

„Aufführung und Interpretation: Aspekte, Perspektiven, Diskussionen zur performativen Expressivität des Klaviers“

Bericht über die Tagung München, 27.–28. April 2018

Als Forschungspräsentation war das musikwissenschaftliche Symposium an der Hochschule für Musik und Theater München (unter Leitung von Prof. Dr. Claus Bockmaier) mit den „Barocktagen“ und somit in fruchtbarer Kooperation mit dem Institut für Historische Aufführungspraxis (Prof. Michael Eberth) verknüpft. Innovativ – in teilweise direktem Bezug zu Inhalten der Tagungsreferate – erfolgten dabei Aufführungsdemonstrationen an verschiedenen Tasteninstrumenten (Orgel, Clavichord, Cembalo, Hammerflügel, ‚Steinway‘). Die betreffenden Werke erklangen überdies nochmals in einem „Kleinen Klavier-Konzert“.

Die Tagung entsprach dem Ziel des Musikwissenschaftlichen Instituts der Musikhochschule, Interpretationstheorie und -praxis konkret miteinander in Verbindung zu bringen. In Relation damit steht zudem ein aktuell angelaufenes DFG-Projekt zur Interpretationsforschung an der Universität Augsburg von Dr. Kilian Sprau („Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten – zum Portamento und ihm verwandte Vortragsstilmittel in Liedern des Komponisten Richard Strauss“), wodurch der expandierende Interpretationsforschungsbereich nun auch in Bayern profiliert vertreten ist. Bei dem Symposium deutlich repräsentiert war insbesondere die Fachgruppe „Aufführungspraxis und Interpretationsforschung“ der Gesellschaft für Musikforschung (Sprecher: Prof. Dr. Heinz von Loesch, stellvertretend Prof. Dr. Dorothea Hofmann und Prof. Dr. Kai Köpp) mit ihrer ausdrücklich dem Spannungsfeld zwischen schriftlicher Festlegung und erklingendem Ergebnis von Musik gewidmeten Zielrichtung – unter grundlegender Beachtung methodischer Grundfragen insbesondere im Hinblick auf ästhetische, analytische, musiktheoretische Voraussetzungen, Zusammenhänge zwischen Werk- und Aufführungsgeschichte, institutionelle Aufführungsbedingungen, Wechselbeziehungen zwischen Interpreten- und Komponistenbiografie und nicht zuletzt Tonträgerforschung.

So entfaltete Heinz von Loesch (Berlin) einen theoriegeschichtlichen Zugang zu musikalischen Interpretationskonzepten im ausgehenden 18. Jahrhundert – da man „... gleichsam aus der Seele des Tonsetzers spiele[n]“ sollte (J. A. P. Schulz, 1774). E. T. A. Hoffmann beschrieb den ausführenden Musiker nicht mehr nur als „Diener“ am Werk, sondern sprach von einer „Weihe“, womit der Diener gleichsam zum Priester wird. Erst E. Krüger erfasste 1847 den Dualismus von Subjektivität und Objektivität im Vortrag, wobei aber die „Objekt“-Bestimmung offenblieb. Bewusster gefasst wurde der Interpretationsbegriff erstmals 1929 im *Hugo Riemanns Musiklexikon*. Ende des 20. Jahrhunderts schließlich öffnete sich

das Konzept der Interpretation hin zu Auslegung, Erklärung, Deutung. Nach H. Danuser (*MGG*²) können nun unterschiedliche Interpretationsmodi gleichermaßen sinnvoll sein.

Einen konkreten Interpretationsimpuls gab Markus Jans (Basel) zum Choralvorspiel „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ von J. S. Bach (BWV 715), im Blick auf die besonderen, weil stark chromatisierten Takte 13–14. Vordergründig lieferten weder Melodie noch Text einen Grund, sie derart „verrückt“ und „denkwürdig“ anzulegen. Jedoch lässt sich der satztechnische Aufbau hier zunächst als Ergebnis historischer Stufen nachzeichnen: Ausgehend von Untersextparallelen zum Cantus firmus, über Gegenbewegungsmodelle und Chromatisierung wird das Ganze zuletzt mit Durchgängen verdichtet und verschärft. Zur Interpretation empfahl Jans ein „atemloses Hinstreben zum Phrasenende, vielleicht etwas beschleunigen[d] und den Quartvorhalt dehnen[d]“ – im denkbaren Sinn einer indirekt vom Choraltext angeregten Lust an der kompositorischen Fantasie und extremer Satztechnik. Vorgestellt wurden die einzelnen Klangbeispiele von Jürgen Geiger (Weilheim) an zwei verschieden gestimmten Orgeln.

Jürgen Geiger stellte anschließend eigene Untersuchungen zur russischen Orgelmusik vor, nämlich zur interpretatorischen Klanggestaltung im Fall Alexander Glasunows. Bezüglich der Präludien und Fugen op. 93 und op. 98 sowie der Fantasie op. 110 sind bei den „Registrierungsinterpreten“ J. Handschin, M. Dupré und A. Fiseisky unterschiedliche Verwendungen orgeltypischer Gestaltungsmittel zu erkennen. Dabei konkretisiert sich die generelle Frage, wieviel Anteil am Werk der Interpret bei der Orgel durch die Registrierung erhält und wie weit ihn bereits die unterschiedlichen Instrumententypen beeinflussen oder auch beeinträchtigen. Letztlich ergibt sich eine „Doppelinterpretation“, durch das Instrument und durch den Organisten.

Josef Focht (Leipzig) beleuchtete aktuelle Aspekte der Clavichord-Forschung, ausgehend vom umfangreichen Sammlungsbestand des Instrumentenmuseums der Universität Leipzig, der bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht. Clavichorde waren durchaus länger und mehr denn bisher dokumentiert verbreitet. Als ausgewiesene Übe- und Reiseinstrumente konnten sie allerdings – im Vergleich etwa zum Geigenbau – keinen endgültigen Perfektionsgrad erreichen. Das Sammlerinteresse schien wegen ihrer Einfachheit und oft schmucklosen Ausführung eher gering. Die Situation gleicht der eines Automobilmuseums, wenn man an ausgesuchten Sportwagen-Exponaten Verkehrsgeschichte studieren wollte. Offene Forschungsfragen betreffen etwa wirtschafts- und sozialgeschichtliche Einordnungen wie auch Klärungen von Provenienzen und Typologie. Nach dem Referat spielte Tomomi Arakawa eine Sonate von Johann Christoph Wagenseil auf dem Clavichord.

Zur Interpretation von Händels A-Dur-Suite (HWV 426) referierte Claus

Bockmaier (München). Nach dem Streit um den Vorrang der italienischen oder französischen Musik im frühen 18. Jahrhundert stellt sich hier bei Händel gerade die Frage der im Einzelnen ausgewiesenen Stilistik. Primär französische Spezifika zeigen Allemande und Courante dieser Suite und in gewisser Hinsicht auch deren Präludium. Andererseits stößt man auf pointierte italienische Merkmale wie die Romanesca in der Allemande oder einen durchgehenden Achtlrhythmus im $3/4$ -Takt bei der Courante. Insofern zeichnet sich die ‚réunion des goûts‘, wie man sie hauptsächlich von François Couperin her kennt (und daran anknüpfend auf deutscher Seite dann auch im „vermischten Geschmack“), als Vortragsindiz für entsprechende Interpretationsentscheidungen ab. Die vier Sätze der Suite trug Andrii Slota am Cembalo vor.

„Alles muss gehörig singen“, so zitierte Thomas Seedorf (Karlsruhe) Johann Matthesons *Wohlklingende Fingersprache*, die sich hiermit konkret auf Tastenmusik bezieht und dabei das Prinzip des Singbaren auf das Clavier ausdehnt. Im *Vollkommenen Kapellmeister* von 1739 heißt es sogar: „Wer nicht singen kan, der kan auch nicht spielen“ (Teil 2, 2. Hauptstück, § 29). Die Auswirkungen einer hypothetischen Textunterlegung auf Dynamik, Artikulation und Agogik, die damit entstehenden Atembögen usw. konnte der am Gespräch beteiligte Sänger und Cembalist Stefan Steinemann mit seiner Darbietung von drei Mattheson-Sätzen am Hammerflügel konkretisieren. Für die Musik der damaligen Zeit hatte diese Art Kantabilität eine hohe, dem heutigen Bewusstsein weithin verlorengegangene Bedeutung.

Eine weitere aufschlussreiche musikalische Darstellung bot Natalia Lentas (Hammerflügel) zum Vortrag von Manfred Hermann Schmid (Augsburg) bezüglich Mozarts Klaviersonaten von 1775 – d.h. zunächst des „Andante amoso“ der B-Dur-Sonate KV 281, in Verdeutlichung kompositorischer Struktur mittels dynamischer Differenzierung. Bei den Variationen der D-Dur-Sonate (KV 284) finden sich im 1784er Druck innert 34 Takten notabene 83 dynamische Zeichen, die im Autograf von 1775 gänzlich fehlen. Die Musik kann sich aber auch ohne diese durch ihre innere Logik verständlich machen. Vielmehr könnte die Bezeichnungsdichte gerade auf dem modernen Instrument zu grotesker dynamischer Übertreibung verleiten. Gemäß Mozarts vielzitiertes „expression“ sind die Einträge gerade als Ausdruckszeichen zu lesen. So spielt der ‚verständige‘ Spieler womöglich besser als der streng auf den durchgehend bezeichneten Notentext fixierte.

Kai Köpp (Bern) stellte in Bezug auf Interpretationsentscheidungen im ausgehenden 19. Jahrhundert zunächst die einschlägige Quellenlage dar: so die oft allgemein gehaltenen und selten professionalisierten musikalischen Vortragslehren, die speziell eingerichteten instruktiven Ausgaben mit ihren Kommentaren sowie insbesondere die individuellen Interpretationsdokumente auf Ton-

trägern. In einem Tondokument von Carl Reinecke, seinerzeit Vertreter eines ‚akademischen‘ Aufführungsstils, wird dessen für heutige Ohren wenig akademische Beethoven-Interpretation hörbar. Nach dem Prinzip „one hand after the other“ – wie auch nach Chopin, da die rechte Hand der Sänger, die linke der Kapellmeister sei – ist eine klare, in der historischen Distanz längst ungewohnte „dislocation“ zwischen Melodie und Begleitung vernehmbar. Gegenüber der noch weiter zu entwickelnden Quellenkritik muss grundsätzlich der Einzelfall interpretationsästhetisch individuell beachtet werden.

Am Fall von Schönbergs Klavierstücken op. 19 formulierten Christian Utz und Thomas Glaser (Graz) Untersuchungsmethoden zur Interpretation zyklischer Werke. Unter der Hypothese, dass unterschiedliche Aufführungskonzepte bezüglich der Großform einer Komposition substanzielle Auswirkungen darauf haben, wie diese Form beim Hören erfahren oder auch analysiert wird, wurde im Rahmen des aktuellen Forschungsprojekts „PETAL“ (Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening) an der Kunstuniversität Graz bereits eine Pilotstudie durchgeführt. Wenn sich hier zu Schönbergs op. 19 bei verschiedenen Interpreten eine breite Fächerung an *Tempi* und Pausenlängen zwischen den sechs Stücken dokumentieren ließ, die aus divergierenden Auffassungen der Großform resultieren, bleibt noch zu fragen, inwieweit auch die Ebene der „gefühlten Zeit“ in diesem Kontext mit erfasst werden müsste.

Beeindruckend anschaulich demonstrierte Dorothea Hofmann (München) die Rolle des Klaviers und dazuhin des Körpers des Pianisten in George Crumbs *Makrokosmos* (1972–79), bei dem der Komponist die „Benutzeroberfläche“ des audiotechnisch zu verstärkenden Klaviers gleichsam aufbricht und die Abstraktion der Tastatur umkehrt: Der Pianist muss die Saiten wieder mit der Hand zum Schwingen bringen und geradezu eine Choreografie einstudieren, um exakt im Zeitablauf Pedale, Tasten und Saiten zu bedienen. Dabei wird die Interpretation bzw. grundsätzlich die Realisierung der Musik von der Körpergröße des Pianisten und der Instrumentenbauart mit beeinflusst, während George Crumb (*1929) seinerseits durch zahlreiche Anweisungen, Zeichen, Symbole oder Untertitel bestimmte Interpretationsebenen von vornherein konkretisiert.

„Ich spiel’s ganz anders“ war das Thema von Kilian Sprau (Augsburg) zu Richard Strauss, der die pianistische Mitwirkung bei seinen eigenen Liedern demnach bemerkenswert frei interpretieren konnte. Aufgrund zahlreich vorhandener Tonträger ist die betreffende Quellenlage erfreulich reichhaltig. In verschiedenen Aufnahmen von „Ruhe, meine Seele“ (op. 27,1) werden die Klänge auf unterschiedliche Weise „disloziert“: Teilweise hat Strauss kontinuierlich „vor“ dem Sänger gespielt, teilweise besonders die Basstöne antizipiert und dadurch Verschiebungsmomente innerhalb der Klavierbegleitung erzielt – Effekte, die quasi dramaturgisch durch wechselnde Anwendung bewusst inszeniert erscheinen.

In der Schlussrunde des Symposiums wurde das Vernetzungspotenzial innerhalb der deutschsprachigen Aufführungs- und Interpretationsforschung betont. Zudem sollten zukünftig solche praxisrelevanten Forschungen für Studierende attraktiver präsentiert werden, etwa in spezifischen Workshops. Eine Publikation der jetzigen Tagungsbeiträge ist geplant – ebenso wie eine Fortführung des Symposiumsgedankens in einer Veranstaltungsreihe, etwa mit anderen Instrumentengruppen.

Claus Bockmaier nach einem Protokoll von Verena Hieber