische Festlegung des Geschehens dadurch zu vermeiden, daß ich Vorstellungen wechselnder Bilder und Aktionen miteinander mische und sprachlich-metaphorisch veranschauliche. Man kann, so glaube ich, den Satz dadurch lebendig gestalten, daß man ihn sich bald da, bald dort als ein wildes Rennen und Jagen, als einen turbulenten Tanz (einen eleganten, raschen Pas de deux) oder als einen eleganten schnellen Fechtkampf vorstellt.

Um die einzelnen Passagen oder Szenen genauer fassen zu können, gliedere ich den Satz zunächst in acht Szenen, obwohl er als pausenlose durchgehende, rasche Bewegung zu spielen ist, was u.a. durch die Überleitungen der Baßstimme provoziert wird (Ausnahme: T. 22):

- 1) Takt 1 - 15,
- 2) Takt 15 - 22,
- 3) Takt 23 - 27 (+ Wiederholung)
- 4) Takt 28 - 36

- 
- 5) Takt 36 - 44,
  - 6) Takt 44 - 52,
  - 7) Takt 52 - 63,
  - 8) Takt 64 - 80 (+ Wiederholung).

Die vorgestellten Aktionen, welche die beiden Violinstimmen - unter Antreiben der Baßstimme - vollziehen, können in unterschiedlichen Beschreibung charakterisiert

werden. Die folgende Liste (und weitere Vorstellungen) kann man den einzelnen Szenen zuordnen:

- einander jagen, hetzen
- einander nachmachen (verstärkt, abgewandelt, versetzt),
- einander stören (ein Bein stellen, Knüppel zwischen die Füße werfen),
- treiben,
- antreiben, anfeuern
- umkreisen, ein Spiel mit dem anderen treiben,
- miteinander fechten,
- (einander) täuschen,
- einen wilden Tanz aufführen,
- rennen, springen, stehen bleiben, kreisen, stürzen ...

Sinnvoll ist es, Bewegungs- und Kommunikationsvorstellungen gemäß der angebotenen (oder erweiterten) Aktionsliste den einzelnen Szenen zuzuordnen und sie mit instrumentalen Mitteln zu verwirklichen - in Alternativen, Erprobungen und mit wechselnden Vorstellungen.

Für die Erarbeitung einer Interpretation bietet es sich an, zunächst das wechselhafte Spiel der Bewegungen und Aktionen herauszufinden (zu hören, zu lesen, zu spielen) und dann eine Verlaufsskizze oder -beschreibung zu erarbeiten, als Grundlage für eine lebendige klangliche Darstellung.

Ich gebe für die einzelnen Szenen einige Beispiele, die freilich auch anders vorgestellt und beschrieben werden können. Wichtiger als die beschreibende Analyse sind mir dabei die Bewegungsvorstellungen. Die folgenden Beschreibungen dienen lediglich als Anregungen für die eigene Interpretation:

### Szene 1 (T. 1 - 15)

Die erste Violine (ich personifiziere im folgenden die Spieler mit den Instrumenten) jagt (rennt, stürzt) los, ein wenig überstürzt (ein Frühstart? - ein Beginn drei Achtel später entspricht meiner metrischen Erwartung angemessener), angetrieben von der Baßgruppe. Im dritten Anlauf schafft sie die angepeilte Höhe, verweilt dort und rennt gleichsam (wie ein Eichhörnchen) rund um den Baum herunter. Zu überlegen ist, ob der zweite Start energischer oder - im Gegenteil verhaltener, vorsichtiger zu nehmen ist.

Diesen feurigen Start macht die zweite Violine nach. Sie wird zusätzlich zum Baß auch noch von der ersten Violine angetrieben, die - anfeuernd oder störend (?) dazwischen fährt. Ihren Absturz betrachtet die erste Violine gelassen (unbeteiligt, schadenfroh?).

Im dritten Versuch, den Satz in Bewegung zu bringen, jagt die erste Violine hinter der ersten her; die wiederum ändert im Fortgang (T. 11) mehrfach die Richtung. Das bringt ihr nichts ein: die erste Violine reagiert und macht es ihr nach. Schließlich - der Abstand zwischen ihnen wird kürzer - treffen sie auf einander und versuchen sich gegenseitig durch Richtungsänderungen zu entkommen.

### **Szene 2 (T. 15 - 22)**

Im Sprung erreicht die erste Violine große Höhe, wiederholt den Sprung und stürzt beim dritten Versuch aus mittlerer Höhe - einige Male umkehrend - in die größtmögliche Tiefe. Die zweite Violine treibt die erste zunächst an und macht die Bewegung der ersten Violine auf niedrigerem Niveau, aber um nichts weniger energisch, nach (T. 18 ff.). In T. 21 scheint die erste Violine für einen Moment stehen zu bleiben, um nach kurzem Durchatmen mit Elan das Rennen wieder aufzunehmen. Beide gehen vom Rennen ins Springen über, zumeist in Gegenrichtung aufeinander zu und auseinander. Sie kreuzen die Richtung und verweilen abrupt und atemlos für kurze Zeit.

### **Szene 3 (T. 23 - 27)**

Nach der Verschnaufpause rennen beide wieder hinter einander her, die zweite Violine diesmal vor der ersten. Ihre Jagd mündet, umeinander kreisend auf einem längeren, aber unter großer Spannung stehenden Ton, von dem aus sie sich nach unten fallen lassen und am gleichen Platz landen. Derweil treibt die Baßstimme, um das Tempo nicht zu verlieren, zum Anfang zurück, bzw. - nach der Wiederholung - in die nächste Szene.

### **Szene 4 (T. 28 - 36)**

Nun übernimmt die zweite Violine die Führung. Die erste reagiert nachahmend, diesmal aus großer Höhe und angefeuert von der zweiten. Diese Passage läßt sich auch als eine Art Ritornell oder Refrain auffassen, zumal sie später noch zweimal aufgenommen wird, zunächst in T. 52, dann als Einleitung in die letzte Szene des Satzes, beide Mal in verkürzter Form. Am Ende der Szene 4 erreicht der Satz seine größte Höhe, und der Sturz in die Tiefe leitet zu fünften Szene über.

**Szene 5 (T. 36 - 44)**

Diese Passage stellt so etwas wie eine exterritoriale Szene dar oder wie ein ‚Solo für drei‘: elegant und leichtfüßig (oder polternd und wütend?) liefern die beiden Protagonisten und das Cello sich einen Schlagabtausch. Im Wechsel stellen sie zwei Schrittfolgen gegenüber - als Tanzbewegung, als eine Fechtscene oder als ein Katz- und Mausspiel: die verkürzte Anfangsfigur (Wechselnoten-Achtel im Dreiklang ansteigend) gegenüber einem Achtel-Viertel-Rhythmus mit Oktav- oder Septimensprüngen.

Dieses Wechselspiel, in das sich das Violoncello als dritte Solostimme kräftig einmischt, führen sie in einer langen Sequenz abwärts (über die harmonischen Stationen G - e - D - H - C - A -d. Dabei kommt es andauernd zu scharf-dissonanten Reibungen und Quetschungen.

Die erneute Begegnung pendelt schließlich in zwei Beruhigungstakten aus (T.42/43). (In der Aufnahme von „The Rare Fruits Council“ ist die Stelle mit einem ermattetem Ritardando und Diminuendo versehen <sup>11</sup>).

**Szene 6 (T. 44 - 52)**

Die Kämpfer/Tänzer raffen sich gleich wieder auf und liefern eine, nun auf drei Takte verkürzte Zugabe zur letzten Szene. Sie geht über in ein wildes Rennen der ersten Violine - hinauf und dann hinab zu einem deutlichen Schluß (T,52), sekundiert und bestärkt von der zweiten Violine - bei schweigendem Continuo. Sie laufen fort und kehren zum Anfang des Satzes zurück.

**Szene 7 (T. 52 - 63)**

Hier beginnt wieder der Anfangslauf, diesmal als kurze Erinnerung. Zweimal nimmt erst die zweite, dann die erste Violine Anlauf, jeweils angeheizt durch die andere Stimme. Diesmal dient die aufgeladene Energie nicht der Vorbereitung in das Kommende (wie in T. 35), sondern sie läuft gleichsam ins Leere. Mit neuem Kraftansatz beginnt die zweite Violine - gefolgt von der ersten mit einer über doppelt so langen Passage - eine virtuose Clownerie, mit Verrenkungen und halsbrecherischen Sprüngen, die aber wie auf der Stelle treten, während die anderen zuschauen, bis alle wieder zur Erde kommen, allerdings an einem Punkt, der von der Baßgruppe umgehend in ‚richtige‘ Tonart genötigt (umgeleitet) wird.

**Szene 8 (T. 64 - 80)**

Jetzt kommt das Spiel allmählich zum Ende. Manches wird - nur noch angedeutet - in Erinnerung gebracht. Den dreifachen Aufschwung vom Anfang übernimmt die zweite Violine. Es folgt, nach einem gemeinsamen Zwischenspurt den Berg hinab, jenes Wettrennen, das sich beide Stimmen schon in der zweiten Szene geliefert hatten (bekannt von T. 12 ff.); auch hier geht das Laufen in Springen über. Dann endlich kehrt - freilich in verändertem Gelände - der Wechsellauf der Violinen und das Zusammentreffen aller wieder.

---

<sup>12</sup> „The Rare Fruits Council“, Bach Trio Sonatas, 2000 Aividis/Naive

## Beispiel 3 - Musizieren als Malen

Bei diesem Beispiel drehe ich das Verfahren um: Ich gehe von einigen Anmerkungen zum Malen von Bildern aus, übertrage sie auf improvisierendes und experimentierendes Musizieren. In einem dritten Schritt wende ich die aus dem Malen und Experimentieren gewonnenen Möglichkeiten und Anregungen auf das Musizieren einiger Musikbeispiele an. Es sind also drei Überlegungen bzw. Übungen, die zu durchlaufen sind. Sie dienen dazu, sich den Vorgang des Malens als Musizier-Situation vorzustellen.

### A - Überlegungen zum Malen von Bildern

Ich gebe zunächst einige allgemeine und formale Antworten auf die Frage, was beim Malen von Bildern zu beachten ist. Dabei beschränke ich mich auf wenige Aspekte, um das Malen von Bildern genauer auf ein ‚Musizieren als Malen‘ übertragen zu können.

#### **Erster Aspekt: GRUND - FIGUR**

Auf einem Bild erheben sich bestimmte Gegenstände auf einer irgendwie hergestellten und gegliederten Fläche, die als Vordergrund, Hintergrund, Untergrund o.a. wirkt und fungiert. Die Gegenstände nenne ich ‚Figuren‘, die Fläche(n) ‚Grund‘.<sup>13</sup>

Das Begriffspaar ‚Grund - Figur‘ wird in der Gestalttheorie verwendet, um eine Orientierung des Dargestellten anzubieten: der Erscheinung einerseits und der Wahrnehmung und dem Verstehen andererseits anzubieten. Diese Orientierung beruht auf der Unterscheidung zwischen (mehr) einheitlich Flächigem und (mehr) prägnant strukturierter Gestalt.

Auf Bildern wird der Grund - manchmal kommt er auch in der Mehrzahl vor - gewöhnlich als eine Fläche gemalt. Sie kann in sich gegliedert sein, und ihr flächiger, homogener Eindruck kann auf verschiedene Weise hergestellt werden - aus nur einem breiten Strich, aus vielen breiteren oder dünneren Strichen (mehr oder

---

<sup>13</sup> Zur Übertragung der Gestaltbegriffe Grund und Figur auf die Musik siehe: Helga de la Mitte-Haber, Handbuch der Musikpsychologie, Laaber 1995, S. 84 f. und 421 ff.)



weniger dicht nebeneinander oder kreuzweise geführt), aus Punkten, aus einer Vielzahl kleiner Figuren, monochrom oder polychrom. Der Grund kann sich verändern - vom Dunklen ins Helle, vom locker zu dichter Gefügtem ... Er kann sich auf verschiedene Weise durch ein Bild ziehen, und er kann verschiedenen Stellen im Bild erscheinen - unten, oben, an den Seiten, um Figuren herum, als Hintergrund, auf dem Figuren erscheinen.

Figur(en) werden solche Gebilde genannt, die aus markanten Punkten, Strichen (geraden, krummen, gebogenen, unregelmäßigen) oder Flächen zusammengefügt und als zusammengehörig dargestellt oder erkannt werden. Figuren können gegenständlich oder abstrakt sein. Das gilt auch für den Grund.

Häufig bilden mehrere (oder viele) Figuren mehr oder weniger deutliche Zusammenhänge - die Häuser einer Straße, die Äste und Blätter eines Baumes, mehrere Dreiecke eine zusammengehöriges Ensemble.

Grund und Figur sind eng miteinander verwandt. Beide Gestalttypen gehen vielfach auseinander hervor oder ineinander über. Bei genauerem Hinsehen kann man entdecken, daß Grundflächen aus vielen kleinen Figuren bestehen. Umgekehrt enthalten Figuren bisweilen ‚Grund‘-ähnliche Konturen.

Die weiteren Aspekte seien kürzer beschrieben:

### **Zweiter Aspekt: PUNKT - LINIE - FLÄCHE**

In seiner Schrift „Punkt und Linie zu Fläche“ beschreibt Wassily Kandinsky die Phänomene, die wechselseitigen spannungsvollen Beziehungen dieser drei Figurationen sowie ihre Funktionen für den Aufbau von Bildern.<sup>14</sup> Aus ihnen und ihren unzähligen Kombinationen und Übergängen werden sowohl Grund als auch Figur hergestellt. Die Komposition und Dramaturgie eines Bildes läßt sich durch Analyse und Deutung dieser drei Figurationen und ihrer Kombinationen sowohl herstellen als aufdecken und deuten.

### **Dritter Aspekt: FARBE - FARBIGKEIT**

Mit Hilfe von Farben kann man Licht und Dunkles herstellen. Man kann Abgrenzungen und Räumlichkeit deutlich herausstellen (markieren), Stimmungen und Lebendigkeit erzeugen, Unterschiede schärfen (im gemeinten Zusammenhang seien auch weiß und schwarz als Möglichkeiten der Farbgebung einbezogen).

---

<sup>14</sup> Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche, München 1926 (Neuilly-sur-Seine, 1955)

Mit Farben kann man Kontraste zeigen; man kann Farben verschwimmen, auseinander hervorgehen lassen, Es lassen sich harte und weiche, plötzliche und allmähliche Übergänge bilden - Farben können changieren; sie können Dumpfes und Scharfes, Aggressives und Beruhigendes imaginieren.

#### **Vierter Aspekt: BEWEGUNG - ENTWICKLUNG - HANDLUNG - PROZEß**

Die Anordnung der Figuren - untereinander und im Verhältnis zum ‚Grund‘ - lädt gelegentlich dazu ein, ein Bild als Darstellung einer Geschichte zu sehen oder sich vorzustellen, z.B. wie Landleute nach der Erntearbeit mit dem Erntewagen durch einen Wald nach Hause ziehen; die Fahrt eines Autors durch eine gebirgige Landschaft; das Tanzen in der Disco.

Zwar hält das Bild nur einen Augenblick fest. Die Bildanlage jedoch kann so etwas wie Bewegung oder Entwicklung imaginieren.

#### **Fünfter Aspekt: BILDFLÄCHE - BILDRAUM**

Mit den Mitteln, die in diesen Aspekten genannt wurden - Grund/Figur - Punkt/Linie/Fläche - Farbigkeit - Bewegung/Entwicklung/ Handlung/Prozeß - und auch mit der Vorstellung der Malfläche (aus Leinwand, Holz, Papier, Zimmerwand) lassen sich Bildfläche oder Bildraum so gestalten, daß von ‚oben und unten‘, ‚vorne - hinten‘, ‚links - rechts‘, ‚Mitte - Rand‘; gelegentlich auch (in der Musik immer) ‚vorher - nachher‘ (früher - später; von - zu) die Rede sein kann.

### **B - Experimente mit dem Malen von Musik**

Mit Hilfe dieser knappen und aufs Formale sich beschränkenden Einsichten in das Malen und Betrachten eines Bildes lassen sich Musizier-Situationen oder Musizieren als Malen vorstellen.

Man kann das zunächst als Mal-Etüden in experimenteller Weise erproben. Hierfür übernehme ich das Modell experimenteller Musik, dessen sich Vinko Globokar in seiner Sammlung „Individuum - Collectivum“ bedient.<sup>15</sup> Das Modell besteht aus jeweils zwei Angeboten,

---

<sup>15</sup> Vinko Globokar, Individuum - Collectivum, Saarbrücken 1978, drei Bände

- einerseits aus Spielmaterial, z.B.: aus einer Melodie, aus Akkorden, Rhythmen, einem gegebenen Lautstärkenverlauf, oder einfach aus Tönen, die vertikal oder horizontal in Beziehung gebracht werden sollen u.a.
- Andererseits gibt Globokar Hinweise zum gestaltenden Umgang mit dem gegebenen Material, allerdings in vielen Varianten und verbunden mit der Aufforderung, aus dem Angebot jeweils die ‚eigene‘ Musik herzustellen.

Das Angebot für eine musikalische Mal-Etüde könnte vielleicht so lauten:

**a) Das Material**

Als Musiziermaterial stehen Terz- und Quart-Intervalle jeder Art zur Verfügung. Sie können vertikal und horizontal miteinander verbunden werden oder für sich stehen. Man kann mit ihnen melodische Linien oder Akkord-Türme bauen. Die Zeitwerte, die Höhen- oder Tiefenlage, ihre Verteilung auf mehrere Instrumente oder Stimmen sind wähl- und veränderbar. Als Farben sind Instrumente und/oder Stimmen zu wählen - solche, mit denen man nur kurze, und solche, mit denen man lange und kurze, bestimmte Tonhöhen oder Geräusche herstellen kann.

**b) Das musizierende Malen**

- Die Beteiligten sollen im Experiment mit dem Material und seinen Verwendungsmöglichkeiten musikalischer Bilder malen.
- Die Bilder können lediglich einen Grund darstellen; sie können auf, unter, hinter, vor einen Grund Figuren oder Figurenkombinationen setzen - einzelne oder Gruppen von Figuren, von einzelnen oder mehreren Spielern.
- Sowohl der Grund als auch die Figur (Figuren) können sich im Bild (im Verlauf des Malens) verändern und neue Konstellationen bilden.
- hinten', ,vorher - nachher', ,oben - unten', Bewegung - Stillstand, Entwicklung - Rückbildung o.a. gestaltet werden.
- Mit dem Grund und dem Spiel der Figuren soll der Eindruck von ,vorne - hinten', ,vorher - nachher', ,oben - unten', ,Bewegung - Stillstand', Entwicklung - Rückbildung o.a. gestaltet werden
- Die Bilder können im Moment (ohne oder mit Absprache) entstehen und vergehen. Das Malen kann auf eine Skizzierung des Bildes hinlaufen.

- **Vor dem Malen wird (gemeinsam) ein Bild entworfen, das als Konzept für alternative Ausführungen gilt.**

### **C - Musizieren als Malen, Anregungen zum Hören und Musizieren**

Der dritte Teil dieses Beispiels besteht in Anregungen zum ‚Musizieren als Malen‘ komponierter Musik. Drei Ausschnitte aus Kammermusikwerken seien zum Vergleich nebeneinander gestellt:

- b) W.A. Mozart, Streichquintett g-Moll, KV 516, die Einleitung zum letzten Satz,
- c) Friedrich Sematana, Streichquartett e-Moll, „Aus meinem Leben“, Beginn des ersten Satzes,
- d) György Kurtág, „Hommage à Mihály András“, 12 Mikroludien für Streichquartett, op. 13, Nr. 1 und 2

Es gilt, Überlegungen anzustellen, wie die Musik zu ‚malen‘ ist (wäre), damit ein ‚Bild‘ entsteht, das einerseits dem Klangablauf und der im Notentext geforderten Struktur angemessen und andererseits von Vorstellungen und der Phantasie individuell geprägt ist.

Beginnen könnten die Mal-Vorstellungen mit der Frage nach ‚Grund und Figur‘, oder nach ‚Punkt - Linie - Fläche und ihren Beziehungen.

Dann könnten Überlegungen dazu angestellt werden, wie der Grund - wo immer er auch auftritt - gemalt werden kann, mit welcher Tongebung, welchem Geräuschanteil, mit oder ohne Vibrato, in welcher Lautstärke, mit welcher Intensität und Färbung. Auch ist zu prüfen, woraus der Grund zusammengesetzt ist - aus einem Ton, aus Intervall- oder Akkordklängen, aus Bewegungen oder Figuren.

Weiter ist danach zu fragen, welche Stimmung und Atmosphäre er verbreiten soll - düster oder luftig, fliegend oder kriechend, in Mischfarben oder in heller Tönung.

Zu bedenken ist ferner, ob der Grund sich verändern soll, wo, wann, warum und in welcher Weise (mit welchen Mitteln).

Ähnliche Überlegungen müßten dann den Figuren gelten. Bei ihnen kommen hinzu die Fragen nach dem Zusammenhang mehrerer Figuren zu längeren Gestalten; nach ihren möglichen Veränderungen, wenn sie an anderem Ort auf der Bildfläche, in welcher Färbung und Gestalt auftreten; wie bei Wiederholungen oder Wiederaufnahmen zu verfahren ist.

Drittens müßten die Mal-Vorstellungen das Verhältnis und die - vielleicht wechselnden Beziehungen - zwischen Grund und Figur berücksichtigen.

Aus diesen hier nur angedeuteten Vorstellungen, die mehr praktisch oder mehr theoretisch gewonnen werden können, ergibt sich das zu malende Bild als Musizier-Situation. Das Musizieren wird zunächst mehr einem Werkstattprozeß als einer Aufführung gleichen. Am Ende könnte jedoch die Vernissage stehen, bei der der Entstehungsprozeß und das entstandene Konzept erläutert werden kann.

Eine besondere Schwierigkeit bei der Veranschaulichung des „malenden Musizierens“ hat sich bei den Formulierungsversuchen ergeben. Diese Schwierigkeit betrifft einerseits die Übertragung der ‚Zeitkunst Musik‘ auf die ‚Ort- oder Raumkunst Bild‘ und andererseits die Übertragung des Umgangs mit musikalischen auf malende oder zeichnende Tätigkeiten.

Zeichnende/malende Aktionen können als vorstellungserweiternde Metaphern für das Musizieren genutzt werden - und umgekehrt. Musikalisch gemeinte Begriffe wie „Strich“, „Linie“, „Fläche“, „hell und dunkel“ u.a. sind ohnehin aus dem Bereich des Bildes geliehen. Sinnvoll erscheint es mir daher, die Art der Aktionen sprachlich zu mischen. Dadurch entsteht die Möglichkeit, die Musizierabsichten mit Hilfe der Vorstellungen aus der Malkunst anschaulicher zu machen.

**D - Als genauere Anregungen seien einige Mal-Hinweise zu den drei Beispielen gegeben:**

**W. A. Mozart, Streichquintett g - Moll, Einleitung zum letzten Satz: „Figurenspiel über einem ruhigen Grund“**

In der Mitte der Bildfläche - klanglich wie im Notentext - liegt der Grund. Er zieht sich durch die ganze Einleitung, löst sich aber in den letzten Takten auf und geht in Figurenspiel über, das aus jenem der ersten Violine und aus den Achtelfolgen des Basses übernommen wird. Die Grundfläche ist in sich bewegt durch unterschiedliche Artikulation der fließenden Achtel (z. B. T. 2 - 4). In der Grundfläche wechseln die Dichtigkeit und Färbung. Sie gilt es deutlich auszumalen. Zu überlegen ist, ob die ‚durchbrochenen‘ Achtellinien des Cellos weich in die Substanz des Grundes

eingefügt werden sollen oder ob sie sie als ‚Figur‘ aus ihm erheben und als selbständiges Element vom Grund absetzen.

Über dem Grund zeichnet die erste Violine ihre Figuren. Zunächst sind sie voneinander deutlich getrennt; später stehen sie dichter zusammen und ziehen in enger Folge weiter. Ihre charakteristischen Merkmale sind einerseits Akzente und Lautstärkeveränderungen - in der Vorstellung vom Malen vielleicht als klarere Farbgebung und deutliche Kontur zu beschreiben. Das andere, vielleicht wichtigste charakteristische Merkmal sind abwärts gezogene (kürzere oder längere) Linien, die eine lange Kette von ähnlichen und vielfach variierten Abwärtsneigungen bilden.

Je nach Länge verändert sich die Intensität ihres Ausdrucks. Musikalisch benannt: Seufzermotive (kleine Sekunden) wechseln mit weiten pathetischen Intervallen; zum Teil werden sie über Umwege geführt. Am intensivsten - in sich steigernder Dichte - ist die Linienfolge von T. 21 - 29 gemalt: als verminderte Quinte, Quinte, kleine Sexte, große Sexte, kleine Septime, und weitere kleine Sexten - ein Figurenspiel mit Ausdrucksfolgen. Der sich verbreiternde Malstrich erzeugt zunehmende Spannung (die Entfernung vom c<sup>'''</sup> nimmt halbtöneweise zu).

Von links nach rechts betrachtet nimmt das Bild an Ausdrucksdichte erheblich zu. Erst zum rechten Rand hin tritt Beruhigung ein.

Wie bei den Überlegungen zum Ausmalen des Grundes ist auch für das Figurenwerks über Tonfärbung und -intensität, außerdem über dichtere oder mehr lockere Figuredarstellung Folge nachzudenken.

Eine wichtige Frage der malenden Gestaltung ist jene nach dem Bildaufbau, d.h. hier vor allem nach den Beziehungen der beiden Mal-Bereiche - ergänzen sie sich, bilden sie Kontraste, verändert sich ihre Beziehung? Entscheidungen hierüber können ebenfalls durch die oben zusammengestellten Kriterien des Malens deutlich gemacht werden.

Schließlich bleibt zu fragen: Was für ein Bild hat Mozart gemalt und soll beim Musizieren entstehen - das Bild einer Klage, einer Idylle, einer Resignation?

**Friedrich Smetana, Streichquartett e-Moll, „Aus meinem Leben“, Beginn des ersten Satzes: „ein Wechselspiel zwischen Grund und Figur“**

Auf dem Gemälde, als das man sich den ersten Satz dieses Quartettes vorstellen kann, gibt es keinen durchgehenden oder beständigen Grund, über dem sich Figurenwerk erheben könnte. Vielmehr erscheinen an verschiedenen Stellen des Bildes wechselnde grundierende Flächen, auf denen sich bewegtes Leben abspielt. Man könnte von einzelnen Szenen reden, die es auszumalen gilt.

Und so beginnt das Gemälde: Aus einem grellen und scharf konturierten Farbfleck löst sich ein verschwommener blaß gefärbter Grund. Er bleibt unbewegt, aber innerlich unruhig stehen. Nach einer Weile unterbricht ihn ein zweiter Farbfleck (T.17). In geringfügig veränderter Färbung erscheint der Grund sogleich wieder; er wird von einem dritten Fleck schließlich abgebrochen (T. 31).

Die Unterbrechungen werden von dem Figurenspiel zusammen ausgelöst, das sich auf dem zurückhaltendem Grund austobt und in kräftigen Farb-Akzenten auf diese Breaks zuläuft, gemalt in einer Entwicklung, die durch Beschleunigung und Verdichtung gekennzeichnet ist. Das Figurenwerk besteht in einem Spiel zwischen scharfen Punkten und dichten, intensiv gezogenen Linien, die zunehmend mit Energie geladen werden. ‚Grund‘ und ‚Figur‘ bilden in diesem ersten Bildausschnitt einen scharfen Gegensatz.

Der Fortgang des musizierenden Malens ist wesentlich von einer charakteristischen Tendenz bestimmt. Sie besteht darin, aus ‚Figur‘ ‚Grund‘ zu entwickeln, oder anders formuliert: aus Motiven Flächen zu malen.

Dies gilt z.B. für die stets auf ihrem Schlußton akzentuierten Triolen, die zuerst im Solo der Viola T. 12/13 an prägnanter Stelle als Figur erscheinen und in T. 31 ff. in Fläche übergehen. Dies gilt ferner für die rufenden Anfangsintervalle der Bratschenmelodie (T. 5 ff.). Sie werden von T. 47 an zum Flächen-Malen benutzt; in T. 59 ff. in variiertes Zeichnung. Diese Maltechnik ist auch von T. 69 an zu sehen: Hier malen die tiefen Streicher einen wiegenden Grund aus der - in punktierte Verhältnisse gebrachten - rhythmischen Struktur des Anfangsrufes, deutlich vorgeführt in der Entwicklung der Zeichnung der Bratschenstimme von T. 63 nach T. 79 ff. (von dort an als Fläche). Belebt wird dieser Grund vom Gegenrhythmus der Cellostimme. Über diesem schwingenden Grund erhebt sich figurenreich ein neues, diesmal idyllisches Bild, gezeichnet mit weichen Strichen. Sie ergeben eine scheinbar unendliche Linie, die - bald dichter, bald ausgedünnter - in schnelleren oder langsameren Rundungen weiter zieht.

**György Kurtág, 12 Mikroludien für Streichquartett Op. 13 (Hommage à Miláhy András), Nr 1 und 2: „Grund, aus dem Figur leuchtet“**

Das erste kurze Stück aus Kurtags Mikroludien beginnt mit einem schwach angedeuteten tiefen Grund. Wenn er stärker und voller wird, tauchen aus der Fläche andeutungsweise kurze Figuren auf - als Ton- oder Farbwechsel, als Akzent oder

Verdickung, als veränderte Mischung, Am Ende steht ein dichter, zurückgenommener Farbleck; unter ihm rührt sich etwas Leuchtendes.

Das zweite Stück legt einen rauhen, kratzigen Grund. Über und unter ihm - oder: aus ihm nach oben und unten - ragen vereinzelte Figuren auf, wischende Linien, die sich abwärts oder aufwärts neigen. Am Ende wird die kratzige unruhige Strichführung des Grundes dichter und breiter; auf ihm sitzt ein (schwingender) Klangpunkt.