

INTERPRETATION - DEUTEN VON UND MIT HILFE VON MUSIK

Der Begriff und die Aufgabe der Interpretation sind nicht einfach zu verstehen. Eine Verständnishilfe bietet seine Herkunft aus der lateinischen Sprache an. Das Wort „interpret“ (entsprechend interpretatio, interpretor) lässt sich übertragen als Vermittler, Unterhändler, Dolmetscher, Ausleger, Übersetzer. Wichtig ist der vordere Bestandteil des Wortes: „inter“ Er bedeutet soviel wie „zwischen“. Ein Interpret oder eine Interpretation versucht, zwischen zwei oder mehreren Positionen (von Menschen) zu vermitteln, d.h. eine „mittlere“ Position anzubieten, bei der sich alle Betroffenen wieder finden oder eine Auseinandersetzung beginnen können. Voraussetzung dafür ist, dass der Vermittler die Gedanken, Wünsche und Wesensart beider Positionen kennt und daraus etwas Gemeinsames zustande bringt.¹

Umberto Eco unterscheidet folgende Interpretationsarten²:

„ a) man muß im Text nach dem suchen, was der Autor sagen wollte“ (hier also der Komponist oder die Musizierenden);

„ b) man muß im Text nach dem suchen, was er unabhängig von den Intentionen seines Autors sagt.“;

„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 auf übernommene Muster, musikalische Wendungen, Formen, Traditionen ...);

„b2) man muß im Text nach dem suchen, was der Adressat (der Hörer oder Spieler) in bezug auf seine eigenen Signifikationssysteme und/oder seine eigenen Wünsche, Impulse, Vorlieben in ihm findet.“

Interpretation fragt also danach, was der Autor, was der Text, was der Benutzer, was die Zeit, was das kulturelle Umfeld, was der allgemeine Diskurs zum Ausdruck und zur Einsicht bringen.

¹ Der Philosoph Hans-Georg Gadamer hat am Beispiel des Dolmetschers geschildert, wie eine solche Gemeinsamkeit hergestellt werden kann, nämlich dadurch, dass der Dolmetscher selbst erst die Positionen (das Denken, das Anliegen) der Beteiligten zu verstehen versucht, bevor er eine „mittlere“ Position anbieten kann. Das wiederum setzt voraus, dass er zunächst selbst die verschiedenen Meinungen versteht (die verschiedenen Menschen und Sprachen einschätzen kann; versteht, warum etwas auf welche Weise und aus welchen Gründen gesagt wird).

In diesem Sinne ist Interpretieren (Dolmetschen) ein doppelter Verstehensvorgang, zuerst zwischen den (beiden) Positionen und ihm selbst, dann zwischen den Positionen. Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, Gesamtausgabe, Band 1, Tübingen 1986, S. 387

² Umberto Eco, Die Grenzen der Interpretation, München 1990, Kapitel 1.2 „Drei Intentionstypen, S. 35 - 39

In der Musik kann man zwei Arten von Interpretation unterscheiden: die klangliche, nachschöpferische Darstellung einer Musik und ihre sprachliche Erläuterung und Deutung.³

Die klangliche Interpretation

Ich wende mich zunächst der Interpretation durch Musizieren zu. Eine Musik zu interpretieren verlangt mehr, als die Noten möglichst richtig zu spielen. Zwei Bedingungen muss eine solche Interpretation erfüllen: 1) Die Musizierenden müssen sich mit den Fragen beschäftigen, was die Musik und ihr Komponist mit welchen Mitteln mitteilen und darstellen wollen. 2) Die Musizierenden müssen sich eine Vorstellung davon machen, wie sie die Botschaft der Musik an ihr Publikum weitergeben wollen, mit welchen spieltechnischen Mitteln, mit welchem Ausdruck, in welcher Darstellungsweise. Erst wenn die Musizierenden diese Bedingungen erfüllen, kann man davon sprechen, dass sie Vermittler der Musik sind – besser gesagt: Vermittler zwischen der Musik und den Menschen, also: Interpreten.

Die Interpretation der Musik durch Musizieren ist nicht immer gleich und auch nicht festgelegt. Sie ist einerseits abhängig vom Raum, von technischen Möglichkeiten, von der Situation, von der Atmosphäre der Aufführung, vom ‚Geist der Zeit‘. Sie unterliegt außerdem der jeweiligen Stimmung, neuen Einsichten, neuen Beschäftigungen mit der Musik. Insofern kann man sagen, dass jede Aufführung einmalig ist. Es kann interessant sein, verschiedene Aufführungen oder Einspielungen ein und desselben Stücks miteinander zu vergleichen. Das sei an zwei Beispielen angedeutet:

I - an zwei Fassungen der vierten Sinfonie von Robert Schumann, op. 120 (Fassung 1: 1841; Fassung 2: 1851), Einleitung (T. 1.- 42)

1) Wilhelm Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern (1952)

2) John Eliot Gardiner mit dem „Orchestre Révolutionnaire et Romantique“ (1998)

³ Hans Heinrich Eggebrecht schreibt im Sachteil des Riemann-Lexikons: „Interpretation ist als nachschöpferische Verwirklichung durch den Instrumentalisten, Sänger oder Dirigenten nicht nur Auslegung, sondern zugleich Umschaffen (...)“ – „I. ist auch theoretische Interpretation durch das Wort (...als) Zur Sprache-Bringen der Musik.“ (Mainz 1967, S. 408 -409); siehe auch: Hans Heinrich Eggebrecht, Musik verstehen, München 1995, S. 57

Einige Anmerkungen zur vierten Sinfonie von Robert Schumann:

Schumann hat im Abstand von zehn Jahren zwei Fassungen dieser Sinfonie hergestellt. Die meistens aufgeführte zweite Fassung von 1851 unterscheidet sich von der ersten, neben vielen kleineren Veränderungen, vor allem in den Einleitungen des ersten und des letzten Satzes und in der Instrumentation. Die neue Fassung hat Schumann als „*Symphonistische Phantasie für großes Orchester. Skizziert im J. 1841*“ überschrieben. Später nannte er das Werk wieder Symphonie. Den Titel Phantasie wählte Schumann offenbar, weil er die Komposition, abweichend von der üblichen, durch Pausen getrennten, viersätzigen Sinfonieform, als eine „*Symphonie in einem Satz*“ konzipierte. Dementsprechend gehen die vier Sätze (*I. Ziemlich langsam/Lebhaft; II. Romanze. Ziemlich langsam; III. Scherzo. Lebhaft; IV. Langsam/Lebhaft*) unmittelbar ineinander über. Sie sind gleichwohl, mit Ausnahme des Übergangs vom dritten zum vierten Satz, durch Fermaten (also durch frei zu gestaltende Spannungspausen) voneinander getrennt.

Die Idee des engen Zusammenhangs der vier Sätze wird vor allem jedoch durch die häufige Wiederaufnahme von bestimmten Motiven, Melodien und Formteilen verwirklicht. So erscheint das Drei-Achtel-Motiv aus der Einleitung zum ersten Satz auch (z.T. verändert oder verziert) im zweiten und dritten Satz. Das Hauptmotiv des ersten Satzes hat im letzten Satz große Bedeutung, das Wechselspiel zwischen den Streichern und den Bläsern aus dem ersten Satz wird im letzten Satz wieder aufgenommen, und das vom punktierten Rhythmus bestimmte Motiv aus diesem Wechselspiel wird zum Hauptgegenstand in dem kleinen fugierten Teil des letzten Satzes.⁴

Material der Einleitung:

- Dreiachtel-Figuren, die zu unterschiedlich langen, fortlaufenden melodischen Linien ausgesponnen werden, und deren erste zwei Figuren im zweiten Motiv des Satzes wiederkehren:
- Liegetöne; „Liegendes gegen sich Bewegendes“
- Überleitungs- und Anfangsmotiv
- Die Art und das Musizieren der Auftakte, die Verschleierung der Taktordnung (siehe den Anfang),
- Die „Farbgebung“ und Klangregie,
- Die Überleitung von der Einleitung zum Teil „Lebhaft“ des ersten Satzes.

⁴ Egon Voß, Schumann, Sinfonie Nr. 4, d-Moll, op. 120, Einführung und Analyse, Mainz 1980

II - am Thema der Goldbergvariationen von Johann Sebastian Bach (BWV 988, komponiert 1741) in zwei Einspielungen von Glenn Gould (1955 und 1981).

Um die Interpretationen zu vergleichen, kann man auf folgende Darstellungsmittel achten:

- auf das Tempo im Ganzen und auf Tempoveränderungen an bestimmten Stellen,
- auf die Gestaltung des Raums, der durch die „Klang-Regie“ aufgebaut und gefüllt wird,
- auf die Gestaltung der Lautstärkeverhältnisse,
- auf die Art, wie der Verlauf der Musik gegliedert wird und mit welchen Mitteln die Dirigenten bzw. der Pianist dies tun (z.B. durch Zäsuren, durch Lautstärke, durch Langsamer- oder Schnellerwerden),
- auf die Art und Mittel, mit denen die Dirigenten mit Klangfarben der Instrumente und der Instrumentenkopplungen eine Art Lichtregie erzeugen,
- auf den unterschiedlichen Ausdruck, die unterschiedliche Bildhaftigkeit, die Unterschiede in der Stimmung und Atmosphäre.

Sprachliche Interpretation

Sprachliche Interpretation bemüht sich um Antworten auf die Fragen nach der Bedeutung einer Musik in ihrer und für ihre Entstehungszeit, für die Gegenwart, für ihr Erleben und Verstehen, für das eigene Erleben und die eigene Lebensgestaltung mit Musik, für Aufführungsmöglichkeiten, für ihre Stellung im kulturellen und gesellschaftlichen Leben. Sprachliche Interpretation sollte von den folgenden sieben Überlegungen geleitet sein:

1)

Interpretationen müssen sich auf Fakten stützen: auf Fakten zur allgemeinen Geschichte; zur Musik-, Kultur- Rezeptionsgeschichte; zur Werkgeschichte; zur Biographie der Komponisten; zu den verschiedenen Bestandteilen (Analyse) der interpretierten Musik und ihrem Zusammenhang; zur Art, Möglichkeit und Tradition der Aufführung.

2)

Interpretationen können immer nur Deutungen und Auslegungen bestimmter einzelner oder mehrerer Aspekte einer Musik sein; eine „totale“ Interpretation widerspricht dem Sinn einer Interpretation. Sie würde beliebig ausfallen und sich auf eine Sammlung von Informationen beschränken, anstatt nach der Bedeutung für etwas und für jemand zu fragen.

3)

Eine Bedingung sprachlicher Interpretationen besteht darin, dass eine (subjektive, persönliche) Beziehung zwischen der Musik und ihrem „Standort“ und der Absicht des Interpreten hergestellt und deutlich gemacht wird. Interpretation „ist“ die Darstellung einer Beziehung zwischen der Musik und dem Interpreten. Um die Musik ernst zu nehmen, muss sie sich gleichwohl auf möglichst viele und vielfältige Fakten stützen. Um sich selbst als Interpreten ernst zu nehmen, muss er (oder sie) die eigenen Vormeinungen und Vorkenntnisse kritisch heranziehen. Das zu interpretierende Werk kann (und wird in vielen Fällen) die Vormeinungen in Frage stellen und verändern.

4)

Sprachliche Interpretation sollte über das interpretierte Werk und über die Musik hinaus Bezüge zu den anderen Künsten, zum kulturellen und gesellschaftlichen Leben, zu Erlebnis- und Denkweisen anderer Lebensbereiche aufnehmen. Das stärkt die Anschaulichkeit der Interpretation und bettet sie ein in allgemeinere Vorgänge und Phänomene.

5)

Sprachliche Interpretation darf sich nicht auf die Untersuchung und Deutung des Notentextes, der Sachverhalte und der Forschungsergebnisse beschränken. Um zu vermeiden, dass Interpretation ein theoretisches Konstrukt wird oder bleibt, ist es unumgänglich, das Hören, das Erleben, den Klangeindruck oder – noch besser – das (wenigstens teilweise) Musizieren (Singen) einzubeziehen.

6)

Die Sprache, in der eine Interpretation abgefasst wird, sollte dreierlei beachten. Einerseits sollte sie mehr anschaulich als fachlich-wissenschaftlich geprägt sein, Sie sollte Bilder und Vergleiche verwenden, damit ihre jeweils besondere Absicht deutlich wird, damit die Phantasie und damit die eigenen Vorstellungen der Hörer und Leser angeregt werden. Andererseits sollte sie das Erleben, Fühlen und Denken des Interpreten zeigen. Und schließlich sollte sie, soweit es möglich ist, auf die Erlebnis und Denkwelt der Hörer und Leser eingehen.

7)

Interpretation – die klangliche wie auch die sprachliche – ist stets unabgeschlossen und offen für andere Deutungsmöglichkeiten, andere Erfahrungen, andere Wichtigkeiten. Wenn sie gut ist, löst sie Erleben, Diskussion, Bereitschaft zu Veränderungen des bisherigen Verstehens aus.

Unter Berücksichtigung dieser Hinweise können Sie versuchen, die sprachliche Interpretation eines Musikstückes zu beurteilen oder selbst anzufertigen. Die angefügten Beispiele können dabei als Orientierung dienen.

Zwei Beispiele für sprachliche Interpretationen finden sich im Beispielband

1) Dieter Schnebel, Interpretation des dritten Satzes aus dem Streichquartett G-Dur, D 887

2) Christoph Richter, Interpretation zum zweiten Satz aus „Fünf Sätze für Streichquartett“, op. 5, Nr. II (1909) von Anton Webern (1883 – 1945).

Im Vorwort zur Taschenpartitur wird dieser Satz „eine Art lyrisches Intermezzo, dreizehn Takte vom Leisesten, was je vier Streichern anvertraut wurde.“ genannt. Der Satz umfasst nur 13 Takte und dauert ungefähr eine Minute, wenn man die Tempoangabe (sehr langsam, Achtelnoten = ca. 56) ernst nimmt.

1) Erlebendes Verstehen

Über liegenden, schwebenden, dunklen und unklaren Klängen tauchen melodische Figuren auf oder erheben sich über ihnen. Es ist, als versuchen sie, etwas Bestimmtes in einer fremden Sprache zu artikulieren – Fragen, Gesten, Andeutungen. An einigen Stellen gelingen längere, sogar mehrgliedrige Redeteile. Man kann sie auch, allgemeiner, Regungen nennen, stockend, mit Pausen durchsetzt. Die drei Oberstimmen wechseln sich mit solchen Regungen und Gesten ab, knüpfen an einander an, übernehmen sie von einander. So führen sie ein Gespräch. Am Ende versickert und verstummt das melodische Reden.

So kurz und klein die meisten melodischen Regungen auch sind, und so bald die kleine Szene auch vorüber ist – sind sie doch reich an wechselndem Ausdruck, wenden sich drängend an die anderen, stehen unter Spannung, gerade weil sie kaum hörbar sind. Diese Musik aus liegendem Klang und Gespräch in einer eindringlichen, fremden Sprache, die der Hörer, vor allem aber die Spieler genau zu verstehen meint, spricht klagend, fragend, mutlos, schmerzlich, schicksalergeben von Einsamkeit und Verzagtheit. Ihre melodisch-sprechenden Passagen und Einwürfe führen ein leises, aber doch erregtes Gespräch „unter acht Augen“. Sie sprechen sich aus, antworten, bestätigen, verstärken, beruhigen einander.

2) Architektur und Dramaturgie

Dieser subjektive Erlebnis-Eindruck lässt sich durch genaues Hinhören und durch den Blick auf die Noten objektivieren.

- A- Ein noch grober Blick auf das ganze Gebäude bietet eine Gliederung in zwei Teile an:
 Der ersten Bauabschnitt beginnt mit einer Bratschenmelodie über liegenden Klängen. Sie wird abgelöst durch eine kurze Episode, die von kurzatmiger Imitation geprägt ist. Die zweite Violine bringt die Melodie zu einem Ende. Auch sie wird von einem Imitationsspiel abgeschlossen.
- B- Der zweite Bauabschnitt hebt mit einem Solo der ersten Violine an, eingeleitet und begleitet von einer ostinaten (vielfach wiederholten) Figur unregelmäßiger Sekundwechsel in der zweiten Violine. Den melodischen Schluss übernimmt die zweite Violine.

Eine ausführlichere Betrachtung:

Über dem dunklen Grund („mit Dämpfer“) aus liegenden oder kürzer angestrichenen, zumeist dissonanten Akkorden, deren Töne sich aneinander reiben (T. 1: as-f-a-d; T. 5: f-h-fis-c; T. 10: c-a-e-f) entfalten die drei oberen Instrumente, sich ablösend, solistische Melodiezeilen oder Figuren:

Die Bratsche beginnt den Satz mit einem Gesang in vier Zeilen (die dritte und die vierte gehen ineinander über). Deren Gestik besteht aus größeren, aufwärts geführten, zumeist dissonanten Intervallen und sich senkenden kleinen, vorläufigen Schlüssen – so wie man die Stimme senkt. Die kleinen Redeteile dieses Solos sind in die Taktordnung so eingefügt (wie übrigens auch die begleitenden Akkorde), dass eine taktfreie melodische Bewegung entsteht. Jede kleine Phrase lebt (gleichsam als ein eigener Gedanke) von dynamischem An- und Abschwellen. Trotz aller freien Entfaltung sind die vier Zeilen miteinander verwandt: durch das Prinzip von „öffnen und schließen“ und durch einen übergeordneten melodischen Verlauf der Spitzentöne in zwei Zügen (g-h-cis-c / as-h-d-c).

Ein kurzes Zwischenspiel (Intermezzo) mit kleinen Sekunden setzt dem melodischen Spiel ein vorläufiges Ende, bevor die zweite Violine die melodische Redeweise der Bratsche wieder aufnimmt. Sie wirkt wie ein nachdrücklicher Schluss der vierten Bratschenzeile (T. 5/6). Dann nehmen die Spieler ihren „Sekundenstreit“ in einem zweiten Versuch wieder auf.

Ein zweites melodisches Solo gestaltet die erste Violine von T. 7 an. Auch diese Melodie folgt dem Muster: hohe, tonal freie Aufschwünge, die in engen Schlüssen (zumeist in kleinen oder großen Sekunden) zurückkehren. Vier Phrasen umfasst das Solo: jeweils folgt auf eine längere eine kurze (der dritte geht auch hier in den kurzen vierten über; T.10/11). Die Redeweise ist vielfältiger in ihrer Intervallfolge und -richtung und freier im Zeilenumfang gestaltet als jene (mehr regelmäßige) der Bratsche zu Beginn des Satzes. Die vierte Zeile bildet einen ausdrücklichen (eindrücklichen?) Schluss aus.

Auch der zweite Bauabschnitt wird melodisch von der zweiten Violine beendet. Sie übernimmt den Gestus des Beendens von der ersten Violine, zögernd, von Pausen durchsetzt – als eine Art „gefühlter“ Umkehrung zur ersten Bratschenzeile. Beide spielen auf eine Fermate zu, ins Offeneweisend.

Verbindungen – Bindungen

Durch Entsprechungen, Wiederholungen, thematische Figuren und Gesten stiftet Webern Zusammengehörigkeit. Auffällig ist die Wiederholung der Schlussfigur der Bratschenmelodie

(T.3) am Ende des Violinsolos (T.12/13). Wiederholungen bzw. Entsprechungen oder Umkehrungen der aufsteigenden kleinen Sekunde sind Bindemittel bis kurz vor dem Schluss (zum letzten Mal in T. 11). Auffällig ist, dass die kleine Sekunde oder ihre Verwandten (große Septime und kleine None, z.B. T.4) in den ersten dreieinhalb und den letzten zweieinhalb Takten, also nur in der Mitte, vorkommen. Davor und danach bestimmen eher große Sekunden die melodische Diktion. Als Bindemittel des Satzes können auch die immer aufs Neue variierten großen Aufschwünge gehört werden. Sie und die engen Schlusswendungen prägen die gemeinsame Sprache.

Harmonik?

Eine tonale Analyse des harmonischen Weges wird der Eigenart der Musik nicht gerecht. Am ehesten kann noch erwähnt werden, dass offenbar drei verschiedene Akkordfundamente das melodische Gespräch begleiten oder, besser: atmosphärisch prägen – die erste Serie auf den Tönen as und g; die zweite wechselnd auf f und fis; die dritte auf dem Akkord c-a-e (von unten aus gelesen). Diese verschieden hohen oder tiefen „Lagen“ und die Intervallbewegungen in den melodischen Sprechweisen (dem Reden ohne Text) stiften Einheit und Zusammenhang, nicht aber (mehr) ein harmonischer Weg und auch nicht Liedverläufe mit korrespondierenden Zeilen.

Überlegungen zum Kontext

Man hat die kurzen Kompositionen von Anton Webern „Miniaturen“ genannt. An diese Zuweisung knüpfen sich mehrere Gedanken:

Webern schreibt diese kurzen Stücke in einer weiteren oder näheren Umgebung von monumental-langen Werken, von den Sinfonien, sinfonischen Dichtungen, Solokonzerten und Opern von Brahms, Bruckner, Wagner, zeitgleich von Dvorak, Mahler, Richard Strauß und anderen. Gegen ihre Längen und lautstark äußere Dramatik setzt er die äußerst dichten, von Gefühlen und Gedanken fast überfüllten kurzen Gestalten, die – in diesem Sinne – lange und ausführliche Darlegungen, Entwicklungen, Verarbeitungen aussparen.

Miniatur also als Rückzug aus der groß angelegten Welt der ausführlich-romanhaften Musik? Arnold Schönberg, der Lehrer Weberns, schrieb zu den ebenfalls als musikalische Miniaturen angelegten „Sechs Bagatellen für Strichquartett op.9“ (1913): *„Man bedenke, welche Enthaltensamkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen: Jeder Blick lässt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo*

*Wehleidigkeit in entsprechendem Maß fehlt. Diese Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, dass sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken lässt.*⁵

Was sind Miniaturen? Als Miniaturen wurden einerseits Malerei und Zeichnungen in Handschriften des Mittelalters bezeichnet, üblicherweise an Buch- oder Kapitelfanfängen und oft vermengt mit der Auszierungen von Anfangsbuchstaben. Solche kleinen Bilder enthalten vielfach die Darstellung von frommen Geschichten, in äußerst dichter Weise auf kleinem Platz. Andererseits ist Miniaturmalerei seit dem 16. Jahrhundert eine beliebte Technik und Sitte, kleine Gegenstände mit gemalten Geschichten zu schmücken., etwa Tabakdosen, Elfenbeinkästchen, kleine Teller und Tassen. Daneben gibt es Miniaturenmalerei auch als eigenständige Kunstwerke.

Auch in Dichtkunst gibt so etwas wie Miniaturen, kleine Gedichte, die in „dichter“ Kürze, eine Welt von Gefühlen, Vorstellungen, Gedanken und Handlungen enthalten. Als Beispiel mag ein Gedicht von Hilde Domin dienen:

Mit meinem Schatten

Ich gehe mit meinem Schatten,
 nur von dem Schatten begleitet,
 alleine mit ihm,
 über graslose Wiesen.

Ich immer blässer,
 er immer länger.
 Er führt mich,
 ich lasse mich führen.

Die kahlen Birken am Weg, glatte weiße Finge,
 kennen das Ziel
 besser als ich.

Alle diese Erscheinungen bemühen sich um eine äußerst ereignisreiche und fein-ziseliert ausgeführte Darstellung ihrer Themen. In diesem Sinne ist die Bezeichnung Miniatur für den hier behandelten Satz aus Weberns op.5 zutreffend.

Noch eine andere Entwicklung führte zu einer Kompositionskunst der kleinen Erzählungen. Gewissermaßen wegen Überfüllung der vom Terzenaufbau bestimmten Akkordentwicklung mit immer komplizierteren harmonischen Verbindungen löste sich das musikalische Denken im Rahmen der Kadenz-Spannung von Tonika, Subdominante und Dominante (mit immer mehr Abweichungen) von selbst auf. Bevor noch, als eine von mehreren Möglichkeiten,

⁵Schönberg, Einführung zu den „Sechs Bagatellen für Streichquartett op.9“, Universal Edition 1924

Arnold Schönberg das System des Komponierens mit 12 gleichberechtigten Tönen systematisch und theoretisch einführte, gab es eine Zeit der Freiheit von tonalen Bindungen und Verbindungen – die Zeit des frei- oder atonalen Komponierens. Für ein Komponieren, das frei war von Tonika- und Dominantspannungen, eigneten sich sehr kurze, spannungsgeladene Kompositionen, die eine Fülle von „spannenden“ Miniatur-Episoden (Miniatur-Romanen) erzählen konnten.

Und noch ein weiterer Kontext-Gedanke bietet die Interpretation dieser musikalischen Miniatur an. Die Häufung der gespannten melodischen Tonverbindungen erinnern an die rhetorisch angelegten Kompositionen in der Oper und im Oratorium (Passionsvertonungen) der Barockzeit. Figuren wie die fallende oder steigende kleine Sekunde waren ebenso bildhaft als Ausdruck des Schmerzes oder der Klage festgelegt wie die weiten dissonanten Aufschwünge (die Figur der „exclamatio“), die Erregung oder große Trauergesten darstellten. Auch der Ausdruck und die Anlage der Melodien in diesem kurzen Stück erinnert an Opern- oder Passionsmusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert, nämlich in ihrer Redeweise als Rezitativ, das – ähnlich wie die Klangwolkenbegleitung bei Webern – die emotionale Situation bisweilen charakterisierend (im „recitativo accompagnato“) malte.

Zum Schluss: zurück zur (subjektiven) Deutung

Nach dem ersten „Erlebnis-Verstehen“, nach den Versuchen, die „Machart“ der Komposition zu entdecken und entschlüsseln, nach den Fragen einer Ortsbestimmung des Stückes im Umkreis (im Kontext) der Musik, der Kunst, der geschichtlichen Situation ... kehrt die Interpretation zurück zur Frage, was Weberns Streichquartettsatz (mir) vermittelt, also nach seiner Deutung. Drei Aspekte sind es, die mich berühren:

1)

Die Kürze nötigt zur Konzentration, zu einer Haltung, die Störendes aus der Außenwelt, aber auch manches aus der Innenwelt aussperrt. Ich bin gleichsam mit dem Stück allein – für sehr kurze Zeit.

2)

Was mir so, in der Art und der Diktion Weberns, begegnet, nenne ich ein „Bild“ (Bild, wörtlich = etwas, was mich zu etwas „macht“ [formt, modelliert] , was ich vorher so noch nicht [nicht mehr ?] war. Dieses Bild zeigt, auf neue Weise, etwas von mir; es ist ein bestimmtes, mögliches Bild von mir: Es stellt Klagendes, Fragendes, Schicksalergebenes, aber gleichzeitig Ausgedrücktes oder „Ausgesungenes“ und hierdurch Tröstendes und Angenommenes, dar.

3)

Das Bild (der Klang, die Bewegung, der Weg) dieser Musik ist in blassen, düsteren Farben gemalt. Es zeigt, auf dunklem Hintergrund, ein Gespräch zwischen Leuten, die ihre Gefühle in Tönen und Tonbewegungen darstellen, die gegenseitig in den Gesang einfallen, ihn verstärken, ihn fortsetzen, ihn mildern und beruhigen, ihn zuspitzen ...

Sie benutzen diesselben, ähnliche oder veränderte Wendungen [musikalische Worte]. Sie benutzen altbekannte Vorstellungen des Klagens und des Schmerzes: rhetorische Figuren, offene Liedzeilen, mehrgliedrigen Gesang, Imitationstechnik, das Verhältnis von „Grund und Figur“. Ihr Gespräch versucht, in liedhaft geformter Weise Gedanken durchzuspielen [auszuspielen]: das Bratschen- und das Violinsolo, die Ostinatolinie in der zweiten Violine. Ihr Gespräch regt zum Nach-fühlen und Nach-denken an. Es findet in einer hochgespannten [dauerndes An- und Anschwellen] Stille statt, bis es verstummend dem Hörer den Einsatz zum stillen Weitermusizieren gibt.

Zum Schluss: zurück zur (subjektiven) Deutung

Nach dem ersten „Erlebnis-Verstehen“, nach den Versuchen, die „Machart“ der Komposition zu entdecken und entschlüsseln, nach den Fragen einer Ortsbestimmung des Stückes im Umkreis (im Kontext) der Musik, der Kunst, der geschichtlichen Situation ... kehrt die Interpretation zurück zur Frage, was Weberns Streichquartettsatz (mir) vermittelt, also nach seiner Deutung. Drei Aspekte sind es, die mich berühren:

1)

Die Kürze nötigt zur Konzentration, zu einer Haltung, die Störendes aus der Außenwelt, aber auch manches aus der Innenwelt aussperrt. Ich bin gleichsam mit dem Stück allein – für sehr kurze Zeit.

2)

Was mir so, in der Art und der Diktion Weberns, begegnet, nenne ich ein „Bild“ (Bild, wörtlich = etwas, was mich zu etwas „macht“ [formt, modelliert] , was ich vorher so noch nicht [nicht mehr ?] war. Dieses Bild zeigt, auf neue Weise, etwas von mir; es ist ein bestimmtes, mögliches Bild von mir: Es stellt Klagendes, Fragendes, Schicksalergebenes dar, aber gleichzeitig Ausgedrücktes oder „Ausgesungenes“ und hierdurch Tröstendes und Angenommenes.

3)

Das Bild (der Klang, die Bewegung, der Weg) dieser Musik ist in blassen, düsteren Farben gemalt. Es zeigt, auf dunklem Hintergrund, ein Gespräch zwischen Leuten, die ihre Gefühle in Tönen und Tonbewegungen darstellen, die gegenseitig in den Gesang einfallen, ihn verstärken, ihn fortsetzen, ihn mildern und beruhigen, ihn zuspitzen ...

Sie benutzen diesselben, ähnliche oder veränderte Wendungen [musikalische Worte]. Sie benutzen altbekannte Vorstellungen des Klagens und des Schmerzes: rhetorische Figuren, offene Liedzeilen, mehrgliedrigen Gesang, Imitationstechnik, das Verhältnis von „Grund und Figur“. Ihr Gespräch versucht, in liedhaft geformter Weise Gedanken durchzuspielen [auszuspielen]: das Bratschen- und das Violinsolo, die Ostinatolinie in der zweiten Violine. Ihr Gespräch regt zum Nach-fühlen und Nach-denken an. Es findet in einer hochgespannten [dauerndes An- und Abswellen] Stille statt, bis es verstummend dem Hörer den Einsatz zum stillen Weitermusizieren gibt.

