

Laure Spaltenstein

Interpretation als treue Übersetzung.

Zur Frühgeschichte eines vieldeutigen Begriffs

Was heißt Interpretation? Die Frage könnte überflüssig erscheinen, so sehr der Begriff innerhalb der deutschsprachigen Forschung, die sich mit der Geschichte der musikalischen Aufführung auseinandersetzt, omnipräsent geworden ist. Der Forschungszweig, der sich mit den klingenden Resultaten des Musizierens beschäftigt, heißt nicht etwa ›Aufführungsforschung‹ oder ›Vortragsforschung‹, sondern ›Interpretationsforschung‹,¹ und die meisten der in den letzten drei Jahrzehnten erschienenen Monografien und Sammelbände zu diesem Thema tragen ›Interpretation‹ prominent im Titel.² Für diesen Siegeszug des Begriffs ›Interpretation‹ dürfte Hermann Danusers Entscheidung ausschlaggebend gewesen sein, den von ihm 1992 herausgegebenen Band 11 des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft nicht Aufführungspraxis der Musik – so der Titel des von Robert Haas verfassten Bandes des alten Handbuchs von 1931 –, sondern Musikalische Interpretation zu betiteln. Womöglich bedurfte es dieses in der Wissenschaftstradition fest verankerten Terminus, um das in der deutschen Musikwissenschaft neue Forschungsfeld – für das Danuser mit seiner 72-seitigen »Einleitung« zum genannten Band und der dort enthaltenen Differenzierung zwischen drei Modi der Interpretation einen Grundstein gelegt hat³ – als vollberechtigte akademische Disziplin zu etablieren.⁴

Was heißt aber Interpretation? Danuser weist auf die »Ambiguität zwischen wortsprachlicher Auslegung und Klangdarstellung« hin, die für den in den Bereichen der Theologie, Philologie und Jurisprudenz verankerten Begriff ›Interpretation‹ prägend

- 1 Vgl. die Fachgruppe »Aufführungspraxis und Interpretationsforschung« der Gesellschaft für Musikforschung.
- 2 Vgl. die Beispiele, die ich hierzu in meiner Dissertation anführe: Laure Spaltenstein: Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert, Mainz 2017, S. 140.
- 3 Hermann Danuser: Einleitung, in: Musikalische Interpretation, hg. von dems., Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), S. 1–72, auch in ders.: Gesammelte Vorträge und Aufsätze, 4 Bde., hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen 2014 [abgekürzt als: GVA], Bd. 1, S. 394–461.
- 4 Danusers Schriften zur ›Interpretation‹ und vor allem die Typologie der drei Modi der Interpretation sind mittlerweile selbst Gegenstand der Forschung; vgl. Harmut Hein: Musikalische Interpretation als »tour de force«. Positionen von Adorno bis zur Historischen Aufführungspraxis, Wien u. a. 2014 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 56).

besonderen Überlieferungszusammenhängen gibt es die Möglichkeit, auch mehrere aufeinanderfolgende Takes einer historischen Aufnahmesitzung zu analysieren (erhalten beispielsweise in den Archiven der Victor Gramophone Company), um die wiederkehrenden Interpretationsentscheidungen von missglückten Passagen oder zufälligen, also nicht aufmerksam kontrollierten Abschnitten zu unterscheiden.

Kategorien der Tonträgeranalyse

1. Intentionales

zum Beispiel Gestaltungskonzept, rhetorische Effekte, musikalische Entscheidungen (wiederholt in der nächsten Aufführung)

2. Unreflektiertes

zum Beispiel zeitgenössische Selbstverständlichkeiten wie Arpeggio oder Portamento (wiederholt in der nächsten Aufführung)

3. Zufälliges

zum Beispiel Tempo-Flexibilität, spontane Schlusswirkungen (nicht wiederholt in der nächsten Aufführung)

4. Missglücktes

zum Beispiel technische Fehler, wirkungslose rhetorische Mittel (nicht wiederholt beziehungsweise korrigiert in der nächsten Aufführung)

Eine Unterscheidung zwischen diesen zufälligen und lediglich unreflektierten – weil den Zeitgenossen selbstverständlichen – Elementen ist aber anhand des Tondokuments allein kaum möglich. Viel besser eignen sich dazu die bereits erwähnten instruktiven Ausgaben und Texte, die seit dem frühen 19. Jahrhundert in überraschend großer Zahl veröffentlicht worden sind, gemessen an der geringen Aufmerksamkeit, die sie bislang in der Musikforschung erfahren haben.¹⁴

Nach der hier verwendeten Definition handelt es sich dabei nicht um pädagogische Traktat-Literatur für Anfänger, die den musikalischen Vortrag – Interpretation – in der Regel nur sehr oberflächlich beschreibt, sondern um Instruktionen für weit fortgeschrittene beziehungsweise professionelle Musikerinnen und Musiker. Dabei wird der für den praktischen Gebrauch ausführlich bezeichnete Notentext um teilweise sehr umfangreiche erläuternde Fußnoten erweitert, die konkrete Fragen der Interpretation behandeln. Auf diese Weise können diese Quellen nicht nur als ein »virtueller Meisterkurs« rezipiert werden.¹⁵ Sie geben auch wertvolle Auskunft über intentionale Elemente einer Interpretation, denn alle sprachlichen Anmerkungen zum Notentext dürften nach reiflicher

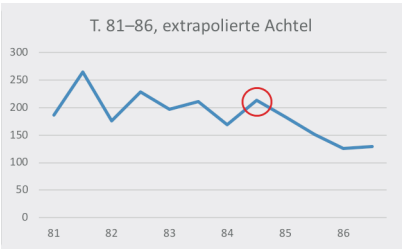
¹⁴ Ebd., S. 68.

¹⁵ Vgl. Kai Köpp: Musikalisches Körperwissen. Embodiment als Methode der (historischen) Interpretationsforschung, in: *Dissonance* 135 (September 2016), S. 14–18, hier S. 16.



ABBILDUNG 4 Lamond, 1. Satz, Takt 1–10. Die Pedalräume (braun) entsprechen ungefähr der Metrik, während die Artikulation (orange) kleinteilige Phrasen bildet, die variabel sind. Ab Takt 7 kehrt sich dieses Verhältnis um.

ABBILDUNG 5 Das Tempo der einzelnen Achtel an der Schnittstelle zur Coda (Takt 81–86): mit dem neuen Formabschnitt verschwindet die Volatilität des Rubato.



Schema. Die Akkorde können auch als exterritoriale, etwa gleich lange Schläge verstanden werden. Diese beschleunigen von $\text{♩} = 24$ auf 32. Dieses Tempo 32 gilt dann für die letzten vier Takte, allerdings neu für die punktierte Viertel. Der Satz geht also im halben Tempo zu Ende, die letzte Phrase erhält damit eine besonders expressive Bedeutung (Abbildung 6).

D’Alberts Interpretation dieses ersten Satzes zeigt also zwei Gesichter: eine komplexe Mischung von Phrasenausdeutung, idiosynkratischen Rückungen und taktmetrischer Inégalité zu Beginn sowie gegen Schluss eine Tempogestaltung, die sich bald dem Text fügt, bald von ihm löst und durch ihre mathematische Konsistenz eine eigene klingende Wirklichkeit schafft.

Erster Satz – Lamond/Animatic. Trügerische Einfachheit Im Verhältnis zur d’Albert-Aufnahme erscheint Lamonds Version des ersten Satzes – soweit dies mittels der Animatic-Rolle erkennbar ist – eher streng, sachlich und zielgerichtet. Dies ist offenbar eine durch den technikbedingten Mangel an Artikulationsvariationen hervorgerufene Täuschung, wie die nachfolgende Analyse der Rolle zeigt.

Bestrebungen, öffentliche und private Rollenbestände gleichermaßen nach einem einheitlichen und für die Zwecke der Wissenschaft optimiertem System zu erschließen und zu katalogisieren, werden gegenwärtig von verschiedener Seite aus angedacht.²⁶ Noch ist nicht absehbar, wie schnell hier mit einer erfolgreichen Umsetzung in relevantem Umfang zu rechnen ist, jedoch sollte fortwährend dafür geworben werden, jegliche Hürden abzubauen, die den freien Austausch von Wissen über Rollenbestände behindern.

Ob und auf welche Weise eine ausfindig gemachte Rolle für eine wissenschaftliche Untersuchung abgespielt oder möglicherweise auch entliehen werden kann, lässt sich nicht allgemein sagen. Zu sehr unterscheiden sich die Bedingungen zwischen den verschiedenen Sammlungen. Im schlimmsten Fall steht am Fundort kein geeignetes Instrument für den jeweiligen Rollentyp zur Verfügung, sodass ohne eine Ausleihe kein Anhören der Rolle möglich ist. Doch auch wenn es möglich ist, eine Rolle vor Ort abzuspielen, so ist die Aussagekraft der Abspielung wesentlich vom Zustand des Wiedergabeinstruments abhängig. Große Veränderungen am Instrument können natürlich ohne Hilfe eines kundigen Restaurators nicht vorgenommen werden. Mit einigen wenigen Vorbereitungen kann aber zumindest die Zuverlässigkeit mancher Abspielparameter überprüft und gewährleistet werden.

Rollenabspielungen selbst herstellen Mehr als von allem anderen hängt die Aussagekraft einer Rollenabspielung davon ab, das korrekte Abspieltempo am Wiedergabeinstrument einzustellen. Auch wenn in der Forschung der letzten Jahrzehnte immer wieder andere mögliche Modelle diskutiert wurden, kann es heute doch als nahezu gesichert gelten, dass alle eingespielten Künstlerrollen bei konstanter Achsgeschwindigkeit der Aufwickelspule abgespielt werden sollten.²⁷ Das richtige Grundtempo variiert allerdings zwischen den verschiedenen Herstellern. Die genauesten Untersuchungen zum Rollentempo wurden mit Blick auf das Welte-Mignon-System angestellt. Durch Quellen und Kalibrierungsrollen können Belege für ein Anfangstempo von 2,9 Metern oder 3,0 Metern pro Minute gefunden werden, eine Markierung am einzigen, nur fragmentarisch erhaltenen Aufnahmeapparat der Firma Welte deutet nach neuesten Untersuchungen auf ein Tempo von circa 2,97 Metern pro Minute hin.²⁸ Auch wenn Unter-

²⁶ So zum Beispiel auf Initiative von Marc Widuch, Jerry McBride und Josef Focht im Rahmen des »Global Piano Roll Meeting« 2018, www.en.faszinationpianola.de/global-piano-roll-meeting/index.html (aufgerufen am 24. Februar 2019).

²⁷ Vgl. Gottschewski: *Die Interpretation als Kunstwerk* sowie Peter Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos. The Catalogues, Technologies, Archiving and Accessibility*, PhD Dissertation, University of Sydney 2017, <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/16939> (aufgerufen am 25. Februar 2019).

²⁸ Vgl. Hans-W. Schmitz: *Untersuchungen am Aufnahmeapparat für die Welte-Philharmonie-Organrollen*, in: »Recording the Soul of Music«, S. 51–67, hier S. 63.

quick decay and correspondingly dryer resonance, helps Bilson to achieve a speech-like quality that is less smooth than Rubinstein's. Bilson's overall tempo is similar to Rubinstein's, though he takes a little more time to place important notes such as the *a5* and *g5* at beginning of bar 2 where he also plays with a slightly broader tempo.³³ Cadence points are played with a strong-weak hierarchy so that the dissonant harmonies are a little stronger than their resolutions (bars 4 and 8). Additionally, the material in bar 7 is played with a fuller tone quality, with the first of each group of six quavers played with a slight agogic accentuation (lengthening) but without any appreciable nuancing of the slurred semiquaver duplets. The move to *G♯* in bar 10 is marked by a slightly softer dynamic and a gentle broadening on the final note of the bar. But despite such features, the overall effect of Bilson's interpretation does not sound as if from a vastly different world than Rubinstein's in terms of mood, note alignment, rhythm and tempo. Ronald Brautigam's 2013 recording with the Kölner Akademie under Michael Alexander Willens,³⁴ and Robert Levin's 1998 recording with the Academy of Ancient Music under Christopher Hogwood,³⁵ share a similar approach to Bilson's in the opening solo, though later in the movement Levin offers a highly-ornamented reading inspired by a source from Mozart's circle. In his 1992 recording with Anima Eterna, Jos van Immerseel takes an overall sprightlier tempo than the aforementioned recordings but remains steadfast to the notation in terms of note alignment and rhythm.³⁶

In rather stark contrast is Carl Reinecke's performance of his 1896 solo piano arrangement of the *Andante*,³⁷ preserved on a circa 1905 Phonola piano roll by the Hupfeld Company. Hupfeld's Phonola roll system faithfully recorded the notes and their rhythmic placements and the tempo fluctuations of the original performance. But it is uncertain whether sustain and soft pedalling were added or enhanced by a roll editor, and the system did not record dynamic expression, which was to be added in playback by the 'playerist' – the interpreter operating the treadles and hand controls. Currently, an interpretation of this roll performance is available on YouTube:³⁸ The playerist (RollaArtis) has chosen an initial tempo (quaver = circa 112), which, to those used to more ponderous versions, will feel too fast.³⁹ Yet, the tempo here, if it is close to Reinecke's original, does

33 Scientific pitch notation.

34 BIS, Catalogue Number: BIS-1964 SACD.

35 L'oiseau Lyre, Catalogue Number 452052; also available at <https://youtu.be/9pwb37Ha64?t=691> (accessed 4 September 2018).

36 Channel Classics – CCS SEL 0194

37 See footnote 16 above.

38 See www.youtube.com/watch?v=C_ELXJNMIE8 (accessed 7 July 2018).

39 On the roll is "Tempo 50." At the present time, however, it is still not sure at what tempo the roll should be played. Further research in this area is being undertaken.

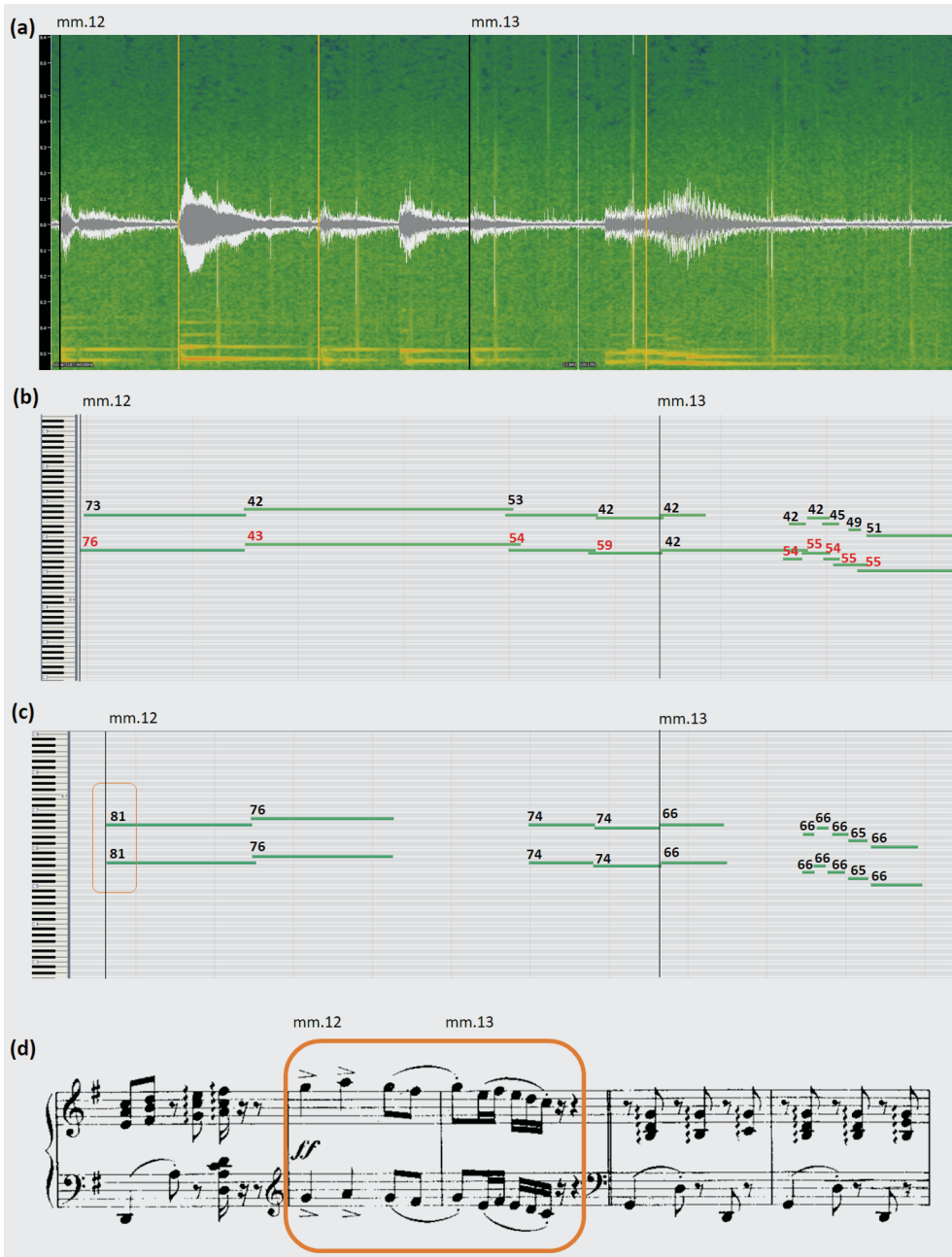


FIGURE 2 (left page) Enrique Granados: *Danza española No. 10*, bars 74-78, performed by Enrique Granados. Melodic range spectrogram (window 4096, scale dBV, green), waveform and ruler layers of the recording on *The Catalan Piano Tradition* [CD], commercial transfer of the 1912 acoustic Odeon recording No. 68650 matrix xs 1510 (a), the dynamic values (velocity levels) of the 1912 Welte-Mignon roll No. 2778 (b), the 1916 Duo-Art roll No. 5759 (c), and Dover Publications, 1987 (d). Software: Cakewalk Pro Audio 8.00 and Sonic Visualiser

FIGURE 3 (above) Enrique Granados: *Danza española No. 7*, bars 12-13, performed by Enrique Granados. Spectrogram visualisations of the recording on *The Catalan Piano Tradition* [CD], commercial transfer of the 1912 acoustic Odeon recording No. 68649 matrix xs 1508 (a), the dynamic values (velocity levels) of the 1912 Welte-Mignon roll No. 2779 (b), the 1916 Duo-Art roll No. 5760 (c), and Dover Publications, 1987 (d). Software: Cakewalk Pro Audio 8.00 and Sonic Visualiser

Objektive Bruckner-Interpretation? Zur Aufführung der Trio-Entwürfe für die Neunte Sinfonie 1940

»Der Einfall wird zu einer Sonate oder einem Konzert, der Mensch zum Soldaten oder Priester. Das ist ein Arrangement des Originals. Von dieser ersten zu einer zweiten Transkription ist der Schritt verhältnismäßig kurz und unwichtig. Doch wird im allgemeinen nur von der zweiten Aufhebungs gemacht. Dabei übersieht man, daß eine Transkription die Originalfassung nicht zerstört, also ein Verlust dieser durch jene nicht entsteht.« FERRUCCIO BUSONI¹

Mit seinen 1906 entstandenen Notizen zur Musikästhetik stieß Ferruccio Busoni nicht ausnahmslos auf Zustimmung. Reserviert gegenüber einem musikalisch einengenden Regelwerk, betonte der Komponist vielmehr eine gewisse Unkörperlichkeit der Musik; Neues und Originelles sollte auch alte Formen sprengen dürfen. Busonis zukunftsweisende Skizzierung etwa eines Sechstelton-Systems ebenso wie die Begeisterung für das Gebiet der synthetischen Klangerzeugung stellten vor dem Hintergrund seiner Zeit sicherlich Vision und utopisches Traumbild zugleich dar. Während seine unkonventionelle Sicht auf eine zukünftige Formenwelt und Klangsprache den Komponisten Arnold Schönberg zu eher nüchternen Randnotizen in einer Ausgabe von Busonis Text bewog,² ließ sich etwa Hans Pfitzner zu einem nationalistisch angehauchten Pamphlet hinreißen, das er sogleich mit *Futuristengefahr*³ betitelte. Jedoch interessiert an dieser Stelle ein anderer Leser, welcher sich ein Jahr nach der Publikation aufmerksam und durchaus kritisch mit Busonis Verlangen nach neuen musikalischen Mitteln auseinandersetzte: Der Komponist Armin Knab (1881–1951) hielt den Entwurf durchaus für wert, »mehrmals gelesen zu werden.«⁴ Etwa zwanzig Jahre später sollte er die hier eingangs erwähnten Gedanken zur Transkription in einer eigenen Arbeit umsetzen. Eine historische Aufnahme des Leipziger Reichsrundfunks aus dem Jahr 1940 dokumentiert Knabs Bearbeitung der beiden nachgelassenen Trios zum Scherzo der Neunten Sinfonie Anton Bruckners – also jenen Schritt, der gemäß Busoni »verhältnismäßig kurz und unwichtig« sei. Anlässlich des »Zweiten Leipziger Brucknerfestes«, einer Propagandaveranstaltung der Nationalsozialisten, wurden unter anderem Ergebnisse der Bruckner-Skizzenfor-

¹ Ferruccio Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 2., erw. Ausg., Leipzig 1916, S. 23.

² Vgl. Ferruccio Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Faksimile einer Ausg. von 1916 mit den handschriftl. Anm. von Arnold Schönberg, hg. von Hans Heinz Stuckenschmidt, Frankfurt a. M. 1974.

³ Hans Pfitzner: *Futuristengefahr*. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik, Leipzig/München 1917.

⁴ Armin Knab: *Denken und Tun. Gesammelte Aufsätze über Musik*, Berlin 1959, S. 76.

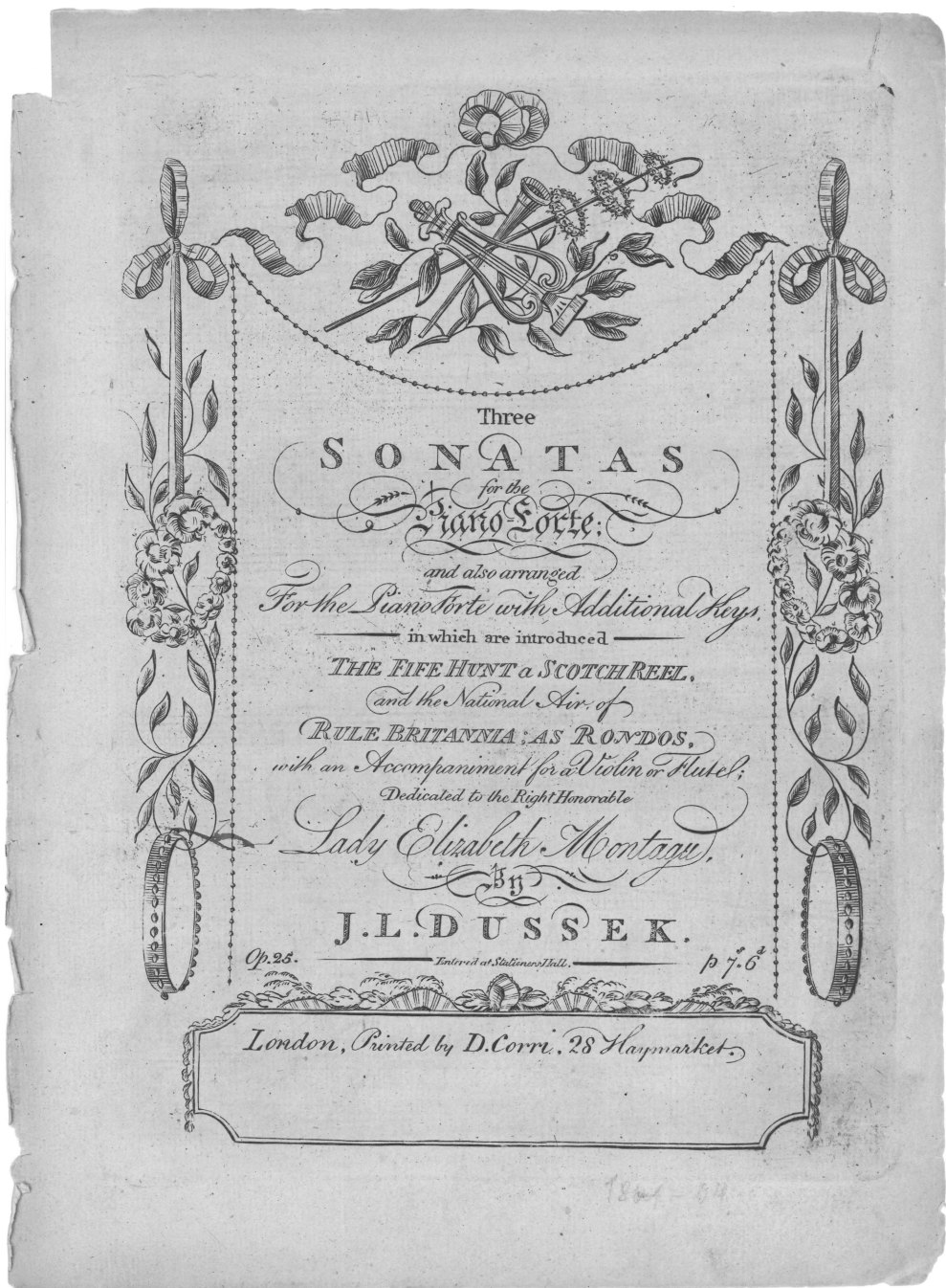


ABBILDUNG 1 Titelseite von J. L. Dusseks Sonaten op. 25 in der Ausgabe Corri [1795] und Beginn des ersten Satzes von op. 25/1 mit Ossia-Noten »for the Piano Forte with Additional Keys«; Korrekturen und Fingersätze mit Bleistift von einer/-m frühere/n Besitzer/in (oder dessen/deren Lehrer/in), der oder die ein größeres Klavier zur Verfügung hatte. Bei den Fingersätzen bedeutet »+« den Daumen und »1-4« die weiteren Finger.

Sogar Ausgaben, die ansonsten nicht von Davids Ausgabe abhängig zu sein scheinen, wie etwa jene von Lambert Massart von 1890, überliefern das hinzugefügte Vorzeichen – offenbar hatte sich zu diesem Zeitpunkt diese Lesart bereits durchgesetzt.

Allein die Analyse der Lesarten und Vererbung von Einzelheiten der Einrichtung – noch bevor jedoch eine inhaltliche Bewertung erfolgt – ergibt ein klares Stemma, welches die Beziehungen zwischen den einzelnen Ausgaben offenlegt. Der große Einfluss von Ferdinand Davids Revisionsausgabe ist im Stemma überdeutlich sichtbar, darüber hinaus ergeben sich weitere Querverbindungen, die zunächst nicht zu erwarten waren.

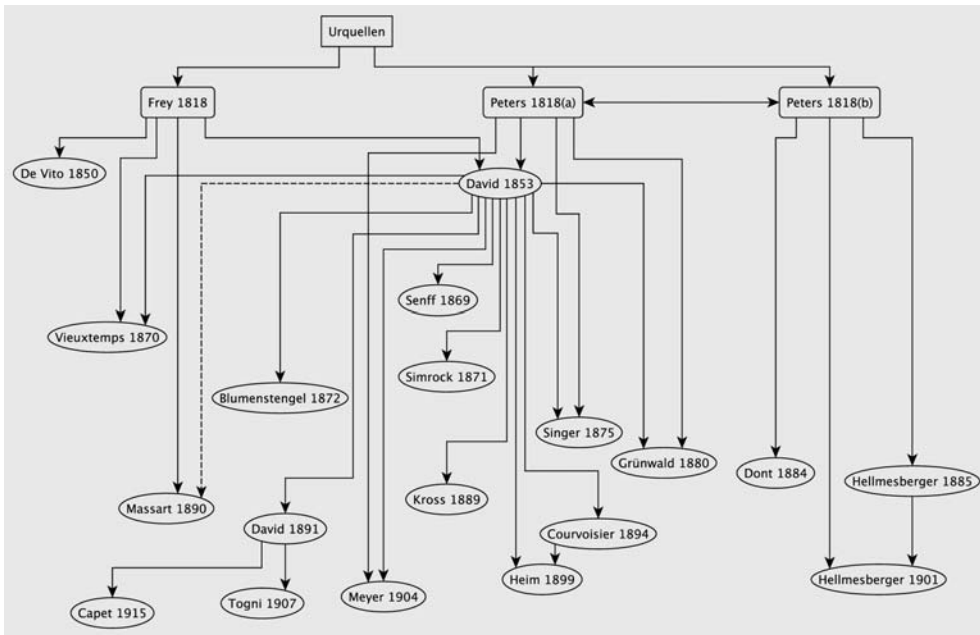


ABBILDUNG 5 Pierre Rode: 24 Caprices, Stemma der Ausgaben von 1818 bis 1915

So hat sich Henri Vieuxtemps auf die Pariser Originalausgabe gestützt – erkennbar ist dies beispielsweise an der Verwendung des >-Zeichens in der zweiten Caprice in Takt 25 bis 28 –, dabei aber Davids Ausgabe ebenfalls herangezogen und in vielen Fällen Davids Fingersatzergänzungen übernommen. Sein belgischer Landsmann Lambert Massart verzichtet dagegen auf diese Ergänzungen, übernimmt aber ebenfalls das von David hinzugefügte und auch von Vieuxtemps übernommene Vorzeichen im vierten Takt der vierten Caprice. Lucien Capet dagegen verwendet als Quelle für seine ausführlich kommentierte instruktive Ausgabe¹⁰ eine Revisionsausgabe von Davids Edition von

10 Pierre Rode: 24 Caprices, hg. von Lucien Capet, Paris: Sennart 1915.



потенциально заключена в первой теме первой части:

ABBILDUNG 3 Anlage des Fugenthemas im Hauptthema des ersten Satzes, Ausgabe Goldenweiser



тема скерцо:

почти совпадает с темой ариозо:

ABBILDUNG 4 Anlage des Scherzothemas im thematischen Material des Arioso, Ausgabe Goldenweiser

Sonate als Ganzes, die Großform. Dazu gehören auch thematische Querverbindungen zwischen den Sätzen, die er quasi als Geheimcode für die ganze Sonate hervorhebt. So weist er im Fall der Sonate op. 110 – ich habe mich hier auf jenes Stück beschränkt, das ich selbst als Pianist bereits fast dreißig Jahre im Repertoire habe und das zu einer Art ständigem Begleiter geworden ist – auf das Fugenthema des dritten Satzes hin, das er bereits im ersten Satz angedeutet sieht und deshalb mit Kreuzen markiert (Abbildung 3). Ebenso sieht er die fallenden Linien des Scherzos als thematisches Material des Arioso (Abbildung 4) vorhanden.¹¹ Dazu kann es verschiedene Meinungen geben, dennoch erscheint mir bemerkenswert, wie er die großen Linien betont. Das geht auch über das einzelne Werk hinaus. So zieht er etwa von der Sonate op. 110 die Parallele zur ersten Sonata quasi una fantasia Es-Dur op. 27 Nr. 1, die gewisse formale Ähnlichkeiten aufweist: der eröffnende Sonatensatz, eine Art Scherzo in der Mollparallele an zweiter Stelle, der komplexe dritte Satz mit langsamer Einleitung und einem Allegro, das von der Coda durch eine Wiederaufnahme des langsamen Teils getrennt ist. Gleichzeitig betont er aber auch, dass die Sonate op. 110 natürlich viel komplexer und größer angelegt ist als die zwanzig Jahre zuvor entstandene Sonata quasi una fantasia.¹²

Goldenweiser ist der festen Ansicht, dass solche Parallelen bei Beethoven keinesfalls zufällig zu finden seien: Alles sei geplant und minutiös konzipiert, wobei er als Beispiel

11 *А. Бетховен. Сонаты* [Beethoven. Sonaten in 4 Bänden], hg. von Alexander Goldenweiser, Moskau

²1964, Bd. 4, S. 268; in der Folge zitiert als »Ausgabe Goldenweiser«.

12 Goldenweiser: *Die 32 Klaviersonaten Beethovens*, S. 247.

the first movement of Beethoven Op. 101. In the first two bars the treble and tenor voices are in contrary motion, the tenor part falling through chromatic semitones in an inversion of the rising upper voice of Tristan's opening. In bars 9 and 10 (see Figure 3) we can even see the so-called "Tristan" motif itself (g sharp – a natural – a sharp – b natural) rising in the bass line; and in bars 52–54 it is embedded in octaves in the inner voices.



FIGURE 4 Beethoven: Sonata Op. 101, bars 51–55, showing the "Tristan" motif embedded in octaves within the texture

Towards the end in bar 89 there is even a striking anticipation of the harmonic language of Tristan, especially in the second half of the bar with its progression in semitones through Italian, French and German Sixth chords leading to a delayed resolution of a second inversion tonic chord, with its implied dominant function.

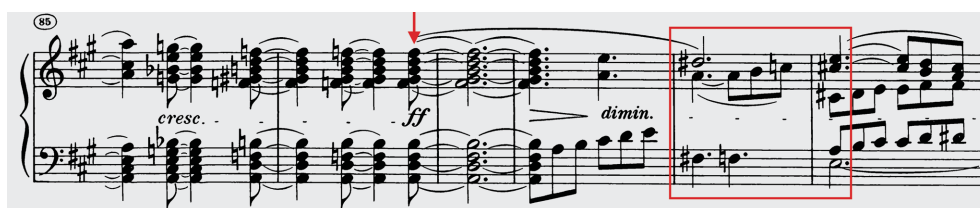


FIGURE 5 Beethoven: Sonata Op. 101, bars 85–90, showing a rhythmically displaced climactic point at bar 86 and augmented sixth chords anticipating the harmonic language of Tristan at bars 89f.

One final point. It may seem to be a banal statement of the obvious, but Beethoven Op. 101/1 is in 6/8, or compound duple time: that is two dotted crotchet beats in a bar. So, let it be remembered, is the Tristan prelude. We have become so accustomed to portentous readings with six solid quaver beats in a bar, that we can all too easily overlook the underlying hypermetrical pulse as defined by the duple time signature. There is some evidence that earlier performances of Tristan were much more fluid in approach, such as in the 1928 recording of the Prelude with Wagner's concert ending conducted by Richard Strauss.¹⁴ Strauss, let it be remembered, experienced the opera under the direction of its

14 See www.youtube.com/watch?v=RTZKAMxSEUk (accessed 30 January 2019).

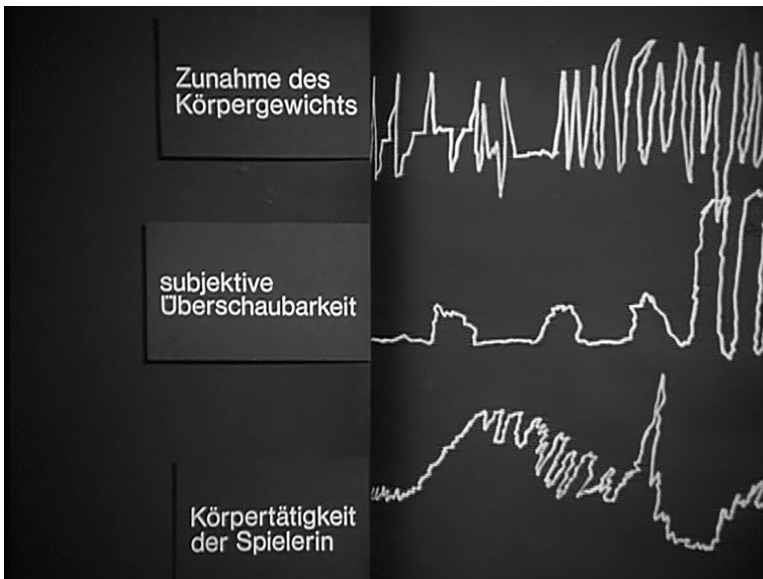
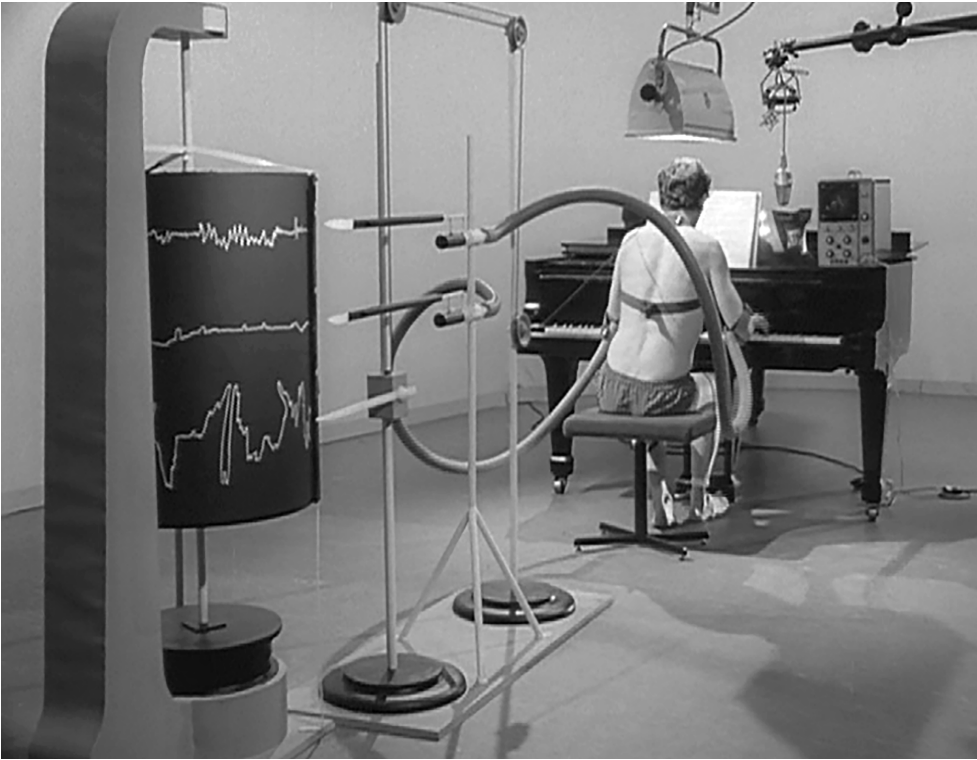


ABBILDUNG 2 UND 3 Mauricio Kagel: Ludwig van, Drehsequenz
 »Klavierpädagogik«: Messung der Aktionen am Klavier
 (mit freundlicher Genehmigung)

la flor al fin abierta de la verdadera vida. Todos los móviles anteriores se tornan de golpe ridículos. El lugar está libre, idealmente libre.¹⁵

Marta crawles down the podium.

M (Kristeva 2): Als europäische Bürgerin französischer Staatsangehörigkeit und bulgarischer Herkunft sehe ich in diesen Kindern, die Kaleidoskopen gleichen, eine neue Offenheit. Diese Kinder sind der Trumpf des Kontinents und einer Kultur, die stolz auf sich sein kann. Die europäische Kultur hat eine Leidenschaft dafür, den großen Ernst in offene Fragen zu verwandeln. Sie liebt das Fragezeichen.¹⁶

Panagiotis plays Vorspiel op. 80.

Mrt: liberación y reparación (she keeps saying this).

Panagiotis plays Lied.

M (Kristeva 3): Das vielsprachige Europa kultiviert nicht die Identität, um die andere Kulturen ringen, sondern die Identität ist in Europa ein Gegenstand fortgesetzter, unabschließbarer Suche. Lebendig ist Europa, wenn es sich selbst fremd ist. Die Welt braucht dieses Europa. Die Welt sehnt sich nach diesen kulturellen Eigenschaften Europas, die in seiner Freiheit wurzeln, die Identität fortgesetzt infrage zu stellen.¹⁷

David and Mariel are coming forward.

Beethoven op. 111, 2nd movement

Panagiotis stops playing.

P: Aber wie konnte er erst diese Sonate schreiben und dann diese monströse Sinfonie? Entweder es muss einen 3. Satz geben zur Sonate, oder er kann den 4. Satz der Sinfonie nicht ernst gemeint haben. [...]

Beethoven, op. 111, end of second movement (trills)

Everybody comes on stage again, sits down and is listening to the music.

Die Montage divergierender Materialfelder in diesem Schlussabschnitt erzeugt nur in der Lesart als integral verfasste musikszenische Metakunst wirklich Sinn. Die Sequenz setzt signalhafte Chiffren miteinander in Beziehung, die weniger für sich selbst sprechen als vielmehr bestimmte Assoziationen triggern und auf externe ästhetische und soziale Diskurse verweisen sollen. Diese Stoßrichtung verdeutlicht eine vermeintliche Figuren-

¹⁵ Breton: *Manifestos del surrealismo*, S. 165 – »Von dem Stiel, den sie mit ihren mandelgrünen, an Steinen zerfetzten Kleidern formen und von ihrem aufgelösten Haar strebt groß und schimmernd die Rosette, die sich gewichtslos wiegt, die endlich aufgeblühte Blume des wahren Lebens. Alle früheren Beweggründe fallen sogleich der Lächerlichkeit anheim, der Platz ist frei, in idealer Weise frei.« Breton: *Manifeste*, S. 118.

¹⁶ Von Thadden: *Frage und teile*.

¹⁷ Ebd.