

Renate Wieland Jürgen Uhde

**Forschendes Üben
Zu einer Theorie des musikalischen Interpretieren**

Wie kann der Interpret die Forderungen einer Musik einlösen, wie kann er den besonderen, unverwechselbaren *Sinnzusammenhang* eines Werkes zum Klingen bringen? Das ist die Frage, welche diese Studie umkreist. Leitend ist dabei die Einsicht Adornos, dass der Sinnzusammenhang von den Zeichen des Notentextes nicht unmittelbar gegeben, sondern erst aufgegeben ist. Das Werk an sich gibt es nicht, es kann erst werden durch die Versenkung des Interpretieren in das Rätselbild des Textes. Das ist die zentrale These seiner bislang unveröffentlichten¹ Fragmente zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Nach Adorno fordert der Vorrang der Musik von dem Interpretieren gerade die Hingabe des ganzen Subjekts. Alle Fähigkeiten: die kognitive, rational analytische Einsicht, die emotionale Sensibilität und die somatische sind immer neu zu mobilisieren, und sie müssen sich wechselseitig durchdringen, um zur momentanen Wirklichkeit eines Werkes zu gelangen.

Aus dieser Forderung erwachsen zwei Aufgabenbereiche, die von der Musikwissenschaft wie von der Musikpraxis immer noch wenig bearbeitet sind. Das ist zum ersten die *Analyse für die Darstellung*, die dem jeweils Besonderen eines Werkes nachgeht, dem also was nicht in den allgemeinen Bestimmungen von Konvention und Stil aufgeht. In „Denken und Spielen“², dem ersten gemeinsam mit Jürgen Uhde verfassten Buch, ist die Methode einer solchen Analyse entwickelt. Sie erforscht die Struktur der Zeitgestalt einer Musik, den energetischen Zusammenhang ihres horizontalen Spannungsverlaufes und die vertikale Struktur des Klanges, um aus der Struktur den Ausdruck der Gestalten herauszulesen, bis der Empfindungsgang des ganzen deutlich wird.

Fragt „Denken und Spielen“ primär nach dem, was die Werke fordern so ist hier in der zweiten Studie „Forschendes Üben“ gefragt, *wie* dieses vom Interpretieren zu realisieren sei. Das zweite Buch ist ein Pendant zum ersten, aber es ist so konzipiert, dass es auch ohne die Kenntnis von „Denken und Spielen“ verstehbar ist.

Die Arbeit insgesamt versucht, allgemein ästhetische Fragen mit musikanalytischen und spielpraktischen so zu verbinden, dass die Antworten sich gegenseitig erhellen. Darstellen heißt nicht nur das instrumentale Reproduzieren eines fertig Vorgedachten. Statt eine Musik bloß nachzumachen, muss der Interpret sich selber der Musik ähnlich machen. Er muss sein Formgefühl fragen, wie er jetzt und hier eine Struktur empfindet, wie der Körper reagiert, welche Geste sie in ihm auslöst? So kann der Körper zu einer Quelle der musikalischen Erkenntnis werden. Leitend in dieser Studie ist die Idee, dass der Körper als ganzer, und nicht nur der sogenannte Spielapparat, zum Instrument der Musik werden kann, so dass die integrale organische Bewegung präzise reagiert auf die Geste der musikalischen Struktur, dass die Spielbewegung zur *hörenden Bewegung* wird. Sinnvoll Üben heißt dann, den Gesetzen der organischen und zugleich der musikalischen Bewegung auf die Spur zu kommen, um spielend der Musik und sich selber immer ähnlicher zu werden.

Die Möglichkeiten der mimetischen Erfahrung von Musik sind bislang noch unterentwickelt. Große Potentiale von Begabung auf allen Ebenen des Könnens liegen noch brach. Die Entwicklung mimetischer Fähigkeiten ist in drei Stufen dargestellt:

1. Bedingung und Vorstufe ist die *Mimesis an den eigenen Organismus*, er will, wie jedes andere Instrument auch, zuerst gestimmt sein. Das heißt der Spieler muss die

¹ Anmerkung: Diese Fragmente erschienen 2001 als: Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt 2001.

² Jürgen Uhde/Renate Wieland, *Denken und Spielen*, Kassel 1988

Grundgesetze seiner Balance, die Architektur und den Rhythmus seiner organischen Bewegung realisieren.

2. *Die Mimesis ans Instrument.* Entwickelt werden die Kriterien integraler Spielbewegung wie das der zentralen Steuerung, der Kontinuität, der reinen Linie.
3. *Die Mimesis an die Musik* durch die *strukturelle und gestische Spielbewegung*. Das heißt jede Gestalt ist durch die organische und charakteristische Einheit eines Gestaltschwunges zu realisieren.

Die Gesetze der Mimesis und die idealtypischen Formen, wie sie hier entwickelt werden, sind nicht normativ zu verstehen, sondern als Anleitung zum Experiment, es sind kategoriale Fragen, auf die jeder seine eigene Antwort finden muss. Eingebundene Modellanalysen von Stücken konkretisieren das.

Der II. Teil der Studie, „Forschendes Üben“ fragt dann, wie die Stadien der musikalischen Mimesis sich entwickeln können. Im Zentrum steht die Frage nach dem *Verhältnis von Intuition und Ratio*, denn der Konflikt zwischen beiden ist der Hauptgrund ineffektiven Übens. Was aber nicht von Anfang an aus ihrem freien Zusammenspiel hervorgeht, kann nie zu einem wirklich künstlerischen Ausdruck gelangen. Darum sind hier Wege gesucht, die ein gewaltfreies Zusammenspiel von bewusster und unbewusster Steuerung ermöglichen.

Die Studie bezieht sich auf die Klavierliteratur und die pianistische Spielbewegung. Die Methode der Analyse und gewisse Grundgesetze der Bewegung gelten indessen auch für andere Instrumentalisten, und die Probleme des Übens sind ja weitgehend dieselben, so kann diese Arbeit auch fächerübergreifend interessieren.

Der Versuch, die Spielbewegung als Funktion des ganzen Organismus zu verstehen und sie konsequent auf die musikalische Struktur zu beziehen, ist so noch nicht unternommen worden, und die Literatur zum Thema Üben ist noch immer unterrepräsentiert.

Darüber hinaus versteht diese Studie sich auch als Beitrag zu einer „materialen Ästhetik“, wie Adorno sie immer forderte, wobei die Bedeutung der Körperintelligenz beim Spiel in seinem Begriff von Mimesis wohl angelegt, aber nicht eigens ausgeführt ist. Wie ästhetische Ideen der Praxis ein Licht aufstecken können, und wie diese Ideen durch die musikalische Wirklichkeit zu leben beginnen, das war die immer neu überraschende Erfahrung des Schreibens an diesem Buch.