



Pro Arte Quartett (Albert Rahier, Germain Prévost, Ernst Friedlander, Rudolf Kolisch)
(Arnold Schönberg Center, Wien [Rudolf Kolisch Collection] | ASCI PH1627)

»performing with the imagination of the whole«¹

Rudolf Kolisch und das Pro Arte Quartett

Eine Lehre von der musikalischen Aufführung, die aus dem Kreis der Wiener Schule um Arnold Schönberg hervorgegangen ist, ist allenfalls fragmentarisch überliefert. Nicht zu Unrecht hat Hermann Danuser die Frage aufgeworfen, ob dieser Fragmentstatus im Wesen der Lehre selbst begründet sei.² Der Personenkreis, von dem diese Lehre wesentliche Impulse empfangen hat, dessen Mitglieder unterschiedliche Schwerpunktsetzungen verfolgt und ihr infolgedessen je spezifische Ausprägungen verliehen haben, kann recht eigentlich nicht groß genug gefasst werden.³ Spuren finden sich in einer Vielzahl von Dokumenten, schriftlichen wie akustischen.

Trotz des Vorhandenseins nicht zu leugnender Unterschiede ist von einer Reihe von Grundüberzeugungen auszugehen.⁴ So kann zu den Lehrinhalten neben allgemeinen theoretischen Grundlagen auch ein angewandter Bereich des musikalischen Vortrags gerechnet werden: Interpretinnen und Interpreten sollen zunächst in die Lage versetzt werden, der Aufführung eines Werks gedanklich – d. h. in der Durchdringung von dessen kompositorischem Sinn – zu begegnen, um in einem zweiten Schritt sich den praktischen Folgerungen dieser Überlegungen zu widmen. Die Befähigung zur Einsicht in das Komponierte sowie zu Wahl und schließlich Handhabe der Darstellungsmittel sind zentrale Momente, die ineinandergreifen.

1 Rudolf Kolisch: »Outline« des Buchprojektes: *The String Quartets of Beethoven* [1942], in: *Musiktheorie* 24/3 (2009), p. 219–221, hier p. 221.

2 Vgl. Hermann Danuser: Zu Schönbergs »Vortragslehre«, 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. 253–259,

hier p. 258 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2).

3 Vgl. Markus Grassl, Reinhard Kapp: Einleitung, in: *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, p. XVII–XXXVII, hier p. XXIV und XXXI (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3).

4 Rudolf Kolisch im Hinweis auf Erwin Steins *Form and Performance* (London 1962; *Musik – Form und Darstellung*. München 1964), thematisiert dies: »Eben lese ich ein Büchlein von Erwin Stein, das leider fragmentarisch und unsystematisch ist, dessen Grundideen sich aber mit unseren decken.« Brief an René Leibowitz, 1. Juli 1972; zitiert nach Rudolf Kolisch: *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1992, p. 118 (Musik-Konzepte 76/77).

Wenngleich, wie Reinhard Kapp festgehalten hat, die Möglichkeit, eine Aufführungslehre der Wiener Schule zu rekonstruieren, durchaus als real eingeschätzt werden kann⁵, so ist daraus keineswegs zu folgern, dass ihr ein monolithischer Charakter eigen sei. Matthias Schmidt etwa hat der Vermutung Ausdruck verliehen, »dass gerade die Veränderlichkeit jene wesentliche historische Bestimmung sei, welche die Aufführungslehre der ›Wiener Schule‹ so bedeutsam und wirkungsreich gemacht hat.«⁶ In jüngerer Zeit wurde dieser Aufführungslehre, zudem angeregt durch einen auch in der Musikwissenschaft sich abzeichnenden *performative turn*⁷, verstärkt Interesse entgegengebracht.⁸ Die Bedeutung des Schönberg-Kreises für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts wird somit über den engeren Bereich kompositorischer Errungenschaften hinaus auch hinsichtlich Theorie und Praxis der musikalischen Interpretation zunehmend erschlossen.

Rudolf Kolisch und die Aufführungslehre der Wiener Schule

Wenn Rudolf Kolisch hier in den Fokus rückt, so aus der Überlegung heraus, dass er als einer der profiliertesten Interpreten der Wiener Schule sich Zeit seines Lebens mit aufführungstheoretischen und -praktischen Fragen beschäftigte; beide Aspekte zu verschiedenen Zeiten je unterschiedlich gewichtend. Aus der Fülle der überlieferten Schrift- und Audioquellen den Rückschluss zu ziehen, in Kolischs Theorie der Aufführung gehe die Aufführungslehre der Wiener Schule auf, greift – auf die Vielgestaltigkeit der Lehre wurde einführend hingewiesen – jedoch zu kurz. Augenfällig wird dies etwa bei der Lektüre von Theodor W. Adornos nachgelassenem Fragment *Zu einer*

5 Vgl. Reinhard Kapp: Die Stellung Schönbergs in der Geschichte der Aufführungslehre, in: *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. »Arnold Schönberg – Neuerer der Musik«*. Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993. Hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrud Wiesmann. Wien 1996, p. 85–101, hier p. 87 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 3).

6 Matthias Schmidt: [Rezension] Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien u. a.: Böhlau 2002. 823 S., in: *Musikologica Austriaca* 22 (2003), p. 148–151, hier p. 150f.

7 Vgl. Christofer Jost: *Der performative turn* in der Musikforschung. Zwischen Desiderat und (teil)disziplinärem Paradigma, in: *Musiktheorie* 28/4 (2013), p. 291–309.

8 Vgl. die Auswahl: 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; Avior Byron: *Schoenberg as Performer. An Aesthetics in Practice*. Ph. D. Diss. Royal Holloway, University of London 2007; 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); Thomas Glaser: *Der Interpret als Double. René Leibowitz und die musikalische Interpretation im Kontext der Aufführungslehre der Wiener Schule*. Ph. D. Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2017; Dieter Gutknecht: *Die Wiener Schule und die*

Aufführungspraxis der klassischen Musik (Kolisch), in: *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*. Hrsg. von Hartmut Krones und Christian Meyer. Wien, Köln, Weimar 2012, p. 71–80 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 7 | *Journal of the Arnold Schönberg Center* 8/2010); Ulrich Krämer: Schönberg dirigiert, in: *Die Tonkunst* 11/3 (2017), p. 355–366; Arnulf Christian Mattes: *Performance as critique*, in: *Transformations of Musical Modernism*. Hrsg. von Erling E. Guldbrandsen und Julian Johnson. Cambridge 2015, p. 245–263; idem: »Keine Rührung – Erkenntnis!« *The Aesthetics of Espressivo* in the »Performance Theories« of Arnold Schoenberg and Rudolf Kolisch, in: *Svensk tidskrift för musikforskning* 95 (2013), p. 109–120; Jan Philipp Sprick: »Structural« und »Re-creative Analysis«. Rudolf Kolischs Analyse-Projekt zu Beethovens Streichquartetten, in: *Musiktheorie* 24/3 (2009), p. 210–218.

*Theorie der musikalischen Reproduktion*⁹. Die terminologischen Unterschiede zwischen Kolisch und Adorno erklären jüngere Arbeiten ausgehend von den Wirkungssphären des Geigers und des sich mit Musik und ihrer Interpretation philosophisch bzw. hermeneutisch auseinandersetzenden Theoretikers. Jener habe, so Hermann Danuser, als praktischer Musiker die »Darbietungs-Situation der musikalischen Reproduktion« fokussiert, dieser hingegen »die Bedingungen nämlich, die eine ›ideale‹ Aufführung eines Werkes zu erfüllen hätte.«¹⁰ Den verfolgten Plan einer gemeinsamen Publikation mit dem Schwerpunkt musikalische Interpretation erläuterte Adorno 1935 in einem Brief an Ernst Krenek:

*Viel war ich mit Kolisch zusammen und wir haben uns nun fest entschlossen, unseren langjährigen Plan auszuführen, sobald es nur geht, und gemeinsam eine Theorie der musikalischen Reproduktion zu schreiben. Der gegenwärtige Stand unserer Erwägungen läßt uns einen Ausgang von den letzten Beethovenquartetten geraten erscheinen; ob aber nicht doch das Buch viel breiter und prinzipieller angelegt wird, läßt sich noch nicht überblicken.*¹¹

Dass die exemplarische Interpretation, die Adorno Kolisch attestierte¹², keineswegs uneingeschränkte Geltung besaß, geht aus brieflichen Äußerungen hervor, in denen er in den Ergebnissen von Kolischs Studie *Tempo and Character in Beethoven's Music* »eine gewisse Gefahr [...] – die des Mechanistischen oder Positivistischen«¹³ gegeben sah. Kolischs Kernanliegen war bekanntlich, »to deduce, from a study of pieces for which Beethoven did provide such [metronomic] indications, the tempi of those for which he did not.«¹⁴ Vornehmlich vermisste Adorno an der Typologie von Kolisch die Bestimmung von »Differenzen des [musikalischen] Wesens auch in konkret-musikalischen (und nicht in Stil-)Kategorien«, die vorgelegte Klassifikation berge eine Tendenz zu »Schematisierungen [...], die dem konkreten immanenten Gesetz seiner [Beethovens] Musik äußerlich sind [...]«¹⁵

9 Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt am Main 2001.

10 Hermann Danuser: »Zur Haut ›zurückkehren‹«. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion, in: *Musik und Ästhetik* 7/25 (2003), p. 5–22, hier p. 12. Hans-Joachim Hinrichsen bemerkt, Adorno agiere »als entschiedener Theoretiker der Interpretation – und geht damit in wesentlichen Zügen auch über die Auffassung seines Freundes Rudolf Kolisch hinaus.« »Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten«. Adornos Theorie der musikalischen Interpretation, in: *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*. Hrsg. von Wolfram Ette etc. Freiburg, München 2004, p. 199–221, hier p. 204.

11 Theodor W. Adorno an Ernst Krenek, 23. März 1935; zitiert nach *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek. Briefwechsel*. Hrsg. von Wolfgang Rogge. Frankfurt am Main 1974, p. 71–74, hier p. 72f.

12 Vgl. Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, s. Anm. 9, p. 107.

13 Theodor W. Adorno an Rudolf Kolisch, 16. November 1943; zitiert nach Theodor W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1993, p. 255–257, hier p. 256.

14 Rudolf Kolisch: *Tempo and Character in Beethoven's Music*, in: *The Musical Quarterly* 29/2–3 (1943), p. 169–187 und p. 291–312, hier p. 180. Als überarbeitete Version in deutscher Übersetzung: *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, s. Anm. 4.

15 Theodor W. Adorno an Rudolf Kolisch, 16. November 1943, s. Anm. 13, p. 256f.

Insbesondere die Schlüsse, die Kolisch auf Grundlage der Isolierung von Motivgestalten für das Werk-Ganze und hinsichtlich der Zusammenstellung von Charaktertypen zog, monierte Adorno.

Die Diskussion darüber, warum das von Adorno angekündigte, gemeinsam mit Kolisch zu schreibende Buch letztlich nicht realisiert wurde, ob ein Grund für das Scheitern u. a. in Adornos Skepsis gegenüber Kolischs Systematisierungen musikalischer Charaktere bei Beethoven zu sehen ist¹⁶, kann im gegebenen Rahmen nicht weitergeführt werden. Auch kann es nicht unternommen werden, die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der Aufführungslehre der Wiener Schule oder deren inhaltliche Nuancierungen umfassend zu beleuchten. So sind die vorausgehenden und nachfolgenden Ausführungen nicht als Versuch zu einer Rekonstruktion zu werten und bleiben damit ausschnittshaft. Vielmehr soll exemplarisch anhand der Aufnahme des ersten Satzes von Beethovens *Streichquartett in Es-Dur* op. 127 mit Kolisch und dem Pro Arte Quartett das Verhältnis von theoretisch-analytischem Bezugsrahmen und praktischer Ausführung diskutiert werden.

Publikationen zu Beethoven

Nicht nur im Kompositorischen, auch in Fragen der musikalischen Interpretation ist die Auseinandersetzung mit Beethoven von Relevanz und verdeutlicht dessen Zentralstellung im Musikdenken der Wiener Schule. In beiden Bereichen besaß dieser Komponist als Paradigma Geltung.¹⁷ Wenn Adorno in dem oben zitierten Briefausschnitt Krenek die Mitteilung macht, hinsichtlich des Buchprojekts erscheine ihm und Kolisch ein »*Ausgang von den letzten Beethovenquartetten geraten*«, gibt dies ebenso einen Hinweis darauf, wie Kolischs schriftliche Arbeiten zu Beginn der 1940er Jahre, für die ein Beethoven-Schwerpunkt zu konstatieren ist. Dem Erkennen des musikalischen Charakters bei Beethoven maß der Geiger in Aufführungsfragen bekanntlich oberste Priorität bei, wovon sein 1943 erschienener Aufsatz *Tempo and Character in Beethoven's Music* beredtes Zeugnis ablegt.¹⁸ Nach der kriegsbedingten Emigration, in deren Folge sich das Kolisch-Quartett auflöste¹⁹, widmete sich dessen Primarius in einem weiteren, letztlich unveröffentlichten Publikationsprojekt Beethoven. Die Studie *The String Quartets of Beethoven* – Jan Philipp Sprick datiert die Entwürfe dazu

16 Vgl. auch Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, s. Anm. 9, p. 100: »Es ist nicht schwer, die richtigen Charaktere, und ebensowenig, die richtigen Tempi zu finden. Aber beides zugleich – das ist fast unmöglich, und das verweist auf einen notwendigen Widerspruch in der Sache.«

17 Vgl. Markus Grassl, Reinhard Kapp: Einleitung, s. Anm. 3, p. XXV.

18 Vgl. auch 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).

19 Vgl. Claudia Maurer Zenck: »Was sonst kann ein Mensch denn machen, als Quartett zu spielen?« Rudolf Kolisch und seine Quartette. Versuch einer Chronik der Jahre 1921–1944, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 53/11 (1998), p. 8–57, hier p. 43–50.

auf 1942²⁰ – sollte neben gattungs- und stilgeschichtlichen Aspekten ebenso die praktische Seite des musikalischen Vortrags miteinbeziehen. Wissend um die Gepflogenheiten einer zeitgenössischen Aufführungspraxis begegnete Kolisch dieser nicht ohne Polemik. Ein Kernanliegen war ihm dabei, tradierte Spielpraktiken und die Idiomatik von Instrumenten kritisch zu hinterfragen; Überlegungen, die Kolisch Zeit seines Lebens bei verschiedenen Gelegenheiten zur Sprache brachte.²¹ Für die eigene Spielpraxis kann eine Konzessionslosigkeit gegenüber technischen Fragen des Violinspiels festgehalten werden. Hinsichtlich des Bedachts bei der Wahl der von ihm gespielten Geigen ist Kolisch die Wertschätzung eines technisch und klanglich ausgereiften Instruments gleichwohl nicht abzusprechen.²²

Zu *The String Quartets of Beethoven* skizzierte der Geiger einleitend: »The characteristic feature of this publication consists of the combination of musicological research, musical analysis, and instruction for performance – a combination which to my knowledge has not hitherto been attempted.«²³ Dieser methodische Ansatz macht die Verbindung von strukturanalytischem Kommentar mit praktischen Hinweisen für die Aufführung von Beethovens Streichquartetten geltend; in Kolischs Worten von »Structural Analysis« und »Re-creative Analysis«: »Structural analysis determines the function of any part within the musical organism; the re-creative analysis explains how to render this function audible.«²⁴ Damit einher ging die Forderung, anstatt Stimmenmaterial sogenannte »Part-Scores«²⁵ zu verwenden; eine Maßnahme, die auch in späteren Jahren zentraler Bestandteil von Kolischs Unterrichten sein sollte.²⁶ Auch zog der Geiger in Erwägung, seiner Publikation Tonbeispiele beizugeben, die den Anforderungen einer nach seiner Ansicht »werkgerechten« Interpretation zu entsprechen hätten.

20 Vgl. Jan Philipp Sprick: »Structural« und »Re-creative Analysis«, s. Anm. 8, p. 212.

21 Vgl. die publizierten Beiträge: Rudolf Kolisch: Über die Krise der Streicher, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*. Hrsg. von Wolfgang Steinecke. Mainz 1958, p. 84–90 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 1); idem: Religion der Streicher, in: *Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart. Bericht über den internationalen Kongress am Institut für Aufführungspraxis der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz vom 25. Juni–2. Juli 1972*. Hrsg. von Vera Schwarz. Wien 1975, p. 175–180 (wieder abgedruckt in: Rudolf Kolisch: *Zur Theorie der Aufführung*, s. Anm. 18, p. 113–119); Rudolf Kolisch, René Leibowitz: *Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven*, in: *Musica* 33/2 (1979), p. 148–155; Rudolf Kolisch: *Lecture delivered at Dartmouth College*, April 6,

1977, in: *Sonus* 1/2 (1980), p. 1–13, sowie das *Musiktheorie-Schwerpunktheft* 24/3 (2009): *Rudolf Kolisch in Amerika – Aufsätze und Dokumente*.

22 Vgl. Claudia Maurer Zenck: »Ein Sauerberuf!!« Der Alltag des Kolisch-Quartetts auf Reisen in der Zwischenkriegszeit, in: *Annäherungen. Festschrift für Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Ulrich Mosch, Matthias Schmidt und Silvia Wälli. Saarbrücken 2007, p. 187–221, hier p. 214–221.

23 Rudolf Kolisch: »Outline«, s. Anm. 1, p. 219.

24 Ibidem, p. 220. Kolisch exemplifizierte beide Analysetypen anhand der ersten Takte des zweiten Satzes von Beethovens op. 127: Rudolf Kolisch: *Structural Analysis of Beethoven's String Quartet in E^b major, Op. 127, 2nd Movement*, in: *Musiktheorie*

24/3 (2009), p. 222–227. Die entsprechende re-creative analysis sollte jeweils der structural analysis gegenüberliegend abgedruckt werden.

25 Rudolf Kolisch: »Outline«, s. Anm. 1, p. 221; vgl. die Abbildung in: Christoph Wolff: Schoenberg, Kolisch, and the Continuity of Viennese Quartet Culture, in: *Music of my Future. The Schoenberg Quartets and Trios*. Hrsg. von Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff. Cambridge, London 2000, p. 13–23, hier p. 23.

26 Vgl. Károly Csipák: »Sehr schnelle Reflexe«. Erinnerungen an das Kolisch-Quartett, in: *Musica* 40/6 (1986), p. 518–524, hier p. 520; David Satz: Rudolf Kolisch in Boston, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, s. Anm. 3, p. 191–208, hier p. 197.

Diese Gedanken zusammentragend wird deutlich: Aus der kompositionstechnischen Realisierung erwächst der ausdrucksvolle Vortrag, die Kategorie des *Espressivo*, nicht etwa durch eine Trennung von notierter Vorgabe und akustischem Substrat, die nur eine gedankliche sein kann, in Form eines subjektiven Ausdruckgebens seitens der Aufführenden²⁷, sondern aus der Verschränkung von Werktext und dessen Darstellung durch das Hinzutreten eines Wissens um Elemente der Aufführung, die, obwohl sie technologisch-konstruktiv bestimmt werden können, sich nicht notiert finden, jedoch durch richtiges Lesen, quasi »zwischen den Zeilen«, erschlossen werden können:

*The musical thought is put down, or is »objectivated« in the text. [...] and we shall, in performing, carefully try to fulfill the requirements of exactness to the utmost. We shall carefully measure the length, height and strength of every note of the text by all possible means. This mechanical procedure is only a necessary condition. [...] The score has to be »interpreted« to gain what I call its »musical meaning«.*²⁸

Die »Enthüllung von Konstruktion«²⁹ ist nach Kolisch dabei primäre Aufgabe.

Rudolf Kolisch und das Pro Arte Quartett

1944 wurde Kolisch Primarius des Pro Arte Quartetts, das an der University of Wisconsin in Madison als quartet-in-residence angesiedelt war.³⁰ Seine Quartettpartner waren anfangs Albert Rahier (Violine 2), Germain Prévost (Viola) und Ernst Friedlander (Violoncello). Von dieser Besetzung sind mittlerweile Konzertmitschnitte zugänglich, die durch die Radiostation WHA an der University of Wisconsin ausgestrahlt und aufgezeichnet wurden, darunter auch eine Reihe von Beethoven-Quartetten. Inwiefern Kolisch seine interpretatorischen Vorstellungen mit dem Pro Arte Quartett umsetzen konnte, gilt es im Detail zu untersuchen; das mit dem Kolisch-Quartett noch praktizierte Auswendigspielen etwa wurde nicht weiter geführt, aber, so Susanna Watling, »*Performance by score became the rule.*«³¹ Wie dem Briefwechsel mit Schönberg zu entnehmen ist, folgte auf Kolischs anfänglichen Enthusiasmus bald eine gewisse Ernüchterung; das Verhältnis zu der neuen Formation blieb nicht ungetrübt. Auch wechseln sich positive Berichte über Aufführungen und Einspielungen ab mit Klagen über das Arbeiten im Quartett und die Universitätsverwaltung. Am

27 Vgl. Rudolf Kolisch: Schönberg als nachschaffender Künstler, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 (August–September 1924), p. 306 f., hier p. 306: »Nicht eine Stimmung soll zum Ausdruck gebracht werden, sondern ein musikalischer Gedanke.«

28 Idem: *Musical Performance: The Realization of Musical Meaning* [1939], in:

Musiktheorie 24/3 (2009), p. 201–207, hier p. 204.

29 Idem: Über die Krise der Streicher, s. Anm. 21, p. 86.

30 Vgl. John W. Barker: *The Pro Arte Quartet: A Century of Musical Adventure on Two Continents*. Rochester 2017, p. 111–165.

31 Susanna Watling: Kolisch in Madison, Wisconsin: 1944–1967, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, s. Anm. 3, p. 179–190, hier p. 184.

4. Juni 1944 verkündete Kolisch Schönberg mit seiner »Berufung« zugleich seine Vorstellung von der Rollenverteilung innerhalb des Quartetts:

[...] *the University of Wisconsin in Madison has appointed me as first Violin of the Pro-Arte Quartet. [...] After a short correspondence I was invited to come there and my impression was extremely favorable [sic]. [...] I hope that I will be able to work in my way without interference and even without concessions. Everything of course will depend on how the other three will follow me. It is the peculiarity of the unique situation, that I didn't choose the members of my quartet, but they chose me.*³²

Nach etwas mehr als einem Jahr in der neuen Formation war der Ton ein anderer geworden:

Mein Ensemble befriedigt mich nicht mehr oder richtiger: die Hoffnungen, die ich darauf gesetzt hatte, haben sich nicht erfüllt.

*Sie [die übrigen Quartettmitglieder] haben doch nicht das richtige Verhältnis zur Musik, sind keine wirklichen Musiker. Zwei davon sind zu »west-europäisch«, das heißt, wo Musik wirklich anfängt, da lehnen sie sie als »romantisch« ab. Wo es schön an der Oberfläche plätschert (Ravel, Milhaud), da tun sie noch mit. Wie immer, bist Du das Scheidewasser aller musikalischen Dinge. Das gibt es nicht, daß einer Mozart, Beethoven und Schubert versteht und liebt und Deine Musik nicht. Sie verstehn und lieben Mozart, Beethoven und Schubert eben auch nicht.*³³

Beethoven: Streichquartett in Es-Dur op. 127, 1. Satz

Im Mitschnitt eines Radiokonzerts vom 24. Februar 1946 sind die ersten drei Sätze von Beethovens *Streichquartett in Es-Dur* op. 127 mit der oben genannten Besetzung des Pro Arte Quartetts überliefert.³⁴ Wenngleich Kolisch Fragen der musikalischen Aufführung bei Beethoven keineswegs auf den Parameter Tempo beschränkt wissen wollte³⁵, aber betont, dass »[s]pecial emphasis is put on the

32 Rudolf Kolisch an Arnold Schönberg, 4. Juni 1944 (The Library of Congress, Washington D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | ASCC ID 13267). In diesem Brief erwähnt Kolisch auch zwei am Black Mountain College zu haltende Kurse (»Democratic principles in ensemble-playing« sowie »Elements of performance in Beethoven's Music«).

33 Rudolf Kolisch an Arnold Schönberg, 9. September 1945 (ibidem | ASCC ID 13271). Die Aufarbeitung von Kolischs Verhältnis zum Pro Arte Quartett kann hier nicht geleistet werden. David Satz, Schüler und Assistent von Kolisch an dessen letzter Unterrichtsstätte, dem New England Conservatory (1967–1978), berichtete 1995 aus seiner Erinnerung: »[...] Kolisch was of

the very strong opinion that the quartet in Wisconsin was far advanced above the old Kolisch Quartet. He far preferred the level of playing, the accuracy and many other aspects of the playing over that of the old Kolisch Quartet.« Dem entgegnete Lowell Creitz, ehemals Cellist des Pro Arte Quartetts: »[...] I would disagree because I have such tremendous respect for Lehner and the other members of the original Kolisch Quartet. I think [...] the real change was Rudi's musical evolution. [...] I don't mean, there is a quality devaluation or whatsoever. I mean it merely as the evolution of an individual in their perception of playing. So it is not better or worse at all.«; zitiert nach: Diskussion (Leitung: Regina Busch), in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, s. Anm. 3, p. 173–177, hier p. 175.

34 Archiphon ARC-WU 197 (2015). Der Verfasser dankt Werner Unger für die Zurverfügungstellung dieses Mitschnitts.

35 Bereits die oben genannte »Outline« zu dem Buch über die Beethoven-Quartette macht deutlich, dass Kolisch beabsichtigte, neben dem Tempo eine Vielzahl weiterer »Elements of performance« wie »Analysis of notation, Treatment of string instruments, Dynamics, Tone quality (registration), Bowing, Fingering« zu behandeln: »Outline«, s. Anm. 1, p. 219f. Heinz-Klaus Metzger hat auf die verkürzte Lesart aufmerksam gemacht, Kolischs Intention lediglich mit der Revision einer in der Aufführungsgeschichte von Beethovens Werken verkannten Auslegung der Tempovorschriften des Komponisten gleichzusetzen; vgl. *Restitutio Musicae*.

controversial question of tempo in Beethoven«³⁶, so liegt der Fokus dieses Beitrags dennoch auf der Untersuchung der Zeitgestaltung; mit der Begründung, dass unter den Elementen des musikalischen Vortrags das Tempo wohl als derjenige Parameter gelten kann, der mit einer vergleichsweise großen Detaillichte »erfahrbar« ist und sich am ehesten mittels Messverfahren objektivieren lässt.³⁷ Keineswegs soll damit jedoch eine »Exklusivität« von Tempofragen für den Erkenntnisgewinn einer Interpretationsforschung behauptet werden, sondern anknüpfend an gegenwärtige Forschungstendenzen sind die hier vorgelegten Tempoverlaufsanalysen einzuordnen: »[...] Analyse der Zeitgestaltung kann und will nicht die musikalische Interpretation vollständig erfassen. Dennoch kann sie Wesentliches zutage fördern selbst dort, wo sie isoliert von anderen Parametern angewendet wird.«³⁸

Anhand des Tempoverlaufskonzepts des Pro Arte Quartetts, so die hier verfolgte These, lassen sich Einsichten in die Auslegung der Sonatenform im Kopfsatz von Beethovens op. 127 gewinnen.³⁹ Bei den zu diesem Zweck ermittelten und nachfolgend zur Sprache gebrachten Tempowerten handelt es sich um Mittelwerte der jeweils vermessenen Formabschnitte bzw. Takte.

Die untersuchte Aufnahme des Kopfsatzes von op. 127 zeigt folgende Merkmale (Abbildung): Während die drei Maestoso-Abschnitte in ihrer

Zur Intervention Kolischs, in: *Beethoven. Das Problem der Interpretation*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1985, p. 54–69, hier p. 60 (Musik-Konzepte 8). Gegen eine Reduzierung von Kolischs Aufführungstheorie auf Fragen der Tempogestaltung in der Musik, die sein Kernanliegen über den Zusammenhang von Tempo und Charakter bei Beethoven missverstehe, hat sich ebenso Berthold Türcke ausgesprochen: »Kolisch meinte, wenn er von diesem [dem Tempo] sprach, stets den Charakter.« Fortgegangene Klänge. Die Wiener Schule – ihr symbiotisches Verhältnis von Komposition und Interpretation im Exil, in: *Exilmusik. Komposition während der NS-Zeit*. Hrsg. von Friedrich Geiger und Thomas Schäfer. Hamburg 1999, p. 20–55, hier p. 25.

36 Rudolf Kolisch: »Outline«, s. Anm. 1, p. 220.

37 Als technisches Hilfsmittel kam die Software *Sonic Visualiser* (Version 3.0.3) zum Einsatz. Von softwaretechnischer Warte aus besehen ist die Bestimmung der Relationen zwischen verschiedenen Parametern weiterhin als Desiderat zu betrachten, dem es zu begegnen gilt. Vgl. Manuel Bärtsch: Wer hat das schönste Paradigma? Interpretationsforschung unter der Lupe, in: *dissonance* 135 (2016), p. 2–8. Einspielungen von Beethovens Streichquartetten und deren Analyse mittels computergestützter Messverfahren sind in jüngerer Vergangenheit vermehrt Gegenstand der Interpretationsforschung gewesen: Heinz von Loesch, Fabian Brinkmann: Tempogestaltung im Kopfsatz von op. 95: Eine exemplarische Studie zur Interpretationsgeschichte von Beethovens Streichquartetten, in: *Beethovens Kammermusik*. Hrsg. von Friedrich Geiger und Martina Sichardt. Laaber 2014, p. 445–467; Nancy November: Performance History and Beethoven's String Quartets: Setting the Record Crooked, in: *Journal of Musicological Research* 30/1 (2011), p. 1–22; idem:

Commonality and Diversity in Recordings of Beethoven's Middle-Period String Quartets, in: *Performance Practice Review* 15/1 (2010), <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol15/iss1/4> (Zugriff 12. 03. 2018); Richard John Turner: *Style and Tradition in String Quartet Performance: A Study of 32 Recordings of Beethoven's Op. 131 Quartet*. Ph. D. Diss. University of Sheffield 2004.

38 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, p. 69 (Hervorhebung im Original).

39 Der Einbezug vorhandener Notenmaterialien aus dem Nachlass von Kolisch muss einer umfassenderen Studie, als sie hier vorgelegt werden kann, vorbehalten bleiben, ebenso die Untersuchung des aufgezeichneten zweiten und dritten Satzes dieses sowie der weiteren Beethoven-Quartette mit Kolisch und dem Pro Arte Quartett. Ein Verzeichnis nachgelassener Dokumente von Kolisch ist einsehbar unter: <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou00066> (Zugriff 12. 03. 2018).

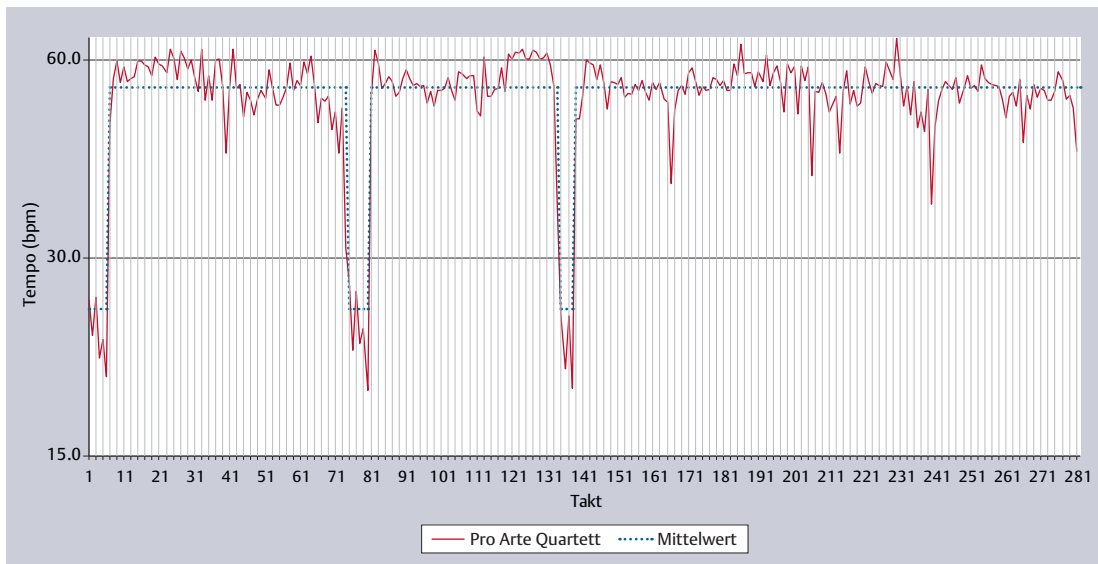


Abbildung: Tempoverlaufsdiagramm (logarithmische Skalierung). Ludwig van Beethoven: *Streichquartett in Es-Dur* op. 127, 1. Satz, Pro Arte Quartett (1946) (Archiphon ARC-WU 197 [2015])

Binnengestaltung eine leichte Temposteigerung charakterisiert (mit dem Höchstwert im dritten Maestoso), zeichnen sich die Allegro-Themen untereinander durch nur geringfügig voneinander abweichende Tempowerte im Bereich zwischen $\text{♩} = 53,1$ und $54,7$ aus. Sind es für das Maestoso in T. 1–6 $\text{♩} = 23,7$ und das erste Allegro-Thema $\text{♩} = 54,7$ (T. 7–21), so sind die im weiteren Verlauf gemessenen Tempowerte zunächst $\text{♩} = 25,4$ für das zweite Maestoso (T. 75–80) und schließlich $\text{♩} = 26,3$ bei dessen drittem Auftritt (T. 135–138). In der Reprise wird das erste Allegro-Thema in $\text{♩} = 53,7$ (T. 167–181) rekapituliert.

Bemerkenswert in ihrer abschnittsgliedernden Funktion sind präzise ausgeführte Tempozäsuren: so in der Exposition ein lokal begrenztes Tempotief (T. 40: $\text{♩} = 43,3$) vor Eintritt des zweiten Allegro-Themas in g-Moll, dessen Wert $\text{♩} = 53,1$ (T. 41–55) sich nahe dem des zuerst exponierten Allegro-Themas bewegt. Ein weiterer herausragender Tempoeinschnitt in T. 166 ($\text{♩} = 38,9$) bereitet die Reprise vor. Formal gliedernd setzt das Pro Arte Quartett zu Beginn der Coda dann die deutlichste Zäsur mit dem geringsten Metronomwert innerhalb eines Allegro-Abschnitts im ersten Satz (T. 240: $\text{♩} = 36,2$).

Ergänzend zu den voranstehenden Werten ist der ermittelte Durchschnittswert aus sämtlichen Allegro-Teilen (T. 7–74, T. 81–134, T. 139–281: $\text{♩} = 54,5$) Beleg für die Tempokonstanz im Vortrag dieser Themen. Das Pro Arte Quartett bewegt sich im Durchschnitt damit oberhalb des Tempobereichs

von ♩ = 144–152, dem Kolisch 1943 den Kopfsatz des *Streichquartetts* op. 127 zugeordnet hatte:

Sonata-form movements in triple meter occur only in two types: a slower one marked simply Allegro or Allegro ma non troppo or Allegro moderato, and a faster one marked Allegro molto, Allegro con brio, or Allegro vivace e con brio. [...] The key to this character is given in the marking of Op. 90. It might be called »Allegro espressivo«. The themes consist of quiet, flowing quarter-notes with occasional eighth-note motives.⁴⁰

Die vergleichende Betrachtung dieser Tempoverlaufsgestaltung legt folgenden Schluss nahe: Das Pro Arte Quartett macht als Merkmal der Exposition des ersten Satzes von Beethovens op. 127 nicht in erster Linie einen Dualismus von Themen ausfindig⁴¹, deren Charaktere durch Gegensätze in den Tempoverläufen herauszuarbeiten wären, sondern rückt vielmehr den Binnenkontrast zwischen Maestoso und Allegro in der Auslegung der Sonatenform in den Vordergrund. Neben dem genannten Tempoplan, der Maestoso- und Allegro-Abschnitte komplementär zu einer Einheit fügt, indem die Allegro-Themen anhand der ihnen zugeordneten Vortragstempi als nahe verwandt bezeichnet werden dürfen, während die Maestoso-Abschnitte in der Reihenfolge ihres Auftretens steigernd angelegt sind, stützt die Wiederkehr des g-Moll-Themas in der Reprise (T. 207–221: ♩ = 53,3) diese Argumentation: Das Tempo wird auch an dieser Stelle nur lokal (auf einen Takt begrenzt) modifiziert (Tempotief in T. 206: ♩ = 40,0), das Thema (sozusagen als bereits bekanntes musikalisches Ereignis) auf diese Weise, wie schon in der Exposition, aber nicht etwa »inszeniert«, sondern es erfolgt die beinahe identische Wiederaufnahme des Tempowerts aus der Exposition (T. 41–55: ♩ = 53,1). Ein Accelerando in den jeweils davor geschalteten modulierenden Passagen prägt diese Tempodramaturgie zusätzlich mit aus.⁴²

Das Pro Arte Quartett nimmt davon Abstand, Themengestalten in ihrem Fortgang mittels einer Charakterunterschiede prononcierenden Tempowahl voneinander abzusetzen. Stattdessen wird die Aufmerksamkeit der Hörerinnen und Hörer auf den Maestoso-Allegro-Kontrast gelenkt, der damit zugleich die Formwahrnehmung bestimmt.⁴³ Einerseits, so scheint es, ist dem Pro Arte

40 Rudolf Kolisch: *Tempo and Character in Beethoven's Music*, s. Anm. 14, p. 298. Verglichen mit der überarbeiteten Typologie der deutschsprachigen Ausgabe rangiert das realisierte Tempo nahe der oberen Grenze von ♩ = 168. Vgl. idem: *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, s. Anm. 4, p. 53 f. u. p. 100.

41 Vielmehr kann der Gegensatz als auf die tonartliche Ausprägung »reduziert«

betrachtet werden (mit dem zweiten Thema in der zur Dominante parallelen Tonart g-Moll).

42 T. 33–40: ♩ = 56,6; T. 199–206: ♩ = 56,0.

43 Die bisweilen unterschiedliche Schwerpunkte setzenden Analysen, die Funktion des Maestoso innerhalb des ersten Satzes und des ganzen Werks zu bestimmen, können hier nur in ihren Kernaussagen

referiert werden; vgl. etwa Daniel K. L. Chua: *The »Galitzin« Quartets of Beethoven: Opp. 127, 132, 130*. Princeton 1995, p. 37 (»The initial gesture [the concept of contrast embodied within the Maestoso and Allegro] becomes the gesture of the entire form.«); William Kinderman: *Beethoven*. Oxford etc. 2009, p. 309 (»preface to the work as a whole«); idem: *Streichquartett Es-Dur op. 127, in: Beethoven. Interpretationen seiner Werke*. Hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl

Quartett ein zentrales Merkmal von Beethovens Komponieren der späten Jahre analytisch aufgegangen; das, was Rudolf Stephan auf die Formel des »unvermittelten Kontrasts«⁴⁴ gebracht hat: die »Auskomposition von Kontrasten innerhalb der Themensätze innerhalb der sonst auf Kontrastbildung verzichtenden Gruppen.«⁴⁵

Grundlegende Prinzipien einer prozessual ausgelegten Sonatenform werden von Beethoven im Kopfsatz von op. 127 etwa durch die beiden sich in ihren Charakteren kaum entgegenstehenden Themen, die ihrerseits nicht mittels Techniken des Abspaltens und Fortspinnens verarbeitet werden⁴⁶, einen eher beiläufig stattfindenden Repriseneintritt in T. 167⁴⁷ und das weitgehende Vermeiden dominantischer Spannung⁴⁸ gewissermaßen »ausgehebelt«. Andererseits steht diesen kompositorischen Sachverhalten eine klangliche Realisierung gegenüber, die in ihrer agogischen Gestaltung gerade Themenkomplexe und Formabschnitte der Sonatenform bei deren jeweiligem Auftreten deutlich markiert und damit sozusagen ein Modell der Satzform abbildet. In der Einspielung des Pro Arte Quartetts wird den blockhaft und statisch konzipierten Maestoso-Teilen durch die Steigerung des mittleren Tempos bis hin zur dritten Wiederkehr eine zielgerichtete Entwicklung eingeschrieben, die ihnen hinsichtlich ihrer Materialentfaltung versagt bleibt, im Gegensatz zu dem tempostabilen Allegro-Material, das mittels Kanon-, Variations- und Reihungsverfahren durchgeführt wird, nicht jedoch im Sinne einer motivisch-thematischen Verarbeitung.⁴⁹ Entwicklungshöhepunkt in dieser Lesart ist das dritte, in seiner Taktlänge verkürzte Maestoso (T. 135–138),

Dahlhaus und Alexander L. Ringer. Band 2, Laaber 1996, p. 278–291, hier p. 283 (»[...] die monolithische Geste des Maestoso dient nicht in erster Linie als Einleitung des ersten Satzes, sondern als Vorwort des ganzen Werks.«); Birgit Lodes: »So träumte mir, ich reiste ... nach Indien«. Temporality and Mythology in Op. 127/I, in: *The String Quartets of Beethoven*. Hrsg. von William Kinderman. Urbana, Chicago 2006, p. 168–213, hier p. 175 (»[...] the movement's overall architecture rests on the unfolding of the Maestoso on a grand level [...]«); idem: Beethovens individuelle Aneignung der langsamen Einleitung. Zum Kopfsatz des Streichquartetts op. 127, in: *Musica* 49/5 (1995), p. 311–320, hier p. 313 (»formaler Wegweiser«); Eric McKee: Alternative Meanings in the First Movement of Beethoven's *String Quartet in Eb Major* Op. 127: Emergence and Growth from Stagnation and Decline, in: *Beethoven. Studien und Interpretationen*. Hrsg. von Mięczyślav

Tomaszewski und Magdalena Chrenkoff. Kraków 2000, p. 133–161, hier p. 135 (»I do not believe they [motivic connections between the Maestoso and what follows] are crucial to the musical discourse of the movement as a whole.«).

44 Rudolf Stephan: Zu Beethovens letzten Quartetten, in: idem: *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*. Hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub. Mainz etc. 1985, p. 42–51, hier p. 47.

45 Ibidem, p. 48. Für Hugo Riemann ist das Maestoso »ein wesentlicher Bestandteil des ersten Themas«, das dazu diene, »dem Anfange des Allegro eine Art Nachsatz-Bedeutung zu geben«; Hugo Riemann: *Beethoven's Streichquartette. Meisterführer Nr. 12*. Berlin, Wien s. a., p. 107.

46 Vgl. Birgit Lodes: »So träumte mir, ich reiste ... nach Indien«, s. Anm. 43, p. 195 f.

47 Harmonisch wird die zweite Stufe f-Moll von T. 166 (drittes Viertel) nach T. 167 (f-moll-Sextakkord) »verlängert«.

48 Vgl. Eric McKee: *Alternative Meanings*, s. Anm. 43, p. 142; Ulrich Siegele: *Beethoven. Formale Strategien der späten Quartette*. München 1990, p. 63ff.

49 Zu den angewandten Verfahren bemerkt Joseph Kerman: »Indeed, a process of continuous free variation seems to supplant traditional developmental energy in this movement, in interest at least, even perhaps in function. Certainly the development section proper is undercut.« *The Beethoven Quartets*. New York, London 1979, p. 206. Dieser Eindruck verstärkt sich in Anbetracht der vorherrschenden Strukturierung der Satzteile durch Viertaktgruppen.

mit dem Beethoven dessen abschnittsinduzierende Funktion, die noch für die Durchführung Geltung besaß, zugleich preisgibt. Reprise und Coda setzen ohne diesen Teil ein.

Zusammenfassung und Ausblick

Adornos Feststellung, die Herangehensweise von Kolisch sei »funktionell, von den vielfach latenten musikalischen Ereignissen her«⁵⁰ bestimmt, speist sich aus dem Wissen um den der musikalischen Analyse zugemessenen Stellenwert in Kolischs Theorie der Aufführung. Umgekehrt impliziert diese Bewertung von Analyse als Grundlage musikalischer Interpretation nicht etwa eine Tendenz zu »versachlichender« Praxis. Die logische Konstruktion einer Musik mit Ausdrucksintention macht vielmehr eine »Objektivierung« von Kategorien des Ausdrucks erforderlich. Die fehlende Etablierung entsprechender technischer Korrelate bemängelte Kolisch seinerzeit: »I see it as one of the foremost tasks of the performance theory on which I am working to find the technical correlations for the *espressivo* elements of performance. [...] *Espressivo* could thus be transformed into an *objective* performance element.«⁵¹ Das von ihm in seiner projektierten Studie zu den Beethoven-Quartetten propagierte Ideal, »performing with the imagination of the whole«⁵², trifft sich mit der Aufwertung, die der Partiturtex – im Gegensatz zu Einzelstimmen – als verbindliche, das Zusammenspiel im Streichquartett koordinierende Instanz erfährt. Alle analytischen und interpretatorischen Entscheidungen sind im Text begründet, die Komposition verbürgt Ausdruck als ihren objektiven Bestandteil. Und nur auf Basis der Partitur ist die Gewährleistung gegeben, Strukturzusammenhänge als solche sinnfällig zu erkennen und musikalische Phrasen und deren syntaktische Bedeutung für eine Aufführung zu erschließen.

In seiner Einführung zu dem hier untersuchten Konzertmitschnitt kam der Radiosprecher hinsichtlich des Kopfsatzes von Beethovens op. 127 auf den Kontrast zwischen Maestoso und Allegro zu sprechen: »The quartet opens with a stately prelude [...]. This forms a striking contrast to the tender melody of the Allegro, a contrast which is reasserted by repetition of the introduction several

50 Theodor W. Adorno: Kolisch und die neue Interpretation, in: idem: *Musikalische Schriften* VI. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1984, p. 460–462, hier p. 461 (Gesammelte Schriften 19).

51 Rudolf Kolisch: How to Rehearse and Play Chamber Music [1940], in: *Musiktheorie* 24/3 (2009), p. 207ff., hier p. 208f. (Hervorhebung im Original). »In dieser Wendung zu primär materialbezogenen Erwägungen« sind nach Reinhard Kapp gleichwohl ästhetische Positionen der Neuen Sachlichkeit anzutreffen: Reinhard Kapp: Zur Geschichte des

musikalischen Ausdrucks, in: *Beiträge zur Interpretationsästhetik und zur Hermeneutik-Diskussion*. Hrsg. von Claus Bockmaier. Laaber 2009, p. 143–179, hier p. 173.

52 Rudolf Kolisch: »Outline«, s. Anm. 1, p. 221.

times.«⁵³ Zwar sperren sich die Begriffe »prelude« und »introduction« gegen die Interpretation von Maestoso und Allegro als Themengruppe, wie im vorliegenden Beitrag auf Grundlage des Tondokuments argumentiert worden ist, und schließlich lassen sich die verwendeten Begriffe mit Blick auf möglicherweise zeitlich vorangegangene analytische Überlegungen nicht letztverbindlich aufschlüsseln. Dennoch scheint es möglich, dass Kolisch die Abfassung des Einführungskommentars begleitete. Diese Annahme wird gestützt durch einen ebenfalls seitens des Sprechers gemachten Verweis auf Joseph de Marliaves Quartettstudie⁵⁴ und einen weiteren Kommentar, diesmal über die Beziehung der Mittelsätze zueinander⁵⁵, der sich deckt mit einem Befund aus Hugo Riemanns *Meisterführer*.⁵⁶ Beide Bücher erwähnte Kolisch wiederum in seinem kurzen Literaturbericht zur »Outline«.⁵⁷ In Anbetracht der Tatsache, dass diese einleitenden Sätze für Radiohörerinnen und -hörer bestimmt waren, erklärt sich womöglich die Offenheit der analytischen Betrachtung und der Verzicht, diese mit aufführungspraktischen Folgerungen zu verknüpfen. Die klangliche Darstellung gelang dem Pro Arte Quartett dagegen umso eindringlicher.

53 Archiphon ARC-WU 197 (2015), Track 1, 01:55–02:14.

54 Joseph de Marliave: *Les Quatuors de Beethoven. Avec une introduction et des notes par Jean Escarra. Préface de Gabriel Fauré*, Paris 1925; englisch als *Beethoven's Quartets. With an introduction and notes by Jean Escarra and a preface by Gabriel Fauré*. London 1928.

55 Archiphon ARC-WU 197 (2015), Track 1, 02:54–03:05: »The idea upon which its development is based is closely related to the opening of the theme in the Adagio movement, but the Scherzo is disguised by change in its rhythmic nature.«

56 Vgl. Hugo Riemann: *Beethoven's Streichquartette*, s. Anm. 45, p. 118.

57 Vgl. Rudolf Kolisch, »Outline«, s. Anm. 1, p. 219.