

Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert

Hrsg. von Thomas Ertelt
und Heinz von Loesch



Kassel/Berlin: Bärenreiter/
Metzler. Bd. 1, 2018, geb.
300 S., 49,99 EUR; Bd. 2, 2021,
geb. 510 S., 69,99 EUR.
ISBN 978-3-476-04791-5;
ISBN 978-3-476-04793-9

„Wie war der neue Bayreuther Ring? Wie die Kritik des letzten Sokolov-Klavierabends?“ Viele Musikenthusiasten sind (immer noch) an solchen Fragen interessiert, lesen die Feuilletons der Tageszeitungen oder hören die beliebten Interpretationsvergleiche im Radio. Kein Zweifel: „Interpretation“ ist ein zentraler Aspekt von Musik überhaupt. Das gilt spätestens seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert auch für den Terminus, der freilich unterschiedlichste Dimensionen einschließt – die Theorie wie die Praxis, die Musizierenden wie die Hörenden, das individuelle Werk wie seine Aufführung, deren Umstände und vieles andere mehr. Der Begriff umfasst derart zahlreiche wie komplexe Aspekte, dass es kaum verwundert, „dass im 20. Jahrhundert viele bedeutende Musiker, Musiktheoretiker und Philosophen eine Theorie der Interpretation schreiben wollten (Schenker, Adorno, Kolisch), doch nur so wenige damit fertig wurden“ (Bd. 1, S. 25), so einer der beiden Herausgeber der vorliegenden Bände der *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Heinz von Loesch.

Es handelt sich also um ein höchst ambitioniertes Unternehmen – ein Handbuch, angelegt auf insgesamt vier Bände. Widmet sich der erste der „Ästhetik und Ideengeschichte“ der Interpretation, so der zweite ihrer „Institutions- und Mediengeschichte“; der dritte soll Aspekten der „Kompositions- und Repertoiregeschichte“ sowie einzelnen „Parametern“ wie Tempo, Dynamik, Klangfarbe etc. gelten, der vierte schließlich den Interpreten selbst und ihren individuellen Konzeptionen, ferner Stilen und Schulen (Bd. 1, S. 7). Es versteht sich von selbst, dass eine solche Vielfalt von Themen kaum im Alleingang zu bewältigen ist. An den vorliegenden ersten beiden Bänden wirkten denn auch nicht weniger als 24 Autorinnen und Autoren mit, was allein schon so manche – wohl nicht zu vermeidende – Überschneidung erklärt.

Wie die Herausgeber einleitend betonen, setzen sie sich mit dem Terminus der Interpretation bewusst von dem speziell auf die ältere Musik bezogenen der Aufführungspraxis ab, ebenso von dem der Aufführung allgemein bzw. der Performance. Sie zielen „im engeren emphatischen Sinne“ auf „eine bestimmte Aufführungshaltung ..., die charakteristisch für die westliche Musik im 19. und 20. Jahrhundert“ ist: „sich einem musikalischen Werk gegenüber spezifisch interpretierend zu verhalten“ (Bd. 1, S. 8). Und damit geht es um Interpretation als Zentralbegriff des hauptsächlich deutschsprachigen Diskurses in einem Zeitraum von gut 200 Jahren.

Am Beginn stehen die unterschiedlichen Theorien der Interpretation: angefangen von den Vortragslehren etwa eines Johann Abraham Peter Schulz mit seinen von der Rhetorik abgeleiteten Maximen des guten musikalischen Vortrags zu Ende des 18. Jahrhunderts über Adolf Bernhard Marx, der sich Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt

dem Einzelwerk zuwendet und (wie dann auch Richard Wagner) den Primat des Geistes gegenüber dem Buchstaben des Notentextes vertritt, dann Hugo Riemanns Phrasierungstheorie bis hin zu bedeutenden Ansätzen des 20. Jahrhunderts, etwa Heinrich Schenkers *Kunst des Vortrags* oder Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* etc. In drei grundlegenden Kapiteln zeichnet Loesch überaus plastisch die Entwicklung von den Vortragslehren zur Werkästhetik nach, von der alten Wirkungsästhetik, also der Vorstellung, dass die Wirkung eines Stücks größtenteils vom Vortrag abhängt, somit der Interpret eine zentrale Rolle einnehme, hin zur Werkästhetik, mit der spätestens Mitte des 19. Jahrhunderts die Forderung einhergeht, der Interpret habe hinter dem Werk zurückzutreten, was eine Überhöhung zum „Priester der Kunst“ (Bd. 1, S. 63) indes keineswegs ausschließt. Für Loesch spiegelt sich in der Theoriegeschichte ein fragiles Dreiecksverhältnis von Autor, Werk und Interpret, in dem die Positionen immer wieder neu ausgehandelt werden – ein faszinierender Prozess, in dem sich die einander ablösenden Tendenzen regelmäßig zu widersprechen scheinen: Geist des Werks versus ‚Buchstaben‘, Interpretenssubjektivität versus Antisubjektivität, aktualisierende versus historisierende Interpretation etc.

Einzelne Aspekte werden in speziellen Beiträgen weiter vertieft, etwa zur Frage, was (lax formuliert) mehr zähle: Wahrheit oder Schönheit, Geist oder Technik, Körper oder Geist? Welche Bedeutung wurde und wird der Spontaneität für eine Aufführung zugeschrieben, welcher Einfluss dem Sehen aufs Hören? Und was bedeutet heute die selbstverständliche Verfügbarkeit von Einspielungen auf Tonträgern, die gleichsam „in entspannter Gleichberechtigung und universaler Zeitgenossenschaft“ (R. Kapp, Bd. 1, S. 278) nebeneinander existieren, für das historische Bewusstsein? Dass all dies in einer fasslichen Sprache gelingt, ohne die Komplexität des Gegenstandes zu unterschlagen, macht diesen ersten theoretischen Band zu einem Wurf und ist vor allem auch angehenden Musikstudierenden als grundlegende Lektüre zur Musikästhetik zu empfehlen. Angesichts der verschiedenen Autoren ist er zudem von einer erstaunlichen Geschlossenheit, was nicht so für den zweiten, schon thematisch weit heterogeneren Band gilt. Hier geht es um „Institutionen“ und „Medien“ als Voraussetzungen und Rahmenbedingungen von Interpretation: Der Blick weitet sich auf Europa und die nicht zuletzt soziologischen Entwicklungen von öffentlichem Konzert und Oper, von Lied und Kammermusik bis hin zu Chorwesen und Kirchenmusik. Den zentralen Protagonisten wie Dirigent, Solist oder Orchestermusiker sind einzelne Artikel gewidmet wie auch der Aufführungsdimension – sprich den Sälen, der Positionierung des Publikums oder der Inszenierung der Auftritte. Hinzu kommen Medien wie Noteneditionen und Tonträger, der Aspekt von Ausbildung, Kritik und

Marketing, und schließlich einer, der quer zu den übrigen zu liegen scheint und doch in allem Handeln enthalten ist, nämlich der Aspekt des Geschlechts: Wie also werden Interpretinnen und Interpreten wahrgenommen, welche Bedeutung haben geschlechtsspezifische Kategorien fürs Repertoire oder für künstlerische Bewertungen (B. Borchard, Bd. 2, S. 464 ff.)?

Der Rahmen ist mithin denkbar weit abgesteckt. Nicht alle Autoren bleiben so konzis beim Thema wie Michael Heinemann in seinem brillanten Kapitel über Interpretation im Raum der Kirche (Bd. 2, S. 447 ff.). Die Voraussetzungen, Rahmenbedingungen und Begleitumstände von „Interpretation“ erhalten mitunter solches Gewicht, dass sie selbst etwas aus dem Fokus zu geraten droht. Und die Fallbeispiele zur Verdeutlichung einzelner Aspekte vermitteln, wie Rebecca Grotjahn in ihrem Beitrag über „Solistinnen und Solisten“ einräumt, nicht selten den Eindruck einer „gewissen Willkür“ (Bd. 2, S. 340). Andererseits aber – und darin dürfte der beträchtliche Gewinn des Bandes liegen – wird das ganze Spektrum der Faktoren, die „Interpretation“ entscheidend beeinflussen können, überaus deutlich. Dabei stößt man immer wieder auf Überraschendes, so etwa in dem Abschnitt mit dem originellen Titel: „Professionalisierung des Publikums“. Gemeint ist die Claque. „Die Wertschätzung ihrer Performance“, bemerken Bettina Brandl-Risi und Clemens Risi, habe sich in den 1830er Jahren u. a. daran bemessen, dass der ‚chef de claque‘ der Pariser Opéra, Auguste Levasseur, ... ein höheres Gehalt von der Direktion als die Gesangsstars bekam“ (Bd. 2, S. 116). „Interpretation“ – so eine Erkenntnis, die sich auf fast jeder Seite dieses oft anregenden Bandes mitteilt – ist bei Weitem nicht nur das, was man vordergründig als solche wahrnimmt.

Norbert Meurs ist als Musikpublizist für Zeitschriften,
Rundfunkanstalten und Konzertveranstalter tätig.
Von 1993 bis 2016 war er Musikredakteur beim SDR bzw. SWR.