

B KULTURWISSENSCHAFTEN

BH MUSIK, MUSIKWISSENSCHAFT

Interpretation

19. - 20. Jahrhundert

19-3 *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert* / hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. - Kassel [u.a.] : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler. - 24 cm

[#6539]

Bd. 1. Ästhetik - Ideen / hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch. Wiss. Beratung: Hans-Joachim Hinrichsen und Reinhard Kapp. - 2018 [ersch. 2019]. - 300 S. : Ill. ; Notenbeisp. - ISBN 978-3-7618-2081-0 (Bärenreiter). - Best.-Nr. BVK 2081 - ISBN 978-3-476-04791-5 (Metzler) : EUR 49.99

Der vorliegende Band¹ ist der erste einer umfassenden, auf vier Bände geplanten Geschichte der musikalischen Interpretation in den beiden letzten Jahrhunderten. Dem vorliegenden „Theorieband“ sollen Bd. 2 *Institutionen und Medien*, Bd. 3 *Aspekte - Parameter* (das Vorwort nennt „Tempo, Dynamik und Klangfarbe, Instrumente, Stimme, Körper, Räume und ähnliches“ als solche) und Bd. 4 *Personen - Stile - Konzepte* folgen.

Der einleitende Aufsatz von Heinz von Loesch *Vortrag - Reproduktion - Interpretation - Performance* ist „begriffsdifferenzierender“ Art. Er führt trotz aller „terminologischen Unstimmigkeiten im Detail“ zu einem idealtypischen Modell, bei dem „drei Stadien der Ideengeschichte - Wirkung, Werk, Text - drei Stadien der Begriffsgeschichte zugeordnet sind - Vortrag, Reproduktion, Interpretation -, ein Modell, das sich durch die Begriffe Performance und Script übrigens leicht zu einem vierschrittigen Modell erweitern ließe“ (S. 22).

Im Kapitel *Theorie der Interpretation* beschreibt von Loesch für das 19. Jahrhundert „anhand exemplarisch ausgewählter Schriften historische Stationen einer Theorie der Interpretation, für das 20. Jahrhundert rekonstruiert Andreas Meyer die schrittweise Ausdifferenzierung des Diskurses anhand ausgewählter Topoi“ (S. 25). Der Start reicht – wie auch in anderen Beiträgen – weit ins 18. Jahrhundert hinein, nicht nur mit knappen Bemerkungen über die bekannten Instrumentalschulen (Quantz wird genannt), sondern mit dem entsprechenden Artikel *Vortrag* von J. A. P. Schulz in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (1774). Die sehr knappen Darstellungen einschlägiger Schriften von A. L. Crelle, A. B. Marx, G. Schilling, G. W. Fr. Hegel, A. Kullak, R. Wagner, M. Lussy, H. Riemann, F. Kullak und

¹ Inhaltsverzeichnis: <https://d-nb.info/1173923268/04>

im 20. Jahrhundert H. Pfitzner und G. Brelet folgen Abschnitte zu den „ausgewählten Topoi“, am breitesten zur *Interpretationsanalyse*, vor allem zu H. Schenker und unter *Sachlichkeit und Ausdruck* zur Schönberg-Schule. Die *Technische Reproduktion* wird mit Rückgriff auf W. Benjamin behandelt, *Notenschrift und Vergegenwärtigung* besonders mit R. Ingarden und Th. W. Adorno. Schon diese unvollständigen Hinweise zeigen, wie schwer es ist, dies an einem idealtypischen Leitfaden abzuwickeln.

Autor - Werk - Interpret behandelt wiederum von Loesch. Der Einstieg verwirrt etwas, wenn zunächst Belege für den Eindruck oder Anschein gegeben werden, „dass sich im Verhältnis von Autor, Werk und Interpret überhaupt nichts geändert hat“ (S. 63) im behandelten Zeitraum, auf der nächsten Seite aber das oben genannte Schema (Wirkung - Werk - Text - Performance) als „durchaus plausibel“ herangezogen wird und am Ende des Vorspruchs zum Kapitel gesagt wird: „Eine Konsequenz im Begriffsgebrauch wie in dem am Ende des begriffsgeschichtlichen Kapitels exponierten idealtypischen Modell wird nicht angestrebt.“ Damit sind alle Türen offen. Um eine „wirkungsästhetische“ Position zu benennen, muß der Autor dann wieder mit J. A. P. Schulz ins 18. Jahrhundert zurückgreifen.² Die folgende Darstellung unterschiedlicher Positionen einer Werkästhetik mit Zurückdrängung der Bedeutung der Wiedergabe, Gegenpositionen – etwa von Liszt formuliert – und Differenzierungen von Hanslick bis Riemann mit vielen Zwischenstationen, dazu Informationen über Vortragslehren etc., und schließlich am Ende des 19. Jahrhunderts schon der „Urtext“ als Anspruch. Im 20. Jahrhundert geht es dann unter neuen Voraussetzungen wieder um die Textgestalt musikalischer Werke, um Antisubjektivität und Antiexpressivität, Werkanalyse als Voraussetzung, aktualisierende oder historisierende Interpretation usw. Die Kleingliedrigkeit der Darstellung und die Wiederholung ähnlicher Aussagen in neuen Kontexten machen die Lektüre etwas mühselig und bestätigen den vom Autor eingangs benannten Anschein. Die historische bzw. historisch informierte Aufführungspraxis wird etwas breiter behandelt. Allerdings fehlen hier Bereiche, die vielleicht in anderen Bänden vorkommen werden, etwa die Orgelbewegung als relativ früh „historisierender“ Bereich. Etwas zu viel Platz wird m.E. der Position von Nicholas Cook gewidmet mit seiner doch etwas zu simplen Bestreitung des Werkbegriffs schlechthin. Nötig ist dies, um den vierten Teil des Schemas „Performance“ angemessen breit darstellen zu können. Ob dies wirklich die Tendenz „Nach 1945“ (S. 105) trifft, sei dahingestellt.

Janina Klassen beginnt den Abschnitt *Intendierendes Hören - Hörende Interpretieren* mit einem Verweis auf den Kongreß Der Hörer als Interpret, des-

² Ein Problem scheint mir zu sein, daß die Fragestellung „von der Wirkungs- zur Werkästhetik“ nur von der ästhetischen Theorie, nicht auch seitens der Kompositionen gestellt wird. So ist doch etwa schon die Bachsche **Clavierübung** auch wohl von diesem ungeachtet der Terminologie als „Werk“ verstanden worden. In den zitierten theoretischen Texten beginnen solche im allgemeinen mit Beethoven, gelegentlich um „Klassiker“ allgemein erweitert.

sen Veröffentlichung immer noch zur Standardliteratur gehört.³ Ein kurzer Hinweis gilt der literarischen Rezeptionsästhetik und Parallelen wie Unterschieden dazu bei der Musikrezeption. Der erste größere Unterabschnitt *Konzeptualisierung des Konzerthörens* referiert Typologien der Musikhörer im Schrifttum des 19. Jahrhunderts. *Wechselnde Perspektiven* knüpft an wirkungstheoretische Aussagen des mittleren 18. Jahrhunderts an und bietet dann Beispiele frustrierter Musikdarbieter (W. A. Mozart), wirkungsvoller Änderungsvorschläge (sogar R. Schumann an Clara bei eigenen Werken), Beispiele für Freiheit und Werkgebundenheit, Programmstrategien auf Wirkung oder auf „Werk“ ausgerichtet, schließlich Hanslicks „Gründungsmanifest einer autonomieästhetischen Eigenbewertung von Musik“ (S. 140) und Schönbergs Schritt zum Verein für musikalische Privataufführungen, weil dann wohl doch ansonsten zu wenig „hörende Interpreten“ da waren. *Neues Hören* befaßt sich mit dem „neuen Medium“ Radio und seinen früh propagierten Vorzügen und dem breiten Angebotsspektrum – hier auch ein Blick über das hochkulturelle Angebot hinaus – bis zur „eingefrorenen“ Interpretation auf Schallplatte und ihren diversen Aspekten. Der Überblick zum „neuen Hören“ endet mit „Bessler 1925“, wonach doch noch ganz andere Medienrevolutionen folgten bis hin zu der von H. Zender andernorts perhorreszierten „Muzak“ als musikalischer Umweltverschmutzung.⁴ Der *Ausblick* spricht letzteres zwar an, beschränkt sich dann aber – ausgehend von einem Gespräch zwischen Stockhausen und Adorno – auf Avantgardemusik (die dies inzwischen ja nicht mehr ist), um am Schluß dann auf mediale Formen einzugehen, wie sie durch Karajans Verfilmung von Beethovens 6. Sinfonie angestoßen wurden.

Die weiteren Kapitel sind an „dichotomischen Begriffspaaren“ (S. 10) orientiert. Tobias Janz bespricht *Wahrheit und Schönheit* mit einem breiten Einstieg in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit Hiller und den Aussagen der bekannten großen Instrumentalschulen etc., also der Ästhetik, die man mit Etiketten wie „Aufklärung“ und „Empfindsamkeit“ eingrenzen kann. Er springt dann im nächsten Abschnitt in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts um den Wandel anscheinend ähnlicher Aussagen zu belegen, die nun in einer idealistischen Kunstmetaphysik angesiedelt sind.⁵ Das 20. Jahrhundert wird wieder mit einem Einstieg in der zweiten Hälfte erreicht. Adorno ist hier der Heros, leider *nur* Adorno, dem der ganze Abschnitt überlassen wird. Wenn das *Postskriptum* das dann etwas relativiert, macht es doch „die moderne

³ *Der Hörer als Interpret* / Helga de la Motte-Haber ... (Hrsg.). - Frankfurt am Main [u.a.] : Lang, 1995. - 261 S. : graph. Darst., Notenbeisp. - (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik ; 7). - ISBN 3-631-49068-2.

⁴ Vgl. *Die Sinne denken* : Texte zur Musik 1975 - 2003 / Hans Zender. Hrsg. von Jörn Peter Hiekel. - 2., rev. und erw. Aufl. - Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 2018. - XVI, 388 S. : Notenbeisp. ; 25 cm. - S. 145. - ISBN 978-3-7651-0364-3 : EUR 59.00 [#6387]. - Rez.: **IFB 19-2**

<http://informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=9692>

⁵ Verwundert hat mich die Bemerkung S. 160 über „ein (heute nachmetaphysisch gedachtes) Absolutes“. Kann es das geben? „Absolutes“ ist doch wohl eo ipso „metaphysisch“.

Idee der Interpretation“ (S. 191) an Wagner bis Adorno fest, womit m.E. übersehen wird, daß die Polemiken Adornos auch zu ihrer Zeit schon nicht die reine Wahrheit waren. Die kritischen Bemerkungen zur „Begrenztheit der Kunstmusikkultur“ (S. 192) – auf die sich doch die Ausführungen bezogen – stellen dann eigentlich eine ganz neue Aufgabe: „Wenn es heute einen Wahrheitsdiskurs der Musik gibt, liegt das Wahrheitsmonopol sicherlich nicht bei einem Konzept von Kunstmusik, das auf einer Dialektik von Werk und Interpretation beruht“ (ebd.).

In *Geist und Technik* behandelt von Loesch knapp und präzise Positionen zur Frage nach der Technik als Voraussetzung, Mittel oder Ursache „geistvollen“ Spiels. Dabei spielen auch nationale Schulen eine Rolle, die Frage der Instrumentalpädagogik und schließlich die Bewertung der Virtuosität.

Körper und Geist von Arne Stollberg beginnt wieder einmal im 18. Jahrhundert mit C. Ph. E. Bach – womit der Rezensent endgültig den Eindruck hat, daß die Geschichte der Interpretation nicht eine nur des 19. bis 20. (bzw. 21.) Jahrhunderts sein kann und hier auch nicht ist. Der Text ist zusammen mit *Hören und Sehen* des gleichen Verfassers zu lesen.⁶ Es geht um die Frage, wieweit Gestisches für die Darbietung relevant ist, wie die Vermittlung zu denken ist („Von Spiegelneuronen und Nervenresonanz“), wie diverse Theoretiker – bis zurück zu Athanasius Kircher – dies konzeptualisierten (aber auch Wilhelm Busch zeichnete!) usw. Am Ende steht „die Figur des ‚Pultvirtuosen‘ im Mittelpunkt ... unter dem übergreifenden Gesichtspunkt der potentiellen ‚Ansteckungsgefahr‘ musikalisch induzierter Körperlichkeit in Relation zum ‚Geistigen‘ in der Tonkunst“ (S. 208).

Reproduktion und Spontaneität von Tobias Janz beginnt mit begriffsgeschichtlichen Voraussetzungen. Auch er knüpft im 18. Jahrhundert an mit Kant und wiederum J. A. P. Schulz und C. Ph. E. Bach.⁷ Janz spätere Kritik, „dass es dem Diskurs der musikalischen Interpretation nicht auf begriffliche Präzision oder Anbindung an den philosophischen Diskurs ging“ (S. 253), begründet wohl umgekehrt seine relativ intensive Beziehung etwa auf Kant und Hegel und am Ende Adorno. Genieästhetik, das Originalgenie schlechthin Beethoven und seine Freiheit gegenüber eigenen Werken, überhaupt dessen Stellung in der Interpretationsgeschichte, das Moment von Freiheit/Improvisation und Werktreue in Wiedergaben und diverse Theorien, Verfallsgeschichten und „Apotheosen“, aber auch ein Nebenblick auf „performative Genres der Musik“ (S. 244) bieten vielfaches Material, das kaum nochmals systematisch zusammenfaßbar ist.

⁶ Mindestens hier wäre auch ein kleiner Hinweis auf die fast durchweg das „Gestische“ entbehrende Darbietung von Orgelmusik sinnvoll – und ggf. auf neuere Versuche mit technischen Medien auch hier „Abhilfe“ zu schaffen, um der visuellen Gegenwartskultur Rechnung zu tragen.

⁷ Daß die jahrhundertelange Improvisationskunst im Bereich der Tastenmusik (bes. der Orgel, und dies bis heute) keinen Hinweis erhält, mag insofern berechtigt sein, als das freie „Fantasieren“ im Zeitalter der Empfindsamkeit ein anderes Genus darstellt. Aber gerade der zitierte J. A. P. Schulz hebt doch auf den Quasi-Werkcharakter der Fantasie ab ...

Zeitgenossenschaft und historisches Bewusstsein von Reinhard Kapp beschließt den Band – m.E. einer der besten Aufsätze der Sammlung. Die unterschiedlichen Bezüge zu „alter“ Musik werden vom immer wieder neu interpretierten, reformierten und weiter tradierten gregorianischen Gesang über die ohne Unterbrechung weitertradierten Werkkomplexe (etwa Händelsche Oratorien, Teile von Bachs Tastenmusik) und vollständigen Œuvres angesprochen. Die Repertoirebildung seit dem 19. Jahrhundert wird dargestellt und dann die unterschiedlichen Umgangs- wie Wahrnehmungsweisen des „Alten“, schließlich die Entwicklung von der historischen zur „historisch informierten“ Aufführungspraxis sowie unter „Zeitgenossenschaft“ die diversen Verschränkungen.

Ein *Personenregister* ist beigegeben. Es umfaßt nicht die Literaturlisten. Eine große Einschränkung wird gleich im *Vorwort* genannt: Die Zentrierung auf den deutschsprachigen Raum. Nur gelegentlich werden englische, noch seltener französische Arbeiten genannt. Eine weitere entscheidende Einschränkung liegt darin, daß die „Hochkunst“ (fast) einzig im Visier ist. Um so mehr verwundert, wenn vom „heutigen, grundsätzlich anti-elitären allgemeinen Kunstgeschmack“ (S. 178) gesprochen werden kann. Ist dem wirklich so?

Die Sprache ist modisches Wissenschaftsdeutsch. Es wird „performt“, es erfolgt „Close Listening“, schon im 19. Jahrhundert findet sich der „performing body“ – wenn auch nur in Anführungszeichen –, im 20. Jahrhundert „Field recordings“ deutscher Rundfunkanstalten; etwas anachronistisch klingt es, wenn um 1800 die „performative Situation ... zum ‚Trigger‘ für musikalische Genialität“ wird (S. 241), und selbstverständlich gibt es laufend „Diskurse“ (S. 157 z.B. in jeder 6. Zeile). Auch wenn man keinem Sprachpurismus das Wort reden will, würde manchmal eine größere Nähe zur „Umgangs-Hochsprache“ die Lektüre erleichtern. Und ein wenig mehr „Stilkunst“ wäre durchaus angemessen. Dann würde man nicht mehr Aussagen „herunterbrechen“ oder „aufladen“ ... Das ändert aber nichts daran, daß hier ein Themenbereich umfassend angegangen wird und man auf die weiteren Bände gespannt sein darf.⁸

Albert Raffelt

QUELLE

Informationsmittel (IFB) : digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/>

<http://informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=9900>

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=9900>

⁸ S. 67, Z. 2 wohl richtiger „Schulz“ statt „Sulzer“; S. 85, Z. 5 v.u.: Franz Kullak; S. 93f. : Alfred Cortot sollte man nicht auf englisch zitieren; S. 107: Alfred Brendels Texte sind wohl zumeist nicht ins Deutsche „übersetzt“, trotz englischer Erstpublikation mancher Bücher.