

WESTFÄLISCHE
WILHELMS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER

Der musikalische Vortrag im 19. Jahrhundert

Musiktheoretische und -ästhetische Untersuchungen

Misei Choi

Musikwissenschaft

Der musikalische Vortrag im 19. Jahrhundert
Musiktheoretische und –ästhetische
Untersuchungen

Inaugural-Dissertation
Zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu
Münster(Westf.)
Vorgelegt von Misei Choi
aus Süd-Korea
2009

Dekan: Prof. Dr. Dr. h. c. Wichard Woyke

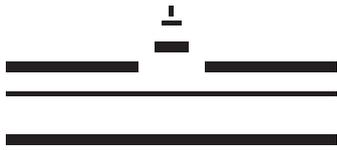
Referent: Prof. Dr. Winfried Schlepphorst

Korreferent: Prof. Dr. Jürgen Heidrich

Tag der mündlichen Prüfung: 16. Dezember 2005

Misei Choi

Der musikalische Vortrag im 19. Jahrhundert



WESTFÄLISCHE
WILHELMS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XVIII

Band 1

Misei Choi

Der musikalische Vortrag im 19. Jahrhundert

Musiktheoretische und -ästhetische Untersuchungen

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Misei Choi

„Der musikalische Vortrag im 19. Jahrhundert“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XVIII, Band 1

© 2010 der vorliegenden Ausgabe:

Die Reihe „Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster“ erscheint im Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG Münster

www.mv-wissenschaft.com

ISBN 978-3-8405-0003-9 (Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz:6-89499411886 (elektronische Version)

© 2010 Misei Choi

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Misei Choi

Umschlag: MV-Verlag

Druck und Bindung: MV-Verlag

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde 2005 von der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster als Dissertation angenommen. Für die Druckfassung wurde der Text geringfügig verändert.

Mein Dank gilt an erster Stelle meinem verehrten Doktorvater und Lehrer, Herrn Professor Dr. Winfried Schlepphorst, der den Fortgang dieser Arbeit wohlwollend verfolgt und durch zahlreiche gute Gespräche, Ratschläge und konstruktive Kritik entscheidende Denkanstöße für diese Arbeit gegeben hat. Seine Bedeutung als wissenschaftliche Vorbilder reicht weit über diese Arbeit hinaus. Ebenfalls danken möchte ich Herrn Professor Dr. Jürgen Heidrich, der das Korreferat erstellt hat, zumal er vordringliche Dinge zu bewältigen hatte. Frau PD. Dr. Ursula Reitemeyer-Witt hat von ästhetischer Seite her während meines Studiums unterstützt. Ihr sei herzlich gedankt. Auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Universitäts- und Landesbibliothek Münster sei für die freundliche Unterstützung bei der Beschaffung der notwendigen Mikrofilmkopien gedankt.

Ohne das hilfreiche Entgegenkommen und Engagement meiner Freunde wäre die Arbeit in dieser Form nicht zustande gekommen. An dieser Stelle gilt hier mein Dank meinen Freunden Heinrich Geißler und Dr. Michael Philipp. Heiner Geißler hat die Studie seit ihren Anfängen als geduldiger und kritischer Diskussionspartner begleitet und für die erste Fassung dieser Arbeit die mühsame Aufgabe des Korrekturlesens bereitwillig übernommen. Michael Philipp bin ich für seinen moralischen Beistand und sein außerordentliches Engagement in der Bearbeitung der Druckfassung sehr dankbar. Ferner seien Christine Deligne, Dr. Christine Unsöld, Manfred Fink und Peter Hollmann für viele ideenreiche Hinweise und Aufmunterung gedankt.

Ganz besonders danke ich meiner ehemaligen Klavierlehrerin Sun-Hee Kim für ihre musikalische Anregungen und Ratschläge. Ein weiterer Dank gilt auch Maria und Hans-Jürgen Hemmen, die mich mit wertvollen Gesprächen und Gedanken unterstützt haben.

Mein herzlicher Dank gilt meinem Freund Jan Dirk, meinen Eltern und meinen Geschwistern, die mir mit großer Liebe und überhaupt vielfältiger Hilfe zur Seite gestanden haben.

Inhaltverzeichnis

Einleitung	5
Zum Stand der Forschung	12
I. Grundlagen und Tradition von Werkrealisierung und Interpretation im 19. Jahrhundert	16
1 Das Verhältnis zur Vergangenheit	16
1.1 Die Ausbreitung des Historismus	16
1.1.1 Historismus und Interpretation: Von der Kompositions- zur Interpretationskultur	16
1.1.2 Die Entwicklung des Konzertwesens	22
1.1.3 Die Repertoirebildung	25
1.2 Der Begriff des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert	39
1.2.1 Die Autonomisierung der Kunst und Künstlers	39
1.2.2 Das Inhaltsproblem bei E.T.A. Hoffmann, Hegel und Hanslick	44
E.T.A. Hoffmann	44
Hegel	50
Hanslick	52
1.2.3 Das Werk als Produktion und Reproduktion	57
2 Die Virtuosität als historisches Phänomen und ästhetisches Problem	61
2.1 Virtuosität und Autonomie: Interpretation als Kunstwerk	61
2.2 Zum Phänomen der instrumentalen Virtuosität	64
2.2.1 Virtuosität und Trivialität	64
2.2.2 Virtuosität und Komposition	65

II.	Der Begriff des Vortrags in der Musikästhetik und in den musiktheoretischen Schriften des 19. Jahrhunderts	70
1	Die philosophischen Grundlagen in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts	70
2	Die Entwicklung des musikalischen Vortragsbegriffs	76
3	Die ästhetischen Grundlagen des Vortrags im 19. Jahrhundert	81
3.1	Werk- und vortragsästhetischer Ausdruck	81
3.2	Die objektive und subjektive Komponente	85
3.3	Die Idee als plastisch ausgeprägter Inhaltsgegenstand	95
4	Musik und Vortrag als Medium der Kommunikation: Komponist, Interpret, Hörer und Presse	100
III.	Die Vortragsästhetik zwischen interpretatorischer Freiheit und Werktreue	105
1	Die klassisch-frühromantische Tradition	105
	Johann Nepomuk Hummel	107
	Carl Czerny	112
	August Leopold Crelle und seine Ausdruckslehre	126
2	Die Vortragslehren in der Mitte des 19. Jahrhunderts	138
	Gustav Schilling und die Systematisierung der allgemei- nen Musiklehre	138
	Adolf Bernhard Marx	145
3	Die Vortragslehren des späten 19. Jahrhunderts:	
	Zwischen Gefühlssprache und Objektivierung	156
	Hugo Riemann	158
	Riemanns Phrasierungslehre	167

Carl Fuchs	172
Otto Klauwell	176
Mathis Lussy	184
Franz Kullak	189

IV. Schlussbetrachtung: Werktreue oder interpretatorische Freiheit? 196

Literaturverzeichnis 200

Abkürzungen 212

Einleitung

Der Begriff des musikalischen Vortrags ist im 19. Jahrhundert von unterschiedlichen Meinungen und Traditionen geprägt. Der musikalische Vortragsbegriff entwickelt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Tradition der aufklärerischen Rhetorik¹ und beherrscht dementsprechend im Bereich des musikalischen Vortrags die auf der älteren Affektenlehre beruhende Wirkungsästhetik. Die musikalischen Vortragslehren des mittleren 18. Jahrhunderts dienten in der Regel einem praktisch-pädagogischen Zweck und konzentrierten sich auf ein Instrument oder den Gesang. Der Vortrag stand unter dem Einfluss der Ästhetik der Aufklärung und der Kern des Vortrags lag demnach nicht in der interpretatorischen Dimension, sondern in der Befolgung von Regeln, d. h., der Vortrag hatte in erster Linie fehlerfrei zu sein.

Erst die Etablierung der Autonomieästhetik in den Jahrzehnten um 1800 schuf die Grundlage, auf der sich die Bedingungen für die Möglichkeit einer werkästhetisch begründeten Interpretation ergeben haben. Wenn sich um 1800 der Bedeutungswandel des Vortragsbegriffs von der rein auführungspraktischen Dimension zu einem zentralen Problem der Interpretation vollzog, so ist dadurch die Realisierung musikalischer Texte in eine Phase getreten, in der die Umsetzung einer Komposition in klingende Musik nicht nach den Kriterien richtig oder falsch bewertet werden kann, sondern das ästhetische Verstehen im Vordergrund steht und dadurch eine Vielfalt interpretatorischer Möglichkeiten realisierbar macht.

Der musikalische Vortragsbegriff des 19. Jahrhunderts hängt demnach eng mit der Frage zusammen, wie sich die Individualität des Interpreten zu der im Notentext fixierten Autorität des Komponisten verhält. Solange die Tradition der Personalunion von Komponist und Ausführendem Bestand hatte, konnte von einem Spannungsverhältnis zwischen der Intention des Autors und der Subjektivität des Interpreten noch keine Rede sein. Diese Polarisierung entstand dadurch, dass im Zuge des Historismus ein großer Teil der im Konzertsaal aufgeführten Musik nicht mehr die Musik der eigenen Gegenwart war, sondern Werke aus der Vergangenheit ausgeführt

¹ Ulrich Siegele, Artikel *Vortrag*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1, Kassel u. a. 1968, Band 14, Sp. 16-31.

wurden. Damit wurde die klangliche Realisierung einer Komposition zu einer Auseinandersetzung mit den Prinzipien älterer Musik und der Interpretationspraxis der jeweiligen Gegenwart.

Die vorliegende Arbeit stellt sich die Frage nach den Vorstellungen, die die Zeit der Romantik, etwa zwischen 1815 und 1890, mit dem Begriff „musikalischer Vortrag“ verbunden hat. Dieser Zeitraum gliedert sich durch eine Zäsur um 1850 in zwei Hälften. Gerade um die Mitte des 19. Jahrhunderts wird die Musik von Kompositionen beherrscht, die von „außermusikalischen“ Momenten erfüllt sind, „die zwar mit der Musik verbunden sind, aber nicht zu deren Substanz gehören“², vor allem die Opern Richard Wagners, die Programmsymphonien von Hector Berlioz und die Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt. Nach 1850 hat nun die „absolute“ Musik, die von jeglicher außermusikalischen Sinngebung losgelöst ist und weder eines Textes noch eines Programms bedarf, in steigendem Maße an Einfluss gewonnen. Im Zusammenhang mit dieser Situation ist die These Hanslicks, dass die Instrumentalmusik das „rein Musikalische“³ repräsentiere, für die Musikästhetik und Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, vor allem im Hinblick auf die Auseinandersetzung um die Gefühlsästhetik und den musikalischen Formbegriff, von herausragender Bedeutung.

Wie unmittelbar der Begriff des musikalischen Vortrags mit dem Ausdruck menschlicher Gefühle zusammenhängt, der im 19. Jahrhundert ein wichtiges, vielleicht das wichtigste Thema der Musikästhetik war, soll die vorliegende Untersuchung darlegen. Sie verfolgt das zentrale Anliegen, die Kategorie des musikalischen Vortrags mit der Geschichte des Werkbegriffs in Beziehung zu setzen und in die Geschichte der philosophischen Hermeneutik einzubinden. Das von Nikolaus Listenius (Wittenberg 1533) stammende Wort „Musica poetica“ definiert das kompositorische Schaffen als vollendetes und vollständiges Werk („opus perfectum et absolutum“); wie Walter Wiora feststellt, ist es vollendet nur im Verhältnis zu seiner Entstehung, aber unfertig im Verhältnis zu seiner jeweiligen Klangwerdung.⁴ Die Komposition selbst ist stumm, sie muss als begriffenes und

² Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 298

³ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, Nachdruck Darmstadt 1965, S. 1.

⁴ Walter Wiora, *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1983, S. 18.

durch Interpretation angeeignetes Werk zur klingenden Erscheinungsform gebracht werden. Außerdem bedarf die Musik der akustischen Darstellung als grundlegende Voraussetzung der Rezeption.

Mit der Historisierung der Musikkultur ist die Musikpraxis an musikalischen Werken vergangener Epochen orientiert, die über ihre Zeit hinaus „stets erneut zum Erklingen gebracht“⁵ fort dauern. Die Entstehung des Konzertwesens ermöglichte regelmäßige, wiederholte Aufführungen der gleichen Werke und führte hierbei zu der Herausbildung eines so genannten klassischen Repertoires (Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven). Umgekehrt kann man sagen, dass die Institutionalisierung des Konzertwesens nur durch eine solche Herausbildung eines mehr oder minder stabilen Repertoires möglich war.⁶ Ein wesentlicher Faktor ist hierbei die Qualität der Virtuosität, die nicht nur vom Standpunkt des Interpreten, sondern auch vom Werk her gesehen werden kann. Zum Phänomen der Virtuosität im 19. Jahrhundert gehört zwar die Virtuosität als Spielkunst, die den Ausführenden ins Zentrum des ästhetischen Interesses rückt. Hanslick meint:

„Liszt’s Spielweise [war] bei aller Genialität ungleich und hatte zu viel vom absoluten Virtuositentum, um in den höchsten und reinsten Begriff der Kunst aufzugehen.“⁷

Andererseits beschränkt die Virtuosität als Interpretationskunst den Spielraum der Subjektivität auf eine objektive Ebene und orientiert sich an der idealen Werkinterpretation. Die im 19. Jahrhundert problematisierte Frage nach dem ästhetischen Wert einer Reproduktion bringt die Frage nach den Grenzen der Werktreue in der Wiedergabe mit sich. Auf eines der Grundprobleme in diesem Zusammenhang weist Brendel hin:

„In der Kunst der Ausführung tritt ... die Persönlichkeit des Künstlers selbst unmittelbar in den Bereich der Kunst ein; sie ist es, welche die unmittelbare,

⁵ Stefan Kunze (Hg), *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber 1987, S. VIII.

⁶ Vgl. Kurt Blaukopf, *Symphonie, Konzertwesen, Publikum*, in: *Die Welt der Symphonie*, hrsg. von Ursula von Rauchhaupt, Hamburg 1972, S. 9.

⁷ Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, S. 337.

augenblickliche Gewalt der Tonkunst am eindringlichsten veranschaulicht.“⁸

Musik als ausgeführte Kunst kann aus mehreren Blickwinkeln untersucht werden. Die Komposition wird durch die Aufführung zu einem Akt der Interpretation, die nicht nur Realisierung des Werks überhaupt ist, sondern auch eine Notwendigkeit für die Werkkenntnis des Publikums. Die Kategorien des Vortrags schließen „die Vorstellung eines kommunikativen Zusammenhangs“⁹ ein; Interpretation steht nicht nur zur Komposition bzw. Autorensubjektivität, sondern auch zum Publikum in Relation. Die Aufführung als Stufe eines kommunikativen Prozesses ist

„nicht nur objektgerichtete Darstellung, Darbietung und Realisierung des Werks, sondern zugleich als „Vermittlung“ zwischen Realisierung und Rezeption, zwischen Werk und Hörer subjektgerichtet, adressatenorientiert.“¹⁰

Dazu kommt mit dem Umbruch im gesamten Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Entstehung und Ausbreitung einer auf das Einzelwerk gerichteten kritischen Musikbetrachtung auf; neben dem Interpreten

„schalteten sich ... als eine zwischen Publikum, Musikereignis und Musikwerken vermittelnde Instanz die Musikkritik bzw. mehr oder minder ausführliche Werkrezensionen ein“¹¹.

Der musikalische Vortrag im 19. Jahrhundert bewegt sich in Spannungsfeld zwischen der objektiven Ausführung einerseits und extrem subjektiver Interpretation andererseits. Welche unterschiedlichen Aspekte der Vortrag im 19. Jahrhundert einschließt, liest man in Hegels Ästhetik. Er unterscheidet zwei verschiedene Hauptarten der ausübenden musikalischen Kunst:

⁸ Franz Brendel, *Die Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*. 32 Vorlesungen, Leipzig 1851, erw. Neuausg. ed. R. Hövker, 1906, S. 471.

⁹ Hanns-Werner Heister, *Das Konzert, Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven 1983, S. 403.

¹⁰ Ebd., S. 414.

¹¹ Stefan Kunze, *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber 1987, S. 10.

„Die eine versenkt sich ganz in das gegebene Kunstwerk und will nichts weiteres wiedergeben, als was das bereits vorhandene Werk enthält; die andere ist nicht nur reproduktiv, sondern schöpft Ausdruck, Vortrag, genug, die eigentliche Beseelung nicht nur aus der vorliegenden Komposition, sondern vornehmlich aus eigenen Mitteln.“¹²

Diese Problematik wirft die Frage auf nach werkgetreuer Interpretation und künstlerischer Freiheit. Geschriebener Text und Vortrag sind zwar zunehmend aufeinander bezogen, aber sowohl die expressiven Momente als auch die agogischen oder dynamischen Differenzierungen, die den Charakter einer Interpretation bestimmen, erscheinen nicht in dem schriftlich fixierten Notentext. Dabei wird für den Interpreten der Akt der künstlerischen Gestaltung zum Prozess der Umsetzung der Komponistenintention einerseits und der Interpretenssubjektivität andererseits. Letztendlich spielt jedoch der Interpret als Subjekt eine maßgebende Rolle, worauf H. H. Eggebrecht hinweist:

„Die richtige (richtig etwa im Sinne des vom Komponisten Gemeinten), die endgültig zutreffende klangliche Verwirklichung eines Textes kann es nicht geben, obwohl sie das Ziel jeder Interpretation ist oder sein kann. Das Umsetzen ist bei jeder Note ein individueller Prozeß“¹³

Daran wird deutlich, wie die Kategorien des musikalischen Vortrags im 19. Jahrhundert von dem Dichotomisierungsprozess zwischen Komponist und Interpret und von der Individualisierung des Denkens und Empfindens bestimmt werden. In der Zeit der Subjektivierung des Ausdrucks vollzieht sich das musikalische Erlebnis im Individuum, „die Wirkung des Musikwerks in seiner akustischen Gestalt aber ist ebenso wie auf das einzelne Individuum auf eine im Raum begrenzte Masse von Individuen — das Publikum — gerichtet“¹⁴. In diesem Zusammenhang ist die ästhetische Polarisierung der musikalischen Kultur in die beiden Extreme von Trivialisierung und Ästhetisierung zu nennen.¹⁵

¹² G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von F. Bassenge, Frankfurt a. M. 1965, I. Bd., S. 74.

¹³ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik verstehen*, München 1995, S. 55.

¹⁴ Karl Gustav Fellerer, *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts*, I. Band: Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert, Regensburg 1984, S. 14.

¹⁵ Vgl. Bernd Sponheuer, *Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des*

Der musikalische Vortrag ist insofern kein isoliertes Problem der Musikästhetik im 19. Jahrhundert gewesen; demnach gibt es eine endlose Zahl von Querbindungen zu benachbarten Gebieten, Themen und Fragen, deren Dringlichkeit und Bedeutung im Zusammenhang mit einer Darstellung der Vortragslehre nicht außer Acht gelassen werden können. Diese Arbeit stellt zwar den musikalischen Vortrag in den Mittelpunkt der Erörterungen, aber die dabei auftretenden Probleme werden im Zusammenhang mit der allgemeinen geisteswissenschaftlichen Methodenreflexion betrachtet: Die Geisteswissenschaft war im 19. Jahrhundert einerseits dem deutschen Idealismus, vorzugsweise dem romantischen Historismus verpflichtet, andererseits erreichte unter der zunehmenden Führung der Naturwissenschaften in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die positivistische Sichtweise einen höheren Stellenwert.

Die Entwicklung des musikalischen Vortragsbegriffs bahnt sich im 18. Jahrhundert, insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Im Laufe des 19. Jahrhunderts steht die Vortragstheorie in wachsendem Maße unter den Voraussetzungen der Autonomieästhetik und macht die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk in romantischer Dichtung, Kritik, philosophischer Abhandlung und wissenschaftlicher Erörterung zum wichtigsten Thema. Die musikphilosophischen, -theoretischen und -ästhetischen Anschauungen als wichtige Aspekte des musikalischen Vortrags entfalten sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit einem zahlenmäßigen Anwachsen musiktheoretischer Werke und musikalischer Fachzeitschriften. Die Mitte des 19. Jahrhunderts ist zugleich der Zeitraum, in dem sich eine tief greifende Wandlung in der Kategorie des musikalischen Vortrags im Sinne des Hanslickschen Klassizismus vollzogen hat, der sich von der „verrotteten Gefühlsästhetik“¹⁶ distanziert. Eggebrecht sieht in Hanslicks Idee „einen Wendepunkt der Musikbetrachtung ... Hanslicks Schrift lenkte den Blick auf das eigenständig Musikalische der Musik und die Besonderheit des je erklingenden Kunstwerks“¹⁷.

In Anbetracht des Musikverständnisses im 19. Jahrhundert, in dem nicht

19. Jahrhunderts, in: Archiv für Musikwissenschaft, hrsg. von H. H. Eggebrecht, Wiesbaden, 37 (1980), S. 1-31.

¹⁶ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonsetzkunst*, Leipzig 1854, Nachdruck Darmstadt 1965, S. 5.

¹⁷ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik als Tonsprache*, in: AfMw 18 (1961), S. 74.

mehr nur das Musikstück, sondern auch die akustische Darstellung und Rezeption als historische Kategorie an bestimmte äußere, gesellschaftliche Bedingungen gebunden sind, ist die zeitliche Begrenzung auf das 19. Jahrhundert bewusst gewählt worden. Historische und ästhetische Erörterungen sind in dieser Arbeit als Grundlagen und Voraussetzungen notwendig. Im Hintergrund dieser Erörterungen steht die Frage, ob und inwieweit die ästhetischen Vorstellungen etwas zum besseren Verständnis einer angemessenen Ausführung der Musik des 19. Jahrhunderts beitragen können. Es ist dabei wichtig, dass die ausgewählten Vortragslehren der Romantik auf der Grundlage des zeitgenössischen ästhetischen Verständnisses analysiert werden.

Im ersten Kapitel werden die Grundlagen und Traditionen untersucht, in welche die Kategorie des musikalischen Vortrags eingebunden war und die in Bezug auf das 19. Jahrhundert historisch relevant sind. Dazu gehören die gesellschaftlichen Bedingungen und ihre Auswirkungen auf das Geistesleben und das wissenschaftliche Denken. Ferner wird die historische Dimension der Werkbetrachtung und die an den Werkbegriff gebundene Idee der Autonomie behandelt, die als Voraussetzung für die Erfassung des musikalischen Kunstwerks dient, insbesondere für die Frage nach Werk und Wiedergabe. Diese geschichtlichen und theoretischen Erörterungen sind notwendig, um aufzuzeigen, welche wechselseitige Bedeutung Werk und Virtuosität in der romantischen Tradition zukam.

Das zweite Kapitel befasst sich mit dem eigentlichen Kernproblem, das in dem Verhältnis zwischen dem „Verstehen der positiv gegebenen Textbedeutung“¹⁸ und der Subjektivität besteht, die mit der Trennung des Komponisten vom Interpreten und mit der wachsenden Historisierung des Musiklebens im 19. Jahrhundert einhergeht.

Die Gliederung des dritten Kapitels in drei Teile ist darin begründet, dass man für den Zeitraum von 1815 bis 1890 drei Stadien der Begriffsbildung unterscheiden kann, die sich relativ unabhängig voneinander entwickelt haben. Die Entwicklungslinie, die im ersten Teil geschildert wird, findet ihren Ausgangspunkt in der Ästhetik der Empfindsamkeit, die sich bis weit in das 19. Jahrhundert fortgesetzt. In den Vortragslehren des frühen 19.

¹⁸ Hermann Danuser, *Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie*, in: *Musik befragt — Musik vermittelt*, Peter Rummenhüller zum 60. Geburtstag, hrsg. von Thomas Ott und Heinz von Loesch, Augsburg 1996, S. 77.

Jahrhunderts ist einerseits die Tradition der Wirkung und der barocken Affektenlehre noch gegenwärtig, andererseits beginnt die romantische Epoche des ästhetischen Werkbewusstseins.

Der zweite Teil untersucht den Wendepunkt der Ästhetik des Vortrags in den Jahren zwischen 1830 und 1848, als die Virtuosität ihren geschichtlichen Höhepunkt erreichte und die mit dem Phänomen der Virtuosität zusammenhängende ästhetische Polarisierung sich herausbildete.

Der dritte Teil versucht die tief greifenden musikgeschichtlichen Veränderungen um 1850 im Licht der Vortragstheorien zu reflektieren. In ästhetischer Hinsicht liegt der Schwerpunkt auf dem Bedeutungswandel der Musik, der durch die Idee der musikalischen Form und der musikalischen Logik bezeichnet ist. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Epoche zwischen 1850 und 1890, war eine Ära der Romantik in einem unromantischen, durch positivistische und realistische Tendenzen geprägten Zeitalter. Das Spannungsverhältnis zwischen der positivistischen und der romantischen Haltung wird anhand der unterschiedlich orientierten Autoren dargestellt.

Der musikalische Vortragsbegriff im 19. Jahrhundert als geschichtliches Phänomen ist bisher noch nicht Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung gewesen. Ziel der Arbeit ist eine auf breiterer Basis angelegte Darstellung, welche die historische Entwicklung und Verwendung der Begriffe sowie deren zentrale Aspekte und Querverbindungen im Spiegel der Vortragslehren des 19. Jahrhunderts thematisiert. Ferner soll die Entwicklung zum gegenwärtigen Verständnis nachgezeichnet und den damit verbundenen Problemen der musikalischen Interpretation nachgegangen werden.

Zum Stand der Forschung

Die Untersuchung der historischen Aufführungskunst hat in den vergangenen zwanzig Jahren verschiedenartige Schwerpunkte und Entwicklungen gezeitigt. Die Forderung nach der wechselseitigen Auseinandersetzung von geschichtlicher und ontologischer Betrachtung der Kategorie der Interpretation ist ein wichtiger Gegenstand historischer und systematischer Musikwissenschaft, insbesondere von Fragen der Rezeptionsforschung, geworden.

Die für diese Arbeit relevante wissenschaftliche Literatur lässt sich in zwei Gruppen aufteilen. Zunächst gibt es zahlreiche Untersuchungen aus dem thematischen Umfeld, das zwar nicht direkt zu den von der Vortragsästhetik ausgehenden Fragestellungen gehört, aber in alle möglichen Bereiche des Musikdenkens im 19. Jahrhundert ausgreift. Die Überlegungen zur Theorie des Konzerts und zur Ästhetik des Konzertwesens basieren vor allem auf den grundlegenden Untersuchungen von Hanns-Werner Heister. Er bietet in seiner Arbeit *Das Konzert. Theorie einer Kulturform* wichtige Perspektiven auf die Entwicklung wesentlicher Aspekte des Konzerts. Das Konzert erscheint in seiner Studie nicht nur als Realisierungsort autonomer Musik und als Ort ästhetisch-musikalischer Darstellung, sondern auch als Ort wahrer Selbstverwirklichung des Bürgers. Er behandelt dabei sowohl die soziologische wie die musikalische und ästhetische Dimension des Konzerts.

Die Veröffentlichung von Peter Rummenhüller, *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert*, stellt die musiktheoretische Auffassung im Zusammenhang mit der Geschichte der Philosophie dar. Die Untersuchung von Peter Rummenhüller führt zu der These, dass die aus den philosophischen Betrachtungsweisen entstandene Zweiteilung, die durch den Gegensatz enzyklopädischer und positivistischer Auffassung gekennzeichnet ist, sich als das tragende Element der Geisteswissenschaft im 19. Jahrhundert ausprägt. Aus dem näheren Bereich des Themas sind vor allem die Untersuchungen zum musikalischen Kunstwerk¹⁹ und zum Historismus²⁰ von Walter Wiora sowie zur klassischen und romantischen Musikästhetik²¹ von Carl Dahlhaus zu nennen. Diese Veröffentlichungen widmen sich den vielgestaltigen Formen und Ideen des Musiklebens, die im Zusammenhang mit den historischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Strömungen untersucht werden.

Die zweite Gruppe umfasst die Untersuchungen zum musikalischen Vortrag selbst. Mit der wachsenden Historisierung des Musiklebens im 19. Jahrhundert treten Komponisten und ausführende Musiker nicht mehr selbstverständlich in Personalunion auf. Daraus ergibt sich, dass die ausführungspraktischen Dimensionen mehr und mehr durch Vortragsbe-

¹⁹ Walter Wiora, *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1983.

²⁰ Walter Wiora, *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969.

²¹ Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988.

zeichnungen fixiert werden.

Die Untersuchung von Peter Tenhaef, *Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts*, widmet sich dieser Thematik im Zusammenhang mit den zentralen Musik-Sprache-Problemen, die im Spannungsfeld zwischen der individuellen Sprache des Künstlers und der unaussprechlichen Sprache des Absoluten entstehen.

Als erste begriffsgeschichtliche Untersuchung zum Thema „Vortrag“ ist 1998 die Dissertation von Ulrike Brenning erschienen: *Die Sprache der Empfindung. Der Begriff Vortrag und die Musik des 18. Jahrhunderts*.²²

Diese Untersuchung beschränkt sich auf den Entstehungsprozess jener Entwicklungen, der, im mittleren 18. Jahrhundert einsetzend, in wesentlichen Zügen im späten 18. Jahrhundert den Begriff des musikalischen Vortrags ausbildete. Es wird der Versuch einer Rekonstruktion des Kontextes unternommen, in dem sich der Begriff Vortrag im Musikschrifttum durchsetzt und zum Terminus technicus wird. Die Studie Brennings widmet sich ausführlich dem geistesgeschichtlichen Umfeld, in dem sich der Begriff des musikalischen Vortrags herausgebildet hat. Die Arbeit Ulrike Brennings bildet eine wesentliche Anregung zu der vorliegenden Studie. 1996 legte Matthias Thiemel eine Dissertation²³ vor, in der die musikalische Vortragslehre in ab 1800 thematisiert wird. Hier geht es nicht um eine Rekonstruktion historischer Vortragsstile, sondern im Wesentlichen um eine Theoriegeschichte der tonalen Dynamik und um eine Annäherung an die Dynamik im musikalischen Vortrag.

Ulrich Siegele behandelt in seinem Artikel²⁴ für die Enzyklopädie *Die Musik Geschichte und Gegenwart* die Begriffsgeschichte des musikalischen Vortrags. Obwohl es im Rahmen dieses Artikels nicht möglich ist, die mehrschichtige Kategorie des musikalischen Vortrags im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und des 19. Jahrhunderts transparent zu machen, gelingt es, einige für die Geschichte des musikalischen Vortragsbegriffs bedeutsame Aspekte in einer chronologischen Schilderung darzulegen. Die umfangreichen Forschungen von Hermann Danuser beschäftigen sich mit den grundlegenden Problemen der Interpretation. Der Schwer-

²² Ulrike Brenning, *Die Sprache der Empfindung. Der Begriff Vortrag und die Musik des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1998.

²³ Matthias Thiemel, *Tonale Dynamik. Theorie, musikalische Praxis und Vortragslehre seit 1800*, Berlin 1996.

²⁴ Ulrich Siegele, Art. „Vortrag“, in: MGG 1, Bd. 14, Sp. 16-31.

punkt seiner Untersuchungen liegt darin, mehrere grundlegende Problemkerne der breitgefächerten Kategorie der musikalischen Interpretation darzustellen, damit die Bedeutungsdimensionen zwischen unterschiedlichen Epochen und Werkbegriffen greifbar gemacht werden können. Seine Artikel „Vortrag“²⁵ und „Interpretation“²⁶ für *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* und seine Abhandlung *Aspekte der musikalischen Interpretation*²⁷ sind im Wesentlichen eine Ausweitung des von ihm herausgegebenen grundlegenden Bandes „*Musikalische Interpretation*“ in der Reihe *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, in dem er darauf verzichtet, „die musikalische Interpretation in den breiten Rahmen einer Geschichte der philosophischen Hermeneutik und künstlerischen Interpretation insgesamt einzubinden“²⁸. Eben dieser Aspekt gab eine weitere Anregung für die vorliegende Arbeit.

²⁵ Hermann Danuser, Art. „Vortrag“, in: MGG 2., Sachteil Bd. 9, Sp. 1817-1836.

²⁶ Danuser, Art. „Interpretation“, in: MGG 2., Sachteil Bd. 4, Sp. 1053-1069.

²⁷ Danuser, *Aspekte der musikalischen Interpretation. Sava Savoff zum 70. Geburtstag*, Hamburg 1980.

²⁸ Hermann Danuser, *Musikalische Interpretation* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 11), Laaber 1992, S. 1.

I. Grundlagen und Traditionen von Werkrealisierung und Interpretation im 19. Jahrhundert

1 Das Verhältnis zur Vergangenheit

1.1 Die Ausbreitung des Historismus

1.1.1 Historismus und Interpretation: Von der Kompositions- zur Interpretationskultur

„Geht man von der Erfahrung aus und fragt sich, was wir heute unter Musik verstehen, so findet man, daß wir ihr anders begegnen als unsere Vorfahren. Denn noch bis vor kurzer Zeit, bis zu der Zeit Beethovens oder Schuberts, galt als Musik im allgemeinen Bewußtsein so gut wie ausschließlich die jeweils zeitgenössische und jüngst vergangene. Seitdem ist es aber anders geworden; nach den Wiener Klassikern hat sich die Situation ruckartig geändert. Mendelssohn, Schumann und Brahms, Liszt und Wagner, später Richard Strauss, sie alle verkörperten im Bewußtsein ihrer Zeitgenossen nicht mehr die Musik schlechthin. Sie selbst widmeten sich auch der Interpretation der Musik der Vergangenheit. Von jetzt an betrachtete und vermittelte man die älteren Werke als ebenso gültige, gegenwärtige Musik wie die neu entstehenden. So war schon die Musikpflege des späteren 19. Jahrhunderts stark durch die Vergangenheit mitbestimmt. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts änderte sich abermals die Situation zugunsten der älteren Musik.“²⁹

Wie Thrasybulos Georgiades *in Musik und Sprache* dargestellt hat, ist im Zuge der Ausbreitung des Historismus eine grundlegende Wandlungen im musikalischen Bewusstsein vor sich gegangen. Die Idee der Wiedergeburt in der Kunst, die im späten 18. Jahrhundert einsetzt und das 19. Jahrhundert entscheidend bestimmt, entwickelte sich aus den Gegenbewegungen gegen die rationalistische Weltanschauung des industriellen Zeitalters, die im Zusammenhang mit den historischen Gegebenheiten des damaligen Zeitalters zu erklären ist: die französische Revolution und die Freiheitskriege

²⁹ Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlin u. a. 1954, S. 1.

gegen Napoleon, in die ganz Europa verwickelt war und die erst mit der Völkerschlacht bei Leipzig 1813 endeten, lasteten schwer auf der Bevölkerung und bedeuteten einen tief greifenden politischen, ökonomischen und sozialen Wandel.

So gehört die romantische Weltanschauung³⁰ zum wesentlichen Teil dieses Prozesses, der infolge der rationalistischen Aufklärung und der Zwänge des realen Lebens entstanden ist. Die Romantik findet ihren Niederschlag in der „Abwertung der Gegenwart gegenüber der gelobten Vergangenheit“³¹, eine Abwertung, die Geschichtsbewusstsein und Geschichtsschreibung hervorgebracht hat. Unter den schönen alten Zeiten verstanden die Romantiker vornehmlich „jene Zeit, vorzüglich wie das Christentum noch in der vollen Glorie strahlte“³², wie das Mittelalter, in dem die religiöse Innerlichkeit in der Kunst in besonderem Maße ausgeprägt war, es sollte demgemäß eine Renaissance der Kunst mit dem Ziel einer romantischen Wiedererweckung erstehen. Auf die Musikanschauung wirkten sich die Renaissancebestrebungen in der Idee der Pflege älterer Musik und Wiederentdeckung alter Meisterwerke unter religiösem Aspekt aus,³³ wovon die Palestrina-, Bach- und Händel-Renaissance ausgingen. Die Rückbesinnung auf Palestrina und die Hinwendung zur altklassischen italienischen Kirchenmusik führte zur romantisch-historisierenden Idee des

³⁰ Friedrich Blume umschreibt den Begriff „Romantik“ in der Musik folgendermaßen: „Die Wörter >romantisch< und >Romantik<, ursprünglich aus der Literatur des 18. Jahrhunderts stammend, gehören seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts zum alltäglichen Wortschatz der Musik, ohne jemals eine ganz fest umrissene Bedeutung angenommen zu haben. Auch in der Musikgeschichtsschreibung haben sie sich fest eingebürgert, so vage ihr Gebrauch vom Anfang an bis zur Gegenwart geblieben ist und so sehr zu bezweifeln ist, ob mit ihnen eigentlich ein Stil, eine Technik, ein Formenkanon oder nur eine allgemeine künstlerische Anschauungsweise, eine geistige Haltung bezeichnet wird. Gewiß scheint, daß sie zur Abgrenzung einer geschichtlichen Epoche ungeeignet sind.“; Friedrich Blume, Art. „*Romantik*“, in: MGG1, Bd. 11, Sp. 785. Trotz Blumes begründeter Zweifel am Epochenbegriff Romantik wird gemeinhin das gesamte 19. Jahrhundert als musikalische Romantik bezeichnet; vgl. Walter Wiora, *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik*, in: *Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Salmen, Regensburg 1965, S. 15; ferner: Peter Rummenhüller, *Romantik in der Musik*, Kassel u. a. 1989, S. 10.

³¹ Peter Rummenhüller, a. a. O., S. 52.

³² E. T. A. Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, in: E. T. A. Hoffmann, *Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher*. Gesamtausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Walter Harih, Weimar 1924, 12. Band, S. 31.

³³ Vgl. Walter Wiora, *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik*, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Salmen, Regensburg 1965, S. 21f.

Caecilianismus. Die nach der heiligen Caecilia benannte kirchenmusikalische Reformbewegung entstand innerhalb der katholischen Kirche des 19. Jahrhunderts und erstrebte die liturgische Vertiefung der Kirchenmusik. Im Mittelpunkt dieser Bewegung stand die Pflege des liturgischen Gesangs, die aus der Regeneration der an Palestrinas Musik orientierten A-cappella-Kunst hervorging und sich als Reaktion gegen die säkularisierte instrumentale Kirchenmusik verstand.³⁴ Die aus dem romantischen Historismus hervorgegangene Kirchenmusikrestauration und die zunehmende Erkenntnis der Bedeutung Johann Sebastian Bachs sind Ausgangspunkt und Wahrzeichen der ersten Phase musikalischer Restauration.³⁵

Diese historische Musikauffassung, die Geschichte als einen Bestand von Werken betrachtet, „welche sie geschaffen, und als eine geistige Tradition, welche aus diesen Werken und an ihnen sich gebildet“³⁶, hat seit dem 18. Jahrhundert ständig an Bedeutung gewonnen und im 19. Jahrhundert dazu geführt, dass um ein Vielfaches mehr musikhistorisch gesammelt, geforscht und veröffentlicht wurde als in den vorangegangenen Zeiten. Die historische Einordnung der Alten Musik wurde durch Raphael Georg Kiesewetter, der der „romantischen Musikerneuerungsbewegung“ angehörte³⁷, in Gang gesetzt. Er versucht in seiner *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unser heutigen Musik* (1834) Wurzeln und Entwicklung der Musik vielmehr aus den musikalischen Quellen selbst abzuleiten:

„Ich bin der Meinung, daß die Kunst sich selbst ihre eigenen Geschichtsperioden bildet, welche in der Regel mit jenen der allgemeinen Welt- und der besonderen Staatengeschichte nicht zusammentreffen, auch mit diesen in der

³⁴ Karl Gustav Fellerer, Art. *Caecilianismus*, in: MGG1, Bd. 2, Sp. 621-626.

³⁵ Vgl. dazu: Monika Lichtenfeld, *Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts*, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 41.

³⁶ Bernhard Meier, *Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts*, in: ebd., S. 169.

³⁷ Othmar Wessely, Art. *Kiesewetter*, in: MGG1, Bd. 7, Sp. 896: „Als Veranstalter historischer Hauskonzerte knüpfte er an van Swietens Barockmusikpflege an, hat jedoch darüber hinaus einen entscheidenden Vorstoß ins 16. Jahrhundert unternommen und steht so als Repräsentant der romantischen Musikerneuerungsbewegung mit F. J. Thibaut (1774-1844) in Heidelberg, G. Baini (1775-1844) in Rom, C. von Winterfeld (1784-1852) in Berlin, K. Proske (1794-1861) in Regensburg und G. Freiherrn von Tucher (1798-1877) in München in einer Linie.“

Tat nichts gemein haben.“³⁸

Die Historizität des musikalischen Geschehens verschiedener Epochen als zentrale Dimension einer gewandelten Rezeptionsästhetik nicht nur gegenüber der Fachöffentlichkeit zu vertreten, sondern auch im Bewusstsein eines breiteren Publikums zu etablieren, ist ein Grundzug der Historisierung der Musikkultur. Daraus ergibt sich das „Übergewicht älterer Musik im Repertoire“ und damit ein „Zurücktreten originaler Produktivität und Vertiefung in das Wesen der Sache.“³⁹ Walter Wiora weist darauf hin, dass der wachsende Anteil des Historischen am Bewusstsein der Komponisten und der Mitwelt „nicht nur de[n] ständige[n] Rückblick auf die Vergangenheit, sondern auch de[n] Vorblick auf die Zukunft und die Deutung der eigenen Stellung im Geschichtsverlauf“⁴⁰ bedeutet.

Im Zusammenhang mit der Historisierung der Musikkultur ist nicht nur die Tatsache wesentlich, dass die Werke vergangener Epochen wieder interpretiert werden, sondern auch die Arten, wie interpretiert wird.⁴¹ Die folgende von Nikolaus Pevsner stammende Formulierung ist ein Hinweis darauf, dass der Historismus in der Musik das Übergewicht von Werken aus den früheren Epoche bedeutet und dass sich die Musikkultur von einer Kompositionskultur gegenwärtiger Musik zu einer Interpretationskultur älterer Musik wandelt. An dieser Stelle wird die steigende Bedeutung der Interpretation ersichtlich, da die Tradition der Personalunion von Komponist und Interpreten verschwand und damit die beherrschende Stellung der zeitgenössischen Kompositionen eingeschränkt wurde:

„Historismus ist die Haltung, in der die Betrachtung und die Benutzung der Geschichte wesentlicher ist als die Entdeckung und Entwicklung neuer Systeme oder neuer Formen der eigenen Zeit.“⁴²

In diesem Sinne sind die Historisierung des Musiklebens und der Aufstieg

³⁸ Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*, Leipzig 1834, 2. Auflage, 1846, S. 10.

³⁹ Walter Wiora, *Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik*, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 303.

⁴⁰ Walter Wiora, *Komponist und Mitwelt*, Kassel u. a. 1964, S. 50.

⁴¹ Vgl. Erich Doflein, *Historismus in der Musik*, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 16.

⁴² Nikolaus Pevsner, *Historismus und bildende Kunst*, München 1965, S. 107.

der Interpretation eng miteinander verknüpft. Bisher galt als selbstverständliche Voraussetzung, dass Komponisten und Interpreten derselben Epoche angehören. Die Historisierung des Musiklebens führt dazu, dass Komponisten und Interpreten zeitlich in verschiedene Epochen auseinander treten müssen⁴³ und dass sie

„die gleichzeitige Geltung von Kunst verschiedenster Epochen erkennen und ihre Belebung und Wiedereexistenz betreiben in einer Erhebung über die Grenzen der eigenen Zeit.“⁴⁴

Insofern bewirkt also die Interpretation des Historischen die Überbrückung der Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart und fungiert somit als „Vermittler zwischen Geschichte und neuer Gegenwart“⁴⁵. Ein wesentlicher Teil der Historisierung des Musiklebens ist die Wiederbelebung älterer Musik, für die die deutsche Erstaufführung des Händelschen *Messias* 1772 in Hamburg einen bedeutsamen Wendepunkt für die Oratorienkultur markiert. Eine neue Entdeckung bedeutete die denkwürdige Wiederaufführung von Bachs Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn Bartholdy in der Berliner Singakademie im März 1829, die als ein wesentlicher Beitrag zur Renaissance der älteren Musik erschien.

Entdeckt wurden durch Mendelssohns verdienstvolle Tat „die Aufführbarkeit, die unvergleichliche künstlerische Bedeutung des Werks und sein religiöser Gehalt, für den man wieder neu empfänglich geworden war.“⁴⁶ Die doppelhörige Komposition Bachs, die wohl durch die Architektur der Thomaskirche mit zwei Emporen angeregt und von insgesamt etwa 24 Schülern der Thomasschule mit Knaben- und Männerstimmen ausgeführt wurde, sangen hundert Jahre später unter Mendelssohn 158 Mitglieder der Berliner Singakademie.⁴⁷

Mendelssohns Abhängigkeit von Händel und Bach ist oft besprochen worden. Vergleicht man den originalen Aufbau Bachs mit der gekürzten

⁴³ Vgl. Reinhold Hammerstein, *Musik als Komposition und Interpretation*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 40, Stuttgart 1966, S. 14.

⁴⁴ Erich Doflein, *Historismus in der Musik*, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 16.

⁴⁵ Ebd., S. 32.

⁴⁶ Ebd., S. 15.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 15.

Fassung Mendelssohns, so wird erkennbar, dass Mendelssohn die großen Chöre betont, indem er alle 21 Chöre der Partitur Bachs übernahm, dagegen viele konzertante Arien und einige Choräle gestrichen hat.⁴⁸ Die Wiederaufführung der Matthäuspassion erscheint einerseits als „Wiederherstellung des originalen, von Bach intendierten Werkgehalts“⁴⁹ im Sinne des Historismus und andererseits als eine neue Entdeckung und Entwicklung aus der Tradition der eigenen Zeit und den individuellen Beziehungen zu historischen Größen.

Die Interpretation der Werke zurückliegender Zeiten bedeutet „die Vermittlung zwischen Vergangenheit und historischen Formen des Schaffens“⁵⁰. Jede Interpretation historischer Kompositionen ist in die Spannung von Altem und Gegenwärtigem, zwischen dem Urtext und einer neuen Ausdruckswelt der Interpreten gestellt, so dass der Interpretation niemals volle Identität mit dem Original möglich ist.⁵¹ In diesem Sinne hat auch Kurt Blaukopf die Problematik ‘Werktreue’ und ‘Bearbeitung’ formuliert:

„Der Begriff der Werktreue ist fragwürdig. Seine Verwendung setzt stillschweigend voraus, dass die klangliche Realität eines musikalischen Kunstwerks eindeutig aus jenen Schriftzeichen abzuleiten sei, mit denen der Komponist seine Absicht kundgibt. Jeder Musiker weiss, dass von solcher Eindeutigkeit nicht die Rede sein kann. Die Notenschrift vermag keineswegs alle Elemente zu bezeichnen, die das reale Klangbild bestimmen. Wer ältere Musik zu interpretieren wünscht, begnügt sich darum längst nicht mehr mit der Information, die ihm die Zeichen auf dem Notenpapier vermitteln, sondern befaßt sich mit jenen geschriebenen und ungeschriebenen Gesetzen ... Man muß sich mit den Normen des musikalischen Verhaltens vertraut machen, die von Epoche zu Epoche, von Land zu Land sich wandeln.“⁵²

Die im 19. Jahrhundert problematisierten Fragen nach der Wiedergabe der älteren Musik und nach den Grenzen der Werktreue beruhen letztlich auf

⁴⁸ Vgl. Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, S. 41.

⁴⁹ Ebd., S. 5.

⁵⁰ Doflein, *Historismus*, S. 16.

⁵¹ Vgl. Reinhold Hammerstein, a. a. O., S. 15.

⁵² Kurt Blaukopf, *Werktreue und Bearbeitung*, Karlsruhe 1968, S. 7.

der Tatsache, dass die Personalunion von Komponist und Ausführendem nicht mehr existierte, und dass der Vortragende sich im Zuge der Historisierung des Musiklebens zu einer eigenständigen Interpretationspersönlichkeit neben dem Komponisten entwickelt hatte. Dadurch ist die Kategorie des musikalischen Vortrags in eine Phase getreten, in der nicht nur die Kompositions-, sondern auch die Rezeptionsästhetik ins allgemeine Bewusstsein vordringen und wissenschaftstheoretisch erörtert werden müsste.

1.1.2 Die Entwicklung des Konzertwesens

Mit der im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts sich verstärkenden Wandlung des Musiklebens von einer Kompositionskultur gegenwärtiger Musik zu einer Interpretationskultur älterer Musik erscheint die Reproduktion nicht mehr als akzidentiell, sondern sie gewinnt maßgebliche Bedeutung und wird dadurch zum Gegenstand der Kritik. Musikhistorisch setzt die herausragende Rolle der Interpretation nicht nur die Trennung von Komponist und Ausführenden durch, sondern auch die durch das Konzertwesen ermöglichte regelmäßig wiederholte Aufführung der gleichen Werke.⁵³ Die Geschichte der Repertoirebildung ist demnach untrennbar mit der Entwicklung des öffentlichen Konzertwesens und der Historisierung des Musiklebens im 19. Jahrhundert verbunden.

Die Geschichte des europäischen Konzertwesens hat sich im Laufe der Jahrhunderte vielfach gewandelt und der jeweiligen gesellschaftlichen Situation angepasst. Das öffentliche Musikleben fand als Auswirkung der Französischen Revolution in ganz Europa um die Wende des 18./19. Jahrhunderts seine Entfaltung. Die geistigen und gesellschaftlichen Veränderungen zeichneten sich auch in der Struktur des bürgerlichen Konzertbetriebes ab. Der Schwerpunkt der Musikkultur verlagerte sich auf den Berufsmusiker und das öffentliche Konzert. Im Zuge einer ständigen Steigerung der vom Komponisten an die Interpreten gestellten Anforderungen und einer allgemeinen Perfektionierung des Konzertbetriebes kam es zu einer forcierten Professionalisierung und Spezialisierung. Es waren

⁵³ Hanns-Werner Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven 1983, S. 422.

Beethovens Symphonien, die die Konzertgeschichte des 19. Jahrhunderts entscheidend geprägt haben. Seit Beethoven waren die für den Konzertsaal geschaffenen Kompositionen technisch zu schwierig und zu umfangreich für Laien und Liebhaber und ohne Berufsmusiker nicht mehr aufführbar.⁵⁴

Der Terminus „Konzert“ bezeichnet bekanntlich sowohl ein einzelnes musikalisches Werk, als auch eine Werkgattung, wie zum dritten in der Begriffsprägung „Konzertwesen“ zusammenfassend die Einrichtungen und die vielgliedrige Organisation öffentlicher Konzertveranstaltungen. Zu den Kriterien des bürgerlichen Konzerts zählen eine der Öffentlichkeit zugängliche, unternehmerisch organisierte und auf ein Programm festgelegte Musikdarbietung und der sich an ein interessiertes und zahlungsfähiges, anonymes Publikum wendende Verkauf dieser Musikdarbietung, die damit der Musik im Konzertwesen einen Warencharakter gibt.⁵⁵ Die Expansion des Konzertwesens wurde maßgeblich durch kommerzielle Interessen bestimmt und beschleunigt.

Neben der kommerziellen Seite ist jedoch auch das Konzert als „der Realisierungsort autonomer Musik“⁵⁶ und dessen ästhetische Funktion in die Betrachtung einzubeziehen. Auf die ästhetische Funktion, die in der Bildung des bürgerlichen Bewusstseins zutage trat, hebt Eggebrecht ab:

„Die Ästhetik als Kunstkonzept, das die Musik als autonome, innerlogische, begriffslose Welt für sich versteht, widerspiegelt das spezifische Kunstbedürfnis des bürgerlichen Bewußtseins, das die Emanzipation, die ihm die wirkliche Welt versagt, in der fiktiven sucht, speziell in der Musik. Nicht bloß romantisch, sondern zutiefst bürgerlich ist die Funktion der Kunst als eines von der geschichtlichen Wirklichkeit hervorgerufenen Gegenentwurfs zur Wirklichkeit. Die Ästhetik ist die Theorie der Kunst als Gegenwelt, der Kunst als autonomer Erscheinung, deren Funktionlosigkeit sie stiftet, damit Kunst die Funktion der Gegenwelt erfüllen kann. Darin allein läßt sich der Widerspruch im Begriffsungeheuer der ‘ästhetischen Funktion’ auflösen: Kunst funktioniert bürgerlich auf zwei (zueinander funktional vermittelten) Ebenen: sie funktioniert (ästhetisch, autonom) in ihrem Inneren, damit sie (sozial) als

⁵⁴ Vgl. Heinrich W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig 1971, S. 12.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 6.

⁵⁶ Ebd., S. 44.

Gegenwelt fungieren kann.“⁵⁷

In diesem Sinne wurde das Konzert als Realisierungsort autonomer Musik zu einem wesentlichen Medium zwischen der praktischen Bürgerwelt und der poetischen Welt. Die Rolle des bürgerlichen Konzertwesens erschöpfte sich nicht nur in der rein musikalischen Bildung, sondern trat auch in der ästhetischen Erziehung des Menschen und in der Selbstbewusstseinsbildung der Bürger zutage. Insofern trägt das Konzert zur Bildungsgeschichte des Menschen und zur ästhetischen Selbstverwirklichung der Bürger bei. Im Laufe des 19. Jahrhunderts hat Musik nicht nur in der Unterhaltung, sondern auch in der Bildung eine soziale Bedeutung gewonnen. Bernhard Christian Ludwig Natorp etwa schreibt: „Unsre Concerte gehören zu den wenigen, unserm verständigen, speculierenden und practisirenden Zeitalter übriggebliebenen Anstalten, welche auf die Unterhaltung und Veredelung des Aesthetischen im Menschen hinwirken können.“⁵⁸ Hatte sich das Konzert erst einmal als die bürgerliche Bildungsinstitution etabliert, so wurde es bald auch Gegenstand erzieherischer Ambitionen. Das Konzertpublikum war zwar das musisch interessierte gehobene Bürgertum, aber

„die Mehrzahl der Konzertgänger suchte damals wie heute nicht das Werk, sondern den Star. Nie wurden Primadonnen und Instrumentalsolisten so gefeiert wie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die im Bereich des Konzerts nicht die Ära Haydns, Beethovens, Schuberts und Schumanns war, sondern das Zeitalter der Catalani, der Pasta, Paganinis, Ole Bulls und Franz Liszts.“⁵⁹

Die regelmäßigen öffentlichen Konzertveranstaltungen, die jedermann gegen Entgelt zugänglich sind, waren Voraussetzung für die Entstehung des Publikums. Das Konzertpublikum, das sich durch das Erkaufen des Hörgenusses wesentlich von der geladenen Hörschaft bei anderen Dar-

⁵⁷ H. H. Eggebrecht, *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977, S. 116.

⁵⁸ Bernhard Christian Natorp, *Unsre Concerte*, in: *Berlinische Musikzeitung* I, 1805, S. 208, zit. nach Heinrich W. Schwab, *Konzert und Konzertpublikum im 19. Jahrhundert*, in: *Musica* 31, Kassel u. a. 1977, S. 19.

⁵⁹ Kurt Blaukopf, *Symphonie, Konzertwesen, Publikum*, in: *Die Welt der Symphonie*, hrg. von Ursula von Rauchhaupt, Hamburg 1972, S. 11.

bietungsformen wie etwa kirchlichen, höfischen und privaten Musikaufführungen unterscheidet, wurde nicht nur als Ansammlung von Rezipienten, sondern auch als wirtschaftlicher Träger betrachtet. Die Musik musste in der Förderung und Erweiterung einer qualitativen Musikverbreitung und nun bei der quantitativen Vergrößerung des Publikums einen festen Platz gewinnen.⁶⁰ Demnach stieg der Bedarf an Musik, „die nicht nur in der Form des musikalischen Kunstwerks Gegenstand ästhetisch-reflektierender Rezeption war, sondern gleichzeitig auch der ‘Unterhaltung’ diente.“⁶¹ Die Hörergruppen fanden ihr jeweils eigenes Bildungs- und Musikideal. Die Spaltung der Musik in eine „ernste“ und eine „unterhaltende“ Kategorie hing ursächlich mit der sozialen und bildungsmäßigen Differenziertheit des Publikums zusammen.

1.1.3 Die Repertoirebildung

Im öffentlichen Musikleben hat die in den Vordergrund tretende bürgerliche Musikkultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine grundlegende Veränderung bewirkt. Im Gegensatz zum höfisch-aristokratisch geordneten Musikleben des 18. Jahrhunderts gewinnt die bürgerliche, von Publikum getragene öffentliche Musikpflege eine neue Richtung. Entscheidend ist der Umstand, dass die Musik nicht mehr innerhalb geschlossener Gesellschaften gestaltet wird, sondern vor einem gegen Eintrittsgeld zugelassenen Publikum, das sich aus allen Schichten und Gesellschaftsgruppen zusammensetzen konnte. Unter diesen geänderten gesellschaftlichen Verhältnissen machte das Publikum seinen Einfluss auf das öffentliche Musikleben geltend; so

„gewinnt das Publikum neben der ‘Fachkritik’ seine eigenen Maßstäbe, die bei der wirtschaftlich-gesellschaftlichen Ordnung des Musiklebens im 19. Jahrhundert ihre eigene Bedeutung gewinnen.“⁶²

⁶⁰ Vgl. Hanns-Werner Heister, a. a. O., S. 172.

⁶¹ Christoph-Hellmut Mahling, *Zum “Musikbetrieb” Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, S. 27-284, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg von Carl Dahlhaus, Regensburg 1980, S. 27.

⁶² Karl Gustav Fellerer, *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts. 1. Band: Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1984, S. 23.

Die vorliegenden Quellen zum Konzertwesen des späten 18. und 19. Jahrhunderts lassen erkennen, dass sich die Musiker mit Entstehen einer „musikalischen Öffentlichkeit“ das Konzertpublikum nicht als ein homogenes Auditorium vorstellten. Als Hörertypen unterschied man im Wesentlichen einerseits einen gebildet-rationalen Hörertypus, der als Kenner und Kritiker bezeichnet wird, und andererseits einen ungebildet-emotionalen, der als Liebhaber, Musikfreund, Dilettant, Laie oder Nichtkenner bezeichnet wird.⁶³ Ein zentrales Problem in diesem Zusammenhang besteht darin, dass sich beide Hörertypen hinsichtlich ihrer musikalischen Rezeptionsvoraussetzungen und Rezeptionsbedürfnisse unterscheiden.

Das Konzert ist nicht nur Realisierungsort autonomer Musik oder Interpretationskunst für sich, sondern auch Ort einer fruchtbaren Kommunikation zwischen Werk und Publikum. Aus diesen Gründen werden der allgemeine Publikumsgeschmack und die Zusammensetzung des Publikums im Hinblick auf die Programmgestaltung öffentlicher Konzerte von Bedeutung.

In welchem Maße das durchschnittliche Rezeptionsvermögen und der Rezeptionsgeschmack in die Überlegungen zur Programmgestaltung eingingen, zeigt Forkels „Ankündigung seines akademischen Winter-Concerts von Michaelis 1779 bis Ostern 1780“. Er geht davon aus, dass sich die Programme öffentlicher Konzerte am Interesse der Mehrheit des Publikums zu orientieren hätten:

„Bey der Wahl der Stücke, welche das erste angegebene Erforderniß eines guten Concerts war, muß hauptsächlich dahin gesehen werden, daß der Zuhörer Interesse dabey finde. Der Grad dieses Interesses bestimmt den Grad des Vergnügens, welches er in einem Concerte zu erwarten hat. Wie aber soll man eine Wahl treffen, die jeden Zuhörer interessiere, da die Verschiedenheit derselben an Empfindung, an Geschmack, an Kunstkenntnissen usw. vielleicht eben so groß ist, als die Anzahl derselben? — Da vielleicht gerade das den einen am meisten interessiert, und ihm das größte Vergnügen macht, was dem andern aufs äußerste mißfällt, und ihn also auf keine Weise interes-

⁶³ Erich Reimer, *Idee der Öffentlichkeit und kompositorische Praxis im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: *Die Musikforschung* 29 (1976), Kassel und Basel, S. 132.

siert?“⁶⁴

Die den Bereich der Instrumentalmusik kennzeichnende Spaltung besteht aufgrund der Differenz zwischen dem musikalischen Bewusstsein einer gebildeten Minderheit und dem Rezeptionsvermögen eines breiten Publikums fort:

„Diese Verschiedenheit der Urtheile, des Geschmacks und der Empfindung äußert sich jedoch hauptsächlich *nur* bey bloßer *Instrumentalmusik*, wo die mannichfaltigen Combinationen der Töne einen Hörer fordern, der wenigstens schon so viel Kunstkenntnis und Uebung hat, daß er sie behalten, mit einander vergleichen, und dadurch ihre Bedeutung fühlen kann, welche sie nach der Absicht des Componisten haben sollen. Bey jeder Gattung von *Vokalmusik* äußert sie sich schon *weniger*, und bey *großen Vokalwerken*, die eine aneinander hängende Handlung in sich enthalten am *allerwenigsten*. Hier dient der Text, oder die Handlung dem Zuhörer gleichsam als ein Dollmetscher der musikalischen Combinationen. Sein Verstand unterhält sich mit der Vergleichung des musikalischen und poetischen Ausdrucks, — sucht das Verhältniß auf, in welchem sie beyde gegen einander stehen, und sein Ohr empfindet deswegen nicht minder die musikalischen Wohllaute, die nothwendig mit dem angemessenen treffenden Ausdruck eines Textes verbunden seyn müssen. Mit einem Worte: der Text sagt ihm hier, *was die Töne bedeuten und sagen wollen*, da er bey bloßer Instrumentalmusik vielleicht aus Mangel an hinlänglicher Kunstkenntnis und Uebung, nur bedeutungs- und absichtslose Combinationen von Tönen zu hören vermeynt, und also weder Unterhaltung, noch Vergnügen, noch Interesse dabey finden kann.“⁶⁵

Mit der Verbürgerlichung des Konzertwesens wurden die öffentlichen Musikdarbietungen zwar entscheidend durch kommerzielle Interessen bestimmt, dem aber stand zugleich das idealistische Bestreben gegenüber, das Konzert als ein wichtiges Bildungsinstitut zu gestalten. Im Sinne der Erziehung des Konzertpublikums ist die Musik, die sich am Prinzip der äs-

⁶⁴ Johann Nikolaus Forkel, *Ankündigung seines akademischen Winter-Concerts von Michaelis 1779 bis Ostern 1780; Nebst einer Anzeige seiner damit in Beziehung stehenden Vorlesungen über die Theorie der Musik*, Göttingen 1779, S. 5.

⁶⁵ Ebd., S. 5.

thetischen Autonomie orientiert, „bewußt den von der Institution des Konzerts ausgehenden Zwängen“⁶⁶ ins Repertoire öffentlicher Konzerte eingegangen. 1872 heißt es in Mendel *„Conversations-Lexicon“* :

„Sollen die Concerte wichtige Factoren zur Bildung und Veredelung des musikalischen Verständnisses, der sittlichen und intellectuellen Hebung und Veredelung des Publicums sein, so müssen an die Concertgeber in Bezug auf die Zusammenstellung ihrer Programme und deren Steigerung bedeutende Ansprüche gestellt werden. Das Programm an und für sich muss schon eine Art Kunstwerk sein, welches Mannichfaltigkeit und Einheit zugleich darzubieten hat, Einseitigkeit und Parteilichkeit ausschliesst und in interessanter und spannender Aufeinanderfolge in dem Schlusswerke auch zugleich seinen Gipfelpunkt findet.“⁶⁷

Die Symphonie war eine Gattung, die wegen der hohen künstlerischen Ansprüche beim Publikum mühsam durchgesetzt werden musste. Das Bemühen um die ästhetische Erziehung durch das öffentliche Konzert richtete sich indes nicht nur auf ein Symphonie-Publikum, sondern zugleich auch auf ein Publikum, das den Virtuosen suchte.⁶⁸ Dies spiegelt sich auch in den Programmen der „klassischen“ Konzertveranstaltungen des 19. Jahrhunderts wieder, bei denen nach dem überall praktizierten Konzertschema „Ouvertüre — Solovortrag — Zwischenstück — Solovortrag — Symphonie“⁶⁹ verschiedenartige Werke auf dem Programm standen, das zumeist in der Mitte einzelne Arien, später auch Lieder und Chorstücke umfasste.

Die Entwicklung des Historismus steht im engsten Zusammenhang mit der Trennung von ernster und unterhaltender Musik. Die musikalischen Renaissancebestrebungen und die Idee des historischen Konzerts in der Sphäre des öffentlichen Konzertwesens setzten gerade zu der Zeit ein, „als sich die unterhaltende von der ernsten Musik abzuspalten beginnt.“⁷⁰ Ein

⁶⁶ Reimer, a. a. O., S. 136.

⁶⁷ H. Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexicon*, Berlin 1872, II. Bd., S. 538, zit. nach Heinrich W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig 1971, S. 16.

⁶⁸ Vgl. Kurt Blaukopf, a. a. O., S. 11.

⁶⁹ E. Creuzburg, *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1931*, S. 134, zit. nach Heinrich W. Schwab, a. a. O., S. 16.

⁷⁰ Monika Lichtenfeld, *Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts*, in: Die

Hauptgrund für die Historisierung des Musiklebens

„war die tatsächliche oder als solche empfundene Verkümmerng der Kirchenmusik, des Volksliedes und der Brauch- und Gebrauchsmusik, die bisher das Leben durchwirkt hatte und mit der fortschreitenden Technisierung und Industrialisierung verklang. Ein anderer Grund lag in der Ausbreitung trivialer, modischer und leerlaufend mechanischer Musik, besonders im Salon und im Virtuosenkonzert“⁷¹.

Im Zuge des Historisierungsprozesses in der Musikpflege gewannen Bestrebungen zur Wiederbelebung älterer, in Vergessenheit geratener Werke an Bedeutung. Mit seiner Wiederaufführung von Bachs Matthäuspassion am 11. März 1829 in einem Konzert der Berliner Singakademie knüpfte Mendelssohn unmittelbar an Choron an, der im Jahre 1817 die *Institution royale de musique classique et religieuse* gründete und seit 1827 die historische Musikpflege aus dem privaten Rahmen in die Sphäre des öffentlichen Konzertwesens überführte. Geck hat in seiner Schrift *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert* die Vollendung des Kölner Doms und Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäuspassion als Ausdruck eines enthusiastischen Historismus gesehen:

„Die Tat Mendelssohns hat nicht mehr mit Historismus zu tun als die Entdeckung Shakespeares, die Begeisterung für den Kölner Dom oder der Enthusiasmus für Beethoven. Eher könnte man von einer Renaissance sprechen, worunter dann die engagierte Rückbesinnung auf eine klassisch-nationale Kultur-Epoche zu verstehen wäre. Die Matthäuspassion ist ... wiederentdeckt worden ... als eine dynamisch im geschichtlichen Augenblick sich aktualisierende Kunst, Trägerin von ästhetischen und politischen Zukunftsideen. Maßgebend ist nicht der Gedanke der Restitution, sondern derjenige des Aufbruchs.“⁷²

Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion ist nicht das einzige Verdienst

Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 49.

⁷¹ Walter Wiora, *Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik*, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 314.

⁷² Martin Geck, *Matthäuspassion*, S. 74.

Mendelssohns um alte Musik. Er führte seine Initiative zur Aufführung älterer Musik weiter und organisierte die so genannten *Historischen Konzerte* im Leipziger Gewandhaus in den Jahren 1837/39, 1840/41 und 1846/47. Die ersten historischen Konzerte, ein Zyklus von vier Veranstaltungen in der Saison 1837/38,

„waren nach der Reihenfolge der berühmtesten Meister, von vor hundert Jahren bis auf die jetzige Zeit, angeordnet. Das erste brachte Werke von Bach, Händel, Gluck und Viotti, das zweite Werke von Haydn, Cimarosa, Naumann, Righini; im dritten Konzert standen die Namen Mozart, Salieri, Méhul und Andreas Romberg, im vierten Abt Vogler, Beethoven und Carl Maria von Weber auf dem Programm“⁷³:

Das 19. Jahrhundert war die Epoche, in der sich ein klassisches Repertoire von Werken der Vergangenheit überhaupt erst herausbildete und ein musikalischer Kanon entstand, der sich aus Werken verschiedener Epochen in chronologischer Aufeinanderfolge zusammensetzte⁷⁴, „um eine spezielle Entwicklungslinie aufzuzeigen.“⁷⁵ In der Saison 1840/41 brachte Mendelssohn eine weitere Reihe von historischen Konzerten, bei der Werke von Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven bevorzugt aufgeführt wurden. Nach dem Ereignis der Wiederaufführung der Matthäuspassion von Bach waren Andrang und Begeisterung groß, die regelmäßige, zunehmend alljährliche Aufführungen der Werke zur Folge hatten. Im Mittelpunkt der Rückbesinnung auf historische Musik stand wie kein anderer Johann Sebastian Bach.

Eine der treibenden Kräfte für die weitere Entwicklung des Historismus war die Pflege von Kompositionen der Klassik und die Verehrung Beethovens. Mittelpunkt der neuen Art des Historismus war der Beethovenkult, der Beethoven und seine Werke zu einer Institution werden ließ. Beethovens Werke, die schon zu seinen Lebzeiten größtenteils publiziert⁷⁶

⁷³ E. Creuzburg, a. a. O., zit. nach Monika Lichtenfeld, a. a. O., S. 144, in: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967.

⁷⁴ Walter Wiora, *Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik*, S. 306.

⁷⁵ Monika Lichtenfeld, *Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts*, S. 48.

⁷⁶ Durch die Erstarkung des Verlagswesens war nicht nur die wirtschaftliche Selbständigkeit der Komponisten möglich, sondern diese hatten auch die Möglichkeit, ihre Werke gegen Honorar unter das Publikum verbreiten zu lassen, ohne sich selbst um Herstellung von Abschriften und deren Verkauf kümmern zu müssen. Beethoven war der erste große Komponist,

wurden und als unerreichbare Vorbilder galten, hatten nach seinem Tod unmittelbaren und weit reichenden Einfluss auf die Programmgestaltung der Konzertgesellschaften. Seine sämtlichen Symphonien, Ouvertüren und Solokonzerte waren regelmäßig in jeder Saison auf den Programmen fast aller anspruchsvollen Konzertinstitutionen zu finden. In der Folge werden Bach und Beethoven zum Mythos und einzelne ihrer Werke, wie die Matthäuspassion oder die 5. und 6. Symphonie zu zentralen Werken des Konzertrepertoires. Hier liegt der Beginn der Repertoirebildung und der Historisierung des Musiklebens.

Mit dieser Historisierung geht eine Literarisierung einher, die schon zu Beginn des Jahrhunderts Musik zum Objekt der Literatur gemacht hatte.⁷⁷ Mit der Literarisierung beginnt die Exemplifizierung eines einzelnen, speziellen Werks, welche die Individualität des Kunstwerks voraussetzt, wie es in der Literatur längst selbstverständlich war. Diese Individualisierung, die „einen Aufstieg des einmaligen Rangs der Werke“⁷⁸ bedeutet, führt zur Literarisierung und Historisierung des Musiklebens. Im Sinne der Literarisierung wurden Kompositionen eines Autors in Verbindung mit der Opuszahl zur Bezeichnung der chronologischen Reihenfolge gesetzt. Damit wird die Opuszahl „Kennzeichen der Individualisierung des Werks“⁷⁹, und das einzelne Werk wird in den Zusammenhang eines produktiven Lebensweges gestellt.⁸⁰ Der Ausgangspunkt der Repertoirebildung ist anhand einer Veröffentlichung von Amadeus Wendt festzumachen. Er hat 1836 in seiner Schrift *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik* nach heutiger Kenntnis erstmals die durch Haydn, Mozart und Beethoven repräsentierte Periode der Musik als „classisch“ bezeichnet.⁸¹ Es heißt in seiner Abhandlung, es sei

der hauptsächlich vom Erlös seiner Werke lebte; Kurt Blaukopf, *Symphonie, Konzertwesen, Publikum*, in: Die Welt der Symphonie, hrsg. von Ursula von Rauchhaupt, Hamburg 1972, S. 9; Walter Wiora, *Komponist und Mitwelt* (= Musikalische Zeitfragen VI), Kassel u. a. 1964, S. 52.

⁷⁷ Vgl. Doflein, a. a.O., S. 17.

⁷⁸ Ebd., S. 18.

⁷⁹ Doflein, a. a. O., S. 18.

⁸⁰ Walter Wiora, *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1983, S. 18.

⁸¹ Nachweise bei Ludwig Finscher, *Zum Begriff der Klassik in der Musik*, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft XI, 1966, Leipzig 1967, S. 21ff.

„unmöglich von der musikalischen Gegenwart zu sprechen, ohne auf die sogenannte classische Periode und die Coryphäen zurückzugehen durch welche sie [die Gegenwart] vorbereitet worden ist. Hier leuchtet uns das Kleeblatt: Haydn, Mozart, Beethoven entgegen“⁸².

Im Hinblick auf die Begründung des musikalischen Epochenbegriffs Klassik ist eine Untersuchung von Ludwig Finscher hervorzuheben. Er geht davon aus, dass Wendt in Anlehnung an Hegels Unterscheidung zwischen symbolischer, klassischer und romantischer Kunstform⁸³ in drei Schritten eine Entwicklung festgestellt hat, die nach dem Verhältnis von Form und Stoff schematisiert ist⁸⁴:

„Bei Haydn nemlich scheint, besonders in seinen frühern Werken, die Form noch über den Stoff zu herrschen. Sein musikalischer Gedanke unterwirft sich den gegebenen Formen der Tonstücke ohne Zwang ... Bei Mozart völlige Durchdringung der Form und des Stoffes ... Bei Beethoven, besonders in seinen letzten Werken, gewinnt der Stoff das Übergewicht über die Form ... er machte sich frei von allem Formelwesen“⁸⁵.

Im Sinne des Hegelschen Klassikbegriffs vertritt Haydn die symbolische, Mozart die klassische, Beethoven die romantische Stufe der Kunst⁸⁶; so

⁸² Amadeus Wendt, *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung*, Göttingen 1836, S. 3; vgl. Ludwig Finscher, a. a. O., S. 21: Die Formulierung „sogenannte classische Periode“ weist darauf hin, dass es sich um eine bereits eingeführte Bezeichnung handelte.

⁸³ G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von Fr. Bassenge, Berlin 1955, S. 310.

⁸⁴ Vgl. Ludwig Finscher, a. a. O., S. 21; vgl. Arno Forchert, „Klassisch“ und „romantisch“ in der Musikliteratur des frühen 19. Jahrhunderts, in: *Die Musikforschung* 31, 1978, S. 408; vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Beethoven und der Begriff der Klassik*, in: *Bericht über das Beethoven-Symposium*, Wien 1970, S. 50.

⁸⁵ Amadeus Wendt, a. a. O., S. 4.

⁸⁶ Wilhelm Christian Müller, *Versuch einer Ästhetik der Tonkunst im Zusammenhang mit den übrigen schönen Künsten nach geschichtlicher Entwicklung*, Leipzig 1830, S. 250-251. Müller hat schon darauf hingewiesen, dass Mozart in der organischen Gestaltungsweise einen Höhepunkt der klassischen Periode erreicht: „... seine (Mozarts) Werke werden als klassisch-schön, wie wir Homer und Horaz nach 2-3000 Jahren als klassisch-schön lesen, wie wir die mediceische Venus von Praxiteles, die Caecilia von Raphael als klassisch-schön anschauen, bewundern und nachzuahmen suchen, noch nach 1000 Jahren mit Vergnügen gehört und bewundert werden; weil sie alle Bedingungen des Wahrhaft-Schönen, der Neuheit, der Wahrheit, der Natur, der Erhabenheit, der Anmuth, der Zierlichkeit, der absoluten Freiheit, der gesetzlichen Ordnung, in steter Mässigkeit aller Schilderungen der Gefühle - auf eine unbe-

stellt Wendt den Entwicklungsprozess dar, in dem Haydn als der Anstieg, Mozart als der eigentliche „Mittelpunkt der classischen Periode“⁸⁷ und als Fortgang zu Beethoven definiert wird.⁸⁸

Der Epochenbegriff *Klassik*⁸⁹ — in Analogie zur Blütezeit deutscher Dichtkunst in der Weimarer Klassik, als *Wiener Klassik* gefasst — manifestiert sich in der Trias Haydn, Mozart und Beethoven und umfasst deren epochale Wirksamkeit zwischen etwa 1780 bis in die Zwanzigerjahre des 19. Jahrhunderts. Mit der Frage, aufgrund welcher Kriterien dieser Zeitraum als die klassische Periode bezeichnet wurde, hat sich eine Reihe von Arbeiten beschäftigt, vor allem *Zum Begriff der Klassik in der Musik* von Ludwig Finscher.⁹⁰ Er stellt fest, dass Wendts Äußerung nicht nur als ein früher Ansatz zu einer ausgeführten Musikästhetik aus dem Geiste Hegels bedeutsam ist, sondern auch als Begründung des musikalischen Epochenbegriffs *Klassik*.⁹¹ Wendt definiert diese Periode als „eine ununterbrochene, großartige Entwicklung der Tonkunst, wie sie noch nie vorher statt gefunden“⁹² hat. In diesem Sinne ist die klassische Periode der Höhepunkt und das Ergebnis eines historischen Entwicklungsprozesses, der in der Wiener Klassik zur vollen Entfaltung gebracht ist. Die musikalische Klassik entsteht dort, wo der Autonomiegedanke als ein zentraler Begriff aus der ästhetischen Distanz wahrgenommen wird. Es entscheidet nämlich über den Kunstcharakter eines musikalischen Werkes ein Urteil, das auf ästhetischer Distanz beruht.⁹³ „Unseren classischen Dichtern und Tonsetzern“, heißt es bei Brendel,

„war die Kunst nicht mehr Dienerin der Religion, sie wurde für dieselben

greifliche Weise - wie inspiriert - vereinigen.“

⁸⁷ Amadeus Wendt, a. a. O., S. 5.

⁸⁸ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, a. a. O., S. 49.

⁸⁹ Vgl. Ludwig Finscher: a. a. O., S. 9. Finscher fasst den Begriff *Klassik* in dreifacher Bedeutung: „Der Begriff *Klassik* mit seinem lexikalischen Wortfeld (klassisch, Klassiker, Klassizität) wird in der Musikwissenschaft mehr oder weniger umgangssprachlich und mehr oder weniger reflektiert als historischer Begriff offenbar in dreifacher Bedeutung gebraucht: als Allgemeinbegriff, als Stilbegriff und als Epochenbegriff.“

⁹⁰ Vgl. Erich Reimer, *Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800-1835)*, in: Archiv für Musikwissenschaft XLIII, 1986; vgl. Arno Forschert, a. a. O.; vgl. H. H. Eggebrecht, a. a. O.

⁹¹ Vgl. Ludwig Finscher, a. a. O., S. 22.

⁹² Amadeus Wendt, a. a. O., S. 3.

⁹³ Vgl. Cahl Dahlhaus, *Trivialmusik und ästhetisches Urteil*, in: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1967, S. 16.

Selbstzweck, und sehr bedeutungsvoll muss es genannt werden, dass gerade jetzt die große Kunstwissenschaft der Neuzeit [die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts] ihre erste Begründung erhielt. Ein ausdrückliches theoretisches Bewußtsein (sic!) über die Kunst, den früheren Zeiten fremd, war das Resultat dieses Fortschritts.⁹⁴

Die Geschichte des Begriffs des Klassischen in der Musik ist sehr eng verbunden mit dem Prozess der Ausbildung eines Repertoires und eines Kanons anerkannter musikalischer Kunstwerke. Der Begriff des Klassischen ist definiert

„als das Vergangene, das aufgrund seines normativen Ranges kontinuierlich sich zur Gegenwart vermittelt und ihr unmittelbar zugänglich bleibt.“⁹⁵

So bezieht sich der Begriff des Klassischen auf Werke, die aufgrund ihrer dauerhaften Wirkung als „gewiß >zeitlos<“⁹⁶ anerkanntes Repertoire zusammengefasst wurden, nämlich auf die Periode der Wiener Klassik, in der die Instrumentalmusik, vor allem die Symphonie, in den Werken Haydns, Mozarts und Beethovens ihren Höhepunkt erreicht hat.

Wenn man den Begriff des Klassischen im Sinne der Rezeptionsästhetik interpretiert, stellt sich in erster Linie die Frage nach dem Verhältnis zwischen Werk und Wirkung. Hans Heinrich Eggebrecht hat in seiner Abhandlung *Theorie der ästhetischen Identifikation* unter rezeptionsästhetischem Aspekt skizziert, wie eine bestimmte Tradition der Musikan-schauung das Verhältnis von Werk und Hörer verstand. Er bezeichnet das klassische Kunstwerk als die ästhetisch intendierte Musik:

„Jede ästhetisch intendierte Musik ist intentional ein System von Definitionen, die beim Erklingen der Musik als Definitionsprozesse sich jedesmal aufs neue ereignen ... Das ästhetisch intendierte Werk vermag die Dechiffrierung seines Sinnes (auch als Lernvorgang) in dem Maße durch sich selber zu wir-

⁹⁴ Franz Brendel, *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft*, Leipzig 1854, S. 2, zit. nach Bernd Sponheuer, *Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: AfMw. XXXVII. Jahrgang 1980, S. 3.

⁹⁵ Hans Heinrich Eggebrecht, a. a. O., S. 45.

⁹⁶ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, S. 269.

ken, als es sich bei seinem Erklingen als Sinngefüge jedesmal ad hoc definiert.“⁹⁷

Daher ist die Tätigkeit, die vom Hörer zu leisten ist, „das ästhetische Verstehen oder das Verstehenlernen eines binnenmusikalischen Definitionsprozesses“⁹⁸, der die „ästhetische Identifikation“⁹⁹ verursacht. Dabei wird die Anschauung Thibauts deutlich, dass das klassische Kunstwerk durch wiederholtes Hören gewinnt:

„Die Musik ist im wesentlichen Geschmackssache; aber der Geschmack bildet sich erst allmählich. Prüft doch Euch selbst in Beziehung auf eure Ansichten über Dichtkunst und Malerei? Was dem Knaben gefiel, das genügt dem Jüngling nicht mehr, und was den Jüngling begeisterte, das findet der Mann oft leer und fehlerhaft. So prüfen und vergleichen wir denn, bis wir das eigentlich Classische herausgefunden haben, und damit erfolgt ein beglückender Stillstand, weil das Classische den Character hat, daß es oft genossen werden kann, und durch Wiederholung eher gewinnt, als verliert.“¹⁰⁰

Die musikalische Klassik setzt zu ihrem vollen Verständnis Hörer voraus, die den „binnenmusikalischen Prozeß“ im musikalischen Kunstwerk erkennen und verstehen. In dem Rezeptionsprozess, in dem Beethovens Symphonien ins Konzertrepertoire integriert und anschließend aufgrund ihrer fortdauernden Wirksamkeit zu normativem Rang erhoben wurden, ist zu verfolgen, wie die ästhetische Identifikation von Beethovens Symphonien und dem Publikum gebildet wurde. Friedrich Rochlitz, der von 1798

⁹⁷ Hans Heinrich Eggebrecht, *Theorie der ästhetischen Identifikation*, in: AfMw. XXXIV, Jahrgang 1977, S. 106: „Unter ‘ästhetisch intendierter Musik’ verstehe ich jene Musik, die es erst zusammen mit dem Aufkommen von Begriff und Sache der ‘Ästhetik’ im 18. Jh. gibt (und die auch der Begriff ‘autonome Musik’ umschreibt) und für die Musik der Wiener Klassik und insbesondere die Kompositionsart Beethovens zum Paradigma wurde. Ihr Merkmal ist die Loslösung von den intendierten Funktionen (nicht von Funktionen überhaupt) und damit in eins die gesteigerte Durchorganisation ihrer Struktur intentional in Richtung einer Versinnlichung spezifisch musikalischen Sinns und Gehalts durch die binnenmusikalischen Definitionsprozesse.“

⁹⁸ Eggebrecht, a. a. O., S. 106.

⁹⁹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikverstehen*, München 1995, S. 100. Der Begriff der Identifikation wird hier folgendermaßen interpretiert: „Das Ich identifiziert sich mit der Musik auf Initiative der sinnlichen Wahrnehmung und auf der Basis des ästhetischen Verstehens, wobei das Ich derart von der Musik okkupiert wird, daß die Ich-Befindlichkeit in ihr aufgeht.“

¹⁰⁰ Anton Friedrich Justus Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1825, Nachdruck Darmstadt 1967, S. 46.

bis 1818 Redakteur der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (AmZ) war und als Vorstandsmitglied der Gewandhauskonzerte maßgeblichen Einfluss auf die Orientierung der Programmgestaltung hatte¹⁰¹, schrieb in seiner Rezension über die Aufführung von Beethovens Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36:

„Sie ist ein merkwürdiges, kolossales Werk, von einer Tiefe, Kraft, und Kunstgelehrsamkeit, ... Sie will, selbst von dem geschicktesten Orchester wieder und immer wieder gespielt seyn, bis sich die bewundernswürdige Summe origineller und zuweilen höchst seltsam gruppirter Ideen enge genug verbindet, abrundet, und nun als große Einheit hervorgehet, wie sie dem Geiste des Komponisten vorgeschwebt hat; sie will aber auch wieder und immer wieder gehört seyn, ehe der Zuhörer, selbst der gebildete, im Stande ist, das Einzelne im Ganzen und das Ganze im Einzelnen überall zu verfolgen und mit nöthiger Ruhe in der Begeisterung zu geniessen — zu geschweigen, dass sich auch jeder an so ganz Eigenthümliches, als hier fast alles ist, doch erst ein wenig gewöhnen muss.“¹⁰²

Rochlitz schrieb weiter:

„Die neueste Sinfonie von Beethoven (D dur) wurde, ohngeachtet ihrer grossen Schwierigkeiten, zweymal so gegeben, dass man sie ganz geniessen konnte ... Beethovens frühere und freundlichere Sinfonie, (C dur) ... ist ein Lieblingsstück des hiesigen Konzertpublikums: man hörte aber auch jene düstere mit aller Aufmerksamkeit, unverkennbarer Theilnahme und vielem Beyfall.“¹⁰³

Wie Friedrich Rochlitz in seinen Berichten betont hat, konnten die Sinfonien Beethovens aufgrund ihrer außerordentlichen Schwierigkeit und Originalität erst nach wiederholter Aufführung bzw. wiederholtem Hören ins Konzertrepertoire integriert und zu zeitloser ästhetischer Qualität erhoben werden. Dieser Rezeptionsprozess ist insofern bezeichnend, als durch die Institution des öffentlichen Konzerts die regelmäßige, wiederholte Aufführung sich ausdrücklich auf die ästhetische Erfahrung und das

¹⁰¹ Vgl. R. Schmitt-Thomas, *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung (1788-1818)*, Frankfurt a. M. 1969, S. 85.

¹⁰² *AmZ VI*, 1803/04, Sp. 542.

¹⁰³ *AmZ VII*, 1804/05, Sp. 215.

ästhetische Bewusstsein des Publikums beruft. Das Musikverstehen überhaupt beruht auf der ästhetischen Erfahrung, und sie ist in Bezug auf den Historismus die wesentliche Voraussetzung dafür, dass man bewusste historische Bezüge im musikalischen Kunstwerk erkennt und versteht. So schafft sie die ästhetische Grundlage für die zeitlose Geltung musikalischer Kunstwerke.¹⁰⁴

Mit fortschreitender ästhetischer Polarisierung innerhalb der musikalischen Kultur im frühen 19. Jahrhundert bleibt die scheinbar gelungene Zusammensetzung der unterschiedlichen Rezipiententypen allerdings nicht mehr realisierbar. Mit der „Trennung von hoher und niederer Kunst“¹⁰⁵ und dem im bürgerlichen Gleichheitsgedanken begründeten Verzicht auf einen Allgemeinheitsanspruch der Kunst ist einerseits die Tendenz zur Entfaltung autonomer ästhetischer Musik gegeben, aber andererseits auch zur Ausbreitung des Banalen und zur Trivialisierung. Der von dieser Dichotomie bestimmte Zustand kommt deutlich zum Ausdruck, wenn Franz Brendel in seiner Schrift *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft* von 1854 die in zwei unterschiedlichen Klassen geteilte Struktur hervorhebt:

„Einerseits eine Classe, welche ich nicht anders als mit der Benennung: schöne Seelen, zu bezeichnen weiss, idealgestimmte Naturen in sich befassend, die von der Welt sich abwenden, in sich verglimmend; andererseits die entschiedenen Speculanten, vertreten durch die Componisten des Tages, sowie durch alle die Virtuosen, Sänger und Sängerinnen, denen die Kunst nur Geschäftssache ist.“¹⁰⁶

Das dualistische Denkschema der Ästhetik, das sich im späten 18. Jahrhundert herausbildete, tendierte in der Beethoven-Zeit und Frühromantik zu einer dichotomischen Struktur der Musikzustände, die in sämtlichen Musikbereichen — Produktions — wie Rezeptionsästhetik spürbar ist. Das eben ist die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen „poetischer“ und „prosaischer“ Musik (im Sinne Schumanns), zwischen ästhetisch und trivial, zwischen Inhalts- und Formästhetik, Kategorien, die

¹⁰⁴ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikverstehen*, S. 35-42.

¹⁰⁵ Carl Dahlhaus, *Trivialmusik und ästhetisches Urteil*, in: a. a. O., S. 21.

¹⁰⁶ Franz Brendel, *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft*, S. 28.

in der romantischen Ästhetik fundamentale Bedeutung gewinnen.

Die Polarisierung der Rezipiententypen und das Phänomen der Virtuosität bedingen einander. Im frühen 19. Jahrhundert war der Begriff des *Virtuosen*, der als Bezeichnung für das „Ideal des reproduzierenden Musikers“ schlechthin verwendet wurde, auf zwei unterschiedliche Aspekte verteilt: Einerseits verstand man unter Virtuose den ausübenden Musiker, der sich zwar durch außergewöhnliche technische Fertigkeiten auszeichnet, diese aber unter dem Einfluss der Ausdrucksästhetik stark am Publikum orientiert und zum Selbstzweck erhebt. Andererseits bezeichnet dieser Begriff den Künstler, der sich durch seine Fähigkeit auszeichnet, musikalische Kunstwerke adäquat zu interpretieren.¹⁰⁷ Mit der Ausbreitung des öffentlichen Musiklebens waren das Publikum und die Presse wichtige Instanzen, die über Erfolg und Misserfolg eines Künstlers entscheiden konnten:

„Das Publikum, allzu labil in der eigenen Meinung, war der Presse hörig und schloß sich ihrem Lob und Tadel an.“¹⁰⁸

Unter diesem Gesichtspunkt hat der musikalische Vortrag zwei mögliche Aspekte: er kann entweder auf Autonomie des Werks oder auf Vorherrschaft einer wirkungsorientierten Virtuosität zielen.

¹⁰⁷ Vgl. Erich Reimer, Art. *Virtuose*, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. von H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1972.

¹⁰⁸ Michael Stegemann, *Tugend und Tadel. Gedanken zum Phänomen der instrumentalen Virtuosität (I)*, in: Neue Zeitschrift für Musik 143/4, Mainz u. a. 1982, S. 12.

1.2 Der Begriff des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert

1.2.1 Die Autonomisierung der Kunst und des Künstlers

Wie H. H. Eggebrecht in seinem Aufsatz *Musikalisches Werk und ästhetischer Wert* deutlich macht, betrachtet er das musikalische Kunstwerk unter dem doppelten Anspruch einerseits ästhetischer Autonomie, andererseits seiner äußeren Bedingungen:

„Das musikalische Werk ist eine kulturbedingte, historische Kategorie, nach Sache und Begriff nicht identisch mit Musik überhaupt, sondern gebunden an gesellschaftsgeschichtliche Voraussetzungen.“¹⁰⁹

Die Frage nach dem Begriff des musikalischen Kunstwerks ist demnach eng verbunden mit seinen Aussenbeziehungen, in denen Musik als Kunstwerk einerseits in Bezug auf die gesellschaftlichen Veränderungen und andererseits den historischen Wirkungsraum gestellt ist. Der Zeitraum des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts war gerade jene Zeit, in der ein autonomes Werkverständnis im Begriff des musikalischen Kunstwerk durchdrang und die Frage nach der ästhetischen Autonomie sowie der gesellschaftlichen Funktionalität des Kunstwerks theoretisch reflektiert wurden. Die Tendenz, unter der Herrschaft des Autonomieprinzips das Verhältnis zur Kunst nicht mehr unter dem Aspekt ihrer funktionalen Bestimmung durch die Normen von Kirche, Staat und Gesellschaft, sondern als individuelle Angelegenheit des schaffenden Künstlers ebenso wie des rezipierenden Subjekts zu betrachten, ist unverkennbar.

Infolge der gesellschaftlichen Emanzipation wurden die Musik ein autonomer Bereich der Kultur und die Stellung des Komponisten in der Gesellschaft neu definiert. Die modernen Komponisten traten aus den Bindungen wie Institutionen, Kirchen, Höfe und Städte heraus. Mit dieser Autonomisierung der Kunst und des Künstlers haben die Komponisten in erster Linie nicht für den Gottesdienst und eine bestimmte gesellschaftliche

¹⁰⁹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikalisches Werk und ästhetischer Wert*, in: *Musikalisches Denken*, hrsg. von Richard Schaal, Wilhelmshaven 1977, S. 243.

Funktion geschrieben, sondern für den Konzertsaal und das Opernhaus. Walter Wiora hat in seiner Abhandlung *Komponist und Mitwelt* darauf hingewiesen, dass die veränderte Funktion von Musik nicht nur die Autonomisierung der Kunst und die Emanzipation des Künstlers ermöglicht, sondern auch das Verhältnis der Hörer zur Musik verändert hat:

„Sie [die bedeutenden Komponisten seit Beethoven] schufen in erster Linie für den Konzertsaal und das Opernhaus. Ihre Werke wollen als eigenständige Kunstwerke geachtet werden und beanspruchen die volle Aufmerksamkeit musikalischer Zuhörer. Diese bilden, im Unterschied zu kirchlichen Gemeinden und geschlossenen Gesellschaften ständischer Art, ein spezifisches Musikpublikum, das primär durch die Gemeinsamkeit des Interesses für Musik oder für eine Art Musik bestimmt ist.“¹¹⁰

Die Autonomie der Kunst, welche die Unabhängigkeit von Funktionen und den Anspruch auf Selbstständigkeit des Kunstwerks bezeichnet, erscheint im Zusammenhang mit der Idee der absoluten Musik als zentrales Postulat der romantischen Musikästhetik. Die romantische Idee einer absoluten Musik, die durch Wackenroder, Tieck und E. T. A. Hoffmann repräsentiert wurde, hat einen unmittelbaren Einfluss auf die Diskussion über das musikalischen Kunstwerk ausgeübt.

Der romantische Absolutheitscharakter der Musik, die „nichts als sich selbst bedeute“¹¹¹, bezieht sich einerseits auf „die Eigengesetzlichkeit der Instrumentalmusik im Gegensatz zur Nachahmungsästhetik und musikalischen Rhetorik“¹¹², die darin besteht, die Naturlaute mit musikalischen Klängen nachzumalen und bestimmte Affekte als Gefühlstypen musikalisch darzustellen. Andererseits setzt er den Autonomiegedanken voraus, „der den Anspruch auf Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks bezeichnet“¹¹³ und das Lösen aus Bindungen der prosaischen Welt bedeutet. Die von der Bedingtheit durch Text, Funktion und empirisch fassliche Affekte losge-

¹¹⁰ Walter Wiora, *Komponist und Mitwelt*, S. 51.

¹¹¹ Carl Dahlhaus, *Das »Verstehen« von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse*, in: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, hrsg. von P. Faltin und H.-P. Reinecke, Köln 1973, S. 38.

¹¹² Gudrun Henneberg, *Idee und Begriff des musikalischen Kunstwerks im Spiegel des deutschsprachigen Schrifttums der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1983, S. 264.

¹¹³ Ebd., S. 263.

löste autonome, absolute Musik erscheint in der romantischen Musikästhetik im Zusammenhang mit der Metaphysik der Instrumentalmusik als die „eigentliche“¹¹⁴ Musik, die bei Ludwig Tieck und E. T. A. Hoffmann die Ästhetik des „Erhabenen“¹¹⁵ bedeutet. E. T. A. Hoffmann charakterisierte die Symphonie — in Verbindung mit der Auffassung Ludwig Tiecks über die Instrumentalmusik, die er in seiner Abhandlung *Phantasien über die Kunst* von 1799 formulierte — als die eigentliche Verkörperung des erhabenen Stils. So schreibt Tieck, dass die Symphonien

„ein so buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama darstellen können, wie es uns der Dichter nimmermehr geben kann; denn sie enthüllen in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste, sie hängen von keinen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit ab, sie brauchen sich an keine Geschichte und an keine Charaktere zu schließen, sie bleiben in ihrer reinpoetischen Welt.“¹¹⁶

Die Idee des musikalisch „Poetischen“, die durch Übertragung des literarischen „Unsagbarkeitstopos“ auf Musik entstand, ist nach Tieck in der romantischen Metaphysik der Instrumentalmusik begründet. Denn

„in der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunkeln Trieben, und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus.“¹¹⁷

¹¹⁴ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. a. 1978, S. 68.

¹¹⁵ Am 10. Mai 1792 schrieb Ludwig Tieck an Wilhelm Heinrich Wackenroder: „Longin sagt, etwas Großes hervorzubringen, erfordert eine große und erhabene Seele, ich möchte noch weiter gehn und behaupten, daß es auch einen etwas großen Geist erfordere, das Große und Erhabene zu fassen, kannst Du es Dir sonst erklären, warum das Angenehme und Rührende auf ungleich mehrere Gemüter wirke als das Große und Erhabene? Viele verstehn und finden dieses gar nicht. — Ich kann ein Adagio für die Harmonika weit eher ohne Tränen anhören als einen Psalm von Reichardt, bei der Symphonie zu Hamlet und Axur sind mir jedesmal Tränen in die Augen gekommen, alles Große setzt mich in eine Art von Wut, bei vielen geht es den Ohren vorüber, ohne die Seele anzufassen. Die Reichardt in sagte mir einmal schon vor langer Zeit, daß das Rührende lange nicht den Eindruck auf sie mache als das Erhabene, wobei sie sich nie der Tränen enthalten könne.“, Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, hrsg. von L. Schneider, Heidelberg 1938, 2. Auflage, 1967, S. 292.

¹¹⁶ Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst*, Hamburg 1799, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder, a. a. O., S. 255.

¹¹⁷ Tieck, in: Wackenroder, a. a. O., S. 254.

Der Ausdruck des „Poetischen“ in Bezug auf Instrumentalmusik bedeutet demnach keineswegs eine Abhängigkeit der Musik von der Dichtung, sondern die Idee der Kunst, die „im Kontext einer Ästhetik begründet ist, deren zentrales Problem die Rechtfertigung einer selbständigen, »absoluten« — von Texten, Programmen, liturgischen oder profanen Handlungen, szenischen Vorgängen und sogar von begrifflich bestimmbar Affekten losgelöst — Instrumentalmusik bildete“¹¹⁸. Die Theorie des musikalisch „Poetischen“ von Schumann, die tief in dem Erbe der Instrumentalmusik Bachs wurzelt¹¹⁹, bildet die Dichotomie von „poetischer“ und „prosaischer“ Anschauung aus, die im engen Zusammenhang mit der „ästhetische[n] Auseinandersetzung über absolute und Programmmusik und über Kunstcharakter und Trivialität in der Musik“¹²⁰ steht. Zur Eröffnung des Jahrgangs 1835 der *Neuen Zeitschrift für Musik* schrieb Schumann:

„In der kurzen Zeit unseres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdrucke zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunsts Schönheiten gekräftigt werden können, — sodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.“¹²¹

Die Idee des musikalisch „Poetischen“, in der die Musik „eine abgesonderte Welt für sich selbst“¹²² ist und „für sich selbst dichtet“¹²³, evoziert die Assoziation mit dem Begriff „Tonsprache“, die in der romantischen Musikästhetik eindeutig als Sprache des Gefühls oder des Unsagbaren charakterisiert ist. Um den bestimmten Gefühlsinhalt musikalischer Werke geht es in der Musikästhetik von Ferdinand Hand, in der er für die erste

¹¹⁸ Carl Dahlhaus, *Sprache und Tonsprache*, in: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 311.

¹¹⁹ Vgl. Georg von Dadelsen, *Robert Schumann und die Musik Bachs*, AfMw XIV, 1957, S. 46-59.

¹²⁰ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 69.

¹²¹ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Heinrich Simon, 3. Bd., Leipzig 1888, S. 50.

¹²² Tieck, a. a. O., S. 245.

¹²³ Ebd., S. 252.

Jahrhunderthälfte die ästhetische Funktion der Gefühle für den Inhalt des musikalischen Kunstwerks zusammengefasst hat:

„In der Musik wirkt und waltet das charakteristische Element des Schönen als ein Entscheidendes. Wo sie nur als ein geregeltes und frei bewegtes Spiel mit Tönen erscheint, kann sie höchstens in solcher formaler Schönheit als das Abbild innerer Harmonie und Gesetzlichkeit erfreuen. Sie soll aber das im Gemüth Lebende aussprechen, und ein bestimmtes Gefühl, insofern dies bestimmt heißen kann, zur Darstellung bringen, um ein gleiches in dem Hörer zu wecken und zu unterhalten. Dies ist ihr Inhalt, und ohne denselben oder eine geistige Bedeutung verliert sich das Tonspiel nur zu leicht in nichtige und leere Formen.“¹²⁴

Ferdinand Hand geht in dieser Erörterung davon aus, dass der Gefühlsbegriff als Inhaltsdimension des musikalischen Kunstwerks betrachtet werden kann und ein bestimmtes Gefühl als Inhalt der Musik dargestellt wird. Aber er meint mit Gefühl nicht „sichtbare Gegenstände der Natur, Gedanken und Begriffe“¹²⁵. So definiert er im Zusammenhang mit der Frage der musikalischen Darstellung der Gefühle, dass die Musik „Gefühle darstellt, aber nicht objective Gegenstände der Gefühle, und durchaus ihren subjectiven Charakter behauptet“¹²⁶.

¹²⁴ Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1837, 2. Auflage, Jena 1841, S. 193/194.

¹²⁵ Ebd., S. 83.

¹²⁶ Ebd., S. 83.

1.2.2 Das Inhaltsproblem bei E. T. A. Hoffmann, Hegel und Hanslick

E. T. A. Hoffmann

Die Auseinandersetzungen um die subjektiven Ausdrucksformen des Gefühlsinhaltes musikalischer Werke werden in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts von verschiedenen Gesichtspunkten aus geführt. Die Problematik der Inhaltsdimension des musikalischen Kunstwerks geht auch aus E. T. A. Hoffmanns Rezension über Beethovens Fünfte Symphonie, die er 1810 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* schrieb, deutlich hervor. E. T. A. Hoffmann war, wie Heinrich Ehrlich 1882 festgestellt hat,

„sicherlich der Stifter einer neuen Schule in der musikalischen Kritik, die bis in die Mitte der vierziger Jahre den größten Einfluss geübt hat und noch heute in manchen Kreisen Nachahmer und eifrige Leser findet“¹²⁷.

E. T. A. Hoffmanns Analyse der Fünften Symphonie lässt zwei grundsätzliche Kennzeichnungen zur Werkbetrachtung erkennen. Hoffmann prägt bei seiner Beethoven-Rezension einerseits ein romantisches Bild, das partiell auf die literaturästhetische Diskussion von Wackenroder und Tieck zurückgeht, und vermittelt andererseits die musiktheoretischen Grundlagen, auf denen er eine Strukturanalyse der Fünften Symphonie gründet:

„Nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethovenscher Musik [entfaltet] die hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist und von dem anhaltenden Studium der Kunst genährt wird.“¹²⁸

In der Rezension der Fünften Symphonie verknüpft Hoffmann die Musik mit der romantischen Weltanschauung und geht davon aus, dass die In-

¹²⁷ Heinrich Ehrlich, *Die Musik-Ästhetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart. Ein Grundriss*, Leipzig 1882, S. 24.

¹²⁸ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Schriften zur Musik*, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1963, S. 46.

strumentalmusik „die romantischste aller Künste“¹²⁹ sei. In der selbständigen Instrumentalmusik offenbart sich „das eigentümliche Wesen der Musik“¹³⁰:

„Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, — fast möchte man sagen, allein rein romantisch.“¹³¹

Das Wesentliche hier ist, was für Hoffmann das „Romantische“ bedeutet und was ihm als das Wesen der Musik oder des Musikalischen erscheint. Das Wesen der Musik oder des Musikalischen besteht nicht nur in den inneren Bedingungen, die sich in der Komposition manifestieren, sondern auch in der Subjektivität des Ausführens und Hörens. Sie hängt unmittelbar mit der Wirkung der Musik auf den Zuhörer zusammen. Der Komponist wirkt auf den Zuhörer durch die musikalischen Ausdrücke, die sich aus musikalischen Themen und Motiven und aus der „plastischen Tätigkeit“ des Komponisten ergeben. Der Gefühlsausdruck findet seine klangliche Realisierung im Akt des musikalischen Vortrags, und in diesem Vollzug treffen sich das Gefühl und der Zuhörer. Auch bei Hoffmann wird das Wesen der Musik im Sinne des Romantischen als „das Moment des Transparentwerdens“ aus dem „real Hörbaren“ ins „hörende Subjekt“¹³² identifiziert:

„Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben“¹³³.

Aus diesen Passagen geht deutlich hervor, dass die Instrumentalmusik „aufgrund der Begriffslosigkeit ihrer Sprache, der Unaussprechlichkeit

¹²⁹ E. T. A. Hoffmann, a. a. O., S. 50.

¹³⁰ Ebd., S. 34.

¹³¹ Ebd., S. 50.

¹³² Peter Schnaus, a. a. O., S. 57.

¹³³ E. T. A. Hoffmann, a. a. O., S. 34.

ihrer Gehalte dem Menschen das Reich des Unbestimmten, Unaussprechlichen, Unermeßlichen, Unendlichen zu eröffnen”¹³⁴ vermag und als Ausdruck einer unbestimmten, „unendlichen Sehnsucht“ zu interpretieren ist. Das aber bedeutet nun, dass die Instrumentalmusik im Sinne dieses Wesens der Romantik nicht nur als eine selbständige Kunst — als Wesensbegriff — zu bezeichnen ist, sondern auch als transitorisches Medium — als Funktionsbegriff. Das hängt unmittelbar zusammen mit dem „Romantischen“, das im Sinne Hoffmanns eine Verquickung des Wesens der Musik „mit der Vorstellung des Unendlichen und einem Gefühl der Sehnsucht“¹³⁵ bedeutet.

Hoffmann betrachtet diese romantische Idee und den Ausdruck der Gefühle in Verbindung mit dem Charakterbegriff — wie es in der romantischen Musikästhetik nicht selten war. Hans Georg Nägeli spricht in diesem Zusammenhang davon, dass man die „Unbestimmtheit“ des Ausdrucks bei der Charakterbeschreibung in der Symphonie als Mangel empfand:

„Das Wort Charakter ist in Beziehung auf die Tonkunst — das heißt hier immer, auf die Instrumentalmusik — so oft es gebraucht wurde, immer mißbraucht worden. Wo man von einem bestimmten Charakter eines Tonkunstwerkes sprach oder sprechen wollte, da sprach man immer am unbestimmtesten; daher man sich auch nie verständigen konnte, was an irgendeinem speziellen Tonkunstwerk eigentlich das Charakteristische sei.“¹³⁶

Im Hinblick auf die Charakterunterscheidung zwischen Haydns, Mozarts und Beethovens Musik fällt bei Hoffmann die eigentümlich enge Verknüpfung des Gefühlsausdrucks und des Charakterbegriffs auf.¹³⁷ Dem Begriff des „Charakters“ setzte Hoffmann als zentrale Idee der romanti-

¹³⁴ H. H. Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Mainz 1972, 2. Auflage, Laaber 1994, S. 151.

¹³⁵ Carl Dahlhaus, *E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen*, in: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 107.

¹³⁶ Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen 1826, S. 32.

¹³⁷ Die Charakterisierungen von Haydn und Mozart sehen folgendermaßen aus: „Der Ausdruck eines kindlichen heitern Gemüths herrscht in Haydns Compositionen ... Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz ... — In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns: aber, ohne Marter, ist sie mehr Ahnung des Unendlichen. Liebe und Wehmuth tönen in holden Stimmen, die Macht der Geisterwelt geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir den Gestalten nach, die freundlich uns in ihre Reihen winken, im ewigen Sphärentanze durch die Wolken fliegen.“ E. T. A. Hoffmann, a. a. O., S. 35.

schen Musikästhetik die Kategorie des „Romantischen“ entgegen, dessen höchste Verwirklichung sich in dem Stil Beethovens am reinsten manifestiert. In den im Folgenden angeführten Passagen bezieht sich Hoffmann auf die Musik Haydns, Mozarts und vor allem Beethovens und charakterisiert deren Personalstil:

„Mozart und Haydn, die Schöpfer der jetzigen Instrumentalmusik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie: wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen, ist — Beethoven! — Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches eben in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt; der Charakter ihrer Kompositionen unterscheidet sich merklich.“¹³⁸

Hoffmann verwendet zur Charakterisierung von Beethovens Fünfter Symphonie im Wesentlichen drei Stilmittel, nämlich „gefühlsgetöntes Vokabular, farbig bewegte Bildlichkeit und Einbezug des erlebenden Subjekts in den paraphrasierenden Kontext“¹³⁹. Außer diesen drei Begriffen wird bei der Charakterisierung Beethovens auch ersichtlich, dass die Gefühlssphäre nicht von außen betrachtet, sondern ganz nach innen ins Subjekt gezogen wird:

„So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheueren und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht ... Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzens, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist.“¹⁴⁰

Es zeigt sich hier wieder die nach romantischer Anschauung transparent werdende Funktion der Musik. Aus der Aussage, „Unendliche Sehnsucht“ sei „das Wesen der Romantik“¹⁴¹, geht deutlich hervor, dass Hoffmann das Gefühl als einen grundlegenden Wesenszug der Romantik interpretiert.

¹³⁸ E. T. A. Hoffmann, a. a. O., S. 35.

¹³⁹ Peter Schnaus, *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen musikalischen Zeitung*, München und Salzburg 1977, S. 67.

¹⁴⁰ E. T. A. Hoffmann, a. a. O., S. 36.

¹⁴¹ Ebd., S. 36.

Das „eigentümliche Wesen der Musik“¹⁴² ist demnach für Hoffmann nur greifbar als der Zustand, in dem das hörende Subjekt durch Musik mit dem „Reich des Unendlichen“¹⁴³ in Beziehung tritt. „Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf.“¹⁴⁴ Das bedeutet nun, dass der Vorrang der Musik für Hoffmann in der Transzendierung der menschlichen Gefühle ins Reich des Unendlichen besteht, das „nichts gemein mit der äußern Sinnenwelt“¹⁴⁵ hat.

Hoffmann strebte in seiner Rezension nicht nur auszudrücken, „was er bei jener Komposition tief im Gemüte empfand“¹⁴⁶, sondern auch das Absolut-Musikalische der Fünften Symphonie und die „Besonnenheit“¹⁴⁷ Beethovens aufzuzeigen, wenn er z. B. resümierend von der Fünften Symphonie erwähnt, sie sei „genial erfunden und mit tiefer Besonnenheit ausgeführt“¹⁴⁸:

„Tief im Gemüte trägt Beethoven die Romantik der Musik, die er mit hoher Genialität und Besonnenheit in seinen Werken ausspricht.“¹⁴⁹

Die „Besonnenheit“, die Hoffmann durch die Strukturanalyse der Fünften Symphonie zu erklären versuchte, differenzierte sich von „einer bloß eruptiven Gefühlsästhetik“¹⁵⁰ von der Empfindsamkeit und dem Sturm und Drang und ist im Grunde aus dem Geiste der Identitätsphilosophie Schellings ausgegangen. So zielte Hoffmann darauf, den romantischen Grundcharakter der „unendlichen Sehnsucht“ am konkreten Werk durch eine Strukturanalyse fassbar zu machen.

Der Absolutheitscharakter der Musik bezieht sich demnach bei Hoff-

¹⁴² Ebd., S. 34.

¹⁴³ Ebd., S. 37.

¹⁴⁴ Ebd., S. 34.

¹⁴⁵ Ebd., S. 34.

¹⁴⁶ Ebd., S. 34.

¹⁴⁷ Jean Paul schreibt in seiner „Vorschule der Ästhetik“ unter der Überschrift „Besonnenheit“ u. a. : „Nun gibt es eine höhere Besonnenheit, die, welche die innere Welt selber entzweit und entzweiteilt in ein Ich und in dessen Reich, in einen Schöpfer und dessen Welt. Diese göttliche Besonnenheit ist so weit von der gemeinen unterschieden wie Vernunft von Verstand, eben die Eltern von beiden“: Jean Paul, *Werke*, hrsg. von N. Müller, München 1963, 5. Bd., S. 57.

¹⁴⁸ Jean Paul, a. a. O., S. 50.

¹⁴⁹ Hoffmann, a. a. O., S. 37.

¹⁵⁰ Carl Dahlhaus, *E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen*, in: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 106.

mann sowohl auf das begriffslose Bedeuten, als auch auf einen Aspekt der Elementaranalysen, in denen das Werk als in sich geschlossenes autonomes Gefüge erscheint und nur in der Berührung mit dem „Reich des Unendlichen“ das Absolut-Musikalische erfahrbar ist. Hoffmann weist für die nur aus wenigen Takten bestehenden Gedanken des Kopfsatzes der Fünften hierauf hin:

„Alle Sätze sind kurz, nur aus zwey, drey Takten bestehend ... Man sollte glauben, dass aus solchen Elementen nur Zerstückeltes, schwer zu Fassendes entstehen könnte: aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen, so wie auch die beständig aufeinander folgende Wiederholung der kurzen Sätze und einzelner Akkorde, welche das Gemüt festhält in einer unnennbaren Sehnsucht.“¹⁵¹

Hoffmann nimmt das kurze, leicht faßliche Thema, das allerdings zur thematischen Durchführung sehr geeignet ist¹⁵², mit Bewunderung wahr und hebt mehrfach die Einheit des Materials hervor.¹⁵³ Die Einheitlichkeit bezieht sich nach Hoffmanns Auffassung einerseits auf die kompositorische Gestaltung und andererseits auf das fortdauernde Gefühl, „das eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist“¹⁵⁴. Beide sind aufeinander bezogen und vereinen sich in der Anschauung des musikalischen Werks als eines absoluten Werkganzen. Demnach bildet der Begriff der „unendlichen Sehnsucht“, der in Hoffmanns Rezension der Fünften Symphonie als „das Wesen der Romantik“ erscheint, hier „das ästhetische Korrelat zur wahren Einheit und zum inneren Zusammenhang“¹⁵⁵.

¹⁵¹ Jean Paul, a. a. O., S. 43.

¹⁵² Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, hrsg. von Folker Göthel, Tutzing 1968, 1. Bd., S. 203.

¹⁵³ Hoffmann schreibt über den Beginn der c-moll-Symphonie Beethovens folgendermaßen: „Es giebt keinen einfacheren Gedanken, als den, welchen der Meister dem ganzen Allegro zum Grunde legte ... wie er alle Nebengedanken, alle Zwischensätze, durch rhythmischen Verhalt jenem einfachen Thema so anzureihen wusste, dass sie nur dazu dienten, den Charakter des Ganzen, den jenes Thema nur andeuten konnte, immer mehr und mehr zu entfalten.“, E. T. A. Hoffmann, a. a. O., S. 43.

¹⁵⁴ E. T. A. Hoffmann, a. a. O., S. 43.

¹⁵⁵ Carl Dahlhaus, *E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik*, S. 106.

Hegel

Die romantische Absolutheitsidee begegnet auch in Hegels Ästhetik, die wesentlich die Musikanschauung im frühen und mittleren 19. Jahrhundert bestimmt hat. Die romantische Metaphysik der Instrumentalmusik erscheint in der Musikästhetik Hegels als die „tönende Innerlichkeit“, in deren Kontext er die Musik allgemein als Kunst der „abstrakten“, gegenstandslosen „Innerlichkeit“¹⁵⁶ interpretierte.

„Denn der Geist ist die unendliche Subjektivität der Idee, die als absolute Innerlichkeit sich nicht frei für sich herauszugestalten vermag, wenn sie im Leiblichen als in ihrem gemäßen Dasein ergossen bleiben soll.“¹⁵⁷

Die „unendliche Subjektivität“ und „absolute Innerlichkeit“ des musikalischen Kunstwerks bestehen in Hegels Ästhetik nach Adolf Nowak¹⁵⁸ in der dreifachen Struktur der Identität, deren einzelne Elemente einander voraussetzen; nämlich im musikalischen Schaffen, im Ausführen und im Hören. Hegel geht dennoch davon aus, dass das musikalische Kunstwerk als Komposition nicht hauptsächlich die Vorlage für die Ausführenden und die Hörenden darstellt, sondern die Notation einer bereits an sich vollendeten Komposition, nämlich der „Komposition von gleichsam objektiver Gediegenheit“¹⁵⁹. Denn

„ein Musiker ... kann das *Tiefste*, was sich in ihm regt und bewegt, nur in Melodien kundgeben“¹⁶⁰.

Obwohl das musikalische Kunstwerk qua Komposition „von gleichsam objektiver Gediegenheit“ ist, bedarf es auch als einer zweiten Stufe im Prozess der Verwirklichung des Werkes einer vermittelnden Tätigkeit, der Ausführung. Hier nun erscheinen die Differenzen zwischen Komposition und klanglicher Realisierung. Der Spielraum der Ausführung gegenüber

¹⁵⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von Friedrich Bassenge, Frankfurt a. M. 1965, I. Band, S. 262.

¹⁵⁷ Ebd., I. Bd., S. 85.

¹⁵⁸ Adolf Nowak, *Hegels Musikästhetik*, Regensburg 1971, S. 99.

¹⁵⁹ Ebd., II. Bd., S. 324.

¹⁶⁰ Ebd., I. Bd., S. 279.

dem geschriebenen Text, der den Rahmen der Ausführung bestimmt, ist das Feld der Subjektivität:

„Durch diese Subjektivität in Rücksicht auf die Verwirklichung des musikalischen Kunstwerks vervollständigt sich erst die Bedeutung des Subjektiven in der Musik.“¹⁶¹

Das Verhältnis zwischen notierter Komposition und Ausführung kann nach Hegel als Dialektik von „einer stets wiederholten Reproduktion“ und „der Mitteilung eines lebendigen Subjekts“¹⁶² beschrieben werden. In dieser dialektischen Spannung zwischen der werktreuen Ausführung und der Freiheit der Ausführende unterscheidet Hegel zwei Arten der Ausführung. Die erste Art zielt auf die Objektivität und den Anspruch des schriftlich fixierten Werkes:

„Ist nämlich die Komposition von gleichsam objektiver Gediegenheit, so daß der Komponist selbst nur die Sache oder die von ihr ganz ausgefüllte Empfindung in Töne gesetzt hat, so wird auch die Reproduktion von so sachlicher Art sein müssen. Der ausübende Künstler braucht nichts von dem Seinigen hinzuzutun, sondern er darf es sogar nicht, wenn nicht der Wirkung soll Abbruch geschehen. Er muß sich ganz dem Charakter des Werks unterwerfen und nur ein gehorchendes Organ sein wollen.“¹⁶³

Die zweite Art der Ausführung konzipiert Hegel nicht nur von der Subjektivität der Ausführenden, sondern auch von einer eigenständigen Entfaltung ihrer ästhetischen Möglichkeiten her, nämlich einem improvisatorischen Phantasieren:

„In dieser Art der Ausübung genießen wir die höchste Spitze musikalischer Lebendigkeit, das wundervolle Geheimnis, dass ein äußeres Werkzeug zum vollkommen beseelten Organ wird, und haben zugleich das innerliche Konzipieren wie die Ausführung der genialen Phantasie in augenblicklichster

¹⁶¹ Ebd., I. Bd., S. 279.

¹⁶² Ebd., I. Bd., S. 279.

¹⁶³ Ebd., II. Bd., S. 324.

Durchdringung und verschwindendstem Leben blitzähnlich vor uns.“¹⁶⁴

Der Geist des Werkes erschließt sich in Hegels Musikästhetik sowohl in dem dialektischen Verhältnis zwischen der schriftlich fixierten Komposition und ihrer Ausführung als auch in der Spannung zwischen der Ausführung und den auf sie gerichteten Hörerlebnissen, die ihrerseits von vielen individuellen und momentanen Faktoren abhängig sind.¹⁶⁵ Die Daseinsform des musikalischen Kunstwerks liegt demnach nicht nur in den objektiven Anweisungen der Partitur, sondern zugleich auch in der Subjektivität des Ausführenden und des Hörers, weil diese Stufen in ihrer Abhängigkeit voneinander notwendiger und integraler Bestandteil des Prozesses der Werkwerdung sind. Hegels Ästhetik, die eine Auseinandersetzung über den ästhetisch-technischen Kunstcharakter und metaphysische Bedeutsamkeit bildet, besteht im Wesentlichen in der romantischen Theorie der „absoluten, reinen Tonkunst“, in der die Musik als Kunst des ganz objektlosen Inneren erscheint:

„Der Musiker abstrahiert zwar auch nicht von allem und jedem Inhalt, sondern findet den selben in einem Text, den er in Musik setzt, oder kleidet sich unabhängiger schon irgendeine Stimmung in die Form eines musikalischen Themas, das er dann weiter ausgestaltet: die eigentliche Region seiner Kompositionen aber bleibt die formellere Innerlichkeit, das reine Tönen, und sein Vertiefen in den Inhalt wird statt eines Bildens nach außen vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Innern und in manchen Gebieten der Musik sogar eine Vergewisserung, daß er als Künstler frei von dem Inhalte ist.“¹⁶⁶

Hanslick

„Fragt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: Musikalische Ideen. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbständiges Schönes, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung

¹⁶⁴ Ebd., II. Bd., S. 324.

¹⁶⁵ Vgl. Adolf Nowak, a. a. O., S. 102.

¹⁶⁶ Hegel, *Ästhetik*, II. Bd., S. 266.

von Gefühlen und Gedanken ... *Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik*¹⁶⁷ [s. Anm.]

Hanslick wollte in seiner 1854 erschienenen Schrift „Vom Musikalisch-Schönen. Ein Betrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst“ ein Zeichen setzen, dass das Wesen der Musik im „spezifisch Musikalischen“¹⁶⁸ zu suchen sei. Hanslick leugnete nicht, dass Musik in besonderer Weise auf das Gefühl einwirkt, auch nicht in den Ausführungen über den Zuhörer. Aber er war gegen die „verrottete Gefühlsästhetik“¹⁶⁹, in der die Musik lediglich ein Vehikel bedeutet, um sich durch Musik in eine Stimmung oder Gestimmtheit versetzen zu lassen.¹⁷⁰ Hanslick war ein Anhänger der absoluten Musik und ganz und gar der Meinung, dass „in der Musik der Ton als Selbstzweck auftritt“¹⁷¹. Hanslicks Revision der musikalischen Ästhetik fasst Eggebrecht auf als

„einen Wendepunkt der Musikbetrachtung im Zusammenhang mit jenem sich um die Jahrhundertmitte vollziehenden Wandel im Geistesleben ... Hanslicks Schrift lenkte den Blick auf das eigenständig Musikalische der Musik und die Besonderheit des je erklingenden Kunstwerks.“¹⁷²

Auch Blume sieht,

„daß Hanslicks Schrift *Vom Mus[ikalisch]-Schönen* eine neue Richtung autonom-mus[ikalischer] Anschauungsweise begründet hat, die über Pfitzner, Halm, Kretzschmar, Riemann, Abert, E. Kurth u. a. weitergewirkt und in der m[usik]w[issenschaftlichen] Methodik der Gegenwart ihre breiteste praktische Verwirklichung gefunden hat.“¹⁷³

Gerade zu Hanslicks Zeit nun herrschte eine heftige Auseinandersetzung

¹⁶⁷ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, Nachdruck Darmstadt 1965, S. 32. Der letzte Satz kursiviert v. d. Verf.

¹⁶⁸ Ebd., S. 1.

¹⁶⁹ Ebd., S. 32.

¹⁷⁰ Carl Dahlhaus, *Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre*, in: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 335.

¹⁷¹ Hanslick, S. 49.

¹⁷² Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik als Tonsprache*, in: *AfMw.* 18 (1961), S. 74.

¹⁷³ Friedrich Blume: Art. *Hanslick*, in: *MGG1*, Bd. 5, 1956, Sp. 1492.

um die Bedingungen und das Wesen des Tonkunstwerks. Die Tendenzen der bürgerlichen Revolution von 1848/49 artikulieren sich nicht nur in der Zukunft von Politik und Wissenschaft, sondern auch in dem musikalischen Kunstwerk, vor allem in den Symphonischen Dichtungen von Berlioz bis Franz Liszt und in den Opern Richard Wagners. Hanslick sah den notwendigen Ansatz zu einer Revision der sich immer stärker durchsetzenden Suche nach Musik, die etwas bedeuten und auf etwas hindeuten sollte. Seine Schrift richtet sich demnach auf eine „objektive Erkenntnis der Dinge“¹⁷⁴, wie „die Formen, welche sich aus Tönen bilden“¹⁷⁵. Der zentrale Satz „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“ besagt, dass „die Wirkung der Musik auf das Gefühl weder die Notwendigkeit noch die Stetigkeit, noch endlich die Ausschließlichkeit“ besitze, „welche eine Erscheinung aufweisen müßte, um ein ästhetisches Princip begründen zu können.“¹⁷⁶

„Tönend bewegte Formen“ sind demnach eben das, was das „spezifisch Musikalische“ ausmacht. Darunter versteht Hanslick

„ein Schönes, das, unabhängig und unbedürftig eines von außen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt. Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und Ersterben, — dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt.“¹⁷⁷

Das besagt, dass die Form nicht von außen, sondern von innen heraus wirkt.¹⁷⁸ Gerade dadurch ist die Form von außermusikalischen Momenten losgelöst und insofern mit der romantischen Idee der absoluten Musik verbunden.¹⁷⁹ Das Form-Inhalt-Problem bezieht sich bei Hanslick auch auf den Themenbegriff. Bei der Betrachtung des Themas wird Form, die bei Hanslick „Inhalt“ bedeutet und der zentrale Begriff seiner Musikästhetik

¹⁷⁴ Hanslick, a. a. O., S. 2.

¹⁷⁵ Ebd., S. 34.

¹⁷⁶ Ebd., S. 9.

¹⁷⁷ Ebd., S. 58.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 9: „Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vacuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist.“

¹⁷⁹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 112.

ist, in einer künstlerisch angewandten Bedeutung verstanden.¹⁸⁰ Denn

„die selbständige, ästhetisch nicht weiter teilbare, musikalische Gedanken-
einheit ist in jeder Komposition das Thema. Die primitiven Bestimmungen,
die man der Musik als solcher zuschreibt, müssen sich immer am Thema, dem
musikalischen Mikrokosmos, nachweisbar finden ... Was also will man den
Inhalt nennen? Die Töne selbst? Gewiß; allein sie sind eben schon geformt.
Was die Form? Wieder die Töne selbst, — sie sind aber schon erfüllte
Form.“¹⁸¹

Hanslicks Auffassung, die Instrumentalmusik sei eine „reine, absolute
Tonkunst“¹⁸², setzt eine besondere Art des Hörens voraus, die er das be-
wusste reine Anschauen nennt:

„Das Elementarische der Musik, der Klang und die Bewegung ist es, was die
wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in Ketten schlägt ... Weit sei es von
uns, die Rechte des Gefühls an die Musik verkürzen zu wollen. Allein dies
Gefühl, welches sich tatsächlich mehr oder minder mit der reinen Anschauung
paart, kann nur dann als künstlerisch gelten, wenn es sich seiner ästhetischen
Herkunft bewußt bleibt, d. h. der Freude an einem und zwar gerade diesem
bestimmten Schönen.“¹⁸³

Das Verhältnis von Musik und Gefühl steht für Hanslick in einer mannig-
fach gegliederten Beziehung. Mit dem Prinzip der Autonomie des musi-
kalischen Werkes richtet sich seine Schrift gegen die herkömmliche Ge-
fühlsästhetik, die er „verrottet“ nannte. Ausgangspunkt und entscheidendes
Kriterium für die Gefühlsästhetik ist die Wirkung der Musik auf die Ge-
fühle der Hörer. Hanslick hat zwar diese Auffassung abgelehnt, doch im
Zusammenhang mit der Reproduktion dem Gefühl eine gewisse Funktion
zuerkannt. Musik hat für Hanslick zwar mit den Gefühlen zu tun, nur sei

¹⁸⁰ Vgl. Hanslick, a. a. O., S. 110: „Bei ganzen Tonstücken wird ... Inhalt und Form in einer
künstlerisch angewandten, nicht in der rein logischen Bedeutung gebraucht, wollen wir diese
an den Begriff der Musik legen, so müssen wir nicht an einem ganzen, daher zusammenge-
setzten Kunstwerk operieren, sondern an dessen letztem, ästhetisch nicht weiter teilbaren
Kerne. Das ist das Thema, oder die Themen.“

¹⁸¹ Ebd., S. 99.

¹⁸² Ebd., S. 20.

¹⁸³ Ebd., S. 70.

dies „keine Basis für ästhetische Gesetze“¹⁸⁴, denn Ästhetik lässt sich auf das Objekt ein, das die Gefühle erweckt. Nach Hanslicks Überzeugung

„liegt die Darstellung eines bestimmten Gefühls oder Affektes gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst. Es stehen nämlich die Gefühle in der Seele nicht isoliert da, so daß sie sich aus ihr gleichsam herausheben ließen von einer Kunst, welcher die Darstellung der übrigen Geistestätigkeiten verschlossen ist. Sie sind im Gegenteil abhängig von physiologischen und pathologischen Voraussetzungen.“¹⁸⁵

Da die „Composition rein musikalisch erdacht wird“¹⁸⁶, ist es dem Spieler im Gegensatz zum Komponisten vergönnt, „in seinen Vortrag das wilde Stürmen, das sehnliche Glühen, die heitere Kraft und Freude seines Innern zu hauchen.“¹⁸⁷ Nach Hanslicks Auffassung wird die Subjektivität erst im Reproduktionsakt „unmittelbar in Tönen tönend wirksam“, d. h., die Subjektivität des schaffenden Komponisten bleibt „bloß stumm in ihnen formend.“¹⁸⁸ Hanslick geht im Zusammenhang mit der Reproduktion davon aus, dass die Gefühlserregung einzig und allein dem Ausführenden zu verdanken ist. Demnach kommt auf der Ebene der Komposition dem Gefühlsgehalt, der sich auf die Hörer überträgt, noch keine Bedeutung zu. Hanslick gibt zwar zu, dass „das Gefühlsentäußernde und erregende Moment der Musik im Reproduktionsact“ liegt, „welcher den elektrischen Funken aus dunklem Geheimnis lockt und in das Herz der Zuhörer überspringen macht“¹⁸⁹, aber im Grunde denkt er wie folgt:

„Freilich kann der Spieler nur das bringen, was die Komposition enthält, allein diese erzwingt wenig mehr als die Richtigkeit der Noten.“¹⁹⁰

Diese Zusammenhänge zeigen, dass in der Reproduktion zwei verschiedene Arten von Subjektivität miteinander zu tun haben, nämlich die Sub-

¹⁸⁴ Ebd., S. 8.

¹⁸⁵ Ebd., S. 14

¹⁸⁶ Ebd., S. 54.

¹⁸⁷ Ebd., S. 57.

¹⁸⁸ Ebd., S. 57.

¹⁸⁹ Ebd., S. 57.

¹⁹⁰ Ebd., S. 57.

jektivität der Ausführenden und die Subjektivität des Komponisten bzw. des Werkes. Hanslick zielt in seiner Schrift darauf ab, den Komponistenwillen bei dem Ausführenden und schließlich auch beim Hörer zur Geltung zu bringen.¹⁹¹ Der Grund der ästhetischen Betrachtung des Ausführenden bzw. Hörers liegt darin, dass „nicht das Gefühl komponiert, sondern die speziell musikalische, künstlerisch geschulte Begabung.“¹⁹² Die Musik selbst kann demnach nicht konkret zu benennende Gefühle wie Liebe, Eifersucht, Wonne und Leid hervorrufen. „Was der gefühlvolle und was der geistreiche Komponist bringt, der graziöse oder der erhabene, ist zuerst und vor allem Musik, objektives Gebilde.“¹⁹³ Denn „die Tätigkeit des Komponisten ist eine in ihrer Art plastische und jener des bildenden Künstlers vergleichbar.“¹⁹⁴ Dass die Musik gegenüber anderen Künsten in ganz besonderem Maße auf die Gefühle der Hörer einwirkt¹⁹⁵, hat Hanslick nirgends bestritten, aber als Thema der Ästhetik abgelehnt. Das entscheidende Kriterium für Hanslicks Musikästhetik ist die kritische Frage,

„worin im Unterschied von andern Gefühlsbewegungen der spezifische Charakter dieser Gefühlserregung durch Musik liege, und wieviel von dieser Wirkung ästhetisch sei?“¹⁹⁶

1.2.3 Das Werk als Produktion und Reproduktion

Hier soll von dem musikalischen Kunstwerk und seiner charakteristischen Erscheinungsweise als notierter Komposition und akustischer Realisierung die Rede sein. Das Verhältnis von Komposition und Interpretation ist ein besonderes Problem der europäischen Musik im Wandel der Zeit, weil die europäische Musik im Gegensatz zu außereuropäischen Musikkulturen mit

¹⁹¹ Vgl. Hanslick, a. a. O., S. 57: „Der Geist des Tondichters sei es ja nur, den der Spieler errate und offenbare“, a. a. O., S. 136: „Die notwendigste Forderung einer ästhetischen Aufnahme der Musik ist aber, daß man ein Tonstück um seiner selbst willen höre, welches es nun immer sei und mit welcher Auffassung immer.“

¹⁹² Ebd., S. 55.

¹⁹³ Ebd., S. 56.

¹⁹⁴ Hanslick, a. a. O., S. 55.

¹⁹⁵ Vgl. Hanslick, a. a. O., S. 58: „Musik wirkt auf den Gemütszustand rascher und intensiver als irgend ein anderes Kunstschöne.“

¹⁹⁶ Hanslick, a. a. O., S. 58.

dem Phänomen der Notenschrift sehr eng verbunden ist.¹⁹⁷ Von dem ästhetischen Gegenstand eines musikalischen Kunstwerks sagt Hanslick einerseits eindeutig, dass „für den philosophischen Begriff das komponierte Tonstück, ohne Rücksicht auf dessen Aufführung, das fertige Kunstwerk“ sei, doch schließt er andererseits an, dass „die Spaltung der Musik in Komposition und Reproduktion, eine der folgenreichsten Spezialitäten unserer Kunst, überall zu beachten“ sei.¹⁹⁸

Nach Hanslicks Auffassung gehört die fertige Notation allein zum Eigenwert musikalischer Kunstwerke, dennoch scheint sein Werkbegriff auch Rücksicht auf die Existenz der Wirkung der Musik, die erst durch die Reproduktion erreichbar ist, zu nehmen. Die „schriftliche Fixierung“ ist zwar „das zentrale Element, durch welches das Werk überhaupt erst zum Werk wird“¹⁹⁹, aber „Aufführung eines Tonstücks ist die Sinnlichmachung oder Versinnlichung desselben, d. h. diejenige Darstellung einer musikalischen Dichtung, wodurch dieselbe nun auch in allen ihren Theilen mit dem Gehöre wahrgenommen werden kann.“²⁰⁰ Das Werk wird dadurch als übergreifende Kategorie sowohl für die Reproduktion als auch für die Rezeption bestätigt. Die Ausführung ist demnach nicht nur Umsetzung des Textes in Klang, sondern auch Werkrealisierung. Diese Betrachtung allein reicht hin, zu zeigen, dass das Werk primär im Text existiert und sich Idee und Intention des Autors zunächst im Notentext konkretisieren und objektivieren. Die Ausführung

„des bereits komponierten Tonstücks ... ist diejenige Darstellung desselben, wodurch die in ihm enthaltenen Töne ihr eigentliches Leben erhalten und dem Genusse des auch der Notenschrift Unkundigen ausgesetzt werden, also die

¹⁹⁷ Vgl. Karl Gustav Fellerer, *Werk — Edition — Interpretation*, in: *Musik — Edition — Interpretation*, hrsg. von Martin Bente, München 1980. S. 181: „Während die außereuropäischen Kulturen bis heute, je nach dem Stand ihrer Kultur, in der Tradition und bestimmt von dem lebendigen Melodiemodell ihre Musik gestalten, ist im Abendland die schriftliche Aufzeichnung als Gedächtnisstütze traditionellen Musizierens, aber gleichzeitig als Fixierung einer einmal gestalteten Musik zu ihrer Klangrealisierung nach dieser Vorlage geworden. Damit ist eine rationale Festlegung der Musik außerhalb einer lebendigen Tradition geschaffen, die eine Besonderheit der abendländischen Musikentwicklung bedingt.“

¹⁹⁸ Hanslick, a. a. O., S. 57.

¹⁹⁹ Ludwig Finscher, *Historisch getreue Interpretation- Möglichkeiten und Probleme*, in: *Alte Musik in unserer Zeit* (= *Musikalische Zeitfragen XIII*), Kassel und Basel 1968, S. 26.

²⁰⁰ Gustav Schilling, Art. *Aufführung*, in: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaft, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1835-38, S. 319.

wirkliche Versinnlichung oder der für das Gehör sinnlich gemachte Ausdruck des vom Tonsetzer durch Noten bezeichneten Gegenstandes.“²⁰¹

Das wesentliche Problem in diesem Zusammenhang ist, dass im Notentext niemals alles aufgezeichnet werden kann, was zum lebendigen Klangbild gehört. „Die Schriftzeichen der Noten müssen durch den Interpreten den lebendigen Atem erhalten“²⁰², obwohl Notierung und schriftliche Fixierung der kompositorischen Intentionen mit der Zeit immer genauer werden.

Damit tritt das Spannungsgefüge zwischen Autoren- und Interpretenintention in Erscheinung. Das Verhältnis von Autoren- und Interpretenintention bringt den Stellenwert der Interpretensubjektivität deutlich ins Spiel, nämlich „in welcher Weise der Interpret als handelndes Subjekt an die Stelle des Komponisten zu treten befugt sei“²⁰³. Die Relation von Komposition und Interpretation kann verschieden akzentuiert werden. Allgemein ließen Kompositionen für ihre Ausführung einen Spielraum offen. Aber „immer mehr Vortragelemente wandern in die Aufzeichnung der Komposition hinein“ und „die Interpretation muß wie nie zuvor festgelegt, vorgeschrieben, eingeengt werden.“ Zugleich „erlebt das 19. Jahrhundert einen nie gekannten Aufstieg gerade des Interpreten, seiner Macht, aber auch Willkür gegenüber dem fixierten Werk“²⁰⁴. Dieses Phänomen bedeutet sowohl „eine Art Gegenschlag gegen die Fixierung“²⁰⁵ als auch eine Art der „Behauptung der Unabhängigkeit des Interpreten“²⁰⁶. Es kommt zu zwei grundlegenden musikalischen Einstellungsmöglichkeiten, nämlich der Werktreue und der künstlerischen Freiheit.

Dasjenige Problem, das sich hinter dem Wort „Interpretation“ verbirgt, ist in seiner ganzen Wichtigkeit erst im 19. Jahrhundert entstanden und bis heute aktuell geblieben. Seit die Ausführung um 1750 ganz im Sinne der Klangrede verstanden wird, entfaltet sich die Kategorie Reproduktion von bloßer Exekution zur Interpretation. Ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt im Verhältnis zwischen Komposition und Interpretation ist

²⁰¹ Schilling, Art. *Ausführung*, a. a. O., S. 339.

²⁰² Hans Hoffmann, Art. *Aufführungspraxis*, in: MGG1, Bd. 1, Sp. 783.

²⁰³ Hermann Danuser, Art. *Interpretation*, in: MGG2, Sachteil Bd. 4, Sp. 1054.

²⁰⁴ Reinhold Hammerstein, *Musik als Komposition und Interpretation*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XL. Bd., Stuttgart 1966, S. 13.

²⁰⁵ Reinhold Hammerstein, a. a. O., S. 13.

²⁰⁶ Carl Dahlhaus, *Über die Bedeutung des nicht Notierten in der Musik*, in: *Musicae Scientiae Collectanea*, hrsg. von Heinrich Hüschen, Köln 1973, S. 85.

die Vergegenwärtigung einer vergangenen Epoche. Gerade in der Tatsache, dass „das 19. Jahrhundert die Epoche war, in der sich das Bewußtsein einer musikalischen Klassik überhaupt erst herausbildete und in der eine Auswahl von Werken der Vergangenheit sich in der Oper und im Konzert als *Repertoire* behauptete und etablierte“²⁰⁷, gewinnt die Interpretation zunehmende Bedeutung. Weil

„die Töne nicht wie Bauwerke, Statuen, Gemälde für sich einen dauernden objektiven Bestand haben, sondern mit ihrem flüchtigen Vorüberrauschen schon wieder verschwinden, so bedarf das musikalische Kunstwerk schon dieser bloß momentanen Existenz wegen einer stets wiederholten Reproduktion.“²⁰⁸

Mit der „stets wiederholten Reproduktion“ wird deutlich, dass das Kunstwerk die Möglichkeit hat, sich ständig zu erneuern, und die Interpretation sich dadurch von einer bloß nachschaffenden zu einer eigenständigen Kategorie gewandelt hat. Interpretation ist nicht mehr nur Mittler des geschaffenen Kunstwerks, sondern sie ist selbst zum ästhetischen Zentrum geworden.

²⁰⁷ Carl Dahlhaus, *Musik und Romantik*, in: *Musik, Edition, Interpretation*, hrsg. von Martin Bente, München 1980, S. 138.

²⁰⁸ Hegel, a. a. O., I. Bd., S. 158.

2 Die Virtuosität als historisches Phänomen und ästhetisches Problem

2.1 Virtuosität und Autonomie: Interpretation als Kunstwerk

„In der Skulptur und Malerei haben wir das Kunstwerk als das objektiv für sich dastehende Resultat künstlerischer Tätigkeit vor uns, nicht aber diese Tätigkeit selbst als wirkliche lebendige Produktion. Zur Gegenwärtigkeit des musikalischen Kunstwerks hingegen gehört ... der ausübende Künstler als handelnd, wie in der dramatischen Poesie der ganze Mensch in voller Lebendigkeit darstellend auftritt und sich selbst zum beseelten Kunstwerke macht.“²⁰⁹

Aufgrund der Tatsache, dass die Musik der „Notwendigkeit der interpretatorischen Klangrealisierung“²¹⁰, und zwar der „Notwendigkeit einer erneuten Verlebendigung“²¹¹ unterworfen ist, gewinnt die Ausführung als Interpretationskunst an Bedeutung. Eine Voraussetzung dafür ist Virtuosität, aber nicht nur eine Virtuosität, die vor allem „das technische Können“²¹² und „die Persönlichkeit des Künstlers selbst in den Bereich der Kunst“²¹³ stellt, sondern auch die, welche die Ausführung als am Werk sich entfaltende und „gediegene Interpretationskunst der guten Werke“²¹⁴ betrachtet:

„Die Virtuosität solcher Beseelung beschränkt sich ... darauf, die schweren Aufgaben der Komposition nach der technischen Seite hin richtig zu lösen und dabei nicht Schwierigkeit zu vermeiden, sondern sich in diesem Elemente mit vollständiger Freiheit zu bewegen — so, wie in geistiger Rücksicht die

²⁰⁹ Hegel, *Ästhetik*, II. Bd., S. 323.

²¹⁰ Karl Gustav Fellerer, *Werk — Edition — Interpretation*, S. 185.

²¹¹ Hegel, a. a. O., II. Bd., S. 279.

²¹² Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Berlin und Stuttgart 1901, S. 393.

²¹³ Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart, Fünfundzwanzig Vorlesungen*, Leipzig 1852, Neuausg., ed. von R. Hövker, Leipzig 1906, S. 471.

²¹⁴ Hugo Riemann, a. a. O., S. 393.

Genialität nur darin bestehen kann, die geistige Höhe des Komponisten wirklich in der Reproduktion zu erreichen und ins Leben treten lassen zu können.“²¹⁵

Die Virtuosität als ein spezifisches Phänomen der Romantik hängt in erster Linie mit Individualität und Artistik zusammen, in der die Musik nach Erpf

„nur noch Mittel zu dem Zweck ist, die technische Hochleistung sichtbar zu machen ... Von der Musik als Kunst aus gesehen, tritt hier eine Minderung, eine Zurückdrängung des eigentlich Künstlerischen ein; nicht mehr die künstlerische Wirkung des Werkes soll aufgenommen, sondern die das gewöhnliche Maß weit übersteigende Spielleistung soll bewundert werden. Es ist keine ästhetische Haltung, die der Hörer dazu einnimmt und einnehmen soll, sondern jenes atemberaubende Erstaunen, das den Durchschnittsmenschen befällt, wenn er auf irgendeinem Gebiet seine eigene Leistungsfähigkeit weit überboten sieht.“²¹⁶

Charakteristisch dafür ist etwa das Reisevirtuosentum, das zwischen 1830 und 1848 eine absolute Herrschaft durch die „souveräne Virtuosität“ erlebte und in der Ära Paganini und Liszt gipfelte.²¹⁷ Um die Mitte des 19. Jahrhunderts vollzog sich jedoch ein Wandel des musikästhetischen Idealbilds der Virtuosität.

„Das Ideal der Werkorientierung und des ‘gediegenen’ Werks setzt sich schließlich soweit als herrschende Norm durch, daß die Beschränkung von Virtuosität auf Interpretationskunst als unwiderrufliche strukturelle Bedingung erscheint.“²¹⁸

Virtuosität als Interpretationskunst orientiert sich demnach an der Autonomie der Werke und bezieht sich auf den Notentext des Werkes. Andererseits bildet Virtuosität an sich als die Kunst der Ausführung die Voll-

²¹⁵ Hegel, a. a. O., II. Bd., S. 324.

²¹⁶ Hermann Erpf, *Spieltechnik, Virtuosität und Artistik in der Musik (1950)*, in: *Tagesfragen des Musiklebens*, Stuttgart 1957, S. 22.

²¹⁷ Vgl. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, S. 325: „Man kann die Herrschaft der souveränen Virtuosität etwa von 1836 ... bis zum letzten Concertjahre Liszt’s, 1846, datiren.“

²¹⁸ Hanns-Werner Heister, *Das Konzert*, S. 486.

kommenheit der Reproduktion, in deren „eigentümlichem Zauber ... die höchste Spitze musikalischer Lebendigkeit ... zur Erscheinung kommt“²¹⁹. Die Autonomie der Virtuosität setzt voraus, dass Virtuosität ohne Bindung ans Werk schon von sich aus eigenschöpferische Aktivität der Reproduktion ist und auf dasselbe Ideal wie das Werk zielt. Hier begegnen sich also zwei Autonomien, wenn Franz Brendel schreibt:

„Die Kunst der Ausführung kulminiert ... nach zwei Seiten, im Aufgehen in einem größeren Kunstwerke und im Sichselbstgeben des Virtuosen. Ohne selbständiges Sichergehen des letzteren kann man auch das andere Moment, das Aufgehen desselben in einem klassischen Kunstwerk, nicht haben, mindestens nicht im hohen, eminenten Sinne und in vollendeter Weise.“²²⁰

Dieses Zusammentreffen der Autonomie der Werke mit der Autonomie der Virtuosität kann als ein Kompromiss im Sinne der ursprünglichen Werke betrachtet werden. Dabei verliert Virtuosität als Spielkunst an Selbständigkeit, aber andererseits gewinnt sie als Interpretationskunst an Bedeutung.²²¹ Voraussetzung für solche musikästhetische werkgebundene Virtuosität ist vor allem technische Vollkommenheit, „damit auf nichts Äußeres mehr, sondern nur auf das Innere der Composition seine Aufmerksamkeit gerichtet seyn kann“²²². Insofern ist mit der Verlagerung von Schwerpunkt und Norm auf die werkorientierte Interpretationskunst dem Spielraum der selbständigen Virtuosität eine starke Einschränkung gesetzt.

²¹⁹ Franz Brendel, *Thesen über Concertreform*, in: NZfM 45, 1856, S. 117, zit. n. Hanns-Werner Heister, *Das Konzert*, II. Bd., S. 461.

²²⁰ Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, S. 472.

²²¹ Vgl. Hanns-Werner Heister, a. a. O., S. 462

²²² Gustav Schilling, Art. *Virtuose*, S. 783, in: Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaft.

2.2 Zum Phänomen der instrumentalen Virtuosität

2.2.1 Virtuosität und Trivialität

Das Verhältnis von trivialer und ästhetisch anspruchsvoller Musik ist mit dem Phänomen der Virtuosität eng verbunden. Das Bravourvirtuosentum erlebte in der Zeit zwischen 1830 und 1850 den Aufstieg, Glanzzeit und Verfall und ist dadurch am Wandel in der Struktur des Konzertwesens wie der Programmgestaltung beteiligt. Kein Konzert fand ohne mindestens einen Instrumental- oder Gesangsolisten und kein Programm ohne Bravourvariationen und -fantasien, ohne Paraphrase oder Opernpotpourri statt. Es wurde sogar Mode, von Sinfonien und anderen mehrsätzigen Werken nur einzelne Sätze oder Bruchstücke zu bringen, um den Solisten möglichst breiten Raum zur Schaustellung ihrer brillanten Qualitäten zu geben.²²³

Da hier in erster Linie die Bedürfnisse der konsumierenden Hörerschichten entscheiden, stellt sich das Virtuosentum vor allem in den Dienst des Publikums, und erst dann in den Dienst des Werks. Ein Konzert musste daher vor allem unterhaltsam sein; so gehören Sensation und Abwechslung zu den obersten Kriterien der Programmgestaltung, die vorwiegend zur Seite der Trivialmusik hin tendiert. Aber das Virtuosentum löst sich allmählich von der „ausschließlich publikumsorientierten, die Technik als Selbstzweck behandelnden Virtuosität“²²⁴ und tendiert seit den fünfziger Jahren unter dem Einfluss von Clara Schumann²²⁵ zur Interpretation der anspruchsvollen Musik. Ein zentrales Problem in diesem Zusammenhang ist die Qualität der Virtuosität, die in zwei Klassen auseinandergelegt ist. Diese Polarisierung von anspruchsvoller und trivialer Musik

„führt zur Gründung von Institutionen, die sich ausschließlich auf die eine

²²³ Monika Lichtenfeld, *Triviale und anspruchsvolle Musik in den Konzerten um 1850*, in: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967, S. 146.

²²⁴ Franz Brendel, *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft*, Leipzig 1854, S. 458.

²²⁵ Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, S. 414, Hanslick weist darauf hin, dass sich unter dem Einfluß der Konzerte von Clara Schumann um die Mitte der fünfziger Jahre kein Pianist mehr mit einem Programm hervorwage, in dem nicht auch Bach (mitunter auch Scarlatti oder Händel), Beethoven, Chopin und Schumann vertreten waren.

oder die andere Gattung spezialisieren. Neben die traditionellen Konzertveranstaltungen treten auf der einen Seite die philharmonischen Konzerte, die sich auf die Interpretation ernster Musik konzentrieren und deren Programme mit der Zeit immer anspruchsvoller und exklusiver werden, auf der anderen Seite die Volkskonzerte wie die Pariser *Concerts populaires*, die Wiener Gartenkonzerte und die Londoner Promenadenkonzerte, die ihre Massenerfolge auf die gängigen Tanzkompositionen der Zeit wie Quadrille, Walzer, Polka und Galopp aufbauen.“²²⁶

Trivialität gehört demnach wesentlich Teil zum Phänomen der Kommerzialisierung, das „durch die Komponisten des Tages“ vertreten wird, „sowie durch alle die Virtuosen, Sänger und Sängerinnen“, „denen die Kunst nur Geschäftssache ist.“²²⁷ Dies ist wiederum auf den wachsenden Konsum trivialer Unterhaltungsmusik und das mit der Bildung zusammenhängende Rezeptionsverhalten des einzelnen Hörers zurückzuführen.

2.2.2 Virtuosität und Komposition

Die Virtuosität erreichte als ein musikhistorisch zentrales Phänomen ihre geschichtliche Höhe nicht nur in der Reproduktion, sondern auch in der Komposition. Denn

„Virtuosität übt Einfluß aus zunächst auf die Komposition überhaupt – sie bereichert die Mittel für die Komposition, erweitert die Ausdruckshorizonte, ... – da die großen Komponisten selbst Virtuosen, d. h. vorzügliche Techniker auf ihrem Instrumente waren, beeinflussten sie die Kompositionsweise der ‘minorum gentium’ – und so geht eines mit dem anderen Hand in Hand, die Komposition wird durch die Virtuosität und diese wieder durch die Komposition beeinflusst“²²⁸.

Die Qualitäten der Virtuosität spiegeln sich in den Kompositionen wieder.

²²⁶ Monika Lichtenfeld, a. a. O., S. 147.

²²⁷ Amadeus Wendt, *Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt*, Leipzig 1831, S. 374, zit. n. Bernd Sponheuer, *Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: AfMw. 37 (1980), hrsg. von H. H. Eggebrecht. S. 13.

²²⁸ Anton Rubinstein, *Die Musik und ihre Meister*, Leipzig 1891, S. 89.

Gerade das Klavierkonzert im 19. Jahrhundert war die Gattung, die durch die Triumphzüge der Klaviervirtuosen besondere Wirkung auf die große Masse ausgeübt hatte. Das virtuose Klavierkonzert entstand daraus, dass der Virtuose infolge des sich steigernden Konkurrenzkampfes im öffentlichen Konzert, das gegen Entgelt für jedermann zugänglich ist, das Publikum durch Virtuosität beeindrucken musste. Das brillante Klavierkonzert ermöglichte es, dass „das Virtuose, Glänzende, den trügerischen Schein der äußerlichen technischen Vollkommenheit zum Selbstzweck erhebt.“²²⁹

Das gattungsspezifische Problem des Solokonzerts der Romantik wurzelt in dem Anspruch des Solisten auf Virtuosität. Zu dieser Entwicklung gehören die Klavierkonzerte Beethovens. Das gilt vor allem von den beiden späten, op. 58 in G-Dur und op. 73 in Es-Dur. Beethoven entwickelte seine schöpferische Individualität vom Boden der Mozartschen Konzerte aus weiter, nicht nur in musikalischen Gestalt, sondern auch „in der Auffassung vom ethischen Wert des Kunstwerks“²³⁰; im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, die sich auf äußerliche Virtuosität konzentrierten, eine Virtuosität, die man gemeinhin mit dem Begriff des Virtuosen der frühen Romantik verbindet. Beethovens Klavierkonzerte fanden großen Anklang sowohl beim Publikum als auch bei Kritikern und Presse. Die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* schrieb über das G-Dur-Konzert, in dem erstmalig in der Geschichte des Klavierkonzerts das Soloinstrument ohne Orchesterbegleitung mit dem Hauptgedanken beginnt, statt das Ende des ersten Orchesterritornells abzuwarten, es sei das „wunderbarste, eigentümlichste, künstlichste und schwierigste“²³¹. Beethoven bringt hier den Solisten von Anfang an ins Spiel

„möglicherweise aus keinem erhabeneren Grund als dem Wunsch, den Solisten besser und eher herauszustellen. Das würde nicht nur in Einklang stehen mit seinem Bild von sich selbst — natürlich war er selbst der Pianist in seinen Klavierkonzerten —, sondern auch mit dem viel emphatischeren Stil, den er im Jahrzehnt von 1800 bis 1810 entwickelte. Ein Konzert ist eine Abmachung zwischen Solist und Orchester, und von einem mit der *Waldsteinsonate*

²²⁹ Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Das Klavierkonzert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Gedankenschrift Leo Schrade, hrsg. W. Arlt, E. Lichtenhahn und H. Oesch, Bern und München 1973, S. 773.

²³⁰ Lothar Hoffmann-Erbrecht, a. a. O., S. 773.

²³¹ *AMZ* XI 1808/9, S. 523, zit. n. Lothar Hoffmann-Erbrecht, a. a. O., S. 778.

großgewordenen Pianisten war kaum anzunehmen, daß er zahm am Bühnenrand wartete, während sich das Orchester weitschweifig im Stil der *Eroica* erging.²³²

Das Phänomen des brillanten Klavierkonzerts wird bei anderen, nämlich Carl Maria von Weber, Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, Sigismund Thalberg sowie Henri Herz am deutlichsten im einseitigen Hervortreten des Solisten, vor allem im Verzicht auf Verarbeitung der Themen im Durchführungsteil und in der häufigen Einfügung neuen thematischen Materials als Episode und auch in einer mit Effekthascherei verbundenen rein etüdenhaften Lauftechnik.²³³

Selbst Frédéric Chopin hat in den Ecksätzen seiner beiden Konzerte in e-moll und f-moll überwiegend und reichlich ausgedehnte Spielepisoden eingesetzt, in deren Feinheit und Durchgeistigung der Passagentechnik Chopin seinen Zeitgenossen überlegen ist. In den Durchführungen beider Kopfsätze wird deutlich, dass Chopin fast ausschließlich mit der Figuration des Klaviers, die etüdenartig durchgeführt wird, arbeitet, und dadurch der Orchesterpart der Konzerte völlig untergeordnet gestaltet ist. Möglicherweise liegt der Grund darin, dass Chopin überhaupt kein Meister der großen Formen war und die Kunst der Instrumentation nur unzureichend beherrschte. Ausdrucksvoll erscheinen die Mittelsätze der beiden Konzerte, zwei Larghetti im Charakter eines echt Chopinschen Nocturnes, in denen die mannigfache Verästelung der Fiorituren als zarteste und feinste romantische Nachblüte der seit Wagenseil in Wien gepflegten Ornamentierungskunst wirkt.²³⁴ Dieses Phänomen lässt sich nicht nur bei Chopin deutlich erkennen und führt dazu, dass

„innerhalb des brillanten Konzerts der Romantik der langsame Satz inhaltlich erheblich an Gewicht gewinnt. Man kann deshalb für die Gattungsgeschichte eine zeitweilige Schwerpunktsverlagerung vom ersten zum zweiten Satz konstatieren. Schon bei Weber übertreffen die beiden Mittelsätze die Ecksätze

²³² Joseph Kerman, *4. Klavierkonzert G-Dur op. 58*, übersetzt von Gudrun Budde, in: Beethoven. Interpretationen seiner Werke, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, I. Bd., S. 416.

²³³ Vgl. Hans Engel, *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927, S. 162-226.

²³⁴ Hans Engel, a. a. O., S. 214.

der äußere Brillanz verpflichteten Konzerte in C und Es bei weitem.“²³⁵

Im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts tritt das rein Pianistisch-Virtuose gegenüber dem Inhaltlich-Musikalischen stark zurück. So berichtet die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* nach 1840, dass das allmählich anspruchsvoller gewordene Publikum des reinen Virtuositums überdrüssig wurde.²³⁶ Robert Schumann und Johannes Brahms betonen wesentlich symphonisch-orchesterale Elemente und geben dem freien Spiel des Virtuosen kaum Raum. Während bei Schumann und Brahms das Konzept des Klavierkonzerts mit der Unterordnung des Virtuosen unter das Musikalisch-Inhaltliche einhergeht, bringt Liszt eine wichtige Reformanregung, die in der Annäherung an die rondoartige Variationsform besteht, die nicht nur symphonischer, sondern auch pianistischer Virtuosität äußerst wirkungsvolle Aufgaben stellt. Liszt schuf mit der von Schuberts Wandererfantasie angeregten Idee der thematischen Satzverbindung und deren Formmöglichkeiten, in denen er die Sonatenform aufgab, und mit der Rondovariation, in der vor allem im zweiten Konzert das Thema viermal wiederkehrt, eine stark inhaltsbezogene Gliederung. Ohne das rein Spielerische zu betonen, gelingt Liszt eine Verschmelzung der Virtuosität und des Gesamtplans des Konzerts, was gattungsgeschichtlich die Entstehung des Concerto-Symphonique bedeutet.

Das Phänomen des brillanten Klavierkonzerts der Romantik tritt nur mit wenigen Gemeinsamkeiten in Erscheinung. Jeder Komponist steht in dem doppelten Konflikt von Sonatenform und Konzertstil einerseits, von Herausstellen der pianistischen Virtuosität und dem inhaltlich-musikalischen Wert des Werkes andererseits und sucht demzufolge je nach Können und Vermögen nach einer individuellen Lösung des Konzertproblems. Im Zusammenhang mit diesem Phänomen ist die Entwicklung der Klavierinstrumente zu erwähnen. Das immer massiver gestaltete Klavierspiel forderte weitere Fortschritte des Klavierbaus. Die Klavierbauer bemühten sich um die Herstellung von Instrumenten, die dem Hang zu orchestral gesteigerter Klangfülle und klavierstilistischer Virtuosität möglichst weit ent-

²³⁵ Lothar Hoffmann-Erbrecht, a. a. O., S. 781.

²³⁶ Reinhold Schmitt-Thomas, *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Frankfurt a. M. 1968, S. 685, zit. nach Lothar Hoffmann-Erbrecht, a. a. O., S. 783.

gegenkamen. Erst der 1821 entwickelte Erard-Flügel, der mit der neuen Doppelrepetitionsmechanik, einem gusseisernen Rahmen und Kreuzsaitenbezug konstruiert wurde, ermöglichte schnelle Tonrepetitionen und die Ausführung brillant-figurativer Tonfolgen. Gerade die englische Doppelrepetitionsmechanik ist

„das angemessene Ausdrucksmittel für die Virtuosen des 19. Jahrhunderts, wie Liszt, Bülow, Tausig gewesen und ist, mit einigen Veränderungen durch den Pianisten und Klavierfabrikanten Henri Herz in Paris (um 1840), die auch heute noch übliche Flügelmechanik geblieben.“²³⁷

Und die Flügel mit gusseisernen Rahmen sind den Anforderungen nach größerer Klangkraft und vermehrter Tragfähigkeit gerecht geworden, wie sie in den größer gewordenen Konzertsälen gegenüber der zunehmenden Klangfülle eines vergrößerten Orchesters bewältigt werden mussten.²³⁸

²³⁷ Hans Neupert, Art. *Klavier*, in: MGG1, 7. Bd., Sp. 1105.

²³⁸ Vgl. Paul Bekker, *Beethoven*, Berlin und Leipzig 1911, S. 111.

II. Der Begriff des Vortrags in der Musikästhetik und in den musiktheoretischen Schriften des 19. Jahrhunderts

1 Die philosophischen Grundlagen in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts

Die Erscheinungen der Musik und des Musiklebens des 19. Jahrhunderts sind von der allgemeinen geistigen Entwicklung der Zeit nicht zu trennen. Die fortschreitende Autonomisierung der Kunsttheorie ist zureichend nur im Zusammenhang mit der Herausbildung der philosophischen Ästhetik zu erklären. Die Entwicklung dieses modernen Kunstverständnisses bahnt sich im 18. Jahrhunderts an, insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Einführung des Terminus der „Ästhetik“, der von Baumgarten (*Aesthetica*, 1750) als Zweig der Philosophie und wissenschaftliche Disziplin definiert worden ist. Diese Eingliederung übte auf das Gebiet der Musik einen befruchtenden Einfluss aus und führte dazu, dass die musiktheoretischen Werke die Auseinandersetzung mit der Tonkunst in Dichtung, Kritik, philosophischer Abhandlung und wissenschaftlicher Erörterung zum Schwerpunkt machten. Die Ästhetik als eigenständige Disziplin der Philosophie, die ihren Namen von der Sinneswahrnehmung hat, fordert eine Anschauung, die das Schöne nach seinem eigentlichen Wesen und nach seinen Kriterien befragt. Seit dem 19. Jahrhunderts erwächst damit der Anspruch der Musik, unter ästhetischen Kriterien und im Kontext philosophischer Theorien des Schönen und der Kunst betrachtet zu werden. Die Herausforderung an die Philosophie, die offenbar die Konfrontation mit Autonomisierungsprozessen der Kunst und Musik bedeutet, findet sich erstmals bei Ferdinand Hand. Seine Schrift „Ästhetik der Tonkunst“ geht hinaus über die idealistische Philosophie und folgt den Forderungen seiner Zeit nach Inhalt des musikalischen Ausdrucks und nach subjektivem Charakter der Musik. Die 1842 in der *Cäcilia* erschienene Rezension von Gottfried Wilhelm Fink zeigt, dass Hand mit seiner eigenständigen Musikästhetik entscheidend über die allgemeinen philosophischen Ansichten hinausgeht:

„Bisher war die Ästhetik der Tonkunst fast völlig vernachlässigt worden. Das Wenige, was in allgemeinen Lehrbüchern der Art auf die Musik (angewendet) worden war, blieb unzureichend und schwankend auch für solche Männer, die sich für das Studium solcher philosophischer Werke interessirten: den Musikern selbst nützte es gar nicht, weil ihnen die meist völlig abstrakte Sprache der Philosophen so gut als unverständlich war ... Es muß ihnen näher gelegt werden, wenn sie sich davon angezogen fühlen sollen. Das ist nun hier geschehen und zwar das erste Mal. Der Verf. hat sich die Ehre erworben, die erste Aesthetik der Tonkunst veröffentlicht zu haben.“²³⁹

Gerade in Bezug auf die Tonkunst ist diese Auffassung jedoch auch noch stark der Aufklärung verpflichtet. Äußerungen über die Phänomene im Bereich der Kunstmusik sind bezogen auf die gesellschaftlichen Belange und das allgemeine Bildungsgut der Zeit. Diese Zusammenhänge zu erschließen, führt zur Notwendigkeit einer engeren Verbindung der Musiktheorie mit den anderen wissenschaftstheoretischen, nämlich philosophischen Grundlagen. Da die Musiktheorie sehr zu Unrecht im 19. Jahrhundert nicht ganz ernst genommen wurde, „scheint die Besinnung auf die philosophischen, erkenntnis- und wissenschaftstheoretischen Grundlagen der Musiktheorie des Jahrhunderts der Vorgänger, eben des 19. Jahrhunderts, wohl nicht unnütz.“²⁴⁰

Wie Peter Rummenhüller²⁴¹ klar darstellt, geht es hier nicht um eine Analogiebildung zu den Begriffen der Philosophie oder um eine totale Einordnung in deren Kategorien, sondern um eine Herauskristallisierung des erkenntnistheoretischen Grundrisses in der Musiktheorie, die sich auf den Ideen- und Begriffespende Philosophie berufen. Daraus resultiert hinsichtlich der erkenntnistheoretischen Konstitution und Verfahrensweise die historisch bestimmte generelle Zweiteilung in eine einerseits enzyklopädische und andererseits positivistische Richtung. Diese philosophischen Theoriebegriffe sind die Basis, auf der ein System musikalischer Erscheinungen aufbaut:

²³⁹ Gottfried Wilhelm Fink, *Rezension: Ästhetik der Tonkunst von Ferdinand Hand*, in: *Cäcilia* 21, Mainz 1842, S. 180.

²⁴⁰ Peter Rummenhüller, *Die philosophischen Grundlagen in der Theorie des 19. Jahrhunderts*, in: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, I. Bd., hrsg. von Helmut Koopmann, Frankfurt a. M. 1971, S. 44.

²⁴¹ Peter Rummenhüller, *Musiktheoretisches Denken*, Regensburg 1967, S. 9.

„Bei der enzyklopädischen Theorieauffassung werden die Erscheinungen, so wie sie durch die Musikschöpfung vorgegeben sind, als Produkte des schaffenden Geistes aufgefaßt und in einer — je nach Theoriebegriff — progressiven Abstraktion einer Begründung und Einordnung unterzogen. Insofern ist die enzyklopädische Richtung Ausdruck des idealistischen Zeitalters und mehr in der ersten Hälfte des Jahrhunderts angesiedelt. In positivistischer Auffassung hat dagegen eine Analyse dieser Gegebenheiten statt und zwar im Hinblick auf ihre materielle Struktur und deren Wirkung. Dadurch ist implicite das Geistige selbst dieser Analyse unterworfen, seine Autonomie ist nicht mehr idealistisch unangetastet, sondern hat selber Gegebenheitswert, Produktcharakter. Unterstützt durch die aufkommende Vorherrschaft der Erfahrungswissenschaften auch im geisteswissenschaftlichen Bereich gehört die positivistische Anschauung mehr in die zweite Hälfte des Jahrhunderts.“²⁴²

Die enzyklopädische Tendenz, die auf der philosophischen Schule des Deutschen Idealismus beruht, bezieht sich auf die Darstellung der Musikanschauung der ersten Hälfte des Jahrhunderts und lässt sich in Ansätzen bei Adolf Bernhard Marx nachweisen. Marx teilt im Wesentlichen die idealistische Überzeugung Hegels, aber im Gegensatz zu Hegel sieht er den Ausdruck der Identität in der Musik in der Gebundenheit von Geist und Tat. Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass zur Erkenntnistheorie bei Marx nicht nur der idealistische Gedanke gehört, sondern auch ein pragmatischer Zug hinzutritt. Der Geist offenbart sich demnach nach der Auffassung von Marx nicht selbst, sondern in der Gestaltung:

„Im großen und ganzen muß die Reihe der wesentlichen Aufgaben für die Tonkunst erfüllt und geschlossen erscheinen. Als wesentliche Aufgabe jeder Kunst kann nach allem Vorausgegangenen jetzt ausgesprochen werden: sie habe den Inhalt des Lebens, den Geist in ihren Gestaltungen zu offenbaren.“²⁴³

Nach Marx' idealistisch-pragmatischer Auffassung besteht Theorie im

²⁴² Rummenhüller, a. a. O., 1967, S. 9.

²⁴³ Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855, S. 151.

Geist ebenso wie in der Tat. Die Theorie „soll uns das Können, ... die That, nicht das blosse Wissen, den Gedanken und das Wort, überantworten“²⁴⁴. In diesem Sinne kann das Verhältnis zwischen Geist und Tat als zugleich wissenschaftlich und praktisch beschrieben werden. In der Marxschen Auffassung heißt Theorie bzw. Kompositionslehre durchaus Grundlage der Praxis zu didaktischem Zweck:

„Da die Kompositionslehre zunächst den rein praktischen Zweck hat, zur Ausübung der Kunst zu befähigen: so muss auch ihre Form eine durchaus praktische, auf das Wesen der Kunst gerichtete sein. Sie darf sich nicht auf wissenschaftliche Basis einlassen (da auch die Thätigkeit des Künstlers eine nicht-wissenschaftliche ist) obwohl sie auf wissenschaftlicher Grundlage beruht, — wie auch das Werk des Künstlers unbewußt auf tiefster wissenschaftlich zu erweisender Vernunft gegründet ist.“²⁴⁵

Marx sieht analog zum Geschichtsbegriff Hegels, dass die Entwicklung der Musik abgeschlossen ist²⁴⁶, ebenso wie die geistige Entwicklung. Damit trifft Marx den Standpunkt, von welchem aus er die Aufgabe der Theorie sieht. Im Mittelpunkt der Aufgabe der Theorie stehen für Marx die Prinzipien pädagogischer Opportunität:

„In ihrer Aufgabe, die gesammte Kunstwelt zur Anschauung zu bringen, zeigt sich aber auch ihre fernere Bestimmung für alle ausübende oder dirigierende und die Ausübung lehrende Individuen, die sich für ihre Beschäftigung gründlich und vollkommen bilden mögen. Denn das Gelingen der Ausführung eines Tonstücks oder ihrer Leitung, so wie der Unterweisung darin, beruht durchaus auf einer vollkommenen Erkenntnisse derselben; und diese ist vollständig nur in der Kompositionslehre zu geben.“²⁴⁷

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist in der Musiktheorie ein

²⁴⁴ Marx, a. a. O., S. 9.

²⁴⁵ Marx, a. a. O., S. 2.

²⁴⁶ Vgl. Marx, a. a. O., S. 199: „Es gibt kein neues Motiv mehr das sich als solches kennbar machte, es giebt keine neuen Rhythmen mehr ... wie es seit Bach ungeachtet manches neuen Misch-Akkordes keine Erweiterung der Harmonik giebt, es giebt keine Bereicherung (die man als solche ausbeuten könnte) für die bunte Palette unsrer Instrumentisten“.

²⁴⁷ Marx, a. a. O., S. 2.

grundsätzlicher Wandel festzustellen, dessen Tendenz hier als positivistisch bezeichnet wurde. Die positivistische Tendenz trifft für fast alle Richtungen der Philosophie und der Geisteswissenschaften nachhaltig zu. Die kennzeichnenden Merkmale sind vor allem die Abwendung von der unter dem Einfluss Hegels stehenden idealistischen Philosophie und die Durchdringung rationalistischer und empirischer Strömungen im Zug der immer mehr zunehmenden Vormachtstellung der Naturwissenschaft.²⁴⁸ Im Gegensatz zum Idealismus relativiert die positivistische Auffassung den Vollzug des Geistes, bezieht diesen Vollzug in die wissenschaftliche Untersuchung ein und objektiviert ihn „nach wesenseigenen, messbaren, tatsächlichen, positiven Maßstäben“²⁴⁹. Solche empirischen Grundlagen rationalistischer Systematik liegen dem Theoriebegriff Helmholtz’ zugrunde. Die wesentlichen Grundlagen seiner positivistischen Erkenntnistheorie sind einerseits „Ablehnung der metaphysischen Spekulation des Deutschen Idealismus“ und andererseits „die Rückführung aller Erkenntnis auf die Erfahrung und die Formung des Wissenschaftsbegriffs als Erfahrungswissenschaft“²⁵⁰ in einer neukantianischen Richtung. Für Helmholtz ist die Induktion das einzige Verfahren, alle Erkenntnis in der Form einer Erfahrungswissenschaft auftreten zu lassen. Damit legt Helmholtz sowohl bei der Naturwissenschaft wie bei der Geisteswissenschaft oder der Musiktheorie das induktive Verfahren als einzige wissenschaftliche Methode zugrunde.

Unter dieser Prämisse ist die Musiktheorie bei Helmholtz eine Betrachtung des musikalischen Materials in drei Stadien. Dabei handelt es um die physikalische, die physiologische und die psychologische Betrachtungsweise von Musik. Helmholtz’ zentrales Anliegen ist die Synthese der drei Betrachtungsweisen unter dem physiologischen Gesichtspunkt, wie er in seinem musiktheoretischen Hauptwerk, der „*Lehre von den Tonempfindungen*“ mit dem bezeichnenden Untertitel „*als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*“ erklärte. Im Gegensatz zur „logischen“ Induk-

²⁴⁸ Vgl. Willy Moog, *Hegel und die Hegelsche Schule*, München 1930, S. 479: „Als gegen Mitte des 19. Jahrhunderts die empirischen Naturwissenschaften stärker hervortraten und der Materialismus als philosophische Lehre verkündet wurde, war die spekulative Philosophie natürlich ganz in den Hintergrund gedrängt.“

²⁴⁹ Gerhard Wienke, *Voraussetzungen der musikalischen Logik bei Hugo Riemann*, masch. Diss., Freiburg 1952, S. 2, zit. nach Peter Rummhüller, *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert*, S. 53.

²⁵⁰ Peter Rummhüller, *Die philosophischen Grundlagen in der Theorie des 19. Jahrhunderts*, S. 51.

tion der Naturwissenschaften nimmt Helmholtz bei der Musiktheorie eine „künstlerische“ Induktion²⁵¹ an, mit der er eine wissenschaftliche Analyse der Sinnesempfindung des Hörens versucht hat. Die Analyse der Sinnesempfindung durch empirisch-induktive Betrachtungsweise wird so zum Ausgangspunkt, „der den grundlegenden ersten Aufschluß über den psychologischen und damit — in positivistischer Sicht — erkenntnistheoretischen Vorgang gibt.“²⁵² Der Vorteil der Helmholtzschen Betrachtungsweise besteht darin,

„dass die auf naturwissenschaftlichem Boden gross gezogene Kunst des Experimentirens in das ihr bisher so unzugängliche Gebiet der Seelenthätigkeiten eingreifen konnte; freilich zunächst nur, insofern wir durch den Versuch die Art der sinnlichen Eindrücke festzustellen vermögen, welche bald dieses, bald jenes Anschauungsbild vor unser Bewusstsein rufen. Aber auch daraus schon fließen mannigfaltige Folgerungen über das Wesen der mitwirkenden psychischen Vorgänge.“²⁵³

Daraus resultiert, dass Helmholtz' Betrachtungsweise und damit die Musikästhetik auf den Boden eines erfahrungswissenschaftlichen Verfahrens gestellt wird, wie Helmholtz in seiner Lehre von den Tonempfindungen darauf zielt,

„die Grenzgebiete von Wissenschaften zu vereinigen, welche, obgleich durch viele natürliche Beziehungen auf einander hingewiesen, bisher doch ziemlich getrennt neben einander gestanden haben, die Grenzgebiete nämlich einerseits der physikalischen und der physiologischen Akustik, andererseits der Musikwissenschaft und Ästhetik.“²⁵⁴

²⁵¹ Vgl. Hermann von Helmholtz, *Populäre wissenschaftliche Vorträge*, 1. Heft, Braunschweig 1865, S. 15, zit. nach Peter Rummenhöller, *Musiktheoretisches Denken*, S. 59: „Man könnte nun diese Art der Induction im Gegensatz zu der logischen ... die künstlerische Induction nennen, weil sie im höchsten Grade bei den ausgezeichneteren Kunstwerken hervortritt. Es ist ein wesentlicher Theil des künstlerischen Talents, die charakterischen äusseren Kennzeichen eines Charakters und seiner Stimmung durch Worte, Form und Farbe, oder Töne wiedergeben zu können, und durch eine Art instinctiver Anschauung zu erfassen, wie sich die Seelenzustände fortentwickeln müssen, ohne durch irgend eine fassbare Regel geleitet zu sein.“

²⁵² Peter Rummenhöller, *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhunderts*, S. 63.

²⁵³ Hermann von Helmholtz, *Populäre wissenschaftliche Vorträge*, 2. Heft, Braunschweig 1871, S. 4.

²⁵⁴ Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863, 5. Aufl. 1896, S. 1.

2 Die Entwicklung des musikalischen Vortragsbegriffs

Die Ausprägung des musikalischen Vortragsbegriffs ist eng verbunden mit der Vorstellung einer Parallelität zwischen Rhetorik und Musik, die über Jahrhunderte lebendig gewesen ist, vor allem in Bezug auf den Terminus „*pronuntiatio*“, der auf den eigentlichen Akt des rednerischen Vortrags bzw. der Klangwerdung eines Musikstücks zielt.²⁵⁵ Wie Klaus Wolfgang Niemöller ausführt²⁵⁶, hat J. Ch. Gottsched zwar 1728 in seiner *Ausführlichen Redekunst* den Zusammenhang zwischen Musik und Sprache aus Sicht der Musik beschrieben. Gottscheds Gedanken sind aber von der musikalischen Terminologie zunächst nicht aufgegriffen worden. Gottsched beschrieb, dass ein Redner im Absehen auf die Aussprache

„von Natur eine laute, klare und reine Stimme, ... eine deutliche und vollkommen reine Aussprache, ... eine starke Lunge und einen langen Atem“ braucht. Wenn es nun mit diesem natürlichen Geschicke seine gute Richtigkeit hat: So ist die Hauptregel der guten Aussprache diese: Man befließige sich auf eine angenehme Mannigfaltigkeit in der Stimme und Sprache ... Unsere Sprache muß eine Art von Musik in sich haben: Wie sich denn auch die musikalischen Regeln der Alten bis auf die Rede erstreckt haben.“²⁵⁷

In Analogie zur Redekunst hat Johann Mattheson 1739 in seinem Buch *Der vollkommene Kapellmeister* davon gesprochen, dass die

„Instrumental-Music nichts anders ist als eine Tonsprache oder Klang-Rede, so daß die Instrumente, mittels des Klanges, gleichsam einen redenden und verständlichen Vortrag machen.“²⁵⁸

Die enge Verbindung von Musik und Rhetorik erscheint als ein wichtiger

²⁵⁵ Vgl. Hermann Danuser, Art. *Vortrag*, in: MGG, Kassel u. a. 1998, Sachteil, Bd. 9, Sp. 1817-1818.

²⁵⁶ Klaus Wolfgang Niemöller, *Der intentionale Sprachcharakter von Musik*, in: *Der sprachhafte Charakter der Musik*, Opladen 1980, S. 9.

²⁵⁷ J. Ch. Gottsched, *Ausführliche Redekunst*, 5. Teil, *Vom guten Vortrage einer Rede überhaupt*, zitiert nach Ulrich Siegele, Art. *Vortrag*, in: MGG1, 14. Bd., Sp. 16.

²⁵⁸ J. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck, Kassel 1954 (Documenta musicologica 5), S. 127, zitiert nach Klaus Wolfgang Niemöller, a. a. O., S. 10.

Aspekt für ausführende Musiker in den Instrumentalschulen des mittleren 18. Jahrhunderts von J. J. Quantz (1752), C. Ph. E. Bach (1752/1763) und L. Mozart (1756). Ulrike Brenning hat darauf hingewiesen, dass der Begriff „*Vortrag*“ sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vollständig von der klassischen Rhetorik löst und im Sinne der Wirkungsästhetik als Bezeichnung individueller Ausdruckskomponenten verwendet wird. Zugleich kommt es weitgehend zu einer inhaltlichen Deckung in der Verwendung der Worte „*Vortrag*“ und „*Ausdruck*“.²⁵⁹

Das Wort „*Vortrag*“ wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in andere Bedingungen seines Sprachgebrauchs eingebunden.²⁶⁰ Der Terminus „*Vortrag*“ hat seinen Ursprung in dem lateinischen Wort „*executio*“, mit dem in Johann Gottfried Walthers *Musicalisches Lexicon* von 1732 „die Aufführung eines musicalischen Stücks“²⁶¹ bezeichnet wird, deren wesentliche Aufgabe in der bloßen klanglichen Realisierung des musikalischen Textes besteht.

Mit der weiten Verbreitung und dem Einfluss der barocken Affektenlehre, welche die Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts prägt, ist auch „*executio*“ nicht nur mit der rein mechanischen Fertigkeit im Sinne der Ausführung, sondern auch mit der Sprache der Leidenschaften und Affekte konnotiert. Auch in der Vortragstheorie von Johann Joachim Quantz, die sich eng an die Systematik der antiken Rhetorik anlehnt, spielt das Moment der Affektdarstellung eine überragende Rolle. In seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* schreibt er:

„Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musiker haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zu Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen.“²⁶²

²⁵⁹ Ulrike Brenning, *Die Sprache der Empfindungen. Der Begriff Vortrag und die Musik des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1998, S. 58.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Nachdruck Leipzig 1955, S. 233, zitiert nach Ulrike Brenning, a. a. O., S. 65.

²⁶² Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anleitung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Nachdruck mit einer Einführung von Barthold Kuijken, Wiesbaden 1988, S. 100.

In den Vortragslehren des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts liegt der Akzent auf dem wirkungsästhetischen Aspekt. Die zeitgenössische Vortragstheorie zielt primär auf eine publikums- oder hörerbezogene Darbietungsweise, die ihre Intention nicht der Idee des Werkes, sondern dem einzelnen Affekt zuwendet. Aufgrund der Tatsache, dass sich die Theorie des musikalischen Vortrags im 18. Jahrhundert an der antiken Rhetorik orientiert, dominiert die Auffassung, dass die Wirkung eines Stückes auf die Zuhörerschaft fast eben so viel von den Ausführenden, wie vom Komponisten selbst abhängt.²⁶³

Bei den im Kontext der Vortragstheorie verwendeten Begriffen „Ausführung“, „Execution“, „Ausdruck“ und „Vortrag“ handelt es sich zwar — wie Andreas Eichhorn erwähnt hat — um *eine* Kategorie, aber nicht um Synonyme.²⁶⁴ In dem Artikel „Vortrag“ unterscheidet Johann Abraham Peter Schulz grundsätzlich zwischen dem richtigen und dem guten Vortrag und verlangt vom Ausführenden nicht nur die rein instrumentaltechnische Ausführung des Komponistenwillens, sondern auch die künstlerische Seite des Vortrags:

„Da die Musik überhaupt nur durch die Aufführung oder den Vortrag dem Ohr mitgetheilt werden kann, und der Tonsetzer bey Verfertigung eines Stückes allezeit auf den Vortrag desselben Rücksicht nimmt, und dann voraussetzt, daß es gerade so, als er es gedacht und empfunden hat, vorgetragen werde, so ist die Lehre vom Vortrage die allerwichtigste in der praktischen Musik, aber auch die allerschwereste, weil sie gar viele Fertigkeiten voraussetzt, und die höchste Bildung des Virtuosen zum Endzweck hat ... Derjenige, der bloß die vorgeschriebenen Noten liest, und alles gethan zu haben glaubt, wenn er sie nur rein und im Takt singt oder spielt, hat so wenig einen guten Vortrag, als der Redner, der bloß deutliche Worte ausspricht, ohne den Ton seiner Aussprache zu verändern. Wer an einem solchen Vortrag ein Wohlgefallen findet,

²⁶³ Johann Abraham Peter Schulz, Art. „Vortrag“, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1794, Nachdruck Hildesheim 1967, S. 700. Schulz schreibt über die Bedeutung des musikalischen Vortrags folgendermaßen: „Von dem Vortrage hängt größtenteils die gute oder schlechte Wirkung ab, die ein Stück auf den Zuhörer macht. Ein mittelmäßiges Stück kann durch einen guten Vortrag sehr erhoben werden; hingegen kann ein schlechter Vortrag auch das vortrefflichste Stück so verunstalten, daß es unkenntlich, ja unausstehlich wird.“

²⁶⁴ Vgl. Andreas Eichhorn, *Zur Theorie des musikalischen Vortrags zwischen 1750 und 1850*, in: Festschrift Hans-Peter Schmitz zum 75. Geburtstag, Kassel u. a. 1992, S. 68.

verrät eine gemeine oder unausgebildete Seele. Zuhörer von Geschmack und Empfindung haben davor Ekel.“²⁶⁵

Um Klarheit über den Begriff des musikalischen Vortrags zu gewinnen, muss zunächst geklärt werden, wie die Kategorie der Interpretation von Musiktheorie reflektiert wurde und wird. „*Vortrag*“ bedeutet etwas anderes und hat einen anderen geschichtlichen Ort als die mit Begriffen wie „*Ausführung*“ („*executio*“), „*Wiedergabe*“ und „*Interpretation*“ bezeichneten Darstellungsweisen. „*Vortrag*“ ist abzugrenzen einerseits von dem bis zur Bach-Zeit gebräuchlichen, der antiken Rhetorik entstammenden Begriff „*executio*“ und andererseits von der „*Wiedergabe*“, der auf eine objektive, texttreue Darstellung bezogen ist.²⁶⁶

„>Vortrag< ist, weniger neutral als die Kategorie >Ausführung<, das innere Korrelat der Konzertmusik als Podiumskunst: artikulierte, richtige, schöne Rede und Ansprache an ein Publikum, dem ein bestimmter Gegenstand vermittelt und nahegebracht wird. Und er ist zugleich, als Entäußerung von objektgebundener Subjektivität und Äußerung eines realen Subjekts, Korrelat der Musik als >redender Kunst<.“²⁶⁷

In einer Erläuterung der Differenz zwischen der Interpretation und der Aufführungspraxis geht Carl Dahlhaus im Grunde von der eingewurzelten Idee aus, „daß es in der Musik in letzter Instanz auf das nicht Notierte ankommt.“²⁶⁸ Aber die notwendige Voraussetzung dafür ist, dass die Struktur eines Werktextes unabhängig von einer Aufführungsart gelesen und verstanden werden muss. In diesem Sinne ist das Entscheidende,

„was ‘in den Noten steht’ (die zu lesen allerdings nicht jedermanns Sache ist). Sie besagt nämlich, daß Musik — und zwar eine Josquin-Motette ebenso wie ein Beethoven-Quartett — primär als Struktur und Formprozeß begriffen werden müsse, so daß es das Kriterium einer Aufführung bilde, in welchem

²⁶⁵ J. A. P. Schulz, a. a. O., S. 700.

²⁶⁶ Vgl. Ulrich Mahlert, *Carl Czerny. Von dem Vortrage*, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Ulrich Mahlert, Wiesbaden 1991, S. 7.

²⁶⁷ Carl Dahlhaus, *Der Dirigent als Statthalter*, NZfM. 137, 1976, S. 371.

²⁶⁸ Carl Dahlhaus, *Interpretation und Aufführungspraxis*, in: *Melos*. NZfM, 4. Band, Mainz 1978, S. 374.

Maße sie Strukturelles faßlich macht. Die Requisiten der Aufführungspraxis — Besetzungsvarianten oder Ornamente — erscheinen dann ebenso wie die der Interpretation — Tempomodifikationen oder Anschlagsdifferenzen — als Mittel eines Zwecks, der immer derselbe ist: Verdeutlichung der Momente, die ein Stück Musik als in sich zusammenhängenden tönenden Diskurs wirken lassen.²⁶⁹

Auch der Begriff „*Interpretation*“, der durch benachbarte Ausdrücke wie Vortrag, Reproduktion, Wiedergabe oder auch Ausführung abgedeckt wurde, breitete sich erst im späteren 19. Jahrhundert aus. Interpretation erscheint anders als Vortrag erst dann,

„wenn ein Akt der Deutung oder Realisierung nicht länger nur nach den Kriterien richtig oder falsch, vollständig oder lückenhaft, gelungen oder mißraten bewertbar ist, sondern es vielmehr von vornherein feststeht, daß jede Interpretation nur eine von mehreren Möglichkeiten darstellt und eine endgültig erschöpfende Deutung eines Werkes der Kategorie des Kunstwerks zuinnerst widerspricht. Im 20. Jh. hat sich die Einsicht mehr und mehr durchgesetzt, daß frühere Interpretationen eines Werkes nicht einfach mit dem Hinweis auf eine überwundene Stufe auf dem Wege zur Vervollkommnung beiseite geschoben werden können, sondern durchaus als Phasen des Verstehens mit eigenem Recht, eigenen Vorzügen und eigenen Mängeln zu gelten haben, deren Folge eine grundsätzlich unabschließbare Entwicklung des Kunstverstehens und Kunstinterpretierens ergibt.“²⁷⁰

Die Vortragstheorie des 18. und 19. Jahrhunderts kennt demnach den Terminus *Interpret* nicht, der erst im frühen 20. Jahrhundert allgemein verbreitet wird. Der Vortragende wird „*Ausführende*“, „*Tonkünstler*“, „*Virtuose*“ und „*practischer Musicus*“ genannt.

²⁶⁹ Carl Dahlhaus, a. a. O, S. 374.

²⁷⁰ Hermann Danuser, Art. „*Interpretation*“, in: MGG2, Sachteil 4. Bd., Sp. 1058.

3 Die ästhetischen Grundlagen des Vortrags im 19. Jahrhundert

3.1 Werk- und vortragsästhetischer Ausdruck

Die Etablierung der Autonomieästhetik im 19. Jahrhundert entzündet sich primär an der Inhaltsfrage des musikalischen Kunstwerks, nämlich an der ästhetischen Funktion des Ausdrucks für den Inhalt des musikalischen Kunstwerks und den musikalischen Vortrag. Die Ausdruckskategorie bezieht sich demnach sowohl auf die Kompositionstheorie als auch auf die Vortragstheorie. Die werkästhetische Ausdruckstheorie verstand unter Ausdruck die kompositorische Darstellung von Empfindungen und Gemütsbewegungen mittels Harmonik, Takt, Melodik, Dynamik, Instrumentation und Modulation:

„Der Ausdruck der Empfindungen in ihren verschiedenen Modifikationen ist der eigentliche Endzweck der Tonkunst, und daher das erste und vorzüglichste Erfordernis eines jeden Tonstückes.“²⁷¹

Die Kategorie des vortragsästhetischen Ausdrucks spaltet sich in eine an den Text des musikalischen Werkes gebundene Richtung, nämlich die Vortragsbezeichnung, und eine ungeschriebene Vortragsdimension, nämlich das Nicht-Notierte bzw. das Nicht-Notierbare. Adolf Bernhard Marx unterscheidet zwischen der Dimension des nicht Notierten und der Vortragsbezeichnung:

„Was Kunstwerk ist hat auch irgendeinen Inhalt, der sich äußern will oder der (nach dem häßlichen Worte) ‘ausgedrückt’ werden soll; und diesen Inhalt kann keine Schrift vollkommen fassen — abgesehen davon daß schon ein Theil der Schrift dem ‘Ausdrucke’ gilt. Will ich also bloß das Niedergeschriebene zu Gehör bringen, so geht meine Absicht nicht auf das ‘Richtige’, sondern auf das Unrichtige, nämlich Unvollständige. Aber der Vorsatz ist sogar unausführbar. Wenigstens die Stärkegrade und hundertlei Andres muß

²⁷¹ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Faksimile - Nachdruck, Hildesheim 1964, S. 184.

ich doch nach eigenem Ermessen geben; entweder unbedacht nach Willkür oder mit Rücksicht auf den Inhalt. Folglich bin ich stets auf den Ausdruck des Inhalts (nenne man das ‘schön’ oder wie man wolle) gewiesen, nur daß ich mich entweder der vollkommenen Aufgabe unterziehn oder sie absichtlich unvollkommen lassen muß. Daß die unvollkommene Lösung auch das sogenannte Richtige, die getreue Beobachtung des Vorgeschiedenen in sich faßt, versteht sich.²⁷²

Im Bereich des Vortrags im 19. Jahrhundert geht es nicht mehr um eine klare Entscheidung nach Kriterien von richtig und falsch, sondern um die Bedeutung des nicht Notierten in der Musik. Der richtige Vortrag, der alles Lehrbare umfasst, ist nur eine Voraussetzung, um einen schönen oder ausdrucksvollen Vortrag zu erlangen, der alles letztlich nicht rational Erfassbare, Lehr- und Lernbare betrifft und der darum den Topos der Unsagbarkeit evoziert.²⁷³ Hans Curjel nannte „die musikalische Epoche von Beethoven bis Richard Strauss eine Epoche des *Espressivo*“²⁷⁴ und wies darauf hin, dass „das *Espressivo* als der Ausdruck des Seelischen schlechthin“²⁷⁵ galt:

„Die Bezeichnung ‘*Espressivo*’ wird von den Komponisten vorgeschrieben, wenn eine Melodie oder eine einzelne Stimme im Orchester mit besonderer Beseelung vorgetragen werden soll. In der musikalischen Praxis bedeutet diese Bezeichnung vor allem diejenige Vortragsart, die sich kurzer, aber intensiver An- und Abschwellungen bedient. Wie in Seufzern erhöht sich der Druck der melodischen Linie, wie in Resignationen spannt sich der Druck ab. Die Bezeichnung ‘*Espressivo*’ selbst und die ihr entsprechende, auf An- und Abschwellung beruhende musikalische Faktur findet sich in weiterer Verbreitung erst seit Beginn der romantischen Musik, das heißt vom Beginn des 19. Jahrhunderts an.“²⁷⁶

²⁷² Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege*, Leipzig 1855, S. 321.

²⁷³ Vgl. Johann Georg Sulzer, Art. *Richtigkeit und Schön*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1794. Faksimile-Nachdruck, Hildesheim 1967 und 1970, S. 103 und S. 305-319.

²⁷⁴ Hans Curjel, *Espressivo und objektivierter Ausdruck*, in: *Synthesen. Vermischte Schriften zum Verständnis der neuen Musik*, Hamburg 1966, S. 149.

²⁷⁵ Hans Curjel, a. a. O., S. 149.

²⁷⁶ Ebd., S. 149.

Die Vorschrift „espressivo“ galt zur Zeit der Wiener Klassik „als eine Intensivierung des vortragsästhetischen Ausdrucks“²⁷⁷, wandelt sich seit Beethoven zu einem Moment für eine intensivere und gespanntere Schwelldynamik und Agogik, worin Subjektivität und Persönlichkeit des Interpreten in stärkerem Maße als gewohnt hervortreten. „Diese Tendenz zum Espressivo entspricht dem gesteigerten subjektiven Empfinden dieses Zeitalters, in dem der Mensch und sein individuelles Seelenleben als das Maß der Dinge erschienen.“²⁷⁸

Der Gehalt musikalischer Kunstwerke ist eine Kategorie, die nicht nur in Bezug auf die Gegenständlichkeit zu verstehen ist. Er hat mehrere Qualitäten, von denen einige sehr eng mit den Einzelheiten der Gegenständlichkeit bzw. der Gegenstandslosigkeit verbunden sind. So ist hier etwa die Kategorie des Ausdrucks zu nennen, die sowohl objektiv als „die musikalischen Bestimmtheiten“²⁷⁹ als auch subjektiv als „Kundgabe eigenen Gefühls“²⁸⁰ definiert werden kann. In diesem Zusammenhang sieht Wackenroder die musikalischen Ausdrucksarten als Offenbarung einer unerklärlichen Sympathie „zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens“²⁸¹.

Nach dieser Auffassung resultiert die Problematik hinter den Ausdrucksbereichen und -qualitäten, die sich sowohl auf die objektiv aufweisbare künstlerische Tätigkeit bezieht als auch auf die subjektiv gegenstandslose Eigenschaft der Musik, daraus, dass die Ausdrucksarten, die der Komponist in der Komposition darstellt, nicht Gefühle sind, sondern musikalische Elemente: der Komponist bezeichnet den Gefühlsausdruck mit den musikalischen Bestimmtheiten, die sich aus musikalischen Themen und Motiven und aus der „plastischen Tätigkeit“²⁸² des Komponisten ergeben. Im Akt des Vortrags wird das im Notentext fertig gestellte musikalische Kunstwerk „unmittelbar in Tönen tönend wirksam, nicht bloß stumm in

²⁷⁷ Hermann Danuser, *Musikalische Interpretation* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), Laaber 1992, S. 45.

²⁷⁸ Hans Curjel, a. a. O., S. 149.

²⁷⁹ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 98.

²⁸⁰ Walter Wiora, *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1938, S. 108.

²⁸¹ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Das eigenthümliche innere Wesen der Kunst, und Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*, in: Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799. Neu hrsg. von L. Schneider, Heidelberg 1967, S. 217.

²⁸² Eduard Hanslick, a. a. O., S. 95.

ihnen formend ²⁸³ und wiederum „plastisch“, nämlich als Interpretation wiedergegeben.

Die Vortragstheorie der deutschen Romantik — wie sämtliche Bereiche von Musik — ist durch die Spannung zwischen abstraktem Idealismus und Positivismus charakterisiert, die auf dem dualistischen Wertsystem der Ästhetik beruht, dessen Wurzeln in die Gründerjahre der philosophischen Ästhetik um 1750 zurückreichen. Carl Dahlhaus stellt im Zusammenhang mit dem Thema „Notation und Interpretation“ ein dialektisches Verhältnis fest²⁸⁴, das sich einerseits in einer Zunahme der musikalischen Vortragsbezeichnungen spiegelt und andererseits mit einer erhöhten Freisetzung der Persönlichkeit des Interpreten zu tun hat:

„In demselben geschichtlichen Entwicklungszuge, in dem sich die notierte Komposition allmählich aus einer Aufzeichnung, die wie eine Choreographenschrift die Umrisse eines Vorgangs skizzierte, zu einem Text verfestigte, der als Analogon zu einem literarischen Text erscheint, breitete sich andererseits die ästhetische Überzeugung aus, daß in der Musik das nicht Notierte entscheidend sei.“²⁸⁵

Im Gegensatz zum Aufstieg des Interpreten und zur Willkür gegenüber dem fixierten Werk wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts die Genauigkeit der Notation zum Postulat erhoben, wodurch „die Interpretation wie nie zuvor festgelegt, vorgeschrieben, eingeengt werden muß“²⁸⁶. In den Notentexten haben Zahl und Art der Zusätze für den Vortrag, für Dynamik, Agogik, Artikulation und Ausdruck in großem Maße zugenommen. Franz Brendel beschreibt den Stand der rationalen Systematisierung und der objektiven Ebene der Interpretation folgendermaßen:

„Entschieden gegenüber tritt dieser Stufe die Vortragsweise der späteren Pianofortevirtuosen, welche vor länger als einem Viertel = Jahrhundert zur

²⁸³ Ebd., S. 101.

²⁸⁴ Vgl. Peter Tenhaef, *Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1983, S. 113.

²⁸⁵ Carl Dahlhaus, *Über die Bedeutung des nicht Notierten in der Musik*, in: *Musicae Scientiae Collectanea*. Festschrift für K. G. Fellerer zum 70. Geburtstag, Köln 1973, S. 84-85.

²⁸⁶ Reinhold Hammerstein, *Musik als Komposition und Interpretation*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift*, XL. Bd., Stuttgart 1966, S. 13.

Ausbildung gelangte, und bis um das Jahr 1830 den Höhepunkt ihrer Geltung erreichte. Wie in der Composition das Innere immer mehr verloren ging, und ein leeres Formenspiel das Uebergewicht erlangte, so verdrängte auch hinsichtlich der Ausführung die Rücksicht auf ein äußerliches Gelingen, zunächst was die Ausbildung des Anschlages, Rundung des Tones und der Passagen, genau abgemessene Schattirungen und Verzierungen, Sicherheit in Sprüngen und vieles andere Ähnliche betrifft, die künstlerische Begeisterung und wirkliche Erregung des Inneren. Jetzt, auf dieser Stufe, ist der Vortrag nicht mehr Resultat einer unmittelbaren Inspiration, sondern des Nachdenkens und der Berechnung. Der Ausführende objektiviert sich das Kunstwerk, und betrachtet es nach gewissen Vortragsregeln. War früher vieles ungenauer und mehr dem Zufall überlassen, die Darstellung aber poetischer und wärmer, so ist jetzt auf dieser zweiten Stufe alles geregelt und geglättet, aber ohne Seele, marmorkalt, nur geschmackvoll, höchstens geistreich. Es beseitigt dieser Standpunkt die Mängel des ersteren, aber er verliert dafür an Lebendigkeit und Unmittelbarkeit.²⁸⁷

Die paradoxe Situation im Diskurs über Komposition und Interpretation schließt die Auffassung ein, dass das Werk nicht nur als Komposition existiert, sondern auch als Interpretation, und dass die Interpretation zwischen der Werktreue und der künstlerischen Freiheit in ein Dilemma geriet.

3.2 Die objektive und subjektive Komponente

Im Musikschrifttum seit dem beginnenden 19. Jahrhundert wurde die Frage einer Verbindung zwischen Gefühlsästhetik und musikalischem Inhalt im musikalischen Kunstwerk immer wieder angesprochen. Die Subjektivität des menschlichen Fühlens als Inhalt und Wesen des Kunstwerks werden im 19. Jahrhundert in den Mittelpunkt der Musikästhetik gerückt, wie Gustav Schilling in seiner „Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften“ schreibt:

„Kaum ist Etwas wichtiger für den Tonkünstler, und namentlich den Componisten, als die Theorie der Gefühle oder überhaupt des Empfindungs-

²⁸⁷ Franz Brendel, *Neue Zeitschrift für Musik* 26, Leipzig 1847, S. 66.

und Begehrungs-Vermögens; denn besteht das ganze Wesen einer charakteristisch schönen Kunst, welche die Musik ist, hauptsächlich nur darin, daß durch ihre Werke ein Inneres, ein in den Augenblicken der Begeisterung geschautes Sehnenbild mit ästhetischer Wahrheit zur äußeren Erscheinung kommt, und ist die Musik ihrer ganzen Natur nach — worin wir alle übereinstimmen — nichts anderes als die wortlose, ästhetische Sprache des Herzens, so ist auch die Antwort auf die erste Frage, welche die Theorie derselben gleich von vorn herein vorsetzt: ‘Was kann durch die Tonkunst für sich selbst dergestalt zum Ausdrucke gelangen, daß es einen bestimmten Eindruck hervorbringt?’ (s. Aesthetik) zunächst nur: Empfindung und Gefühl (s. Ausdruck). Diese, die Welt der Gefühle, ist vorherrschender Gegenstand musikalischer Dichtkunst, und ein innigstes Vertrauen mit ihr, ein umsichtiges Wandern in ihr daher erste und höchste Pflicht des musikalischen Dichters — des Componisten.²⁸⁸

Der Begriff des musikalischen Inhalts kann weder in der Komposition noch in der Interpretation absolut sein, da alle Werke einen mehr oder weniger erfassbaren Gefühlsinhalt aufweisen. Doch darf das aus der Persönlichkeitssphäre stammende Individuelle nicht mit dem objektiven musikalischen Inhalt verwechselt werden. Aber die Musik sublimiert die Kategorie der Gefühle, und die Interpretation muss diesen Inhalt wiedergeben. Der Komponist kann das musikalische Werk, dessen Ausdruck und Gefühlsinhalt mit Hilfe der Noten nur annähernd in der Komposition festhalten; So hat Beethoven z. B. außer den üblichen Tempoangaben zusätzlich noch mehrere Adjektive verwendet, „welche den Charakter und den gewünschten Ausdruck im Vortrag des Stückes näher umschreiben, wie *cantabile*, *grazioso*, *con brio*, *semplice*, *con molto espressione*, *maestoso*, *leggiermente*, *risoluto*, *appassionato*, *con affetto*, *con molto sentimento* und andere mehr. Für die Bestimmung des Anschlags bedient sich Beethoven nicht nur der Legatobögen und Staccatopunkte, sondern öfter genauer Angaben, wie *sempre legato* oder *ligato*, *tenuto sempre*, *staccato sempre*. Für die Dynamik gebraucht er außer dem üblichen *f* und *p* sowie den Schwellungszeichen $< >$ und Akzentbezeichnungen auch *mf*, *pp*, *ppp*, *ff*, *sfp*, *fp*, *ffp*, besonders oft *sf* und außer dem *Crescendo* und *Diminuendo*

²⁸⁸ Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1835, III. Bd., S. 162.

auch *rinforzando*, *smorzando*, *calando*, *mancando*.“²⁸⁹ Der Zweck der Verallgemeinerung des subjektiven Ausdrucks ist, wie Peter Tenhaef festgestellt hat,

„offenbar nicht eine Objektivierung im Sinne rationaler Systematisierung, vielmehr die Herausbildung subjektiver Gefühlskategorien, die als solche gar nicht zu definieren sind, sondern nur mit Hilfe umständlicher, gefühlsbestimmter Erläuterungen zu umschreiben“²⁹⁰.

Ein zentrales Problem in diesem Zusammenhang ist, wie weit und in welcher Weise die Substanz und das Organische des musikalischen Inhalts von seinem nicht notierten Gefühlsinhalt geprägt wird. Gemeint sind nämlich die geringen Varianten und Zusätze, die den Charakter einer Interpretation bestimmen. Eine besondere, beinahe exklusive Domäne dafür bildet die Tempobezeichnung bzw. das *Tempo rubato*. Schilling wies in seinem Artikel „Tempo“ auf einen engen, wesentlichen Zusammenhang zwischen dem Tempo und einer semantischen Dimension und den Unterschied zwischen dem vom Interpreten gespielten und dem vom Komponisten konzipierten Tempo hin:

„Welch eine Anzahl bedeutsamer Modificationen dieselben aber noch enthalten, vom *Largo* und *Flebile*, durch das *Maestoso* und *Andante*, bis zum *Spiritoso* und *Presto*, selbst in der nur gewöhnlichen theoretischen Kunstsprache, ist jedem Musiker bekannt, und bis zu einem unnennbaren Reichtum von Schattirungen gestalten sie sich in der Praxis des wirklich gefühlvollen Tondichters, dem in Wahrheit sich hier eins der wirksamsten Mittel darbietet zur klaren Gestaltung eines Innern.“²⁹¹

Schilling war davon überzeugt, dass das Tempo in hohem Maße den affektiven Ausdrucksgehalt der Musik bestimmt. Die Tempobezeichnung bedeutet für ihn

„nicht etwa nur eine bloß zufällige oder äußere Sache, die man so ziemlich

²⁸⁹ Czesław Marek, *Lehre des Klavierspiels*, Zürich 1972, S. 555.

²⁹⁰ Peter Tenhaef, a. a. O., S. 124.

²⁹¹ Gustav Schilling, a. a. O., VI. Bd., S. 601.

mechanisch abthun kann, sondern sie gehört vielmehr recht eigentlich dem zarten Kunstsinne des Componisten an, dem es deshalb auch vornehmlich zusteht, das Tempo seiner Tondichtungen genau zu bestimmen.²⁹²

Die entscheidende Frage zur Tempobestimmung ist, ob das Tempo überhaupt als objektive Kategorie fixierbar ist und die verlangten Tempi realisierbar sind. Die Schwierigkeit liegt darin, dass die italienischen Bezeichnungen die Unterschiede zwischen dem absolut-exakten Tempo und dem Charakter, der durch die adäquaten und differenzierenden Mittel der eigenen Sprache ausgedrückt werden muss, nicht überbrücken können. Diesen Zusammenhang zwischen dem Zeitmaß und dem Charakter beschreibt Schilling im Artikel „Adagio“ in eindrucksvoller Weise:

„Die Musik malt vorzugsweise Regungen der Seele, Gefühle. In der Natur und dem Charakter dieser nun liegt es begründet, daß, wenn sie von sanfter, zärtlicher oder trauriger Art sind, sie alsdann gern bei ihrem Gegenstand verweilen, gern alles dasjenige, was nur in irgend einer Verbindung mit ihnen steht, auch das Entgegengesetzte oft, mit sich in Beziehung bringen, und daß also dasjenige, was man Modification der Empfindung nennt, dabei langsam und mit Verweilen, der Durchgang durch die Association nur vorsichtig von statten gehet. Und wenn nun demnach schon blos in Rücksicht auf das Tempo zu dem Ausdrucke solcher Empfindungen das Adagio als das anwendbarste und passendste erscheint, so gehen daraus insonderheit auch noch mancherlei Bedingungen und Verhältnisse hervor, die sowohl der Componist bei der Dichtung eines Adagio als der ausübende Tonkünstler bei dem Vortrage desselben wohl zu beachten und zu erfüllen hat, wenn sie beide nicht gegen die innerste Natur ihrer Kunstleistung, die aus dem Darstellungsobjecte notwendig in die Darstellung selbst übergehen muß, anstreiten wollen. Das Adagio dient zum Ausdrucke zärtlicher und trauriger Empfindungen, weil deren Regungen selbst von langsamer Bewegung sind; in sofern aber gehen dieselben auch viel vorsichtiger und rhythmisch gemessener den ganzen Kreis ihrer Association durch, und deshalb muß im Adagio alles Gekünstelte weggelassen, muß es so einfach als möglich gehalten seyn, jeder Ton aber auch ein besonderes Gewicht haben, weil mit einem jeden derselben ein neuer Schritt

²⁹² Ebd.

in der Gefühlsregung selbst dargestellt wird.“²⁹³

Es wird versucht, die Fixierung des Tempos durch Beifügungen wie *molto*, *poco*, *ma non troppo* oder *assai* quantitativ zu modifizieren, und durch Zusätze wie *serioso*, *mesto*, *scherzando* und *grazioso* eine Charakterisierung zu bezeichnen. Die Erfindung des Metronoms durch Mälzel im Jahr 1816 schuf die Möglichkeit, der ungeheuren Differenzierung des Tempos und seiner Relevanz für die Ausdruckskategorien durch quantitative Fixierung zu begegnen. Beethoven unterscheidet hier zwischen den Tempo- und Vortragsbezeichnungen und versucht die vier Tempobezeichnungen *Presto*, *Allegro*, *Andante*, *Adagio* mit Metronomangaben als reine Tempobezeichnung zu qualifizieren:

„Was diese 4 Haupt-Bewegungen betrifft, die aber bei weitem die Wahrheit oder Wichtigkeit der 4 Hauptwinde nicht haben, so geben wir sie gern hindan, ein anderes ist es mit den den Charakter des Stücks bezeichnenden Wörtern, solche können wir nicht aufgeben, da der Takt eigentlich mehr der Körper ist, diese aber schon selbst Bezug auf den Geist des Stückes haben.“²⁹⁴

Die Tempobezeichnung mit Metronomangaben und der Übergang von sprachlicher zu numerischer Information bedeuten demnach Objektivierung der objektivierbaren Tempokontinua:

„Die Metronomisierung folgt nächstens. Warten sie ja darauf. In unserm Jahrhundert ist dergleichen sicher nötig; auch habe ich Briefe von Berlin, daß die erste Aufführung der Symphonie (9.) mit enthusiastischem Beyfall vor sich gegangen ist, welches ich großentheils der Metronomisierung zuschreibe. Wir können beynahe keine *tempi ordinari* mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freyen Genius richten muß.“²⁹⁵

Die Bezugsnahme auf die 9. Symphonie lässt vermuten, dass Beethoven die „Ideen des freyen Genius“ dank des Metronoms eindeutig darstellen

²⁹³ Gustav Schilling, a. a. O., I. Bd., S. 49.

²⁹⁴ Ludwig van Beethoven, *Sämtliche Briefe. Krit. Ausgabe mit Erläuterungen von Alfr. Chr. Kalischer*, Berlin u. Leipzig 1906, III. Bd., S. 205.

²⁹⁵ Ebd., S. 284.

konnte und die Differenzierung der Temposkala und die neuartigen Temporelationen bezeichnen, die mit den herkömmlichen Tempobezeichnungen kaum mehr fassbar waren. Insofern wird die Metronomisierung in erster Linie mit der Unzulänglichkeit der herkömmlichen Tempobezeichnungen insbesondere hinsichtlich des mit dem Zeitmaß kombinierten Affekts begründet, nicht mit der Begrenzung der freien individuellen künstlerischen Gestaltung. Das Kriterium für die Metronomangaben liegt keineswegs in der Mechanisierung des Temposystems, sondern darin, dass die objektive Tempobezeichnung zu einer sinnvollen Interpretation beiträgt.

Rudolf Kolisch ist in seiner Untersuchung „Tempo and Charakter in Beethoven’s Music“ von der Auffassung überzeugt, dass „musical character manifests it self in musical configuration“²⁹⁶. Er geht davon aus, dass die Beethovenschen Metronomangaben als integraler Bestandteil des musikalischen Charakters akzeptiert werden und betrachtet den Begriff des Charakters als zentrale interpretatorische Kategorie. In diesem Sinne gibt es einen engen, wesentlichen Zusammenhang zwischen dem Zeitmaß der Interpretation und dem Charakter der komponierten Musik. Beethoven setzte die Beachtung vom Komponisten angegebener Tempi voraus, um den Charakter eines Werkes angemessen zu realisieren. Beethovens Tempoauffassung, die im Sinne des Charakters zu verstehen ist, entspricht im Prinzip der Intention des Komponisten. Aber Beethoven selbst als Interpret hat „seine Komposition beinahe jedes Mal anders vorgetragen“²⁹⁷ und vermerkte auf dem Autograph des Liedes „Nord oder Süd“ die Taktfreiheit oder Abweichung vom Grundmaß:

„100 nach Maelzel, doch kann dies nur von den ersten Taktten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken.“²⁹⁸

Insofern bedeutet die Metronomisierung Beethovens keinesfalls Zwang in Richtung auf mechanische Reproduktion, sondern ist vielmehr im Sinn eines die Konstanz des Grundtempos unterstützenden Rahmens zu ver-

²⁹⁶ Rudolf Kolisch, *Tempo and Charakter in Beethoven’s Music*, in: *The Musical Quarterly* 39 (1943), S. 176.

²⁹⁷ Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, zitiert nach A. B. Marx, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, Berlin 1863, S. 62.

²⁹⁸ A. B. Marx, a. a. O., S. 69.

stehen, der durchaus den Interpreten freie individuelle künstlerische Gestaltung und damit ein entsprechendes Rubato als Spielraum einer Interpretation zulässt. Schindler berichtet von der Praxis Beethovens als Interpret, dass sein Vortrag, allerdings erst in seiner dritten Schaffensperiode, „mit wenig Ausnahme stets frei alles Zwanges im Zeitmaasse [war]; ein Tempo rubato im eigentlichsten Sinn des Wortes, wie es Inhalt und Situation bedingte, ohne aber nur den leisesten Anklang an eine Caricatur zu haben“²⁹⁹.

Wenn Schilling die Differenzen im Tempogefühl auf Individualunterschiede zurückführt, spielt in letzter Instanz der interpretatorische Personalstil die entscheidende Rolle:

„Ohnehin kommt es in künstlerischer Beziehung keineswegs auf eine genaueste mathematische Tempobestimmung an; eine solche ist nicht einmal absolut zu behaupten, da dasselbe Tonstück je nach dem weiteren oder begränzteren Raume, in dem es aufgeführt wird, nach der stärkeren oder schwächeren Besetzung, besonders aber nach der Stimmung des Moments bald etwas rascher, bald langsamer vorgetragen werden muß.“³⁰⁰

Alexander Berrsche geht auch davon aus, dass trotz des absoluten Maßes des durch eine Tempovorschrift bezeichneten Tempos sowohl der Vortragende als auch der Komponist seine Subjektivität keineswegs immer in gleicher Weise einbringen, wenn er schreibt:

„Die konkreten Schnelligkeitsvorstellungen, die sich durch die Begriffe Adagio, Andante, Allegro usw. in dem Leser automatisch wie Reflexbewegungen einschalten, sind nicht bei allen Menschen gleich. Sie orientieren sich nach dem inneren mittleren Tempo jedes einzelnen, und da diese Mittelachse je nach dem normalen, individuellen Pulsschlag verschieden gelagert ist, bringt jeder Musiker sozusagen sein eigenes Koordinationsystem von Tempovorstellung mit.“³⁰¹

Zu beachten ist auch, dass „das Tempoempfinden vieler Komponisten bei

²⁹⁹ A. Schindler, a. a. O., S. 228, zitiert nach Wolf Frobenius, Art. *Tempo*, in: MGG1, Bd. 16, Sp. 1831.

³⁰⁰ Schilling, a. a. O., S. 601.

³⁰¹ Alexander Berrsche, *Tempovorstellung*, in: A. Berrsche, *Trösterin Musica*, München 1942, S. 720.

eigenen Werken in unaufhörlichem Wechsel begriffen ist“³⁰².

Um das „Lebendige“ des Werkes im Vortrag zum Ausdruck gelangen zu lassen, wird das seit 1830 zunehmend durch Ritardandi und Rallentandi angezeigte Tempo rubato angewendet. Das gebundene Tempo rubato des 17./18. Jahrhunderts wird als Manier für Sänger und Instrumentalisten zuerst in Italien eingeführt, kommt dann in Deutschland u. a. bei Quantz, C. Ph. E. Bach, L. Mozart, W. A. Mozart und Türk auf. Das freie Tempo rubato des 19./20. Jahrhunderts bedeutet, dass „die Zeitwerte der notierten Töne nicht genau berücksichtigt, sondern durch ihre sich aus dem Ausdruck ergebenden *Dehnungen* und *Kürzungen* freier gestaltet werden“³⁰³. Czerny spricht vom freien Tempo rubato, von einem willkürlichen Zurückhalten und Beschleunigen des Zeitmaßes im Sinne eines Retardierens in beiden Händen.³⁰⁴ In seinem Werk „Die Kunst des Vortrags“ schreibt er an mehreren Stellen über Beethovens Rallentieren und Retardieren im Zusammenhang mit Beethovens Persönlichkeit:

„Beethoven selber war in seiner Blütezeit einer der größten Pianisten, und im Vortrag des gebundenen Spiels, im Adagio, in der Fuge, und besonders in seinen Improvisationen unübertrefflich ... Indessen hing er dabei von seinen stets wechselnden Launen ab.“³⁰⁵

In diesem Zusammenhang schreibt Ferdinand Ries über das Beethovensche Rubato:

„Im allgemeinen spielte er [Beethoven] selbst seine Compositionen sehr launig, blieb jedoch meistens fest im Takte und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem Crescendo mit Ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effect machte. Beim Spielen gab er bald in der rechten, bald in der linken Hand irgendeiner Stelle einen Schönen, schlechterdings unnachahmlichen Ausdruck;

³⁰² Dietrich Kämper, *Zur Frage der Metronombezeichnungen Robert Schumanns*, in: AfMw. 21 (1964), S.149.

³⁰³ Czesław Marek, *Lehre des Klavierspiels*, Zürich 1972, S. 564.

³⁰⁴ Carl Czerny, *Von dem Vortrage, Dritter Teil der Pianoforte-Schule op.500*, Wien 1839. Faksimile-Nachdruck, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Ulrich Mahlert, Wiesbaden 1991, S. 24.

³⁰⁵ Carl Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, Wien 1842, hrsg. und kommentiert von Paul Badura-Skoda, Wien 1963, S. 34.

allein äußerst selten setzte er Noten oder eine Verzierung bei.³⁰⁶

Aus der Mitteilung von Ries ist ersichtlich, dass das Tempo rubato bei Beethoven in den kleinen Tempoveränderungen ohne das Verlorengehen des Grundtempos erscheint, obwohl Beethovens Spiel oft Freiheiten im Rhythmus und auch im Tempo aufwies. Chopin war der erste, der in seinen Kompositionen das Tempo rubato angab³⁰⁷, das seiner Ausführung musikalischer Stücke die eigentümliche Signatur aufdrückte.

„Was Chopins Exekution prägnant charakterisierte, war sein Rubato, wobei dem Rhythmus und Takt, im Großen Ganzen, ihr Recht blieb.“³⁰⁸

Chopin verwendet das Tempo rubato mit höchstem musikalischen Geschmack und zwar besonders „in Werken von lebhafter, tänzerischer Rhythmik, die auf der polnischen Volksmusik basieren, wo keiner der zeitgenössischen Aufführenden seiner Werke ein Rubato zu ahnen vermochte“³⁰⁹.

Franz Liszt schreibt:

„Er zuerst führte in seinen Kompositionen jene Weise ein, die seiner Virtuosität ein so besonderes Gepräge gab und die er Tempo rubato benannte: ein

³⁰⁶ F. G. Wegeler und F. Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 106-107.

³⁰⁷ Vgl. Maurycy Karasowski, *Friedrich Chopin, Sein Leben und seine Briefe*, Dresden 1877, 3. Auflage 1881, S. 202, zitiert nach Franz Kullak, *Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1898, S. 117: „Chopin war der Erste, der in seinen Compositionen diese Manier angab, die seiner Ausführung musikalischer Stücke die eigentliche Signatur aufdrückte: wir meinen damit das Tempo rubato. Ein hinschwindendes regellos unterbrochenes Zeitmaass, geschmeidig, abgerissen und schmachkend zugleich, flackernd wie die Flamme unter dem bewegenden Luftzuge. Später pflegte er die Bezeichnung dieses Tempo's bei Veröffentlichung seiner Musikstücke nicht mehr hinzuzufügen, überzeugt, dass, wer überhaupt deren Verständniss besass, von selbst dieses Gesetz der Ungebundenheit entdecken werde. Alle Chopinschen Stücke müssen mit jener Art accentuierter und prosodischer, wiegender Beweglichkeit gespielt werden, deren Geheimniss man nur schwer zu lösen vermag, wenn man nicht ihn selbst zu hören, häufig Gelegenheit hatte ...“

³⁰⁸ Wilhelm von Lenz, *Die großen Pianofortevirtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft, Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*, Berlin 1872, S. 47.

³⁰⁹ Marian u. Jadwiga Sobieski, *Das Tempo rubato bei Chopin und in der polnischen Volksmusik*, Warschau 1960, S. 255, zit. nach Peter Tenhaef, *Studien zur Vortragsbezeichnung*. S. 217.

geraubtes, regellos unterbrochenes Zeitmaß, geschmeidig, abgerissen und schmachkend zugleich, flakkernd wie die Flamme unter dem sie bewegenden Hauch, schwankend, wie die Ähre des Feldes unter dem weichen Druck der Luft, wie der Wipfel des Baumes, den die willkürliche Bewegung des Windes bald dahin, bald dorthin neigt.“³¹⁰

Chopins Tempo rubato, worin sich Verzierung, Akzentverschiebung und gelegentlich sogar Tempodehnungen zu einer untrennbaren Einheit verbunden, weist auf den Charakter seiner Nation bzw. polnische Volksweisen zurück. Seine aus nationaler Eigentümlichkeit stammenden Abweichungen waren für Liszt „ein geraubtes, regellos unterbrochenes Zeitmaß“³¹¹. Beispielsweise sind für die Chopinschen Mazurken die Tempodehnungen auf dem ersten Taktviertel, selten auf dem zweiten, öfter auf dem dritten Viertel charakteristisch. Typisch sind punktierte Rhythmen, Akzente auf der zweiten oder dritten Taktzeit. Bei Chopin wird dabei die erste Note jedes Taktes so lang ausgehalten und getönt, als ob sie im 4/4-Takt — und nicht im 3/4-Takt — geschrieben wäre. Einerseits ging Chopins-Spiel manchmal bis zur Veränderung des Zeitmaßes, aber andererseits gibt er mit größter Genauigkeit die Pedalbezeichnungen, Akzentuierung, Fingersätze, Hinweise zur Agogik und zahlreiche Metronomangaben, obwohl er schlecht den Zwang des Zeitmaßes ertrug. Chopins Rubato-Ausführung kann demnach als Versuch, die Kluft zwischen subjektiver Empfindung und objektivem Vortrag möglichst zu überbrücken, verstanden werden. Hier wird wieder die paradoxe Situation deutlich, die sich im 19. Jahrhundert ausgebildet hat. Auf der einen Seite haben im Notentext die Zahl und die Art der Zusätze für den Vortrag zugenommen, z. B. bei Chopin *leggiero*, *scherzando*, *marcato*, *legatissimo*, *pesante* etc. Auf der anderen Seite erhält Interpretation im Sinne einer Bewegung gegen das fixierte Werk eine nie gekannte künstlerische Freiheit, wie Carl Dahlhaus schreibt:

„Im 19. Jahrhundert wurde die Genauigkeit der Notation — eine Genauigkeit, die ästhetisch als Versuch zu verstehen ist, durch die Schrift, und zwar durch eine Häufung von Zeichen für Dynamik, Agogik und Artikulation, der

³¹⁰ Franz Liszt, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Lina Ramann, Leipzig 1880-83, I. Bd., *Friedrich Chopin*, S. 82.

³¹¹ Sobieski, a. a. O., S. 250, zit. nach Peter Tenhaef, a. a. O., S. 216.

sprachähnlichen Bedeutung der Musik habhaft zu werden, also das nicht Notierbare dennoch zu notieren — ebenso zum Postulat erhoben wie andererseits die Freiheit der akustischen Darstellung gegenüber dem geschriebenen Text, von dem man glaubte, daß er, statt von sich aus zu reden, durch Interpretation zum Sprechen gebracht werden müsse.“³¹²

Chopin hat in seinen Werken die Bezeichnung „rubato“ selten benutzt und später (nach seinem op. 15) überhaupt nicht mehr. Er war offensichtlich überzeugt davon, dass der Vortragende von selbst „das nicht Notierte“ erkennen würde und dass die musikalische Bedeutung durch Interpretation zur Sprache gebracht werden muss.

3.3 Die Idee als plastisch ausgeprägter Inhaltsgegenstand

„Die zweite Eigenschaft des guten musikalischen Vortrags ist: Deutlichkeit. Was man nicht versteht, das wirkt nicht auf's Herz ... Die dritte Eigenschaft des musikalischen Vortrags ist endlich Schönheit ... Die Schönheit besteht auch in der Tonkunst aus so vielen unendlich feinen Nüancen, daß es unmöglich ist, sie alle zu bestimmen.“³¹³

In dieser Aussage Schubarts ist zur Forderung nach Schönheit bereits alles Wesentliche enthalten. Die in starkem Maße an der antiken Rhetorik orientierte Vortragstheorie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat in erster Linie die Erreichung der „Deutlichkeit“ zum Ziel, indem der Vortragende seinen Ausdruckswillen dem Hörer verständlich mitteilen kann, weil die Kunstauffassung des 18. Jahrhunderts, die unter dem Einfluss der Aufklärung stand, voraussetzte, dass „Verständlichkeit nothwendig zur Schönheit gehört“³¹⁴, die Verständlichkeit, die auf den Gedanken der ästhetischen Erziehung des Menschen im Zeitalter der Aufklärung bezogen ist.

Die Vortragstheorie des 18. Jahrhunderts setzte für den guten Vortrag

³¹² Carl Dahlhaus, *Über die Bedeutung des nicht Notierten in der Musik*, S. 84.

³¹³ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, Faksimile-Nachdruck, Hildesheim 1969, S. 377.

³¹⁴ Friedrich Guthmann, *Methodik des Clavier- und Pianofortespiels*, Nürnberg und Leipzig 1805, S. 41.

außer der Deutlichkeit den „Ausdruck“ voraus, der „in der vollkommenen Darstellung des Charakters“³¹⁵ besteht. Die wichtige ästhetische Forderung ist, dass man im richtigen Affekt spielen soll, nämlich so, dass man selbst davon in die Affekte gesetzt werde:

„Indem ein Musiker nicht anders rühren kann, er sei denn selbst gerührt; so muß er notwendig sich selbst in alle Affekte setzen können, welche er bei seinen Zuhörern erregen will; er gibt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung.“³¹⁶

Anders dagegen bei der Musikauffassung im 19. Jahrhundert, die den Akzent auf das Erkennen der Idee des Tonsetzers legt. Hier dominiert das ästhetische Interesse am Kunstwerk und seiner Wiedergabe, das in den musikalischen Meisterwerken und in seiner Interpretation vergangener Epochen einen Zugang zur Geschichte findet. In diesem Zusammenhang stehen das individuelle und subjektive Ausdrucksbedürfnis im Mittelpunkt des musikalischen Interesses des 19. Jahrhunderts. Im Inhalt des Kunstwerks manifestiert sich die Idee zwar auch als Bindung an das Gefühl, äußert sich aber als poetische Idee objektiviert in den Tonbeziehungen. Die herrschende Stimmung, welche die Idee als Inhalt des Kunstwerkes unter werkästhetischen Kategorien betrachtet, beruht auf die Auffassung von der Ganzheitlichkeit des musikalischen Werkes; „die Idee selbst aber ist nicht an die Töne gefesselt; diese sind nur das Mittel (das sinnliche Material), in welchem jene als musikalische erscheint.“³¹⁷

Im Kontext der musikalischen Vortragstheorie bezeichnet Schilling diesen Aspekt als „intensive Deutlichkeit“. Diese bezieht sich „auf den Ausdruck oder auf die sinnlich wahrnehmbare Darstellung der in dem vorzutragenden Tonstück enthaltenen Ideen, Vorstellungen und Gefühle“³¹⁸. Für Schumann bedeutet die Idee einen Inhaltsgegenstand, der vom

³¹⁵ Johann Abraham Peter Schulz, Art. „Vortrag“, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1794, IV. Band, Faksimile-Nachdruck, Hildesheim 1970, S. 705.

³¹⁶ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1. und 2. Teil, Berlin 1753 und 1762. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wiesbaden 1986, S. 122.

³¹⁷ August Apel, *Musik-Poesie*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 8 (1806), Sp. 450.

³¹⁸ Gustav Schilling, *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage*, Karlsruhe 1843, S. 147.

Komponisten musikalisch ausgedrückt werden muss, um den Geist des Werkes zu bezeichnen:

„Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdruck die Composition sei, — und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, um so mehr wird sein Werk erheben oder ergreifen.“³¹⁹

Die Idee wird durch die musikalische Gestaltung motivisch und thematisch deutlich und durch plastisch ausgeprägte Strukturen als Kunstwerk aufgebaut. Musikalische Gestalten sind demnach Träger und Mittler von Ideenausdruck. Insofern hat Schumann den subjektiven und individuellen Ausdruck der Idee im Begriff der „poetischen Idee“ zu einer neuen Terminologie geführt.

Die sich verstärkende objektivierende Tendenz des Ideenbegriffes in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts setzt sich mit der Kunstauffassung auseinander, dass das Kunstwerk in der Verbindung von Individualität und allgemeinem Formgesetz besteht. Die Idee wurzelt demnach in dem Verhältnis von subjektivem Ausdruck und Ganzheit im musikalischen Kunstwerk. Ferdinand Hand geht davon aus,

„daß jede musikalische Idee ihre Form mit sich bringt und der Inhalt durch sich selbst Gestalt und mit derselben Umfang, Zahl der Theile und Ausdrucksweise annimmt, so daß nicht ohne Wahrheit zu behaupten steht, es existieren so viele Kunstformen, als Kunstwerke, und in jedem Einzelnen wohnt dessen eigenes Gesetz der Gestaltung, welches mithin gar nicht theoretisch verzeichnet werden kann. Aus Freiheit geht die Schöpfung der Kunst hervor, unbekümmert, mit welchem Namen sie bezeichnet werde. Dies aber hebt nicht auf, daß Gattungen und Arten der Kunstwerke bilden und dafür eine Regel sich durch die Werke feststellt, welche der Geschmack als zuständig anerkennt, der Zweck der Darstellung als Bedingung seiner Erreichung erfordert.“³²⁰

³¹⁹ Robert Schumann, *Aus dem Leben eines Künstlers. Phantastische Symphonie in 5 Abtheilungen von Hector Berlioz*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1835), S. 50.

³²⁰ Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 2. Bd., S. 289.

Der Einfluss Hegels muss im Zusammenhang mit dem Begriff der Ganzheit berücksichtigt werden. Der Ganzheitsgedanke im philosophischen System Hegels besteht darin, dass die subjektive Empfindung von dem objektiven Denken nicht getrennt ist, sondern sich die subjektive Befindlichkeit im musikalischen Material manifestiert und sich objektivierend verhält:

„Unsere Empfindungen gehen ferner auch sonst schon aus ihrem Elemente der unbestimmten Innigkeit in einem Gehalt und der subjektiven Verwebung mit demselben zur konkreteren Anschauung und allgemeineren Vorstellung dieses Inhalts hinüber. Dies kann nun auch bei einem musikalischen Werke geschehen, sobald die Empfindungen, die es in uns seiner eigenen Natur und künstlerischen Beseelung nach erregt, sich in uns zu näheren Anschauungen und Vorstellungen ausbilden und somit auch die Bestimmtheit der Gemütsindrücke in festeren Anschauungen und allgemeineren Vorstellungen zum Bewußtsein bringen.“³²¹

A. B. Marx stellt in seiner Schrift unter dem Einfluss der Hegelschen Philosophie seine Kunstauffassung in dem Ganzheitsanspruch des Kunstwerkes auf folgende Weise dar:

„Uns wird also jede Form nichts anders sein, als einer der Wege, auf denen die künstlerische schaffende Vernunft ihr Werk vollbringt; und alle Formen insgesamt werden uns der Inbegriff aller der Weisen sein, in denen die künstlerische Vernunft ihr Werk, die Gesamtheit der Kunstwerke hervorbringt.“³²²

Die Objektivierungstendenz des Ausdrucks durchzieht somit die Musikanschauung des 19. Jahrhunderts und hat diese nicht nur im schöpferischen Bereich, sondern auch im nachschaffenden Bereich entscheidend beeinflusst. In dieser Hinsicht sind die Ausdruckscharaktere der Musik gegenstands- und werkspezifisch gebunden, und der musikalische Vortrag setzt also ein Eingehen in den Geist des Werks voraus. Die Art und Weise, wie

³²¹ Hegel, a. a. O., I. Bd., S. 269.

³²² A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, 2. Bd., Leipzig 1837, zweite Auflage, 1841, S. 7-8.

sich die Idee im Werk offenbart, kann nie generell dargestellt werden. Diese Aufgabe obliegt der Einzelinterpretation, denn „der Ausführende objektiviert sich das Kunstwerk, und betrachtet es nach gewissen Vortragsregeln.“³²³

³²³ Franz Brendel, *NZfM* 26, 1847, S. 66.

4 Musik und Vortrag als Medium der Kommunikation: Komponist, Interpret, Hörer und Presse

„Die Absichten des Komponisten verstehen, heißt: sie ins persönliche Verständnis übertragen. Musik kann nicht für sich selbst sprechen.“³²⁴

Dass die Intention des Komponisten sich ins persönliche Verständnis überträgt, bleibt Aufgabe des Interpreten. Die musikalische Interpretation ist insofern ein Prozess des musikalischen Verstehens, sowohl für den Interpreten als auch für den Hörer. Das Problem des Musikverstehens hängt wohl hauptsächlich mit der Frage nach der rezeptiven Interpretation zusammen.

Der Anspruch auf Selbständigkeit des musikalischen Kunstwerks der Romantik wird in ihrer Unmittelbarkeit gesehen: „Daß absolute Musik von der Fülle konkreter Inhalte abgesondert ist, wie sie in Malerei und Dichtung dargestellt werden, war nur die negative Kehrseite eines positiven Vorzugs: daß sie um so reiner jene transmusikalischen Urbilder zur Erscheinung bringe.“³²⁵ Gerade in der Rezeption der innermusikalischen Bewegungsabläufe baut sich der Hörer einen subjektiven Erlebnisraum auf. Die Inhalte der musikalisch-künstlerischen Aussage des einzelnen Kunstwerkes sind demnach nicht mehr durch die Funktion einer bestimmten vokalen oder instrumentalen Gattung gesichert, sondern müssen in einem individuellen Kommunikationsakt zwischen Komponist, Ausführendem und Hörer immer wieder neu realisiert werden. In diesem Kommunikationsakt bestimmt die Aufführung als Vermittlungsglied zwischen Komponist und Hörer den Empfang und das Verstehen des Werkes. Die Musik bedarf neben der im Notentext festgelegten Intention des Komponisten der Klangrealisierung als Grundlage der Rezeption. Die Aufführung relativiert das Verständnis eines Werkes, denn

„noch ehe es zur verstehenden Interpretation des Hörers gelangt, hat es zuvor die verstehende Interpretation des Ausführenden durchlaufen und dabei durch ihn eine Reihe von Merkmalen aufgezwungen bekommen, die das Verstehen

³²⁴ Alfred Brendel, *Nachdenken über Musik*, München 1977, S. 26.

³²⁵ Walter Wiora, *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik*, Regensburg 1965, S. 31.

des Werkes durch den Hörer beeinflussen.“³²⁶

In Anbetracht ferner der Tatsache, dass mit der Historisierung des Musiklebens die zur Aufführung gelangende Musik nicht mehr überwiegend die zeitgenössische war und dass die Personalunion von Komponisten und Ausführende nicht mehr bestand, wurde der Geltungsanspruch des Komponisten nicht als oberste Instanz des Werkverständnisses und der aufführungspraktischen Realisierung betrachtet. Eine wesentliche Aufgabe, „die vom Komponisten zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt einem Musikwerk einbeschriebenen Sinnzusammenhänge zu einem späteren, durch veränderte musikalische Kommunikationskontexte charakterisierten Zeitpunkt wieder einzulösen und aufs neue zur Geltung zu bringen“³²⁷, kommt dem Interpreten zu.

Die Ausführung steht demnach in der geistigen Relation zwischen Musikwerken und Musikrezipienten und vermittelt eine ästhetische Erfahrung, die vom Interpreten realisiert und relativiert werden konnte. Die Nuancen, die zwischen geschriebenem Text und klanglicher Realisierung bestehen, sind in den verschiedenen Aufführungen differenzierbar. Die Momente der Dynamik und Artikulation sowie agogische Modifikationen des Rhythmus, die über den Charakter einer Interpretation entscheiden, relativieren die Frage der Kommunikation und führen zu einer Welt der stetigen Veränderlichkeit.

Im 19. Jahrhundert gab es zwei Instanzen, die über Erfolg und Misserfolg eines Künstlers entschieden. Die größere Zahl des dilettierenden Publikums und die Presse übten Einfluss auf das Urteil über den Charakter und den Wert eines Kunstwerkes aus. Der musikalische Bildungsstand des Publikums war abgesehen von wenigen Ausnahmen höchst unvollkommen und stand einer kritischen Rezeption im Wege. Die Entscheidung über Gedeih und Verderb eines Künstlers ist demnach nicht nur „von der isoliert auftretenden logifizierten Ästhetik abhängig“³²⁸, sondern auch von dem

³²⁶ Zofia Lissa, *Ebenen des musikalischen Verstehens*, in: Musik und Verstehen, hrsg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke, Köln 1973, S. 244.

³²⁷ Hermann Danuser, „... als habe er es selbst komponiert“. *Streiflichter zur musikalischen Interpretation*, in: Aspekte der musikalischen Interpretation. Sava Savoff zum 70. Geburtstag, hrsg. von Hermann Danuser und Christoph Keller, Hamburg 1980, S. 52.

³²⁸ Helmut Kirchmeyer, *Ein Kapitel Adolf Bernhard Marx. Über Sendungsbewußtsein und Bildungsstand der Berliner Musikkritik zwischen 1824 und 1830*, in: Beiträge zur Musikan-schauung im 19. Jahrhundert, hrsg. von Walter Salmen, Regensburg 1965, S. 73.

Stand der musikalischen Ausbildung und Bildung des Publikums und der Divergenz des Presseurteils. Bei Adolf Bernhard Marx, der 1824 die *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* gegründet und das in der romantischen Ästhetik wurzelnde Bildungsideal als Basis seiner Zeitung verstanden hatte, ist der Bildungsstand untrennbar mit der Beurteilung eines Kunstwerks durch das Publikum verbunden:

„Am wichtigsten ist ihnen die Klassifikation eines Werkes in die hergebrachten Rubriken und die Angabe, unter welchen äußern Bedingungen der technischen Fertigkeit, des Ortes, der Zeit, ein Kunstwerk ausführbar sei.“³²⁹

Die Marxsche *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, die als geistiges Konkurrenzunternehmen zur *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von Friedrich Rochlitz in Leipzig wie das gleichzeitig neugegründete Schott-Blatt der Mainzer *Caecilia* Gottfried Webers in eine polemische Auseinandersetzung mit der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* geriet, hat einen Grundsatz vorausgesetzt, und zwar wollte diese Zeitung kein Unterhaltungsblatt sein.

Im Gegensatz zur Leipziger AmZ, deren universaler Anspruch sich nicht nur in der Erfassung aller musikalischen Wissensgebiete ausdrückt, sondern auch in einer allgemeinen Bildungsidee, die gleichermaßen auf Information, allgemeinverständliche und interessante Belehrung und Unterhaltung aller Musikfreunde zielt, war die Fachpolemik der mit dem Anspruch der Objektivität auftretenden Berliner Redaktion bestrebt, das aktuelle Geschehen in einer musikgezogenen Auseinandersetzung zu reflektieren, die Werkkritik systematischer auszubauen und sich dadurch dem Typus der modernen wissenschaftlichen Fachzeitschrift anzunähern. In diesem Sinne ist für Marx erzieherisch-kritische Arbeit durch einen allgemeinen Erkenntnisvorgang bedingt. Es geht Marx darum, eine neue Dimension in der Anschauung von Kunstwerken für das große Publikum zu eröffnen:

„... die Ansicht, die jeder von diesem Kunstprinzip, von der Kunst überhaupt, gewonnen hat, ist die Grundlage zu seinen Urtheilen, und jedes derselben eine

³²⁹ Adolf Bernhard Marx, *Über die Anforderungen unserer Zeit an musikalische Kritik, in besonderem Bezuge auf diese Zeitung*, *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 1824, S. 3b.

Anwendung seiner Ansichtweise auf einen besonderen Fall. Mögen daher Urtheile über einzelne Gegenstände benutzt werden, um allgemeine Ansichten zu berichtigen; mancher für Kunstphilosophie und Kunstgeschichte wichtige Satz ist füglich an einem einzelnen Falle darzuthun, manches einzelne Kunstwerk regt erst eine neue allgemeine Ansicht an und giebt Gelegenheit, einem ansehnlichen Theile des Publikums Wahrheiten anschaulich zu machen, es auf Ideen vorzubereiten, die es in der Allgemeinheit noch nicht zu fassen vermag. Möchte denn jeder Urtheilende streben, seinen Urtheilen den Charakter und Werth geschichtlicher Dokumente zu geben, nicht bloß die beurtheilte Einzelheit umfassend, sondern auch den dermaligen Standpunkt allgemeiner Kunsterkenntniss fruchtbar berührend.“³³⁰

Die in den Musikzeitschriften in wachsendem Maße sich entfaltende kritische Tätigkeit³³¹ eröffnet einen neuen Aspekt in der Kommunikation zwischen Künstler und Publikum. In der fachwissenschaftlichen Abhandlung treffen sich die Idee der Tonkunst und das Publikum, das der Presse hörig war und sich ihr in Lob und Tadel anschloss. Die Rezension ist insofern ein Medium, das einerseits dem Publikum die Teilhabe an dem wissenschaftlichen Anspruch auf Musik ermöglicht, andererseits ist die analytische Arbeit der frühen Zeitschriften des 19. Jahrhunderts als Grundlage für eine Theorie der Kritik zu bezeichnen:

„Und endlich, will man sich der kritischen Thätigkeit noch länger aus einer unrichtig gedachten Bescheidenheit entziehen, die sich kein Urtheil über die gleichen oder höhern Kunst-Genossen anmassen möchte? Nur die falsche Kritik, die das Werk freier Geister ihren eigenmächtigen Regeln unterwerfen möchte, ist Anmaßung zu nennen; die wahre Kritik, der diese Zeitung sich

³³⁰ Marx, a. a. O, S. 4a.

³³¹ Vgl. Wies, *Allgemeine musikalische Zeitung XLVII/4*, 22. 1. 1845, Sp. 49-54. Die Allgemeine musikalische Zeitung hebt ihren kritischen Standpunkt folgendermaßen hervor: „Die wahre musikalische Kritik muss auf gründliche Kenntniss der Musikwissenschaft in ihrem ganzen Umfange und aller einschlagenden philosophischen Disciplinen, sonderlich der Aesthetik, dann aber nicht minder der Musterwerke der bedeutenden Tonschöpfer aller Zeiten und Völker basiert sein, ... und durch ein theoretisch und practisch gebildetes Urtheil, durch einen geläuterten Geschmack gehoben und getragen werden, was um so nothwendiger ist, als sie nirgend auf rein subjectiver Ansicht beruhen darf, sondern auf allgemeine Principien, objektiv unumstößlich festgestellte Grundsätze fussen, mit einem Worte, selbst zur Wissenschaft erhoben werden muss.“

widmet, ist die verbündete Begleiterin des Kunstwerkes, und hat keine andere Aufgabe, als uns den Zugang zu der Idee des Künstlers zu öffnen, Künstler und Publikum zu einigen ... Eben der Antheil der Künstler wird zwischen ihre That und den Akt kritischer Erkenntniss Frieden bringen und unter beiden, den Künstlern und Kritikern, den Ausübenden und Lehrenden, Uneinigkeit in Einklang, Furcht und Mißtrauen in Vertrauen und Hoffnung, Unzufriedenheit und Groll in Freudigkeit und Bündniss verwandeln.“³³²

³³² Marx, *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* IV/1, 3. 1. 1827, S. 14a.

III. Die Vortragsästhetik zwischen interpretatorischer Freiheit und Werktreue

1 Die klassisch-frühromantische Tradition

Wenn man die ästhetische Vorstellung musikalischer Werke des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts aufgrund der zeitgenössischen Instrumentalschulen und Vortragslehren untersucht, dann treten zwei wichtige Gesichtspunkte in das Blickfeld. Der erste ist die auffällige Verbindung der „Charakterdarstellung“ mit der „Wirkung“. Elmar Budde weist in seinem Aufsatz darauf hin, dass Wirkung und Charakter kausal unmittelbar zusammenhängen; eine Wirkung, die musikalisch nicht auf Charakteren beruht, kann nicht als solche bezeichnet werden; umgekehrt ist ein Charakter kein Charakter, wenn er keine Wirkung erzielt.³³³ Daniel Gottlieb Türk betont in seiner *Klavierschule*, dass „ein jedes Tonstück ... irgend einen bestimmten (herrschenden) Charakter“³³⁴ hat. Der Ausführende hatte zunächst den „herrschenden Charakter“ zu erkennen, um „auf das Herz des Zuhörers zu wirken.“³³⁵ Wichtige Voraussetzung für einen überzeugend wirkenden Vortrag ist nach Türk, dass der Interpret im Stande ist, „sich in den herrschenden Affekt zu versetzen, und Andern sein Gefühl durch sprechende Töne mitzuteilen“.³³⁶ In einer Studie über den *Charakterbegriff in der Musik* stellt Jacob de Ruiter fest, dass die Benutzung des Begriffes „Charakter“ als ungefähres Synonym für den affektiven Gehalt einer Komposition der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorherrschend bleibt, und viele Theoretiker aus dem 18. und dem 19. Jahrhundert den musikalischen Charakterbegriff mit dem expressiven Inhalt einer Komposition gleichsetzen.³³⁷

³³³ Elmar Budde, „Der Tact ist die Seele der Musik“. *Einige Anmerkungen über vergessene Selbstverständlichkeiten*, in: Festschrift Hans-Peter Schmitz zum 75. Geburtstag, hrsg. von Andreas Eichhorn, Kassel u.a. 1992, S. 43-51.

³³⁴ Daniel Gottlieb Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig und Halle 1789, Faksimile-Nachdruck der Erstausgabe mit kritischen Anmerkungen von Erwin R. Jacobi, Kassel S. 114.

³³⁵ Ebd., S. 333.

³³⁶ Ebd., S. 347.

³³⁷ Jacob de Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740-1850*, Stuttgart 1989, S. 28-30.

Es ist bezeichnend, dass sich die enge Verbindung von Charakter- und Tempobezeichnung in den Vortragslehren des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts findet. Vortragsbezeichnungen wie Allegro, Andante oder Adagio dienen heute an erster Stelle dem Interpreten als Hinweise auf die reine Geschwindigkeit der Noten, doch wurden sie im 18. Jahrhundert auf ihren expressiven Charakter hin und auch bereits als wichtige Hinweise auf den Charakter einer Komposition interpretiert.³³⁸

Der zweite wichtige Gesichtspunkt ist die Abstufung der Vortragsqualität, die im Wesentlichen von einer zweistufigen Systematik, nämlich vom „richtigen Vortrag“ und vom „schönen“ oder „ausdrucksvollen“ Vortrag bestimmt ist. Der richtige Vortrag bezieht sich auf die rational erfassbare und objektive Komponente. Er verlangt vor allem die korrekte Wiedergabe dessen, „was durch Noten, Zeichen und Kunstwörter vom Componisten wiedergegeben ist.“³³⁹ Der richtige Vortrag ist eine technische Voraussetzung für den schönen Vortrag. Zum schönen Vortrag gehört darüber hinaus

„die Fähigkeit, den Charakter des vorzutragenden Musikstücks zu erkennen und den darin herrschenden Ausdruck mitzuempfinden und wiederzugeben, ein angeborenes Geschenk der Natur, das wohl erweckt und weiter ausgebildet, aber nicht gelehrt werden kann“³⁴⁰.

Hier geht es schließlich nicht mehr um eine „Ausführung“ („executio“), welche auf die rein mechanische Fertigkeit zielt, eine möglichst reine und deutliche Reproduktion hervorzubringen, sondern um einen „Vortrag“, der das Erkennen „der in den Tonstücken enthaltenen Empfindungen und Ideen der Tonsetzer“³⁴¹ voraussetzt, um „die geistige Höhe des Komponisten wirklich in der Reproduktion zu erreichen und ins Leben treten zu lassen“³⁴². Unter den Klavierschulen im frühen 19. Jahrhundert orientieren sich die Vortragslehren Hummels und Czernys an dieser Struktur und

³³⁸ Vgl. ebd., S. 44-46.

³³⁹ Anton Bernhard Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-praktischer Beziehung*, op. 138, Leipzig ca. 1844, S. 88.

³⁴⁰ Louis Spohr, *Violinschule*, Wien 1832, S. 195.

³⁴¹ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, Nachdruck Hildesheim 1964, Sp. 187.

³⁴² Hegel, *Ästhetik*, S. 220.

entscheiden sich für eine zweistufige Systematik.

Johann Nepomuk Hummel

Das 1828 erschienene Lehrwerk Johann Nepomuk Hummels *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spiel* orientierte sich noch an der dem ausgehenden 18. Jahrhundert verpflichteten Tradition und diente technischen und pädagogischen Zwecken. So weist Willi Kahl darauf hin, dass „Hummels Klavierschule in einer Reihe mit den bedeutendsten klavierpädagogischen Leistungen seiner Zeit wie den Schulen von Czerny und Kalkbrenner steht“³⁴³. So enthält diese Klavierschule über 2200 systematisch geordnete technische Übungen. Darüber hinaus wird im 3. Teil die Ästhetik des musikalischen Vortrags, die als eigentliches Ziel des Lehrbuchs erkenntlich ist, ausführlich erörtert, und zwar „Vom Vortrag überhaupt“, „Einige Hauptbemerkungen, den schönen Vortrag und Ausdruck betreffend“ und „Vom freien Phantasiren (Extemporiren) und Präludiren“.

Hummel entscheidet sich im dritten Teil seiner Klavierschule für ein zweistufiges Modell, in dem er zwischen dem richtigen Vortrag und dem schönen Vortrag unterscheidet. Bei Hummel zählt zum richtigen Vortrag die Reinheit und die Deutlichkeit³⁴⁴, die sich auf die äußere, technische Seite beziehen. Zum schönen Vortrag rechnet er den Ausdruck, der „nicht eigentlich gelehrt oder gelernt werden kann, weil er in der Seele liegen und

³⁴³ Willi Kahl, Art. „Hummel“, in: MGG, 6. Bd., Sp. 933.

³⁴⁴ Darüber berichtet Carl Czerny in seiner Selbstbiographie, „Wenn sich Beethovens Spiel durch eine ungeheure Kraft, Charakteristik, unerhörte Bravour und Geläufigkeit auszeichnete, so war dagegen Hummels Vortrag das Muster der höchsten Reinheit und Deutlichkeit, der anmutigsten Eleganz und Zartheit, und die Schwierigkeiten waren stets auf den höchsten, Bewunderung erregenden Effect berechnet, in dem er Mozartsche Manier mit der für das Instrument so weise berechneten Clementischen Schule vereinigte ... Hummels Anhänger warfen dem Beethoven vor, dass er das Fortepiano malträtierte, daß ihm alle Reinheit und Deutlichkeit mangle, daß er durch den Gebrauch des Pedals nur confusen Lärm hervorbringe ... Dagegen behaupteten die Beethovenisten, Hummel ermangle aller echten Phantasie, sein Spiel sei monoton wie ein Leierkasten, die Haltung seiner Finger sei kreuzspinnenartig und seine Kompositionen seien bloße Bearbeitungen Mozart'scher und Haydn'scher Motive. Auf mich hatte Hummels Spiel insofern Einfluß, als es mich zu einem höhern Grade von Reinheit und Deutlichkeit anspornte.“ In: Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, hrsg. von Walter Kolneder (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 46), Baden-Baden 1968, S. 18.

unmittelbar aus ihr in das Spiel übergehen muss“³⁴⁵. Wie Andreas Eichhorn bemerkt³⁴⁶, ging es Hummel um den Vortrag, der sich auf Deutlichkeit und Ausdruck der äußeren, technischen Seite bezieht. Für Hummel war es selbstverständlich, dass sich die Vortragslehre an der lernbaren technischen Dimension orientiert. Er war der Ansicht, dass die subjektive Ebene des Vortrags nicht lehrbar ist. So beschränkt sich seine Aufgabe nur auf den lehrbaren Bereich, nämlich auf die Vermittlung der technischen Fähigkeiten.

Hummels klassizistisches Ideal der Reinheit und Deutlichkeit spiegelt sich auch bei der Darstellung von Tempo rubato, das im 19. Jahrhundert für das aus der Persönlichkeitssphäre stammende Individuelle eine besondere Rolle spielte. Er war der Meinung, dass sich die aus dem Werkcharakter ergebende Wahl der Tempobezeichnung an stilbedingte Grenzen halten müsse. Und er warnt vor dem im 19. Jahrhundert von manchen Pianisten übertrieben angewendeten Rubato:

„Es haben in neuern Zeiten Manche versucht, was ihnen zu einem schönen Vortrage und zum Ausdruck in ihrem Innern gebricht, durch mancherlei Äusseres zu ersetzen, ihrem Spiele damit, in Hinsicht auf jene Vorzüge, nachzuhelfen und diesen Mangel zu verdecken dahin gehören, namentlich beim Pianofortespiel: ... ein mit immerwährender Anwendung der Pedale hervorgebrachtes Ohrengeklingel; ein, bis zum Überdruß oft angebrachtes, willkührliches Dehnen (*tempo rubato*); ein mit Noten überhäuftes Verbrämen der Gesangstellen, das die Melodie und den Charakter am Ende oft kaum mehr erkennen lässt: allein ich warne Jedermann, diesen Affectationen oder unlautern Übertreibungen zu folgen, sondern jeder Sache das zu geben, was ihr gebührt, und ganz gewiss zu seyn, dass durch all dergleichen Hülfsmittel nicht nur geholfen, sondern eher das Gegenteil bewirkt, und auch ihr, der Sache, Nachtheil gebracht wird was ja verständige Zuhörer von neuem zu Missbilligung und Verdruss erregen muss. (So wird z. B. durch übertriebenes Dehnen dem *Allegro* das Brillante und die runde Einheit, durch überladenes Verzieren dem *Adagio* sein wahrer Charakter und die Anmuth genommen.)“³⁴⁷

³⁴⁵ Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianoforte-Spiel*, Wien 1828, neue verbesserte Auflage 1838, Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Andreas Eichhorn, Straubenhardt 1989, S. 426.

³⁴⁶ Andreas Eichhorn, *Vorwort*, in: Hummel, *Pianoforte-Spiel*.

³⁴⁷ Hummel, a. a. O., S. 426.

An den Bezeichnungen *Allegro* und *Adagio* kann man bei Hummel sehen, dass — im Unterschied zu den empfindsamen Vorstellungen, die nicht nur mit dem Mangel an tempomäßiger Objektivität verbunden sind, sondern auch mit der subjektiven Charakterdarstellung³⁴⁸ —, dieser größeres Gewicht auf den Tempoaspekt und den damit zusammenhängenden Charakter des Vortrags legt. Trotz der von ihm geübten verbalen Tempoexegese bleibt der Kern seiner Tempoangaben immer noch von einer musikalisch-terminologischen Orientierung fern:

„Das *Allegro* fordert Glanz, Kraft, Entschiedenheit im Vortrag, und damit dies möglich werde, theils eine energische, theils eine perlende Schnellkraft in den Fingern. Die im *Allegro* vorkommenden sangbaren Stellen können (wie früher schon gesagt) zwar mit etwas Hingebung vorgetragen werden: allein zu auffallend darf von dem herrschenden Charakter und vom Zeitmass nicht abgewichen werden, weil sonst die Einheit des Ganzen leidet, und dieses ein zu rapsodisches Ansehen bekommt ... Der Spieler schwanke nicht beim Takt im Tempo ... Er übertreibe nie das Tempo, und markiere in den Passagen zuweilen die Niederstrichsnote, so erhält er sich im Takt ... Das *Adagio* fordert in der Regel Gesang, Zartheit, Ruhe, mehr Netigkeit und gleichmässige Haltung. Sein Vortrag steht daher einigermaßen im Gegensatz mit dem *Allegro*; denn hier müssen die Töne vielmehr angehalten, getragen, aneinander gebunden und durch wohlberechneten Druck singend gemacht werden. Die im *Adagio* angebrachten Verzierungen müssen meistentheils mit mehr Schmerz und Zartheit vorgetragen werden ... Überhaupt beruht beim *Adagio* Alles auf dem wohlberechneten stärkeren oder schwächeren Druck der Finger, auf einem gebundenen Spiel.“³⁴⁹

Die dichotomischen Auffassungen, die im 19. Jahrhundert auf allen Ebenen der Produktion, Reproduktion und Rezeption von Musik spürbar sind, prägen sich in dem Verhältnis zwischen notierter Komposition und akus-

³⁴⁸ Beethoven schreibt in einem Brief an von Mosel, „... denn nur z. B. was kann widersinniger seyn als *Allegro* welches ein für allemal Lustig heißt, und wie weit entfernt sind wir oft von diesem Begriffe dieses Zeitmaases, so daß das Stück selbst das Gegentheil der Bezeichnung sagt“, Ludwig van Beethoven, *Sämtliche Briefe*, III. Band, S. 205, zitiert nach Peter Tenhaef, *Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1983, S. 69.

³⁴⁹ Hummel, a. a. O., S. 428.

tischer Darstellung deutlich aus. Im 19. Jahrhundert haben auf der einen Seite Anzahl und Art der Vortragsanweisungen für Dynamik, Agogik und Artikulation in starkem Maße zugenommen, doch auf der anderen Seite hat sich die Bedeutung der Freiheit in der klanglichen Realisierung vertieft. In demselben geschichtlichen Entwicklungszuge ist das musikalische Tempo einerseits durch den mehr oder minder weitgehenden Gebrauch von Tempomodifikationen und andererseits durch die metronomische Festlegung charakterisiert. Diese widerstreitenden Auffassungen, die einerseits Werktreue, andererseits künstlerische Freiheit bedeuten, sind auch bei Hummel in zwei Richtungen ausgeprägt. Hummel sieht die Aufgabe des Vortragenden darin, sich im Grunde auf das Wiedergeben der Noten zu beschränken, die „der Komponist bei seiner Tondichtung im Sinne hat“³⁵⁰, und andererseits die freie Improvisation zu beherrschen. Hummel, der als erster öffentlich über vom Publikum gewünschte Themen fantasierte³⁵¹ und als einer der phänomenalsten Improvisatoren seiner Zeit galt³⁵², spricht bei der Frage nach den Voraussetzungen für das Fantasieren von der

„Naturgabe, die der eigenen Erfindung, des Scharfsinnes, des feurigen Schwunges und Fluges der Gedanken, und die der eigenen Ausbildung, Umgestaltung, Fortführung und Verknüpfung, sowohl des Selbsterfundenen, als auch dessen, was man von andern als Stoff, sich darüber zu verbreiten.“³⁵³

Außer der Naturgabe bedarf es als Vorbedingung für das Fantasieren nach Hummel einer gründlichen Bildung, die — insbesondere in Hinblick auf die technische Geläufigkeit des Spielers — die Freiheit ermöglicht, seine Ideen ohne Zwang ausführen zu können:

„Als Folge gründlicher Bildung, eine so grosse Geübtheit und Sicherheit in den Gesetzen der Harmonie und ihrer mannichfaltigsten Anwendung, dass man, ohne an sie bestimmt zu denken, nicht mehr gegen sie verstösst; und eine so grosse Geübtheit und Sicherheit im Spiel, dass die Hände ohne Zwang, gleichviel in welcher Tonart sich der Spieler befindet, das ausführen, was der

³⁵⁰ Ebd., S. 427.

³⁵¹ Grete Wehmeyer, *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier*, Kassel u. a. 1983, S. 54.

³⁵² Ebd., S. 138.

³⁵³ Hummel, a. a. O., S. 461.

Geist denkt, und zwar es ausführen, ohne dass es des klaren Bewusstseins über diese mechanischen Verrichtungen bedarf. Was der Augenblick dem Künstler eingiebt, darf, auf dem Instrumente, richtig, sicher und angemessen vorzutragen, dem Künstler nicht schwerer werden und seinen Geist nicht mehr in Anspruch nehmen, als es dem wissenschaftlich gebildeten Manne wird und seinen Geist in Anspruch nimmt, richtig, bestimmt und angemessen zu sprechen oder zu schreiben; sonst läuft er Gefahr, entweder zu stocken und sich zu verwirren, oder zu Gemeinplätzen und zu Eingelerntem seine Zuflucht nehmen zu müssen.³⁵⁴

Als weitere Voraussetzungen nennt er „Zeit, Geduld und Fleiss“³⁵⁵ und Erfahrungen in den verschiedenen Publikumskreisen. Er gesteht, dass es ihm erst nach vielfältigen Erfahrungen möglich war, vor dem großen Publikum ohne Verlegenheit zu phantasieren. In Hummels Formulierung ist spürbar, welche Bedeutung der Umgang mit Publikum für die Ausbildung eines Konzertspielers hatte:

„Öffentlich phantasierend hervorzutreten, wagte ich aber durchaus nicht eher, bis ich nach vielfältigen Erfahrungen in jenen engern Kreisen, gewiss sein konnte, beiden verschiedenartigen Theilen (Kenner und Nichtkenner), woraus sie zusammengesetzt waren, und woraus jedes grosse Publicum zusammengesetzt ist so weit das überhaupt mir möglich ist, zu genügen. Jetzt nun gestehe ich, dass ich _und schon seit beträchtlicher Reihe von Jahren auch nicht einen Augenblick verlegen bin, vor jedem Publico, und bestünde es aus zwei - bis dreitausend Zuhörern, zu phantasiren.“³⁵⁶

Hummel setzt zwar die Naturgabe, die Wissenschaft und die Erfahrung zum freien Phantasieren voraus, aber er geht im Grunde davon aus, dass dazu „eigentliche Anweisung weder gegeben, noch empfangen werden kann“³⁵⁷. Da es den frei Phantasierenden „nicht blos um Unterhaltung und um Geschicklichkeit im Praktischen, sondern auch, ja vornehmlich, um den Geist und Sinn in ihrer Kunst zu thun ist“ und „dadurch, dass es sich näher,

³⁵⁴ Ebd., S. 461.

³⁵⁵ Ebd., S. 462.

³⁵⁶ Ebd., S. 462.

³⁵⁷ Ebd., S. 461.

als alles Vorgeschriebene, an des Spielers eigenste Individualität und an sein innerstes Wesen anschliesst, wie dies eben in dieser Stunde beschaffen und gestimmt, wie eben jetzt sich auszusprechen ihm Bedürfniss des Geistes und Herzens ist³⁵⁸, hält Hummel das freie Phantasieren für nicht lehr- und lernbar.

Carl Czerny

Czernys Lehre „*Von dem Vortrage*“, die 1839 als dritter Teil der „*Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend*, op. 500“ erschien, übertrifft im klaviertechnischen wie stilistischen Anspruch die Klavierschulen seiner Vorgänger Hummel (Weimar 1827) und Kalkbrenner (Paris 1830).

Bei Czerny besteht das eigentliche Ziel des Vortrags darin, wie er erörtert, „Geist und Seele in den Vortrag zu legen, hiedurch auf das Gemüth, und den Verstand des Hörers zu wirken“³⁵⁹. Der Kontext zeigt, dass Czernys Vortragslehre in erster Linie wirkungsästhetisch orientiert ist. Aber im Gegensatz zu den theoretischen Quellen des 18. Jahrhunderts geht Czerny von einem pluralistischen Standpunkt aus, der sich auf die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten bezieht, die nämlich mit „einer nuancierten, und klar differenzierenden Art der interpretatorischen Zeitgestaltung“³⁶⁰ durch agogische und andere Gestaltungsmittel begründet sind.

Zwar spielt in den Lehrwerken des 18. Jahrhunderts, die an der Vermittlung praktischer Fertigkeiten orientiert sind, der Pluralismus eine große Rolle. Aber er ist nicht mit dem werkästhetischen Pluralismus gleichzusetzen, sondern in die Wirkungsästhetik eingebunden, in der die Wirkung eines Musikstücks von dem Vortrag eines Musikers abhängt, „so daß, wenn ein Stück entweder von einem oder dem anderen gesungen, oder

³⁵⁸ Ebd., S. 468.

³⁵⁹ Carl Czerny, *Von dem Vortrag. Dritter Teil der Pianoforte-Schule op. 500*, Wien 1839. Faksimile-Nachdruck, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Ulrich Mahlert, Wiesbaden 1991, S. 1.

³⁶⁰ Hermann Danuser, *Zur Lehre von der Agogik*, in: *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 11), S. 293.

gespielt wird, es immer eine verschiedene Wirkung hervorbringt“³⁶¹.

In den Jahren um 1840, als Czerny seine Klavierschule schrieb, zeichnete sich eine Übergangssituation ab, in der das Phänomen der Virtuosität, „deren Anfang durch Paganinis Weltstadtreisen in den frühen dreißiger Jahren und deren Ende durch Liszts Abbruch seiner Pianistenkarriere im September 1847 markiert wurde“³⁶² und die Kultur des Virtuosen, „der, klassischer Gestaltung im Grunde fern, dort brilliert, wo, prosaisch gesprochen, möglichst viele Noten in möglichst kurzer Zeit bewältigt werden müssen“³⁶³, noch nicht abgestorben waren. Zugleich aber zeichnete sich der Beginn einer neuen Tradition ab, deren Protagonisten den Wert jeglicher Virtuosität dem Maßstab der Werkinterpretation unterwarfen.

Friedrich Wieck, der Verfechter betonter Individualbildung, Vertreter des klassischen Musizierideals³⁶⁴ und Lehrer von Clara und Robert Schumann war, schrieb in seinem Buch *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches* (1853) über den Wendepunkt der Virtuosität:

„Unsere Musikfreunde sind zwar virtuosenmüde, aber nicht mehr musikmüde, wie im Jahre 48 und 49: man verlangt wieder nach Musik - auch nach guter ‘Claviermusik’ wenn sie meisterlich und nicht dilettantisch zur Darstellung gebracht wird.“³⁶⁵

Czernys Vortragslehre geht im Grunde von einer „Dialektik von Verfestigung und Emanzipation“³⁶⁶ aus, indem der Vortrag eines Musikstücks einerseits die „genaue Beobachtung aller Vortragszeichen, welche der Autor selber schon seinem Stücke beisetzte“ und andererseits den Ausdruck, „welchen der Spieler aus eigenem Gefühl in das Tonwerk legen kann oder soll“, voraussetzt. Im Kern geht es Czerny darum, sich von einem extrem subjektiven Vortragsstil abzugrenzen, der „das richtige Tem-

³⁶¹ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Faksimile-Nachdruck mit einer Einleitung von Berthold Kuijken, Wiesbaden 1988, S. 101.

³⁶² Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6), Laaber 1980, S. 113.

³⁶³ Alfred Brendel, *Nachdenken über Musik*, S.114.

³⁶⁴ Franzpeter Goebels, Art. „Wieck“, In: MGG1, 14. Bd., Sp. 586-588.

³⁶⁵ Friedrich Wieck, *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1858, S. 116.

³⁶⁶ Carl Dahlhaus, *Über die Bedeutung des nicht Notierten in der Musik*, S. 85.

pohalten fast ganz verlernt, da das Tempo rubato (nämlich das willkürliche Zurückhalten oder Beschleunigen des Zeitmasses) jetzt oft bis zur Carricatur angewendet wird³⁶⁷, aber gleichzeitig von einer objektiven, buchstabengetreuen Wiedergabe. Dies heißt dann, dass der Vortragende „als Statthalter des Werks eine Mitte findet zwischen Eigenständigkeit und Selbstbewußtsein einerseits und Respekt vor dem Notentext andererseits“³⁶⁸. Czerny gehört zu den Autoren, welche die Vortragsregel nach den konkreten Umständen der jeweiligen Aufführung richten³⁶⁹, Regeln stets im Blick auf das jeweils zu Spielende reflektieren und sich individuell orientieren. In diesem Zusammenhang bedeutsam ist das dritte Kapitel *Von den Veränderungen des Zeitmasses*. Czerny hat in den meisten Tempobegriffen die gleichen Ansichten wie Hummel. Czerny nennt Nuancen der Tempi als „beinahe wichtigstes Mittel des Vortrags“³⁷⁰ und sieht in diesen geringen Varianten einen erheblichen interpretatorischen Spielraum, in dem gerade der Charakter des „schönen Vortrags“ bestimmt wird:

„Nun muss zwar allerdings jedes Tonstück in dem, vom Autor vorgeschriebenen und vom Spieler gleich Anfangs festgesetzten Tempo, so wie auch überhaupt streng im Takte und in niemals schwankender Bewegung bis an's Ende vorgetragen werden. Aber diesem unbeschadet, kommen sehr oft, fast in jeder Zeile, einzelne Noten oder Stellen vor, wo ein kleines, oft kaum bemerkbares Zurückhalten oder Beschleunigen nothwendig ist, um den Vortrag zu verschönern und das Interesse zu vermehren.“³⁷¹

Gerade das war ein Gestaltungsmittel, das im 19. Jahrhundert von manchen Vortragenden übertrieben angewendet wurde, wovor Czerny gewarnt hat.

³⁶⁷ Carl Czerny, *Die Kunst des Vortrags ältern und neuen Claviercompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit*. Supplement (oder 4. Theil) zur großen Pianoforte-Schule op. 500, o.J.(ca. 1846), S. 31.

³⁶⁸ Ulrich Mahlert, *Einführung*, in: Czerny, *Von dem Vortrage*, S. 8.

³⁶⁹ Vgl. Czerny, a. a. O., S. 1: „Aber alle diese Eigenschaften“, „a.) Reinheit und Genauigkeit des Spiels. b.) Festes Takthalten, und genaue Eintheilung. c.) Richtiges und schnelles Notenlesen. d.) Fester Anschlag der Tasten und schöner voller Ton. e.) Richtiger Fingersatz. f.) Grosse Geläufigkeit und Leichtigkeit in beiden Händen, selbst bei bedeutenden Schwierigkeiten. g.) Genaue Beobachtung der gewöhnlichen Vortragszeichen, insofern sie sich auf den mechanisch zu erlernenden Unterschied zwischen *Forte* und *Piano*, so wie zwischen *Legato* und *Staccato* beziehen“, „sind nur die Mittel zum eigentlichen Ziele der Kunst.“

³⁷⁰ Ebd., S. 24.

³⁷¹ Ebd., S. 24.

Die Differenzen zwischen geschriebenem Text und nicht Notiertem durch Interpretation im Sinn des Kunstwerkes zu vereinigen, ist daher für Czerny die große Kunst des Interpreten. Voraussetzung hierfür ist eine Sensibilität des Interpreten, die durch häufiges Anhören guter Interpreten und Sänger geschult werden kann. Wahrscheinlich ist das auf den Einfluss der italienischen Oper zurückzuführen, die in Wien 1821-1828 durch das Engagement des neapolitanischen Operndirektors Domenico Barbaja (1778-1841) zu besonderem Glanz kam³⁷² und sich die Herzen des Wiener Musikpublikums eroberte.³⁷³ Auch Czerny reagierte auf diesen Opern-Rausch in Wien mit mehreren Bearbeitungen und Kompositionen:

„Dieses theilweise Abweichen mit dem festen Halten des Zeitmasses auf eine geschmackvolle und verständliche Art zu vereinigen, ist die grosse Kunst des guten Spielers, und nur durch ein feingebildetes Gefühl, grosse aufmerksame Übung, und durch Anhören guter Künstler auf allen Instrumenten, besonders aber grosser Sänger, zu gewinnen.“³⁷⁴

Nirgends kann sich im 19. Jahrhundert das Individuelle so vollkommen manifestieren wie im Tempo rubato, das seit 1830 zunehmend durch Ritardandi und Rallentandi angezeigt und in der Klavierschule Czernys als „die mannigfachen Veränderungen des vorgeschriebenen Tempo's durch das *rallentando* und *accelerando* (Zurückhalten und Beschleunigen)“³⁷⁵ bezeichnet wird. Czerny definiert,

„dass hier unter dem Wort *ritardando* auch alle übrigen Benennungen mit verstanden werden, welche eine mehr oder minder langsame Bewegung des *Tempo* anzeigen, wie z. B. *rallent.*, *ritenuto*, *smorzando*, *calando*, *etc.*: indem sich diese nur durch den mehr = oder mindern Grad vom *Ritardando* unterscheiden.“³⁷⁶

³⁷² Grete Wehmeyer, *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier*, S. 40.

³⁷³ Vgl. Eduard Hanslick, *Die moderne Oper*, 1. Band, Kritiken und Studien, Berlin 1875, 3. Auflage 1877, S. 113: „Rossini's Musik versetzte die Wiener in einen Rausch des Entzückens. Sogar der Philosoph Hegel, sonst nichts weniger als ein Musik-Enthusiast, zog mit an dem Siegeswagen des jungen Maestro und schrieb seiner Frau nach Berlin: „solange ich Geld für die italienische Oper habe, gehe ich von Wien nicht fort.“

³⁷⁴ Czerny, a. a. O., S. 24.

³⁷⁵ Ebd., S. 24.

³⁷⁶ Ebd., S. 26.

Czerny benennt die Stellen, wo „am schicklichsten *ritardiert* wird“:

- „a.) In jenen Stellen, welche die Rückkehr in das Hauptthema bilden.
- b.) In jenen Stellen, welche zu einem einzelnen Theilchen eines Gesanges führen.
- c.) Bei jenen gehaltenen Noten, welche mit besonderem Nachdruck angeschlagen werden müssen, und nach welchen kurze Noten folgen.
- d.) Bei dem Übergang in ein anderes Zeitmaß, oder in einem, vom Vorigen ganz verschiedenen Satz.
- e.) Unmittelbar vor einer Haltung.
- f.) Beim *Diminuendo* einer früher sehr lebhaften Stelle, so wie bei brillanten Passagen, wenn plötzlich ein *Piano* und *delicat* vorzutragender Lauf eintritt.
- g.) Bei Verzierungen, welche aus sehr vielen geschwinden Noten bestehen, die man nicht in das rechte Zeitmass hineinzwängen könnte.
- h.) Bisweilen auch in dem starken *crescendo* einer besonders markierten Stelle, die zu einem bedeutenden Satze oder zum Schluss führt.
- i.) Bei sehr launigen, *capriziösen*, und fantastischen Sätze, um deren Charakter desto mehr zu heben.
- k.) Endlich fast stets da, wo der Tonsetzer ein *espressivo* gesetzt hat; so wie
- l.) Das Ende eines jeden langen Trillers, welcher eine Haltung und *Cadenz* bildet, und *diminuendo* ist, wie auch jede sanfte *Cadenz* überhaupt.“³⁷⁷

Czerny unterscheidet weitere Situationen des *ritardando* von solchen, an denen das Tempo *rubato* angewendet werden soll:

„Solche Empfindungen können sein: Sanfte Überredung, leise Zweifel, oder unschlüssiges Zaudern, zärtliche Klage, ruhige Hingebung, Übergang aus einem aufgeregten Zustande in einen ruhigen, überlegende oder nachdenkende Ruhe, Seufzer und Trauer, Zulispeln eines Geheimnisses, Abschiednehmen; und unzählige andere Zustände dieser Art ... Und in solchen Fällen ist ein kleines Zurückhalten (*calando*, *smorzando*, *etc.*) meistens angebracht, indem es widersinnig wäre, da ein Drängen und Treiben des Zeitmasses anzuwenden.

Andere Stellen können dagegen andeuten: Plötzliche Munterkeit, eilende oder neugierige Fragen, Ungeduld, Unmuth und ausbrechenden Zorn, kräftigen

³⁷⁷ Ebd., S. 26.

Entschluss, unwillige Vorwürfe, Übermuth und Laune, furchtsames Entfliehen, plötzliche Überraschung, Übergang aus einem ruhigen Zustand in einen aufgeregten, u.s.w. In solchen Fällen ist das Drängen und Eilen des *Tempo*, (*accelerando, stringendo, etc.*) naturgemäss, und an seinem Platze.“³⁷⁸

Aus diesen Sätzen ersieht man, dass die Vortragsbezeichnungen bei Czerny wie bei Hummel eng mit subjektiven Inhalten im emphatischen Sinn und sprachlicher Charakterisierung verbunden sind. Czernys Methode, die sich auf den Grundsatz des Pluralismus³⁷⁹ bezieht, wird durch vier verschiedene agogische Differenzierungen³⁸⁰, mit denen eine ausdrucksvolle Gliederung der Komposition und eine Belebung des Vortrags erreicht werden soll, zu einem Mittel der musikalischen Klangerscheinung. Bei Czerny geht es nicht mehr in erster Linie um den *richtigen* Vortrag, der eine dogmatische Verengung bedeutet, sondern um den *schönen* Vortrag, der zunächst den richtigen voraussetzt und bei dem dann „eine und dieselbe Stelle mehrere Vortragsarten zulässt, wovon eigentlich keine als widersinnig betrachtet werden kann“³⁸¹.

Gerade in der grenzenlosen Mannigfaltigkeit liegt der Kernpunkt von Czernys Vortragslehre, die auf dem Prinzip der interpretatorischen Vielfalt und des individuellen Interpretationsaktes basiert, der sich wiederum auf den Nuancenreichtum der agogischen Modifikationen des Rhythmus stützt. Diese Ansichten Czernys zur Musik stehen im Zusammenhang mit Hegels Ästhetik. Einige Hinweise Hegels auf das Verhältnis zwischen Reproduktion und Produktion deuten an, dass Nachschaffen eines bereits Geschaffenen und Gegebenen eine eigenständige und lebendige Kunst ist:

„In der Skulptur und Malerei haben wir das Kunstwerk als das objektiv für sich dastehende Resultat künstlerischer Tätigkeit vor uns, nicht aber diese Tätigkeit selbst als wirkliche lebendige Produktion. Zur Gegenwärtigkeit des musikalischen Kunstwerks hingegen gehört, wie wir sahen, der ausübende Künstler als handelnd, wie in der dramatischen Poesie der ganze Mensch in voller Lebendigkeit darstellend auftritt, und sich selbst zum beseelten

³⁷⁸ Ebd., S. 24.

³⁷⁹ Vgl. Hermann Danuser, *Vortragslehre und Interpretationstheorie*, in: *Musikalische Interpretation*, S. 294.

³⁸⁰ Czerny, a. a. O., S. 25.

³⁸¹ Ebd.

Kunstwerke macht.“³⁸²

In Hegels Ästhetik repräsentiert der Vortrag Subjektivität, Individualität und Lebendigkeit:

„Man hat nämlich nicht nur ein Kunstwerk, sondern das wirkliche künstlerische Produzieren selber gegenwärtig vor sich. In dieser vollständig lebendigen Gegenwart vergißt sich alles äußerlich Bedingende.“³⁸³

Czernys Hinweis auf das „eigentliche Ziel“ der Vortragskunst „Geist und Seele in den Vortrag zu legen, und hiedurch auf das Gemüth, und den Verstand des Hörers zu wirken“, hängt mit dem Kommunikationsbegriff Hegels zusammen. Hegel geht davon aus, dass die Subjektivität des musikalischen Kunstwerks in dem dreifachen Kommunikationsmedium besteht, und zwar in der Partitur, in der Ausführung und im Hören. Die vermittelnde Tätigkeit leistet „der ausübende Künstler als handelnd“³⁸⁴ in der Spannung zwischen „einer stets wiederholten Reproduktion“ und „der Mitteilung eines lebendigen Subjekts“³⁸⁵. Der Vortrag hat demnach in der Musikanschauung Hegels sowohl eine vermittelnde Funktion als auch die Qualität eigenständigen Schaffens.

Beim schönen Vortrag zielt der Vortragende nach Czernys Auffassung in erster Linie auf eine kommunikative Wirkung und wird seiner Vermittlerrolle zwischen Komposition und Publikum gerecht, „indem er sich in den Charakter des Werks einarbeitet, diesen unter Einbezug seiner gesamten künstlerischen Persönlichkeit darstellt und hiedurch auf das Gemüth und den Verstand des Hörers wirkt“³⁸⁶. Der schöne Vortrag ist nach Czernys Ansicht das Resultat eines Balanceaktes zwischen den „geistigen Eigenschaften des Spielers“ und „den mechanischen, oder materiellen Mitteln“, so „dass bei grossen Meistern und vollendeten Spielern stets beide Eigenschaften in einander fließen, und folglich die Eine

³⁸² Hegel, *Ästhetik*, II. Bd., S. 323.

³⁸³ Ebd., S. 325.

³⁸⁴ Ebd., S. 323.

³⁸⁵ Ebd., I. Bd., S. 279.

³⁸⁶ Andreas Eichhorn, *Zur Theorie des musikalischen Vortrags zwischen 1750 und 1850*, in: Festschrift Hans-Peter Schmitz zum 75. Geburtstag, hrsg. von Andreas Eichhorn, Kassel u. a. 1992, S. 70.

gleichsam nur die natürliche Folge der Andern zu sein scheint³⁸⁷. Zum schönen Vortrag gehören demnach sowohl die technische, äußere Komponente auf der objektiven Ebene als auch die innere Komponente auf der subjektiven Ebene. Damit bringt der schöne Vortrag das Eigenständige und Eigenschöpferische zum Ausdruck.

Ein weiterer Ort des eigenständigen Schaffens im Vortrag ist die Improvisation.³⁸⁸ Czerny vergleicht das freie Fantasieren mit dem Vortrag eines fertig komponierten Stückes:

„Auch dem Zuhörer bietet das Fantasieren einen eigenen Reiz dar, da in demselben eine Freyheit und Leichtigkeit der Ideenverbindungen, eine Ungezwungenheit der Ausführung herrschen kann, die man in wirklichen Compositionen, (selbst wenn sie als Fantasien benannt sind) nicht findet. Wenn ein wohlgeschriebenes Tonwerk mit einem edlen architektonischen Gebäude verglichen werden kann, in welchem Symmetrie vorherrschen muss, so ist die gelungene Fantasie ein schöner englischer Garten, anscheinend regellos, aber voll überraschender Abwechslung, und verständig, sinnvoll und planmässig ausgeführt.“³⁸⁹

Da Czerny in seinen Anweisungen häufig von dem Erfolg beim Publikum spricht³⁹⁰, hat die Wirkung beim Publikum das Übergewicht gegenüber der Beziehung zum Werk. Die Spieler benutzten daher das Fantasieren, um ihre pianistischen Fähigkeiten zu demonstrieren. Schließlich wirkte Czerny in einer Epoche der Virtuosität, in der die Ausbildung der Fähigkeit zum Fantasieren „für den Clavier-Virtuosen eine besondere Pflicht und Zierde“³⁹¹ ist. Die Virtuosen haben damals das freie Fantasieren als die Mög-

³⁸⁷ Czerny, a. a. O., S. 1.

³⁸⁸ Vgl. Hegel, a. a. O., II. Bd., S. 326: „In dieser Art der Ausübung genießen wir die höchste Spitze musikalischer Lebendigkeit, das wundervolle Geheimnis, daß ein äußeres Werkzeug zum vollkommen beseelten Organ wird, und haben zugleich das innerliche Konzipieren wie die Ausführung der genialen Phantasie in augenblicklichster Durchdringung und verschwindendstem Leben vor uns.“

³⁸⁹ Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren-Schule auf dem Pianoforte. Op. 200*, Wien ca. 1829, S. 3.

³⁹⁰ Vgl. Czerny, *Von dem Vortrage*, S. 40: „Der Charakter solcher Passagen ist ihrem Zwecke zufolge, glänzend, kräftig, entschlossen und grossartig, und der Spieler muss daher beide Hände mit dieser Energie, Sicherheit, Bestimmtheit, und Bravour vortragen lassen, und die geistige Aufregung, die er dabei selber fühlt, auch auf die Zuhörer übertragen.“

³⁹¹ Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren-Schule auf dem Pianoforte*, S. 3.

lichkeit angesehen, nicht nur Vermittler der Werke anderer zu sein, sondern sich mit dem eigenen Gedanken direkt an das Publikum zu wenden. Czerny verstand unter dieser Form,

„dass der Spieler aus dem Stegreif, ohne Vorbereitung, und auch oft ohne Nachdenken Etwas spielt, das ihm, so zu sagen, eben unter die Finger kommt, und das dennoch bis zu einem gewissen Grade alle Eigenschaften eines geschriebenen Tonstücks besitzt, und wo folglich Melodien mit brillanten Sätzen auf eine geschmackvolle oder kunstreiche Art abwechseln.“³⁹²

Die Voraussetzungen für das Fantasieren sieht Czerny darin, dass der Schüler

„1tens. Eine große Fingerfertigkeit und Meisterschaft über die Tasten in allen Tonarten.

2tens. Eine ausgedehnte musikalische Belesenheit und Kenntniss der Werke aller guten Tonsetzer.

3tens. Ein gutes musikalisches Gedächtniss, und Gegenwart des Geistes.

4tens. Eine gründliche praktische Kenntniss des Generalbasses.

5tens. Eine natürliche Anlage zum musikalischen Improvisieren“³⁹³ besitzen soll.

Nach Czernys Ansicht ist der Fleiß und die lernbare systematische Ausbildung wichtiger als das natürliche Talent. Czerny geht davon aus, dass das natürliche Talent zwar eine unerlässliche Bedingung für das Fantasieren ist, aber die natürliche Anlage nichts nützt, wenn man mit unbehülflichen und ungeübten Fingern zu kämpfen hat. Erst durch eine große Belesenheit in den musikalischen Werken aller guten Tonsetzer gewinnt der Spieler die Fähigkeit, eigene regelmäßige Formen und die geordnete Ideenverbindung zu erzeugen. Er unterteilt die zum Einüben beachtens- und lernenswerten Gattungen:

„1. Preludien (Vorspiele)

2. Cadenzen, Fermaten

³⁹² Czerny, *Von dem Vortrage*, S. 91.

³⁹³ Ebd., S. 91.

3. Fantasieren (Improvisieren)

- a) Durchführung eines eigenen Themas in allen, in der Composition üblichen Formen
- b) Durchführung und Verbindung mehrerer Themen zu einem Ganzen
- c) wirkliche Potpourris, oder Aneinanderreihen der beliebtesten Motive durch Modulationen, Passagen, Cadenzen, ohne besondere Durchführung eines Einzelnen
- d) Variationen in allen üblichen Formen
- e) Fantasieren im gebundenen und fugierten Styl
- f) Capriccio's der freyesten, ungebundensten Art.³⁹⁴

Czerny unterscheidet zweierlei Arten „Preludien“, und zwar die „kurzen, wo man nur durch einige Accorde, Läufe, Passagen und Übergänge gleichsam das Instrument prüft, die Finger einspielt, oder die Aufmerksamkeit der Zuhörer weckt“ und die „längeren ausgeführteren, gleich als eine, zum nach folgenden Stücke gehörige Introduction; daher auch Anklänge aus den Motiven desselben darin angebracht werden können“³⁹⁵. Die längere und durchgeführtere Art von „Preludien“ sollten nach Czerny nur für das Stück, „zu welchem der Autor selbst keine Introduction schrieb, z. B. Rondos und Variationen, welche unmittelbar mit dem Thema anfangen“³⁹⁶, angewendet werden und auf keinen Fall zur Aufführung eines ernsteren Stückes wie einer Klaviersonate Beethovens.

Im 15. Kapitel, „Ueber die besondere Art des Vortrags verschiedener Tonsetzer und deren Werke“, erörtert Czerny vor allem die Geschichte der Entwicklung des Fortepianospiels von Johann Sebastian Bach und Domenico Scarlatti bis in seine Zeit hinein. Hierher gehört die Geschichte des Klaviers als eines durch Hämmer zum Klingen gebrachten Tasteninstrumentes, die mit der Erfindung der Hammermechanik durch den italienischen Instrumentenbauer Bartolomeo Cristofori 1709 beginnt und nach zahlreichen Verbesserungen sowie der Erfindung der maßgeblichen Repetitionsmechanik für den modernen Konzertflügel durch Sébastien Érard um 1823 und nach deren Vervollkommnung durch Henri Herz um

³⁹⁴ Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, S. 4.

³⁹⁵ Ebd., S. 5.

³⁹⁶ Ebd., S. 14.

1850 im Wesentlichen als abgeschlossen betrachtet werden kann.³⁹⁷

Czerny stellt die engen Beziehungen zwischen der Entwicklung des Klavierspiels und dem Mechanischen verschiedener Spielweisen der jeweiligen Instrumente in den Vordergrund. Die vielfältigen Wechselwirkungen zwischen instrumententechnischer und musikalisch-stilistischer Entwicklung haben maßgeblichen Einfluss ausgeübt. In der Entwicklung des Klavierbaus sind hier insbesondere einerseits die Instrumente mit Wiener Prellmechanik, die mit ihrem klaren und hellen Klang die idealen Ausdrucksmittel der Klaviermusik der Wiener Klassik um Haydn, Mozart und Czerny gewesen sind, und andererseits die Tafelklaviere und Hammerflügel mit englischer Stoßmechanik, die als die zentralen Instrumente der Romantik gelten und von Beethoven und Clementi besonders geschätzt worden sind, zu nennen. Czerny schreibt Mozart ein klares, schon bedeutend brillantes Spiel zu und Clementi einen festen Anschlag und Ton sowie deutlichen geläufigen Vortrag; er bezeichnet beide als „grosse ausübende Meister und Fortbildner“³⁹⁸ und sieht sie jeweils als Hauptvertreter der Wiener Mechanik resp. der englischen Mechanik an. Er erwähnt außer Mozart und Clementi vier weitere Hauptschulen, nämlich erstens Cramers und Dusseks Manier mit schönem Cantabile, zweitens Beethovens Manier mit charakteristischer und leidenschaftlicher Kraft sowie drittens die neuere, durch Hummel, Meyerbeer, Kalkbrenner und Moscheles repräsentierte Schule, die durch vollkommene Beherrschung aller Schwierigkeiten gekennzeichnet ist. Aus allen diesen Schulen entwickelt sich nach Czerny gegenwärtig eine neue Manier, die vorzüglich durch Thalberg, Liszt, Chopin und andere jüngere Künstler vertreten wird und sich durch Erfindung neuer Passagen und Schwierigkeiten auszeichnet, ferner durch eine äußerst gesteigerte Benützung aller mechanischen Hilfsmittel, welche die neuen, so vervollkommneten Fortepianos darbieten, und die der Kunst des Fortepianospiels ebenfalls wieder einen neuen Schwung geben wird.³⁹⁹

Zu all denjenigen Werken Beethovens, bei denen das Klavier beteiligt ist, gibt Czerny in dem Supplementband seiner Klavierschule, der in der Mitte der 1840er Jahre erschien, umfangreiche Anmerkungen und Hinweise. Von großer Bedeutung sind die vielen Äußerungen und Angaben

³⁹⁷ Vgl. Hanns Neupert, Art. „Geschichte des Klaviers von 1709 bis um 1850“, in: MGG, 7. Bd., Sp.1101-1110.

³⁹⁸ Czerny, *Von dem Vortrage*, S. 71.

³⁹⁹ Czerny, a. a. O., S. 72-73.

Czernys über Beethovens Werke, die außerordentliche Schwierigkeiten geistiger und technischer Art bieten. Czernys Charakterisierung von Beethovens Klavierspiel zeigt, dass Beethovens Werke anders als diejenigen von Mozart, Clementi, Hummel etc. gespielt werden müssen. Dieser Unterschied, der nach Czernys Aussage „nicht leicht durch Worte auszudrücken ist“⁴⁰⁰, besteht in erster Linie in der tief greifenden Veränderung der musikalischen Darstellungs- und Ausdrucksmittel, die seit Beethoven als persönliches Bekenntnis und Ausdruck der Empfindung⁴⁰¹ verstanden werden. Andererseits ist der Unterschied darauf zurückzuführen, dass der technische Fortschritt des Klavierbaus gerade zu dem Zeitpunkt kulminiert, an dem die Komponisten eine große Skala an Empfindungen zum Ausdruck bringen können. Beethovens Werke eignen sich demnach „für gute, wohl ausgebildete Pianisten“ und „Talente von jenem reifern Alter, wo Verstand und Gefühl sich zu entwickeln anfangen, und von jenem Grade der Fertigkeit, der bereits durch eine gute Schule, und durch das Studium der besten Werke Clementi’s, Mozart’s, Dussek’s, Cramer’s, Hummel’s, und selbst der modernen Tonsetzer ausgebildet worden ist“⁴⁰².

Eine besondere Voraussetzung, auf die Czerny beim Vortrage von Kompositionen Beethovens großes Gewicht legt, ist absolute Authentizität. Czerny verlangt danach, dass bei Beethovens Werken „der Spieler sich durchaus keine Änderung der Composition, keinen Zusatz, keine Abkürzung erlauben darf“⁴⁰³. Beethoven galt bereits zu seinen Lebzeiten als Höhe- und Wendepunkt der Musikgeschichte zugleich, er brachte die Klassik zum höchsten Stand ihrer Entwicklung und öffnete gleichzeitig die Welt der Romantik und der künstlerischen Subjektivierung. Er identifizierte sich mit den neuen Idealen der individuellen Freiheit und Würde und galt als das musikalische Genie, ein Begriff, der bei den Stürmern und Drängern sowohl den höchsten Grad von schöpferischer Begabung als auch

⁴⁰⁰ Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, hrsg. von Paul Badura-Skoda, Wien 1963, S. 34.

⁴⁰¹ Vgl. Heinrich Christoph Koch, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik*, Leipzig 1807, S. 135, zit. nach Arno Forchert, *Vom „Ausdruck der Empfindung“ in der Musik*, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte-Ästhetik-Theorie*, Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 38: „Weil es keinem Zweifel unterworfen ist, daß die Tonkunst die Schilderung und den Ausdruck der Empfindungen zum eigentlichen Gegenstande hat, so springt es schon von selbst ins Auge, wie nothwendig die Kenntniß der Theorie der Empfindungen dem Tonkünstler, und besonders dem Tonsetzer, sey.“

⁴⁰² Czerny, a. a. O., S. 33.

⁴⁰³ Ebd., S. 34.

originale Kraft der Auffassung bezeichnet und in den Mittelpunkt der Kunstbetrachtung gerückt wurde. Czernys Aussage, die das Verlangen nach genauen Ausführungsvorschriften seitens des Autors betrifft, bezieht sich insofern auf den einzigartigen Rang Beethovens und seiner Werke. Peter Tenhaef weist darauf hin, dass „kaum einem anderen Werk bis heute ein vergleichbarer Respekt gezollt werden ist, auch was die Vortragsbezeichnungen betrifft“⁴⁰⁴.

Czerny geht davon aus, dass „es jedoch materielle Bedingungen gibt, die unbedingt nothwendig sind, und von denen alles Andere abhängt; nämlich:“

1. „Das richtige Tempo“
 2. „Die genaue Beachtung aller Vortragszeichen, die Beethoven, (besonders in seinen spätern Werken), sehr genau angegeben hat.“
 3. „Die vollkommene Beherrschung aller Schwierigkeiten, und Ausbildung eines guten Spiels in allen Beziehungen, die durch das Studium andrer guten Tonsetzer bereits erlangt worden ist.“
- „Mit der Anwendung dieser drei nothwendigen Eigenschaften kann man sicher sein, den Geist Beethovens nirgends zu verfehlen.“⁴⁰⁵

Czerny setzt beim Vortrag zwar „die genaue Beachtung aller Vortragszeichen“ als „materielle Bedingungen“ voraus, doch macht er darauf aufmerksam, dass „auch beim Vortrag klassischer Compositionen, und vorzüglich der Beethoven’schen, Manches von der Individualität des Spielers abhängt“⁴⁰⁶.

Überhaupt scheint in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — nämlich mit Beginn der musikalischen Romantik — das schwierige Thema der „Genauigkeit der Notation und Freiheit der Interpretation“ eine immer deutlicher empfundene Aufgabe der Aufführungspraxis und Interpretation zu werden, auch was das musikalische Tempo betrifft. Das Tempo seit der Zeit Beethovens ist einerseits durch metronomische Festlegung, andererseits durch den weitgehenden Gebrauch von Tempomodifikationen bestimmt worden. Angaben in Metronom-Zahlen hat Beethoven als erster in

⁴⁰⁴ Peter Tenhaef, *Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik*, S. 88.

⁴⁰⁵ Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven’schen Klavierwerke*, S. 120.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 120.

einigen seiner späten Werke gegeben (Klaviersonate op. 106, 1817/18 und 9. Symphonie op. 125, 1823/24). Diese Große Sonate für das Hammer-Klavier ist die erste und einzige Klaviersonate Beethovens, in der er Metronom-Zahlen vorgeschrieben hat. Die Hauptschwierigkeit liegt gerade „in dem, vom Autor selber vorgezeichneten ungemein schnellen und feurigen Tempo“, ⁴⁰⁷ und Czerny hat diese „ungemein schnellen und feurigen“ Tempo-Anforderungen an den Interpreten mit Beethovens fortschreitender Ertaubung in Zusammenhang gebracht.

Er schreibt:

„Der dritte Styl Beethovens datiert sich von der Zeit, als er nach und nach ganz gehörlos wurde. Daher die unbequeme Spielweise bey seinen letzten Claviersachen ..., daher manche harmonische Härte, er äußerte sich gegen Dr. Bertolini im Vertrauen, daß ihn seine Taubheit hindre, den consequenten Fluß und Zusammenhang seiner früheren Werke auch in seinen letzten zu befolgen, da er früher gewohnt war, alles bey dem Clavier zu componieren. Gewiß würde er in seinen letzten Werken gar vieles geändert haben, wenn er es hätte hören können.“⁴⁰⁸

Die Schwierigkeiten beziehen sich nicht nur auf das beinahe unerreichbare Tempo (Halbe = 138), sondern auch auf die „mehr im Sinfonie-Styl gehaltenen“⁴⁰⁹ technischen Anstrengungen. Czerny fand den hohen spieltechnischen Schwierigkeitsgrad, dessen Bewältigung der Kopfsatz der Hammerklaviersonate voraussetzt, mit der eigentlich zum Orchester gehörenden Wirkung der Vielstimmigkeit vergleichbar, die auf dem Klavier schwierig bis unausführbar ist.

Das Problem der Hammerklaviersonate ist nur im Zusammenhang mit der Tempoauffassung Beethovens in seiner dritten Schaffensperiode zu verstehen. Beethoven verlangt nicht, dass ein ausgebildeter Klavierspieler ein ganzes Stück nach den Metronomangaben wiedergeben soll, sondern zieht die Metronom-Zahlen zur Sicherstellung des von ihm gewünschten Haupttempos vor.⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Ebd., S. 66

⁴⁰⁸ Ebd., S. 15.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 66.

⁴¹⁰ Vgl. Anm. 295 und 296.

Die metronomische Festlegung ist eine Voraussetzung dafür, dass das einheitliche Tempo eines Satzes durch rubatoartige Tempomodifikationen⁴¹¹ aufgelöst werden kann, ohne dass das Grundtempo verloren geht. Die Frage, ob Beethoven selber sein Tempo stets durchgehalten hat, ist nach Czernys Angaben nicht eindeutig mit Ja zu beantworten, wie überhaupt im 19. Jahrhundert „das Tempoempfinden vieler Komponisten bei eigenen Werken in unaufhörlichem Wechsel begriffen ist“⁴¹². Beethovens Vortrag soll von seinen stets wechselnden Launen abhängig gewesen sein.⁴¹³ Er „blieb jedoch meistens fest im Tacte, und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem *crescendo* mit *ritardando* das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effekt machte.“⁴¹⁴ Man muss also davon ausgehen, dass das richtige Tempo nur im Zusammenhang mit dem Charakter eines Stückes zu bestimmen ist.

August Leopold Crelle und seine Ausdruckslehre

August Leopold Crelle, der als Musiker, Mathematiker und Bauingenieur in Berlin wirkte, beschäftigte sich in seiner Schrift *Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag* von 1823 mit dem Problem des Ausdrucks beim Vortrag auf dem Klavier. Crelle geht anders als manche seiner Zeitgenossen von der Prämisse einer grundsätzlich rationalen Gesetzmäßigkeit des Vortrags aus. Hermann Danuser hat darauf hingewiesen⁴¹⁵, dass bei Crelle die Vortragslehre an einem fundamentalen ästhetischen Wendepunkt angelangt sei. Mit Crelles Schrift beginnt der Wandel von der Vortragslehre als Teil eines Lehrwerks für die jeweiligen instrumentenspezifischen Probleme hin zu einer selbstständigen Lehrschrift, die sich an einer angemessenen Wiedergabe für ein vertieftes Verständnis der musikalischen Kunstwerke orientiert. Auffällig ist die Tendenz, dass

⁴¹¹ Vgl. Anm. 296.

⁴¹² Dietrich Kämper, *Zur Frage der Metronombezeichnungen Robert Schumanns*, in: AfMw 21(1964), S. 141-155, S. 149.

⁴¹³ Czerny, *Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, S. 34.

⁴¹⁴ F. G. Wegeler und F. Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 106.

⁴¹⁵ Vgl. Hermann Danuser, *Vortragslehre und Interpretationstheorie*, in: *Musikalische Interpretation* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), S. 290.

Hummel (1828) und Czerny (1839) beim musikalischen Vortrag noch einen technischen und künstlerischen Aspekt mit dem „richtigen“ und „schönen“ Vortrag unterscheiden und von der Prämisse eines wirkungsästhetisch konzipierten Vortrags ausgehen. Der signifikante ästhetische Wandel in Crelles Schrift ist möglicherweise insoweit auf seine Person zurückzuführen, als er im Gegensatz zu Hummel und Czerny kein professioneller Musiker oder Musiktheoretiker war, sondern hauptberuflich Oberbaurat und Mitglied der mathematischen Klasse der Königlich Akademien der Wissenschaften zu Berlin. Aber Crelle erwarb privat musikalisches Wissen und promovierte an der philosophischen Fakultät.⁴¹⁶ Dementsprechend baut Crelles Vortragslehre auf der philosophischen Ästhetik des deutschen Idealismus auf:

„Die Musik hat weder Formen noch Worte. Die Bedeutung und der Sinn ihrer Töne sind unbestimmt. Sie drückt nur wie in Gleichnissen und Bildern allgemeine Empfindungen und Gedanken aus. Sie ist eine unbestimmte Sprache solcher Empfindungen und legt ihr eigenthümliches Wesen ab, wenn sie sich mit der Sprache der Worte und Formen zu enge verbindet. Sie giebt keine Vorstellungen von Formen und Begebenheiten, sondern wirkt nur auf die innersten Empfindungen und auf die allgemeine Stimmung der Seele.“⁴¹⁷

Im Unterschied zu Hummel und Czerny verwendet Crelle den Begriff „Vortrag“ im Sinne des werkästhetischen Ausdrucks:

„Vortrag ist der genaue Ausdruck der Bedeutungen eines Kunstwerks, sowohl im Ganzen, als in seinen einzelnen Theilen. Da nun ein musicalisches Kunstwerk entsteht, wenn sich seine mannigfaltigen melodischen Elemente zur Harmonie und unter sich, so wie nach einander, dem Sinne nach consequent, der Form nach metrisch, zu einem Ganzen vereinigen, so besteht der Vortrag in dem Ausdruck des zu einem Ganzen hinwirkenden Mannigfaltigen. Die Mannigfaltigkeit, oder das innere Leben des Kunstwerks ist aber die Bewegung und das Wogen der einzelnen Ideen unter der Herrschaft der

⁴¹⁶ Reinhard Kopiez, *Ritardando, rallentando, ritenuto, calando: Die Vortragsbezeichnungen zur Tempomodifikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung von Crelles Vortragslehre (1823)*, in: Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, Beihefte zur Neuen Berlinischen Musikzeitung 8, Berlin 1993, S. 33-38, S. 34.

⁴¹⁷ August Leopold Crelle, *Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag. Für Forte-piano-Spieler, zum Theil auch für andere ausübende Musiker*, Berlin 1823, S. 5.

Haupt-Gedanken und der allgemeinen rythmischen Form, in dem jedesmaligen eigenthümlichen Character des Stücks; also besteht die Mannigfaltigkeit wesentlich in einer stetigen Abweichung von der Einförmigkeit, mithin bezieht sich der Vortrag insbesondere auf die Darstellung derjenigen Abweichungen von jenen allgemeinen, oben durch einige Beispiele angedeuteten Regeln des Ausdrucks, die im Sinne des Stücks liegen.“⁴¹⁸

In dieser Textpassage kommen zwei wichtige Aspekte zur Sprache: Erstens ist hier deutlich zu erkennen, dass der Begriff „Ausdruck“ in inhaltlicher Beziehung zur Verwendung des Begriffs „Vortrag“ steht; zweitens weist Crelle darauf hin, dass sich der Begriff Ausdruck sowohl auf den Vortrag als auch auf die Komposition bezieht, so dass in jedem dieser Begriffe eine doppelte Bedeutung enthalten ist: Gemeint sind einerseits die Funktion der Kompositionsstruktur und andererseits das „Nicht-Notierte“ bzw. „Nicht-Notierbare“⁴¹⁹, an dem die Deutung eines musikalischen Werkes hängt. Wie immer sich das Ausdrucksprinzip des Vortrags seit dem „Sturm und Drang“ bzw. der Wiener Klassik gewandelt hat⁴²⁰, in jedem Fall ist es ihm um eine Steigerung der Subjektivität des Interpreten zu tun.⁴²¹ Der rechte Ausdruck verlangt demnach vom Vortragenden nicht nur „fast alle Fähigkeiten und Kenntnisse der Komposition“⁴²², die primär im Text enthalten sind, sondern erfordert auch ein hohes Maß an individuellem Ausdruck, der nicht in der Notation festgehalten ist.

Die ästhetische Kategorie eines musikalischen Werkes besteht darin,

⁴¹⁸ Ebd., S. 70-71.

⁴¹⁹ Carl Dahlhaus, *Über die Bedeutung des Nicht-Notierten in der Musik*, S. 83.

⁴²⁰ Für diesen Zeitraum können zwei Äußerungen Avisons und Schubarts herangezogen werden: „For, as Musical Expression in the Composer, is succeeding in the Attempt to express some particular Passion; so in the Performer, it is to do a Composition Justice, by playing it in a Taste and Stile so exactly corresponding with the Intention of the Composer, as to preserve and illustrate all the Beauties of his Work“, Charles Avison, *An Essay on Musical Expression*, London 1752, Reprint New York 1967, S. 89; „Der musikalische Ausdruck ist gleichsam die goldene Achse, um welche sich die Ästhetik der Tonkunst dreht. Wir verstehen darunter den jedem individuellen Stücke, jedem einzelnen Gedanken angemessenen Vortrag“, Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Ludwig Schubart, Wien 1806, Nachdruck Hildesheim 1969, S. 376.

⁴²¹ Hermann Danuser, *Espressivo*, in: *Musikalische Interpretation* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 11), S. 44.

⁴²² Johann Friedrich Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, 1. Bd., Berlin 1782, S. 153, in: *Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays*, hrsg. von G. Herre und W. Siegmund-Schultze, Leipzig 1976, S. 145.

„dass der Sinn des Stücks die auf Rythmus und Tact sich beziehenden allgemeinen Regeln für Zeit und Stärke der Töne modificiren könne, und diese Modificationen sich auf die Mannigfaltigkeit und den individualisirenden Ausdruck des Werks beziehen.“⁴²³ Durch den differenzierten Vortrag, den Crelle als „das Hörbarmachen des Rythmus und Metrums“ bezeichnet, wird zuerst „dem Kunstwerke sein inneres Leben und seine Mannigfaltigkeit“⁴²⁴ gegeben und eine „nicht-notierte“ Dimension des Kunstwerks zum Ausdruck gebracht. Crelle nennt drei wichtige Regeln, die zwar den einem Kunstwerk innewohnenden Ausdruck hörbar machen, doch „die Ausnahmen in Schranken“⁴²⁵ halten. Sie lauten,

„dass erstlich, die ersten Töne der Tasten und Figuren nie zu frühe kommen und etwas stärker angegeben werden müssen, als die Folgenden; zweitens, dass die gleichförmige Bewegung und die mittlere Stärke der Töne in der Mitte des Abschnitts liegen muss und drittens, dass die letzten Töne nicht übereilt, sondern in etwas verlängertem Zeitmaasse und weniger kräftig angegeben werden müssen, als die ersten Noten des Abschnitts.“⁴²⁶

Diese Regeln gelten im Allgemeinen „vorzüglich für die kleineren Abschnitte eines Musik-Stücks, mithin vor Allem für den Tact und für einzelne Figuren“, aber „im Ganzen bleibt die Zeitdauer der Abschnitte gleich gross“⁴²⁷. Crelle geht also davon aus, dass der Vortragende sich auf die Tempomodifikationen im Rahmen der Tempo-Einheit eines Stücks, nämlich im Sinne der werkgetreuen Wiedergabe beschränken soll, aber andererseits findet er es sinnwidrig, die Differenzierungen der Dynamik, Agogik und Artikulation durch zusätzliche Vortragsbezeichnungen anzudeuten und über den Vortrag und Ausdruck des Sinnes und Charakters eines Stücks im Ganzen allgemeine Regeln zu geben. Er schreibt:

1. „Sinn und Character der Composition sind unendlich verschieden ..., so dass z. B. ein Quartett nicht wie ein grosses Orchester-Stück ausgeführt, ein kleines

⁴²³ Crelle, a. a. O., S. 45.

⁴²⁴ Ebd., S. 33.

⁴²⁵ Ebd., S. 34.

⁴²⁶ Ebd., S. 32.

⁴²⁷ Ebd., S. 32.

anspruchsloses Lied nicht wie eine große Opern-Szene gesungen werden muss, dass Ouverture und Begleitung eines tändelnden Singspiels nicht wie bei der tragischen Oper einerschreiten, dass die Begleitung einer kleinen Arie am Clavier, nicht etwa wie das Arrangement einer Symphonie gespielt werden muss u.s.w.“

2. „Wie aber Bedeutung und Sinn eines Stücks fassen, wie in die Stimmung, die es erregen will sich setzen, lässt sich schwerlich allgemein sagen, auch würde die Anweisung wenig nützen; denn dem Gefühl ist Anweisung weder nöthig noch nützlich.“

3. „Man wende übrigens nicht ein, dass die Regeln des Ausdrucks und Vortrages, wenn sie wirklich existieren, alle zugleich kaum zu beobachten möglich seyn würden, da ihrer so viele sind und der Ausnahmen und Modificationen noch mehrere seyn können. Da die Regeln nicht von aussen kommen und nicht willkürlich sind, sondern in der innern Natur des Gegenstandes liegen, so sind sie eigentlich nichts anders, als das was der Vortragende von selbst beobachtet, wenn er ganz, und richtig den Sinn seines Gegenstandes empfindet.“⁴²⁸

Innerhalb der „nicht-notierten“ Dimension sind eine allgemeingültige und eine individuelle Komponente zu unterscheiden. Bei der allgemeingültigen Komponente ist der Interpret an die charakteristische Verteilung der agogischen und dynamischen Maße gebunden. Die musikalisch erforderliche Differenzierung einzelner Töne bezüglich ihrer Tonstärke und Tondauer ist relativ, d. h. ganz von der Tonstärke und Tondauer der benachbarten Töne und von dem Sinn und Charakter der Komposition abhängig. Insofern bezieht sich die erste Aussage Crelles auf die allgemeingültige Komponente.

Die individuelle Komponente ist mehr an die von jedem Interpreten anders geprägte dynamische und agogische Gestaltung gebunden. Die aus der Gefühlsebene erwachsenen dynamischen und agogischen Differenzierungen sind nicht nur bei verschiedenen, sondern auch bei ein und demselben Interpreten starken Veränderungen unterworfen. Im zweiten Satz geht es demnach um die individuelle Komponente und die Aufgabe des Interpreten.

Diese „nicht-notierten“ Elemente erschließen sich „erst in einer rätsel-

⁴²⁸ Ebd., S. 102-104.

haften Kommunikation zwischen Komponist und Interpret⁴²⁹, welche die bereits schriftlich niedergelegte Komposition lediglich als Medium braucht. Aus einer notierten Komposition kann nur derjenige das Richtige erschließen, der durch den Notentext hindurch den Werkcharakter der Komposition wahrnimmt. In Bezug auf den Werkcharakter betont Crelle, „dass der Vortrag nie dem Componisten entgegen wirken, sondern ihn vielmehr in Allem unterstützen müsse“⁴³⁰. Er hat in einigen Bemerkungen den Anteil des Interpreten darauf beschränkt, dass dieser nur dasjenige vorträgt, „was der gute Componist vorschreibt“⁴³¹, weil „der correcte Componist genau hinschreibt, was er verlangt“⁴³². Es ist in diesem Zusammenhang sinnvoll, die Untersuchung von Reinhard Kopiez zu berücksichtigen, in der eine Differenzierung der Terminologie von Tempoänderungen in Bezug auf Crelle und Czerny behandelt wird. Nach Kopiez⁴³³ ist Crelle bemüht, die Richtigkeit des Vortrags durch möglichst genaue und differenzierte Vortragsbezeichnungen zu objektivieren. Dabei macht er eine Unterscheidung zwischen *ritardando* und *calando*, obwohl die Vortragsästhetik des 19. Jahrhunderts zur terminologischen Vereinfachung tendiert:

„Die nemliche Regel, dass das Gewichtige und Bedeutende nicht eilt, gilt auch, und noch umso mehr, wo irgendeine bedeutende, oder eine Effect-Stelle vorbereitet wird. Solche Vorbereitungen zögern in der Regel, in so fern die Stelle nicht etwa, Ausnahms-Weise, den besondern Character der Heftigkeit und Eile hat. Und da die Vorbereitung häufig über das Maass eines Tacts hinausreicht, so kann sie selbst das Maass der Tacte, durch welche sie sich erstreckt, scheinbar ändern. Durch eine solche Vorbereitung entsteht dann ein scheinbares Ritardando, welches sich aber vom eigentlichen Ritardando, das gewöhnlich eher ein Calando ist, dadurch unterscheidet, dass dort mehr der natürliche Unterschied der einzelnen Tacttheile verschwindet und die Bedeutenheit der Töne in steigendem Maass bis zum Hauptgedanken, stufenweise, ohne die gewöhnliche Rücksicht auf die Tact-Abtheilung, zunimmt,

⁴²⁹ Carl Dahlhaus, a. a. O., S. 83.

⁴³⁰ Crelle, a. a. O., S. 72.

⁴³¹ Ebd., S. 100.

⁴³² Ebd., S. 40.

⁴³³ Vgl. Kopiez, a. a. O., S. 35.

als dass das Maass der Dauer der Töne und der Tacte sich erweiterte.“⁴³⁴

Im Gegensatz zur unterschiedlichen Bewertung der tempoverändernden Vortragsbezeichnungen bei Crelle fasst Czerny im dritten Teil seiner Klavierschule von 1839 die Tempodifferenzierung in der vereinfachten Terminologie zusammen:

„Es versteht sich, dass hier unter dem Wort *ritardando* auch alle übrigen Benennungen mitverstanden werden, welche eine mehr oder minder langsame Bewegung des Tempo anzeigen, wie z. B. *rallent.*, *ritenuto*, *smorzando*, *caldando*, etc: indem sich diese nur durch den mehr- oder minder Grad vom *Ritardando* unterscheiden.“⁴³⁵

Der Wandel von Crelle zu Czerny mit der Tendenz zur terminologischen Vereinfachung bedeutet nach Reinhard Kopiez, dass der Unsagbarkeitstopos der romantischen Musikästhetik eine neue Vortragsästhetik forcierte, die rein technisch detaillierte Bezeichnungen nicht mehr kennt, so dass sich die grenzenlose Modifikationsfähigkeit des musikalischen Ausdrucks eröffnet.⁴³⁶

Crelles Vortragslehre basiert auf der antiken Werkauffassung und entspricht der Definition einer „*Musica poetica*“. Walter Wiora weist darauf hin, dass „diese hier nicht etwa als poetische Musik zu verstehen ist, sondern als Lehre vom Herstellen, vom Machen (griechisch „*poiein*“) musikalischer Werke und somit als Kompositionslehre“⁴³⁷. Nikolaus Listenius erörtert in seiner Schrift *Musica*, 1537, dass die „*Musica poetica*“ im Hervorbringen oder Verfertigen („*in faciendo sive fabricando*“) besteht, das heißt in einer solchen Arbeit, die — auch nach dem Tode des Urhebers — ein vollendetes und vollständiges Werk („*opus perfectum et absolutum*“) hinterlasse.⁴³⁸ Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist die Essenz oder Substanz eines Notentextes als „Werk“ in eben diesem Notentext — wie in einem literarischen Text — bereits angelegt. Die Be-

⁴³⁴ Ebd., S. 50 ff.

⁴³⁵ Carl Czerny, *Von dem Vortrage. Dritter Teil aus „Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule“ op. 500*, S. 26.

⁴³⁶ Kopiez, a. a. O., S. 38.

⁴³⁷ Walter Wiora, *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1983, S. 17.

⁴³⁸ Nikolaus Listenius, *Musica*, Wittenberg 1537, zitiert nach Walter Wiora, a. a. O., S. 17.

deutung, die Crelle der klanglichen Realisierung zuteilt, schließt die Auffassung ein, dass das „nicht Notierte“ einer Komposition als „Akzidenz“⁴³⁹ erst in der akustischen Realisierung zutagetritt. Er geht von dieser Auffassung aus und unterscheidet grundsätzlich die subjektive Willkür der Aufführung von der Modifikation, die sich im Sinne der werkgetreuen Wiedergabe beschränkt:

„Willkührliche Verzierungen einer guten Composition verhalten sich zu einem correcten, innigen Vortrage, etwan wie eine mit bunten Flittern aufgeputzte Figur zu der schönen Form einer nackten Bildsäule. Zuweilen suchen Sänger und Sängerinnen durch Ueberladen eines Stücks mit Verzierungen ihre Virtuosität zu zeigen. Diese aber besteht schwerlich in willkührlichen Veränderungen des Stücks, sondern vielmehr in der Seele des Vortrages, welche das innere Mitgefühl des Sängers zu erkennen giebt und welche allein dem Hörer diejenige Empfindung mittheilen kann, die der Componist bei der Erfindung seines Werks hatte. Die Verzierungen sind allemal Nebendinge.“⁴⁴⁰

Das Verhältnis von Notation und Interpretation gerät mit dem Hervortreten der großen Virtuosen in Gegensatz zu dieser Auffassung. Gerade umgekehrt erscheint

„der Virtuose als Repräsentant einer Musikkultur, die musikalische Texte als bloße ‘Vorlagen’ für Aufführungen benutzte, deren ästhetisches Zentrum nicht das Werk, sondern der Spieler oder Sänger darstellte.“⁴⁴¹

Zu diesem Phänomen der Virtuosität gehören vor allem der Einfluss der Virtuosen auf die Komposition und die damit zusammenhängende dichotomische Struktur der Musikzustände: Einerseits haben die großen Virtuosen die technischen Möglichkeiten der Instrumente erweitert und immer wieder neue Werke angeregt.⁴⁴² Andererseits verirrte sich leider

⁴³⁹ Carl Dahlhaus, a. a. O., S. 84.

⁴⁴⁰ Crelle, a. a. O., S. 99-100.

⁴⁴¹ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), S. 113, Laaber 1980.

⁴⁴² Vgl. Georg von Dadelsen, *Es gibt keine schlechte Musik, Es gibt nur schlechte Interpretation*, in: *Musik, Edition, Interpretation*, München 1980, S. 128.

„wirklich nur zu häufig der Mode-Geschmack auf solche Compositionen. Die Clavierstücke sind in neuerer Zeit zuweilen wahre Fingerbrecher und die öf- ters über Kleinigkeiten hergegossene Ton-Flut hat kaum mehr in sieben Octaven Raum. Die Violine wird zu allem andern gemacht, als der Geige, das Violoncell, ja die Singstimme zur Violine u. s. w., das Orchester zum Lärm-Instrument.“⁴⁴³

Wie Crelle in dem oben zitierten Text kritisiert hat, war der Einfluss der Virtuosen auf die Kompositionen mächtig, und dadurch standen „im Zentrum der Darbietungen Kompositionen, die die Spieler ihren außerordentlichen Fertigkeiten gewidmet hatten“⁴⁴⁴. Darin waren die Qualitäten des klassischen Instrumentalkonzerts vollkommen verändert, und Opernpartien wurden für bestimmte Sänger umgeschrieben. Bei Crelle werden die Virtuosität und die damit zusammenhängenden Phänomene als „banal“ oder gewissermaßen als „Nicht-Kunst“ angesehen. Im Pluralismus der Gesellschaft wirkt die ästhetische Opposition von Kunst und Nicht-Kunst in sämtliche Bereiche von Musik hinein. Der Gesamtzustand ästhetischer Polarisierung ist durch zwei „Extreme, die verwerflichen Producte der Mode und die Werke ersten Ranges“⁴⁴⁵ charakterisiert. Crelle macht hier einen deutlichen Unterschied zwischen reiner „Mode-Musik“ im prosaischen Sinne und den ästhetisch als wertvoll eingestuften Kompositionen:

„Freilich gilt alles dieses nur von der Mode-Musik, die nur für Nicht-Musiker bestimmt seyn kann. Allein da diese Bemerkungen ebenfalls vorzüglich für Nicht-Künstler bestimmt sind, so ist die Warnung gegen jene Art von Musik, wenn es auf Uebung des Aufdrucks und Vortrages ankommt, nicht unnütz. Wir müssen übrigens hiebei, um mit den durch Mode-Musik bezeichneten Stücken nicht missverstanden zu werden, bemerken, dass wir mit der obigen Andeutung nicht etwa so manches gute Musikstück der Meister im neueren Geschmack, z.B. nicht Rossinis lebensfrohe Melodien, oder, das, warlich keinen Scherz verstehende Treiben der höllischen Gesellschaft in Meisters Händen, obgleich in dieser Gesellschaft der Geschmack seit dem Don Juan

⁴⁴³ Crelle, a. a. O., S. 106.

⁴⁴⁴ Wilhelm Seidel, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987, S. 190.

⁴⁴⁵ Franz Brendel, *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft*, Leipzig 1854, S. 35.

grade nicht fortgeschritten zu seyn scheint, noch Beethovens zum Theil fremde und fantastische Tongebilde und dergleichen meinen. Der wahre Meister ist immer Herr der Manier und des Geschmacks, und das Gewagteste kann in seiner Hand schön und gross werden.“⁴⁴⁶

Raphael Georg Kiesewetter verdeutlicht in seiner 1834 erschienenen *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* die ästhetische Dichotomie durch die in Gegenüberstellung von Rossini und Beethoven erfasste Differenz zwischen italienischer Oper und deutscher Instrumentalmusik seiner Zeit.⁴⁴⁷ Das 19. Jahrhundert wurde musikalisch in seiner ersten Hälfte durch Beethoven und Rossini geprägt. Beethoven wurde als der Vertreter der Instrumentalmusik betrachtet und seine Kunst als „eine wunderbar organische Gestaltung, in welcher sich die höchste Freiheit mit der höchsten Potenz des logischen Gedankens vereinigt findet“⁴⁴⁸, hervorgehoben. Rossini erschien als der Inbegriff der italienischen Oper und wurde als „Repräsentant jenes luxuriösen Geschmacks mit seinen glücklichen und mit seinen knechtischen Nachfolgern und Nachahmern, überall die Stimme des großen Haufens seit ohngefähr einem Jahrzehnt“⁴⁴⁹ bezeichnet, Viele seiner Opern und insbesondere einige seiner Opere Serie (*Tancredi*, *Otello*, *Mosè*, *Semiramide*, *La donna del lago* u.a.) gehörten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Standardrepertoire der bedeutendsten Sänger.

Der entscheidende Unterschied in Rossinis Musik zur früheren Praxis liegt darin, dass improvisierte Verzierungen durch die Ornamentik höchst prägnant in die Komposition integriert wurden und dadurch die Originalität seiner Einfälle für den Zuhörer pointiert wird.⁴⁵⁰ Andererseits bedeutete diese Fixierung durch Rossini eine massive Einschränkung der künstlerischen Freiheit der Sänger. Stendhal, der Rossinis Musik besonders schätzte und seine Bewunderung für Rossini zum Ausdruck brachte, war aber in Bezug auf die Integration der Verzierungen in die Komposition unnach-

⁴⁴⁶ Crelle, a. a. O., S. 107-108.

⁴⁴⁷ Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*, Leipzig 1834.

⁴⁴⁸ *Signale für die musikalische Welt* 3, 1845, S. 170, zitiert nach Karl Gustav Fellerer: *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1984, S. 84.

⁴⁴⁹ *AmZ* 27, 1825, Sp. 178, zit. nach K. G. Fellerer, a. a. O., S. 84.

⁴⁵⁰ Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Kassel und Basel 1991, S. 204.

sichtig und scharf gegenüber Rossini:

„Früher haben Babini, Marchesi, Pacchiarotti die komplizierten Verzierungen erfunden. Sie verwandten insbesondere, je nachdem wie ihr Talent und *ihre Seele* sie inspirierten, die einfachsten Verzierungen, wie zum Beispiel die *appoggiature*, die *gruppetti*, die *mordenti* usw. Die ganze Ausschmückung des Gesangs (*i vezzi melodici del canto*, wie Pacchiarotti 1816 in Padua sagte) fiel zu Recht in die Domäne des Sängers. Crescentini legte in seine Stimme und deren leichte Veränderungen eine vage, allgemeine Färbung der *Zufriedenheit* in der Arie: *ombra adorata, aspetta*. Er spürte es *in dem Moment, wo er sang*, daß so das Gefühl eines leidenschaftlichen Liebhabers sein muß, der bald seine Geliebte sehen wird. Velluti, der die Situation auf andere Weise erfaßt, legt Melancholie und eine traurige Reflexion über das gemeinsame Los der beiden Liebenden darein. Nie wird es einem Maestro, und sei er auch noch so geschickt, gelingen, genau die *winzigen Nuancen* zu notieren, die die Vollendung des Gesangs in dieser Art von Crescentini ausmachen und im übrigen verschieden ausfallen, je nachdem in welchem Zustand sich die Stimme des Sängers befindet, von welchem Enthusiasmus er beseelt ist und wie weit er sich in seine Rolle hineinsteigert. An einem Tag ist er zu kraftlosen Verzierungen voller *morbidezza* aufgelegt; an einem anderen Tag kommen die kraftvollen *gorgheggi*, sobald er die Bühne betritt. Um perfekt zu singen, muß er seinen augenblicklichen Eingebungen folgen.“⁴⁵¹

In Crelles Vortragslehre herrscht im Wesentlichen der Zug zur Objektivierung der Ausdrucksgestaltung aller Formen der Vokal- und Instrumentalmusik. Crelle war gegen die zusätzlichen Veränderungen der Sänger und die willkürlichen Improvisationen und der Meinung, dass der improvisatorische Anteil durch die kompositorische Dichte der Werke gewissermaßen eingeschränkt und vorprogrammiert werden soll:

„Ein ähnlicher Misbrauch ist der, den zuweilen die Gesang-Schule von den Verzierungen macht. Die Melodie geht ... so gänzlich unter, dass ein ganz anderes Stück zum Vorschein kommt. Freilich sind die Compositionen für diese Schule zum Theil darauf berechnet und die Gesänge sind gleichsam nur

⁴⁵¹ Stendhal, *Rossini. Aus dem Französischen von Barbara Brumm*, Frankfurt am Main 1988, S. 290.

Skizzen, deren weitere Ausführung dem Sänger überlassen wird.“⁴⁵²

In diesem Text manifestieren sich gegensätzliche Traditionen des 19. Jahrhunderts, die Tradition des Ausdrucks in freier Deklamation einerseits, die sich auf die sekundäre interpretatorische Komponente bezieht, und andererseits die des Ausdrucks in klarer formaler Ordnung, welche die primäre kompositorische Komponente bedeutet. Mit dieser Gegenüberstellung von zwei Komponenten verdeutlicht Crelle eine Dichotomie der Musikkultur, welche das deutsche Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrscht hat und sowohl im Bereich der Bildung als auch der Unterhaltung zur sozialen Bedeutung erhoben worden ist. Insofern liegt der Kern des Vortrags bei Crelle nicht in der Lehre von einer praktisch-pädagogischen Regel, sondern in der Erkenntnis von Interpretation und dem damit zusammenhängenden ästhetischen Dichotomisierungsprozesses der Musikkultur, die von der geistigen Situation des Individuums bestimmt wird.

⁴⁵² Crelle, a. a. O., S. 98.

2 Die Vortragslehren in der Mitte des 19. Jahrhunderts

Gustav Schilling und die Systematisierung der allgemeinen Musiklehre

Gustav Schilling legte 1843 mit seinem Kompendium *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrag in der Musik* ein grundlegendes Werk über die Kunst des Vortrags vor. Schillings Vortragslehre setzt Hegels Absolutheitsidee voraus, welche der herrschenden Musikästhetik im mittleren 19. Jahrhunderts ihr Gepräge gab. Hegel bestimmt die schriftlich vorliegende Komposition als eine bereits an sich vollendete Objektivität, nämlich als „die Komposition von gleichsam objektiver Gediegenheit“⁴⁵³. Da die eigentliche Existenz des musikalischen Kunstwerks nicht nur in der Partitur besteht, bedarf es eines Aktes der Vermittlung, welcher die Komposition erst klanglich erfahrbar macht. In dieser notwendigen Abhängigkeit besteht die Spannung zwischen Komposition und Ausführung, und in dieser Spannung erhebt die Ausführung den Anspruch, „das Werk im Sinne und Geist des Komponisten seelenvoll zu beleben“⁴⁵⁴. Schilling geht von der Prämisse der werkästhetisch begründeten Vortragslehre aus und bezeichnet den musikalischen Vortrag als „die Verlebendigung eines bereits nach Form und Wesenheit fertigen Kunstwerks, oder diejenige Tätigkeit, wodurch ein Tonstück sinnlich (mit dem Ohre) wahrnehmbar ins Leben eingeführt“⁴⁵⁵ wird. Schilling überträgt insofern Hegels Musikästhetik auf seine Vortragstheorie und antwortet auf die Frage, was es eigentlich heißt, ein Tonstück vorzutragen:

„Es heißt dies: ein in einer Composition, so weit dies durch das Zeichen der Note möglich, gegebenes oder vorgeschriebenes künstlerisches Innere offenbaren, zu einem auch äußerlich Wahrnehmbaren machen, oder mit andern Worten: ein bereits Gedachtes und Empfundenes, dessen Inhalt für das Auge sichtbar in Noten aufgezeichnet wurde, nun durch wirkliche Töne auch in schöner Form äußerlich vernehmbar gestalten. Demnach setzt der künstleri-

⁴⁵³ Hegel, a. a. O., I. Bd., S. 85.

⁴⁵⁴ Ebd., II. Bd., S. 324.

⁴⁵⁵ Schilling, *Musikalische Dynamik*, S. 34.

sche Vortrag eine ästhetische Idee voraus, die zwar zunächst in dem eigentlich Darstellenden, dem ersten componirenden Künstler, dem ersten Schöpfer eines musikalischen Kunstwerks entstand, dann aber auch alle geistigen Kräfte des zweiten oder bloß vortragenden, nachbildenden Künstlers in dasjenige lebendige Spiel versetzt, vermittelt durch diese Kräfte mit einer wunderbaren Leichtigkeit und ohne alles eigentliche Bewußtseyn von Absicht und Regel eine unendliche Menge angemessener und dem Ideengange des ersten Componisten vollkommen entsprechender Vorstellungen hervorzurufen und aneinander reihen, und das den spielenden oder singenden Musiker, also begeistert, auch mit einer unaussprechlichen Liebe dann erfüllt, die zum heftigsten Triebe wird, auch das äußerlich zu verwirklichen, was innerlich sein Seelenauge in dem ihm vorgelegten Werke durch ein tieferes lebendiges Eingehen in dasselbe erschaute. Dem Allen zu Folge besteht also der wirklich schöne Vortrag zuvörderst und überhaupt in der Anschaulichmachung einer in irgendeiner Composition niedergelegten ästhetischen Idee, und als seine nothwendigsten Bedingungen erscheinen: *Objektivität, Idealität und Totalität*. Die Bedingung der *Objektivität* wird erfüllt durch das Darreichen einer bereits in und an sich vollendeten Composition, welche durch den Vortrag erst ihre Einführung in wirksame Leben erhält; die *Idealität* ist der Aufschwung des vortragenden Künstlers auf den Standpunkt des geistigen Inhalts derselben, und die *Totalität* sein Erfassen dieses in dem gesammten Umfange der in der Composition niedergelegten oder durch Tonzeichen festgehaltenen Ideen. Die Möglichkeit einer Verschiedenheit der Art und Weise des musikalischen Vortrags ändert an diesem Begriffe, an dieser Bedeutung Nichts.⁴⁵⁶ (s. Anm.)

Der Interpret erscheint zwar in erster Linie als Vermittler „einer bereits in und an sich vollendeten Composition“, die sich auf die „Objektivität“ bezieht, aber gleichzeitig steht er in einem schwierigen Verhältnis zwischen der Sphäre der ästhetischen Autonomie der Aufführung und der Objektivität der vorliegenden Komposition. Dies bezieht sich bei Schilling auf die Idealität. Wenn die Ausführung mit allen Möglichkeiten, welche die Komposition bietet, das Werk im Sinne und Geist des Komponisten interpretiert, dann kommt die Totalität zustande.

Die Vortragslehre Schillings ist gerade in der Zeit erschienen, in der sich

⁴⁵⁶ Schilling, a. a. O., S. 16-17, Anm., Kursivierung von der Verfasserin.

die von den Ideen der Aufklärung getragene und vom fortschrittlichen Bürgertum angestrebte Demokratisierung der Musikkultur abzeichnete. Die gesellschaftliche Funktion des öffentlichen Konzertes wurde demnach nicht nur durch kommerzielle, sondern auch durch ideologische Interessen bestimmt, indem das Konzert sowohl als ein bedeutsames Bildungsinstitut, als auch als gesellschaftliches Ereignis angesehen wurde. Die musikalischen Träger des Konzertes sind nicht nur Vokal- und Instrumentalsolisten, sondern auch Orchester, Chöre und Dirigenten. Innerhalb dieser Gruppen ist bei Schilling eine vielfältige Differenzierung zu beobachten, die durch Verschiedenheit in der Vortragsweise der Instrumentalisten bedingt ist. Der Solospieler erscheint zwar im Vergleich zu anderen Instrumentalisten „als freies, selbstständiges künstlerisches Individuum“, er darf „diese Freiheit, welche ihm darnach seine Stellung gestattet und die ihm sogar Veränderungen jeder Art in dem Tonstück, das er vorträgt, erlaubt“, aber „nicht etwa bis zur völligen Willkür steigern und missbrauchen“⁴⁵⁷. Denn er hat sich lediglich gegenüber der Idee und dem Charakter der Komposition selbst zu verantworten:

„Bei aller Freiheit, Selbstständigkeit und individueller Abgeschlossenheit des Solisten darf dieser niemals doch vergessen, dass er, ausser er spielte eine sogenannte freie Fantasie, überliesse sich der unmittelbaren musikalischen Darstellung, immer nur ein bestimmt Gegebenes ist, dem er bloss den Körper gleichsam zu verleihen hat ... Der Solist ist eine selbstständige Individualität, der Ripienist oder Accompagnist aber verleugnet seine Subjektivität und ordnet sie der des Solisten unter. Nur der Wille dieses ist auch sein Wille, und auf dem Wege, den dieser eingeschlagen, wandelt auch er mit gleichem Schritte einher ... Der Solospieler, ehe er zu seinem Vortrage schreitet, hat er Zeit und Gelegenheit genug, denselben gehörig zu studiren und das Tonstück einzuüben, und darf überdem auch dieses meistens frei und je nach seinen Kräften wählen; allein der Accompagnist, — er erhält seine Stimme erst, wenn der Vortrag wirklich beginnen soll, oder doch unmittelbar vorbereitet wird ... Der Solospieler — ist das Eine oder Andere in dem Tonstücke diesen oder jenen seiner Kräfte nicht angemessen, so darf er unter Umständen wohl dergleichen Veränderungen damit vornehmen, welche ihm den Vortrag erleichtern; doch der Ripienist — er muss Note für Note spielen und singen, wie

⁴⁵⁷ Ebd., S. 88.

sie dasteht, darf sich auch nicht die geringsten Veränderungen damit erlauben und wären die grössten Schwierigkeiten für ihn selbst oder für sein Instrument damit verbunden.“⁴⁵⁸

In diesen Passagen macht Schilling wieder deutlich, dass seine Vortragslehre im Wesentlichen auf einen Werkbegriff der Autonomie zielt, indem der Vortrag von der wirkungsästhetisch orientierten subjektiven Interpretation abzugrenzen ist. Ein zentrales Problem in diesem Zusammenhang liegt darin, wie man das richtige Maß findet und trifft. Schilling antwortete auf diese Frage z. B. in Bezug auf die Tempoordnung, dass eine absolute Tempobestimmung nur durch das Metronom erreicht werden kann, und dass es in der künstlerischen Beziehung keineswegs auf die genaue mathematische Tempobestimmung ankommt. Denn

„jeder musikalische Vortrag ist eine künstlerische Leistung; für diese genügt es nicht, daß der Vortragende weiß, welches (ob nun absolute oder auch nur relative) Zeitmaaß der Componist seinem Tonstück, ja jedem einzelnen Satze, Takte und Tone desselben, zudedacht hat, sondern er muß die Composition und ihr Zeitmaaß in sich selbst lebendig fühlen, um mit künstlerischer Freiheit und freier Wirksamkeit ihm gehorsam seyn zu können. Wer aber den Sinn einer Composition wahrhaft in sich aufgenommen hat — und darauf beruht ja die ganze Kunst des Vortrags — der weiß auch schon ihre Bewegung, und wer die Composition nicht oder falsch aufgefaßt hat, wird auch bei vollkommener mechanischer Zeitbestimmung niemals das Rechte in irgend welchem Stücke oder welcher Beziehung, also auch nicht im Tempo, treffen.“⁴⁵⁹

Wie in Hegels Ästhetik ein Kunstwerk „die eigentliche Belebung nicht nur aus der vorliegenden Komposition, sondern vornehmlich aus eigenen Mitteln“⁴⁶⁰ des Künstlers erfährt, übergibt Schilling letzten Endes die Aufgabe des schönen Vortrags „dem Geschmacke, Talente und überhaupt der künstlerischen Ausbildung“⁴⁶¹ des Ausführenden. Es geht nämlich um „das freie Ausschmücken und Verzieren eines Tonstückes und seiner Melodien, dessen Inhalt nicht vom Componisten selbst vorgeschrieben

⁴⁵⁸ Ebd., S. 88-91.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 209.

⁴⁶⁰ Hegel, *Ästhetik*, II. Bd., S. 323.

⁴⁶¹ Schilling, a. a. O., S. 253.

wurde, sondern das allein dem ausübenden Künstler ... überlassen bleibt“⁴⁶². Dabei wirft Schilling drei Fragen auf: Erstens: „Wer verziert?“; zweitens: „Wie und wodurch verziert er?“; drittens: „Was und wo darf man verzieren?“

Für die erste Frage kommen hinsichtlich ihrer freien und selbstständigen Stellung nur die Solisten in Betracht. Was die zweite Frage betrifft, „welche Mittel es sind, vermöge welcher eine solche freie, willkürliche Verzierung im Vortrage geschehen kann und zu geschehen hat?“⁴⁶³, unterscheidet Schilling zwischen allgemeinen und besonderen oder speziellen Manieren. Zu den allgemeinen willkürlichen Manieren gehören z. B. „Doppelschlag, Mordent, Tremolo, Balancement, Arpeggio oder quantitativ vermehrte Noten, ohne dass die Semiotik irgendeinen bestimmten Namen oder ein allgemein eingeführtes Zeichen dafür besitzt“⁴⁶⁴. Und zu den besonderen und speziellen willkürlichen Manieren gehören die Vortragsbezeichnungen, die „als größere rhythmische oder als emphatische Accente“ zu bezeichnen sind, „wie accelerando und ritardando, crescendo und decrescendo, das mezza voce und portamento, legato und staccato etc. und theils beliebige Rouladen, Läufer und sonstige ähnliche Fiorituren, für welche die musikalische Semiotik außer der Note ebenfalls kein ausdrückliches Zeichen besitzt ... Auch das Versetzen einer Passage in eine höhere oder tiefere Oktav gehört zu dergleichen Manieren und Verzierungen.“⁴⁶⁵

Die Wirkung des verzierten Vortrags hängt von der Wahl und Anordnung ab, die mit Einsicht und Geschmack des Vortragenden zu tun hat und nur durch Übung und Erfahrung erlangt werden kann. Schilling nennt einige allgemeine Lehren, die man beachten soll:

„Vor allen Dingen sehe man bei Anwendung einer Verzierung darauf, dass sie dem Wesen, dem Charakter des Tonstückes stets vollkommen angemessen ist, und vergesse nicht, dass der Endzweck des verzierten Vortrags niemals bloß seyn kann und darf, die Virtuosität des Spielers oder Sängers zu zeigen, sondern ausschliesslich dem Ausdrucke mehr Stärke und charakteristische Wahrheit zu geben. Dann muss, und zwar aus eben diesem Grunde, jede

⁴⁶² Ebd., S. 252.

⁴⁶³ Ebd., S. 254.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 254.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 254.

Verzierung, die man wählt, auch von Bedeutung, und, ist sie eine gänzliche Veränderung des vorgeschriebenen Satzes, wenigstens eben so gut als dieser selbst seyn. Drittens hat man sich in dieser Hinsicht wohl vor der often Wiederholung ein und derselben Manier oder Verzierungsart zu hüten ... weil sonst gar leicht das daraus entsteht, was man manierirten Vortrag nennt ... es muss gefällige Abwechselung und eine gewisse Gradation in der Anwendung der einzelnen Manieren statt finden, so dass man im Verlaufe des Tonstückes die besseren, glänzenderen, weitläufigeren und feurigeren Zusätze und Veränderungen stets bis gegen den Schluss desselben aufspart, was die Aufmerksamkeit des Hörers, besonders bei längeren Tonwerken, unterhält, frisch erhält und steigert ... Viertens müssen alle Verzierungen in ihrer Anwendung auch möglichst und namentlich leicht und ungesucht erscheinen: Mühe und Anstrengung, — wird ihre Wahrnehmung von der Schönheit des Vortrags überhaupt schon verbannt ... Und endlich muss sich jede solche Verzierung oder ausschmückende Aenderung auch auf die vorhandene Harmonie stützen und richtig und rein in ihren harmonischen wie melodischen Beziehungen seyn.“⁴⁶⁶

Auf die dritte Frage, „in was für Tonstücken und wo in denselben man sich Verzierungen und Ausschmückungen erlauben darf?“⁴⁶⁷ antwortet Schilling vor allem mit der Warnung vor einem zu häufigen Gebrauch der freien Verzierung:

„Ein Virtuos, sey er Sänger oder Instrumentalist der seinen Vortrag so zu sagen voll stopft mit dem blendendem Schmucke freier Verzierung kommt mir vor, wie jener Marktschreier, der dem Volke Sand in die Augen wirft, damit es das Wasser nicht sieht, das er ihm für edlen Geist anbietet“⁴⁶⁸.

In der Regel enthalte sich der Vortragende, „ wo das Einfache, wo die vorgeschriebene Note für sich schon hinreicht“, und es wird ohne Zweifel nur dadurch freie Verzierung von Seiten des ausübenden Künstlers verschönert, „ wo, wegen zu grosser Einförmigkeit, die Musik außerdem einen zu geringen Reiz offenbaren und selbst den Reiz des äußeren Glanzes sogar

⁴⁶⁶ Ebd., S. 255-256.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 257.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 257.

entbehren würde.“⁴⁶⁹. Hier kann es der Vortragende mit Einsicht, Geschmack und Leichtigkeit versuchen, aber in einer dem Tonstücke und seinem Charakter angemessenen Weise.

Die Einsicht, der Geschmack und die Leichtigkeit, die Schilling für „die Verlebendigung eines bereits nach Form und Wesenheit fertigen Kunstwerks“ vorausgesetzt hat, sind nur durch die künstlerische Ausbildung und genügende Erfahrung zu gewinnen. Gerade diese „Verlebendigung eines bereits nach Form und Wesenheit fertigen Kunstwerks“ wird im Ausführen erst vervollständigt, wenn der Vortragende die von Schilling genannten „nothwendigsten Bedingungen“, nämlich Werk-Autonomie (Objektivität) mit der Autonomie der Virtuosität (Idealität) im Sinne der „Totalität“ vereinigt.

Die Epoche zwischen 1830 und 1850 war die Zeit, in der die bürgerliche Konzert- und Opernkultur sich ausweitete und der Wandel in der Struktur der Konzertprogramme vor allem durch die ästhetische Polarisierung von trivialer und anspruchsvoller Musik geprägt ist. Eine der treibenden Kräfte für das Auseinanderfallen von ernster und unterhaltender Musik ist das wachsende Werkbewusstsein in der Kompositionspraxis wie im Aufführungswesen, das wiederum auf die Entwicklung des Historismus zurückzuführen ist. Das Virtuosenstum löste sich allmählich von dem Dienst des Publikums und stellte sich in den Dienst der anspruchsvollen Musik. Damit hörte die Virtuosität als ein musikhistorisch zentrales Phänomen auf und die Tendenz setzte sich durch, „über Virtuosität eher nach Kriterien der Interpretation als umgekehrt über eine Interpretation nach Kriterien der Virtuosität zu urteilen“.⁴⁷⁰ Schillings Vortragslehre offenbart die Ausführung als Interpretationskunst und als Kunstwerk an sich. Selbstverständlich wird hier die Systemphilosophie Hegels vorausgesetzt, insofern Hegel die klangliche Verwirklichung als eine unmittelbare Verlebendigung betrachtet:

„Man hat nämlich nicht nur ein Kunstwerk, sondern das wirkliche künstlerische Produzieren selber gegenwärtig vor sich. In dieser vollständig lebendigen Gegenwart vergißt sich alles äußerlich Bedingende.“⁴⁷¹

⁴⁶⁹ Ebd., S. 257.

⁴⁷⁰ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhundert*, S. 114.

⁴⁷¹ Hegel, a.a.O., II, Bd. S. 325

Diese Unterscheidung zwischen einer „bereits in und an sich vollendeten Composition“ des Komponisten und einer „Verlebendigung eines bereits nach Form und Wesenheit fertigen Kunstwerks“ des Interpreten gehört in Bezug auf die Autonomieästhetik zu Schillings Grundüberzeugungen. Schilling geht von der Dialektik zweier Autonomien aus, dass nämlich einerseits die Ausführung als eine Interpretationskunst immer ein Eingehen in den Geist des Komponisten voraussetzt; andererseits betrachtet er den Vortrag als eigenständiges Nachschaffen eines bereits Geschaffenen. Im musikalischen Vortrag treffen sich werkgebundene Interpretation und selbstständige Virtuosität, und in diesem Zusammentreffen werden die zwei autonomen Phänomene im Sinne der „Totalität“ ausbalanciert.

Adolf Bernhard Marx

Die Entwicklungstendenz der musikalischen Vortragslehre führte mehr und mehr von einer praktisch-pädagogisch ausgerichtete Aufführungstheorie, die an der umfassenden Vermittlung der Fertigkeit im Spiel eines Instruments oder in der Kunst des Gesangs orientiert ist, zu einer Lehre, die auf die einzelne Komposition schlechthin oder gar einzelne konkrete Werke bezogen ist. Adolf Bernhard Marx' *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke* (1863) bietet entsprechend der Situation der Interpretationskultur, die sich aus der Historisierung und dem Problem der Individualisierung einer reproduktiven Werkdarstellung ergibt, ein umfangreiches Konzept.

Bei der Beethoveninterpretation A. B. Marx' handelt es sich nicht mehr primär um Hinweise auf eine deutliche Artikulation und sorgfältige Beachtung der Vortragsregeln, sondern um die richtige Erfassung aller Teile eines Werkes und ihres inneren Zusammenhanges, also der Werkidee. Marx stellte „als eigentlichen Kern des Buches“ heraus, dass seine Vortragslehre „keine allgemeine, sondern eine auf Beethoven's Werke“⁴⁷² gerichtete sei. Die herausragende Präsenz der Klavierwerke Beethovens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im privaten und öffentlichen Musizieren war wahrscheinlich der Ausschlag gebende Grund, der Marx überhaupt zu

⁴⁷² Adolf Bernhard Marx, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, Berlin 1863, S. 6.

einer Vortragslehre für Beethovens Musik veranlasst hat. Von Bedeutung dürfte aber gleichfalls gewesen sein, dass Beethovens Musik eine Umdeutung im Geiste des ästhetischen Autonomiegedankens heraufführte. Die Geisteskultur, die mit der Bewahrung der Ideen der Aufklärung und des bürgerlichen Humanismus eng verbunden ist, zielte in erster Linie nicht auf ästhetische Autonomie, sondern auf ästhetische Erziehung des Bürgertums. Das subjektive Gefühl, das für die Musik Haydns, Mozarts, Dusseks, Hummels usw. reiche, genüge nicht bei der Musik Beethovens. Denn

„die rein subjektive Auffassung kann nur dann genügen, wenn das Kunstwerk selber sich im Kreise der Allen gemeinsamen Anschauungen und Empfindungen hält ... Sobald aber das Kunstwerk sich über diese Allgemeinheit erhebt, nicht mehr das allen Gemeinsame, sondern ein Besonderes ausgesprochen haben will, genügt das subjektive Gefühl nicht.“⁴⁷³

Bei Beethoven muss man den besondern Inhalt des Kunstwerks und die Mittel zu seiner Darstellung sicher erkannt haben. Die autonome Musik suchte im Laufe der Entwicklung des modernen Formbegriffes ihre Rechtfertigung weniger in der harmonischen sondern in der thematischen Logik. Marx setzte diese Formtheorie voraus und sieht den wesentlichen Charakter der Beethovenschen Musik darin,

„dass erst in seinen Werken die Instrumental-, namentlich die Klaviermusik Idealität gewonnen, Ausdruck bestimmten und zwar idealen Inhalts geworden ist, während sie bis dahin (wenige Ausnahmen in Bach abgerechnet) nur reizendes Spiel mit Tonfiguren oder Wiederhall flüchtiger und unbestimmter Stimmungen gewesen war. Wer für diese Stimmungen Sympathie, für jenes Tonspiel Anregbarkeit in sich trägt, ist auch für die Werke vorbereitet, die sich beidem gewidmet haben. Tritt aber ein besonderer Inhalt im Kunstwerk auf, so kann man es nicht fassen und fasslich darstellen, wenn man nicht jenen Inhalt klar und sicher erkennt.“⁴⁷⁴

Die Marxsche Formenlehre beruht in erster Linie auf dem Begriff der „musikalischen Logik“, der durch Johann Nikolaus Forkel im späten 18.

⁴⁷³ Ebd., S. 7.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 8.

Jahrhundert zu musikästhetischen Ehren kam und ein halbes Jahrhundert später in Eduard Hanslicks Traktat *Vom Musikalisch-Schönen* im Zusammenhang mit den Begriffen Form und Thema ins Zentrum der Musikästhetik gerückt worden ist. In seiner Ästhetik suchte Hanslick die Idee oder den Inhalt im spezifisch Musikalischen, d. h. der Inhalt gestaltet aus sich heraus die adäquate Form, während andererseits durch die Form erst sich der musikalische Inhalt erkennen lässt. Hanslicks These ist, dass das ästhetische Moment der Musik die „tönend bewegte Form“ sei, die wiederum eine Bestimmung der Tonformen als musikalische Ideen voraussetzt.⁴⁷⁵

Marx betrachtet in seiner *Lehre von der musikalischen Komposition*, die zwischen 1837 und 1847 in vier Bänden erschien, die musikalischen Formen als „die künstlerisch schaffende Vernunft“⁴⁷⁶, und geht von der Vorstellung aus, dass das Werk als ästhetisches Objekt statt als Ausdruck des subjektiven Gefühls konstituiert wird. In dieser Betrachtungsweise bilden die Marxsche Formenlehre und Hanslicks These ein Kontinuum:

„Nicht was Ich will, nicht was Du willst, sondern was Beethoven gewollt, soll gelten; und dies muss jeder sowohl aus sich selber ursprünglich, als mit Hilfe sachkundiger Rathgeber zu finden trachten. Jeder Rath muss gehört und geprüft werden ... Der oberste aller Rathgeber bleibt immer, wo es sich um Beethoven handelt, Beethoven selber ... Nun wissen wir aber, dass er in seinen Werken nicht blos mit Tönen sinnig gespielt, nicht blos einem unbestimmten Gefühl sich hingeeben, sondern dass er oft zusammenhängende Seelenzustände auszusprechen unternommen, oft von äussern Einflüssen sich hat bestimmen und stimmen lassen, dass er Leben geschaffen, ideal gebildet hat, er, der Dichter in Tönen, wie irgend ein Goethe in Worten, ein Raphael in Gestalten. Wie würden wir aber bei aller subjektiven Erregung uns einbilden können, den Goethe, den Raphael aufgefasst zu haben, wenn wir nicht zu der Idee ihrer Schöpfung durchgedrungen wären? Dasselbe gilt von Beethoven.“⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Vgl. Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 291.

⁴⁷⁶ Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig 1845, 3. Auflage, 1857, II. Bd., S. 604.

⁴⁷⁷ Marx, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, S. 83.

Im Gegensatz zur Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, die noch im Übergang von der Ästhetik der Aufklärung zur romantischen „Idee des Poetischen“ entstanden, und zwar als absolute — also von außermusikalischen Inhalten abgelöste — Musik im Sinne der romantischen Metaphysik, aber immer noch in der Tradition der Charakterdarstellung und Wirkungsästhetik konzipiert war, bezieht sich der Absolutheitscharakter der Musik bei Beethoven nicht nur auf die Absage an inhaltliche Konkretheit, sondern auf die thematisch-motivische Logik⁴⁷⁸, in welcher der geschlossene Inhalt und seine Form zu einem Sinnganzen verbunden werden, das analytisch erschlossen werden kann. Dieser Punkt war gerade dort, wo Marx die Grenze der allgemeinen Vortragslehre und den Anlass zu einer besonderen Vortragslehre für die Werke Beethovens gesehen hat:

„Wieweit sie mit den allgemeinen Vortragsregeln übereinkommt, wieweit sie über dieselben hinausgeht, bedarf keiner Erörterung; jeder Kundige bemerkt es selber. Ebensowenig bedarf es eines Nachweises über die Zuträglichkeit einer Vortragslehre überhaupt. Niemand, der nur eine Vorstellung von Kunst hat, wird sich damit begnügen, bloß die Noten abzuspielen: den Sinn des Tonstücks will er wiedergeben. Die Notenschrift giebt, eben wie der todt Buchstabe der Wortschrift, den Geist und Willen des Komponisten nur unvollkommen kund ... Es kommt also zuletzt auf das Verständnis dessen an, was nicht hat niedergeschrieben werden können.“⁴⁷⁹

Ausgangspunkt hierfür war die kritische Stellungnahmen gegenüber einer sich verselbständigenden Mechanisierung des Virtuositums, das „sich

⁴⁷⁸ Carl Dahlhaus weist auf den engen Zusammenhang zwischen der Sonatensatzform und dem Autonomieprinzip hin: „Die emanzipierte Instrumentalmusik konstituierte sich als tönender Diskurs durch eine Logik, die zugleich und ineins thematisch und harmonisch bestimmt war. Der moderne Formbegriff, der sich um 1700 in der Opern- und Kantaten-Arie, vor allem aber im Instrumentalkonzert allmählich herausbildete, beruht einerseits auf dem Prinzip der harmonischen Tonalität, die — als das musikalisch Allgemeine — einen Grundriß vorzeichnet, andererseits auf dem Prinzip des Themas, von dem — als dem musikalisch Besonderen — eine Entwicklung ausgeht. Die tonale Disposition und der thematische Prozeß sind die Konstituentien einer musikalischen Form, die als weitgespannter, differenzierter und dennoch lückenlos in sich zusammenhängender Verlauf ästhetisch für sich — ohne Rückhalt an einem Text oder einer Funktion — zu bestehen vermag. Die Geschlossenheit der Form ist das Korrelat zur Autonomie des Werkes“, in: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 109.

⁴⁷⁹ Marx, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, S. 6.

ausschliesslich oder überwiegend der Technik statt dem Idealen in der Kunst ergeben⁴⁸⁰ hat. Marx betont demnach die vollkommene Beherrschung eines jeden Fingers, auf die sich „die reine, absolute Tonkunst“ ausschließlich stützt:

„In allen bedeutenden Melodien treten einzelne Momente, ja einzelne Töne, als das entscheidende, als Lichtpunkte des ganzen hervor, die für sich auf das Bestimmteste und feinste empfunden und dargestellt sein wollen. Hier wird das Gegenteil von jener Gemeinsamkeit und Gleichmäßigkeit des Fingerwerkes Bedürfnis.“⁴⁸¹

Der Wert und die Wirkung in der Wiedergabe der Sonaten Beethovens liegen letztlich im Erfassen ihres absoluten musikalischen Inhalts, der nicht nur aus dem verstandesmäßigen Erkennen der Form besteht. Dazu gehören auch die Nuancen der Dynamik und Agogik, die aus dem Wesen der Motive, der Perioden, der Sätze und darüber hinaus aus dem Organischen der ganzen musikalischen Form in ihrem melodischen, harmonischen und rhythmischen Zusammenhang und in ihrer Entwicklung erschlossen werden müssen. Da sowohl im Schaffen als auch im Nachschaffen die subjektive Erlebnissphäre des Komponisten bzw. Interpreten eine entscheidende Rolle spielt, ist die Objektsphäre des musikalischen Inhalts weder in der Komposition noch in der Interpretation eindeutig nachzuweisen.

Auch bei Marx spiegelt sich ein generelles Dilemma der Virtuosenkultur im 19. Jahrhundert wieder, das in dem Verhältnis zwischen dem Recht und der Subjektivität des Interpreten und dem „Sinn, den der schaffende Künstler in ihm offenbart“⁴⁸², liegt:

„Geistiges Verständnis und technische Bewältigung, der objektive Inhalt des Werkes und die subjektive Stimmung und Richtung des Ausführenden, jeder dieser Gegensätze hat sein unverkennbares Recht. Es kommt darauf an, jedes Recht geltend zu machen, ohne dem anderen störend zu werden. Besonders kommt es darauf an, das subjektive Gefühl, die Selbststimmung des Ausfüh-

⁴⁸⁰ Ebd., S. 12.

⁴⁸¹ Ebd., S. 5.

⁴⁸² Ebd., S. 13.

renden nicht zu stören und zu verletzen.“⁴⁸³

In diesem Zusammenhang ist hier auf Beethovens Verhältnis zu den Tempobezeichnungen hinzuweisen, da er selbst „seine Komposition beinahe jedesmal anders vorgetragen“⁴⁸⁴ hat. Denn

„das Zeitmass bestimmt sich nicht blos nach dem Sinn’, aus dem ein Tonwerk hervorgegangen, und nach dem gar mannigfachen Inhalte desselben; auch die jedesmalige Stimmung des Ausführenden, die Masse des Schallmaterials (ob ein Orchester reicher oder sparsamer besetzt ist), die Weite des Raums, in dem die Schallwellen sich verbreiten sollen, fordern Berücksichtigung“⁴⁸⁵.

Man sieht daraus, dass Beethoven Zeitmass und Metronom anscheinend mit erheblicher Freiheit behandelte. Bei Beethoven bleibt es einerseits dabei, dass „der Inhalt des Ganzen zu Rathe gezogen werden muss, wenn man das Zeitmass richtig treffen will.“⁴⁸⁶ Andererseits erklärt er in Bezug auf die neunte Symphonie:

„Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester!“⁴⁸⁷

Beethovens paradox-dialektische Einstellung zum Metronom ist nur im Zusammenhang mit der wohl durchweg rubatoartigen Tempomodifikation so zu verstehen, dass er das Metronom lediglich zur Sicherstellung des von ihm gewünschten Haupttempos verwendete⁴⁸⁸, bei keinem Komponisten aber diese Abweichungen (*accelerando*, *ritardando* u.s.w.) häufiger geboten sind als bei Beethoven.⁴⁸⁹ Insofern ist Beethovens Verhältnis zu Tempobezeichnung ausschließlich als Tempoauffassung im Sinne des musikalischen Charakters zu verstehen. Marx erwähnt bereits das Verhältnis zwischen dem Zeitmaß und dem Taktmaß in seiner 1839 erschie-

⁴⁸³ Ebd., S. 13.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 62.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 62.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 65.

⁴⁸⁷ Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, 3. Auflage 1860, II. Bd., S. 248.

⁴⁸⁸ Marx, a. a. O., S. 62 und vgl. Anm. 303.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 66.

nenen *Allgemeinen Musiklehre*. Beim Vortrag bestimmter Werke sei besonders darauf zu achten,

„dass das Zeitmaass nicht bloß für den ersten Gedanken eines Tonwerks angemessen erscheine, sondern dem Ganzen, namentlich den Hauptmomenten, also nicht bloß dem Hauptsatze, sondern auch dem Seitensatze. Dabei wird sich oft Ermässigung oder Beschleunigung des zuerst ergriffenen Zeitmaasses als rathsam erweisen, bisweilen allerdings auch Wechsel in der Bewegung nothwendig werden.“⁴⁹⁰

Marx bezeichnet die Taktfreiheit als „das Wesen der Musik“, das „für die erhöhtern Lebensmomente Naturwahrheit und Naturgesetz“⁴⁹¹ ist. Es muss jedoch gefragt werden, wodurch aber neben der Taktfreiheit das Grundmaß erhalten und damit dem Sinn der Komposition im Ganzen entsprochen wird? Marx setzte dafür folgende Bedingungen voraus:

„Erstens soll das Grundmass niemals ohne triftigen Grund aufgegeben und die Freiheit niemals mit Übertriebenheit geltend gemacht werden.

Zweitens mag man sich mit vollem Recht in gewissen Momenten vom Gleich- oder Grundmass entfernen, aber man muss zu diesem Grundmasse wieder zurückzulenken verstehen. Das Grundmass sei der geraden Linie vergleichbar, die freie Bewegung der Wellenlinie, die um jene sich legt, wie die lebenbezeichnenden Schlangen um den festen Merkurstab. Nur sehr ausnahmsweise wird das Grundmass bleibend aufgegeben, und dafür fehlt es in der Regel nicht an ausdrücklicher Vorschrift.

Drittens endlich findet der sinnige Spieler selbst in den Partien, wo er sich vom Taktmass entbindet, noch ein gewichtiges Hülfsmittel, das Taktgefühl wach zu erhalten; dies ist der rhythmische Accent. Er bezeichnet ... nicht bloß den Taktbau durch Hervorheben der Haupttakttheile, sondern auch die höhere Ordnung des Satzes durch Zusammenfassen und Abrundung der Abschnitte, die sich zu dem Taktbau verhalten, wie der Vers im Ganzen zu den einzelnen

⁴⁹⁰ Adolf Bernhard Marx, *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig 1839, 9. Auflage 1875, S. 344.

⁴⁹¹ Marx, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, S. 67.

Versfüßen.⁴⁹²

In diesen Sätzen sieht man, dass sich Marx auf die Taktfreiheit oder die Abweichung vom Grundmass gemäß dem eigentlichen Sinn des Kunstwerks beschränkt und das Einzelne nicht in seiner Vereinzelung, sondern im Rahmen der Grundgedankens betrachtet. In diesem Zusammenhang öffnet sich eine Perspektive, die mehr oder weniger auf der Dichotomieproblematik der musikalischen Kultur beruht. Marx ging bei der Sonatenform vom Primat des Themengegensatzes aus, in dem das Hauptthema als „männlich“ und das Seitenthema als „weiblich“ charakterisiert wurde⁴⁹³, aber er sah in der Sonatenform nicht eine bloße Unterstreichung des Themengegensatzes, sondern vielmehr die damit zusammenhängende Bedeutung des Prinzips der kontrastierenden Form:

„So sind Haupt- und Seitenpartie nicht bloß durch die im Ganzen herrschende Stimmung, durch nächste Verwandtschaft der Tonarten und Gleichheit des Taktes, sondern selbst durch gemeinschaftliche oder zurückgerufene Motive einander angehörig und dabei doch in einem solchen Gegensatze, daß auf der einen Seite gegeben wird, was auf der andern versagt bleiben mußte.“⁴⁹⁴

Dass Marx die Sonatenform nicht als bloße Versammlung von Einzelheiten erfasste, sondern aus dem Ganzen und mit der festgehaltenen Idee des Ganzen, tritt bei der Interpretation der f-Moll-Sonate Opus 2, 1 deutlich zutage:

„Hier tritt der Seitensatz, hinabstrebend, wo jener emporstrebte ... Ich nenne den Achtellauf, der nichts ist, als die einfache Tonleiter durch zwei oder drei Oktaven, schwungvoll. Und so kann er und muss er im Zusammenhang des Ganzen und in der allmählichen Erhebung der Stimmung heraustreten. Nicht der einzelne Moment entscheidet über seine Bedeutung, sondern der sinn-gemäss in allen Gegensätzen hervortretende Zusammenhang aller. So kann der Maler nicht malen, nämlich das Licht selber; aber er vermag uns zu

⁴⁹² Ebd., S. 72.

⁴⁹³ Adolf Bernhard Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, III. Band, 1845, Leipzig, 3. Auflage 1857, S. 282.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 283.

blenden durch den Gegensatz des Lichten zum Dunkel umher.“⁴⁹⁵

Die Marxsche Formenlehre, in der ein Primat der Thematik gegenüber der Harmonik vorausgesetzt und die Sonatenform als die Idee eines komplementären Gegensatzes betrachtet wird, lässt sich im inneren Zusammenhang mit der besonderen Bedeutung, die Beethoven dem Hauptthema und dessen Charakter beilegt, erklären. Beethoven selbst stellte sich die Sonatenform in diesem Rahmen vor, in dem „das Prinzip der Vorherrschaft des Hauptgedankens oder der Hauptempfindung das Prinzip der Unterordnung aller Nebenthemen und deren Ableitung von dem Hauptthema zur Folge hatte“⁴⁹⁶. In diesem Zusammenhang hat Alfred Brendel darauf hingewiesen, dass die Beethovensche Sonatenform ein Drama sei, in dem der Charakter des Hauptthemas dominiere. Er ging in einem Vortrag über „Form und Psychologie in Beethovens Klaviersonaten“⁴⁹⁷ davon aus, dass Beethoven das Hauptthema prinzipiell durch motivische und rhythmische Arbeit wiederholt und dabei notwendig verändert, nämlich nach dem Prinzip der Verkürzung oder Verdichtung, die durch die Kombination verschiedener Faktoren konstruiert wird:

„Es gibt Verkürzungen ganzer Abschnitte, Verkürzungen von Phrasen oder Phrasenteilen, Verkürzungen der Aufeinanderfolge rhythmischer Werte oder rhythmischer Abschnitte, Verkürzungen der Aufeinanderfolge von Harmonien (oft verbunden mit rhythmischen Verkürzungen), Verdichtungen der melodischen Struktur und des Tempos, Verdichtungen von Akzenten und Dynamik.“⁴⁹⁸

Auch bei Marx bleibt die Vortragslehre der Beethovenschen Werke an die technische Entwicklung der Klavierinstrumente gebunden. Marx hat aus interpretatorischer Hinsicht darauf hingewiesen, dass einige Schwierigkeiten in den Sonaten Beethovens ihren Anlass in dem Unterschied zwischen den Instrumenten, für die Beethoven geschrieben hat, und den neueren Instrumenten englischer Bauart mit breiteren und tiefer fallenden

⁴⁹⁵ Marx, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, S. 92.

⁴⁹⁶ Larissa W. Kirillina, *3 Klaviersonaten f-Moll, A-Dur und C-Dur op. 2*, in: Beethoven, *Interpretation seiner Werke*, 1. Bd., hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, S. 23.

⁴⁹⁷ Alfred Brendel, *Nachdenken über Musik*, S. 44-63.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 59.

Tasten haben. Beethoven war zunächst auf die früheren Wiener Flügel angewiesen, „die leichte, gefällige Spiel- und Klangweise hatten, aber wenig Tiefe und Macht“⁴⁹⁹. In diesem Zusammenhang lässt Marx keinen Zweifel daran, „dass mancherlei Spielaufgaben bei den ältern Instrumenten leichter gelöst werden konnten“⁵⁰⁰. Die bekanntesten Beispiele sind die Oktavenglissandi im Prestissimo, Pianissimo und das Legato, die auf den Flügeln von Streicher und Graf leichter auszuführen waren. Bei Beethoven folgt öfters auf ein Piano oder Pianissimo ein rascher Eintritt eines Forte oder Fortissimo, der meistens aber nur als ein kurzer Akzent (sf, sff) eintritt. Wenn dieses Akzentzeichen nicht kurz ausgeführt wird, bedeutet dies die Verschiebung als Grundakzent der Tonfolge, weil durch einen länger klingenden Ton dieser als Taktschwerpunkt der Phrase verstanden werden kann. Marx ging davon aus, dass auch hierbei die punktgenaue Ausführung auf den Instrumenten älterer Bauart mit ihren schneller verklingenden Tönen leichter gelungen sein muss.⁵⁰¹

Beethoven besaß von 1803 bis 1816 einen Hammerklavierflügel des französischen Klavierbauers Sébastien Érard, der ihm durch eine verbesserte englische Mechanik neue Klangmöglichkeiten eröffnete⁵⁰², die mit den gewonnenen Extremen der Klangweite und des dynamischen Kontrastes ihren Niederschlag etwa in der „Waldstein-Sonate“ oder der „Appassionata“ fanden und auf sein Spätwerk hinweisen. Er erhielt erst 1818, also nach dem Beginn der Arbeit an der B-Dur-Sonate op. 106 den zur Tiefe hin erweiterten Broadwood-Flügel.⁵⁰³ Marx wies darauf hin, dass man die Bedeutung der Vortragsanweisungen mit Rücksicht auf den Instrumentenbau sinngemäß übertragen muss:

„Die Bestimmung der Stärke richtet sich zu allererst nach dem Sinn des Tonwerks im Allgemeinen. Es leuchtet wohl ohne Weiteres ein, dass eine zarte oder leichtgesinnte Komposition, z. B. die F moll-Sonate op. 2 oder die G dur-Sonate op. 14 sich unmöglich zu Stärkegraden erheben kann, die der F moll-Sonate op. 57 oder der B dur-Sonate op. 106 ganz gemäss sind; selbst

⁴⁹⁹ Marx, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, S. 25.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 25.

⁵⁰¹ Marx, a. a. O., S. 27.

⁵⁰² Hanns Neupert, Art. „Erard“, in: MGG1, 3. Bd., Sp. 1460.

⁵⁰³ Vgl. Emerich Kastner / Julius Kapp (Hg.), *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, Leipzig 1923, Nachdruck Tutzing 1975, S. 465.

das ausdrücklich vorgeschriebene *f* und *ff* hat in jenen ganz andere Bedeutung als in diesen.“⁵⁰⁴

Beethoven hat im Allgemeinen die dynamischen Nuancen seiner Werke genau bezeichnet, aber im Einzelnen nicht festgelegt. Er überlässt manche Stelle, die sich besonders auf das Zu- und Abnehmen der Tonstärke bezieht, der individuellen Auffassung des Vortragenden, und „diese müssen nach dem jedesmaligen Sinn erwählt werden“, z. B. „*Fortissimo* bedeutet nicht durchweg ‘auf das Allerstärkst’, sondern sehr stark, stärker als *Forte*, es schliesst, wie jede Stärkebezeichnung und wie die Bezeichnungen des Zeitmasses, viele Grade in sich“⁵⁰⁵.

Nicht nur aus diesen Bemerkungen Marx’, sondern auch aus dem Einfluss der musikalischen Konstellation verschiedener Stellen auf Tempomodifikationen und dynamische Nuancen geht hervor, dass der Charakter mancher Vortragsanweisungen in Qualität und Quantität nicht festzulegen ist und nur von seiner musikalischen Bedeutung und von der Interpretation her bestimmt werden muss:

„Die Wirkung eines Kunstwerkes stelle ich mir als Produkt seiner Idee und der Eigenthümlichkeit des Auffassenden vor und finde darin einen Beweis für die Göttlichkeit der Kunst, daß sie den verschiedenen Individualitäten, jeder das ihr Angemessene darbeit.“⁵⁰⁶

Marx’ Verständnis eines Kunstwerkes, das er in der *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke* formuliert, geht von dem Ansatz der Ästhetik Hegels aus, dass das Dasein des musikalischen Kunstwerks sich nicht nur in der vorliegenden Komposition, sondern auch durch eine Vielfalt individueller Gestaltungsfaktoren konstituiert.

⁵⁰⁴ Marx, a. a. O., S. 52.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 98.

⁵⁰⁶ Marx, „*Idee*“, in: Berliner Allgemeine musikalische Zeitung 99 (1824), zit. n. Klaus Kropfinger, *Wagner und Beethoven*, Regensburg 1975, S. 57.

3 Die Vortragslehren des späten 19. Jahrhunderts: zwischen Gefühlssprache und Objektivierung

Der musikalische Historismus, der sich seit dem späten 18. Jahrhundert in der Interpretation durchsetzt und der bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Sprache der romantischen Ästhetik geprägt worden ist, tendiert in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer positivistischen Richtung; die empirisch-induktive Grundhaltung der Naturwissenschaften relativierte das ästhetische Bewusstsein früherer Epochen und wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in den Geisteswissenschaften zur herrschenden Denkform. Hermann von Helmholtz sagt 1869 in einer Universitätsrede:

„Ist aber die Bewegung die Urveränderung, welche allen anderen Veränderungen in der Welt zugrunde liegt, so sind alle elementaren Kräfte Bewegungskräfte, und das Endziel der Naturwissenschaft ist, die allen anderen Veränderungen zugrundeliegenden Bewegungen und deren Triebkräfte zu finden, also sich in Mechanik aufzulösen.“⁵⁰⁷

Die „Mechanik“ der Sprache, die im frühen 19. Jahrhundert geringschätzig behandelt worden war, führte zu tief eingreifenden Veränderungen des musikalischen Inhalts- und Formbegriffs, worunter Hanslick die „tönend bewegten Formen“ verstanden hat. Diese These wurde durch Riemann im Geist des Positivismus zur formalen „Logik“ weiter entwickelt, die in der Ausarbeitung aus den Themen und Motiven begründet und nicht durch die Metaphysik, sondern durch geradezu naturwissenschaftliche Konsequenz bestimmt ist. Riemann orientierte sich zwar stark am Vorbild der Naturwissenschaft, aber er leugnet es gar nicht,

„daß bis zu einem gewissen Grade in der Tat für die Betrachtung des Wesens der Musik die Gefahr besteht, in Formalismus zu verfallen, und über dem Verfolgen der vielfältigen Beziehungen der Tonhöhe und der Tondauer die

⁵⁰⁷ Hermann von Helmholtz, „Über das Ziel und die Fortschritte der Naturwissenschaft“, Innsbruck 1869), in: Ders., Philosophische Vorträge und Aufsätze, Berlin 1971, S. 153 ff, zitiert nach Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt a. M. 1994, S. 98.

Hauptsache zu übersehen, daß nämlich die Melodiebewegung zuerst und vor allem frei ausströmende Empfindung sein muß. Andererseits ist freilich die durch Harmonie und Metrum bedingte Form der Musik unentbehrlich, ja sie macht wie gesagt erst die Kunst zur Kunst“⁵⁰⁸.

Aus diesem Text ist ersichtlich, dass Riemann in der Absage an dem metaphysischen Denken nicht konsequent ist. Das Problem für jene positivistisch orientierten Musikästhetiker besteht darin, dass das ästhetische Bewusstsein nicht nur an die Theorieauffassung der Naturwissenschaft gebunden war, sondern auch und vorzugsweise an den romantischen Historismus, der im ganzen 19. Jahrhundert als herrschende Denkform präsent ist, im Gegensatz zum Positivismus, der sich erst nach 1850 nachhaltig etabliert hat. Carl Dahlhaus weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass „man unter Historismus die Tendenz [versteht], die Geschichtlichkeit von Musik nicht bloß als äußere Bedingung ihrer Entstehung und Rezeption, sondern als tragende Substanz aufzufassen, an der sich die Interpretation ebenso orientieren muß wie die Wahrnehmung ...“⁵⁰⁹.

Die mit der Ästhetik des Klassischen und Romantischen verbundene Musikkultur fungiert zwar im 19. Jahrhundert als „tragende Substanz“, ist aber nach 1850 allmählich durch eine rationalistische Sichtweise relativiert und ausgehöhlt worden. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war eine Epoche, die einerseits immer noch die Farbe der Vergangenheit trägt und andererseits den aktuellen Stand der Wissenschaft konsultiert. Die Vortragslehre bietet entsprechend dem Zeitgeist ein dualistisches und widersprüchliches Bild, das mit dem Streben nach strenger Objektivität zusammenhängt: Die Entwicklung der musikalischen Interpretation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tendiert sowohl zu einer Objektivierung des ästhetisch realisierten Ausdrucks durch Regeln, als auch zu einer Individualisierung der Probleme der künstlerischen Gestaltung des positiv gegebenen Notentextes.

⁵⁰⁸ Hugo Riemann, *Katechismus der Musik-Ästhetik*, Leipzig o. J., S. 41.

⁵⁰⁹ Carl Dahlhaus, *Historismus*, in: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6. Bd.), Laaber 1980, S. 270.

Hugo Riemann

Hugo Riemann, der als einer der bedeutendsten Musiktheoretiker der Zeit zum Teil auch das musikästhetische Denken repräsentiert, suchte das Wesen der Musik in einer autonom-musikalischen anstelle der romantischen poetisch-literarischen Deutung der Musik. Wie Riemann in seinem Buch *Präludien und Studien* (1900) darlegt, hängt der Stand der musikalischen Ästhetik mit dem Prinzip einer Logik eng zusammen, die auf der thematisch-motivischen Arbeit beruht:

„Man giebt das Suchen nach dem absoluten Schönheitsbegriff, der als oberstes Ideal über aller Kunst als formloser Inhalt und inhaltlose Form ein unnütziges Gedankending bleiben musste, auf, und sucht von, dem sichern Boden der Einzelkünste aus durch Prüfung einerseits der Mittel, durch welche sie wirkt und der Bedingungen, unter denen diese Wirkung ästhetische Lust oder Unlust erzeugt, durch das Studium der Technik, durch Analyse der Kunstwerke zu allgemeinen Gesichtspunkten zu kommen.“⁵¹⁰

In manchen Punkten berührt er sich zwar mit Hanslicks These, dass tönend bewegte Formen einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik seien⁵¹¹, aber er sieht die Elemente der Musik nicht nur in den formalen Faktoren, sondern in der elementaren Wirkung des Rhythmus und der Melodie. Für Riemann sind die formalen Faktoren die Voraussetzungen für die Möglichkeit, „die Musik in der Verbindung mit dem Worte zur Interpretation der Gefühlsvorgänge zu machen; die Darstellungsmöglichkeit der Musik liegt also direkt in der Wirkung der elementaren Faktoren“⁵¹².

Riemann versteht unter dem formalen Element die harmonischen und rhythmischen Funktionen, die durch „die erste logisch-kritische Thätigkeit unseres Geistes beim Musikhören oder Musikschaffen“⁵¹³ entstehen und für die Themenbildung vorausgesetzt sind. „Die Natur weist durch die harmonischen Phänomene direkt auf die Wege zur musikalischen Form-

⁵¹⁰ Hugo Riemann, *Präludien und Studien II. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, Leipzig 1900, Nachdruck, Hildesheim 1967, S. 48.

⁵¹¹ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 32.

⁵¹² Hugo Riemann, *Präludien und Studien I*, S. 46.

⁵¹³ Ebd., S. 47.

gebung hin.“⁵¹⁴ Die harmonische Struktur ist daher von der thematischen untrennbar. Riemann betrachtet sie als „den eigentlichen Anfang der Kunst“⁵¹⁵. Im Gegensatz zu Hanslick, der die Harmonie als bloßen Stoff betrachtet, ist das Wesen der Harmonik bei Riemann sowohl das formale Element als auch ein „Mittelglied für den Übergang zu künstlerischer Gestaltung“⁵¹⁶. Die musikalische Themenbildung aus rhythmisch-melodischen Motiven bezieht sich demnach direkt auf die Definition des musikalischen Ausdrucks. Der Ausdruck bedeutet bei Riemann

„ganz allgemein die Objektivierung einer Idee, die für Andere sichtbare oder hörbare, überhaupt auffaßbare Darstellung derselben, die Mittheilung eines Gedankens; ... Der Begriff des musikalischen Ausdrucks ist hiernach direkt verständlich als die deutliche Ausprägung des musikalischen Gedankens, das plastische Heraustreten der Motive und Themen, die Übersichtlichkeit des ganzen Ausbaues des Kunstwerkes. Man kann ebenso von einem Ausdruck des Kunstwerkes selbst reden, von dem Ausdruck, den der Komponist einer Idee gegeben hat, also von ausdrucksvoller Musik, als von einem Ausdrucke, den der reproducirende Künstler dem von ihm vorgetragenen Kunstwerke giebt, also von ausdrucksvollem Spiel oder Gesang.“⁵¹⁷

Riemann konkretisiert hier den Begriff des Ausdrucks auf doppelte Weise: einerseits im Blick auf seinen funktionalen Stellenwert in der Kompositionsstruktur, andererseits im Blick auf die einzelne Nachschöpfung als ausgeformte Klanggestalt. Um die Jahrhundertwende verstand man unter dem musikalischen Ausdruck allein

„die feinere Nuancierung im Vortrag musikalischer Kunstwerke, welche die Notenschrift nicht im einzelnen auszudrücken vermag, d. h. alle die kleinen Verlangsamungen und Beschleunigungen sowie die dynamischen Schattierungen, Accentuationen und verschiedenartigen Tonfärbungen durch die Art des Anschlags (Klavier), Strichs (Violine etc.), Ansatzes (Blasinstrumente, Singstimme) etc., welche in ihrer Gesamtheit als ausdrucksvolles Spiel bezeichnet werden“⁵¹⁸

⁵¹⁴ Ebd., S. 48.

⁵¹⁵ Ebd., S. 47.

⁵¹⁶ Ebd., S. 47.

⁵¹⁷ Hugo Riemann, *Der Ausdruck in der Musik*, in: Sammlung musikalischer Vorträge, hrsg. von Paul Graf Waldersee, (S. 43-64), Nr. 50, Leipzig 1884, S. 43.

⁵¹⁸ Hugo Riemann, Art. „*Ausdruck*“, in: Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882, 12.

Diese Definition überträgt Riemann auf die musikalische Phrasierung, indem der Vortragende „die deutliche Ausprägung der musikalischen Gedanken“ des Komponisten plastisch wiedergibt:

„Phrasierung ist nichts anders als die Unterscheidung der einzelnen Phrasen im Vortrag, die plastische Ausprägung der musikalischen Gedanken, welche erst den Aufbau des musikalischen Kunstwerks übersichtlich macht und seinen Steigerungen die rechte Intensität verleiht.“⁵¹⁹

Riemann macht hier deutlich, dass die Musik nicht nur im Gehalt der geschriebenen Komposition existiert, sondern auch einer Ausführung bedarf, die den dem Werk innewohnenden ästhetischen Gehalt erschließt und zum Leben erweckt. Riemann geht in der Frage nach den Ausdrucksmöglichkeiten in erster Linie von der Existenz allgemein gültiger Gesetzmäßigkeiten aus. Gleichwohl gelten diese nur als Grundregeln, die durch Abweichungen und geringe Varianten und Zusätze erst zur Interpretation eines Werkes führen:

„Der Vortrag eines musikalischen Kunstwerks ist vielmehr zum Theil erst eine Schaffung desselben, weshalb man recht bezeichnend den erstmaligen Vortrag eines Werks dessen Kreierung nennt ... Das in der Notenschrift fertiggestellte musikalische Kunstwerk ist immer nur Zeichnung; erst die stilgerechte klingende Ausführung schafft es zum farbenwarmen Gemälde um. Der vollentwickelte Meister der Komposition weiss zwar genau, was er will, und das Werk lebt vor seinem geistigen Ohre bis in das feinste Geäst der Figuration; aber selbst wenn er all' die kleinen Schattierungen, welche erst das rechte musikalische Leben ausmachen, in der Notenschrift ausdrücken könnte, so würde er's nicht wollen, um nicht den reproducierenden Künstler zum Automaten zu degradieren: lieber lässt er sich kleine Abweichungen gefallen, als dass er auf den Gewinn verzichtet, der aus einer nachempfundenen Reproduktion entspringt.“⁵²⁰

Auflage, Mainz 1967, S. 66.

⁵¹⁹ Hugo Riemann, *Präludien und Studien.*, I. Bd, S. 67.

⁵²⁰ Hugo Riemann, *Der Ausdruck in der Musik*, S. 44.

Das Verhältnis zwischen dem Werkcharakter und der Persönlichkeit des Interpreten hat im späten 19. Jahrhundert oft zu Grundsatzdiskussionen Anlass gegeben. Bisher wurde das Werk als Gegenstand des vom Komponisten festgelegten Gehalts für die Interpretation vorausgesetzt. So gelangte der Werkcharakter nach „ästhetischer Norm“⁵²¹ zur Herrschaft. Die Interpretation als eine selbständige Kunst entwickelte sich durch die Herausbildung des Konzertwesens und eines stabileren Repertoires, das die regelmäßige, wiederholte Aufführung der gleichen Werke ermöglichte und die Möglichkeit eines Vergleichs zwischen unterschiedlichen Interpretationen eröffnete. Im Konzert dominieren tendenziell die Interpretation und das Interpretierende, nicht das Werk. Riemann schreibt:

„Schöne Zeit, wo noch der Virtuose des durch ihn vorgetragenen Kunstwerkes wegen da war und das Publikum dieses hörte und nicht ihn! Heute sind die herrlichen Beethovenschen Konzerte, wie es scheint, hauptsächlich dazu da, dass immer neue und wieder neue Virtuosen zeigen dürfen, wie sie dieselben zu spielen vermögen.“⁵²²

Durch die Regelmäßigkeit der wiederholten Reproduktion der gleichen Werke kommt nicht nur die Bildung eines stehenden Repertoires zustande, sondern auch die Entwicklung der ästhetischen Erfahrung und des ästhetischen Bewusstseins des Publikums. Andererseits institutionalisiert das Konzertwesen die häufigen Aufführungen der gleichen Werke, verlagert sich demnach mit einer gewissen Zwangsläufigkeit auf die Neuheit der jeweiligen Interpretation:

„Das Publikum sitzt zu Gericht, ob der heute auftretende Virtuose das und das Konzert besser oder schlechter spielt als der, welcher es vor einer Woche gespielt hat. Wir haben wiederholt Fälle erlebt, dass dasselbe Konzert in zwei Konzertinstituten derselben Stadt in Zwischenräumen von 8 Tagen zu Gehör gebracht wurde, und wir hören notorisch dieselben Konzerte mehrmals in jedem Jahre.“⁵²³

⁵²¹ Carl Dahlhaus, *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1967, S. 16.

⁵²² Riemann, *Präludien und Studien* I. Bd., S. 6.

⁵²³ Ebd., S. 7.

Das Interesse des Publikums richtet sich weniger auf die Interpretation als Werkinterpretation, als auf die Person der Interpreten. Diese Tendenz begründet Hanns-Werner Heister damit, dass das Werk als Identisches zum selbstverständlich gegebenen wird, zur an sich kaum mehr besonders interessanten Voraussetzung, die nur als Bezugspunkt der je verschiedenen „Auffassungen“ dient: sie sind das eigentlich Neue und Interessante, während man das Werk selber ja längst schon kennt.⁵²⁴ Nach Riemanns Aussage stellt sich das Publikum „in erster Linie immer die Frage, ob die Aufführung eine gute, eine mustergültige oder mässige ist ... An das Werk selbst denkt es kaum mehr.“⁵²⁵

Diese Anschauung bezieht sich auf die Virtuosität, die werkgebunden und zugleich subjektivierte Interpretationskunst ist, doch spätestens mit dem Tode Liszts (1886) zeichnet sich eine maßgebliche Veränderung ab. Virtuosität als Interpretationskunst wird immer als „Ideal der würdigen Interpretation der Meisterwerke“⁵²⁶ betont und bezieht sich auf „gediegene Interpretation guter Werke“⁵²⁷. Der Schwerpunkt des eigentlichen Virtuositäts verlagert sich demnach konzentriert auf die werkorientierte Virtuosität.

In diesem Zusammenhang ist die Subjektivität des Interpreten nochmals zu relativieren. Die Ausdrucks- und Gefühlselemente, die zwar zum Werk selbst gehören, aber nicht restlos objektivierbar oder gar notierbar sind, bilden den Bereich der Subjektivität.⁵²⁸ Diese Kategorien der Subjektivität begrenzen einerseits den Spielraum der individuellen Subjektivität objektiv, andererseits verstärken sie Primat des Werks. Die Balance zwischen der Genauigkeit der Notation und der individuellen Subjektivität verschiebt sich im späten 19. Jahrhundert zu Ungunsten der letzteren, dadurch sind die Reproduktionsbedingungen auf die Interpretationsweise — nach den strukturellen Gegebenheiten der Komposition — rigoros festgelegt. Dieser Tendenz gemäß versucht Riemann, die Richtigkeit der Interpretation durch Beachtung vielfältiger Regeln zu bestimmen:

„Der überall nach dem Warum fragende Geist des 19. Jahrhunderts giebt sich

⁵²⁴ Hanns-Werner Heister, *Das Konzert*, 2. Bd., Heinrichshofen 1983, S. 475.

⁵²⁵ Riemann, *Präludien und Studien*, I. Bd., S. 8.

⁵²⁶ Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven* (1800-1900), Berlin und Stuttgart 1901, S. 388.

⁵²⁷ Ebd., S. 393.

⁵²⁸ Hanns-Werner Heister, a. a. O., S. 469.

damit [es geht um die Möglichkeit einer falschen Interpretation] nicht mehr zufrieden, sondern sucht auch die Gesetze zu ergründen, welche unbewusst die künstlerische Reproduktion beherrschen, und hat bereits eine Anzahl positiver Resultate seiner Forscherarbeit zu verzeichnen, welche wohl geeignet sind, den Minderbegabten die rechten Wege für den zutreffenden musikalischen Ausdruck zu weisen und den Begabteren das sichere Beherrschen der Ausdrucksmittel zu erleichtern.⁵²⁹

Die Grenze zwischen der notierten kompositorischen und der nicht notierten interpretatorischen Schicht des Notentextes ist nicht nur sachlich nicht absolut festzulegen, sondern auch nicht bei jeder Musik gleichermaßen zu konkretisieren. Riemann versucht demnach, mit Grundregeln alle Anliegen der feineren Nuancierung zu einer Einheit zusammenzufassen. Riemann geht davon aus, dass trotz der Wiederholbarkeit der Ausführung und der verschiedenen Nachschöpfungen eines Werkes gewisse Grundregeln⁵³⁰ existieren, die gewissermaßen zu einem Naturgesetz des Ausdrucks führen. Diese Grundregeln bedeuten dabei nicht, dass sie immer gelten, sondern dass eine Abweichung bei einer besonderen Struktur des Notentextes durchaus möglich ist:

„Die verbreitetste von allen Vortragsregeln ist die, daß steigende Melodie crescendo, und fallende diminuendo gespielt wird. Das ist zwar eine Bauernregel, aber keine schlechte. In der Tat verbinden sich gewöhnlich die sämtlichen der Musik zu Gebote stehenden Steigerungsmittel: anwachsende Tonstärke (crescendo), Zunahme der Lebendigkeit (stringendo) und Aufschwung der Melodie, und desgleichen gehen auch die negativen Bildungen meist Hand in Hand: decrescendo, ritardando und fallende Melodie. Allein diese Kombination der Faktoren ist doch nicht die allein mögliche oder allein gerechtfertigte ... daß ein crescendo nach der Tiefe, weit entfernt, etwas Falsches, Naturwidriges zu sein, vielmehr als zwar minder häufige, doch der gegenteiligen vollkommen gleichberechtigte Kombination anerkannt werden muß. Die sich uns hier aufwerfende Frage ist nur: Wann ist bei fallender

⁵²⁹ Riemann, *Der Ausdruck in der Musik*, S. 45.

⁵³⁰ Vgl. Riemann, *Handbuch des Klavierspiels*, Berlin 1905, S. 69: „Künstler darf nur der heißen, der, wenn auch nicht selbst neue Werke zu schaffen, so doch die Werke der großen Meister durch verständnisvolle Interpretation nachzuschaffen weiß ... Diese höhere geistige Ausbildung hat auszugehen von allgemeinen Gesetzen des musikalischen Vortrags“.

Melodie das crescendo statt des diminuendo am Platze?⁵³¹.

Der Grund für ein Crescendo bei einer fallenden Melodie liegt oft in einer besonderen Struktur, in der durch metrische und harmonische Verhältnisse eine Abweichung von der Grundregel veranlasst wird. Die Ursache für die Abweichung im Zusammenhang mit den metrischen Verhältnissen besteht darin,

„daß eine Gipfelung der Melodie vor dem metrischen Schwerpunkte oft ein gleichfalls bereits vor dem Schwerpunkte beginnendes diminuendo veranlaßt oder daß umgekehrt ein stufenweises Weitersteigen über den Schwerpunkt hinaus aus das crescendo noch weiterzuführen zwingen kann“⁵³².

Die Stellen, die das Abweichen von der „natürlichen“ dynamischen und agogischen Gestaltung veranlassen, ergeben sich aus den harmonischen Strukturen. Auf dem Gebiet der Harmonie erscheint

„die Wegwendung von der Haupttonart, also die Modulation als positive und die Rückkehr, der Rückgang zur Haupttonart, die Rückmodulation als negative Bildung. Es ist nach allem vorausgegangenem nur natürlich, daß der positiven Harmonieentwicklung sich das crescendo nur eine lebendige, frische Nuancierung des Tempo gestellt, den Rückbildungen der Harmonie dagegen das diminuendo und ritardando. Nun erst verstehen wir vollständig, weshalb gewöhnlich die durch das Metrum bedingte Dynamik nur für die ersten kleinen Glieder des symmetrischen Aufbaues schlicht zur Geltung kommt. Bei den größeren, oft genug aber sogar auch schon bei den kleineren, macht die Harmonie gebieterisch ihre Macht geltend“⁵³³.

Riemann betont hier nochmals, dass das „natürliche“ Gesetz der Dynamikgestaltung auch durch die Besonderheiten der harmonischen Strukturen des Notentextes aufgelöst werden kann:

„Wie in der Melodie besonders auffallende Schritte (Ecken), so erfordern in

⁵³¹ Ebd., S. 88.

⁵³² Ebd., S. 89.

⁵³³ Ebd., S. 91.

der Harmonie alle auffälligen Akkorde, komplizierten Dissonanzen oder weiter ausholenden Harmonieschritte Akzentuation; nichts ist verkehrter als etwa einen schrill dissonierenden Akkord durch leichtes darüber hinwegspielen vertuschen zu wollen: ... Treten solche auffällige oder für die Modulation entscheidende Akkorde in unmittelbarer Nachbarschaft des Schwerpunktes auf, so veranlassen sie eine Verschiebung des Gipfels der Dynamik; für kleine Motive stellen sie die natürliche Dynamik auch wohl ganz auf den Kopf ... Ein gelindes Verweilen (agogischer Akzent) wird der Verdeutlichung der Dissonanzen in der Regel zustatten kommen⁵³⁴.

Riemann betrachtet diese Grundregeln nicht als ein stets anzuwendendes Gesetz, sondern als eine „gesunde Grundlage des Ausdrucks“⁵³⁵. Sie ist damit das Grundgesetz, das keine bestimmte und endgültige Anwendung verlangt und daher je nach dem besonderen Charakter einer Stelle modifiziert werden kann, wie das musikalische Tempo durch die metronomische Festlegung und die Tempomodifikation charakterisiert ist:

„Vielmehr müssen die kleineren Bildungen kenntlich bleiben und zwar eben vermittelt der dynamischen und agogischen Nüancierung. Anstatt daher alle Werte zu einem großen Gebilde mit durchgehendem crescendo aneinander-schließen zu lassen, wird vielmehr jedes Gebilde, das zu einem Vorausgegangenen in Symmetrie tritt, selbstständig nüanciert ... Im engsten Rahmen der Taktmotive ist die Agogik so zu gestalten, daß der leichten Zeit (d. h. der im Auftakt stehenden) etwas von ihrer Dauer abgezogen und der schweren etwas zugelegt wird (wofür der Name Tempo „rubato“ schon lange gebräuchlich ist).“⁵³⁶

Wenn die Ästhetik Riemanns durch die natürliche Verbindungsform geprägt wird, wenn die Kunst des Vortrags lediglich auf der „gesunde[n] Grundlage des Ausdrucks“ beruht und wenn anhand dieser Konstatierung

⁵³⁴ Ebd., S. 92.

⁵³⁵ Vgl. ebd., S. 76: „Dieses hochwichtige Mittel der Verdeutlichung der rhythmischen Natur der Motive (ohne durch die agogischen Nüancen) hat man früher allzuwenig beachtet ... Jetzt wissen wir, daß, soweit eine Phrase reicht, eine einheitliche dynamische und agogische Nüance (sei es ein crescendo oder diminuendo) anzuwenden ist; zum wenigsten ist das die gesunde Grundlage des Ausdrucks.“

⁵³⁶ Ebd., S. 72.

allgemein gültige Gesetze des musikalischen Denkens zwischen den Noten die Leistung des Ausführenden bestimmt wird, so würde der reproduzierende Künstler zum Automaten degradiert. Doch sieht Riemann selbst, dass eine allgemeine theoretische Erklärung aus der Struktur des Notentextes nicht einfach zu realisieren ist:

„Kombiniert man die verschiedenen Faktoren, welche ich einzeln kurz charakterisiert habe, die natürliche Dynamik für Steigung und Fall der Melodie und für die metrischen und rhythmischen Motive und Phrasen, die natürlichen Beschleunigungen und Hemmungen, welche durch harmonische, melodische und metrisch-rhythmische Rücksichten sich gebieten, so wird man im einzelnen Falle bereits regelmäßig Konflikte verschiedener Bestimmungen finden, die gegen einander kompensiert sein wollen und kompensiert werden müssen. Der musikalische Ausdruck ist also, selbst angenommen, daß die ihn bestimmenden Gesetze klar erkannt wären, doch nicht etwas Einfaches sondern sehr Komplizirtes.“⁵³⁷

In Riemanns Überzeugung, dass die Werke der Tonkunst auf musikalischen Gesetzen beruhen, dürfte deutlich geworden sein, dass das Wesentliche der aufführungspraktischen Grundsätze die Suche nach allgemeinen theoretischen Regeln ist, die wiederum Maßstab für die konkreten Erkenntnisse zu spezifischen Fragen der Interpretation sind. Obwohl Riemann dies in zahlreichen Analysen und bis ins Detail exemplarisch aufgezeigt hat, bleibt immer noch die Frage, ob und wie weit die musiktheoretisch formulierten Gesetze in der Praxis von den Ausführenden umgesetzt werden können. Diese Regeln vollziehen sich im Wesentlichen in einem objektiv greifbaren musikalischen Verhältnis. Aber in der subjektiv-quantitativen Differenzierung sowie in den agogischen Modifikationen des Rhythmus die richtigen Ausdrucksnuancen zu finden, wird immer Aufgabe des Ausführenden sein. Riemann fordert letzten Endes für wichtige Passagen eine relativ freie Agogik, indem er dies als Moment der Spontaneität und des notwendigen Freiraums des Interpreten ansieht:

„Es muß eben der Anfang derjenigen Note verlängert werden, welche den Schwerpunkt bildet ... Wie stark diese Verlängerungen sein dürfen, kann nicht

⁵³⁷ Riemann, *Der Ausdruck in der Musik*, S. 63.

allgemein gültig festgestellt werden: man kann sagen; jede Verlängerung, die als solche auffällt, ist zu stark; sie darf nur als lebenswahrer Ausdruck ins Bewußtsein fallen.⁵³⁸

Riemanns Phrasierungslehre

Riemann legte seine Phrasierungslehre in erster Linie als Entwurf gegen die „alte“ Akzent-Theorie von Moritz Hauptmann in seiner Schrift *Die Natur der Harmonik und Metrik* (Leipzig 1853) dar, die Riemann wegen ihrer den Anfangsakzent betonenden Tendenz ablehnte. Riemanns Kritik der alten Akzent-Theorie richtet sich gegen ein schematisches Festhalten an der an den ersten Takt gebundenen Akzentuierung. Grundlegende Voraussetzung für seine Phrasierung war die Theorie von J. J. de Momigny. Momigny wandte sich in seinem *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve* (Paris 1806) einer Systematik zu, in der „radikal die Ordnung: leicht=schwer als eigentliche Grundlage, als natürliche Form des Urmotives“⁵³⁹ aufgestellt worden ist. Er weist darauf hin, dass das Wesen des Taktmotives im natürlichen Bewegungszusammenschluss eines Voraufgehenden und eines Folgenden besteht. In seiner Theorie wird somit der ursprüngliche Takt als Auftakt zum Schwerpunkt des Taktbeginns gesehen und der volltaktige Beginn durch die unvollkommene Kadenz erreicht. Riemann knüpft in seiner Phrasierungslehre an diese Theorie an und versucht, die Feststellung der Phrasengrenzen und die Isolierung einzelner Sinnglieder in der analytisch-rationalen Auseinandersetzung zu klären, „bis auch der letzte Rest von Unbestimmtheit geschwunden und selbst die lebhafteste Figuration in kleinsten Notenwerten ihrer Struktur nach ganz durchschaut und ausgedeutet ist“⁵⁴⁰.

Wie Ludger Lohmann⁵⁴¹ erwähnt, setzt die allmähliche Auflösung der aus der Barockzeit überkommenen taktgebundenen Akzentuierung im späten 18. Jahrhundert ein. Eine der letzteren Tendenz zur Auflösung der klassischen Taktakzentuierung entsprechende Auffassung ist in der Be-

⁵³⁸ Riemann, *Handbuch des Klavierspiels*, S. 75.

⁵³⁹ Zit. nach Riemann, *Vademecum der Phrasierung*, Leipzig 1900, S. 11.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 14

⁵⁴¹ Ludger Lohmann, *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16-18. Jahrhunderts*, Regensburg 1990, S. 24.

merkung von Johann Abraham Peter Schulz zu sehen:

„Hiewieder wird am häufigsten in solchen Stücken gefehlet, wo die Phrasen in der Mitte des Takts, und zwar auf einer schlechten Zeit desselben anfangen; weil jeder gleich anfangs gewohnt wird, nur die guten Zeiten des Takts, auf welche die verschiedenen Accente des Gesangs fallen, vorzüglich zu marquiren, und die schlechten überhaupt gleichsam wie nur durchgehen zu lassen. Dadurch wird denn in solchen Fällen die Phrase zerrissen, und ein Theil derselben an die vorhergehende oder die darauf folgende angehängt, welches doch eben so widersinnig ist, als wenn man in einer Rede den Ruhepunkt vor oder nach dem Comma machen wollte.“⁵⁴²

Ihm folgte Türk, der die Taktakzentuierung nicht nur als eine Hervorhebung der metrischen Ordnung, sondern auch als eine Differenzierung der formalen Gliederung beschreibt:

„Jeder Anfangston einer Periode muß einen noch merklichern Nachdruck erhalten, als ein gewöhnlicher guter Takttheil. Genau genommen sollten selbst diese Anfangstöne mehr oder weniger accentuirt werden, je nachdem mit ihnen ein größerer oder kleinerer Theil des Ganzen anfängt; d. h. nach einem völligen Tonschlusse muß der Anfangston stärker markirt werden, als nach einer halben Kadenz, oder blos nach einem Einschnitte usw.“⁵⁴³

Im 19. Jahrhundert löste die klassische metrische Akzentuierung allmählich die vom Takt unabhängigen, mehr auf die expressive Spannung und Entspannung einzelner musikalischer Phrasen bezogene dynamische und agogische Gestaltung einerseits ab,⁵⁴⁴ andererseits hielten einige positivistisch orientierte Theoretiker noch im späten 19. Jahrhundert an der an den Anfangsakzent betonenden Tendenz fest, wie etwa Mathis Lussy in seinem *Traité de l'Expression musicale* (1874). Bei Lussy wird die erste Note eines Rhythmus stets mit einem Akzent hervorgehoben:

„Die Takte sind also zusammengesetzt aus 2, 3 oder 4 Schlägen oder Takt-

⁵⁴² Johann Georg Sulzer, Art. *Vortrag*, in: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, S. 705.

⁵⁴³ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, S. 336.

⁵⁴⁴ Vgl. Ludger Lohmann, a. a. O., S. 34

theilen; sie sind beim Vortrag durch eine stärkere Betonung erkennbar, welche der auf den ersten Takttheil fallenden Note gegeben wird, weshalb auch dieser erste Takttheil starker oder guter Takttheil heisst ... Um dem Takt die grösstmögliche Regelmässigkeit zu geben, markirt man ihn durch Bewegungen der Füsse oder Hände. Man nennt dies den Takt schlagen. Der starke Schlag oder Niederschlag soll zusammenfallen mit der ersten Note, welche auf den Taktstrich folgt: er bezeichnet den guten Takttheil.⁵⁴⁵

Während Lussy sich stark an die Akzent-Theorie anlehnt, forderte Riemann eine einseitige und strikt durchgeführte auftaktige Interpretation von Kompositionen, die durch den „Wechsel von Steigerung und Beruhigung“⁵⁴⁶ wirkt. Riemann zitierte den ihm wichtig erscheinenden Autor, der zur auftaktigen Theorie stand, A. B. Marx. Er verstand unter *Auftakt* „den Anfang eines Satzes mit einem Takt, dem der erste oder die ersten Taktteile oder ein oder einige Glieder des Anfangs fehlen“⁵⁴⁷. Damit meint Riemann, „dass am Ende ebenfalls ein unvollständiger Takt stehen muss, dem gerade so viel fehlt, als am Anfang steht“⁵⁴⁸. Riemann wandte sich mit seiner Konzeption, die jambische Auftaktigkeit zum Prinzip erhebt, gegen einen einseitig abtaktig akzentuierenden Vortragsstil:

„Der Auftakt ist weder ein unvollständiger, noch ein überkompletter Takt, sondern vielmehr ein mit einem leichten (schwach accentuierten) Tone beginnender Takt, ein Takt, durch den der Taktstrich mitten hindurchgeht ... Das in allen älteren Definitionen des Auftakts aufgestellte Gesetz, dass einem am Anfang des Tonstücks stehenden Auftakt ein am Ende stehender sich mit ihm ergänzender Takt zu entsprechen habe, ist durchaus nicht bindend, und es ist merkwürdig genug, dass die Komponisten sich diese häufig genug ganz unnötige Fessel so lange haben gefallen lassen. Es ist eine ganz irrige Ansicht, dass eine Art des metrischen Flusses durch ein ganzes Tonstück oder auch nur

⁵⁴⁵ Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale*, Paris 1874. *Die Kunst des musikalischen Vortrags. Anleitung zur ausdrucksvollen Betonung und Tempoführung in der Vocal- und Instrumentalmusik*, Übersetzung und Bearbeitung von Felix Vogt, Leipzig 1886, S. 21.

⁵⁴⁶ Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*, Hamburg und St. Petersburg 1884, S. 12.

⁵⁴⁷ Adolf Bernhard Marx, *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig 1839, S. 116, zitiert nach Riemann, *Präludien*, S. 72.

⁵⁴⁸ Riemann, *Präludien*, S. 72.

einen längeren Abschnitt eines solchen festgehalten werde.“⁵⁴⁹

Die folgende kritische Bemerkung Riemanns über die Accenttheorie deutet an, dass Riemanns Auftakttheorie an erster Stelle auf die verschiedenartige Dynamik zielt:

„Die bisher übliche Accent-Theorie kennt eine verschiedenartige Dynamik der auftaktigen und volltaktigen Form des zweitheiligen Taktes nicht; da sie auch von agogischer Schattirung und Sonderung der Motive durch Zeitgaben nichts weiss, so sind nach ihr beide Formen des zweitheiligen Taktes im Vortrag in keiner Weise verschieden.“⁵⁵⁰

Riemanns auftaktige Anschauungsweise aller musikalischen Bildungen bezieht sich im Wesentlichen auf die durchgehenden Schattierungen in der dynamischen Gestaltung des Crescendo und des Diminuendo. In diesem Zusammenhang weist Matthias Thiemel darauf hin, dass Riemanns Ausführungen ein Markstein der im späteren 19. Jahrhundert propagierten dynamischen Nachgestaltung sind, die sich um die Verdeutlichung größerer, über mehr als etwa nur acht Takte reichender Bewegungszüge bemüht.⁵⁵¹

Riemann betrachtete die Spielweisen des Crescendo und des Diminuendo als „die eigentlichen natürlichen Formen aller Tonverbindung“ und diese Binnendynamik des Motivs als „einen kleinen Organismus von eigenartiger Lebenskraft“⁵⁵². Wie Franz Kullak erwähnt, hält Riemann für wichtig dabei vor allem, dass „die eigenartige Lebenskraft dieser kleinen Organismen oder Motive in ihrer dynamischen Schattirung“ des Crescendo und Diminuendo besteht und dass „die dem Taktstrich folgende Note stets den Schwerpunkt des Motivs bildet, die abbetonten und inbetonten Motive als auftaktige anzusehen“⁵⁵³. In diesem Punkt ist Riemanns auftaktige Anschauungsweise besonders problematisch, da die abbetonten Motive auf

⁵⁴⁹ Ebd., S. 73.

⁵⁵⁰ Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik*, S. 14.

⁵⁵¹ Matthias Thiemel, *Tonale Dynamik. Theorie, musikalische Praxis und Vortragslehre seit 1800*, Berlin 1996, S. 90.

⁵⁵² Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik*, S. 11.

⁵⁵³ Franz Kullak, *Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1898, S. 50.

dem Höhepunkt die Steigerung abbrechen und den jeweils nächsten Höhepunkt ins Auge fassen, „um immer wieder neue Anläufe zu nehmen“⁵⁵⁴. Franz Kullak hat die Allgemeingültigkeit der Auftakttheorie angegriffen:

„Wenn einmal ein Musikstück mit einer auftaktigen Periode angefangen hat, so pflegt es auch (bis zu einer etwaigen rhythmischen Metabole) mit weiteren auftaktigen Perioden und Motiven fortzufahren, und die schülerhafte Gewohnheit, von Taktstrich zu Taktstrich, statt von einem rhythmischen Abschnitte zum andern zu üben, resp. zu denken, ist gewiss nicht zu befürworten“⁵⁵⁵.

Besondere Probleme würde die abbetonte Pause ergeben, und zwar, wenn die Betonung einer Phrase an einem Taktende steht und wenn nun am Ende eines Crescendo-Motivs statt des dynamischen Gipfelpunkts eine Pause eintritt. Riemann interpretiert diese Pause als eine „Innenpause“⁵⁵⁶ zwischen Auftakt und darauf folgendem Schwerpunkt und versucht, die zwei durch eine Innenpause deutlich getrennten Motive zu einem einheitlichen Motiv zu verbinden:

„Fasst man ... die Motive als abbetonte mit Ersetzung der dynamischen Hauptnote durch eine Pause, so fordert die natürliche Dynamik und Agogik eine durchgehende Steigerung bis zur Schlusspause, d. h. die durch das *sf* angedeutete Tonstärke wird ein wirkliches *forte*, und zwar kein plötzliches, sondern ein gewaltig erwachsenes, und gilt nicht nur für den vorletzten, sondern auch für den letzten Accord: die für die noch stärkere Hauptnote eintretende Pause ist dann ein plötzliches gewaltsames Unterdrücken.“⁵⁵⁷

Franz Kullak wandte sich gegen diese Interpretation:

„Wie leicht hätte sich Riemann diese gewaltsame Interpretation ersparen können, wenn er abbetonte Motive mit Taktstrichgrenze für zulässig würde

⁵⁵⁴ Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik*, S. 12.

⁵⁵⁵ Kullak, a. a. O., S. 60.

⁵⁵⁶ Riemann, *Vademecum der Phrasierung*, Leipzig 1900, S. 66.

⁵⁵⁷ Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik*, S. 143 und 157.

erachtet haben.“⁵⁵⁸

Kullak kritisiert zwar Riemanns Versuch, „unser ganzes Tonleben in die auftaktige Anschauungsweise einzuzwängen“, betrachtet es aber als Riemanns Verdienst, „das gesammte Vortragsleben unter das Zeichen des crescendo und diminuendo gestellt zu haben, gegenüber einer Anschauungsweise, die beim Vortrag unserer Tonwerke nur die vorgeschriebenen Vortragszeichen und keine anderen ausgeführt wissen will“⁵⁵⁹.

Die von Riemann geforderte auftaktige Auffassung der Phrasierung kann zwar oft ein wichtiger Hinweis für die Gliederung des musikalischen Gedankens sein, ist aber nicht allgemein gültig: Erstens können diese Regeln nicht alle im Satz wechselnden, begleitenden rhythmisch-metrischen Umstände erfassen, zweitens besteht die Gefahr, dass man damit gegen die Intentionen des Komponisten phrasiert. Drittens ist Riemanns Phrasierungslehre imstande, wie Ernst von Stockhausen es gesehen hat, das natürliche rhythmische Empfinden des Studierenden zu trüben.⁵⁶⁰ Riemann selbst betrachtet seine Phrasierungslehre nicht als allgemeingültigen Maßstab:

„Unmöglich kann es das Ziel meiner Darstellung sein, überall zweifellose Entscheidungen über die rechte Art der Phrasenbestimmung zu eruiren ... Ich bezweckte aber vielmehr nur, das metrisch-rhythmische Auffassungsvermögen derart fortzuentwickeln, daß ihm eine bestimmte Phrasierung Bedürfnissache wird.“⁵⁶¹

Carl Fuchs

Carl Fuchs, der als Pianist, Klavierlehrer und vor allem als Musikreferent der *Danziger Zeitung* von 1887 bis 1920⁵⁶² gewirkt hat, stand mit vielen

⁵⁵⁸ Kullak, a. a. O., S. 69.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 70-71.

⁵⁶⁰ Ernst von Stockhausen, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 2 (1886), S. 246, zitiert nach Michael Arntz, Hugo Riemann (1849-1919). *Leben, Werk und Wirkung*, Köln 1999, S. 241.

⁵⁶¹ Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik*, S. 263.

⁵⁶² Hugo Sočnik, Art. „Carl Dorius Johannes Fuchs“, in: MGG1, Bd. 4, Sp. 1077.

namhaften Persönlichkeiten seiner Zeit, u. a. mit Friedrich Nietzsche und Hugo Riemann, in Verbindung. Er pflegte seit 1872 mit Nietzsche im Briefwechsel eine fachkundig vertraute Beziehung, in dem er auch seine Wertschätzung der Phrasierungslehre Riemanns mitteilte. Fuchs nannte sein 1873 erschienenes Buch *Die Zukunft des musikalischen Vortrages und sein Ursprung* und schloss sich bereits im Untertitel *Studien im Sinne der Riemannschen Reform* Riemanns Vortragslehre an.

Nietzsches Einwendung gegen die Riemannsche Phrasierungslehre besteht darin, dass sich die schöpferische Einbildungskraft sowohl auf den Komponisten als auch den Interpreten bezieht, und dass die Möglichkeit, die ein Kunstwerk dem Interpreten bietet, nicht einseitig und auch nicht eindeutig ist:

„Was *Riemann* betrifft, so haben wir ernst genug darüber gesprochen, doch auch im gleichen Sinn, nämlich daß eine ‘phrasirte’ Ausgabe schlimmer ist als jede andere — nämlich als eine bösertige Schulmeisterei. Was ‘unrichtig’ ist, läßt sich in der That in zahllosen Fällen bestimmen; was richtig ist, fast nie. Die Illusion der ‘phraseurs’ in diesem Punkte schien uns außerordentlich. Die Grundvoraussetzung, auf die sie bauen, daß es überhaupt eine richtige, d. h. Eine richtige Auslegung giebt, scheint mir psychologisch und erfahrungsmäßig falsch. Der Componist, im Zustande des Schaffens wie des Reproduzirens, sieht diese feinen Schatten in einem bloß labilen Gleichgewicht, — jeder Zufall, jede Erhöhung oder Ermattung des subjektiven Kraftgefühls faßt bald größere, bald nothwendig engere Kreise als Einheiten zusammen. Kurz, der alte Philologe sagt, aus der ganzen philologischen Erfahrung heraus: *es gibt keine alleinseligmachende Interpretation, weder für Dichter noch für Musiker* (Ein Dichter ist absolut keine Autorität für den Sinn seiner Verse: man hat die wunderlichsten Beweise, wie flüssig und vag für sie der ‘Sinn’ ist —).“⁵⁶³

Fuchs geht davon aus, dass der Spielraum des Interpreten in hohem Maß von einer klaren und vernünftigen Phrasierung abhängig ist. Eine ideale Reproduktion bedeutet für Fuchs, alle Einzelheiten der Musik in geregelterm Umgang plastisch hervortreten zu lassen. Ein Hindernis dafür ist ein

⁵⁶³ Nietzsche am 26. 8. 1888 an Fuchs, *Briefe an Nietzsche*, in: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, München u. a. 1988, Bd. III/5, S. 400f. Anm., Kursivierung von der Verfasserin.

übertriebener Affekt des Interpreten:

„Welches denn auch die Begrenzung der Phrase, die Interpunktion, sei, ihr Vortrag ist in viel höherem Maaße an die metrischen Rücksichten gebunden, die in der Lehre von der Periode ihren Abschluss finden ... Alles dies aber: Perspektive, Ebenmaaß, Gleichgewicht, rechter Winkel, richtige Schwere, läuft im Vortrage — was ich Ihnen nicht zu sagen brauche — wider den Affekt, des Effektes Bruder, es verhindert die Vereinzelnung des Einzelnen, weist ihm agogisch und dynamisch das Maaß des ihm zukommenden Eigenlebens, also seiner Lebendigkeit an und ist somit Feind seiner Überlebendigkeit, die Sie von der Phrasierung fürchten.“⁵⁶⁴

Hieran anschließend geht Fuchs nun zur Objektivität des Textes über und nimmt das von Riemann angestrebte Ziel auf,

„die Textnotierung so weit zu verbessern, dass sie dem Componisten das denkbar vollkommenste Organ werde, seine ‘Meinung’ ... im Text verlässlich und so weit zu objectiviren, dass, um diesen Text künstlerisch schön und lebendig auszuführen, der Spieler keines weiteren Organes als des ihm von der Natur verliehenen Talentes bedürfte“⁵⁶⁵.

Fuchs sieht demnach die wirkliche Freiheit des musikalischen Vortrages in der Objektivität des Textes statt im „objektiven“ Vortrag begründet. Denn allein „ein redlich oder mit Offenheit verfasster Buchtext ... objectivirt wirklich die Meinung seines Verfassers, er kann und muss objectiv, d. h. als ein fertiges und vollständiges Objekt verstanden werden“⁵⁶⁶.

Er erkennt die objektive Fassung des Textes als Voraussetzung für die richtige Interpretation an und sieht das Richtige mit dem Schönen eng verbunden. Seine Vortragstheorie ist im Zusammenhang mit seiner Auffassung von der natürlichen Richtigkeit zu verstehen, die sich zum Schönen erhebt. Er geht davon aus, dass ein musikalisches Kunstwerk auf einem adäquaten und „richtigen“ Textverständnis beruht. Demnach sei es auf der

⁵⁶⁴ Fuchs am 31. 8. 1888 an Nietzsche, a. a. O., S. 283.

⁵⁶⁵ Carl Fuchs, *Die Zukunft des musikalischen Vortrages und sein Ursprung. Studien im Sinne der Riemannschen Reform und zur Aufklärung des Unterschiedes zwischen antiker und musikalischer Rhythmik*, Danzig 1884, S. 33.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 32.

höchsten Ebene der Interpretation nötig, dass man ganz die Meinung des Komponisten trifft, d. h., dass man nicht anders als metrisch richtig spielen muss. Fuchs setzt sich insofern mit den Fehlern auseinander, welche die Verständlichkeit des Vortrages und die Logik der Phrase stören. Er unterscheidet zwei Klassen von Fehlern,

„von denen man die eine als die der Fehler im höheren Sinne bezeichnen kann, weil sie den Notentext nicht direct verleugnen, sondern nur in der Art der Wiedergabe desselben liegen; die zweite Classe aber begreift die Fehler im niederen Sinne, welche Klänge einführen, die überhaupt nicht notirt sind.“⁵⁶⁷

Die Fehler der ersten Klasse sind folgende:

„I. 1) Falsche Abgrenzung der Phrasen und Motive.

2) Falsche Trennung der Phrasen und Motive (keineswegs identisch mit No.1.)

a. mangelhafte,

b. übertriebene, d. h. Vortrag von Phrasen-Gliedern als selbstständiger Phrasen.

3) Falsches Tempo

4) Mangel an Polychromie, d. h. an Verschiedenheit der Tonfärbung verschiedener gleichzeitig geführter Stimmen.

5) Plastische Unreinheit, d. h. mangelhafte Begrenzung und Beleuchtung der grösseren Theile der Stücke.“

Die Fehler der zweiten Klasse sind:

„II. 1) Diaphonische Unreinheit, d. h. falsche Beziehungen aus einem Stimmgange in einen anderen (oft auch identisch mit I. 4). Der Hals der Note macht den richtigen Sachverhalt, ausser in verwickelteren polyphonen Gebilden kenntlich, indem er nach oben oder unten gestrichen notirt ist.

2) Metrische Unreinheit, d. h. Undeutlichkeit oder Verletzung des Taktes, im Concertsaal nicht besonders selten, wiewohl sonst mehr Sache der Anfänger

...

3) Rhythmische Unreinheit: Mangel an Beobachtung der Notenwerthe, in

⁵⁶⁷ Ebd., S. 83.

vermeintlicher Freiheit besonders bei Sängern nicht seltener als bei ungeübten Spielern.

4) Akustische Unreinheit, am Clavier herbeigeführt durch falschen Pedalgebrauch ...

5) Materielle Unreinheit, d. h. offener Missgriff, am Clavier 'Vorbeischlagen' genannt, — der Fehler, den ganz vermeiden zu sollen musikalisch die selbstverständlichste und leider practisch doch die am schwersten zu erfüllende Forderung ist ...⁵⁶⁸

Diese Fehler haben einerseits mit dem Spiel falscher Töne, andererseits mit der falschen Betonung zu tun. Vor allem die Fehler, welche die Verständlichkeit des Vortrages und die Logik der Phrasen stören, treten stets in Verbindung mit der falschen Betonung auf. Fuchs sieht die Ursache der fehlerhaften Betonung in der menschlichen Natur; so resultieren alle Schwierigkeiten des Vortrages aus der Differenz zwischen der Natur des Künstlers und der des Menschen.

Otto Klauwell

Otto Klauwell, der sich als ästhetisch eingestellter Pädagoge um die universelle musikalische Bildung für die Musiklehrer bemühte, ist der Tradition der deutschen Romantik verpflichtet. Im Gegensatz zu den im Zeitalter des positivistischen Denkens aufgekommenen Vortragslehren, die so weit wie möglich die Richtigkeit des Vortrags durch Beachtung vielfältiger Regeln in den Vordergrund stellen, erläutert Klauwell in seinem 1883 erschienenen Werk *Der Vortrag in der Musik* die Grenzen der genauen sichtbaren Bezeichnung und die grenzenlose Modifikationsmöglichkeit geistigen Ausdrucks:

„Ein musikalisches Kunstwerk lebt nun einmal nicht das Leben einer Maschine, deren Theile in ihrer Beschaffenheit und ihrem gegenseitigen Aufeinanderwirken durch Worte und bildliche Zeichen auf's Genaueste veranschaulicht werden können, sondern es gleicht einem beseelten Organismus, dessen zum grossen Theil unberechenbare Lebensbedingungen nicht mit ei-

⁵⁶⁸ Ebd., S. 83- 84.

nem konkreten Massstab zu messen und demzufolge auch nicht durch sichtbare Zeichen zu versinnbildlichen sind.“⁵⁶⁹

In Klauwells Schrift erscheint der Begriff des Vortrags im engeren Sinne, etwa wenn Klauwell „den Kern der Sache“ des „vollendeten Vortrags“ auf die „gar nicht darstellbaren Anforderungen“ beschränkt, „welche in jeder Composition im grossen und kleinsten Massstabe unablässig an den Ausübenden gestellt werden. Die Kenntnisse und Erfüllung dieser versteckten Anforderungen dürfte daher die eigentliche, von der Technik unabhängige, Kunst des Vortrags ausmachen“⁵⁷⁰. Dabei reduziert er „die ganze Vortragsschwierigkeit“⁵⁷¹ auf „die beiden äusserlichen Momente richtigen Tempo's und richtiger Klangstärke“⁵⁷².

Durch diese notwendigen Abweichungen, welche nur zwischen den Zeilen zu lesen sind und nur durch die Kunst des Vortrags veranschaulicht werden können, eröffnet sich uns nach Klauwells Ansicht „ein Reichthum von Möglichkeiten und Mannigfaltigkeiten der mechanischen Darstellung, der mit der grenzenlosen Modifikationsfähigkeit geistigen Ausdrucks in genauestem Parallelismus stehen dürfte“⁵⁷³. Freilich sieht er die unberechenbare Kunst des Vortrags „nicht nur im Grossen und Ganzen, sondern im Kleinsten und Einzelnen“⁵⁷⁴, bestehen die Forderungen an den Spieler doch darin,

„diese Cardinaleigenschaften der einzelnen Töne in den ihnen für die einzelnen Stellen eines Stückes zukommenden Massen zum Ausdruck zu bringen, indem der Charakter und Inhalt der Composition als Summe dieser mannigfachen und ausserordentlich complicirten Beziehungen angesehen werden muss“⁵⁷⁵.

So mannigfaltig nun aber auch die Möglichkeiten der Darstellung sind, so ergibt sich laut Klauwell hierzu doch die Frage nach der richtigen und sinnentsprechenden Erfassung der einzelnen Töne in Bezug auf ihre Zeit-

⁵⁶⁹ Otto Klauwell, *Der Vortrag in der Musik*, Berlin und Leipzig 1883, S. 1.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 3.

⁵⁷¹ Ebd., S. 5.

⁵⁷² Ebd., S. 4.

⁵⁷³ Ebd., S. 4.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 4.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 4.

dauer und ihre Stärkegrade. Er sieht im Rahmen dieser Fragen nicht die Möglichkeit einer „absoluten“ Interpretation, sondern relativiert die ganze Problematik aus zwei Gründen. Der erste bezieht sich auf die Verschiedenheit des unterschiedlich gebildeten Geschmacks:

„Es handelt sich vielmehr darum, sich von der Richtigkeit und Selbstverständlichkeit jener Sätze gänzlich durchdringen zu lassen, um dann im steten Gefühle dieser Richtigkeit und unter beständiger stillschweigender, aber bewusster Anerkennung derselben dem individuellen künstlerischen Geschmacke auf's Neue die ihm gebührende völlige Freiheit zu gewähren.“⁵⁷⁶

Den zweiten sieht er in der Relativität der Vortragsbezeichnungen:

„Die allgemeinen vorgeschriebenen Bezeichnungen: *adagio*, *allegro*, *presto* u.s.w. einerseits, *piano*, *forte*, *fortissimo* u.s.w. andererseits, sind sämtlich relativ und müssen erst nach dem allgemeinen Charakter der darzustellenden Composition auf ihren bestimmten Werth präcisirt werden.“⁵⁷⁷

Klauwell weist mehrfach darauf hin, „dass bei einem so schwankenden Gegenstand, wie dem vorliegenden, von einer für alle Fälle bindenden Kraft der zu gebenden ‘Regeln’ nicht die Rede sein kann“⁵⁷⁸. In ähnlicher Weise problematisiert er die Suche nach dem passenden Mittel für das, was für das „Bezeichnen der so verschiedenartigen Abstufungen, Abschattungen und dynamischen Werthbestimmungen der einzelnen Töne oder Stimmen“ eine Art von in jedem Fall anzuwendendem Grundgesetz ist.

Obwohl Klauwell den musikalischen Vortrag im Zusammenhang mit „der grenzenlosen Modifikationsfähigkeit geistigen Ausdrucks“⁵⁷⁹ auffasst, geht er von der Existenz der „logischen Gesetze geistigen Ausdrucks“ aus, die „der Natur musikalischen Ausdrucks im Besonderen und dem menschlichen Auffassungsvermögen“⁵⁸⁰ entsprechen. Klauwell stellt nun die „logischen Gesetze“ für die Anwendung der „häufig bestimmteren

⁵⁷⁶ Ebd., S. 6.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 120.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 7.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 4.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 7.

Ausdrücke⁵⁸¹ auf. Ein wichtiges allgemeines Gesetz formuliert er in der Modifikation des Tempos, insofern jede steigende Bewegung sowie jedes Crescendo im Allgemeinen etwas zu beschleunigen, jede fallende Bewegung, sowie jedes Decrescendo etwas zögernd zu nehmen ist:

„Keine Regel ist so selbstverständlich wie diese, dass eine durch erhöhte Tonlage und vermehrten Stärkegrad zum Ausdruck gelangende Erhebung und Steigerung des Gedankens naturgemäss auch mit einer Steigerung des Tempo's verbunden sein wird und umgekehrt. Keine Regel kann aber so missbraucht und übertrieben werden, wie sie, da sich ihre Anwendung geradezu auf jeden Takt eines Tonstückes zu erstrecken scheint. Es sei daher hinzugefügt, dass der Grad ihrer Anwendbarkeit zu der Wichtigkeit der vorzutragenden Gedanken im richtigen Verhältniss stehen muss.“⁵⁸²

Die dynamische Gestaltung der fallenden Melodie eines Crescendo oder der steigenden Melodie eines Ritardando ist durchaus erlaubt, wenn

„Stellen nämlich von mehr harmonischem Charakter, deren immer mehr sich verdickende und verdichtende Tonmasse, in dem bisherigen Tempo zu ihrer Entfaltung keinen Raum mehr findend, eine Verbreiterung desselben gebieterisch zu fordern scheinen ... Umgekehrt wird zum Ausdruck des sich Verdünnenden und Verflüchtigen ein decrescendo in Verbindung mit einem accelerando sich geeignet erweisen.“⁵⁸³

Auch im Hinblick auf die harmonischen Strukturen der Partitur fordert er, dass vor Beginn der Reprise oder bei Rückkehr zur Hauptharmonie ein Ritardando anzubringen ist. Als möglichen Grund für eine Abweichung von dieser Regel nennt er die Besonderheiten einer Durchführung, die nach einem Kulminationspunkt unvermittelt in die Reprise führt:

„Ein Hauptbemühen des Spielers muss darin bestehen, dem Hörer das Eindringen in den Bau und den Organismus des vorzutragenden Stückes möglichst zu erleichtern und ihm zu diesem Zwecke vor Allem über die haupt-

⁵⁸¹ Ebd., S. 7.

⁵⁸² Ebd., S. 16.

⁵⁸³ Ebd., S. 18.

sächlichsten Orientierungspunkte desselben Aufklärung zu verschaffen ... Eine Ausnahme von diesen Regeln bilden solche Stücke, in denen die ganze schliessliche Entwicklung des Durchführungstheiles augenscheinlich nicht darauf abzielt, sich dem Anfangsgedanken allmählich wieder anzunähern, sondern nach Erklommung eines Höhepunktes sozusagen kopfüber in die Repetition hineinstürzt.“⁵⁸⁴

Klauwells Überlegungen gelten primär der Agogik in der Ausdehnung des Accelerando, des Ritardando und des Crescendo und des Diminuendo, welche Spielweisen er als die naturgemässe, typische musikalische Darstellung⁵⁸⁵ ansieht. Für wichtig erachtete Klauwell dabei vor allem, dass sich das Accelerando, Ritardando, Crescendo und Diminuendo stets so darstellen, dass der Vortrag bezüglich aller dynamischen Nuancen Deutlichkeit der Darstellung gewinnt. Er redet „hier nicht von der Deutlichkeit des Anschlags, der Figuren und Passagen, welches in das Gebiet der Technik gehört, sondern von der Deutlichmachung der Disposition, des Baues der Composition im Grossen wie im Kleinsten“⁵⁸⁶.

Als Beispiel erörtert Klauwell dann unter anderem den Vortrag der Klavierwerke Beethovens. In den allermeisten Fällen bedürfen die Klavierwerke Beethovens, besonders in rasch bewegten Sätzen, wegen des sich oft deutlich manifestierenden impulsiven Charakters starker dynamischer Kontraste. Beethoven bedient sich demnach ausser dem Crescendo und Diminuendo auch des Sforzandos, Fortepianos und Rinforzandos, damit die Intensität einer herausgehobenen Stelle deutlich hervortritt. Zur Charakteristik der Sforzati sagt Klauwell, dass sie nicht absolut festzulegen ist:

„Die Sforzato's sind je nach dem herrschenden Stärkegrad, der sie umgiebt, verschieden stark zu nehmen. Sind schon forte und piano in gewisser Beziehung relative Stärkebezeichnungen, indem sie vom allgemeinen Charakter des musikalischen Gedankens abhängig zu denken sind, so ist es das sforzato in jedem Sinne und drückt nur eine momentane dynamische Erhebung aus, welche selbstverständlich zu dem sonstigen Stärkegrade in ein bestimmtes Verhältniss zu setzen ist ... : die individuelle Behandlung der einzelnen

⁵⁸⁴ Ebd., S. 28.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 7.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 117.

Stimmen oder Töne je nach ihrer melodischen, rhythmischen oder harmonischen Bedeutung.⁵⁸⁷

In den meisten Fällen hat das Sforzato nur eine relative Stärkebedeutung, weil es von seinem musikalischen Charakter jedesmal anders bestimmt wird. Die Verschiedenheit und Modifikation des Stärkegrades werden „im zugleich Erklängen mehrerer Stimmen oder Töne erfordert“⁵⁸⁸. Bei Einzeltönen wird das Sforzato seit dem 19. Jahrhundert oft mit Rinforzato bzw. Rinforzando gleichgesetzt. Die Relativität dieser Bezeichnung bezieht sich besonders auf die Stellen, die mit zusätzlichen Akzentbezeichnungen versehen sind. Im Zeichen *sf* bedeutet das: Sforza mit darauf folgendem Piano, d. h. dass „das *sf* relativ, das *p* hingegen absolut“⁵⁸⁹ festzulegen ist. Nicht anders verhält es sich, wenn das *sf* im *ff* eintritt. Gleichfalls werden „die *crescendo*’s, *accelerando*’s, *rallentando*’s u. s. w. nicht im strengen Sinne kontinuierliche sein, wie bei kürzeren Stellen (da sie sonst vom Componisten bezeichnet werden könnten), sondern sie werden vorübergehend wohl durch Stellen von gleichmässiger Tempo- oder Stärkebeschaffenheit, ja sogar durch solche entgegengesetzten Charakters unterbrochen werden können“⁵⁹⁰.

Klauwell sieht die Hauptschwierigkeiten des Vortrags sowohl in der Relativität der Bezeichnung als auch in der genaueren Verwertung dieses allgemeinen Entwicklungsganges, der im Zusammenhang mit dem Geschmack der verschiedenen Epochen betrachtet werden muss. Ein besonders gutes Beispiel dafür ist der auffällige Unterschied zwischen der frühen und der späteren Schaffensperiode Beethovens, in der neue Ausdrucksmittel und -formen entwickelt wurden. Es ist bezeichnend, dass das Rinforzando von Beethoven in zwei Bedeutungen verwendet wird, wie Alfred Brendel festgestellt hat. In seinen frühen Werken wird es als kantabler Nachdruck auf einer oder mehreren Noten meist in lyrischer Umgebung benutzt, und tritt selten abrupt ein. In seinen späteren Werken bildet es das Signal zur Vorbereitung des dynamischen Höhepunkts im Verlauf eines Crescendos.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 72.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 72.

⁵⁸⁹ Alfred Brendel, *Nachdenken über Musik*, S. 37.

⁵⁹⁰ Klauwell, a. a. O., S. 123.

Nach Klauwells Vortragslehre besteht die Aufgabe des musikalischen Vortrags im Großen und Ganzen „in dem Herausarbeiten des in dem Kunstwerke vollständig Enthaltene“, aber entscheidend ist die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der interpretatorischen Aufgabe, die „je nach der Befähigung der Darsteller auch gelöst werden kann“⁵⁹¹. Er macht hier deutlich, dass es sich um drei Kriterien des musikalischen Kunstwerks handelt, nämlich die Unverkennbarkeit von Werkcharakter und Individualität des Interpreten sowie das Ergreifen des Hörers:

„Wie denn schon zwischen dem Sonatenstil Haydn’s und Beethoven’s, auch abgesehen von der gewaltigeren Individualität des letzteren, ein deutlich erkennbarer Unterschied hervortritt. Beethoven selbst wieder vertritt mit seiner einzigen Person eine ganze Epoche der Entwicklung ... So mannigfaltig nun aber auch die Möglichkeiten der Behandlung sind, welchen jene im Grundriss angedeutete Form bei der Hervorbringung grösserer Kunstwerke unterliegen kann, und so verschiedenartig diese letzteren demgemäss ausfallen mögen — den menschlichen Individuen zu vergleichen, welche alle den Menschentypus in irgendwelcher Modifikation zum Ausdruck bringen — so wäre es doch zwecklos und würde eine Aufgabe ohne Grenze sein, wollten wir allen diesen Möglichkeiten im Einzelnen nachzugehen suchen, in der Absicht, auch für sie im Besonderen die Maximen ihre entsprechender Darstellung aufzustellen. Dem einsichtsvollen Spieler muss es vielmehr genügen, jene Normallinien klar erkannt zu haben, um in beständiger Vergegenwärtigung derselben seinem Vortrag diejenige Fassung zu geben, die nicht allein dem sinnvollen und schönen Inhalt der Composition am meisten entspricht, sondern auch dem Hörer das Verständniss in der entgegenkommensten Weise zu ermöglichen geeignet ist.“⁵⁹²

Das Ergreifen des Hörers heißt jedoch nicht, dass der Vortrag gerade auf die Kategorie der „Rührung“ oder die Kategorie des „Sich-Versetzens“ im Sinne von Carl Philipp Emanuel Bach zielt. Vielmehr verhält es sich so, dass sich in der Vortragskunst ein tief greifender Paradigmenwechsel vollzieht: an die Stelle der „Werktreue“ tritt die Individualität der Inter-

⁵⁹¹ Ebd., S. 116.

⁵⁹² Ebd., S. 126-127.

preten⁵⁹³, die genauso viel in Anspruch nimmt wie diejenige der Komponisten. Seit dem 18. und vor allem 19. Jahrhundert lösen sich im Zuge des Historismus stets neue Interpretationen eines bedeutenden Werkes ab, die sich nicht allein auf „die Vermittlung der Idee des Werks“ richten, sondern mit dessen „künstlerischer Daseinsberechtigung“⁵⁹⁴ in Konkurrenz treten. Dass die Idee und die Menge des Nicht-Notierten, die den Charakter der Wiedergabe bestimmen, bei jeder neuen Interpretation in anderer Form erscheinen, kann für das Publikum jedes mal einen neuen Prozess des Erkennens, Erfassens und Begreifens bedeuten. Die Hauptforderung bei Klauwell lautet:

„Die musikalische Reproduktion hat aber nicht nur herauszuarbeiten, sie hat auch hineinzulegen.“⁵⁹⁵

⁵⁹³ Hans Pfitzner beklagt im Blick auf das ausgehende 19. Jahrhundert ein beginnendes „Überwuchern des Werkbegriffs der Ausführung über den des Werks“ und schildert die Situation im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts folgendermaßen: „Nun, vollständig neu war die zum Grundsatz gewordene Anschauung, man könne mit dem Werk machen, was man wolle, ja man müsse was anderes draus machen, wenn man ‘wer wäre’ — was sich ja auch in der hier sattsam behandelten, unsinnigen Beziehung des Wortes schöpferisch auf das Wiedergeben ausdrückte, als wäre das Werk noch gar nicht da. Wenn bislang immerhin noch dem Ausübenden die Frage natürlich war: ‘wie werde ich dem Werk gerecht’, so lautet die des ‘schöpferischen’ Wiedergebenden von heute: ‘was mache ich, daß das Werk ganz verschwindet und nur ich übrigbleibe’.“: Hans Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, in: *Gesammelte Schriften*, 3. Bd., Augsburg 1929, S. 185f.

⁵⁹⁴ Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk*, Laaber 1996, S. 13.

⁵⁹⁵ Klauwell, a. a. O., S. 116.

Mathis Lussy

Mathis Lussy als einer der positivistisch orientierten Autoren favorisierte mit seiner Schrift *Die Kunst des musikalischen Vortrags*, die unter dem Titel „*Traité de l'expression musicale*“ 1874 in Paris erschienen ist und 1886 von Felix Vogt in deutscher Übersetzung und Bearbeitung neu herausgegeben worden ist, eine wissenschaftliche Objektivierung des Vortrags. Vor diesem Hintergrund verstehen sich Lussys vielfältige Arbeiten auf den Gebieten des musikalischen Ausdrucks und der Rhythmik. Im Gegensatz zu Klauwells Vortragslehre, in der der individuelle Charakter des Vortrags eine große Rolle spielt, tritt bei Lussy die absolute Objektivität in den Vordergrund:

„Es gibt also nichts Willkürliches im Ausdruck, dessen Erscheinungen unter der Herrschaft eines Gesetzes stehen, wie alle Naturerscheinungen.“⁵⁹⁶

Lussy hat im Verlauf seiner langjährigen Studien die Überzeugung gewonnen, dass die Ursachen und Wirkungen des Ausdrucks nur auf der Struktur der musikalischen Phrasen, auf den Noten beruhen, und dass man sie also dort zu suchen hat:

„Dreissig Jahre lang habe ich die ersten Künstler unserer Zeit aufmerksam studirt, die Entwicklung ihrer Inspirationen verfolgt und mir die Noten und Wendungen gemerkt, welche mehr als andere ihr Gefühl in Anspruch zu nehmen und anzuregen schienen; ferner habe ich die verschiedenen Bezeichnungen und Accentuirungen verglichen, welche die bedeutendsten Lehrer, wie Moscheles, Benedict, Marmontel, Köhler, Hallé, Bülow u. A. in ihren Ausgaben der Werke Beethovens, Mozarts u.s.w. angegeben haben. In Folge dieser unausgesetzten Beobachtung und eingehender Studien konnte ich zur Ueberzeugung gelangen, dass unter identischen Umständen, das heisst, in gleichgeformten Stellen die Künstler identische Ausdrucksweisen hören lassen ohne weitere Unterschiede, als die, welche von der verschiedenen Zartheit ihres Gefühls und ihrer mehr oder minder grossen Virtuosität herrühren.“⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale*, Paris 1874. *Die Kunst des musikalischen Vortrags. Anleitung zur ausdrucksvollen Betonung und Tempoführung in der Vocal- und Instrumentalmusik*, Übersetzung und Bearbeitung von Felix Vogt, Leipzig 1886, S. 3.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 2.

Er betrachtet den musikalischen Ausdruck im Hinblick auf die Objektivierung des musikalischen Gedankens:

„Der musikalische Ausdruck ist die Manifestation der Eindrücke, welche die unregelmässigen, Tonart, Tongeschlecht, Takt und Rhythmus durchbrechenden Noten auf das Gefühl hervorbringen: er ist die Offenbarung der Kämpfe und Aufregungen, deren Sitz die Seele ist.“⁵⁹⁸

Da Lussy die Entstehungsgründe des Ausdrucks in der musikalischen Phrase sucht, wendet er sich gegen einige Autoren, die den Ausdruck in der Transzendierung der menschlichen Gefühle ins Übermenschliche und in der Lösung von der Realität durch Musik sehen:

„Ihrer Ansicht nach ist der Ausdruck etwas so Unbestimmtes, Flüchtliges, Ungreifbares, dass er nicht auf positive, wissenschaftliche Formeln zurückgeführt werden kann. Allerdings sind die Thatsachen, welche das musikalische Gefühl erwecken und anregen, flüchtig, jedoch nicht ungreifbar. Man empfindet nicht, was nicht existirt. Das Vorhandensein dieser Thatsachen bestätigt sich gerade durch die Eindrücke und Empfindungen, die sie hervorrufen. Sie müssen doch wohl eine materielle Realität besitzen und daher beobachtungsfähig sein, wenn sie vermögen, das Gefühl derart anzuregen und den Ausdruck aus demselben hervorzulocken.“⁵⁹⁹

Laut Lussys Vorstellung von der musikalischen Objektivität, die in der Idee der plastischen Ausprägung des musikalischen Ausdrucks begründet ist, stehen sich in der richtigen Wahl des Tempos

„zwei Schulen gegenüber, welche diametral entgegengesetzte Prinzipien vertreten. Die eine fordert ein gleichförmiges Tempo ohne Beschleunigung noch Verlangsamung; die andere ist im Gegentheil gewöhnt, in jedem Rhythmus und bei jedem Anlass zu eilen oder zu zögern ... Die Einen opfern das Einzelne dem Ganzen, die Anderen das Ganze dem Einzelnen.“⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ Ebd., S. 12.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 4.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 179.

Beim Vortrag geht es nach Lussy nicht um „den Ausdruck der Vollkommenheit des Mechanismus, den wunderbar genau beobachteten dynamischen Effekten aufzuopfern“, „sondern um ästhetische Thatsachen, welche das Gefühl anregen und lähmen“⁶⁰¹; „so muss der Vortragende seine Bewegung, sein Tempo je nach der Struktur der Komposition modifizieren“⁶⁰². Daraus folgt, „dass man hier wie überall das allgemeine Interesse mit dem Recht des Einzelnen vereinigen und eine richtige Mitte halten muss; dazu bedarf es des Urtheils und des Geschmacks“⁶⁰³.

In diesem Zusammenhang ist insoweit nochmals über die Tempomodifikation des 19. Jahrhunderts zu sprechen, als die rubatoartigen Modifikationen im Notentext einen eng begrenzten Spielraum für die Interpretation bedeuteten, in der die Tempi je nach dem besonderen Charakter einer Stelle gewählt werden können. Die im 19. Jahrhundert problematisierte Frage nach dem Verhältnis zwischen Tempo und den musikalischen Charakteren birgt die Frage nach der Objektivität in den Tempoangaben in sich. Die Schwierigkeit besteht in der „Unbestimmtheit der zur Bezeichnung des allgemeinen Tempos verwandten Ausdrücke“⁶⁰⁴, die meist durch die italienischen Termini und oft auch durch den Namen gewisser Kompositionsgattungen bezeichnet werden: Rondo, Menuett, Polonaise, Marsch u. s. w.⁶⁰⁵

„Die fremde Herkunft der italienischen Wörter, die angewandt werden und Nichtkenntniss ihrer ursprünglichen Bedeutung veranlassen neue Irrthümer. So nehmen einige das Wort Allegretto, Diminutiv von Allegro als dessen Verstärkung und geben es statt durch ein langsameres durch ein lebhafteres Tempo wieder. Die gleiche Verwirrung findet für das Wort Andantino, Diminutiv von Andante, schnelleres Andante bedeutend, statt und für andere mehr. Man füge zu diesen Uebelständen die Fehler hinzu, welcher von der Eile, mit der die Komponisten die Bezeichnung geben, und von der Nachlässigkeit herrühren, womit sie die Korrekturen des Druckes besorgen. Sie bilden sich oft ein, die Schnelligkeit, mit der sie ein bestimmtes Stück spielen, entspreche einer bestimmten metronomischen Ziffer und schreiben dieselben hin,

⁶⁰¹ Ebd., S. 180.

⁶⁰² Ebd., S. 183.

⁶⁰³ Ebd., S. 180.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 242.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 241.

ohne diese angenommene Uebereinstimmung verifiziert zu haben. Auch kann es vorkommen, dass der Komponist sich über den wahren Charakter seines Werkes täuscht und deshalb ein unpassendes oder ganz falsches Tempo vorschreibt.⁶⁰⁶

Doch die grössten Schwierigkeiten in der Ansetzung des Tempos liegen nicht in der Relativität der Tempozeichnungen und -begriffe, sondern in dem Tempoempfinden von Komponisten und Vortragenden, das einen großen Einfluss auf die Wahl der Tempi ausübt und dadurch dazu führt, „dass das allgemeine Tempo für ein Musikstück mehr oder weniger der Willkür des Komponisten und des Vortragenden anheimfällt“⁶⁰⁷. Aus diesen Gründen rät er den Komponisten, „die italienischen Ausdrücke ganz fallen zu lassen und sie zu ersetzen durch die Angabe genau und gewissenhaft abgewogener metronomischer Zahlen“⁶⁰⁸.

Es muss jedoch gefragt werden, ob die metronomische Festlegung die herkömmliche Tempobezeichnung vollkommen ersetzen kann. Die metronomisch bestimmten festen Tempi sind nur bedingungsweise, d. h. entsprechend dem Charakter eines Musikstückes zu bestimmen,

„da jede Kompositionsgattung ihre eigene charakteristische Struktur besitzt, welche natürlich ein eigenes Tempo nach sich zieht, so muss der Musiker sich mit allen Gattungen vertraut machen, um vom Tempo einer jeden durchdrungen zu sein. Er muss das Tempo der Tarantelle, des Galopps, des Marschs, des Boleros, des Menuetts, des Walzers u. s. w. kennen“⁶⁰⁹.

Lussys Tempoauffassung, welche die Abschaffung der unzulänglichen italienischen Tempobezeichnungen zugunsten der Metronomangaben fordert, lässt sich nur im Zusammenhang mit dem Charakter des Inhalts und der Situation verstehen:

„Oft nimmt das ausgelassenste, brillianteste Allegro plötzlich den träumerischsten, melancholischsten Charakter an. Man könnte es mit einem Renn-

⁶⁰⁶ Ebd., S. 243.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 244.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 251.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 253.

pferd vergleichen, das erschöpft auf einmal innehält und seinen Lauf verzögert, bald aber seinen wahnsinnigen Lauf wieder aufnimmt. Würde man wohl daran thun, an solchen Stellen ein gleichförmiges Tempo zu bewahren? Nein, diese Gleichförmigkeit würde die ganze Komposition der poetischen Wirkung berauben, indem sie dieselbe auf ein Prokrustesbett spannen würde.“⁶¹⁰

Diese Bezugnahme auf die Tempomodifikation lässt vermuten, dass das metronomisch bestimmte Tempo als eine Manifestation des Grundtempos zu verstehen ist, das an ganz bestimmten Stellen ein entsprechendes Rubato-Spiel zulässt, „um seiner [des Künstlers] Individualität Geltung zu verschaffen“⁶¹¹. Dies berührt auch die Frage nach der Freiheit der Empfindung und damit nach entsprechenden Abweichungen im Tempo, im Rhythmus und in der Dynamik, die konstitutive Bestandteile einer Interpretation sind, und die Frage, nach welchen Kriterien diese wahrhaftige von einer verkehrten Relation zwischen dem Notierten und dem Nicht-Notierten unterschieden werden kann. Lussy geht in dieser Frage davon aus, die subjektiven Freiheiten im Rahmen der Gesetze zu begrenzen:

„Die Freiheit der Interpretation hat übrigens ihre Grenze, wie alle Freiheiten, Grenzen, welche durch die Gesetze des Ausdrucks gezogen sind. Wenn die hier aufgestellten Gesetze die genaue Formel der Beziehungen zwischen dem Gefühl und den Ursachen der Phänomene des Ausdrucks sind, darf sich Niemand ihnen entziehen, ohne der Willkürlichkeit zu verfallen ... so können unsere Regeln in keinem Widerspruche mit ihrem Gefühle stehen“⁶¹².

⁶¹⁰ Ebd., S. 248.

⁶¹¹ Ebd., S. 6.

⁶¹² Ebd., S. 6.

Franz Kullak

Franz Kullak, der in Berlin als Klavierlehrer tätig war, bereicherte in seinen Ausführungen in *Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts* von 1898 die vortragsästhetische Ausdruckstheorie durch die Betrachtung mehrerer Vortragslehren, unter anderen von Anton Schindler, Hans von Bülow, Richard Wagner und Hugo Riemann. Im Vorwort machte er darauf aufmerksam, dass er mit der emphatischen Individualisierung der musikalischen Zeitgestaltung in der Interpretation nicht einverstanden ist:

„Mit der Vortragsweise, in welcher die Klavier- und Orchesterwerke unserer großen Tondichter heutzutage vielfach ausgeführt werden, kann ich mich nicht einverstanden erklären. Da ist ein hohles Pathos an die Stelle wahrer Gefühlsinnigkeit getreten; die langsamen Zeitmassen werden auf das Qualvollste verschleppt und selbst Allegro-Themen in langweiligster Breite gedehnt.“⁶¹³

Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die paradoxe Situation, dass einerseits im Notentext die Zahl und Art der Zusätze für Vortrag und Ausdruck, die Angaben zu Dynamik, Agogik und Tempo erheblich zunahmen, andererseits die Handhabung der Vortragelemente seitens der Interpreten immer willkürlicher wurde. Im Zusammenhang mit dieser Entwicklung wies Kullak vor allem auf die Schrift Richard Wagners *Über das Dirigieren* hin, worin Wagner die für das späte 19. Jahrhundert charakteristische paradoxe Situation erkennbar machte und den musikalischen Vortrag in „[seiner] [eigenen], schwärmerisch- [phantastischen] Individualität“⁶¹⁴ gestalten will, obwohl er als Komponist vom Interpreten das Gegenteil fordert. Er setzt sich dafür ein, „den sprechenden Ausdruck der Rede so sicher und scharf abzuwägen und zu bezeichnen, daß die Sänger nur nöthig haben sollten, in dem angegebenen Tempo genau die Noten nach ihrem Werthe zu singen“⁶¹⁵.

⁶¹³ Franz Kullak, *Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1898, S. 3.

⁶¹⁴ Kullak, a. a. O., S. 43.

⁶¹⁵ *Brief vom 8. 9. 1850 an Liszt*, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrag des Richard-Wagner-Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd.1-8, Leipzig 1967/1993, 3. Bd., S. 388.

Wagner erläutert in seiner Schrift die vorrangige Bedeutung einer „richtigen Tempowahl“ bei der Darstellung eines Musikwerkes. Das grundlegende Problem bei der angemessenen Zeitgestaltung liegt darin, dass das Tempo einerseits von der Intention des Komponisten, andererseits von der des Interpreten her bestimmt werden muss. Diese Umstände bergen die Problematik einer metronomischen Fixierung des Zeitmaßes und der Tempomodifikation in sich. Wagner geht in dieser Frage von Prämissen der nuancenreichen „Modifikation der Tempo’s“⁶¹⁶ aus und hält die nuancierten Bezeichnungen für die guten Musiker, welche das Tonstück richtig verstanden haben, für überflüssig:

„Will man Alles zusammenfassen, worauf es für die richtige Aufführung eines Tonstückes von Seiten des Dirigenten ankommt, so ist dies darin enthalten, dass er immer das richtige Tempo angebe; denn die Wahl und Bestimmung desselben lässt uns sofort erkennen, ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat oder nicht. Das richtige Tempo gibt guten Musikern bei genauerem Bekanntwerden mit dem Tonstück es fast von selbst auch an die Hand, den richtigen Vortrag dafür zu finden, denn jenes schließt bereits die Erkenntnis dieses letzteren von Seiten des Dirigenten in sich ein. Wie wenig leicht es aber ist, das richtige Tempo zu bestimmen, erhellt eben hieraus, dass nur aus der Erkenntnis des richtigen Vortrags in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaass gefunden werden kann. Hierin fühlten die alten Musiker so richtig, dass sie, wie Haydn und Mozart, für die Tempobezeichnung meist sehr allgemein hin verfahren: „Andante“ zwischen „Allegro“ und „Adagio“ erschöpft mit der einfachsten Steigerung der Grade fast alles ihnen hierfür nöthig Dünkende. Bei S. Bach finden wir endlich das Tempo allermeistens geradewegs gar nicht bezeichnet, was im echt musikalischen Sinne das Allerichtigste ist.“⁶¹⁷

Wagners Tempomodifikation geht weit über die Frage einer treffenden Tempowahl oder einer nuancenreichen Agogik hinaus. Sie führt in den innersten Kern musikalischer Interpretation überhaupt. Wagner war von einem engen, wesentlichen Zusammenhang zwischen der Tempogestaltung

⁶¹⁶ Richard Wagner, *Über das Dirigieren* (1869), in: Gesammelte Schriften und Dichtungen VIII, Leipzig o. J. (1902-1914), S. 356, zit. nach Franz Kullak, a. a. O., S. 30.

⁶¹⁷ Wagner, a. a. O., S. 274, zit. nach Franz Kullak, a. a. O., S. 24.

des Interpreten und dem Charakter der komponierten Musik überzeugt und neigte zu größerer Flexibilität und einer gemäßigten Tempogestaltung:

„Offenbar kann das richtige Zeitmaass nur nach dem Charakter des besonderen Vortrages eines Musikstückes bestimmt werden; um jenes zu bestimmen, müssen wir über diesen einig sein: die Erfordernisse des Vortrages, ob er vorwiegend dem gehaltenen Tone (dem Gesange), oder der rhythmischen Bewegung (der Figuration) sich zuneigt, diese haben den Dirigenten dafür zu bestimmen, welche Eigenthümlichkeit des Tempos er vorwiegend zur Geltung zu bringen hat.“⁶¹⁸

Ein Vergleich zeigte die Tempogestaltung des Allegros und Adagios:

„Dem Tempo adagio giebt der gehaltene Ton das Gesetz: hier zerfließt der Rhythmus in das sich selbst angehörende, sich allein genügende reine Tonleben ... Das Allegro kann, in einem zart verständigen Sinne, als das äusserste Ergebnis der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die bewegtere Figuration angesehen werden. Selbst im Allegro dominirt, bei genauer Beachtung seiner bestimmendsten Motive immer der dem Adagio entlehnte Gesang.“⁶¹⁹

Der Gedanke, dass Beethoven nicht nur Momente, sondern beträchtliche Teile seiner Kompositionen metrisch nicht objektiv quantifizierend fassen wollte und konnte, vertrug sich im Wesentlichen mit der Interpretationshaltung Wagners, die den musikalischen Charakter als zentrale interpretatorische Kategorie akzeptiert und damit einen entsprechenden agogisch nuancierenden Tempovortrag als konstitutiven Bestandteil einer Interpretation erfordert:

„Die bedeutendsten Allegro-Sätze Beethoven's werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche in einem tieferen Sinne dem Charakter des Adagio's angehört, und hierdurch erhalten sie die sentimentale Bedeutung, welche diese Allegro's so ausdrücklich gegen die frühere, naive Gattung derselben abstechen lässt! ... der eigentliche exklusive Charakter des Alleg-

⁶¹⁸ Wagner, a. a. O., S. 353, zit. nach Franz Kullak, a. a. O., S. 26.

⁶¹⁹ Wagner, a. a. O., S. 353, zit. nach Franz Kullak, a. a. O., S. 26 und S. 29.

ro's tritt bei Mozart, wie bei Beethoven, erst dann ein, wenn die Figuration über den Gesang gänzlich die Oberhand erhält, also wenn die Reaktion der rhythmischen Bewegung gegen den gehaltenen Ton vollständig durchgesetzt wird. Dies ist zumeist in den aus dem Rondeau gebildeten Schlusssätzen der Fall, wovon sehr sprechende Beispiele die Finale's der Mozart'schen Es dur- und der Beethoven'schen A dur-Symphonie sind. Hier feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermaassen ihre Orgien (!), und daher können auch diese Allegro-Sätze nicht bestimmt und schnell genug genommen werden.“⁶²⁰

Im Zusammenhang mit dem zitierten Text weist Kullak darauf hin, dass Wagner die Wörter „Cantilene“ und „Adagio“ offenbar synonym verwendet. „Der Missgriff, den Wagner hierbei begeht, besteht in der Identificirung zwischen Cantilene und Adagio.“⁶²¹ Weiterhin auf die Taktfreiheit Beethovens eingehend, erörtert Kullak: „Beethoven wird den Satz etwas *rubato* gespielt haben (wofür er sich auch eignet), mit seinem wundervollen *cantabile*.“⁶²² Diese synonyme Verwendung ist nach Kullak nur dadurch zu erklären, dass „der Charakter der Beethoven'schen Allegro's vielfach ein melodiöser [ist]; aber es giebt langsame, und es giebt feurige Melodien, und beide Arten können in einem Tonstück sehr gut alterniren, ohne dass die langsame dem Tonstücke ihren Charakter aufzuprägen nöthig hätte.“⁶²³

Bei Werken des 19. Jahrhunderts kommt es weniger auf ein einheitliches und absolut bestimmbares Tempo an als auf die Tempomodifikationen, die „zwischen den einzelnen Teilen eines Werkes und insbesondere zwischen den Abschnitten eines durchgehenden Satzverlaufes“⁶²⁴ gestaltet werden. Seit der Zeit Beethovens ist es dieser tempomodifizierende Typus, der in der Wahl des Tempos die Interpretensubjektivität fordert und auf den Charakter der Interpretation einen beträchtlichen Einfluss ausübt. Wagner unterscheidet hier „zwischen dem naiven Mozart'schen und dem sentimentalischen Beethoven'schen“⁶²⁵ tempomodifizierenden Typus, der nicht mit absolut bestimmbareren Tempogrößen verbunden ist und „willkürliche Va-

⁶²⁰ Wagner, a. a. O., S. 353, zit. nach Franz Kullak, a. a. O., S. 29-30.

⁶²¹ Kullak, a. a. O., S. 29.

⁶²² Ebd., S. 10.

⁶²³ Ebd., S. 29.

⁶²⁴ Hermann Danuser, *Musikalische Interpretation*, S. 54.

⁶²⁵ Kullak, a. a. O., S. 30.

rietäten des Zeitmaasses“⁶²⁶ erlaubt und gelangt zu der Feststellung:

„dass seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung eingetreten ist. Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben auseinander gehalten war, wird hier, wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetzten Formen, von diesen selbst umschlossen, zu einander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt. Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprechen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen, dass das Zeitmass von nicht minderer Zartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch jenes sich seiner Bewegung nach kundgeben soll, selbst es ist“⁶²⁷.

Wagner setzt in dem modifizierenden Typus auf das Gefühl und die „Extravaganzen der Vortragsfreiheit“⁶²⁸, indem er sich mit der musikgeschichtlichen Umgebung auseinandersetzt, in der er lebte. Im Gegensatz zu ihm akzeptiert Riemann ausschließlich eine Anschauungsweise, „die beim Vortrag unserer Tonwerke nur die vorgeschriebenen Vortragszeichen und keine anderen ausgeführt wissen will“⁶²⁹. Riemann wendet sich zwar gegen Moritz Hauptmanns Akzenttheorie; dennoch hat er dessen Ansichten über grundlegende Prinzipien der Metrik zur Kenntnis genommen: „Metrum wollen wir das stetige Maas nennen, wonach die Zeitmessung geschieht. Rhythmus die Art der Bewegung in diesem Maase.“⁶³⁰ Diese Theorie besagt — wenn man sie im Sinne Riemanns betrachtet —, dass die „Taktfreiheit“ und „Vortragsfinesse“, die „eigentliche Lebenskraft der kleinen Organismen oder Motive“⁶³¹ in einer metrischen Formation gefasst sind. Riemann sieht den „[vornehmsten] Zweck“ seiner Beethoven-Analysen darin, „die Form- und Regelverächter, die Verkünder einer schrankenlosen Willkür des Kunstschaffens ad absurdum zu führen“ Riemann bemüht sich in seiner Analyse der Klaviersonaten um den Erweis, dass jedes Element

⁶²⁶ Ebd., S. 38.

⁶²⁷ Wagner, a. a. O., S. 359, zit. nach Franz Kullak, a. a. O., S. 31.

⁶²⁸ Kullak, a. a. O., S. 43.

⁶²⁹ Ebd., S. 71.

⁶³⁰ Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig 1853, S. 223.

⁶³¹ Kullak, a. a. O., S. 54.

im „logisch notwendige[n] Müssen“ fassbar, nichts „jeglicher Willkür“⁶³² überlassen ist.

Tatsächlich stellte sich Wagner mit seinen extravaganten Tempomodifikationen in Gegensatz zur herkömmlichen Anschauung, die unter anderen durch Mendelssohn vertreten war. Otto Jahn äußerte sich in einem kritischen Bericht über die Leipziger Abonnements-Concerte 1853-54 folgendermaßen:

„Ein Grundschaden für alle Leistungen des Orchesters ist das Ueberhetzen der meisten Tempo's, welches — leider nach Mendelssohn's Vorgang — hier immer mehr um sich gegriffen hat ...“⁶³³

Wie weit diese Kritik berechtigt war, wird aus der Vorrede der Neu-Ausgabe des „*Rondo capriccioso*“ deutlich, die Bülow bei Aibl in München 1880 veranstaltet hat. Hans von Bülow berichtete über eine ihm im Jahre 1846 von Mendelssohn erteilte „mehrstündige Clavier-Lectiön“:

„Der Meister hielt vor Allem auf strenge Taktobservanz. Kategorisch verbot er jedes nicht vorgeschriebene Ritardando und wollte die vorgeschriebenen Verzögerungen auf das allergeringste Maass beschränkt haben... Endlich protestirte er auch gegen jene „prickende“ Unruhe, gegen das Abhetzen und Abjagen seiner Stücke durch Spieler, welche dem Vorwurfe sentimentaler Auffassung durch solch beschleunigtes summarisches Verfahren am sichersten zu begegnen glaubten. Hierbei müssen wir jedoch zugleich sehr entschieden markiren, dass seine zahlreichsten Zurufe beim Unterricht waren: nun flott, frisch, immer vorwärts, und dass die Tempi seiner Stücke meist von den heutigen Dirgenten viel zu langsam genommen werden.“⁶³⁴

Insofern scheinen die Tempomodifikationen Wagners in einem gewissen Übermaß an Ausdruck zu liegen und nicht in einer begrifflichen Objektivierbarkeit. Der dritte Bericht einer in der *Neuen Zeitschrift für Musik* er-

⁶³² Hugo Riemann, *Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, 3 Bde., Berlin 1918/19, 3. Auflage, Leipzig 1919, Bd. 1, Vorwort.

⁶³³ Kullak, a.a.O., S. 13.

⁶³⁴ Ebd., S. 21.

schienenen Reihe *Musikalische Briefe aus der Schweiz* befasst sich mit Wagners Ausdruckswillen bei der Dirigententätigkeit und geht hierbei von dem St. Gallener Konzert des Jahres 1856 aus:

„Vor allem trägt Wagner’s Art und Weise zu dirigiren außerordentlich viel bei, die Empfänglichkeit der Zuhörer für das Werk zu steigern; jene bezaubernde Gewalt und Sicherheit über die Ausführenden, die Begeisterung einer hohen Künstlerseele, die alles unwiderstehlich mit sich fortreibt bis in die höchsten Höhen des Entzückens ... Durch sein tiefes Verständniß Beethoven’s beim aufmerksamen Zuhörer mehr und mehr das Gefühl auszubilden, daß es schlechterdings so und nicht anders gedacht sein und klingen kann und muß — das ist Wagner’s künstlerisches, auf alle machtvoll wirkendes Erbtheil. Schon allein sein Programm zur ‘Eroica’ möchte man eine Symphonie in Worten nennen, beide, das Werk und sein Programm ergänzen sich durch die lebensvolle Darstellung.“⁶³⁵

Unter der wahren Taktfreiheit verstand Franz Kullak folgendes: Wer „das nöthige Mass der Taktfreiheit“ nicht auffindet, — „nun, der bleibe lieber, soweit die Vorschrift nicht entgegensteht, überhaupt immer fest im Takte!“⁶³⁶

⁶³⁵ *Musikalische Briefe aus der Schweiz*, in: NZfM. 46, 1857, S. 276, zit. nach Klaus Kropfinger, *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, Regensburg 1975, S. 48.

⁶³⁶ Kullak, a. a. O., S. 128.

IV. Schlussbetrachtung: Werktreue oder interpretatorische Freiheit?

Der musikalische Vortrag, der das Notenlesen und das Verstehen des objektiv gegebenen musikalischen Textes voraussetzt, ist unter dem Einfluss des Historismus seit dem 18. und vor allem 19. Jahrhundert mit der Frage der Autorschaft eng verbunden. Hier geht es darum, dass nicht der Komponist selbst seine eigenen Werke vorträgt. Die Bedeutung, die man der Interpretation zumisst, geht implizit stets von der Voraussetzung aus, dass das Nicht-Notierte bzw. Nicht-Notierbare einer musikalischen Komposition erst in der akustischen Realisierung zutage tritt. Bei Abweichungen in Tempo, Rhythmus, Dynamik, die der Individualität des Interpreten entsprechen, und die sich bei jeder neuen Interpretation in irgendeiner Form ergeben, geht es nicht nur um das Verhältnis zwischen „objektiver“ und „subjektiver“ Interpretation, sondern auch um die Neuheit einer Interpretation. Der Begriff des musikalischen Vortrags, mit dem das 19. Jahrhundert das Zentrum seines Denkens über das musikalische Kunstwerk und dessen charakteristische Erscheinungsweise bezeichnete, ist mit vielen Fäden an die Zeit seiner Entwicklung wie an die philosophisch geprägte Musikanschauung gebunden, die sich im späteren 18. Jahrhundert herausgebildet hat und in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Zuge des Vordringens und der sich schließlich entwickelnden Dominanz positivistischer Tendenzen eine Zäsur erreichte.

Die Fragen nach Inhalt und Geltung des Vortragsbegriffs waren demnach im Zusammenhang mit dem Werkbegriff zu erörtern, der um die Wende zum 19. Jahrhundert entscheidende Impulse erhielt, in der Musikgeschichtsschreibung fortlebte und damit einen bedeutenden Einfluss auf die Charakteristik der Vortragslehren ausübte.

Die Fragen nach dem musikalischen Kunstwerk und seiner Geltung in der Geschichte wurden demnach im Zusammenhang mit Hoffmanns, Hegels und Hanslicks Auseinandersetzung mit der Ästhetik dieses Zeitraums behandelt, wobei Hoffmann unter dem Einfluss von Wackenroder, Tieck und Jean Paul die metaphorische Begrifflichkeit in das Wesen der Kunst eingeführt hat. Und kein Geringerer als Hegel, der auf die Musikanschauung in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts einen

unmittelbaren und nachhaltigen Einfluss ausübte, stützte das theoretische Konzept der Vortragslehren und der Grundfragen der Interpretation. Hanslick setzte mit dem musikästhetischen Formalismus, der eine im Grunde polemische Distanzierung von der „verrotteten Gefühlsästhetik“ bedeutete, seine Ästhetik im allgemeinen Bewusstsein durch und bewirkte damit in der Mitte des 19. Jahrhunderts einen deutlichen Wendepunkt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehören die von Hanslicks Begriff des „rein Musikalischen“ und von Riemanns Prinzip der „musikalischen Logik“ ausgegangene strengere Tendenz und das positivistische und realistische Denken zu den vorherrschenden ästhetischen Prinzipien.

Das eigentliche Kardinalproblem „Notation und Interpretation“ wurde in seiner ganzen Bedeutung erst im 19. Jahrhundert gesehen und hängt unmittelbar mit den ästhetischen Grundbedingungen für das musikalische Kunstwerk zusammen, weil das Kunstwerk sich erst in der Ausführung eines Werks konstituiert und sich in den wiederholten Ausführungen desselben Werkes überhaupt erst entfaltet. Und

„jede Aufführung ... führt einige individuelle Abweichungen ein, die die einzelnen Aufführungen ein und desselben Werkes voneinander unterscheiden“⁶³⁷.

Gerade dieser Aspekt des Werks hat oft zu Grundsatzdiskussionen Anlass gegeben, besonders im 19. Jahrhundert zwischen den Verfechtern der „werkgetreuen“ und denen der „subjektiven“ Interpretation. Die wissenschaftliche Behandlung der Vortragskunst im 19. Jahrhundert führte von der umfassenden Vermittlung der Fertigkeit im Spiel eines Instruments oder in der Kunst des Gesangs zu einer Lehre von der Interpretation der Musik einzelner Komponisten oder gar einzelner Werke, die erst in Verbindung mit den Instrumentalwerken Beethovens an Bedeutung gewonnen hat und im gesamten Zeitraum des 19. Jahrhunderts mit seinem Namen und Werk verbunden ist. Dies ist sowohl in der geistigen Auffassung als auch in den technischen Schwierigkeiten der Beethovenschen Werke begründet, die nur bewältigt werden können,

„wenn man sie vollständig studiert und kennen lernt. Denn wenn auch ein

⁶³⁷ Zofia Lissa, *Über das Spezifische der Musik*, Berlin 1957, S. 180.

gewandter Spieler, mit Hilfe eines kundigen Rathgebers, ein einzelnes Tonstück bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit einlernen kann, so wird ihm doch jener Geist und eigenthümliche Humor, jene geniale Freiheit und das tiefe Gefühl für die Schönheiten fremd bleiben, welche in der Gesamtmass der Beethovenschen Compositionen verborgen liegen und daher gewissermassen den Schlüssel zu jedem einzelnen Werke geben.“⁶³⁸

Die Fragen nach Wesen und Inhalt des musikalischen Vortrags werden in zusammenhängenden Kategorien des Ausdrucks erfasst. Der Ausdruck ist eine Kategorie, die seit dem mittleren 18. Jahrhundert nicht nur auf der Ebene der Werkästhetik, sondern auch auf der Ebene des musikalischen Vortrags überaus intensiv diskutiert wurde. Ein zentrales Problem in diesem Zusammenhang ist die unüberwindbare Kluft zwischen dem musikalischen Ausdruck als Funktion der Kompositionsstruktur einerseits und als Kategorie des Vortrags andererseits. Die Grenze jedoch zwischen dem primären werkästhetischen und dem sekundären vortragsästhetischen Ausdruck ist im 19. Jahrhundert wegen der Genauigkeit und Häufung der Vortragbezeichnungen für Dynamik, Agogik, Artikulation und der expressiven Zeichen schwer zu bestimmen.

Im späteren 18. Jahrhundert spielt die Wirkungsästhetik, die durch „ein mehr oder weniger ausdrückliches Abrücken von den Einwirkens-Vorstellungen und -Idealen der barocken Affektenlehre samt ihren empfindungs- und gefühlsästhetischen Nachzüglern“⁶³⁹ charakterisiert ist, eine bedeutende Rolle. Damit zielt die Kategorie des musikalischen Vortrags im 18. Jahrhundert in erster Linie auf eine publikumsbezogene Darbietungsweise, worunter man den „rührenden“ Vortrag verstand, der auf der Darstellung der einzelnen Affekte beruht. Anders dagegen setzt die musikalische Vortragstheorie des 19. Jahrhunderts, die werkspezifisch gebunden ist, den Sinn und die innere Gesetzmäßigkeit eines Werkes voraus.

Im 19. Jahrhundert ist zwar der kunsttheoretische Aspekt der Wirkung im

⁶³⁸ Carl Czerny, *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement. (oder 4. Theil) zur großen Pianoforte-Schule op. 500, Wien o. J. (ca. 1846).*

⁶³⁹ Fritz Reckow, „Wirkung“ und „Effekt“. *Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik*, in: *Musikforschung* 33, S. 1-36, Jahrgang, 1980, S. 10.

Zusammenhang mit der Gefühlsästhetik geblieben, die Hanslick „verrottet“ nannte, aber im Zuge der Etablierung der Autonomieästhetik im 19. Jahrhundert vollzog sich die Bildung einer werkästhetischen Tradition, welche die eigentliche Wirkung der Musik in der Struktur des Werktextes sucht. Diese Anschauung spiegelt sich besonders darin, dass immer mehr Vortragselemente in die Kompositionsstruktur wandern. Das gilt auch für die Bedeutung der Anweisung „espressivo“, das seit Beethoven eine erhöhte Freisetzung der Subjektivität des Interpreten forciert hat, um individuelle und subjektive Geistigkeit in stärkerem Maße zur Geltung zu bringen.

Im Wesentlichen ist der Begriff des Vortrags im 19. Jahrhundert durch das Spannungsverhältnis zwischen dem positivistisch-wissenschaftlichen Denken und der romantischen Tradition charakterisiert. In der Subjektivierung des Ausdrucks wird das schöpferische Individuum in den Mittelpunkt der Kunstbetrachtung gerückt. Dementsprechend steht die Interpretation stets im Spannungsfeld der Treue zum Werk und der Individualität des ausführenden Künstlers, die unterschiedliche Darstellungen ermöglicht. Die Interpretationskultur im 19. Jahrhundert kann vor allem als gelungene Vereinigung der beiden Tendenzen bezeichnet werden: die enge Bindung an die Intentionen der Komponisten und die Forderung nach individueller künstlerischer Aussage treffen in einer Darbietung zusammen, die in erster Linie den Geist des Werkes zu offenbaren sucht.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Apel, August: *Musik-Poesie*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 8(1806), Sp. 450.
- Avison, Charles: *An Essay on Musical Expression*, London 1752, Reprint New York 1967.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* 1. und 2. Teil, Berlin 1753 und 1762.
- Beethoven, Ludwig van: *Sämtliche Briefe*. Krit. Ausg. mit Erläut. v. Alfr. Chr. Kalischer, Berlin u. Leipzig 1906.
- Bekker, Paul: *Beethoven*, Berlin und Leipzig 1911.
- Brendel, Franz: *Neue Zeitschrift für Musik* 26, Leipzig 1847.
- Ders.: *Die Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart. 32 Vorlesungen*, Leipzig 1851, erw. Neuausg. ed. R. Hövker, Leipzig 1906.
- Ders.: *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft*, Leipzig 1854.
- Crelle, August Leopold: *Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag. Für Fortepiano-Spieler, zum Theil auch für andere ausübende Musiker*, Berlin 1823.
- Czerny, Carl: *Vom dem Vortrage*, Wien 1839, Dritter Teil der Pianoforte-Schule op. 500, Faksimile-Nachdruck, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Ulrich Mahlert, Wiesbaden 1991.
- Ders.: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, Wien 1842, hrsg. und kommentiert von Paul Badura-Skoda, Wien 1963.
- Ders.: *Erinnerungen aus meinem Leben*, hrsg. von Walter Kolneder (=Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 46), Baden-Baden 1968.
- Ders.: *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement (oder 4. Theil) zur großen Pianoforte-Schule op. 500, o. J. (ca. 1846)*.

- Ders.: *Systematische Anleitung zum Fantasieren-Schule auf dem op. 200*, Wien ca. 1829.
- Fink, Gottfried Wilhelm: *Rezension. Ästhetik der Tonkunst von Ferdinand Hand*, in: *Cäcilia* 21, Mainz 1842, S. 180-210.
- Forkel, Johann Nikolaus: *Ankündigung des akademischen Winter-Concert von Michaelis 1779 bis Ostern 1780; Nebst einer Anzeige seiner damit in Beziehung stehenden Vorlesungen über die Theorie der Musik*, Göttingen 1779.
- Fuchs, Carl: *Die Zukunft des musikalischen Vortrages und sein Ursprung. Studium im Sinne der Riemannischen Reform und zur Aufklärung des Unterschiedes zwischen antiker und musikalischer Rhythmik*. In zwei Teilen, Danzig 1884.
- Fürstenau, Anton Bernhard: *Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-praktischer Beziehung*, op. 138, Leipzig ca. 1844.
- Gottsched, J. Ch.: *Ausführliche Redekunst*, 5. Teil, *Vom guten Vortrage einer Rede überhaupt*, in: MGG. Bd. 14, S. 16.
- Guthmann, Friedrich: *Methodik des Clavier- und Pianofortespiels*, Nürnberg und Leipzig 1805.
- Hand, Ferdinand: *Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1837, 2. Auflage, Jena 1841.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, Nachdruck Darmstadt 1965.
- Ders.: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869.
- Ders.: *Die moderne Oper*, 1. Bd, *Kritiken und Studien*, Berlin 1875, 3. Auflage 1877.
- Hauptmann, Moritz: *Die Natur der Harmonik und Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig 1853.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*, hrsg. von Friedrich Bassenge, Frankfurt a. M. 1965.
- Helmholtz, Hermann von: *Die Lehre von den Tonempfindung physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863.
- Ders.: *Populäre wissenschaftliche Vorträge*, 2. Heft, Braunschweig 1871.
- Hoffmann, E. T. A: *Alte und neue Kirchenmusik*, 12. Bd., in: E. T. A. Hoffmann, *Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher*. Gesamtausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Walter

- Harich, Weimar 1924, Bd. 12.
- Ders.: *Schriften zur Musik*, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1963.
- Hummel, Johann Nepomuk: *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianoforte-Spiel*, Wien 1828, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Andreas Eichhorn, Straubenhardt 1989.
- Karasowski, Maurycy: *Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe*, Dresden 1877, 3. Auflage 1881.
- Kastner, Emerich/ Kapp, Julius (Hg.): *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, Leipzig 1923. Nachdruck 1975.
- Kiesewetter, Georg Raphael: *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*, Leipzig 1834, 2. Auflage 1846.
- Klauwell, Otto: *Der Vortrag in der Musik. Versuch einer systematischen Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels*, Berlin und Leipzig 1883.
- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802. Faksimile-Nachdruck Hildesheim 1964.
- Kullak, Franz: *Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1898.
- Lenz, Wilhelm von: *Die großen Pianofortevirtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft, Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*, Berlin 1872.
- Listenius, Nikolaus: *Musica*, Wittenberg 1537.
- Liszt, Franz: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Lina Ramann, Leipzig 1880-83, I. Bd., *Friedrich Chopin*.
- Marx, Adolf Bernhard: *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig 1839, 9. Auflage 1875.
- Ders.: *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, Berlin 1863.
- Ders.: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* 4 Bde., Leipzig 1837, 3. Auflage 1857.
- Ders.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855.
- Ders.: *Über die Anforderungen unserer Zeit an musikalische Kritik, in besonderem Bezuge auf diese Zeitung, Berliner Allgemeine*

- musikalische Zeitung* 1824, S. 3b.
- Mattheson, Johann: *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck Kassel 1954 (Documenta musicologica 5).
- Lussy, Mathis: *Die Kunst des musikalischen Vortrags. Anleitung zur ausdrucksvollen Betonung und Tempoführung in der Vokal- und Instrumentalmusik*. Nach der fünften französischen und ersten englischen Ausgabe von Lussy's *Traité de l'Expression musicale* mit Autorisation des Verfassers übersetzt und bearbeitet von Felix Vogt, Leipzig 1886.
- Müller, Wilhelm Christian: *Versuch einer Ästhetik der Tonkunst im Zusammenhang mit den übrigen schönen Künsten nach geschichtlicher Entwicklung*, Leipzig 1830.
- Nägeli, Hans Georg: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen 1826.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, München u. a. 1988, Bd. III/5.
- Pfützner, Hans: *Werk und Wiedergabe*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Augsburg 1929.
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Faksimile-Nachdruck mit einer Einführung von Barthold Kuijken, Wiesbaden 1988.
- Reichardt, Johann Friedrich: *Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays*, hrsg. von G. Herre und W. Siegmund-Schultze, Leipzig 1976.
- Riemann, Hugo: *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Berlin und Stuttgart 1901.
- Ders.: *Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, 3 Bde., Berlin 1918/19, 3. Auflage, Leipzig 1919, Bd. 1.
- Ders.: *Der Ausdruck in der Musik*, (= Sammlung musikalischer Vorträge, hrsg. von Paul Graf Waldersee, Nr. 50), Leipzig 1882, 5. Auflage, 1900, S. 43-64.
- Ders.: *Handbuch des Klavierspiels*, Berlin 1905.
- Ders.: *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882, bearbeitet von W. Gurlitt, 12. Auflage, Sachteil, Mainz 1967.

- Ders.: *Vademecum der Phrasierung*, Leipzig 1900.
- Ders.: *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*, Hamburg und St. Petersburg 1884.
- Ders.: *Katechismus der Musik-Ästhetik*, Leipzig o. J.
- Rubinstein, Anton: *Die Musik und ihre Meister*, Berlin u. Leipzig 1909.
- Schilling, Gustav: *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik. Ein Lehr-, Hand- und Hilfsbuch für Alle, die auf irgend eine Weise praktisch Musik treiben, Künstler oder Dilettanten, Sänger oder Instrumentalisten, Lehrer und Schüler*, Kassel 1843.
- Ders.: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1835.
- Schindler, Anton: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, Nachdruck Hildesheim 1969.
- Schulz, Johann Abraham Peter: Artikel „Vortrag“, in: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1794, IV. Band, Faksimile-Nachdruck Hildesheim 1970, S. 699ff.
- Schumann, Robert: *Aus dem Leben eines Künstlers. Phantastische Symphonie in 5 Abtheilungen von Hector Berlioz*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1835), S. 50.
- Ders.: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Heinrich Simon, Leipzig 1888.
- Spohr, Louis: *Lebenserinnerungen*, hrsg. von Folker Göthel, Tutzing 1968.
- Ders.: *Violinschule*, Wien 1832.
- Strawinsky, Igor: *Musikalische Poetik. Schriften und Gespräche I*, mit einer Einleitung von Wolfgang Burde, Darmstadt 1983.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1794. Faksimile-Nachdruck Hildesheim 1967-1970.
- Thibaut, Anton Friedrich Justus: *Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1825, Nachdruck Darmstadt 1967.
- Türk, Daniel Gottlieb: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig und Halle 1789, Faksimile-Nachdruck der Erstausgabe mit kritischen Anmerkungen von Erwin R. Jacobi, Kassel 1962.

- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*, in: *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg, neu hrsg. von L. Schneider, Heidelberg 1967.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrag des Richard-Wagner-Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 1-8, Leipzig 1967-1993, Bd. 3.
- Wagner, Richard: *Über das Dirigieren* (1869), in: Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 8.
- Wegeler, F. G und Ries, F: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838.
- Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Nachdruck Leipzig 1955.
- Wendt, Amadeus: *Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt*, Leipzig 1831, S. 374.
- Wieck, Friedrich: *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1858.
- Wendt, Amadeus: *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung*, Göttingen 1836.
- Wies: *Allgemeine musikalische Zeitung* XLVII/4, 22. 1. 1845, Sp. 49-54.

Sekundärliteratur

- Berrsche, Alexander: *Trösterin Musika. Gesammelte Aufsätze und Kritiken*, München 1942.
- Blaukopf, Kurt: *Symphonie, Konzertwesen, Publikum*, in: *Die Welt der Symphonie*, hrsg. von Ursula von Rauchhaupt, Hamburg 1972, S. 9-16.
- Ders.: *Werktreue und Bearbeitung. Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks*, Karlsruhe 1968.
- Blume, Friedrich: Art. *Romantik*, in: MGG1, Bd. 11, Sp. 785-845.
- Ders.: Art. *Hanslick*, in: MGG1, Bd. 5, Sp. 1482-1493.
- Brendel, Alfred: *Nachdenken über die Musik*, München 1977.
- Brenning, Ulrike: *Die Sprache der Empfindung. Der Begriff Vortrag und die Musik des 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998.
- Budde, Elmar: *Der Tact ist die Seele der Musik. Einige Anmerkungen über vergessene Selbstverständlichkeiten*, in: *Festschrift Hans-Peter Schmitz zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Eichhorn, Kassel u. a. 1992, S. 43-51.
- Curjel, Hans: *Espressivo und objektivierter Ausdruck*, in: Hans Curjel: *Synthesen. Vermischte Schriften zum Verständnis der neuen Musik*, Hamburg 1966, S. 149-54.
- Dadelsen, Georg von: *Es gibt keine schlechte Musik, es gibt nur schlechte Interpretation*, in: *Musik-Edition-Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, Hrsg. von Martin Bente, München 1980, S.125-132.
- Ders.: *Robert Schumann und die Musik Bachs*, AfMw XIV (1957), S. 46-59.
- Dahlhaus, Carl: *Der Dirigent als Statthalter*, in: *Melos. Neue Zeitschrift für Musik* 137, 1976, S. 370ff.
- Ders.: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel und München 1978.
- Ders.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), Laaber 1980, 2. Auflage 1989.
- Ders.: *Interpretation und Aufführungspraxis*, in: *Melos. Neue Zeitschrift für Musik*, 4. Band, Mainz 1978, S. 374.
- Ders.: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988.
- Ders.: *Über die Bedeutung des nicht Notierten in der Musik*, in: *Musicae*

- Scientiae Collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag, hrsg. von Heinrich Hüschen, Köln 1973, S. 83-87.
- Ders.: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967.
- Ders.: *Das »Verstehen« von Musik und Sprache der musikalischen Analyse*, in: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, hrsg. von P. Faltin und H.-P. Reinecke, Köln 1973, S. 37-47.
- Ders.: *Musik und Romantik*, in: *Musik, Edition, Interpretation*, hrsg. von Martin Bente, München 1980. S. 133-141.
- Danuser, Hermann und Keller, Christoph (Hg.): *Aspekte der musikalischen Interpretation*. Sava Savoff zum 70. Geburtstag, Hamburg 1980.
- Ders.: *Musikalische Interpretation* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 11), Laaber 1992.
- Ders.: Art. *Interpretation*, in: MGG2, Sachteil Bd. 4, Sp. 1053-1069.
- Ders.: Art. *Vortrag*, in: MGG2, Sachteil Bd. 9, Sp. 1817-1836.
- Ders.: *Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie*, in: *Musik befragt — Musik vermittelt*. Peter Rummenhüller zum 60. Geburtstag, hrsg. von Thomas Ott und Heinz von Loesch, Augsburg 1996, S. 75-90.
- Doflein, Erich: *Historismus in der Musik*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 9-41.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik verstehen*, München 1995.
- Ders.: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977.
- Ders.: *Theorie der ästhetischen Identifikation. Zur Wirkungsgeschichte der Musik Beethovens*, in: AfMw, XXXIV (1977), S103-116.
- Ders.: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Wiesbaden 1972, 2. Auflage, Laaber 1994.
- Ders.: *Musik als Tonsprache*, in: AfMw 18 (1961), S. 73-100.
- De Ruiter, Jacob: *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740-1850*, Stuttgart 1989.
- Ehrlich, Heinrich: *Die Musik-Ästhetik in ihrer Entwicklung von Kant bis*

- auf die Gegenwart*. Ein Grundriss, Leipzig 1882.
- Eichhorn, Andreas: *Zur Theorie des musikalischen Vortrags zwischen 1750 und 1850*, in: Festschrift. Hans-Peter Schmitz zum 75. Geburtstag, hrsg. Von Andreas Eichhorn, Kassel u. a. 1992, S. 63-80.
- Engel, Hans: *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927.
- Erpf, Hermann: *Spieltechnik, Virtuosität und Artistik in der Musik* (1950), in: Tagesfragen des Musiklebens. Rundfunkreferate, Aufsätze, Ansprachen, Stuttgart 1957, S. 21-24.
- Fellerer, Karl Gustav: *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts*, I. Bd.: *Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1984.
- Ders.: Art. *Caecilianismus*, in: MGG. Bd. 2, Sp. 621-626.
- Ders.: *Werk — Edition — Interpretation*, in: *Musik — Edition — Interpretation*, hrsg. von Martin Bente, München 1980. S. 180-192.
- Finscher, Ludwig: *Zum Begriff der Klassik in der Musik*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft XI* (1966), Leipzig 1967, S. 9-33.
- Ders.: *Historisch getreue Interpretation — Möglichkeiten und Probleme*, in: *Alte Musik in unserer Zeit (=Musikalische Zeitfragen XIII)*, hrsg. von Walter Wiora, Kassel und Basel 1968, S. 25-34.
- Forchert, Arno: „*Klassisch*“ und „*romantisch*“ in der *Musikliteratur des frühen 19. Jahrhunderts*, in: *Musikforschung* 31 (1978), S. 405-425.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960.
- Geck, Martin: *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967.
- Georgiades, Thrasybulos: *Musik und Sprache*, Berlin u. a. 1954.
- Goebels, Franzpeter: Art. *Wieck*, in: MGG1, Bd. 14, Sp. 586-588.
- Gottschewski, Hermann: *Die Interpretation als Kunstwerk*, Laaber 1996.
- Hammerstein, Reinhold: *Musik als Komposition und Interpretation*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XI. Band, Stuttgart 1966, S. 1-23.
- Heister, Hanns-Werner: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, 2 Bde., Wilhelmshaven 1983.
- Henneberg, Gudrun: *Idee und Begriff des musikalischen Kunstwerks im Spiegel des deutschsprachigen Schrifttums der ersten Hälfte des 19.*

- Jahrhunderts*, Tutzing 1983.
- Hoffmann-Erbrecht, Lothar: *Das Klavierkonzert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, hrsg. von W. Arlt, E. Lichtenhahn und H. Oesch, Bern und München 1973, S. 744-784.
- Hoffmann, Hans: Art. *Aufführungspraxis*, in: MGG1, Bd. 1, Sp. 783-810.
- Kahl, Willi: Art. *Hummel*, in: MGG1, Bd. 6, Sp. 927-935.
- Kämper, Dietrich: *Zur Frage der Metronombezeichnungen Robert Schumanns*, in: AfMw 21, 1964, S. 141-155.
- Kerman, Joseph: *4. Klavierkonzert G-Dur, übersetzt von Gudrun Budde*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, I. Bd., S. 415-429.
- Kirchmeyer, Helmut: *Ein Kapitel Adolf Bernhard Marx. Über Sendungsbewußtsein und Bildungsstand der Berliner Musikkritik zwischen 1824 und 1830*, in: *Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Salmen, Regensburg 1965, S. 73-102.
- Kirillina, Larissa W: *3. Klaviersonaten f-Moll, A-Dur und C-Dur op. 2*, in: *Beethoven Interpretation seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, S. 20-28.
- Kolisch, Rudolf: *Tempo and Charakter in Beethoven's Music*, in: *The Musical Quarterly* 39 (1943), S. 169-187.
- Kopiez, Reinhard: *Ritardando, rallentando, ritenuto, calando: Die Vortragsbezeichnungen zur Tempomodifikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung von Crelles Vortragslehre (1823)*, in: *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, Beihefte zur Neuen Berlinischen Musikzeitung* 8, Berlin 1993, S. 33-38.
- Kropfinger, Klaus: *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, Regensburg 1975.
- Kunze, Stefan (Hg.): *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber 1987.
- Lichtenfeld, Monika: *Zur Geschichte, Idee und Ästhetik der historischen Konzerts*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 41-54.

- Dies.: *Triviale und anspruchsvolle Musik in den Konzerten um 1850*, in: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967, S. 143-150.
- Lissa, Zofia: *Ebenen des musikalischen Verstehens*, in: Musik und Verstehen, hrsg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke, Köln 1973, S. 217-246.
- Ders.: *Über das Spezifische der Musik*, Berlin 1957.
- Mahlert, Ulrich: *Carl Czerny. Von dem Vortrage*, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Ulrich Mahlert, Wiesbaden 1991.
- Mahling, Christoph-Hellmut: *Zum „Musikbetrieb“ Berlins und seiner Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1980, S. 27-284.
- Marek, Czesław: *Lehre des Klavierspiels*, Zürich 1972.
- Lohmann, Ludger: *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16-18. Jahrhunderts*, Regensburg 1990.
- Meier, Bernhard: *Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts*, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 169-208.
- Moog, Willy: *Hegel und die Hegelsche Schule*, München 1930.
- Neupert, Hanns: Art. „Erard“, in: MGG1 Bd. 3, Sp. 1458-1462.
- Ders.: Art. *Geschichte des Klaviers von 1709 bis um 1850*, in: MGG1 Bd. 7, Sp.1101-1109.
- Niemöller, Klaus Wolfgang: *Der sprachhafte Charakter der Musik*, Opladen 1980.
- Nowak, Adolf: *Hegels Musikästhetik*, Regensburg 1971.
- Paul, Jean: *Werke*, hrsg. von N. Müller, München 1963, Bd. 5.
- Pevsner, Nikolaus: *Historismus und bildende Kunst*, München 1965.
- Reckow, Fritz: *Wirkung und Effekt. Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik*, in: Musikforschung 33 (1980), S. 1-36.
- Reimer, Erich: *Idee der Öffentlichkeit und kompositorische Praxis im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: Die Musikforschung 29 (1976), S. 130-137.
- Ders.: *Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800-1835)*, in: AfMw. XLIII (1986), S. 241-260.

- Ders.: Art. *Virtuose*, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. von H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1972.
- Rummenhüller, Peter: *Die philosophischen Grundlagen in der Theorie des 19. Jahrhunderts*, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, I. Bd., hrsg. von Helmut Koopmann, Frankfurt a. M. 1971, S. 44-57.
- Ders.: *Musiktheoretisches Denken*, Regensburg 1967.
- Ders.: *Romantik in der Musik*, Kassel 1989.
- Schenk, Erich (Hg): *Beethoven-Symposion Wien 1970*, Wien 1971.
- Schmitt-Thomas, R: *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung (1788-1818)*, Frankfurt a. M. 1969.
- Schnädelbach, Herbert: *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt a. M. 1994.
- Schnaus, Peter: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen musikalischen Zeitung*, München und Salzburg 1977.
- Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Kassel und Basel 1991.
- Schwab, Heinrich W.: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig 1971.
- Ders.: *Konzert und Konzertpublikum im 19. Jahrhundert*, in: Musica 31, Kassel u. a. 1977, S. 19-21.
- Seidel, Wilhelm: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987.
- Siegele, Ulrich: Art. *Vortrag*, in: MGG1. Bd. 14, Sp. 16-31.
- Sobieski, Marian und Jadwiga: *Das Tempo rubato bei Chopin und in der polnischen Volksmusik*, Warschau 1960, S. 255.
- Sočnik, Hugo: Art. *Carl Dorijs Johannes Fuchs*, in: MGG, Bd. 4, Sp. 1076-1078.
- Sponheuer, Bernd: *Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: AfMw. 37 (1980), S. 1-31.
- Stegemann, Michael: *Tugend und Tadel. Gedanken zum Phänomen der instrumentalen Virtuosität (I)*, in: NZfM 143/4, Mainz u.a. 1982. S.10-16.
- Stendhal: *Rossini*. Aus dem Französischen von Barbara Brumm, Frankfurt a. M. 1988.

- Tenhaef, Peter: *Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1983.
- Thiemel, Matthias: *Tonale Dynamik. Theorie, musikalische Praxis und Vortragslehre seit 1800*, Berlin 1996.
- Wehmeyer, Grete: *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier*, Kassel u. a. 1983.
- Wessely, Othmar: Art. *Kiesewetter*, in: MGG1. Bd. 7, Sp. 892-900.
- Wienke, Gerhard: *Voraussetzungen der musikalischen Logik bei Hugo Riemann*, masch. Diss., Freiburg 1952, S. 2.
- Wiora, Walter: *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1983.
- Ders.: *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik*, in: Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert, hrsg. von Walter Salmen, Regensburg 1965, S. 11-50.
- Ders.: *Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik*, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 299-328.
- Ders.: *Komponist und Mitwelt (=Musikalische Zeitfragen)*, Kassel und Basel 1964.

Abkürzungen

- AfMw Archiv für Musikwissenschaft
- AMZ Allgemeine musikalische Zeitung
- BAMZ Berliner Allgemeine musikalische Zeitung
- Mf Die Musikforschung
- MGG1 Musik in Geschichte und Gegenwart, 1. Ausgabe, hrsg. Friedrich Blume, Kassel und Basel 1949-1987
- MGG2 Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe, hrsg. Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994-
- NzfM Neue Zeitschrift für Musik
- ZfMw Zeitschrift für Musikwissenschaft

Der musikalische Vortrag im 19. Jahrhundert

Misei Choi

Der Begriff des musikalischen Vortrags entwickelt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Tradition der aufklärerischen Rhetorik. „Vortrag“ ist abzugrenzen einerseits von dem bis zur Bach-Zeit gebräuchlichen, der antiken Rhetorik entstammenden Begriff „executio“ und andererseits von der „Wiedergabe“, der auf eine objektive, texttreue Darstellung bezogen ist. Die vorliegende Arbeit stellt sich die Frage nach den Vorstellungen, die die Zeit der Romantik, etwa zwischen 1815 und 1890, mit dem Begriff „musikalischer Vortrag“ verbunden ist. Der musikalische Vortrag ist mit vielen Fäden an die Zeit seiner Entwicklung wie an die philosophisch geprägte Musikanschauung gebunden. Dementsprechend steht der musikalische Vortrag im 19. Jahrhundert im Spannungsfeld der romantischen Tradition und des positivistisch-wissenschaftlichen Denkens. Die Interpretationskultur im 19. Jahrhundert kann als gelungene Vereinigung der beiden Tendenzen bezeichnet werden.

ISBN 978-3-8405-0003-9 EUR 17,50



0 1 7 5 0

9 783840 500039