

**Zeitschrift:** Animato  
**Herausgeber:** Verband Musikschulen Schweiz  
**Band:** 19 (1995)  
**Heft:** 1

**Artikel:** Wandlungen der musikalischen Interpretation  
**Autor:** Lichtenhahn, Ernst  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-958738>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

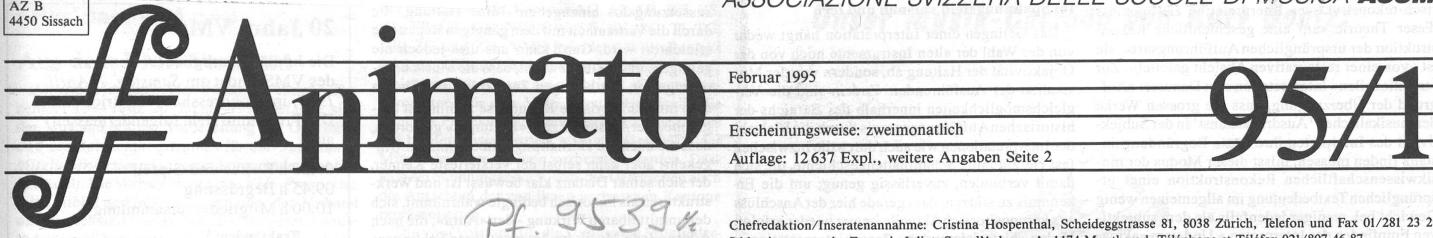
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 22.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



Februar 1995

Erscheinungsweise: zweimonatlich

Auflage: 12 637 Expl., weitere Angaben Seite 2

6380

VERBAND MUSIKSCHULEN SCHWEIZ VMS  
ASSOCIATION SUISSE DES ECOLES DE MUSIQUE ASEM  
ASSOCIAZIONE SVIZZERA DELLE SCUOLE DI MUSICA ASSM

95/1

Chefredaktion/Inseratenannahme: Cristina Hospelthal, Scheideggstrasse 81, 8038 Zürich, Telefon und Fax 01/281 23 21  
Rédaction romande: François Joliat, Sous l'Auberge A, 1174 Montherod, Téléphone et Télécopie 021/807 46 87

## Wandlungen der musikalischen Interpretation

Am Herbstkongress der EPTA Schweiz vom 5./6. November 1994 in Biel hielt Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn, Ordinarius für Musikwissenschaft der Universität Zürich, den nachstehend publizierten Eröffnungsvortrag – ein historisch fundierter Aufruf zur Toleranz gegenüber unterschiedlichen Interpretationshaltungen.

«Interpretation» ist in der Musik zum gängigen Begriff geworden. «Die grossen Interpreten», das sind – auch ohne dass das musikalische Bezugsfeld genannt werden müsste – die Stars der Konzertwelt. Allerdings gilt das nur für die deutsche Sprache; im Französischen und im Englischen besteht einige Verwechslungsgefahr mit dem Dolmetscher, dem Übersetzer. Gerade dieser Wortsinn aber verweist auf Ältere und Ursprüngliche: Im Lateinischen ist «interpretatio» ein Begriff der Handels- und Rechtssprache, der die Auslegung der Gesetze bedeutet; zugleich meint das Wort aber auch Auslegung und Ausdeutung durch die Auguren und Traumdeuter; diese nannte man die «interpretes divum», Interpreten des Göttlichen. Entsprechend ist «Interpretation» dann in der christlichen Theologie die Schriftauslegung und Lehre des Verstehens.

Der Musik wächst der Begriff erst spät zu; in Deutschen sind bis ins 19. Jahrhundert hinein «Vortrag» und «Ausführung» die gängigen Bezeichnungen für musikalische Werkwiedergabe, im Französischen ist es «exécution». Lexikalisch zumindest wird «Interpretation», auf Musik und Theater bezogen, erst in der zweiten Jahrhunderthälfte erfassbar. Französische Wörterbücher, die im Datieren oft genauer sind als deutsche, zeigen dies: «interprétation» im Sinne von «façon dont une œuvre dramatique, musicale est jouée, exécutée» wird auf 1874 datiert, «interprète» im Sinn von «personne qui assure l'interprétation d'un rôle, d'une œuvre» auf 1870, «interpréter» im Sinne von «jouer d'une manière personnelle» auf 1867<sup>1</sup>. Solche Datierungen beziehen sich im allgemeinen auf literarische Verwendungen der Wörter, und dies brauchen nicht die frühesten zu sein; vor etwa 1850 aber scheint von «musikalischer Interpretation» – dem Wort nach – nicht die Rede gewesen zu sein.

### Musikmachen als quasi religiöser Akt

Wortgeschichte spiegelt Inhalte; das zeigt sich in der Geschichte des Interpretationsbegriffs mehrfach. So ist die Übertragung des Interpretationsbegriffs auf Musik Ausdruck tiefgreifender Wandlungen im Verständnis von Werk und Wiedergabe, die sich im 19. Jahrhundert vollzogen – damaliger Wandlungen, die nicht bloss Vergangenheit, Geschichte sind, sondern Wandlungen, die im 19. Jahrhundert etwas eingeleitet haben, das in mancher Hinsicht bis ins 20. Jahrhundert, ja wohl zum Teil bis heute lebendig ist. Dabei lassen sich besonders aus dem theologischen Interpretationsbegriff Aufschlüsse darüber gewinnen, wohin die im 19. Jahrhundert, in der «Romantik», neue Vorstellung musikalischer Interpretation zielte: Musikmachen als quasi religiöser Akt.

Das romantische Musikdenken war in neuer Weise darauf ausgerichtet, der Musik über das Äussere, die äussere Klanggestalt hinaus ein geistiges Reich aufzuschliessen. Grundlegend für dieses Musikdenken bleibt zunächst im 19. Jahrhundert noch die Definition, die Koch im «Musikalischen Lexikon» 1802 gegeben hatte: «Musik ist die Kunst durch Töne Empfindungen auszudrücken»<sup>2</sup>. Nicht von ungefähr hat sich der Begriff der «Empfindsamkeit» als allgemeine Bezeichnung einer Stilrichtung des späteren 18. Jahrhunderts eingebürgert. Das betrifft die Kompositionsgeschichte, ganz wesentlich aber, wenn nicht sogar primär, die Aufführungsgeschichte; Carl Philipp Emanuel Bachs bekannter Ausspruch, ein Musiker könne «nicht anders röhren, er sei denn selbst gerührt», ist zunächst und vor allem einmal auf den Klavierspieler, den «Interpreten» gemünzt. Auch der Dichter-Musiker E.T.A. Hoffmann fragt zentral noch nach der Wirkungsweise von Musik. Das vergleichsweise Unbestimmte, Nichtbestimmbare des Ausdrucks selbständiger Instrumentalmusik wird «romantisch» belegt als unklassisch, nicht-sinnlich-diesseitsbezogen, als Tendenz zum Geistigen, als Ausdruck einer «unnenkbaren Sehnsucht»<sup>3</sup>. Urteilstinstanz ist hier zentral das Gefühl: Es geht um das, was im Hörer erlebt wird. Dieses ist zunächst der «Sitz der Sehnsucht»: das erweckte Gefühl der «un-

nennenbaren Sehnsucht», aber eben als Bewegung zum Geistigen, Nicht-Irdischen, als Weg nach innen – als ein Weg, der dann auch über die Rührung, das Empfindsamkeitsprinzip, hinausgehen will bis hin zum Anspruch, in der Interpretation ein quasi religiöses Erlebnis zu vermitteln.

### Persönlicher Erkenntnis- und Deutungsakt

Das Werk selber hat nicht schlechthin seine Objektivität, auf die es in der Wiedergabe ankommt, sondern Werkwiedergabe, Interpretation wird in diesem romantischen Verständnis zu einem subjektiven Deutungsakt des eigenen Ich. Der zentrale Sachverhalt, der sich ab diesem Zeitpunkt und bis heute mit «musikalischer Interpretation» bezeichneten kann, umschrieben werden als *Ausdruck persönlicher Erkenntnis und Akt persönlicher Deutung in der Wiedergabe eines musikalischen Werks*, und zwar gleichgültig, ob dann – auf einer andern Ebene – zwischen traditioneller, historischer oder aktualisierender Interpretationspraxis unterscheiden wird und gleichgültig auch, ob eine Interpretation von Dritten als «werktreu» und «objektiv» oder als «subjektiv» bezeichnet wird. Das bleibt ohne Einfluss auf den grundsätzlichen Charakter von Interpretation als persönlichem Erkenntnis- und Deutungsakt.

Zunächst ist aber eine Relativierung nötig: Was die Anfänge dieses Wandlungsprozesses betrifft, so ist zu betonen, dass der persönliche Ausdruck, der subjektive Anteil im späten 18. und 19. Jahrhundert nicht schlechthin etwas Neues ist (so, als hätte es davor nur mechanische Wiedergabe und keine persönliche Ausdruckskunst gegeben). Eher ist der Sachverhalt so zu sehen, dass zunehmend – seit dem späten 18. Jahrhundert und im 19. Jahrhundert – Objekt und Subjekt, Werk und Spieler auseinanderstreiten: die Objektivität des Werkes verfestigt sich mehr und mehr. (Die ehemaligen Freiräume für Verzierung z.B. wachsen gleichzeitig zu, an die Stelle der Verzierungen treten festgelegte und fest-eingebaute motivische Bildungen; im Rhythmischem und im Dynamischen geschieht Ähnliches, der Basso continuo mit seinen Freiheiten in Harmonie und Stimmführung verschwindet und auch das Satzgefüge des Werkes wird zunehmend zwingender.) Vorher genügten einfache Wörter wie Wiedergabe und Ausführung; sie suggerierten nicht «bloss mechanisch», da erstens der persönliche Anteil der Ausführenden ohnehin weitgehend Selbstverständlichkeit war, und da es zweitens die später und auch für uns immer noch recht kategorische Trennung von Werkwiedergabe und Improvisation so gar nicht gab. Je mehr sich dann aber das Werk im Notierten verselbstständigt, desto stärker setzt auch eine Selbstbesinnung der Ausführenden ein, und sie führt eben zu jener Art von persönlicher, innerer romantischer Schau auf den Geist des Kunstuwerks. Das ist charakteristisch für jene Auffassung von musikalischer «Interpretation» im Sinne der Romantik, in deren Licht dann zumal die grossen Pianisten und Pianistinnen des 19. Jahrhunderts – ein Franz Liszt, eine Clara Schumann – Priester und Priesterinnen der Kunst genannt werden.

Der Eindruck ist ganz stark der, dass da etwas zelebriert wird, was über Wiedergabe eines Notentexts (und jetzt eben auch über den persönlichen Beitrag im improvisatorischen Realisieren) weit hinausgeht: der Eindruck des Hörens und der Ansprache des Interpreten, den geistigen Hintergrund zu erfassen, im Geistigen mit dem Werk und seinem Schöpfer zu kommunizieren. – E.T.A. Hoffmann hat eine Novelle «Don Juan» geschrieben, und es gibt kaum ein schöneres Beispiel für die völlig fraglose Gewissheit des Interpreten (in diesem Fall richtiger gesagt: der Interpretin), selber in ihrem Singen Teil des Werkes als eines Unendlichen, Götlichen zu sein, als die Darstellerin der Donna Anna in dieser Novelle. «Ich habe dich gesungen, so wie deine Töne ich sind», sagt sie zum Komponisten. (Die arme Sängerin darf denn auch konsequenterweise nicht einmal die Nacht der Aufführung überleben...).

### Das «Recht der Lebenden»

Sicher war, wie oben skizziert, die romantische Interpretationshaltung einen Schritt zur Texttreue. Dies aber doch nur relativ, in ihrer Zeit gesehen. Denn keinesfalls war der Schritt zur Texttreue so radikal, wie wir das dann in einer bestimmten Phase des 20. Jahrhunderts antreffen. Die grössere Freiheit zeigt sich zumal im Verhältnis, welches das 19. Jahrhundert zur Musik der Vergangenheit hatte, in der Überzeugung nämlich, dass es bei der Wiedergabe älterer Werke nicht darum gehen könnte, eine – unvertraut gewordene – Aussenseite zu reproduzieren, sondern dass ein innerer Gehalt erfasst und mit den Klangmitteln der Gegenwart neu zu Gehör gebracht werden müsse. Diese Haltung zeigt sich in Mozarts Instrumentierung von Händels «Messias» und in zahllosen Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts. Ganz im Gegensatz zu heutigen Vorstellungen von historischer Aufführungspraxis bemängelter der Wiener Kritiker Hanslick anlässlich der Aufführung eines Händelschen Concerto grosso nicht etwa, dass der Geiger Ferdinand David solche Werke mit einer grossen Kadenz auszustatten pflegte, sondern vielmehr, dass diese sich dem alten Ton zu sehr anpassen, «sehr schwächlich ‘händelt’, wo sie von dem Recht des Lebenden guten Gebrauch hätte machen können»<sup>4</sup>. Auch in bezug auf neuere Musik wurde immer wieder die Auffassung vertreten, sie bedürfe der Retouchen. So äusserte Gustav Mahler 1899: «Beethovens Symphonien sind ein Problem, das für den gewöhnlichen Dirigenten einfach unlösbar ist. (...) Sie bedürfen unbedingt der Interpretation und Nacharbeitung. Schon die Zusammensetzung und Stärke des Orchesters macht das nötig; zu Beethovens Zeiten war das ganze Orchester nicht so gross wie heute die Streicher allein. Wenn nun die übrigen Instrumente nicht ins richtige Verhältnis dazu gebracht werden, kann es nicht richtig herauskommen.»

Vom «Recht des Lebenden» haben Komponisten aber auch dort immer wieder Gebrauch gemacht, wo ihnen die ursprüngliche Klanggestalt zwar durchaus angemessen schien, wo sie jedoch die Auffassung vertraten, durch Bearbeitung könnten innere, dem Hörer oft verborgene Werkschichten deutlicher vermittelt werden. Liszts Bearbeitungen Schubertscher Lieder sind hier ebenso zu nennen wie etwa Schönbergs und Webers Fassungen Bachscher Kompositionen und Busonis Bearbeitungen von Klavierwerken.

### «Werktrue» statt «Schlamperei»

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts hat sich vieles verändert; zunehmend erfuhrt der romantische, quasi religiöse Interpretationsbegriff eine umgangssprachliche Abschleifung; das Interesse ging nun deutlich seit den zwanziger Jahren und dann in einer neuen Welle nach dem zweiten Weltkrieg – auf Versachlichung: Gefragt war nun weniger die «romantische» Subjektivität als vielmehr die «objektive», an philologisch-historische Forschung und Strukturanalyse erhärtete Werktrue – zum Teil sicher auch deswegen, weil die romantische Ausdruckshaltung ihrerseits nun weitgehend zum billig Subjektiven, Manierierten verkommen war. Das sind dann die spätzeitlichen Situationen, wo der Ausspruch, Tradition sei Schlampelei, durchaus seine Berechtigung haben kann. In bezug auf die Wiedergabe alter Musik sagte Arnold Schering 1930 (in deutlichem Gegensatz zur Auffassung Hanslicks): «Wohl mag auch heute noch mancher das Recht der Lebendigen über das Recht der Toten stellen, aber der Einfluss wissenschaftlicher Erkenntnis ist doch allmählich so stark geworden, dass über gewisse Elementarregeln heute kein Widerspruch mehr besteht und der Ehrgeiz geschwunden ist, auch bei Aufführungen alter Musik mit der ‘persönlichen Note’ zu prunkens».

### Erneute Trendwende

Gegenwärtig kündigt sich nun jedoch erneut so etwas wie eine Umkehr an: Deutung – und sei es sehr persönliche – steht wieder höher im Kurs; neue und eigene und auch ganz moderne Kadenz in den klassischen Soloakzenten sind wieder mehr zu hören – und Interpretation beschränkt sich zudem nicht auf Werkwiedergabe, sondern bezieht auch den Akt neuer schöpferischer Auseinandersetzung mit bestehender Kunst. (Konzept und

## Les 20 ans de l'ASEM

L'Assemblée générale anniversaire aura lieu le samedi 1<sup>er</sup> avril 1995, au Kongresshaus à Zurich. Le programme de la journée est le suivant:

09 h 45 Assemblée générale
12 h 00 Repas de midi
14 h 00 Cérémonie du
20 <sup>e</sup> anniversaire de l'ASEM
15 h 45 Apéro
16 h 00 Représentation, attractions
17 h 45 Fin de la manifestation

Réservez cette journée. Olivier Faller, membre du comité pour représenter la Romandie espère voir celle-ci manifester en force sa présence. Il a besoin de ce soutien!

Programm der Luzerner Musikfestwochen 1994 geben dies deutlich zu erkennen.) – Und von wissenschaftlicher Seite gibt es durchaus und zunehmend die Tendenz, Interpretationstheorien zu entwickeln, die quasi mikroskopisch an Sachverhalte herangehen – Intonation, Agogik, Dynamik z.B. – und festzuhalten und zu zeigen, wie reich die Palette gerade in solchen Parametern ist und wie viel doch auch Interpretation mit Improvisation zu tun hat.

Diese «Befreiungsbewegungen» werden freilich ein Stück weit überdeckt durch eine – durchaus bewundernswerte, aber auch uniformierende – technische Perfektion. Die persönliche Note durch falsche Notes wie einst bei einem Fritz Kreisler gibt es nicht mehr, vor allem aber stehen solche «Befreiungsbewegungen» in Konkurrenz zur kommerziell und digital diktierten nivellierten Brillanz, an der sich dann auch die Musikkritik oft nur allzu leichtfertig orientiert.

Verschiedene Phasen also zeichnen sich ab in der Geschichte der musikalischen Interpretation. Es lohnt sich, sich mit ihnen zu beschäftigen, denn über das bloss Historische hinaus geben sie Einblicke in unterschiedliche Auffassungen von Interpretation, die bis heute durchaus nebeneinander bestehen.

### Heutige Interpretationshaltungen

Überblickt man die heutigen Gegebenheiten, so scheinen sich verschiedene Interpretationshaltungen deutlich unterscheiden zu lassen. Im «Neuen Handbuch der Musikwissenschaft» spricht Hermann Danuser von drei «Modi der Interpretation», dem «historisch-rekonstruktiven», dem «traditionellen» und dem «aktualisierenden»<sup>6</sup>. Die «historische

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE  
BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA  
BIBLIOTHEQUE NATIONALE SUISSE

In dieser Nummer

Aktuelle Berichte und Meldungen	2, 3, 14, 17, 20
VAM-MV mit Uraufführungen	2
100 Jahre Jecklin: Geburtstagskonzert	3
Konzept für instrumentalen Gruppenunterricht	5
Musizieren in der Konsum- und Mediengesellschaft	7
Unkonventionelle Wege im Ensemblespiel	13
Churer 75-Jahr-Jubiläum im Rückblick	15
Kongress für Musiker-Medizin	20
Neue Bücher/Noten	10-11
Inserate Kurse/Veranstaltungen	4, 8, 12, 15
Stellenanzeiger	17, 18, 19

## A lire en français

... voir les pages	9, 14
Entretien avec Roland Vuataz	9
Musique et sport III	14

risch-rekonstruktive» Interpretation zielt gemäss dieser Theorie «auf eine geschichtliche Rekonstruktion der ursprünglichen Aufführungsart», sie ist «von einer restaurativen Absicht geleitet». Zur «traditionellen» Interpretation sagt Danuser: «Aufgrund der Überzeugung, dass die grossen Werke der musikalischen 'Ausdruckskunst' in der Subjektivität des Interpreten ihre letzte Begründungsinstanz finden müssen, misst dieser Modus der musikwissenschaftlichen Rekonstruktion einer ursprünglichen Textbedeutung im allgemeinen wenig Gewicht bei, weniger jedenfalls als dem subjektiven Empfinden des Interpreten.» Und vom «aktualisierenden» Modus heisst es dann schliesslich, hier ziele der Interpret darauf, «die Vergangenheit aus einem reflektierenden Geist der Gegenwart zu deuten und die Reproduktion älterer Werke vom Stand des gegenwärtigen Komponierens her zu bestimmen»; dies gemäss Adornos Ansicht, die Reproduktion habe «ihre Kraft und Idee stets am fortgeschrittensten Stand des Komponierens, und alle entscheidend neuen interpretativen Intentionen werden von dorthin gespeist». Dem letztgenannten «Modus» wären denn folgerichtig auch die Musikerinnen, Musiker und Ensembles zuzurechnen, die sich auf zeitgenössische Musik spezialisieren.

Bezogen auf die gegenwärtigen Zustände, auf die Kompetenzen und Spezialisierungen einzelner wie auch auf die Neigung von Publikum und Kommerz zur Kategorienbildung, mag diese Trennung in drei «Modi» der Interpretation gerechtfertigt sein; dem inneren Wesen der Sache nach ist sie es nur bedingt. Weder lässt sich sagen, dass die «traditionelle» Interpretationshaltung, also etwa die Wiedergabe von Barockmusik auf dem Flügel statt auf Cembalo und Clavichord, von der historischen Aufführungspraxis unberührt geblieben ist, noch kann behauptet werden, dass die Vertreter historischer Aufführungspraxis weiterhin an der einstmaligen Vorstellung eines Arnold Schering von «Rekonstruktion» und «Objektivität» der Wiedergabe festhalten. Harnoncourt bekennt sich zu einer «Musik von heute mit den Mitteln von damals», und so dürfen es die meisten Vertreter historischer Musikpraxis heute halten.

### Im Spannungsfeld von nah und fern

Das Gelingen einer Interpretation hängt weder von der Wahl der alten Instrumente noch von der Objektivität der Haltung ab, sondern von der Musikalität der Ausführenden. Zudem sind die Vergleichsmöglichkeiten innerhalb des Bereichs der historischen Aufführungspraxis durch die Vielzahl der Interpretationen wie auch durch die inzwischen fast vierzig Jahre Schallplattengeschichte, die sich damit verbinden, zuverlässig genug, um die Erkenntnis zu stützen, dass gerade hier der Anschluss ans kompositorisch aktuelle immer wieder erfolgt. Vielen «historisierenden» Barockinterpretationen ist heute ohne Weiteres anzuhören, ob sie noch der «neuen Sachlichkeit», dem analytischen Denken des Serialismus, der Aleatorik oder dem iterativen Stil der «minimal music» verpflichtet sind. «Historisierende» Praxis ist, wenn sie Gültigkeit hat, immer auch «aktualisierende». Und eine Interpretation von Vivaldis «Vier Jahreszeiten», wie sie 1990 mit Nigel Kennedy und dem «English Chamber Orchestra» im Film festgehalten wurde, zeigt in zwar etwas exotischer, aber durchaus signifikanter Weise, wie weit sie heute - in Klangegebung, Artikulation und Verzierungsstil - Einflüsse der Popmusik, der Kennedy ja durchaus verbunden ist, und auf historischen Aufführungspraxis mit dem Spiel auf modernen Instrumenten verpflichtet sind.

Zugleich aber ist mit dem Begriff der musikalischen Interpretation doch auch manches von dem erhalten geblieben, was Romantik und Idealismus einst in ihr hineinlegten: Dass es den Geist, die Wahrheit des einmal konzipierten Werks zu erfassen gelte, dass Interpretation im emphatischen Sinne, also deutlich abgegrenzt gegenüber blossem Vortrag und mechanischer Ausführung, zwar schon einen Aspekt der klingenden Wiedergabe, dabei aber mehr die Innen als die Aussenseite betrifft. Im Verhältnis zur Musik der Vergangenheit hat sich jedoch Entscheidendes geändert. Deutlicher als in früheren Zeiten erscheint dem heutigen Spieler und Hörer die Musik der Vergangenheit unter dem doppelten Aspekt ihrer Geschichtlichkeit und ihres gegenwärtigen Erklingens. Zwar mögen wir bemüht sein, uns den Werken unmittelbar, gleichsam vor-

aussetzunglos hinzugeben - eine Haltung, die durch die Vertrautheit mit dem gängigen Repertoire erleichtert wird. Ganz kann uns dies jedoch nie gelingen: uns bleibt bewusst, dass die Musik unserer eigenen, der heutigen Zeit anders ist. Zudem sind musikhistorische Kenntnisse zumindest biographischer Art soweit zum «Kulturgut» geworden, dass sie auch die Hörhaltung mitbestimmen. Umgekehrt aber kann selbst der versierteste Kenner, der sich seiner Distanz klar bewusst ist und Werkstrukturen als historisch bedingte wahrnimmt, sich der unmittelbaren Wirkung - der «Aura», die nach Adorno jede Musik im Moment ihres Erklingens verbreitet - nicht entziehen. Die Begegnung mit musikalischen Werken der Vergangenheit wird so zur spannungsvollen Auseinandersetzung mit einem zugleich Nahen und Fernen.

### Perspektiven-Pluralismus

Die Gegenüberstellung von ästhetischer Gegenwart und geschichtlicher Distanz hat gelegentlich zu der Auffassung geführt, im Kunstwerk ließen sich gleichsam zwei Schichten voneinander trennen. Die eine, im Bewusstsein der geschichtlichen Distanz erfassbar, wäre das authentische Werk in seiner Objektivität, während die andere, die als ästhetische Präsenz erfahren wird, nur eine subjektive, sich fortwährend verändernde Spiegelung des «eigentlichen Werks» darstellte. Durch die Erforschung der Werkgeschichte und des Selbstverständnisses der Zeit, der das Werk angehört, glaubte man die Authentizität ermitteln zu können, nach deren Kriterien die Erforschung der Wirkungsgeschichte es sodann unternehmen sollte, über die Spiegelungen oft geradezu als über «richtige» und «falsche» Auffassungen im Nachleben des Komponisten und seiner Werke zu befinden, also auch zwischen «richtigen» und «falschen» Interpretationen zu unterscheiden.

Diese Auffassung ist problematisch. Sie suggeriert eine Objektivität, die es nicht gibt. Wir können ein Werk, an welcher Zeit es auch stammt, immer nur mit unseren eigenen Ohren hören; unser eigener (musikalischer und aussermusikalischer) Erfahrungs- und Erlebnishintergrund lässt sich nicht ausschalten. Ebenso problematisch ist aber auch die gegenteilige Meinung, Interpretation sei nur subjektiv, und jede Zeit könne mit jedem Werk anfangen, was sie wolle.

Es kommt offenbar auf das richtige «Mischungsverhältnis» an, auf die Synthese von subjektiven und objektiven, historischen und gegenwartsbezogenen Momenten. Hilfreich ist da die Grundvorstellung, dass eine Komposition nicht «einfach da ist», sondern schon für den Komponisten eine Art «Problemlösung» darstellt, ganz allgemein etwa im Sinne einer Synthese von Geschlossenheit der Form im grossen und differenzierter Mannigfaltigkeit der Bestandteile im kleinen, oder auch in dem Sinne, dass Tradition und Innovation bewusst in ein Spannungsverhältnis gesetzt sind. Generell lässt sich daraus ableiten, dass es ein wesentliches Moment der Interpretation ist, in welcher Perspektive das Werk gesehen wird. Verschiedene Perspektiven können richtig, d.h. im Werk selber angelegt sein; dem Interpret wird aber aus sich und seiner Zeit heraus eine näherliegen als eine andere. Diese Wahl der Perspektive sollte dann auch der Kritiker ausfindig zu machen, d.h. aus der Interpretation herauszuhören versuchen. Diese Wahl sollte er auch grundsätzlich respektieren, selbst wenn er für sich eine andere treffen würde. Ausgangspunkt sollte also immer die Überzeugung sein, dass es mehrere richtige Interpretationen gibt. Es wird erst möglich, einer Interpretation gerecht zu werden und auch in angemessener Weise Interpretationskritik zu üben, wenn nach bestem Wissen und Gewissen der Versuch gemacht wird, eine Aufführung nach ihren eigenen Voraussetzungen auf Konsequenz und Stimmigkeit hin zu prüfen.

Wir stehen am Ende des 20. Jahrhunderts. Was sich abzeichnet, ist eine breite Vielfalt von Interpretationshaltungen. In verschiedenster Weise korrespondieren diese Interpretationshaltungen mit früheren, wie sie hier skizziert wurden. Solche Vielfalt aber ist erfreulich und fruchtbar. Sie führt nicht weg vom Werk, sondern zu ihm und seiner eigenen Vielschichtigkeit hin.

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*, Paris 1968, S. 926.

<sup>2</sup> Heinrich Christoph Koch, Art. «Musik», in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802 (Repr. Hildesheim 1964), Sp. 992.

<sup>3</sup> E.T.A. Hoffmann, Rezension der Fünften Sinfonie Beethovens, in: *Schriften zur Musik*, hg.v. Fr. Schnapp, München 1977, S. 43.

<sup>4</sup> Eduard Hanslick, *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848-1868*, Wien & Leipzig 1897, S. 472.

<sup>5</sup> Zit. nach Volker Kalisch, «Zu Mahlers Instrumentationsversuchen in den Sinfonien Beethovens», in: *Schweizerische Musikzeitung* 121 (1981), S. 20.

<sup>6</sup> Hermann Danuser, *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992, S. 13ff (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 11).

### 20 Jahre VMS

Die Jubiläumsmitgliederversammlung des VMS findet am Samstag, 1. April 1995, im Kongresshaus in Zürich statt. Das Programm sieht folgendermassen aus:

09.00 h Kaffee und Gipfeli

09.45 h Begrüssung

10.00 h Mitgliederversammlung

#### Traktanden:

1. Protokoll der MV vom 26.3.1994
2. Wahl der Stimmenzähler
3. Mitteilungen
4. Aufnahme neuer Mitglieder
5. Tätigkeitsbericht 1994
6. Jahresrechnung 1994, Revisorenbericht, Décharge
7. Tätigkeitsprogramm 1995
8. Budget, Mitgliederbeitrag
10. Statutenänderung
11. Anträge, Diverses

12.00 h Mittagessen

14.00 h Festakt 20 Jahre VMS

15.45 h Apéro

16.30 h Darbietungen, Attraktionen

17.45 h Veranstaltungsende

**Reservieren Sie sich diesen Tag!**

(Die Einladung an die Mitglieder und die offiziellen Gäste erfolgt auf dem Korrespondenzweg.)

### 20. Mitgliederversammlung des VMS

20<sup>th</sup> Assemblée générale de l'ASEM

1. April 1995, 9.45 Uhr, Kongresshaus Zürich

VMS-Schulleiterausbildung: 3. Führungskurs

2. bis 6. April 1995, Leuenberg BL (ausgebucht)

VMS-Schulleiterausbildung: 2. Pädagogik-Politik-Kurs

23. bis 28. April 1995, Leuenberg BL (ausgebucht)

VMS-Schulleiterausbildung: 2. Managerkurs

15. bis 20. Okt. 1995, Leuenberg BL (ausgebucht)

### Beilagen

Dieser Nummer ist ein Prospekt der MUSIKEDITION NEPOMUK, Arau, beigelegt.

### Impressum

Herausgeber: Verband Musikschulen Schweiz VMS  
Association Suisse des Ecoles de Musique ASEM  
Associazione Svizzera delle Scuole di Musica ASSM  
Asociación Suiza da las Scuolas da Musica ASSM  
Postfach 49, 4410 Liestal Tel. 061/922 13 02

Verlagsleiter: Richard Hafner Sprungstr. 3a, 6314 Unterägeri Tel. 042/72 41 96 Fax 042/72 58 75

Animato: Fachzeitung für Musikschulen, hervorgegangen aus dem «vms-bulletin» 19. Jahrgang 12.67 abonnierte Exemplare Auflagenstärkste Schweizer Zeitung in Fachbereich Musikschule zweimonatlich jeweils am 10. der Monate Februar, April, Juni, August, Oktober, Dezember am 23. des Monats

Erscheinungsweise: Cristina Hospitali Scheideggstr. 81, 8038 Zürich Tel. und Telefax 01/281 23 21 François Joliat Sous l'Auberge A, 1174 Montherod Tel. et Telefax 021/807 46 87

Insertionspreise: Sitzspiegel: 28x412 mm  
Mittelspiegel: 32x412 mm  
Mittelpreis pro Spalte: Fr. -80 Grossraster über 762 mm Fr. -65 Spezialpreise für Seitenanteile:  
1/1 S. (284x412 mm) Fr. 1740,-  
1/2 S. (284x204 mm) Fr. 925,-  
1/2 S. (140x412 mm) Fr. 495,-  
1/4 S. (284x100 mm) Fr. 495,-  
(140x204 mm)  
(68x412 mm)

Rabatte: (Preise exkl. 6,5% MWSt)  
ab 2x 5%  
6 x 12% (Jahresabschluss)  
VMS-Musikschulen erhalten pro Inserat 10% resp. maximal Fr. 40,- Rabatt

Abonnements: Lehrkräfte, Leiter sowie Administratoren und Behörden von Musikschulen, die Mitglied des VMS sind, haben Anrecht auf ein kostenloses persönliches Abonnement. Diese Dienstleistung des VMS ist im Mitgliederbeitrag begriffen.

Abonnementsbestellungen und Mutationen müssen durch die Musikschulen dem VMS-Sekretariat gerichtet werden:

pro Jahr: Fr. 30,- (Ausland Fr. 40,-)  
(Preise exkl. 2,3% MWSt)

Abonnementsbestellungen sind zu richten an: Sekretariat VMS, Postfach 49, 4410 Liestal  
VMS/ASEM/ASSM 4410 Liestal, 40-4505-7

Postcheck-Konto: Rollenförsedruck, Fotostatz J. Schaub-Buser AG Hauptstr. 33, 4450 Sissach Tel. 061/971 35 85

Druckverfahren: Druck

© Animato: Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit Zustimmung der Redaktion.