Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 24 (2000)

Artikel: Der moderne Dirigent? : Hans von Bülows Beitrag zur neuzeitlichen Interpretationskultur

Autor: Hinrichsen, Hans-Joachim

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868933

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DER MODERNE DIRIGENT? HANS VON BÜLOWS BEITRAG ZUR NEUZEITLICHEN INTERPRETATIONSKULTUR

von Hans-Joachim Hinrichsen

Um 1900 wurde mit dem Schlagwort der „Moderne" das Selbstverständnis eines ganzen Epochenstils ausgedrückt – in der Musik nicht anders als in der Literatur. Eine literarische Moderne war im Kontext der Wiener fin-de-siècle-Kultur schon 1890 von Hermann Bahr definiert worden, und mit nur wenigen Jahren Verzug hatten die Publizisten den Terminus auch für die Musik entdeckt.[1] Und auf diesem Gebiet liegt es in der Natur der Sache, daß einer kompositorischen Moderne eine besondere musikalische Praxis und Interpretationskultur entspricht: eben eine pointiert „moderne Vortragsweise",[2] die sich offensichtlich nicht nur von jeder herkömmlichen musikalischen Interpretationspraxis unterscheiden ließ, sondern zudem auch die einzig adäquate Darstellungsmöglichkeit für die Musik der Moderne zu bezeichnen schien.

1894 war der Pianist und Dirigent Hans von Bülow, eine den Interpretationsstil der Jahrhundertwende weithin prägende Künstlerfigur, gestorben. Kaum verwunderlich daher, daß Bülow in den Diskussionen um die „moderne Vortragsweise" als der Prototyp des neuen Orchesterchefs erschien: des „modernen Dirigenten". Mit dieser lapidaren Titelformulierung erschienen kurz nach der Jahrhundertwende zwei Broschüren in prominenten Musikverlagen: Arthur Seidls kleine Monographie *Moderne Dirigenten* 1902 bei Schuster & Loeffler in Berlin und Arthur Lasers Büchlein *Der moderne Dirigent* (mit einer Widmung an Felix Mottl) 1904 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Beide weisen Bülow die Funktion des Stammvaters der jungen, zeitgenössischen Dirigentenriege zu, und beide reklamieren das Attribut des „Modernen" für Bülow in einem ganz emphatischen Sinne. Was aber ist nach diesem Verständnis ein „moderner Dirigent", und mit wieviel Berechtigung läßt sich Hans von Bülow, seinen Lebensdaten nach (1830–1894) ganz im 19. Jahrhundert verwurzelt, überhaupt in die Genese dieses die Konzertkultur des 20. Jahrhunderts bestimmenden Künstlertyps einreihen?

Bülows Laufbahn als ausübender Künstler ist zunächst entscheidend von seinen beiden Mentoren Richard Wagner und Franz Liszt geprägt worden; in seinen jungen Jahren war er der radikalste Exponent der sogenannten „neudeutschen Schule", bevor er sich dann als Brahms-Dirigent seit der Mitte der

[1] Vgl. Carl Dahlhaus, „Die Moderne als musikgeschichtliche Epoche", in: ders., *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6) 279–285, sowie: Rudolf Stephan, Art. „Moderne" in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Auflage hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 6, Kassel etc. 1997, Sp. 392–397.

[2] Arthur Seidl, *Moderne Dirigenten*, Berlin und Leipzig 1902, 25.

1870er Jahre der Propaganda für die Musik der Gegenpartei verschrieb. Für das in Dichotomien erfolgende musikpolitische Denken des 19. Jahrhunderts war also eine Standortbestimmung des ausübenden Künstlers Bülows in Wirklichkeit weniger einfach, als es Seidls und Lasers Charakterisierungen glauben machen wollen. Aus heutiger Perspektive hingegen, der sowohl diese Gegensätze als auch der Epochenstil der „Moderne" zu historischen Gegenständen geworden sind, dürfte es vor allem um Bülows Anteil an der Herausbildung der neuzeitlichen Konzert- und Interpretationskultur zu tun sein.

Gehen wir jedoch zunächst zur „Moderne" als historischer Kategorie zurück. Folgt man den erwähnten Darstellungen Seidls und Lasers, dann läßt sich „der moderne Dirigent" durch einen ganzen Komplex qualitativer Kriterien von seinen konservativen und traditionalistischen Kollegen abheben, von denen einige hier als Stichworte zu einer Sichtung von Bülows Wirken und Wirkung als Kapellmeister verwendet werden können: neben der gründlichen Reformierung der Konzertprogrammstruktur durch das entschiedene Bekenntnis zu verdeutlichenden Eingriffen in die originale Instrumentation (den so genannten „Retuschen"), durch den Mut zu einer dezidiert eigenen „Auffassung" des interpretierten Werks und durch die entschiedene Behandlung der Musik als einer Ausdruckskunst durch Inanspruchnahme aller modernen Mittel der Gestik, der Phrasierung, der Agogik und Dynamik, der Nuancierung und der musikalischen Rhetorik.

1. Texttreue versus Werktreue

An der Frage der sogenannten „Retuschen" schieden sich die Geister: Sie trennt am sinnfälligsten (allerdings auch am vordergründigsten) die damals so genannte „moderne Vortragsweise" sowohl von der traditionellen Interpretationshaltung des frühen 19. Jahrhunderts als auch von der heutigen historischen Aufführungspraxis. Dieses Problem geriet spätestens um 1900 ins Zentrum der öffentlichen Diskussion, als Gustav Mahler seine Wiener Aufführung der Neunten Symphonie Ludwig van Beethovens (22. Februar 1900) mit einer ausführlichen Rechtfertigungsschrift begleitete, die dem Publikum den Sinn der zahlreichen instrumentatorischen Eingriffe in die Partitur erklären sollte. Mahler berief sich dabei auf Richard Wagner, der in seiner Schrift *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens* (1873) „jenen Weg zu einer den Intentionen ihres Schöpfers möglichst entsprechenden Ausführung dieser Symphonie gewiesen" habe, „auf dem ihm alle neueren Dirigenten gefolgt sind".[3] Entscheidend war für Mahler die ambivalente Rolle der „Tradition", der gegenüber er im Geiste treu, im Buchstaben aber frei zu verfahren gedachte. Daher sein Nachdruck auf der Behauptung, daß es gerade bei seinen Eingriffen in Beethovens

[3] Zit. nach: Herta und Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*, Stuttgart 1994, 139.

Instrumentation „dem Dirigenten überall nur darum zu tun war, fern von Willkür und Absichtlichkeit, aber auch von keiner ‚Tradition' beirrt, den Willen Beethovens bis ins scheinbar Geringfügigste nachzufühlen und in der Ausführung auch nicht das Kleinste von dem, was der Meister gewollt hat, zu opfern oder in einem verwirrenden Tongewühle untergehen zu lassen."[4] Nur wenige Jahre später bezeichnete ein anderer bedeutender Dirigent der jungen Generation, Felix von Weingartner, das Überhandnehmen instrumentatorischer Retuschen und Zusätze zwar als „unentschuldbare Frivolität", räumte jedoch ein, daß auch seiner Ansicht nach die Notwendigkeit bestehe, „Beethovens Intentionen hie und da mit Verwertung unserer reicheren Mittel im Sinne einer Verdeutlichung nachzuhelfen".[5]

Für Mahler wie für Weingartner bildet die Rechtfertigungsinstanz für ihr (im Detail freilich sehr unterschiedliches) Vorgehen ausdrücklich Richard Wagner, der in seiner Schrift über Beethovens Neunte erstmals Retuschen öffentlich gefordert und begründet habe. Und ebenfalls für beide ist Hans von Bülow derjenige, der Wagners nur an wenigen Beispielen erläuterter Idee durch seine Praxis allgemeine Geltung verschafft habe. Das entsprach der um 1900 generell verbreiteten Ansicht: „Bülow hat erst die Wagnerschen Theorien in die Tat umgesetzt. Ich habe leider Wagner nicht persönlich gesehen. Falls er wirklich auch selbst der große Dirigent war, für den man ihn nach dem Studium seines Buches unbedingt halten muß, so hat er doch verhältnismäßig sich viel zu wenig öffentlich als Dirigent gezeigt, um durch sein ‚Beispiel' belehrend wirken zu können. Nur eine beträchtlich kleine Anzahl von Dirigenten hat durch sein persönliches Vorbild lernen können, die anderen sind erst durch seinen genialsten Schüler Hans von Bülow aus ihrer Lethargie erweckt worden!"[6]

Verständlich ist die gesamte Debatte um die Eingriffe in das „Original" überhaupt nur als Symptom einer das 19. Jahrhundert hindurch zunehmend an Eigendynamik gewinnenden Interpretationskultur. Noch im frühen 19. Jahrhundert (und, gleichsam als partielle Gegenreaktion etwa bei Hans Pfitzner, Igor Strawinsky und Paul Hindemith, im frühen 20. Jahrhundert wieder) war die Aufführung von Musik eine Angelegenheit des möglichst sachverständigen „Vortrags" und der angemessenen „Wiedergabe". Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte wurde die musikalische „Interpretation" als Phänomen (und als Problem) eigenen ästhetischen Rechts weithin bewußt. Sie zielt auf eine Werktreue, der die Texttreue bisweilen ängstlich im Wege stehen kann; der Dirigent wird zum Statthalter der „Intentionen" des Komponisten, die durch den niedergeschriebenen Text oft nicht zureichend kommuniziert werden. Hier zeigt sich der nicht fortzuschaffende Anteil an Subjektivität, den das

[4] Ebda.

[5] Felix Weingartner, *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens* [1906], Leipzig ²1916, VI.

[6] Arthur Laser, *Der moderne Dirigent*, Leipzig 1904, 16.

Interpretieren stets und zwangsläufig mit sich führt, vielleicht am deutlichsten und zugleich in seiner hybridesten Gestalt. Das ist auch der Grund dafür, daß sich die Debatte zwischen den Extremen passionierter Zustimmung und leidenschaftlicher Ablehnung an dem Vordergrundphänomen der sogenannten „Retuschen" entzünden konnte.

Grundsätzlich sind zwei Arten von retuschierenden Eingriffen in den Notentext zu unterscheiden. Die erste betrifft die Glättung satztechnischer Kühnheiten und klanglicher Härten: Auflichtungen des Satzes durch Klangverdünnung einzelner Akkorde etwa oder Veränderungen der Registerlage bei einzelnen Tönen, die wahrscheinlich schon früh zur dirigentischen Praxis gezählt haben und als solche wohl auch den häufigsten Typus von Texteingriffen in Bülows Aufführungsmaterialien bilden. Eine manifeste Änderung am Tonsatz zeigt sich in einer Änderung im Kopfsatz der *Neunten Symphonie* Beethovens. Sie betrifft die Dissonanz des Taktes 217, die schon von Hector Berlioz als unverständlich bezeichnet worden ist.[7] In Bülows Retusche[8], die das System der beiden Oboen betrifft, ist sie „euphonisierend" bereinigt (f''/as'' und d''/f''' an Stelle von es''/g'' und d''/g''). Mit dieser Retusche, die durch Anpassung der Oboenstimme an die Stimmführung der zweiten Violinen und Violen eine scharfe Dissonanz beseitigt, steht Bülows Praxis durchaus in einer durch Richard Wagner sanktionierten Tradition. Dies gilt auch für eine weitere Eingriffsmaßnahme, die zwar in der im Nachlaß erhaltenen Partitur nicht belegbar ist, von Bülow selbst jedoch für seine frühe Berliner Dirigentenzeit bezeugt wird: die Entschärfung der berühmten Dissonanz (des „Cumulus") beim Repriseneintritt im Kopfsatz der *Eroica*.[9] Bezeichnenderweise ist diese Maßnahme auch für die Aufführungspraxis Richard Wagners bezeugt (im Wiener Konzert vom Mai 1872), worüber sich der Berichterstatter verständlicherweise ausdrücklich wundert.[10]

Die zweite Art der Retuschen ist die folgenreichere – sie ist diejenige, die in Wagners viel zitierter Schrift über seine Aufführung von Beethovens *Neunter* ausdrücklich dokumentiert worden ist. Daß auch Bülow, der als Dirigent ja bei

[7] Zur Diskussion dieser Stelle und insbesondere zu der von Berlioz geäußerten Kritik vgl. Wilhelm Seidel, „9. Symphonie op. 125", in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus / Alexander Ringer (Hrsg.), *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Laaber 1994, Band 2, 262.

[8] Bülows Partitur von Beethovens *Neunter Symphonie* ist Teil seines Nachlasses in der Staatsbibliothek zu Berlin / Preussischer Kulturbesitz (Sign.: Kb 375, Band 9).

[9] Bülow dirigierte die *Eroica* in einem Konzert der Berliner „Gesellschaft der Musikfreunde" am 24.1.1864. Zu seiner Retusche am Beginn der Kopfsatzreprise vgl. Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig ²1911, Teil 2, 70. An dem aus späterer Zeit stammenden Partiturexemplar im Nachlaß ist diese Retusche nicht zu verifizieren (was nicht zwangsläufig heißt, daß Bülow sie nach 1870 aufgegeben hat).

[10] Wolfgang Ambros, „Musikalische Uebermalungen und Retouchen", in: ders., *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Neue Folge*, Leipzig 1874, 108; vgl. zu Wagners Abneigung gegen die berühmte Dissonanz: Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976, Band 1, 352 (5.2.1871).

Wagner förmlich in die Lehre gegangen war, in dieser Frage zunächst Wagner grundsätzlich völlig verpflichtet ist, liegt auf der Hand.[11] Daher ist zunächst ein Blick auf Wagners Praxis zu werfen. Eine überzeugende Interpretation der Wagnerschen Retuschen an Beethovens *Neunter Symphonie* hat Klaus Kropfinger in seiner umfangreichen Studie über Wagners Beethoven-Rezeption vorgelegt: Ihre ästhetische Voraussetzung liegt in Wagners Auffassung von dem gegenüber Haydn und Mozart gänzlich gewandelten Formprinzip Beethovens, dem nicht die fertig gegebene, sondern die im Verlaufe des Satzes sich erzeugende „Melodie" zugrundeliege. Das Hervorheben der freilich auf ganz eigene Weise definierten „Melodie" (sie zeichnet sich aus durch Kontinuität, durch ein Höchstmaß an Sinnfülle und durch den Ausschluß alles Formelwesens) macht sie zu einem Schlüsselbegriff der Wagnerschen Ästhetik und damit auch seiner um Legitimierung der eigenen Entwicklung bemühten Beethovenauffassung, die er am Kopfsatz der *Eroica* zu demonstrieren liebte.[12] Ganz und gar in dieser Tradition der von Wagner vermittelten thematisch-melodischen Beethoven-Interpretation steht beispielsweise die wohl von Bülow zum ersten Mal vorgenommene, später zum Gemeingut gewordene Retusche im Kopfsatz der *Eroica*, die das den ganzen Satz über im Werden begriffene Hauptthema in der Coda nachdrücklich von den Trompeten hervorheben läßt (T. 659 ff.). Bülows Übernahme dieses Eingriffs wird durch eine entsprechende Bleistifteintragung in der *Eroica*-Partitur aus seinem Nachlaß belegt.[13]

Eben diese Tendenz verrät nun auch jene Retusche, die Wagner in seinem Aufsatz über die *Neunte Symphonie* mitteilte und die vielen späteren Nachfolgern – wie oben erwähnt, auch Gustav Mahler[14] – als Rechtfertigung ihrer eigenen Praxis diente: Die Takte 138–143 des Kopfsatzes (und die analoge Stelle der Reprise, T. 407–414), ein Musterbeispiel durchbrochener Arbeit, werden durch Wagners Eingriffe zu einer kontinuierlich durchlaufenden melodischen Linie zusammengezwungen; der Aspekt des Alternierens motivischer Partikel zwischen verschiedenen Stimmen tritt zugunsten einer klar aufzufassenden

[11] Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, „Gustav Mahler und Hans von Bülow", in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 32 (1994) 7ff.

[12] Vgl. die Erinnerung Felix Draesekes, Wagner habe ihm die Kopfsatz-Exposition der *Eroica* als eine unterbrechungslose melodische Linie vorgesungen (Erich Roeder, *Felix Draeseke*, Dresden 1932, 106).

[13] Exemplar in der Staatsbibliothek zu Berlin / Preussischer Kulturbesitz, Sign. Kb 375, Band 3 (unter dieser Signatur finden sich Beethovens Symphonien in neun Einzelbänden). Vgl. die Abbildung dieser Partiturseite in: Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart 1999, 281.

[14] Ausdrücklich in der oben zitierten Erklärung; außerdem praktisch in der in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek verwahrten Dirigierpartitur der *Neunten Symphonie*, die an dieser Stelle die Wagnersche Retusche durch einzelne Maßnahmen noch verstärkt, sie dadurch in ihrer Intention aber gerade übernimmt (vgl. Andreas Eichhorn, „‚[...] Als Anregung zu sinnvollem Nachdenken hierüber [...]'. Anmerkungen zu den Retuschen an Beethovens 9. Symphonie", in: *Kongreßbericht Bonn* 1989, 78–81).

zusammenhängenden „Melodie" in den Hintergrund.[15] Eigenartig ist freilich, daß Bülows Partitur der *Neunten Symphonie* diese Retusche, gleichsam den „locus classicus" als Anknüpfungspunkt für die Retuschendiskussion, nicht übernimmt. Nun könnte man einwenden, daß diese Partitur[16] (wahrscheinlich aus den frühen 1870er Jahren) – falls sie überhaupt in der Probenarbeit Verwendung gefunden haben sollte und nicht etwa nur eine erste und noch sehr vorläufige Stufe einer Aufführungsvorbereitung am Schreibtisch repräsentiert – mit Sicherheit nicht die letzte Interpretationsfassung der *Neunten Symphonie* darstellt. Diese – oder zumindest immerhin eine spätere – war niedergelegt in einem Partiturexemplar, dessen reichliche und detaillierte Eintragungen sich der junge New Yorker Dirigent Walter Damrosch kopierte, der im Sommer 1887 eigens zu einem Studienaufenthalt bei Bülow nach Deutschland gekommen war. Beide Exemplare, das Bülowsche Original wie die Kopie Damroschs, müssen heute leider als verschollen gelten; unsere (spärliche) Kenntnis dieser Einrichtung nährt sich lediglich aus den notwendig begrenzten Beispielen, die Damrosch Jahrzehnte später in einem Ausatz in *The Musical Quarterly* publizierte. Gerade die fragliche (und durch Wagners Aufsatz berühmte) Stelle ist allerdings dabei[17] – jedoch, genau wie in dem erhaltenen Partiturexemplar der *Neunten* im Bülow-Nachlaß, ganz offensichtlich ohne die Übernahme der Wagnerschen Retusche. Wäre sie vorhanden gewesen, hätte Damrosch sie mit Sicherheit nicht unerwähnt gelassen; stattdessen demonstrierte er an diesem Beispiel Bülows subtile Handhabung von Dynamik und Artikulation.

Vorerst ist festzuhalten, daß Bülow zwar im Hinblick auf eines der vielen Kriterien, nämlich durch Praktizierung instrumentatorischer und dynamischer „Retuschen", durchaus in den Umkreis jener Kapellmeister gehört, denen man um 1900 das Signum des „Modernen" zuerkannte, daß er damit ferner, wie fast alle jüngeren Dirigenten von Rang, wichtigen Grundsätzen der Interpretationsästhetik Richard Wagners verpflichtet ist – daß jedoch diese Feststellung allein über seinen wirklichen historischen und interpretationsästhetischen Ort noch nicht allzu viel besagt. Deutet man nämlich die oben mitgeteilten Beobachtungen im weiteren Zusammenhang aller Bülowschen Partitureintragungen, dann erweisen sie sich ganz deutlich als Symptome – und zwar als Symptome einer allmählichen Abkehr von Wagners Interpretationsästhetik mit der Tendenz zu einer unverwechselbar personalstilistischen Akzentuierung. Ob diese der von Laser und von Seidl apostrophierten „modernen Vortragsweise" entspricht, wird noch zu fragen sein.

[15] Klaus Kropfinger, *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, Regensburg 1975, 110.

[16] Exemplar in der Staatsbibliothek zu Berlin / Preussischer Kulturbesitz, Sign. Kb 375, Band 9.

[17] Walter Damrosch, „Hans von Bülow and the Ninth Symphony", in: *The Musical Quarterly* 13 (1927) 284.

2. *Klingende Analyse*

Was Bülow allerdings aus der Schule Wagners (und, wie zusätzlich betont werden muß, aus derjenigen Franz Liszts) mitbrachte, war die selbstverständliche Verwendung agogischer Freiheiten zur Verdeutlichung der musikalischen Gliederung. Die Modifikationen des Tempos, die Wagner schon 1869 in seiner Programmschrift *Über das Dirigiren* gefordert hatte, wurden rasch zum Erkennungsmerkmal eines fortschrittlichen Vortragsstils, gegen den von konservativer Seite oft heftig polemisiert wurde. Die Pressekritik an Liszts Dirigat auf dem Karlsruher Musikfest (1853) hatte diesen zu dem später viel zitierten Dictum provoziert, zeitgemäße Dirigenten seien „Steuermänner und keine Ruderknechte".[18] Daß Bülow diese Überzeugung an das späte 19. Jahrhundert weitergegeben hat, wurde denn auch in einer der eingangs erwähnten Broschüren ausdrücklich gewürdigt: „Bülow hat aber doch insofern ‚Schule' gemacht, daß er bewiesen hat, daß das reguläre Taktschlagen früherer Zeiten nicht mehr ausreichend ist."[19]

In anderer Hinsicht jedoch begann sich Bülow von der Vortragsästhetik seiner Lehrergeneration zu emanzipieren – genauer: seine eigene aus deren Grundlagen herauszuentwickeln.[20] Zu der melodisch-thematischen, also gleichsam synthetischen Auffassung Richard Wagners, wie man sie als Hintergrund der Retuschen an der *Neunten Symphonie* erkennen kann, tritt in Bülows Interpretationspraxis, je später desto stärker, eine motivisch-strukturelle, also gleichsam analytische Auffassung hinzu. Sie tritt nicht einfach an deren Stelle, aber sie ist es, die – den Zeitgenossen am auffälligsten – als das Neuartige von Bülows Beethoven-Interpretation vor allem rezipiert wurde. Nicht von ungefähr erfolgt dieser Paradigmenwechsel im Verein mit Bülows intensiver

[18] Lina Ramann (Hrsg.), *Franz Liszt's gesammelte Schriften*, Leipzig 1880–1883, Band 5, 231 (= *Ein Brief über das Dirigiren. Eine Abwehr* [1853]). – Vgl. den unter Bezugnahme auf das Karlsruher Musikfest verfaßten Artikel Richard Pohls, in dem er, Liszt folgend, der „mechanischen Eintheilung und groben Versinnlichung durch das Werkzeug des Tactes" das „Abrunden der Perioden" und das „Phrasiren" als „das höhere Element des Vortrags" entgegenhält (Hoplit [= Richard Pohl], „Die Manie des Dirigirens", in: *NZfM* Bd. 40, 1854, 40b). – Schon vorher (im September 1852) hatte Bülow den Dirigierstil Liszts gegen Angriffe der Weimarischen Zeitung öffentlich verteidigt, indem er betonte, „daß kein Grund für Herrn Liszt vorhanden war, jene freie, vergeistigende, den Mechanismus des Dirigirens möglichst verbergende Leitung, an welche er uns gewöhnt hat, durch ein rohes, materielles Taktschlagen zu ersetzen." (Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig ²1911, Teil 1, 82).

[19] Laser, *Der moderne Dirigent*, 16.

[20] Vgl. zum folgenden auch: Hans-Joachim Hinrichsen, „Hans von Bülow und die deutsche Beethoven-Rezeption", in: Herta Müller / Verona Gerasch (Hrsg.), *Beiträge zum Kolloquium: Hans von Bülow – Leben, Wirken und Vermächtnis. Veranstaltet von der Abteilung Musikgeschichte der Staatlichen Museen Meiningen am 6. und 7. Mai 1994*, Meiningen 1995, 171 ff.

Brahms-Rezeption seit dem Beginn der 1870er Jahre. Es scheint, daß gerade jenes Merkmal der Brahmsschen Musik, das Wagner negativ (und einen äußersten Gegensatz zu Beethoven darin sehend) als „Melodien-Häcksel" charakterisiert hatte,[21] nämlich die kleingliedrige motivisch-thematische Durchstrukturierung, das für Bülows Wendung zu Brahms ausschlaggebende Moment wurde – und vor allem seinen Blick auch auf Beethoven eingreifend veränderte.

Seit dem Beginn der Konzertreisen Bülows mit der Meininger Hofkapelle, also schon in den frühen 1880er Jahren, wird in Konzertrezensionen die Aufdeckung der kompositorischen Struktur einer Beethoven-Sinfonie als das entscheidend Neue des Hör-Erlebnisses herausgestellt. Stellvertretend für andere Stimmen sei hier der Herausgeber der *Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung*, Otto Lessmann, zitiert, der als Bülows Schüler in engem Kontakt zu dessen erklärten Intentionen formulieren konnte: Immer wieder sind es „die Klarlegung des motivischen Gewebes der Compositionen"[22] und die in späteren Jahren wegen ihrer Selbstverständlichkeit bei Bülow kaum noch eigens erwähnenswerte „peinlichste Genauigkeit, Klarheit und Durchsichtigkeit des thematischen Gefüges",[23] die hervorgehoben werden. Aber nicht nur Bülow nahestehende Beurteiler wie Lessmann, sondern äußerst kritische Stimmen zielen in dieselbe Richtung. Clara Schumann, die ihren Schülern die Benutzung der Bülowschen Beethoven-Ausgaben untersagte,[24] fühlte sich durch ein Charakteristikum von Bülows Interpretationsstil abgestoßen, das sie folgendermaßen charakterisierte: „Er studirt ein, wie er spielt, zerpflückt und zergliedert Alles – das Herz hat nichts dabei zu thun. Alles der Kopf, der berechnet".[25] Wie sehr Bülow dieses Urteil bekannt war, zeigt seine Äußerung Brahms gegenüber, Clara Schumann unterstelle ihm „Vivisektionsversuche"[26] an Beethoven (wobei Bülow sich allenfalls von der Formulierung, aber gerade nicht von dem mit ihr gemeinten Sachverhalt distanzierte).

Eine weitere kritische Stimme aus dem Umkreis des Frankfurter Konservatoriums ist die von Bernhard Scholz – interessant auch dadurch, daß er sich fünf Jahre nach Bülows Tod aus der Rückschau um eine Gesamtwürdigung bemüht: „Bülows Interpretation Beethovens ging vor allem auf eine klare Darstellung und Auseinandersetzung. Er wies allzusehr auf die absichtlich verhüllte Gliederung der Theile hin, verschärfte die Gegensätze und zerstörte durch eine raffinirte Ausarbeitung von Einzelheiten die Wirkung des Ganzen.

[21] Richard Wagner, „Über die Anwendung der Musik auf das Drama", in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig ²1888, Bd. 10, 176 ff. Vgl. zur Interpretation dieser Stelle Klaus Kropfinger, „Wagner und Brahms", in: *Musica* 37 (1983) 14 ff.

[22] *Allgemeine Deutsche Musikzeitung* 9 (1882) 41.

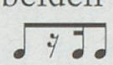
[23] *Allgemeine Deutsche Musikzeitung* 14 (1887) 421.

[24] Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Band 3, Leipzig ²1909, 427.

[25] Litzmann, *Clara Schumann*, 448 (Tagebucheintragung vom 21.1.1884).

[26] Brief Hans von Bülows an Johannes Brahms vom 12.1.1884 (zit. nach: Hans-Joachim Hinrichsen [Hrsg.], *Hans von Bülow: Die Briefe an Johannes Brahms*, Tutzing 1994, 47).

Seine Reproduktionen, sei es am Klavier, sei es am Dirigentenpult, waren nicht sowohl Vorträge der Werke selbst, als vielmehr Vorträge über die Werke, Demonstrationen an denselben".[27] Scholz spricht zusammenfassend von „Bülows analytischem Verfahren".

In den meisten Fällen freilich bleiben diese Beobachtungen bei Generalisierungen stehen. Dennoch kann es, im Verein mit diesen Rezeptionszeugnissen, wenigstens andeutungsweise gelingen, sich von dem hier Gemeinten einen konkreteren Begriff zu verschaffen. Bülows Dirigierpartituren haben sich in seinem Nachlaß in einer wenn auch zufälligen Auswahl erhalten.[28] Die sorgfältigste und intensivste Durcharbeitung findet sich in zwei wahrscheinlich um die Mitte der 1870er Jahre erworbenen Partiturausgaben der *Siebten Symphonie* Ludwig van Beethovens,[29] die Einzeichnungen entstanden möglicherweise bei der Wiederaufnahme der Dirigententätigkeit in Hannover. Um die schwierige Frage der Reihenfolge der Arbeitsstufen hier auszuklammern, seien nur einige Beispiele herausgegriffen, die beiden Partituren gemeinsam sind. Im Kopfsatz der Symphonie merkt Bülow im Takt 223 die sorgfältige artikulatorische Unterscheidung zwischen den beiden Erscheinungsformen des punktierten Grundrhythmus an (vs. ). Genau von hier an wird die zweite Form, nachdem sie in der Exposition gelegentlich aufgetreten ist (T. 86 f.), für den motivischen Prozeß des Satzes relevant; seine beiden Zielphasen, die Motivabspaltung am Ende der Durchführung (T. 265 ff.) und am Schluß des Satzes (T. 433 ff.) können nur von hier aus verständlich gemacht werden. Schlägt sich hier noch eine Einsicht in die motivische Struktur des Tonsatzes als Mahnung zur Genauigkeit bei der Ausführung des komponierten Textes nieder, so greift sie in den nächsten Beispielen interpretierend (der Intention nach: verdeutlichend) in diesen ein. Im Fugatoteil des zweiten Satzes (T. 183 ff.) läßt Bülow in allen betreffenden Stimmen die ersten beiden Takte „con espressione" und *crescendo*, die nächsten beiden „senza espressione" und *subito pp* spielen. Die Wirkung bei der Ausführung durch das Meininger Orchester ist von einem Ohrenzeugen überliefert worden: „wunderbar schön stufte sich im Fugato des zweiten Satzes dessen zweite Hälfte von dem gemessenen Thema ab".[30] Die Transparenz des Satzes dürfte freilich nur ein (beabsichtigter) Sekundäreffekt sein; für unseren Zusammenhang entscheidend ist, daß Bülow das zweitaktige Motiv des Satzbeginns durch artikulatorische und dynamische Maßnahmen aus dem Fugatosubjekt heraustrennt und die Motivgrenze durch den *subito-pp*-Eintritt verschärft. Ähnlich wird im Finale aus der Überleitung

[27] Bernhard Scholz, *Musikalisches und Persönliches*, Berlin und Stuttgart 1899, 228.

[28] Vgl. die Zusammenstellung von Bülows Musikalien-Nachlaß in: Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, 426–457.

[29] Staatsbibliothek zu Berlin / Preussischer Kulturbesitz; Sign. Kb 375, Band 7, sowie ebda., Sign. Kb 410/6.

[30] Bernhard Vogel, *Hans von Bülow. Sein Leben und sein Entwickelungsgang*, Leipzig 1887, 38.

zum Seitensatz in Exposition und Reprise durch Veränderung der Beethovenschen Bogensetzung ein Dreitonmotiv hörbar isoliert (erstmals T. 37), das in der Coda schließlich in das Baß-Ostinato einmündet. Ein regelrechter Eingriff in den Text – nun eine wirkliche Retusche – im dritten Satz ist erst für die Meininger und die späte Berliner Zeit mehrfach bezeugt; in den erwähnten Partituren findet sie sich noch nicht (beim Abschluß des Trios spielen die Trompeten statt der Achtelrepetition des Haltetons die untere Wechselnote und damit eines der zentralen Motive des Satzes).[31]

Der ideelle Kern von Bülows Authentizitätsvorstellung meint also nicht philologisch strenge Texttreue, sondern ein Höchstmaß an Deutlichkeit und Genauigkeit. Bülows ausgefeilte Phrasierung wurde freilich von vielen Zeitgenossen als Übertreibung empfunden: Die Zäsuren im Kopfsatz der Beethovenschen A-Dur-Symphonie wurden „in Berlin die (Bülowsche) ‚Luftpause' genannt", wie ein kritischer Beobachter festhielt[32] – ein Terminus, der sich übrigens in Bülows eigener Handschrift auch in einem seiner Partiturexemplare der *Siebten Symphonie* findet.[33] Akzente, Zäsuren und dynamisch-agogische Verdeutlichung des Phrasenbaus indizieren sicherlich zunächst ein rhetorisch-expressives Musizierideal (und als solches ist es auch aus Bülows „neudeutscher" Herkunft erklärbar), führen aber zunehmend, wie zahlreiche Rezeptionszeugnisse beweisen, zur subtilen und bis dahin nicht gekannten klingenden Darlegung der motivischen Struktur einer Komposition.

Vor allem mit den das Kopfsatzmaterial und das Fugato im zweiten Satz betreffenden Verdeutlichungsmaßnahmen gibt sich Bülow also nicht nur als Wegbereiter, sondern in nuce als erster praktizierender Vertreter eines Beethoven-Verständnisses zu erkennen, das den Akzent gegenüber dem Beethovenschen Satzbau in genauer Umkehrung zu der von Wagner formulierten Einsicht setzt (oder: aus dieser Einsicht eine ganz neue Darstellungskonsequenz zieht) und die Jahrzehnte später erst August Halm auf ihren Begriff gebracht hat: In einem Beethovenschen Thema „[finden sich] einzelne Motive zu einer Betriebseinheit, nicht zu einem thematischen Organismus zusammen" oder, wie Halm auch sagt, zu einem „Aggregatzustand", der ohne Schaden „zerschnitten, zerfasert, zerhackt werden" kann und gerade erst dadurch die ihm zukommende Funktion erfüllt.[34] Eben dieses Moment konnte an Bülows Deutung als „Vivisektion", die hinter ihr stehende Haltung als vornehmlich didaktischer Zug empfunden werden.

[31] Vogel, *Hans von Bülow*, 38; Felix Gotthelf, „Beethoven-Retouchen – und kein Ende!", in: *Die Musik* 11 (1. Maiheft 1912) 165.

[32] Franz Kullak, *Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1898, 16.

[33] Staatsbibliothek zu Berlin / Preussischer Kulturbesitz; Sign. Kb 410/6, 13 (vgl. die Abbildung in: Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, 296).

[34] August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart ³1947, 131 und 219.

3. *Interpretation als Vivisektion*

Die frappierenden Resultate, zu denen Bülow sogar mit nicht von vornherein erstrangigen Orchestern gelangte (wie zum Beispiel mit der Meininger Hofkapelle) waren das Resultat einer geradezu strategisch geplanten Probenarbeit. Diese wiederum ruhte auf der Grundlage einer vorgängigen intensiven Analyse des aufzuführenden Werks. Die Mittel schließlich, mit denen Bülow seine Interpretation realisierte, entstammen im einzelnen zwar der Schule Liszts und Wagners, erscheinen aber so miteinander kombiniert, daß man Bülow früh mit einem ausgeprägten Personalstil identifizierte. Eine eigene „Auffassung" zu vertreten, war auch für Bülow selbst das Markenzeichen, das seine Praxis legitimieren konnte. Dies geht in aller Deutlichkeit aus dem Brief hervor, mit dem Bülow dem Konzertunternehmer Hermann Wolff gegenüber seine Bedingungen für die Leitung der Berliner Philharmoniker formulierte: „Vom glatten Durchspielen kann natürlich bei mir nicht die Rede sein. Feile will Weile, und nur Feile rechtfertigt meine Direktion [...]. Vom Ausfall dieser Proben des ersten Concertes hängt für mich alles Weitere ab. Kann ich meine Auffassung, meinen Stiel [sic] bei Ihrem Orchester durchsetzen, à merveille. Wo nicht, streike ich. [...] Überhaupt ..... Sie verstehn mich – ich habe nur als reformatorischer Musiker Existenzberechtigung."[35]

Tempomodifikationen, Phrasierung und Akzentuierung wurden offensichtlich von Bülow so eingesetzt, daß eine detaillierte klingende Motivanalyse des aufgeführten Werkes entstand. Das schon erwähnte Schlagwort der „Vivisektion" gehörte bald zum Arsenal der Bülow-Kritik. Stets wurde dies als Bülows besondere Leistung hervorgehoben – nicht selten allerdings mit jener extrem pejorativen Konnotation, wie sie aus einer Wiener Konzertkritik Hugo Wolfs (1882) deutlich wird (in diesem Fall ist übrigens der Pianist Bülow gemeint, aber die Passage kann aufgrund ihrer Drastik wohl auch einiges Generelle über Bülows Interpretationsästhetik illustrieren): „Leider steht er auch mit Beethoven auf ziemlich gespanntem Fuße. Vor allem erschreckt ihn der lebendige Beethoven. Um ihm aber doch beizukommen, schlägt er ihn einfach tot. Nun beginnt seine eigentliche Tätigkeit als Beethovenspieler. Sorgfältig wird die Leiche seziert, der Organismus in seine subtilsten Verzweigungen verfolgt, die Eingeweide mit dem Ernste eines Haruspex studiert, und der anatomische Kursus nimmt seinen Verlauf. Dieser zerschnittene und zersägte Beethoven aber gehört ins Konservatorium und nicht in den Konzertsaal; geradeso wie in Kunstausstellungen nicht Gliederpuppen und Skelette ausgehängt werden, sondern eben Bilder. – In der Tat macht Bülow den Eindruck eines Menschen, der Maler werden will, über die Anatomie aber nicht hinauszukommen vermag. Indem er uns stets nur das Notengerippe entgegenhält und sich haupt-

[35] Brief Hans von Bülows an Hermann Wolff vom 13.10.1887 (zit. nach: Hans von Bülow, *Briefe*, hrsg. von Marie von Bülow, Band 7, Leipzig 1908, 141 f.)

sächlich mit den kunstvoll ineinandergefügten Knochen und Knöchelchen des musikalischen Organismus beschäftigt, wird ihm jedes Kunstwerk ein Totentanz, wie er an schneidender Ironie alles übertrifft, was in diesem beliebten Genre noch hervorgebracht wurde. – Wie sehr irrt sich doch Herr von Bülow, wenn er durch die pointierte Bezeichnung ‚Beethovenvorträge' die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Belehrende seines Spieles hingelenkt zu haben glaubt! Ist sein Spiel wirklich belehrend? Als abschreckendes Beispiel gewiß. Charakterisiert der Titel ‚Beethovenvorträge' das Spiel Bülows? Ja – sofern belehren zersetzen, vortragen, auch umbringen genannt werden kann; demnach der Konzertzettel nicht ‚Beethovenvorträge', sondern ‚Beethovenvivisektionen' anzukündigen hatte, wenn das Publikum über den eigentlichen Charakter dieses grausamen Beethovenmassakres aufgeklärt sein sollte."[36]

Einen krassen Fall von negativ voreingenommener, aber gerade dadurch scharfsichtiger Konzertkritik, diesmal auf den Dirigenten gemünzt, bietet Bülows spezieller Kontrahent Ferdinand Hiller, der im Frühjahr 1882 – wahrscheinlich unter dem Eindruck der fast als Verrat empfundenen, öffentlich demonstrierten Zusammenarbeit Brahms' mit Bülow[37] – zu einer Generalabrechnung ausholte, in der er aus seiner langjährigen Antipathie gegen den Kritisierten kein Hehl machte: „Die Willkürlichkeit, mit der Herr v. Bülow die Beethovenschen Werke behandelt, hat bei mir nur die, schon etwas eingeschlummerte Abneigung wieder aufgerüttelt, die mir das musikalische Wesen desselben von jeher einflößte".[38] Aufschlussreich ist Hillers detaillierte Rezension, die Besprechung eines zufällig besuchten Beethoven-Konzerts der Meininger Kapelle in Halle (27.3.1882), darin, daß infolge ihres polemisch übertreibenden Furors Bülows Vortragstechnik bis ins Detail hinein sichtbar gemacht wird. Vor dem Hintergrund der Diskussion um das seinerzeit zentrale interpretationsästhetische Thema, die Berechtigung von Tempomodifikationen, in der Wagner, Liszt und – ihnen folgend – Bülow eindeutige Positionen bezogen hatten, formuliert Hiller sein konservatives Plädoyer für die „feste Einheit im Tempo" als der „Lebensbedingung für Beethovens Werke" und stellt klar, daß ein wesentliches Charakteristikum von Bülows Vortragsstil gerade in der bis in die Größenordnung des Einzeltakts hinabreichenden, durch Dynamik und Agogik verdeutlichten Kleingliedrigkeit liegt, für deren Schilderung Hiller hier nicht zum Bild der Vivisektion, wohl aber zu denen der Zerreissung, der Zerschlagung und der Verzerrung greift: „Nur zerreißen darf man diese feinen und doch so groß gezeichneten Gewebe nicht. Oder gar diese aus einem Guß hervorgequollenen Gestaltungen mit klobigem Hammer zerschlagen. Das aber und mehr noch thut Herr v. Bülow. Eine kaum etwas breitere rhythmische

[36] Richard Batka, Richard / Heinrich Werner (Hrsg.), *Hugo Wolfs musikalische Kritiken*, Leipzig 1911, 339 (=Wiener Salonblatt, 6.2.1887).

[37] Vgl. dazu Reinhold Sietz (Hrsg.), *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, Band 4, Köln 1964, 174 f.

[38] Dieses und die folgenden Zitate: *Kölnische Zeitung*, 20.5.1882 (Nr. 139), Erstes Blatt, 2.

Bewegung (C moll-Symph. I. Satz) gibt ihm den Vorwand zu einem sentimentalen Schleppen – die Stelle klingt nicht mehr wie ein Gegensatz, sondern wie ein Einschiebsel. Mitten in der erhabensten vorwärtsdrängenden Melodie wird ein einzelner Tact in lächerlich falschem Pathos ausgeweitet (Finale derselben) – überhaupt ist fast stets die Neigung da, ruhigern sogenannten Mittelsätzen (im ersten Satz der 8. Symph.) eine gespreizt ausdrucksvolle Farbe zu geben, was sie nicht bedeutender, sondern flacher erscheinen läßt. Eine kurze energische kräftige Stelle wird durch übereiltes Tempo fast unverständlich – sie klingt wie ein Gepolter, statt wie ein Machtgebot – und gleich darauf stellt sich im ruhigen Fortgang wieder die empfindsame Verzerrtheit ein (im ersten Satz 8. Symph.)". Als Gesamttendenz der Interpretation beobachtet Hiller, um diese Zeit bereits ein Topos der Bülow-Kritik, die zutiefst unkünstlerische „Sorge für eine schulmeisterliche Deutlichkeit".[39]

Im selben Jahr und angesichts desselben Orchesters und desselben Programms kommt ein anderer Kritiker zu einem sehr unterschiedlichen Resultat. An den sechs Konzerten der Meininger Kapelle in der Berliner Singakademie hebt Max Goldstein „die Klarlegung des motivischen Gewebes der Compositionen" als Bülows eigentliche Leistung hervor: „Wie sich das letztere dem Auge des kundigen Partiturlesers offenbart, so breitet es Bülow vor dem Ohre des Hörers aus, und zwar mit der überlegenen Intelligenz, welche die Klangnatur eines Satzes liebevoll zu berücksichtigen weiß."[40]

Auch die technische Grundlage dieser analytischen Interpretationshaltung findet sich bei Goldstein klar beschrieben: „Bülow läßt das Orchester spielen wie er musikalisch denkt: die Phrasen, Motive, Themata sind knapp gefaßt und klar, zuweilen grell herausgehoben; die dynamischen Contraste sind mit schneidiger, zuweilen mit erbarmungsloser Unmittelbarkeit hervorgekehrt".[41] Im Unterschied zu vielen anderen Kritikern hebt Goldstein in seiner Interpretationsanalyse hervor, daß eine als bloß subjektiv zu erachtende (und somit womöglich zu verwerfende) „Auffassung" in Bülows Interpretationshaltung nicht zu entdecken sei: daß vielmehr alles, was gleichwohl dem ersten Eindruck so erscheine, einer Überprüfung am Notentext standhalte und somit zum Katalysator ganz neuer Entdeckungen an den Werken werde: „Es ist nun, sei's wiederholt, bei den Meininger Orchestervorträgen von einer Auffassung Bülow's im Wesentlichen nicht zu sprechen. Das Wesentliche daran, und wovon gelernt werden muß, ist eben, daß die Werke dank der tiefen Sachkenntnis und dank dem oben näher bezeichneten Fleiße des Dirigenten genau so gespielt werden, als sie geschrieben sind. Wer sich der Mühe unterziehen will, alle diejenigen Momente der Aufführungen, welche ihn befremdeten, nach der Partitur zu

[39] Ebda.

[40] *Musik-Welt. Musikalische Wochenschrift für die Familie und den Musiker* II, 1882, 14.1.1882 (Nr. 3) 26 b.

[41] Ebda., 27 b.

prüfen, wird unsere Erkenntniß theilen lernen. Erst diese Erkenntniß macht es möglich, die große Bülow'sche Errungenschaft, erarbeitet mit einer mittelmässigen Kapelle, nach ihrer verwerthbaren Bedeutung, und nicht nach vagen Augenblicksphantasien zu würdigen. Erst diese Erkenntniß zeigt uns den Punkt, von welchem der Strahlenkranz des Bülow'schen Erfolges ausgeht".[42]

Aus der Fülle der zeitgenössischen Würdigungen des Interpreten Bülow könnten also, wie allein schon diese wenigen Beispiele zeigen, alle Haltungen von fanatischer Begeisterung bis zu vehementer Ablehnung belegt werden. Wichtiger ist, daß sie in ihren beschreibenden Partien alle mehr oder weniger übereinstimmend den Befund einer pointiert analytischen Interpretationshaltung Bülows belegen, wie immer auch unterschiedlich sie diese bewerten mögen.

4. *„Moderne" und Modernität*

In der eingangs erwähnten Debatte um die „moderne Vortragsweise" war Bülow bereits wenige Jahre nach seinem Tod zum Gegenstand diverser Vereinnahmungen und Zurückweisungen geworden. Jedoch dürfte weder die eine noch die andere der extremen Positionen seiner historischen Leistung wirklich gerecht werden.

Im Anschluß an das „Moderne"-Konzept des Wiener Literaten Hermann Bahr, der in seiner Essaysammlung *Zur Kritik der Moderne* (1890) die Aufgabe der Kunst in der Protokollierung von „Seelenzuständen" gesehen hatte, definierte der Publizist Arthur Seidl seine Auffassung einer musikalischen Moderne: „Und überdies erlebt der wissenschaftliche Fortschritt der Seelenkunde, von der Gefühls-Psychologie zur Empfindungs-Physiologie hin (heute sogar noch bis in das feinste Nervengeäder hinein), in der Musik sein künstlerisches Analogon offenbar mit der weit gehenden Ausbildung des polyphonen Orchestergewebes, bis zur Verästelung all' dieser Motiv-Partikel zu immer verwickelteren, gemischten rhythmischen Gebilden".[43] Die Herausarbeitung der feinsten motivischen Nuancen, eine gleichsam also psycho-analytische Interpretationshaltung, zeichnet denn auch in Seidls eingangs erwähnter Dirigenten-Broschüre den „modernen Dirigenten" aus, in dessen Praxis endlich und zeitgemäß die „Musik als eine tragische Muse erhaben-psychischen Ausdruckes Platz gegriffen hat"[44] – und es leuchtet zunächst durchaus ein, wenn Bülows agogisch-dynamisch nuancierte klingende „Vivisektion" von Musik hier eingeordnet wird. Daß der Dirigent Bülow dem Zeugnis Arthur Lasers zufolge „jedes Motiv mit einer Geberde" begleitete,[45] scheint auf den ersten Blick ein zusätzliches Argument

[42] Ebda., 27 a.

[43] Arthur Seidl, *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. Gedanken eines Kulturpsychologen um des Jahrhunderts Wende 1899/1900* [1900], Regensburg [2]1920, 88.

[44] Seidl, *Moderne Dirigenten*, 22.

[45] Laser, *Der moderne Dirigent*, 14.

für diese Deutung zu liefern. Und umgekehrt legen auch die Urteile von vehementen Bülow-Gegnern eine solche Sichtweise nahe. Aus einer polemisch-kritischen Perspektive hat der Bruckner-Schüler Franz Schalk „die kleinen, *allzu* persönlichen Akzentwellen des Vortragenden, ob sie nun Tempo oder Ausdruck oder, wie zumeist, beides in kleine Teile zerrissen", umstandslos und pauschal auf „die Einwirkung der sogenannten Wagnerschule" zurückgeführt – das sind für ihn „Liszt, Bülow und deren ganzer Nachtrab".[46] Auch Felix von Weingartner, der den Unterschied zwischen der jungen und der älteren Dirigenten-Generation in dem (als fatal einseitig kritisierten) Versuch sieht, „das musikalische Kunstwerk von der seelischen Seite zu fassen", führt diese Tendenz zur psychologischen Auswertung der Nuance in unzulässiger Vereinfachung bis auf Bülow zurück: „Weg mit allen ungesunden Nuancen! Sagen wir es einfach: Weg mit den Bülowiaden! Sie haben lange genug gespukt".[47]

Indessen sollte hier sorgfältig differenziert werden. Bülows Schüler Richard Strauss zum Beispiel, im Kontext der Schriften Arthur Seidls stets die Galionsfigur der musikalischen Moderne, hat ganz im Unterschied zu den voranstehenden Urteilen seinen Lehrer, dessen Interpretationskunst er gleichwohl bewunderte, gerade für die *Abwesenheit* einer poetisch-psychologischen Verfeinerung kritisiert – zumal Strauss dies am eigenen Leibe erleben mußte. Bülows Interpretation seiner Tondichtung *Don Juan* (op. 20) habe deren „poetischen Gehalt" nicht nur nicht ausgeschöpft, sondern er habe sich, wie Strauss seinem Vater berichtete, nicht einmal für diesen interessiert: „Also Bülow hat mein Werk in Tempi, in allem total vergriffen, von dem poetischen Inhalt keine Ahnung [...]. Bülow hat wirklich kein Verständnis mehr für poetische Musik, er hat den Faden verloren [...]. Daß mir die total verfehlte Aufführung durch Bülow (denn Einreden kann man bei Bülow wenig, er ist sehr empfindlich, nach dem genauen Inhalt des ‚Don Juan' hat er sich überhaupt nie erkundigt) nur Ärger und Qualen bereitet hat, werdet Ihr nun verstehen".[48] Auch Seidl mußte – eher beiläufig und an versteckter Stelle seiner Broschüre – einräumen, daß sich Bülow mit der Brahms-Propaganda seiner späten Jahre eigentlich von dem Weg zur „Moderne" getrennt hatte.[49]

In der Tat hat Bülows Interpretationsstil mit der psychologischen Raffinesse der „Moderne" recht wenig zu tun – daß er einer späteren Generation „moderner" Dirigenten den Weg gebahnt hat, steht auf einem anderen Blatt. Bülows Musikideal wurzelt in jener Tradition von Rhetorik und Deklamation, auf die

[46] Franz Schalk, *Briefe und Betrachtungen*, hrsg. von Lili Schalk, Wien und Leipzig 1935, 84 f.

[47] Felix von Weingartner, „Der Dirigent", in: *Neue Freie Presse*, Wien, 25.12.1910 (Nr. 16647), Weihnachtsbeilage zum Morgenblatt, 35.

[48] Richard Strauß, *Briefe an die Eltern 1882–1906*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich und Freiburg 1954, 128 (Brief an den Vater vom 5.2.1890).

[49] Seidl, *Moderne Dirigenten*, 23.

das berühmte Vorwort zu seiner Ausgabe der *Chromatischen Fantasie* Johann Sebastian Bachs (1863) Bezug nimmt: „Ein blos ‚reinlicher', blos correcter Vortrag hieße nur so viel, als ein tödtendes Buchstabiren. Er gehört unter die Rudimente. Deutliche Aussprache ist noch kein verständiges Declamiren, sinnvolle Declamation ist noch nicht empfindungs- und somit ausdruckssichere Beredsamkeit. Eine ‚Kunst des Vortrags' wird aber, zumal in der Tonsprache, erst durch das Zusammenwirken dieser drei Factoren gegründet, von denen jeder höhere den niederen bedingt."[50] Aus diesem der Schule Liszts und Wagners entstammenden rhetorisch-expressiven Musizierideal erwuchs im Laufe von Bülows Karriere ein Interpretationsstil der phrasierenden und nuancierenden, geradezu analytischen Verdeutlichung der motivisch-thematischen *Struktur* von Musik. Nicht zufällig war es gerade Hugo Riemann, der nach eigener wiederholter Aussage durch Bülows späte Bach-, Brahms- und Beethoven-Interpretationen zur Ausarbeitung seiner Theorien der Rhythmik und Metrik und zur Präzisierung seines analytisch-strukturellen Musikbegriffs veranlaßt wurde.

Bülow für eine kulturelle „Moderne" in stil- und geistesgeschichtlichem Sinne in Anspruch zu nehmen, scheint mir also ein Mißverständnis zu sein. Die Grundlagen eines neuartigen – allenfalls also in diesem Sinne „modernen" – Umgangs mit Musik hat Bülows Praxis nach meiner Deutung des vorliegenden Materials eher im Verein mit ihrer theoretischen Kodifizierung durch Hugo Riemanns Ausprägung der Musikwissenschaft entfaltet.[51] Weniger die psychische, poetische und expressive Dimension der Musik scheint das Ziel von Bülows Interpretationskunst gewesen zu sein als vielmehr ihre motivische, thematische und satztechnische Struktur – das also, was Eduard Hanslick im Schlußabschnitt seiner Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen* als den „geistigen Gehalt" der Musik bezeichnet hatte, und nicht etwa das, was der „moderne" Arthur Seidl, Verfasser einer Dissertation mit dem anti-hanslickschen Titel *Vom Musikalisch-Erhabenen* (1887), mit dem „erhaben-psychischen Ausdruck" meinte. Ein neues Rezeptionsverhalten (und einen neuen Modus des analytischen Zugriffs auf Musik) hat Bülow damit jedenfalls installiert, wie allein schon die zahlreichen Berichte über die vom Publikum in Bülows Konzerte mitgebrachten Partituren belegen. Auch der vorhin zitierte Franz Kullak begründete das Urteil über Bülow mit seinen eigenen, unmittelbar während und nach der Aufführung vorgenommenen analytischen Partitureintragungen.

An den viel kolportierten Bülowschen „Übertreibungen" und „Extravaganzen", für viele musikalische Beobachter von Clara Schumann bis zu Felix von Weingartner bekanntlich die Grundlage eines vehementen Verdikts, hat der Orchestermusiker Arthur Laser mit Recht deren propädeutische Legitimation

[50] Johann Sebastian Bach, *Chromatische Fantasie und Fuge*, hrsg. von Hans von Bülow, Berlin: Bote & Bock, Verl.-Nr. 5995 [1863], 3 f.

[51] Vgl. dazu ausführlich: Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, 252–275 und 346–369.

hervorgehoben: „Heutigentags zwar kann darin vielleicht ein klein wenig maßvoller vorgegangen werden, denn die Orchester sind jetzt an die moderne Vortragsweise gewöhnt, aber Bülow war doch ein ‚Vorkämpe' auf dem so neuen Gebiete, er mußte in vielen Punkten übertreiben, er mußte auf vieles aufmerksam machen, was nun als ‚selbstverständlich' erscheint!"[52] Übertreibungen, als ein Mittel zum Zweck der Verdeutlichung, sorgten also dafür, daß Bülows Interpretationsweise vom Publikum als ein persönlicher Stil identifiziert werden konnte – als ein Stil freilich, der das Auditorium polarisierte. Auf der einen Seite stehen die unerhörten neuen Einsichten in das interpretierte Werk, auf der anderen die Ablehnung der hybriden Interpretensubjektivität. Für die Beurteilung der zahllosen Rezeptionszeugnisse empfiehlt sich daher die Beherzigung eines Satzes aus der Feder von Bülows Schüler Carl Fuchs: „Zur musikalischen Wirkung eines Vortrages gehören Zwei: Einer, der das Werk gibt, wie er das Erkannte empfindet, und Einer, der es mitthätig, willig und mit empfänglichem Sinne aufnimmt. Es ist nicht gleichgültig, wer zuhört."[53]

[52] Laser, *Der moderne Dirigent*, 19.

[53] Carl Fuchs, *Fünfzig Thesen und Aphorismen zur Verständigung über Dr. Hugo Riemann's Phrasirungsreform*, in: *Musikalisches Wochenblatt* 23 (1892) 578.