

# **WESSEN KLÄNGE?** ÜBER AUTORSCHAFT IN NEUER MUSIK

Herausgegeben von  
Hermann Danuser und Matthias Kassel

**SCHOTT**

Mainz • London • Madrid • New York • Paris • Tokyo • Toronto

**VERÖFFENTLICHUNGEN DER PAUL SACHER STIFTUNG  
PUBLICATIONS OF THE PAUL SACHER FOUNDATION  
BAND | VOLUME 12**

**Wessen Klänge?  
Interpretation und Autorschaft in neuer Musik**  
**Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung,  
Basel, 27.-29. April 2011**  
**Durchführung des Symposiums mit freundlicher  
Unterstützung der F. Hoffmann-La Roche AG, Basel**

Umschlag unter Verwendung von Luciano Berio,  
*Sequenza III* für Frauenstimme  
(© Copyright 1968 by Universal Edition [London] Ltd.,  
London; © Copyright assigned to Universal Edition A.G.,  
Wien; UE 13 723; mit freundlicher Genehmigung).

Übersetzungen:  
Ulrich Mosch  
(Italienisch - Deutsch: Beitrag Angela Ida De Benedictis)  
Friedrich Sprondel  
(Englisch - Deutsch: Beitrag Mark Katz, Podiumsgespräch)  
Werner Strinz  
(Französisch - Deutsch: Beitrag Robert Piencikowski)

Gestaltungskonzept und Satz: Sibylle Ryser, Basel  
Notensatz: Notengrafik Berlin  
Schriften: Sabon, Gotham  
Lithographie: bildpunkt, Münchenstein  
Papier: Munken Lynx 100 gm<sup>2</sup>  
Druck: Kreis Druck AG, Basel  
Bindung: Bubu AG, Mönchaltorf

© 2017 Paul Sacher Stiftung, Basel  
Schott Music, Mainz  
Bestell-Nr.: PSB 1018  
ISBN 978-3-7957-1173-3

[www.paul-sacher-stiftung.ch](http://www.paul-sacher-stiftung.ch)  
[www.schott-music.com](http://www.schott-music.com)

## EINLEITUNG

- 9 **HERMANN DANUSER UND  
MATTHIAS KASSEL**  
Autorschaft zwischen  
Produktion, Interpretation  
und Rezeption

## BEITRÄGE

### **GRUNDLEGUNG: INTERPRETATION UND PERFORMANZ**

- 23 **HANS-JOACHIM HINRICHSEN**  
Wer ist der Autor?  
Autorschaft und Interpretation in der Musik
- 35 **SIEGFRIED MAUSER**  
Synchrone Vielfalt.  
Herausforderungen einer Interpretationskultur  
Neuer Musik
- 47 **ANGELA IDA DE BENEDICTIS**  
Auktoriale versus freie Aufführungstradition.  
Zur Interpretationsgeschichte bei Nono  
und Berio (... und Stockhausen ist auch dabei)
- 69 **CAMILLA BORK**  
Multiple Autorschaft.  
Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* in der  
Inszenierung Christoph Marthalers

### **ÖFFNUNGEN: MEDIALITÄT UND TECHNOLOGIE**

- 91 **GOTTFRIED BOEHM**  
Visuell-akustische Arbeit.  
Interferenzen von Bild und Klang
- 103 **TOBIAS PLEBUCH**  
«Playing video on a violin».  
Musik und Performanz in der Videokunst
- 123 **MARK KATZ**  
Autorschaft im Zeitalter konfigurierbarer Musik
- 135 **SIMON OBERT**  
«Bittersüße» Zuschreibungen.  
Autorschaft in populärer Musik zwischen  
Copyright, ökonomischem Kalkül und  
ästhetischer Tradition

### **FALLSTUDIEN: BLICKE AUFS STREICHQUARTETT**

- 149 **ROBERT PIENCIKOWSKI**  
Vom Ent-Binden des Streichquartetts, oder:  
Wie das *Quatuor* zum *Livre* wird
- 163 **ULRICH MOSCH**  
Was heißt Interpretation bei Helmut  
Lachenmanns Streichquartett *Gran Torso*?
- 187 **HEIDY ZIMMERMANN**  
«As they spoke, so I wrote».  
Logogene Musik und interpretative Schichten  
in Steve Reichs *Different Trains*

## GESPRÄCHE

- 209 **DER KOMPONIST ALS INTERPRET,  
DER INTERPRET ALS KOMPONIST**  
Ein Gespräch zwischen Pierre Boulez  
und Heinz Holliger,  
moderiert von Peter Hagmann
- 221 **DIE ERSTFASSUNG VON MAURICIO  
KAGELS *ZWEI-MANN-ORCHESTER***  
Theodor Ross im Gespräch mit  
Matthias Kassel
- 233 **STREIT UM AUTORSCHAFT -  
EIN PODIUMSGESPRÄCH**  
George Benjamin, Vinko Globokar,  
William Kinderman und Julia Spinola,  
Leitung: Jonathan Cross

## ANHANG

- 261 Dokumentation Konzertprogramme
- 267 Register der Namen und Werke

# EINLEITUNG

HERMANN DANUSER UND MATTHIAS KASSEL

## **Autorschaft zwischen Produktion, Interpretation und Rezeption**

Folgte man dem Philosophen Hans-Georg Gadamer, jedenfalls soweit sich dieser im Aufsatz «Wege des Verstehens» 1984 über Autorschaft äußerte,<sup>1</sup> so wäre die Thematik dieses Buches und des ihm zugrunde liegenden Symposions, das die Paul Sacher Stiftung anlässlich ihres 25-jährigen Bestehens im Frühling 2011 in Basel veranstaltet hat, kein Problem der Musikwissenschaft, sondern ein Streit um des Kaisers Bart. Niemandem käme es in den Sinn, schreibt Gadamer dort, «den Komponisten eines musikalischen Werks dessen Autor zu nennen», denn wir sind, «wenn wir diese Worte, Autor und Autorschaft, hören, ganz unmittelbar in der Welt des Schreibens und des Lesens.» Der Autor, Urheber eines literarischen oder philosophischen Werkes, sei gemäß der etymologischen Quelle (von lat. augere: vermehren) vor allem ein Bürge, ein «Mehrer» von Glaubwürdigkeit, ja ein «Mehrer des Lesers», der im Lernen wachse; doch für einen Komponisten, der eine der Klangrealisation und des Hörens bedürftige Partitur notiert, gelte dies so nicht.

Warum Gadamer diese These vertrat, muss hier offenbleiben; gleichwohl: der Philosoph unterlag einem Irrtum. Verschiedentlich wurden Komponisten Autoren genannt, ja sie haben sich selbst als Autoren bezeichnet – so, um zwei Beispiele herauszugreifen, Gustav Mahler bei einer Stelle im Finale der Zweiten Symphonie, wo eine «Anmerkung für den Dirigenten» zu «in weiter Ferne aufgestellt[en]» Instrumenten (Trompeten, Triangel, Becken und Großer Trommel) lautet: «muss so schwach erklingen, dass es den Charakter der Gesangstelle Celli und Fag. in keinerlei Weise tangiert. Der Autor denkt sich hier, ungefähr, vom Wind vereinzelt herüber getragene Klänge einer kaum vernehmbaren Musik» (T. 343 ff).<sup>2</sup> Und György Ligeti, unzufrieden mit einer «pantomimischen Version» von *Aventures* und *Nouvelles Aventures*, welche das Württembergische Staatstheater Stuttgart im Laufe des Jahres 1966 erarbeitete, bezeichnete sich selbst vor der Premiere Mitte Oktober in einer Presseerklärung dreimal als «Komponist

- 
- 1 Hans-Georg Gadamer, «Wege des Verstehens. Die Deutung von Autorschaft», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 239 (13./14. Oktober 1984), S. 69; die folgenden Zitate ebd.
  - 2 Gustav Mahler, *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Band II: *Symphonie Nr. 2 (c-moll)*, Wien: Universal Edition 1971 (U. E. 13821), S. 175, Ziff. 22. Im Autograph des Werkes war hier noch eine – später gestrichene – Anmerkung vorgesehen: «Sollte die Ausführung dieser Stelle nicht ganz der Intention des Autors entsprechend erzielt werden können, so bleiben die Instrumente (in weiter Ferne aufgestellt) ganz fort.» Gustav Mahler, *Symphony No. 2 in C minor «Resurrection»*. *Facsimile*, New York: The Kaplan Foundation 1986, o. S., 5. Satz, Bogen 10, Ziff. 22.

und Autor» des Werkes, um so seinen primären Status gegenüber jenen «Mitwirkenden» hervorzuheben, welche als nachschaffende Interpreten keine Ko-Autorschaft am Werk beanspruchen sollten.<sup>3</sup>

Aber außer der Stimme des Philosophen, der Autorschaftsaspekte bei der musikalischen Kunst schlechthin leugnet, oder den Stimmen der Komponisten, welche sich die Macht dieser Kunst exklusiv sichern wollen, gibt es auf diesem Felde noch weitere Instanzen und Personen, die ihrerseits Autorschaftsansprüche erheben. Die Situation ist ohne Zweifel komplex – eine günstige Ausgangslage für wissenschaftliche Auseinandersetzungen, um aus verschiedenen Perspektiven Aufklärung über aktuelle Tendenzen zu bringen. Tatsächlich hat die Musikwissenschaft, nachdem in Literatur- und Kulturwissenschaft die Diskussion um Autorschaft während der vergangenen Jahrzehnte aufgrund zumal französischer und amerikanischer Texte mit großer Intensität geführt worden ist,<sup>4</sup> einige bemerkenswerte, diese aufgreifende Studien hervorgebracht.<sup>5</sup> Kaum beachtet jedoch wurde bisher die Situation der neuen Musik seit dem Zweiten Weltkrieg. Ihr widmet sich der vorliegende Band, dessen Beiträge und Gespräche an allgemeine Autorschaftstheorien anknüpfen oder eine selbstreflexive künstlerische Praxis bezeugen und darum für künftige Forschungen eine reiche, fruchtbare Quelle bilden können.

Wie verwickelt die Lage ist – gibt es doch neben der Komposition die Werkaufführung, neben der Werkaufführung die technische Reproduktion, neben der technischen Reproduktion das Hören etc. –, illustriert am klarsten die Jurisprudenz. Wer immer versuchen sollte, innerhalb der Schutzfristen Werke, Texte und Klänge der Musik über die gesetzlich eingeräumten Zitations- und Samplingmöglichkeiten hinaus zu nutzen, stößt rasch an Grenzen. Mittels Urheberrechtverwertungsgesellschaften (GEMA, SUISA etc.) schützen die Gesetzgeber die Rechte der Urheber bzw. Rechteinhaber an Aufführungen, Vervielfältigungen und weiteren Nutzungen musikalischer Werke. Sobald die rechtmäßige Nutzung solcher Rechtsgüter in Frage steht, zeigt die juristische Situation jedermann, dass in Sachen Musik, von verschiedensten Seiten beleuchtet, ein multipler Autorbegriff keine Chimäre ist, sondern erfahrbare Wirklichkeit. Dabei handelt es sich um eine westliche Gegenwartsdiagnose, nicht um ein überhistorisches, immer und überall geltendes Gesetz. Selbst wenn die Musikologie dazu neigt, die Frage «Wessen Klänge?» vorwiegend unter ästhetischen und historischen Gesichtspunkten zu betrachten, muss sie, um Verkürzungen zu vermeiden, in ihren Studien die Rechtslage mit berücksichtigen.

- 
- 3 Zitiert nach Harald Kaufmann, «György Ligetis szenische Abenteuer. Zur Stuttgarter Premiere von *Aventures & Nouvelles Aventures*» (1966), in: ders., *Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik*, hrsg. von Werner Grünzweig und Gottfried Krieger, Hofheim: Wolke 1993, S. 108–11, hier S. 108.
  - 4 Eine ins Deutsche übertragene Auswahl bietet der Band *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. und kommentiert von Fotis Jannidis et al., Stuttgart: Reclam 2000. Vgl. auch *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, hrsg. von Heinrich Detering, Stuttgart und Weimar: Metzler 2002.
  - 5 So beispielsweise *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hrsg. von Andreas Meyer und Ullrich Scheideler, Stuttgart und Weimar: Metzler 2001; Albrecht Dümling, *Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland*, hrsg. von Reinhold Kreile, Regensburg: ConBrio 2003; *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hrsg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Köln etc.: Böhlau 2013; Michele Calella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel etc.: Bärenreiter 2014.

Die Frage hängt zusammen mit der Unterscheidung verschiedener Textdimensionen von Musik, die aus einer Theorie der Metamusik oder der Avantgardemusik des 20./21. Jahrhunderts stammt. Während eine allgemeine Theorie der Musik die Dimensionen oder Existenzformen Klang und Notenschrift privilegiert und darum dem musikalischen Urheberrecht zuweist, sind die sekundären Dimensionen Wortschrift und Bild in anderen urheberrechtlichen Sphären angesiedelt. Für eine Theorie der Meta- oder Avantgardemusik Cage'scher, Kagel'scher oder Schnebel'scher Art indessen sind diese vier Textdimensionen allesamt gleichwertig.<sup>6</sup> Autorschaftsprobleme, die bei neuer Musik in vielfältigen Formen vorliegen, im Blick auf geschichtliche oder ästhetische Horizonte näher zu bestimmen – in Abgrenzung gegen alte Musik und klassisch-romantische Musik einschließlich deren «Interpretationskulturen» –, ist ein Ziel dieses Buches.

Dies betrifft zunächst die für die europäische oder – weiter gefasst – westliche Musikgeschichte basale Trennung zwischen Komposition und Interpretation, die im 19. Jahrhundert aufkam und bis heute währt. Sie hat frühere Konstellationen weitgehend abgelöst. Keineswegs aber ist die auf einer Personalunion von Komponist und Interpret beruhende Existenzweise von Musik vollends preisgegeben worden, so wie umgekehrt die seit vielen Jahrhunderten praktizierte Arbeitsteilung zwischen Dichter/Librettist und Komponist sehr wohl Ausnahmen zugelassen hat. In Kulturen populärer Musik existiert eine «starke Autorschaft»<sup>7</sup> eigentlich erst seit den 1960er Jahren – die Faszinationskraft dieser Sphäre ist gerade der Tatsache geschuldet, dass eine Musikerin oder ein Musiker in ungebrochener Aura schafft, dichtet, singt, spielt, ohne dass zwischen kompositorischem Schaffen und klanglicher oder gar hermeneutischer Interpretation eine arbeitsteilige Trennung griffe.

Probleme der Autorschaft werden im vorliegenden Buch primär weder allgemein noch theoretisch erörtert – wie sie kompositions- oder rechtshistorisch zu behandeln wären –, sondern vor allem im Blick auf den Zusammenhang zwischen neuer Musik und Interpretation. Implizit oder explizit werden im Hintergrund die Veränderungen reflektiert, welche die Interpretation überlieferter Musik von der Interpretation neuer Musik scheiden. Ein Teil dieser Aspekte ist älterer, ein anderer Teil jüngerer Natur. Einerseits hat der aktualisierende Interpretationsmodus<sup>8</sup> jede Musik ergriffen, von der alten, klassischen, romantischen bis zur heutigen Musik, und andererseits hat neue Musik in den Prozessen der Moderne vielfach eine eigene Historie ausgebildet.

Das Minuskel-«n» im Titel des Buches – gegenüber der geschichtsphilosophisch autoritären Majuskel-Form «Neue Musik» – entstammt teils einer historiographisch funktionalen (statt ontologischen) Begründung des Begriffs,<sup>9</sup> teils einer breiteren, in den USA

6 Vgl. Hermann Danuser, *Metamusik*, Schliengen: Argus 2017, S. 24–30.

7 Vgl. hierzu Britta Hermann, «So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?» – Über «schwache» und «starke» Autorschaften», in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen* (siehe Anm. 4), S. 479–500.

8 Hermann Danuser, «Einleitung», in: *Musikalische Interpretation*, hrsg. von dems., Laaber: Laaber 1992, S. 1–72, hier S. 17; wieder abgedruckt in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen: Argus 2014, Bd. 1: *Theorie*, S. 394–461, hier S. 408–09.

9 Vgl. Hermann Danuser., Artikel «Neue Musik», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 7, Kassel etc.: Bärenreiter und Stuttgart / Weimar: Metzler 1997, Sp. 75–122; wieder abgedruckt in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze* (siehe Anm. 8), Bd. 3: *Historiographie*, S. 170–218.



aufgekommenen Bedeutung, die neben Avantgardetypen auch populäre Musikarten mit umfasst; «neue Musik» im hier thematisierten Sinn ist eine junge Erscheinung des 20. bis 21. Jahrhunderts. Für diese Zeit zeichnen sich mehrere Perspektiven ab: Weil Musik nicht objekthaft existiert, vielmehr als Klangverlauf zu verwirklichen und zu hören ist, liegt eine Autorrolle in der Regel nicht allein beim Komponisten. Vielmehr sind die Musiker, welche eine Partitur klanglich realisieren, als Mitautoren zu betrachten, zumal dann, wenn die Werkkonzepte in Richtung offene Form und Indetermination weisen. Zu ihnen treten noch Personen hinzu, welche die Verstärkung und Transformation des Klangs am Mischpult besorgen. Und auch die Hörerschaft ist – über grundsätzliche Zusammenhänge zwischen Interpretation und Rezeption hinaus – an der Sinnstiftung beteiligt, wie etwa jene Fälle zeigen, in denen das Publikum durch Haus- und Landschafts-Räume geht, um sich auf individuellen Wegen eigene Erfahrungen der Musik zu verschaffen, oder aber ein und dasselbe Werk aus mehreren Winkeln hört. Zum Beispiel spielten die Berliner Philharmoniker Karlheinz Stockhausens *Gruppen* für drei Orchester in einem Konzert des Berliner Musikfestes 2008 unter Leitung von Sir Simon Rattle, Daniel Harding und Michael Boder im Hangar 2 des außer Betrieb genommenen Flughafens Tempelhof zweimal, so dass die vor und nach einer Pause vom Veranstalter auf völlig verschiedenen Plätzen postierten Zuhörer das Werk in seiner Raum- und Klangwirkung ganz unterschiedlich wahrnahmen und sich einer Mitautorschaft versichern konnten. Noch viel deutlicher – und konstitutiver – kommt eine solche Rolle bei neuer Musik dann zum Vorschein, wenn dem Publikum in den Werken selbst von den Komponisten eine aktive Autorfunktion zugeschrieben wird, so bei Henri Pousseurs und Michel Butors «fantaisie variable genre opéra» *Votre Faust* (Uraufführung 1969) bzw. bei Mathias Spahlingers «etüden für orchester ohne dirigent» *doppelt bejaht* (Uraufführung 2009).

Die Funktionen indes, die zusammen Autorschaft konstituieren,<sup>10</sup> müssen nicht notwendigerweise von verschiedenen Personen ausgeübt werden. Komponisten mögen sich auf das Schreiben der Partituren ihrer Werke – von Pädagogik, Vermittlung und Theorie einmal abgesehen – konzentrieren, wie Alban Berg oder Wolfgang Rihm, aber sie können auch als Interpreten und Klangtechniker in Erscheinung treten, wie Pierre Boulez (Direktion) oder Karlheinz Stockhausen (Klangregie). Bei seiner Dankesrede zur Verleihung des Großen Berliner Kunstpreises in der Akademie der Künste am Hanseatenweg hat Pierre Boulez 1996 die wachsenden Kreise der von ihm bewirkten Kunst geschildert: Klavier, Komposition, Theorie, Vermittlung, Direktion, Ensemblegründung (Domaine musical, danach Ensemble Intercontemporain), IRCAM-Gründung für Forschung und Technologie – und die personale Traditionsbildung (Lucerne Festival Academy) wird noch hinzukommen. Gewiss, Boulez, eine Ausnahmeerscheinung, betonte die innere Zusammengehörigkeit dieser Gebiete; gleichwohl mahnten, wenn er sich einem Gebiet zuwandte, Kritiker umgehend andere Schwerpunktsetzungen an – insbesondere ein höheres Zeitbudget für das im Zeichen primärer Autorschaft stehende kompositorische Schaffen.

10 Heinrich Deterings Begriffsinventar zu literarischer Autorschaft zählt folgende Instanzen auf: 1. «Autor / Verfasser / auctor», 2. «Scripteur / Écrivain / Schreiber», 3. «Empirischer Autor», 4. «Impliziter Autor», 5. «Erzähler», 6. «Lyrisches Ich» und 7. «Autorfunktion»; zitiert nach Andrea Polaschegg, «Diskussionsbericht», in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen* (siehe Anm. 4), S. 310–23, hier S. 322–23.

Wer über Autorschaft in neuer Musik nachdenkt, stellt überraschende Beziehungen zwischen älterer und jüngerer Praxis fest. Es zeigt sich hier eine Affinität des Betriebs zu anderen Formen des kulturellen Lebens, vor allem zur bildenden Kunst inner- und außerhalb von Museen. Mehr und mehr geht auch die Musikkultur dazu über, die Räume, die zur Aufführung von Werken vorhanden sind, nicht einfach als gegeben hinzunehmen, sondern sie mit schöpferischen Impulsen ins Spiel zu bringen. Hören bleibt dann weniger dem Zufall oder fixierten Normen der Rezeption überlassen. Ein «positional listening»<sup>11</sup> kann vielmehr eine Mitautorschaft an musikalischer Erfahrung sichern helfen. Die Aufführung kann so in gestalteten Räumen erfolgen, das Hören – nach seriellem Vorbild – als ein Parameter der Musik theoretisch aufgefächert und experimentell erprobt werden. Berühmte Beispiele für Raumakustik datieren seit der Antike, auch den Raum des Bayreuther Festspielhauses ließ Richard Wagner nach antikem Vorbild errichten. In jüngerer Zeit tendieren manche Architekten zu flexibleren Sälen, so bei der Cité de la musique Paris, oder zu temporären Bauten wie der von Herzog und de Meuron für den Europäischen Musikmonat 2001 auf dem Messegelände der Stadt Basel entworfenen Paul-Sacher-Halle, die nach dem Ende des Monats wieder abgebrochen wurde. Mitunter entwerfen Komponisten selbst, so Iannis Xenakis, mit theoretischen Entwürfen neue Raumformen für ihre Musik. Außer den Stätten für hohe, elitäre Kunst gibt es ferner weltweit lokale Kulturen und Subkulturen, wo in nicht für Musik gebauten Räumen Musikveranstaltungen stattfinden, etwa im Friedrichshainer Radialsystem V, in ehemaligen Industrie-Spielstätten der Ruhrtriennale, in Manhattans Park Avenue Armory, in der Basler Gare du Nord oder in Zürich, wo Christoph Keller und Christoph Homberger ihr Stammpublikum kurzfristig an verschiedenste Orte, sogar ins städtische Hallenschwimmbad, zu «Spontankonzerten» locken.

Mit der Relevanz der Räume für die musikalische Praxis hängt in jüngerer Zeit eine Tendenz zusammen, die sich in der Kultur neuer Musik, durchaus parallel zur Situation der bildenden Künste, mehr und mehr manifestiert: die Organisation festlicher Ereignisse, die, statt einen Raum für Kunst zu bilden, selbst Kunst schaffen wollen. Ein theoretisch reflektierender Künstler, Daniel Buren, äußerte schon 1972 anlässlich der von Harald Szeemann kuratierten Kasseler *documenta 5* die These, Gegenstand einer Ausstellung sei nicht mehr das Kunstwerk, sondern weit eher die Ausstellung selbst als ein Kunstwerk; Kuratoren sollten sich nicht damit begnügen, dem Publikum Gelegenheiten zur Begegnung mit Gemälden, Skulpturen oder Installationen zu bieten, sondern ihre Ausstellungskonzepte zu einer eigenen Kunst auf höherer Ebene entwickeln.<sup>12</sup> Analog dazu darf man erfolgreichen Intendanten von Musikfestivals mittlerweile einen Autorschaftsanteil zusprechen: Sie sorgen mit ihrer Erfahrung, ihrem Wissen, ihrer kreativen

11 So mit anderer Fokussierung John Covach, «The performer's experience: positional analysis», in: *Investigating Musical Performance. Towards a Conjunction of Ethnographic and Historiographic Perspectives* (Symposion der Fondazione Giorgio Cini, Venedig, 8.–10. Juli 2016), hrsg. von Gianmario Borio und Giovanni Giuriati (Druck in Vorbereitung).

12 So Kerstin Stremmel, «Metropolis oder das Netz: Wo findet die Gegenwartskunst statt?», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 9./10. Juni 2001, S. 56. Vgl. auch das Kapitel «Das Ich, die Kuratoren und ihre Ausstellungsdramen», in: Werner Hanak-Letter, *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld: Transcript 2011, S. 204–32.

Energie, auch ihren Verbindungen dafür, dass für die geplanten Programme die richtigen Künstler engagiert werden und das Publikum in der Zusammenstellung der Werke und Musiker bereichernde, mitunter verstörende Erfahrungen machen kann. Wie im Theater Regisseure und Bühnenbildner (z. B. Christoph Marthaler mit Anna Viebrock) nicht einfach Werke reproduzieren, sondern durch ihre Inszenierung neu kreieren, wie im Feld der bildenden Kunst Kuratoren immer wichtiger werden, so ist bei europäischen Musikfestivals Intendanten wie Gérard Mortier, Winrich Hopp, Michael Haefliger, Armin Köhler und anderen mehr während der letzten Jahrzehnte in Salzburg, München, Berlin, Luzern oder Donaueschingen für die Ton- und Klangkunst Vergleichbares gelungen.

Neben der Raumarchitektur und der Programmplanung rückt ferner der Instrumentenbau in den Horizont einer weit aufgefächerten Autorkategorie. Wie viele Interpreten mit den eigenen, ihnen bis ins kleinste Detail vertrauten, sorgfältig gewarteten Instrumenten reisen – Angaben zur Provenienz der verwendeten Instrumente sind Teil der Künstlerinszenierung –, so gibt man im Bereich der alten Musik das benutzte Instrument der Hörerschaft bekannt. Bei neuer Musik hat das Instrumentarium gleichfalls großes Gewicht, zumal im Schaffen eines Harry Partch oder Mauricio Kagel, die mit selbst gebauten, ge- oder erfundenen Klangerzeugern ihre spezifisch von diesen Instrumenten abhängende Kunst geschaffen haben. Während Partch, ein ingenieurer Tüftler, das Instrumentarium für seine Musik selbst baute und mit einem Ensemble zur Aufführung brachte – so dass im Herbst 1974 die Frage aufkam, ob und wie sich diese Klangkunst post mortem auctoris fortführen ließe –, hat Kagel in einem Teil seines Œuvres die Interpreten zum Bau der Instrumente präzise angewiesen und ihnen damit bei der Realisierung der Musik eine Ko-Autorschaft am Werk von vornherein eingeräumt. Durch solche Vorschriften oder Empfehlungen, die den Autorstatus des Komponisten begrenzen, hat Kagel die Dimensionen von Autorschaft in neuer Musik nachgerade vervielfacht. Darin bloß eine Depoten-zierung des Primärautors zu sehen, erscheint stärker von hergebrachten Ästhetiknormen geleitet, als sich diese auf neue Musik übertragen lassen. Hier ruht Autorschaft auf mehr Schultern als bei früherer Musik. In der großen Zone der europäischen Musikgeschichte bis zum 20. Jahrhundert erlaubte das Instrumentarium, vielerlei Musik zu spielen. Hier jedoch wird es mit einem besonderen Werk, sogar mit einer spezifischen, mehrmals auf-führbaren Werkproduktion identifiziert, ja die Werkidee selbst wird aus der Instrumenten-idee heraus geboren und entwickelt.

Stetig verbesserte Aufnahme-, Speicher-, Transformations- und Wiedergabetechnologien haben das Gewicht der Autorkategorie, ohnehin eine Konstruktion, sehr stark verschoben, denn der Interpret realisiert jetzt nicht mehr nur – im Vergleich zum Notat des vom Komponisten geschriebenen Werktextes – einen einmaligen, flüchtigen Klangvorgang, sondern produziert einen Text eigener Dignität – einen Klangtext, ja ein Klangkunstwerk,<sup>13</sup> an welchem er oder sie durchaus Ko-Autorschaft beanspruchen darf.

---

13 Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber: Laaber 1993; *Musical Performance. A Guide to Understanding*, hrsg. von John Rink, Cambridge: Cambridge University Press 2002; Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press 2016.

Hier fächert sich allerdings die Kategorie insofern weiter auf, als die für technische Maßnahmen Verantwortlichen eigene Autorenrechte geltend machen. Die mit neuer Musik befassten Klangtechniker kommen denn auch, soweit avancierte Gerätschaft involviert ist, in Aufführungen und Produktionen anders zur Geltung als Techniker bei Aufnahmen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Leistung weniger beachtet wurde.

Die Musikwissenschaft hat sich in den vergangenen Jahrzehnten verstärkt und interdisziplinär vernetzt der Interpretations- und Performanzforschung zugewandt. Hergebrachte Begriffe und Dispositionen auch der Autorkategorie wurden relativiert, wenn nicht aufgehoben. Jedenfalls zeigt sich die Musikwissenschaft als eine Disziplin unterwegs, eine Disziplin auf der Suche. Die für musikalische Aufführung benutzten Ausdrücke im deutschen Sprachraum der letzten drei Jahrhunderte bildeten jüngst ein eigenes Forschungsfeld.<sup>14</sup> In westlicher Perspektive verstärkte der Weg von den französischen Begriffen «exécution» und «interprétation» über die deutschen Begriffe «Vortrag» und «Interpretation» zur global verbreiteten englischen «Performance» unserer Zeit die Autorschaftsanteile, die, im 18. Jahrhundert noch gering, heute deutlicher ausgeprägt erscheinen.

Weitere Faktoren bringen die drei Modi der Interpretation ins Spiel, die heuristisch seit Mitte der 1970er Jahre entwickelt wurden: der historisierende (historisch rekonstruktive, oder auch: historisch informierte), der traditionelle und der aktualisierende Modus.<sup>15</sup> Alle drei Modi, besonders der dritte, der Faktoren der Bearbeitungspraxis aufgreift, setzen eine geteilte Autorschaft voraus. Während Aktivitäten, die einen Gegenwartsanspruch seit frühesten Zeiten angemeldet hatten, kaum in eine Aufführungskultur mündeten – eine Autorschaft verstorbener Meister gab es allenfalls für Erinnerungszwecke –, schuf der aufkommende Historismus mit dem ersten und dem dritten Interpretationsmodus Möglichkeiten, Musik dem Lethe-Strom zu entreißen. Gustav Mahlers Vollendung von Carl Maria von Webers Fragment einer komischen Oper *Die drei Pintos* (1887/88),<sup>16</sup> Pier Paolo Pasolinis und John Neumeyers Film- (*Accattone*, 1961) bzw. Ballettversion von Johann Sebastian Bachs lutherisch-liturgischer *Matthäus-Passion* (Hamburg, 1981), Hans Zenders «komponierte Interpretationen» klassischer Höhenkamm-Werke unter den Titeln *Schuberts «Winterreise»* (1993) oder *33 Veränderungen über 33 Veränderungen* (Beethovens *Diabelli-Variationen* op. 120, 2011), aber auch Änderungen in der deutschen Rechtsprechung über Sampling, wo ein Verfassungsgerichtsurteil im Frühling 2016 frühere Urteile

14 Das Projekt «Von «Exekution» zu «Performanz». Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung seit dem 18. Jahrhundert», von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zwischen 2011 und 2014 gefördert, führt zu drei Büchern von Jacob Langeloh (18. Jahrhundert), Laure Spaltenstein (19. Jahrhundert) und Vera Emter-Krofta (20. Jahrhundert; alle bei Schott-Campus, Druck in Vorbereitung).

15 Erstmals vorgestellt in: Hermann Danuser, «... als habe er es selbst komponiert». Streiflichter zur musikalischen Interpretation», in: *Aspekte der musikalischen Interpretation. Sava Savoff zum 70. Geburtstag*, Hamburg: Wagner 1980, S. 25–59, hier S. 53–59, und später leicht modifiziert in der «Einleitung» zum Band *Musikalische Interpretation* (siehe Anm. 8), S. 13–17, im Wiederabdruck S. 403–09.

16 Vgl. Hermann Danuser, «Urheber und Mehrer. Aspekte der Autorschaft bei Weber/Mahlers komischer Oper «Die drei Pintos»», in: ders., *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber: Laaber 1991, S. 120–33.

kassierte und die Rechtsprechung zugunsten künstlerisch freier Autorschaft umkippte:<sup>17</sup> Diese wenigen Beispiele demonstrieren zur Genüge, dass Autorschaftsprobleme als ein Phänomen der künstlerisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit aktuell sind, im Zeichen der Diskussionen um Digital Humanities und Open Access heute sogar besonders aktuell, und dass Nachrichten über den vorgeblichen «Tod des Autors» wohl verfrüht verbreitet worden sind.

Das Symposion *Wessen Klänge? Interpretation und Autorschaft in neuer Musik* umfasste drei gleichgewichtige Teile: wissenschaftliche Vorträge, Gespräche sowie Konzerte mit unterschiedlich kontextualisierter Musik. Unter gekürztem Titel bietet die Buchpublikation, in leicht veränderter Zusammenstellung, den für den Druck überarbeiteten Text der Vorträge und Gespräche, außerdem in einem Anhang Programme und Einführungen zu den Konzerten.

Die elf **Beiträge** sind in drei Blöcke gegliedert. Sie verfolgen exemplarisch einen systematischen wie einen analytischen Zweck. Viele dringen aus dem Studium konkreter Fälle, Kunstarten und Interpretationsweisen zu theoretischen Reflexionen über Autorschaft vor, andere gehen von der literatur- oder kulturwissenschaftlichen Autorschaftsdiskussion aus – zumal bei Roland Barthes und Michel Foucault – und beleuchten von dort die gestellten musikologischen Probleme. Gespeist von einzelnen Modellfällen, gewinnt die Theoriebildung ein substantielles, bloß abstraktem Raisonement weit überlegenes Gewicht, welches, da nicht resümierbar, in den einzelnen Texten aufzusuchen ist. Der erste Block «Grundlegung: Interpretation und Performanz» schlägt Brücken zu allgemeinen theoretischen Problemen von Autorschaft als einem Kollektivsubjekt in Komposition, Interpretation und Rezeption, die, dargestellt an Exempeln Beethovens und Schönbergs, mit Blick auf die prinzipiell der Aufführung verpflichtete Kunstform Musik zu behandeln sind (Hans-Joachim Hinrichsen). Die Kultur jener Neuen Musik – hier mit Majuskel geschrieben –, welche in jüngster Zeit historische Modelle reflektiert und darum eigene Kategorisierungen verlangt, flexibilisiert die oben erwähnten drei Interpretationsmodi (Siegfried Mauser). Probleme einer auktorialen Aufführungstradition erscheinen virulent bei Werken (oft mit elektronischem Anteil), deren Komponisten die Texte in enger Zusammenarbeit mit den Interpreten von Aufführung zu Aufführung verändert haben, so dass Kompositions- und Aufführungsgeschichte zu Lebzeiten der Autoren konvergieren; Luciano Berio, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen bieten für eine differenzierende Analyse lohnende Fälle (Angela Ida De Benedictis). Und was bei inszenierten Musikwerken eine

---

17 Am 31. Mai 2016 hat das bundesdeutsche Verfassungsgericht in dem langjährigen Rechtsstreit zwischen der Band Kraftwerk und dem Hip-Hop-Produzenten Moses Pelham, der ein zwei Sekunden langes Sample dem Kraftwerk-Stück «Metall auf Metall» (1977) entnommen und Ende der 1990er Jahre zu einer Endlosschleife als Hintergrund bei «Nur Mir» für Sabrina Setlur verwendet hatte, ein Urteil gefällt, das – anders als die Vorinstanzen, die ein kostenfreies Sampling verboten hatten – das Recht auf unabgeholtenes Sampling mit vorgegebenem fremden Klangmaterial im Interesse künstlerischer Freiheit stärkt; vgl. [www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Entscheidungen/DE/2016/05/1520160531\\_1bvr158513.html](http://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Entscheidungen/DE/2016/05/1520160531_1bvr158513.html); aufgerufen am 15. März 2017).

multiple Autorschaft besagt,<sup>18</sup> bei welcher verschiedene Autordiskurse zusammen- und gegeneinander wirken, zeigt eine Studie zum Melodramzyklus *Pierrot lunaire* op. 21, wenn der autoritäre Komponist Arnold Schönberg, der mit seinem Partitурtext der Musik – freilich widersprüchlich – den obersten Platz zugewiesen hat, und der eigenwillige Regisseur Christoph Marthaler, Autor eines «Marthaler-Theaters», aufeinanderprallen, so dass die Musikologie eine konkrete Aufführung des Werkes als ein von verschiedenen Autorstimmen bewirktes Ereignis deuten kann (Camilla Bork).

Die Beiträge des zweiten Blocks «Öffnungen: Medialität und Technologie» führen die Problematik in die perspektivenreiche Kunstsphäre der jüngsten Zeit. Die ins medial Mehrdeutige verschobene neue Musik lädt zu interdisziplinärer Forschung ein, so dass die bewährten Kooperationsfelder der Musikologie (mit Literaturwissenschaft, Theologie, Philosophie und Mathematik) durch Zusammenarbeit mit Kunst- und Bildwissenschaft, Ingenieurskunst, Neurowissenschaften etc. vielfach erweitert werden. Programmatischen Stellenwert hierfür hat der erste Beitrag, der den Ereignisbegriff auf die Bildidee überträgt und Mauricio Kagels Instrumententheater als visuell-auditives «Klangbild» deutet, wobei das *Zwei-Mann-Orchester* der Basler Neufassung von 2011 für einen Riesenapparat sichtbarer Klangwerkzeuge kunsttheoretische Reflexionen über eine Zeitlogik des Ikonischen bzw. eine Raumlogik des Klanglichen initiiert (Gottfried Boehm). Rasante technologische Entwicklungen haben einstige Mittel der Distribution zu Mitteln der Produktion gemacht. Das Mit- und Gegeneinander von Live-Musik, Live-Elektronik, Video und Film mit Verfahren der Beschleunigung, Verzögerung, Überblendung und vielem mehr erschüttert geläufige Wahrnehmungsmuster und stößt, indem ein Homo ludens im Video Ton- in Bildsignale und Bild- in Tonsignale übersetzt, in künstlerisches Neuland vor; gerade hier erzeugt der Performanzbegriff, seiner Synonymität mit Interpretation enthoben, fruchtbare Erkenntnis (Tobias Plebuch). Wie sehr die technisch konservierte Aufnahme eines Stücks – gesungen, gespielt, gefilmt – über Produktion und Manipulation neue Autorschaftsformen in die Musikgeschichte eingeführt hat und handfeste juristische Probleme nach sich zieht, zeigen Turntablism, Mashup bzw. das subversiv an die Stelle von Composing tretende «Composting», die, über Autorschaft gespalten, unsere Epoche einer konfigurierbaren Musik determinieren (Mark Katz). Und dass «populäre Musik» auch zahlreiche ökonomische und rechtliche Faktoren involviert – durchaus in Abhängigkeit nationaler Systeme, die zwischen kontinentaleuropäischem und angelsächsischem Recht differieren (Schutz des Urhebers versus Schutz des Copyright-Inhabers) –, offenbaren Urheberrechtsstreitfälle, von denen hier ein aufschlussreicher, britischem Recht unterworfenen Kasus analysiert wird (Simon Obert).

---

18 Der Symposionsband *Musiktheater heute* (hrsg. von Hermann Danuser, Mainz etc.: Schott 2003) belegt mit den Teilen «Text-Dramaturgie», «Musik-Dramaturgie» sowie «Bild-Dramaturgie» für Bereiche des zeitgenössischen Musiktheaters fast zwangsläufig eine multiple Autorschaft. Die Dimensionen betreffen die Konstitution des Werkes durch den Komponisten, den Librettisten, den Bühnen- und Kostümbildner sowie den Regisseur. Dirigent, Sängerinnen und Sänger in Chor wie Solo, Instrumentalisten in Orchester und Ensemble etc. bringen noch eine ganze Reihe weiterer Autorfunktionen in die multiple Gattungsszenarie mit ein. Im zehn Jahre später veranstalteten Symposium *Wessen Klänge?* bleibt das Musiktheater indessen im Wesentlichen ausgeklammert.

Der kunstvollen Streichquartett-Gattung widmen sich drei mit Quellenmaterial der Paul Sacher Stiftung erarbeitete Studien im dritten Block der Beiträge. Pierre Boulez' *Livre*, Helmut Lachenmanns *Gran Torso* und Steve Reichs *Different Trains* sind «klassische» Werke der Moderne, die verschiedene Perspektiven der Forschung auf sich ziehen. Bei Boulez stehen Fragen nach den historischen Schichten der auktorialen Werkgenese, eines vielstufigen *Work in progress*, im Vordergrund – weniger Probleme der Exekution oder Interpretation –, aus kompositorischer Sicht das Entbinden, Befreien oder Ausliefern (*dé-livrer*), von den ersten Stadien eines «Quatuor à cordes» über das auf Mallarmé anspielende «Livre» bis zu zwei Fassungen für Orchester (Robert Piencikowski). Bei Helmut Lachenmanns eigensinniger, in einem Geräuschkosmos zentrierter Klangwelt, einer «Musique concrète instrumentale», die präzise aufgezeichnet bislang Unerhörtes zur Realität bringt, lässt sich die Frage, ob die Quartettisten die komplizierten, erläuterungsbedürftigen Chiffren für differenzierteste Klangtypen lediglich ausführen oder aber darstellend deuten, durch einen Vergleich mehrerer Aufnahmen klar mit «Interpretation» beantworten (Ulrich Mosch). Und dass die Quartett-Gattung, von der Goethe sagte, «man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Discursen etwas abzugewinnen und die Eigenthümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen»,<sup>19</sup> sich sogar mit der aus den USA stammenden Logik des Minimalism verträgt, wenn sie zu einem Kunstwerk neuer Art im Gedenken an die Opfer des Holocausts konkretisiert wird, macht Steve Reichs «logogene Musik» mit ihren dokumentarisch-interpretativen Schichten evident (Heidy Zimmermann).

Zwischen den Essays und den Konzerten des Symposions vermittelten die **Gespräche**, auch sie nach Art, Zahl und Ziel sehr verschieden. Das von Peter Hagmann moderierte Gespräch zwischen Pierre Boulez und Heinz Holliger verband zwei Musiker ungleichen Alters: Boulez ist 1925, Holliger 1939 geboren (dieser hat bei jenem in den von Paul Sacher an der Musik-Akademie Basel von 1960 bis 1962 veranstalteten Analysekursen studiert); beide sind bzw. waren berühmte Interpreten – der im Januar 2015 verstorbene Boulez vor allem als Dirigent, Holliger als Oboist (sowie als Dirigent) – und ebenso berühmte Komponisten. Welche Rollen haben diese Künstler beim Gedankenaustausch über Autorschaft ihrer Komponisten-, welche anderen ihrer Interpretenfunktion zugeschrieben? Das im Museum Tinguely geführte Gespräch zwischen Theodor Ross und Matthias Kassel über die Erstfassung von Mauricio Kagels *Zwei-Mann-Orchester*, einem Stück «Instrumententheater», an welchem Ross als Uraufführungsinterpret beteiligt war, handelte von der Werkgenese, dem experimentellen Bau des Instrumentariums wie der gleichzeitigen Niederschrift der Partitur – auch von den Autor-Anteilen von Komponist und Spielern – und strahlte so auf die neu produzierte Basler Fassung aus, die Wilhelm Bruck, der andere Uraufführungsinterpret, und Matthias Würsch danach darboten. Seinen Abschluss fand das Symposion mit einem von Jonathan Cross geleiteten, auf

---

19 Johann Wolfgang von Goethe an Carl Friedrich Zelter, Brief vom 9. November 1829; *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, hrsg. von Edith Zehm und Sabine Schäfer, Bd. 20.2 der Reihe *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Karl Richter, München: Hanser, 1998, S. 1275.

Statements der einzelnen Teilnehmer gestützten Podiumsgespräch, das vier Personen aus unterschiedlichen Arbeitsfeldern vereinte: einen Komponisten und Dirigenten (George Benjamin), einen Posaunisten und Komponisten (Vinko Globokar), einen Musikologen und Pianisten (William Kinderman), sowie eine Publizistin und Kritikerin (Julia Spinola).