

Interpretationsgeschichte der »Wiener Schule«?

Eine Spurensuche

Reinhard Kapp war gerade einmal seit einem Jahr in Wien tätig, als er für das Wintersemester 1993/4 »Aufführungsgeschichtliche Fallstudien I: Rudolf Kolisch« ankündigte; weitere zehn derartige »Fallstudien« sollten bis zum Sommersemester 2012 folgen, darunter solche über Mahler, Schönberg, Webern und »Die Geschichte des Dirigierens«. Entscheidend für die nicht-Wiener und nicht-mehr Studierenden war jedoch das im April des Folgejahres im Wiener Konzerthaus organisierte Colloquium, dessen Vorträge und Diskussionen sieben Jahre später von Reinhard Kapp und Markus Grassl als voluminöser Band *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*¹ erschienen. Es ist keine Übertreibung, die 21-seitige Einleitung der beiden Herausgeber als einen der grundlegenden Texte sowohl der Rezeptions- wie der Interpretationsgeschichtsforschung zu bezeichnen, der zu jener Zeit erschien, in der eine eigenständige musikalische Interpretationsgeschichte (im Unterschied zu einer »Lehre«, auch einer Geschichte von »Aufführungspraktiken«) Gestalt anzunehmen begonnen hatte.

Heute, knapp ein Vierteljahrhundert nach diesem Konvolut, in dem erstmals eine in neuer Perspektive dargestellte »Wiener Schule« im Mittelpunkt stand, erscheint es sinnvoll, zu Beginn eines weiteren Colloquiums zu neuen Geschichten, zunächst auf diese Paradigmenenerweiterung innerhalb der Musikgeschichtsforschung Rückblick zu halten und, daran anschließend, einen Ausblick auf die sich heute stellenden Fragen zu versuchen.

1 *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995.* Hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp. Wien, Köln, Weimar 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3).

Vgl. die Rezension von Gerhard Scheit: *Democratic Principles of Playing Schönberg. Über die Lehre der musikalischen Aufführung der Wiener Schule*, in: *Zwischenwelt* 22/1–2 (2005), p. 23 f.

1. Rückblicke

Unbestritten oder gar selbstverständlich war es keineswegs, dass die 14 Bände des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*, herausgegeben von Carl Dahlhaus und Hermann Danuser, nachträglich 1992 durch einen Band *Musikalische Interpretation* ergänzt wurden. Von den Beiträgen des Herausgebers Hermann Danuser abgesehen handelte es sich hier allerdings eher um Darstellungen herkömmlicher »Aufführungspraktiken«. Bemerkenswert, dass Hermann Danuser, auch ein ausgebildeter Pianist, bereits seit 1975 in einer Reihe von Aufsätzen Kriterien erarbeitet hatte, die sich für eine autonome Interpretationsgeschichte als wesentlich erweisen sollten, darunter 1986 auch ein Text zu Schönbergs »Vortragslehre«. Danuser zielte jedoch bereits ein Jahr zuvor bei der von ihm in Hannover veranstalteten Tagung zum Thema »Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte« nicht, noch nicht, auf eine eigentliche *Geschichte* der musikalischen Interpretation und deren Darstellung.² Auffallend ist zudem die zeitgleich und in der Folge geradezu konsequente Eliminierung historischer zu Gunsten systematischer Fragestellungen in den britischen *Performance-Forschungen* im Kreise des *Center for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM) des King's College, London (ebenso deren Nichtbeachtung der nicht auf Englisch erschienenen Sekundärliteratur).³ Lars Laubhold hat dann 2014 in

2 Bei dieser Tagung hatte der eigentliche Begründer der literarischen Rezeptionsästhetik, Hans Robert Jauss (1921–1997), fraglos übertreibend, meinen Beitrag Claudio Monteverdi im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*. Hrsg. v. Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher. Laaber 1991, p. 269–306 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3) als »Geburtsstunde einer musikalischen Rezeptionsgeschichte« bezeichnet. Hermann Danusers Beitrag wies auf Zukünftiges: Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik, in: *ibidem*, p. 165–177. Meine vorangegangenen Vorstöße galten Komponisten der »Early Music«: »In das Reich der schönen Kunst ganz einzutreten, war ihm nicht beschieden.« Zur Josquin-Rezeption im 19. Jahrhundert, in: *Josquin des Prés*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1982 (Musik-Konzepte 26/27), p. 85–101; »Where Grace, and Truth, and Love Abound«. Zur Rezeption und Geschichte von Georg Friedrich Händels Oratorium »Theodora« (1749), in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich*

Eggebrecht zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Werner Breig. Stuttgart 1984 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 23), p. 180–201; Palestrina als Komponist in der deutschen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, in: *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals*. Hrsg. von Winfried Kirsch. Regensburg 1989 (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert 1), p. 35–41. Erst 1991 folgte, terminologisch durchaus Hermann Danuser verbunden, mein Vortrag Wilhelm Furtwängler: Der Dirigent nach dem Ende des Espressivo, in: *Neue Zürcher Zeitung* 213/101 (2./3. Mai 1992), p. 68 (Beilage *Literatur und Kunst*); in erweiterter Form in: *Wilhelm Furtwängler in Diskussion*. Hrsg. von Chris Walton. Winterthur 1996, p. 25–32, sowie, mit Betonung auf Geschichte, In Search of a History of Musical Interpretation, in: *The Musical Quarterly* 79/4 (Winter 1995), p. 683–699, deutsch (wie der Aufsatz über Monteverdi) in: *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*. Würzburg 2012, p. 15–31 (Salzburger Stier 7). Dort eine »Einleitung« mit dem Versuch einer »Frühgeschichte« einer musikalischen

Interpretationsgeschichte. Von Hermann Danuser folgten, nach dem Erscheinen des genannten Bandes 12 (1992) des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* die Studien Grundtypen der Interpretationsanalyse, in: *Neue Musik und Interpretation*. Hrsg. von Hermann Danuser und Siegfried Mauser. Mainz 1994, p. 23–30 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung 35) und, bezogen auf die Neue Musik der Zeit nach 1945, das Kapitel *Musikalische Interpretation*, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt. Geschichte und Dokumentation*. Hrsg. von Hermann Danuser und Gianmario Borio. Band 2. Freiburg im Breisgau 1997, p. 333–380.

3 Dazu die umfangreiche Besprechung durch Robert R. Hatten, in: *Indiana Theory Review* 17/1 (1996), p. 87–117 des von John Rink herausgegebenen Bandes *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge 1995. Moniert wurde nur: »What is not represented in the collection is historical performance practice« (p. 88), also Interpretation mit »historischen« Ansätzen und Instrumenten. Auffallend zielte auch der deutsche Band *Gemessene*

seiner grundlegenden Studie *Von Nikisch bis Norrington*⁴ im 2. Kapitel nicht nur *Ansätze zur Interpretationsforschung*, sondern auch, unter Berücksichtigung der Wiener Arbeiten, die »Entstehungsgeschichte« einer historisch ausgerichteten Interpretationsforschung und deren Vorgehensweisen ausführlich dargelegt. Die mit Computerprogrammen präzise »gemessenen Interpretationen« waren dabei ein unverzichtbares Arbeitsinstrument, aber eben nicht bereits das Ziel einer »Performance Research«. Der Vorwurf, eine bloße »Vermessung« könne nur Partielles einer Interpretation erfassen, war damit – hoffentlich – vom Tisch.

Doch zurück zum Buch von Reinhard Kapp und Markus Grassl: Ihr Tagungsbericht ist nicht zuletzt deshalb zu einem Quellenwerk geworden, weil es gelang, Persönlichkeiten, die Schönberg und seinem Kreis in Europa wie den USA angehört haben, zum Colloquium einzuladen. Sie brachten authentische Zeugnisse und beteiligten sich lebhaft an den hier auch vollständig dokumentierten Diskussionen. Sichtbar geworden ist dabei, wie vielschichtig – gelegentlich auch widersprüchlich – Schönbergs Äußerungen zur Aufführung nicht nur seiner eigenen Werke waren. Manches lag bereits davor, beispielsweise durch die Veröffentlichung von Gesprächen mit Rudolf Kolisch, in publizierter Form vor.⁵ Klarheit und Präzision, Differenzierung der Stimmen, Deutlichkeit der Gliederungen durch die Phrasierungen sind einige der zentralen Stichworte einer Aufführungspraxis der Wiener Schule. Auffallend ist, wie viel Raum, bei Schönberg selbst wie bei den ihm nahe Stehenden, die Erarbeitung von »Tempo and Character« (so Kolischs berühmter Titel seiner Studie zu den Tempi in Beethovens Werken⁶) eingenommen haben. Erst durch diese – so Kolisch – entstehe das Subjektive der Interpretation. »Schönberg war ein Klarheitsfanatiker, ein Feind jeder ›Sauce‹«, berichtete Richard Hoffmann.⁷ Dabei fällt mehrmals die Bezeichnung »Espressivo«, gar eines »Wiener Espressivo« und einer »Espressivo-Musik«,

Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalysen im Kreuzverhör der Disziplinen. Hrsg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl. Mainz 2011 (Klang und Begriff 4) in dieselbe Richtung, allerdings mit alternativen Perspektiven von Reinhard Kapp und, geradezu widersprüchlich, bei Hans-Joachim Hinrichsen angesichts eines »performative turn« – einerseits sei »textuelle [sic!] Ungreifbarkeit der Interpretationsgeschichte [...] nicht etwa unmöglich [...], sondern [...] in keiner Weise wünschbar« (p. 31), andererseits wird konstatiert: »Interpretationsgeschichte ist also nicht nur grundsätzlich möglich, sondern sie ist auch unentbehrlich« (p. 37). Vom gleichen Verfasser auch: *Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte*, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*. Hrsg. von

Michele Cella und Nikolaus Urbanek. Stuttgart 2013, p. 184–200. Vgl. auch die umfangreiche Besprechung einer Publikation von Nicholas Cook: *Beyond the Score: Music in Performance*. New York 2013 durch Christian Utz (*Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 12/2 [2015], p. 275–283, <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/826.aspx> [Zugriff 10.07.2018]).

4 Lars E. Laubhold: *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. München 2014.

5 Rudolf Kolisch: *Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn.

München 1983, p. 37–43 (Musik-Konzepte 29/30) und idem: *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1992 (Musik-Konzepte 76/77).

6 Rudolf Kolisch: *Tempo and Character in Beethoven's Music*, in: *The Musical Quarterly* 29/2–3 (1943), p. 169–187 und 291–312; vgl. auch den frühesten Text von Rudolf Kolisch: Schönberg als nachschaffender Künstler, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 (August–September 1924), p. 306f.

7 Gespräch mit Richard Hoffmann, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, s. Anm. 1, p. 90.

was die gesamte Musik »von Haydn bis zu Webern«⁸ umfasse. Martina Sichardt hat das bei der Wiener Tagung 1995 ebenso nachdrücklich dargestellt wie Leonard Stein. »Polnauer hat mir aber erzählt«, berichtete Richard Hoffmann, »wie sie seinerzeit Kammermusik betrieben haben, war Schönberg immer führend, nicht im Sinne von tonangebend, aber tempomäßig, und er hat unglaubliche Ritardandi am Ende der Phrasen gemacht, um die Gliederung zu verdeutlichen. Aber da war er noch ein junger Mann«.⁹ Leonard Steins Beitrag ist bezeichnenderweise mit »Playing in Time for Schoenberg« betitelt und widmet sich weitgehend Fragen der Tempogestaltung im Hinblick auf die Phrasierung.¹⁰

In einer ausführlichen Diskussion, ausgehend von den beiden von Else Cross und Peter Stadlen stammenden bezeichneten Partituren der *Variationen für Klavier* op. 27 von Anton Webern, stand zwar die Frage nach der Gliederung und Analyse durch die Einzeichnungen durch Webern selbst im Vordergrund; sie endete jedoch, keineswegs zufällig und ohne es als solches zu benennen – beim »Wiener Espressivo«, damit einer *tempo rubato*-Phrasierung.¹¹ Besonders eindrücklich ist in diesem Zusammenhang auch die Klangaufzeichnung von Weberns eigener Interpretation seiner Streichorchester-Fassung von 1933 der (erst 1931 veröffentlichten) sechs *Deutschen Tänze* von Franz Schubert, D 820 und der – wie ich meine: grandiosen – Tempogestaltung von Alban Bergs Violinkonzert durch Louis Krasner am 1. Mai 1936 in London. Volker Scherliess äußerte im Rahmen der Tagung:

*Ich kann diese Variationenanalyse [des op. 27] nicht wegdenken von der Webernschen Aufnahme der Schuberttänze. Das gehört für mich, auch wenn es eine ganz andere Art von Musik ist, in eine Richtung, die völlige Neubewertung Weberns. Kein Mensch würde es heute wagen, die Schuberttänze mit solchem Rubato zu machen.*¹²

Und Heinz Holliger sagte in einem außerordentlichen Gespräch im Frühjahr 2013:

*Webern hat man nur so mit Milchbüchleinrechnung analysiert, dass die Zahlen stimmen, aber das ist eine tief romantische Seele irgendwie, und wenn er interpretiert hat – die Schubert-Tänze –, das ist doch hoch- wir sagen romantisch, also von einer unglaublichen Freiheit. Völlig schlafwandlerisch geträumt, überhaupt nichts Kopfiges. Ich glaube, wir wurden auch verdorben durch die neue Sachlichkeit, den Neoklassizismus, dieses Uhrwerk-Komponieren.*¹³

8 Martina Sichardt: Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Reproduktion, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, s. Anm. 1, p. 40.

9 S. Anm. 7, p. 91.

10 Leonard Stein: Playing in Time for Schoenberg, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, s. Anm. 1, p. 61–69.

11 Vgl. den Beitrag von Neil Boynton: Anton Webern, *Variationen* op. 27. Gegenüberstellung der Handexemplare von Else Cross und Peter Stadlen, in: *Die Lehre von*

der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule, s. Anm. 1, p. 101–111, sowie die anschließende Diskussion, p. 121–130.

12 Ibidem, p. 128.

13 Heinz Holliger und Robert Schumann, in: *Schumann-Journal* 3 (Frühjahr 2014), p. 12–40, hier p. 40, ibidem Englisch,

Als es in der Diskussion nach Georg Kneplers Bericht über seinen »Unterricht bei Steuermann«¹⁴ um diesen Musiker ging, stand erneut das Tempo im Zentrum, genauer die auch in der jüngeren Chopin-Forschung¹⁵ unbestrittene Tatsache einer gleichzeitigen streng rhythmisierten linken und einer rubato-reichen rechten Hand. Oder, wie Regina Busch eine Aussage von Else Cross über Steuermanns »main principle« zitierte: »äußerste Präzision bei größtmöglicher Freiheit im Vortrag.« Das sei, so antwortete der Steuermann-Schüler Russell Sherman, »Not at all« ein Paradox.¹⁶ Dass Kolisch »always performed with considerable rubato« berichtete sein Kollege im Pro Arte Quartet, Lowell Creitz, und ergänzte: »Preparatory work at different tempi is also very helpful. This gives the performer a feeling of how things change if the tempo varies.«¹⁷

Auffallend ist jedoch, dass bei diesem Wiener Colloquium nur Helmut Haack zwar auf Tondokumente verwies, allerdings ohne auch nur eines konkret zu benennen, um »Tempolehre und Tempopraxis (in der zweiten Wiener Schule)« darzulegen. Ausgangspunkt war seine dramatische Feststellung, dass »ein Wissen« zur Tempogestaltung und Tempopraxis »zerrüttet, verschüttet und zerstört« worden sei, das »zwischen 1900 und 1930 unter Musikern noch vorhanden gewesen ist.« Was Haack als »Aufkommen einer neuen Ästhetik der Präzision«¹⁸ bezeichnete, wird seither, im Anschluss an Detlef Gieses Arbeit über »Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«,¹⁹ als »neusachlicher Modus« bezeichnet, der sich, wie Lars Laubhold nachgewiesen hat,²⁰ allerdings erst allmählich in der Zwischenkriegszeit durchzusetzen begann, um dann nach 1945 rasch zum dominanten Interpretationsmodus zu werden.

p. 41–69, hier p. 68 f. Erstmals hat wohl Helmut Haack wegweisend die Interpretationsunterschiede zwischen Strawinsky und der »Wiener Schule« dargestellt in: Aufführungspraxis der Neuen Musik. Ein Arbeitsbericht, in: *Musica* 34/4 (1980), p. 368–373. Zu Webern als Dirigent äußerte sich zuletzt umfassend Regina Busch: Weberns Dirigierpartituren. Zu den Quellen des BBC-Konzerts vom 1. Mai 1936 (Alban Berg Memorial Concert), in: *Arbeit an Musik. Reinhard Kapp zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von Markus Grassl, Stefan Jena und Andreas Vejvar. Wien 2017, p. 79–127; zum Mitschnitt eben dieses Konzerts vgl. Carsten Schmidt: Das Alban Berg Memorial Concert der BBC. Zur akustischen Überlieferung eines Ereignisses, in: *ibidem*, p. 559–571. Konkret zur Aufnahme der Deutschen Tänze vgl. Eike Feß: Idealistische Aufführungspraxis. Arnold Schönberg und

Anton Webern als Dirigenten, in: *Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte*. Hrsg. von Alexander Drčar und Wolfgang Gratzner. Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2017, p. 175–191 (klang-reden 16).

14 In: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, s. Anm. 1, p. 131–134.

15 Jean-Jacques Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*. Neuchâtel 1970, erweitert: Paris 2006.

16 Gespräch mit Russell Sherman, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, s. Anm. 1, p. 145.

17 Lowell Creitz: Rudolf Kolisch – Master Musician. 1896–1978, in: *ibidem*, p. 161–172, hier p. 166.

18 Helmut Haack: Was ist musikalische Zeit? Tempolehre und Tempopraxis (in der zweiten Wiener Schule) im Lichte vergleichender Forschungen an historischen Tondokumenten, in: *ibidem*, p. 223–248, hier p. 224.

19 Detlef Giese: »Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«. *Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*. Berlin 2006.

20 Lars E. Laubhold: *Von Nikisch bis Norrington*, s. Anm. 4.

2. Von musikalischer Rezeptionsgeschichte zu Interpretationsgeschichten

So umfangreich das Schrifttum über Schönberg und die Wiener Schule insgesamt auch ist, Darstellungen von deren Rezeptionsgeschichte sind seltene Ausnahmen. Zu nennen ist der von Stefan Litwin und Klaus Velten 1995 herausgegebene Band *Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa*.²¹ Wirklich umfassend erscheint paradoxerweise zum einen das Buch von Julia Glänzel, *Arnold Schönberg in der DDR. Ein Beitrag zur verbalen Schönberg-Rezeption*,²² andererseits die eindrückliche Studie von Matthias Schmidt über Schönbergs Mozart-Rezeption.²³

Es ist naheliegend, dass sich eine eben geborene Interpretationsgeschichte den zu einem »Kanon« zählenden Werken von und seit Beethoven zuwandte und sich nicht auf rezente, im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts selten auf Tonträgern gespeicherte Werke einließ – wenn gleichwohl, dann vorwiegend auf diejenigen von Richard Strauss (wie dies 2006 Detlef Giese in seinem wichtigem Buch getan hat). Wenn ein Werk Schönbergs im Hinblick auf dessen *Interpretation* Gegenstand von Veröffentlichungen war, dann der *Pierrot lunaire* – jedoch fast ausschließlich wegen der Frage nach der Interpretation von dessen Rezitations-Stimme.²⁴

Die herausragende Ausnahme war im Bereich der Wiener Schule der monographische, nun auch wirklich interpretationsanalytische Aufsatz von Klaus Kropfing, »*Gerettete Herausforderung: Mahlers 4. Sinfonie – Mengelbergs Interpretation*« von 1985.²⁵ Er war auch wegleitend, weil er das, was »Wiener Schule« und deren »Wiener Espresso« nachweislich und konkret waren, auch auf der Basis von Tondokumenten aufzeigte, nicht nur durch Mahlers engen Freund und führenden Interpreten Willem Mengelberg (und dessen detailliert annotierte Partituren), sondern auch unter Einbezug der vom Komponisten selbst gespielten Welte-Mignon-Klavierrolle des letzten Satzes.²⁶

21 Saarbrücken 1995 (Schriftenreihe der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater 3), hier insbesondere der Beitrag von Stefan Fricke: Totgesagte leben trotzdem! Zur verbalen Schönberg-Rezeption europäischer Komponisten seit 1950, p. 157–179.

22 Hofheim 2013 (Sinefonia 19). Dazu früher bereits Frank Schneider: Von Gestern auf Heute: Die Wiener Schule im Schaffen von Komponisten der DDR, in: *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: »Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts« Wien, 12. bis 15. Juni 1984*. Hrsg. von Rudolf

Stephan und Sigrid Wiesmann. Wien 1986, p. 122–128 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2).

23 *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte*. Wien 2004 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 5).

24 Durchaus charakteristisch ist dafür auch die meines Wissens jüngste Veröffentlichung von Julia Merrill: Schoenberg's *Pierrot lunaire* Revisited: Acceptance of Vocal Expression, in: *Acta musicologica* 89/1 (2017), p. 95–117, welcher der »cognitive science« und den »empirical aesthetics«

nahe steht – ein Text über die »Acceptance of Vocal Expression«, in dem der instrumentale Anteil dieses Werks mit keinem Wort (außer beiläufig der Flöte in Nr. 7, hier »The Sick Moon«) auch nur genannt würde. Fragen des Tempos angesichts verschiedener Aufnahmen des *Pierrot lunaire* durch Arnold Schönberg werden diskutiert bei Avior Byron: *Schoenberg as Performer. An Aesthetics in Practice*. Ph. D. Diss. Royal Holloway, University of London 2007.

25 In: *Mahler-Interpretation. Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*. Hrsg. von Rudolf Stephan. Mainz 1985, p. 111–175.

Lars Laubhold hat am Ende seines Buches in einem »Resümee und Ausblick« die »als gesichert geltende Tatsache« festgehalten, dass »Aspekte der [messbaren] Zeitgestaltung [...] als wesentliche Elemente der seinerzeit im Widerstreit stehenden Positionen von »Espressivo« und »Neuer Sachlichkeit« wahrgenommen wurden«. Es ist ihm darum gegangen, »über die reine Deskription« (der mit Sonic Visualiser visualisierten Tempoverläufe) hinaus »Prozeduren zum systematischen Vergleich einer größeren Anzahl von Tondokumenten zu entwickeln«, und dieses »unabhängig von den jeweiligen absoluten Tempi« durch eine »starke Fokussierung auf den relationalen Charakter musikalischer Interpretationen.« Dieses Verfahren »gestattet[e] es [...], der Spezifik der je in den Blick genommenen musikalischen Situation weitgehend Rechnung zu tragen«. Dadurch sind Messergebnisse zu Zwischenresultaten geworden, die »in der Zusammenschau untereinander und mit anderen Gestaltungselementen zu interpretieren und historisch zu kontextualisieren waren.« Dergestalt ließen sich »deutlich historische Trends erkennen [...] und [...] bestimmte prognostizierbare Interpretationshaltungen [...] bestätigen«, Haltungen, die übergreifend als »Espressivo« oder »neusachlich« abzuwägen und zu verstehen sind.²⁷

Dadurch ergaben sich wesentliche Ansatzpunkte für künftige Forschungen: Lars Laubhold nannte u. a. den »Komplex der »unmerklichen Tempomodifikationen« und »Trends der allmählichen Ergänzung oder gar Ablöse echter Phrasierungsrubati durch [...] Gliederungsstrukturen ohne eigentliche Tempomodifikationen.«²⁸ Besonders wichtig sei zudem die Frage nach »nationale[n] Eigenheiten, Schulen oder Eigentraditionen«, da »neben der den interpretationsästhetischen Diskurs dominierenden deutsch-österreichischen Tradition vor allem im romanischen Sprachraum relativ eigenständige Konzepte der Beethoven-Interpretation gepflogen wurden.«²⁹ Festzustellen war eine »große Vielfalt der Ansätze [...], die bis in die 1930er und -40er Jahre verloren gehen sollte« und die durch eine »hohe Affinität zum Tempo-Rubato gekennzeichnet sind.«³⁰ Dadurch gelang es, ein komplexes Netzwerk von interpretationsgeschichtlichen Prozessen am Beispiel eines zentralen »kanonischen Werkes«, Beethovens Fünfter, interpretationshistorisch zu erfassen.

26 Diese Welte-Mignon-Rollen sind mehrfach auf CD veröffentlicht worden; CD *Mahler plays Mahler* KF Records GKD 342 (1993): 1. *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1883–85), Nr. 2: *Ging heut' morgen übers Feld* (2'56). – 2. *Lieder und Gesänge* (1880–83), 2. Bd., Nr. 2: *Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald* (3'14). – 3. *IV. Sinfonie* (1892, 1899–1900), 4. Satz: *Das himmlische Leben* (7'22). – 4. *V. Symphonie* (1901/02), 1. Satz: *Trauermarsch* (12'52).

27 Lars E. Laubhold: *Von Nikisch bis Norrington*, s. Anm. 4, p. 575 f.

28 *Ibidem*, p. 576.

29 *Ibidem*, p. 577. Darüber hinaus eindrücklich zur Beethoven-Interpretation im 19. Jahrhundert Beate Angelika Kraus: *Interpretationsgeschichte zwischen Rezeptionsforschung und Aufführungspraxis*, in: *Werk-Welten. Perspektiven der*

Interpretationsgeschichte. Hrsg. von Andreas Ballstaedt und Hans-Joachim Hinrichsen. Schliengen-Liel 2008, p. 13–26 (Kontext Musik 1).

30 Lars E. Laubhold: *Von Nikisch bis Norrington*, s. Anm. 4, p. 597.

Von einer derartig gehandhabten Vermessung und Darstellung ausgehend, können wir jetzt auch in jene frühen Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zurückblenden, in denen die »Wiener Schule« und ihre zentralen Persönlichkeiten standen und für die der Dirigent Gustav Mahler eine Art »Zentralsonne« war.

Nur ist die *Quellenlage* einer Interpretationsgeschichte der Wiener Schule im Vergleich mit einer Beethoven-Symphonie doch sehr verschieden. Tondokumente des Dirigenten Mahler gibt es, wenn wir von den 27 Minuten der Welte-Mignon-Rolle, die er selbst eingespielt hat, absehen, nicht; deren eine, der letzte Satz seiner 4. *Symphonie*, hat denn auch Klaus Kropfinger als wesentliche Quelle zu seiner Analyse von Mengelbergs Jahrzehnte später aufgezeichneter Interpretation dieser Symphonie zu nutzen verstanden; sie stimmt auf frappierende Weise mit Mahlers Eigeninterpretation überein.

Franz Lechleitners beeindruckende Diskographie »Tonaufnahmen von Angehörigen der Wiener Schule« im Tagungsband von Grassl/Kapp umfasst achtzig Seiten, doch findet man dort nur ganz vereinzelt Aufnahmen von Werken dieser »Angehörigen«, zudem kaum je aus den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts: Von den wenigen von Schönberg selbst geleiteten Tondokumenten seiner Werke ist vor allem der *Pierrot lunaire* (mit Kolisch und Steuermann) bekannt geworden; diejenigen des Dirigenten Webern habe ich bereits erwähnt.³¹

Zwei Zugänge sind trotzdem möglich: Zum einen selbstverständlich die genauen Analysen der wenigen frühen Aufzeichnungen, im Vergleich dazu auch spätere. Wie weit, so wäre auf der Basis von Laubholds Untersuchungen zu fragen, betreffen die von ihm beschriebenen Veränderungen zwischen »Espressivo« und »Neusachlichkeit« in den Jahrzehnten zwischen den beiden Weltkriegen auch so zentrale Interpreten wie Eduard Steuermann und Rudolf Kolisch? Damit ist die Frage nach den Auswirkungen dieser interpretatorischen Veränderungsprozesse auch auf die Angehörigen der »Wiener Schule« in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gestellt.

Eine Gegenposition: Der bedeutende Dirigent Bruno Walter (bis 1911 Bruno Walter Schlesinger, 1876–1962), der Gustav Mahler seit 1894 sehr nahe stand, weist, wie bereits seine frühen Einspielungen ab der Mitte der 1920er Jahre zeigen, nur mehr Restspuren eines »Espressivo« auf. Während des Ersten

31 Erhalten sind nach Franz Lechleitner: Tonaufnahmen von Angehörigen der Wiener Schule, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, s. Anm. 1, p. 731–810, hier p. 800, einige weitere: Johannes Brahms (*Abschiedslied* aus *Deutsche Volkslieder* WoO 32) und Arnold Schönbergs Volksliedbearbeitung *Schein'*

uns, du liebe Sonne, mit dem Singverein der Wiener Sozialdemokratischen Kunststelle (1931, *Österreichische Volksmusik*, Kalliope 3314) sowie zwei Chöre von Hanns Eisler mit demselben Chor (verschollen). Ich konnte diese Einspielungen nicht eruieren, Helmut Haack (1931–2002) präsentierte allerdings das *Abschiedslied* beim

2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft in Wien 1984 (s. Anm. 22). Über die (österreichische) Kunststelle vgl. Manfred Permoser: Art. Kunststelle, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kunststelle.xml (Zugriff 10. 07. 2018).

Weltkrieges hatte er sich, wie man lesen kann, von Mahlers Einfluss befreit.³² Wie es dazu kam, lässt sich dem Schrifttum über Bruno Walter kaum entnehmen. Seine hoch gelobten Mahler-Aufnahmen machte Walter erst in Wien ab der zweiten Hälfte der 1930er Jahre – eindeutig ohne Mahlers eigenes »Wiener Espressivo«.

Damit ist die zweite, die grundsätzliche Frage nach dem »interpretationshistorischen Ort« der »Wiener Schule« gestellt: In welcher Hinsicht unterschied sich der kleine Schönberg-Kreis, zu dem allerdings auch Mahler zählte, überhaupt von der (oder den) dominierenden Interpretationsweise(n) ihrer zeitgleichen Wiener Musikkultur wie beispielsweise des einflussreichen Franz Schalk (1863–1931), und wie weit war die »Wiener Schule« gleichzeitig auch ein Teil derselben, damit eines »Espressivo«-Interpretationsmodus, der die deutsch-österreichische Musikkultur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts weitgehend – auch und gerade in Wien – bestimmte und den wir mit Namen wie den Vorgängern Liszt und Wagner und deren Nachfolgern wie Hans von Bülow, Arthur Nikisch und Richard Strauss verbinden?

Diese Frage lässt sich jedoch anhand von einem der ältesten Tondokumente beantworten: Arnold Schönberg hat 1928 in Berlin für den Reichs-Rundfunk mit dem Funk-Orchester seine erste Orchesterfassung der *Verklärten Nacht* von 1917 dirigiert. Davon sind die ersten drei Plattenseiten mit einer Dauer von zwölf Minuten, den Takten 1–200 überliefert. Sie können, zusammen mit wenigen weiteren, von Schönberg geleiteten und aufgezeichneten Aufführungen auf der Homepage des Arnold Schönberg Center und im Internet gehört und studiert werden.³³

Es ist kaum eine Übertreibung zu sagen, dass die *Verklärte Nacht*, sei es als Sextett oder in der Streichorchester-Fassung, heute niemand wie Schönberg selbst spielen würde. Vergleichsweise groß sind auch die Unterschiede innerhalb der wenigen vor 1950 eingespielten Aufnahmen.³⁴ Bereits ohne Vermessung dieses Dokuments steht fest, dass es sich hier um eine ausgeprägte »Espressivo«-Interpretation durch den Komponisten seines dreißig Jahre früher

32 Ronald Crichton: Art. Bruno Walter, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hrsg. von Stanley Sadie. Band 20. London 1980, p. 187: »His belief in the moral power of music was tempered, as his memoirs reveal, with an urbanity bordering on untentiousness [Salbungsvolles, Übertreibung, auch Geschmeidigkeit]«, dies im Unterschied zu Klemperers »uncompromising approach«.

33 www.schoenberg.at/index.php/en/historische-aufnahmen-2 (Zugriff 10. 07. 2018). Auch auf Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=fOzM8C3ffnY> (Zugriff 10. 07. 2018). Ein – allerdings stummer – Film von 1'05'' Minuten Dauer zeigt den dirigierenden Schönberg bei einer Probe der *Verklärten Nacht* 1935 in Los Angeles: www.youtube.com/watch?v=MW3CzKvPw-4 (Zugriff 10. 07. 2018); vgl. Abbildung p. 21.

34 Dazu gehört das englische Spencer Dyke Sextet (1934) und das erweiterte Hollywood Quartet (1950), das Schönberg selbst noch gehört hat, mit der Sextett-Fassung (beide auf Youtube zugänglich) und die Orchester-Fassung durch das Minneapolis Orchestra unter Eugene Ormandy (1934), Vladimir Golschmann mit dem St. Louis Symphony Orchestra (1945) und Eugene Ormandy mit dem Philadelphia Orchestra (1950); LP- und CD-Veröffentlichungen dieser Aufnahmen sind dokumentiert in der Diskographie auf www.schoenberg.at.

entstandenen Werkes handelt. (Ähnlich habe ich auch reagiert, als ich vor Jahrzehnten erstmals die von Schönberg geleitete *Pierrot lunaire*-Aufnahme mit Erika Stiedry-Wagner von 1940 gehört habe – und viele Musikkennner, die mit seiner Interpretationsweise nicht vertraut sind, reagieren beim ersten Anhören von Willem-Mengelberg-Aufnahmen vergleichbar.)

Es ist zudem aufschlussreich, die Partitur der Erstausgabe von 1905 im Berliner Dreililien-Verlag mit der 1943 in New York erschienenen, in einer Frühfassung bereits 1917 publizierten Orchesterfassung zu vergleichen (p. 26–30). Die wichtigsten Unterschiede sind, dass Schönberg die seit den Opera 16 und 17 verwendeten Bezeichnungen der Haupt- und Nebenstimmen jetzt auch hier nachträgt und die weitgehend übereinstimmenden, jetzt italienischen Tempobezeichnungen mit Metronom-Angaben versieht. Man gewinnt den Eindruck, dass ein Interpretationsmodus, der zur Entstehungszeit selbstverständlich war, ein halbes Jahrhundert später zwar für den Komponisten weiterhin selbstverständlich geblieben war, im US-amerikanischen Kontext jedoch gleichsam rekonstruiert festgehalten werden musste. Doch frühe Einspielungen der Orchesterfassung, etwa von Eugene Ormandy (1899–1985, bereits 1934, nur T. 1–100 auf Youtube, erneut 1950, Dauer 32'29''), und Leopold Stokowski (1882–1977, 1952, 27'57'')³⁵ deuten eher darauf hin, dass Schönbergs Präzisierungen als eine Art Hinweis auf »symphonische Emphase« (ohne ein phrasierendes Tempo rubato, aber noch mit charakteristischen Portamenti) missverstanden wurden. Das pflegte die Kritik mit »sumptuous« und »most powerful« durchaus positiv zu charakterisieren. Besonders eindrücklich ist dagegen Dimitri Mitropoulos live mit den Wiener Philharmonikern 1958 mit einer Dauer von 31' (seine früheren Aufführungen in New York jeweils gut 29').³⁶

Demnach wäre eine Interpretationsgeschichte der *Verklärten Nacht* sicherlich eine höchst lohnenswerte Aufgabe – und um Ausblicke auf Bevorstehendes, Wünschenswertes soll es in meinem abschließenden dritten Teil denn auch gehen.

35 Die Dauerangaben sind, wenn mir die Aufnahmen nicht zur Verfügung stehen, der Diskographie auf www.schoenberg.at entnommen (Zugriff 10.07.2018).

36 Der Wiener Mitschnitt erschien auf CD Music & Arts 991 (1997). Das beiliegende Booklet enthält einen bemerkenswerten Text von David Breckbill: Mitropoulos in Vienna; Breckbill hat

bereits im Zusammenhang mit Schönbergs eigener Sicht von *Pelleas und Melisande* op. 5 nachdrücklich auf dessen Wiener Aufführungsmodus hingewiesen (CD Music & Arts 967 [1997]).

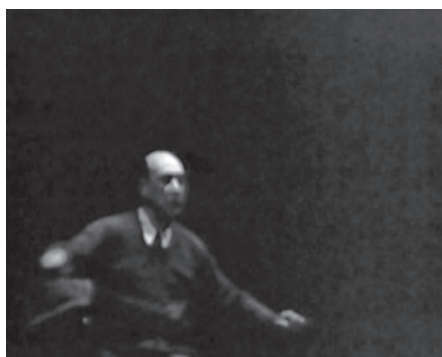
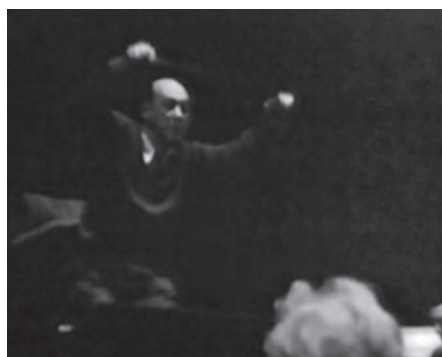


Abbildung: Arnold Schönberg dirigiert *Verklärte Nacht* op. 4
 Los Angeles Philharmonic, Hollywood Bowl, März 1935
 (UCLA Film and Television Collection [Philip Kahgan Collection])

3. Ausblicke

Ein kurzer Blick auf das Programm unserer Tagung verweist auf einen weiten Themenkreis innerhalb einer »Wiener Schule«, in dem Entstehungs-, Wirkungs- sowie Rezeptions- und Interpretationsgeschichten des Komponisten wie des Theoretikers und Interpreten Schönberg und seines Kreises in erstaunlichem Maße ineinandergreifen. Wenn ich bisher – rückblickend – in erster Linie die Frage nach einer zeitgleichen Interpretationsgeschichte zu skizzieren versuchte, war das gewiss einseitig – doch wiederum auch nicht. Schönbergs musikalische Sozialisation fand ausschließlich in der kulturellen Situation am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhundert in Wien statt. Für ihn und seinen Kreis blieb das Komponieren stets mit den anderen Kunstgattungen verbunden und zudem nie getrennt von den Aufführungen sowohl der neuen Musik wie des »klassischen Kanons«. Die Art und Weise, wie in Wien sowohl Bach als auch die Musik des späten 18. und vor allem des ganzen 19. Jahrhunderts zur Aufführung gelangten, und welche Komponisten und Werke für Schönberg und seine »Schule« als zentral galten, ist reichlich dokumentiert. Deren damaligen Aufführungen standen sie kritisch gegenüber, äußerten sich aber, denken wir wiederum an den Dirigenten Gustav Mahler, auch mit großem Enthusiasmus. Dass Anton Webern nach Mahlers Tod als einer der besten Dirigenten seiner Werke galt, ist glaubwürdig überliefert. Er hat jedoch kaum je die Möglichkeit bekommen, auch das führende Wiener Orchester zu leiten – doch das steht auf einem anderen Blatt.

Im Jahr seines 60. Geburtstages – 1934 – durfte Schönberg, der eben nach Los Angeles gekommen war, am 8. April neben dem *Lied der Waldtaube* aus seinen *Gurre-Liedern* auch den zweiten Satz, *Andante moderato. Sehr gemächlich* aus Mahlers 2. *Symphonie* dirigieren; ein privater, nicht ganz vollständiger Rundfunkmitschnitt ist erhalten.³⁷ Doch gerade deshalb sind die wenigen Klangdokumente, leider erst aus den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg, die sich von Interpreten des engeren Kreises der »Wiener Schule« erhalten haben, aus meiner Sicht für eine Interpretationsgeschichte, aber auch über diese und den weiteren Rahmen von Rezeptionsgeschichten hinaus, von so großer Bedeutung, insbesondere im Hinblick darauf, wie weitreichend sich die Interpretationen dieser Musik nach 1945 verändert haben.

37 Der Orchester-Name »Cadillac Symphony« ist durch den Sponsor bedingt. Die Aufnahme findet sich auf youtube (Dauer: 10'09, <https://www.youtube.com/watch?v=F9KGqRoKGiY> [Zugriff 10.07.2018]). Die Aufzeichnung und ihre Begleitumstände werden ausführlich diskutiert bei Luca

Antonucci: Schönberg conducts Mahler. Exploring a recording from Arnold Schönberg's East Coast Year, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 13/2016. Hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder. Wien 2016, p. 107–127, insbesondere p. 113 f. Auf CD erschien die Aufnahme

bei Pristine Audio (PASC 466) mit einem Live-Mitschnitt des Jahres 1950 von Mahlers 4. *Symphonie*, dirigiert von dem Mengelberg nahe stehenden Paul van Kempen; vgl. das Dossier auf <https://www.pristineclassical.com/collections/ensemble-cadillac-symphony-orchestra> (Zugriff 10.07.2018).

Peter Gutmann stellte 2005 in einem Aufsatz über die *Verklärte Nacht* fest: »No great artist ever stands still. Yet no composer ever evolved to such an extreme extent as Arnold Schoenberg.« Gutmann ging jedoch noch weiter:

*Arguably the most influential composer of the twentieth century, and perhaps of all time, Schoenberg's fame arose from his escape from tonality and his innovation of the serial method. While detractors still demonize him for having destroyed music, the largely self-taught and hugely inventive Schoenberg saw his work as a logical evolution of cherished tradition.*³⁸

Gegen diese Darstellung Schönbergs im Rahmen einer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts lässt sich sicherlich einiges einwenden. Entscheidend dafür sind hingegen die Voraussetzungen, die zu einer derartigen Einschätzung führten, und vor allem, wann diese erfolgten und auch nach 1945 noch so heftig umstritten blieben wie sonst nur gegenüber ganz wenigen Komponisten neuer Musik im 20. Jahrhundert. Derartige Rezeptionswege zu erkunden bleibt nach wie vor eine Aufgabe der Rezeptionsgeschichten von Schönberg und seiner »Wiener Schule« im weitesten Sinn. Die offene Feindschaft, die dieser Schule bereits vor 1933 in Deutschland bzw. 1938 in Österreich entgegenschlug, bedarf demnach ebenso überlegter und sachlicher Aufarbeitung wie diejenige seiner Befürworter, der Autor der *Philosophie der neuen Musik* eingeschlossen.³⁹

Doch noch viel weiter als im Bereich der Rezeptionsgeschichte sind wir in demjenigen einer Interpretationsgeschichte von festen Vorstellungen entfernt. Angesichts von deren jugendlichem Alter wie der häufig schwierigen und ungesicherten Quellenlage im Bereich der Tondokumente ist das nicht überraschend. Es müsste jedoch konkret gemacht werden, was Volker Hagedorn 2010 angesichts von Steuermanns Interpretationen von Schönbergs Klavierwerken schrieb: »Steuermann spielt einen Schönberg von innen, viel freier, träumender, singender, als es ins Bild vom dogmatischen Zuchtmeister Arnold passt.«⁴⁰ (Ob Schönberg das je wirklich war, wäre dann auch noch zu belegen ...).

Dass schließlich das »Wiener Espressivo« selbst ein vielfältiges Spektrum umfasste, belegt ein Tondokument der *Suite* op. 29, das unter Mitwirkung Eduard Steuermanns und wahrscheinlich auch Rudolf Kolischs entstand⁴¹: Diese

38 Peter Gutmann: *Verklärte Nacht*, *Classical Notes*, <http://www.classicalnotes.net/classics/verklarte.html> (Zugriff 10.07.2018).

39 Jetzt auch Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I: Fragment gebliebene Schriften 2). Dazu Hermann Danuser: »Zur Haut ›zurückkehren«. Zu Theodor W. Adornos Theorie der

musikalischen Reproduktion, in: *Musik & Ästhetik* 7/25 (Januar 2003), p. 5–22.

40 Volker Hagedorn: Die Welt in einem Takt. Schönbergs Lieblingspianist hat sensationelle Aufnahmen hinterlassen, in: *Die Zeit* 15 (8. April 2010), auch www.zeit.de/2010/15/D-Pianist-Steuermann (Zugriff 10.07.2018).

41 [Anmerkung der Herausgeber:] Im Archiv des Arnold Schönberg Center befindet sich ein Tonband mit der

Beschriftung »Paris 1927«, welches bisher als Aufnahme der Uraufführung der *Suite* op. 29 betrachtet wurde. Mit hoher Wahrscheinlichkeit dürfte es sich allerdings um die Überspielung von vier Acetat-Platten der amerikanischen Produktionsfirma audiodisc handeln, die laut Dokumentation den Mitschnitt einer Aufführung der *Suite* in der Carnegie Chamber Music Hall, New York, 26. April 1940, enthält (Arnold Schönberg Center, Wien [Programs 1940] | ASCI CP5731).

durch Tanztypen wesentlich bestimmte Musik wird gerade nicht so »espressivo« gespielt, wie einst in Wien der Walzer, sondern weitgehend ohne ausgeprägtes Rubato, allerdings mit genau jener klaren, eine sanfte Tempomodulation einschließenden Phrasierung, die zeit lebens im Mittelpunkt von Schönbergs Interpretationslehre stand, hier im Übrigen mit bemerkenswertem Charme. Dass die akustische Aufnahmetechnik nicht Herr der notorisch bekannten Balanceprobleme dieser *Suite* zwischen den Bläsern, Streichern und dem Klavier werden konnte und man die Streicher eigentlich nur dann wirklich zu hören vermag, wenn sie pizzicato spielen, muss man in Kauf nehmen.

Doch sollte die »Wiener Schule« wiederum auch interpretationshistorisch nicht isoliert werden. Eine rigorose Gegenposition hat Igor Strawinsky bereits 1924 bezogen, als er für seine Musik forderte, sie solle nicht »interpretiert«, sondern genau so gespielt werden, wie es in den Noten stehe, nicht mehr »interprétation«, sondern »exécution«.⁴² Ob nicht nur die ihm nahestehenden Dirigenten wie Ernest Ansermet, sondern auch er selbst diese Direktive strikt befolgt haben, wird sich erst zeigen müssen. Auf der Basis früher französischer Aufnahmen erscheint dies immerhin denkbar.

Wesentlich anders scheint dies bei Béla Bartók der Fall zu sein: Er hat zwar seine Partituren mit Sekunden-genauen Angaben versehen, doch die Eigeninterpretationen der Klavierwerke weichen davon auf bemerkenswerte Weise ab. Die Partiturangaben sind offensichtlich an Hand der Metronomangaben berechnet worden, doch der großartige Pianist Bartók befolgte sie nur partiell. Sein ehemaliger Student und späterer Mitarbeiter Sándor Veress (1907–1992) hat gesprächsweise Bartók als den großartigsten Interpreten nicht nur seiner eigenen Werke, sondern überhaupt als den besten aller Pianisten, die er hätte hören können, bezeichnet, auch den »farbigsten« und »nuancenreichsten«. Das lässt sich anhand der Schallplatten-Gesamtedition hinsichtlich der Phrasierungen und Tempi bestätigen. Mit anderen Worten: Béla Bartóks Interpretationsverständnis entspricht hinsichtlich Klarheit und Präzision, Differenzierung der Stimmen, Deutlichkeit der Gliederungen durch die Phrasierungen durchaus demjenigen von Arnold Schönberg, auch wenn man ihn kaum mit einen »Wiener Espressivo« in Verbindung bringen, sondern viel eher auf die Erfahrungen bei der Erforschung der – wie er sie nannte – »Bauernmusik« verweisen wird.

42 Jürg Stenzl: Igor Strawinskys Manifest von 1924, in: idem: *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, s. Anm. 2, p. 71–91.

Lassen Sie mich zum Schluss noch einmal auf Schönbergs *Verklärte Nacht* zurückkommen: Vor mehr als einem Drittel Jahrhundert hat das LaSalle-Quartett 1982 im Rahmen der Gesamteinspielung der Streichquartette der Wiener Schule auch dieses Werk eingespielt. Will man diese Interpretation des Streichsextetts charakterisieren, würde ich sie als das Resultat einer jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit Schönbergs vier Quartetten, ganz besonders mit den letzten zwei bezeichnen: Im Zentrum stehen zum einen fraglos Schönbergs Forderungen, insbesondere hinsichtlich der Priorität der Herausarbeitung der Polyphonie sowie der Haupt- und Nebenstimmen, gleichzeitig jedoch auch ein Höchstmaß an klanglicher Differenzierung, wie sie bei einer Aufführung der Orchesterfassung kaum realisierbar erscheint – die man aber bei Werken von Claude Debussy selbstverständlich voraussetzt. Die Interpretationen des LaSalle-Quartetts verdanken sich fraglos einem explizit *gegenwärtigen*, durchaus »neusachlichen« Interpretationsverständnis, das in einem schroffen Gegensatz zum »historisch informierten« Interpretationsmodus steht. So ist es denn auch verständlich, dass der Primargeiger Walter Levin, als er in Salzburg 1994 Nikolaus Harnoncourts Interpretationen der Beethoven-Symphonien hörte, im privaten Gespräch seine Ablehnung unmissverständlich zum Ausdruck brachte und auf Michael Gielens Beethoven-Interpretationen verwies.⁴³ Nicht auszuschließen, dass auch er – wie Richard Taruskin⁴⁴ – aus Harnoncourts »Historismus« eine »Neue Sachlichkeit mit anderen Mitteln«, eine »*Pastness of the Present and the Present of the Past*«, »Vergangenheit der Gegenwart und Gegenwart der Vergangenheit« heraushörte ...

43 Hierzu ausführlich Reinhard Kapp: Nur eine weitere Gesamtaufnahme? Michael Gielens Beethoven-Projekt mit dem SWF-Sinfonieorchester, in: *Orchester Kultur. Variationen über ein halbes Jahrhundert. Aus Anlaß des 50. Geburtstages des SWF-Sinfonieorchesters*. Hrsg. von Jürg Stenzl. Stuttgart, p. 74–80, sowie Lars E. Laubhold: *Von Nikisch bis Norrington*, s. Anm. 4, p. 503–508.

44 Richard Taruskin: *The Pastness of the Present and the Present of the Past*, in: *Authenticity and Early Music*. Hrsg. von Nicholas Kenyon. Oxford 1988, p. 137–210.

Arnold Schönberg: *Verklärte Nacht* op. 4

Tempi nach den Partiturausgaben Berlin: Dreililien Verlag (1905) (originale Sextettfassung) und New York: Associated Music Publishers (1943) (Orchesterfassung)⁴⁵

Takt	Mensur	Tempo	
		Dreililien Verlag (1905)	Associated Music Publishers (1943)
1	4/4	Sehr langsam	Grave (♩ = 46)
13 A			
21		rit.	rit.
22 B			
23		rit.	
24		steigernd	
25			poco a poco accel.
27			rit.
28		molto rit.	molto rit.
29		Etwas bewegter	poco più mosso (♩ = 72)
31		steigernd	
32			poco accel.
34 C			moderato (♩ = 84)
39		rit.	rit.
40		tempo	a tempo
41			calando
48		rit.	rit.
50			a tempo (♩ = 72)

45 Die Wiedergabe der Tempoangaben orientiert sich aus Gründen der Einheitlichkeit an den jeweiligen Bänden der Gesamtausgabe, die im Wesentlichen auf den genannten Erstausgaben der beiden Fassungen basieren: Arnold Schönberg: *Kammermusik I*. Hrsg. von Dorothee Schubel. Mainz, Wien 1999 (Sämtliche Werke.

Abteilung VI: Kammermusik. Reihe A, Band 22); Arnold Schönberg: *Werke für Streichorchester II*. Hrsg. von Martin Albrecht-Hohmaier. Mainz, Wien 2008 (Sämtliche Werke. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe A, Band 9,2). Angegeben ist jeweils der erste Takt, in dem die Tempoanweisung auftritt.

Takt	Mensur	Tempo	
		Dreililien Verlag (1905)	Associated Music Publishers (1943)
55 D			
62		rit.	rit.
63 E			
67		steigernd accel.	poco accel.
69		Lebhafter	poco più mosso (♩ = 92)
74		rit.	
75	3/4	Etwas belebter	animato (♩ = 132)
79		Etwas zurückhaltend	molto rallentando (♩ = 69)
83		Wieder belebter	animato (♩ = 132)
87		Etwas zurückhaltend	molto rallentando (♩ = 69)
89		rit.	rit.
91	4/4	Lebhafter	animato (♩ = 132)
99			molto rit.
100		Breiter	molto rallentando (♩ = 63)
105	9/8	Etwas ruhiger	poco Adagio (♩ = 54)
110		rit.	rit.
111		tempo	
113		rit.	rit.
115 F		tempo	
124		Drängend, etwas unruhiger	
126		steigernd accel.	poco a poco accel.
128	3/4	rascher werdend, steigernd, accel.	(♩ = 112)
130			accel. (♩ = 132)
132	4/4	Lebhaft bewegt	poco Allegro (♩ = 112)
136		rit.	rit.
137		wild, leidenschaftlich	a tempo
140		rit.	rit.
141		accel.	accel.
144 G		Tempo	a tempo (♩ = 112)
145		rit.	rit.

Takt	Mensur	Tempo	
		Dreililien Verlag (1905)	Associated Music Publishers (1943)
146		wild	
149		rit.	rit.
150		accel.	accel.
152		rit.	rit.
153	3/4	Noch bewegter	a tempo (♩ = 112)
161	H		
166		steigernd	
169	4/4	Rascher	(♩ = 112)
173			poco a poco accel.
175	J	Schneller werdend	
177		Sehr breit, molto rit.	pesante (♩ = 72)
180			molto rit.
181		Sehr langsam	Grave (♩ = 63)
186		rit.	rit.
188	K		a tempo (♩ = 63)
201			pesante
202		Schwer betont	Grave (♩ = 63)
212	L		
215		etwas zurückhaltend	poco rallentando
218		rit.	rit.
221	1/2		
222	4/4		
223	1/2		
224	4/4		
229		Sehr breit und langsam	Adagio (♩ = 63)
240	M		
247		rit.	rit.
248		rit. [vor der Fermate]	
251			(♩ = 60)
255	N		

Takt	Mensur	Tempo	
		Dreililien Verlag (1905)	Associated Music Publishers (1943)
266		Etwas gedehnt	poco rallentando
269		rit.	rit.
270		Wieder wie früher	a tempo (♩ = 60)
276	2/4	rit.	rit.
277	6/8	die ♩ gleich den ♩ früher. rit.	(♩ = ♩ = 60) rit.
279		Im Zeitmaß	meno mosso (♩ = 44)
283 O			
291		steigernd, beschleunigend	poco a poco accel.
294	4/4	die ♩ langsamer als die frühern ♩	pìù mosso, moderato (♩ = 80)
298		rit.	rit.
299 P		a tempo	a tempo
305		steigernd	poco a poco accel.
310		Etwas bewegter	poco pìù mosso (♩ = 92)
316 Q			
318		rit.	rit.
319		rit.	molto rit.
320 R		Etwas bewegt	poco Adagio (♩ = 69)
325		steigernd	
328		steigernd	
330 S		beschleunigend	poco a poco accel.
336	2/4		
337	4/4	molto rit.	molto rit.
338		Sehr breit mit großem Ausdruck	
345			a tempo (♩ = 60)
353 T			
362		rit.	rit.
363			calando
364		poco rit.	
365		rit.	rit.
367		molto rit.	molto rit.

Takt	Mensur	Tempo	
		Dreililien Verlag (1905)	Associated Music Publishers (1943)
370 U		Sehr ruhig	Adagio (♩ = 60) (molto tranquillo)
378 V			
386			animando poco a poco
387		steigernd	
389		molto rit.	rit.
390	2/4	molto rit.	molto rit.
391	4/4	Sehr groß	Largo (♩ = 58)
397			calando
400		rit.	rit.
401 W			a tempo (♩ = 60)
406		rit.	rit.
407 X			Adagio (♩ = 60)

Die von den Associated Music Publishers in New York 1943 verlegte Orchesterfassung ist mit den seit den Opera 16 und 17 von Schönberg verwendeten Bezeichnungen für Haupt- und Nebenstimmen versehen: »*P indicates a passage of primary importance, S indicates a passage of secondary importance*«; zudem wird das Ende derartiger Angaben mit einem Winkel (**ㄱ**) angezeigt.