

Hans-Joachim Hinrichsen

## Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert?

### Zur Geschichte eines problematischen Begriffs

Wer sich heutzutage in deutscher Sprache über Musiker und musikalische Aufführungen äußert, ist meistens rasch mit den Begriffen »Interpret« und »Interpretation« zur Hand. Der Interpret ist nachgerade zum meistbenutzten Synonym für den ausübenden Musiker geworden, und so umstandslos wird heute in wissenschaftlicher Literatur wie in den Massenmedien die musikalische Praxis als Interpretation begriffen, daß man allgemein vergessen zu haben scheint, wie wenig selbstverständlich das eigentlich ist. »Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen [...]«<sup>1</sup> – so lautet ein vielzitiertes Dictum Theodor W. Adornos, das zwar den musikalischen Interpretationsbegriff nicht geradewegs zurückweist, aber doch nachdrücklich auf die notwendige Differenz der Begriffsverwendung verweist, denn Sprachdeutung ist ein vorwiegend rationaler, Musizieren dagegen ein in erster Linie mimetischer Akt. Nun könnte man diese sorgfältige Differenzierung für spitzfindig halten. Dabei genügt ein kurzer Blick in den angelsächsischen Sprachbereich, um den so geläufigen eigenen Wortgebrauch wenigstens vorübergehend in Frage zu stellen: Dort ist es keineswegs die »interpretation«, mit der man die Aufführung etwa einer Beethoven-Sonate begrifflich würdigt, sondern die »performance«. Schon dieser kurze Seitenblick auf andere Gepflogenheiten zeigt also, daß der meist ganz unreflektiert verwendete, in Wirklichkeit aber recht hochtrabende Terminus der »Interpretation« weitaus mehr besagt als der viel schlichtere und nüchterne Begriff der »Aufführung«. Kann man dieses semantische »Mehr« wirklich in jedem Fall verantworten? Ja, man kann, wenn man sich seiner Problematik bewußt bleibt – ich will also keineswegs das Rad der Begriffsgeschichte zurückdrehen und für die Rückkehr zum neutralen Begriff der Aufführung plädieren. Aber ich möchte darauf aufmerksam machen, daß sich ein Nachdenken über eben diese Begriffsgeschichte – und damit natürlich auch eine Reflexion auf den Begriffsgebrauch – lohnt.

Noch 1976 ist im vierten Band des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* unter dem Stichwort »Interpretation« mit keinem Wort die Rede von Musik. Der Terminus selbst, also der Begriff der »Interpretation«, den nicht nur das *Historische Wörterbuch der Philosophie*, sondern auch andere Sprachen als das Deutsche wohlweislich gar nicht oder nur beiläufig mit musikalischer Praxis in Verbindung bringen, hat eine lange Geschichte;

1 Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970–1986, Bd. 16, S. 253.

der mit ihm bezeichnete Sachverhalt ist bereits so alt wie die abendländische Schrift- und Wissenskultur überhaupt. Der Begriff gehört traditionell in das Gebiet der Hermeneutik und damit in die Geschichte der Klassikerkommentierung, der Rechtsauslegung und der Bibelexegese, keineswegs aber in die Geschichte der musikalischen Praxis. Für deren Bezeichnung war vielmehr das gesamte 17. und 18. Jahrhundert hindurch der aus dem System der Rhetorik stammende Begriff des »Vortrags« zuständig. Seit wann also ist überhaupt im Deutschen der aus der Hermeneutik entlehnte, daher anspruchsvolle und mit vielen Implikationen belastete Begriff der »Interpretation« für die Bezeichnung einer musikalischen Aufführung in Gebrauch? Und wie kann ein Terminus, der ehemals einen Akt höchster wissenschaftlicher Rationalität meinte, in den Namen einer rein künstlerischen Handlung umgedeutet werden? Es leuchtet wohl ein, daß man nach Belegen nicht vor dem Beginn des 19. Jahrhunderts zu suchen braucht – jener Epoche also, in der die Wissenschaft der Textauslegung ihre Umdefinition zu einer Auslegungskunst erfuhr. Das war zum ersten Mal – mit Folgen für den Blick auf das Phänomen der Interpretation überhaupt – in den Schriften des Theologen Daniel Friedrich Schleiermacher der Fall, der seine intellektuelle Prägung nicht zufällig im Kreis der Frühromantiker um die Brüder Schlegel, Tieck, Novalis und Schelling erfahren hat.

Mochte aber die Interpretation, verstanden als Sinnauslegung der textlichen Überlieferung, in den Jahrzehnten nach 1800 bereits zur Kunst avancieren, für die es einer besonderen Begabung bedarf (der Germanist Emil Staiger konnte sein berühmtes Buch noch im späteren 20. Jahrhundert *Die Kunst der Interpretation* betiteln), so blieb der Begriff, sobald er auf Musik bezogen wurde, noch um die Mitte des Jahrhunderts umstritten. Wenn man bedenkt, daß das gesamte 19. Jahrhundert hindurch die Aufführung von Musik in rhetorischer Tradition weiterhin als »Vortrag« begriffen und bezeichnet wurde, ja daß sich in der zweiten Jahrhunderthälfte sogar – worauf ich noch zurückkommen werde – eine regelrechte semi-wissenschaftliche Disziplin der »Vortragslehre« auszubilden begann, dann verwundert es nicht, den um die Mitte des Jahrhunderts allmählich auch in der Musik gebräuchlich werdenden Begriff der Interpretation häufig negativ konnotiert zu finden. Den folgenden lapidaren Satz notierte im Jahre 1869 der angesehene Klavierpädagoge Louis Ehlert: »Es wird viel gesündigt durch die maßlose Uebertreibung des Interpretirens.« Was Ehlert hier als Gefahr sieht – nämlich unzulässiges und ungerechtfertigtes Hervortreten der Subjektivität des Interpreten – wird nachvollziehbar, wenn man den Kontext seiner lapidaren Behauptung in Rechnung stellt: nämlich seine (natürlich problematische) Auffassung von einem objektiven, weder dynamisch noch agogisch nuancierten Spiel der Klavierwerke Bachs, das er gegen die Spielweise einer jungen Generation von Pianisten glaubt verteidigen zu müssen: »Es sei erlaubt, über den Vortrag Bach'scher Klaviermusik hier noch einige allgemeine Bemerkungen einzuschalten. Kein Musikstück muß mit so unerschütterlicher Aufrechterhaltung des

Tempos gespielt werden, als eine Bach'sche Fuge. Nur die Fermaten sollen mit einem mehr oder weniger fühlbaren Zurückbleiben vorbereitet, der Triller, wo er die Fuge schliesst, breit und von oben ausgeführt werden. Den Eintritt des ›Führer‹ und ›Gefährten‹ hebe man durch deutliche Betonung hervor, ohne daß das Ganze jedoch den Charakter einer analytischen Expectoration annimmt. [...] Es wird viel gesündigt durch die maßlose Uebertreibung des Interpretirens. Mit einer Fuge wendet man sich immer nur an die Gebildeten, es darf also eine mittlere Höhe des Auffassungsvermögens billiger Weise vorausgesetzt werden.«<sup>2</sup>

Interessanterweise stellt fast zur gleichen Zeit ein anderer bedeutender Musikschriftsteller den Begriff der »Interpretation« in einen gänzlich positiven Zusammenhang. Carl Friedrich Weitzmann rühmte 1863 in seiner *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur* die Verdienste des gerade dreißigjährigen Hans von Bülow, der sich bewußt gegen die Komponisten- und für die Interpretenlaufbahn entschieden hatte: Bülow, so führt Weitzmann aus, »beschloß, durch die lebendige Interpretation der Meisterwerke der Vergangenheit und der Gegenwart seinen Ruhm zu erringen. Und er wurde der wunderbarste Wiedererwecker der Schöpfungen des ehrwürdigen Sebastian Bach, der geistvollste Erklärer der letzten Offenbarungen Beethovens, der hinreißendste Declamator der phantastischen Tondichtungen des ihm so innig verwandten Franz Liszt. Wie der Letztere alle seine Vorträge frei aus dem Gedächtnisse gehalten hatte, so nimmt auch H. v. Bülow die Composition der von ihm erwähnten Meister dergestalt in sich auf, daß er sie jedes mal wie im begeisterten Augenblicke zu improvisiren scheint.«<sup>3</sup> Die ganze positiv konnotierte Begriffsreihe Interpretation–Wiedererweckung–Erklärung–Declamation–Vortrag schließt sich hier also zu einer Kette, an deren Anfang und Ende die vormals konkurrierenden Begriffe »Interpretation« und »Vortrag« in trauter Eintracht stehen.

Die Aufwertung der musikalischen Vortragspraxis zur Interpretationskunst eigenen ästhetischen Rechts erfolgte im 19. Jahrhundert nicht zufällig – wie hier eben bei Carl Friedrich Weitzmann – im Umkreis der Schule Franz Liszts. Auf dem ästhetischen Gegenpol wurde dagegen – wie bei dem bereits zitierten Louis Ehlert – die Interpretation weiterhin beargwöhnt. Eduard Hanslick etwa hatte schon 1854 in seiner Programmschrift *Vom Musikalisch-Schönen* zwar durchaus den notwendigen Anteil der verlebendigen Subjektivität im Akt der musikalischen Reproduktion konzidiert – den er mit

- 2 Louis Ehlert: Vorwort zu Carl Tausigs Auswahlausgabe des Wohltemperierten Klaviers, S. [2]; J. S. Bach. / *Das Wohltemperirte Clavier / Ausgewählte Präludien und Fugen / bearbeitet und herausgegeben / von / Carl Tausig / mit einem Vorwort / von / Louis Ehlert*, Magdeburg: Heinrichshofen, VN 7500; die Originalausgabe war 1869 bei Trautwein in Berlin erschienen.
- 3 Carl Friedrich Weitzmann: *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*, Stuttgart 1863, S. 170 f.

»Wiederschaffen« übersetzt, nicht wie Weitzmann mit »Wiedererweckung« –, zugleich aber diese Subjektivität nach Möglichkeit in ihrer Reichweite limitiert: »Das Tonwerk wird geformt, die Aufführung erleben wir. So liegt denn das gefühlsentäußernde und erregende Moment der Musik im Reproductionsakt, welcher den electrischen Funken aus dunklem Geheimniß lockt und in das Herz der Zuhörer überspringen macht. Freilich kann der Spieler nur das bringen, was die Composition enthält, allein diese erzwingt wenig mehr als die Richtigkeit der Noten.«<sup>4</sup> Die bloße »Richtigkeit der Noten« indessen markiert genau jenen Vortragsstil, den Bülow als »langweilige Correctheit« oder als »ein tödtendes Buchstabiren« verpönte.<sup>5</sup>

So sind Sachverhalt und Begriff einer musikalischen Interpretation und Interpretationskunst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Diskussion. Keineswegs aber darf man davon ausgehen, daß der Begriff der »musikalischen Interpretation« seitdem eine allmählich durchgesetzte Erfolgsgeschichte durchlaufen hat. Im Gegenteil hätte er das 19. Jahrhundert um Haaresbreite nicht einmal überlebt: In seiner heftigen Ablehnung fanden sich so unterschiedliche Geister wie der spätromantische Hans Pfitzner, der neoklassizistische Igor Strawinsky und der neusachliche Paul Hindemith am Ende der 1920er Jahre in seltener Einmütigkeit. »Der ›schöpferische Interpret‹ ist ein Widerspruch in sich selbst«, behauptete Pfitzner, der im übrigen das »Werk« mit seiner »Wiedergabe« (statt seiner Interpretation) konfrontierte.<sup>6</sup> Die im 20. Jahrhundert gegen die »Interpretation« aufgebotenen Ersatzbegriffe – »exécution« (Igor Strawinsky), »Aufführung« (Paul Hindemith), »Reproduktion« (Rudolf Kolisch) – sind Symptome eines Unbehagens gegen die als usurpatorisch empfundenen Ansprüche musikalischer Praxis und damit doch zugleich Indizien für die inzwischen unwiderruflich etablierte Wirkungsmacht der Interpretation.

Nur kurz noch, um endlich den Blick auf die Begriffsgeschichte abzuschließen: Als Eintrag in Musiklexika erscheint das Stichwort »Interpretation« erstmals (und noch knapp) 1935 bei Hans Joachim Moser, im entsprechenden Band der Nachkriegsenzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) hingegen überhaupt nicht (das ist erst 1996 in der zweiten Auflage, mit einem ausführlichen Artikel von Hermann Danuser, nachgeholt worden). Heute ist im Deutschen der Begriff fest eingebürgert, allerdings durchaus in einem Kontext, den man beim alltäglichen Gebrauch des Begriffs keineswegs vergessen sollte und den kürzlich Albrecht Riethmüller in kaum übertriebener

- 4 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst* [1854], Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Dietmar Strauß, Bd. 1, Mainz 1990, S. 110.
- 5 Zit. nach Hans-Joachim Hinrichsen: *Musikalische Interpretation*. Hans von Bülow, Stuttgart 1999 (Beihefte zum *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 46), S. 355.
- 6 Hans Pfitzner: *Werk und Wiedergabe*, Augsburg 1929 (Gesammelte Schriften, Bd. 3), S. 21.

Pointierung folgendermaßen charakterisiert hat: »[...] es sind nicht so sehr die Musiker, die sich untereinander Interpreteten nennen, sondern es ist wohl zuvörderst der Musikmarkt – der Kommerz, das Publikum und die Kritik –, die nach ›Interpretationen‹ und vor allem ›Interpreten‹ rufen. [...] Am schönsten ist dies beim allmächtigen Interpreteten der Interpreteten in der Musik zu sehen, beim Dirigenten. Er interpretiert Musik weder im Sinne der Auslegung von Musikwerken durch Sprache noch im Sinne der selbsttätigen Ausführung; denn er ist der einzige Musiker, der keine Töne hervorbringt, sondern ist – wenigstens in actu eines Konzerts – ein Pantomime, für das Publikum durchweg bloß in Rückenansicht. [...] Trotz dieser eigenartigen Ausgangslage ist der heutige Dirigent le plus célèbre interprète auf dem Gebiet der Musik; als Typus ist er ein Produkt des 19. Jahrhunderts, der im 20. seine Triumphe gefeiert hat.«<sup>7</sup>

Man darf vielleicht nach unserem gesamten bisherigen *tour d'horizon* hinzufügen, daß nicht nur der Typus des Interpreteten ein Produkt des vorletzten Jahrhunderts ist, sondern überhaupt der gesamte Sachverhalt der Interpretation als solcher samt seiner allmählichen Bewußtwerdung. Wobei wir zurück beim eigentlichen Thema wären: Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert?



Der Aufstieg der musikalischen Interpretation gehört auch deshalb ins 19. Jahrhundert, weil er mit der zunehmenden professionellen Spaltung in Produzenten und Reproduzenten zusammenhängt. Ein paradigmatisches Studienobjekt für die Professionalisierung der Interpretationsinstanz ist der vorhin schon erwähnte Hans von Bülow; und bei seinem Beispiel will ich im folgenden auch bleiben, weil sich hier alle Aspekte und Probleme wie im Brennspiegel fassen lassen. Witzig und treffend hat Bülow die Differenz wie die Beziehung zwischen diesen Ebenen in einem seiner späten Briefe auf den Begriff gebracht: »Brahms' Mission ist zu pro-, meine zu repro-duzieren, also zwei Buchstaben mehr. Genügend für die wildeste Ambition!«<sup>8</sup> Dem qualitativen Minus des vermeintlich bloßen Nachbildens wird in ironisch gebrochener Bescheidenheit das quantitative Plus des »zwei Buchstaben mehr« entgegengesetzt.

Der 1830 geborene Hans von Bülow gehört, so wie etwa auch der Geiger Joseph Joachim, der ersten Generation an, mit der die Vorstellung einer musikalischen Interpretation überhaupt in Verbindung gebracht wurde; ja er benutzte den zugespitzten Begriff der »Interpretationskunst« seit den frühen 1870er Jahren sogar gelegentlich

- 7 Albrecht Riethmüller: ›Interpretation‹ in der Musik. Eine Skizze, in: Gerhard Funke/Albrecht Riethmüller/Otto Zwierlein: *Interpretation*, Stuttgart 1998, S. 17–30, hier S. 24.
- 8 Hans von Bülow: *Briefe und Schriften*, hg. von Marie von Bülow, Leipzig 1895–1908, Bd. 6, S. 251 (an Hermann Wolff, 5. 2. 1884).

selbst. Der eigentliche Sachverhalt indessen – daß nämlich Musizieren keineswegs im korrekten »Vortrag« sich erschöpfe – ist bereits eine Generation früher etwa durch Franz Liszt oder Clara Schumann zu öffentlichem Bewußtsein gekommen. Die Interpretationswürdigkeit, aber auch -bedürftigkeit von Musik ist den Zeitgenossen mit der Entdeckung ihrer Geschichtlichkeit, also mit der zunehmenden Herausbildung eines kanonisierten Repertoires aufgegangen: in allererster Linie an Beethoven, etwas später (zunächst noch unter dem vordergründigen Problem der angemessenen Aufführungspraxis verborgen) an Bach. Nicht zufällig hat eine berühmte Bach-Edition, nämlich diejenige des Wohltemperierten Klaviers durch Carl Czerny (1837), den folgenreichen Typus der sogenannten Interpretationsausgabe inauguriert, und zwar durch eine bei aller vordergründigen Texttreue für notwendig gehaltene Hinzufügung agogischer, artikulatorischer und dynamischer Zusatzangaben. Auch Bülow hat – das ließe sich im einzelnen detailliert belegen – seine Vorstellung einer auf Musik anzuwendenden Interpretationskunst am Spannungsverhältnis von älterer und zeitgenössischer Musik entwickelt. Ich kann das hier nur an wenigen Beispielen zeigen; zugleich bitte ich um Verständnis dafür, daß ich die anderenorts erörterte komplexe Methodik der Rekonstruktion von Bülows Spielweise aus Rezensionen, Selbstäußerungen und Editionen hier abkürze und vereinfachend mit deren Resultaten arbeite.<sup>9</sup>

Um die Tendenz dessen zu demonstrieren, was bei Bülow »Interpretation« genannt werden kann, gehe ich in drei Schritten vor. Ich kommentiere zunächst einige Beispiele aus seinen Editionen älterer Musik, die durch ihre Texteingriffe möglicherweise als kraß empfunden werden können; umso wichtiger ist es, deren Tendenz auch in den späteren, gleichsam »texttreuen« Editionen – und in Bülows ebenfalls vorgeblich »texttreuer« Spielpraxis – wiederzuerkennen. Seine Ausgabe der Sonaten von Carl Philipp Emanuel Bach ist stellenweise eher eine Bearbeitung als eine wirkliche Edition (und zwar viel konsequenter als die Bach-Ausgabe Czernys); unter anderem zeichnet sie sich durch die Ausfüllung des als allzu geringstimmig empfundenen Klaviersatzes aus. Das erste Beispiel zeigt ein typisches Verfahren: Hier wird im langsamen Satz der f-Moll-Sonate Wq 57,6 eine Mittelstimme hinzuerfunden, die aber nicht völlig frei, sondern motivisch beziehungsreich angelegt ist: als Imitation.

Im zweiten Beispiel sind die Eingriffe etwas subtiler, dafür in ihrer Tendenz noch klarer: In der Fuge aus Händels Suite HWV 428 wird a) das Fugensubjekt durch eine signifikante Artikulation (Legatobindung des punktierten Themenkopfes und anschließende Staccato-Artikulation) an allen Stellen seines Auftretens kenntlich gemacht und b) der solcherart kenntlich gemachte Themenkopf auch noch an geeigneten Stellen dem Tonsatz auf eine Weise unterschoben, die Händel selbst gar nicht vorgesehen hatte.

9 Ausführlich vgl. dazu Hinrichsen: *Musikalische Interpretation*.

The image shows two musical staves for Example 1. Staff 'a' is the original first edition, showing a simple melodic line in the right hand and a supporting bass line. Staff 'b' is Bülow's edition, which adds 'espress.' markings and specific fingerings (e.g., 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2) to the right hand, and more detailed bass line notation.

BEISPIEL 1 C. Ph. E. Bach: Sonate Wq 57,6, 2. Satz, T. 14  
a: Erstdruck, b: Bülows Ausgabe

The image shows two systems of musical notation for Example 2. The top system is marked 'Allegro.' and shows a complex, fast-moving passage with many beamed notes. The bottom system is marked 'Moderato deciso.' and shows a similar passage but with more dynamic markings like 'p dolce', 'cresc.', and 'p più f'. Both systems include '[etc.]' at the end of the first line.

BEISPIEL 2 G. F. Händel: Suite HWV 428, Fuge, T. 1 ff. und T. 21 f.  
oben: Ausgabe von F. Chrysander, unten: Ausgabe von H. von Bülow



Mit anderen Worten: Die motivisch-thematische Dichte des Händelschen Tonsatzes nimmt unter Bülows Händen signifikant zu. Wenig erstaunlich, daß im dritten Beispiel die Edition ohne flagrante Herausgeberzusätze und Texteingriffe auskommt: In seiner Edition von Johann Sebastian Bachs *Fantasie und Fuge BWV 904* verfährt Bülow in der motivisch verdeutlichenden Artikulation des Fugensubjekts ähnlich wie bei Händel; er kommt allerdings ohne hinzukomponierte Stimmen aus.

Der Vergleich mit dem neutralen Notenbild der neuen Bach-Gesamtausgabe zeigt sehr schön, daß erst in Bülows Ausgabe der Baß der Takte 20 ff. als Vorwegnahme des abgespaltenen Themenkopfes erscheint. Und zugleich zeigt sich in der Abfolge der drei Beispiele (a, b, c) eine Art musikgeschichtlicher Ideologie: Die thematisch-motivische Arbeit als Konstituens satztechnischer Dichte feiert ihren ersten Höhepunkt bei J. S. Bach; hier kann der Text von Herausgebereingriffen freigehalten werden. Als der Kern von Bülows Interpretationsästhetik erscheint die Unterwerfung des musikalischen Textes unter ein normatives Deutungsparadigma, das in den frühen Ausgaben bis hin zur Neustrukturierung des Interpretationsgegenstands reicht. Die Kompositionsstruktur wird nachträglich einer ihr nicht angemessenen Ästhetik angepaßt, durch die sie in eine ihrerseits bereits interpretationsgezeugte historische Fluchtlinie gerückt wird: Es sind die Wertvorstellungen der Dichte, der Ökonomie und der Arbeit, an denen sich auch Texte auszurichten haben, die dieser Ästhetik von sich aus nicht entgegenkommen. Der Herausgeber legt sie buchstäblich in den Tonsatz hinein; der Interpret wird sich später damit begnügen, sie vorgeblich nur aus ihm herauszulesen.

Man kann von hier aus leicht voraussagen, von welcher historischen Stufe an für Bülow der Notentext als sakrosankt gilt: Dies ist der Fall in seiner großen Beethoven-Ausgabe aus dem Jahre 1871. Diese Ausgabe hat, wie ähnliche Ausgaben anderer berühmter Interpreten auch, vornehmlich die Funktion, Bülows Interpretationsweise zu dokumentieren; sie erfüllt also ungefähr denselben Zweck, den seit der Erfindung technischer Reproduzierbarkeit von Musikaufführungen heute die Tonträger haben. Sie hat mithin einen ästhetischen und einen kommerziellen Aspekt. Es gibt zahlreiche Berichte von Ohren- und Augenzeugen, denen zufolge das Publikum in Bülow-Konzerten mit den aufgeschlagenen Bänden seiner Editionen saßen, um jedes Detail mitverfolgen und notieren zu können. Was aber begründete den Ruhm Bülows als des maßgeblichen Beethoven-Interpreten? Einmal die Tatsache, daß Bülow als erster Ende der 1870er Jahre Klavierzyklen gestaltete, die nahezu das Gesamtwerk Beethovens umfaßten; noch mehr aber der Umstand, daß erstmals in Bülows Klavierabenden alle fünf späten Sonaten – also Opus 101 bis 111 – im Zusammenhang erklangen: eine Idee, die Kritiker wie Eduard Hanslick anfangs noch geradezu als Verstoß gegen die Humanität empfanden. Der wichtigste Aspekt indessen war zweifellos Bülows Beethoven-Spiel selbst. Auch hier kann ich nur roh abkürzend verfahren und den als wesentlich empfundenen Aspekt



a

b

c

BEISPIEL 3 J. S. Bach: Fantasie und Fuge BWV 904; a: Ausgabe H. von Bülow, Beginn der Fuge, b: NBA, Fuge, T. 20ff., c: Ausgabe von Bülow, Fuge, T. 20ff.

hervorheben, der – wie dies von einer wirklichen Interpretation erwartet werden kann – die Gemüter spaltete und heftige Kontroversen auslöste: nämlich eine subtiler kaum denkbare Phrasierungs- und Nuancierungskunst, die sich wahrscheinlich an der Grenze zum Manieristischen bewegte, andererseits aber zum ersten Mal den feingliedrigen Motivbau Beethovenscher Werke glasklar und hörbar darlegte. Mit anderen Worten: Es war die Entdeckung und demonstrative Darstellung ihrer Struktur, der so genannten motivisch-thematischen Arbeit, die als Bülows eigentliche Interpretenleistung galt. In negativer Perspektive – nämlich in einer Rezension Hugo Wolfs nach den ersten drei der vier Wiener Beethoven-Abende Bülows (1887) – liest sich das so: »Leider steht er auch mit Beethoven auf ziemlich gespanntem Fuße. Vor allem erschreckt ihn der lebendige Beethoven. Um ihm aber doch beizukommen, schlägt er ihn einfach tot. Nun beginnt seine eigentliche Tätigkeit als Beethovenspieler. Sorgfältig wird die Leiche seziiert, der Organismus in seine subtilsten Verzweigungen verfolgt, die Eingeweide mit dem Ernste eines Haruspex studiert, und der anatomische Kursus nimmt seinen Verlauf. Dieser zerschnittene und zersägte Beethoven aber gehört ins Konservatorium und nicht in den Konzertsaal; geradeso wie in Kunstausstellungen nicht Gliederpuppen und Skelette ausgehängt werden, sondern eben Bilder. – In der Tat macht Bülow den Eindruck eines Menschen, der Maler werden will, über die Anatomie aber nicht hinauszukommen vermag. Indem er uns stets nur das Notengerippe entgegenhält und sich hauptsächlich mit den kunstvoll ineinandergefügten Knochen und Knöchelchen des musikalischen Organismus beschäftigt, wird ihm jedes Kunstwerk ein Totentanz, wie er an schneidender Ironie alles übertrifft, was in diesem beliebten Genre noch hervorgebracht wurde. – Wie sehr irrt sich doch Herr von Bülow, wenn er durch die pointierte Bezeichnung ›Beethovenvorträge‹ die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Belehrende seines Spieles hingelenkt zu haben glaubt! Ist sein Spiel wirklich belehrend? Als abschreckendes Beispiel gewiß. Charakterisiert der Titel ›Beethovenvorträge‹ das Spiel Bülows? Ja – sofern belehren zersetzen, vortragen, auch umbringen genannt werden kann; demnach der Konzertzettel nicht ›Beethovenvorträge‹, sondern ›Beethovenvivisektionen‹ anzukündigen hatte, wenn das Publikum über den eigentlichen Charakter dieses grausamen Beethovenmassakres aufgeklärt sein sollte.«<sup>10</sup>

Man kann dieser Tirade, die allerdings enorm hellsichtig eine wesentliche Intention von Bülows Interpretationspraxis erkennt, eine Menge begeisterter Gegenbeispiele an die Seite stellen – was ich mir hier erspare, um dafür lieber zum Schluß noch auf die nachhaltige Wirkung zu sprechen zu kommen, die Bülows Interpretationen auf die Beethoven-Auffassung des späten 19. und des 20. Jahrhunderts ausgeübt haben. Seine

10 Hugo Wolfs musikalische Kritiken, hg. von Richard Batka und Heinrich Werner, Leipzig 1911, S. 339; Original: Wiener Salonblatt, 6. 2. 1887.

Beethoven-Ausgabe jedenfalls enthält sich anders als diejenigen Bachs oder Händels jeglicher Herausgebereingriffe, hat dafür aber einen immens umfangreichen fortlaufenden Fußnotenkommentar, der philologisch-editorische Probleme, Lesarten und – dies vor allem – Hinweise zur praktischen Interpretation enthält. Als die ehrenvollste aller fachkompetenten Lobpreisungen für seine Herausgebertätigkeit konnte Bülow Friedrich Nietzsches enthusiastisches Urteil über die große Beethoven-Ausgabe betrachten, in der Nietzsche eine philologische Meisterleistung sah<sup>11</sup> (wobei in dem Umstand, daß Nietzsche kurz zuvor durch seine *Geburt der Tragödie* seinen eigenen Ruf als Philologe gründlich gefährdet hatte, eine besondere Pointe liegt).

Bülow's Beethoven-Interpretation mit ihrer bei den Zeitgenossen umstrittenen Tendenz zu subtilster Phrasierung und gleichsam analytischer Zerlegung des Tonsatzes in kleinste Motivbausteine hat bekanntlich das Interesse Hugo Riemanns wachgerufen. Riemanns Idee phrasierter Klassiker-Ausgaben und anschließend der Entwicklung einer metrisch-rhythmisch begründeten musikalischen Syntaxlehre ist, wie Riemann selbst mehrfach bezeugt hat, direkt aus Bülow's Hamburger Beethoven-Konzerten der 1880er Jahre hervorgegangen oder hat jedenfalls von ihnen entscheidende Impulse empfangen. Nicht erst Riemann war es so gegangen: Schon vorher, kurz nach 1870, war der in Paris lehrende Westschweizer Klavierpädagoge Mathis Lussy durch Bülow auf das Problem der Phrasierung und Artikulation aufmerksam geworden, das er einer Wissenschaftsdisziplin einordnete, die er Vortragslehre nannte. Wissenschaftlich, weil objektiv aus dem Phrasenbau begründbar, sollte sie jedenfalls nach Lussy's Überzeugung sein; auf Lussy's Idee einer objektivierbaren Vortragslehre hat dann Riemann aufgebaut. Ziel war das ausdrucksvolle Musizieren, das Mittel dazu die sinnvolle Phrasierung der Satzglieder bis zum Einzelmotiv hinab – eine Idee, die in der Klavierpädagogik bis ins 18. Jahrhundert etwa bei Türk zurückgeht, nun aber die ganze undurchschaute Problematik einer philologisch-hermeneutischen Textdeutung – also der analytischen »Interpretation« – in sich aufnahm. Bezeichnenderweise war Lussy's Hauptschrift *Traité de l'expression musicale* betitelt; die wirkungsmächtige deutsche Übersetzung dagegen trug den Titel *Die Kunst des musikalischen Vortrags. Anleitung zur ausdrucksvollen Betonung und Tempoführung*.

Riemann erhielt einen wortmächtigen Mitstreiter für seine Phrasierungstheorie in Bülow's früherem Schüler Carl Fuchs. Dessen Hauptschrift führte das propagandistische Anliegen ausdrücklich im Titel: *Die Freiheit des musikalischen Vortrages im Einklange mit H. Riemann's Phrasirungslehre*. Vordergründig richtete sich diese Vortragslehre auf die

11 Dies berichtet Bülow's Freund und Kollege Karl Klindworth brieflich als direkte Äußerung Richard Wagners: Wagner habe ihm von einer Äußerung Nietzsches erzählt, derzufolge »in der ganzen philologischen Literatur nicht ein Werk existire, das sich an Tiefe und critischer Schärfe Deiner Ausgabe der Beeth.schen Klavierwerke an die Seite stellen könne«; Brief Klindworth's an Bülow vom 20. 8. 1878; Berlin SBPK: Mus. ep. K. Klindworth 112, S. 3.

wissenschaftliche Erkenntnis der musikalischen Struktur. Entscheidend ist aber auch hier, daß die Vortragslehre zwar als ein objektiv intendiertes System der Rhythmik und Metrik, also als eine wissenschaftliche Theorie der musikalischen Syntax daherkommt, aber in Wirklichkeit auf eine musikalische Praxis des durch und durch beseelten musikalischen Ausdrucks zielt. Damit wird die wissenschaftlich gemeinte Vortragslehre, ohne dies selbst zu merken, zur Lehre von der Kunst der Interpretation. Denn was der uninformierte Musikvortrag angeblich verfehlt, der durch die Vortragslehre informierte hingegen herausstellt, ist in Wirklichkeit nichts anderes als das, was frühere Kritiker (wie der eingangs erwähnte Louis Ehlert) geradezu als »maßlose Uebertreibung des Interpretierens« gebrandmarkt hatten: Es ist, in der Formulierung von Carl Fuchs, »das lebendig Wirkungsvolle, das innig Ergreifende, das ungesucht Interessante« der Musik.<sup>12</sup> Doch kann man genauso gut umgekehrt behaupten, daß praktisches musikalisches Interpretieren der kanonischen Texte erst die Dimension der für wissenschaftlich analysierbar gehaltenen Struktur in den Vordergrund geschoben hat.

Sensibilisiert für das Problem wurden Riemann und Fuchs nach eigenem Bekunden durch die Instanz der musikalischen Praxis, genauer: der musikalischen Interpretation. Die Relation von Ausdruck und Struktur der Musik beginnt sich damit zu verschieben. Die exakte Befolgung des strukturell für richtig Erkannten, so etwa die beständige Argumentation von Carl Fuchs, garantiert auch das Treffen des richtigen Ausdrucks der Musik. Scheinbar wird damit der Ausdruck gegenüber der Vortragslehre im Zeitalter der Empfindsamkeit und gegenüber der zeitgenössischen Inhaltsästhetik lediglich von einer intuitiv zu erfassenden Instanz zum Gegenstand einer rationalen Erfassung. In Wirklichkeit jedoch hat sich hier das Paradigma des Musikverstehens einschneidend verändert. Für den von Riemann bekämpften Friedrich von Hausegger etwa muß »Musik als Ausdruck«, so der programmatische Titel seines Hauptwerks, »sofort und ohne Hilfe complicirter Reflexionsthätigkeit erkannt werden können.«<sup>13</sup> Anders dagegen und fast diametral entgegengesetzt bei Riemann: Musikalische Werke sind für Riemann ausdrücklich da, um »verstanden« zu werden, und zwar keineswegs unmittelbar und direkt: »Die erhabenen Meisterwerke unserer großen Komponisten sind ein Schatz von nicht geringerem Werte als die Werke der großen Dichter, Maler und Bildhauer. Daß sie nicht eines ähnlichen eingehenden Studiums, einer ähnlichen detaillierten Kommentierung würdig wären wie diese, wird im Ernst niemand meinen, und der Wahn, daß die Musik nur so weit etwas wert sei, als sie direkt verstanden werden könne, schwindet denn doch

12 Carl Fuchs: *Die Zukunft des musikalischen Vortrages und sein Ursprung. Studien im Sinne der Riemannischen Reform und zur Aufklärung des Unterschiedes zwischen antiker und musikalischer Rhythmik*, Danzig 1884, S. 42.

13 Friedrich von Hausegger: *Musik als Ausdruck*, 2. Aufl., Wien 1887, S. 228.

wirklich in neuerer Zeit immer mehr. Schon haben sich hochangesehene Tonkünstler nicht gescheut, auszusprechen, daß wir Bach und Beethoven noch gar nicht verstehen. Sie verstehen zu lernen, ist die Aufgabe des 20. Jahrhunderts, nachdem das 19. den Anstoß zu ernsthaften Bemühungen in dieser Richtung gegeben hat.«<sup>14</sup>

An der Entwicklung von Hugo Riemanns Theorieschriften ist dieser Weg – gerade in seiner Verflochtenheit mit der Praxis des Klavierspiels – exemplarisch nachvollziehbar: Aus der seit der Jahrhundertmitte von ästhetischen Begründungszusammenhängen fortstrebenden Kunstlehre ist um 1900 eine (dem Anspruch nach) exakte Wissenschaft der musikalischen Syntax samt einer veritablen Theorie der musikalischen Analyse geworden – mit Folgen für Selbstverständnis und Methodik der Musikwissenschaft bis weit ins 20. Jahrhundert hinein.

14 Hugo Riemann: *Vademecum der Phrasierung* [1900], Berlin 1923, S. 91.

## Inhalt

<b>Verzeichnis der Tonbeispiele</b>	6
<b>Roman Brotbeck</b> Einleitung	9
<b>Hans-Joachim Hinrichsen</b> Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs	13
<b>Dirk Börner</b> Carl Czerny – oder: Was würde passieren, wenn wir ihn wirklich ernst nähmen?	26
<b>Ivana Rentsch</b> Der »natürliche Ausfluß« des »Unmusikalischen«. Zum Rezitativ in der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts	37
<b>Arne Stollberg</b> »... daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ«. Richard Wagner als Gesangspädagoge	49
<b>Walther Dürr</b> Schuberts Dynamik. Beobachtungen am Manuskript	65
<b>Clive Brown</b> Singing and String Playing in Comparison: Instructions for the Technical and Artistic Employment of Portamento and Vibrato in Charles de Bériot's <i>Méthode de violon</i>	83
<b>Manuel Bärtsch</b> Chopins Schlafrock. Von der Selbstauflösung der Romantik nach 1850	109
<b>Tomasz Herbut</b> Chopins Pedal. Bemerkungen eines heutigen Interpreten	132
<b>Jesper Bøje Christensen</b> Was uns kein Notentext hätte erzählen können. Zur musikalischen Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente	141
<b>Anselm Gerhard</b> »You do it!« Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik	159
<b>Claudio Bacciagaluppi</b> Die Kunst des Präludierens	169
<b>Roman Brotbeck</b> Das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts« an der Hochschule der Künste Bern	189
<b>Die Autoren der Beiträge</b>	202
<b>Namen-, Werk- und Ortsregister</b>	204

ZWISCHEN SCHÖPFERISCHER INDIVIDUALITÄT  
UND KÜNSTLERISCHER SELBSTVERLEUGNUNG

Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert •

Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi,

Roman Brotbeck und Anselm Gerhard



MUSIKFORSCHUNG DER  
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 2



Dieses Buch ist im Juni 2009 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter [www.editionargus.de](http://www.editionargus.de). Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf *Munken Premium Cream*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier, das von der Papierfabrik Munken in Munkedals/Schweden gefertigt wird. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, wird von der Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich hergestellt. Das Vorsatzpapier *Caribic Cherry* stammt von Igepa in Hamburg. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Gedruckt wurde es mit Unterstützung der Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der Universität Bern. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2009. Printed in Germany. ISBN 978-3-931264-82-6