

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 38 (1999)

Artikel: Musikalische Interpretation - ein romantisches Konzept

Autor: Lichtenhahn, Ernst

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858828>

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: 14.01.2026

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

Musikalische Interpretation – ein romantisches Konzept

Ernst Lichtenhahn

«Musikalische Interpretation überwindet die Differenz zum Autor und kreiert sie gleichzeitig neu»: diese Aussage aus der Vorgabe zu unserem Symposium soll den Grundgedanken belegen, dass Interpretation ein Paradoxes sei. Spontan lässt sich dem wohl zustimmen; bei näherer Betrachtung aber zeigt sich, dass hier eine ganze Reihe stillschweigender Voraussetzungen im Spiel sind. Diese Prämissen sind indes so unterschiedlicher Herkunft, entstammen so unterschiedlichen Kategorien, dass sich am Ende die Frage stellt, ob der Eindruck des Paradoxen, der aus der Sache zu kommen scheint, nicht viel eher der Betrachtungsweise als dem Sachverhalt «Interpretation» selber entspringt.

Der zentrale Sachverhalt, der mit «musikalischer Interpretation» bezeichnet wird, lässt sich umschreiben 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, historisierender oder aktualisierender Interpretationspraxis unterschieden 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.

Interpretation in diesem Sinne ist eine eminent romantische Konzeption, die aber längst zur Tradition, zur quasi zeitlosen Selbstverständlichkeit geworden ist. Anders steht es um den Kontext dieses Sachverhalts, d.h. um die kunst- und weltanschaulichen Voraussetzungen, denen er entstammt, und die nun nicht mehr dieselben sind. – Um es vorwegzunehmen: die These, die ich hier vertreten und kurz illustrieren möchte, lautet: das Paradoxe der Interpretation ist mit dem Verhältnis von Werk und interpretierender Wiedergabe nicht «an sich» verbunden; es erscheint als solches wesentlich deshalb, weil zwar Begriff und Vorstellung von Interpretation als ursprünglich romantisch geprägte überlebt haben, der Kontext, in dem sie im 19. Jahrhundert standen, jedoch nicht mehr vorhanden ist.

*

Um diese These zu erläutern, ist es hilfreich, eine der zentralen Entgegensetzungen des romantischen Denkens heranzuziehen: die Entgegensetzung von aussen und innen, der Aussen- und Innenseiten der Musik.

Hegel hält im zweiten Teil der *Vorlesungen über die Ästhetik* fest: «Wir haben ... im Romantischen zwei Welten, ein geistiges Reich, das in sich vollendet ist, ... das sich in sich versöhnt, und die sonst geradlinige Wiederholung des Entstehens, Untergangs und Wiederentstehens erst zum wahren Kreislauf, zur Rückkehr in sich, zu dem ächten Phönixleben des Geistes umbiegt; auf der andern Seite das Reich des Äusserlichen als solchen, das aus der festzusammenhaltenden Vereinigung mit dem Geist entlassen, nun zu einer ganz empirischen Wirklichkeit wird».¹

Das romantische Musikdenken geht nun darauf aus, über das Äussere, die empirische Wirklichkeit hinaus der Musik ihr 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»². Helga de la Motte hat im Rahmen unseres Symposiums mit dem Verweis auf Reichardts Erlebnis der «Mannheimer Rakete» und auf den nun in seiner Art neuen Parameter Dynamik die Schwelle, an der wir musikgeschichtlich hier stehen, angezeigt. 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, folglich als Tendenz zum Geistigen, als Ausdruck einer «unnennbaren Sehnsucht»³. Urteilsinstanz ist hier zentral das Gefühl: es geht um das, was im Hörer erweckt wird: im eigenen Gefühl ist zunächst der «Sitz der Sehnsucht», aber eben als Bewegung zum Geistigen, Nicht-Irdischen, als Weg nach innen.

Aus dieser gefühlsästhetischen Erfahrung, diesem Erleben von Musik wird nun aber auf die Sache selbst zurückgeschlossen: Hoffmann sagt nicht nur von seinem Gefühlserlebnis, sondern von der Musik selber, «nur das Unendliche» sei ihr Vorwurf. An diesem Punkt angelangt erweist sich seine Musikanschauung in der Tat als «Metaphysik der Tonkunst» (wobei Metaphysik bezeichnet werden kann als «idealistische Lehre vom Wesen des Seienden, das über die uns in den Sinnen gegebene Erfahrungswelt hinausgehen soll») – Die Innenseite ist erreicht.

Und sie tritt zunehmend in Konflikt zur Aussenseite. Jean Paul hat das in den *Flegeljahren* vorzüglich geschildert im Erlebnis einer Haydn-Sinfonie

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Bd. 2, *Die besonderen Kunstformen*, Stuttgart 1928, S. 133 (Sämtliche Werke, hg. v. H. Glockner, Bd. 13).

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

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

des jungen Schwärmers Walt, jenem Vorbild von Schumanns Eusebius: «Als ein Epos strömte unten das Leben vor ihm hin, alle Inseln und Klippen und Abgründe desselben waren eine Fläche – es vergingen an den Tönen die Alter – das Wiegenlied und der Jubelhochzeit-Gesang klangen ineinander, eine Glocke läutete das Leben und das Sterben ein». Immer stärker gelangt dieser ebenso schwärmerische wie einsichtige Jüngling zur Gewissheit, dass in den Tönen nicht von Affekten und Begebenheiten, sondern von «Leben und Sein» schlechthin die Rede sei. Aber je mehr diese Einsicht in ihm wächst, desto störender wird ihm die Realität des Konzerts. Ihn ärgert, «dass man Pst rief, wenn jemand kam, und dass viele Musiker, gleich ihrem Notenpapier dick waren, und dass sie in Pausen Schnupftücher vorholten», wie auch dass sein Nachbar «den Takt mit den Zähnen schlug» und von der Sinfonie meinte, sie sei ein «wahrer ganzer Ohrenschmaus»⁴.

Zahlreiche Aussagen Hoffmanns weisen in dieselbe Richtung, und hier ist es zumal die Gestalt des Kapellmeisters Kreisler, der die tief erlebte Innenseite der Musik mit der Aussenseite des Konzertbetriebs nicht in Einklang zu bringen vermag. Doch auch die ins Übermässige gesteigerten Klangmassen selber werden als unnatürlich und oft nur noch auf Effekt abzielend der Kritik unterworfen.

Die Reihe der Zeugnisse vom Konflikt der Innen- und der Aussenseiten der Musik liesse sich fortsetzen, und was in Thomas Manns *Doktor Faustus* der Musiker Wendell Kretzschmar äussert, erscheint als letzte Konsequenz: «Man sage wohl, die Musik «wende sich an das Ohr»; aber das tue sie nur bedingtermassen, nur insofern nämlich, als das Gehör, wie die übrigen Sinne, stellvertretendes Mittel und Aufnahmeorgan für das Geistige sei. Vielleicht, sagte Kretzschmar, sei es der tiefste Wunsch der Musik, überhaupt nicht gehört, noch selbst gesehen, noch auch gefühlt, sondern, wenn das möglich wäre, in einem Jenseits der Sinne und sogar des Gemütes, im Geistig-Reinen vernommen und angeschaut zu werden.»⁵

Kehren wir zurück zum Hegel-Zitat: Dass der «Geist» die «sonst» (gewöhnlich, in der Natur, in der Chronologie) «geradlinige Wiederholung des Entstehens und Wiederentstehens zum wahren Kreislauf, zur Rückkehr in sich» umbiegt – was Hegel als das «ächte Phönixleben des Geistes» bezeichnet: das lässt sich nun auch als genaue Kennzeichnung von musikalischer Interpretation im romantischen Sinne verstehen: als die Möglichkeit der geistigen Übereinkunft von Werk und Wiedergabe – unerachtet der Aussenseiten der Aufführung und ihrer Begleitumstände, unerachtet auch ihrer «natürlichen»

4 Jean Paul, *Werke*, hg. v. Norbert Miller, München & Wien 1975, Bd.4, S.758f.

5 Zitiert nach Rudolf Kolisch, *Zur Theorie der Aufführung*, München 1983, S.11 (*Musik-Konzepte* 29/30).

Zugehörigkeit zum Nacheinander, zur Zeitlichkeit, d.h. unerachtet des Nacheinanders von Entstehen (Komposition) und Wiederentstehen (Wiedergabe).

*

Aber es ist noch ein Schritt weiter zu gehen, zum eigentlich kunstreligiösen Gehalt des romantischen Interpretationskonzepts und seinem religionsphilosophischen Hintergrund: In Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*⁶ heisst es: «Wenn Interpretation nicht bloss Worterklärung ist, sondern Erklärung des Sinnes, so muss sie eigene Gedanken in das zum Grunde liegende Wort bringen.» Das «Angaben des Sinnes heisst aber den Sinn herausziehen in's Bewusstseyn, in die Vorstellung, und die anders bestimmte Vorstellung macht sich dann in der Darstellung dessen, was der Sinn seyn soll, geltend.» – Es ist dann notwendigerweise so, «dass die Darstellungen nach der schon in sich bestimmten Vorstellungsweise derjenigen, die sie unternehmen, verschieden ausfallen.» Wenn nun diese Interpretation das Unendliche nach ihrer endlichen Weise als ein Bestimmtes auffasst und zugleich davon ausgeht, dass «alle besonderen Eigenschaften diesem Unendlichen unangemessen sind», so wird das höchste Wesen, Gott, nur «als ein abstractes, höchstes Wesen» aufgefasst, «dem gar kein Charakter zukommt.» So sind – folgert Hegel – aus der Schrift «die entgegengesetztesten Meinungen exegetisch durch die Theologie bewiesen» worden, «und so ist diese sogenannte heilige Schrift zu einer wächsernen Nase gemacht worden. Alle Ketzereien haben sich gemeinsam mit der Kirche auf die Schrift berufen.» Diese «Vollendung des endlichen Erkennens», wie Hegel den Vorgang nennt, ist für ihn Aufklärung.

Dem stellt er nun einen andern, seinen, den idealistischen Entwurf entgegen: «Hingegen die denkende Vernunft, die sich nicht mehr abstract hält, sondern vom Glauben des Menschen an die Würde seines Geistes ausgeht und vom Muth der Wahrheit und Freiheit ausgeht, fasst die Wahrheit als ein Concretes, als Fülle von Inhalt, als Idealität, in welcher die Bestimmtheit, das Endliche als Moment enthalten ist.»

In einer zugegebenermassen kurzen und kühnen Applikation auf unser Thema der musikalischen Interpretation lässt sich folgende Parallele ziehen: die «Vollendung des endlichen Erkennens», die «Aufklärung» entspricht der Auffassung, keine Wiedergabe sei das Werk. Diese Aufklärung lehnt Hegel ab. Auf die andere Weise jedoch, wenn die Wahrheit als Fülle von Inhalt, als Idealität aufgefasst wird, in welcher die Bestimmtheit, das Endliche, (jede einzelne Wiedergabe) als Moment enthalten ist, so führt dieses zur gegenteiligen Auffassung, jede Wiedergabe sei das Werk.

⁶ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, a.a.O., Bd. 15, S. 45f.

Ich weiss nicht, ob im 19. Jahrhundert jemand diese Parallele tatsächlich gezogen hat. Dem Wesen nach liegt sie auf der Hand, und vieles – von der religiösen Terminologie eines Jean Paul und Hoffmann bis hin zum ganzen Bereich der romantischen Kunstreligion und dem allgemeinen Hintergrund von Idealismus – spricht dafür, dass sie gezogen werden kann. Und im einzelnen gibt es 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, Göttlichen zu sein, als die Darstellerin der Donna Anna in Hoffmanns Novelle *Don Juan*⁷.– Die arme Sängerin darf denn ja konsequenterweise nicht einmal die Nacht der Aufführung überleben.

Zu fragen ist bei solcher Nähe von theologischem Begriff und musikalischer Auffassung dann freilich, wieso das Wort Interpretation als Bezeichnung für solche identifizierende musikalische Werkwiedergabe nicht früher auftaucht. Auch ohne vertiefte Untersuchung der wortgeschichtlichen Seite des musikalischen Interpretations-Begriffs lässt sich festhalten, dass das Wort, auf Musik und Theater bezogen im Sinne von Vortrag und Ausführung, offensichtlich später erscheint als oft angenommen wird: französische Wörterbücher, die im Datieren oft genauer sind als deutsche, geben die Zeit um 1870 an: «interprétation» im Sinne von «façon dont une œuvre dramatique, musicale est jouée, exécutée» (1874); «interprète» im Sinne von «personne qui assure l'interprétation d'un rôle, d'une œuvre» (v. 1870); «interpréter» im Sinne von «jouer d'une manière personnelle» (1867)⁸. Der ganze Begriffs-komplex ist also lexikalisch wohl erstmals erfasst im grossen *Dictionnaire* von Larousse aus den Jahren 1865–76.

Vielleicht hat die Verspätung des musikalischen Wortgebrauchs damit zu tun, dass man mit «Vortrag» und «Ausführung» als Wörtern noch langezeit gut genug fuhr, und vielleicht gab es dann doch auch «etliche Namensscheu» (wie Schumann sie inbezug auf den Begriff «Romantik» hatte) vor der Übernahme eines so eminent theologisch konnotierten Begriffs – eine Namensscheu, die dann erst im (ohnehin zu kühneren, undifferenzierteren Gleichungen neigenden) Spätidealismus überwunden worden wäre.

*

Heute ist auch der Spätidealismus vorbei, aber der Begriff der musikalischen Interpretation ist geblieben und mit ihm vieles von dem, was Romantik und

⁷ E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke*, hg. v. W. Müller-Seidel, München 1960, 67ff.

⁸ Vgl. Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*, Paris 1968, S. 926.

Idealismus in ihn hineinlegte: dass es den Geist, die Wahrheit des einmal konzipierten Werks zu erfassen gelte, dass Interpretation im emphatischen Sinne (also als deutlich abgegrenztes gegenüber blossen Vortrag und Ausführung) zwar schon einen Aspekt der klingenden Wiedergabe, aber dabei mehr die Innen- als die Aussenseite betrifft. – Und niemand von uns kann sich wohl zumindest für Momente der unbedingten Richtigkeit dieser Auffassung entziehen: in Momenten von Aufführungen, wenn die «Aura» sich ausbreitet, wenn sich das Werk als ästhetische Unmittelbarkeit offenbart. Da stellt sich dann so etwas wie die Mallarmé'sche Vision ein, von der Werner Weber sprach: die «*notion pure*», der Durchblick auf die Idee.

Nur hat sich der Kontext gewandelt, sind andere Aspekte, andere Beziehungen zum Werk stark hervorgetreten – und nur zwei Aspekte seien kurz erwähnt: Erstens zumal was die Musik der Vergangenheit betrifft das geschärfte, philologisch untermauerte Bewusstsein der geschichtlichen Ferne, und zweitens das zunehmende wissenschaftliche, computergestützte Bestreben, analytisch und quantifizierend auch in diejenigen Parameter einzudringen, die einst – wie es Helga de la Motte in bezug auf Dynamik gezeigt hat – als nicht quantifizierbare Seelenlaute völlig der Innenseite überantwortet blieben.

Das alles ist gut und ist Erkenntniszuwachs. Bedenklich und oft störend ist die Ungenauigkeit im Umgang mit den Betrachtungsweisen, die unreflektierte Vermischung. Ludwig Finscher hat es am Begriff der «*authenticity*» gezeigt: er hat die Tendenz zur Verlagerung des Diskurses vom Neopositivistischen ins quasi Weltanschauliche, Numinose als problematisch signalisiert und der nüchterneren, aber heilsamen – weil, würde ich beifügen, eben kategorientrennenden – Rückkehr zur historischen Faktizität das Wort geredet. Zugleich aber hat Wulf Arlt in seiner Einleitung deutlich darauf hingewiesen, dass eine Interpretation, die als sogenannte historische oder historisierende auf Kenntnis dieser historischen Faktizität beruht, zu Unrecht als die «objektive», sozusagen auf die der eigenen Zeit fremde Aussenseite gerichtete angesehen wird.

Und was den andern Punkt, das Quantifizieren der Seelenlaute betrifft, so könnte einer wie Guerino Mazzola, der ein Projekt durchführte über «Computergestützte Behandlung von Intonations-, Agogik- und Dynamikfeldern und deren Logiken als Beitrag zu einer mathematischen Theorie der musikalischen Interpretation», ein Lied davon singen, welche tiefe Ängste bei verschworenen Anwälten der Innenseite solche Analyse-Bestrebungen auslösen.

Die Verwechslung, die unscharfe Trennung der Kategorien und Betrachtungsweisen führt zum Eindruck des Paradoxen – wobei dann Paradoxie oft durchaus im Sinne Kierkegaards verstanden werden kann: als Widerspruch von Glauben und Wissen.

Die musikalische Interpretation ist in jeder Beziehung ein spannungsvolles Unternehmen, für den Interpreten, für den Hörer, für den Wissenschaftler. Für den Interpreten hat es Roman Brotbeck in einer Frage an Hermann Danuser

als den Zwiespalt zwischen dem eigenen Schöpferischen und dem geschaffenen Werk signalisiert (nur würde ich auch da eher von Spannungsverhältnis als von Zwiespalt sprechen; als Zwiespältiger wäre wohl kein Musiker ein guter Interpret). Und Kurt von Fischer hat das Spannungsfeld in seinem Votum noch weiter zurückverlegt in dem Satz, dass wohl jedes bedeutende musikalische Werk von Widersprüchen gekennzeichnet sei. Und das geht ja, wie uns Christoph Keller bei Schubert gezeigt und so überzeugend in die ästhetische Unmittelbarkeit geführt hat, bis zur Diskontinuität, ja, wie Joseph Willimann in Gülkes Text eindrücklich las, bis hin zu Mahlers Herankomponieren ans Absurde.

Die musikalische Interpretation ist von Spannungen gekennzeichnet, aber sie ist nicht paradox; unser Verhältnis zu ihr ist es.

