

Geschichte der musikalischen Interpretation
im 19. und 20. Jahrhundert

Band 2: Institutionen – Medien

Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert

Herausgegeben im Auftrag des
Staatlichen Instituts für Musikforschung
Preußischer Kulturbesitz, Berlin



**Staatliches Institut für
Musikforschung**
Preußischer Kulturbesitz

Band 2

Institutionen – Medien

Herausgegeben von

Thomas Ertelt und Heinz von Loesch

Bärenreiter

Metzler

Auch als eBook erhältlich: ISBN 978-3-7618-7051-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 2021
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J. B. Metzler, Berlin
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Umschlagabbildung: Blick in den großen Saal der Berliner Philharmonie mit
der Karl-Schuke-Orgel (vor 2002). © Archiv Berliner Philharmoniker
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel, Jo Wilhelm Siebert, Heinz von Loesch
Layout und Satz: Dorothea Willerding
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2082-7 (Bärenreiter) | ISBN 978-3-476-04793-9 (Metzler)
Gesamtwerk: ISBN 978-3-7618-2080-1 (Bärenreiter) | ISBN 978-3-476-04803-5 (Metzler)
www.baerenreiter.com | www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort	9
Öffentliches Konzert und Oper.	13
<i>Peter Niedermüller</i>	
Grundannahmen 13 Öffentliches Konzert 18 Oper 30	
Orte und Formen der Aufführung	41
<i>Peter Niedermüller</i>	
Der Ort der Aufführung – der Raum der Aufführung 41 Formen der Aufführung 51	
Repertoire and Programming	61
<i>William Weber</i>	
Introduction 61 Canonic Repertoires Originating in the Eighteenth Century 63 The New Era in Opera, Virtuosos, and Concert Societies 65 Concert Societies and the Rise of Classical Music 67 The Rise of the Modern Opera Canon 72 Concerts Focused on Popular Repertoire 74 The Crisis of New Music 77 The Consolidation of the Operatic Canon 78 Classics and New Music in Concert Life of the 20 th Century 82 Aspects of Decline and Reshaping in Classical-Music Concerts 84 Public Taste for Contemporary Opera 86 Looking Back 88	
Praktiken des Auftritts und des Publikums. Zur Aufführungsdimension in Konzert und Oper.	92
<i>Bettina Brandl-Risi – Clemens Risi</i>	
Rahmenüberlegungen und theoretische Grundlagen 92	
Schlaglichter auf die Geschichte der Auftritte und des Publikums 99	
Positionen und Situierungen von Auftritten 103 Positionen und Positionierungen des Publikums 106	
Fallstudien 109	
Virtuosen-Konzerte des 19. Jahrhunderts 109 Italienische Oper des 19. Jahrhunderts 111	
Professionalisierung des Publikums: Die Claque 116 Richard Wagner und der abgedunkelte Zuschauerraum: Anspruch und Wirklichkeit 118	
Tendenzen im 20. und 21. Jahrhundert 123	
Kritik und Marketing	132
<i>Christiane Tewinkel</i>	
Zu Geschichte und Systematik der Musikkritik 132 Interpretationskritische Dimensionen der Vermarktung von Musik 143	

Technische Medien I: Produktion von Tonträgern	151
<i>Christian Schaper</i>	
Lost in translation: Tonträger als technisch-mediale Repräsentationen	151
Musikalische Interpretation unter den Bedingungen mechanischer Schallaufzeichnung	152
Reproduktionsklaviere und »Künstlerrollen« als Gegenstände der Interpretationsforschung	159
Elektrifizierung und Repertoireerweiterung	163
Magnetbänder und frühe Stereophonie	164
Vom Konzertsaal zum Tonstudio	166
Kontinuität im Wandel oder: Das Ende des Zeitalters der Tonträger?	173
Technische Medien II: Rezeption von Aufnahmen	180
<i>Jo Wilhelm Siebert</i>	
Wiederholbarkeit	180
Exploitativer Modus der Rezeption	186
Zeugnisse	188
Aufnahmen als Konkurrenzphänomen	191
Das Problemfeld Nachahmung	195
Noteneditionen und Aufführungsmaterialien als Quellen der Interpretationsgeschichte	210
<i>Johannes Gebauer – Kai Köpp</i>	
Gedruckte Notenausgaben	210
Der Musikalienmarkt im 19. Jahrhundert	210
Denkmäler und Gesamtausgaben	212
Bezeichnete Notenausgaben des 19. Jahrhunderts	213
Notenausgaben im 20. Jahrhundert	217
Praktische Notenausgaben als Quellen für die Interpretationsforschung	220
Handschriftliches Stimmenmaterial in der Interpretationsforschung	226
Uraufführungsstimmen in der Kammermusik	227
Uraufführungsmaterial zu großbesetzten Werken	229
Einfache Stimmensätze für »Quartett-Proben« im »Zimmer«	230
Herstellung von Dubletten für großbesetzte Aufführungen	232
Interpretation und Musik-(Aus-)Bildung. Zwischen Institutionalisierung, Systematisierung und Individualisierung.	237
<i>Dörte Schmidt</i>	
Höhere Bildung	239
Methode	244
Gegenprobe: Die Selbstdarstellung der Institutionen in den Jahresberichten	257
Stil	261
Ausblick: Historische und mediale Zäsuren	267
Der Dirigent als Interpret	273
<i>Wolfgang Hattinger</i>	
Entwicklung des Dirigierens bis ins 19. Jahrhundert	274
Übergang zum modernen, interpretierenden Dirigenten	281
Dichotomien der Dirigierauffassung?	285
Der moderne Dirigent	292
Der Dirigent im 20. Jahrhundert	296
Jüngste Entwicklungen	303
Orchester, Orchestermusiker, Orchestertraditionen	309
<i>Gesine Schröder</i>	
Besetzungen und Besetzungsstärken in Orchestern nach 1800	311
Zeitgeschichtsbedingte Schwankungen der Besetzungsstärken	315
Fusionen	317
Qualifikation	318
Tatsächlich gebrauchte Instrumente	319
Weitere Umbesetzungen	325
Sitzordnungen / Aufstellungen	326
Orchestrale Spieltechniken, Spiegelpflogenheiten	331
Retuschen, Striche, Einlagen	332
Proben	334

Zwischen Selbstinszenierung und Werkinterpretation:

Solistinnen und Solisten 340

Rebecca Grotjahn

Der sich selbst inszenierende Solist 341 Produzieren, Reproduzieren, Fantasieren 346

Fantasierendes Produzieren 349 Produzieren eigener Kompositionen 353 Reproduzieren als Inszenierung des Solisten 355 Reproduzieren als Interpretieren 358

Lied- und Kammermusikultur 368

Martin Günther

Lied und Kammermusik als ideelle und performative Konzepte 368

Zwischen Privatheit und Öffentlichkeit 370

1800–1850: Professionalisierung 370 1850–1900: Institutionalisierung 373

Intimität und Authentizität: Zur Interpretations- und Rezeptionsästhetik 377

Kammermusikpraxis und Gesprächstopos 377 Liedvortrag und Subjektivität 379 Authentizität als interpretationsästhetisches Paradigma nach 1850 380

1900–1933: Umbrüche 383

Kunstlied- und Kammermusikpraxis als Teil des öffentlichen Konzertlebens 383 ›Intime Musik‹, Konzertreformen, Gegenöffentlichkeit(en) 385 Mediengeschichtliche Aspekte 388

1945–2000: Re- und Dekonstruktionen 390

Adornos ›kleiner Saal‹ 390 Kunstlied und Tradition 391 Kammermusik und Avantgarde 393

»Widerstand der Materie«? Oper und Musiktheater 400

Stephan Mösch

Vorüberlegungen 400

Die Idee des mobilen Dispositivs 401 Oper und Corporate Identity 402

»Widerstand der Materie«: Zwei Fallbeispiele 404

Gustav Mahler an der Wiener Hofoper 404 Otto Klemperer und die Krolloper 408

Zwischen Institution und Interpretation: Ensemblearbeit in wechselnden Kontexten 410

Allgemeine Aspekte 410 Was heißt Wiener Mozart-Stil? 411 Fritz Busch in Glyndebourne, Teodor Currentzis in Perm 413

»Erste Ausprägung modernen Musiktheaters«: Die Grand Opéra und andere Modelle des 19. Jahrhunderts 416

Sonderprojekte als Normalfall: Franz Liszt in Weimar 416 Paradoxien der Grand Opéra 417

Erleben, codiert: Cosima Wagners »Bayreuther Stil« 420

Strategien der Legitimation: Zur heutigen Situation 422

Chorwesen.....	428
<i>Wolfgang Dinglinger</i>	
Chorwesen in einzelnen Ländern und Regionen	428
Chorformen	432
Größerer gemischter Chor	435
Männerchor – Frauenchor	438
Arbeiterchor	440
Rundfunkchor	440
Vokalensemble	442
Knabenchor	442
Chorleitung	443
Kirchenmusik.....	447
<i>Michael Heinemann</i>	
19. Jahrhundert	448
Kriege und Nachkriegszeiten	454
Reformen	459
Interpreten und Interpretinnen – in der Genderperspektive	464
<i>Beatrix Borchard</i>	
Geschlechtsspezifische Diskurse: Konstanz und Wandel	465
»Der reine Geist der Kunst«: Teresa Milanollo	466
Neue Repertoires – neue Blickwinkel:	
Marie Soldat und Gabriele Wietrowetz	470
Männlich/weiblich als Bewertungskategorien	473
Kammermusik als geschlechtsneutrales Repertoire?	477
Entwicklungen und Spielräume	486
Personenregister.....	493
Abbildungsnachweis.....	509

Vorwort

Band 2 unserer Buchreihe widmet sich in erster Linie den Institutionen und Medien, die für die Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert von Bedeutung sind, dann aber auch den – wiederum von Institutionen und Medien abhängigen – verschiedenen Gattungen oder Besetzungen der Musik.

Hinsichtlich der Institutionen und Medien sind im 19. Jahrhundert vor allem drei große Gegenstandsbereiche von Bedeutung: erstens all das, was unter den Begriff Konzertwesen fällt, zweitens der Komplex Noteneditionen und Aufführungsmaterialien sowie drittens das System von Ausbildung und Lehre.

Kennzeichnend für das 19. Jahrhundert ist zunächst einmal die umfassende Ausbreitung des öffentlichen, sogenannten bürgerlichen Konzertwesens – das genauer gesehen lange Zeit eher ein aristokratisch-bürgerliches Konzertwesen war – mit allem, was dazugehört: dem Bau von Konzertsälen, der Etablierung der Veranstaltungsform Konzert, bei der vor allem Musik dargeboten und angehört (und nicht getanzt, gegessen oder geplaudert) wird sowie – gleichsam als dessen Kehrseite – einer strikten Erziehung von Musikern und Publikum zu Konzentration, Stille und Andacht. Zugleich richtete man immer mehr stehende, durch die öffentliche Hand finanzierte Orchester ein – Orchester, deren Besetzungstärken ständig stiegen –, und es bildete sich der Dirigent heraus, den es in der uns bekannten Form vor dem 19. Jahrhundert kaum gegeben hat, sowie ein Ethos größer werdender Orchester mit einer wachsenden Zahl von Tuttiisten samt einer umfangreichen und differenzierten Probenkultur. Teil des sich ausbreitenden Konzertwesens war schließlich die partielle Kanonisierung von Repertoire und Programmgestaltung sowie die Etablierung der Musikkritik.

Im Bereich der Noteneditionen und Aufführungsmaterialien setzten sich im 19. Jahrhundert gedruckte gegenüber handschriftlich verbreiteten Materialien durch. Es bildeten sich so verschiedene Typen heraus wie instruktive Ausgaben und Interpretationsausgaben auf der einen sowie Denkmäler- und am Ende des Jahrhunderts auch Urtextausgaben auf der anderen Seite. Das System der Musikausbildung wandelte sich durch die Gründung städtischer und staatlicher Einrichtungen (Konservatorien und Musikhochschulen) mit ihren eigenen Lehr- und Prüfungsregularen.

Im 20. Jahrhundert dauerten Etablierung wie kontinuierlicher Wandel all dieser Institutionen und Medien an, wobei jetzt mehr und mehr auch die Medien der technischen Speicherung, Reproduktion und Distribution hinzukamen, darunter Schallplatte und Klavierrolle, Radio und Fernsehen, CD und DVD, schließlich das Internet.

In sämtlichen der genannten Aspekte liegen wichtige Voraussetzungen für die Geschichte der Interpretation. Es beginnt mit der flächendeckenden Ausbreitung des öffentlichen Konzertwesens und der Einrichtung stehender Orchester. In ihnen liegt der Garant für eine genügend große Zahl an Zuhörern wie an Musikern, die in der Lage sind, immer wieder Konzerte zu veranlassen und Aufführungen kleiner wie größer

besetzter Werke zu realisieren. Der Bau von Konzertsälen, ferner die Etablierung der Veranstaltungsform Konzert sowie schließlich die Konditionierung von Zuhörern und Musikern auf Konzentration, Stille und Andacht beförderten die aufmerksame Rezeption von Musik wie ihrer Interpretation. Mit dem Dirigenten, der selbst nicht mitspielt, sondern die Aufführung verantwortlich leitet, bildete sich eine Instanz heraus, die im allgemeinen Bewusstsein zum Interpret *par excellence* wurde. Eine entsprechende Probenkultur wie eine Kultur (großer) Orchester mit Konzertmeistern, Stimmführern und Tuttiisten, die genau wissen, worin ihre Aufgaben bestehen und worin nicht, sorgte dafür, dass dem Dirigenten auch – um ein viel gebrauchtes Bild zu verwenden – ein entsprechend leistungsfähiges ›Instrument‹ zur Verfügung stand. Die Kanonisierung eines Kernrepertoires bei regelmäßiger Wiederkehr ein und derselben Werke brachte verschiedene Lesarten der Werke unweigerlich mit sich und ermöglichte deren Vergleich; die Musikkritik sorgte dafür, dass das Ganze auch öffentlich reflektiert und – Bildung, Erfahrung und gutes Gedächtnis des Kritikers vorausgesetzt – entscheidende Dinge unter Umständen überhaupt erst registriert wurden.

Gedruckte und immer preiswertere Noten garantierten die zunehmende Verbreitung und Zugänglichkeit von Kompositionen; sei es in speziell für Aufführung und Interpretation eingerichteter Gestalt (praktische und instruktive Ausgaben), sei es in den Nuancen bzw. mit den Empfehlungen namhafter Interpreten (Interpretationsausgaben) oder sei es in den vor allem die Intentionen des Autors dokumentierenden Denkmäler- und dann Urtextausgaben. Mit der Gründung von Konservatorien und Musikhochschulen verstetigte sich die Musikausbildung, lokale Traditionen traten zurück; die Ausbildung wurde zu Teilen intellektueller und trug damit ihrerseits nicht unwesentlich zur Herausbildung von Interpretation im emphatischen Sinne bei.

Mit den Medien der technischen Reproduktion im 20. Jahrhundert – der Speicherung und Distribution – vergrößert sich dann noch einmal sprunghaft die Zahl der Zuhörer und später auch Zuschauer. Vor allem vergrößert sich aber die Zahl an zugänglichen Interpretationen aus aller Welt und aus allen Zeiten der Aufnahmegeschichte. Zwar ist der Hörer jetzt frei, sich beim Musikgenuss wieder zu bewegen, zu essen, zu plaudern oder ganz anderen Beschäftigungen nachzugehen. Doch kann er bestimmte Interpretationen auch besonders aufmerksam hören, kann sie wiederholt hören, im Ganzen wie in Details, mit Noten und ohne Noten, und er kann sie im direkten Vergleich mit anderen Interpretationen hören. Dem einfachen Zuhörer bietet sich die Möglichkeit des beliebten Spiels des Interpretationsvergleichs – der Erforschung der musikalischen Interpretation eröffnet es ganz neuartige Zugangswege. Für die Interpretierenden selbst bedeutet es neben der lang ersehnten Ehre, nun auch ›unsterblich‹ zu werden, dass man ihre Interpretationen jetzt sehr viel genauer hören und nachvollziehen kann: in ihrer spiel- und gesangstechnischen Vollkommenheit oder Unvollkommenheit wie in der künstlerischen Konzeption und in den gestalterischen Details. Dies blieb dann, worauf immer wieder hingewiesen wurde, nicht ohne Folgen für die Interpretation selbst. Auswirkungen hatte es ebenso auf die technische Perfektion wie auf die Genauigkeit und ›Objektivität‹ der Wiedergabe sowie schließlich auf die ganz bewusste Positionierung von Interpretationen neben anderen, auf die gezielte Annäherung an sie bzw. – wohl häufiger – Abgrenzung von ihnen.

Spätestens hier wird deutlich, dass die Institutionen und Medien der Musik nicht nur einen sekundären und akzidentellen Rahmen für Interpretation bilden. Interpretation, verstanden als individuelle Lesart einer Komposition, wurde durch die Institutionen und Medien vielmehr aktiv und substantiell befördert, wenn nicht überhaupt erst hervorgebracht: zunächst durch das Repertoireprinzip im Rahmen des öffentlichen Konzerts des 19. Jahrhunderts – den Sachverhalt, dass man partiell immer wieder dieselben Werke hörte, und das immer wieder auch durch verschiedene Interpreten –, dann dasselbe in potenziierter Form im 20. Jahrhundert auf dem Markt der Tonträger. Die Künstler boten die Werke nicht nur sozusagen unvermeidlich, gleichsam automatisch in verschiedenen Lesarten – sie wollten und mussten sie in verschiedenen Lesarten bieten: um sich selbst eine Daseinsberechtigung zu geben und um eine Musikkultur am Leben zu erhalten, die vor allem auf der wiederholten Interpretation ein und desselben Bestandes an ›Meisterwerken‹ beruht.

Wurden Dirigent und Orchester samt Konzertmeistern, Stimmführern und Tuttiisten bereits unter den Institutionen und Medien genannt – und natürlich lassen sie sich auch als solche bzw. als ›Submedien‹ begreifen –, so gab es andere Typen von ausübenden Musikern im Rahmen des sich ausdifferenzierenden Konzertwesens, die hier gleichfalls erwähnt werden müssen: die Solisten, Kammermusiker, Liedsänger und Liedbegleiter, die Operndarsteller, Chordirigenten und -sänger sowie die Kirchenmusiker. Dirigenten und Orchester werden beim ersten Zugriff zunächst einmal mit der symphonischen Musik assoziiert, die anderen Arten von Musikern dagegen mit anderen Gattungen der Musik. Und so wie in diesen die Aufgabe oder Funktion der Musiker eine jeweils andere ist, ereignet sich darin auch Interpretation in je anderer Weise. Die Darstellung geht hier von einer historischen Reflexion über verschiedene Musikertypen zu einer von Interpretation im Rahmen verschiedener Gattungen der Musik über, womit wir beim zweiten eingangs genannten Gegenstand des Bandes wären: Wie ereignet sich Interpretation in symphonischer Musik, wie in Lied und Kammermusik, wie im Rahmen von Oper und Musiktheater, Chor- und Kirchenmusik? Wer ist jeweils verantwortlich für die interpretatorischen Entscheidungen, welche Spielräume für Interpretation gibt es aber überhaupt?

Natürlich gibt es auf all diese Fragen keine einfachen Antworten, denn abgesehen davon, dass die konkreten Situationen in der Regel komplizierter sind als hier suggeriert, war vieles im Laufe von über zwei Jahrhunderten dem historischen Wandel unterworfen. Eine gemeinsame Tendenz scheint dabei am ehesten in der Enthierarchisierung künstlerischer Entscheidungsprozesse zu liegen. Den tyrannischen Feldherren als Dirigent dürfte es inzwischen ebenso wenig mehr geben wie den Primarius des Streichquartetts, der mehr ist als ein *Primus inter pares*, oder den Liedbegleiter, dessen vordringliche Frage ist: »Bin ich zu laut?« (Gerald Moore, *Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist*, London 1962) Äußere Kennzeichen für diese Tendenz mögen dafür ebenso der Sachverhalt sein, dass heute kaum ein Quartett mehr einfach den Namen seines ersten Geigers trägt, wie auch, dass kein Sänger und keine Sängerin mehr unbefangen von seinem / ihrem ›Begleiter‹ sprechen. Hinsichtlich der Interpretationsspielräume lässt sich zusammenfassend vielleicht sagen, dass sie in den stärker funktional gebundenen Gattungen wie in der Kirchen- und in Teilen der Chormusik,

aber auch in Oper und Musiktheater geringer zu sein scheinen als in den Gattungen der autonomen Kunstmusik Sonate, Kunstlied und Streichquartett sowie in der symphonischen Musik. Aber schon diese Aussage geht wahrscheinlich einen Schritt zu weit.

Ein Kapitel von zentraler Bedeutung steht ganz am Schluss, das zur Rolle der Interpretin in der Geschichte der musikalischen Aufführung seit dem frühen 19. Jahrhundert: der Sängerin, Instrumentalistin, Dirigentin. Wobei die Frage eines genauen Verständnisses des Begriffs Interpretation – im weiteren Sinne als Aufführung *per se* oder im engeren als Interpretation im emphatischen Sinne – noch einmal eine überraschende Bedeutung gewinnt.

*

Unser Dank gilt zunächst einmal den Autorinnen und Autoren, die sich der Mühe unterzogen haben, die jeweils mehr als zweihundertjährige Geschichte großer Forschungsgegenstände – ganzer musikalischer Institutionen, Medien und Submedien – ins Auge zu fassen, sie spezifisch auf die Frage der musikalischen Interpretation und ihre Geschichte zu beziehen und das Ganze auf vergleichsweise engem Raum darzustellen.

Besonderer Dank gilt den Autoren und Autorinnen, die Teilkapitel oder ganze Kapitel mit deutlicher Verspätung übernommen haben, sei es, weil ursprünglich vorgesehene AutorInnen ausfielen, sei es, weil sich erst im Verlauf der Arbeit herauskristalisierte, in welchem Kontext einzelne Aspekte am besten abzuhandeln wären.

Dank gebührt erneut dem Wissenschaftlichen Beirat des Staatlichen Instituts für Musikforschung, der die Entstehung des Projekts konstruktiv und kritisch begleitet hat, und hier besonders Anne Shreffler (Cambridge / MA), ohne deren nachdrückliches Beharren es einen eigenen umfangreichen Band zu den Institutionen und Medien wahrscheinlich nicht gegeben hätte.

Gedankt sei den Verlagshäusern Bärenreiter und Metzler für ihr anhaltendes Interesse an dem Projekt sowie der Stiftung Preußischer Kulturbesitz für die Finanzierung von Autor*innentreffen zur intensiveren Absprache aller Beteiligten.

Auf das Herzlichste gedankt sei Jutta Schmoll-Barthel (Bärenreiter-Verlag) und Jo Wilhelm Siebert (Staatliches Institut für Musikforschung) für umfangreiche Lektorats-tätigkeiten sowie Dorothea Willerding (Bärenreiter-Verlag) für den Satz mit allem Unvorhergesehenen, das immer wieder dazukommt. Die Zusammenarbeit war erneut eine ungetrübte Freude.

Zum Schluss noch ein Wort zu männlichen Formen, weiblichen Formen, generischen Maskulina, Partizipialbildungen, Gendersternchen und großen Is. Da alle Formen etwas für und etwas gegen sich haben, die Geschmäcker höchst verschieden, Lesende inzwischen aber auch hinreichend im Umgang mit allen Formen geübt sind, haben wir darauf verzichtet, die Sache über 500 Seiten hinweg zu vereinheitlichen. Jede/r AutorIn hat selbst und für seinen / ihren Text entschieden, welche Wortformen er / sie benutzen möchte. Wir hoffen, dass daraus keine Irritationen entstehen, die den Lesegenuss trüben könnten.

Berlin, im Februar 2021
Thomas Ertelt und Heinz von Loesch

- Ross, Alex (2007):** *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York
- Roueff, Olivier (2013):** *Jazz, les échelles du plaisir*, Paris
- Schott, Eberhardt (1921):** *Zur Soziologie der Bühne. Die Oper im Jahrzehnte 1901/02–1910/11*, Diss. masch., Heidelberg
- Schott, Sigmund (1913):** *Die Opernaufführungen der deutschen Bühnen und des Gr. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim im Jahrzehnt 1901–1911*, Mannheim
- Sposato, Jeffrey S. (2018):** *Leipzig After Bach. Church and Concert Life in a German City*, New York
- Stollberg, Arne (2013):** »Wie wackelig! Macht das hübsch fest!« Wagners *Meistersinger* und die Kanonisierung des Provisorischen, in: Klaus Pietschmann / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, München, 461–481
- Talbot, Michael (Hrsg.) (2000):** *The Musical Work: Reality or Invention?* Liverpool
- Thémines, Mark de (1974):** *L'École Française à propos de l'inauguration de l'Opéra*, in: *L'Art musical* 3.12.1874, 389–390
- Thrun, Martin (1995):** *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, 2 Bde., Bonn
- Toelle, Jutta (2007):** *Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860–1900*, Kassel
- Velde, François (in Vorb.):** *A Quantitative Approach to Understanding Opera Canons*
- Weber, William (1992):** *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A Study in Canon, Ritual, and Ideology*, New York
- Weber, William (1994):** *The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England*, in: *Journal of the American Musicological Society* 1994/3, 488–520
- Weber, William (1999/²2001):** *The History of Musical Canon*, in: Mark Everist / Nicholas Cook (Hrsg.): *Rethinking Music*, New York, 336–355
- Weber, William (2008):** *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, New York
- Weber, William (2011a):** *Die Entwicklung des klassischen Repertoires in Frankfurt und anderen europäischen Städten von 1808 bis 1870*, in: Christian Thorau / Andreas Odenkirchen / Peter Ackermann (Hrsg.): *Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft*, Regensburg, 101–118
- Weber, William (2011b):** *Cosmopolitan, National, and Regional Identities in Eighteenth-Century European Musical Life*, in: Jane F. Fulcher (Hrsg.): *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, New York, 209–227
- Weber, William (2015):** »Beyond the Classics. Welche neue Musik hörte das deutsche Publikum im Jahre 1910?«, in: Sven Oliver Müller / Jürgen Osterhammel / Martin Rempe (Hrsg.): *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*, Göttingen, 68–87
- Weber, William / McVeigh, Simon (2020):** *From the Benefit Concert to the Solo Song Recital in London, 1870–1914*, in: Natasha Loges / Laura Tunbridge (Hrsg.): *German Song Onstage. Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Bloomington / IN, 179–202
- Willson, Flora (2020):** *Phantoms at the Opéra. Meyerbeer and De-Canonization*, in: Cormac Newark / William Weber (Hrsg.): *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*, New York, 423–440

Praktiken des Auftritts und des Publikums Zur Aufführungsdimension in Konzert und Oper

Bettina Brandl-Risi – Clemens Risi

»Denn das weiß das Publikum nicht und mag es nicht wissen, daß,
um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben
vom Empfänger selbst verrichtet werden muß.«
Ferruccio Busoni (1907/1916, 19 f.)

Rahmenüberlegungen und theoretische Grundlagen

Wenn im Folgenden die Rede sein soll von Praktiken des Auftritts und des Publikums in Konzert und Oper, so ist damit die performative Dimension der Interpretation von Musik, also die Aufführung von Musik, gemeint, die fruchtbar auch und besonders mit Hilfe der von der Disziplin der Theaterwissenschaft bereitgestellten Perspektiven behandelt werden kann. Fokus der folgenden Überlegungen wird daher eine theaterwissenschaftliche Perspektivierung der Aufführungsdimension von Konzert und Oper sein. Eine wichtige Grundlage für die theaterwissenschaftliche Aufführungstheorie wird in den bereits von der Ethnologie vorgelegten Studien zu den ›cultural performances‹ gesehen, zu denen sowohl Theateraufführungen als auch Aufführungen von Oper und Konzert zu zählen sind. Die Theaterwissenschaftler*innen Erika Fischer-Lichte und Jens Roselt etwa beziehen sich explizit auf den Ethnologen Milton Singer, der in den 1950er Jahren folgende Bestimmungsfaktoren für eine »cultural performance« definierte: sie habe jeweils »a definitely limited time span – at least a beginning and an end, an organized program of activity, a set of performers, an audience, and a place and occasion of performance« (1955, 27, vgl. dazu Fischer-Lichte 2002, 289 sowie Roselt 2009/2011).

Zu Recht stellt Martin Tröndle in dem 2018 von ihm herausgegebenen Band *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies* in der Einleitung fest: »Jede Musik, die von Musiker*innen vor Publikum gespielt wird, ist von ihren Aufführungsbedingungen geprägt« (12). In der folgenden Aufzählung finden sich für den von Tröndle angesprochenen Horizont der »Aufführung« auch so zentrale Aspekte wie »die Musik und die Performanz ihrer Darbietung« oder »die Wirkung auf die Besucher*innen«. Was Tröndle an dieser Stelle jedoch nicht nennt, was unseres Erachtens aber genauso bzw. ganz besonders zur Dimension der Aufführung dazuzuzählen ist, ist das Publikumsverhalten bzw. die Interaktion zwischen Ausführenden und Zuhörenden bzw. Zuschauenden. Im Folgenden soll es um eben jene mannigfaltigen Interaktionsprozesse und Interaktionsdynamiken gehen, die sich zwischen Bühne und Auditorium ereignen

können und nachhaltig darauf aufmerksam machen, dass das Publikum am Zustandekommen der Aufführung von Musik einen ganz zentralen Anteil hat. Denn indem eine Interpretation zur Aufführung gelangt, ist das Publikum immer mit dabei.

Nach Erika Fischer-Lichte definiert sich eine Aufführung – und diese Definition gilt für die Aufführungsdimension von Oper und Konzert gleichermaßen – als »ein Ereignis, das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation zu durchleben, wobei sie, z. T. wechselweise, als Akteure und Zuschauer agieren« (2005/2014, 15 f.).

Mit dieser Umschreibung der besonderen medialen Konstellation einer Aufführung kann deutlich werden, worin sich die Aufführung gegenüber anderen medialen Ausdrucksformen, also Texten, Bildern, Filmen und anderen Artefakten, unterscheidet und auszeichnet: dass sie nämlich nur im Moment, in der Zeit ihres Erscheinens und nur in der leiblichen Ko-Präsenz und Interaktion von Ausführenden und Publikum existiert. Ein wesentliches Kennzeichen dieser für die Analyse des Performativen formulierten »autopoietischen *feedback*-Schleife« der Aufführung (Fischer-Lichte 2004, 58–62) ist, dass das Wirkungsverhältnis nicht nur in einer Richtung – von den Agierenden zu den Rezipierenden – verläuft, sondern ebenso wieder zurückwirkt. Die Aufführung mag – bedingt durch die Programmauswahl und die Proben, also die im Vorfeld der Aufführung ausgelegten Strategien – bestimmten Regeln unterliegen; wie sich die konkrete Aufführung aber in ihrer Intensität, Wirkung, energetischen Kraft tatsächlich ereignet, lässt sich nur zu einem geringen Grad, wenn nicht sogar überhaupt nicht vorherbestimmen, sondern hängt von dieser jeweils einmaligen, unwiederholbaren, nur in dieser einzigartigen Konstellation sich ereignenden Wechselwirkung zwischen Musizierenden und Zuhörenden / Zuschauenden ab. Legt man einer Aufführung dieses Verständnis zugrunde, wird klar, wie sehr jede und jeder im Publikum für das Ereignis und die Wirkung der Aufführung mitverantwortlich ist. Jens Roselt fasst diesen Kernbestand der Aufführungstheorie in seiner *Phänomenologie des Theaters* folgendermaßen zusammen: »In einer Aufführung passiert etwas zwischen Bühne und Publikum, was weder ausschließlich auf ein Inszenierungskonzept, eine Aussageabsicht oder ein ästhetisches Kalkül zurückgeführt werden kann, noch eine rein subjektive Angelegenheit jedes einzelnen Beteiligten ist« (2008, 46). Insofern sei eine Aufführung »nicht lediglich die Durchführung eines Programms«, vielmehr könne »im Vollzug zwischen allen Beteiligten etwas passieren [...], was dieses Programm übersteigt oder unterwandert«. Voraussetzung für dieses Verständnis von Aufführung als Ereignis ist die »[g]leichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit«. Damit ist ihre Erscheinungsform radikal von der vermeintlichen Stabilität eines Werk-Konzepts unterschieden: Eine Aufführung, so Roselt, »existiert nur im Moment ihres konkreten Vollzugs vor Zuschauern« (47). Wichtig sind für Roselt dabei die Aspekte der Nichtreduzierbarkeit des Aufführungsgeschehens auf intentionale Akte und der Unplanbarkeit, wobei er sich auf Positionen von Martin Seel und Dieter Mersch beruft (Seel 2003, 40, Mersch 2002, 234).

Worauf die von der Theaterwissenschaft ausgearbeitete Aufführungstheorie damit insbesondere hinweist, ist, dass die Kategorie des Publikums keine passiv-empfangende,

sondern konstitutiver Bestandteil bei der Hervorbringung der je spezifischen Aufführung ist. Fruchtbar wird hier die Verknüpfung mit einer musikwissenschaftlichen Perspektivierung der Erfahrung von Musik, der Ereignishaftigkeit der Aufführung, der Präsenzdimension (vgl. Abbate 2004), wie sie in Ansätzen auch Nicholas Till (2012) in seinen Überlegungen zum Publikum in der Oper vorschlägt.

Sowohl in den aktuellen ›Concert Studies‹ als auch den einschlägigen Positionen der musikwissenschaftlichen Interpretationsforschung finden sich vereinzelt bereits Niederschläge der Auffassung, dass das Publikum konstitutiv für die Aufführung von Musik ist. So formulieren etwa Christoph Seibert, Jutta Toelle und Melanie Waldfuhrmann in ihrem 2018 erschienenen Aufsatz *Live und interaktiv: ästhetisches Erleben im Konzert als Gegenstand empirischer Forschung* als »zentralen Aspekt der Live-Bedingung« eines Konzerts dessen

»prozessuale Offenheit, die Nicht-Vorhersehbarkeit des Kommenden, verbunden mit Unmittelbarkeit und Präsenz: Das Publikum schaut und hört der Musik beim Entstehen im Hier und Jetzt zu. Selbst bei vertrauten Stücken weiß es letztlich nicht genau, was kommen wird, welche interpretatorischen Entscheidungen die Ausführenden heute treffen werden; ganz abgesehen davon, dass auch etwas schiefgehen könnte. Das Risiko, auf das sich die Ausführenden und das Publikum hier miteinander einlassen, kann ebenfalls zu gesteigerter Aufmerksamkeit führen, zu hoher Konzentration, Neugierde und gespannter, rezeptiver Offenheit« (429 f.).

Und zur Bedeutung und aktiven Rolle des Publikums schreiben die Autor*innen: »Das Publikum kann [...] in einem umfassenden Sinne zu einem Akteur werden, der sich als Ko-Autor des Konzerts und des Konzerterlebnisses begreifen lässt – und von Konzertmachern und Musikerinnen als solcher akzeptiert werden kann« (432).

Es ist eben diese Frage der Relevanz des Publikums, in der bekannte Ansätze der Interpretationstheorie aus der Musikwissenschaft und die aufführungstheoretischen Überlegungen aus der Theaterwissenschaft ähnliche Prämissen teilen und sich durchaus nahekomen. Bei Hermann Danuser (1996, 44) ist zu lesen: »Neben der Einmaligkeit [...] ist es vor allem der kommunikative Aspekt, der die Live-Interpretation von der Nicht-Live-Interpretation unterscheidet. Bei der Live-Interpretation im Konzertsaal kann – ja: muß sogar [...] – statt einer solipsistischen Klang-Darstellung eines Werktextes eine Kommunikation, ein wechselseitiges Reagieren, eine rhetorische Bezugnahme des Interpreten auf die Zuhörerschaft zur Geltung kommen«. Der beste Konzertspieler sei derjenige Interpret, »der in wachem Wechselspiel mit der Zuhörerschaft den Verlauf eines Werkes spezifisch gestaltet – angepaßt an die Bedingungen der Raumakustik, des Instrumentariums, der Wärme im Saal etc. etc., auch an die Fassungskraft des Publikums und an dessen Reaktionen im einzelnen«. Danusers Formulierung des »wachen Wechselspiels« rückt eben jene sich gegenseitig beeinflussenden Prozesse zwischen Agierenden und Publikum in den Blick, die in der Theorie der Aufführung bei Erika Fischer-Lichte (2004) als ›Feedbackschleife‹ beschrieben worden sind.

Während in der bisherigen historiographischen Forschung zu Oper und Konzert häufig eine sozialgeschichtliche Perspektive auf das Publikum gewählt wird, soll

Technische Medien I: Produktion von Tonträgern

Christian Schaper

Lost in translation:

Tonträger als technisch-mediale Repräsentationen

Wie sehr Musik ein geschichtliches Phänomen ist, lässt sich durch kaum etwas so sinnlich – und damit scheinbar unmittelbar – erfahren wie durch das Hören von Tonaufzeichnungen. Historische Aufnahmen konfrontieren uns mit vertrauter Musik in oftmals so unvertrauten Gestalten, dass man das eigene Befremden beim allerersten Kontakt mit ihnen schwerlich vergisst. Es scheint zunächst vernünftig anzunehmen, dass diese Wirkung als Produkt zweier Faktoren entsteht: Zum einen ist musikalische Interpretation, verstanden als die Art und Weise musikalischer Gestaltung zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Händen, ersichtlich gravierenden Veränderungsprozessen unterworfen (dies ist der musikalisch-gestalterische Aspekt); zum anderen erscheint die Klanggestalt historischer Aufnahmen für heutige Ohren nicht lediglich als befremdlich, sondern – je älter das Aufzeichnungsverfahren, desto eher – auch schlicht als defizitär (dies ist der technisch-produktionsmäßige Aspekt).

So wenig sich das eine vom anderen in der Rezeption durch den Hörer scharf abtrennen lässt, so wenig ist dies allerdings auch bereits mit Blick auf den Produktionsprozess von Tonträgern der Fall. Noch als selbstverständlich mag gelten, dass sich der technische Apparat der Tonaufzeichnung an den grundlegenden Eigenschaften des Aufzuzeichnenden orientieren müsse, hat doch in aller Regel und mit hoher Konstanz über die Zeitläufte hinweg als das Ziel der Übung die möglichst adäquate mediale Repräsentation eines realen Klanggeschehens zu gelten (wobei die Vorstellungen von Adäquatheit wiederum natürlich eine historische Variable darstellen). Dass umgekehrt allerdings auch die Art und Weise des Musizierens für Aufnahmen selbst stets durch die Bedingungen, Erfordernisse und Möglichkeiten des Apparats beeinflusst und dabei in vielerlei Hinsicht, wenn nicht gar beeinträchtigt, so doch zumindest deutlich verändert wurde – und noch heute werden kann –, bleibt in Anbetracht des vorliegenden Produkts allzu leicht unbemerkt. Analog zum Schlagwort »The medium is the message« (McLuhan 1964, 7) ist ein umfassendes Verständnis von auf Tonträgern festgehaltenen oder anderweitig gespeicherten und abrufbaren Interpretationen nur möglich, wenn die Aufmerksamkeit nicht nur der konservierten Musik als der ›Botschaft‹ gilt, sondern das jeweilige Medium selbst zum Gegenstand der Untersuchung wird, und zwar einschließlich der in ihm geronnenen Produktionsverhältnisse. Die zahlreichen Aspekte einer umfassenden Formatierung der Musik durch ihre mediale Repräsentation rücken damit in den Mittelpunkt des Interesses; die Berücksichtigung dieser

Umstände führt zumeist zu einer Relativierung der Aussagekraft, wie sie historischen wie modernen Aufnahmen für gewöhnlich beigemessen wird.

Die Annahme, über Tonträger ließen sich grundsätzlich getreue akustische Abbilder von Musiziervorgängen wiedergeben, die tatsächlich so stattgefunden hätten (etwa als Live-Aufführung von Musik in Oper oder Konzert), dürfte noch immer sehr weit verbreitet sein. Die Tonträgerindustrie war zu jeder Zeit bestrebt, diesem Anschein von Authentizität Vorschub zu leisten, und auf Seiten der Hersteller von Wiedergabegeräten avancierte das Ideal von ›High Fidelity‹ (wörtlich ›hoher Treue‹ des Klangs) vom Namen eines inzwischen überholten Qualitätsstandards zum bis heute geläufigen Label für hochwertige Audiowiedergabe. Gleichwohl gehört die Vorstellung quasi buchstäblicher Klangtreue ins Reich der Illusion, und zwar schon ganz äußerlich: Um ein Klanggeschehen, das sich in einem großen Opernhaus oder Konzertsaal abspielt, in die typischen Dimensionen einer privaten Hörsituation zu übertragen, muss offensichtlich ein komplexer Übersetzungsvorgang stattfinden; selbst dort, wo die Rahmenbedingungen von Musizier- und Hörraum vergleichbarer scheinen – etwa bei Solo-, Kammer- oder klein besetzter Vokalmusik –, bedarf die Transformation noch immer in hohem Maße der technischen Steuerung, etwa schon wenn es nur um die Suggestion einer spezifischen Räumlichkeit des Klangs geht (vgl. Wicke 2011, 42–46). Die Unvermeidlichkeit solcher »Mediamorphose« (Blaukopf 1989) ist schon früh mit einschlägigen Wendungen bedacht worden, von Thomas A. Edisons Ausruf »The phonograph is not an opera house« (vgl. Martensen 2019) bis zu Thomas Manns im Grammophon-Kapitel »Fülle des Wohllauts« aus dem *Zauberberg* gegebener Charakterisierung als »perspektivische Minderung«, »als ob man ein Gemälde durch ein umgekehrtes Opernglas betrachtete« (Mann 1924/1952, 877). Wenn aber eine Aufnahme etwas grundsätzlich anderes ist als eine Live-Aufführung (oder auch nur deren Simulation), nämlich eine mit Blick auf technische und mediale Gegebenheiten konstruierte Repräsentation, so ist stets zu fragen und so weit wie möglich zu rekonstruieren, welches reale Klanggeschehen dem auf einem Tonträger konservierten entsprochen haben mag, welche Umstände und Mechanismen zu seiner Entstehung geführt haben und inwiefern demnach von Tonträgern als Zeugnissen musikalischer Interpretation die Rede sein kann.

Musikalische Interpretation

unter den Bedingungen mechanischer Schallaufzeichnung

Bereits der ›Phonautograph‹ (1857) des Pariser Typographen, Druckers und Erfinders Édouard-Léon Scott de Martinville konnte Schall als Einzeichnungen zunächst auf gerußtem Glas sichtbar machen, dann auf gerußtem, um einen Zylinder gewickelten Papier, so dass auch längere Aufzeichnungsstrecken möglich wurden. Es handelte sich wohlgernekt lediglich um ein aufzeichnendes Verfahren zur graphischen Schallanalyse, nicht um ein Aufnahmeverfahren zwecks Schallwiedergabe, und insofern bei den Papierrollen auch noch nicht um einen Tonträger – bis im Jahr 2008 ein Verfahren vorgestellt wurde, das aus ihnen gewissermaßen einen Tonträger ex post machte.

Seither gilt als erste Schallaufzeichnung, die einer Wiedergabe zugänglich ist, das französische Volkslied *Au clair de la lune*, aufgenommen von Scott am 9. April 1860.

Aufzeichnungsverfahren, bei denen die anschließende akustische Wiedergabe bereits mitbedacht war, wurden zuerst 1877 konzipiert bzw. realisiert. Das von Charles Cros unter dem Namen ›Paléophon‹ nur theoretisch entworfene Gerät zur Übertragung graphischer Schallaufzeichnungen via Fotogravur auf anschließend nachzustechende Zinkplatten setzte Emil Berliner 1887 in die Praxis um. Unabhängig davon hatte auch Thomas Alva Edison bereits 1877 herausgefunden, dass sich akustische Signale über ein System aus Trichter und Schalldose (mit Membran und Stift/Nadel) nicht nur in ein Trägermedium – hier einen rotierenden, mit Zinnfolie umwickelten Zylinder – einritzen, sondern von diesem auf dieselbe Weise in umgekehrter Richtung auch wiedergeben ließen. Eigentlich auf den Einsatz als Diktiergerät hin konzipiert (und als solches tatsächlich noch nach 1950 erhältlich), entwickelte die Konkurrenz Edisons ›Phonographen‹ im Hinblick auf die Aufnahmequalität entscheidend weiter, was schnell zur Verwendung von Wachswalzen führte (›Graphophon‹ von Bell/Tainter 1886), die Edison 1887 wiederum für sein eigenes Gerät übernahm. Eine solche (erhaltene) Walze bespielte Johannes Brahms am 2. Dezember 1889 in Wien mit einer stark gekürzten Version seines *Ungarischen Tanzes Nr. 1* – angesichts der Klangqualität und der unklaren weiteren Umstände ein wenig aussagekräftiges Dokument.

Die Einführung der Phonographenwalze aus Wachs markiert den eigentlichen Beginn der Tonträgerproduktion in industriellem Maßstab. Dabei waren die ersten kommerziell vertriebenen Zylinder noch stets Einzelstücke; mehrere Exemplare derselben akustischen Darbietung ließen sich nur durch mehrere parallel laufende Aufnahmegeräte gewinnen. Mechanische Kopierverfahren (Pantographie) wurden erst um die Wende zum 20. Jahrhundert von Gussverfahren abgelöst. Infolgedessen konnten nun erstmals größere Serien angefertigt und außerdem verschiedene Werkstoffe bei Aufnahme und Wiedergabe verwendet werden, entsprechend den unterschiedlichen Materialanforderungen für den einmaligen Gebrauch als Aufnahmezylinder bzw. die beliebig häufige Verwendung als Wiedergabezylinder (Letztere ließ Edison ab 1912 unter dem Namen ›Blue Amberol‹ aus Zelluloid herstellen).

Zu diesem Zeitpunkt wurde der Markt allerdings längst von der Medium-Geräte-Kombination aus Schallplatte und Grammophon dominiert, entwickelt im Wesentlichen von Emil Berliner. Berliner hatte Edisons Phonographen studiert und als Schwachpunkte des Systems das umständliche Format und die komplizierte Vervielfältigung ausgemacht; sein Verfahren mit flachen Platten (zunächst beruhte Glasplatten, dann mit Wachs überzogene Metallplatten), aus denen sich elektrochemisch per Galvanoplastik bzw. chemisch durch Ätzung haltbare Pressmatrizen herstellen ließen, löste beide Probleme auf einmal. Das Experimentieren mit Trägermassen führte über Zelluloid und Hartgummi 1896 schließlich zur Schellackplatte. Bei diesem Material sollte es auf Jahrzehnte hinaus bleiben – wie auch beim Herstellungsverfahren der Pressung und beim Abspielprinzip einer schneckenförmig von außen nach innen verlaufenden Rille mit horizontaler Auslenkung des Signals (Seitenschrift) anstelle der von Edison, aber auch vom großen französischen Hersteller Pathé verwendeten Tiefenschrift, die lediglich eine geringere Dynamik zuließ und außerdem die Vervielfältigung

erschwerte. Innerhalb eines breiten Spektrums von 60 bis 130 Umdrehungen pro Minute (rpm) zeichnete sich bereits um 1910 eine Abspielgeschwindigkeit von 78 rpm als praktikabler Kompromiss zwischen Aufzeichnungsqualität und Spieldauer ab und wurde damit zu einem Quasi-Standard, der 1925 mit Blick auf verbreitete Elektromotoren und die Voraussetzungen der Stromnetzfrequenzen festgeschrieben wurde (selbst Plattenspieler der 1980er Jahre beherrschten oft noch diese Geschwindigkeit). Bei einem Durchmesser von bis zu 12 Zoll (rund 30 cm) beträgt die Spielzeit von 78er Schellackplatten im Schnitt etwa 4'20" pro Seite.

Die mechanische Aufzeichnung über Trichter hatte indes zahlreiche Tücken. Zentral war die Frage der Aussteuerung: Je stärker die Modulation einer Aufnahme und damit die Auslenkung des Signals in der Rille, desto brillanter konnte zwar der Klang ausfallen, desto geringer allerdings auch die Laufzeit und vor allem die Haltbarkeit des Tonträgers, was mitunter dazu führte, dass Schallplatten – etwa Adelina Pattis *La Calasera* (1907), die nach bereits drei Wiedergaben unbrauchbar wurde – wieder vom Markt genommen werden mussten (Brock-Nannestad 2009, 156 f.). Die Balance der beteiligten Musiker ließ sich vorrangig über deren Positionierung im Raum beeinflussen, jedoch in den engen Grenzen, welche zum einen die Trichtergrößen, zum anderen die Klangstärken der Stimmen und Instrumente sowie die unterschiedlichen Streuungen in ihrer Klangabstrahlung setzten. Zudem war der Frequenzgang stark uneinheitlich, so dass man vor allem bei solistischem Vortrag die Distanz zum Trichter entsprechend deutlich variieren musste, um ein einheitlich wirkendes Klangresultat zu erzielen. Mit anderen Worten: Wo sich die Unzulänglichkeiten des Aufnahmeverfahrens nicht auf Seiten der Technik lösen ließen (etwa durch nachträgliche Bearbeitung der Rille), musste eben auf Seiten des Klangerzeugers eingegriffen werden. Ein Klangergebnis, das dem realen Musizieren zumindest nahekam, ließ sich daher in vielen Konstellationen nur durch teils massive Manipulation des Musiziervorgangs selbst erzielen. Um also auf Schallplatte halbwegs so zu klingen, wie man in natura klang, mussten Musiker in Aufnahmesituationen häufig deutlich anders agieren, als sie es in natura taten, und überdies unter ungewohnten, nicht selten unbequemen Umständen – wahrlich keine günstigen Bedingungen für eine authentische Konservierung von Nuancen musikalischer Interpretation.

Dies führte zu mitunter geradezu grotesk anmutenden Aufnahmeumständen. Zahlreiche Berichte von Sängerinnen illustrieren, welche zusätzlichen Anforderungen und Hindernisse vor dem Trichter zu bewältigen waren. Aus der Schilderung der tschechischen Sopranistin Maria Jeritza, die erstmals in Aufnahmen 1912 bei Pathé und 1915–1919 bei Odeon zu hören war, gehen die Beeinträchtigungen der gewohnten Gesangsweise durch die Erfordernisse der Aufzeichnungstechnik klar hervor: »So ein Aufnahmeapparat ist nämlich ein heikles Ding: Wenn der Sänger einen hohen Ton hervorbringt und sich dem Apparat allzusehr nähert, kommt es oft vor, daß der Hochdruck der Stimme die empfindliche Maschine zerstört. Auch die raschen Uebergänge mußten nach Möglichkeit vermieden werden« (Jeritza 1924, 177 f.). Die Sängerinnen wurden dabei regelrecht körperlich angegangen; Frieda Hempel (seit 1906 bei Odeon) erinnerte sich Jahrzehnte später an ihre erste Aufnahmesitzung:

»Irgendeiner der Männer knuffte mich in den Rücken, es war das Zeichen, daß ich singen sollte, und ich sang. Wenn meine Partitur kräftigere Töne verlangte, zog mich einer der Techniker am Rock, damit ich zurücktrat. Wenn ich piano zu singen hatte, schob er mich mit entsprechender Energie an den Trichter heran. Bei diesem handgreiflichen Verfahren die musikalische Kontinuität zu wahren, fiel nicht leicht« (Hempel 1955, 193).

Neben solchen »Pusher« genannten Assistenten kamen auch andere Hilfsmittel zur gewissermaßen manuellen Aussteuerung per variabler Trichterdistanz zum Einsatz, etwa rollbare Sitzkisten für den Primeiger (Katz 2010, 44). Im Rückblick der fast 87-jährigen Lotte Lehmann wird der komplexe Bewegungsablauf bei der Stimmaufnahme in ein treffendes Bild gefasst: »It was really like dancing the whole time« (Interview vom 2. Januar 1975; siehe Harvith 1987, 71).

Insofern handelt es sich offenkundig nicht um getreue Reproduktionen von Stimmen – auch wenn die Werbung der Firmen mit allen Mitteln genau dies zu suggerieren suchte –, sondern in mindestens demselben Maße auch um die Produktion eines Stimm- bzw. Gesangsideals, wie es den verantwortlichen Produzenten vorschwebte. Dies ist beim Hören gerade der frühesten Aufnahmen, die unsere Vorstellung vom Stimmklang und der Gesangsästhetik ihrer Zeit so sehr prägen, stets mitzubedenken (aber natürlich nicht nur dort). Ein unverzichtbares Korrektiv hierzu stellen die sogenannten Mapleson-Zylinder dar, »als wohl erste Live- und Piratenmitschnitte der Musikgeschichte« (Klein 2014, 49): Die vom Bibliothekar der New Yorker Metropolitan Opera Lionel S. Mapleson heimlich aus dem Souffleurkasten bzw. vom Schnürboden der Met aus angefertigten Mitschnitte abendlicher Aufführungen vor allem aus den Jahren 1901–1903, von denen knapp 140 Zylinder erhalten sind (darunter die einzigen überlieferten Aufnahmen der kroatischen Sopranistin Milka Ternina und des polnischen Tenors Jean de Reszke), vermitteln einen so faszinierenden wie ernüchternden Eindruck von der Leistungsfähigkeit des Edison-Aufzeichnungssystems unter den Bedingungen eines unverstellten, nicht im Hinblick auf eine Aufnahmesituation manipulierten Musizierens.

Für die Hersteller Edison Inc. und Victor ist der Studio-Produktionsprozess anhand der Quellen erst jüngst untersucht worden (Martensen 2019): Demnach wurden bei Edison in einem differenzierten Auswahlssystem die für die Apparatur ohne weitere technische Anpassung besonders geeigneten Stimmen ermittelt und überhaupt nur diejenigen Sängerinnen und Sänger zugelassen, die sich diesem Primat der Technologie – ggf. auch unter Suspendierung von Grundsätzen der sängerischen Ausbildung – als Medienstimme fügen konnten. Umgekehrt war man beim Konkurrenten Victor durchaus gewillt und in der Lage, berühmten Gesangsinterpreten mit den Mitteln der Technik (also im Wesentlichen durch Experimentieren mit verschiedenen Trichtern und Schall Dosen) so weit entgegenzukommen, dass sie sich in der Aufnahmesituation in möglichst unverstellter, natürlicher Weise verhalten konnten – aber auch hier war das Ergebnis selbstverständlich ein Kunstprodukt, das im besten Fall einen Kompromiss darstellte aus dem, was die Stimme selbst auszeichnete, dem, was für die Schallplatte technisch realisierbar war, und dem, was die Beteiligten in diesem Rahmen

Noteneditionen und Aufführungsmaterialien als Quellen der Interpretationsgeschichte

Johannes Gebauer – Kai Köpp

Lange Zeit standen ›praktisch‹ eingerichtete Notenausgaben, instruktive Notenquellen und handschriftlich annotierte Gebrauchsstimmen des 19. Jahrhunderts im Verruf, lediglich eine Verfälschung eines wie auch immer zu verstehenden Originaltextes darzustellen; sie wurden von der historischen Musikwissenschaft überwiegend ignoriert beziehungsweise als Quellen für ernsthafte Forschung abgelehnt. Musikphilologische Standardwerke wie beispielsweise Georg Feders *Musikphilologie* (1987) führen sie erst gar nicht auf oder erwähnen sie nur beiläufig. Erst durch die zunehmende Bedeutung eines historischen Ansatzes in der Interpretationsforschung rücken diese Quellen wieder in den Fokus, stellen sie doch vor der Erfindung der Tonaufzeichnung die wichtigsten Dokumente zum Nachvollzug spezifischer Interpretationsansätze dar. Die Bedeutung dieser Quellengruppe speziell für die Erforschung der Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts wird dabei in jüngster Zeit nicht zuletzt durch einige innovative Forschungsprojekte verstärkt erkannt und hervorgehoben.

Gedruckte Notenausgaben

Der Musikalienmarkt im 19. Jahrhundert

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts waren gedruckte Notenausgaben vorwiegend ein Luxusartikel für wohlhabende, in der Regel adlige Käufer, dementsprechend klein war der Markt und das verfügbare Angebot, welches im Wesentlichen zeitgenössische Werke umfasste und nur einen kleinen Teil des kontemporären Repertoires abbildete (vgl. Oppermann 2001, 32). Notenausgaben wurden aufwendig entweder im Hochdruckverfahren mit beweglichen Typen oder im Tiefdruckverfahren als Notenstich hergestellt, die Auflagen waren selten höher als ca. 300 Exemplare (Beer / Duggan 1997, 446). Die Druckvorlagen, vor allem im Notenstich hergestellte Druckplatten, die ein qualitativ hochwertiges Druckbild ermöglichten, nutzten sich stark ab und mussten meist bereits für Titel- oder Nachauflagen nachgearbeitet werden. Typendruckverfahren ermöglichten zwar höhere Auflagen, waren aber qualitativ dem Notenstich unterlegen. Darüber hinaus stellten die Verfahren hohe Ansprüche an das Druckpapier, dementsprechend teuer waren das Material und die daraus hergestellten Ausgaben. Professionelle Musiker verwendeten nur selten gedruckte Notenausgaben; sie spielten in der Regel aus Handschriften, die sie entweder selbst kopierten oder durch professionelle Kopisten herstellen ließen. Diese handschriftlichen Stimmenkopien waren der übliche Verbreitungsweg von musikalischen Werken, Partituren dienten in der Regel nur als Kopiervorlagen.

Mehrere Entwicklungen führten im Laufe des 19. Jahrhunderts zu tiefgreifenden Veränderungen des Musikalienmarktes, die mit einer Erweiterung und Verschiebung der Zielgruppen von gedruckten Notenausgaben einhergingen. Einerseits stieg die Nachfrage durch ein stark wachsendes, bürgerliches Laienpublikum, welches entsprechend einem neuen, von Wilhelm von Humboldt geprägten Bildungsideal ein weitgehend verändertes Kunst- und Musikverständnis entwickelte und Notenausgaben für den Hausgebrauch verlangte. Andererseits wurden Notenausgaben vor allem durch die Entwicklung neuer Druckverfahren erschwänglich und zunehmend zu einem Massenprodukt.

Das von Alois Senefelder ab ca. 1796 entwickelte lithografische Druckverfahren war von Beginn an mit dem Druck von Musiknoten eng verbunden, Senefelder wurde bei seinen Versuchen vom Münchner Hofmusiker Franz Gleissner unterstützt; die Herstellung von Notendruckern gehörte zu den vorrangigen Zielen der neuen Drucktechnik. Zunächst wurde dafür das Notenbild seitenverkehrt mit Spezialtinte auf eine Steinplatte aufgetragen, von der dann nach einer chemischen Behandlung auf Papier gedruckt werden konnte. Als einer der ersten Musikverleger setzte Johann Anton André aus Offenbach das Verfahren zum Druck von preisgünstigen Notenausgaben ein, so konnte er beispielsweise Ausgaben der Werke Mozarts, deren Autographe er von Mozarts Witwe erworben hatte, in höheren Auflagen drucken und seinen Gewinn steigern, andere Verleger wie Breitkopf & Härtel folgten. Das Verfahren ermöglichte eine gesteigerte Rentabilität, jedoch war die mindere Qualität der lithographischen Notendrucke zunächst noch ein Kritikpunkt und konnte nicht mit im traditionellen Notenstich hergestellten Ausgaben konkurrieren. Höherwertige Ausgaben wurden deshalb weiterhin in herkömmlicher Art und Weise hergestellt, einige Verlage (wie beispielsweise C. F. Peters in Leipzig) lehnten das neue Verfahren zunächst völlig ab. Erst die Entwicklung von Umdruckverfahren in den 1860er Jahren, die es ermöglichten, auch herkömmliche Stichplatten als Druckvorlage für lithographische Vervielfältigungen zu verwenden, sowie die Einführung von Schnellpressen (beispielsweise 1862 durch Litolf in Braunschweig und 1863 durch die Firma C. G. Röder in Leipzig, die unter anderem für den Peters-Verlag druckte), durch welche die Produktivität verzehnfacht und die Druckkosten auf ein Bruchteil gesenkt werden konnten, führten schließlich zur Durchsetzung der Lithographie für die Vervielfältigung von Notenausgaben. So konnte ein hochwertig gestochenes Notenbild preisgünstig und in fast unbegrenzter Auflage gedruckt werden.

Auch die wirtschaftliche Situation der Musikverlage und Musikalienhändler war im 19. Jahrhundert erheblichen Veränderungen unterworfen. Ab 1834 konnten durch eine Satzungsänderung auch Musikalienhändler dem Börsenverein des deutschen Buchhandels beitreten, was den überregionalen Vertrieb von Noten erleichterte und auf ganz Europa, schließlich sogar nach Amerika ausweitete; deutsche Notenausgaben wurden zu einem international anerkannten Qualitätsprodukt. Eine wesentliche Rolle spielte dabei die Einführung eines einheitlichen Urheberrechts 1837 (zunächst für Preußen, 1845 erweitert auf das gesamte Gebiet des Deutschen Bundes), welches die Eigentumsschutzfrist auch für Werke der Wissenschaft und Kunst auf 30 Jahre nach dem Tod des Autors festlegte und somit Rechtssicherheit zumindest für nach 1837 veröffentlichte Werke versprach. Ausgenommen waren davon zunächst bereits erschienene Werke, für die weiterhin die sehr unterschiedlichen Regelungen der deutschen

Länder durch regional begrenzte Privilegien galten, die aber vielfach – trotz der Bemühungen der großen Verlagshäuser, ihr Eigentum an den klassischen Werken zu verteidigen – von kleineren Verlagen gezielt umgangen wurden, ohne dass mit Konsequenzen zu rechnen war. Erst 1856 wurde die Regelung auch auf ältere Werke ausgeweitet und dahingehend modifiziert, dass diese bis 1867 (30 Jahre nach dem Stichtag am 9. November 1837) im gesamten Bundesgebiet vor Nachdruck geschützt waren, nach Ablauf dieser Schutzfrist jedoch frei verbreitet werden durften. Unter diesen Beschluss fielen auch wichtige Klassiker, neben Goethe und Schiller auch Beethoven, Schubert und Weber, die vormalig noch durch besondere Privilegien geschützt waren. Dies führte im sogenannten ›Klassikerjahr‹ 1867 zu einer regelrechten Schwemme von preiswerten Ausgaben klassischer Werke, wobei die bereits erwähnte Einführung von Schnellpressen sicherlich nicht zufällig an vielen Orten und in vielen Musikverlagen kurz vorher erfolgt war, um nach der Freigabe mit preiswerten ›Klassiker-Ausgaben‹ in hohen Auflagen entsprechende Marktanteile sichern zu können (Oppermann 2001, 34 f., 38 f.).

Neben den sich verändernden technischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen spielte die Ausbildung eines kunst- und musikinteressierten, bürgerlichen Laienpublikums eine wichtige Rolle im Hinblick auf die Zielgruppen der Verlage, die sich im immer größer werdenden Wettbewerb konkurrierender Ausgaben neue Käuferschichten erschließen mussten. Die zunehmende Industrialisierung, die ab den 1830er Jahren in Deutschland zu einem erheblichen Wirtschaftswachstum beitrug, führte auch zur Ausbildung einer wohlhabenden Bürgerschicht, und in der Folge zu einem kulturinteressierten Bildungsbürgertum. Kunst und Kultur wurde, wie Annette Oppermann im Anschluss an Thomas Nipperdey formuliert, zu »einem den Wissenschaften gleichrangigen Teilgebiet der Bildung. [...] Und dies galt insbesondere für die Musik, die im 19. Jahrhundert eine Führungsposition unter den Künsten einnahm« (Oppermann 2001, 43). Hausmusik wurde in Laienkreisen zu einer Selbstverständlichkeit und erforderte zunehmend zum Spiel eingerichtete Notenausgaben, die technische Hilfestellungen in Form von Fingersätzen, Strichbezeichnungen etc. enthielten und so auch weniger versierten Spielern das Blattspiel ermöglichten oder diese beim Erlernen unterstützten. Darüber hinaus wurde auch in Laienkreisen zunehmend ein Verstehen von Musik angestrebt, welches über das reine Kennen hinausging und eine Vertiefung des Wissens über Musik erforderte, was sich in einer Vielfalt von neuen Ausgabentypen niederschlug. Das Verständnis eines über den »richtigen Vortrag« hinausgehenden »schönen Vortrags« (Köpp 2020, 304 ff.) erforderte Notenausgaben, die diesen in Form von zusätzlichen Eintragungen, beispielsweise differenzierten Angaben zu Dynamik und Phrasierung, ergänzten und zunehmend auch verbal erläuterten.

Denkmäler und Gesamtausgaben

1850 gründete sich anlässlich des 100. Todestages von Johann Sebastian Bach die Bach-Gesellschaft zu Leipzig. Initiiert wurde die Gründung von Otto Jahn, Robert Schumann, Carl Ferdinand Becker, dem Thomaskantor Moritz Hauptmann sowie dem Verlag Breitkopf & Härtel. Vorrangiges Ziel war es, das Werk Bachs in einer Ausgabe zu veröffentlichen, die über die bisherigen ›Cœuvres complètes‹ etwa bei Hoffmeister und

Kühnel oder deren Nachfolger C.F. Peters hinausging, welche lediglich ausgewählte Klavier-, Kammermusik-, Orgel- und konzertante Werke umfassten. Die Realisierung des Projektes konnte allein deshalb nicht in der üblichen gewinnorientierten Art und Weise erfolgen, da ein Verkaufserfolg, der die umfangreiche Vorarbeit hätte finanzieren können, zunächst kaum zu erwarten war. Weitere namhafte Unterstützer konnten unter anderem in Franz Liszt, Louis Spohr und Ignaz Moscheles gewonnen werden.

Zunächst bestand Uneinigkeit, ob und wie viele Zugeständnisse das Projekt an die Musikpraxis machen sollte. Nachdem die Entscheidung gegen praktische Einrichtungen jedweder Art und zugunsten eines kritischen und, bis auf wenige Anpassungen an moderne Notationskonventionen, beispielsweise bei der Akzidentiensetzung, möglichst vollständig den Originalquellen entsprechenden Notentextes gefallen war, zog sich Ignaz Moscheles, der sich für eine größere Praxisnähe ausgesprochen hatte, wieder aus dem Projekt zurück (Wiermann 2001, 435). Gerade dieser Umstand zeigt, vor welchem Dilemma das Ausgabenprojekt stand, denn es war zunächst nicht klar, wer die Zielgruppe der Ausgabe sein sollte. Dass letztlich die Entscheidung gegen Zugeständnisse an die Praxis fiel, hat in der Folge einerseits wesentlich zum Ansehen der Musikphilologie beigetragen und war Vorbild für andere Gesamtausgabenprojekte des 19. Jahrhunderts, führte andererseits aber zu einer immer größer werdenden Distanz zwischen praxisorientierten und wissenschaftsorientierten Editionen. Ludwig Finscher führt aus:

»[Die wissenschaftlichen Ausgaben waren] »der Idee nach gerade nicht für die musikalische Praxis, sondern als Monumente gedacht, analog den großen Editionen der Historiker, der klassischen Philologen und der Germanisten. Die Anwendung der historisch-kritischen Editionsprinzipien aus diesen älteren Disziplinen diente zugleich der Musikwissenschaft insgesamt auf ihrem mühevollen Weg zur akademischen Respektabilität« (1980, 193).

Allein schon die Aufmachung mit ihren überdimensional anmutenden Bänden widersprach einem musikpraktischen Verwendungszweck. Aber auch inhaltlich waren diese Ausgaben praxisfern, im Falle der Bach-Ausgabe etwa durch die Verwendung der veralteten C-Schlüssel in Chorstimmen und den Verzicht auf eine Basso-Continuo-Realisierung (in der heutigen, vor allem der historischen Aufführungspraxis hat sich wieder die Extempore-Realisierung eines Basso Continuo durchgesetzt, viele Continuo-Spieler verwenden Partituren ohne Continuo-Aussetzung als Spielmaterial). An die Herstellung von Aufführungsmaterial war bei der Planung des Gesamtausgaben-Projektes gar nicht gedacht worden (vgl. Urchueguía 2006, 116 f.). Andererseits galten die Gesamtausgaben aber durchaus als Referenz Ausgaben auch für Musiker, wenn auch in erster Linie zum Studium und nicht für die Aufführung selbst.

Bezeichnete Notenausgaben des 19. Jahrhunderts

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts finden sich bereits gelegentliche Eintragungen von Fingersätzen oder auch (rudimentären) Strichbezeichnungen in Streicherstimmen, deren Urheber nicht immer erkennbar sind. In einigen Fällen scheinen diese Eintragungen aus den Erstaufführungsstimmen zu stammen, in die sie von den Musikern eingetragen

worden waren. So erklären sich die Fingersätze in einigen Erstausgaben – gelegentlich dürfte der Widmungsträger der Urheber der Eintragungen sein (und die Widmung ein Hinweis darauf, vgl. Abbildung 1), prominente Beispiele für offensichtlich vom Widmungsträger stammende praktische Eintragungen in Erstausgaben finden sich beispielsweise in den Violinkonzerten von Mendelssohn (Ferdinand David) oder Brahms (Joseph Joachim). In anderen Fällen ist zumindest anzunehmen, dass die Einrichtung vom Komponisten selbst vorgenommen wurde. Vor allem die Kompositionen prominenter Solisten enthalten oft Eintragungen, die einerseits die Ausführbarkeit des Werkes belegen, andererseits aber auch den spezifischen Spielstil des Komponisten abbilden sollen. So finden sich in den Erstausgaben der Violinkonzerte von Pierre Rode zunächst keine (bis zum 6. Konzert, 1800), dann vereinzelte (ab dem wichtigen und besonders erfolgreichen 7. Konzert, ca. 1803), später ausführliche und zunehmend lückenlose Fingersatz- und Strichbezeichnungen sowie Metronomangaben (im 11. Konzert, ca. 1827). Rodes instruktiv-didaktische *Capricen für Violine allein* (1818) sind in dieser Hinsicht noch ausführlicher bezeichnet. Streicher-, vor allem Violinstimmen spielen auch deshalb eine Vorreiterrolle, weil sich Stricheinrichtung und Fingersätze einer um 1800 modernen französischen Violintradition in der Nachfolge Giovanni Battista Viottis in vielen Details grundsätzlich von der Praxis älterer Traditionen unterschieden, was auch mit der damit verbundenen Einführung des neuartigen französischen Bogenmodells (des nach seinem Erfinder benannten Tourte-Bogens) in Verbindung stand. Insofern war eine ausführlich dokumentierte Stricheinrichtung zum Verständnis der modernen Spielweise für traditionell geschulte Musiker notwendig.

Dem aufkommenden Historismus entsprechend nahmen die Verlage zunehmend auch älteres »Klassiker-Repertoire« in ihre Kataloge auf. Vor allem Klavierwerke von Johann Sebastian Bach wurden bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts vielfach neu gedruckt. Ab ca. 1800 erschienen beispielsweise erste Neuauflagen des *Wohltemperierten Claviers*; bis 1820 hatten bereits sechs Verlage dieses Werk in ihrem Programm (vgl. Oppermann 2001, 71). Zunächst handelte es sich dabei noch um unbezeichnete Ausgaben, die den Notentext der Erstausgaben ohne Ergänzungen wiedergaben und damit im Vergleich mit der zeitgenössischen Klavierliteratur »unterbezeichnet« erschienen – genaue Angaben für Tempo, Dynamik und Artikulation fehlten in der Regel. Nicht zuletzt auf die Nachfrage des größer werdenden Laienpublikums reagierte die Branche mit ersten instruktiven »Klassiker-Ausgaben«. Ein Meilenstein dieser Entwicklung war die Ausgabe des *Wohltemperierten Claviers* von 1837 bei C. F. Peters als »Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée et doigtée, ainsi que pourvue de notifications sur l'exécution et sur les mesures de temps (d'après le Métronome de Maelzel) et accompagnée d'une préface par Charles Czerny« (»Neue Ausgabe, sorgfältig revidiert, korrigiert und mit Fingersätzen, Angaben zu Ausführung und Zeitmaß [nach Maelzels Metronom] versehen und mit einem Vorwort ergänzt von Carl Czerny«). Diese Ausgabe vereint bereits Elemente späterer instruktiver Interpretationsausgaben; sie bietet über die technisch-praktische Einrichtung mit Fingersätzen hinaus wesentliche interpretationspraktische Hinweise zu Tempo, Dynamik und Artikulation. Neu an dieser Ausgabe ist aber vor allem das Hervortreten Czernys nicht als Vermittler der Spieltradition des Komponisten, wie dies etwa bei Czernys und Moscheles' Beethoven-Ausgaben der Fall

ist, sondern als vom Komponisten unabhängige Instanz. Czerny liefert damit eine auf das moderne Instrumentarium übersetzte zeitgenössische Interpretation der Werke, wobei er sich im Vorwort ausdrücklich auf Beethovens Bachspiel beruft, sich damit von Bach sogar noch weiter entfernt, dabei aber die eigene Autorität noch zu vergrößern sucht.

Eine weitere Stufe der Interpretationsausgaben erreichte die bisher nur als literarischer Klassikerverlag in Erscheinung getretene Cotta'sche Verlagsbuchhandlung aus der Notwendigkeit heraus, sich mit der Erschließung eines neuen Geschäftsfeldes auf das Freiwerden der Werke Goethes und Schillers im Klassikerjahr 1867 und damit auf einen erwartbaren Monopolverlust vorzubereiten. Bereits Ende der 1850er Jahre erschienen zwei Schulwerke in Zusammenarbeit mit der neugegründeten Stuttgarter Musikschule (der späteren Hochschule für Musik und Darstellende Kunst), von denen vor allem Sigmund Leberts und Ludwig Starks *Große theoretisch-praktische Klavierschule* durch ihren hohen Kunstanspruch weit über die Stuttgarter Musikschule hinaus erfolgreich war und so Cotta im Musikalienmarkt etablierte.

Mit der von Lebert und Stark konzipierten *Instruktiven Ausgabe klassischer Klavierwerke* brachte Cotta ab 1869 nach und nach das gesamte klassische Klavierrepertoire (Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Dussek u. a.) in ausführlich kommentierten praktischen Ausgaben heraus, für deren Einrichtung neben Lebert weitere namhafte Vertreter eines modernen und vor allem interpretierenden Klavierspiels wie Franz Liszt und Hans von Bülow gewonnen werden konnten. Obwohl Cottas Reihe im Titel regelmäßig das Stuttgarter Konservatorium erwähnt, sollte wohl von Beginn an eine größere Zielgruppe erschlossen werden, die angehende und gestandene Pianisten wie anspruchsvolle Amateure einschloss. Hintergrund war auch der Parteienstreit – verpflichtet wurden für die Ausgaben ausschließlich Vertreter der Neudeutschen Schule, der auch Lebert und Stark angehörten; eine Abgrenzung von bisherigen Klassiker-Ausgaben, vor allem von den Beethoven-Editionen des Leipziger Klavierprofessors Ignaz Moscheles, war ausdrücklich Ziel der Ausgaben, sie sollten so den neuen Geist einer Klavierinterpretation im Sinne Liszts nach außen tragen. Liszt selbst konnte für die Klavierwerke von Schubert und Weber gewonnen werden. Vor allem aber die Herausgabe der späteren Klaviersonaten von Beethoven durch Hans von Bülow 1871 wurde zu einem wichtigen Meilenstein der Editions-geschichte des 19. Jahrhunderts. Bülow fasste seine ausführlich annotierten Interpretationsausgaben expressis verbis als Wissenschaft auf (vgl. Hinrichsen 1999, 157) und hinterließ Interpretationsdokumente allerersten Ranges, die heute wichtige Quellen für einen Interpretationsstil im Sinne der Neudeutschen Schule sind. Sie stellen, nicht zuletzt durch die Eloquenz ihres Verfassers, einen Höhepunkt verschriftlichter Interpretation dar.

Das Konzept war dabei nicht ganz neu. Domenico Corri hatte bereits zwischen 1779 und 1810 mehrere Bände mit Instruktionen zu Arien aus populären Opern veröffentlicht (Corri [1779–1794], Corri [1810]). Allerdings handelt es sich hier um annotierte Notentexte, denen ein allgemeines, instruktives Vorwort vorangestellt ist. Als Fußnoten innerhalb des Notentextes scheinen schriftliche Vortragsanweisungen erstmals 1812 von Johann Baptist Cramer in seiner Klavierschule *Instructions for the Piano Forte* veröffentlicht worden zu sein, denn das Vorwort rechtfertigt diese Entscheidung ausdrücklich:

»Widerstand der Materie«? Oper und Musiktheater

Stephan Mösch

In memoriam Nikolaus Harnoncourt

Vorüberlegungen

In einem einschlägigen Aufsatz hat Klaus Zehelein das Verhältnis von »künstlerischem Text und Kunstinstitution« als »ambivalent« beschrieben: auf der einen Seite »Durchorganisation mit [...] Begriffen wie Ordnung, Rationalität, Funktionalität, Logik, Machbares«, auf der anderen Seite die »eigene Intentionalität« des Textes »durch das Assoziative, Rätselhafte, Alogische, Unbewußte, Mögliche« (1995, 202). Der erfahrene Theaterleiter und Dramaturg wählt die Formulierung »ambivalent« natürlich bewusst. Eine Antinomie kann und will er nicht erkennen, sie würde seine beiden Arbeitsfelder unmöglich machen. Und er weiß, dass Text und Institution unter bestimmten Voraussetzungen sehr wohl zueinander finden können: »in der Intentionalität, der Vermittlung und Wirkung« (ebd.). Was sich diesen Voraussetzungen entgegenstemmt ist – so die Diagnose – vor allem die »institutionelle Verwahrung des Repertoires«. Ihr fehle »jegliche[r] Ereignischarakter«. Aufzuräumen sei daher mit einer historisch gewachsenen Vorstellung von Verfügbarkeit. Vielmehr komme es darauf an – darin besteht die Pointe –, die Abhängigkeit umzukehren: Die Institution habe sich der »Autorität der Texte« auszuliefern und ihrer »Würde« zu entsprechen (207f.). Damit ist keineswegs defensiv-affirmative Buchstabentreue gemeint, sondern eine Dechiffrierung, die sich pluralen Perspektiven öffnet. Respekt vor dem Text, das hat Zeheleins Opernarbeit immer wieder gezeigt, kann dessen Infragestellung oder sogar Dekonstruktion einschließen. So wird Distanz geschaffen zu »vermeintlich abgesicherten Bedeutungen von Wort und Musik«, die stets mit den hierarchisch organisierten Apparaten korrespondieren (207).

Ohne dass der von Zehelein verwendete, mehrschichtige Textbegriff hier im Einzelnen diskutiert werden muss: Die umrissene Ambivalenz schließt Interpretation ein (im Sinne des performativen Ansatzes, mit dem das vorliegende Handbuch arbeitet). Interpretation, die den Namen verdient, reibt sich als (wie auch immer geartete) Realisierung des Textes am Funktionsgefüge der Institution, sie setzt dieses aber auch voraus, legitimiert es dort, wo kollektive Subjektivität greift, trifft sich mit ihm im Intentionalen. Das Verhältnis reicht über pragmatische Kontexte hinaus, scheint sich jedoch einer analytischen Kategorisierung zu entziehen. Es bedarf daher einiger grundsätzlicher Überlegungen, ohne die es weder in seinen historischen Formen und Wandlungen noch in der gegenwärtigen Situation nachvollziehbar wäre.

Halten wir zunächst einfach fest: Die Institution kann – idealtypisch – als Rahmen dienen, als quasi ›neutrale‹ und flexibel handhabbare Voraussetzung, doch sind Stückwahl und Besetzung, letztlich auch ästhetische Maximen der musikalischen und szenischen Interpretation, von der Institution abhängig: nicht nur von ihren Möglichkeiten und Grenzen, sondern auch von ihrem Selbstverständnis, ihren kommunikativen Strategien. Umgekehrt können künstlerische Ergebnisse das Profil einer Institution prägen, ihren Status verändern, ihren Wirkungsradius erweitern. Eine Möglichkeit, sich dem Wechselverhältnis von Institution und Interpretation im Fall der Oper anzunähern, besteht folglich darin zu fragen, wo, wie und warum das eine als Formant des anderen fungiert – oder eben nicht. Vor diesem Hintergrund versucht der vorliegende Beitrag einige exemplarische Diskrepanzen zu problematisieren, aber auch Momente von symbiotischer Verschmelzung zu sondieren. Historische Befunde und Aspekte des aktuellen Musiklebens werden dabei nicht getrennt, sondern – sofern es inhaltlicher Verdichtung dient – aufeinander bezogen.

Die Idee des mobilen Dispositivs

Der Prozess, der zwischen Institution und Interpretation in der Oper abläuft, lässt sich als mobiles Dispositiv im Sinne von Foucault (1978) verstehen. Er lebt davon, beweglich zu sein. Die Institution legitimiert sich letztlich – allen Arbeitsverträgen und baulichen Gegebenheiten zum Trotz – dadurch, diese Beweglichkeit inhaltlich und organisatorisch zu ermöglichen, ja zu insinuieren. Mit anderen Worten: Ein Opernhaus, das als Institution Wert und Bestand haben will, erfindet sich mit jeder Produktion neu und bleibt sich doch treu. Dass mobile Dispositive offen sind und durch Vereinbarungen und Praktiken jederzeit erweiterbar, trifft also auch hier einen zentralen Punkt.

Sofern man bereit ist, das Verhältnis von Institution und Interpretation in der Oper als Prozess wechselnder Sinnstiftung zu verstehen, kommt jener diskursive Aspekt hinzu, den Foucault nicht zufällig für mobile Dispositive reklamiert: Es geht weniger um Tatsachen als um ein variables, inhaltlich keineswegs immer eng geschnürtes »Bündel von Beziehungen«, deren Koordination oft labil bleibt (Foucault 1978, 126). Unausgesprochenes kann dabei eine große Rolle spielen, kann normative Setzungen ergänzen oder unterlaufen. Entscheidend sind intentionale und eigendynamische Momente. Selbstverständlich spielt dabei auch in der Oper Machtausübung herein, wobei – wiederum mit Foucault – charakteristisch ist, dass die Intentionen von Macht »völlig im Innern realer und konkreter Praktiken« aufgehen (81). Macht wird demnach durch Dispositive koordiniert, die offen sind und unabhängig von Inhalten funktionieren können. Macht, sagt Foucault, präge sich vor allem »auf der Ebene der Intention und der Entscheidung« aus (80).

Ergänzt werden muss ein für die Oper zentraler Aspekt, der seinerseits die Vorstellung eines mobilen Dispositivs untermauert. Dirigent und Regisseur können ihre ästhetischen Vorhaben und Vorgaben subjektiv beglaubigen wie sie wollen, sie werden sich – als Hauptverantwortliche für das, was man ›Interpretation‹ nennt – erst durchsetzen können, wenn sie eine kollektive Subjektivität schaffen, die das gewünschte Ergebnis trägt. Das erst macht aus dem Interpretationskonzept eine Aufführung.

Kollektive Subjektivität kann dabei rückgebunden werden an die Institution, muss dies aber nicht. Dirigenten haben es hier nur scheinbar leichter als Regisseure: Sie können sich auf den Notentext zurückziehen und damit einen Werkbegriff verbinden, der historischer Entwicklung aus dem Weg geht. Oft spielt dabei nicht-propositionales Wissen herein (im Sinn von »Gebrauchs- oder Erfahrungswissen«, Danuser 1992, 5), das durch die Institution gespeist und tradiert wird. So obsolet ein solcher Werkbegriff zweifellos ist, so sehr bietet er sich in der Probenkommunikation als Fluchtpunkt an. Kaum berührt von Impulsen der in sich durchaus heterogenen, historisch informierten Aufführungspraxis (Konrad 2000, Fuhrmann 2012, Gutknecht 1993/1997) findet er sich vor allem im Umgang mit Musik des mittleren und späten 19. Jahrhunderts – jener Zeit mithin, in der sich die Oper als bürgerliche Institution formierte. Das führt in der Praxis bis heute zu schiefen Relationen, die sich als stabil erweisen. Wie prominente Beispiele belegen, kann ein Dirigent, der mit Fragen von Tempo, Agogik und Phrasierung freizügig und ohne geschärftes historisches Bewusstsein umgeht, sich durchaus gegenüber dem Orchesterkollektiv als »Diener am Werk« gerieren und seine subjektiven Ansichten (und Erlebniswelten) in kollektive Formen von Subjektivität überführen. Dass Regisseure diesbezüglich unter größerem Legitimationsdruck stehen, muss hier nicht ausgeführt werden (Mösch 2008, 2014b). Vielmehr soll zur weiteren Fundierung ein Begriff aus dem Bereich des Managements genutzt werden, mit dem sich die bisher genannten Aspekte vertiefen und ergänzen lassen: Corporate Identity.

Oper und Corporate Identity

Im Sinne der aus den USA kommenden Erforschung allgemeiner Erfolgsfaktoren gilt Identität (etwa im Gegensatz zu Strategie oder System) als »weicher« Faktor. Gleichwohl ist sie für einen Opernbetrieb entscheidend. Sie ergibt sich »aus dem Selbstverständnis des Hauses, dessen Formulierung und Umsetzung in der Corporate Identity mündet« (Rädel 2002, 125). Ihre Bedeutung betrifft sowohl den künstlerischen als auch den ökonomischen Bereich der Arbeit: Längst wird beides von öffentlichen und privaten Geldgebern aufeinander bezogen – und gegeneinander abgewogen. Die Institutionen sind daher bemüht, Identität in diesem Doppelsinn zu fermentieren und als Erfolgsfaktor strategisch einzusetzen.

Wenn das misslingt, kann die Wertschätzung eines bestimmten Identitätsprofils schnell erodieren. Das bedeutet, dass die Haltungen von Zielgruppen zerfallen: Während die einen sich an Aufführungserfolgen orientieren, gilt anderen Prestigegewinn als entscheidend. Nicht selten wird dabei ein Keil zwischen die Institution und ihr ästhetisches Profil getrieben. So kann ein von Fachleuten und Medienvertretern geschätztes Haus, dessen Spielplan kontrovers diskutierte Interpretationen und Uraufführungen einschließt, von Teilen des Publikums abgelehnt werden. Das heißt nichts anderes, als dass verschiedene Kommunikationskreisläufe nebeneinander existieren. Udo Zimmermann musste in seiner Ägide als Intendant der Oper Leipzig (1990–2001) diese Erfahrung im öffentlich finanzierten Betrieb ebenso machen wie Pamela Rosenberg als Intendantin an der San Francisco Opera (2001–2006) im Bereich des privat finanzierten Opernwesens. Mögen die Gründe in den konkreten Fällen vielfältig sein,

die Axiomatik bleibt stets dieselbe: Die Bereitschaft zur Identifikation sinkt bei internen und externen Zielgruppen (Mitarbeiter, Angestellte bzw. Publikum, Politik, Sponsoren) in dem Maß, in dem Selbst- und Fremdbild auseinander fallen (Rädel 2002, 125). Der Begründungszusammenhang einer klaren, gleichwohl ihrer Eigendynamik gehorchenden, künstlerischen Positionierung reicht folglich kaum aus, um die Institution im Sinne von Corporate Identity zu sichern. Umgekehrt funktioniert es sehr wohl: Ein Spielplan, der sich an generalisierendem Kunst-Machen ausrichtet und auf breite Publikumsschichten zugeht, kann durch hohe Auslastungszahlen und Umsatzerlöse eine stabile Corporate Identity schaffen, die – losgelöst von ästhetischen Fragen – sich gewissermaßen selbst genügt. Sowohl in Leipzig als auch in San Francisco haben nachfolgende Intendanten dieses Modell bedient.

Dass herausragende Aufführungen nicht selten wirken, als seien sie dem Betrieb abgerungen und stünden zu diesem quer, liegt in sozialen, politischen, juristischen, organisatorischen und besetzungspolitischen Verflechtungen begründet, von denen die Institution Oper seit jeher geprägt ist (M. Walter 2016). Im Sinne von Corporate Behavior bzw. einer einheitlichen Unternehmenskultur sind sie nur schwer zu formieren. Das liegt einerseits an der Vielzahl unterschiedlicher Berufsgruppen, die innerhalb der Institution zusammenarbeiten (müssen), andererseits an häufigen personellen Veränderungen, wechselnden politischen Vorgaben und heterogenen Bedürfnissen des Publikums. Vor diesem Hintergrund bedarf die innerbetriebliche Konzentration auf ästhetische und damit interpretatorische Aspekte besonderer Anstrengung – und die Anstrengung wird umso größer, je ganzheitlicher der Theaterbegriff gefasst ist, der dahinter steht.

Fraglos wird es im 21. Jahrhundert zunehmend schwerer, das Verhältnis von Institution und Interpretation in der Oper so zu gestalten, dass das individuelle Profil eines Hauses entsteht. Das gilt für die Betriebsformen von ›Stagione‹ und ›Repertoire‹ gleichermaßen. ›Repertoire‹-Betriebe waren lange besonders im deutschsprachigen Raum beheimatet – letztlich ein Erbe der Hoftheater-Landschaft (Daniel 1995; Bahr 2016). Inzwischen werden beide Formen an großen und mittleren Häusern kaum noch in ihren extremen Ausprägungen praktiziert. Stattdessen haben sich Mischformen etabliert, die meist Momente von ›Stagione‹ in den Repertoirebetrieb integrieren. (Die Rede ist hier von Europa; in Asien und den USA ist die Situation aufgrund anderer ökonomischer und innerbetrieblicher Strukturen kaum vergleichbar.) Angesichts veränderter Publikumsbedürfnisse wird die Laufzeit einzelner Produktionen verkürzt, die Anzahl der Premieren maximal ausgereizt. Kooperationen sind aus finanziellen Gründen häufig zwingend notwendig. Da überdies die Personaldecke seit Jahren dünner geworden ist, entsteht das, was man ›Interpretation‹ nennt, unter zunehmendem institutionellem Druck. Zugespitzt formuliert: Es ist riskanter geworden, Risiken einzugehen (Mösch 2014a).

Künstlerisch wie institutionell bedeutet nicht zuletzt die Erweiterung des Repertoires eine große Herausforderung. Barockopern und Werke der Gegenwart werden von Häusern jeder Größenordnung erwartet; sie an Spezialisten zu delegieren, ist vielerorts finanziell unmöglich und würde (zumindest außerhalb eines reinen ›Stagione‹-Betriebes) zudem die Corporate Identity schwächen. Die Ansprüche innerhalb der

Häuser sind folglich enorm gewachsen, was Solisten und Kollektive gleichermaßen betrifft. Spezialisten werden meist nur phasenweise hinzugezogen. Mehrfach haben Opernorchester aus ihren Mitgliedern spezielle Formationen gebildet, die insbesondere barockes Repertoire und damit verbundene Spieltechniken und Lesarten erarbeiten. Ein prominentes Beispiel ist das Ensemble La Scintilla in Zürich, das aus der Zusammenarbeit mit Nikolaus Harnoncourt entstand. Solche Maßnahmen mögen ursächlich in interpretatorischen Fragen begründet sein, der institutionellen Corporate Identity kommen sie im Sinne eines breitgefächerten Kulturauftrages ebenso zugute.

»Widerstand der Materie«: Zwei Fallbeispiele

Gustav Mahler an der Wiener Hofoper

Die Situation ist für den hier zu behandelnden Zeitraum des 19. und 20. Jahrhunderts paradox: So wie sich die Oper als Institution einer genuin bürgerlichen Gesellschaft stabilisiert, so sehr lebt sie davon, dass es gelingt, die Beharrungskraft der Institution auszuhebeln und Freiräume für ästhetische Vorhaben zu schaffen. Paradigmatisch für das sich daraus ergebende Konfliktfeld ist die Ära Gustav Mahlers an der Wiener Hofoper (1897–1907), auf die daher ein erstes Schlaglicht geworfen sei.

Der Abschiedsbrief, den Mahler an die Mitglieder der Wiener Hofoper schrieb und auf den 7. Dezember 1907 datierte, ist knapp, trotzdem aussagestark und ein in vielfacher Hinsicht aufschlussreiches Dokument. Mahler umreißt seine Tätigkeit zwischen den Polen von künstlerischer Arbeit und Institution. Genauer: Die Entfernung zwischen diesen Polen ist das eigentliche Thema des Schreibens. Er scheide aus der »Werkstatt«, schreibt Mahler (zitiert nach Willnauer 2010, 330), womit er den Zuschnitt künstlerischer Arbeit meint und eine Metapher bemüht, die bis zu Nietzsche zurückreicht und nach dem Zweiten Weltkrieg besonders für das Selbstbild der Bayreuther Festspiele genutzt wurde. Mahler präzisiert sie jedoch in anderem Sinn und bringt sie in direkten Zusammenhang mit seiner Demission: »Statt eines Ganzen, Abgeschlossenen, wie ich geträumt, hinterlasse ich Stückwerk, Unvollendetes: wie es dem Menschen bestimmt ist« (ebd.). Die von ihm propagierte Idee von Musteraufführungen und exemplarischen Zyklen schwingt hier mit. Dann kommt Mahler auf Konflikte mit der Institution zu sprechen, zunächst über zwei als Zitate kenntlich gemachte Redewendungen vom »Widerstand der Materie« bzw. der »Tücke des Objekts« (ebd.). Er transferiert das ins Persönliche: Von Pflichtgefühl, schonungslosem Einsatz, aber auch von »Wunden« ist die Rede (331). Äußerer Erfolg sei kein Gradmesser: »Wir alle sind weiter gekommen und mit uns das Institut, dem unsere Bestrebungen galten« (ebd.).

Die Denkmuster, die sich hier abbilden, sind bezeichnend: Die Institution Oper erscheint als abstrakte, überpersönliche und überzeitliche Größe. Sie bietet Zusammenhalt in Krisen – und überdauert diese. Der Institution wird damit ein Objektcharakter zugesprochen, der ihre Welthaltigkeit – ihr Zusammengesetztsein aus Interessen und Gegeninteressen – nivelliert. Das bildet die Voraussetzung für den nächsten Schritt: Künstlerische Arbeit dient letztlich der Institution, die nach dieser Vorstellung mit der Kunst schlechthin verschmilzt. Der Ort von Kunstausbübung wird zum

Inbegriff der Kunst selbst. Die Sachbezogenheit, um die es Mahler geht, meint beides. Aus dem, was produktionstechnisch als »Werkstatt« erscheint, wird auf diese Weise eine überhöhte und überhöhende Instanz. Mahlers Modell ist im Gegensatz zu dem Cosima Wagners in Bayreuth nicht weltanschaulich kontaminiert und meidet sakrale Implikationen. Dennoch spricht aus seinem Schreiben eine für zeitgenössische Denkmuster typische Dialektik von Unterwerfung und Überhöhung.

Mahler verstand Oper nicht als musikalische, sondern als theatralische Gattung: »ein auf der Wechselwirkung seiner Theile beruhendes Ganzes« (zitiert nach Willnauer 1979/1993, 162). Mehr als eineinhalb Jahrzehnte hatte er, verschiedene Positionen durchlaufend, in der Theaterpraxis verbracht, bevor er nach Wien kam – und war folglich über die Schwierigkeiten, dieses »Ganze« herzustellen, bestens unterrichtet. Der mühsame Weg hatte ihn darin bestärkt, mit der Wiener Position eine maximale Gesamtverantwortung anzustreben. Schon bald nach Amtsantritt verfügte er über »nahezu diktatorische Vollmachten« (Gülke 2017, 50) und konnte die Rolle des Dirigenten als »zentrale Entscheidungs-, aber auch Begründungs- und Rechtfertigungsinstanz« fokussieren (Steinbeck 2017, 327).

Der künstlerische Wert einer Aufführung bemaß sich für ihn daran, wie eng Musik und Szene aufeinander abgestimmt waren: »Rein musikalische Erfolge sind ja leider im Theater gar keine Erfolge« (zitiert nach Willnauer 1979/1993, 164). Mahler sah sich somit nicht nur – was immer wieder betont wird – einem Produktionsethos verpflichtet, sondern in erster Linie dem, was die moderne Wissenschaft als Aufführungstext bezeichnet. Musikalische Interpretation stellt darin nur ein Teilmoment dar. Hier war Mahler – der »Theatermensch« (Janz 2010, 140) – im reformerischen Sinn modern: Die Partitur galt ihm keineswegs als alleiniger Existenzort des Werkes. Als Komponist arbeitete er sich an der Labilität des schriftlich fixierten Konstruktes ab. Als Künstlerintendant bearbeitete er die Partituren tradierter und neuer Werke (von Retuschen der Instrumentation bis zum Strich des finalen *Don Giovanni*-Sextetts oder des kompletten 5. Aktes von *Les Huguenots*, vieles davon bereits in Budapest). Zudem war er in neuartiger Weise für die Inszenierung zuständig. Der »Dramatiker« in ihm wachte, wie sein Assistent Bruno Walter schrieb, »mit den hundert Augen des Argus, nichts auf der Bühne entging ihm in Darstellung, Licht, Kostüm – alles stand fortwährend unter seiner Beobachtung« (B. Walter 1957, 71). Seine Zusammenarbeit mit Alfred Roller, die die Wiener Jahre prägte (wenn auch nicht von Anfang an), ist daher als »Erfindung der modernen Opernregie« gewertet worden (Fischer 2003, 509).

Dass Mahlers Auseinandersetzung mit der Institution Oper kämpferische Züge trug, ist gleichermaßen Voraussetzung und Folge dieses neuen Anspruchs. Das Ziel einer Unterordnung aller beteiligten Kräfte in Hinblick auf ein ganzheitliches Aufführungsideal wurde erst durch die Personalunion des Künstlerintendanten möglich. Mit anderen Worten: Wenn Mahler administrative Verantwortung übernahm, war das eine Bedingung und keineswegs ein Hindernis künstlerischer Progression. Der »Totalitätsanspruch seines Künstlertums« bedeutete neben ungewohnten Formen der Probenarbeit auch einen Kampf mit der Administration der Hofoper »um jeden Paragraphen, ja um jede Formulierung« (Willnauer 1979/1993, 153). Formal ging es bei den Auseinandersetzungen um »organisatorische, finanzielle, vertragsrechtliche Fragen«,

Interpreten und Interpretinnen – in der Genderperspektive

Beatrix Borchard

Musik und Geschlecht haben nichts miteinander zu tun, so die weit verbreitete Meinung, oder, wie es Helmut Rösing in seiner *Suche nach Männlichkeitssymbolen* formulierte: »Musik mit ihren Tönen, Klängen, Geräuschen, Harmonien und Rhythmen ist erst einmal und vor allem eins: geschlechtsneutral« (2003, 5 f.). Musik unterscheide sich grundsätzlich von anderen Kunstformen, sei sie doch ein nicht-diskursives Kommunikationsmedium, »aber, und hier fängt es an, interessant zu werden, die Nicht-Diskursivität bzw. Bedeutungsambivalenz von Musik eignet sich hervorragend als Projektionsfläche für Inhalte der verschiedensten Art. Derartige Inhalte werden als semantische Konnotationen mit symbolhafter Qualität bezeichnet. Unser Gehirn arbeitet ständig als eine Instanz, die Sinneseindrücke in symbolische Abbildungen transformiert« (6). Oder in den Worten von Kordula Knaus: »Die Frage nach Musik und Geschlecht muss mit der prinzipiellen Frage nach Musik und Bedeutung beginnen, die nur mit einem Paradoxon zu beantworten ist. Musik besitzt keine ihr eingeschriebene Bedeutung, aber es existiert auch keine Musik ohne Bedeutung. Bedeutung von Musik wird durch die Hörerinnen und Hörer kreiert« (2010, 170). Geschlechtsspezifische Aspekte sind Teil des kulturgeschichtlichen Repertoires symbolischer Abbildungen. Sie prägen die Gestaltung, Wahrnehmung und Bewertung performativer Interpretationen von Musik mit.

Bei der Zuschreibung von geschlechtsspezifischen Eigenschaften, bezogen auf das Spielen bzw. Singen und Interpretieren von Musik als gesellschaftlich-kulturelle Tätigkeit, handelt es sich um eine »Markierung« (Hatten 1994, 34) von biologisch begründeter Differenz. Bekanntlich haben solche Markierungen als Kategorien der Wahrnehmung und der Bewertung tiefgreifende Folgen. Sie spiegeln sich nicht zuletzt auch in dem Verhalten von Entscheidungsträgern beispielsweise bei Aufnahme- und Abschlussprüfungen in Hochschulen, bei Wettbewerben etc. Es stellt sich also die Frage, wo geschlechtsspezifische Vorstellungen in ihren z. T. äußerst komplexen Transformationen ihren Niederschlag finden in Handlungsformen von Individuen und Institutionen, in der Entstehung wie in der Rezeption von Musik während des Spielens oder Singens (aber auch vorher und nachher) bzw. in der Schaffung der Voraussetzungen und Möglichkeiten ihrer performativen Interpretation. Da übergreifende Studien zur Thematik fehlen, werden im Folgenden anhand von einzelnen Beispielen Aspekte dieser weit über den Bereich der Musik hinausgehenden Fragestellung beleuchtet.

Geschlechtsspezifische Diskurse: Konstanz und Wandel

Jeder Auftritt vor Publikum, das »Schauspiel im Konzertsaal« (Weißmann 1918, 27), ist verbunden mit der Präsentation des eigenen Körpers. Er ist geschlechtlich »markiert«, selbst wenn mit eindeutigen Geschlechtszuweisungen gespielt wird. So fördert denn auch die Lektüre von Rezensionen und Biographien besonders für das 19. Jahrhundert reiches Quellenmaterial zu musikbezogenen expliziten oder impliziten geschlechtsspezifischen Diskursen und Denkmuster zutage, die bis heute Spuren hinterlassen haben wie die Zuordnung lyrisch-melodiebetont zu »weiblichen« Spielweisen und kraftvoll-rhythmusbetont zu »männlichen«. Sie können bereits im frühen Instrumentalunterricht bis hin zu der Erarbeitung bestimmter Repertoires eine entscheidende Rolle spielen. Die um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in philosophischen, pädagogischen und literarischen Schriften entwickelten polaren Definitionen der kulturellen Bedeutung von »Männlichkeit« und »Weiblichkeit« im Sinne von angeblich biologisch begründeten Sozialcharakteren gruppieren sich bekanntlich um die zentrale Bestimmung des »Männlichen« als dem Aktiven, Kulturzeugenden, werdenden und des »Weiblichen« als dem Passiven, Naturhaften, Seienden (Hausen 1976, 363–393). Die für das abendländische Denken konstitutive Gegenüberstellung von Körper / Natur und Geist / Kultur (siehe dazu das Kapitel »Körper und Geist« in Band 1 dieser Reihe ab S. 207) gehört zu den implizit geschlechtsspezifischen Diskursen, denn das Geistige wurde mit dem »Männlichen« und das Körperliche mit dem »Weiblichen« verknüpft (Hausen 1976, Trepp 2002) – mit weitreichenden Folgen.

Die Analyse von Rezensionenmaterial zeigt, dass Geschlechtszuschreibungen vor allem bezogen auf Frauen Anwendung fanden und finden, während sie hinsichtlich männlicher Musiker eher eine subkutane Wirkung entfalten. Die Quellen zeigen jedoch auch: Geschlechtszuschreibungen waren zwar überwiegend, jedoch nicht notwendig an das biologische Geschlecht gebunden. Sie fungierten oft – und fungieren verdeckt noch immer – als Bewertungskategorien für Spiel- und Singweisen. Die »biologistische« Kategorie »Männlichkeit« wurde zu einer kulturellen und konnte so die gesellschaftliche Höherwertigkeit des »Männlichen« absichern: »Eine dominant gedachte Oberschichtenmännlichkeit etablierte sich unter anderem über die Zuschreibung ästhetischer Kompetenz, und über die diskursive und symbolische Verknüpfung von Männlichkeit und künstlerischer Schöpferkraft reklamierten männliche Eliten Autorschaft auch im gesellschaftspolitischen Bereich« (Kessel, 2005, 10 f.).

Dass nicht zuletzt der Musikdiskurs im 19. Jahrhundert auch als Geschlechterdiskurs geführt wurde (Miller 2016), soll exemplarisch an der Rezeption von Geigerinnen und Geigern gezeigt werden. Musikalisches Handeln formt zumeist von Kindheit an den Körper mit. Der Auftritt eines geigespielenden Menschen exponiert den Körper sichtbarer als der einer Pianistin oder eines Pianisten. Hierin liegen auch die jahrhundertalten Vorurteile gegenüber mit der Geige auftretenden Frauen begründet, zumal das Instrument Violine von seiner Form her weiblich konnotiert und damit sexualisiert wurde. Man Ray hat mit seinem berühmten Foto *Le violon d'Ingres* aus dem Jahr 1924 diese Vorstellung in Szene gesetzt. Vor allem galt die Violine als ein Instrument, das deswegen für Frauen ungeeignet sei, weil mit dem Streichen der Saiten eventuell erotische

Entwicklungen und Spielräume

Heute ist die einst als ›männliches‹ Instrument geltende Violine im solistischen Bereich ein auch von Frauen bevorzugt gespieltes Instrument. Dieser Konnotationswandel lässt sich vor allem an Musikhochschulen beobachten, wo geschlechtsspezifische Zuordnungen von Instrumenten bei der Studienwahl nach wie vor eine entscheidende Rolle spielen. Erinnert sei nur an die männlich konnotierten Blechblasinstrumente, die E-Gitarre, das Schlagzeug und den Bereich des Jazz. Gleichzeitig lassen sich gerade in Musikhochschulen Veränderungen ablesen. Viele Studierende kommen aus anderen Kulturen, in denen die vor allem im deutschsprachigen Kulturraum geltenden Zuordnungen nicht wirksam sind, folglich in den Heimatländern auch nicht zum Ausschluss von Ausbildungsmöglichkeiten geführt haben. Gleichwohl bleiben die normativen und zunehmend kommerziell bedingten Bilder und Zuschreibungen in Ausbildung und Karrieregestaltung einflussreich (Röbke 2012, 57 f.).

Die heutige durchgängige Sexualisierung des Alltags prägt auch die Spielräume für Interpreten und Interpretinnen. Ob nackte Schultern und körperbetontes Designerkleid (Anne-Sophie Mutter), freizügiges Dekolleté und nackter Rücken (Khatia Buniatishvili), kürzester Rock (Yuja Wang) oder Posieren im Stile eines männlichen Fotomodells (Xavier de Maistre) – die erotische (Selbst-)Inszenierung von Körpern in den Medien und auf den Konzertbühnen gehört heute auch zum hart umkämpften Klassikmarkt, der sich zunehmend an Popkulturformen orientiert. Ist sie (die erotische Selbstinszenierung) ein Signal für die reflektierte Nutzung sozialer Medien im Umgang mit geschlechtsspezifischen Zuschreibungen oder bestätigt sie im Sinne der besseren Vermarktbarkeit tradierte Denk- und Wahrnehmungsmuster als »neuer Kult der demonstrativen Körperlichkeit« (Röbke 2012, 67)? Oder kann sie als Zeichen dafür gelten, dass Musizieren wieder als Angelegenheit der untrennbaren Verbindung von Körper und Geist sichtbar wird? Ein Thema ist sie allemal nicht nur in den Medien, sondern zunehmend auch im Konzertsaal, wie nicht zuletzt ein Artikel von Claudia von Duehren in der *B. Z.* vom 5. November 2018 zeigt. Überschrift: »Sicher galt die Aufmerksamkeit auch dem überaus virtuosen Spiel der georgischen Pianistin Khatia Buniatishvili (31). Weit mehr Interesse erregte aber ihr atemberaubendes Dekolleté.« Der Untertitel lautet: »Das You Tube-Video ihres Klavierkonzerts mit Dirigenten-Legende Zubin Metha hat fast zwei Millionen Aufrufe. Die Kommentarfunktion musste bei der Aufnahme vom 18. September 2017 gesperrt werden.« Laut Autorin hatte die Pianistin kein Verständnis für die Aufregung um ihren Ausschnitt. »Natürlich sehen die Menschen, wenn ich auf die Bühne komme zuerst mein Kleid. Doch, wenn ich spiele, erkennen sie hoffentlich mein wahres Ich« (Duehren 2018).

Es sei dahingestellt, ob zumindest für das Publikum, das nicht nur hört, sondern desgleichen schaut, nicht auch das Kleid zum »wahren Ich« der Musikerin gehört, im vorliegenden Zusammenhang kann die erotische Aufladung des Auftritts von Pianistinnen als Zeichen für einen einschneidenden Wandel gedeutet werden. Im 19. Jahrhundert galt gerade das Klavier nicht zuletzt deswegen als ein für Mädchen und Frauen geeignetes Instrument, weil der Körper der Spielenden weitgehend ruhiggestellt werden konnte und gleichsam als Teil des Mobiliars an das Instrument gefesselt war. Der



Abbildung 8: Khatia Buniatishvili auf der Frankfurter Buchmesse 2018.
Foto: Ullstein Bild – Sven Simon

Blick richtete sich auf die »schöne«, selbstverständlich weiße Hand (Hoffmann 1991, 39–48). Die Versinnlichung auch des Klavierspiels ist nicht nur bei weiblichen Pianisten zu beobachten, sondern etwa auch bei einem männlichen Starpianisten wie Lang Lang. Auch bei ihm wird sie bisweilen als Zeichen für mangelnde Seriosität gedeutet.

Die amerikanische Geigerin Hilary Hahn hingegen versucht, sich dem Ansinnen, als Musikerin Geschlechterrollen zu reproduzieren, zu verweigern (siehe Abbildung 9).

Liest man aktuelle Rezensionen und Darstellungen der Deutschen Grammophon, wird ihre »Ernsthaftigkeit« und »Sachlichkeit« hervorgehoben: »Hilary Hahn ist eine der wunderbarsten Geigerinnen unserer Zeit. Ein neues Porträt der Künstlerin entstand auf einer Konzertreise und zeigt die stets höchst ernsthaft und auf die musikalische Sache konzentrierte Solistin, die ihren PR-Kollegen keine Chance gibt, anderes als künstlerische Momente ihrer Persönlichkeit in den Mittelpunkt zu stellen. Nichts als Musik führt sie im Sinn« (www.deutschegrammophon.com/de/kuenstler/hilaryhahn [13.1.2020]). Konsequenterweise zeigt die Fotogalerie ihres Labels die Geigerin in »Arbeitshaltungen« und druckt Rezensionen ab, die darauf abheben, dass es ihr nicht um Selbstdarstellung geht, wie etwa in einer Kritik der Aufnahmen der vier Violinsonaten von Charles Ives: »Hilary Hahn ist die mit Abstand wichtigste Geigerin der Gegenwart [und] verfügt über eine atemberaubende Technik, die sie jedoch ausschließlich in den Dienst der Interpretation stellt [...]!« (ebd).

»Ernsthaftigkeit«, »auf die musikalische Sache konzentriert«, »im Dienst der Interpretation«: Wer dies betont, geht immer noch – oder wieder – davon aus, dass



Abbildung 9: Hilary Hahn. Foto: Dana van Leeuwen, 2017

dies nicht selbstverständlich ist. Im Hintergrund solcher Formulierungen scheint nach wie vor die Gegenüberstellung zwischen der ›männlichen‹ Figur des ›sachorientierten‹ Interpreten und des auf Selbstdarstellung bedachten ›weiblichen‹ Virtuosen auf (Borchard 2004, 69). Die Geigerin selbst geht offensiv mit dem männlichen Blick auf sie um, so etwa in einem Interview mit *Concerti*, das die Überschrift trägt: »Was kann ich dafür, dass ich nun mal eine Frau bin?« Untertitel: »Schönheit hin oder her: Star-Geigerin Hilary Hahn hält nichts von Marketing-Gags und aufwendiger Verpackung« (Forsthoff/Hahn 2015). Dennoch beschreibt der Autor zunächst ihr Äußeres und bedauert ihre Ernsthaftigkeit:

»»Schönes Kind, was bist Du ernst!« denkt der Besucher unwillkürlich beim Anblick von Hilary Hahn auf dem Konzertpodium. Und auch im Gespräch vermag die US-Amerikanerin diese Ernsthaftigkeit kaum einmal abzulegen – fast scheint es, als sei die Violinistin das wandelnde Pflichtbewusstsein. Dass ihre Violine da ausgerechnet den Spitznamen ›Die Kanone‹ trägt, mutet angesichts ihrer Beherrschtheit schon beinahe bizarr an – auch wenn das zarte Persönchen mit den sanften Katzenaugen und den Korkenzieherlocken sehr wohl von Entladungen ihrerseits zu erzählen weiß« (ebd.).

Schließlich fragt er sie: »Fürchten Sie dabei als ausgesprochen hübsche Geigerin nicht, dass Ihre Musik gelegentlich mehr mit den Augen als den Ohren ›gehört‹ wird?« Antwort der Geigerin: »Ganz ehrlich, ich empfinde mich nicht mehr oder weniger hübsch als andere Menschen. Was kann ich dafür, dass ich nun mal eine Frau bin? Ich möchte meine Musik dem Publikum nahe bringen, möglichst viel von meinen Kollegen

aufnehmen, um am Ende eine möglichst gute Künstlerin zu sein. Das ist einzig und allein mein Ziel als Musikerin« (ebd.).

Dieses Interview mit Hilary Hahn zeigt die aktuelle Entwicklung geschlechtsspezifischer Diskurse – in ihrer historischen Konstanz sowie in ihrem Wandel: Der Journalist besteht darauf, dass Hilary Hahns Aussehen und die Tatsache, dass sie eine Frau ist, eine Rolle spielen müsse, die Musikerin verweigert sich Fragen, die mit ihrem Selbstverständnis nichts zu tun haben. Entsprechende Interviewfragen wären an einen Geiger wie Gidon Kremer gerichtet nur schwer vorstellbar.

Die verkaufsfördernde Sexualisierung der Körperpräsentation auf Covern und Pressefotos nutzen jedoch inzwischen auch die Agenturen nicht nur von Sängern, sondern auch von männlichen Interpreten, wohl kaum ohne deren Einverständnis.



Abbildung 10: Xavier de Maistre. Foto: Jean-Baptiste Millot, Juni 2016

So lässt sich der Harfenist Xavier de Maistre mit Ausschnitt und erkennbarem Ansatz von Brustwarzen einem männlichen Fotomodell gleich aufs Cover bringen. Dem ›Verdacht‹, homosexuell orientiert zu sein, glaubt der Musiker mit dem Hinweis auf Frau und Kinder begegnen zu müssen. Die aktuelle Entwicklung zeigt, dass ausübenden Künstler*innen zunehmend ›Spiel‹-Räume zugestanden werden, auch wenn sie keine Sänger*innen sind. Dagegen erlaubt der mit äußerlich sichtbarer Macht verbundene Bereich des Dirigierens in der Regel nach wie vor keine weiblich konnotierte Körperpräsentation. Ein Grund: Anders als bei Solist*innen geht es beim Dirigieren nicht darum, die eigene Individualität zu zeigen, sondern etwas Überindividuelles, ›Objektives‹, nämlich die erklingende Musik als Ganzes zu koordinieren und zu repräsentieren. Die Repräsentation des ›Objektiven‹ ist nach wie vor ›männlich‹ konnotiert,

Dirigieren somit verdeckt eine geschlechtlich markierte kulturelle Handlungsform bzw. eine Handlungsform, durch die Geschlecht im Sinne eines kulturellen Geschlechts hergestellt wird. Wie eingangs thematisiert, ist die Interpretation von Musik mit geschlechtsspezifischen Diskursen im historischen Wandel und in ihrer historischen Konstanz untrennbar verwoben.

Literatur

- Anonym (1844):** [Musikalische Nachrichten aus Prag], in: Allgemeine musikalische Zeitung 46, Nr. 16, 17.4.1844, 272–275
- Anonym (1853):** [Musikalische Nachrichten aus Wien, Mitte April 1853], in: Süddeutsche Musik-Zeitung 2, Nr. 20, 16.5.1853, 77–78
- Babbe, Annkatrin (2011):** »Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war«. Das »Erste Europäische Damenorchester« von Josephine Amann-Weinlich (1811–1875) (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 8), Oldenburg
- Bartsch, Cornelia (2004):** Virtuosität und Travestie. Frauen als Virtuosinnen, in: Heinz von Loesch / Ulrich Mahler / Peter Rummenhölter (Hrsg.): Musikalische Virtuosität (Klang und Begriff 1), Mainz, 77–90
- Bartsch, Cornelia (2015):** »Pultvirtuose« und »Lady of the *bâton*«. Vergeschlechtlichte Körperbilder des Dirigierens, in: Arne Stollberg / Jana Weißenfeld / Florian Henri Besthorn (Hrsg.): Dirigentenbilder. Musikalische Gestik – verkörperte Musik (Resonanzen. Basler Publikationen zur Älteren und Neueren Musik 3), Basel, 311–345
- Becher, Alfred Julius (1843):** Die Schwestern Milanollo, in: Sonntags-Blätter 2, Nr. 18, 30.4.1843, 416–417
- Borchard, Beatrix (1999):** Zwei Musikerinnen – zwei Kulturen. Unveröffentlichte Briefe von Clara Schumann und Pauline Viardot-Garcia, in: Peter Ackermann / Herbert Schneider (Hrsg.): Clara Schumann. Komponistin, Unternehmerin, Ikone, Hildesheim u. a., 59–92
- Borchard, Beatrix (2004):** Der Virtuose – ein »weiblicher« Künstlertypus?, in: Heinz von Loesch / Ulrich Mahler / Peter Rummenhölter (Hrsg.): Musikalische Virtuosität (Klang und Begriff 1), Mainz, 63–76
- Borchard, Beatrix (2005a):** Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim – Biographie und Interpretationsgeschichte (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien u. a.
- Borchard, Beatrix (2005b):** Beethoven: Männlichkeitskonstruktionen im Bereich der Musik, in: Martina Kessel (Hrsg.): Kunst, Geschlecht, Politik. Geschlechterentwürfe in der Kunst des Kaiserreichs und der Weimarer Republik, Frankfurt / Main, 65–84
- Borchard, Beatrix / Noeske, Nina (Hrsg.) (2003 ff.):** MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, Hochschule für Musik und Theater Hamburg: <https://mugi.hfmt-hamburg.de/> [22.4.2020]
- Bork, Camilla (2018):** Virtuosentum und Geschlecht. Deutungen einer Anekdote in Paganini-Biographien der 1830er Jahre, in: Annette Kreutziger-Herr u. a. (Hrsg.): Wege. Festschrift für Susanne Rode-Breymann (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 100), Hildesheim, 383–394
- Deutsch, Otto Erich (Hrsg.) (1964):** Schubert. Die Dokumente seines Lebens (Neue Ausgabe sämtlicher Werke VIII, Supplement 5), Kassel u. a.
- Dömpke, Gustav (1885):** [Rezension Wiener Konzerte am 14.3.1885], in: Wiener Allgemeine Zeitung 15.3.1885, 6–7
- Duehren, Claudia von (2018):** »Sexistische und hässliche Kommentare« wegen dieses Dekolletés, in: B. Z. 5.11.2018: www.bz-berlin.de/kultur/musik/sexistische-und-haessliche-kommentare-wegen-dieses-dekolletes [29.4.2021]
- Finscher, Ludwig (1998):** Art. »Streichquartett-Ensemble«, in: MGG², Sachteil 8, Kassel, 1977–1989
- Fischer, Georg (Hrsg.) (1895):** Briefe von Theodor Billroth, Hannover und Leipzig