

VON DER INTERPRETATION HÄNGT ES AB

Verfolgt man die heftige Diskussion um die Gegenwartsmusik, so fällt bei fast allen kritischen Stellungnahmen und Einwänden gegenüber problematischen Werken auf, daß eigentlich niemals gefragt oder in Zweifel gezogen wird, ob der zwiespältige Eindruck nicht zunächst in einer unzulänglichen Interpretation begründet liegt, die entweder künstlerisch oder technisch den Sinngehalt des neuen, ungewohnten Ausdrucks nicht zu erfassen und zu bewältigen wußte.

Die Erweiterung der Klangmöglichkeiten sowie die Betonung und Komplizierung des rhythmischen Elements haben die traditionellen Werkstrukturen verändert, so daß dem unvorbereiteten Hörer viele neue Werke zunächst unübersichtlich erscheinen müssen. Das Vertrauen in die Sicherheit einer werkgerechten Interpretation erscheint dann als die erste unbedingte Voraussetzung für die Hörbarkeit dieser veränderten Sinnbezüge in der Musik. Aber diese ist leider nicht in jedem Falle garantiert. Denn es ist noch nicht jedem Interpreten, der sich auf den gefährlichen Boden der neuen Musik begibt, gelungen, das Wesentliche dieser Klänge zu entdecken und verständlich darzustellen.

Dazu leben wir heute in unserem Musikleben in einer merkwürdig gegensätzlichen Verhaltensweise. Der Durchschnittskonsument der großen alltäglichen Musikproduktion, sei es im Konzertsaal, in der Oper und jetzt vor allem auf der Schallplatte, orientiert sich in erster Linie an den Interpreten. Der große attraktive und in der Hauptsache internationale Name gilt ihm als Garantie für einen einwandfreien Kunstgenuß. Fragt man einen dieser Kunstkonsumenten nach seinem eigentlichen Musikerlebnis, so wird er fast immer nur über den nachschöpferischen Künstler berichten. Über das Werk selbst vermögen die meisten keine besonderen Aussagen zu machen bis auf einige wenige konventionelle Formeln, die keinerlei Gradunterschiede in der persönlichen Erlebnisstärke erkennen lassen. Die Standardwerke der Musikkritik selbst gelten als ein unantastbarer Bildungsbesitz, über die kritisch zu diskutieren geradezu unstatthaft ist. Die historische Autorität des Komponistennamens entbindet von subjektiver Meinungsbildung. Das scheint der tiefere psychologische Grund für die vielkritisiertere Erscheinung zu sein, daß man heute nicht mehr in ein Konzert geht um das oder das Werk zu hören, sondern den oder jenen Solisten oder Dirigenten. Darum verkünden auch die Plakate so oft in überdimensionierten Buchstaben die Ausführenden und erst darunter im Kleindruck das zu hörende Programm. Auch bei den Schallplattenetiketten beobachtet man die gleichen Unterschiede. Gleichsam als Überschrift ist meist der Künstlername angegeben, und erst bei näherem Zusehen entdeckt man darunter, welche Werke diese Aufnahme enthält.

Das war nicht immer so. Der Name des Kapellmeisters einer Opernaufführung spielte in früheren Zeiten keine Rolle. Auf dem Theaterzettel der Uraufführung der „Zauberflöte“ war lediglich nebenbei erwähnt, daß „aus Hochachtung für das gnädige und verehrungswürdige Publikum wie aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stückes Herr Mozart“ das Orchester heute selber dirigieren werde. Selbst der Name Richard Wagners wurde als Kapellmeister der Uraufführungen seines „Rienzi“, des „Fliegenden Holländers“ und des „Tannhäuser“ in Dresden verschwiegen, und noch bei der Uraufführung von Straussens „Rosenkavalier“ im Jahre 1911 wird der Name des bedeutenden Dirigenten der Königlichen Hofoper in Dresden Ernst von Schuch, der zu den Bahnbrechern des Strauss'schen Schaffens gehört, nicht genannt.

Nun sind die Hörer bei der immer mehr fortschreitenden Perfektionierung in der nachschöpferischen Leistung empfindlicher geworden. Sie haben gelernt zu unterscheiden, ob ein Künstler zu einem Komponisten oder besser noch zu einer Stilrichtung in der Musik ein besonders vertrautes Verhältnis besitzt. Man hat begonnen, Spezialisten auszusondern, an denen eigentlich

nur die einseitige Eignung bewundert wird. Man betont den Chopinspieler, die Mozartsängerin, den Verditenor oder den Wagnerdirigenten. Ja man erwartet überhaupt nicht, daß dieser sich fähig in der Bewältigung anderer musikalischer Ausdrucksphären zeigt. So würde man niemals einem der letzten großen Wagner-Dirigenten wie Hans Knappertsbusch einen Vorwurf machen, daß er kein aktives künstlerisches Verhältnis zu der spirituellen Welt Johann Sebastian Bachs oder Mozarts besitzt. Und eine geradezu groteske Zumutung wäre die Erwartung, daß Knappertsbusch sich etwa für Schönberg und die ganze Zwölftonmusik einsetzen möchte. Hier stehen sich unüberbrückbare Gegensätze gegenüber, die es ebenfalls auch schon früher gab. Es ist da eine böse Geschichte von Felix Mottl überliefert, der ja bekanntlich ein glühender Wagnerianer war. Das bedeutete zu seiner Zeit automatisch, ein Gegner von Brahms zu sein. Mottl hatte in Karlsruhe die dritte Symphonie von Brahms zu dirigieren. Nach der Aufführung kam er in das Künstlerzimmer gestürzt mit den Worten: „Gott sei Dank, den haben wir durchfallen lassen“. Durch Verzerrung der Tempi hatte er absichtlich das Werk um seinen Sinn und seine Wirkung gebracht. Sicherlich ist dies ein einmaliges Beispiel dafür, wie sich künstlerische Gegnerschaft absichtlich zu rächen vermag. Über die moralische Seite soll hier kein Urteil gefällt werden, nur möchte man aus diesem ehrlich eingestandenen Fall absichtlicher Irreführung, um nicht zu sagen strafbarer Fälschung, schließen, daß an dem Durchfall so vieler berühmter Werke bei ihrer Ur- oder Erstaufführung, auf die man heute so gern vergleichsweise zeigt, sicherlich immer nur eine unzureichende und unklare Aufführung der eigentliche Grund war. In der Gegenwartsmusik wird die heute bereits historisch gültige Uraufführung der Oper „Wozzeck“ von Alban Berg durch Erich Kleiber an der Berliner Staatsoper im Jahre 1925 der unwiderlegliche Beweis bleiben, wie unmittelbar das Schicksal eines problematischen Werkes von der Gültigkeit seiner ersten Aufführung abhängig ist. Um ihre Werke vor Mißdeutungen und irrtümlichen Auffassungen zu schützen, sind die heutigen Komponisten vielfach wieder, wie es in vergangenen Jahrhunderten selbstverständlich war, dazu übergegangen, Aufführungen selbst zu leiten. Von dem dirigierenden Komponisten erwartet man eine untrügliche authentische Darstellung seiner musikalischen Gestaltungen. Strawinsky ist einer der unerbittlichsten Gegner der Dirigenten, in deren Willkür und Selbstherrlichkeit er den eigentlichen Grund für die Mißverständnisse in der neuen Musik sieht. Er geht sogar soweit in seinen Forderungen, daß er mit fast autorenrechtlichem Anspruch alle Aufführungen seiner Werke von dem Beispiel der unter seiner Leitung gespielten Schallplattenaufnahmen abhängig machen möchte. Nun hat sich aber doch durch Vergleich seiner Aufnahmen mit den Darstellungen anderer Dirigenten — es genügt hier vielleicht, nur auf die durchglühte Wiedergabe des „Sacre du Printemps“ durch den jungen faszinierenden Lorin Maazel hinzuweisen — ergeben, wie stark die dynamische Ausstrahlungskraft eines Werkes von dem nachschöpferischen Impuls des Interpreten abhängig ist. Und diese nachschöpferische Potenz ist durchaus nicht immer in entsprechendem Maße auch der bedeutenden schöpferischen Begabung beigegeben, wie sie einmal beide in selten glücklicher Synthese bei Richard Strauss vorhanden waren. In der Mehrzahl wird der Komponist als Anwalt seiner eigenen Sache nur Grundsätzliches an seinem Werk demonstrieren. Darum sollte man neue, ungewohnte und fremde Musik nur von solchen Interpreten hören, deren besondere Begabung den Schwierigkeiten des Verstehens und der technischen Bewältigung gewachsen ist. Es gibt in unserem Musikleben eine ganze Reihe hervorragender moderner Musiker, deren Wirken exemplarisch für die Weiterentwicklung der Musik ist. Sie sind die Schlüsselfiguren für das Verständnis des von der neuen Musik noch abseits stehenden Publikums.

Joachim Herrmann