

Die Aufführungslehre der Wiener Schule als Historische Aufführungspraxis

Hartmut Krones

Univerza za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Schönbergs Idee von der richtigen musikalischen Aufführung war die getreue Darstellung des Notentextes. [...] Dies ist mehr als nur die Wiedergabe der Noten, sondern ihre Darstellung mit einer gewissen Lizenz, [...] um das zum Ausdruck zu bringen, was Schönberg einmal ‚musikalische Prosa‘ genannt hatte. Dieses Sprechende in der Musik [...] bedeutet, jeder Note ihren Wert, den sie im ganzen Geschehen auf sich vereinigt, zukommen zu lassen: sie gemäss ihrer Funktion im Rhythmischen, Motivischen, in der Phrase und grösseren strukturellen Einheiten darzustellen, indem man gegebenenfalls ihre Dauer oder ihr Gewicht verändert, also ein *analysierendes Rubato*.¹

Diesen Satz seines Schwiegersohnes Felix Greissle finden wir in ähnlicher Form bei vielen Schönberg-Schülern, und zunächst scheint dies wohl jedem selbstverständlich. Doch verbergen sich hinter diesen Worten auch Forderungen, denen viele Musiker keineswegs entsprechen. Denn zur „Darstellung des Notentextes“ zähl(t)en nicht nur die richtigen Noten, sondern auch das richtige Tempo, die richtige Artikulation, die richtige Phrasierung, die richtige Interpunktion, die richtige Dynamik im Gesamtverlauf sowie in der Abstufung der einzelnen Stimmen und schließlich auch der richtige Ausdruck. Dabei war es Schönberg laut Rudolf Kolisch wichtig,

1 Felix Greissle, *Arnold Schönberg. Versuch eines Porträts*, Typoskript im Arnold Schönberg Center, SatColl_G8_B2, 109. Die Kursivierung ist im Original eine Unterstreichung.

daß „*das Kunstwerk seiner Konstruktion gemäß dargestellt*“² erscheint, daß dem Publikum seine Gedanken, Themen, Gestalten, aber „*nicht das Gefühl des Aufführenden gezeigt*“³ würden. Das „*Recht des Komponisten*“ stand für ihn weit über dem „*Recht des Interpreten*“.⁴

Genau das ist – und wir greifen vor – der Sinn der sogenannten „Historischen Aufführungspraxis“, die einst vornehmlich der „Alten Musik“ galt, bei der es aber genauso um jenes „Recht der Komponisten“ auf eine Realisation seiner Werke in seinem Sinne ging, und eine Realisation im Stil jener Zeit, in der die Werke geschrieben wurden. Und Sie alle wissen, daß Realisationen im Sinne der Komponisten nicht nur in grauer Vergangenheit, sondern bis heute keineswegs immer im Sinn der Ausführenden sind. Vor allem in den „Hoch-Zeiten“ narzisstisch-diktatorischer Pultvirtuosen, von denen hier nur der den Künstlernamen Herbert von Karajan führende Heribert Karajan sowie der prominenteste Interpret des Horst-Wessel-Liedes, Karl Böhm, genannt sein mögen, war das sukzessive Ersetzen dieser Ideale durch eine bewußt subjektiv-persönliche Interpretation gang und gäbe. Die seit den Tagen Hermann Kretzschmars⁵ und Hugo Riemanns⁶ hochgehaltene, wenn auch noch nicht so genannte „Historische Aufführungspraxis“ landete bei diesen Interpreten auf dem Müll der Geschichte. Und auch der mittlerweile so hochgepriesenen „historisch informierten Aufführungspraxis“, die sich trotz angeblicher Information selten an historische Usancen und Erwartungen hält, sind die Intentionen der Komponisten und sogar der Komponistinnen höchst egal.

Parallel zu narzisstischen Künstlern betrachtete und betrachtet auch die Musikwissenschaft immer häufiger vornehmlich „Interpretationen“ und widmet sich immer seltener historischen aufführungspraktischen

2 Rudolf Kolisch, „Schönberg als nachschaffender Künstler“, in *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch* (6/7–8) (Wien: Universal-Edition, 1924), 306.

3 Ibid.

4 Arnold Schönberg, *Ueber Metronomisierung* [ASSV 5.3.1.57], Typoskript im Arnold Schönberg Center, T. 35.11: „*Das Recht der Interpreten; giebt [!] es nicht auch ein Recht der Autoren? Hat nicht der Autor immerhin auch einen Anspruch darauf seine Meinung über die Ausführung seines Werkes festzulegen, wo ja doch bei der Aufführung kein geniale[r] Dirigent es unterlassen wird, sich über die Meinung des Komponisten hinwegzusetzen?*“

5 Hermann Kretzschmar, „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik“, in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 7 (Leipzig: Peters, 1901), 53–68.

6 Hugo Riemann, *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.–16. Jahrhunderts* (= *Musikalisches Magazin*, Heft 17) (Langensalza: Hermann Beyer & Söhne, 1907).

Usancen, wie dies schon beim Vergleich der diesbezüglichen Bände im von Ernst Bücken herausgegebenen (alten) *Handbuch der Musikwissenschaft* (1927–1931) sowie der Bände der von Carl Dahlhaus zu verantwortenden Unternehmung *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (1980–1992, Register 1995) augenfällig wird. War seinerzeit ein gesamtheitlich konzipierter Band der (historischen) Aufführungspraxis gewidmet,⁷ so ging es 50 Jahre später in mehreren Einzeldarstellungen primär um „Vortragslehre“ und „Interpretation“,⁸ ohne wichtige Detailfragen der Aufführung wie Tempo, spezielle Rhythmusprobleme, Verzierungs-Usancen und anderes genauer zu beleuchten.

Auch die Hochhaltung der „Freiheit des Interpretieren“ ist ein Ausfluß der „Interpretationsforschung“, wobei nichts gegen die Möglichkeiten eines alternativen Umgangs mit Musik anderer Autoren gesagt sein soll, wie sie ja seit Jahrhunderten gepflegt wurde; man denke nur an Bachs Vivaldi-Bearbeitungen, an Mozarts „Neusichten“ von Händelschen Oratorien, an die Mahlerschen Bearbeitungen Weberscher Opern oder die Schönberg-schen Umformungen von Werken Bachs, Brahms', Händels oder Monns. Doch damals wurde wirklich „verändert“, und niemand würde den Werk-titel ohne die zusätzliche Nennung des Bearbeiters anführen. Wenn aller-dings in einem heutigen „traditionellen“ Konzert Werke von Ludwig van Beethoven in einem völlig anderen Tempo als vom Komponisten intendiert gespielt werden, und das auf Instrumenten, die ganz anders klingen und vor allem anders gestimmt sind als zur Zeit des Komponisten, oder wenn Werke von Anton Webern mit „punktuellem“ Serialität⁹ ohne expressivem „Sprachcharakter“ exekutiert (ja wörtlich: exekutiert) werden, wird kein Bearbeiter angegeben; vielmehr wird der diese Bearbeitungen Ausführend-e als Interpret bezeichnet – ohne daß das Publikum darüber aufgeklärt wird, daß das Stück (z. B.) ursprünglich für ein Cembalo mit nicht gleich-schwebender Temperatur geschrieben wurde und daß heute daher von den 12 Tönen einer Oktave eigentlich nur ein einziger „richtig“ im seinerzeiti-gen Sinne erklingt.

7 Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik* (= *Handbuch der Musikwissenschaft*, Hrsg. Ernst Bücken, Band 9) (Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931).

8 Hermann Danuser, Hrsg., *Musikalische Interpretation* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Hrsg. Carl Dahlhaus, Band 11) (Laaber: Laaber, 1992).

9 Hierzu siehe: Peter Stadlen, „Das pointillistische Mißverständnis“, *ÖMZ* 27 (1972): 161.

Zugegebenermaßen ist die Bezeichnung „Historische Aufführungspraxis“, die einst vornehmlich der „Alten Musik“ galt, unserem Anliegen mittlerweile nicht mehr ganz adäquat. Es geht (und ging) immer primär um jenes „Recht des Komponisten“ auf eine Realisation seiner Werke in seinem Sinne, gemäß seiner Intention und seinen Vorgaben (und natürlich auch um das „Recht der Komponistinnen“ sämtlicher Epochen) – egal, ob es sich um Josquin Desprez, Claudio Monteverdi, Barbara Strozzi, Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach, die drei Meister der „Wiener Klassik“ oder Maria Theresia Paradis einerseits handelte oder um Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Anton Webern oder Dika Newlin andererseits. Pflicht der Interpreten (und Interpretinnen) wäre es also, diesen Intentionen nachzuspüren bzw. ihnen, wo sie nicht einwandfrei aus den Noten hervorgehen, aus dem historischen oder auch persönlichen Umfeld heraus nachzuforschen. „Komponistenadäquate Aufführungspraxis“¹⁰ wäre vielleicht die richtige Bezeichnung, doch auch die im *Neuen Handbuch* nicht gerade geschätzte „auktoriale Aufführungspraxis“¹¹ meint eigentlich das einzig Richtige: Kompositionen so zu singen oder zu spielen, wie dessen Autor bzw. Autorin es gewollt hatte.

Seien wir nun historisch etwas großzügig und betrachten zunächst den Wegbereiter der „Wiener Schule“, Gustav Mahler, der Arnold Schönberg mit großem Wohlwollen entgegengetreten ist, unter dem Aspekt unseres Beitrags. Er war laut Natalie Bauer-Lechner „von einem Aufsatz Kretzschmars über den Vortrag alter Musik sehr entzückt“, weil ihm der „ganz aus der Seele geschrieben“¹² war, er ließ in Mozarts Opern nicht nur die Appoggiaturen genau nach den seinerzeitigen Usancen ausführen, sondern komponierte für die *Hochzeit des Figaro* auch die von Mozart nicht vertonte Gerichtsszene nach und schrieb hier die historisch üblichen Vorschläge mit Hauptnoten aus.¹³ Erst die „Pultvirtuosen“ haben die Appoggiaturen

10 Hiezu siehe: Hartmut Krones, „Einleitung“, in *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers 2* (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, Hrsg. Hartmut Krones, Band 9), Hrsg. Hartmut Krones und Reinhold Kubik (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2021), 13.

11 Hermann Danuser, „Einleitung“, in *Musikalische Interpretation* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Hrsg. Carl Dahlhaus, Band 11) (Laaber: Laaber, 1992), 27ff.

12 Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner* (Hamburg: K. D. Wagner, 1984), 188. Hermann Kretzschmars Aufsatz „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik“ findet sich im *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 7 (Leipzig: Peters, 1901), 53–68.

13 Hartmut Krones, „[...] doch behielt er jene Appoggiaturen bei [...]“. Zu Gustav Mahlers Ausführung Mozartscher Rezitative“, in *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers* [1], Hrsg. Reinhold Kubik (= *Wiener Schriften zur Stilkunde*

„gekillt“; Karl Böhm hat Maria Cebotari in der (deutschsprachig gesungenen) Oper *Figaros Hochzeit* sogar einen heute fast allen selbstverständlichen Vorschlag im Rezitativ vor der „Rosenarie“ verbieten wollen.¹⁴ Mahler ließ für die Begleitung der Mozartschen Rezitative sogar ein „Mozart-Spiennett“ ankaufen, dessen Klangwelt er mit offenbar genauem Wissen um die freie Gestaltung des Basso Continuo selbst mit reichem Leben erfüllte.¹⁵

Mahler wählte im Sinne einer tatsächlich bestmöglichen „historisch orientierten Aufführungspraxis“ bei seinen Beethoven-Interpretationen die Besetzungsverhältnisse auch so, daß die dem Komponisten vorgeschwebten klanglichen Proportionen in weitgehend identischer Form hergestellt wurden.¹⁶ Und tatsächlich entsprechen die von ihm bestimmten Proportionen zwischen Streichern und Bläsern recht genau den seinerzeit von Johann Joachim Quantz beschriebenen „idealen“ Proportionen zwischen diesen beiden Instrumentengruppen – ganz im Gegenteil zu den bis heute üblichen, von Pultvirtuosen geleiteten Philharmonischen oder Symphonischen Konzerten, bei denen 30 oder mehr Streichern je zwei arme Holzbläser entgegentreten. Johann Joachim Quantz wollte bereits „zu 12 Violinen“ je vier Oboen und Flöten aufbieten.¹⁷ Mahler setzte in Wien bei einer Realisierung von Beethovens 9. Symphonie am 18. Februar 1900 den spielenden 34 Violinen immerhin vierfache Holzbläser (mit 2 Piccoloflöten) acht Hörner und vier Trompeten entgegen, war also weit „richtiger“ unterwegs als etwa Böhm oder Karajan, denen je zwei Bläser genügen.¹⁸

und Aufführungspraxis, Hrsg. Hartmut Krones, Band 4) (Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2007), 261–95; Hartmut Krones, „Rezitative für Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*“, in *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, Hrsg. Peter Revers und Oliver Korte, Band 2 (Laaber: Laaber, 2011), 421–7.

- 14 Stephan Mösch, „Zur Einführung“, in »Weil jede Note zählt«. *Mozart interpretieren. Gespräche und Essays*, Hrsg. Stephan Mösch (Kassel, Berlin: Bärenreiter, Metzler, 2020), 1–15, hier 12.
- 15 Siehe u. a.: Eike Feß, „Mahler als Bearbeiter“, in *Mahler. Handbuch*, Hrsg. Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck (Kassel, Stuttgart: Bärenreiter, Metzler, 2010), 390–405, hier 403.
- 16 Hartmut Krones, „Mahlers Bearbeitungen im Licht der Historischen Aufführungspraxis“, in *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers 2* (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, Hrsg. Hartmut Krones, Band 9), Hrsg. Hartmut Krones und Reinhold Kubik (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2021), 99–122.
- 17 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [...] (Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752), 185 f.
- 18 Krones, „Mahlers Bearbeitungen“, 113. Vgl. auch: David Pickett, „»Ich muß aus dem Gefühl der Selbsterhaltung heraus und der Achtung von mir selbst Konzerte dirigieren«. Über Mahlers schöpferische Aktivitäten im Konzertsaal: Repertoire und Quellen“,

Und nun gehen wir zu Arnold Schönberg weiter, der sich 1934 zur Aufgabe des musikalischen Vortrags unmißverständlich geäußert hat:

Den Schülern wird klarzumachen sein, dass der Vortrag nicht dazu dient, das ‚hinreissende Temperament‘, ‚die brillante Technik‘ oder die ‚originelle Auffassung‘ des Reproduzierenden zu zeigen, sondern: dem Hörer das Stück klar und verständlich vorzuführen. Ob man Gefühle darzustellen hat, welche und wie: das ist Modesache, dem Wechsel unterworfen. Ewig sind die im Material zum Ausdruck kommenden Eigenschaften. Damit ist nicht gesagt, dass das Stück nicht rühren dürfe, wenn sein Inhalt so ist; dass es nicht erheitern, nicht glücklich machen dürfe. Klar und verständlich dürfen, ja müssen auch diese Wirkungen erzielt werden, wenn sie solchen Eindruck machen sollen.¹⁹

Das wichtigste Thema in Schönbergs Sicht der richtigen Werkdarstellung ist die Artikulation. So setzte er in seinem Vortrag „Brahms, der Fortschrittliche“ *„die Sprache, in der musikalische Gedanken durch Töne ausgedrückt werden“*, vollends der Sprache gleich, *„die Gefühle oder Gedanken durch Worte ausdrückt“*; dies insofern, weil der „Wortschatz“ der Musik

dem Intellekt, den sie anspricht, angemessen sein muß, und insofern, als die oben erwähnten Elemente ihrer Organisation funktionieren wie Reim, Rhythmus, Metrum und wie die Einteilung in Strophen, Sätze, Abschnitte, Kapitel etc. in Poesie und Prosa.²⁰

Genau dieser „Sprachlichkeit“ spürte Schönberg auch als Dirigent seiner Werke nach: Er paßte nicht nur, wie Rudolf Kolisch 1924 berichtete, *„jede Phrase durch ihre Darstellungsart der Funktion an, die ihr im Organismus des musikalischen Kunstwerkes zukommt“*, sondern *„verdeutlicht[e]“* auch *„die Gliederung durch eine Interpunktion, die nicht nur die Hauptabschnitte trennt [und] jedes Phrasenende deutlich macht“*, sondern auch

den Zusammenschluß mehrerer Phrasen zu einem größeren musikalischen Gebilde bewirkt [...]. Die Interpunktion erfüllt also hier eine ähnliche Aufgabe wie bei der Sprache [und] deckt die Analogie zwischen dem musikalischen und dem Sprachkunstwerk auf [...]. (Einen drastischen

in *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, Hrsg. Peter Revers und Oliver Korte, Band 2 (Laaber: Laaber, 2011), 428–84.

19 Arnold Schönberg, *Ein Musikinstitut* (1934) [ASSV 5.2.5.11]. Manuskript im Arnold Schönberg Center, Sign. T38.08.

20 Arnold Schönberg, „Brahms, der Fortschrittliche“, in: Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), Hrsg. Ivan Vojtěch (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1976), 35–71, hier 36.

Gebrauch von dieser Analogie macht Schönberg, wenn er von jemand, der ein Musikstück ohne Gliederung vorträgt, sagte, er musiziere so, wie eine böhmische Köchin spricht.)²¹

Im Gegensatz zu Schönberg, der immer vehement darauf hinwies, daß „*Music ohne Organisation eine gestaltlose Masse [wäre], unauffassbar, wie ein Schriftstück ohne Interpunktion*“²², stehen nun die auch heute noch üblichen Dauer-Legatos großer Orchester, die aus vier zweitaktigen Phrasen eine achttaktige machen oder mehrere Melodieteile zu gar 20- oder mehrtaktigen Phrasen anwachsen lassen. Wären die Musiker Sänger, würden sie aus Atemnot sterben. Auch Schönberg bezog sich auf die horizontal zu empfindende Linie, die er in seinen Proben genauestens herausarbeitete; er „*unterstrich niemals einzelne Akkorde*“, sondern „sang“ den Instrumenten die Melodien, „*sie mit der Hand nachzeichnend, vor*“²³. Spätestens da müßten die großen Pultvirtuosen merken, daß sie kaum mehr als vier Takte ohne Atem-Zäsur singen können. Lassen wir hier Schönbergs Schwager Rudolf Kolisch berichten:

wenn er aber eine Stelle vorsang, war das von ungeheurer Suggestivkraft, sofort ging einem ein Licht auf: die eigentümliche Inflektion, der Tonfall [...] wurde mit einem Schlag klar.²⁴

Erinnern wir uns, daß schon Joseph Haydn bedauerte, daß es heutzutage (also damals) so viele „Tonmeister“ gäbe, „*die nie singen gelernt hätten*“²⁵.

Ähnliche Überlegungen waren der Grund, daß sich Schönberg in seinem Briefwechsel mit Ferruccio Busoni gegen dessen „konzertmäßige Interpretation“ wandte, die etwa bei seinem Klavierstück op. 11/2 die Möglichkeiten des Instruments besser ausschöpfen und dessen Auffassung durch das Publikum erleichtern wollte. Denn auch bei Klaviermusik war ihm die Durchsichtigkeit sowie Artikulation des Satzes oberstes Gebot;

21 Kolisch, „Schönberg als nachschaffender Künstler“, 306.

22 Arnold Schönberg, *Der Formbegriff* (1949?) [ASSV 2.2.1.1.], Typoskript im Arnold Schönberg Center, Sign. T51.16.

23 Hans Ewald Heller, „Reflexionen zu Schönbergs Kammer-symphonie“ (Juni 1918), zit. nach: Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke, Abteilung IV: Orchesterwerke, Reihe B, Band 11, Teil 4: Kammer-symphonien, Kritischer Bericht zu Band 11, Teil 3* (Mainz, Wien: Schott, Universal Edition, 2010), 157.

24 Rudolf Kolisch in *America – Aufsätze und Dokumente* (= *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24/3) (Laaber: Laaber, 2009), 279.

25 Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (Wien, 1810; Neudruck Wien: Paul Kaltschmid, 1954), 61.

und daher wollte er auch das Pedal nur sehr sparsam, nur für spezielle Effekte eingesetzt wissen, bestenfalls, um anders nicht realisierbare Bindungen zu ermöglichen.²⁶ Vor allem galt ihm, wie auch allen Pianisten der Wiener Schule, die sich gegen die „Überschwemmung der Musik mit Pedal“ aussprachen, als erstes und wichtigstes Gebot: Nie dürfen zwei Noten, die vom Satz her nicht zusammen erklingen sollen, das durch brutalpianistische Pedalisierung doch tun.²⁷

In meinem Aufführungspraxis-Institut haben mit Peter Stadlen und Karl Steiner noch zwei Schüler der Wiener Schule Interpretations-Workshops zur Klaviermusik der Wiener Schule gehalten. (Ihre diesbezüglichen Vorträge sind in den Kongreßberichten abgedruckt.)²⁸ Peter Stadlen, der Weberns Variationen op. 27 1937 uraufführte und deren Interpretation gemeinsam mit dem Komponisten erarbeitete, hat in dem Workshop eine männliche Klavier-Diva nach deren Begleitung eines Schönberg-Liedes gefragt: „Sagen Sie, haben Sie ein Fußleiden?“ Und nach dessen entrüsteter Verneinung kam die Erklärung: „Ja, weil Sie ihren rechten Fuß fast nie vom Pedal heben.“ Und dann bat er um die Aufführung des Liedes ohne jeden Pedalgebrauch. Nach der widerwilligen Befolgung der Bitte sagte Stadlen: „Ja, jetzt war es Schönberg.“

Ja, und dasselbe gilt natürlich etwa für Bach. So sollten etwa im „Wohltemperierten Klavier“, das, wenn es auf einem modernen Klavier gespielt

26 So schrieb Schönberg u. a. (am 13. ?) August 1909 an Ferruccio Busoni: „Weg von der Harmonie als Cement oder Baustein einer Architektur“. Jutta Theurich, „Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927)“, in *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Hrsg. Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, 19. Jg., Heft 3 (1977): 163–211, hier 171.

27 Karl Steiner, „Zur Aufführungspraxis der Musik der „Wiener Schule“, in *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule* (= *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg*, Hrsg. Hartmut Krones, Band 4), Hrsg. Hartmut Krones (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2013), 85–100, hier 89.

28 Peter Stadlen, „Die von Schönberg intendierte Aufführungsart der Sprechstimme im „Pierrot Luniare“, in *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts* (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderreihe „Symposien zu WIEN MODERN“*, Hrsg. Hartmut Krones, Band 1) (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2001), 109–26; Steiner, *Zur Aufführungspraxis*, 89; Karl Steiner, „Persönliche und musikalische Erinnerungen an Komponisten der „Zweiten Generation der Wiener Schule“, in *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule* (= *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg*, Hrsg. Hartmut Krones, Band 4), Hrsg. Hartmut Krones (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2013), 101–12; Karl Steiner, „Persönliche Erinnerungen eines Schülers der „Wiener Schule“, in *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule* (= *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg*, Hrsg. Hartmut Krones, Band 4), Hrsg. Hartmut Krones (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2013), 113–20.

wird, ohnehin schon ein falsches Instrument und eine falsche Temperatur („Stimmung“) erleiden muß, niemals zwei Töne, die vom Satz her nicht zusammenzuklingen haben, durch Pedalisierung verschwistert werden. Bach auf einem modernen Klavier ist das gleiche, wie wenn etwa Liszt auf einem Cembalo mit Werckmeister-Temperatur erklänge. Sie meinen, das gibt es nicht: Ja, das gibt es – ich habe es extra aufnehmen lassen, um zu zeigen, welche Gewalt wir Bach antun, wenn wir ihn auf dem Klavier exekutieren (wörtlich gemeint).²⁹

Schönbergs Überlegungen zur Verständlichmachung bzw. Durchsetzung seines Willens, wie seine Werke zu spielen wären, gingen so weit, daß er Haupt- und Nebenstimmen markierte, eine „*Vereinfachte Studier- und Dirigier-Partitur*“³⁰ entwickelte, aber einigen Werken auch Metronomisierungen beigab, allerdings mit dem Beisatz „ca.“, weil die Saalgröße oder auch die Orchesterbesetzung leichte Modifikationen nötig machen könnten. Gegen eine allzu große Eigenmächtigkeit Serge Koussevitzkys bei dessen „unzulänglicher“ Aufführung seiner Variationen für Blasorchester, op. 43, wandte er sich allerdings deutlich:

Einige der Unzulänglichkeiten dieser Aufführung kommen direkt von seiner Nichtbeachtung meiner metronomischen Angaben. Warum er das tat, ist mir unbegreiflich. So weit wenigstens hätte er nicht fehlzugehen brauchen.³¹

Um solche Eigenmächtigkeiten hintanzuhalten, begrüßte Schönberg 1926 sogar die Entwicklung mechanischer Musikinstrumente bzw.

die mechanische Erzeugung der Töne und ihre definitive Fixierung hinsichtlich ihrer Höhe und Dauer und ihres Verhältnisses zur Zeitteilung [...]. Denn das wirklich Gedachte, der musikalische Gedanke, das Unveränderliche, ist in dem Verhältnis der Tonhöhen zur Zeitteilung festgelegt.³²

29 Eine Kopie der Aufnahme von Teilen der *Dante-Sonate* von Franz Liszt, eingespielt auf dem genannten Cembalo, wurde an Prof. Jernej Weiss übergeben.

30 Arnold Schönberg, „Die vereinfachte Studier- und Dirigierpartitur“ (1917), ASSV 3.1.1.10., erstmals publiziert in: Arnold Schönberg, *Vier Lieder op. 22 für Gesang und Orchester. Vereinfachte Studier- und Dirigierpartitur (hiezuein Vorwort)* (Wien–Leipzig: Universal-Edition, 1917).

31 Brief an Fritz Reiner vom 29. Oktober 1944. Arnold Schönberg, *Briefe*. Ausgewählt und Hrsg. Erwin Stein (Mainz: B. Schott's Söhne, 1958), 232.

32 Arnold Schönberg, „Mechanische Musikinstrumente [ASSV 3.1.1.17.]“, *Pult und Taktstock* 3, Heft 3/4 (März–April 1926): 71–5, hier 71.

Und das gilt es so auszuführen, wie der Komponist oder die Komponistin es niedergeschrieben hat und daher auch realisiert wissen wollte. Zeittypische Freiräume waren auch ihnen immer bekannt, aber nur zeittypische.

Bibliografie

Archivquellen

- Greissle, Felix. *Arnold Schönberg. Versuch eines Porträts*, Typoskript im Arnold Schönberg Center, SatColl_G8_B2, 109.
- Schönberg, Arnold. *Der Formbegriff* (1949?) [ASSV 2.2.1.1.]. Typoskript im Arnold Schönberg Center, Sign. T51.16.
- Schönberg, Arnold. *Ein Musikinstitut* (1934) [ASSV 5.2.5.11]. Manuskript im Arnold Schönberg Center, Sign. T38.08.
- Schönberg, Arnold. *Ueber Metronomisierung* [ASSV 5.3.1.57.]. Typoskript im Arnold Schönberg Center, T. 35.11.

Literatur

- Danuser, Hermann, Hrsg. *Musikalische Interpretation* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Band 11. Laaber: Laaber, 1992.
- Feß, Eike. „Mahler als Bearbeiter“. In *Mahler. Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, 390–405. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter, Metzler, 2010.
- Griesinger, Georg August. *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Wien, 1810; Neudruck Wien: Paul Kaltschmid, 1954.
- Haas, Robert. *Aufführungspraxis der Musik* (= *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Ernst Bücken, Band 9). Wildpark–Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931.
- Heller, Hans Ewald. „Reflexionen zu Schönbergs Kammersymphonie“ (Juni 1918). Zitiert nach: Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke, Abteilung IV: Orchesterwerke, Reihe B, Band 11, Teil 4: Kammersymphonien, Kritischer Bericht zu Band 11, Teil 3*, 157. Mainz, Wien: Schott, Universal Edition, 2010.
- Killian, Herbert. *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Hamburg: K. D. Wagner, 1984.
- Kolisch, Rudolf. „Schönberg als nachschaffender Künstler“. In *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch* (6/7–8), 306. Wien: Universal-Edition, 1924.
- Kretzschmar, Hermann. „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik“. In *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 7, 53–68. Leipzig: Peters, 1901.

- Krones, Hartmut. „[...] doch behielt er jene Appoggiaturen bei [...]“. Zu Gustav Mahlers Ausführung Mozartscher Rezitative“. In *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers* [1] (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, hrsg. von Hartmut Krones, Band 4), hrsg. von Reinhold Kubik, 261–95. Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 2007.
- Krones, Hartmut. „Rezitative für Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*“. In *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Peter Revers und Oliver Korte, Band 2, 421–7. Laaber: Laaber, 2011.
- Krones, Hartmut. „Einleitung“. In *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers* 2 (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, Hrsg. Hartmut Krones, Band 9), hrsg. von Hartmut Krones und Reinhold Kubik, 13. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2021.
- Krones, Hartmut. „Mahlers Bearbeitungen im Licht der Historischen Aufführungspraxis“. In *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers* 2 (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, hrsg. von Hartmut Krones, Band 9), hrsg. von Hartmut Krones und Reinhold Kubik, 99–122. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2021.
- Mösch, Stephan. „Zur Einführung“. In »Weil jede Note zählt«. *Mozart interpretieren. Gespräche und Essays*, hrsg. von Stephan Mösch, 1–15. Kassel, Berlin: Bärenreiter, Metzler, 2020.
- Pickett, David. „»Ich muß aus dem Gefühl der Selbsterhaltung heraus und der Achtung von mir selbst Konzerte dirigieren«. Über Mahlers schöpferische Aktivitäten im Konzertsaal: Repertoire und Quellen“. In *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Peter Revers und Oliver Korte, Band 2, 428–84. Laaber: Laaber, 2011.
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [...]. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.
- Riemann, Hugo. *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.–16. Jahrhunderts* (= *Musikalisches Magazin*, Heft 17). Langensalza: Hermann Beyer & Söhne, 1907.
- Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente* (= *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24, Nr. 3). Laaber: Laaber, 2009.
- Schönberg, Arnold. „Die vereinfachte Studier- und Dirigierpartitur“ (1917), ASSV 3.1.1.10. Erstmals publiziert in: Arnold Schönberg, *Vier Lieder op. 22 für Gesang und Orchester. Vereinfachte Studier- und Dirigierpartitur* (hiezue ein Vorwort). Wien–Leipzig: Universal-Edition, 1917.
- Schönberg, Arnold. „Brief an Fritz Reiner vom 29. Oktober 1944“. In: Arnold Schönberg, *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, 232. Mainz: B. Schott's Söhne, 1958.

- Schönberg, Arnold. „Brahms, der Fortschrittliche“. In: Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), hrsg. von Ivan Vojtěch, 35–71. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1976.
- Stadlen, Peter. „Die von Schönberg intendierte Aufführungsart der Sprechstimme im „Pierrot Luniare““. In *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts* (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderreihe „Symposien zu WIEN MODERN“, hrsg. von Hartmut Krones, Band 1), 109–26. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2001.
- Steiner, Karl. „Zur Aufführungspraxis der Musik der „Wiener Schule““. In *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule* (= Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg, hrsg. von Hartmut Krones, Band 4), hrsg. von Hartmut Krones, 85–100. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2013.
- Steiner, Karl. „Persönliche und musikalische Erinnerungen an Komponisten der „Zweiten Generation der Wiener Schule““. In *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule* (= Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg, hrsg. von Hartmut Krones, Band 4), hrsg. von Hartmut Krones, 101–12. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2013.
- Steiner, Karl. „Persönliche Erinnerungen eines Schülers der „Wiener Schule““. In *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule* (= Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg, hrsg. von Hartmut Krones, Band 4), hrsg. von Hartmut Krones, 113–20. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2013.

Zeitschriften

- Schönberg, Arnold. „Mechanische Musikinstrumente [ASSV 3.1.1.17.]“. *Pult und Taktstock* 3, Heft 3/4 (März–April 1926): 71–5.
- Stadlen, Peter. „Das pointillistische Mißverständnis“. *ÖMZ* 27 (1972): 161.
- Theurich, Jutta. „Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927)“. In *Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, 19. Jg., Heft 3 (1977): 163–211.