

Musik & Ästhetik

HERAUSGEGEBEN VON TOBIAS JANZ,
RICHARD KLEIN, CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF
UND JOHANNES MENKE

Nancy Yunhwa Rao
Wen Deqings *Traces*-Zyklus

Johannes Menke
Bellinis *Norma* und Wagner

Philip Hogh
Eine Lücke in Adornos
Musikästhetik

Julian Caskel
Interpretationsforschung

Claudia Albert
Schreibrhythmen

Sarvenaz Safari
Gösta Neuwirth

Forum Instrumental-
pädagogik
Nicole Besse, Wolfgang
Rüdiger, Martin Widmaier

Ricardo Barbosa
Die Sprachähnlichkeit der
Musik nach Adorno

Felix Pätzold
Brice Pauset auf CD

Boris Voigt
Hanslick im anglophonen
Raum

Michael Spors
>Modulare< Formenlehre

24. Jahrgang, Heft 93, Januar 2020
Klett-Cotta Stuttgart

minimalen Übergangs, der auch den oft behaupteten Selbstmord Elses in Frage stellt.³

Die Beiträge zu Verfremdung und Dissonanz verbinden literarästhetische Kategorien mit zeitgeschichtlichen Katastrophen, vor allem mit dem Ersten Weltkrieg und der Shoah. Dabei soll die Dissonanz als »Kulturmetapher« (106) verstanden werden; sie verweist auf Nichtzusammengehöriges wie das Grammophon im Schützengraben bei Ernst Jünger (105) oder, extremer noch, die zwangsweise von KZ-Häftlingen aufgeführte klassische Musik. Be-, Ver- und Entfremdungen finden sich an zahlreichen Beispielen vom Neoklassizismus über Cage und Henze bis zu Rihm dargestellt. Der Erkenntnisgewinn der beiden Abschnitte liegt weniger in deren präzisier Begrifflichkeit – Komik, Parodie, Persiflage und Entkontextualisierung stehen ohne Weiteres nebeneinander – als in der oft überraschenden Verknüpfung zahlreicher literarischer Werke unter diesem Aspekt, der in der Musikwissenschaft bisher wenig thematisiert wurde. *MGG* verzeichnet ihn nicht und das aktuell maßstabsetzende *Handbuch Literatur & Musik* von 2017⁴ führt zwar beide Begriffe im Sachregister auf, widmet ihnen aber keinen eigenen Beitrag. Ob aber die Analyse von Verfremdung gleich zu einer »neuerlichen Verzauberung« (104) führt? Der Kongressband zu Verfremdungen in der Musik von 2013, in dem auch Görners Beitrag erschien, verspricht angeregt von Brechts Kategorie

»dass wir Musik wortsprachlich nie zu reichend deuten können und uns doch dazu gedrängt fühlen, etwas über Musik auszusagen«. Dieses Defizit tendiere »zur Mythisierung« (117). In der Konkurrenz zwischen Hermeneutikern und Formalisten zählt sich Görner vorsichtig zu den ersteren. Doch sind ihm dafür die Aufführung und insbesondere »die Konzeption einer Musik verstehende Hörerbildung« unabdingbar, wenngleich das Diktum »Hören in Zeilupe wäre widersinnig« (118) nicht überzeugt. Von Kant über Schubart und den »erst in letzter Zeit neu erkannten« Christian Friedrich Michaelis (124) bis zu Heidegger und zuletzt 2014 Hindrichs⁵ rekonstruiert er das immer fragile und spannungsreiche Phänomen des musikalischen Verstehens. Selbst das Repertoire der traditionellen Formen verspricht keine Singarantie, wenn etwa im Spätwerk Schumanns »die Melodieführung opak wird, jähe Tempowechsel, synkoptierte Phrasen musikalische Sinnfolgen auf-

brechen oder gar nicht erst aufkommen lassen.« (130) Zentral erscheint, was aus einem Klang in seinem spezifischen Umfeld wird, nicht, *was er ist* oder gar erzählt (vgl. 134). Ob diese Dynamisierung musikalischer Vorgänge überhaupt noch versprachlicht werden kann, das versieht Görner mit zahlreichen Fragezeichen und dem Verweis auf das »Gestimmt-Innere« als »das entscheidende Korrektiv im hörenden Verstehen« (135). Hier steigert sich das Hören zum Lauschen auf die »Innere Stimme«. Selbst wenn man von diesem intensiven und berührenden essayistischen Text keine musikpädagogischen Handlungsanweisungen erwarten kann, überrascht doch auf den letzten Seiten Görners Vertrauen in die »unbedingte Konzentration auf den einzelnen Ton und Akkord« (137). Mag ihm als klangensiblem Autor und Hörer diese Erfahrung auch vergönnt sein – sie hinterlässt mit den Worten seines wichtigsten Zeitzeugen Wolfgang Rihm *offene Enden*.⁷

Die musikalische Interpretation im Zeitalter ihrer wissenschaftlichen Aufarbeitung

JULIAN CASSEL

Interpretationen kann man von Musikstücken genauso wie von Texten herstellen. Die Reproduktion eines Buches, die Ausführung eines Manuskripts oder der Vortrag eines Gedichts implizieren für schriftsprachliche Medien jeweils ganz verschiedene Vorgänge, wäh-

rend alle diese Begriffe in einem musikalischen Kontext eher als Varianten eines immer gleichen basalen Vorgangs erscheinen. Darin besteht vielleicht ein Kernphänomen bei der Aufarbeitung einer *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*.

3 Vgl. Bilanz der zahlreichen einschlägigen Interpretationen Claudia Albert, *Notenritze in literarischen Texten, Schmitzler, Jahn, Bachmann*, in: *Arthur Schmitzler und die Musik*, hg. v. Achim Aurnhammer, Dieter Martin u. Günter Schmitzler, Göttingen 2014, S. 131-143, hier S. 140 mit Anm. 37. Nach verbreiteter Meinung reichte die verbliebene Dosis Veronal nach dem vorherigen Konsum für einen Selbstmord nicht mehr aus!

4 Vgl. *Handbuch Literatur & Musik*, hg. v. Nicola Cress u. Alexander Honold unter Mitarbeit v. Sina dell'Amico, Berlin/Boston 2016, S. 217, 667 u. 677.

5 *Verfremdungen. Ein Phänomen Bericht Brechts in der Musik*, hg. v. Jürgen Hillesheim, Freiburg/Berlin/Wien 2013. Das Zitat stammt aus dem begriffsgeschichtlichen Beitrag von Klaus-Dieter Krabel, a. a. O., S. 13-32, hier S. 25.

6 Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klanges. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014.

7 Wolfgang Rihm, *Offene Enden. Denkbeugungen um und durch die Musik*, hg. v. Ulrich Mosch, München/Wien 2002.

derf' (wie sie unter diesem Titel nun erstmals systematisch als erster Band eines auf vier Bände angelegten Handbuchprojekts vorgelegt wird): Die Musik zielt als »allographisch-zweiphasige« Kunstform² stets auf eine konkrete Ausführung, die im Zusammenspiel von Notation und Klangnuancen, von körperlicher Aktion und ästhetischer Kontemplation analytisch jedoch zum Teil ungreifbar verbleibt. Somit musste das Projekt einer überhistorischen und umfassenden Interpretationstheorie gleich mehrfach scheitern (24 f.). Doch auch eine historistische Darstellung der Ausführungsgeschichte verbleibt von normativen Grundsatzentscheidungen abhängig: Das Handbuch beschränkt sich aus guten Gründen auf den deutschsprachigen Raum und auf autonomieästhetisch legitimierte Kunstmusik (auch Salonstücke und Populärstile können und müssen interpretiert werden); verzichtet wird zudem auf praxisbezogene Anwendungen, wie sie dem Alternativbegriff der Aufführungspraxis stärker eingeschrieben sind (8).

Es wird eine Darstellung anhand binärer Oppositionen als Abbildung der Theoriegeschichte gewählt: Die wohl bekannteste Unterscheidung zwischen »Geist« und »Buchstaben« des Notentexts ist jedoch nicht in einem eigenen Teilkapitel umgesetzt, sondern erscheint als elementarer Bestandteil schon der Kapitel zur allgemeinen Begriffsgeschichte (76 f.). Es werden danach in weiteren Kapiteln dem »Geist« neben dem

zweite Kapitel in viele für sich treffende Beobachtungen, bei denen in hektischer Folge ein Bogen von der Entstehung des heutigen Konzertablaufs bis zu dessen Überwindung im zerstreuten Hören am Rundfunkempfänger gezogen wird.⁷ Es dürfte reizvoll sein, die historischen Quellen auch mit stärker übergreifenden Theorien zu konfrontieren, wie sich der Gehörsinn im zeitlichen Fluss bei der Wahrnehmung musikalischer Formen orientiert.⁸ Innerhalb der einzelnen Kapitel ergibt sich hingegen eine strahlensatzartige Bündelung: Alle Wege der Interpretationsforschung, so scheint es, führen zu Adorno. Damit wird ein Endpunkt spätestens um 1960 gesetzt, der die Akzeptanz einer musikhistorischen Entwicklungslinie impliziert, die gerade für den Musikbetrieb nicht gültig sein muss. Es wird dezidiert eine Geschichte der Interpretation im abgeschlossenen 20. Jahrhundert vorgelegt (7), wobei jedoch fraglich bleiben muss, ob der Grundbegriff des performativen »Scripts« für die aktuelle Medienkultur von »Samples« und »Streaming« griffig genug ist (22) oder nicht doch eine Projektion avantgardistischer Kunstmotive auf eine weiter kommerzialisierte und künstlerisch in verschiedenste Nischen ausdifferenzierte Kulturentwicklung beinhaltet.

Die Theoriegeschichte wird jedoch gänzlich anders als bei Adorno vornehmlich mithilfe von offenen Kategorienlisten ausgearbeitet, die keinen Anspruch auf deduktive Vollständigkeit mehr erheben (beispielhaft zu vier Tendenzen des Auführungsidealens bei Richard Wagner [33], zu drei Formen eines Gegensatzes von Ausdruck und Technik [198] sowie zu

fünf Aspekten des Interpretationsbegriffs [63]). Diese Listenbildungen ermöglichen eine überaus verständliche und zugleich differenzierte Abhandlung der jeweiligen Themengebiete; doch erscheinen innovativ besonders die Kapitel, in denen systematische Vereinheitlichung angestrebt bleibt, wie im instruktiven Vergleich von Keith Jarrett und Glenn Gould im Kapitel über »Reproduktion und Spontanität« (245 ff.).

Einige Theorielücken werden vermutlich in den nachfolgenden Bänden umso konsequenter ausgefüllt (etwa der Bereich der Sound Studies mit ihrer Rekonstruktion historischer Klangumwelten).⁹ Eine auffällige und bewusste Leerstelle ist der Bereich der englischsprachigen Performance Studies, wo zwar auch ein Mittelweg zwischen Praxisrelevanz und Theorieabstraktion gesucht wird, aber in der Nachfolge des Schenkerianismus beide Pole direkt miteinander geschlossen bleiben. Die Diskussion dieser eigenen Theorielinie beschränkt sich auf zwei kürzere Einzelreferenzen (42; 107). Stärker präsent ist die aktuellere Kritik an diesem »page to stage«-Modell von Nicholas Cook.¹⁰ Eine direkte Folge ist das Fehlen von konkreten Fallbeispielen. Es findet sich im gesamten Band ein einziges Notensexerpt, das im Kapitel zu »Körper und Geist« einer satirischen Zeichnung von Wilhelm Busch gegenübergestellt wird: Partitur und Karikatur bleiben die beiden Pole der Interpretationskritik, aber diese beiden Rezeptionswege bleiben gegenüber der Textexegese bewusst in ein Handbuch zurückgenommen, das sich zunächst als objektivierende Reproduktion, nicht als eigene Interpretation

1 Thomas Erlely/Heinz von Loesch (Hg.), *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1: *Ästhetik-Ideen*, Kassel Bärenreiter: 2018.

2 Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, übers. v. Bernd Philipp, Frankfurt a. M. 1997, S. 112 ff.

3 Heinz Loesch, *Geist und Technik*, in: Erlely/von Loesch, *Geschichte der musikalischen Interpretation* (Anm. 1), S. 196-206.

4 Arne Stollberg, *Körper und Geist*, a. a. O., S. 207-225.

5 Vgl. Bernd Spohnauer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von »hoher« und »niederer« Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel 1987.

6 Vgl. Andreas Dornann, »Eniarte« Zu den sozialen Ursprüngen eines Verdikts im Musikschrifttum von 1871 bis 1948, in: Archiv für Musikwissenschaft 74 (2017), S. 55-74.

7 Vgl. Janina Klassen, *Intendiertes Hören – Hörende als Interpreten*, in: Erlely/von Loesch, *Geschichte der musikalischen Interpretation* (Anm. 1), S. 128-156.

8 Vgl. etwa Jerrold Levinson, *Musik in the Moment*, Ithaca 1997; David Huron, *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge/Mass. 2006.

9 Vgl. Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.

10 Vgl. besonders eindrucklich Nicholas Cook, *The ghost in the machine: towards a musicology of recordings*, in: *Musicæ Scientiæ* 14/2 (2010), S. 3-21, hier S. 5 zu dem polemisch kritisierten Theorievortrag.

tation der musikalischen Aufführungsgeschichte versteht. Als Zusammenfassung grundlegender Entwicklungen der Begriffsgeschichte, wie sie auch andere Forschungsprojekte in jüngster Zeit aufgearbeitet haben, sind dabei jedoch vor allem die einführenden Kapitel in ihrer konzisen und präzisen Auflistung kaum zu überbieten, wobei eben nicht nur die philosophischen, sondern auch die pragmatischen Argumente berücksichtigt werden: »Den Begriff des Reproduzenten, dem kein Partizip zu Grunde liegt, fand man wohl entweder unschön, oder ihm war im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit schon eine andere Bedeutung zugewachsen – jedenfalls begegnet man ihm überhaupt nicht. Das Wort Interpret kennt diese beiden Probleme nicht. Es ist keine Partizipialbildung und schon gar nicht unschön. Eher mag man sich über eine gewisse Prävention des Begriffes wundern.« (Heinz von Loesch [19])

Gerade in dieser Hinsicht bestehen einige auffällige Parallelen im gegenwärtigen Wissenschaftsbetrieb und im Aufführungsbetrieb der »klassischen Musik«: So bleibt eine gewisse Verkrampfung im Umgang mit der notwendigen Gendergerechtigkeit erkennbar. In den 300 Seiten verirrt sich ein einsames, einzelnes Gendersternchen genau dort, wo eine Referenz auf Autor*innen des Publikationsjahres 2018 gegeben ist (12). Gilt das Gendersternchen also ab dem Einführungszeitpunkt der Schreibkonvention, d. h. erlaubt es keine historische Rückdatierung? Mit der Schreibkonvention wird ein Vorrat »mensural« eindeutiger Notationszeichen durchbrochen, während die assoziative Bedeutung des neuen Zeichens nur aus weiteren Quellen erschlossen werden kann: Es ist nicht

und der Abgrenzung von Interpretationsmodi gewidmet wird, obgleich diese Fettketten, wie zumal der Gegensatz von »Espressivo« und »Neuer Sachlichkeit«¹², sich zwanglos vielen Einzelbeobachtungen weiter anheften ließen. Das Wissen um Nutzen und Nachteile einer historisch informierten Interpretationshaltung erscheint derart selbstverständlich eingesickert in alle relevanten Fragestellungen, dass eine explizite Fortführung des eigenen Konflikts zwischen einer Wissenschaft, die die Aufführungspraxis für ihre Authentizitätsansprüche kritisiert, und einer künstlerischen Praxis, die diese Ansprüche so strikt wohl nie vertreten hat, nicht mehr notwendig erscheint (113).¹³

Der Band dokumentiert stattdessen eine komplementäre historische Bewe-

nung des Forschungsblicks: Während die historisierende Aufführungspraxis immer weiter nach vorne auf das späte 19. und das beginnende 20. Jahrhundert vorausgreift, muss die Interpretationsforschung doch beständig auch auf Quellen des 18. Jahrhunderts wie die Instrumentalschalen von Quantz und Carl Philipp Emanuel Bach und die *Theorie der schönen Künste* von Sulzer zurückgreifen. Eine historische Informiertheit der Interpretationspraxis aber wird durch den vorliegenden Band weiter als Voraussetzung gefestigt: Die Klarheit der Argumentation, der Reichtum der Quellen sowie die präzise Textredaktion machen es für Musiker, Dramaturgen und Studierende nochmals schwerer, auf einem Hörerlebnis zu beharren, das ohne die hier zusammengefassten Informationen auszukommen glaubt.

Komponieren ›mit‹ der Form

Eine neue ›modulare‹ Formenlehre von Felix Diergarten und Markus Neuwirth

MICHAEL SPORS

»Vom Kleinen zum Großen, ›vom Menuett zur Symphonie‹ – das ist der Leitspruch, unter dem in diesem Lese- und Arbeitsbuch¹ die wichtigsten Formen galanter, klassischer und romantischer Instrumentalmusik erklärt werden« (Einband). Den Verfassern geht es dabei nicht um einen »Überblick über allgemeine Formprinzipien und Formen der Musikgeschichte in ihrer ganzen Breite« (9), sondern »um die analytische Vertie-

fung in ein eingegrenztes Repertoire, das sich von der Mitte des 18. bis ins frühe 19. Jahrhundert erstreckt«. (9) Eine fundierte Kenntnis dieses Kernrepertoires ermögliche ein weiterführendes Arbeiten auch in Bezug auf »Repertoires anderer historischer Herkunft und Stilistik«. (9) Ausgehend von Menuetten Mozarts und Haydns werden zunächst kleine zweiteilige und dreiteilige Formen vorgestellt, wobei deren jeweiliger Inhalt und inter-

¹² Vgl. Jürg Stenzl, *In Search of a History of Musical Interpretation*, in: *The Musical Quarterly* 79 (1995), S. 683–699.

¹³ Vgl. Daniel Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge 2002.

¹¹ Vgl. zu dieser Theorie Roberto Poli, *The Secret Life of Musical Notation. Defying Interpretative Traditions*, Plymouth 2010, konkret S. 8 f.