

# Poetik der musikalischen Ausführung : Überlegungen zu Martin Widmaiers Experiment "24 achttaktige Etüden nach Frédéric Chopin"

Autor(en): **Kabisch, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2014)**

Heft 125

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927354>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Poetik der musikalischen Ausführung

## Überlegungen zu Martin Widmaiers Experiment «24 achttaktige Etüden nach Frédéric Chopin»

Thomas Kabisch

*Die Essenz einer Chopin-Etüde in acht Takten zusammenfassen: dieses Experiment hat der Klavierprofessor Martin Widmaier mit Chopins Etüden op. 10 und op. 25 durchgeführt. Ergänzt durch zusätzliche Trainingsvorschläge hat er die Achttakter nun als neue Methode zur Erarbeitung von Chopin-Etüden veröffentlicht. Thomas Kabisch diskutiert eine Publikation, die weit mehr ist als ein Übungsheft für Pianisten.*

### «BONHEUR TACTILE»

Klavierspielen ist mehr als Klang erzeugen, Klavierspielen ist immer auch ein sinnliches Erleben. In den Gesprächen mit Béatrice Berlowitz spricht der französische Philosoph und Musikhistoriker Vladimir Jankélévitch von einem «bonheur tactile», das er beim Klavierspielen erfahre.<sup>1</sup> Er sagt nicht «plaisir», Vergnügen, er sagt «bonheur» und bringt im nächsten Atemzug Bedenken gegen diese Art von Glück vor. Ob nicht derjenige als wirklicher Musikfreund gelten müsse, der von allem Materiellen absieht und sich dem reinen Tönen hingibt, das aus einem Lautsprecher kommt. Wohingegen jemand wie er, dem schon die Berührung des Elfenbeins Glück bedeute, an Musik im vollen Sinn oder im engeren Sinn womöglich gar nicht interessiert sei.

Der Widerspruch, den Jankélévitch in seiner Rede vom «bonheur tactile» aufzeigt, geht über die landläufige Gegenüberstellung von Geistigem und Sinnlichem der Musik hinaus. Nicht das Verhältnis von Klang und Bedeutung, von sinnlichem Tönen und den durch Töne dargestellten Tonbeziehungen ist sein Thema. Er spricht über die Herstellung der Töne und, mehr noch, über die Empfindungen desjenigen, der die Töne am Instrument zum Klingen bringt. Anstatt ein Objekt wahrzunehmen und zu erfahren – und dabei ist es gleichgültig, ob dieses Objekt wahrhaft musikalisch ist oder nicht –, scheint Jankélévitch sich selbst zu erfahren und zu genießen. Streichelt der Spieler das Elfenbein, oder liebkost das Elfenbein die Finger des Spielers? Selbsterfahrung und Selbstgefühl statt Hinwendung zur Aus-

senwelt? Fällt die Tätigkeit, die Jankélévitch am Klavier ausübt, unter die Kategorie eines Machens, das einen Klang hervorzubringen sucht, oder eines Tuns, das sich selbst genügt?

Einem professionellen Instrumentalisten kann das, was Jankélévitch widerfährt, nicht so leicht passieren. Er hat ein instrumentelles Verhältnis nicht nur zum Instrument, sondern auch zu den Bewegungen, die er ausführt, damit das Instrument in der gewünschten resp. von der Komposition verlangten Weise klingt. Das häusliche Üben dient dazu, Werke zu verstehen und Bewegungsabläufe zu festigen, die geeignet sind, im Konzert zuverlässig dem Werk angemessene klangliche Ergebnisse zu produzieren. Die Frage, wie der Ausführende sich dabei fühlt, ist eine instrumentaldidaktische, keine musikalische. Wer sich unwohl fühlt und angespannt ist beim Spielen, dem gibt der Instrumentallehrer Ratschläge, und er verordnet ihm Übungen, damit die Störung beseitigt wird und die Musik, um die allein es geht, ungehindert von der Partitur über Kopf und Körper in den Klang fließen kann.

Das instrumentelle Verständnis des Instrumentalspiels, das durch Jankélévitchs Selbstbeobachtung in Frage gestellt wird, ist das dominierende Paradigma der Musikpraxis in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es umfasst nicht nur Formen des Musizierens, die als «mechanisch» oder «nur technisch» in der Kritik stehen, sondern auch – und gerade – solche Arten des Instrumentalspiels und der Instrumentaldidaktik, die der geistigen und emotionalen Dimension des Musizierens besondere Aufmerksamkeit widmen. Gerade dann, wenn die Mechanik der Spielbewegungen und des Instruments in jedem Detail und in

jedem Augenblick einem höheren Zweck unterstellt werden, ist der Grad ihrer Instrumentalisierung am grössten. Die relative Autonomie des Fühlens und Anfassens und des Empfindens der Bewegung, die Selbstbezüglichkeit der Bewegung, gar das Sich-Geniessen dessen, der Bewegungen am Instrument ausführt, all dies hat dort, wo die Bewegung selbst vom Geiste durchdrungen, dem Geist unterworfen sein soll, keinen Platz.

So bringen Jürgen Uhde und Renate Wieland in ihren Studien über die Vermittlung zwischen Denken und Spielen die Verschiedenartigkeit der Elemente, die das Musizieren konstituieren, zum Verschwinden, indem sie die Elemente fixieren.<sup>2</sup> Durch erzwungene Identität, durch ihre feste Verknüpfung in idealer, das heisst dem geistigen Ideal optimal entsprechender Weise werden die Teilmomente des Musikalischen um ihre relative Autonomie gebracht. Partitur-Lektüre, die Struktur des Instruments, die Individualität des Bewegungs- und Empfindungsapparats des Ausführenden, des Hörens etc. sind in dieser Konzeption des Klavierspiels nicht länger gegeneinander beweglich. Ist ihre optimale Anordnung *sub specie* des Geistes einmal ermittelt, so bleibt für eine interne Variabilität der Elemente kein Platz mehr.

## DIE KUNST DER REDUKTION

Die 24 achttaktigen Etüden nach Frédéric Chopin, die der in Düsseldorf lehrende Pianist Martin Widmaier vorgelegt hat, sind einer anderen, älteren Idee von Musik und Musizieren verpflichtet.<sup>3</sup> Für Widmaier ist die Beweglichkeit der Komponenten des Instrumentalspiels gegeneinander essentiell und das geduldige und lustvolle Probieren am häuslichen Instrument wichtiger als der Auftritt am Abend des Konzerts. Man verbringt, wenn man Widmaiers Kommentare und Übungsvorschläge zu den Etüden op. 10 und op. 25 studiert und probiert, womöglich mehr Zeit am Instrument, als wenn man sie «nur» übt. Vor allem aber verbringt man diese Zeit anders. Man übt nicht nur das einzelne Stück. Man übt auch nicht nur, wie es im Motto

zu Alfred Cortots *Editions de travail des œuvres de Chopin* heisst, die Schwierigkeit selbst anstelle der schwierigen Stelle.<sup>4</sup> Man bewegt sich vielmehr im gesamten Raum der Musik, geleitet von den in der individuellen Komposition enthaltenen Angeboten. Ihre Komponenten werden je einzeln entfaltet. Der Zusammenhang der Komponenten in Chopins Komposition wird durch solche kontrollierte Parzellierungen einerseits belastet, andererseits auch spürbar gemacht. So kann selbst «le bonheur tactile» ins Spiel kommen, das Glück der empfundenen Bewegung.

Widmaiers Zurichtung der originalen Vorlagen ist ange-regt durch Carl Czernys *160 achttaktige Übungen*. Jede der 24 Chopin-Etüden ist auf ein achttaktiges Modell reduziert. Auch für die Übungen, die in den Kommentarteilen erscheinen, gibt es historische Vorbilder bei Alfred Cortot und Ignaz Friedman.<sup>5</sup> Reduziert werden nicht nur die originalen Etüden. Auf Reduktion unter verschiedenen Gesichtspunkten beruhen auch die praktischen Kommentare und erweiternden Übungen zu den Achttakttern. Sie entstehen durch Dekolorierung des originalen Notentextes, durch Einklammerung linearer Dissonanzen oder akkordischer Elemente, die das zugrundeliegende harmonische Gerüst ausführen und ausschmücken. Die Rückführung des elaborierten Tonsatzes auf sein Gerüst hilft unmittelbar dem Verständnis der Komposition; aber das ist hier in gewisser Weise nur ein Nebeneffekt oder eine Voraussetzung für das, worum es eigentlich geht. Indem die Reduktion nicht bloss begrifflich, sondern vor allem physisch, haptisch vorgenommen wird, befreit sich die pianistische Bewegung aus der Fixierung auf die konkrete Komposition und betritt den Raum der Möglichkeiten, innerhalb dessen der Komponist seine Entscheidungen getroffen, seine Lösungen gefunden hat.

Höchst simpel der Einfall, in der Oberstimme der Ges-Dur-Oktaven-Etüde durchgehende Dissonanzen durch Hauptnoten zu ersetzen und also Repetitionen anstelle der Verbindungen chromatisch benachbarter Töne und diatonische anstatt chromatischer Schritte zu spielen (Notenbeispiel 1). Weitreichend sind aber die Konsequenzen für das Spielgefühl. Repetierte

### Op. 25 No. 9

*allegro assai*

The image shows the beginning of the musical score for Op. 25 No. 9. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo marking is 'allegro assai'. The first few measures show a complex texture with chords and moving lines in both hands. The right hand has a 'leggero' marking. There are fingerings indicated: 2, 4, 4, 2, 3 in the right hand and 3, 4, 4, 2, 3 in the left hand.

[c] links ein Ostinato spielen, rechts den Achttakter, aber in einer rein diatonischen Version (die Akzidenzien ignorieren)  
with the LH play an ostinato, with the RH the eight-bar study, but in an exclusively diatonic version (ignore the accidentals)

This image shows a diatonic version of the beginning of the piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4. The key signature has three flats. The tempo marking is 'allegro assai'. The right hand part is a diatonic version of the original, with simplified chords and moving lines. The left hand part is an ostinato. There are fingerings indicated: 3, 4, 4, 2, 3 in the right hand and 3, 4, 4, 2, 3 in the left hand.

Notenbeispiel 1: Beginn Achttakter  
op. 25, Nr. 9 und Übung c, aus: Martin  
Widmaier, «24 achttaktige Etüden nach  
Frédéric Chopin». Frankfurt am Main u.a.:  
Edition Peters 2012, S. 46.

[e] eine schlichte Fassung auswendig lernen – *memorise a simple setting*

Notenbeispiel 2: op. 25, Nr. 9, Übung e, aus: Martin Widmaier, «24 achttaktige Etüden nach Frédéric Chopin». Frankfurt am Main u.a.: Edition Peters 2012, S. 47.

Oktaven lassen die Achtel-Struktur haptisch real werden. Diatonisch verlängerte Oktav-Wege (Takt 2) machen das Innenleben der durch Oktavgänge ausgefüllten Achtel greifbar.

Weniger selbstverständlich ist eine andere Reduktionsvariante zur selben Etüde, in der die charakteristische Stimmführung und das Dezimengerüst, auf dem der Tonsatz beruht, zu haptischer Erscheinung gelangen (Notenbeispiel 2). Indem Widmaier die dekolorierte Variante mit dem originalen Fingersatz, der scheinbar durch die figurative Oberfläche bestimmt ist, spielen lässt, entsteht eine «pianistische Polyphonie» dergestalt, dass der vierte Finger der rechten Hand mal die Dezime zum Bassgang greift, mal einen ergänzenden Ton. So erfährt die Aktion des vierten Fingers ständig funktionale Umdeutungen. (Gibt es eine Enharmonie pianistischer Aufgaben?) Der Spieler erlebt, dass die entscheidenden Vorgänge der Stimmführung, die den Tonsatz dem Hören verständlich machen, nachschlagend, also nicht auf schwerer Zeit geschehen – in der linken Hand jeweils auf dem zweiten und vierten Achtel, in der rechten auf dem zweiten und sechsten Sechzehntel.

Durch die Verknüpfung von Fingersatz und Tonsatz (anstelle der pianistisch-reflexhaften Verbindung von Figur und Fingersatz) gewinnt das Spielgefühl, das heisst das Verhältnis zum Instrument und das Selbstgefühl des Spielers für die Bewegung, die er ausführt, unvermutete Tiefe. Die scheinbar triviale Kombination des zweiten und vierten Fingers (wie anders als mit 2-4 soll man die Oktav-Verbindung und den anschliessenden Schritt spielen?) gewinnt plötzlich spezifische Qualität: als eine besonders stabile Kombination, die das Gefühl für die – je zu dosierende – Beteiligung des Arms weckt. Wenn diese Empfindung von klanglicher Stabilität sich mit der inneren Differenzierung der Stimmführung verbindet, hat das Spiel mit der Figur ein Mass. Man kann sie probieren, erproben im Wortsinn, indem man sie zunächst zum einen, dann zum anderen Pol hin akzentuiert, mal die haptisch-klangliche Identität der 2-4-Verbindung maximal strapaziert, mal die linearen Tonbezüge, die quer dazu verlaufen.

Weil er satztechnisch fundierend ist, avanciert der Doppelgriff zum Fundament auch der komplexen Bewegung. Indem der Spieler die nachschlagenden Terzen und Quartan bewusst greift und eine günstige Armposition aufsucht, bewirkt die Reduktion, dass die Umgebung – der initiale Daumen und die folgende Oktav – dem Doppelgriff angepasst wird, nicht umgekehrt.

So können in dem Masse, wie die Kopplung von Bewegung

und kompositorischer Oberfläche aufgelöst wird, Tiefenstrukturen des Tonsatzes als Orientierungsebene für die Spielbewegungen hervortreten. Aus dem spielerischen Umgang mit der entsprechenden Unterscheidung von Schichten im Tonsatz erwächst die Unterscheidung von Grundbewegungen und figurativen Bewegungsteilen. Die pianistische Bewegung wird praktisch analysiert. Sie erweist sich als zusammengesetzt aus fundierenden und ausgestaltenden Schichten und deshalb als wesentlich komplex.

#### «UNSELBSTÄNDIGKEIT IN DER SELBSTÄNDIGKEIT»

Georg W. Bertram hat die These vertreten, Kunst sei «grundsätzlich modern [...]». Auch als etablierte Tradition ist Kunst nicht klassisch [...]. Ihre Modernität besteht darin, dass sie sich nicht absichern lässt, dass sie immer auf dem Spiel steht». <sup>6</sup> In jedem einzelnen Kunstwerk gehe es immer auch um das Selbstverständnis als Kunst. <sup>7</sup> Prekär in diesem Sinne ist nach Bertrams Auffassung von Kunst aber auch jeder einzelne Akt der Erfahrung eines Kunstwerks. «Auseinandersetzungen mit Kunstwerken» seien «interpretative Aktivitäten». Kern ästhetischer Erfahrung sei die «Erfahrung der Unselbständigkeit in der Selbständigkeit».

«Interpretative Aktivitäten vollziehen Konfigurationen in Kunstwerken nach. Sie spielen Beziehungen durch, die zwischen den Elementen in einem Kunstwerk entwickelt sind. Als solche interpretativen Aktivitäten sind Wahrnehmungsaktivitäten, motorische Aktivitäten und symbolische Aktivitäten gleichermaßen zu begreifen. Jeweils gilt für sie, dass sie an den Konstellationen in einem Kunstwerk orientiert sind, dass sie spielerisch solche Konstellationen erkunden. Die Aktivitäten werden dabei von dem selbstbezüglichen Zusammenhang in einem Kunstwerk geleitet. Eine Rezipientin, die entsprechende Aktivitäten ausführt, bestimmt nicht einfach von sich aus einzelne Momente des Kunstwerks. Sie folgt dem Werk und ist dabei auf Zusammenhänge angewiesen, mit denen sie das Werk konfrontiert». <sup>8</sup>

Die Bestimmungen, die Bertram für die Erfahrung von Kunstwerken gibt, sind wichtig und aufschlussreich auch und gerade für die spezielle Perspektive dessen, der ein Musikwerk auf-

führt.<sup>9</sup> Erstens wird im Akt der Aufführung nicht die Partitur vom ausführenden Musiker wiedergegeben, wie man umgangssprachlich sagt, sondern das durch die Partitur bezeichnete Werk wird vom Spieler vollzogen. Allein als Partitur, also ohne diesen Vollzug, ist das Werk nicht da; es existiert lediglich als Schema. Was Spieler tun, ist nicht eine Verdopplung des komponierten oder bloss Privatsache, die den Kern des ästhetischen Gegenstands nicht berührt, sondern gehört, insofern sie das Schema vollziehen, zum Werk.

Zweitens: der Vollzug eines Werks ist produktiv. Bertram lässt seine interpretativen Aktivisten die im Werk entwickelten «Konstellationen» «spielerisch erkunden». Ausführende eines Musikwerks überschreiten das in der Partitur Fixierte auf den Horizont der (verworfenen) Möglichkeiten hin, in dem sich das Fixierte bestimmt. Varianten, die sie in diesem Sinne entwerfen, gehören zum Werk, indem sie es transzendieren.

Drittens aber führt dieses produktive Spiel, je produktiver es betrieben wird, zu den Anforderungen, die das Werk selbst stellt. Je radikaler der Spieler seine Varianten konzipiert und durchführt, umso zahlreicher sind die Bestimmungen durch komponierte Zusammenhänge, die ihm begegnen und die er aufdeckt. Je freier der Umgang mit dem Werk, umso deutlicher die Zwänge, die von ihm ausgehen. Das ist gemeint mit der Formel, ästhetische Erfahrung sei «Erfahrung der Unselbständigkeit in der Selbständigkeit».<sup>10</sup>

Die sperrige Verschränkung von Selbst- und Fremdbestimmung in der ästhetischen Erfahrung wird in der Perspektive des Ausführenden eines Musikwerks besonders deutlich. Die Illusion einer friedlichen Koexistenz von Eigenem und Fremdem, einer Komplementarität von Komponistenvorschrift, der man folgt, und Eigenanteil, den man dem Reichtum eigener Musikalität entnimmt, zerschellt in dem Augenblick, da der Ausführende die instrumentaltechnische, die körperliche Seite der Ausführung den Bedingungen unterwirft, die Bertram für sämtliche Formen «interpretativer Aktivitäten» formuliert. In diesem Augenblick ist das Werk nicht mehr oder minder gefügiger Gegenstand der Ausführung, sondern Widerstand, Widerlager, «organe-obstacle»<sup>11</sup> – die Spannung von «Unselbständigkeit» und «Selbständigkeit» ist nicht länger zu entschärfen, indem man sie in *Werktreue* und *personal touch* auseinanderdividiert.

Der Ausführende eines Musikwerks unterwirft sich den komponierten Zusammenhängen ganz buchstäblich. Er muss «die Beziehungen, die zwischen den Elementen in einem Kunstwerk entwickelt sind», mit dem eigenen Körper vollziehen. Die Erfahrung der «Unselbständigkeit in der Selbständigkeit» betrifft den Ausführenden also in seiner Person. Er setzt seine Bewegungsabläufe und -erfahrungen den komponierten Strukturen und den Horizonten aus, die durch diese Strukturen eröffnet werden. Er lässt sich durch das Werk verändern. So wie im einzelnen Werk stets auch der Kunstcharakter der Kunst thematisch ist und – wie Bertram schreibt – «auf dem Spiel steht», so sind in der Auseinandersetzung mit dem einzelnen Werk immer die Grundlagen des Instrumentalspiels thematisch, steht immer die körperliche Beziehung zum Instrument «auf dem Spiel». Der Ausführende eines Musikwerks hat es mit

starken Fliehkräften zu tun und ist immensen Zumutungen ausgesetzt. Diese Kräfte sind in jeder Komposition und in jeder Aufführung unter je spezifischen Bedingungen neu in Balance zu bringen.

## DAS GLÜCK DER NEGATIVEN ERFAHRUNG

Was im Raum, den Widmaiers Übungen abstecken, stattfinden kann, ist jene im engeren, emphatischen Sinn gemeinte Erfahrung<sup>12</sup>, an der Hans-Georg Gadamer ihre Negativität hervorgehoben hat:

«Jede Erfahrung, die diesen Namen verdient, durchkreuzt eine Erwartung.»<sup>13</sup>

«Erfahrung, die man <macht> [...], die eigentliche Erfahrung, ist immer eine negative. Wenn wir an einem Gegenstand eine Erfahrung machen, so heißt das, daß wir die Dinge bisher nicht richtig gesehen haben und nun besser wissen, wie es damit steht. Die Negativität der Erfahrung hat also einen eigentümlich produktiven Sinn. Sie ist nicht einfach eine Täuschung, die durchschaut wird und insofern eine Berichtigung, sondern ein weitgreifendes Wissen, das erworben wird.»<sup>14</sup>

«Angesichts der Erfahrung, die man an einem anderen Gegenstande macht, ändert sich beides, unser Wissen und sein Gegenstand.»<sup>15</sup>

Vier Aspekte, die in Gadammers Begriff der Erfahrung hervortreten, sind für die musikalische Erfahrung von besonderer Bedeutung: Erstens ist der Zuwachs, der aus einer Erfahrung des Typs, von der Gadamer spricht, resultiert, kein Zuwachs durch Addition von Eindrücken oder Erlebnissen. Es tritt nicht weiteres Gleichartiges zu Gleichartigem hinzu. Der Zuwachs besteht vielmehr in einem Verhältnis von Verschiedenartigem, in einer Auseinandersetzung, Reibung. Erfahrung ist relational. Damit Erfahrung in diesem Sinne zustande kommt, bedarf es daher zweitens notwendig des Vorhandenen, Aktuellen, Gewohnten, Bekannten. Wer Erfahrungen machen will, muss sein Vorwissen, seine Vorurteile aktivieren und zu ihnen stehen. Das Bekannte ist Material und Voraussetzung der Erfahrung.

Die Qualität einer «existentiellen Erfahrung»<sup>16</sup> entsteht nicht direkt durch das hinzutretende Neue, sie besteht aber auch nicht bloss darin, dass bisherige Sicht und Einsicht verändert werden, dass der Blick auf das Vertraute und seine Struktur sich wandelt. Nicht die Veränderung für sich genommen macht eine Erfahrung aus, sondern ihr Verhältnis zum Bisherigen. Die Differenz muss festgehalten werden, damit die Veränderung die Qualität einer Erfahrung bekommt und eine Ermächtigung des erfahrenden Subjekts im Zugang zur Welt und zu sich selbst bewirkt.

Dieser Erfahrungsbegriff hat drittens Konsequenzen für das Verhältnis von Detail und Ganzem. Nicht in der Aufnahme eines «Ganzen» und seiner «Interpretation» vollzieht sich ästhetische

Erfahrung, sondern in der offenen Begegnung mit Details. Im Detail nimmt das notwendige Nicht-Verstehen Gestalt an.

Am Detail profiliert sich neben dem produktiven Nicht-Verstehen auch der individuelle Mehrwert, der individuelle Überschuss, der über das Komponierte hinausgeht. Das Verhältnis von Tonsatz und Körperlichkeit, das grundlegend ist für die Produktion des ästhetischen Gegenstands durch den Ausführenden, hat hier seinen Ort. Ausführende, die im Bann des «Ganzen» und der «Form» leben, spielen global. Sie haben eine Orientierung im Groben, die sich bis zu einem gewissen Grade verfeinern lässt, aber niemals dort ankommt, wo das Geschäft des Ausführenden sein Zentrum hat: beim einzelnen Ton und bei einer Art von Bewegung, die nicht fixiert ist, sondern frei.

In der Arbeit am Detail erfährt das Gefüge von Einstellungen, die der Arbeitende mitbringt, die Modifikationen, die den Kern der Erfahrung ausmachen. Und in diesem Prozess entsteht das Werk. Das komponierte Ganze gibt das Koordinatensystem und, sofern es sich um eine geglückte Komposition handelt, die durchweg bestimmten Details, an denen der Prozess der Erfahrung und der Erzeugung des Werks einsetzen kann. Am vorläufigen Ende dieses Prozesses steht ein Ganzes, das aber von durchaus anderer Art ist als das ideologische Ganze, das die Ganzheit des Werkes mit der Struktur der Komposition verwechselt.

So impliziert Gadamers Begriff der Erfahrung schliesslich viertens, dass ihr Gegenstand nicht «da» ist, nicht gegeben und nicht fixierbar. Jean-Luc Nancys Husserl-Kritik<sup>17</sup> zielt auf diesen Punkt ebenso wie Adornos Hinweis auf das Problematische des Verstehens angesichts des «Rätselcharakters» der Kunst.<sup>18</sup>

## VON DER «ZUGBRÜCKEN-TECHNIK» ZUR «FLIEGENFÄNGER-TECHNIK»

Varianten werden im Instrumentalunterricht oft und gern eingesetzt. Solange aber die pianistische Bewegung ausschliesslich auf die Faktur eines bestimmten Werks bezogen ist, dienen Bewegungsvarianten dazu, eine definitive Lösung vorzubereiten oder darauf hinzuführen, gelegentlich auch zur Lockerung. Es regiert weiterhin die Fixierung, das Prinzip eindeutiger Zuordnung von individueller komponierter Gestalt und optimierter Bewegung.

Widmaiers Übungen unterscheiden sich von der üblichen Praxis der Variantenbildung dadurch, dass sie auf ein Allgemeines rekurren. Sie transzendieren den Zusammenhang der aktuellen Komposition. Gerade weil es um Werke geht, ist die einzelne Komposition nicht der eigentliche Gegenstand des Probierens und Übens. Erst wenn das Werk im Horizont eines Allgemeinen steht, wird es für den Ausführenden verständlich und damit erst übbar. Erst in der Spannung von Werk und Allgemeinem entsteht für den Ausführenden der musikalische Gegenstand. Erst durch Bezugnahme auf ein Allgemeines wird Ausführung produktiv.

Das ist keine Neu-Entdeckung. Es gibt Vorläufer und Vorbilder. So versucht Alfred Cortot, den Kurzschluss von Bewegung

und individuellem Stück dadurch aufzulösen, dass er in den *Editions de travail*, wie er sagt, nicht die schwierige Stelle, sondern die Schwierigkeit selbst übt. Er rückt die Einzelercheinung in einen Horizont pianistischer Grundformen, deren Zusammenhang in den *Principes rationnels* entwickelt wird. Das System der Klaviertechnik ist das Allgemeine, in das die Arbeit am individuellen Werk gestellt wird. So werden im Einzelwerk vorgefundene technische Konstellationen lesbar als spezifische Ausprägungen und Verschränkungen der allgemeinen Pianistik.

Cortot kann den individuellen Fall aus den allgemeinen Prinzipien konstruieren, weil seine *Principes rationnels* nicht eine Ansammlung von Übungen sind, denen heilsame Wirkungen für dieses oder jenes instrumentaltechnische Einzelproblem zugeschrieben werden. In den *Principes* geht es primär um Zusammenhänge, darum, die Felder der Pianistik als gegliederten Raum pianistischer Darstellungsmittel zu konfigurieren. So gibt es keine isolierte Darstellung des Akkordspiels. Verhandelt wird stattdessen die Relation von Akkordspiel und polyphonem Spiel. Horizontale Stimmbewegungen dienen vertikalen Akkorden als Grundlage und Widerpart. Entsprechend kommen polyphone Strukturen zum Klingen, indem der ausführende Körper das Zusammenklingen, die Vertikale, nicht nur als zeitliches Zusammentreffen von Einzelstimmen begreift, sondern als vertikale Bewegungseinheit realisiert und wahrnimmt.<sup>19</sup>

In Widmaiers Kommentaren zu Chopins Etüden ist das Verhältnis von individueller Schwierigkeit und Systematik der Pianistik immer präsent. Und stets werden instrumentaltechnische Konstellationen geübt. Kein Übungsvorschlag ist abstrakt-reduktiv und scheinbar elementar in dem Sinne, dass er die polare Bewegungs-Konstellation unterläuft. Im Kommentar zu op. 10, Nr. 7 wird das technische Thema, die Gleichzeitigkeit von Repetition und gebundenen grösseren Intervallen in einer Hand, durch die Übungen vergrössert, unterschiedlich gewichtet, ausgestaltet (Notenbeispiel 3).

Übung h akzentuiert den polyphon-sukzessiven Aspekt, Übung j die akkordisch-simultane Seite. Ihre Verbindung ist durch den einleitenden Hinweis, dass die Etüde «wenig mit der Tokkatentradition und viel mit Bogentechnik auf der Geige zu tun» habe, zum Generalthema erhoben. Das Verhältnis von Fingeraktivität und Armgefühl tritt als Grundfrage hervor: in der Unterscheidung von «Zugbrücken-Technik» («Instrument und Rumpf sind der Unterbau, der lange, zu einer Einheit zusammengefasste Arm ist der Überbau») und «Fliegenfänger-Technik» («vor jedem Anschlag ist die Hand aufgefächert, nach jedem Anschlag faustförmig»). So werden in der einzelnen Schwierigkeit des speziellen Stücks Grundaspekte der Pianistik aktualisiert, pointiert, bearbeitet und bereichert.

Den komponierten Zusammenhang innerlich in Bewegung zu bringen, indem man seine tonsetzerische und pianistische Komplexität im Prozess der instrumentalen Erarbeitung aufschliesst, ist der grundlegende Schritt, damit eine Komposition in der Ausführung zum Werk werden kann. Es ist aber nicht der einzige. Deshalb findet sich in Widmaiers Achttaktern neben Studien, die der tonsetzerisch-pianistischen Dynamisierung der Komposition dienen, ein zweiter Übungstyp, der dem

## Op. 10 No. 7

vivace

- [j] Griff für Griff in Zugbrücken-Technik (Instrument und Rumpf sind der Unterbau, der lange, zu einer Einheit zusammengefasste Arm ist der Überbau) und in Fliegenfänger-Technik (vor jedem Anschlag ist die Hand aufgefächert, nach jedem Anschlag faustförmig) spielen  
*play, interval by interval, in drawbridge technique (instrument and torso are the substructure, the extended arm as a whole is the superstructure) and as if catching flies (before each touch the hand is fanned out, after each touch fist-shaped)*

Notenbeispiel 3: Achttakter op. 10, Nr. 7, Takt 1–3, und Übungen h bis j, aus: Martin Widmaier, «24 achttaktige Etüden nach Frédéric Chopin».

Frankfurt am Main u.a.: Edition Peters 2012, S. 18 und 19.

Ausführenden Freiraum auch in der expressiven Dimension verschaffen soll. Die beiden Strategien verhalten sich komplementär zueinander: Geht es im ersten Fall darum, Buchstabenfixierung, Autoritätsfixierung («Composer knows best»<sup>20</sup>) und Bewegungsfixierung aufzulösen, so geht es im zweiten Fall gegen die Tücken des subjektiven Faktors.

Der produktive Spielraum ist bedroht auch durch die Eigen- dynamik des Bewegungs- und Empfindungshaushalts, mit dem ausübende Musiker der einzelnen Komposition gegenüber- treten. Nur zu leicht lässt sich der Ausführende, wenn mitge- brachte Bewegungs- und Empfindungsmuster angesprochen werden, dazu verleiten, solche Prägungen aus Vorerfahrungen am Detail einrasten zu lassen. Das Potential der zu spielenden Komposition bleibt verschlossen und ungenutzt, wenn derar- tige Identifizierung des Neuen mit dem Vertrauten stattfindet. Sich-Ausdrücken tritt an die Stelle von Ausdruck, Routine an die Stelle von ästhetischer Erfahrung im Gadamer'schen Sinn. Dagegen sollen dem Ausführenden Möglichkeiten eröffnet wer- den, sich probierend und akzentuierend in dem Relationsfeld der Gestalten zu bewegen, aus dem der expressive Gesamtverlauf resultiert. Indem der Ausführende Gestalten in Beziehung setzt, kann er zum expressiven Gehalt der Einzelheit Distanz gewin- nen und sich frei spielen – dies auch in einem ganz handfesten Sinn, denn bekanntlich führt gerade das intensive Bemühen um Ausdruck gern zum Kurzschluss mit bestimmten Bewegungs- abläufen.

Alfred Cortot hat versucht, durch literarische Anspielungen und sprachliche Bilder einen Vorstellungsraum zu öffnen, in dem klangliche Ideen vielfältig verbunden, also vieldeutig sind und durch ihre Relation zu anderen bestimmt werden, nicht durch ein expressives An-sich. Auch Ausdruck wird so zu einem Feld, in dem der Ausführende Gestalten und Klang- zustände miteinander abgleichen muss. Widmaier nimmt nicht den Umweg über das Literarische, sondern organisiert diesen Prozess des Abgleichens direkt, indem er Charakter-Varianten ins Spiel bringt. Auf *Morgen kommt der Weihnachtsmann* soll man das figurative Modell von op. 10, Nr. 7 anwenden (Übung b). Die Etüde op. 10, Nr. 3 wird Ausgangspunkt für eine an Bartók angelehnte Improvisation (Übung f). Bei anderer Gele- genheit schlägt er auch mal vor, den Beginn der *Appassionata* von Beethoven in Dur anstatt in Moll zu spielen. Druck, unmit- telbare Identifizierung, Ausdruck durch Aufladung wird vermie- den.<sup>21</sup>

Wenn ich recht sehe, stimmen Widmaier und Cortot in der Intention, in ihrem Verständnis von instrumentaler Realisation im Grundsatz überein. Doch die Durchdringung der damit ver- bundenen Probleme scheint bei Widmaier konsequenter voran- getrieben, das Konzept detaillierter ausgearbeitet zu sein. Erstens tritt bei ihm neben das Cortot'sche Allgemeine einer systematischen Pianistik das individuelle Allgemeine des jeweiligen Tonsatzes, der die Forderungen und den Raum definiert, innerhalb dessen sich die Ausführung bewegt und

die Spieltechnik lebendig und produktiv wird. Zweitens setzt Widmaier, wie wir gesehen haben, auch im Bereich von Charakter und Ausdruck – transponierend, variierend, improvisierend, analysierend<sup>22</sup> – auf Differenz.

Ist Widmaier klüger als Cortot oder pedantischer? Möglicherweise ist der Gewinn an analytischer Intensität, durch den Widmaiers Arbeit mit Achttaktern nach Chopin sich auszeichnet, kompensatorisches Symptom einer geschichtlichen Entwicklung, in der Voraussetzungen und Grundlagen des Instrumentalspiels allmählich verloren zu gehen drohen. Vielleicht verdanken wir die gesteigerten Einsichten in den Prozess der instrumentalen Realisation musikalischer Werke gerade dem Prozess ihrer Krise. Eine Geschichte des Instrumentalspiels, für die es einstweilen kaum Ansätze gibt<sup>23</sup>, hätte hier eine Frage, über die nachzudenken sich lohnt.

## PRODUKTIVES DREIECKSVERHÄLTNIS

Wenn man über Musik nachdenkt, wird die Perspektive der Ausführung kaum als Eigenständiges berücksichtigt. Das gilt für Musiker und Musikwissenschaftler wie für Philosophen. Ein wesentlicher Beitrag zum Verständnis der Musik, den eine Poetik der musikalischen Ausführung zu leisten vermag, betrifft, wie gezeigt wurde, die Rolle des Musikalischen, der «Musik überhaupt». Lassen sich aus einer Poetik der musikalischen Ausführung auch Gesichtspunkte für das Hören entwickeln? Welcher Gewinn erwächst dem Verständnis der Musik insgesamt, wenn die übliche Dualität Komponist-Zuhörer zum Dreieck Komponist-Ausführender-Zuhörer erweitert wird?

Das Beispiel, das herangezogen wird, um dazu abschliessend einige Hinweise zu geben, gehört nicht zufällig zur Gattung Konzertberichte, in der die Diskussion der Ausführung obligatorisch ist.<sup>24</sup> Nicht zufällig stammt es aus der Feder von Carl Dahlhaus, der in den Konzertberichten, die er während seiner Tätigkeit als hauptberuflicher Musikkritiker der *Stuttgarter Zeitung* schrieb, den äusseren Erfordernissen der literarischen Gattung musiktheoretischen Mehrwert abgewonnen hat.<sup>25</sup> Sein Bericht über einen Beethoven-Abend des Pianisten Rudolf Serkin<sup>26</sup>, erschienen am 2. November 1961 in der *Stuttgarter Zeitung*, zeigt exemplarisch das Verhältnis von Werk-Treue und Werk-Überschreitung, von Werk-Immanenz und Präsenz des Musikalischen, wie es sich dem Zuhörer bietet, der die Ausführung als wesentliche Dimension der Musik begreift.

In dem Bericht ist ein neusachlicher Ton nicht zu verkennen. Tief beeindruckend sei der Abend gewesen, weil das, was man zu hören bekam, «keine Interpretation war, sondern die Sache selbst.» Der Pianist «lässt die Musik zu den Worten kommen, die sie von sich aus sagt.» Nur zwei Hinweise des Berichterstatters gelten Entscheidungen, die der Pianist getroffen hat und in denen sozusagen die Subjektivität des Ausführenden zutage tritt: erstens in Serkins Darstellung des Verhältnisses von Teil und Ganzem, die in der *Appassionata*, wie Dahlhaus schreibt, die Prädominanz des Ganzen unmittelbar realisierte, in der *Hammerklaviersonate* hingegen ein Ganzes «aus den Differenzen und Kontrasten der einzelnen Charaktere» hervor-

gehen liess; zweitens darin, dass Serkin sich im Finale der *Hammerklaviersonate* «von der Fassade einer Fugenstruktur nicht täuschen ließ»<sup>27</sup>.

Der Bericht liest sich, als wolle Dahlhaus den «Tod des Ausführenden» als eines produktiven Beteiligten im Prozess des Musikwerks behaupten. Der Ausführende als Darsteller verschwindet. Verschwindet er zugunsten des Komponisten? Spricht jetzt Beethoven direkt durch das Medium des Serkin'schen Spiels? Der Schluss des Berichts zeigt, dass Dahlhaus nichts ferner liegt, als die produktive Rolle des Ausführenden zu schmälern und Idolatrie des Komponisten zu betreiben oder eine Mystik der Eigenbewegungen grosser Werke zu installieren. Es ist der Horizont des Musikalischen, der durch Werk und Darstellung aktiviert wird:

«Das <Adagio sostenuto> der <Hammerklaviersonate> soll, nach Beethovens Vorschrift, <appassionato e con molto sentimento> vorgetragen werden. Die Musik ist beredt. Aber wer redet aus ihr oder durch sie? Als Serkin das Adagio spielte, erreichte die Empfindung eine Höhe, auf der sie aufhörte, Empfindung zu sein. Auch wäre nichts falscher, als dem Interpreten einen <langen Atem> nachzuerhnen, von dem die Musik <getragen> worden sei; sie wurde nicht <getragen>, sondern war einfach da. <Adagio sostenuto> wurde zu einem musikalischen Zustand. Man dachte weder an Beethoven noch an Serkin. Und später, nach dem Konzert, erinnerte man sich an den Satz, dass es der letzte Schritt der Größe sei, anonym zu werden.»

Nicht der Komponist spricht, nicht der Ausführende stellt das Gemeinte dar, nicht einmal das Werk steht, obwohl der Abend aus Beethoven'schen Werken bestand, im Zentrum. Dahlhaus' Schlusssatz liest sich als Anspielung auf das Ideal der Kunst, das Mallarmé in *Crise de vers* skizziert hat.<sup>28</sup> Die Modernität des Phänomens wird so akzentuiert.

Aus der Sicht einer Poetik der musikalischen Ausführung handelt es sich darum, dass an diesem Abend Werke auch für die Zuhörer zum Kristallisationspunkt des Musikalischen wurden, was sie für Ausführende immer sind. Die «Sache selbst», von der Dahlhaus eingangs seines Berichts spricht, ist nicht das Werk, sondern das Musikalische, das aber anders als in Werken nicht zu erfahren ist. Nicht das verschwundene Werk ist das Thema seines Berichts, sondern das Werk, das sich zum Verschwinden bringt, wenn die Subjektivität der Ausführung die Komposition über sich hinaustreibt, indem sie die komponierten Strukturen als Sprungbrett für immer neue Erkundungen der Produktivität der Instrumentaltechnik und des Tonsatzes nutzt.

Die Grösse, die der Zuhörer Carl Dahlhaus in der Anonymität des Gehörten empfindet, bildet das Gegenstück zum «bonheur tactile», das dem Klavier spielenden Jankélévitch begegnete.



- 1 Vladimir Jankélévitch/Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris: Gallimard 1978, S. 261.
- 2 Vgl. Jürgen Uhde/Renate Wieland, *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1988; dies., *Forschendes Üben – Wege instrumentalen Lernens*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2002.
- 3 Martin Widmaier, *24 achttaktige Etüden nach Frédéric Chopin*, Frankfurt am Main u.a.: Edition Peters 2012.
- 4 Vgl. Thomas Kabisch, *Cortots Chopin mit Tovey und Czerny, oder: Wann entsteht beim Etüdenspielen Musik?* in: *Musiktheorie* 19, 2004, S. 123–140.
- 5 Auch die Beschäftigung mit der *Klavierübung* von August Halm hat Spuren hinterlassen. Zu den Übungstypen der Achttakter vgl. Martin Widmaier, *Zuhause sein im Tonsystem – Eine Spurensuche*, in: *EPTA-Dokumentation 2008/2009, Zuhause sein im Tonsystem*, Düsseldorf: Staccato 2011, S. 7–17.
- 6 Georg W. Bertram, *Ästhetische Erfahrung und die Modernität der Kunst*, in: Stefan Deines, Jasper Liptow, Martin Seel (Hrsg.), *Kunst und Erfahrung*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 250–269, hier S. 268.
- 7 Ebd., S. 267f.
- 8 Ebd., S. 262.
- 9 Unterbelichtet bleiben in dem Text die sozialen Aspekte der Kunst und Kunstrezeption. Vgl. dazu Carl Dahlhaus/Michael Zimmermann, *Musik zur Sprache gebracht*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984, S. 445–457.
- 10 Georg W. Bertram, *Ästhetische Erfahrung*, S. 263 (vgl. Anm. 6).
- 11 Die Formulierung stammt von Vladimir Jankélévitch, der sachlich auf Bergson zurückgreift. Vgl. Jankélévitch, *Der Tod*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 117; ders., *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris: Plon 1979.
- 12 Vgl. Deines, Liptow, Seel (Hrsg.), *Kunst und Erfahrung*, S. 14f., S. 263 (vgl. Anm. 6); dort auch wiederholte Hinweise auf Gadamer, die im Folgenden aufgenommen werden.
- 13 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: J C B Mohr 1975, S. 338.
- 14 Ebd., S. 335f.
- 15 Ebd., S. 337.
- 16 Vgl. Deines, Liptow, Seel (Hrsg.), *Kunst und Erfahrung*, S. 14f. (vgl. Anm. 6).
- 17 Jean-Luc Nancy, *Zum Gehör*, Zürich: Diaphanes 2010, S. 31: dass «Husserl die Melodie immer noch ‚sieht‘, anstatt sie zu hören».
- 18 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (= *Gesammelte Schriften* 7), S. 184.
- 19 Vgl. Thomas Kabisch, *Cortots Chopin* (vgl. Anm. 4).
- 20 Peter Kivy, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca: Cornell University Press, 1995, S. 162.
- 21 Martin Widmaier, *Zuhause sein im Tonsystem*, S. 9. (vgl. Anm. 5).
- 22 Ebd., S. 12–16. Zum Variieren vgl. Übung h zur Etüde op. 25, Nr. 4: «eine eigene instruktive Variationsfolge komponieren» (ebd., S. 37).
- 23 Ausnahme ist die an Friedrich Kittler orientierte Arbeit von Wolfgang Scherer, *Klavier-Spiele. Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink Verlag 1989.
- 24 Zum Gattungsmechanismus des Konzertberichts vgl. Thomas Kabisch, *Theorie der musikalischen Aufführung und Theorie der Musik. Über August Halms Konzertberichte*, in: *Musik in Baden-Württemberg*, Jahrbuch 2010, München: Strube 2010, S. 115–140.
- 25 Vgl. Miriam Roner, *Konzertberichte von Carl Dahlhaus. Perspektiven auf das musikalische Kunstwerk als gesellschaftliche Institution*, Master-Arbeit, Musikhochschule Trossingen 2012.
- 26 Carl Dahlhaus, *Musikalische Einfachheit. Rudolf Serkin spielt Sonaten von Beethoven*, in: *Stuttgarter Zeitung*, 2. November 1961. Der Bericht ist im Schriftenverzeichnis im Supplementband von Dahlhaus' *Gesammelten Schriften* (= GS) aufgeführt, in GS Bd. 10 aber nicht abgedruckt. Hier zitiert nach der Kopie im Anhang der in Anm. 25 genannten Arbeit von M. Roner.
- 27 Über Details der analytischen Anmerkungen lässt sich streiten. Die Piano-Vorschrift zu Beginn des Kopfsatzes von op. 31, Nr. 1 wird nicht erst in der Reprise, sondern schon in der Wiederholung der Exposition in ein Forte verkehrt. Möglicherweise (die Hummel-Ausgabe korrigiert entsprechend) beruht die dynamische Bezeichnung des Beginns auf einem Versehen.
- 28 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard 1945: «L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots», S. 366; «omettre l'auteur», S. 366; «le paraphe amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d'art», S. 367.