klang | wissen

INTERDISZIPLINÄRES FORSCHUNGSKOLLOQUIUM KLANG | WISSEN

Dass Inspiration und Rationalität einander ausschließen und Kunst/Musik und Wissenschaft als kategorial getrennt erscheinen, hat zu einer Gegenüberstellung, zuweilen auch Hierarchisierung unterschiedlicher Kulturen, Diskurse, Handlungspraktiken, und Selbstverständnisse der Akteure (Künstler*innen, Denker*innen oder Forscher*innen) geführt. Wird der Dualismus von Kunst/Musik und Wissenschaft jedoch (vorerst) als unhintergehbar betrachtet, könnte es darum gehen, weniger das Trennende zu betonen als vielmehr das Spannungsvolle aufzuspüren. Dann nämlich, so die These, könnten sich Bezüge zu bisher unbekannten menschlichen (Er-)Lebenswelten herausbilden.

Der Frage nachzugehen, wie die Musikpraxis seit dem Beginn früher Kulturen die auditive Wahrnehmung des Menschen, seine kognitive und emotionale Entwicklung und Bildung, seine Orientierung in Zeit und Raum oder seine Interaktion mit der lebendigen und materiellen Umwelt beeinflusst, ist Anliegen eines neuen, von Susanne Metzner gegründeten interdisziplinären Kolloquiums. Die interessierte Öffentlichkeit wird mit diesem Symposium in die Diskurse einbezogen.

PROGRAMM

13.00h Begrüßung und Einführung: Susanne Metzner

13.15h Vortrag
‚Schwingung, die uns hinreißt'. Über musikalische Inspirationen. Fred Lönker, Göttingen

14.15h Musik
DEIXIS für Cello solo von Charlotte Seither
Deniz Ayse Birdal (Cello)

14.30h Erfrischungspause

15.00h Vortrag
Macht des Nicht-Wissens. Absicht und Dunkelgang im kompositorischen Prozess.
Charlotte Seither, Berlin

15.45h Musik
MINZMEISSEL von Charlotte Seither
Liat Himmelheber (Gesang), Kilian Sprau (Klavier)

15.55h Vortrag
Der Rhythmus des Lachens in der Therapie. Michael B. Buchholz, Berlin

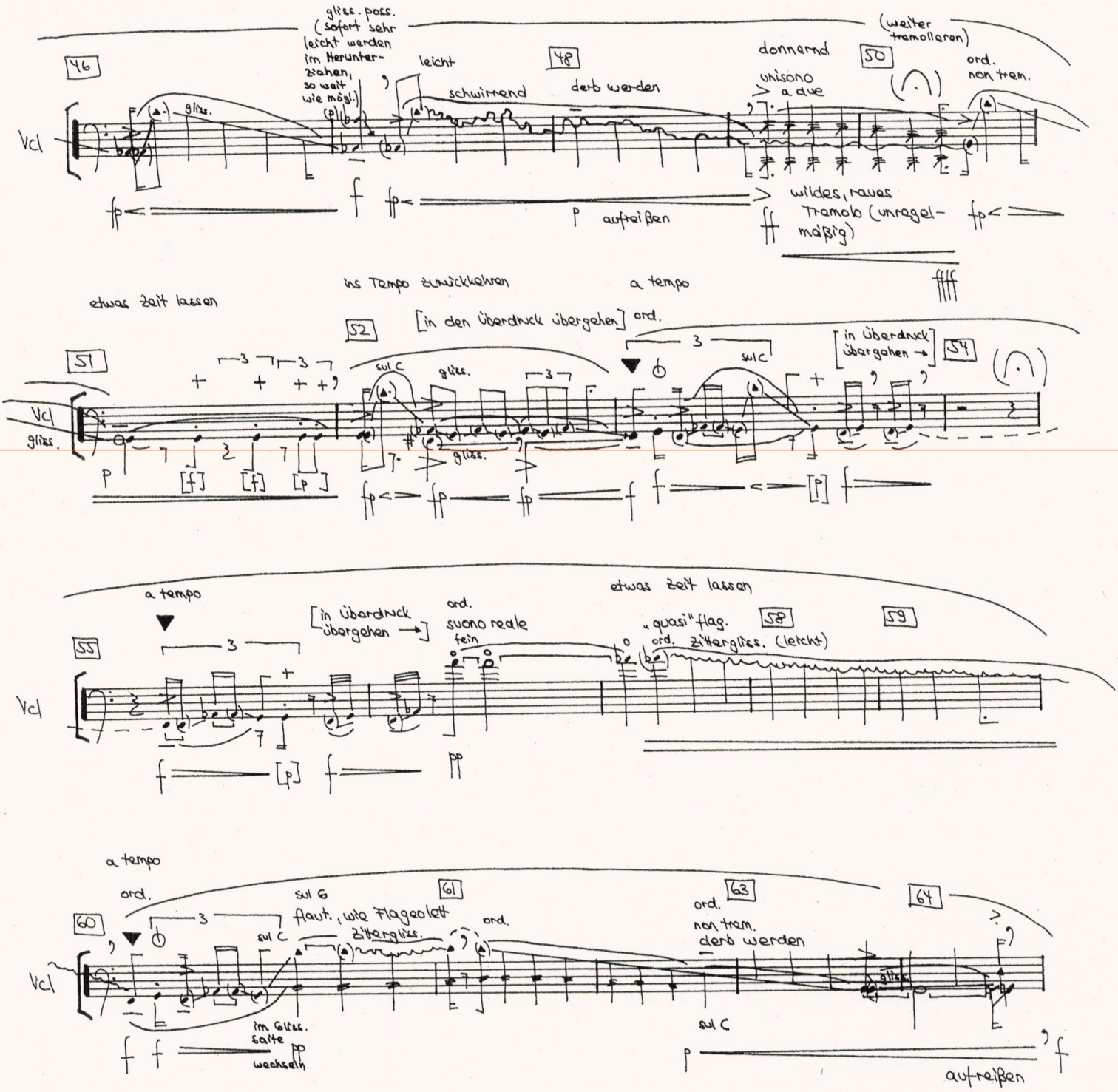
16.55h Abschlussgedanken: Susanne Metzner

DENIZ AYSE BIRDAL

ist Preisträgerin der internationalen Rudolf Matz, Liezen und Stein Wettbewerbe für Streicher. 2010 hat sie den ersten Preis beim internationalen Mathematikwettbewerb in Jekaterinburg bekommen. Ihr Musikstudium begann am staatlichen Konservatorium in Istanbul. 2012 wurde sie mit Auszeichnung beim Leopold Mozart Hochbegabteninstitut der Universität Mozarteum aufgenommen. Seit 2013 studiert sie mit Prof. Julius Berger am Leopold Mozart Zentrum der Universität Augsburg und ist Stipendiatin bei Yehudi Menuhin Live Music Now .

LIAT HIMMELHEBER

erhielt ihre Ausbildung bei Margarethe von Winterfeldt in Berlin und bei Judith Beckmann an der Hamburger Musikhochschule. Wichtige Impulse für die Liedinterpretation verdankt sie Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann. 1988 gewann sie zusammen mit dem Pianisten Axel Bauni den Preis für moderne Liedgestaltung beim Kulturverband des BDI. In langjährigen Engagements am Gärtnerplatztheater München und am Theater Augsburg, sowie am Kölner Opernhaus sang sie fast alle großen Partien des lyrischen Mezzo-Fachs, wobei sie mit Regisseuren wie Jean-Pierre Ponnelle, Peter Konwitschny, Peter Baumgardt und Brigitte Fassbaender zusammenarbeitete. Liat Himmelheber trat bei verschiedenen europäischen Festivals auf, u.a. in Donaueschingen, Schleswig-Holstein und Davos, im Centre Pompidou Paris, beim Cantiere d'Arte in Montepulciano, den Berliner Festwochen u.a.. Ihr besonderes Interesse gilt der zeitgenössischen Musik. Sie hat zahlreiche neuere Werke uraufgeführt und für den Rundfunk bzw. auf CD aufgenommen. Die Aufnahme der Sappho-Gesänge von Hans-Jürgen von Bose mit dem ensemble modern unter Peter Eötvös wurde vom Deutschen Musikrat für die CD-Dokumentation „Musik in Deutschland 1950–2000" ausgewählt.


Vcl
46
gliss. poss. (sofort sehr leicht werden im Herunterziehen, so weit wie mögl.)
gliss.
leicht
schwirrend
48
derb werden
donnernd
unisono
a due
50
(weiter tremolieren)
ord.
non trem.
wildes, rauves Tremolo (unregelmäßig)
aufreißen
etwas Zeit lassen
ins Tempo zurückkehren
a tempo
51
52
[in den Überdruck übergehen]
ord.
sul C
gliss.
[in Überdruck übergehen →]
54
a tempo
55
[in Überdruck übergehen →]
ord.
suono reale
fein
etwas Zeit lassen
„quasi" flag.
ord.
Zitterglss. (leicht)
58
59
a tempo
ord.
60
sul G
flaut., wie Flageolett
61
Zitterglss.
ord.
sul C
im Glss. Saite wechseln
63
ord.
non trem.
derb werden
sul C
64
glss.
aufreißen

SUSANNE METZNER

ist Professorin an der Universität Augsburg und leitet den Master-Studiengang Musiktherapie am Leopold-Mozart-Zentrum. Zuvor war sie Professorin für Musiktherapie an der Hochschule Magdeburg-Stendal (2001-2016) und Teilzeitprofessorin am Institut für Musiktherapie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (1991-2002). Zusätzlich zu ihren Studienabschlüssen (Sozialpädagogik, Musiktherapie, Blockflöte) hat sie die Approbation als Kinder- und Jugendlichenpsychotherapeutin, die auf ihre langjährigen Tätigkeiten in der Kinder- und Jugendarbeit sowie in der Psychiatrie zurückgeht. Sie promovierte 1998 zum Doctor Scientiae Musicae in Hamburg und bekam 2015 die Venia legendi für das Fachgebiet ‚Psychosomatische Musiktherapie' an der Medizinischen Fakultät der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg verliehen.

Susanne Metzner ist als Gastdozentin an in- und ausländischen Universitäten und als Gutachterin bei verschiedenen Fachzeitschriften tätig und ist Mitglied in zahlreichen Gremien. Ihre Publikationsliste umfasst Artikel in (inter-)nationalen Zeitschriften, Buchbeiträge, editierte Sammelbände und Monographien teils in Co-Autorenschaft. Ihre Forschungs- und Interessenschwerpunkte liegen auf der psychodynamischen Musiktherapie bei Psychosen und bei Schmerzerkrankungen, auf den soziokulturellen Implikationen von Musiktherapie, der Ästhetiktheorie und den Übergangsbereichen von Wissenschaft und Kunst.

www.susannemetzner.de

KILIAN SPRAU

wurde in München geboren. 1998 nahm er sein Studium an der Münchner Hochschule für Musik und Theater auf, wo er Schulmusik, Klavier, Musiktheorie und Gehörbildung studierte. Parallel zu seinen Studien in München studierte er am Mozarteum Salzburg Klavier. 1999–2009 war er Stipendiat des Vereins Yehudi Menuhin live music now, München. Kilian Sprau unterhält eine rege Konzerttätigkeit mit verschiedenen Sängern. Sein besonderes Interesse gilt der Erarbeitung von Konzept-Programmen wie der „musikalischen Lesung" Leidenschaft und Knillitäten, die er seit den Schumann-Jahren 2006 und 2010 an vielen Spielstätten (u.a. Schaubühne Salzburg) mit dem Schauspieler Sven Kaschte realisierte. Kilian Sprau ist Preisträger des Internationalen Wiener Pianistenwettbewerbs 2007. Im selben Jahr wurde ihm beim Concorso internazionale liederistico in Brescia der erste Preis in der Kategorie Lied-Duo verliehen. 2008 erwarb er beim Internationalen Brahms-Wettbewerb Pörtschach den Sonderpreis für die beste Liedbegleitung.
Im Zentrum seines wissenschaftlichen Interesses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache; sein vorrangiges Engagement in Theorie und Praxis gilt dem Kunstlied des 19.-21. Jahrhunderts. 2016 promovierte er mit einer Dissertation zu kulturgeschichtlichen Aspekten zyklischer Liedkomposition um 1850 (mit einer Fallstudie zu Robert Schumanns Lenau-Liedern op. 90), die mit dem Bayerischen Kulturförderpreis ausgezeichnet wurde. Ein neues Projekt zu aufführungspraktischen Aspekten des spätromantischen Liedgesangs befindet sich in Vorbereitung.
Kilian Sprau erfüllt eine Dozentur im Fach Musiktheorie/Gehörbildung an der Universität Augsburg. Außerdem erfüllt er Lehraufträge in Musiktheorie, Solfège und Korrepetition an der Musikhochschule München.

www.kiliansprau.de

‚SCHWINGUNG, DIE UNS HINREISST'. ÜBER MUSIKALISCHE INSPIRATIONEN.

FRED LÖNKER

Sind in der Inspiration überirdische Kräfte am Werk, verdankt sie sich übernatürlichen Fähigkeiten oder entspringt sie einem komplexen Bewusstseinszustand, in dem sich Gefühlshaftes ebenso findet wie vage Erinnertes und Assoziiertes? Schaut man sich Selbstäußerungen von Künstlerinnen und Künstlern an, dann zeigt sich ein verwirrendes Bild. Fast allen aber ist gemeinsam, dass sie in ihren Beschreibungen auf Vorgänge verweisen, die sich der rationalen Rekonstruktion entziehen. Schwierigkeiten finden sich aber nicht nur dort, wo es allein um Inspiration geht. Ebenso rätselhaft ist das Verhältnis des fertigen Werks zu seinem geheimnisvollen Ursprung. Der Dichter Gottfried Benn hat dafür eine seltsame Formulierung gefunden: „Das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er [der Dichter] weiß nur seinen Text noch nicht." Der Vortrag will von Mörikes Erzählung „Mozart auf der Reise nach Prag" ausgehen und sich dann – ausgehend von Texten Schillers, Nietzsches und anderen – der Frage zuwenden, warum dem Verhältnis von Inspiration und Wissen so schwer beizukommen ist.

PROF. DR. FRED LÖNKER

Studium der Germanistik, Philosophie und Geschichte in Göttingen. Wissenschaftlicher Assistent am Seminar für deutsche Philologie an der Universität Göttingen. Promotion und Habilitation in Göttingen, Lehrtätigkeit in Göttingen, Erfurt und Freiburg. Gutachter für die Alexander von Humboldt-Stiftung, Gründungsmitglied des Interdisziplinären Forschungskolloquiums Klang | Wissen. Publikationen vor allem zur poetischen Anthropologie (Schiller, Musil, Kleist, Hofmannsthal, Benn etc.)

Forschungsgebiete:
Klassik | Romantik | Jahrhundertwende, Expressionismus, Neue Sachlichkeit | Literatur im 20. Jahrhundert, Exilliteratur, Literatur seit 1945 | Poetik und Ästhetik | Beziehungen zwischen Wissenschaften und Kunst

Besondere Forschungsgebiete:
Literatur und Anthropologie | Poetische Sprache | Robert Musil | Paul Celan | Subjektivitätsentwürfe in der Literatur

Monographien in Auswahl:
Welt in der Welt. Eine Untersuchung zu Hölderlins ´Verfahrungsweise des poetischen Geistes´. Göttingen: Vandenhoeck 1989 | Poetische Anthropologie. Robert Musils ´Vereinigungen´. München: Fink 2002.

fred.loenker@germanistik.uni-freiburg.de

MACHT

DIE MACHT DES NICHT-WISSENS. ABSICHT UND DUNKELGANG IM KOMPOSITORISCHEN PROZESS

CHARLOTTE SEITHER Im kompositorischen Schaffensprozess ist das herkömmliche Denken in Kategorien wie ‚Wortsprache' oder ‚Objektlogik' ausgeschaltet. Stattdessen folgt es einer eigenständigen Art ‚streaming', das gleichwohl von einer anderen, nicht minder zwingenden ‚Logik' geleitet erscheint. Während diese Logik mit jedem Werk neu ‚aktiviert' werden muss, unterstehen andere Abläufe beim Komponieren einer verhältnismäßig klaren, verstandesmäßigen Kontrolle, die sich von Werk zu Werk weiter entwickelt. Das aufbauende, entwickelnde Denken und ‚Bauen' geht hier also einher mit einer ganzen Fülle von ‚zeugenden' Handlungsvorgängen, in denen Ordnung und Zeit aufgehoben scheinen, weil sie von anderen Kriterien einer inneren ‚Stimmigkeit' geleitet sind. Der Vortrag erläutert, wie sich Absicht und Streaming im Prozess der Entstehung eines Werkes überlagern, wie sie ineinander greifen und sich in einem vielschichtigen System von Handlungsstärke und Dunkelgang durchdringen.

CHARLOTTE SEITHER

studierte Komposition, Klavier, Musikwissenschaft und Germanistik in Hannover und Berlin und ist Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes. 1998 promovierte sie zum Dr. phil. Sie ist Mitglied im GEMA-Aufsichtsrat und im Vorstand des Deutschen Komponistenverbands (DKV). Daneben ist sie eine gefragte Jurorin und Kuratorin in internationalen Gremien. Mit ihren Werken ist sie zu Gast auf internationalen Festivals wie ISCM Weltmusiktage Tongyeong, Gaudeamus Amsterdam, Wien Modern, Biennale Venedig, Warschauer Generationen Festival oder IFWM Seoul. 2009 erhielt sie den Rom-Preis für die Deutsche Akademie Villa Massimo. Als Artist in residence arbeitete sie daneben auch in der Cité des Arts Paris (1999), im Deutschen Studienzentrum Venedig (1993), in der Akademie Schloss Solitude Stuttgart (1995), in der Villa Aurora Los Angeles (2000) und im ArtLab Johannesburg (2015). Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter den 1. Preis im Internationalen Kompositionswettbewerb Prager Frühling (1995), den 1. Preis im Internationalen Kompositionswettbewerb Ciutat de Palma/ Spanien (2004) und den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung (2002). Für ihr musikalisches Schaffen wurde Charlotte Seither mit dem Praetorius Musikpreis des Landes Niedersachsen ausgezeichnet (2010). Im August 2013 kam ihr Orchesterstück Language of Leaving bei den BBC Proms in London zur Uraufführung. Charlotte Seither ist Preisträgerin des Deutschen Musikautorenpreises 2014.

www.charlotteseither.de

LACHEN IN DER PSYCHOTHERAPIE

LACHEN

MICHAEL B. BUCHHOLZ

Lachen ist ein bisher ganz vernachlässigtes Thema in der psychotherapeutischen Prozessforschung. Was eigentlich passiert beim Lachen, wie artikuliert sich das Lachen? Der prozessuale und der performative Aspekt vereinen sich, wenn man den Rhythmus des Lachens untersucht. Methoden werden dazu vorgestellt.

MICHAEL B. BUCHHOLZ

ist Diplom-Psychologe, Psychoanalytiker und Sozialwissenschaftler, seit 2011 Professor für Sozialpsychologie an der International Psychoanalytic University (IPU) in Berlin. Dort leitet er das Promotionsbegleitprogramm PSAID (Postgraduate Studies for the Advancement of Individual Dissertations) in englischer Sprache. Sein akademischer Werdegang begann mit dem Fach Psychologie an den Universitäten Mainz und Heidelberg. Er promovierte bei Herrmann Argelander an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a.M. und habilitierte im Fach Medizinsoziologie an der Georg-August-Universität Göttingen. Er schloss Weiterbildungen in Psychodrama am Moreno-Institut Stuttgart, Gesprächspsychotherapie und Familientherapie sowie in Psychoanalyse ab und hat die Ermächtigung für Weiterbildung in Tiefenpsychologie und Psychoanalyse inne.
M.B. Buchholz hat zahlreiche Bücher und Artikel verfasst und herausgegeben, darunter drei Bücher über psychoanalytische Familientherapie, 4 Bände über Befunde der Psychotherapieforschung und 3 Bände (hg. zusammen mit Günter Gödde) über „Das Unbewusste". Er ist außerdem Mitherausgeber der Zeitschriften psychosozial und International Forum of Psychoanalysis. Seine Interessen liegen derzeit bei der Musikalität therapeutischen Sprechens.

https://www.ipu-berlin.de/fileadmin/downloads/profile/buchholz-cv.pdf

SUSANNE METZNER

MUSIK WAHR NEHMEN

Musizieren und Musikhören lassen sich als eine eigene, von der Alltagswelt unterschiedene und unterscheidbare relativ autonome mimetische Welt (Gebauer & Wulf 1998) verstehen, die in vielfachen Beziehungen zu anderen Welten steht, in denen wir uns bewegen. Diese Aussage gilt für das Proben wie für die Hausmusik, für die öffentliche Darbietung im Konzertsaal wie für die therapeutische Improvisation. Durch den Beschluss, in ein Konzert zu gehen bzw. selbst zu musizieren, durch Verabredungen über Vorgehens- oder Spielweisen, durch die Gestaltung des Raumes und die Konstellationen körperlicher Anwesenheit distanzieren sich die Beteiligten von ihrer Alltagspraxis und überlassen sich einem Spiel. Wenn es ihnen dann gelingt, sich leiblich-sinnlich von der Musik in einem Maße affizieren zu lassen, dass sie das Objekt ihrer Wahrnehmung nicht von sich fernhalten müssen, dann sind sie der Musik unterworfen oder wie man im Englischen besser sagen würde: ‚subjected to music'. Gemeint ist damit eine mimetische Erfahrung des leiblich-sinnlichen Sich-Einlassens auf Musik, das sich sprachlich nicht so genau zum Ausdruck bringen lässt, weil die diskursive Sprache trennt, ja, trennen muss, und zwar zwischen dem Subjekt, das handelt, erkennt oder fühlt und dem Objekt, das behandelt, erkannt oder gefühlt wird.

Als Objekt erkennen wir indes hier zweierlei, und zwar sowohl die Musik als auch das Subjekt selbst, das sich ja als Objekt reflektieren kann. Genau diese Relation zwischen Verschiedenem ist nun in der Welt des ‚subjected to' aufgehoben. Die Wendung ‚subjected to' verweist auf einen Zustand, bei dem das Subjekt sich seiner selbst ganz gewahr ist und zwar, ohne die Musik als Objekt wahrzunehmen und ohne sich selbst als Objekt zu reflektieren. Insofern ist die Übersetzung von ‚subjected to music' als ‚der Musik unterworfen sein' missverständlich und nicht genau genug charakterisiert. Die Hörerin oder Spielerin ist nicht irgendeinem Gegenstand oder einem Gefühl unterworfen, sondern sie ist in einer körperlich-sinnlichen Verfassung, in der sie einfach nur spürt, ohne sich auf etwas zu beziehen (im Sinne von Lönker 2002). Nach meinem Dafürhalten ist dieses Einfach-nur-Spüren eine überaus reife Fähigkeit des Individuums, beinhaltet sie doch den Verzicht auf ein in Subjekt und Objekt differenzierendes Ge-Fühl.

Die Komponistin Charlotte Seither bringt eine solche Verfassung speziell während des Komponierens in den Kontext von Wahrheit: „Wahrheit, die sich nicht legitimiert, die nicht herrschen will, nicht nach Gültigkeit fragt oder sich brüstet. Sie stellt keinen Anspruch. Sie ist einfach nur da. Es ist die Wahrheit der Unschärfe, Wahrheit des Schattens." (Seither o.J., 10).
Dem ‚subjected to music' entgegengesetzt ist eine Musik-Wahrnehmung, die als ‚subject of perception' bezeichnet werden kann. Gemeint ist, dass das wahrnehmende Subjekt und das musikalische Objekt nun kategorial unterschieden werden. In dieser Welt geht es um die Bestimmung der Relationen von Subjekt und Objekt, um deren Veränderlichkeiten und entsprechend dem Repräsentationsmodell um Bedeutungen. Damit bewegen wir uns auf sicherem, in der Wissenschaft üblichen Terrain. Die beim Wahrnehmen von Musik involvierten leiblich-sinnlichen, kognitiven und sozialen Prozesse werden kommunikativ erzeugt, was den

Gegenstand Musik höchst komplex erscheinen lässt. Hinzukommt, dass sich der Akzent von der expressiven zu einer eher sinn-gebenden Dimension des Musizierens oder Musikhörens verschiebt. Die Zuschreibung von Sinn bzw. das Erfassen von Sinnhaftigkeit bei der Musik-Wahrnehmung spielt daher stets auf einem variablen Feld möglicher Bedeutungen.

Neueren Ansätzen der Metapherntheorie (Lakoff und Johnson 1999) zufolge rühren all unsere abstrakten Konzepte, Ideen, und somit unser Wissen über Musik und Musizieren aus der Körpererfahrung (vgl. Leman 2010). Auftrieb erhält dieser Ansatz von Neurowissenschaftlern, die die Hypothese vertreten, dass die Wahrnehmung von Bewegung, Sprache und Musik von assoziierten neuronalen Netzwerken prozessiert wird (z.B. Patel, 2008). Dies wäre dann die neuronale Basis von dem, was auf phänomenaler Ebene und durch Mikroanalysen belegt von Buchholz et al. (2015) als ‚rhythm and blues' in der sprachlichen Konversation beschrieben wird. Da das Gehirn nun ein Beziehungsorgan (Fuchs 2008) und durch äußere Einflüsse plastizierbar ist, können wir wohl davon ausgehen, dass das Wahr-Nehmen von Musik auch die neuronalen Wahrnehmungsstrukturen verändert. Dies umso effektiver, so meine These, wenn es dem Musizierenden oder Musikhörenden gelingt, sich zwischen ‚subjected to' und ‚subject of' frei zu bewegen. Zwischen den Welten liegen nämlich keine scharfen Grenzen - und wenn, dann lediglich künstlich errichtete - sondern einander durchdringende Räume, die zu erhören oder besser noch: zu ertanzen sind.

LITERATUR

Buchholz MB, Spiekermann J, Kächele H (2015). Rhythm and Blues – Amalie's 152nd session. From psychoanalysis to conversation and metaphor analysis – and back again. International Journal of Psychoanalysis 96 (3), 877–910.

Fuchs T (2008) Das Gehirn – ein Beziehungsorgan. Stuttgart: Kohlhammer.

Gebauer G, Wulf C (2003). Mimetische Weltzugänge. Stuttgart: Kohlhammer.

Lakoff G, Johnson M (1999). Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books.

Leman M (2010). An Embodied Approach to Music Semantics. Musicae Scientiae 14: 43.

Lönker F (2002). "Sie spürte ihren Körper von überall zugleich". Über die Beschreibung von Körpererfahrungen in Robert Musils ‚Vereinigungen'. In: Nöth W, Ipsen G (Hg.). Körper – Verkörperung – Entkörperung. Freiburg: Rombach S. 904-917

Metzner S (2008) Das Spiel mit den Oberflächen. Vortheoretische Skizzen zu Performanz in der Musiktherapie. http://www.susannemetzner.de/?page_id=20 22 Seiten.

Patel A D (2008). Music, language, and the brain. New York: Oxford University Press.

Seither C (o.J.). Schatten und Wahrheit. Zur produktiven Unschärfe im kompositorischen Prozess. Edition Zeitklang, CD Charlotte Seither, Essay on Shadow and Truth. Orchester- und Kammermusik, Booklet, LC 00581, 10-12.

KILIAN SPRAU

KLANG-WISSEN: ZUM VERHÄLTNIS VON PARTITUR UND PERFORMANCE

Werktreue ist nicht gleich Texttreue. Dies hat der bedeutende Studienleiter, Dirigent und Lehrer Peter Berne in seinem höchst lesenswerten Buch zur historischen Aufführungspraxis der italienischen Belcanto-Oper unmissverständlich deutlich gemacht.[1] Wer in einer italienischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts „einfach das […] singen" will, was in den Noten steht, handelt, so Berne, „gegen den Willen des Werkschöpfers". Will man die Werke der Belcanto-Epoche aus einer ‚historisch informierten' Perspektive erschließen, so muss man sich mit den Gesetzmäßigkeiten des Belcanto-Stils vertraut machen, muss lernen, welche Arten von „Ergänzungen, Erweiterungen und Veränderungen"[2] von Komponisten wie Rossini, Bellini, Donizetti und dem frühen Verdi stillschweigend vorausgesetzt wurden. Die Belcanto-Musik ist allerdings nur ein extremes Beispiel für eine allgemeingültige Tatsache: So differenziert das Zeichensystem der im abendländischen Kulturraum entstandenen Notenschrift sich nach seiner über tausendjährigen Entwicklungsgeschichte auch darstellt – viele Aspekte der konkreten Klanggestalt, die die schriftlich bezeichneten Ereignisse in einer Aufführung erhalten, werden von der Partitur nicht definiert.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie weit die Autorität kritisch edierter Notentextausgaben reicht, wenn es um die konkret-klangliche Realisierung musikalischer Werke geht, und zwar keineswegs nur im Zusammenhang mit italienischen Opernpartituren des 19. Jahrhunderts. Auch ein so wichtiges und ambitioniertes Projekt wie die Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss – im Jahr 2011 am Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München aufgenommen[3] – wirft ähnliche Fragen auf. Gleich anderen aktuellen Editionsprojekten folgt die Kritische Richard-Strauss-Ausgabe einem Ideal, das für heutige musikwissenschaftliche Arbeit selbstverständlich ist und auch in der musikalischen Praxis der westlichen Kunstmusik feste Wurzeln geschlagen hat: dem Ideal der Texttreue. Voraussetzung dieses Ideals ist die Vorstellung, dass Musik als in der Partitur niedergelegter ‚Text' unabhängig von einer konkreten Realisierung als Performance existiere. Historisch gesehen handelt es sich um eine verhältnismäßig junge Vorstellung.[4] Und sie läuft Gefahr, dogmatische Positionen zu motivieren, wenn sie verschweigt, dass eine noch so präzise Notation selbst nicht festlegen kann, wie die von ihr verwendeten Zeichen in konkreten Klang umzusetzen sind. Auf welchem Wege genau man vom Notat zum Klang gelangt, regelt vielmehr eine andere Instanz, die in der ‚Umwelt' der Partitur wirksam ist: der Performance-Stil. Unter performance style lässt sich mit Leech-Wilkinson ein Konglomerat sozialer Konventionen verstehen, eine „Übereinkunft" unter Musikern und Zuhörern darüber, welches performative Verhalten als ‚musikalisch ausdrucksvoll' zu gelten hat, und welches nicht.[5] Die exakte Dauer einer agogisch profilierten Note im Kontext umgebender Noten, das Ausmaß des Gebrauchs von Portamento und anderen Vortrags-Stilmitteln, die angemessene Art Vibrato für einen bestimmten Ton:

Solche Details sind, obgleich unabdingbar für die Wirkung musikalischer Aufführungen, meist nicht in der Partitur festgehalten. Sie sind stattdessen dem überwiegend ungeschriebenen Regelwerk eines geltenden Performance-Stils anheimgestellt. Versteht man Partituren mit Nicholas Cook als „Social Scripts“[6], die Drehbüchern ähnlich das Verhalten von Musikern bei der Performance regeln, dann lässt sich sagen: Welche konkreten Umsetzungen der im Notat definierten Verhaltensweisen als adäquat zu gelten haben, dafür steckt erst ein bestimmter Performance-Stil den Rahmen.

Am Werk eines Komponisten wie Richard Strauss wird die Bedeutung, die der Kategorie-Performance-Stil für das Wissen um den konkreten Klang einer Partitur zukommt, auf besonders drastische Weise deutlich. Denn Strauss selbst trat nicht nur als Komponist, sondern auch als gefeierter Interpret seiner eigenen Werke an die Öffentlichkeit – und legte dabei einen Performance-Stil an den Tag, der kaum mit dem Ideal der Texttreue übereinstimmt, wie wir es heute zu verstehen gewohnt sind. So waren sein Dirigat und sein Spiel, die in zahlreichen Aufnahmen überliefert sind[7], durch Flexibilität der Agogik und Temponahme in einem Ausmaß geprägt, das nach aktuellem Maßstab als äußerst ‚freier‘ Umgang mit der Partitur erscheint[8]. Der Sängerin Elisabeth Schumann riet der Komponist: „Halten S’ doch die hohen Töne ruhig länger, nicht immer so genau singen“[9]. Und einem Bericht des Musikwissenschaftlers Alfred Orel zufolge war der gedruckte Notentext für Strauss, wenn er selbst eigene Lieder am Klavier begleitete, kaum mehr als eine „Gedächtnisstütze[.]“[10]. Der Performance-Stil, mit dem Strauss selbst aufgewachsen war, war der des späten 19. Jahrhunderts. Es handelt sich um einen musikalischen Verhaltenskodex, welcher der schöpferische Autonomie der Interpreten einen höheren Stellenwert einräumte, als wir es heute gewohnt sind, einen Stil mithin, der uns heute fremd erscheint. Aber er stellte das performative Umfeld dar, in welchem Strauss’ Kompositionen das Licht der Welt erblickten. Schon seit geraumer Zeit und mit zunehmender Vehemenz wird in der Musikforschung die Forderung erhoben, in den musikalischen Werkbegriff neben der vermeintlich eindeutigen Textgestalt der Partitur auch das performative Element der musikalischen Aufführung in all seiner Vielfalt und Offenheit zu integrieren[11]. Nimmt man diese Forderung ernst, ist die wissenschaftliche und künstlerische Erkundung des Phänomens Performance-Stil das Gebot der Stunde. Das ‚kulturelle Gedächtnis‘ der seit dem späten 19. Jahrhundert entstandenen Tonträger steht zur Erforschung bereit – nutzen wir es! Die unschätzbaren Verdienste eines dem Notentext verpflichteten Vorhabens wie der Kritischen Richard-Strauss-Ausgabe werden durch solche Überlegungen nicht relativiert: Nur wissenschaftliche Großprojekte wie dieses ermöglichen Musikern und Forschern, dem heute selbstverständlichen Anspruch an ‚Werktreue‘ zu entsprechen. Dringend geboten aber ist die Ergänzung dieser philologischen Anstrengungen durch eine umfassende Erforschung der Dokumente, die wir über klingende Aufführungen besitzen. Unser Klang-Wissen über die in den Partituren niedergelegten Werke wird sonst fragmentarisch bleiben.

LITERATUR

Bowen JA (1999). Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: Cook N, Everist M (Hg.). Rethinking Music. Oxford: Oxford University Press

Berne P (2008). Belcanto. Historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi. Ein praktisches Lehrbuch für Sänger, Dirigenten und Korrepetitoren, Worms: Werner

Cook N (2013). Beyond the score: Music as Performance. New York: Oxford University Press

Holden R (2011). Richard Strauss. A Musical Life, New Haven: Yale University Press

Kravitt EF (2004). Das Lied. Spiegel der Spätromantik. Hildesheim: Olms

Leech-Wilkinson D (2009). The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance. London: CHARM. http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html (Zugriff am 24.9.2017)

Leech-Wilkinson D (2010). Performance style in Elena Gerhardt's Schubert song recordings. in: Musicae Scientiae 14:2, S. 57–84

Petersen BA (1986). Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss, Pfaffenhofen: Ludwig

Philip R (1992). Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950. Cambridge: Cambridge University Press

Wilhelm K, Sessner P (1999). Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie, Berlin: Henschel

1 Vgl. Berne 2008, S. 13–15.
2 Ebd., S. 13.
3 Informationen zum Projekt Richard Strauss: Werke. Kritische Ausgabe finden sich unter http://www.musikwissenschaft.uni-muenchen.de/strauss_ausgabe/info/index.html.
4 Vgl. Cook 2013, S. 262.
5 „At any one place and time there is considerable agreement among performers about how to be expressive (period style), and there is a shared understanding with and among listeners as to what is ‚musical' (which simply means the currently agreed period style of expressivity in performance). Within this general period style, each performer has a slightly different manner of expressivity, their personal style." (Leech-Wilkinson 2010, S. 58) Vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kap. 8, Abs. 3.
6 Vgl. Cook 2013, 249–287. Zum Drehbuch-Vergleich vgl. ebd., S. 260.
7 Zum Dirigenten Strauss vgl. etwa Holden 2011, bes. S. 163–259. Aufnahmen des Klavierspielers Strauss analysiert Petersen 1986, S. 209–214.
8 Vgl. Philip 1992, S. 9 f. und 29–31.
9 Zitiert nach Wilhelm und Sessner 1999, S. 221.
10 Zitiert nach: Kravitt 2004, S. 285.
11 Vgl. neben Leech-Wilkinson 2009 und Cook 2013 etwa Bowen 1999.

KOMMENDE VERANSTALTUNGEN AM LEHRSTUHL MUSIKTHERAPIE

Bin ich, was ich höre? Musikalische Präferenz und Identität.
Vortrag Dr. Katrin Drazek-Kappus. 10. November 2017, 19h Seminarsaal LMZ

Zeitsprünge - 30. werkstatt für musiktherapeutische forschung.
Referent*innen aus dem In- und Ausland. 9./10. Februar 2018, Konzertsaal LMZ

Symposium anlässlich des 60. Geburtstages von Prof. Dr. med. Hans Ulrich Schmidt
16. Juni 2018, Konzertsaal LMZ

SCHWINGUNG MACHT RHYTHMUS

klang | wissen
Interdisziplinäres Symposium
Lehrstuhl Musiktherapie

Samstag, 28.10.17
13-17 Uhr
Konzertsaal des LMZ

Leopold-Mozart-Zentrum
der Universität Augsburg
Maximilianstraße 59
86150 Augsburg
tel +49 +821 450416 33
angelika.euler@phil.uni-augsburg.de

www.leopold-mozart-zentrum.de

Universität Augsburg
Leopold-Mozart-Zentrum

LEOPOLD
MOZART
ZENTRUM