

Lukas Näß

Tempogestaltung in Webers Sinfonie op. 21

Die Zeitgestaltung in der musikalischen Interpretation steht seit bald dreißig Jahren im Mittelpunkt der Erforschung historischer Tondokumente. Zunächst stand häufig die Gesamtdauer der Aufnahmen und die Wahl des Grundtempo ganzer Sätze oder Abschnitte im Zentrum. In letzter Zeit wurde vor allem der flexible Verlauf der mehr oder weniger bewussten Tempogestaltung innerhalb ganzer Werkstrukturen, bisweilen bis hin zu Prozessen im Rahmen einzelner Takte und Übergänge erforscht.¹ Dabei ging es zumeist um Werke des klassisch-romantischen Repertoires, vorzugsweise um Klavier-, bisweilen auch um Orchestermusik. Die Untersuchung von Tondokumenten von Werken aus dem Umkreis der sogenannten Neuen Wiener Schule stand bislang kaum im Zentrum der interpretationsgeschichtlichen Forschung.

Aufgrund der Kenntnis des Kompositionssprozesses habe ich bereits früher darzulegen versucht, dass Webers Metronomangaben im Autograph und in der gedruckten Partitur seiner Sinfonie op. 21 ($\text{♩} = \text{circa M.M. } 50$) ernst zu nehmen sind.² In jener Untersuchung wurde der Aspekt der Tempogestaltung im Detail aber noch bewusst ausgespart. Die nun vorliegenden Untersuchungen³ ausgewählter Aufnahmen von Webers Sinfonie weisen aber gerade auch in dieser Hinsicht so fundamentale Unterschiede auf, dass sie hier diskutiert werden sollen. Zur Debatte stehen die folgenden drei Aufnahmen:

- 1) Die Einspielung von René Leibowitz aus dem Jahre 1950 mit dem Paris Chamber Orchestra,
- 2) die 1957 in Amerika entstandene Aufnahme mit Robert Craft und dem Studio Orchestra sowie
- 3) Eliahu Inbals Aufnahme von 1995 mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt.⁴

¹ Vgl. den Band *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz 2011 (Klang und Begriff, Bd. 4).

² Lukas Näß: Webers Tempovorstellung und ihre interpretationspraktische Rezeption. Zur Sinfonie op. 21, in: *Webern-Philologien*, hg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt, Wien 2016 (Webern-Studien, Bd. 3), S. 27–40.

³ Die Tempomessungen wurden mit der manuellen Tapping-Methode der Software Sonic Visualiser vorgenommen. Vorauszuschicken ist daher, dass es sich nicht um eine ›objektive‹ Messung, sondern um das Abbild der Tempowahrnehmung des Tappers handelt. Ich danke Burkhard Kinzler und Hans-Christof Maier für die Hilfe bei der Erstellung der Tappings.

⁴ Anton Webern: Sinfonie op. 21: René Leibowitz (Dirigent), Paris Chamber Orchestra, 1950, Dial 7; Robert Craft (Dirigent), Studio Orchestra, 1957, Naxos 9.80272; Eliahu Inbal (Dirigent), Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, 1995, Denon co-18005.

Zugunsten des Begriffs Tempogestaltung sollen die Begriffe Tempomodifikation und Temposchwankung vermieden werden, da sie suggerieren, es gäbe ein fixes Grundtempo, von dem abgewichen wird. Vielmehr sollen die Gedanken des Heidelberger Musikwissenschaftlers Helmut Haack aufgenommen werden. Er plädierte für eine musikalische Behandlung der Zeit und stellte fest, dass »eine musikalische Aufführung in metronomischer Zeiteinteilung prinzipiell kein musikalischer Vortrag« sei.⁵

Haacks Vorstellung von Tempogestaltung folgt dem Grundsatz, dass das Tempo permanent gestaltet wird, nicht nur an Stellen mit Vortragsbezeichnungen wie *ritardando*, *rallentando*, *ritenuto* oder *calando* und so weiter. Diese Vorstellung von permanenter Tempogestaltung, die für Interpreten des 18. und 19. Jahrhunderts selbstverständlich gewesen ist, soll der Betrachtung von Tondokumenten aus dem 20. Jahrhundert zugrunde gelegt werden.

Webern >sachlich< Mit den Aufnahmen von Webers Sinfonie unter der Leitung von René Leibowitz (1950) und Robert Craft (1957) liegen Interpretationen vor, die sich auf die Umsetzung des in der Partitur Notierten konzentrieren und als »sachlich«⁶ bezeichnet werden. Sie stehen in ihrem Selbstverständnis dem Gedanken fern, dass das Tempo permanent gestaltet werden müsse. Vielmehr ist metronomische Stabilität ein wichtiges Kriterium. Gerade Robert Crafts Aufnahme ist eindrückliches Zeugnis einer Haltung, die das »Ausdruckshafte« vernachlässigt. Daher sprach Volker Scherliess von »künstlerisch [kaum mehr] angemessene[n] Interpretationen«.⁷ Auch Wolf-Eberhard von Lewinski beurteilte 1962 solche Wiedergaben kritisch:

»Eigenartig bleibt, daß die jungen Komponisten, die nach dem zweiten Weltkriege das Werk Webers neu entdeckten und zur Leitlinie ihrer eigenen Arbeit erkoren, jenen Aspekt der pausenlosen Ausdrucksverdichtung verkannten und einen kühl-abstrakten, völlig ausdruckslosen Stil der Webers Wiedergabe vorführten, der erst abzuklingen begann, nachdem einige Kritiker gegen eine solche Verfälschung zu Felde zogen.«⁸

- 5 Helmut Haack: Was ist musikalische Zeit? Tempolehre und Tempopraxis (in der zweiten Wiener Schule) im Lichte vergleichender Forschungen an historischen Tondokumenten, in: Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 3), S. 223–248, hier S. 228.
- 6 Siehe dazu auch Jürg Stenzl: Auf der Suche nach Geschichten(n) der musikalischen Interpretation, Würzburg 2012 (Salzburger Stier, Bd. 7), S. 21–23.
- 7 Volker Scherliess: »Je déteste l'«Ausdruck». Über Strawinsky als Interpreten, in: Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996), hg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1997, S. 475–492, hier S. 488 und 489.
- 8 Wolf-Eberhard von Lewinski: Glanz und Untergang der Objektivität. Zu Fragen der Interpretation zeitgenössischer Musik zwischen 1900 und 1960, in: *Musica* 16 (1962), S. 14–18, hier S. 16.

Robert Crafts sachliche Haltung, die offenkundig zum Ziel hat, den Notentext möglichst objektiv und im Bereich des Tempos metronomisch genau umzusetzen, war direkt von Igor Strawinskys Denken beeinflusst. Dieser forderte etwa in seinem Manifest *Some Ideas about my octuor*⁹ (1924) eine strikte Texttreue, die nicht hinterfragt werden darf.¹⁰ Dazu gehörte implizit auch das Festhalten an einem gewählten Tempo. Im Laufe seines Lebens scheint Strawinsky – auch infolge praktischer Erfahrung als Dirigent der eigenen Werke – seine rigide Haltung relativiert zu haben. An anderer Stelle habe ich dargelegt, dass es aber Strawinskys berühmtes Manifest war, das weitreichende Konsequenzen für die gesamte Interpretationskultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte, ja dass sein Manifest von 1924 noch heute Ursache einer (allzu) sachlichen Interpretationspraxis sein könnte.¹¹

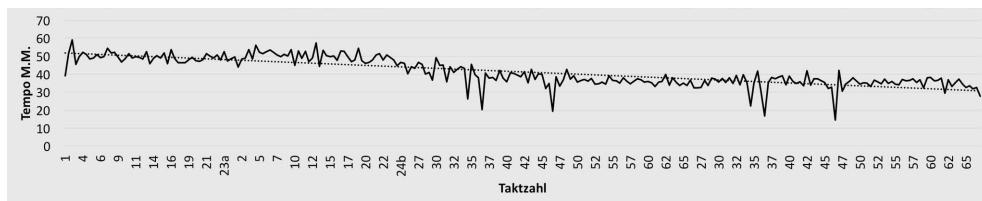


ABBILDUNG 1 Anton Webern: Sinfonie op. 21, 1. Satz, Robert Craft, 1957

Betrachtet man die Tempowerte Crafts an mit Vortragsbezeichnungen hervorgehobenen Stellen im ersten Satz der Sinfonie, wie etwa dem innerhalb eines Taktes vorgeschriebenen *calando* und *tempo* (Takt 17/18 und 19/20), fällt auf, dass Craft diese kaum beachtet. Die Vortragsbezeichnung *calando* besitzt seit dem 18. Jahrhundert eine doppelte Bedeutung. So kann die Abnahme des Tempos oder der Dynamik gemeint sein.¹² Da Webern

- 9 Jürg Stenzl: Igor Strawinskys Manifest von 1924, in: Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation, S. 71–91.
- 10 Siehe zu Igor Strawinskys Ästhetik und dessen Verbindung zur ›Neuen Sachlichkeit‹ auch Detlef Giese: »Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation, Berlin 2006, S. 402, 418, 447, 474.
- 11 Lukas Näf: Strawinsky, Burkhard und die Tempogestaltung neoklassizistischer Musik. Zu Willy Burkards Konzert für Streichorchester op. 50, in: Burkhard-Interpretationen, hg. von Dominik Sackmann, Bern 2018 (Zürcher Musikstudien, Bd. 9), S. 139–170.
- 12 Sandra P. Rosenblum: Calando. The Life of a Musical Term, in: The Piano Quarterly 35 (1987), H. 139, S. 60–65. Mitte des 19. Jahrhunderts beschrieb Gustav Schilling in seiner Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften die Vortragsbezeichnung *calando* wie folgt: »Calando [...] ist in der Musik eine Vortragsbezeichnung, durch welche ein stufenweises Abnehmen und Vermindern der Stärke und Kraft der Töne angedeutet werden soll. Von decrescendo und diminuendo unterscheidet es sich noch dadurch, daß damit zugleich auch ein geringes Zögern im Tempo verbunden ist, jedoch nicht in dem Maße, wie beim ritardando, sondern nur so weit, wie es gleichsam in der Natur der nach und nach immer schwächeren Intonation und Articulation der Töne bedingt zu seyn scheint. [...] Uebrigens

dem *calando* sofort ein *tempo* folgen lässt und zusätzlich in der Bassklarinette (Takt 17) sowie im Horn (Takt 19) ein Diminuendo fordert, ist wohl eher die Verlangsamung des Tempos gemeint. In Crafts Aufnahme ist allerdings weder eine kleine Verzögerung noch eine Abnahme der Dynamik zu bemerken. Erst das in Takt 23 von Webern eingetragene *Ritardando* hebt Craft in der Wiederholung verstärkt hervor und markiert so den Beginn der ›Durchführung‹ (Takt 25).

Generell lässt sich für den zweiten Teil des Satzes (›Durchführung‹, ›Reprise‹ und ›Coda‹)¹³ eine massive Verlangsamung des Tempos von durchschnittlich M. M. 50 auf M. M. 35 beobachten. Die gepunktete Trendlinie weist deutlich nach unten. Der Tempokurve lässt sich zudem entnehmen, dass Craft die Fermaten in den Takten 33 (Ende), 35 und 45 (Ende) durchaus berücksichtigt und in der Wiederholung sogar noch verstärkt. Die beiden in der Partitur mit *Ritardando* bezeichneten Stellen in Takt 47 und Takt 60 sind jedoch nicht zu vernehmen. Vielmehr nimmt Craft die Anweisung *tempo ernst* und beschleunigt hörbar. Man kann zusammenfassen, dass Craft im ersten Teil eine sachliche Interpretation anstrebt. Er setzt die explizit vermerkten Tempomodifikationen zwar vereinzelt korrekt um. Eine zusätzliche Tempogestaltung ist aber nicht festzustellen. Im zweiten Teil, ab der ›Durchführung‹, verliert seine Wiedergabe indes wesentlich an Spannkraft, und er siedelt diesen Abschnitt auf einer ganz neuen Tempoebene an.

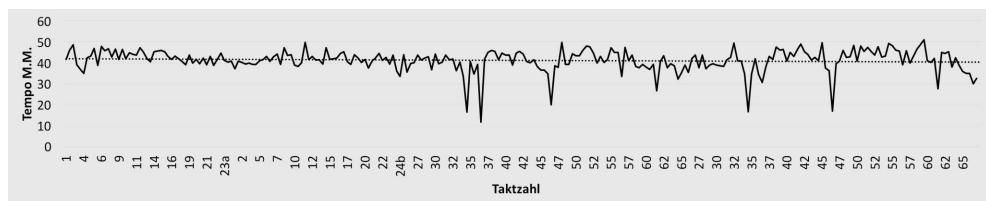


ABBILDUNG 2 Anton Webern: Sinfonie op. 21, 1. Satz, René Leibowitz, 1950

René Leibowitz führte keine stark differierenden Tempostufen ein, was sich auch an der gepunkteten Trendlinie deutlich ablesen lässt. Das Tempo mäandert in ›Exposition‹, ›Durchführung‹, ›Reprise‹ und ›Coda‹ knapp über M. M. 41, ist also deutlich langsamer gewählt als bei Craft. Wie dieser übergeht Leibowitz die *calando*-Stellen bezüglich des Tempos und verändert auch die Dynamik nicht wesentlich. Auch Leibowitz beachtet die Fermaten in den Takten 33 (Ende), 35 und 45 (Ende) und setzt in deren Gestaltung einen Schwerpunkt. Die Musik kommt an diesen Stellen weitgehend zum Stillstand. Dadurch

gehört die Ausführung des *calando* auch zu den sogenannten willkürlichen Manieren, und ist somit rein Sache des Gefühls und guten Geschmacks.« Gustav Schilling: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1835, Bd. 2, S. 79f.

¹³ Siehe dazu Wolfgang Martin Stroh: Anton Webern. *Symphonie op. 21*, München 1975 (Meisterwerke der Musik, Bd. II), S. 9–32.

zeigt das Ritardando in Takt 47 wenig Wirkung, vielmehr nimmt man diese Stelle als Beschleunigung wahr. Einzig die Verlangsamung in Takt 60 ist bei Leibowitz klar erkennbar gestaltet. Beide Interpreten streben eine streng gleichmäßige, vorwärts gerichtete Tempogestaltung an.

Webern flexibel Die »sachlichen« Aufnahmen von Webers Sinfonie unter der Leitung von Robert Craft und René Leibowitz wurden in den 1960er-Jahren durchaus wahrgenommen und zum Beispiel von Wolf-Eberhard von Lewinski kritisch beurteilt. Doch erst Peter Stadlen lieferte 1972 überzeugende Argumente, dass Webern keinesfalls eine metronomisch genaue Wiedergabe seiner Musik, damals bezogen auf die Variationen für Klavier op. 27, wünschte.¹⁴ Im 1979 veröffentlichten Arbeitsexemplar der Variationen wurde Webers Tempoverständnis (Zeitverständnis), das selbst in Pausen eine aktive Tempogestaltung verlangte, ausführlich dargestellt.¹⁵

Wie weit die Sinfonie-Aufnahmen Crafts und Leibowitz' von Webers eigenen Interpretationen entfernt sind, zeigt der Seitenblick auf die von Webern selbst geleitete Einspielung von Franz Schuberts Sechs Deutschen Tänzen D 820 (1824) in Webers Instrumentation.¹⁶ Diese Tonaufnahme mit dem Frankfurter Rundfunk-Orchester stammt aus dem Jahre 1932.¹⁷ Helmut Haack beschäftigte sich im Jahre 1974 intensiv mit diesem Tondokument, vermaß das Tempo mit einer Stoppuhr, errechnete die »großen Temposchwankungen« und machte die Beobachtung, dass sich der Musiker bei der Interpretation an einem »Raster« orientiere, zum Beispiel dem »der Zeit in regelmäßige[n] Schläge[n] und Takte[n]«, woraus er folgerte, dass der »künstlerische Rang einer Interpretation [...] wahrscheinlich dadurch definiert [ist], daß die richtigen Abweichungen in angemessenem Grad vorgenommen sind.«¹⁸ Später revidierte Haack diese Sicht im Sinne der Erkenntnis, dass der Musiker nicht ein fiktives, festes Tempo modifiziert, sondern beständig sein eigenes Tempo formt.¹⁹ Im Aufsatz von 1974 erwähnte Haack auch die Vortragslehre August Leopold Crelles mit dem Titel Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag von 1823, ein Lehrbuch, das zur gleichen Zeit wie Schuberts Tänze entstanden

¹⁴ Peter Stadlen: Das pointillistische Missverständnis, in: Österreichische Musikzeitschrift 27 (1972), S. 152–161.

¹⁵ Anton Webern: Variationen für Klavier Op. 27. Webers Interpretationsvorstellungen erstmals erläutert von Peter Stadlen an Hand des Faksimiles seines Arbeitsexemplares mit Anweisungen Webers für die Uraufführung, Wien 1979.

¹⁶ Franz Schubert: Deutsche Tänze vom Oktober 1824 für Orchester gesetzt von Anton Webern, Wien 1931.

¹⁷ Franz Schubert: Deutsche Tänze vom Oktober 1824 für Orchester gesetzt von Anton Webern, Anton Webern (Dirigent), Frankfurter Funkorchester, 1932, 1991, Sony S3K4 5845.

¹⁸ Helmut Haack: Anton Webers Schubert-Interpretation, in: Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts, hg. von Roswitha Vera Karpf, München/Salzburg 1981, S. 48–62, hier S. 51 und 50.

¹⁹ Haack: Was ist musikalische Zeit, S. 243.

war. Darin hatte Crelle folgenden Grundsatz formuliert: »Die nemliche Regel, dass das Gewichtige und Bedeutende nicht eilt, gilt auch, und noch nm so [sic] mehr, wo irgend eine bedeutende, oder eine Effect-Stelle vorbereitet wird.«²⁰ Dieser Grundsatz scheint sich in Webers Interpretation der Deutschen Tänze zu verwirklichen. Die folgende Grafik zeigt den Verlauf des Tempos über alle sechs Sätze (mit Wiederholungen).

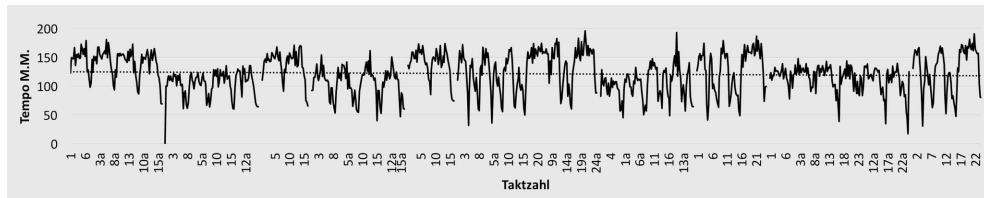


ABBILDUNG 3 Franz Schubert/Anton Webern: Sechs Deutsche Tänze, 1.–6. Satz, Anton Webern, 1932

Wenn man sich Webers Interpretation des zweiten Satzes der Deutschen Tänze vor Augen führt, entdeckt man zweierlei Dinge: Erstens stellt man eine starke Verlangsamung am Ende des ersten wiederholten Teils (Takt 7/8) fest; zudem eine kleine Verzögerung in Takt 4/5 im Übergang vom Vorder- zum Nachsatz. Eine Verlangsamung ist auch im Übergang von Takt 10 zu Takt 11, also beim Wechsel von der Violine zur Klarinette, zu beobachten. Allerdings ist diese Verlangsamung in der Wiederholung (Takt 11a) deutlich ausgeprägter als zu Beginn.

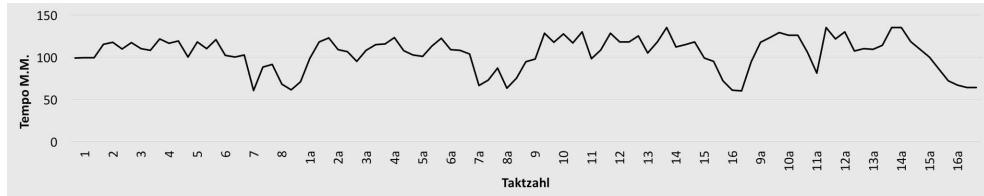


ABBILDUNG 4 Franz Schubert/Anton Webern: Sechs Deutsche Tänze, 2. Satz, Anton Webern, 1932

Man darf nun aber nicht daraus schließen, Webern verlangsame generell den Abschluss einer Phrase. Gerade am Schluss des vierten Satzes – um ein Gegenbeispiel anzuführen – setzt die den Schlussakkord vorbereitende Dominante sehr abrupt ein, wodurch ein

²⁰ August Leopold Crelle: Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag. Für Fortepiano-Spieler, zum Theil auch für andere ausübende Musiker, Berlin 1823, S. 49. Es ist leicht nachvollziehbar, dass Crelles Grundsatz auf der Akzentlehre des 18. Jahrhunderts beruht, besonders, wenn die Grundsätze von Türk aus der Klavierschule von 1789 herangezogen werden: »Ein anderes, aber seltner und mit vieler Vorsicht anzuwendendes Mittel zu accentuiren ist das Verweilen bey gewissen Tönen.« Daniel Gottlob Türk: Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, Leipzig/Halle 1789, Nachdruck hg. von Siegbert Rampe, Kassel 1997, S. 338.

Ritardando geradezu verunmöglicht wird.²¹ Sprechender ist daher zweitens die Verlangsamung in Takt 15 des zweiten Satzes, eine Verlangsamung, die genau den Kriterien Crelles entspricht:²² Bereits in seiner Instrumentation hob Webern den C-Dur-Septakkord (Zwischendominante zur nicht erscheinenden sechsten Stufe) auf der 1 des Taktes mit einem *sfp* (*sforzato piano*) hervor. Doch um zu unterstreichen, dass das »Bedeutende«, nämlich diese harmonische Rückung, »nicht eilt«, verlangsamt Webern das Tempo in Takt 15 seiner Einspielung deutlich. Zudem ist zu ergänzen, dass Webern den vorausgehenden Takt 14 jeweils etwas beschleunigt, was das Ritardando in Takt 15 stärker wirken lässt.

ABBILDUNG 5 Franz Schubert/Anton Webern: *Sechs Deutsche Tänze*, 2. Satz, Takt 11–16

Obwohl Versuche unternommen worden sind, Haacks überzeugende Argumente zu relativieren, mit dem Hinweis, dass es sich um eine »Schubert-Interpretation handelt, die also einer mehrfachen Bestimmung unterliegt und nicht lediglich als Dokument einer spezifischen Dirigierweise anzusehen ist«,²³ bleibt dieses Tondokument ein handfestes Indiz dafür, dass Webern tatsächlich das Tempo ständig frei und flexibel zu ge-

²¹ Haack: Anton Webers Schubert-Interpretation, S. 54.

²² Haack resümiert: »Weberns Interpretation bleibt trotz der zahlreichen festgestellten ›Unregelmäßigkeiten‹ überzeugend, weil sie auf Crelles Grundsatz, daß das Bedeutende nicht eilt, zurückgeführt werden kann. Weil Webern so viele Details an Schuberts Komposition für bedeutsam hält, darum wendet er so viele Ritardandi und Verzögerungen an.« Haack: Anton Webers Schubert-Interpretation, S. 60.

²³ Andreas Meyer: Schubert und Webern, in: Schubert-Perspektiven 1 (2001), H. 1, S. 84–107, hier S. 90.

stalten wusste und dass strukturelle Eigenschaften der Werke Ausgangspunkt für Webers Interpretationsentscheidungen waren. Daher lässt sich daraus auch eine gewisse Allgemeingültigkeit für Webers Interpretationsverständnis ableiten. Das Ausdrucks-hafte der Schubertinterpretation Webers, die auf der Ausdeutung des Strukturellen gründet, sieht Detlef Giese in der Kombination zweier grundlegender Haltungen:

»Die konzeptionelle Verbindung eines Stils des ‚Espressivo‘, der essentiell das Einbringen subjektiver Gestaltungsmomente beinhaltet, mit einer Praxis von ‚Sachlichkeit‘, die disziplinierend einzuschreibenden vermag, macht die eigentümliche Qualität dieser Vortragsästhetik aus.«²⁴

Mit Sachlichkeit meint Giese gerade nicht die strenge Orientierung am Notierten, sondern Webers Verfahren, Interpretationsentscheide strukturell plausibel zu verankern. Webers Tondokument gewinnt zudem an Überzeugungskraft, wenn man ihm die metronomisch streng durchgehaltene Interpretation desselben Tanzes aus dem Jahre 1960 unter der Leitung von Robert Craft gegenüberstellt.²⁵

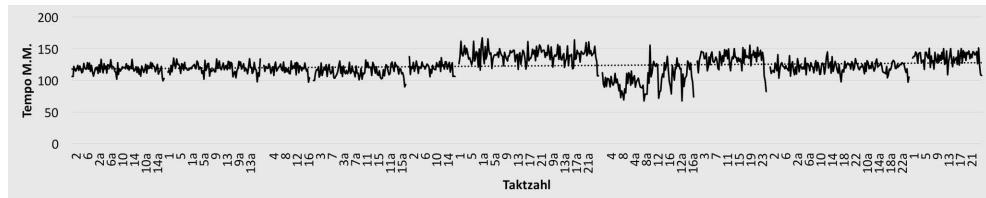


ABBILDUNG 6 Franz Schubert/Anton Webern: Sechs Deutsche Tänze, 1.–6. Satz, Robert Craft, 1960

Besonders der erste Satz wird metronomisch genau vorgetragen, ohne wesentlich auf die Gegebenheiten der Satzstruktur und die damit zusammenhängenden stilistischen Besonderheiten einer Tanz-Interpretation einzugehen. Lediglich im zweiten Satz ist ein minimaler tänzerischer Schwung feststellbar. Die von Webern in Takt 15 praktizierte Verlangsamung ist bei Craft aber nur minimal erkennbar. Die Craft'sche Interpretationsweise steht einer heute üblichen Praxis durchaus nahe, doch ist sie von der Webern'schen Denkweise weit entfernt.

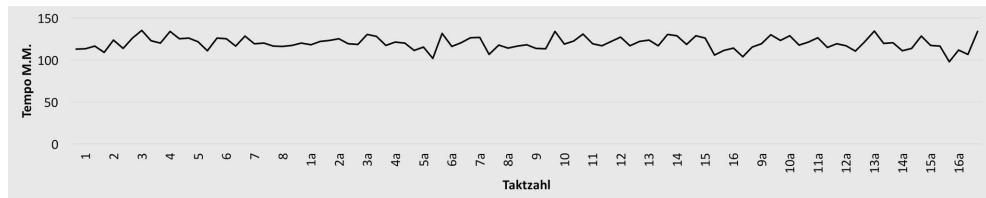


ABBILDUNG 7 Franz Schubert/Anton Webern: Sechs Deutsche Tänze, 2. Satz, Robert Craft, 1960

24 Giese: »Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«, S. 576.

25 Franz Schubert: Deutsche Tänze vom Oktober 1824 für Orchester gesetzt von Anton Webern, Robert Craft (Dirigent), Members of the Columbia Symphony Orchestra, 1960, 2006, Sony 82876787462.

Als weiteres Argument zur Bekräftigung der These, dass Webern ein Interpret war, der eine variable Tempogestaltung pflegte und auch für seine eigenen Werke einforderte, soll die Tempoanalyse²⁶ des Andante-Teils des ersten Satzes der Aufnahme von Alban Bergs Violinkonzert in Louis Krasners Interpretation von 1936 mit dem BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Anton Webern ins Feld geführt werden.²⁷

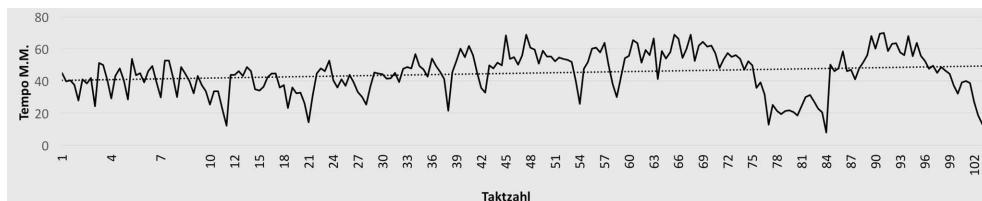


ABBILDUNG 8 Alban Berg: Violinkonzert, Andante, Anton Webern, 1936

Die flexible Tempogestaltung dieser Aufnahme bietet eine Fülle von Anschauungsmaterial für die Beschreibung von Webers und Krasners differenzierter Interpretation. Das von den Musikern gewählte Tempo liegt wesentlich unter dem von Berg vorgeschriebenen (M. M. 56): Der Durchschnittswert der Takte 1–104 beträgt M. M. 44,8.²⁸ Die Takte 1–10 sind von einer Achtelbewegung der Solo-Violine und der Harfe geprägt, die Webern in der vorliegenden Aufnahme nach einem gleichbleibenden Muster behandelt: Die Tempokurve zeigt deutlich, dass sowohl Webern wie auch Krasner jeweils bis zur Mitte des Melodiebogens (mit Tonrepetition) beschleunigen und gegen Ende des Taktes massiv verlangsamen. Aufsteigende Linien bewirken also eine Beschleunigung, abfallende eine Verlangsamung. Bereits ab Takt 9, wo die von Webern bezeichnete dritte Taktgruppe (zweitaktig) beginnt,²⁹ verlangsamt der Dirigent das Tempo massiv (*un poco rit.* und *molto rit.*) und lässt es in Takt 11 auf beinahe M. M. 10 absinken, was den Eindruck eines temporären Stillstandes erweckt. Die Synkopenpassage Takt 11–15 (vierte Taktgruppe) ist hingegen vergleichsweise stabil gestaltet, bevor in Takt 18 (zweiter Schlag) eine Verlangsamung folgt, die eindeutig dem großen Sprung in der Solo-Violine (Doppel-

²⁶ Ich danke Burkhard Kinzler für die Hilfe beim Tapping von Bergs Violinkonzert.

²⁷ Alban Berg: Concerto for Violin and Orchestra (1935), Anton Webern (Dirigent), Louis Krasner (Violine), BBC Symphony Orchestra, 1936, 1991, Continuum Records SBT 1004; siehe zu dieser Aufnahme Carsten Schmidt: Das Alban Berg Memorial Concert der BBC. Zur akustischen Überlieferung eines Ereignisses, in: Arbeit an Musik. Reinhard Kapp zum 70. Geburtstag, hg. von Markus Grassl, Stefan Jena und Andreas Vejvar, Wien 2017, S. 559–571.

²⁸ Siehe dazu auch Radovan Lorković: Das Violinkonzert von Alban Berg. Analysen – Textkorrekturen – Interpretationen, Winterthur 1991 (Musikreflektionen, Bd. 3), S. 169 f.

²⁹ Webers Taktgruppeneinteilungen sind dokumentiert in Regina Busch: Webers Dirigierpartituren. Zu den Quellen des BBC-Konzerts vom 1. Mai 1936 (Alban Berg Memorial Concert), in: Arbeit an Musik, S. 79–128, hier S. 97 und 124.

oktave + Halbton) geschuldet ist. ›Das Bedeutende eilt nicht: Dieser Grundsatz gilt offensichtlich auch für große Sprünge in Bergs Violinkonzert. Die Tempogestaltung zeigt zudem, dass Webern die sechste, ungerade Taktgruppe (Takt 21–23) deutlich absetzt beziehungsweise das Tempo beim Einsatz der Solovioline (Takt 24) nochmals deutlich beschleunigt. Diese wenigen Bemerkungen illustrieren, dass Webern bei der Interpretation eines Werks der Neuen Wiener Schule keine grundsätzlich andere Interpretationshaltung einnimmt, als wenn er die Deutschen Tänze von Franz Schubert dirigiert.

Webern in halbem Tempo Einen radikal anderen Weg wählte Eliahu Inbal 1995 mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, indem er den ersten Satz von Weberns Sinfonie in durchschnittlich halbem Tempo, also Halbe = M. M. 25, einspielte. Es ist nicht anzunehmen, dass Inbal dies ohne gute Gründe tat, und es liegt nahe, diesen Versuch in den Kontext von Weberns Zeitverständnis zu rücken.³⁰

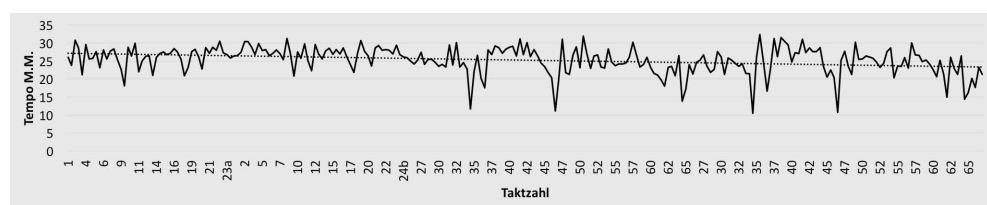


ABBILDUNG 9 Anton Webern: Sinfonie op. 21, 1. Satz, Eliahu Inbal, 1995

Die grafische Darstellung des Tempoverlaufs zeigt, dass Inbal die von Webern vorgeschriebenen Fermaten in den Takten 33 (Ende), 35 und 45 (Ende) hörbar berücksichtigt hat. Die beiden calando-Stellen in den Takten 17/18 und 19/20 werden nur sehr schwach als Verlangsamung wahrgenommen, weil sie sich nicht wesentlich von anderweitigen Verlangsamungen abheben. Allerdings ist in Takt 17 eine Abnahme der Dynamik hörbar. Das Ritardando in Takt 60, das zur besseren Erkennbarkeit des Coda-Beginns von Webern miteinkomponiert wurde, grenzt Inbal klar ab. Dabei führt er dieses Ritardando beinahe zu einem Stillstand, was zeigt, wie problematisch seine Tempowahl ist: Inbals Verlangsamungen vollziehen sich innerhalb eines derart niedrigen Tempos, dass in der Messung die Abgrenzung zum totalen Stillstand schwerfällt. Daher könnte man Inbals Praxis, das Tempo um die Hälfte zu reduzieren, um vielleicht in den Bereich des Vierstundenstücks zu kommen, einerseits als Missverständnis ansehen: Er nimmt sich dadurch die Möglichkeit, wirkungsvoll und hörbar zu verlangsamen, wo es Webern explizit fordert, aber gleichwohl dauert der Satz lediglich zehn Minuten. Wenn man allerdings Inbals Tempogestaltung bei vom Komponisten nicht bezeichneten Stellen

30 Vgl. Naf: Weberns Tempovorstellung, S. 27–40.

betrachtet, zeigen sich andererseits durchaus auch die Vorteile seiner Interpretation. Die Tempokurve zeigt Verlangsamungen in den Taktübergängen 2/3, 8/9, 10/11 und 12/13. An allen diesen Stellen finden sich große Intervalle, die Inbal durch eine Verzögerung, ähnlich wie in Webern/Krasners Berg-Interpretation, hervorhebt: in den Takten 2/3 die große Quartdezime abwärts im Horn; in den Takten 8/9 die übermäßige Undezime abwärts in der Bassklarinette; in den Takten 10/11 die übermäßige Oktave abwärts im Violoncello und in den Takten 12/13 die übermäßige Oktave aufwärts in der Bratsche. Indem Inbal an diesen Stellen gut hörbar verzögert, erfüllt auch er Crelles Postulat.³¹ Es ist zudem zu ergänzen, dass im Taktübergang 8/9 eine Verzögerung durch das *messa di voce*-Vortragszeichen bereits von Webern angedeutet wurde: Das An- und Abschwellen braucht seine Zeit, daher ist eine Verlangsamung angezeigt.



Inbals Konzept, den ersten Satz von Webers Sinfonie op. 21 im halben Tempo zu schlagen, zeitigt somit ein zwiespältiges Resultat. Historische Dokumente zeigen, dass bereits bei den ersten Aufführungen der Sinfonie die Wahl eines extrem langsamen Tempos zu einem vergleichbaren Eindruck führte. Es handelt sich um Berichte, die auf die Aufführung der Sinfonie am 10. April 1931 in der Berliner Singakademie Bezug nehmen. Im Rahmen eines Konzertes der IGNM unter Otto Klemperers Leitung wurden Werke von Ernst Toch, Joseph M. Hauer, Alfredo Casella, Conrad Beck und eben auch Webers Sinfonie aufgeführt.³² In einem Brief an Arnold Schönberg drückte Webern Besorgnis ob der Qualität dieser Aufführung aus.³³ Bislang wurde eine Besonderheit dieses Konzerts, das weit weniger stark rezipiert wurde als die Wiener Erstaufführung von 1936 – weil dort Webern anwesend war und weil daher mehr Details bekannt sind –, kaum beachtet. Es handelt sich um einen Bericht des Schönberg-Schülers Erich Schmid, der sich seit Ok-

³¹ Crelle: Einiges über Ausdruck und musikalischen Vortrag, S. 49.

³² Martin Thrun: Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933, Bd. 2, Bonn 1995 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 76), S. 585 und folgendes Zitat S. 613: »Orchesterkonzert in Verbindung mit der ›Berliner Funk-Stunde A. G.‹ (Berliner Funkorchester und Funkchor, Leitung Otto Klemperer, Solisten Emanuel Feuermann, Wilhelm Guttmann, Margot Hinnenberg-Lefèbre); Conrad Beck, Konzert für Streichquartett und Orchester; Alfredo Casella, Serenata; Josef Matthias Hauer, Drei Szenen aus der Oper ›Salambo‹; Ernst Toch, Konzert für Violoncello und Kammerorchester op. 35; Anton Webern, Symphonie op. 21«.

³³ »Klemperer führt am 10. April in Berlin meine Symphonie auf. [Einschub: »(Ich bin sehr besorgt! Würdest Du Dir eventuell eine Probe anhören wollen?)«] Ich wäre überaus glücklich, wenn Du sie Dir anhören würdest!!!« Brief von Anton Webern an Arnold Schönberg, 2. April 1931, S. [2], Arnold Schönberg Center Wien, www.schoenberg.at/scans/DVD116/22314-1.jpg bzw. [22314-2.jpg](http://www.schoenberg.at/scans/DVD116/22314-2.jpg) (letzter Zugriff 15. Januar 2019).

tober 1930 in Berlin aufhielt³⁴ und der behauptet, dieses Konzert vom 10. April 1931 gehört zu haben:³⁵

»Dass Webern eine Sinfonie komponiert hat, galt für uns damals als etwas fast Undenkbares. ~~Noch mehr erstaunte uns dann, dass es sich beim ersten Satz um einen Sonatensatz handeln soll.~~ Der Blick in die Partitur des ersten Satzes ~~dieses Werks~~ liess uns daran zweifeln, und man fragte sich wirklich: was ist das? Ein Notenbild, wie man es bis anhin nicht kannte. Es sieht aus wie ein abstraktes Bild, Ueberlagerungen von weit auseinandergezogenen Linien, die, aufgeteilt auf verhältnismässig wenige Instrumente ein Klangspektrum von scheinbar unzusammenhängenden Motiv-Gebilden vor uns ausbreitet. Also doch wieder etwas ganz Neues. Zum ersten Mal hörte ich dieses Werk im Winter 1930 in Berlin und es wirkte auf mich verwirrend. Der Umstand, dass dieser erste Satz genau um die Hälfte zu langsam gespielt wurde, und dadurch jeglichen Zusammenhang verlor, mag allerdings mit verantwortlich gewesen sein.«³⁶

Obwohl Schmid den Winter 1930 erwähnt hat, muss es sich um die Aufführung vom 10. April 1931 handeln. Dass Schmids Beobachtung nämlich tatsächlich der Realität entspricht, belegen polemische Bemerkungen des Rezensenten Fritz Stege³⁷ in der Zeitschrift für Musik:

»Die Welle der Neuen Musik verebbt langsam nach einigen heftigen Versuchen, ihren wackligen und wormstichigen Thron erneut zu befestigen. Ein geradezu unschätzbarer Bundesgenosse im Kampf gegen den atonalen Unfug ist Anton Webern, der die musikalischen Tendenzen seines Meisters und Lehrers Arnold Schönberg noch zu übersteigern sucht. Was dabei herauskommt, konnte man in einem Orchesterkonzert der ›Internationalen Gesellschaft für Neue Musik‹ (fürwahr, sie lebt noch immer) unter Klemperers Leitung hören. Webern verbindet von neun Instrumentalgruppen nach einem sicherlich sinnreich erklügelten Kombinationsverfahren geometrischer Reihen je zwei bis drei miteinander zu einem einsamen Mißklang. So daß immer ein Instrument nach dem andern ein klägliches Tönchen von sich gibt. Derartiges setzte er ungefähr eine halbe Stunde lang fort und nannte das Ergebnis in neckischer Selbstironie eine ›Symphonie‹. Nun, die Zuhörer quittierten über die negative Genialität mit einem lauten Gelächter. Worauf sich Klemperer entrüstet umdrehte und einige wütende Mussolini-Blicke in den Saal entsandte.«³⁸

³⁴ Vgl. Erich Schmid: Lebenserinnerungen. Autobiographie, Bd. 1, hg. von Lukas Naf, Bern 2014 (Zürcher Musikstudien, Bd. 8/1), S. 119.

³⁵ Seltsamerweise erwähnt Schmid dieses wohl für ihn wichtige Konzert weder in den Lebenserinnerungen noch im Brief an die Eltern vom 13. April 1931; vgl. Erich Schmid: Lebenserinnerungen. Briefe, Bd. 2, hg. von Iris Eggenschwiler und Lukas Naf, Bern 2014 (Zürcher Musikstudien, Bd. 8/2), S. 623 f.

³⁶ Erich Schmid: Begegnungen mit Anton Webern und seiner Musik. Ein Bericht; Vorlage für Aufnahme; Zum 100. Geburtstag von Anton Webern; Sendung 2. Dez. 83; Oktober 1983, S. 8, Zentralbibliothek Zürich, Signatur Mus NL 37 : IV : G 1a. Ich danke Iris Eggenschwiler für den Hinweis auf diesen Bericht. Erstmals publiziert wurde aus diesem Bericht von Christoph Keller: Eine Oase für die Wiener Schule. Die Dirigenten Hermann Scherchen und Erich Schmid in Winterthur und Zürich, in: »Entre Denges et Denezy ...«. Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000, hg. von Ulrich Mosch und Matthias Kassel, Mainz 2000, S. 84 f.

³⁷ Zur Person von Stege vgl. Fred K. Prieberg: Handbuch Deutsche Musik 1933–1945, S. 6798–6819.

³⁸ Fritz Stege: Berliner Musik, in: Zeitschrift für Musik 98 (1931), H. 6, S. 482–484, hier S. 482 f.

Steges Formulierung – »Derartiges setzte er ungefähr eine halbe Stunde lang fort« – deutet darauf hin, dass Klemperer tatsächlich ein extrem langsames Tempo gewählt haben musste. Obwohl in der Presse kein Hinweis auf Klemperers Tempowahl zu finden ist, scheint es nicht abwegig, dass der Dirigent auch bei der Wiener Erstaufführung von 10. Oktober 1936³⁹ seiner Berliner Tempowahl treu geblieben ist. Unter diesen Voraussetzungen ist Webers Aussage von 1936 gut verständlich:

»Peter Stadlen, der im Konzert neben Webern saß, gab später einen Bericht aus erster Hand über die Reaktion des Komponisten auf die Aufführung: ›Webern machte einen recht verdrossenen Eindruck, nachdem der weltberühmte Dirigent bei weitem nicht genügend Zeit darauf verwandt habe, das Werk mit ihm durchzusprechen – und im Verlauf der Proben hatte es gelegentliche Heiterkeitsausbrüche gegeben. Im Augenblick, als die Aufführung zu Ende war, wandte sich Webern mir zu und sagte mit beträchtlicher Bitterkeit: ›Eine hohe Note, eine tiefe Note, eine Note in der Mitte – wie die Musik eines Verrückten!‹‹‹⁴⁰

Es leuchtet ein, dass der von Webern bemängelte spannungslose und episodenhafte Eindruck nicht nur durch Klemperers Unvermögen erzeugt wurde, Webers Musik mit Ausdruck zu gestalten, wie die Erinnerungen des Klarinettisten Eric Simon belegen.⁴¹ Vielmehr muss Klemperers Wahl eines sehr langsamen mittleren Tempos zu diesem ästhetisch unbefriedigenden Resultat geführt haben.

Der erweiterte Blick in die Interpretations- und allgemeine Rezeptionsgeschichte von Webers Symphonie op. 21 legt deshalb nahe, dass nur ein nicht allzu langsames Grundtempo jene Flexibilität in der Tempogestaltung ermöglicht, wie sie auch für Webers Dirigate belegt ist.

³⁹ Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer: Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes, Zürich/Freiburg i. Br. 1980, S. 426–428.

⁴⁰ Ebd., S. 428.

⁴¹ »Webern war offensichtlich bestürzt über Klemperers nüchternes Taktenschlagen. Er meinte, wenn man nicht unter physischem und geistigem Druck stehende Anstrengungen mache, könne es nicht ausbleiben, daß die Aufführung dürfzig werde. Während der Pause wandte er sich an den Konzertmeister und sagte: ›Wissen's, Herr Gutmann, die Phrase da im Takt soundso müssen's so spielen: ›Tiiiiiiii-aaaaaaaaaa.‹ Klemperer, der das Gespräch mitanghört hatte, drehte sich um und sagte sarkastisch: ›Herr Gutmann, jetzt wissen Sie wahrscheinlich genau, wie Sie die Stelle zu spielen haben!‹« Ebd., S. 427.

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 Lisztscher 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 Webers Sinfonie op. 21 180

INTERPRETATION – AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

- Christoph Moor** »Ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstreunde«.
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 Umschlages 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 Lizenz](#) (CC BY-NC 4.0). DOI: <https://doi.org/10.26045/kp64-6178> ISBN 978-3-931264-94-9