

*Im Schatten des Kunstwerks II. Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Dieter TORKEWITZ. Mitarbeit: Elisabeth HAAS. Wien: Praesens Verlag 2014. IX, 307 S., Abb., Nbsp., CD. (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik. Band 2.)*

Die Beiträge dieses Sammelbandes basieren auf Vorträgen, die im Rahmen eines Internationalen Kongresses für Musiktheorie in Wien im April 2008 gehalten wurden. Könnte die Publikation als zweiter Teil einer dreibändigen Auseinandersetzung mit Musikgeschichte von 1700 bis heute den Eindruck kompendienhafter Geschlossenheit hervorrufen, so betont der Herausgeber Dieter Torkewitz einleitend den Charakter eines aus „Untersuchungen von Einzelaspekten“ bestehenden „Korpus aus begrenzter Übersicht“ (S. IX). Neben Perspektiven der Musikgeschichte und -theorie sind solche der musikalischen Praxis repräsentiert, wodurch eine vielseitige Annäherung an die in weiten Bereichen wenig erforschte Musizierpraxis im langen 19. Jahrhundert gelingt.

Von der Reihenfolge der Beiträge, die weitgehend einer Gruppierung nach Gattungen (Klavier-, Violin- und Orchestermusik) entspricht, weicht die folgende Übersicht teilweise ab, um zusätzliche Korrelationen hervorzuheben. So findet Peter Gülkes eröffnende Auseinandersetzung mit unreflektierten „Selbstverständlichkeiten“ und distanzlosen Attitüden beim „Umgang mit klassischer und romantischer Musik“ eine Fortsetzung mit Jocelyne und Ingomar Rainers Kritik an vermeintlich auf ehrwürdige Musiziertraditionen zurückführbaren Interpretationsgepflogenheiten. Ein zweiter, sprachlich besonders pointierter Essay von Albrecht Riethmüller berührt mit der im 20. Jahrhundert erfolgten Verdrängung, Verurteilung und unangemessenen Darstellung von Musikkultur des 19. Jahrhunderts ein Themenfeld, das drei Aufsätze über in Ver-

gessenheit geratene, gleichwohl auf frühen Tonträgern dokumentierte Interpretationsstile aufgreift. Axel Schröter stützt die These, Frederic Lamonds Beethoven-Vortrag sei ein „realistisches Abbild des lisztischen Beethovenspiels“ (S. 166), durch etwas kursorisch ausgewertete Gegenüberstellungen von Lamonds Beethoven-Editionen mit denen Bülow und Liszts, eingehende Untersuchungen zu Tempi und Einspielungsdauern sowie aufschlussreiche Interpretationsvergleiche mit weiteren nominellen Repräsentanten der Beethoven-Liszt-Bülow-Tradition. Clive Brown legt überzeugend dar, dass die besonders durch Joseph Joachim verkörperte deutsche Schule des Violinspiels allein mit Einspielungen von Marie Soldat-Röger authentisch dokumentiert sei. Durch spezifische Art des tempo rubato, sparsames Vibrato, expressives Portamento und exquisit phrasierte Legato-Bogenführung wirke ihr Spiel auf heutige Hörer gänzlich unvertraut (S. 203). Mit dem gebundenen (im Unterschied zum freien) tempo rubato thematisiert Martin Kapeller eine nach dem Ersten Weltkrieg „in Verruf“ geratene Aufführungsmanier (S. 274), bei der Schichten des Tonsatzes durch asynchrone Realisierung voneinander abgehoben werden. Rubato-Kontroversen spielen auch eine Rolle bei Stefan Hanheides auf Aufführungskritiken basierender Beschäftigung mit dem Konzertdirigenten Gustav Mahler, der mit subjektiven, innere Programme sinfonischer Werke voraussetzenden und zugleich analytisch-detailbesessenen Interpretationen Widerstand erregte.

In zwei zentralen Aufsätzen der Publikation bildet Carl Czernys Klaviermethodik den Ausgangspunkt für Werkinterpretationen. Der Frage nach der Relevanz harmonischer Analyse für die Interpretation nachgehend, beleuchtet Dieter Torkewitz zwei gut vergleichbare Werkausschnitte von Mozart und Beethoven, wobei sich zeigt, dass ohne zusätzliche kontrapunktische Begründungen (wie „chromatischer Durchgang“) eine har-

monische Deutung sinnentstellende Resultate zeitigen würde. Sieht Torkewitz Czernys Vortragslehre in engem Konnex mit Beethoven, dessen Zeitgenossen und Vorgängern (S. 34), so leitet Thomas Kabisch aus dieser Methodik, als deren Grundprinzip er die „Formung des Einzeltons“ bestimmt (S. 85), für den Kopfsatz von Robert Schumanns Klaviersonate op. 11 das Postulat einer Wahrung des einheitlichen Klangkerns bei weitgehendem Verzicht auf Ausdrucks- und Temposchwankungen ab. Dass das Herstellen einer Verbindung zwischen Czerny und Schumann quer zu gängigen musikpolitischen Konstellationen steht, begründet Kabisch mit dem Hinweis auf die nach 1850 maßgebende dichotomische Konstruktion einer neudeutschen haptisch-virtuosen Czerny/Liszt- und einer konservativen poetisch-virtuosen Schumann-Tradition (S. 88). Ausgeblendet wird, dass im Sinne der Kontroversen der 1830er Jahre gerade umgekehrt Schumann einer progressiven, Czerny einer reaktionären brillanten Richtung zuzuordnen wäre – eine Perspektive, von der aus Kabischs Interpretations-Ansatz als einseitige Nivellierung humoristischen Kontrastreichtums in Schumanns früher Klaviermusik zu gelten hätte.

Ebenfalls für eine auf das Werkganze ausgerichtete, aber von der Beschäftigung mit dem Einzelton ausgehende Interpretation plädieren Matthias Thiemel, unter Bezugnahme vorwiegend auf phänomenologisch orientierte Ansätze, und Thomas Desi, der eine programmierte Chopin-Interpretation durch einen Computerflügel diskutiert. Wenn Thiemel ein Reflektieren über Strukturen als „streng“ rubriziert (S. 123) und Desi mit Kategorisierungen im Sinne der Formen- und Kontrapunktlehre eindeutige Zuordnungen assoziiert (S. 145), wird ein Bild von Analyse als einer Disziplin suggeriert, die weder offen wäre in dem Sinne, dass mehrere Deutungen satztechnischer Befunde plausibel sein könnten, noch geeig-

net zur adäquaten Auseinandersetzung mit unkonventionellen Werken.

Weitere Texte behandeln Auswirkungen von Aufführungsbedingungen auf das Komponieren, Reflektieren und Interpretieren von Musik. Haruka Tsutsui fragt nach ästhetisch motivierten Ursachen für das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwachende Interesse besonders an Friktionsinstrumenten. Konsequenzen von Innovationen im Instrumentenbau für die Orchestrierung der zweiten Fassung von Schumanns d-Moll-Sinfonie untersucht Klaus Aringer anhand von instruktiven Beispielen im Bereich des Bläasersatzes. Die zumeist von konservativem Unbehagen geprägte, namentlich in Leipziger Instrumentationslehren der 1880er und 90er Jahre geführte Auseinandersetzung mit aufführungspraktischen Usancen, wie sie sich seit der Einweihung des Neuen Concerthauses 1884 beim Gewandhausorchester etablierten, stellt Gesine Schröder anschaulich dar. Das Verhältnis von Komponistenintentionen und Rahmenbedingungen ist als roter Faden eher vage zu erkennen bei Hans Winkings Beschäftigung mit Spezifika der Instrumentierung in Sinfonien von Haydn bis Mahler.

Den Abschluss bilden kritisch engagierte Thesen zur Alte-Musik-Bewegung von Reinhard Kapp, die den Wechsel aufführungspraktischer Moden nicht zuletzt im Hinblick auf die Widerspiegelung sich wandelnder kompositorischer Paradigmen ergründen. Die beigelegte CD bietet den sehr informativen Katalog zu einer den Kongress begleitenden Ausstellung von Dokumenten, überwiegend aus Beständen der Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Mit Ausnahme der nicht konsequent vereinheitlichten Zitierweise zeugt das Erscheinungsbild des Bandes von einem sorgfältigen Lektorat.

März 2016

Florian Edler