

Stephan Zirwes

Analyse und Interpretation.

Adolph Bernhard Marx' Beethoven-Analysen

Die musikalische Analyse nimmt in der heutigen musiktheoretischen Hochschulausbildung eine zentrale Rolle ein. Dieser Umstand ist im Wesentlichen auf die Entwicklungen im 19. Jahrhundert zurückzuführen. Es kann nicht geleugnet werden, dass analytische Vorgehensweisen bereits vor dem Jahr 1800 Anwendung fanden und dass der Begriff der Analyse schon im frühen 17. Jahrhundert anzutreffen ist,¹ doch veränderte sich seine Bedeutung in Bezug zu anderen Inhalten und Beschäftigungsfeldern maßgeblich. Während theoretische Schriften zur Kompositionslehre im 18. Jahrhundert primär praktische Fertigkeiten, ein Handwerk im wahrsten Sinne des Wortes, vermitteln und sich somit mit der Frage auseinandersetzen, »wie man etwas macht«, wird im 19. Jahrhundert immer häufiger das analytische Nachvollziehen, das Abstrahieren aus der komponierten Literatur, also die Frage, »wie etwas gemacht ist«, zum Ausgangspunkt der Beschäftigung. Findet in der Mitte des 18. Jahrhunderts – zum Beispiel in den Schriften von Georg Andreas Sorge oder Johann Friedrich Daube – die Beschäftigung mit komponierter Literatur quasi noch nicht statt, so verwendet Heinrich Christoph Koch im dritten Teil seiner Kompositionslehre bereits regelmäßig kurze Werkausschnitte als Beispiele und empfiehlt darüber hinaus immer wieder das Studium von »Meisterwerken«.² Bei Adolph Bernhard Marx ist das abgedruckte und kommentierte Meisterwerk hingegen gar nicht mehr wegzudenken.

In dieser unterschiedlichen Art, die zunächst vielleicht als ein methodisches Detail verstanden werden könnte, spiegelt sich ein sehr grundsätzlicher Wandel der Auseinandersetzung mit Musik wider. Sie ist Indiz für einen gewandelten ästhetischen Zugang zum komponierten Werk, welches als autonomes Objekt für sich steht und funktionieren muss. Sie ist aber auch Anzeichen für eine veränderte Form der Vermittlung von Musik und ein anderes Zielpublikum. So beginnt sich hier die praktisch-instrumentale von der theoretischen beziehungsweise kompositorischen Ausbildung immer mehr zu trennen. Die Institutionalisierung der Musikausbildung im 19. Jahrhundert fördert schließlich diese Tendenz und die Ausdifferenzierung eines Fächerkanons, der bis heute wirksam

- ¹ Vgl. Gernot Gruber: Art. »Analyse«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 1, Kassel 1994, Sp. 577–591.
- ² Vgl. vor allem Georg Andreas Sorge: *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein 1745/47; Johann Friedrich Daube: *General-Baß in drey Accorden*, Leipzig 1756; Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt/Leipzig 1782/1787/1793.

ist. Die Musikausbildung richtet sich ab dem 19. Jahrhundert jedoch auch nicht mehr ausschließlich an einen begrenzten Kreis von angehenden professionellen Musikerinnen und Musikern, die üblicherweise sowohl Komponistin als auch Instrumentalist sind, sondern zusätzlich und immer mehr auch an das aufstrebende Bürgertum. Die wachsende Bedeutung der musikalischen Analyse kann somit auch als Reaktion auf einen gesellschaftlichen Wandel und die Auswirkungen auf das kulturelle Leben im 19. Jahrhundert verstanden werden.

Analytische Erkenntnisse wurden einerseits verwendet, um ästhetische Prinzipien zu veranschaulichen, die dann als Vorlagen für das Verfassen neuer Kompositionen dienten. Andererseits verwendete man die Ergebnisse struktureller Betrachtungen als Grundlage für das Ausführen von Musik, also das praktische Musizieren. Um auch hier die Besonderheit der Funktion und Bedeutung von Analyse nachzuvollziehen, hilft erneut der vergleichende Blick zurück ins 18. Jahrhundert: Die spezifisch auf ein Instrument beziehungsweise den Gesang ausgerichteten Vortragslehren von Quantz, Bach, Mozart und Agricola³ weisen im Wesentlichen alle eine ähnliche inhaltliche Vorgehensweise auf und stimmen in der Grundüberzeugung überein, dass eine Komposition erst durch den Vortrag die volle Gültigkeit erlangt. Es gibt klare Kriterien, die für den richtigen Vortrag zu beachten sind, beispielsweise für die Bestimmung des Affekts oder das Finden des angemessenen Tempos. Die Ausbildung eines guten Geschmacks und die Umsetzung auf den musikalischen Vortrag sind das übergeordnete Ziel. Neben Grundlagen der allgemeinen Musiklehre und der Funktionsweise und Besonderheiten der jeweiligen Instrumente werden praktische Hinweise zur Ausführung aller Verzierungen und Manieren vorgenommen. Abschließend folgen meist allgemeine Überlegungen zum guten Vortrag. Auch in Türks Klavierschule⁴ aus dem Jahr 1789 ist inhaltlich noch weitgehend der gleiche Aufbau erkennbar.

Der zu Beginn dieser Ausführungen erwähnte Paradigmenwechsel um 1800 von einer Wirkungsästhetik zu einer autonomen Werkästhetik⁵ hatte schließlich auch Auswirkungen auf die Vortragslehren. Der Kern des Vortrags ist neu im Wesentlichen nicht

- 3 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752; Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753/1762; Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756; Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin, 1757.
- 4 Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig/Halle 1789.
- 5 Vgl. hierzu vor allem die Untersuchungen Hermann Danusers, so zum Beispiel im Artikel »Vortrag«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 9, Sp. 1817–1836, und im Kapitel »Vortragslehre und Interpretationstheorie«, in: *Musikalische Interpretation*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 1992 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 11), S. 271–320.

mehr durch die Befolgung von Regeln herzustellen, sondern durch den Nachvollzug und die Umsetzung von Abweichungen, die das autonome Werk in seiner Individualität erst auszeichnen. Der Vortrag wird somit, wie Gustav Schilling es formulierte, zur »Verlebendigung eines bereits nach Form und Wesenheit fertigen Kunstwerks«⁶ beziehungsweise zu einem »zweiten Proceß«⁷ des Schöpfens eines Werks, womit quasi ein Wandel vom ›richtigen Vortrag‹ zur ›Interpretation‹ stattfindet. Eine einzige richtige Art des Vortrags, die den Affekt der Komposition trifft und in Empfindungen umsetzt, kann es somit nicht mehr geben; der oder die Ausführende hat die Verantwortung, den Notentext durch den Einbezug aller darin herauszulesenden Erkenntnisse in einer in sich stimmigen Art umzusetzen.

Dies kann zum Beispiel in Carl Czernys *Pianoforte-Schule* anhand seiner Ausführungen über die notwendigen »Veränderungen des Zeitmasses«⁸ nachvollzogen werden. Nach grundsätzlichen Bemerkungen diskutiert Czerny hier vier mögliche, das heißt in sich stimmige Arten der variablen Tempogestaltung und er fordert bei Wiederholungen von Abschnitten eine jeweils andere Vortragsweise, »um die Einförmigkeit zu vermeiden«.⁹ Der Interpret, die Interpretin kann so durch agogische Differenzierungen verschiedene Charakterzüge zum Ausdruck bringen. Im vierten Teil derselben Abhandlung geht Czerny dann konkret auf den Vortrag ausgewählter Werke ein. Im ersten Kapitel sind dies aktuellste Kompositionen aus seinem direkten Umfeld, im vierten und letzten Kapitel Fugen, vorwiegend von Bach und Händel. In den beiden mittleren Kapiteln werden sämtliche Klavierwerke Beethovens mit und ohne Begleitung betrachtet. Die Überzeugung Czernys, dass zum Vortrag eines dieser Werke die technische Beherrschung und geistige Durchdringung aller Werke erforderlich ist, führt dazu, dass er sich auch zu jedem einzelnen Satz der Klavier-, Violin- und Violoncello-Sonaten, Klaviertrios, der Klavierkonzerte einschließlich des Tripelkonzerts, des Violinkonzerts in der Klavierfassung und der Chorfantasie äußert. Die enorme Anzahl an betrachteten Einzelsätzen führt dazu, dass die Beobachtungen selbst äußerst knapp und jeweils auf wenige ausgewählte Momente fokussiert ausfallen. Neben einer allgemeinen Umschreibung des Charakters und Erläuterungen zum Tempo werden gelegentlich Aspekte der Dynamik, der Tempogestaltung und der Artikulation thematisiert, oder es wird auch einmal ein Vorschlag für einen Fingersatz angebracht. Für detaillierte Betrachtungen und für eine Begründung seiner Ausführungen fehlt schlichtweg der Platz; so wird ein vollständiges

6 Gustav Schilling: *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik*, Kassel 1843, S. 34.

7 Ebd., S. 13.

8 Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule op. 500*, Wien 1839, 3. Teil, 3. Kapitel, S. 24–30.

9 Ebd., S. 25.

Sonatenwerk einschließlich der Notenbeispiele, die immer incipitartig die erste Zeile jedes Satzes, zusätzlich gelegentlich noch eine weitere Stelle daraus zeigen, auf nur einer oder maximal zwei Seiten beschrieben. Die überragende Bedeutung des Beethoven'schen Klavierwerks als Ganzes führt so bei Czerny dazu, dass die Ausführungen zum Einzelwerk eher substanzlos bleiben.

Einen anderen Weg wählte Adolf Bernhard Marx (1795–1866). Im Unterschied zu Czerny hatte Marx zeitlebens keinen direkten persönlichen Kontakt zu Beethoven. Die Verehrung und Bewunderung diesem gegenüber kann aber ohne Zweifel als mindestens gleich groß betrachtet werden. Nachdem Marx wie viele andere seiner Generation die sichere Juristenkarriere aufgegeben und sich nach überwiegend autodidaktischen Studien ganz der Musik zugewandt hatte, trat er erstmals 1824 als Gründer und Redakteur der *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung* in Erscheinung. Die Urteilsfähigkeit der Leser zu bilden, ist eines der primären Ziele, welches Marx mit der Zeitung verfolgt; und notwendig hierfür ist seines Erachtens die Kenntnis der theoretischen Grundlagen der Kunst und spezifisch der Musik, wie bereits seinem ersten Artikel zu entnehmen ist.¹⁰

Das hervorragende Ansehen, welches Marx ab der Mitte des 19. Jahrhunderts genoss, ist jedoch wesentlich auf seine vierbändige Kompositionslehre¹¹ zurückzuführen, mit der er sich ausdrücklich nicht nur an angehende Komponistinnen und Komponisten, sondern gleichermaßen an ausführende Musikerinnen und Musiker sowie Lehrpersonen wendet.¹² Bereits 1830 war er zum Professor für Musik an der Berliner Universität ernannt worden und ab 1832 zusätzlich als Universitätsmusikdirektor und Nachfolger Zelters tätig. Die einzelnen Teile der Kompositionslehre wurden bis zu zehnmal wiederaufgelegt und zu einem der Standardwerke der Musikkultur im 19. Jahrhundert.

Das Beethoven'sche Werk ist bereits in der Kompositionslehre durchweg sehr präsent und wird unzählige Male herangezogen, besonders um formale Strukturen der Instrumentalmusik aufzuzeigen. Die hervorragende Bedeutung, die Beethoven ganz ins

- 10 Vgl. Adolf Bernhard Marx: Ueber die Anforderungen unserer Zeit an musikalischer Kritik; in besonderem Bezuge auf diese Zeitung, in: *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1824), S. 2–4, 9–11 und 17–19.
- 11 Adolf Bernhard Marx: *Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Leipzig, 1. Teil: Elementarkompositionslehre (1837), 2. Teil: Die freie Komposition (1838), 3. Teil: Angewandte Kompositionslehre (1845), 4. Teil: Fortsetzung (1847).
- 12 Für eine kritische, aber durchaus angemessene Verortung und Kontextualisierung von Marx' theoretischem Hauptwerk siehe Ludwig Holtmeier: Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts, in: *Musik & Ästhetik* 16 (2012), H. 63, S. 5–25.

Zentrum rückt, entfaltet sich jedoch erst in Marx' späteren Schriften, der zweibändigen Biografie und der Vortragslehre zu Beethovens Klavierwerken.¹³

Die enge Verknüpfung von Analyse und Vortragsanweisungen wird schon in der Biografie offensichtlich. Die analytischen Werkbetrachtungen nehmen einen enormen Umfang ein, und im Anhang fügte Marx auf etwa 50 Seiten als notwendige Fortführung »Einige Anmerkungen über Studium und Vortrag der Beethovenschen Klavierwerke« ein.¹⁴ Die begrenzten Möglichkeiten in der ohnehin schon mehr als 700 Seiten umfassenden Biografie veranlassten ihn jedoch dazu, das Thema nochmals separat, systematisch überarbeitet und beträchtlich erweitert vorzulegen, denn er war fest davon überzeugt, dass »ohne tiefes Verständniss seiner Schöpfungen von einer Durchbildung für die Tonkunst gar nicht die Rede sein könne«.¹⁵

Die selbständige Publikation der Vortragslehre umfasst etwas mehr als 150 Seiten und gliedert sich in drei Teile: die einleitenden Betrachtungen, die allgemeinen Bemerkungen und die Einführung in die einzelnen Werke.

In den einleitenden Betrachtungen äußert Marx sich zur Zielgruppe seines Buches, spricht über die Besonderheit des Beethoven'schen Schaffens, die Notwendigkeit der Kombination von praktischer und theoretischer Ausbildung und über die Auswahl der im Hauptteil betrachteten Werke. Auch der Sinn und die Notwendigkeit von Vortragslehren werden thematisiert, wobei Marx zunächst offenlegt, dass die Notenschrift den Geist und Willen des Komponisten nur unvollkommen wiedergibt und auch beispielsweise Tempoangaben nie eindeutig sind. Umso wichtiger ist für Marx, dass der besondere Inhalt eines Kunstwerks erkannt wird; ein subjektives Gefühl genügt hierbei nicht.

In den allgemeinen Bemerkungen werden Unterschiede der Klaviere zu Beethovens und Marx' Zeiten und die Auswirkungen auf Fingersätze und Besonderheiten der Spielart erläutert. Dann werden zwei der im Folgenden wichtigsten Kriterien für die Vortragslehre differenziert: das Finden des »Zeitmaasses«, also des richtigen Tempos, und der Umgang mit dem »Taktmaass«, worunter Marx die notwendige variable Handhabung mit der »Taktfestigkeit« versteht, also die differenzierte Verwendung von Ritardando und Accelerando.¹⁶ Marx legt großen Wert auf die Erziehung der Schülerinnen und Schüler zur Selbständigkeit, und er warnt ausdrücklich vor übermäßiger Subjektivität der Lehrperson. Interessante methodische Beobachtungen zur Form des Studiums beschließen diesen Teil, wobei hier nur ein Aspekt näher erwähnt werden soll. Zum künst-

13 Adolf Bernhard Marx: *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859 und ders.: *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, Berlin 1863.

14 Vgl. Marx: *Ludwig van Beethoven*, Anhang 1, S. III–L.

15 Marx: *Anleitung zum Vortrag*, S. v.

16 Ebd., S. 60–73.

lerischen Studium, welches gleichzeitig, also nebeneinander mit dem Arbeiten an der technischen Bewältigung stattfinden soll, empfiehlt Marx die Charakterisierung des Werkes mit Worten; zunächst für das ganze Werk, dann allmählich für die einzelnen Abschnitte. Hierdurch soll der Schüler, die Schülerin ein immer differenzierteres Bewusstsein für die Gliederung und ihre Zusammenhänge erhalten, die in der Durcharbeitung jedes Satzes dann wieder zu einem Guss verschmolzen werden müssen. Die analytische Annäherung in Form der sprachlichen Charakterisierung soll zunächst sehr spontan und daher mit einem emotionalen Zugang geschehen; erst im Laufe der Auseinandersetzung findet durch die stetige ›Zergliederung‹ eine immer differenziertere geistige Durchdringung statt.

Nach diesen einleitenden und übergeordneten Beobachtungen, die im Wesentlichen Elemente der allgemeinen Vortragslehre beinhalten, fährt Marx schließlich mit den individuellen Interpretationsanweisungen zu den einzelnen Klaviersonaten Beethovens fort. Der Autor findet es weder »nöthig noch erspriesslich«,¹⁷ sich dabei zu allen Sonaten und vor allem allen Sätzen eines Werkes zu äußern. Er möchte vielmehr unterschiedliche exemplarische Anknüpfungspunkte liefern und hiermit das eigene Forschen anregen. Diese Voraussetzung macht deutlich, dass es Marx bei seinen Ausführungen im Folgenden auch nicht um in sich stimmige theoretische Analysen geht, die die Logik des kompositorischen Satzes bis in ihre tiefsten Zusammenhänge aufspürt, sondern um die Anwendung seiner zuvor dargelegten methodischen Vorgehensweise.

Die Auswahl an näher betrachteten Sonaten fällt, wie aus Tabelle 1 ersichtlich wird, trotzdem recht umfangreich aus, wobei sich Marx nicht dezidiert dazu äußert, warum gerade die letzten drei Sonaten nicht zur Sprache kommen.¹⁸ Er macht dies letztlich daran fest, dass seine Schrift mit der Betrachtung des »gewaltigsten Werkes [also der Sonate op. 106] ihr Ziel erreicht hab[e]«. ¹⁹

op. 2/1, f-Moll	op. 10/2, F-Dur	op. 22, B-Dur	op. 31/1, G-Dur	op. 57, f-Moll	op. 106, B-Dur
op. 2/2, A-Dur	op. 10/3, D-Dur	op. 26, As-Dur	op. 31/2, d-Moll	op. 78, Fis-Dur	op. 109, E-Dur
op. 2/3, C-Dur	op. 13, c-Moll	op. 27/1, Es-Dur	op. 31/3, Es-Dur	op. 81a, Es-Dur	op. 109, E-Dur
op. 7, Es-Dur	op. 14/1, E-Dur	op. 27/2, cis-Moll	op. 53, C-Dur	op. 90, e-Moll	op. 111, c-Moll
op. 10/1, c-Moll	op. 14/2, G-Dur	op. 28, D-Dur	op. 54, F-Dur	op. 101, A-Dur	

TABELLE 1 Auswahl der von Marx besprochenen Sonaten Beethovens (grau markiert)

¹⁷ Ebd., S. 11.

¹⁸ Die hier nicht aufgenommenen beiden Sonaten op. 49 sowie die Sonate op. 79 ordnete Marx den Werken »von untergeordnetem Werth« zu; vgl. ebd., S. 10.

¹⁹ Ebd., S. 154.

	1. Satz	2. Satz	3. Satz	4. Satz		1. Satz	2. Satz	3. Satz	4. Satz
op. 2/1, f-Moll	■	■		■	op. 28, D-Dur	■	■	■	■
op. 2/2, A-Dur	■	■		■	op. 31/1, G-Dur	■		■	■
op. 7, Es-Dur	■	■	■	■	op. 31/2, d-Moll	■	■		■
op. 10/2, F-Dur	■	■	■	■	op. 31/3, Es-Dur	■		■	
op. 10/3, D-Dur	■		■		op. 53, C-Dur	■		■	■
op. 13, c-Moll	■		■		op. 57, f-Moll	■	■	■	■
op. 14/2, G-Dur	■	■			op. 81a, Es-Dur	■	■	■	■
op. 26, As-Dur	■	■		■	op. 90, e-Moll	■	■	■	
op. 27/1, Es-Dur	■	■	■	■	op. 101, A-Dur	■	■	■	■
op. 27/2, cis-Moll	■	■	■	■	op. 106, B-Dur	■	■		

TABELLE 2 Marx' Beobachtungen zu den einzelnen Sätzen von Beethovens Klaversonaten. Dunkel markiert: ausführlichere beziehungsweise detailliertere Beobachtungen, heller markiert: Betrachtung von einzelnen Aspekten oder nur allgemeine Charakterisierung

Bei der Auswahl der betrachteten Sätze zeigt sich jedoch ein deutlich selektiveres Vorgehen. Den in Tabelle 2 dunkler markierten Sätzen widmet sich Marx ausführlicher, geht dabei analytisch tiefer und begründet seine Beobachtungen. Die heller markierten Sätze werden meist nur in ihrem Charakter umschrieben oder es findet nur die Darstellung eines Details statt, die Ausführungen sind auf jeden Fall deutlich reduzierter. Zugabenermaßen ist diese Einteilung nicht ganz objektiv, und es gibt mit Sicherheit den einen oder anderen nicht eindeutig zuzuordnenden Fall. Die Abstufung erscheint jedoch trotzdem sinnvoll, um ein Bild von Marx' Vorgehensweise zu liefern. Die nicht markierten Sätze werden überhaupt nicht berücksichtigt. Die Tabelle veranschaulicht, dass bis auf eine Ausnahme (op. 10/2) in allen betrachteten Werken die Beobachtungen zum Kopfsatz im Fokus stehen. Weiter ist zu erkennen, dass nur in einem einzigen Fall (op. 57) alle Sätze in annähernd gleich ausführlicher Weise Betrachtung finden. Darüber hinaus scheint Marx bei jeder Sonate nach dem Kopfsatz individuell und ohne ein erkennbar klares methodisches Konzept auf einzelne oder allgemeine Beobachtungen einzugehen. Da nur etwa in der Hälfte der Fälle der zweite Teil, also der Abschnitt nach der Exposition, in vergleichbarer Weise Beachtung findet, steht die Konzeption des ganzen Satzes als in sich abgerundeter Form in der Regel nicht im Fokus. In einem Viertel der Beschreibungen bricht diese mit dem Erreichen des Doppelstrichs nach Ende der Exposition gar vollständig ab. Erneut zeigt sich so, dass für Marx im Vergleich zu späteren analytischen Vorgehensweisen mehr das Material und dessen Charakterisierung, aber weniger seine Entwicklung und Verarbeitung im Fokus der Auseinandersetzung stehen.

Marx' Prämisse, keine Vollständigkeit anzustreben, hat zur Folge, dass er sich einer Sonate auch nicht nach einem festgelegten Schema nähert, sondern jeweils einen individuellen Fokus wählt, der nicht zwingend nach Prioritäten zusammengestellt ist. So erfährt man gerade in der einen oder anderen Randbemerkung oder bei einem für die Sonate an sich nicht primären Detail interessante analytische Perspektiven. Die Lektüre ist dadurch im Vergleich zu Czernys Vortragsanweisungen deutlich abwechslungsreicher, und man erhält im Gesamten ein reichhaltiges und vielfältiges praktisches Rüstzeug für die Auseinandersetzung mit Beethovens Klaviersonaten und darüber hinaus.

Eine Differenzierung von Marx' wichtigsten Kriterien soll im Folgenden einen Eindruck seiner inhaltlichen Vorgehensweise liefern: Zuerst muss dafür die charakterisierende Umschreibung der Musik genannt werden, die primär aus einem reichhaltigen Repertoire von Adjektiven besteht und regelmäßig auch außermusikalische Bezüge schafft. Marx geht hierbei meistens exakt so vor, wie er es in den allgemeinen Bemerkungen zu Beginn der Schrift aufgezeigt hat. Zunächst wird die ganze Sonate charakterisiert, anschließend wird gegebenenfalls eine Differenzierung zwischen den einzelnen Sätzen vorgenommen. Nach und nach werden die verschiedenen motivisch-thematischen Abschnitte umschrieben, wobei die besondere Qualität in Marx' sprachlicher Fähigkeit liegt, mit nur wenigen Worten feine Nuancen im Charakter auf den Punkt zu bringen. Beethovens *Sonate op. 2/2* wird so beispielsweise als »launiges Bild [...] hin- und hergewendeten Lebens« bezeichnet, der Beginn des ersten Satzes dann »leicht und scheu«, »keck und fahrig«, wie ein »Jüngling« voller »sprudelnde[r] Lebensfülle«, der zweite Satz derselben Sonate hat nach Marx »tiefsinnigen Inhalt«, »gleich dem Sinnen eines edlen Gemüths in Einsamkeit unter dem Sternenhimmel«. ²⁰ Im Unterschied zu manch anderem Autor, der ähnlich blumige Bilder malt, versteht es Marx aber ganz oft, diese Charakterisierungen anhand von satztechnischen Details im Notentext festzumachen, wodurch sie ihre Überzeugungskraft erhalten. So wird der Charakter der *Sonate op. 2/1* anhand des besonderen, überwiegend noch zweistimmigen Klaviersatzes beziehungsweise der »Schreibart jeder Massenhaftigkeit fern« ²¹ festgemacht, was dann in der Folge für die Umsetzung der dynamischen Angaben und des Tempos von wesentlicher Bedeutung ist. Hier vereinen sich die Talente des ausgebildeten Juristen und erfahrenen Musikschriftstellers: ein klarer, ordnender Blick und die Fähigkeit, die erworbenen Erkenntnisse logisch, knapp und überzeugend zu versprachlichen. Neben satztechnischen Kriterien wie der Anzahl der Stimmen, ihrer Lage und ihrem Verhältnis zueinander geht Marx immer wieder auf motivische Bezüge, besondere tonartliche Dispositionen und dann vor allem die kleinformale Strukturbildung ein. Interessanterweise spielt die Har-

20 Ebd., S. 95–97.

21 Ebd., S. 90.

monik kaum eine Rolle; sie wird nur an ausgewählten Stellen hinzugezogen, um eine Stimmung näher zu charakterisieren.

Anknüpfend an diese Beobachtungen aus dem Notentext heraus werden schließlich die eigentlichen Vortragsanweisungen angegeben. Diese lassen sich übergeordnet in zwei Kategorien gliedern: einerseits Überlegungen zum Tempo und zur Tempoentwicklung, andererseits alle Kriterien, die die Qualität des Tons und seine Gestaltung betreffen. Marx verzichtet auf die Auseinandersetzung mit dem Metronom und entwickelt die Tempoidee aus dem in seiner Sicht jeweils vorherrschenden Charakter heraus. Dies bedeutet auch, dass unterschiedliche Abschnitte innerhalb eines Satzes im Grundtempo durchaus voneinander abweichen können, wobei dies stets mit Bedacht und nur äußerst maßvoll angewendet werden muss. Marx warnt darüber hinaus regelmäßig vor zu schnellen Tempi, besonders bei den Satzeschlüssen der Sonaten, und er nutzt in diesem Zusammenhang stets die Gelegenheit, sich ablehnend gegenüber dem wenig geistreichen Spiel der Virtuosen seiner Zeit zu äußern. Umfangreicher als die Überlegungen zum eigentlichen Tempo sind die Ausführungen zur flexiblen Tempogestaltung. Hierbei ist zunächst am Notentext zu klären, inwiefern das entsprechende Werk ein gleichbleibendes Tempo – wie Marx es nennt: Taktfestigkeit – erfordert oder ob und wie Ritardandi, Accelerandi, verlängerte Pausen et cetera Anwendung finden, wobei Marx auch hier wieder über ein vielseitiges sprachliches Repertoire verfügt. In gleicher Weise wie die Ausführungen zum Tempo werden schließlich auch die Betrachtungen zur Dynamik, Artikulation und Phrasierung unmittelbar mit den Charakterisierungen verknüpft. Ein zentraler Aspekt ist hierbei immer, die im Notentext nur unzulänglichen und nicht eindeutigen Angaben zu veranschaulichen und in den Kontext des jeweiligen Werkes zu stellen.

Als eine weitere Inspirationsquelle können abschließend Marx' Instrumentationsvorschläge erwähnt werden, mit denen erneut der Charakter einer Melodie oder auch mehrstimmiger Gebilde veranschaulicht wird.

Oberste Priorität hat stets der Wille Beethovens. Auf die Schüler-Lehrer-Situation bezogen schreibt Marx daher: »Nicht was Ich will, nicht was Du willst, sondern was Beethoven gewollt, soll gelten [...]. Der oberste aller Rathgeber bleibt immer, wo es sich um Beethoven handelt, Beethoven selber. Das versteht sich.«²² Soweit möglich werden daher alle analytisch nachvollzogenen Erkenntnisse aus dem Notentext heraus entwickelt.

So ist abschließend die Frage zu stellen, welchen Stellenwert Marx' Vortragslehre aus heutiger Perspektive einnehmen kann: Inwiefern ist sie heute noch praktisch zu verwenden? Sowohl aus einem musiktheoretisch-analytischen als auch aus einem die

22 Ebd., S. 81.

Vortragsanweisung betreffenden Blickwinkel heraus muss festgestellt werden, dass sich die Tiefe der Reflexion bei den Autoren der folgenden Generationen, so bei Bülow, Riemann und Schenker (die Liste wäre beliebig erweiterbar), nochmals deutlich weiterentwickelte und differenzierter wurde. Es muss allerdings auch festgehalten werden, dass Marx in seiner Vortragslehre zu den Klaviersonaten Beethovens bezüglich der analytischen Komplexität die ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten keinesfalls vollständig ausschöpfte. Sowohl in der Kompositionslehre als auch in den Werkbetrachtungen der Biografie über Beethoven werden tiefergehende strukturelle Ebenen aufgezeigt. Marx reagierte daher in der Vortragslehre ganz offensichtlich auf seinen Leserkreis, denn er verfasste die Anweisungen für angehende praktische Musiker beziehungsweise für Klavierschülerinnen. Und vielleicht ist das für heutige Pädagoginnen und Pädagogen, sowohl am Klavier wie in der Theorie, gerade der spannendste Aspekt der Marx'schen Schrift aus gegenwärtiger Perspektive: Trotz jeder Meisterwerkästhetik pflegt Marx seiner Leserin, seinem Leser gegenüber einen stets respektvollen Umgang, holt sie dort ab, wo sie als ausführende Musikerinnen und Musiker stehen, und erdrückt sie nicht mit theoretischem Ballast. Stattdessen zeigt er exemplarisch auf, wie man aus dem Notentext zum eigenen Vortrag kommt. Neben der analytischen Komponente und dem Kunstwerk vermittelt Marx so auch noch ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts ein praktisches Handwerk. Und um abschließend ganz im eigenen Interesse als Dozent für Musiktheorie zu sprechen: Man ist wohl deutlich besser beraten, wenn man die musikalische Analyse als notwendiges Werkzeug des praktischen Musizierens versteht und weniger als eigene Kunstform, wenn Analyse nicht primär als Aneinanderreihung von Funktionszeichen oder Zuordnung von Formschemata verstanden wird und wenn man versucht Brücken zu bauen, um entstandene Gräben zwischen Theorie und Praxis zu überwinden.

Inhalt

Vorwort 8

INTERPRETATION – BEGRIFF, METHODE, PRAXIS

Laure Spaltenstein Interpretation als treue Übersetzung.
Zur Frühgeschichte eines vieldeutigen Begriffs 15

Kai Köpp Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf
einer historischen Interpretationsforschung 28

Manuel Bärtsch ›Interpretation‹. Beethovens Sonate A-Dur op. 101
in der Sicht von Eugen d'Albert und Frederic Lamond 49

Sebastian Bausch Klavierrollen als Interpretationsdokumente.
Ein Erfahrungsbericht als Leitfaden für Einsteiger 71

Camilla Köhnken Beethoven-Auslegung zwischen Liszts »Deklamationsstil« und
Bülows »Vivisektionsversuchen«. Auf den Spuren Liszt'scher Interpretationsideale
in Hans von Bülow's instruktiver Edition der Klaviersonaten Beethovens 92

Neal Peres Da Costa Carl Reinecke's Performance of his Arrangement of the
Second Movement from Mozart's Piano Concerto K. 488. Some Thoughts
on Style and the Hidden Messages in Musical Notation 114

Carolina Estrada Bascuñana Enrique Granados's Performance Style.
Visualising the Audible Evidence 150

Lukas Näf Tempogestaltung in Weberns Sinfonie op. 21 180

INTERPRETATION – AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

Christoph Moor »Ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstfreunde«.
Die Rezeptionsgeschichte der Jupiter-Sinfonie in Beethovens Wien 195

Luisa Klaus Objektive Bruckner-Interpretation? Zur Aufführung
der Trio-Entwürfe für die Neunte Sinfonie 1940 205

Chris Walton Von innen und von außen. Beethovens Neunte Sinfonie
und die ›Wagner'sche‹ Dirigiertradition 218

Lena-Lisa Wüstendörfer Streit um Fidelio. Gustav Mahler und
Felix Weingartner im Disput um Werktreue 238

INTERMEZZO

Robert Levin Turning Point to Musical Modernity. Beethoven as
Executor of the Legacy of C. P. E. Bach. Concert Lecture 249

INTERPRETATION – INSTRUMENTE, ANALYSE, EDITION

Martin Skamletz »Man hat diese Erweiterung des Tonumfangs seit ein paar Jahren
an den Tasteninstrumenten sehr weit getrieben.« Der Umgang mit Grenzen
beim späten Mozart und beim frühen Beethoven 263

- Stephan Zirwes** Analyse und Interpretation. Adolph Bernhard Marx' Beethoven-Analysen 291
- Michael Ladenburger** Was können wir aus Originalhandschriften von Beethoven für eine angemessene Interpretation lernen? 301
- Federica Rovelli** Die Skizzenbuch-Ausgaben und ihre mögliche digitale Zukunft 317
- Johannes Gebauer** Interpretationspraktische Stemmatik. Philologische Methoden in der Interpretationsforschung am Beispiel annotierter Notenausgaben von Rodes 24 Capricen und Beethovens Violinkonzert 334
- John Rink** Chopin Copying Chopin 349
- Tomasz Herbut** Alexander Goldenweiser und Beethovens Sonate op. 110 – eine Spurensuche 366

INTERPRETATION – KREATIVE ANEIGNUNG

- Thomas Gartmann** Beethoven als sein eigener Interpret. Gedanken zur Bearbeitung der Klaviersonate op. 14/1 für Streichquartett 379
- Ivo Haag** Die Sinfonien von Johannes Brahms – (auch) Klaviermusik? 399
- Michael Lehner** Das Orchester auf dem Klavier. Welte-Klavierrollen von Gustav Mahler und Richard Strauss als interpretationsanalytische Quellen 413
- Roger Allen** "That Is What Music Really Is". Richard Wagner's Reception of Beethoven's Piano Sonata in A Major Op. 101 431
- Daniel Allenbach** Eine ›heroische‹ Neunte? Dmitri Schostakowitschs Neunte Sinfonie im Vergleich mit Ludwig van Beethovens Sinfonien Nr. 3 und 9 441
- Simeon Thompson** Beethoven und der Zweite Weltkrieg in der künstlerischen Reflexion der Nachkriegszeit. Stanley Kubricks A Clockwork Orange und Rolf Liebermanns Leonore 40/45 456
- Michelle Ziegler** Rettungsversuch im Jubiläumsjahr. Mauricio Kagels Aufarbeitung der Beethoven-Rezeption in der Ludwig van-Werkgruppe (1970) 465
- Leo Dick** Über den späten Beethoven zur ›Postidentität‹. Die Suche nach liminalen Räumen im gegenwärtigen Musiktheater am Beispiel von Matthias Rebstocks Berliner Produktion Büro für postidentisches Leben 476
- Elizabeth Waterhouse** Choreographic Re-mix. William Forsythe's Trio (1996) and Beethoven's String Quartet No. 15 in a Minor Op. 132 487
- László Stachó** "Gradus ad Parnassum". The Purgatory of Instrumental Technique 505
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 522
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 534

RUND UM BEETHOVEN

Interpretationsforschung heute •

Herausgegeben von Thomas

Gartmann und Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 14



Dieses Buch ist in gedruckter Form im Dezember 2019 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © der zeitgleich erschienenen digitalen Version: die Autorinnen und Autoren, 2019. Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) Lizenz (CC BY-NC 4.0). DOI: <https://doi.org/10.26045/kp64-6178> ISBN 978-3-931264-94-9