

Zur performativen Expressivität des Klaviers

Aufführung und Interpretation - Symposium München, 27.-28. April 2018

Herausgegeben von  
Claus Bockmaier und Dorothea Hofmann

**Allitera Verlag**

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN  
DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER MÜNCHEN

Herausgegeben von Claus Bockmaier

Band 13

Claus Bockmaier  
Dorothea Hofmann  
(Hgg.)

# Zur performativen Expressivität des KClaviers

Aufführung und Interpretation – Symposium München,  
27.–28. April 2018

Allitera Verlag

Dieser Band wurde finanziert vom Musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule für Musik und Theater München und von der Kohlendorfer Stiftung München

April 2020

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH

© 2020 Buch&media GmbH, München

Redaktion: Dr. Claus Bockmaier, unter Mitarbeit von Tobias Reil

Herstellung: Franziska Gump

Gesetzt aus der Minion Pro

Umschlaggestaltung: Johanna Conrad unter Verwendung einer Fotografie von Dr. Claus Bockmaier

ISBN Print 978-3-96233-213-6

ISBN PDF 978-3-96233-215-0

Printed in Europe

Allitera Verlag

Merianstraße 24 · 80637 München

Fon 089 13 92 90 46 · Fax 089 13 92 90 65

Weitere Publikationen aus unserem Programm finden Sie auf [www.allitera.de](http://www.allitera.de)

Kontakt und Bestellungen unter [info@allitera.de](mailto:info@allitera.de)

# Inhalt

<i>Einführung</i> .....	7
Claus Bockmaier / Dorothea Hofmann	
»... daß er gleichsam aus der Seele des Tonsetzers spiele« Frühe Konzepte musikalischer Interpretation .....	11
Heinz von Loesch	
<i>Die Clavichord-Sammlung im Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig</i> Organologische Perspektiven in Forschung, Lehre und Transfer .....	25
Josef Focht	
<i>Satztechnische und interpretatorische Fragen</i> Zu Johann Sebastian Bachs Choralvorspiel <i>Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 715</i> .....	55
Markus Jans	
»La réunion des goûts« als Vortragsindiz Zu Händels A-Dur-Suite des Drucks von 1720 .....	65
Claus Bockmaier	
»Alles muss gehörig singen« Johann Matthesons <i>Wol-klingende Finger-Sprache</i> .....	95
Thomas Seedorf	
<i>Zur Dynamik in Mozarts Münchner Klaviersonaten von 1775</i> .....	113
Manfred Hermann Schmid	
»... denn ich spiel's ganz anders« Richard Strauss als Klavierbegleiter eigener Lieder – Untersuchungen zu historischer Performance-Praxis am Fall der Doppeleinpielung von <i>Ruhe, meine Seele!</i> op. 27 Nr. 1 .....	129
Kilian Sprau	

<i>Gestaltete Form – Interaktion von Mikro- und Makroform in 46 Interpretationen (1925–2018) von Arnold Schönbergs Sechs kleinen Klavierstücken op. 19</i> .....	155
Christian Utz/Thomas Glaser	
<i>Klaviermusik von George Crumb und der Körper der Pianistinnen oder Pianisten</i> .....	223
Dorothea Hofmann	
<i>Die beim Symposium gespielten Instrumente in historischer Bauweise</i> .....	239
Michael Eberth / Bernhard Haas	
<i>Register</i> .....	243

## Einführung

Claus Bockmaier / Dorothea Hofmann

Bereits zwei frühere Symposien des Musikwissenschaftlichen Instituts der Hochschule für Musik und Theater München beschäftigten sich mit Fragen der musikalischen Interpretation: ein erstes 2005 in breiterer Entfaltung zu »Interpretationsästhetik und Aufführung«, ein zweites dann 2010 gezielt zu »Chopins Klaviermusik« – die Inhalte beider Konferenzen liegen auch in Druckpublikationen vor.<sup>1</sup> 2012, zum 80. Geburtstag von Glenn Gould, führte das Institut außerdem einen Workshop durch, der sich den interpretatorischen Schwerpunkten der Klavierkunst dieses Pianisten widmete (im Rahmen einer Veranstaltung im Gasteig unter dem Titel »We do not play the piano with our fingers but with our mind«). Der hier vorgelegte Band nun vereinigt die meisten Beiträge des erst recht interpretationsspezifischen Symposiums »zur performativen Expressivität des KClaviers«, das am 27. und 28. April 2018 an der Münchner Musikhochschule stattfand.<sup>2</sup> Die wissenschaftliche Veranstaltung unter der Leitung von Claus Bockmaier und Dorothea Hofmann war als Forschungspräsentation mit den »Barocktagen« der HMTM verknüpft: einem Festival mit verschiedenen Konzertereignissen des Instituts für Historische Aufführungspraxis in der Verantwortung von Michael Eberth. Die Kooperation beider Institute in dieser Form war ein fruchtbares Novum – das in Hinkunft möglichst auch Fortsetzungen finden soll. Die Schreibung von »KClavier« mit K und mit C verweist auf das Spektrum der Tasteninstrumente in ihrer historischen Dimension bis zu ihrer heutigen Ausprägung, deren Ausdrucks- und Gestaltungspotenzial in dieser gesamten Spannweite thematisierbar sein sollte. Innovativ, weil in teilweise direktem Bezug zu Inhalten der Tagungsreferate, erfolgten dementsprechend konkrete Aufführungsdemonstrationen an verschiedenen Tasteninstrumenten: Orgel, Clavichord, Cembalo,

---

<sup>1</sup> *Beiträge zur Interpretationsästhetik und zur Hermeneutik-Diskussion*, hg. v. Cl. Bockmaier (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 10), Laaber 2009 (Tl. 2), S. 143–373; *Facetten II: Kleine Studien – Edition und Interpretation bei Chopin – Die Münchner Schule und Max Reger*, hg. v. Cl. Bockmaier (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 10), München 2016, S. 77–152.

<sup>2</sup> Der vollständige Titel lautete: *Aufführung und Interpretation – Aspekte, Perspektiven, Diskussionen zur performativen Expressivität des KClaviers*.

Hammerklavier und moderner Flügel, im Vorfeld mit den jeweiligen Referenten abgestimmt. Die betreffenden Werke erklangen anschließend nochmals als Ab-  
rundung in einem »Kleinen KClavier-Konzert«. Die gesamte Programmübersicht  
der Barocktage war in einem ausführlichen, kommentierten Programmheft dar-  
gestellt, das auf der Internetseite unseres Instituts abrufbar ist.<sup>3</sup>

Die Tagung erfüllte somit konzentriert die Intention unseres Musikwissen-  
schaftlichen Instituts, Interpretationstheorie und -praxis miteinander zu ver-  
knüpfen, ganz entsprechend dem sich aktuell ausdehnenden Interpretationsfor-  
schungsbereich respektive der *performance studies*.<sup>4</sup> So war bei dem Symposium  
insbesondere auch die Fachgruppe »Aufführungspraxis und Interpretationsfor-  
schung« der Gesellschaft für Musikforschung erstrangig vertreten (Heinz von  
Loesch als deren Sprecher, stellvertretend Dorothea Hofmann und Kai Köpp)  
mit ihrer ausdrücklich dem Spannungsfeld zwischen schriftlicher Festlegung  
und erklingendem Ergebnis von Musik gewidmeten Zielrichtung – unter grund-  
legender Beachtung methodischer Grundfragen, insbesondere im Hinblick auf:  
ästhetische, analytische, musiktheoretische Voraussetzungen, Zusammenhänge  
zwischen Werk- und Aufführungsgeschichte, institutionelle Aufführungsbedin-  
gungen, Wechselbeziehungen zwischen Interpreten- und Komponistenbiografie  
und nicht zuletzt Tonträgerforschung.

Wenn im Tagungstitel das Attribut »performativ« zu »Expressivität« selbst-  
redend auf musikalische Aus- und Aufführung Bezug nimmt, so lässt sich dies  
doch dahin gehend weiter konkretisieren, dass sehr bewusste und bestimmte  
»Handlungsentscheidungen« des KClavierspielers im Interpretationsvorgang in  
den Blickpunkt rücken. John Austins sprachphilosophisches Diktum »how to do  
things with words«<sup>5</sup> wird damit im Kontext der Musik zu einem »how to do things  
with keys«. Zum Verstehen – zur Untersuchung wie zur Begründung – dieses  
»Tuns« kommen musikwissenschaftlich gangbare Vorgehensweisen in Betracht,  
die entweder bereits vorliegende Interpretationen, d. h. insbesondere Tonaufnah-  
men, analytisch aufschlüsseln oder die aus zeitgenössischen Lehrquellen, Edi-  
tionskommentaren und Ähnlichem wie auch aus der *res facta* der Komposition  
und den Implikationen des Werkkontexts mögliche Interpretationskonzepte auf-

<sup>3</sup> [http://mw.hmtm.de/images/2018-04-27\\_Barocktage\\_Druck.pdf](http://mw.hmtm.de/images/2018-04-27_Barocktage_Druck.pdf).

<sup>4</sup> In dieser Hinsicht bestand auch ein Konnex mit einem 2018 an der Universität Augsburg  
angelaufenen DFG-Projekt »zum Portamento und ihm verwandte Vortragsstilmittel in Lie-  
dern des Komponisten Richard Strauss« von Kilian Sprau, der unserem Institut bis jetzt als  
Lehrbeauftragter angehört und zum Wintersemester 2019/2020 als Professor für Musik-  
theorie an die Universität der Künste Berlin berufen worden ist.

<sup>5</sup> Ursprünglich entwickelt in Vorlesungen an der Harvard University 1955; *Zur Theorie der  
Sprechakte (How to do things with Words)*, englische Ausg. 1962/1975, deutsche Bearb. v.  
Eike von Savigny, 2. Aufl. Stuttgart 1979.



zeigen. Bei dem Symposium waren beide Zugangswege zur Offenlegung tasteninstrumentaler Ausdrucksdimensionen repräsentiert.

So entfaltete Heinz von Loesch (Berlin) eine theoriegeschichtliche Sicht auf musikalische Interpretationskonzepte im ausgehenden 18. Jahrhundert, da man »gleichsam aus der Seele des Tonsetzers spielen« sollte. Einen konkreten Interpretationsimpuls gab Markus Jans (Basel) zum Choralvorspiel *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* von Johann Sebastian Bach (BWV 715) im Blick auf eine außergewöhnlich stark chromatisierte Passage. Jürgen Geiger (Weilheim) stellte seine Untersuchungen zur interpretatorischen Klanggestaltung russischer Orgelmusik im Fall Alexander Glasunows vor, insbesondere im Spiegel verschiedener Registrierungsansätze. Josef Focht (Leipzig) beleuchtete aktuelle Aspekte der Clavichord-Forschung, ausgehend vom umfangreichen Sammlungsbestand des Instrumentenmuseums der Universität Leipzig. Zur Interpretation von Händels A-Dur-Suite (HWV 426) vor dem Hintergrund der französisch-italienischen »*réunion des goûts*« referierte Claus Bockmaier (München). »Alles muss gehörig singen« – unter dieser auktorialen Prämisse Johann Matthesons beleuchtete Thomas Seedorf (Karlsruhe) dessen *Wohlklingende Fingersprache*. Manfred Hermann Schmid (Augsburg) besprach zwei Sätze aus Mozarts Klaviersonaten von 1775 hinsichtlich des Verhältnisses von notierten oder nicht-notierten dynamischen Differenzierungen und gegebener kompositorischer Struktur. Tendenzen der Beethoven-Interpretation des 19. Jahrhunderts behandelte Kai Köpp (Bern) anhand von musikalischen Vortragslehren, kommentierten instruktiven Ausgaben sowie frühen Tondokumenten. Untersuchungsmethoden zur Interpretation von Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19, hier im Besonderen zur Auffassung von deren Zyklizität, demonstrierten Christian Utz und Thomas Glaser (Graz) in Auswertung einer von ihnen unternommenen Pilotstudie. Klavierspiel über das Spiel auf der Klaviatur hinaus zeigte Dorothea Hofmann (München) in ihrem Vortrag und verwies damit nicht nur auf die außergewöhnliche Rolle des Instruments mitsamt des hochaktiven Pianistenkörpers in George Crumbs *Makrokosmos*, sondern auch auf die grundsätzliche Idee der Klaviatur als »Schnittstelle« von Mensch und Instrument. Kilian Sprau (Augsburg) zu guter Letzt stellte die pianistische Mitwirkung von Richard Strauss bei dessen eigenen Liedern zur Diskussion, der in der Tat vieles »ganz anders spielte«, als »werkgetreu« zu erwarten gewesen wäre.

Die Vergegenwärtigung der Musik zu den musikwissenschaftlichen Darlegungen lag in den Händen folgender Interpreten und Interpretinnen:

Jürgen Geiger (der selbst auch referierte), Orgel – J. S. Bach / A. Glasunow;  
Tomomi Arakawa, Clavichord – G. Chr. Wagenseil;  
Andrii Slota, Cembalo – G. Fr. Händel;  
Stefan Steinemann, Hammerflügel – J. Mattheson;

Natalia Lentas, Hammerflügel – W. A. Mozart;  
Dorothea Hofmann (in ihrem eigenen Beitrag), moderner Flügel – G. Crumb.

Unser großer Dank gilt den genannten Studierenden, die durch ihre musikalische Beteiligung den spezifischen Charakter der Tagung wesentlich mitgeprägt haben. Die hier zum Erklingen gekommenen Instrumente in historischer Bauweise sind am Schluss dieses Bands mit Fotos sowie Identitätsangaben von Michael Eberth (besaitete Tasteninstrumente) und von Bernhard Haas (spanische Orgel) dokumentiert; wir danken den Kollegen auch herzlich für diese Ergänzung.

Den Lesern dieses Buchs seien hier zur raschen Orientierung noch einige Hinweise gegeben. Um den jeweiligen Forschungskontext auf den ersten Blick überschaubar zu machen, außerdem zur Vereinfachung der Belegformen in den Fußnoten, ist jedem Aufsatz das dazugehörige Quellen- und Literaturverzeichnis vorangestellt, geordnet in alphabetischer Folge nach Autoren bzw. Herausgebern. In den Anmerkungen erscheinen dann jeweils Kurzbelege per Name und Erscheinungsjahr der Quelle (bzw. gegebenenfalls in Klammer der verwendeten Ausgabe). Für Internetseiten gilt beim Beleg, dass sie im Einzelnen zum Zeitpunkt der Redaktion dieses Bands aufrufbar waren. Das Register erfasst die im Haupttext wie auch in den Anmerkungen vorkommenden Personennamen (ausgenommen solche, die nur unspezifisch in Literaturangaben genannt sind). Noten-Abbildungen und Tabellen sind aus Gründen des Formats teilweise ans Ende der jeweiligen Beiträge gerückt, worauf in diesen Fällen stets durch einen Pfeil (→) verwiesen wird. Zumal insgesamt nur (fach)übliche Abkürzungen benutzt wurden, schien uns ein Abkürzungsverzeichnis entbehrlich.

Schönsten Dank sagen wir wiederum unserem geschätzten ›Kooperationsteam‹ vom *Allitera Verlag* für die höchst angenehme Zusammenarbeit bezüglich der Layout-Erstellung und der Drucklegung des Bands: Alexander Strathern als verantwortlichem Verleger und Dietlind Pedarnig als Lektorin. Besonders danken wir auch zwei Doktoranden unseres Musikwissenschaftlichen Instituts für ihre Mitarbeit: Tobias Reil, der den aufwändigen redaktionellen Erstdurchgang bewältigt hat, und Markus Göppel für sein sorgfältiges Korrekturlesen. Und da der Band nur aufgrund der ausgearbeiteten Schriftbeiträge unserer Mitautoren ins Werk gesetzt werden konnte, bedanken wir uns erst recht bei all den geschätzten Kollegen für die Ermöglichung dieser durchaus einzigartigen Publikation.

München, im Januar 2020

Claus Bockmaier / Dorothea Hofmann

»... daß er gleichsam aus der Seele des Tonsetzers spiele«

*Frühe Konzepte musikalischer Interpretation*

Heinz von Loesch

**QUELLEN UND LITERATUR**

Theodor W. **ADORNO 1925**: *Zum Problem der Reproduktion*, in: ders., *Musikalische Schriften VI* (Gesammelte Schriften 19), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. (1984), 440–444. – **ADORNO 1925–1959**: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. v. Henri Lonitz (Nachgelassene Schriften 1/2), Frankfurt a. M. (2001). – **Artikel 1929**: *Interpretation, musikalische*, in: *Hugo Riemanns Musik Lexikon*, 11. Aufl., bearb. v. Alfred Einstein, Berlin, [Bd. 1] 810. – Pierre **BAILLOT, Hg. 1793**: *Violinschule von Rode, Kreutzer und Baillot* [anonyme Übers.], Leipzig (1806). – Franz **BRENDEL 1852**: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850*, Leipzig. – Hermann **DANUSER 1996**: *Interpretation*, in: *MGG*, 2. Ausg., Sachteil Bd. 4, Kassel u. a., 1053–1069. – Hans Heinrich **EGGEBRECHT 1967**: *Interpretation*, in: *Riemann Musik Lexikon. Sachteil*, 12. Aufl., hg. v. H. H. Eggebrecht, Mainz, 408–409. – Georg Wilhelm Friedrich **HEGEL 1835–1838**: *Ästhetik*, 2 Bde., hg. v. Friedrich Bassenge, 4. Aufl., Frankfurt a. M. (1985). – Johann Heinrich Gottlieb **HEUSINGER 1797**: *Handbuch der Ästhetik oder Grundsätze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Werke einer jeden schönen Kunst, als der Poesie, Malerei, Bildhauerkunst, Musik, Mimik, Baukunst, Gartenkunst ...*, Tl. 1, Gotha. – Hans-Joachim **HINRICHSSEN 2009**: *Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs*, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert* (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 2), hg. v. Claudio Bacciagaluppi/Roman Brotbeck/Anselm Gerhard, Schliengen, 13–25. – **HINRICHSSEN 2011**: *Kann Interpretation eine Geschichte haben? Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung*, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. v. Heinz von Loesch/Stefan Weinzierl (Klang und Begriff 4), Mainz, 27–37. – E. T. A. **HOFFMANN 1812–1813**: *Beethoven. Zwei Klaviertrios Op. 70*, in: ders., *Schriften zur Musik*, hg. v. Friedrich Schnapp, Darmstadt (1965), 118–144. – Mary **HUNTER 2005**: *»To Play as if from the Soul of the Composer«*. *The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics*, in: *Journal of the American Musicological Society*, Bd. 58/2 (2005), 357–398. – Roman **INGARDEN 1962**: *Das Musikwerk*, in: ders., *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen, 1–136. – Tobias **JANZ 2019**: *Wahrheit und Schönheit*, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Thomas Ertelt/Heinz von Loesch, Bd. 1: *Ästhetik – Ideen*, Kassel/Berlin, 157–195. – Reinhard **KAPP 2011**: *Interpretation, Reproduktion*, in: *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein/Johann Kreuzer/Stefan Müller-Doohm, Stuttgart/Weimar, 145–156. – Eduard **KRÜGER 1847**: *Dilettantismus und Virtuosenhum*, in: ders., *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, Leipzig, 3–30. – Adolph **KULLAK 1861**:

*Die Aesthetik des Klavierspiels*, 2. Aufl., hg. v. Hans Bischoff, Berlin (1876). – Heinz von **LOESCH 2017**: *Zur Genese des Begriffs der musikalischen Interpretation*, in: *Musikalische Interpretation im Dialog. Musikwissenschaftliche und künstlerische Praxis*, hg. v. Andreas Münzmay/Marion Saxer, München, 19–35. – **LOESCH 2019**: *Autor – Werk – Interpret*, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert* [wie weiter oben], Bd. 1, 63–127. – Adolph Bernhard **MARX 1826**: *Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktisch*, Berlin. – **MARX 1839**: *Der kunstgemässe Vortrag*, in: ders., *Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*, Leipzig, 259–302. – Hugo **RIEMANN 1901**: *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin/Stuttgart. – Christian Daniel Friedrich **SCHUBART 1784–1785**: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hg. v. Ludwig Schubart, Wien (1806). – [Johann Abraham Peter **SCHULZ 1774**]: *Vortrag. (Musik.)*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, hg. v. Johann Georg Sulzer, neue verm. 2. Aufl., Tl. 4, Leipzig (1794), 700–715. – Laure **SPALTENSTEIN 2017**: *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert* (Schott Campus), Mainz.

Der Begriff der Interpretation in der Musik ist bekanntlich mehrdeutig. Mit Hans Heinrich Eggebrecht und Hermann Danuser unterscheiden wir eine theoretische bzw. hermeneutische von einer praktischen oder performativen Interpretation.<sup>1</sup> Aber auch der Begriff der ›performativen Interpretation‹ ist doppeldeutig. Einerseits meint er die Aufführung von Musik im Unterschied zur Komposition schlechthin, andererseits zielt er auf eine besondere Weise der Aufführung, die sich spezifisch ›interpretierend‹ verhält, eine Weise, die sich nach allgemeiner Auffassung erst spät herausgebildet hat – irgendwann im 19. oder 20. Jahrhundert – und die auch danach nicht unangefochten war. Vor allem eine Reihe von Komponisten, doch auch ausübende Musiker des 20. Jahrhunderts haben sich ausdrücklich gegen ihn ausgesprochen oder ihn doch bewusst vermieden; sie gaben den älteren Termini Ausführung, Vortrag, Aufführung, Reproduktion und Wiedergabe den Vorzug: Igor Strawinskij, Paul Hindemith, Arnold Schönberg, Rudolf Kolisch und Hans Pfitzner. In den letzten Jahren wurde der Interpretationsbegriff dann übrigens auch vonseiten der Performativitätstheorie infrage gestellt, wenn freilich auch mit gegenteiliger Zielsetzung, und für den Anglizismus ›Performance‹ geworben.

Mit der Frage, wann sich Interpretation im engeren – emphatischen – Sinn herausgebildet hat, hat sich die Musikwissenschaft wiederholt beschäftigt. Ein erster Zugangsweg war die Rekonstruktion der ›Sache selbst‹: Seit wann lässt sich in der Geschichte der musikalischen Aufführung von Interpretation im emphatischen Sinn reden? In diesem Zusammenhang wurden immer wieder Namen zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Clara Schumann auf der einen und repräsentativen Vertretern der Urtextbewegung in den 1920er-Jahren auf der anderen Seite genannt.

<sup>1</sup> Eggebrecht 1967; Danuser 1996.

In den letzten Jahren hat man sich vermehrt auch mit der Geschichte des Wortgebrauchs beschäftigt.<sup>2</sup> Nach dem derzeitigen Stand der Forschung begegnet der Terminus ›Interpretation‹ vereinzelt seit den 1840er-Jahren – bemerkenswerterweise gerne im Zusammenhang mit Künstlern, die auch von der Geschichte der Aufführung als frühe Vertreter der Werkinterpretation gefasst worden waren: Mendelssohn, Clara Schumann, Hans von Bülow. In größerem Umfang trifft man den Begriff dann nach 1900, so etwa in Hugo Riemanns *Geschichte der Musik seit Beethoven*.<sup>3</sup> Und als lexikalisches Lemma erscheint er zum ersten Mal 1929 in der von Alfred Einstein herausgegebenen 11. Auflage von *Riemanns Lexikon*.<sup>4</sup> Bis zur 10. Auflage 1922 waren Fragen der musikalischen Interpretation vor allem unter dem Stichwort »Ausdruck« behandelt worden.

Ein dritter Zugangsweg zur Genese des Konzepts der Interpretation soll mit dem vorliegenden Beitrag eingeschlagen werden. In einem ersten Schritt möchte ich eine Reihe prominenter Positionen der Vortragstheorie des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts vorstellen, sieben an der Zahl. In einem zweiten Schritt sollen diese dann auf ihr Verhältnis zum späteren Interpretationsbegriff befragt werden. Dieser Zugangsweg scheint mir insofern von Bedeutung, als es vor dem Eintrag in *Riemanns Lexikon* von 1929 keine definitorische Bestimmung des Terminus gegeben hat und das mit dem Begriffsgebrauch Intendierte immer nur aus dem Kontext erschlossen werden kann. Das aber muss sich ja irgendwie zu den gängigen Positionen der Vortragstheorie verhalten – ganz abgesehen davon, dass auch diese nicht ohne Interesse sind.

## I. Sieben Positionen der Vortragstheorie

### 1.

Ausgang nehmen möchte ich von Johann Abraham Peter Schulz' Artikel *Vortrag* in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* von 1774, einem der ersten Texte, der den Vortrag umfassend und systematisch in den Blick nimmt. Der Text wurde in der zweiten Auflage von 1794 von einigen wenigen Literaturhinweisen abgesehen unverändert wiederabgedruckt. Aus dem Artikel ist insbesondere eine Formulierung berühmt geworden, die auch als Substrat des Schulz'schen Vor-

---

<sup>2</sup> So insbesondere Hinrichsen 2009, Loesch 2017, Spaltenstein 2017.

<sup>3</sup> Riemann 1901.

<sup>4</sup> Artikel 1929.

tragsbegriffs gelten kann: Der Vortragende solle »gleichsam aus der Seele des Tonsetzers« spielen.<sup>5</sup>

»Jedes gute Tonstück hat seinen eigenen Charakter, und seinen eigenen Geist und Ausdruck [...]; diese muß der Sänger oder Spieler so genau in seinen Vortrag übertragen, daß er gleichsam aus der Seele des Tonsetzers spiele. Daß es hier nicht auf bloßes richtiges Notenlesen ankomme, ist leicht begreiflich.«<sup>6</sup>

Mit der – erkennbar vom Geist der Empfindsamkeit geprägten – Formulierung, »daß er gleichsam aus der Seele des Tonsetzers spiele«, ist zunächst einmal gemeint, dass der Ausführende nicht bloß die »Noten« spielen solle, sondern vielmehr noch etwas anderem gerecht werden müsse: dem Charakter, Geist und Ausdruck des Stücks sowie den dahinterstehenden Seelenzuständen des Komponisten bzw. seinen Intentionen. Zur Lösung dieser Aufgabe bedarf es, wie der Text im Weiteren deutlich macht, eines »wahren Virtuosen«<sup>7</sup>, der dem Notierten erst einmal folgen, es dann aber auch ergänzen und zuweilen sogar dagegen verstoßen muss.<sup>8</sup>

## 2.

Zehn Jahre später, in den *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784–1785, veröffentlicht 1806) erhebt Christian Daniel Friedrich Schubart die doppelte Forderung, dass der Solospieler einerseits »Genie«, ja »Schöpferkraft« besitzen, dass andererseits jedoch seine »Ichheit hinwegschwinden« und ganz zum »Idiom« des Komponisten werden müsse.

»Der Solospieler muss entweder seine eignen oder fremde Phantasien vortragen. In beyden Fällen muss Genie sein Eigenthum seyn. Will ich eine Sonate von *Bach* vortragen [gemeint ist Carl Philipp Emanuel Bach], so muss ich mich so ganz in den Geist dieses grossen Mannes versenken, dass meine Ichheit wegschwindet, und Bachisches Idiom wird. Alle mechanischen Fertigkeiten: Ohr, geflügelte Faust, Fingersatz, Tactfestigkeit, Verständnis des Instruments, Lesekunst, und dergleichen weggerechnet; so wage sich nur kein Solospieler auf den Schauplatz, wenn er nicht Schöpferkraft besitzt; wenn er nicht die Noten in eben so viel Feuerflocken zu verwandeln weiss; wenn er nicht die begleitenden Stimmen um ihn, wie die Zuhörer versteinern kann, und – ach, wenn er unfähig ist, dem Geiste zu gebiethen in allen zehn Fingern zu brennen.«<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Vgl. dazu ausführlicher auch Hunter 2005 und Loesch 2019.

<sup>6</sup> Schulz 1774 (1794), S. 706–707.

<sup>7</sup> Ebd., S. 714.

<sup>8</sup> Ebd., S. 710.

<sup>9</sup> Schubart 1784–1785 (1806), S. 295.

Die Behauptung von Schulz, dass es nicht nur auf richtiges Notenlesen ankomme, wird bei Schubart – im enthusiastischen Ton des Sturm und Drang vorgetragen – zur Forderung gesteigert, Noten »in Feuerflocken« zu verwandeln und dem »Geiste zu gebiethen in allen zehn Fingern zu brennen«. Und statt nur »aus der Seele des Komponisten zu spielen«, soll laut Schubart eben die »Ichheit« des Vortragenden »wegschwinden« und »Bachisches Idiom« werden. Die beiden Forderungen nach Schöpferkraft und Ich-Auflösung stehen dabei unvermittelt nebeneinander.

### 3.

In der *Violinschule* von Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer und Pierre Baillot von 1793, dem offiziellen Unterrichtswerk des neu gestalteten Pariser Conservatoires, dessen Texte von Baillot stammen, muss der Spieler nicht hinter dem Komponisten zurücktreten, braucht sein Ich nicht »hinwegzuschwinden« – vielmehr soll sein »Styl« mit dem des Komponisten verschmelzen, wobei er zugleich »sich selbst ganz darstellt«. In der deutschen Übersetzung von 1806 heißt es:

»Jeder Componist drückt seinen Werken ein ihm eigenes Gepräge auf – dies ist der ihm eigene Styl, der aus seiner Manier zu empfinden und sich auszudrücken von selbst hervorgeht.

Hier liegt eine Klippe für viele Violinspieler. Mancher hat die Fähigkeit, die Werke eines Componisten gut vorzutragen, indem er die eines andern nicht zu spielen im Stande ist [...]. Wird aber der Lehrling nur durch physische Hindernisse aufgehalten, so bemühe er sich, die größte Mannigfaltigkeit der Spielart und des Vortrags sich zu erwerben, indem er alle Gattungen und die Werke aller Meister studiert. [...] Unter den besten Werken der besten Meister wird er bald den Styl annehmen, der mit seiner Art zu empfinden die meiste Ähnlichkeit hat.«

Er wird,

»wenn er in der That den Keim des wahren Talents in sich trägt, sich endlich einen Styl bilden, in welchem er sich selbst ganz darstellt.«<sup>10</sup>

Stilverschmelzung bei gleichzeitiger Selbstdarstellung des Spielers, lautet das Vortragsideal der Professoren des Pariser Conservatoires.

<sup>10</sup> Baillot 1793 (1806), S. 20–21.

## DIESES BUCH BESTELLEN:

per Telefon: 089-13 92 90 46

per Fax: 089-13 92 9065

per Mail: [info@allitera.de](mailto:info@allitera.de)

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm  
unter:

[www.allitera.de](http://www.allitera.de)

[www.facebook.com/AlliteraVerlag](https://www.facebook.com/AlliteraVerlag)

### Allitera Verlag

Allitera Verlag • Merianstraße 24 • 80637 München  
[info@allitera.de](mailto:info@allitera.de) • fon 089-13 92 90 46 • fax 089-13 92 90 65 •  
[www.allitera.de](http://www.allitera.de) • [www.facebook.de/AlliteraVerlag](https://www.facebook.de/AlliteraVerlag)