

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 27 (2003)

**Artikel:** Nistet der Kommerz schon in unseren Interpretationen?

**Autor:** Gülke, Peter

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-869073>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 03.02.2025

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

## NISTET DER KOMMERZ SCHON IN UNSEREN INTERPRETATIONEN?

VON PETER GÜLKE

Die als Thema formulierte Frage klingt provozierend naiv, sie scheint weniger mit seriöser Problemstellung als mit dem rhetorischen Trick zu tun zu haben, den Gegenstand als Widerlegung einer schief formulierten Überschrift abzuhandeln; und sie erscheint provozierend unoriginell, weil die Warnung, die Seuche der Kommerzialisierung drohe auch Musik und Musikanten zu befallen, zu den kulturkritischen Ladenhütern gehört. Immer, wenn wir – mit oder ohne Zuhörer – musizieren, verkaufen wir Musik, verkaufen sie an eine jeweilige Gegenwart und verkaufen uns selbst – gleichgültig, ob und wie sehr wir die kommerzielle Komponente mitzuspielen meinen. Allemal ist Musizieren ein kommunikativer Akt, ein Austausch, bei dem Rückkoppelungen durch die Kanäle unserer Erlebnisweisen hin- und herschwappen; man befördert nicht Musik in die Welt, ohne Welt in die Musik zu befördern. Dass wir der Welt nicht sicherer entfliehen und zugleich uns nicht sicherer mit ihr verbinden als in der Kunst, ist eine vielzitierte Einsicht. Goethes Weg „vom Nützlichen durchs Wahre zum Schönen“ lässt sich in beiden Richtungen begehen, und wenn wir mit „Kommerz“ einen auf Nützlichkeit orientierten Begriff gebrauchen, sollten wir uns hüten, im Bereich der Kunst – immer eines „schwebenden Angebotes“ (Thomas Mann) – jegliches Anbieten, Darbieten, Austauschen sogleich schnöde kommerziell zu verdächtigen. Indes – je genauer wir hinblicken, desto schwieriger wird es, eine Grenze zu ziehen.

Auch dieser Unsicherheit wegen nehmen wir uns das Recht, zuviel Nähe von Musizieren und Verkaufen nicht zu mögen. Insofern Kommerz auf fixierten Tauschwerten gründet, halten wir uns an das Paradoxon, Unverkäufliches verkaufen, mit Unverhandelbarem handeln zu müssen. Man braucht nicht gleich den Elfenbeinturm, ein „Reich nicht von dieser Welt“ zu postulieren oder von jenem Paradoxon zu einem anderen, Kants „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ zu fliehen, um es zu begründen – es reicht aus, zu vergegenwärtigen, dass wir nie ganz genau wissen, wie gut, d.h. wieviel wert wir an diesem oder jenem Abend gewesen sind, geschweige denn, dass wir es nachrechnen könnten wie der Besucher das für die Eintrittskarte erlegte Geld.

Wenn wir uns von der naiv oder scheinheilig prinzipiell formulierten Frage, ob Kommerz in unserem Musizieren niste, auf die speziellere zurückziehen, inwiefern, auf welche Weise er dort niste, reagieren wir als eben die gebrannten Kinder, die die vorgegebene Thematik auf diesem Symposium zu diskutieren nötig fanden. Denn der Spagat zwischen ästhetischer Weltverbundenheit und Weltflucht, das Paradoxon der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ findet sich wieder in Verlegenheiten des Argumentierens. Dass vor 60 Jahren Menschen am Abend desselben Tages, an dem ihre Wohnung zerbombt worden war, ein Konzert besuchten, dass Geschundene in Gefängnissen und Lagern im Memorieren von Musikstücken oder Gedichten Halt und Kraft fanden, dass wir uns ein Leben ohne Bach, Mozart, Beethoven, Goethe, Hölderlin usw.

nicht vorstellen wollen und können, taugt nicht als Argument für die Auseinandersetzung mit Leuten, die das durchaus können. Schönheit ist nicht beweisfähig, *de gustibus non est disputandum*. Also beziehen die gebrannten Kinder die Mittel zur Verteidigung ihres Reviers nicht aus diesem selbst, sie müssen, um sich verständlich zu machen, von Lebensqualität, Standortvorteil, Umwegrentabilität sprechen, präventiv von emotionaler, charakterlicher Bildung, Konzentrationsfähigkeit oder, noch weiter hinauf, von kultureller Identität: jedes für sich triftig und schwerwiegend und allemal legitimiert, weil man Reviere an deren Grenzen verteidigt, keines jedoch ein substantiell ästhetisches Argument. Schlecht verhohlener Umwegigkeit können solche Gesichtspunkte um so eher geziehen werden, desto weniger eine Majorität bereit ist, Gegenstände, zu denen sie wenig Zugang hat, als Teile einer übergreifenden kulturellen, nationalen oder lokalen Identität zu respektieren. Und um diese Bereitschaft darf man sich, nicht nur angesichts der in den Medien zelebrierten Verblödungsorgien, Sorgen machen.

Dass große Kunst heute sicherlich mehr Menschen erreicht als je vordem, taugt nur teilweise als Einwand, müssen wir doch weiterfragen, auf welche Weise sie sie erreicht. Beispielsweise kann Kunst durchaus verbunden sein mit dem, was heute „event“ genannt wird; streng verstanden indessen endet sie dort, wo – die Nähe zum philosophisch nobilitierten „Ereignis“ beiseitegelassen – der event anfängt. Jenem nobilitierten Ereignis bleibt der event nahe, wo er die besonderen Umstände der Begegnung mit dem Schönen betonen hilft; er entfernt sich von ihm, wenn diese die Oberhand gewinnen, erst recht jedoch, wenn diese sich vor die Musik bzw. das Werk schieben und die Differenz zu anderen Interpretationen desselben Werkes wichtiger wird als dieses selbst. Dass man es gegebenenfalls mit technischen Mitteln leicht abrufen kann, dass wir darüber leichter verfügen können, als es zumeist zur Zeit seiner Entstehung möglich war, hat nicht nur vergessen lassen, dass einstmals beim Komponieren die jeweils neue Evokation des heute zur Selbstverständlichkeit degenerierten Wunders klingender Musik mitsprach, es übt erheblichen Druck auf den Musizierenden aus, sich vom Musizieren des anderen mit demselben Werk befassten Kollegen zu unterscheiden, im Sinne der Warenästhetik: Das Produkt muss kenntlich sein.

Dieser kommerziellen Bezugnahme ließe sich, arg puristisch, leicht entgegenhalten, dass, so lange die Musik obenan steht, das Aufgehen in ihrer überpersönlichen Anonymität höher stehen müsse als die Unterscheidbarkeit von anderen Realisierungen. Wer aber bestimmt, wie die oberhalb alles individuell Bedingtem befindliche Identität dieser Musik, dieses Werkes beschaffen sei, wer könnte es bestimmen, ohne das von sich her, von seiner Subjektivität aus zu tun? „Aufgabe der Interpretation ist [...] nicht die Treue zum Text an sich, sondern die Darstellung des Werkes d.h. der Musik, für die der Text entsteht“, formulierte Adorno, in erster Linie gegen Gleichsetzungen von Text und Klang, Sinn- und Buchstabentreue gewendet, – und lud weiterzudenken ein: dass die Musik, das Werk bei je unterschiedlichen Konstellationen, Räumen, Zeitpunkten bis hin zu Stimmungslagen und der Individualität der Musizierenden je andere sein müssten und ihre Identität ausschließlich zu suchen wäre bei der – imaginären – Summe aller klingenden Realisierungen.

Der Verpflichtung auf den festgeschriebenen Text entkommt der Musizierende ebenso wenig wie der Einmaligkeit der Konstellation und des Augenblickes, da er spielt – so wäre das Spannungsfeld zwischen (in einer groben Charakterisierung) objektiver und subjektiver Interpretation im Hinblick auf unterschiedlich gepolte Verantwortungen zu beschreiben – zwischen einer vornehmlich auf die Positivität des Textstandes bezogenen, von Wilhelm Furtwängler abschätzig „referierend“ genannten Darstellungsweise und einer anderen, nahezu fundamentalistisch von Gustav Mahler und Furtwängler vertretenen, welche der Musik in erster Linie dadurch Treue hält, dass sie sie aus der je einmaligen Konstellation des Musizierens heraus neu erzeugen, die Objektivität des Werkes dekonstruieren, dessen Sein als Gewordensein entschlüsseln, mithin die Differenz von Schaffen und Nachschaffen nicht wahrhaben will.

Historische Interpretationsstile überkreuzen sich in diesem Spannungsfeld mit persönlichen, definieren sich gegeneinander und nutzen die Spielräume um so exzessiver, desto sicherer sie des kanonischen Ranges der jeweiligen Musik sein können – in mehr als einer Hinsicht lässt sich die Tätigkeit musikalischer Interpreten mit der aktualisierenden Kommentierung kanonischer religiöser Texte vergleichen. Kein Wunder, dass, wenn es Musik neu durchzusetzen, neue Konfessionen zu begründen gilt, die „objektive“ Ausrichtung dominiert, und dass die Wiedererschließung älterer Musik in den zwanziger Jahren wesentlich als Alternative zu spätromantischen Musiziertraditionen konzipiert war. „Neue Sachlichkeit“ gab das Stichwort und diente u. a. als Vorwand für die Unterscheidung von „historischer“ und „lebendiger“ Musik, eine Unterscheidung, deren polemische Stoßkraft in dem Maße dahinschwand, in dem man es mit der Lebendigkeit der historischen versuchte und die lebendige auch als historische begreifen lernte. Dazu haben Musikforscher ebenso beigetragen wie Interpreten – heute musiziert man, von stilistischen Maßgaben abgesehen, italienische Madrigale des 16. Jahrhunderts, Palestrina oder Bach nicht prinzipiell „objektiver“ als Beethoven oder Brahms, mittlerweile kann man sich auch bei der Aufführung von Musik des Mittelalters und der Renaissance für jedermann hörbar gegeneinander definieren.

Das wiederum könnte auch mit Kategorien der Warenästhetik oder des Marktes als Kenntlichkeit eines besonderen Angebots oder als Besetzung einer Marktlücke beschrieben werden – das Letztere könnte man in der Kompositionsgeschichte gar für die Okkupation der seinerzeit subalternen Gattung des Liedes durch den jungen Schubert in Anspruch nehmen. Vordem vergleichsweise laxen Gepflogenheiten der Orchesterarbeit ließen eine Marktlücke für Hans von Bülow's preußischen Drill, Bülow's autoritärer Stil ließ eine Marktlücke für Nikisch's kommunikatives Musizieren, die distanzierte Musizierweise von Strauss und Weingartner ließ Lücken für Furtwängler, dessen vermeintliche Subjektivität ließ wiederum andere für den jungen Karajan und dessen spätere Hochglanzpolitik Lücken für Harnoncourts Aufrauh-Ästhetik. Derlei – hier schematisch und ausschnitthaft beschriebene – Kurven der Interpretationsgeschichte sind uns, auch dank der Klangaufzeichnung, so gegenwärtig, dass es zu simplen Gegenüberstellungen wie denen des „objektiven“ Toscanini und des „subjektiven“ Furtwängler und damit verbundenen historischen Zuord-

nungen – der eine „modern“, der andere „romantisch“ – kaum noch kommen kann. Hierfür spricht auch, dass die alte Musik, weitab von einem Dogmatismus, welcher vor Allem verordnete, was man nicht tun dürfe, zur Spielwiese unterschiedlichster Interpretationskonzepte geworden ist.

Man muss nicht gleich von Neurosen reden im Zusammenhang mit der Beobachtung, dass bei etlichen prominenten Musikern Profilierungen, welche die Besetzung der genannten Lücken signalisieren, sich abzuschleifen und das Odium des Wagnisses und der Rechthaberei zu verlieren pflegen. Das ließe sich nahezu erschöpfend begründen mit zunehmender Reife, zunehmender Gelassenheit beim Hinstellen eines Werkes, welcher die Beglaubigung durch die Subjektivität des Interpretierenden nicht mehr erstwichtig ist, wäre da nicht jene auffällige Beschleunigung samt nivellierenden Tendenzen, für die jene Begründung etwas hoch gegriffen erscheint: Schneller als früher verlagert sich die Qualität bedeutender Musiker von originellen Konzeptionen hin zu einem allgemeineren hohen professionellen Niveau ihrer Ergebnisse. Auch in der musikalischen Interpretation scheint das Karrussell der Moden sich, bewegtes Nacheinander durch einen statischen Zustand, durch „rasenden Stillstand“ (Paolo Virilio) ersetzend, immer schneller zu drehen und auf eine Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Konzepte zuzulaufen, die gleicherweise up to date zu sein beanspruchen – nahe bei den von Hans Magnus Enzensberger schon vor Jahrzehnten durchschauten „Aporien der Avantgarde“. Dergestalt erscheint fast alles historisch halbwegs plausible Nacheinander außer Kurs zu geraten zugunsten eines „anything goes“, welches unverwechselbare interpretatorische Konzepte des Hintergrundes, der Unterscheidbarkeit, des allgemeineren Referenzpunktes zu berauben droht, wovon sie sich abheben könnten. Nicht zuletzt deshalb ist die Musik neuerdings kaum noch – was wegen der Nähe zur taktilen Belästigung einst ihr Privileg war – skandalfähig.

Hierbei spielt der Produktionsdruck des Musikbetriebes mit. Die Arbeitsnormen der Orchester (denen ambitionierte junge Musiker nicht zufällig gern ausweichen) lassen immer seltener jene Versenkung in das einzelne Werk zu, die um so dringender vonnöten ist, je genauer die Musiker es grosso modo schon kennen und je schneller sie es spieltechnisch bewältigen. Man kann wohl, wie heute etliche Spitzenorchester, eine Mahler-Sinfonie nach zweieinhalb Proben spieltechnisch im Griff haben, kann aber in der gleichen Zeit kaum mit ihr vertraut geworden, in ihr zuhause sein und sich innerlich eingerichtet haben; der Spurt mag pragmatisch gelingen, „die Seelen“ jedoch – in Worten eines von Europäern gehetzten afrikanischen Lastenträgers – „sind nicht mitgekommen“. Spätestens, wenn man die Differenz nicht mehr bemerkt, wird das zum Unheil: Wir haben das Vokabular der Musik zwar richtig buchstabiert, den syntaktischen Zusammenhang, vom weiter reichenden nicht zu reden, aber nicht verstanden – und die Musik hält allemal genug interessanten klanglichen Vordergrund bereit, um die Defizite im Hintergrund übertönen zu können. Wie wichtig das Wiedererkennen für die Familiarität mit Musik immer sein mag (innerhalb komplizierter Formen die Voraussetzung ihrer Wahrnehmung) -, wenn es vorherrscht und das erledigende „Aha“ dominiert, wenn das Moment der Erstmaligkeit, wenn dem Erlebnis die Risikobereitschaft zum Anprall am

qualitativ Neuen, Anderen abhanden kommt, ist es um sie geschehen – nicht als klingendes, jedoch als in den Gemütern nachklingendes Ereignis.

Die biblische Warnung an den, dem es nicht hülfe, die Welt gewonnen zu haben, wenn er Schaden nähme an seiner Seele, sollten wir wohl beherzigen – nicht als Einwand gegen höheres spieltechnisches Niveau (nach unseren Maßstäben dürften manche Beethoven-Uraufführungen infernalische Veranstaltungen gewesen sein), sondern als Aufforderung zu deren richtigem Gebrauch. Vor allem diesen meinen viel- und meist als arrogant kolportierte Dirigenten-sprüche: „Wo andere aufhören, fange ich erst an“ (George Szell); „je besser das Orchester, desto mehr Proben brauche ich“ (Sergiu Celibidache). Von falschem Stolz auf technische bzw. spieltechnische Errungenschaften könnte man fast die gesamte Geschichte der Neubearbeitung bzw. -einrichtung älterer Werke inspiriert sehen, zuallermeist, vorab von Richard Wagner, ist die Dialektik von Intention und Realisierung übersehen worden, u. a. die Art und Weise, in der ältere Komponisten instrumentaltechnische Begrenzungen produktiv gewendet d. h. das Gemeinte, so lange die Mittel es hergaben, so präzise definiert haben, dass es, wo diese nicht mehr mithielten, dennoch – wenn auch nicht als klingende Realität – definiert und anwesend blieb. Die Entwicklung mancher fulminanten Musikerbegabung beginnt als jugendlich-ungestümes Anrennen gegen die Übermacht des Machbaren und biegt allzu schnell, nicht selten kaum bewusst, pragmatisch zur Kapitulation vor dem Überdruck des technisch Machbaren ab; und dieser drückt allzu leicht beiseite, was über das technisch Machbare hinaus gemacht werden müsste.

Die – hier grob pauschalierend beschriebene – Bewegung wäre als Abbau dessen, was einem Werk nicht substanziell zugehört, nur zu begrüßen, ließe sich ihr nicht nachsagen, dass sie oft einsetzt, wenn die Protagonisten nicht mehr nötig haben, auf andere Weise aufzufallen, mithin als Adepten der Warenästhetik verdächtig werden, wenn die Zurücknahme nicht einem Einpendeln auf übliche, gut erreichbare Mittellösungen oft näher stünde als einer Konzentration auf das je Wesentliche, und wenn sich im Zeichen des „anything goes“ die Koordinaten nicht so rasch verschöben: Was heute noch Demonstration und herausfallendes Erkennungsmerkmal ist – die „stille Einfalt und edle Größe“ seraphisch tönender Männerensembles, ruppig behandelte Pauken, gedehnte Generalpausen, rasche bis überzogene Tempi etc. –, ist morgen bereits Allgemeingut und kaum noch als Herausforderung bzw. „kritisches Musizieren“ verstehbar.

Mit derlei Bedenken freilich lässt sich leicht hausieren gehen in einer Situation, da die Breite des Angebots der Stilistiken und Interpretationsweisen ein vordem unbekanntes Ausmaß gewonnen hat, Musik vieler Jahrhunderte in unsere Ohren klingt und wir auch garnicht geneigt sind, die enger gefassten Anhalte früherer Epochen zu beneiden, da man wenig mehr als die Musik der eigenen Zeit pflegte und von älterer fast ausschließlich vom Hörensagen wusste. Die obige, von Bülow bis Harnoncourt reichende Marktlücken-Aufzählung z.B. setzt mehr Identität des Repertoires und mehr Kontinuität seiner Pflege und ihrer Formen voraus, stabilere Verhältnisse in dem Dreieck zwischen Werküberlieferung, derzeit aktuellen Musizierweisen und dem Interpretieren,

als die historische Gerechtigkeit erlaubt. Je enger begrenzt das derzeit musizierte Repertoire, desto weniger wird das Verhältnis von Werküberlieferung und Musizierweise befragt und problematisiert werden müssen, je größer der Ambitus, desto mehr treten ungeschriebene Selbstverständlichkeiten und Kontinuitäten des Musizierens zurück, desto mehr muss der Interpretierende diesen Verlust wettmachen, indem er andere Wege bzw. Umwege zu dem Werk sucht. Für die Beschäftigung etwa mit dem mittleren Haydn erscheint heute die Kenntnis der *Theoretica* zwischen Mattheson, Carl Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart wichtiger als die – teilweise über Tondokumente noch erreichbare – von Interpretationen der vorletzten Generation. Muss uns, die wir über direktere Zugänge zu verfügen meinen, ein gar oft noch auf gemütvollere Behäbigkeit hingetrimmter „Papa Haydn“, in dessen Bild weder der geschärfte Esprit seiner Musik noch der Furor der „Sturm-und-Drang“-Sinfonien unterkommen, noch interessieren?

Vielleicht doch. Neben der Authentizität der möglichst direkten, zwischen dem Interpreten und dem Werk hergestellten Linie – wo nicht als Teil von ihr – gibt es eine von der Rezeptionsgeschichte getragene Authentizität, weitgehend unabhängig davon, ob jüngere Musiker vorangegangene Interpretationen zum Vorbild nehmen oder nicht. Wie für Komponierende der erste Bezugspunkt die Musik ihrer jeweiligen Gegenwart ist, auch, wenn sie negativ Bezug nehmen, so für Musizierende die durchschnittliche Musizierweise ihrer Zeit – auch, wenn sie ihre Vorbilder woanders suchen. Wie problematisch es immer erscheinen mag, hierbei einen „Durchschnitt“ zu supponieren – bei der Auseinandersetzung mit einem Notentext treffen allemal die in diesem enthaltenen Anweisungen mit Vorstellungen klingender Musik zusammen, in denen sich mehr Erfahrungen und Erlebnisse sedimentiert haben, als uns bewusst ist – ein Stück zu „innerem Afrika“ gewordene Interpretationsgeschichte. Auch da, wo wir bestimmten Vorgaben opponieren, beziehen wir uns auf sie und arbeiten, wie in der obigen Marklücken-Filiation angedeutet, einer Totalität interpretatorischer Möglichkeiten bzw. Realisationen zu.

Das zu reflektieren wird der Naivität und Direktheit des interpretatorischen Zugriffs am Ende eher förderlich sein als, wie häufig vermutet, schaden. Wir können bei der „Figaro“-Realisierung einer Generation, deren Opernästhetik primär an Verdi, Wagner und Strauss orientiert ist, fast alles falsch finden – u. a. Tempi, Besetzung, Appogiaturen – und dennoch, auch wenn wir es bei Tempi, Besetzung, Appogiaturen etc. „besser“ machen, den Erfahrungshintergrund von Interpreten nicht kompensieren, die auf 500 oder mehr Opernabende zurückblicken; wir können bei den Darstellungen des Adagios in Beethovens Neunter Sinfonie in der Furtwängler-Generation noch soviel Bruckner oder „Parsifal“ eingeschmuggelt finden und dies u. a. anhand der überlieferten Tempo-Angaben als objektiv falsch diagnostizieren – und entgehen dennoch der Frage nicht, ob es der Musik nicht Dinge zugebracht habe, die wir nicht ignorieren sollten, ob derlei hinreißende „Verfehlungen“ nicht auch ermöglicht wurden, weil in der Musik ein Raum für sie offenstand. Wer derlei mit dem Metronom in der Hand als schnöde, in der Hochblüte der Kunstreligion überdies gut verkäufliche Anpassung an den Zeitgeist verdächtigt, sollte sich

klarmachen, dass es sich bei Niederschriften von Musik um Netze handelt, die einem Fundus von Nichtfixierbarem übergeworfen sind, und dass wir MM-Angaben mitunter hoch zu bewerten schon deshalb geneigt sind, weil sie im Ozean des Nicht-Messbaren bzw. verlorengangener Selbstverständlichkeiten die Insel des präzise Gemessenen darzustellen scheinen – auch sie nicht positiv verlässlich: in einem größeren Raum mit dunklem, längerem Nachhall wäre ein leicht zurückgenommenes Tempo musikalisch das gleiche wie in einem kleineren Raum ein etwas schnelleres.

Musik und Kommerz in Verbindung zu sehen wird auch dadurch erleichtert, dass auf der Strecke zwischen Spielenden und Zuhörenden, Bezahlten und Zahlenden eine Zwischenstation weitgehend abhanden gekommen ist, auf der beide sich, als einer gegen kommerzielle Regelungen abgesperrten Enklave, begegneten: Hausmusik. Nicht anders als in der – gleicherweise weitgehend verschwundenen – Kultur des Briefeschreibens haben gesellig-gesellschaftliche und ästhetische Betätigung hier in einer Weise einander durchdrungen und inspiriert, welche die Scheidung der Bereiche – des pragmatisch-banalen von den Arcana der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ – beiseiteschob, kommerzielle Belange akzidentiell erscheinen ließ und im Übrigen, der anonymen Einbindung ins gesellschaftliche Leben wegen, schlecht dokumentiert ist. Vermutlich ist hier, wenn man z.B. Sinfonien in Bearbeitungen, zumal als Klaviertrio oder in Fassungen für Klavier zu vier Händen, musizierte, deren Verständnis nachhaltiger zugearbeitet worden – man musste üben, sich anstrengen, wiederholen, jedes musikalische Detail auch ein körperlicher Vollzug – als in seltener stattfindenden, lange Zeit auch nicht überall jedermann zugänglichen und lediglich anzuhörenden Orchesterkonzerten. Und vermutlich war das bei diesen vorausgesetzt, anderenfalls ein halbwegs angemessenes Verständnis anspruchsvoller Werke vollends zur Utopie verurteilt geblieben wäre.

Geübt wurde damit nicht zuletzt die Wahrnehmung weitgreifender struktureller Bezüge. Neil Postmans diesbezügliche Erkenntnisse haben genug Anlass gegeben zu fragen, ob wir in diesem Bereich nicht mit Defiziten zu tun haben, die wir nicht mehr bemerken, weil das Sensorium für sie verlorengegangen, weil unsere Rezeptivität zu einem Flachspeicher für zwar viele, doch wenig kohärente, leicht erfassbare Informationen umgeformt worden ist. Für Musik steht die Frage eher noch schärfer, weil wir sie jeweils neu herstellen und vermuten müssen, dass diese Defizite die jeweiligen Neu-Herstaltungen mitbestimmen – u. a. beim genüsslichen Hervorheben von Details, welche damit oft aus weiterreichenden Zusammenhängen und Funktionen isoliert werden. Gemessen an dem mittlerweile schwer nachvollziehbaren Umstand, dass mindestens zwischen Bach und Beethoven, mit Schwerpunkt bei Haydn, die Originalität der Verarbeitung weit über der des verarbeiteten Themas liegen und dessen Simplizität durch besondere Ansprüche seiner Verarbeitung bedingt sein konnte, müssten wir uns oftmals eines „Punktscheinwerfer-Musizierens“ verdächtigen, das delikaten Augenblickswirkungen zuliebe das Ganze vernachlässigt und uns, als auf Mini-Informationsquanten getrimmte Kinder des Fernsehzeitalters, adäquater bedient, als wir bedient werden dürften.



Nicht nur hier. Dass die Klangaufzeichnung, welche die jeweils Spielenden einem enorm vergrößerten Konkurrenzdruck aussetzt, die spieltechnischen Standards nach oben gedrückt hat, steht außer Zweifel, jedoch auch, dass dies – Gegenreaktionen nicht gerechnet – auf Kosten riskanterer Spielweisen ging. Chopins rechte Hand soll beim agogischen Melodie-Vortrag der regelmäßig skandierenden linken zuweilen davongelaufen, zuweilen hinter ihr zurückgeblieben sein; von Alexander von Zemlinsky wird berichtet, er sei imstande gewesen, dies in entsprechenden Passagen aufs Orchester zu übertragen; insbesondere Zemlinsky fände heute vor den Ohren eines CD-Hörers bzw. des Tonmeisters keine Gnade, es ist nicht „zusammen“.

Stärker noch – und mit weitergreifenden Wirkungen, weil ein Defizit, dessen wir uns oft nicht mehr bewusst sind – betrifft das klangliche Komponenten. Besonders in der Frühzeit der Schallaufzeichnung konnte man Extreme nicht riskieren; heute, da derlei Rücksichten überflüssig geworden sind, müssen wir uns fragen, ob unsere Vorstellungen insbesondere von schönem Klang nicht zu Lasten eines „sprechenden“ Klanges normativ auf ein bequemes Mittelfeld eingependelt, nicht weiterhin von früheren Einschränkungen mitbestimmt seien – die Parallelität der auf hohem Niveau anonymisierenden Hochglanzpolitur der fünfziger und sechziger Jahre mit der Prosperität der Plattenproduktion spricht eine deutliche Sprache.

Nun sind Gegenstand und Mittel in der Musik viel zu innig verbunden, als dass „in sich selber seliger“ Schönklang nicht dazu angetan wäre, die Momente von Anstrengung, Wagnis und Risiko unseren Begriffen vom ästhetisch Schönen zu entfremden. Dem Recht des „verdienstlos Schönen“, alles Weiterfragen unnötig zu machen wo nicht zum Sakrileg zu stempeln, steht das Recht des Kunstwerkes gegenüber, unvollendbar zu erscheinen, den Stachel der Überschreitung stehenzulassen. Ist ein mühelos gespielter Beethoven noch Beethoven, ist jedoch ein von Anstrengung gezeichneter, falls nicht mit einem großen Namen verbunden, konkurrenzfähig? Wo die Virtuosität der Spieler, die Klangorgien großer Orchester etc. sich selbst zum Gegenstand werden und im Schönen die Weisung verlorengibt, „warum und zu welchem Ende“ es schön sei, werden sie zu Agenten von herabgesetzten Preisen und Billigangeboten, mit denen wir es vielerorts zu tun haben. Dass die möglichst umweglose Direktheit der künstlerischen Mitteilung verwechselt wurde mit der Illusion, große Musik müsse leicht zu haben sein oder habe gar die Pflicht, sich verständlich zu machen, ist nicht neu; neu allerdings sind Umfang und Intensität, mit denen ihr zugearbeitet wird. Es waren nicht von vornherein zwei verschiedene Arten von Vollendung, welche einen, der wie wenige um Vollendung rang – Eduard Steuermann – von der „Barbarei der Vollendung“ zu sprechen veranlassten. „Res severa verum gaudium“ ist keine Losung von Moralpredigern; „solange die Werke Mühe machen [...], dauern sie“ (Brecht).

Wenn wir hierin, wofür leider Vieles spricht, den Ausdruck zunehmender Unfähigkeit sehen, die Werke ernstzunehmen, dürfen wir nicht ausschließen, dass, was heute bedeutenden Opern auf den Bühnen angetan wird, einen Vorgesmack dessen gibt, was den Partituren bevorsteht. Soviel immer dagegen spricht – allemal braucht der Inszenator mehr Freiheit als der auf den

Notentext verpflichtete Musiker, und dieser Text erscheint in überwiegend zuverlässigen Ausgaben unverrückbar festgeschrieben -, auch unsere Art zu lesen, verändert sich, ist durch Erfahrungen und Erwartungen vorgeformt und keine tabula rasa für eine Lektüre, mit der wir bei dem Text unbeschadet alles Vorangegangenen jeweils als einem Nullpunkt neu ansetzen könnten. Auch am Musiker gehen Nötigungen nicht vorüber, die um einer Neuheit willen, die morgen alt sein wird, große Werke weniger als Bewährungsprobe zu begreifen helfen denn Inszenierungskonzeptionen zu zimmern helfen u. a. aus Ängsten vor dem ungeschützten Anprall an deren „realer Gegenwart“, am Nichtauflösbaren – Ängsten, welche leicht zu Verführungen werden, die Werke nicht ernstzunehmen. Wenn wir uns verdeutlichen, dass wir nicht beliebig zu den Werken „als solchen“ (hat es diese je gegeben?) zurückkehren bzw. neu von ihnen ausgehen können, müssen wir auch weiterfragen, wie lange diese aushalten werden, dass so wie derzeit oft mit ihnen umgesprungen wird und inwiefern wir selbst daran mitwirken, sie zu Hieroglyphen zu machen – bis hin zu der Frage, inwiefern sie möglicherweise bereits Hieroglyphen sind.

Es wäre allzu einfach, dies dem Kommerz aufs Konto zu buchen, ohne zu erinnern, dass Beethovens Ärger über Rossinis in seinen Augen billige Erfolge durch ähnlich grundsätzliche Sorgen um das Seelenheil der Musik vergrößert wurden; dass Liszts Schubert-Transkriptionen u. a. auch als aufgedonnerte Anpreisungen im Sinne von „Achtung, Klassik!“ oder „Radio Klassik“ interpretiert werden könnten; dass der Perfektionismus von Strauss-Partituren auch herrührt aus einem Kalkül von Aufwand und Wirkung, vor dessen Sicherheit jeder Kapitalist neidisch erblassen müsste; dass bei der Toscanini-Furtwängler-Konfrontation, wie auch bei späteren, Verdachte schnöder Anpassung an Pragmatismus und Effektivität kommerzieller Prägung immer eine Rolle gespielt haben; und dass die Prosperität der Pflege alter Musik nicht vorstellbar erscheint ohne das geschäftsfördernde Prestige einer – angefangen bei „Urtexten“ und „Originalinstrumenten“ – unzureichend reflektierten Authentizität.

Dergestalt gibt es genug Gründe, bei der Behandlung des Themas die Bogenform zu beachten und, zum Anfang zurückkehrend, zu fragen, wieviel moralisierenden Aufwand ein Sachverhalt verdient, dem wir ohnedies nicht entkommen. Würden wir jedes Konzert, die Erarbeitung jedes Details daraufhin prüfen, ob wir auch dem Kommerz bzw. seinem Geist oder Ungeist gehuldigt hätten, erginge es uns wie dem Tausendfüßler, der Auskunft geben soll, ob er gerade den zweihunderteinunddreißigsten oder den zweihundertzweiunddreißigsten Fuß benutzt. Auch sollten wir uns die Idee des Wettbewerbs nicht von der Seite vermiesen lassen, die Erfolge, Misserfolge und Rangordnungen leichter und besser abrechnet. Angesichts dessen, was wir haben und an dem Ort, wo dieses Symposium stattfindet, gibt es genug Anlass, mit jenem „Gala-Pessimismus“ bzw. „Miserabilitäts-Belcanto“ zu sparen, von dem Peter Sloterdijk in einem jüngst erschienenen Buch handelt.

Was tun? – Weitermachen. Jene Einheit von Spiel und Ernst üben, die die schönen Künste moralisch macht; jene Befangenheit üben, dank deren die technische Bewältigung einer kniffligen Passage, die deklamative Erfüllung einer Melodie jeweils die wichtigsten Sachen auf der Welt sind.

