Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 38 (1999)

Artikel: Schein-Paradoxa einer nicht paradoxen Kunst : verstreute Beobachtungen zur musikalischen Interpretation

Autor: Danuser, Hermann

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858826

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Schein-Paradoxa einer nicht paradoxen Kunst

Verstreute Beobachtungen zur musikalischen Interpretation*

Hermann Danuser

Die Thematik unseres Symposions erscheint mir als paradox, weil ich in der musikalischen Interpretation partout kein Paradox zu erblicken vermag. Das Thema meines Beitrags ist also aus Not geboren, aus der Not, zu einem als paradox empfundenen Thema etwas Passendes beizusteuern. Was aber könnte dies anderes sein als – List der Vernunft! – selbst eine Reihe von Paradoxa oder zumindest Schein-Paradoxa? Fern, ganz fern liegt mir dabei eine Veranstalterschelte, und zwar um so mehr, als meine ehemalige Kommilitonin Dorothea Baumann mit ihren Kollegen zu unserer Freude organisatorische Perfektionsarbeit geleistet hat.

«Paradoxie» bedeutet laut Brockhaus Enzyklopädie eine «gegen allgemein anerkannte Grundsätze gerichtete Behauptung» oder ein «Widerstreit zwischen an sich gleichbegründeten Sinngehalten» oder schlicht eine «Widersinnigkeit», wobei im Artikel zwischen Paradoxien in der Logik und in der Mathematik unterschieden wird.[1] Ein Paradoxon kann demnach nur auf sprachlicher Basis, als ein Widerstreit von Sätzen, die je für sich genommen wahr sind, bzw. als ein in sich widersprüchlicher Satz zustande kommen. Klassisch zum Beispiel die Wendungen: «Ein Syrer sagt: ‹Alle Syrer lügen.›» Oder: «Ich befehle euch: ‹Seid spontan!›» Oder: «Der Lehrer sagt zu seinen Schülern: ‹Schreibt hundertmal: Ich werde antiautoritär erzogen!›» Die musikalische Interpretation aber ist vieles, nur nicht in diesem Sinne paradox. Paradox jedoch sind einige Erscheinungen an ihr, jedenfalls dann – und erst dann –, wenn wir sie in die entsprechende Sprachform bringen. Meine Bemerkungen präsentiere ich in eher lockerer Form, da ich die launischen Streiflichter nicht in das Korsett eines Systems zu zwängen versuchen will.

* Für die Druckfassung des Textes hat der Autor den Stil der mündlichen Rede, die Bezugnahme auf den 80. Geburtstag seines akademischen Lehrers Kurt von Fischer sowie den beim Kolloquium vorgegebenen Umfang des Beitrags beibehalten.

1 *Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bänden,* 17. Auflage Wiesbaden 1972, Bd. 14, S. 219.

1. Fangen wir an mit einem veritablen Paradox, deren es in der Tradition der Vortragslehre mehrere gibt. Es stammt von Arnold Schönberg, der als Gefolgsmann von Karl Kraus Paradoxien liebte. Der Satz lautet: «Die Bezeichnung des Vortrages wird, je genauer, desto unvollkommener.»[2] Was Schönberg hier im Blick hat, hängt mit dem Prozeß der Verschriftlichung eines in letzter Instanz nicht schriftlich Kodierbaren zusammen. Die Präzisierung des Notentextes führte zu wachsender auktorialer Festsetzung auch von Vortragsmomenten, im Vergleich zur früher aufführungsbezogenen Sinnstiftung dieser Werkdimension. Die Erwartung, durch wachsende Rationalisierung würde die musikalische Notenschrift immer vollkommener, ist scheinhaft – ein Pendant zur Erkenntnis Horkheimer/Adornos in ihrer *Dialektik der Aufklärung*, derzufolge der Prozeß der Aufklärung in die Irrationalität eines neuen Mythos umschlägt. Im Band *Musikalische Interpretation* des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft habe ich eine Übertragung des sprachphilosophischen Gegensatzes zwischen propositionalem und nicht-propositionalem Wissen auf die musikalische Interpretation vorgeschlagen.[3] Demnach irrt, wer glaubt, durch wachsende Präzisierung des Notentextes auf der Ebene der Vortragsbezeichnung (Tempo, Agogik, Dynamik etc.) ließe sich der nicht-propositionale Charakter der Notenschrift qua Aufführungsvorschrift in einen gleichsam propositionalen Charakter umwandeln, so daß die Klang- und Zeitgestaltung eines Werkes durch dessen Autor für alle Zukunft festgelegt wäre. Der nicht-propositionale Charakter bleibt vielmehr konstitutiv bestehen, solange es musikalische Interpretation geben wird. Er bringt es mit sich, daß die Notenschrift für denjenigen, der die Zeichen liest, «unvollkommen» bleibt, vergleichbar der Leerstelle in Wolfgang Isers Theorie des impliziten Lesers.[4] Die Dialektik der nicht-propositionalen Vortragsbezeichnung liegt dabei im Umstand, daß sie sich einerseits – nach Schönberg – der grundlegenden Tendenz zur Durchrationalisierung nicht widersetzen kann (man könne, sagt Schönberg[5], heute

2 Deutschsprachiges Typoskript im Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles. In englischer Übersetzung veröffentlicht durch Leonard Stein (Hrsg.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg,* London 1975, S. 319f. Vgl. hierzu Hermann Danuser, «Zu Schönbergs ‹Vortragslehre›», in *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts». Wien 1984,* hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2), Wien 1986, S. 256f.

3 Vgl. Hermann Danuser, Kapitel «Struktur- und Aufführungssinn», in *Musikalische Interpretation,* hrsg. von dems. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), Laaber 1992, S. 5.

4 Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett,* München 1972, S. 300–358; *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung,* München 1976.

5 Zit. nach Danuser, «Zu Schönbergs ‹Vortragslehre›», S. 256f.

nicht mehr so karg bezeichnen wie Bach oder Mozart), daß sich aber andererseits, indem sich diese Tendenz vollzieht, das Resultat immer weiter von dem Ziel des rationalen Zugriffs entfernt, d.h. immer stärker in Irrationalität umschlägt. Schönbergs Paradox bringt die Schwierigkeit der Komponisten der Moderne zum Ausdruck, im semiotischen System der Partiturnotation sich im Blick auf «Interpretation» notwendigerweise ihren eigenen Absichten zu entfremden.

2. Mit Schönbergs Paradox über die wachsende Unvollkommenheit der immer präziser werdenden Musiknotation hängt zusammen, was ich die Paradoxie der «auktorialen Aufführungstradition» nenne.[6] Das Bestreben, durch möglichst umfassende Vortragsbezeichnung die Sicht des Komponisten festzuschreiben, um den Interpreten möglichst wenig «Interpret» – und möglichst viel «Ausführender» – sein zu lassen, hat sein Korrelat in den Wachträumen einiger Komponisten, in denen sie den Interpreten, ihr ungeliebtes alter ego, am liebsten abgeschafft sähen.

Die Interpretenbeschimpfung gehört zu den Strategien, mit denen Komponisten, und zwar so gegensätzliche wie Schönberg, Pfitzner, Strawinsky oder Hindemith[7], ihren eigenen Standpunkt orten. In diesen Beschimpfungen spiegelt sich eine latente Pseudomorphose der Komponisten an Schriftsteller, Maler und Bildhauer. Deren souveräne Gestaltung des künstlerischen Gebildes erfüllt sie mit Neid, wenn sie sich die zahllosen Möglichkeiten der Entstellung ihrer auktorialen Werkintention durch den Interpreten vergegenwärtigen. Denn, in der Tat, die Aufführung eines Werkes ist ein schöpferischer Akt sui generis, auch wenn man ihn heute – mit Respekt auf den eigentlichen «Urheber» des Werkes – bloß als «nachschaffenden» Akt zu bezeichnen pflegt.

Dieser Terminus «nach-schaffend» ist mehrdeutig und mißverständlich. Keineswegs dürfen wir ihn im Sinne von «nachmachen» (imitare oder emulare) begreifen. Würden wir die Aufgabe des Interpreten in diesem Sinne auffassen, dann bliebe uns ein Verständnis der interpretativen Anstrengung von Generationen, ja Jahrhunderten verschlossen. Diese bedeutende Kulturleistung können wir nur dann erkennen, wenn wir den Akt der Interpretation in gewissem Sinn als einen «Schaffensakt» würdigen, der einer Komposition

6 Vgl. Hermann Danuser, «Auktoriale Aufführungstradition», in *Atti del XIV Congresso della Societa Internazionale die Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale,* Bologna 1987, hrsg. von Lorenzo Bianconi u.a., Bd. III: Free Papers, Turin 1988, S. 331–343.

7 Man vergleiche z.B. Hans Pfitzner, *Werk und Wiedergabe. Gesammelte Schriften,* Bd. 3, Augsburg 1929, S. 179.

klangliche Existenz verleiht[8]. Als notierte Komposition, die erst vom Interpreten (gegebenenfalls auch vom Autor selbst in dieser Funktion) klanglich «erschafft» wird, ist das musikalische Werk in einer andern als seiner ästhetisch erfahrbaren Existenzform «geschaffen», es existiert – wie uns die philosophische Ästhetik lehrt – in dieser Form, der Partitur also, gewissermaßen nur virtuell. Wehe aber dem Komponisten, dessen Hybris auf einen vom Interpreten losgelösten, absoluten musikalischen Schaffensakt zielte! Zwar bieten uns Elektronische und Computer-Musik Perspektiven, die eine Entwicklung in diese Richtung aufzeigen, doch unter den traditionellen Voraussetzungen besiegelte ein Komponist damit seinen eigenen Untergang. Die Werke – wir kommen darauf zurück – leben und existieren nur als sich verändernde.

3. Der Interpretationsakt reicht, komplex wie er ist, bei der Live-Aufführung bekanntlich über die Dimension des bloß Akustischen weit hinaus. Insbesondere umfaßt er auch visuelle und kommunikative Aspekte. Wie weit die musikalisch-akustische Erfahrung durch Vorwissen gesteuert und durch simultane visuelle Komponenten beeinflußt wird, haben musikpsychologische Experimente – u.a. von Klaus-Ernst Behne[9] – vielfach erwiesen. Sie sind für eine Theorie des musikalischen Charakters wichtig, denn sie zeigen, daß sich Charakter bei der Musikinterpretation nicht in der akustischen Dimension erschöpft, sondern darüber hinaus visuell-gestische Faktoren umfaßt. Wir nehmen Musik als eine andere wahr, je nachdem, welche Person wir als ihren Autor wissen und zumal wen wir als ihren Interpreten am Werke sehen – ob zum Beispiel eine junge, feurige Frau oder ein älterer, gesetzter Herr.

4. Peter Gülke hat vor Jahren darauf hingewiesen[10], daß eine gezielte Veränderung der musikalischen Werke notwendig sei, um den Gefahren der Kanonisierung, der drohenden «Versteinerung» eines Lebendigen, des im Fluß befindlichen, aktuell sich formierenden musikalischen Gedankens Einhalt zu gebieten. Darum weise ich jede Dogmatik historisierenden Zugriffs – mit

8 Vgl. hierzu Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905* (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 5), Laaber 1996.

9 Klaus-Ernst Behne, «‹Blicken Sie auf den Pianisten?!› Zur bildbeeinflußten Beurteilung von Klaviermusik im Fernsehen», in *Medienpsychologie* 2 (1990), S. 115131; ders., «Musik im Fernsehen – Leiden oder Lernen? Auditives und audiovisuelles Musikerleben im experimentellen Vergleich», in *Rundfunk und Fernsehen* 2 (1990), S. 222–241.

10 Peter Gülke, «Die Verjährung der Meisterwerke. Überlegungen zu einer Theorie der musikalischen Interpretation», in *Neue Zeitschrift für Musik* 127 (1966), S. 6–12.

Rücksicht auf terminologische Empfindlichkeiten spreche ich im oben genannten Handbuch-Band von einem «historisch-rekonstruktiven» Modus der Interpretation – als ungerechtfertigt und künstlerisch obsolet zurück. Als ein Modus ist der historisch-rekonstruktive ohne Frage legitimiert – in jüngerer Zeit gar mit aufsehenerregenden Ergebnissen, die Richard Taruskin bewogen haben, als wirklich «neue» Musik unserer Zeit die «Early Music» zu bezeichnen[11] –, als ein Modus unter anderen, keineswegs jedoch als einer, der gegenüber den beiden anderen Interpretationsmodi, dem «traditionellen» und dem «aktualisierenden», privilegiert oder gar einzig legitimiert wäre.

Veränderungen sind also nötig, um ein Werk als identisches zu bewahren. Auch dies ist nicht in strengem Sinn ein Paradox, höchstens eine Art von Scheinparadox, entsprechend der Lebensmaxime: Du mußt dich ändern, um Du selbst zu bleiben!

5. Erläutern möchte ich dies am Beispiel eines Stücks, bei dem der visuell kommunikative Anteil des Interpreten gegenüber dem akustischen extrem groß ist: John Cages Tacet-Stück *4'33"*. Dadurch, daß der Inhalt dieses Avantgardestücks, das Schweigen des Interpreten und die Wahrnehmung zufälliger Ereignisse im Aufführungsraum, rezeptionsgeschichtlich längst allgemein bekannt geworden ist, hat sich die Wahrnehmungssituation bei einer herkömmlichen «Interpretation» dieses Stücks für das Publikum im Vergleich zur Ursprungssituation fundamental verändert.

Ein pfiffiger Student meines einstigen Freiburger Seminars – Johannes Günther – kam daher auf folgende Idee: Im Rahmen eines Seminars über musikalische Interpretation kündigte er die Darbietung eines eigenen Stücks auf der Oboe an. Die Spannung aller Anwesenden war, entsprechend der Seltenheit eines solchen Ereignisses in der Musikologie, riesig. Günther legte ein Notenblatt auf den Ständer, setzte zum Oboenspiel an, spielte aber nichts, sondern verharrte in der Pose des Zum-Spiel-Ansetzens. Nach einiger Zeit – genauer: nach 4'33" – verkündete er, das Stück sei nun zu Ende. Es habe sich aber keineswegs um ein Stück von ihm selbst gehandelt, sondern vielmehr um eine Interpretation von Cages *4'33"*. Durch diesen Trick ist es ihm gelungen, diesem abgegriffenen Stück die faszinierende Qualität einer «unverbrauchten» Wahrnehmungssituation wiederzuverleihen.

11 Richard Taruskin, «The Pastness of the Present and the Presence of the Past», in: Nicolas Kenyon (Hrsg.), *Authenticity and Early Music. A Symposium,* Oxford und New York 1988, S. 137–207.

6. Wenn wir von Interpretation in einem musikwissenschaftlichen Seminar sprechen, nähern wir uns einer Hommage für unseren verehrten Jubilar an. Cage zwar in Ehren, doch nicht Schweigen und Stille bestimmten die pädagogischen Maximen Kurt von Fischers. Klingende Musik durfte in seinen Lehrveranstaltungen nicht fehlen. Sie darf es jetzt noch weniger. Darum erlaube ich mir, Ihnen, um unsere anschließende Diskussion anzuregen, zwei gegensätzliche Musikbeispiele vorzuspielen, das eine – pointiert ausgedrückt – aus der «Archäologie», das andere aus der «Futurologie» der musikalischen Interpretation. Ich möchte sie als Musik wirken lassen, ohne sie meinerseits bereits zu kommentieren.

– Hörbeispiel 1: Carl Reinecke spielt Schumanns Klavierstück «Warum?» aus den *Phantasiestücken* op. 12 – am 20./21. Januar 1905 aufgenommen auf Welte-Mignon.[12]

– Hörbeispiel 2: Gerd Zacher: Nr. 9 der zehn Interpretationen des Contrapunctus I aus J. S. Bachs *Die Kunst der Fuge* («Sons brises», für Juan Allende Blin).[13]

7. und, wie es sich bei der Glückszahl geziemt, auch letztens: Eines ist nicht paradox, sondern für uns im Gegenteil schon fast selbstverständlich: Mit welchem Elan unser lieber Kurt von Fischer noch immer in die wissenschaftliche Diskussion eingreift, um welches Problem sie sich auch immer drehen mag. Kein Zufall aber ist die Wahl des Themas unseres Symposions. Jeder, der zwischen 1957 und 1979 in seinem Zürcher Seminar studierte, hat die Kategorie der musikalischen Interpretation in ihrer notwendigen Ambiguität gleichermaßen eindringlich erfahren – als hermeneutische Anstrengung des deutenden Verstehens der Werke und ihres historischen Kontextes einerseits, als ihre aufführungspraktische Darstellung in klanglicher Form andererseits.

Wir haben uns zu Ehren und im Zeichen Kurt von Fischers hier versammelt. In seinem Sinne und zugleich in unser aller Sinne verständigen wir uns im freundschaftlich-wissenschaftlichen Dialog über das, was wir alle lieben, die musikalische Kunst. So kommen wir ihr, der Kunst, näher, mit ihr kommen wir uns aber auch einander näher – und damit letztlich uns selbst.

12 CD *The Closest Approach to 19th Century Piano Interpretation, Welte-Mignon 1905/06,* erschienen 1992 bei archiphon, ARC–106.

13 CD: Gerd Zachers Festival *Die Kunst einer Fuge*, erschienen 1968 bei Polydor International, Nr. 2310010.