

Beatrix Borchard »Von Bach zu Beethoven und zu Brahms« oder:
Interpretationsgeschichte als Interpretengeschichte

☞ Musikgeschichtsschreibung präsentiert sich in der Regel als die Geschichte von Notentexten und Komponisten. Da die Aufführung nicht als ein konstitutiver Bestandteil der Werke gilt, werden die Ausführenden aus der Geschichte der Auseinandersetzung mit Musik ausgeblendet. Reduziert auf einen Notentext, wird Musik jedoch ihres charakteristischen prozeßhaften und kommunikativen Charakters beraubt. Sie wird verdinglicht.¹ Aber verliert nicht auch der in jüngster Zeit unternommene Versuch, die auf Schallplatte festgehaltene klingende Interpretation eines Stückes zum autonomen Kunstwerk zu erklären, das für Musik Charakteristische aus dem Blick? Verdinglicht der so verstandene neue Forschungsbereich, genannt Interpretationsgeschichte, in seinem Bestreben, sich als musikwissenschaftliche Disziplin zu etablieren, nicht gleichermaßen seinen Gegenstand?

Im folgenden steht nicht die »Poesis«, das Herstellen von Gebilden im Zentrum der Betrachtung, sondern die »Praxis«, das kulturelle Handeln, und innerhalb dieses großen Feldes wird vor dem Hintergrund eines erweiterten Werkverständnisses das Augenmerk auf die interpretierenden Menschen gerichtet, die als Handelnde im Prozeß der Aufführung von Musik in ihrem eigenen und im Bewußtsein der Hörerinnen und Hörer Teil der erklingenden Werke werden.

Bezogen auf das 19. Jahrhundert, läßt ein solcher Perspektivenwechsel nicht nur die Rolle, die einzelne Interpreten und Interpretinnen für die Entwicklung und Durchsetzung bestimmter Orientierungsmodelle und damit für unsere Vorstellung von musikgeschichtlichen Entwicklungen gespielt haben, erkennen, sondern auch die Kontextbedingungen, die diese Durchsetzung begünstigt, wenn nicht ermöglicht haben.

Der Versuch, die am Aufführungsprozeß beteiligten Menschen sichtbar zu machen und nach der Verknüpfung zwischen Leben und kulturellem Handeln und nach der Auswirkung dieser Verknüpfung auf die Rezeption von Musik zu fragen, soll im folgenden an drei verschiedenen Beispielen exemplifiziert werden. Alle drei Beispiele beziehen sich auf die künstlerische Arbeit des Geigers und langjährigen Berliner Hochschuldirektors Joseph Joachim (1831–1907), einer der zentralen Musikergestalten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.²

1 Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen: Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 78–90, und ders.: *Musikalische Interpretation*. Hans von Bülow, Stuttgart 1999 (Beihefte zum *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 46).

2 Vgl. zu folgendem Beatrix Borchard: *Stimme und Geige – Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien 2004 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 6).

Quellenmaterialien für die folgende Darstellung sind Konzertprogramme, Rezensionen, Briefe, Bilder, musikgeschichtliche Darstellungen, zeitgenössische Lexikonartikel und so weiter – Material, das, wenn auch reich, jedoch niemals vollständig sein kann. Zudem ist es stets in hohem Maße geformt, es bedarf der Kontextualisierung und der Interpretation.³

Überblickt man die Programme aus Joachims über sechzigjähriger Konzertierfähigkeit, so stößt man auf ein zunächst überraschendes Phänomen: Während er als Quartettspieler in seiner Abonnementreihe in der Berliner Sing-Akademie innerhalb von sechsunddreißig Jahren nicht ein Programm wiederholte, konzentrierte er sich als Solospieler auf wenige Werke. Das am häufigsten gespielte Stück war Bachs *Chaconne* aus der *Partita d-Moll für Violine solo* (BWV 1004). Der *Chaconne* entspricht im Bereich der Konzertliteratur Beethovens *Violinkonzert D-Dur op. 61*. Beide Werke begleiteten ihn nicht nur sein ganzes Künstlerleben hindurch, sondern wurden so stark mit ihm identifiziert, daß – so meine These – vor der Durchsetzung der Schallplatte als Aufzeichnungsmedium die Geschichte der Interpretation dieser beiden Werke nicht von der künstlerischen Arbeit und dem Lebensweg dieses einen Interpreten zu trennen ist.

Beethovens Violinkonzert Beethovens Violinkonzert blieb seit Joachims Londoner Auftritt am 27. Mai 1844 am stärksten mit seinem Namen verknüpft. Joachim war zu diesem Zeitpunkt dreizehn Jahre alt. Sein Biograph und Schüler Andreas Moser tradiert in der gemeinsam herausgegebenen, also von Joachim autorisierten *Violinschule*⁴ die prägende Rolle seines Lehrers für die Aufführungsgeschichte des Stückes folgendermaßen: »Das Manuskript dieses Werkes, das Beethoven im Jahre 1806 komponiert hat, befindet sich in der k. k. Bibliothek zu Wien. Auf der ersten Seite trägt es folgenden Vermerk von der Hand des Komponisten: ›Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Teatro a Vienne, dal L. v. Bthvn. 1806‹. Was die Zeitgenossen von dem Violinspiel Clements hielten und wie die Kritik das Konzert von Beethoven nach der ersten öffentlichen Aufführung (23. Dez.[ember] 1806) beurteilte, geht aus dem folgenden Bericht der ›Wiener Theaterzeitung‹ hervor. ›Der vortreffliche Violinspieler Klement spielte unter andern vorzüglichen Stücken auch ein Violinkonzert von Beethofen [!], das seiner Originalität und mannigfaltigen schönen Stellen wegen mit ausnehmendem Beifall aufgenommen wurde. Man empfing besonders Klement's bewährte Kunst und Anmuth, seine Stärke und Sicherheit auf der Violin, die sein Sklave ist, mit lärmendem Bravo. – Über Beethofen's Concert

- 3 Zur Quellenproblematik vgl. die ausführliche Diskussion ebd., besonders das Kapitel »Das Material«.
- 4 Joseph Joachim/Andreas Moser: *Violinschule. Sechzehn Meisterwerke der Violinliteratur, bezeichnet und mit Kadenzen versehen von Joseph Joachim*, 3 Bde., Berlin 1905.



In der berühmten Zeichnung John Calcott Horsleys, die als Stammbuchblatt anlässlich des Londoner Auftritts im Mai 1844 entstand, überbringt der junge Joseph Joachim den Völkern der Erde Beethovens Musik.²⁰ Nicht der Komponist, sondern er als sein Vertreter steht hier im Mittelpunkt. Denn ohne ihn würde das Stück nicht oder nur in verstümmelter und damit unverständlicher Gestalt existieren. Zumindest scheint dies die Aufführungsgeschichte des Konzertes bis zu diesem Zeitpunkt zu belegen. Denn solange fast ausschließlich zeitgenössische Musik in den öffentlichen

20 Vgl. Heinrich W. Schwab: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17.–19. Jahrhundert*, Leipzig 1971 (Musikgeschichte in Bildern 4, 2), S. 5, und ders.: *Der Jazzbandgeiger auf der Weltkugel. Anmerkungen zum Schlußbild von Ernst Kreneks Oper »Jonny spielt auf«*, in: *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, hg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1997, S. 555–572.