

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Band: - (2017)
Heft: 137

Artikel: Zwischen den Zeilen : Beobachtungen zur Aufführungskritik im langen 19. Jahrhundert
Autor: Spaltenstein, Laure
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927418>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.10.2024

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

Zwischen den Zeilen

Beobachtungen zur Aufführungskritik im langen 19. Jahrhundert¹

Laure Spaltenstein

Die Aufgabe des Kritikers ist ein Drahtseilakt. Die Dinge sind beim Namen zu nennen, aber doch so, dass man es sich nicht mit allen verspielt. Die Kunst der indirekten Mitteilung ist dem Kritisieren unentbehrlich. Für die historische Forschung bilden Musikkritiken daher einen so wertvollen wie problematischen Gegenstand: die oftmals letzten Zeugen vergangener Musikpraxis geben weitaus mehr zu verstehen, als es der Wortlaut vermuten lässt. Laure Spaltenstein erforscht die Geschichte musikalischer Interpretation des 19. und frühen 20. Jahrhunderts; und zeigt, was in den Nuancen der Kritik zur Sprache kommt.

Im August 1910 beschwerte sich der heute kaum noch bekannte Autor Eduard Platzhoff-Lejeune über den gegenwärtigen Zustand der Aufführungskritik in den mittelgrossen Städten. Die Virtuosen würden Einwände gegen ihre Leistungen nicht tolerieren und dermassen Druck auf die Zeitungsredaktionen ausüben, dass es für Kritiker nur noch einen Weg gäbe, ihre Tätigkeit ehrlich auszuüben: zwischen den Zeilen zu schreiben. «Der gebildete Leser versteht es ja, zu lesen, was nur angedeutet ist und nicht besteht. Der Virtuose vom Durchschnittschlag aber, der von seinem Wert felsenfest überzeugt ist und für solche Feinheiten wenig Sinn hat, der liest drüber hinweg und schweigt. Dann kann einer die herrlichen Lieder einer Sängerin, das unvergleichliche Spiel eines Heldenotors, das stilgerechte Kostüm einer Schauspielerin loben, und nur der Gescheite merkt, daß die Wertung der Leistung einfach – unterbleibt.»²

KRITISCHES LESEN

Ein solches Schreiben zwischen den Zeilen erfordert ein mitdenkendes Lesen, das bei Aufführungskritiken umso wichtiger ist, als die besprochenen Ereignisse für immer verklungen sind. Anders als bei der Werkkritik, deren Aussagen man mit eigenem Blick in die Partitur prüfen kann, sind die in Aufführungskritiken gemachten Aussagen unmöglich zu verifizieren, hat man das betreffende Konzert verpasst. Da nun Konzertrezensionen eine zentrale Quelle der Interpretationsforschung bilden, zumal wenn man sich für die Zeit vor der Erfindung der technischen Klangreproduktion interessiert, gehört ein kritisches Lesen zur Grundvoraussetzung jeder aufführungsgeschichtlichen Rekonstruktion. Im Folgenden wird gezeigt, wie ein

Schreiben zwischen den Zeilen bereits bei einem scheinbaren Detail von Aufführungskritiken, nämlich bei der Wahl des Begriffs, mit dem das Phänomen der musikalischen Aufführung bezeichnet wird, ansetzen kann. Ob ein Werk «exekutiert», «vorgetragen» oder «interpretiert» worden sei, ob man eine klangliche Realisierung als «Aufführung», als «Reproduktion» oder als «Performanz» beschreibt, hängt zum einen von kulturhistorischen Kontexten ab – diese bestimmen den normativen Begriffsgebrauch –, zum anderen von der spezifischen Intention des Schreibenden.³ Drei Beispiele von Dirigentenbesprechungen aus dem langen 19. Jahrhundert sollen nun zeigen, welche unterschiedliche Informationen aus den beobachteten Begriffen gewonnen werden können.

EINE LÖBLICHE AUFFÜHRUNG

Das erste Beispiel führt uns nach Berlin um 1830, wo einige aufführende und Kritiker sich um die Kanonisierung der symphonischen Werke Haydns, Mozarts und Beethovens bemühen. Was die Berichterstattung bei solchen Symphonieaufführungen interessiert, sind in erster Linie die Werke der bereits als «klassisch» bezeichneten Komponisten. *Wie* diese Werke zur Aufführung gebracht wurden, wird in den Rezensionen kaum erwähnt; die künstlerische Seite der Dirigiertätigkeit wird dementsprechend noch kaum wahrgenommen, es sei denn, die Aufführung ist als besonders schlecht empfunden worden. Dies war offenbar der Fall bei einem Konzert, in dem Beethovens *Vierte Symphonie* auf Privatinitiative eines Posaunisten namens Friedrich Belcke aufgeführt wurde. Diese Aufführung wurde von den meisten Rezensenten als eine der schlechtesten der Saison überhaupt rezensiert.⁴ Die Aufführung, so etwa Ludwig

Rellstab, «mißlang zum großen Theil, und zwar offenbar durch die Schuld des Dirigenten», der die Tempi viel zu langsam genommen habe, und auch das Orchester sei nach Ansicht des Kritikers noch nie «so untheilnehmend» gewesen. Wenn der Kritiker Adolf Bernhard Marx hingegen von einer «lößliche[n] Aufführung der Beethovenschen B-dur Symphonie» spricht,⁵ soll dies nicht heissen, dass er die klangliche Realisierung als gelungen betrachtete: Vielmehr macht er sich die erweiterte Bedeutungsdimension des Begriffs *Aufführung* zunutze, der das gesamte Konzertevent bezeichnen konnte, ohne das tatsächlich erklingende Resultat benennen zu müssen. Seinem Einsatz für Aufführungen von Werken Beethovens gemäss konnte also Marx mit dem Begriff *Aufführung* «eine so würdige Unternehmung» loben, ohne die künstlerische Qualität der Aufführung tadeln zu müssen – auch dies ein «Schreiben zwischen den Zeilen», freilich mit umgekehrtem Zweck als beim Artikel Platzhoff-Lejeunes.

VORTRAG ODER SPIEL?

Sehr lange blieb im 19. Jahrhundert «Vortrag» der bevorzugte Begriff, um eine Aufführung zu charakterisieren, in der man eine besonders innige oder durchdachte klangliche Realisierung erkannte. Man kann demnach in manchen Fällen aus der Absenz des Vortragsbegriffs schliessen, dass die betreffende Aufführung der gewünschten Qualitäten des «Vortrag» entbehrt habe. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn das basale und in Berlin um 1830 kaum noch verwendete Verb «blasen», welches nur auf die körperliche Tätigkeit des aufführenden Vorgangs verweist, doch benutzt wird, etwa vom Kritiker Ludwig Rellstab: «Hr. Herrmann blies den ersten Satz eines Flötenconcerts, sehr fertig, aber ohne sonderlichen Geschmack.»⁶ In einem anderen Kontext, in Wien um 1870, erfüllt nun das Verb «spielen» diese Funktion, wie mein zweites Beispiel zeigen soll.

Vom Dirigenten erwartet man, dass er im Orchester «der eigentliche vortragende Künstler»⁷ sei: Der Dirigent ist für den «Vortrag» verantwortlich, während das Orchester nur seine Intentionen spieltechnisch korrekt umzusetzen hat. Der Kritiker Ludwig Speidel war aber der Meinung, dass der Dirigent der Philharmoniker, Otto Dessoff, diese Anforderung nicht erfüllte. Er beschwerte sich wiederholt, dass bei den von Dessoff dirigierten Konzerten «bei aller Schönheit und Bravour im Einzelnen [...] wieder im Ganzen der einheitlich leitende Geist»⁸ gefehlt habe; mit der üblichen Dichotomie zwischen «Technik» und «Geist» bemerkte er über eine Aufführung von Berlioz' *La reine Mab*, das Werk gehöre «zu den technischen Meisterstücken unseres Orchesters; der letzte geistige Duft aber, den nur ein guter Dirigent hineinzubringen vermag, fehlte der Ausführung.»⁹ Es ist demnach sicher kein Zufall, wenn Speidel den Begriff «Vortrag» fast immer vermeidet, wenn er Aufführungen unter der Leitung Dessoffs bespricht. In seinen Aufführungskritiken werden Werke, die Dessoff dirigiert, nicht «vorgetragen», sondern einfach «gespielt»: Die Einleitung aus Webers *Aufforderung zum Tanz* sei «falsch und langweilig

gespielt»,¹⁰ Beethovens *Egmont*-Ouvertüre «ohne alle Größe, stillos und flau gespielt».¹¹ Gerade dadurch, dass das Verb «spielen» offenbar nur den Vorgang der klanglichen Umsetzung benennt, wird es ex negativo zu einem richtigen Begriff im Koselleck'schen Sinne:¹² mit der vermeintlichen Absenz zusätzlicher Bedeutungsdimensionen kann das Kunstlose einer Aufführung zum Ausdruck gebracht werden.

DIE VERTRAUTHEIT MIT DEM MEISTER

Zwischen den Zeilen zu lesen heisst schliesslich, zwischen Urteilen und Vorurteilen differenzieren zu können.¹³ Mein letztes Beispiel, das uns in die Zeit des eingangs zitierten Platzhoff-Lejeune bringt, fokussiert Konzertrezensionen, bei denen Nationalität oder religiöse Zugehörigkeit der Aufführenden bei der Beurteilung mitspielen. 1910 ist nun der Begriff «Interpretation» en vogue, der sowohl eine subjektive Umsetzung als auch eine «dienende Vermittlung» des Werkes bezeichnen kann.¹⁴ Nach Ansicht des Münchner Kritikers Rudolf Louis erfüllte die reproduzierende Tätigkeit ihren höchsten Zweck, wenn man bei einer Aufführung vom «Gefühl absoluter *Kongentialität* zwischen dem Schöpfer und dem Interpreten des Werkes» gepackt wurde.¹⁵ Das Kriterium der Kongentialität verleitete allerdings zu Aussagen, die unter dem Verdacht stehen, eher Vorurteile als Urteile zu liefern. So erstaunt es nicht, dass Louis «unter den großen Dirigenten der Gegenwart» gerade dem in Wien geborenen und dort bis zum Jahr 1908 wirkenden Ferdinand Löwe eine



«Kaum einer kann so wahrhaft kongenial nachempfinden»: Ferdinand Löwe aus der Hand von Otto Böhlner. © gemeinfrei

«kongeniale» Aufführung einer Symphonie Schuberts zusprach: das «spezifisch Wienerische» der Symphonie D 944 könnte «kaum einer so wahrhaft kongenial nachempfinden und gestalten wie Ferdinand Löwe». ¹⁶ Wenn hingegen der jüdische Dirigent Oskar Fried eine Symphonie des Christen Bruckner aufs Programm setzte, konnte Louis, ein notorischer Antisemit, bei der Aufführung kein kongeniales Verhältnis zwischen den Künstlern erkennen: «Zum Bruckner-Interpreten fehlt ihm [Fried] vorderhand noch durchaus die erforderliche Vertrautheit mit der Eigenart des Meisters». ¹⁷ Aus diesen zwei Aussagen wird deutlich, dass der Begriff <Interpretation> wohl wegen rassistischen Vorurteilen nicht allen Künstlern gegönnt war: dem als Wiener wahrgenommenen Löwe wird eine «Interpretation» der Symphonie Schuberts zuerkannt, ¹⁸ der jüdische Dirigent Fried hingegen konnte nicht den Rang eines «Bruckner-Interpreten» beanspruchen.

-
- 1 Gemeint ist damit der Zeitraum von 1789 bis 1914.
 - 2 Eduard Platzhoff-Lejeune, *Empfindlichkeit und Kritik. Mittelstadt-Kunstnöte*, in: *Kunstwart* 23 (1909/10), Heft 22, S. 239–241, hier S. 240f.
 - 3 Eine Rekonstruktion des normativen Begriffsgebrauchs, aus dem sich besondere Begriffsprägungen als solche identifizieren lassen, habe ich für drei Chronotopoi des langen 19. Jahrhunderts in meiner Dissertation unternommen. – Vgl. Laure Spaltenstein, *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert*, Mainz: Schott 2017.
 - 4 Ludwig Rellstab, *Concert*, in: *Vossische Zeitung*, 24. Januar 1829.
 - 5 Adolf Bernhard Marx und Siegfried Wilhelm Dehn, *Grosses Konzert des Herrn Kammermusikus Friedrich Belcke*, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 5 (1829), Hefte vom 24. und 31. Januar, S. 32f. und S. 39, hier S. 32.
 - 6 Ludwig Rellstab, *Ueberblick der Ereignisse*, in: *Iris im Gebiete der Tonkunst* 1 (1830), Heft vom 15. Oktober.
 - 7 Hugo Riemann, Artikel *Ausdruck*, in: ders., *Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde*, Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts 1882, S. 53f.
 - 8 Ludwig Speidel, *Erstes philharmonisches Konzert*, in: [Wiener] *Fremden-Blatt*, 10. November 1868.
 - 9 Ebd.
 - 10 Ders., *Philharmonisches Konzert*, in: [Wiener] *Fremden-Blatt*, 2. Februar 1870
 - 11 Ders., *Philharmonisches Konzert*, in: [Wiener] *Fremden-Blatt*, 16. Februar 1869
 - 12 Reinhart Koselleck, *Einleitung*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, hrsg. von dems. u. a., Stuttgart: Klett-Cotta, 1972, S. XIII–XXVII, hier S. XXII.
 - 13 Vgl. hierzu Hermann Danuser, *Urteil und Vorurteil im Interpretationsvergleich*, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 6 (1975), S. 76–88; auch in ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen: Edition Argus 2014, Bd. 1, S. 381–393.
 - 14 «Der moderne Pianist betreibt das Klavierspiel nicht mehr als virtuosen Selbstzweck, sondern er fühlt sich als Interpret im höheren Sinne des Wortes, als dienender Vermittler des Kunstwerks.» Rudolf Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München und Leipzig: Georg Müller 1909, S. 303.
 - 15 Ders., *Eine Freischütz-Aufführung in Straßburg*, in: *Süddeutsche Monatshefte* 7 (1910), Heft vom Dezember, S. 729–733, hier S. 730f. (Hervorhebung original).
 - 16 Ders., *Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklus. Zwölf Festkonzerte*, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 7. August 1910.
 - 17 Ders., *Aus den Münchener Konzertsälen*, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 16. Dezember 1908.
 - 18 «[S]eine Interpretation gerade dieser Schubertschen Symphonie» sei «etwas ganz Außerordentliche[s]» gewesen. Ders., *Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklus. Zwölf Festkonzerte*, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 7. August 1910.
-

Kritiken von einst – critiques d’antan

Robert Walser (1878–1956)

Konzert

Erstdruck in: *Berliner Börsen-Kurier*, 18. August 1925.

Galantsein

In dieser Glosse verspottet der Schweizer Schriftsteller Robert Walser den Beruf des Musikkritikers, indem er alle Imponderabilien eines Konzerts auf die Ernsthafteste beschreibt, ohne aber ein einziges Wort über die Musik zu verlieren. Vielmehr ersetzt er die musikalisch-künstlerische Auseinandersetzung durch ein zartes Füßschenduet.

Dieses Konzert gefiel mir ausnehmend. Ich horchte gleichsam über die Musik vornehm hinweg. Der Dirigent rührte mich. Lasse übrigens, bitte, nicht ausser acht, wie sehr ich Grund zu haben glaube, mich für gebildet zu halten. Muss man durchaus in die Gebilde der Kunst versinken? Das scheint mitunter geboten, ist jedoch nicht immer unerlässlich. Was mich packen wollte, liess ich kühl an mir abgleiten. Um mich für einen Mangel an Ergriffenheit zu entschädigen, fing ich mit meinen Nachbarinnen stumme Unterhaltungen an, eine Beschäftigung, in die ich tiefern Sinn zu legen wusste. Hier berührte ich auf zarte Art eine Hand, dort liess ich ein paar Augen dadurch hell aufschimmern, dass ich sie warm anschaute. War es schwierig, mit einem Bein zu korrespondieren? Solche Anknüpfungen sind stets unzweideutig und werden darum auch im Nu begriffen. Zärtlichkeit, mit Vernunft angebracht und einigem Geschmack vorgetragen, kann sich unmöglich anders als beliebt machen. Mein Fuss fand Gelegenheit, an ein Füßchen zu appellieren, das für die Sprache, die er führte, Neigung zu haben schien. Ich war demnach sozusagen nach jeder Richtung hin mit Arbeit überhäuft. Ist denn nicht die Kunst die Dienerin des Lebens, die aufheitern und glücklich stimmen soll? In bester Gemütsverfassung verliess ich denn auch, als der letzte Ton verklungen war und man sich erhob, den Konzertsaal. Wie einer, der seine Pflicht erfüllt hatte, schritt ich die Treppe hinab. An der Garderobe war ich Damen beim Mantelanlegen behilflich, wie sich’s schickte und es die Betreffenden entzückte. Galantsein zähle ich zu den schönsten Genüssen. Mithin sag ich wohl mit Recht, das Konzert habe mich befriedigt.

In: Robert Walser, *«Das beste, was ich über Musik zu sagen weiss»*, hrsg. von Roman Brotbeck und Reto Sorg, Berlin: Insel Verlag 2015, S. 101.