

Die Feststellung „vernetzungsfähiger“ Motive beispielsweise wird nicht näher diskutiert, sondern als Identität bestimmter Intervallfolgen postuliert. Ob diese Intervallfolgen im weiteren Verlauf der jeweiligen Kompositionen überhaupt eine motivische Funktion ausprägen, wird nicht nachvollzogen. Durch die Zergliederung in einzelne systematische und dann in historische Analyseaspekte ergibt sich kein analytisches Bild der Zyklen und Stücke in ihrer Individualität, weil die Analyseperspektive ausschließlich auf die Kompendiums-Idee zielt. Dabei wären durch eine auch werkorientierte Analyse möglicherweise Tendenzen deutlich geworden, die Aspekte des Brahms'schen Spätwerks jenseits der von Breyer kritisierten „ideologischen Deutungsschemata“ (S. 27) erhellt hätten.

Die zentrale argumentative Beschreibung der späten Klavierstücke als Gegenpol zum Frühwerk und damit eine „Aufwertung“ der Werkgruppe erfordert folgerichtig diese Verstrickung der Werke untereinander und mit ihrer historischen Vergangenheit – und letztlich ihrer Zukunft. Breyer baut die späten Klavierstücke op. 116–119 als retrospektiven Abschluss eines Gesamtœuvres auf. Die noch folgenden Werke, darunter die Klarinettensonaten op. 120, seien demnach „Freizeitkompositionen“ (S. 17) jenseits einer „selbstgewählten Pensionsgrenze“ (S. 16), die „für Brahms eigentlich nicht mehr zum Werk im emphatischen Sinne“ (S. 17) gehörten. Die auf diese Annahme hin konstruierte These des „Gesamtkompendiums“ mit den späten Klavierstücken als Kulminationspunkt begründet nicht nur Breyers Analyseperspektive. Daraus folgt – stärker hermeneutisch-zirkulär als analytisch begründet – die Erkenntnis, dass im „späte[n] Klavierwerk [...] als Schlussstein“ eine „fast enzyklopädisch zu nennende [...] Retrospektion am deutlichsten ausgeprägt ist“ und dass perspektivisch an diese Erkenntnis eine neue Begründung für „Brahms den Fortschrittlichen“ anschliesse: Brahms habe

das „prominente Verfahren, geschichtlich Überliefertes als Bruchstücke in einen neuen Zusammenhang einzusenken“, angewendet und so „eine Art Montagetechnik [...] also als Vorwegname von Gestaltungsweisen, die [sich] erst weit im 20. Jahrhundert [...]“ entfalten, entwickelt (S. 425). Was das für die Stücke selbst bedeutet, bleibt – auf der Grundlage dieser materialreichen Studie – noch weiter zu untersuchen.

(Dezember 2015)

Kathrin Kirsch

*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: edition text + kritik 2014. 650 S., CD.*

Lars Laubhold untersucht in seiner 650 Seiten starken Dissertation anhand von 135 Aufnahmen die Geschichte der Interpretation von Beethovens Fünfter Symphonie zwischen 1910 und 2011 auf Tonträgern.

Nach einem einführenden theoretischen bzw. methodologischen Teil widmet er sich in einem großen, 160 Seiten umfassenden dokumentarischen Teil einer Reihe von musikalischen Parametern, die er in allen Aufnahmen flächendeckend untersucht. Neben Wiederholungen, Instrumentationsretuschen und Portamenti, welchen er im Wesentlichen hörend begegnet, sind es vor allem Fragen der Tempogestaltung, denen er auch unter Einsatz von technischen Hilfsmitteln (Tap-Metronom, Tempowatch und dem Softwareprogramm Sonic Visualiser) zu Leibe rückt: dem Tempo und den Tempomodifikationen (den Temporelationen zwischen bestimmten thematischen Abschnitten sowie der Geschwindigkeit und Intensität von Tempoveränderungen an Hauptattraktionspunkten des Werkes, den sogenannten „Modulationen“). Durch unterschiedliche Mess- und Berechnungs-

verfahren sowie verschiedene Formen der graphischen Darstellung der Messergebnisse will er dabei zugleich und in eins einen Beitrag zur Methodologie von Tempomessungen leisten.

Auf der Grundlage der gewonnenen Messergebnisse, wie vor allem erneut durch „close listening“, nimmt Laubhold in einem noch umfangreicheren, ca. 330 Seiten umfassenden historischen Teil dann die einzelnen Interpretationen insgesamt in den Blick und gelangt so zu einer Geschichte der Interpretation des Werkes, einer Geschichte, die im Wesentlichen den durch Laubholds Doktorvater Jürg Stenzl etablierten historischen Dreischritt von einer *Espressivo*-Tradition über Tendenzen der Neuen Sachlichkeit bis hin zur historisch informierten Aufführungspraxis nachzeichnet.

Laubholds Arbeit stellt einen grundlegenden Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation dar. Er bietet interessante Anregungen zur Methodologie von technikgestützten Tempomessungen – der „Modulationswert“ stellt überhaupt eine genuine Neuprägung Laubholds dar – sowie eine Fülle von Einsichten zu einzelnen Interpretationen, InterpretInnen und zu übergreifenden historischen Tendenzen der musikalischen Interpretation im 20. und frühen 21. Jahrhundert insgesamt. Mit vielem betritt er tatsächlich Neuland, bei anderem vertieft, präzisiert oder modifiziert er bereits bestehende Kenntnisse. Um ganz willkürlich ein paar von Laubholds gewonnenen Einsichten herauszugreifen: Waren Instrumentationsretuschen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ganz klar im Rückgang begriffen, so zeigt ihre Anwendung bzw. Nichtanwendung keine eindeutige Korrelation zu anderen Positionierungen innerhalb der Interpretationsgeschichte. Schuricht, Scherchen, Karajan wie Leibowitz, die sich nach 1945 von herkömmlichen Interpretationsweisen abgrenzten, nahmen dennoch Retuschen vor. Portamenti verschwanden seit den 1930er Jahren nicht unmerklich,

wie Sir Adrian Boult versicherte, zuweilen wanderten sie zunächst in Nebenstimmen, um erst später ganz zu verschwinden. Der erste Satz der Fünften Symphonie wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts immer schneller, der letzte immer langsamer. Ungeachtet dessen hat sich in allen vier Sätzen, vor allem aber in den Sätzen eins bis drei das Tempo von den 1950er Jahren bis in die 1970er kontinuierlich verlangsamt, um sich danach wieder zu beschleunigen. Arturo Toscanini war keineswegs ein unerbittlicher Verfechter strikter Tempi – eine Einsicht, die schon länger bekannt ist –, seine flexiblen Tempi der frühen 1950er Jahre dürften vor allem aber eine Frucht der Auseinandersetzung mit der deutschen *Espressivo*-Tradition gewesen sein.

Sei das Buch also jedem, der sich für musikalische Interpretation sowie für Methoden ihrer wissenschaftlichen Untersuchung interessiert, wärmstens empfohlen, so möchte ich im Folgenden dennoch eine Reihe von kritischen Überlegungen vorbringen.

1. Um mit der speziellen Frage der Tempomodifikationen zu beginnen: Laubhold misst das Tempo nicht in allen Sätzen Takt für Takt, sondern nur an ausgewählten Stellen. Er misst die Dauer der einzelnen Motto-Formulierungen im ersten Satz, berechnet ihr Verhältnis zueinander und zum Haupttempo des Satzes. Er berechnet die Temporelationen von Haupt- und Seitenthema, die Tempomodifikationen beim Übergang zum Seitenthema, beim Übergang vom Scherzo zum Finale, beim Eintritt sämtlicher Hauptthementeile im Finale sowie innerhalb des Überleitungsgedankens ebenda T. 26–33 usw. Die untersuchten Stellen sind reich an der Zahl und stets von Interesse, da es sich bei ihnen tatsächlich um Hauptattraktionspunkte des Werkes handelt. Indes verzichtet Laubhold auf eine zusammenfassende Betrachtung der zahlreichen Messergebnisse sowie auf eine differenzierte Einschätzung ihrer Aussagekraft und beschwört lediglich den hohen Aussagewert von Tempoentschei-

dungen an „ikonischen Stellen“ (S. 576, auch 185). Doch inwieweit zeugen die Tempoentscheidungen an den genannten Stellen wirklich nur von einem allgemeinen Tempoverhalten? Lassen sie sich nicht doch zu darüber hinausgehenden individuellen Tempostrategien zusammenschließen? Solange man über keine Messwerte der Tempogestaltung innerhalb ganzer Sätze oder größerer Satzteile verfügt, birgt Laubholds Einschätzung der hohen Aussagekraft „ikonischer Stellen“ die Gefahr eines Zirkelschlusses. Vielleicht wird ja gerade an solchen Stellen anders mit dem Tempo verfahren als sonst. Dass Laubhold auf taktweise Tempomessungen ganzer Sätze verzichtet, hat im Bereich der Arbeitsökonomie gute Gründe – die Schlussfolgerung, die er zieht, scheint mir unter den skizzierten Voraussetzungen allerdings problematisch.

2. Was die Entwicklung des Tempos im Allgemeinen angeht – des mittleren Tempos bzw. der Satz dauern –, wäre eine Zusammenschau mit anderen Forschungsergebnissen wünschenswert gewesen. Dass sich das Tempo in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunächst verlangsamt und dann wieder beschleunigt hat – wie es in jedem Falle für die Sätze eins bis drei der Fünften Symphonie charakteristisch ist –, wurde auch in anderen Tempostudien bemerkt. Es wäre interessant gewesen, vom Autor zu hören, inwieweit er glaubt, dass die Tempoentwicklung in der Fünften Symphonie lediglich an der allgemeinen Tempoentwicklung partizipiert oder ob sie nicht doch individuell gefärbt ist. Tempountersuchungen zur *Appassionata* und zur *Hammerklaviersonate* haben gezeigt, dass sich hier das Tempo bis in die 1980er und sogar 1990er Jahre verlangsamt hat, um sich erst dann wieder zu beschleunigen. Bei der Fünften Symphonie erreicht der Verlangsamungsprozess bereits in den 1970er Jahren seinen Höhepunkt. Gibt es dafür möglicherweise Gründe?

3. Wünschenswert wäre auch eine umfassendere Diskussion über die Gründe der sich ändernden Tempotendenzen gewesen.

Werden die raschen und strikten Tempi der 1950er Jahre von Laubhold mit dem Hinweis auf das Ende des Zweiten Weltkriegs erklärt und überhaupt explizit diskutiert – als verspätete Durchsetzung neusachlicher Prinzipien –, so findet eine Reflexion über die Tempoverlangsamung und nachmalige Beschleunigung sowie über eine Wiederaneignung des Rubatos nur im Vorübergehen statt. Tempoverlangsamung und flexiblere Tempi werden mit einem „Nachlassen der Dringlichkeit“ des Traditionsbruchs nach dem Zweiten Weltkrieg erklärt (S. 125, 582) – an anderem Ort, falls ich den Autor richtig verstehe, auch mit dem Geist der „Wohlstandsgesellschaft“ (S. 496) –, die Tempoverlangsamung darüber hinaus mit der einsetzenden Stereophonie, die ein genaueres „Hereinhören“ ins Orchester ermöglicht habe (S. 126f.). Über andere Einflüsse wie Strukturästhetik oder Klangkomposition, Perfektionsstreben und Antivirtuosität wird nicht nachgedacht. Dass die Historische Aufführungspraxis (wie zuvor die Neue Sachlichkeit) „im Umfeld fundamentaler weltpolitischer Umwälzungen in Erscheinung“ trat (S. 583), wird überhaupt nur postuliert, ohne auch nur anzudeuten, welche Umwälzungen damit gemeint sind.

4. Problematisch ist dann vielleicht aber auch die der Darstellung zu Grunde liegende Dreiteilung von „Espressivo“, „neusachlich“ und „historisch rekonstruktiv“ bzw. „historisch informiert“. Laubhold ist sich der Schwierigkeiten durchaus bewusst. Wiederholt beschreibt er die Probleme des Begriffs der Neuen Sachlichkeit in der musikalischen Interpretation („neusachlich“ oder „sachlich“?) sowie der Abgrenzung zwischen „Espressivo“ und „neusachlich“, und zwischen „neusachlich“ und „historisch informiert“ (nicht übrigens zwischen „Espressivo“ und „historisch rekonstruktiv“), hält dann jedoch an der Dreiteilung als heuristischem Modell fest. Immer wieder hält er länger inne und denkt darüber nach, ob eine Interpretation nun „neusachlich“ sei oder nicht.

Mir erscheint nach Lektüre der Arbeit, dass man auf die Typologie durchaus verzichten könnte und besser gleich nur sagen sollte, ob schneller oder langsamer gespielt wird und ob mit mehr oder weniger Rubato. Das Rubato stellt für Laubhold ohnehin das zentrale Kriterium dar, um eine Interpretation als der „Espressivo-Tradition“ zugehörig zu bezeichnen.

5. Für bedenklich halte ich schließlich den musikkritischen Jargon, dessen Laubhold sich im Historischen Teil – entgegen seiner eigenen Ankündigung, er betreibe keine Musikkritik (S. 89) – zuweilen bedient. Zwar resultieren bei ihm tatsächlich keine Werturteile aus Messergebnissen, doch gehen Werturteile immer wieder, gerade auch solche, die mit den Kategorien Tempo und Tempomodifikationen verschränkt sind, in seine Beschreibungen ein – eine Verschränkung, die man eher explizit machen sollte, anstatt sie nur subkutan mitzuführen. Dazu gehören die Begriffe „adagioselig“ und „fern jeder Gefühlsduselei“ (S. 282), ebenso wie „bieder geradlinig“ (S. 285), „brav“ (S. 504) oder der Zusatz „ohne Beethovens Tempi verbissen erreichen zu müssen“ (S. 569). Wirklich nicht klar ist mir auch, was eine „teutonische Ästhetik“ (S. 371) oder ein „teutonischer Grundton“ (S. 511) sein sollen – umso weniger, als sich bei Tempountersuchungen zu Beethoven'schen Klaviersonaten die Einspielungen von deutschen und österreichischen Pianisten als die schnellsten und tempokonstantesten erwiesen.

6. Ein Wort noch zu den graphischen Darstellungen und Tabellen. Ist die Arbeit reich an verschiedenen und zum Teil sehr instruktiven graphischen Darstellungen, so sind die Tempokurven einzelner Aufnahmen (siehe etwa die im Nikisch-Kapitel gleich zu Anfang) schlichtweg zu klein und nicht ausreichend bezeichnet. Sie ermöglichen nur unter Mühen, wenn überhaupt, eine genaue Zuordnung von Kurvenverlauf und einzelnen Takten. Dasselbe gilt für die Streugraphiken zu Satz dauern und Aufnahmejahren,

wo eine präzise Zuordnung gleichfalls kaum möglich erscheint (z. B. S. 124ff.).

Doch bei aller Kritikfreudigkeit im Detail – Laubholds Arbeit leistet einen Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im 20. Jahrhundert, an dem so schnell keiner vorbeikommen wird. Nicht zuletzt zeigt sie in eindringlicher Weise, wie fruchtbar die Verbindung einer messenden, technikgestützten, mit einer ästhetisch-deskriptiven Interpretationsforschung bei intensivem „close listening“ sein kann. Dass der Autor überdies fesselnd zu schreiben versteht, macht die Lektüre des Buches ungeachtet der Tatsache, dass es eigentlich zu dick geraten ist, immer wieder zu einem großen Vergnügen.

(September 2015)

Heinz von Loesch

*Igor Strawinskys und Ernst Kreneks Spätwerke. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Schliengen: Edition Argus 2014. 324 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 5.)*

In ihrem Vorwort formuliert Claudia Maurer Zenck deutlich ihre Motivationen, Strawinsky und Krenek vergleichend zu betrachten: Beide sind in die USA emigriert, haben verschiedene künstlerische Richtungswechsel durchlaufen und mussten zudem erleben, wie ihre späteren, seit den 1940er und 1950er Jahren geschriebenen Werke sowohl bei einer breiteren Öffentlichkeit als auch bei der musikalischen Elite gegenüber ihren früheren zurückblieben. Entsprechend sollen die 15 Beiträge des auf eine 2008 von Maurer Zenck organisierte Tagung zurückgehenden Bandes einerseits Forschungslücken füllen helfen. Einen in der Musikwissenschaft mittlerweile wohl als traditionell zu bezeichnenden Forschungsstrang aufgreifend, entschied man sich andererseits, der Frage nachzugehen, inwiefern sich Kreneks und Strawinskys späte Werke von ihren früheren unterscheiden und in-