

Zur musikalischen Interpretationsgeschichte von Kurt Weills *Violinkonzert* op. 12. Kritische Rückfragen

von Andreas Eichhorn (Köln)

1. Aufführungen bis 1933

Das *Violinkonzert* op. 12 steht innerhalb des Weill'schen Gesamtœuvres singulär da. Es ist nicht nur Weills einziges Solokonzert, sondern auch eine seiner wenigen absolut-musikalisch konzipierten Instrumentalkompositionen.

Weill komponierte sein *Violinkonzert* im Frühjahr 1924 und schloss es im Juni des Jahres ab. Es sollte bis zu seiner zweiten Sinfonie von 1933 vorerst sein letztes rein instrumentales und nichtszenisches Werk bleiben. Unmittelbar nach Beendigung der Komposition suchte Weill nach Möglichkeiten, dem Werk den Weg in den Konzertsaal zu bahnen. Dabei war er ganz auf sich gestellt, denn die Universal Edition, die den Komponisten immerhin seit April des Jahres 1924 durch einen Exklusivvertrag an sich gebunden hatte, wurde dabei in keiner Weise unterstützend tätig. Weill suchte nach einem renommierten Geiger und fand ihn in der Person des Busoni-Freundes Joseph Szigeti, dem er die Widmung seines *Violinkonzertes* antrug. Im September 1924 nahm Szigeti die Widmung an. Da er sich jedoch außerstande sah, das Werk in den folgenden Monaten einzustudieren, beharrte er nicht auf der Uraufführung. Diese fand schließlich am 11. Juni 1925 in Paris auf einem von der französischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Musik veranstalteten Musikfest in Abwesenheit von Weill und mit großem Erfolg statt. Der Solist war der Geiger Marcel Darrieux, der Dirigent Walter Straram. Weill wurde in seiner Hoffnung, dass sich Szigeti nach dieser erfolgreichen Uraufführung seines *Violinkonzertes* annehmen würde, enttäuscht. Mitte Oktober wies er den Verlag an, die Widmung an Szigeti im Druck des von ihm erstellten Klavierauszugs wegzulassen.

Die weitere Aufführungsgeschichte des Werkes in den folgenden Jahren sollte sich dann auch nicht mit Szigeti, sondern mit dem gebürtigen Polen Stefan Frenkel verbinden.¹ Frenkel, damals Erster Konzertmeister der Dresdner Philharmonie, setzte sich vehement für das Werk ein und führte es zwischen 1925 und 1930 mindestens elfmal auf. Dabei spielte er stets auswendig. Frenkel war mit dem Konzert erstmals in der deutschen Erstaufführung des *Violinkonzertes* in Dessau am 29. Oktober 1925 unter Franz von Hoesslin zu hören, eine Aufführung, die Weill hinsichtlich der Leistung von Orchester und Dirigent wenig befriedigte und ein von Weill prognostizierter Misserfolg war. Den Durchbruch und die am weitesten gefächerte Rezeption erzielte das Werk schließlich auf dem vierten Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik 1926 in Zürich unter dem Dirigat von Fritz Busch und mit Frenkel als Solist, der kurzfristig für die erkrankte Alma Moodie eingesprungen war. Die erste Rundfunkübertra-

¹ Vgl. zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Werkes Kurt Weill, *Music with Solo Violin*, hrsg. von Andreas Eichhorn (= The Kurt Weill Edition II/2), New York 2010, S. 13–31.

gung des Konzerts fand am 1. Oktober 1929 mit Hermann Scherchen und Frenkel statt, und zwar im Rahmen einer mehrteiligen Sendereihe des Ostmarken-Rundfunks zum Thema „Typen des Violinkonzerts“. Danach spielte Frenkel das Konzert noch einmal 1930 in Frankfurt unter Ernest Ansermet. Damit bricht die Aufführungsgeschichte von Weills Violinkonzert nicht nur in Deutschland für mehr als zwanzig Jahre ab, auch in anderen Ländern wurde das Konzert nach 1933 nicht mehr aufgeführt. 1930 ist noch eine Aufführung in Cincinnati unter Fritz Reiner belegt, und Ende 1933 liehen sich zwei Rundfunkanstalten, die BBC London und Radio Kopenhagen, das Aufführungsmaterial von der Universal Edition aus.

Exkurs: Zum Notenmaterial des Violinkonzerts

Zu Lebzeiten Weills erschien lediglich der von ihm erstellte Klavierauszug im Druck (1925). Erst 1965 veröffentlichte die Universal Edition Wien eine gedruckte Partitur des Violinkonzerts. Alle Aufführungen bis 1965 wurden demnach aus handschriftlichem Material dirigiert: entweder aus dem Partiturautograph oder aus einer Partiturabschrift, die die Universal Edition 1929 für die amerikanische Erstaufführung in Cincinnati im Jahre 1930 herstellen ließ. So ist es auch nicht erstaunlich, dass beide Quellen, die zugleich auch als Stichvorlage fungierten, mehrere sich überlagernde Schichten von Dirigiereintragen aufweisen, die aber keinem Dirigenten eindeutig zugewiesen werden können. Den gravierendsten, weil formalen Eingriff, stellt ein Strich im letzten Satz dar und zwar von Takt 235 bis 267. Dieser stammt zweifelsfrei von Hermann Scherchen, denn er ist auf seiner Schallplattenaufnahme von 1964 akustisch dokumentiert. Über die Motive einer solchen Kürzung kann man nur spekulieren – immerhin ist Scherchen für solche eigenmächtigen Maßnahmen bekannt. Elmar Juchem² führt – absolut überzeugend – keine ästhetischen Gründe, sondern ganz pragmatische, nämlich format- und medientechnische Zwänge ins Feld. Scherchens Einspielung des gesamten Konzerts dauert auf der Platte 30 Minuten und 11 Sekunden und hat damit eine Länge, die auf einer Seite einer damaligen Langspielplatte noch ganz knapp gespeichert werden konnte. Mit seinem Strich kürzte er das Werk um etwa 40 Sekunden. Scherchens Strich³ könnte demnach als Konsequenz eines Kompromisses gedeutet werden, nämlich das Werk auf einer Seite unterzubringen, ohne die ihm adäquat erscheinenden und möglicherweise sogar über Frenkel auktorial überlieferten Tempi signifikant anzutasten, sprich: das Stück schneller zu spielen. Gegenüber der Universal Edition hatte 1930 Weill selbst für das Violinkonzert die Dauer von 33 Minuten angegeben, eine Länge, die die Speicherkapazität einer Langspielplattenseite auch nach 1950 deutlich überschritten hätte.

² In einem Gespräch mit dem Autor.

³ Es ist unverständlich, dass sich noch 1991 Max Pommer und Waltraut Wächter diesem Strich Scherchens angeschlossen haben. Da es sich um eine CD-Aufnahme handelt und in diesem Falle der Strich nicht mit medientechnischen Beschränkungen begründet werden kann, liegt es nahe, dass die Interpreten mit ihren Eingriff eine Werkkorrektur beabsichtigten.

2. Probleme der Aufführungsgeschichte bis 1933

Insgesamt sind zwischen 1925 und 1933 13 Aufführungen des Werkes dokumentiert, davon allein 11 Aufführungen mit Stefan Frenkel als Solist. Zahlreiche zeitgenössische Kritiken weisen auf die Dankbarkeit des Violinparts hin, der dem Solisten gleichermaßen Gelegenheit zu virtuosem Passagenspiel wie schwelgerischer Kantilenenentfaltung biete. Zugleich beobachten sie eine Diskrepanz zwischen einer relativ konventionell konzipierten Solostimme und einer klanglich eher avancierten, harschen und spröden Orchesterbesetzung und -behandlung sowie (möglicherweise damit zusammenhängende) gelegentliche Probleme der Klangbalance zwischen Violin- und Orchesterpart. Peter Bing wies bereits 1925 darauf hin, dass die „Beschränkung auf den unsinnlichen Ton der Bläser“ im Vortrag die „minutiöse Präzision wie genaueste Abwägung aller dynamischen Schattierungen“⁴ erfordere. Nicht nur die Besetzung von Weills Violinkonzert, sondern auch die musikalische Faktur unterstreichen – damit einer Tendenz der Zeit zu individualisierten Kammer-Besetzungen folgend – die kammerorchestrale Anlage des Werkes. Zu den Bläsern (zwei Flöten, zwei Klarinetten, Oboe, Trompete, zwei Hörner, zwei Fagotte) gesellen sich Schlagzeug und eine offenbar – so schien es lange – nicht näher spezifizierte Anzahl von Kontrabässen. Den Aufführungsberichten lässt sich indes entnehmen, dass bei den Aufführungen zu Weills Lebzeiten in der Regel vier Kontrabässe verwendet wurden.⁵ Aus dem Autograph dagegen, so schien es, war die Zahl der Kontrabässe nicht ersichtlich (vgl. Abbildung 1), in der Partiturschrift von 1929 sowie in der gedruckten Partitur von 1965 ist die Zahl der Kontrabässe nicht festgelegt, was in der Aufführungsgeschichte nach 1945, der die Aufführungstradition vor 1933 nicht mehr präsent war, gelegentlich zu Irritationen geführt hat. So verwenden Tetzlaff/Tetzlaff (1994) drei Kontrabässe, Pasquier/Colomer (2003), Lidell/Atherton (1975) sowie Lautenbacher/Michaels (1975) zwei Kontrabässe und Gerle/Scherchen (1964) drei.

Auf Anregung Elmar Juchems wurde kurz vor Abschluss der Editionsarbeiten am Violinkonzert im Rahmen der Kurt Weill Edition der Binderand des Autographs professionell abgelöst – mit dem Erfolg, dass darunter die zuvor verdeckte Zahl „Vier“ tatsächlich vor den Kontrabässen auftauchte (vgl. Abbildung 2). Insofern kann die Neuausgabe des Violinkonzerts im Rahmen der Kurt Weill Edition nunmehr mit einer genauen Besetzungsangabe aufwarten.

⁴ Peter Bing, „Weill's Violinkonzert“, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), S. 550 f.

⁵ Auch eine Verlagsannonce des Violinkonzerts in den *Musikblättern des Anbruch* listet vier Kontrabässe, vgl. *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), Dezember-Heft.

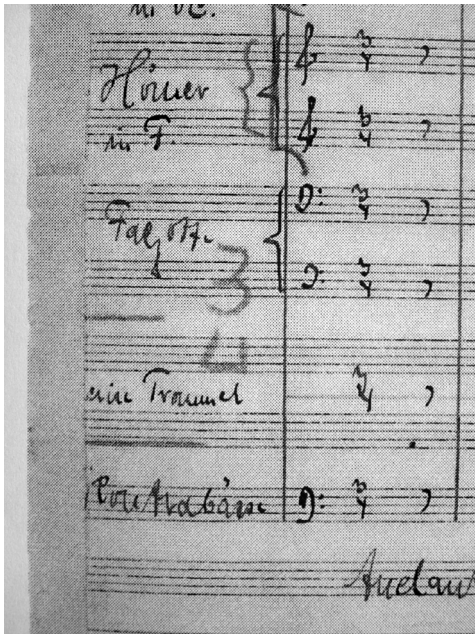


Abbildung 1: Weill, „Violinkonzert“, Autograph (Fh⁶), vor Ablösen des Bänderandes



Abbildung 2: Weill, „Violinkonzert“, Autograph (Fh), nach Ablösen des Bänderandes

3. Aspekte der Aufführungsgeschichte nach 1945

Mit dem Perspektivwechsel von der Textkritik zur Rezeptionsforschung, zu der auch die Interpretationsgeschichte zu zählen ist, finden freilich gerade die von der Philologie hinterlassenen Aspekte des Nicht-Authentischen Beachtung, an denen abzulesen ist, wie spätere Generationen sich einen Text, der ihnen partiell befremdlich erschien, zu-rechtgelegt haben.

Für eine solche Untersuchung der musikalischen Interpretations- und Aufführungsgeschichte bieten die mittlerweile 22 vorliegenden Aufnahmen der Tonträgerindustrie, die einen Zeitraum von 49 Jahren umfassen, eine umfangreiche Quellenbasis. Eine weitere Aufnahme mit Kolja Blacher und Claudio Abbado ist produziert, harrt aber noch der Veröffentlichung. Ergänzend herangezogen werden drei Rundfunkmitschnitte aus den Jahren 1962, 1990 und 2000 (vgl. Tabelle 1).⁷

Nach einem kurzen Überblick über das untersuchte Quellenmaterial seien, um eini-germaßen konkret werden zu können, exemplarisch einige aufführungspraktische Fra-gen fokussiert, die der erste Satz des Konzerts aufwirft, und die Antworten vorgestellt,

⁶ Die Siglen folgen der Edition im Rahmen der Kurt Weill Edition (vgl. Anm. 1).

⁷ Eine frühe Aufnahme mit dem Geiger Heinz Stanske und dem Dirigenten Ernest Bour aus dem Jahre 1962, die zeitlich der Aufnahme von Gerle/Scherchen (1964) vorangeht, sowie Konzertmitschnitte mit der Geigerin Jenny Abel und dem Dirigenten Jörg-Peter Weigle aus dem Jahr 1990 und mit dem Geiger Clio Gould und Heinz Karl Gruber aus dem Jahr 2000. Die beiden letztgenannten Aufnahmen sind Produktionen des MDR. Der Verfasser dankt ausdrücklich dem Deutschen Rundfunkarchiv für die Unterstützung bei Recherchen und bei der Quellenbeschaffung sowie dem Archiv des Mitteldeutschen Rundfunks für die Überlassung von Aufnahmekopien.

die die Interpretationsgeschichte darauf gefunden hat. Dabei wird es auch – aber nicht nur – um den „Kardinalpunkt“ jeder Interpretation gehen: um das Tempo und die Realisierung der von Weill konzipierten Tempoarchitektur in den verschiedenen Interpretationen.

Solist	Orchester	Dirigent	Jahr	Label
Anahid Ajemian	MGM Wind Orchestra	Izler Solomon	1955	Polydor 8397727-2
<i>Heinz Stranske</i>	<i>Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden</i>	<i>Ernest Bour</i>	<i>1962</i>	<i>Deutsches Rundfunkarchiv IMD 15142/62</i>
Robert Gerle	Bläser der Wiener Staatsoper	Hermann Scherchen	1964	Westminster LP WST 17087
Nona Lidell	London Sinfonietta	David Atherton	1975	Deutsche Grammophon 289459442-2
Susanne Lautenbacher	Detmolder Bläserensemble	Jost Michaels	1975	VoxBox CDX 5043
Nel Gotkovsky	Radio-Sinfonieorchester Frankfurt	Eliahu Inbal	1975	RCA Classique LP RL 37090
Naoko Tanaka	Orchestra of St. Luke's	Julius Rudel	1988	Musicmasters CD 6-40164
Yuval Waldman	Amor Artis Orchestra	Johannes Somary	1989	Newport Classic CD NCD 60098
<i>Jenny Abel</i>	<i>Dresdner Philharmonie</i>	<i>Jörg-Peter Weigle</i>	<i>1990</i>	<i>Archiv des Mitteldeutschen Rundfunks M 511278</i>
Rodrique Milosi	Orchestre de Caen	Jean Louis Basset	1990	ADDA CD 590033
Waltraut Wächter	Leipziger Radio-Sinfonieorchester	Max Pommer	1991	Ondine ODE771-2
Eivind Aadland	The Norwegian Wind Ensemble	Ole Kristian Ruud	1991	Simax CD PSC 1090
Elisabeth Glab	Ensemble Musique Oblique	Philippe Herreweghe	1992	Harmonia Mundi CD HMC 901422
Emmy Verhey	Koninklijke Militaire Kapel	Pierre Kuijpers	1993	KMK CDvKMK 005
Christian Tetzlaff	Solisten der Deutschen Kammerphilharmonie	Christian Tetzlaff	1994	Virgin Classics VC 5 45056 2
Chantal Juillet	Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin	John Mauceri	1995	Decca London 452481-2
Michael Guttman	Rheinische Philharmonie	José Serebrier	1996	ASV CD DCA 987
Frank Peter Zimmermann	Berliner Philharmoniker	Mariss Jansons	1997	EMI CDC5565732
Daniel Hope	English Chamber Orchestra	William Boughton	1998	Nimbus NI 5582
Alexander Kerr	Ebony Band	Werner Herbers	1998	Radio Netherlands 93090
Stefan Tönz	Luzerner Sinfonie-Orchester	Jonathan Nott	1999	Pan Classics 510 109
<i>Clio Gould</i>	<i>London Sinfonietta</i>	<i>Heinz Karl Gruber</i>	<i>2000</i>	<i>Archiv des Mitteldeutschen Rundfunks M 531935</i>
Henri Raudales	Münchener Rundfunkorchester	Gerd Müller-Lorenz	2000	Orfeo C 539 001 A
Régis Pasquier	Orchestre Picardie	Edmon Colomer	2003/ 2006	Calliope CAL 9392
Anthony Marwood	Academy of St. Martin in the Fields	Anthony Marwood	2004/ 2005	Hyperion CDA 67496

Tabelle 1: Aufnahmen von Kurt Weills „Violinkonzert“ op. 12. Kursiv dargestellt sind die Rundfunkaufnahmen.

Erstmals eingespielt wurde das Werk 1955 mit der Geigerin Anahid Ajemian und dem Dirigenten Izler Solomon beim Label MGM Records. Die vorerst letzte Aufnahme stammt aus dem Jahr 2004 mit dem Geiger und Dirigenten Anthony Marwood. Überblickt man die Erscheinungsjahre der einzelnen Aufnahmen, so fällt auf, dass zwischen 1989 und 2000 jedes Jahr eine Aufnahme erscheint, während in den Jahren zuvor größere Lücken zu verzeichnen sind. So liegen zwischen der ersten und zweiten Aufnahme (mit Hermann Scherchen) neun Jahre, dann folgen erst elf Jahre später – im Jahr 1975 – gleich drei Aufnahmen innerhalb eines Jahres. Nach einer weiteren Lücke von 13 Jahren verdichtet sich ab 1988 die Erscheinungsfolge. Ein vergleichbarer Trend spiegelt sich übrigens in der Zahl der öffentlichen Aufführungen: Verzeichnet die Werke-Kartothek der Universal Edition zwischen 1973 und 1987 durchschnittlich etwa sieben Aufführungen pro Jahr, so steigt nach 1990 die Zahl sprunghaft an: Zwischen 1990 und 2000 sind es durchschnittlich 17 Aufführungen pro Jahr.

Aufführungs- und Struktursinn⁸ eines Werkes sind zwei Kehrseiten derselben Medaille. Betrachtet man nun den ersten Satz des Violinkonzerts einmal aus der Aufführungsperspektive, so fällt sogleich die Dominanz von Vortragsanweisungen wie „*espressivo*“, „*poco espressivo*“ oder „*molto espressivo*“ auf. Tatsächlich manifestiert sich in diesem Satz in weiten Teilen ein „*espressivo*“-Stil, der zusammen mit einem weitbogigen, auf Kantabilität angelegten Legato-Melos dem diskontinuierlichen, momenthaften expressionistischen *espressivo*-Pathos freilich denkbar fernsteht und eher dem *espressivo*-Stil des 19. Jahrhunderts verpflichtet scheint. Bedenkt man, dass nach 1920 grundsätzlich eine Abkehr vom Ideal des *espressivo*-Vortrags zu beobachten ist, wird mit diesem ausdrücklichen Bekenntnis zum *espressivo* die singuläre Stellung deutlich, die dieser Satz innerhalb jenes kompositorischen Kontext einnimmt, in den Weills Violinkonzert ganz zu Recht eingerückt wird und der von annähernd zeitgleich entstandenen Werken wie etwa Ernst Kreneks *Violinkonzert op. 29* (1924), Igor Strawinskys *Konzert für Klavier und Blasorchester* (1924) oder Paul Hindemiths *Violinkonzert op. 36* Nr. 3 modelliert wird.

An keiner Stelle des ersten Satzes tritt das *espressivo*-Moment ungebrochener zutage als in der sphärischen, verinnerlichten und geradezu ostentativ auf Tonschönheit angelegten, mit „*dolce espressivo*“ bezeichneten Violinmelodie im letzten Abschnitt („*Tranquillo ma sempre Andante*“), der schließlich in einer impressionistisch anmutenden Klangfläche endet. Die genannte Stelle mit ihrer deutlichen Hierarchisierung von Melodie und Begleitung bildet innerhalb des Satzes allerdings einen Einzelfall. In der Regel hat Weill einer ungebrochenen Entfaltung der *espressivo*-Gestik entgegengewirkt, sei es, indem er mehrere gleichwertige *espressivo*-Linien polyphon miteinander verschränkt, oder indem er – wie zu Beginn des Satzes – die Satzstruktur kontrastierend anlegt und das Oberstimmen*espressivo* mit einer sachlich-nüchternen, durch Trommelschläge gehärteten Begleitung gründiert. Ein weiteres, ganz wesentliches Verfahren, nämlich den

⁸ Vgl. hierzu *Musikalische Interpretation*, hrsg. von Hermann Danuser (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), Laaber 1992, S. 4–8. Nach Danuser bildet der Struktursinn die Lektüreform eines Textes, dessen Sinnerschließung durch Analyse erfolgt. Davon ist der Aufführungssinn unterschieden, der die explizit formulierten Vortragsbezeichnungen sowie die nicht notierten bzw. nicht notierbaren Dimensionen des Textes betrifft. In Anlehnung an Wolfgang Wieland vergleicht Danuser den Struktursinn mit propositionalem Wissen, den Aufführungssinn dagegen mit nicht-propositionalem Wissen.

espressivo-Zauber durch einen polyphon angelegten Tonsatz zu relativieren, dessen einzelne Schichten zusätzlich durch unterschiedliche tonale Perspektiven ausgeformt sind, bedarf einer bisher noch nicht geleisteten analytischen Aufklärung und kann daher hier nicht weiter vertieft werden.

Im ersten Satz des *Violinkonzerts* von Weill finden sich zwei weitere Vortragsanweisungen, die auffällig sind und zur Reflexion über ihren Aufführungssinn auffordern. So trägt der erste Einsatz der Solovioline die Vortragsbezeichnung: „p[iano] *espressivo* un poco *vibrato*.“ (vgl. Abbildung 3)

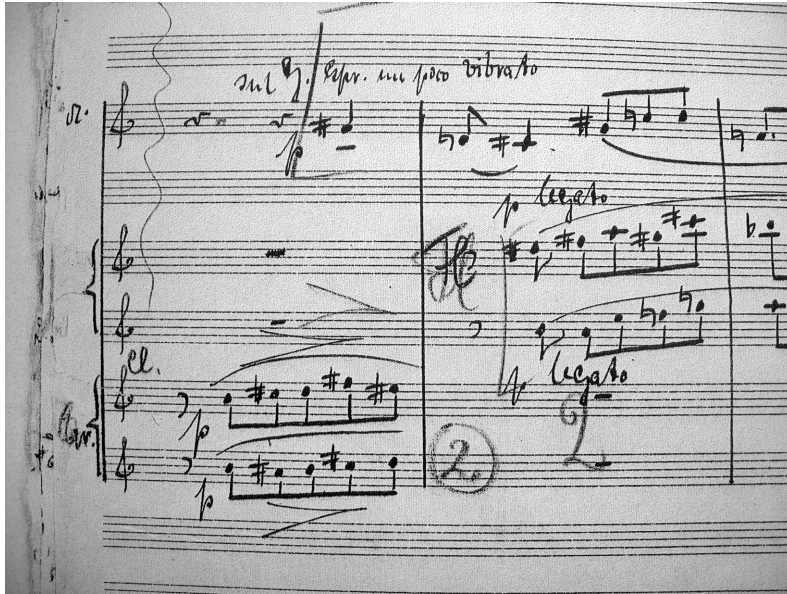


Abbildung 3: Weill „Violinkonzert“, 1. Satz, T. 17 ff. (Autograph Fh)

Dieser dezidierte Hinweis auf das Vibrato-Spiel wirkt aus heutiger Sicht erstaunlich, denn das kontinuierliche Vibrato ist heute selbstverständliche Praxis. Vor diesem Hintergrund wird man den Aufführungshinweis allenfalls als Einschränkung eines allzu exzessiven Vibrato-Spiels verstehen, zu dem gerade diese Passage auf der g-Saite verführen könnte. Aus historischer Perspektive stellt sich der Sachverhalt allerdings anders dar, denn in den 1920er Jahren war – wie Robert Philip⁹ anhand früher Tonaufnahmen und theoretischer Schriften nachgewiesen hat – das Dauervibrato keinesfalls etablierte Praxis, sondern begann sich erst allmählich durchzusetzen. Gerade Geiger der älteren Generation betrachteten noch um 1920 das Vibrato als gelegentlich zur Ausdruckssteigerung einzusetzendes ornamentales Akzidenz. Vor diesem Hintergrund gesehen könnte Weills Hinweis als Aufforderung zu verstehen sein, die Stelle keinesfalls vibra-

⁹ Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance 1900–1950*, Cambridge 2004, S. 37–69. Auch Peter Gülke weist darauf hin, dass „durchgängiges vibrato erst viel später, möglicherweise erst im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts üblich [...] geworden“ sei. Peter Gülke, „Musikalische Interpretation als Herausforderung für die Mozart-Forschung?“ in: *Mozarts letzte drei Sinfonien. Stationen ihrer Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Joachim Brügge u. a., Freiburg u. a. 2008, S. 15–25, hier: S. 22.

tolos zu spielen, sondern als sparsames Ausdrucksmittel im Sinne eines *Espressivo* im *Piano* einzusetzen.

Eine weitere Vortragsanweisung, die zum Nachdenken herausfordert, aber bisher offenbar noch keinen Interpreten zu Konsequenzen veranlasst hat, findet sich in T. 83. Dort sind die ersten drei Töne der Violinstimme mit „*rub.[ato]*“ bezeichnet (vgl. Abbildung 4)

Angesichts der Tatsache, dass diese drei *Rubato*-Töne in ein Orchestertutti mit kontinuierlich durchlaufenden Sechzehntelrepetitionen und einer dazu erklingenden, solistischen *espressivo*-Linie in zweiter Flöte und Oboe eingebettet sind, stellt sich die Frage nach der Möglichkeit einer Umsetzung dieser Aufführungsanweisung. Es ist anzunehmen, dass Weill damit ein gebundenes *Rubato* meint, das schon Leopold Mozart¹⁰ beschrieb und das im 19. Jahrhundert zur hohen Schule des Klavierspiels gehörte: eine agogische Nuance, wonach – bei gleichbleibendem Tempo in der Begleitung – in der Melodiestimme einzelne Töne verzögert werden. Dieses *Rubato*,¹¹ das von *espressivo*-Dirigenten wie Richard Wagner, Willem Mengelberg und Franz Schalk¹² gelegentlich praktiziert wurde, jedenfalls ist ein weiterer deutlicher Indikator für die Nähe der Weill'schen Partitur zur Ausdrucksästhetik des 19. Jahrhunderts. Realisiert wird dieses *Rubato* indes in keiner der existierenden Aufnahmen.¹³

4. Die Tempoarchitektur des 1. Satzes und ihre Realisierung

Die Bedeutung des Tempos für eine sinngerechte Erfassung ihrer Kompositionen haben Komponisten seit Ludwig van Beethoven immer wieder betont. So sagte beispielweise Strawinsky: „Meine Kompositionen können fast alles überstehen, nur kein falsches oder unsicheres Tempo.“¹⁴ Und der Dirigent Hans Swarowsky bezeichnete das Tempo als „*conditio sine qua non* jeder Form“.¹⁵ Er wird in dieser Ansicht unterstützt von Erwin Stein, der schrieb: „Das Tempo ist für den Interpreten eines der wichtigsten Mittel, die Form zusammenzuhalten.“¹⁶

¹⁰ Leopold Mozart, *Gründliche Violine schule*, Augsburg 31787, S. 266 f.

¹¹ Ein weiteres, nur der Violine vorbehaltenes *Rubato* findet sich in T. 226 des dritten Satzes.

¹² Vgl. Jürg Stenzl, „Herbert von Karajan zwischen *espressivo*, neusachlicher und historischer Interpretation. Die ‚Szene am Bach‘ aus Beethovens 6. Sinfonie“, in: *Herbert von Karajan 1908–2008. Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation*, hrsg. von Lars E. Laubhold und Jürg Stenzl, Wien u. a. 2008, S. 11–26, hier: S. 22.

¹³ In die Druckfassung des Klavierauszugs, den Weill selbst angefertigt hatte und der bekanntlich zu Weills Lebzeiten erschien, schlich sich an dieser Stelle sogar ein Druckfehler ein, der möglicherweise auf mangelndem Verständnis beruht: Der Stecher machte aus dem „*rub.*“ ein „*sub.*“ Bemerkenswert ist, dass in der von Frenkel eingerichteten Violinstimme dieser Druckfehler nicht korrigiert ist, was ein Indiz dafür sein könnte, dass auch Frenkel hier kein *rubato* gespielt hat.

¹⁴ Igor Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Zürich 1961, S. 215.

¹⁵ Hans Swarowsky, *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, Wien 1979, S. 57.

¹⁶ Erwin Stein, *Musik. Form und Darstellung*, München 1964, S. 54.



Abbildung 4: Weill Violinkonzert op. 12, 1. Satz, T. 83 (Autograph Fh)

Interpreten	Erster Satz
Ajemian/Solomon (1955)	10:11
Stranske/Bour (1962)	9:18
Gerle/Scherchen (1964)	11:40
Lidell/Atherton (1975)	9:37
Lautenbacher/Michaels (1975)	11:13
Gotkovsky/Inbal (1975)	9:08
Tanaka/Rudel (1988)	10:05
Waldman/Somary (1989)	10:51
Abel/Weigle (1990)	9:34
Milosi/Basset (1990)	10:15
Wächter/Pommer (1991)	8:43

<i>Interpreten</i>	<i>Erster Satz</i>
Aadland/Ruud (1991)	10:34
Glab/Herreweghe (1992)	9:32
Verhey/Kuijpers (1993)	10:06
Tetzlaff/Tetzlaff (1994)	9:09
Juillet/Mauceri (1995)	10:25
Guttman/Serebrier (1996)	11:27
Zimmermann/Jansons (1997)	9:20
Hope/Boughton (1998)	9:44
Kerr/Herbers (1998)	9:50
Tönz/Nott (1999)	8:56
Gould/Gruber (2000)	<i>10:43</i>
Raudales/Müller-Lorenz (2000)	9:47
Pasquier/Colomer (2003)	9:39
Marwood/Marwood (2004/2005)	9:09

Tabelle 2: Aufnahmen von Kurt Weills „Violinkonzert“ op. 12. Dauern der verschiedenen Einspielungen des ersten Satzes (in Minuten).

Die Übersicht über die Einspielzeiten des ersten Satzes (vgl. Tabelle 2) erlaubt zunächst nur ganz generelle Aussagen. So fällt auf, dass alle Aufnahmen nach 1996 durchweg unter der durchschnittlichen Satzdauer von 9:57 liegen. (Eine Ausnahme bildet die Rundfunkaufnahme Gould/Gruber 2000.) Daran lässt sich die Tendenz ablesen, dass der Satz in den letzten Jahren schneller gespielt wird (vgl. Abbildung 5).

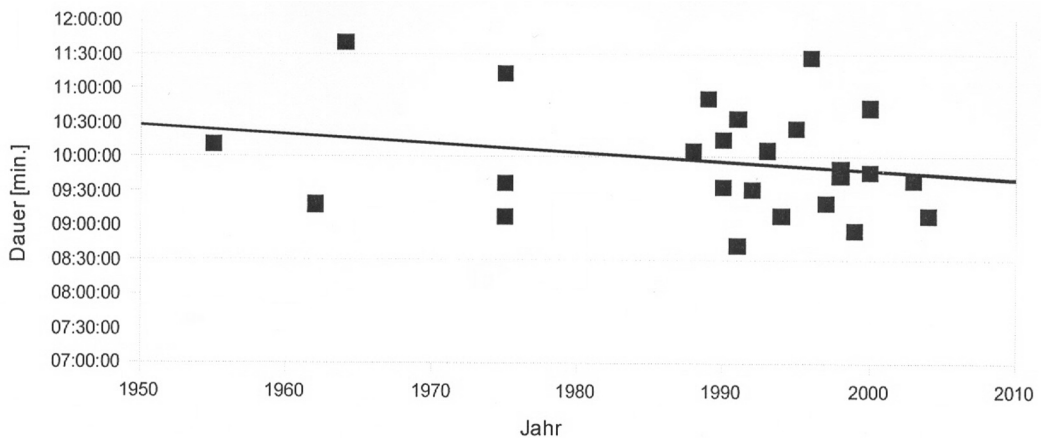


Abbildung 5: Dauern der verschiedenen Einspielungen des ersten Satzes, dargestellt als lineare Progression.

Weiterhin ist die große Differenz zwischen längster und kürzester Dauer auffällig: die Aufnahmen von Gerle/Scherchen (1964) mit 11:40 und Wächter/Pommer (1991) mit 8:43 differieren immerhin um 2:47, was – bezogen auf die durchschnittliche Satzdauer von 9:57 – fast 30% sind. Dieser beachtliche Spielraum mag auch damit zusammenhängen, dass Weill sein Violinkonzert noch nicht mit orientierenden Metronomangaben

versehen hat. Erst ab 1928, also mit der *Dreigroschenoper*, begann Weill mit der Metro- nomisierung seiner Werke. Im Violinkonzert dagegen vertraute er offenbar noch ganz der Verbindlichkeit des mit den traditionellen Tempo- und Charakterangaben verbundenen Wissens,¹⁷ wobei natürlich immer der Struktursinn seiner Musik mit zu bedenken ist, um das adäquate Tempo zu erschließen.

Anders als die Übersicht über die Einspielzeiten, die nur ganz generelle Aussagen zulässt, vermag eine Betrachtung der zeitlichen Binnengestaltung die Individualität der jeweiligen Aufnahme detaillierter zu silhouettieren. Im Folgenden sei daher zunächst die Tempoarchitektur des ersten Satzes skizziert, um daran anschließend deren konkrete Realisation in den vorliegenden 25 Aufnahmen zu untersuchen.

Weills Tempoarchitektur dient wesentlich der musikalischen Formbildung. Basis und Rückgrat der Tempoarchitektur ist der Andante-Charakter, der subtil ausdifferenziert wird. Und genau diese feinstufigen Modifikationen bereiteten im Laufe der Aufführungsgeschichte Probleme.

Es können insgesamt sechs Abschnitte unterschieden werden:

Takt	Formteil
1–44	Andante con moto
45–112	Un poco più andante
113–134	Pesante
135–153	Tempo secondo (T. 149 molto stringendo)
154–169	Furioso
170–211	Tranquillo ma andante

Die zentrale Frage bei der Umsetzung dieser Tempostruktur ist, in welcher Relation das „Un poco più andante“ zum vorhergehenden „Andante con moto“ steht: Ist es schneller als das „Andante con moto“ oder langsamer? Wie ist das „più“ aufzufassen? Bedeutet es ein „mehr“ in Richtung „schneller“ oder eher gegenüber dem bereits beschleunigten ersten Andante eine Temporeduktion in Richtung „mehr“ Andante. Die Aufführungsgeschichte liefert keine eindeutige Antwort. Zwei divergierende Realisierungen seien exemplarisch mit den Aufnahmen von Tetzlaff/Tetzlaff (1994) und Lidell/Atherton (1975) gegenübergestellt. Die Übersicht der in Metronomzahlen umgerechneten Zeitlängenmessungen¹⁸ der Anfangstakte der beiden in Rede stehenden Teile machen deutlich, dass das „Un poco più andante“ bei Tetzlaff/Tetzlaff (1994) schneller als das „Andante con moto“ ist, bei Lidell/Atherton (1975) dagegen deutlich langsamer (vgl. Tabelle 3).

¹⁷ Vgl. Anm. 4.

¹⁸ Alle Messungen wurden durchgeführt unter Verwendung des Programms Sonic Visualizer, das am Centre for Digital Music Queen Mary, University of London entwickelt worden ist.

Andante con moto	Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4
	2.76	3.75	2.67	2.81
	MM 65	MM 48	MM 67	MM 64
Un poco più andante	Takt 45	Takt 46	Takt 47	Takt 48
	1.91	2.24	2.35	2.33
	MM 94	MM 80	MM 77	MM 78
Andante con moto	Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4
	2.25	3.37	2.20	2.37
	MM 80	MM 49	MM 82	MM 76
Un poco più andante	Takt 45	Takt 46	Takt 47	Takt 48
	2.79 s	2.62	2.71	2.73
	MM 66	MM 69	MM 67	MM 66

Tabelle 3: Vergleich der Dauern (in Sekunden) von T. 1–4 und T. 45–48 bei Tetzlaff/Tetzlaff (1994), oben, und Lidell/Atherton (1975), unten.

Die entsprechende Auswertung aller 25 untersuchten Aufnahmen kommt zu folgendem Ergebnis: In 17 Aufnahmen wird das „Un poco più andante“ schneller¹⁹ und in vier Aufnahmen langsamer²⁰ als das „Andante con moto“ genommen. Bei vier Aufnahmen besteht kein signifikanter Tempounterschied.²¹

Bei der Frage nach der Autorenintention ist die Aufnahme von Scherchen von hoher Relevanz (vgl. Tabelle 4). Unter allen Interpreten ist nämlich Scherchen der einzige, der das Werk noch in von Weill autorisierten Interpretationen kannte: Er hat Weills Violinkonzert nicht nur für das Fest der IGNM in Zürich ausgewählt, sondern dort auch im Beisein von Weill gehört und schließlich 1929 zusammen mit Stefan Frenkel im Ostmarken-Rundfunk aufgeführt, mit dem Geiger also, der das Konzert in den 1920er Jahren am meisten gespielt hatte und mit Weills interpretatorischen Vorstellungen wohl am besten vertraut war.

Andante con moto	Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4
	2.64	2.66	2.51	2.79
	MM 68	MM 68	MM 71	MM 65
Un poco più andante	Takt 45	Takt 46	Takt 47	Takt 48
	3.72	3.78	3.71	3.75
	MM 48	MM 48	MM 48	MM 48

Tabelle 4: Vergleich der Dauern (in Sekunden) von T. 1–4 und T. 45–48 bei Gerle/Scherchen (1964)

Es lassen sich zwei Anhaltspunkte dafür anführen, dass Scherchen richtig liegt und mit „Un poco più andante“ tatsächlich ein gegenüber dem „Andante con moto“ langsames Tempo intendiert ist. Ein Indiz dafür, dass ein schnelleres Tempo beim „Un poco più andante“ falsch ist, liefert die Aufführungsgeschichte selbst. Eine Tempoauswertung

¹⁹ Ajemian/Solomon (1955), Stanske/Bour (1962), Lautenbacher/Michaels (1975), Gotkovsky/Inbal (1975), Tanaka/Rudel (1988), Waldman/Somary (1989), Abel/Weigle (1990), Aadland/Ruud (1991), Glab/Herreweghe (1992), Tetzlaff/Tetzlaff (1994), Juillet/Mauceri (1995), Guttmann/Serebrier (1996), Zimmermann/Jansons (1997), Hope/Boughton (1998), Gould/Gruber (2000), Pasquier/Colomer (2003/2006) und Marwood/Marwood (2004/2005).

²⁰ Gerle/Scherchen (1964), Lidell/Atherton (1975), Milosi/Basset (1990) und Verhey/Kuijpers (1993).

²¹ Wächter/Pommer (1991), Kerr/Herbers (1998), Tönz/Nott (1999) und Raudales/Müller-Lorenz (2000).

des „Tempo secondo“-Abschnitts, mit dem das Tempo des „Un poco più andante“ wieder aufgegriffen werden müsste, ergibt nämlich, dass in nahezu allen Aufnahmen dieser Abschnitt – vermutlich durch den ausdrücklich geforderten „cantato“-Charakter der Violinstimme und das in T. 156 geforderte „molto stringendo“ stimuliert – deutlich langsamer ausgeführt wird als das erste „Un poco più andante“.²² Diese Inkonsequenz ist ein deutlicher Indikator dafür, dass das Tempo „Un poco più andante“ beim ersten Auftreten zu schnell gewählt war, indem die Musik der „Tempo secondo“-Passage eine entsprechend korrigierende Tempojustierung aus sich heraus gleichsam erzwingt. Ein zweites Argument lässt sich aus der Tatsache ableiten, dass im dritten und vierten Takt des „Un poco più andante“ (T. 46 und 47) in den Kontrabässen eine fahle Dies-Irae-Allusion erklingt, mit der Weill vermutlich auf den Tod seines geschätzten Mentors, Lehrers und väterlichen Freundes Ferruccio Busoni reagierte. Ein zu zügiges Tempo an dieser Stelle verzerrt dieses Zitat in einen scherzando-Charakter und rückt damit die Musik in eine falsche Sphäre.

Der dritte Andante-Charakter bildet mit dem Zusatz „tranquillo“ definitiv den langsamsten aller Andante-Charaktere des Satzes. Eine entsprechende Realisation findet sich bei 13 von 25 Aufnahmen.²³ Bei sechs Aufnahmen²⁴ ist dieser Teil schneller als der „Andante con moto“-Teil – ein deutlicher Fehlgriff. Bei vier Aufnahmen²⁵ erklingt dieser Abschnitt zwar langsamer als das „Andante con moto“ und das „Un poco più andante“, aber immer noch schneller als „tempo secondo“, bei einer Aufnahme²⁶ langsamer als das „Andante con moto“, aber schneller als das „un poco più Andante“ und das „tempo secondo“. Auch in diesem Fall ist es Hermann Scherchen, der für klare Verhältnisse sorgt und von allen Interpreten das „tranquillo“ (mit $\downarrow = 48$) am ruhigsten nimmt.

Als vorläufiges Fazit lässt sich festhalten, dass unter allen 25 untersuchten Aufnahmen Scherchen der einzige ist, der Weills Tempoarchitektur nicht nur korrekt, sondern auch mit großer Plastizität herausmodelliert. Ob diese Aufnahme aber damit im Ganzen auch ästhetisch die überzeugendste ist, steht auf einem ganz anderen Blatt.

Ein weiteres Problem stellt die Realisierung des „molto stringendo“ gegen Ende des „tempo secondo“ in T. 149 dar. Weill beschränkt diese Tempobeschleunigung, die zum Tempo des anschließenden „Furioso“ überleitet, ausdrücklich auf einen Takt. Kaum eine der vorliegenden Aufnahmen setzt, wie die nachfolgende Übersicht zeigt, diese Intention um. Eine Messung der Taktdauern belegt, dass die meisten Interpreten bereits in den drei Takten zuvor graduell das Tempo anziehen (erkennbar an der zunehmenden Verkürzung der Taktdauern), so dass für ein markantes Stringendo in T. 149 schließlich kein Spielraum mehr bleibt (vgl. Tabelle 5). Folgte man dagegen Weills Intentionen, müssten das Tempo und damit die Taktdauern von Takt 146 bis 148 annähernd kon-

²² Stanske/Bour (1962), Kerr/Herbers (1998) und Tönz/Nott (1999) spielen das „Tempo secondo“ in etwa dem gleichen Tempo wie das „Un poco più andante“, nur bei Raudales/Müller-Lorenz (2000) erklingt es etwas schneller.

²³ Ajemian/Solomon (1955), Gerle/Scherchen (1964), Abel/Weigle (1990), Glab/Herreweghe (1992), Verhey/Kuijpers (1993), Tetzlaff/Tetzlaff (1994), Juillet/Mauceri (1995), Hope/Boughton (1998), Kerr/Herbers (1998), Tönz/Nott (1999), Raudales/Müller-Lorenz (2000), Pasquier/Colomer (2003/2006) und Marwood/Marwood (2004/2005).

²⁴ Stanske/Bour (1962), Tanaka/Rudel (1988), Waldman/Somary (1989), Aadland/Ruud (1991), Guttman/Serebrier (1996) und Zimmermann/Jansons (1997).

²⁵ Lidell/Atherton (1975), Lautenbacher/Michaels (1975), Gotkovsky/Inbal (1975) und Wächter/Pommer (1991).

²⁶ Milosi/Basset (1990).

stant bleiben, bevor sich das Tempo dann in T. 149 drastisch beschleunigt (erkennbar an einer deutlichen Verkürzung der Taktdauer). Die überzeugendste Umsetzung dieser Stelle gelingen Lautenbacher/Michaels (1975), Kerr/Herbers (1998), Waldman/Somary (1989), Wächter/Pommer (1991), Guttman/Serebrier (1996), Zimmermann/Jansons (1997) und Gould/Gruber (2000). Verfehlte Interpretationen, also solche, die kein merkliches Stringendo realisieren, bieten Lidell/Atherton (1975), Tanaka/Rudel (1988), Milosi/Basset (1990), Glab/Herreweghe (1992), Verhey/Kuijpers (1993), Tetzlaff/Tetzlaff (1994), Raudales/Müller-Lorenz (2000) und Marwood/Marwood (2004/2005).

<i>Interpreten</i>	<i>Takt 146</i>	<i>Takt 147</i>	<i>Takt 148</i>	<i>Takt 149</i>
Ajemian/Solomon (1955)	3.73	3.64	3.58	3.43
Stranske/Bour (1962)	2.93	3.01	3.01	2.83
Gerle/Scherchen (1964)	4.74	4.40	4.25	3.90
Lidell/Atherton (1975)	3.71	3.57	3.37	3.47
Lautenbacher/Michaels (1975)	4.12	4.01	4.02	3.80
Gotkovsky/Inbal (1975)	3.44	3.39	3.35	3.15
Tanaka/Rudel (1988)	3.80	3.69	3.64	3.58
Waldman/Somary (1989)	4.18	4.13	4.15	3.32
Abel/Weigle (1990)	3.73	3.59	3.71	3.56
Milosi/Basset (1990)	4.44	4.32	4.24	4.22
Wächter/Pommer (1991)	4.04	3.90	3.79	3.51
Aadland/Ruud (1991)	3.88	3.82	3.76	3.56
Glab/Herreweghe (1992)	3.48	3.44	3.38	3.30
Verhey/Kuijpers (1993)	4.11	4.03	3.68	3.65
Tetzlaff/Tetzlaff (1994)	3.04	3.05	2.95	2.93
Juillet/Mauceri (1995)	3.79	3.58	3.63	3.49
Guttman/Serebrier (1996)	4.44	4.15	4.23	3.70
Zimmermann/Jansons (1997)	3.14	3.13	3.08	2.86
Hope/Boughton (1998)	3.45	3.33	3.37	3.16
Kerr/Herbers (1998)	3.48	3.43	3.43	3.20
Tönz/Nott (1999)	3.22	3.24	3.07	2.97
Gould/Gruber (2000)	3.62	3.59	3.65	3.46
Raudales/Müller-Lorenz (2000)	3.42	3.34	3.37	3.34
Pasquier/Colomer (2003/2006)	3.44	3.61	3.37	3.12
Marwood/Marwood (2004/2005)	3.37	3.35	3.25	3.11

Tabelle 5: Aufnahmen von Kurt Weills „Violinkonzert“ op. 12. Dauern der Takte 146–149 (in Sekunden).

*

Eine intensive Beschäftigung mit den Aufnahmen des Violinkonzerts schärft natürlich auch das Ohr für klangliche Details. Auch in dieser Hinsicht sind an einzelnen Stellen beträchtliche Unterschiede zu beobachten. Abschließend sei daher die Aufmerksamkeit noch auf eine Stelle gegen Ende des ersten Satzes (Ziffer 26, T. 183–187) gelenkt, deren spezifische sphärische Anmutung in besonderem Maß von ihrer klanglichen Umsetzung abhängig ist. Mit welcher Deutlichkeit die möglicherweise beabsichtigte Jazz-

Allusion dieser Takte mit ihren changierenden Nonen- und Undezimenakkorden,²⁷ der Pizzicato-Linie in den Kontrabässen und der angedeuteten ternären rhythmischen Grundierung in Trompete und Flöten vergegenwärtigt wird, ist von der Durchhörbarkeit des hier geforderten, mit Trommelschlegeln geschlagenen Beckens abhängig.

Drei Aufnahmen seien gegenübergestellt: Die Aufnahme von Wächter/Pommer (1991) gehört zu den zehn Aufnahmen, bei denen das Becken nur sehr leise bis fast nicht zu hören ist.²⁸ Bei Gerle/Scherchen (1964) treten die Beckenschläge dagegen deutlich hervor. In der Aufnahme von Aadland/Ruud (1991) schließlich wird die jazzartige Sphäre zusätzlich noch durch die besonders trockenen Beckenschläge und die dezidiert prononcierten Synkopen in der Solo-Violine hervorgekehrt.

Und schließlich noch ein Kuriosum: Selbst von Retuschen blieb der Notentext nicht verschont. So wird in der Aufnahme von Lautenbacher/Michaels (1975) die große Espressivo-Melodie im Forte der Kontrabässe von Takt 66 bis 75 (ab Ziffer 8) mit den beiden Fagotten unisono und deutlich gekoppelt, die dem originalen Text zufolge an dieser Stelle schweigen. Die Intention dieser Retusche indes ist unklar. Möglicherweise war damit beabsichtigt, die Sonorität des Kontrabässe zu verbessern. (An dieser Stelle ist möglicherweise der Hinweis interessant, dass in der Rundfunkmusik der 1920er Jahre die Verstärkung der Kontrabässe durch die Fagotte aufgrund der schlechten Übertragungsqualität der Kontrabässe eine verbreitete Praxis war.²⁹)

**

Als vorläufiges Resümee der Interpretationsgeschichte des ersten Satzes von Weills *Violinkonzert* ließe sich festhalten, dass die Entschlüsselung seines Aufführungssinns nicht nur auffällig disparat ausfällt, sondern dass das Werk seit Scherchen immer noch einer angemessenen Realisation seiner Tempoarchitektur harret.

²⁷ Gerade diese Stelle mit ihren terzgeschichteten Akkorden könnte darauf hindeuten, dass es sich bei Weills Violinkonzert um kein durchgängig atonales Werk handelt.

²⁸ Gotkovsky/Inbal (1975), Tanaka/Rudel (1988), Milosi/Basset (1990), Abel/Weigle (1990), Wächter/Pommer (1991), Verhey/Kuijpers (1993), Zimmermann/Jansons (1997), Hope/Boughton (1998), Tönz/Nott (1999) und Gould/Gruber (2000).

²⁹ Vgl. Michael Stapper, *Unterhaltungsmusik im Rundfunk der Weimarer Republik*, Tutzing 2001, S. 167.