„Und spurlos verschollen ist hiervon die Tradition“

Die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Mozarts *Jupiter-Sinfonie* im Prisma der Wagnerschen Dirigier- und Interpretationsästhetik bis zum Einsetzen der historisch informierten Aufführungspraxis

Inauguraldissertation

an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Christoph Moor

Promotionsdatum: **Freitag, 18. Oktober 2019**

eingereicht bei

Prof. Dr. **Anselm Gerhard**, **Institut für Musikwissenschaft** der Universität Bern

und

Dr. **Chris Walton**, **Forschungsschwerpunkt Interpretation** der Hochschule der Künste Bern

Christoph Moor
Laufenburgerstrasse 30
4058 Basel
07-066-566

Bern, den 14. Juli 2019

Originaldokument gespeichert auf dem Webserver der Universitätsbibliothek Bern

Dieses Werk ist unter einem
Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5 Schweiz Lizenzvertrag lizenziert. Um die Lizenz anzusehen, gehen Sie bitte zu http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/ oder schicken Sie einen Brief an Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

source: https://doi.org/10.24451/arbor.9374 | downloaded: 19.4.2024

Urheberrechtlicher Hinweis

Dieses Dokument steht unter einer Lizenz der Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5 Schweiz.
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/

Sie dürfen:

dieses Werk vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen

Zu den folgenden Bedingungen:

Namensnennung. Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen (wodurch aber nicht der Eindruck entstehen darf, Sie oder die Nutzung des Werkes durch Sie würden entlohnt).

Keine kommerzielle Nutzung. Dieses Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden.

Keine Bearbeitung. Dieses Werk darf nicht bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden.

Im Falle einer Verbreitung müssen Sie anderen die Lizenzbedingungen, unter welche dieses Werk fällt, mitteilen.

Jede der vorgenannten Bedingungen kann aufgehoben werden, sofern Sie die Einwilligung des Rechteinhabers dazu erhalten.

Diese Lizenz lässt die Urheberpersönlichkeitsrechte nach Schweizer Recht unberührt.

Eine ausführliche Fassung des Lizenzvertrags befindet sich unter
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/legalcode.de

Für Hannah

Inhalt

Einleitung **8**

1. Die Entwicklung des Dirigierens im Fluchtpunkt einer interpretierenden Dirigier-Ästhetik in Richard Wagners Umfeld **11**

1.1 Einleitung 11
1.2 Vom gemeinsamen physischen Puls zum optischen Taktieren 12
1.3 Vom Taktieren zum Interpretieren 13
1.4 Wagners Zeitgenossen 17
1.4.1 Gaspare Spontini (1774–1851) 18
1.4.2 Carl Maria von Weber (1786–1826) 20
1.4.3 Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) 23
1.4.4 Françoise-Antoine Habeneck (1781–1849) 26
1.4.5 Hector Berlioz (1803–1869) 29
1.4.6 Franz Liszt (1811–1886) 32
1.5 Zusammenfassung 34

2. Versuch über eine Aufführungshistorie der *Jupiter-Sinfonie* mit einem Fokus auf einer möglichen Aufführungspraxis von der Entstehungszeit bis zu Richard Wagner **36**

2.1 Einleitung 36
2.2 Die Entstehungszeit der letzten drei Sinfonien 36
2.3 Mozarts Manuskript der *Jupiter-Sinfonie* 41
2.4 Die Verbreitung der *Jupiter-Sinfonie* 42
2.4.1 Adaptionen 46
2.5 Der Beiname *Jupiter* 47
2.6 Orchestrale Aufführungen ab 1803 49
2.6.1 Dresden während Wagners Aufenthalt (1842–1849) 56
2.6.2 Die *Concerts conservatoire* in Paris (1828–1950) 56
2.7 Zusammenfassung 58

3. Richard Wagner und die *Jupiter-Sinfonie* 59

3.1 Zürich 59
3.2 Das Stimmenmaterial der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* 63
3.2.1 Melos 64
3.2.1.1 Erstes Motiv 64
3.2.1.2 Zweites Motiv 68
3.2.1.3 Drittes Motiv 70
3.2.2 Transparenz und Klangausgleich 72
3.2.3 Dynamische Übergänge 76
3.2.4 Zusammenfassung 85
3.3 Kritiken Zürich 88
3.4 London 89
3.5 Kritiken London 92
3.5.1 Allgemeine Kritiken 92
3.5.2 Kritiken zur *Jupiter-Sinfonie* 97
3.6 Cosimas Tagebücher 99
3.7 Schriften – Wagners Interpretationsverständnis 101
3.7.1 Über Tempi 107
3.7.1.1 Menuett 107
3.7.1.2 Andante 108
3.7.1.3 Allegro (sentimental/naiv) 111
3.8 Wagner als neuer interpretierender Typus des Orchesterleiters 113
3.8.1 Wagners charakteristische Dirigier-Eigenschaften 115
3.9 Zusammenfassung 120

4. Wagners Nachfolge – eine Traditionslinie in der Interpretationsgeschichte der *Jupiter-Sinfonie*? 122

4.1 Die erste Generation nach Wagner 122
4.1.1 Hans von Bülow (1830–1894) 122
4.1.1.1 Von Bülow der Dirigent 123
4.1.1.2 Von Bülow – Mozart 131
4.1.1.3 Von Bülow – *Jupiter-Sinfonie* 133
4.1.2 Hans Richter (1843–1916) 136
4.1.2.1 Hans Richter – Wagner 136
4.1.2.2 Richter der Dirigent 138
4.1.2.3 Richter – Mozart 141
4.1.2.4 Richter – *Jupiter-Sinfonie* 142
4.1.3 Arthur Nikisch (1855–1922) 144
4.1.3.1 Arthur Nikisch – Wagner 144
4.1.3.2 Nikisch der Dirigent 145
4.1.3.3 Nikisch – Mozart 150
4.1.3.4 Nikisch – *Jupiter-Sinfonie* 151
4.1.4 Felix Mottl (1856–1911) 154
4.1.4.1 Felix Mottl – Wagner 154
4.1.4.2 Mottl der Dirigent 155
4.1.4.3 Mottl – Mozart 157
4.1.4.4 Mottl – *Jupiter-Sinfonie* 160

4.2 Die zweite Generation nach Wagner 163
4.2.1 Gustav Mahler (1860–1911) 163
4.2.1.1 Mahlers Retuschen 171
4.2.1.2 Mahler – *Jupiter-Sinfonie* 173
4.2.1.3 Mahlers Stimmenmaterial der *Jupiter-Sinfonie* 174
4.2.1.4 Zusammenfassung 188
4.2.3 Felix Weingartner (1863–1942) 189
4.2.3.1 Von Bülows Schützling wird kritisch 191
4.2.3.2 Der Grenzzieher – *Jupiter-Sinfonie* 195
4.2.3.3 Der Rückbesinner 201
4.2.2 Richard Strauss (1864–1949) 203
4.2.2.1 Strauss – Mozart 206
4.2.2.2 Strauss – *Jupiter-Sinfonie* 208
4.2.2.3 „A set of exercises“ – Kritiken 222
4.2.2.4 Zusammenfassung 225

4.3 Die dritte Generation nach Wagner 227
4.3.1 Willem Mengelberg (1871–1951) 227
4.3.1.1 Die Wagner-Linie 228
4.3.2 Bruno Walter (1876–1962) 231
4.3.2.1 „Ein nachschöpferisches Ich“ 232
4.3.2.2 Die *Jupiter-Sinfonie* 235
4.3.2.3 „Die Leitung ist gut“ – Kritiken 250
4.3.2.4 „Espressivo“ – Zusammenfassung 250
4.3.3 Otto Klemperer (1885–1973) 252
4.3.3.1 Die *Jupiter-Sinfonie* 257
4.3.3.2 Gegen die „Verweichlichung“ 265
4.3.4 Willhelm Furtwängler (1886–1954) 267
4.3.4.1 „Der Charmbolzen“ 270
4.3.4.2 Die *Jupiter-Sinfonie* 273
4.3.4.3 „Der letzte ‚Espressivo‘-Dirigent“ 276
4.3.5 Hans Knappertsbusch (1888–1965) 277
4.3.5.1 „Der ruppige Humanist“ 279
4.3.5.2 Die *Jupiter-Sinfonie* 280
4.3.5.3 „al fresco“ 284
4.3.6 Fritz Reiner (1888–1963) 285
4.3.6.1 Die *Jupiter-Sinfonie* 286
4.3.6.2 „Gegensätze“ 293
4.3.7 Fritz Busch 1890–1951) 295
4.3.7.1 „Etwas Stinklangweiliges“ 296
4.3.7.2 „Etwas Herrliches“ 297
4.3.7.3 "Von allen etwas" 298
4.3.8 Hermann Scherchen (1891–1966) 299
4.3.8.1 Die *Jupiter-Sinfonie* 301
4.3.8.2 Aufnahme und Partitur 305
4.3.8.3 „Tradition, nicht Linie“ 312
4.3.9 Clemens Krauss (1893–1954) 313
4.3.9.1 Die *Jupiter-Sinfonie* 315
4.3.9.2 „Der Ursinn des Dirigierens ist der Rhythmus“ 324
4.3.10 Karl Böhm (1894–1981) 325
4.3.10.1 „Kein allgemein gültiger Mozart-Stil“ 326
4.3.10.2 Die *Jupiter-Sinfonie* 329
4.3.10.3 „Im Spannungsfeld“ 330
4.3.11 Paul Kletzki (1900–1973) 332
4.3.11.1 Die *Jupiter-Sinfonie* 333
4.3.11.2 „Die Form“ 342
4.3.12 Herbert von Karajan (1908–1989) 343
4.3.12.1 „Man fragt die Gastgeberin nicht“ 347
4.3.12.2 Die *Jupiter-Sinfonie* 348
4.3.12.3 „Inhaltsleerer Schönheitskult“ 355

5. Zusammenfassende Schlussbemerkungen **356**

6. Quellen **365**

6.1 Abkürkungen 365
6.2 Literaturverzeichnis 365
6.3 Zeitungen und Zeitschriften 382
6.4 Tondokumente und Tempoübersicht 384
6.5 Notenquellen 386

1. Einleitung

Die Frage, ob Interpretation eine Geschichte haben kann, ist in den letzten Jahren vermehrt in das Bewusstsein der Musikforschung gerückt. Wie Hans-Joachim Hinrichsen in seinem Aufsatz zur Historik der Interpretationsforschung aufzeigt, konnten in jüngster Vergangenheit die Zweifel an dieser Art der wissenschaftlichen Forschung weitgehend ausgeräumt werden.[1] Auch die vorliegende Analyse hat sich im weiten Sinn am Spannungsfeld zwischen den Extremen „Texttreue" und „Werkwahrheit" abgearbeitet. Künstlerisches Handeln wird dabei einerseits in Bezug zu einer vermeintlichen Tradition nach Wagner untersucht, bei der der kreative nachschaffende Prozess im Zentrum der Analyse steht, und andererseits interessiert der Prozess im Verhältnis zur Interpretations-Geschichte von W. A. Mozarts *Jupiter-Sinfonie* (KV 551).

Die Primärquellen der vorliegenden Analyse bilden annotierte Dirigier-Partituren, Orchesterstimmen, Aufnahmen sowie weitere philologische Materialien. Während schriftliche Zeugnisse Jahrhunderte zurückverfolgt werden können, stehen musikalische Einspielungen erst seit der Zeit des anbrechenden 20. Jahrhunderts zur Verfügung. Dennoch sind auch diese als Werkzeug für eine musikalische Archäologie verwendbar, wenn man sie als Bohrtürme benutzt. So sind zum Beispiel vom ersten Nachfolger Wagners, Hans von Bülow, keine Partitur und selbstverständlich keine Aufnahme der Sinfonie überliefert. Dennoch können über seine Interpretation Schlüsse gezogen werden, die sich aus vorhandenen Aufnahmen, zum Beispiel eines Otto Klemperers, gewinnen lassen. Denn dieser vertrat einen verbürgten, Bülow diametral gegenüberstehenden Interpretations-Standpunkt. Diese ex negativo-Analyse ermöglicht eine „Kernbohrung" bis zu Wagner zurück. Selbstverständlich kommt diese Methode nicht ohne Spekulationen aus und sie muss verschiedene Einzelaspekte grosszügig als Ganzes interpretieren. Trotzdem vermag sie es, in einer Kombination mit der klassischen philologischen Arbeit, ein Bild über die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der *Jupiter-Sinfonie* und eine vermeintliche Wagner-Tradition zu vermitteln.

Die annotierten Partituren sind Fundgruben für die Interpretationsforschung. Dennoch müssen diese Quellen mit gebührender Vorsicht ausgewertet werden. Nicht nur ist bei jedem Eintrag die Frage zu klären, ob dieser tatsächlich vom vermeintlichen Dirigenten stammt, oder ob bereits andere Dirigenten ihre „Spuren" hinterlassen haben. Weiter stösst die Analyse von annotierten Partituren an Grenzen, wenn man in Betracht zieht, dass die Eintragungen

[1] Vgl.: Hans-Joachim Hinrichsen: *Kann Interpretation eine Geschichte haben?*, in: Stefan Weinzierl, Heinz von Loesch (Hrsg.): Gemessene Interpretation, Mainz 2011, S. 27–37.

lediglich das Skelett einer Interpretation darzustellen vermögen und viele aufführungs-relevante Parameter nicht abgebildet werden.[2] Ebenfalls zeigt sich, dass Dirigenten Eintragungen vornahmen, die sich allerdings in ihren Aufnahmen nicht wiederfinden lassen. Dass Annotationen nicht zur Umsetzung kamen, konnte wohl verschiedene Gründe haben. In Live-Aufführungen spielten sicher die Flexibilität und Grösse der Orchester, die Raumakustik oder im künstlerischen Reifeprozess gewonnene Interpretations-Erkenntnisse eine Rolle. Die Kumulation der verschiedenen Materialien und Methoden bedurfte einer Systematik, die sich aus den Inhalten des Untersuchten ableiten liess. Die Kategorisierung der Interpretations-Parameter wurde aus den von Wagner formulierten Maximen und den Eintragungen in den Orchesterstimmen seiner Züricher-Aufführung abgeleitet. Diese Kategorien wurden dahingehend kontextualisiert, dass aufgezeigt wird, in welches Umfeld und in welches musikgeschichtliche Kontinuum Wagner hineingeboren wurde und in welcher Weise die definierten Kategorien bereits vor Wagner eine Rolle spielten. Während dazu die Geschichte des Dirigierens grob aufgerissen wird, ist die Genese der *Jupiter-Sinfonie* darum relevant, weil sie zusammen mit ihrer Interpretations-Geschichte Aufschluss darüber gibt, ob vor Wagner eine Art Interpretations-Tradition für die *Jupiter-Sinfonie* bestanden hat. Diese beiden Stränge laufen im Prisma Wagner zusammen und zerstreuen sich im Anschluss mit der Färbung Wagners bis hin zur historisch informierten Aufführungspraxis der 1950er Jahre. Die Auswahl der untersuchten Dirigenten geschah anhand ihrer allgemeinen Relevanz für die Musiklandschaft ihrer Zeit, der angenommenen Nähe oder Opposition zu Wagners Interpretations-Praxis und -Ästhetik und der Verfügbarkeit ihrer annotierten Partituren und Schriften über das Dirigieren. Dass es sich bei der Auswahl ausschliesslich um männliche Vertreter der dirigierenden Berufsgattung handelt, ist dem Zeitgeist des untersuchten Zeitraums geschuldet. Ebenso wurden grossmehrheitlich männliche Formen für „Musiker“ und „Komponist“ gewählt, da es tatsächlich nur um deren männliche Repräsentanten geht. Ziel dieser Arbeit ist es, am Fallbeispiel der *Jupiter-Sinfonie*, die Existenz einer vermeintlichen Wagner-Tradition und die damit einhergehende Aufführungs-Geschichte der Sinfonie aufzeigen zu können.

[2] Vgl.: Chris Walton: *Richard Wagner’s Zurich*, Rochester NY 2007, S. 173.

Dank

Meinen herzlichen Dank möchte ich Dr. Chris Walton für seine Betreuung aussprechen. Er hat durch seine fachliche Kompetenz, seine ständige Diskussionsbereitschaft, seine Geduld und nicht zuletzt durch seine moralische Unterstützung wesentlich zur Genese dieser Arbeit beigetragen. Mein besonderer Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. Anselm Gerhard für die freundliche Aufnahme am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bern und das meiner Arbeit entgegengebrachte Interesse.

Bedanken möchte ich mich bei den Verantwortlichen der Graduate School of the Arts und der Hochschule der Künste Bern für die Bereitstellung der institutionellen Rahmenbedingungen. Vor allem möchte ich Prof. Dr. Thomas Gartmann, Prof. Dr. Beate Hochholdinger-Reiterer und Prof. Dr. Michaela Schäuble für die kompetente Leitung, Martin Skamletz und Marina Radičević-Lucchetta für die unermüdliche administrative Unterstützung danken. Weiter danke ich allen Mitstudierenden für den angeregten Austausch während meiner Doktorandenzeit.

Herzlichen Dank an alle Mitarbeitenden der Vera Oeri Bibliothek der Musik-Akademie Basel, insbesondere an deren Leiter Markus Erni und die Musikwissenschaftlerin Martina Wohlthat, die für den Rara-Bestand zuständig ist.

Prof. Dr. Raymond Holden von der Royal Academy of Music danke ich für den unkomplizierten Zugang zu seinen Materialien und die inspirierenden Begegnungen.

Besonderer Dank gilt natürlich nicht zuletzt meiner Familie, vor allem meiner Frau Monika Moor-Huber, die mich ausdauernd und selbstlos in allen Belangen unterstützt und mir die benötigte Zeit geschenkt hat.

1. Die Entwicklung des Dirigierens im Fluchtpunkt einer interpretierenden Dirigier-Ästhetik in Wagners Umfeld

1.1 Einleitung

Um die Bedeutung Richard Wagners für den Wandel hin zu einer interpretierenden Dirigiertätigkeit im deutschsprachigen Raum darstellen zu können, soll zuerst Kenntnis über die frühe Entwicklung der Synchronisation von Musik und ihrer koordinierten Organisation gewonnen werden. Der Puls scheint lange Zeit das verbindende Element beim gemeinsamen Musizieren gewesen zu sein. Der Übergang von einer haptischen Übertragung desselben, hin zu einer optischen und lautlosen Vermittlung, war der erste Paradigmenwechsel in dieser Entwicklung.

Während im 16. Jahrhundert das Taktieren erweiternd dazu diente, den Inhalt der gesungenen Texte durch Affekte zu verstärken, weitete sich diese Praxis bald auch auf die Instrumentalmusik aus. Der strenge Takt konnte die musikalischen Emotionen nicht mehr abbilden und musste zum Beispiel im Tempo modifiziert und flexibilisiert werden. Das anfängliche Auf und Ab reichte für die immer komplexeren Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts als vermittelnde Bewegung nicht mehr aus und musste erweitert werden. Waren es vorerst Instrumentalisten, die das Orchester vom Platz des Primgeigers oder des Cembalos aus selbst mitspielend leiteten, löste sich nun die Aufgabe des Dirigenten vom Orchester und wurde eigenständig. Dieser Umstand ist für Wagner als Dirigenten von grosser Bedeutung, denn er war kein ausgebildeter Instrumentalist und fand seinen Zugang zum Dirigierpodest über seine Präsenz als Komponist. Die angeführten Belege entkräften das Mantra, dass gefühlsbetontes Musizieren oder Dirigieren eine Errungenschaft des frühen 19. Jahrhunderts sei und Wagner als neuer und interpretierender Orchesterleiter eine gebräuchlich geltende Praxis umstürzte. Wagner spitzte vielmehr die sich ständig weiter entwickelnde Tendenz zur Interpretation und Ausgestaltung der Musik zu, verfeinerte seine Vermittlungs- und Pädagogikmethoden und setzte alles konsequent um. Dies tat er nicht zuletzt mit der Absicht, dass dereinst seine Werke in dieser gleichen „richtigen“ Art interpretiert würden.

Um die Zeit der Emanzipation der Leitungsfunktion abzubilden, werden ausgesuchte Zeitgenossen Wagners in Hinblick auf ihr Dirigat und ihre Interpretationspraxis beleuchtet. Ihre jeweilige Beziehung zu Wagner wird dabei grob skizziert.

1.2 Vom gemeinsamen physischen Puls zum optischen Taktieren

„Ist Musik die Kunst, die jenseits des Sicht- und Greifbaren liegt, dann muss uns der Mensch, der zuerst den Takt schlug, als einer ihrer Entzauberer gelten. Denn er band sie an das Sichtbare.“[3] So schreibt der Musikkritiker Adolf Weissmann (1873–1929) als Einleitung zu seiner 1925 veröffentlichten Schrift *Der Dirigent im 20. Jahrhundert*. Die philosophisch angesprochene „Entzauberung“ hat dabei aber eine rein pragmatische Bedeutung. Seit musiziert wird, ist man um die Organisation der Tonlängen bemüht und versucht, diese zu koordinieren. Georg Schünemann (1884–1945) sieht in seinem Standardwerk *Geschichte des Dirigierens* aus dem Jahr 1913 den Rhythmus als Strukturmerkmal von Musik, noch vor der Melodie: „Der Rhythmus ist das eigentlich gestaltende Prinzip dieser [von Naturvölkern gespielten] Musik.“[4] Rhythmus definiert sich durch ein gewisses Zeitraster, das einer Art Koordination bedarf, sobald zwei und mehr Leute zusammenwirken.

Der Musikologe Emil Vogel (1859–1908) wollte schon in der Vorantike bei alten Kulturvölkern einen Koordinator, einen „Anführer“ identifiziert haben, der „den Vortrag teils durch Glocken, durch kräftiges Zusammenschlagen grosser Muscheln, starker Tierknochen, oder anderer Schallwerkzeuge, oder durch Händeklatschen“ koordinierte.[5] Diese pauschalisierende Aussage ohne geografische Lokalisation kann heute keine zuverlässige Quelle zum Ursprung der Musik-Koordination mehr darstellen. Curt Sachs (1881–1959) beschreibt in seiner Schrift *The Rise of Music in the Ancient World* von 1943 ägyptische Malereien, die einen Taktgeber zeigen, der nicht nur mit den Fingern schnippe, um das Metrum anzuzeigen, sondern auch mit dem Fuss ein Tempo angebe.[6] Ein nicht näher bekannter Professor Murchard erwähnt in seinem Aufsatz *Discovery of Ancient Greek Tablets Relative to Music* von 1825 eine griechische Darstellung von 709 v. Chr., bei der angeblich achthundert Ausführende beteiligt waren. Diese Darstellung scheint eine der ersten zu sein, die eine grössere Anzahl gleichzeitig musizierender Menschen zeigt. Dem Text ist zu entnehmen, dass „Pherekydes of Patrae, giver of Rhythm“ erhöht sitzend, einen goldenen Stab regelmässig auf und nieder schlug, während die um ihn versammelten Musizierenden seinen Takt übernahmen.[7]

Der Puls scheint das verbindende Element beim gemeinsamen Musizieren durch die Jahrhunderte hindurch geblieben zu sein. Die Schriften zu Rhythmus und Notation zum Beispiel von

---

[3] Adolf Weissmann: *Der Dirigent im 20. Jahrhundert*, Berlin 1925, S. 7.
[4] Georg Schünemann: *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, S. 1.
[5] Vgl.: Emil Vogel: *Zur Geschichte des Taktschlagens*, in: Emil Vogel (Hrsg.): Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1898, S. 69.
[6] Vgl.: Curt Sachs: *The Rise of Music in the Ancient World*, New York 1943, S. 78.
[7] Professor Murchard: *Discovery of Ancient Greek Tablets Relative to Music*, in: Harmonicon 3 (April–May), 1825, S. 56 und 76.

Hieronymus von Mähren (deutscher Mönch und Musiktheoretiker, † 1271), oder Bartolomé Ramos de Pareja (spanischer Komponist und Musiktheoretiker, ca. † 1491) geben Aufschluss über das frühe Taktieren, das auf einem Puls basierte. Der Musikwissenschaftler Manfred Schmid (*1947) hat die Schrift de Parejas in *Taktstrich und Dirigat* übersetzt:

„Die Mitteilung des Pulses (*pulsus* sagt Ramos de Pareja 1472) kann auf verschiedene Arten erfolgen: mit Fuss, Hand oder Finger, und zwar an einem beliebigen Ort, in *aliquem locum*, also irgendwohin, vorzugsweise aber durch Berührung. Daher haben *tactus* und Takt auch ihre Namen: von *tangere*, berühren. Die stille Übertragung des Pulses erfolgt am bequemsten durch sanftes Klopfen der Hand auf eine Schulter. Das bezeugen zahlreiche bildliche Belege."[8]

Von der haptischen Pulsvermittlung vollzieht sich im folgenden Jahrhundert ein Wandel hin zu einer mehrheitlich optischen Übertragung. Dies hat grossen Einfluss auf die Wahrnehmung der Beteiligten. Waren im Fühlen und Hören die Impulse noch mehrheitlich gleichartig, bekommen sie im Optischen eine hierarchische Unterscheidung: Ab und Auf.[9] Diese neue Praxis ist durch zahlreiche Musikbilder des 15. Jahrhundert belegt.[10] Die Auswirkungen dieser Wahrnehmungsverschiebung, hin zum Optischen, sind für die allgemeine Entwicklung des Dirigierens zwar irrelevant, doch gilt es festzuhalten, dass seit dieser Zeit keine wesentliche Änderung im Vermitteln eines Taktes zu beobachten ist.

1. 3 Vom Taktieren zum Interpretieren

In der gesungenen Musik der Renaissance identifiziert Schünemann die ersten Bestrebungen, beim Leiten der Sänger mehr als nur den Puls der Musik zu vereinheitlichen. Dieser, seine Modifikationen und Betonungen, liegen nahe am gesprochenen Text und soll dessen Affekte unterstützen. Das Tempo und seine Modifikationen standen also in einem starken Bezug zum Text und seiner hermeneutischen Deutung. Gestalten und plastisches Darstellen gewannen beim Dirigieren zusehends an Bedeutung und kamen, zum Erzeugen von Spannung und gewünschten Effekten, auch in der Instrumentalmusik immer mehr in Gebrauch. Die Tendenz hin zur Interpretation ist damit offensichtlich. Die Melodie soll dem natürlichen Sprachduktus folgend koordiniert werden. Michael Praetorius (1571–1621), Girolamo Frescobaldi (1583–1643), Claudio Monteverdi (1667–1643) und andere mehr äussern sich zur Tempomodifikation als Stilmittel.
In Frescobaldis erstem *Tokkatenbuch* von 1615 liest man in der Einleitung:

[8] Manfred Hermann Schmid: *Taktstrich und Dirigat*, in: Peter Reidemeister (Hrsg.): Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, Winterthur 2000, S. 16.
[9] Vgl.: Ebd.
[10] Vgl.: Schünemann 1913, S. 40.

„Die Art des Spielens darf nicht dem strengen Taktschlagen unterworfen sein. Man muss diese Stücke vielmehr in der Art der modernen Madrigale vortragen, die, obschon schwierig, dennoch für die Auffassung erleichtert werden durch den Wechsel im Zeitmass, indem man bald schmachtend, bald rasch singt, bisweilen den Ton gleichsam in der Luft hemmt, wie es gerade der Ausdruck des Affekts verlangen mag und der Sinn der Worte."[11]

Und Praetorius führt in seinem *Syntagma Musicum* von 1619 aus:

„Es erfordert… offtermahls die composition, so wohl der Text und Verstand der Wörter an ihm selbsten: dass man bisweilen / nicht aber zu offt oder gar zu viel / den Tact bald geschwind / bald wiederumb langsam führe […].[12] […] man müsse ex consideratione Textus et Harmoniae observieren, wo ein langsamer oder ein geschwinder Tact gehalten werden müsse."[13]

Durch die Zunahme an Komplexität in der komponierten Musik war die Einführung einer einheitlichen und gleichzeitig nachvollziehbaren Notation der Stimmen unumgänglich. Schünemann präzisiert: „Die Schranken des Taktstrichs sind die Gesetzgeber der Taktmetrik und Akzentuierung."[14] Da sich aber die Taktinhalte nicht mehr mit einem Auf und Ab darstellen liessen, musste eine zweckmässige Unterteilung gefunden werden. Wolfgang Caspar Printz (1641–1717) spricht von einem „Abteilen" des Taktes in gleiche Teile.[15] Schünemann zeichnet die Verbreitung dieser Technik nach, die von Italien über Frankreich nach Deutschland reicht,[16] wobei der Musiktheoretiker Étienne Loulié (1654–1702) auch Seitenbewegungen beschreibt, wie sie später zur Tradition werden und noch heute Geltung haben. Verschiedene Schlagschemata wurden in der Folge ausprobiert und der Umbildungsprozess lasse sich nicht klar bestimmen, so Schünemann. Die in den früheren Literatur oft getroffene Unterscheidung zwischen der französischen Art der Orchesterdirektion mit dem Taktstock und der italienischen und deutschen vom Cembalo aus zeigt sich heute differenzierter und als nicht so eindeutig trennbar.[17]
1728 erklärt Johann David Heinichen (1883–1729) in seiner Generalbasslehre, was das Endziel beim Komponieren und in der Vortragskunst sei, nämlich die Darstellung von Leidenschaft und Gemütsbewegungen: Unser „finis Musices" ist es, „die Affecte zu bewegen".[18] In seinen Schriften *Der vollkommene Capellmeister* und *Kern melodischer Wissenschaft* definiert Johann Mattheson

[11] Girolamo Frescobaldi: *Toccate, e Partite*, Rom 1615, Vorwort. Hier als Übersetzung von August Wilhelm Ambros, in: Geschichte der Musik, Leipzig 1887, Band IV, S. 748.
[12] Schünemann 1913, S. 108.
[13] Michael Praetorius: *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel 1619, Band III, S. 112.
[14] Schünemann 1913, S. 117.
[15] Wolfgang Caspar Printz: *Musica modulatoria vocalis*, Schweidnitz 1678, S. 36.
[16] Vgl.: Schünemann 1913, S. 122.
[17] Vgl.: Reinhartd Kapp: *Zur Position des Dirigenten*, in: Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber, Nikolaus Urbaneck (Hrsg.): Wiener Musikgeschichte, Wien 2009, S. 301.
[18] Vgl.: Johann David Heinichen: *Der General-Bass in der Komposition,* Dresden 1728, S. 4.

(1681–1764) in den 1830er Jahren das Ziel der Musik mit denselben Schlüsselwörtern wie Heinichen: „Das rechte Ziel aller Melodien ist nichts anders, als eine solche Vergnügung des Gehörs, dadurch die Affecte rege werden.“[19] Und: „Niemand wird geschickt seyn, eine Leidenschaft in andrer Leute Gemüthern zu erregen, der nicht eben dieselbe Leidenschaft so kenne, als ob er sie selbst empfunden hätte, oder noch empfindet.“[20] Mattheson äussert sich ebenfalls zum Tempo und hält fest, es gäbe ausser den mathematischen Zeitmassen noch andere, die „nach Erfordern der Gemüths-Bewegungen, gewisse ungewöhnliche Regeln“ vorschreiben, die „auf den guten Geschmack sehen.“[21] Diese Äusserungen antizipieren bereits erstaunlich deutlich Wagners Lehre des „Melos“ und der Tempomodifikationen, wie sie im 19. Jahrhundert als Interpretations-Praxis Anwendung fanden.
Auch in Instrumentalschulen finden sich zahlreiche Anweisungen zum „richtigen“ musikalischen Vortrag. So nimmt beispielsweise Johann Quantz’ (1697–1773) Flötenschule von 1750 Bezug auf die Leidenschaft im Vortrag:

„Weil in den meisten Stücken immer eine Leidenschaft mit der anderen abwechselt; so muss […] der Ausführer jeden Gedanken zu beurtheilen wissen, was für eine Leidenschaft er in sich enthalte, und seinen Vortrag immer derselben gleichförmig machen. Auf diese Art wird er den Absichten des Componisten, und den Vorstellungen, so sich dieser bey Verfertigung des Stückes gemacht hat, ein Genüge leisten.“[22]

Quantz folgert daraus, was ein Dirigent nicht sein darf: „Zur Direktion taugen eben keine ‚hölzernen Seelen‘.“[23] Leopold Mozart (1719–1787) postuliert in seiner Violinschule eine Flexibilität innerhalb eines Tempos: Das „Langsame sowohl als auch das Geschwinde und Lustige hat seine Stuffen.“[24] Es ist schwer abzuschätzen, ob diese Aussage sich auf ein zu haltendes Tempo bezieht, welches innerhalb einer Angabe, zum Beispiel Allegro, gewählt und gehalten werden soll, oder ob es sich um Übergänge von einem zum andern Tempo handelt. Wichtig scheint die intensive Auseinandersetzung mit dem Thema. 1797 verfasste Georg Löhlein (1725–1781) eine *Anweisung zum Violinspielen*. Er sieht die Verbindung zwischen Leidenschaft und Tempo als unabdingbar an:

„Da aber keine Leidenschaft der andern vollkommen gleicht, so kann auch das Zeitmass nicht schnurgleich und abgezirkelt verlaufen; es muss durch Aufhaltung und Beschleunigung modifiziert werden, durch Verweilen bei

[19] Johann Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft,* Hamburg 1737, zitiert nach: Schünemann 1913, S. 230.
[20] Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* II, 2, §64, Hamburg 1737.
[21] Vgl.: Ebd., 7, §6, Hamburg 1737.
[22] Johann Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, §15, S. 107.
[23] Vgl.: Ebd., §28, S. 294.
[24] Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Wien 1756, §7, S. 30.

nachdenklichen, traurigen Affekten und durch Vorwärtsgehen bei energischen, fröhlichen Motiven, mit anderen Worten: die Tempoführung muss den musikalischen Affekten entsprechen."[25]

Besonders auffällig ist hier der Gebrauch des Verbs „modifizieren" in Bezug auf das Tempo, das nun eindeutig als im Dienst der musikalischen Aussage stehend verstanden wird. Tempoveränderungen und Tempoübergänge werden zum expressiven Stilmittel im Vortrag und der Interpretation.

Als letztes Beispiel soll die Schrift des Organisten und Musikologen Ignaz Arnold (1774–1812) beigezogen werden. Sie fasst die vorgängigen und exemplarisch ausgesuchten Zitate (Mattheson 1737, Quantz 1750, Leopold Mozart 1756, Löhlein 1797 und Heinichen 1827) zusammen und zeigt anschaulich die Tendenz, Musizieren als interpretierendes Handeln zu verstehen. Eine Praxis, die rund sechzig Jahre später in Wagners Schrift *Über das Dirigieren* (1869) ihren vorläufigen Höhepunkt erreichen wird:

„Oft findet ein einsichtsvoller Musikdirektor bey genauem Studium einer Partitur Stellen, die, nachdem sie genommen werden, mehr oder weniger vortheilhafte Wirkung thun. Oft im vermehrten Drange der Leidenschaft, wo es der Tonsetzer zu bemerken vergessen hatte, thut eine Vermehrung des geschwinden Zeitmaasses, so wie im Gegentheile bey nachlassender Spannung ein langsameres bessere Wirkung, und überhaupt muss in einem deklamatorischen Stück […] das Zeitmaass dem steigenden oder sinkenden Affekt der Sänger und Schauspieler nachgeben."[26]

[25] Georg Simon Löhlein: *Anweisung zum Violinspielen*, Leipzig 1797, S. 106.

[26] Ignaz Ferdinand Katjetan Arnold: *Der angehende Musikdirektor; oder die Kunst ein Orchester zu bilden, in Ordnung zu halten, und überhaupt allen Forderungen eines guten Musikdirektors Genüge zu leisten*, Erfurt 1806, S. 214–215.

1.4 Wagners Zeitgenossen

Das Generalbasszeitalter war mit den Klassikern endgültig zu Ende gegangen. Schon Wolfgang Amadé Mozart brauchte das Cembalo mehrheitlich nur noch für die Rezitative seiner Opern und Ludwig van Beethoven konnte in seinen Werken ganz darauf verzichten. Die Kompositionen wurden zunehmend für ganz spezifische Instrumente geschrieben und das Cembalo als klangfüllendes Harmonieinstrument wurde dementsprechend überflüssig. Folglich konnten jene Dirigenten, die bis anhin vom Cembalo aus ihre Orchester und Sänger leiteten, ihre Funktion nicht mehr vom Instrument aus ausüben. Die vornehmlich französische Art des Taktstockdirigierens kam zusehends in Mode.[27] Im deutschsprachigen Raum dauerte diese Umstellung eine Weile. Die Dirigenten Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) in Berlin, Ignaz Franz Mosel (1818–1844) in Wien, Carl Maria von Weber (1786–1826) in Dresden, Gasparo Spontini (1774–1851) in Berlin und Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) in Leipzig waren die prominenten Vertreter, die die „neue Art" des Dirigierens praktizierten. Nicht immer gelang die Umstellung auf Anhieb und ohne Wiederstände aus den Orchestern und von den Kollegen. Louis Spohr (1784–1859) kam 1819 als Gast nach London und brauchte einige Überzeugungsarbeit, bis er schlussendlich das Orchester, das bis dahin nur die Direktion von Cembalo aus kannte, mit seinem „Taktierstäbchen" führen durfte.[28] Er war es auch, der als erster nachweislich Studierziffern in die Orchesterstimmen eintragen liess, um die Probenarbeit effizienter zu gestalten.[29] Ein didaktisches Hilfsmittel, dessen sich später auch Wagner bediente.

Der Musiktheoretiker Gottfried Weber (1779–1839) schrieb 1807 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, dass er kein anderes „Instrument" zur Leitung eines Orchesters zulassen wolle, als den Taktierstab. Man nehme

„einen Mann an die Spitze, welcher mit keiner Instrumental-Partie beschäftigt, sich ungetheilt der Sorge für das Ganze widmen kann; welcher blos taktiere – wohl gemerkt, nie hörbar, durch lautes Hämmern der Niederschläge auf das Pult, sondern immer nur sichtbar; dahingegen aber auch durch grosse, weit und leicht jedem Einzelnen sichtbare Bewegungen, durch Bewegungen, welche genau und unverbrüchlich die Takttheile, so wie sie vorgeschrieben sind, angeben und zwar unausgesetzt angeben, nicht erst dann, wenn eine Unordnung sich zeigt."[30]

Auch wenn damals die meisten Dirigenten noch selbst Instrumentalisten und/oder Komponisten waren, zeigt sich in ihren Biografien deutlich, dass sich das Dirigieren zu einer eigenständigen Tätigkeit entwickelte, die sich mehr und mehr vom Organisatorischen zum Gestaltenden wandelte.

---

[27] Schünemann 1913, S. 135–136.
[28] Vgl.: Louis Spohr: *Louis Spohr's Selbstbiographie*, Cassel und Göttingen 1861, Band 2, S. 87.
[29] Vgl.: Friedrich Herzfeld: *Magie des Taktstocks*, Berlin 1953, S. 44.
[30] Allgemeine Musikalische Zeitung, 9. Jahrgang 1807, Sp. 805–806.

Die Emanzipation des Dirigenten soll exemplarisch an Wagners Zeitgenossen dargestellt werden und gleichzeitig aufzeigen, welchen Einfluss dieses Umfeld auf Wagner haben konnte. Es handelt sich bei den ausgesuchten Dirigenten um eine nicht erschöpfende Auswahl von Musikern, die in einem bestimmten Bezug zu Wagner standen.

1.4.1 Gaspare Spontini (1774–1851)

Gaspare Spontini führte offenbar eine souveräne Herrschaft über seine Orchester. Friedrich Herzfeld (1897–1967), Kapellmeister und Musikkritiker, beschreibt Spontini: „Es gibt nur den Willen Spontinis. Welche Ironie liegt in der Tatsache, dass ein aus Paris kommender Italiener den preussischen Drill in die Orchesterkultur einführt!“[31] 1820 wurde Spontini an die Berliner Oper gerufen und dirigierte, entgegen den vorherigen Abmachungen, gleich selbst und zwar mit Stab. Wagner begegnete Spontini 1836 in Berlin, als dieser seine Oper *Fernand Cortez* dirigierte. Wagner erinnert sich: „Nun entsann ich mich allerdings der merkwürdigen Präzision und fast erschreckenden Wirkung, mit welcher ähnliche Evolutionen in der Aufführung des ‚Ferdinand Cortez‘, welche in früheren Jahren in Berlin so vielen Eindruck auf mich gemacht hatte, […]“[32], so Wagner im Rückblick. Spontini habe seinen künstlerischen Werdegang, auch als Komponist, nachhaltig geprägt, so Wagner weiter:

„Ich gewann eine neue Ansicht von der eigentümlichen Würde grosser theatralischer Vorstellungen, welche in allen ihren Teilen durch scharfe Rhythmik zu einem eigentümlichen, unvergleichlichen Kunstgenre sich steigern konnten. Dieser sehr deutliche Eindruck lebte drastisch in mir fort und hat mich bei der Konzeption meines ‚Rienzi‘ namentlich geleitet, so dass in künstlerischer Beziehung Berlin seine Spuren in meinen Entwicklungsgang eingrub.“[33]

Wagner erinnerte sich weiter, dass Spontini mit seinem Blick alle in seinen Bann zog und an die Energie, mit der er auf eine oft ausschweifend scharfe Hervorhebung der rhythmischen Akzente drängte.[34] Auch andere Zeitgenossen waren von Spontinis Aufführungen beeindruckt, so zum Beispiel der Cellist Moriz Hanemann (1808–1884) der unter ihm spielte:

„Das Spontini’sche Piano, von der ganzen Masse ausgeführt, klang wie das Pianissimo eines Quartetts, und das Forte übertraf den stärksten Donner. Zwischen diesem Piano und diesem Forte bewegten sich Spontini’s unübertreffliche Crescendo’s und Decrescendo’s. - Auf Schatten und Licht verwandte Spontini die allergrösste Sorgfalt.“[35]

---

[31] Herzfeld 1953, S. 47.
[32] Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Volksausgabe), Leipzig 1911, Fünfter Band, S. 92.
[33] Richard Wagner: *Mein Leben*, Martin Gregor-Dellin (Hrsg.), München 1977, Erster Teil, S. 133.
[34] Vgl.: Wagner SSD 1911, Fünfter Band, S. 95–96.
[35] Moritz Hanemann: *Aus der Musikerwelt*, Berlin 1875, S. 90.

Dieser Schwelldynamik, als starkem Element des Interpretierens, wird später bei Wagner eine grosse Rolle zukommen. Inwieweit er dabei von Spontini direkt beeinflusst wurde, muss offen bleiben, denn er spricht primär von einem allgemeinen Gestus, den Spontini ausstrahlte und von rhythmischen Besonderheiten seines Dirigats.

Auch wenn Wagner mit Verehrung über Spontini schrieb und ihre Beziehung freundschaftlich anmutet, scheint aus zahlreichen Äusserungen Wagners hervorzugehen, dass Spontini einen eigenwilligen Charakter und einige sonderbare Gepflogenheiten hatte. Bei seiner musikalischen Arbeit hat er beide aber wohl gewinnbringend einzusetzen vermocht. Dirigiert hat Spontini mit einem massiven Marschallstab aus Ebenholz, den er in der Mitte mit der vollen Faust gefasst hat und eher zum Kommandieren, als zum Dirigieren verwendete.[36]

Kritische Stimmen werfen Spontini vor, sein Erfolg beruhe primär auf langer Probezeit und dem Fakt, dass er fast ausschliesslich eigene Werke aufführte.[37] Felix Mendelssohn scheint von der Art, wie Spontini Beethovens Siebte Symphonie dirigierte, keineswegs beeindruckt gewesen zu sein. Er schreibt an seinen Dirigenten-Kollegen Ferdinand Hiller (1811–1885):

„Gleich den tag darauf gaben sie eine sogenannte Gedächtnisfeier für Beethoven und spielten die A-dur-Symphonie so niederträchtig, dass ich meiner kleinen Stadt und meinen kleinen Mitteln schon vieles abbat, denn da war eine Rohheit, eine Frechheit der Execution, wie ich sie nirgend [sic] jemals gehört, und die ich nur mit dem ganzen preussischen Beamtenwesen erklären kann, das zur Musik passt, wie eine Zwangsjacke einem Menschen."[38]

Harald Schonberg fasst weiter zusammen: „Spontinis Möglichkeiten als Dirigent mögen begrenzt gewesen sein, sein Repertoire eher klein und weniger auf die expressiven als auf die äusserlichen Aspekte der Musik gerichtet, mehr auf technischen und orchestralen Schliff als auf Struktur und Inhalte."[39] Doch bleibt Spontinis Einfluss auf Wagner wie auch auf Mendelssohn und Hector Berlioz von zentraler Bedeutung für deren musikalische Entwicklung. Berlioz nennt Spontini sogar den eigentlichen Erfinder des weit angelegten *crescendos*.[40] Wagners Verehrung zeigt sich unter anderem daran, dass er sofort nach Erhalt von Spontinis Todesmeldung für ihn in der *Eidgenössischen Zeitung* einen Nachruf verfasste,[41] und ihm im Aufsatz *Erinnerungen an Spontini* von 1872 huldigte.[42]

---

[36] Vgl.: Wagner SSD 1911, Fünfter Band, S. 91.
[37] Vgl.: Harold Schonberg: *Die grossen Dirigenten*, Zürich 1967, S. 127.
[38] Felix Mendelssohn-Bartholdy, in: Ernst Wolff: *Meister-Briefe*, Berlin 1907, S. 140–141.
[39] Schonberg 1967, S. 87.
[40] Hector Berlioz: *Abendunterhaltungen im Orchester*, Leipzig 1903–1909, Band 8, S. 195 und 217.
[41] Wagner SSD 1911, Fünfter Band, S. 88.
[42] Ebd., S. 86.

1.4.2 Carl Maria von Weber (1786–1826)

Als Carl Maria von Weber 1826 starb, war Wagner dreizehn Jahre alt. Persönliche Begegnungen in Dresden beschränkten sich auf die seltenen Besuche Webers im Hause Wagner. Es war vor allem die Musik Webers, die Wagner gut kannte und mochte. [43] Nebst den Ouvertüren, war Webers *Lützow's wilde Jagd* das erste Musikstück, von dem Wagner behauptete, es in seiner Kindheit abgeschrieben zu haben.[44]

Weber war ein Pionier des Taktstock-Dirigierens. In Dresden tauschte er das bis anhin zur Direktion gehörende Klavier mit einem Notenpult und dirigierte mit einer Papierrolle aus Notenblättern, später mit Stäbchen. Neben diesen sichtbaren Neuerungen sah Weber für seine Interpretationen die Modifikation des Tempos eines Musikstücks als entscheidend an. Webers posthum veröffentlichte Anweisungen zur Aufführung seiner Oper *Euryanthe* beschreiben den flexiblen Umgang mit dem Tempo:

„Der Takt (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. […] Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppens zu verhindern. Es gibt kein Presto, das nicht eben so im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangte, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen. […] Das Vorwärtsgehen im Tempo, eben so wie das Zurückhalten, beide dürfen nie das Gefühl des Rückenden, Stossweisen oder Gewaltsamen erzeugen. Es kann also in musikalisch-poetischer Bedeutung nur perioden- und phrasenweise geschehen, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks."[45]

Diese Anweisung zur flexiblen Gestaltung des Tempos liest sich wie Auszüge aus Wagners Schriften. Auch der Musikologe José Bowen (*1962) bezieht sich auf Webers „Anleitung" und findet Parallelen zu Wagners Interpretationspraxis:

„Weber was also the first conductor to articulate for the conductor a role beyond keeping the band together. When asked about tempos in his opera Euryanthe, Weber outlined the relationship between tempo and inner feeling that would become the core of Wagner's theory a generation later. […] As did Wagner, Weber insisted that interpretation and tempo shifts be subtle and that the conductor, as time-keeper, had an even more important role to to play; not only was the conductor to keep everyone together, but to make music express emotion by gently manipulating the tempo."[46]

---

[43] Wagner/Gregor-Dellin ML 1977, Erster Teil, S. 35.

[44] Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, Martin Gregor-Dellin (Hrsg.), München 1977, Zweiter Band, S. 33.

[45] Felix Mendelssohn-Bartholdy, in: Friedrich Wilhelm Jähns*: Tempobezeichnungen zur Oper Euryante, gegeben von C. M. von Weber. Nebst dazugehörigem Aufsatze von ebendemselben*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, Nr. 8, Februar 1848, S. 127.

[46] José Antonio Bowen: *The rise of conducting,* in: José Antonio Bowen (Hrsg.): The Cambridge Companion to Conducting, Cambridge 2003, S. 103.

Webers Probenarbeit wird in verschiedenen Quellen als genau und unerbittlich streng beschrieben.[47] Er hatte klare Interpretationsvorstellungen und setzte sie penibel um. Erstaunlich scheint, dass Weber bei Aufführungen, so der Musikwissenschaftler Norbert Heinel (*1951), einer Praxis seiner Zeit folgend, nur die Anfangstakte eines Stücks schlug und anschliessend nur bei Bedarf eingriff.[48] Robert Schumann (1810–1856) schlägt in seinem Artikel *Vom Dirigiren und insbesondere von der Manie des Dirigirens* die gleiche Praxis vor.[49] Schonberg sieht in dieser Vorgehensweise den Beweis für Webers „gehörige" Probenarbeit, die das Dirigat bei der Aufführung überflüssig machte.[50] Bowen identifiziert diese Aussage und kann sie Berlioz' Schrift *Mémoires* von 1865 zuschreiben. Ob dieser Weber je hat dirigieren sehen, muss offen bleiben, darf aber bezweifelt werden:

„Weber l'avait tellement exercé qu'il lui arrivait quelquefois, dans l'allegero de l'ouverture du Freyschütz, d'indiquer le mouvement des quatre premières mesures, laissant ensuite l'orchestre marcher tout seul jusqu'aux points d'orgue de la fin. Les musiciens doivent être fiers, qui voient en pareille occasion leur chef se croiser ainsi les bars."[51]

Schonberg sieht in Weber ein unmittelbares Vorbild für Wagner. „Man kann sich vorstellen, dass er [Wagner] viele von Webers Ideen aufgriff, ohne, wie das seine Art war, die originale Quelle anzugeben."[52] Schon als Neunjähriger, erinnert sich Wagner, sei er von Weber beeindruckt gewesen: „Nichts gefiel mir so wie der ‚Freischütz': ich sah Weber oft vor unserm Hause vorbeigehen, wenn er aus den Proben kam; stets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu."[53] Auch wenn diese Aussage wohl mehr über Wagner als verklärenden Erwachsenen aussagt und durchaus erfunden sein könnte, zeigt sie Wagners Verehrung gegenüber Weber. Cosima zitiert ihren Mann in einem Tagebucheintrag vom 11. Dezember 1878:

„Er hat mir offenbart, was so Blasinstrumente sind, z.B. der Eintritt einer Klarinette, wie der wirken kann. Das möchte ich wohl, dass einer mich beobachtet hätte, wie ich als Kind im alten kleinen Theater der Aufführung des ‚Freischütz' unter Weber's Leitung beiwohnte. Es ist ein guter Segen, so in der Kindheit den Eindruck eines auserwählten Wesens gehabt zu haben."[54]

---

[47] Vgl.: Schonberg 1967, S. 279.
[48] Vgl.: Norbert Heinel: *Wagner als Dirigent*, Wien 2006, S. 371.
[49] Robert Schumann: *Vom Dirigiren und insbesondere von der Manie des Dirigirens*, in: Neue Zeitschrift für Musik, 4/31, 15. April 1836, S. 129–130.
[50] Vgl.: Schonberg 1967, S. 82.
[51] Hector Berlioz: *Mémoires*, Paris 1865, S. 276–277.
[52] Schonberg 1967, S. 83.
[53] Wagner SSD 1911, Erster Band, S. 4–5.
[54] Cosima Wagner/Gregor-Dellin 1977, Zweiter Band, S. 255.

Die Frage stellt sich, ob ein durchschnittlich begabter neunjähriger Instrumentalist, der Wagner war, nach nur einer Begegnung mit dem *Freischütz* so detaillierte musikalische Beobachtungen wiedergeben und diese einen wegweisenden Eindruck hinterlassen konnten. Wagners Erinnerungen, wie sie im Tagebuch von Cosima vom 2. Oktober 1870 wiedergegeben werden, können als verklärten Blick und Idealisierung seines Lebenslaufs interpretiert werden: „Abends die Euryanthe-Ouvertüre, wobei R. uns seinen Jugend-Eindruck davon erzählt; wie die Geigen-Begleitung auf der G-Saite unter Weber's Leitung geklungen und ihn als Kind dämonisch fasziniert hätte."[55] Weber wird auch als Vorbild für Wagners erste grössere Kompositionsversuche angeführt: „Ich komponirte in diesem Jahre [1833] eine dreiaktige romantische Oper: *Die Feen*, zu der ich mir den Text nach Gozzi's: ‚Die Frau als Schlange' selbst gemacht hatte. Beethoven und Weber waren meine Vorbilder."[56] Auch diese Aussage wird relativiert, wenn an anderer Stelle Mozarts *Jupiter-Sinfonie* als Inspirationsquelle für die ersten sinfonischen Kompositionsversuche genannt wird.[57] Dessen ungeachtet finden sich in Wagners Schriften viele positive Erwähnungen von Weber. Ein Beispiel aus seiner Schrift *Zukunftsmusik*: „Diese Zugeständnisse, die mein erstes, geliebtes Vorbild, Weber, dem Opernpublikum noch machen zu müssen glaubte, […]."[58] Cosima notiert in ihr Tagebuch zahlreiche Begebenheiten, bei denen Wagner sich, auch nach Webers Tod, an diesen schwärmerisch erinnert. Am 11. Dezember 1878 schrieb sie „Darauf spielt er noch einmal die *Trauer-Musik* für Weber, spricht von dem Eindruck von Weber auf ihn, ‚das ist mein Erzeuger gewesen, der hat mir die Schwärmerei für Musik eingegeben'."[59] Auffällig scheint, dass Wagner mit Lob und bewundernden Äusserungen bezüglich Weber nicht gegeizt hat. Jedoch beziehen sich alle auf den Komponisten, Instrumentierer oder Menschen. Nirgends findet sich eine direkte, wertende Aussage Wagners über den Dirigenten Weber. Dass dieser Wagners Dirigat nachhaltig beeindruckt haben muss, liest sich nur zwischen den Zeilen. Der spekulative Schluss liesse sich ziehen, dass Wagner in seinen Äusserungen über Weber bewusst den Aspekt des Dirigierens ausklammerte, um von der von Weber mit Erfolg eingeführten Interpretations-Praxis abzulenken und sie als die eigene erscheinen zu lassen. Denn noch Schünemann schreibt symptomatisch chronologisch verkehrt: „Als Dirigent war Weber ein Kapellmeister im Wagnerschen Sinne."[60]

[55] Cosima Wagner/Gregor-Dellin 1977, Erster Band, S. 294.
[56] Wagner SSD 1911, Erster Band, S. 9.
[57] Vgl.: Ebd., S. 8.
[58] Wagner SSD 1911, Siebter Band, S. 135.
[59] Cosima Wagner/Gregor-Dellin 1977, Zweiter Band, S. 255.
[60] Schünemann 1913, S. 282.

1.4.3 Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847)

Mendelssohn darf zu den ersten Erneuerern einer wegweisenden Probenpädagogik gezählt und als interpretierender Dirigent in Oper und Konzert bezeichnet werden. Vor allem verdiente sich Mendelssohn die Anerkennung der Orchestermusiker und zwar, im Gegensatz zu Gaspare Spontini oder Michele Costa, mit Höflichkeit und Umgänglichkeit.[61] Nicht zuletzt wegen diesen Eigenschaften gelang dem jungen Dirigenten später auch in England der Durchbruch, wo er 1829 zum ersten Mal mit dem Stab dirigierte, dem mit weissem Leder überzogenen „Fischbeinstöckchen".[62] Wie Weber, dirigierte auch Mendelssohn nicht ein ganzes Werk hindurch, sondern er liess das Orchester über weite Strecken alleine spielen. Der Schauspieler Eduard Devrient (1801–1877) beschreibt die Eigenheiten seines Freundes Mendelssohn beim Dirigieren zu Beginn von dessen Karriere:

„Die feine und anspruchslose Weise, in welcher er durch Miene, Kopf- und Handbewegungen an die verabredeten Schattierungen des Vortrags erinnerte und ihn so mit leiser Gewalt beherrschte, die gelassene Sicherheit, mit welcher er bei Generalproben und Aufführungen, sobald grosse Stücke von gleichmässiger Bewegung ganz im Zuge waren, kaum merklich nickend… den Taktstock sinken liess und mit der verklärten Miene zuhörte, die ihm beim Musizieren seltsam verschönte, gelegentlich mir mit den Augen zuwinkend, bis er wieder vorausempfand, dass es nötig sei, den Taktstock zu gebrauchen – alles war so bewunderungs- als liebenswürdig."[63]

Mendelssohn war es, der 1843 das Konservatorium in Leipzig geründete. Wagner lobt zwar im *Bericht an seine Majestät* den grundsätzlichen Nutzen dieser Institution, war allerdings auch der Meinung, dass die Absolventen eine rein oberflächliche Gelehrtheit vermittelt bekämen und dass für das Verstehen von Musik und ihr Dirigat mehr nötig sei, als der Durchlauf einer Akademie.[64] Wagner versuchte die Errungenschaften Mendelssohns zu marginalisieren, indem er sie den Innovationen Weber zuschrieb. Er schreibt über die neue Dirigentengeneration:

„Ich glaube, dass diese Leute manchen guten Einfluss auf unsere Orchester ausgeübt haben: gewiss ist viel Rohes und Tölpelhaftes hier verschwunden, und manches Detail im eleganten Vortrage seitdem besser beachtet und ausgebildet worden. Ihnen war das neuere Orchester bereits viel geläufiger, denn in vieler Beziehung verdankte dieses ihrem Meister Mendelssohn eine besonders zarte und feinsinnige Ausbildung auf dem Wege, welchen bis dahin Weber's herrlicher Genius zuerst neu erfinderisch betreten hatte."[65]

---

[61] Vgl.: Schonberg, S. 110.
[62] D. Kern Holoman: *Berlioz als Dirigent*, in: Reidemeister 2000, S. 105.
[63] Eduard Devrient: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, Bremen 2013, S. 64.
[64] Vgl.: Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 125.
[65] Ebd., S. 266.

Untersucht man den Wortlaut der Passage genauer, fallen Topoi auf, die Wagner in Hinblick auf seine antisemitische Haltung nicht zufällig gewählt haben dürfte. Die ironische Überhöhung „Meister Mendelssohn", die nicht näher erklärte „elegante Bildung", die auf Mendelssohns Erscheinung zurückzuführen ist und „der gute Ton", die die neuen Dirigenten anschlagen würden und „zu welchem sie ausserdem durch ihre etwas befangene Stimmung unserem ganzen deutsch-zöpfischen Gesellschaftswesen gegenüber sich angehalten fühlten", zeugen von Wagners tendenziöser Haltung. [66]

Mendelssohn war als Dirigent und mit der Gründung einer Musikhochschule erfolgreich. Es darf angenommen werden, dass Wagner darauf mit Neid geblickt haben könnte. Somit dürften nicht nur antisemitische Gründe für Wagners Antipathie ausschlaggebend gewesen sein. Ihr Verhältnis muss grundsätzlich als ambivalent bezeichnet werden. Tritt Wagner gegenüber Mendelsohn als dem Leiter der Gewandhauskonzerte als Bittsteller auf, so wie im Brief vom November 1842, so lautet seine Signatur „Ihr glühendster Verehrer Richard Wagner".[67] Die Zusammenkünfte, bei denen laut Cosimas Tagebucheintragungen zusammen gegessen oder musiziert wurde, werden nicht näher beschrieben und sind schwer beurteilbar. Eine Begebenheit aus dem Jahr 1836 überschattete aber die Beziehung nachhaltig. Wagner überreichte Mendelssohn seine *C-Dur-Sinfonie* als Geschenk. Doch Mendelssohn führte das Werk nie auf, ja noch schlimmer, er scheint das Geschenk, laut Wagner, verloren zu haben.

Wagner missfielen zusehends Mendelssohns schnelle Tempi, für die dieser offensichtlich bekannt war.[68] Wagner kritisiert:

„Persönlich äusserte er [Mendelssohn] mir einige Male im Betreff des Dirigirens, dass das zu langsame Tempo am meisten schade, und er dagegen immer empfehle, etwas lieber zu schnell zu nehmen; ein wahrhaft guter Vortrag sei doch zu jeder Zeit etwas Seltenes; man könne aber darüber täuschen, wenn man nur mache, dass nicht viel davon bemerkt werde, und diess geschehe am besten dadurch, dass man sich nicht lange dabei aufhalte, sondern rasch darüber hinwegginge. Die eigentlichen Schüler Mendelssohn's müssen von dem Meister hierüber noch Mehreres und Genaueres vernommen haben; denn eine zufällig eben nur gegen mich geäusserte Ansicht kann es nicht gewesen sein, da ich des Weiteren Gelegenheit hatte, die Folgen, wie endlich auch die Gründe jener Maxime kennen zu lernen."[69]

Wenn Wagner über sein Dirigat mit der *Philharmonic Society* in London von 1855 spricht, schwingt ebenfalls die Kritik an Mendelssohns Vortragsweise mit:

---

[66] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 266.
[67] Ebd., Zweiter Band, S. 179.
[68] Schünemann 1913, S. 290.
[69] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 276–277.

„Da in diesen Konzerten ungemein viel Instrumentalmusik verbraucht, für jede Aufführung aber nur eine Repetitionsprobe verwendet wird, war ich selbst genöthigt, öfter das Orchester eben nur seiner Tradition folgen zu lassen, und lernte hierbei eine Vortragsweise kennen, die mich allerdings sehr lebhaft an Mendelssohn's gegen mich gethane Äusserungen hierüber gemahnte. Das floss denn wie das Wasser aus einem Stadtbrunnen; an ein Aufhalten war gar nicht zu denken, und jedes Allegro endete als unläugbares Presto. Die Mühe, hiergegen einzuschreiten, war peinlich genug; denn erst beim richtigen und wohlmodifizirten Tempo deckten sich nun die unter dem allgemeinen Wasserfluss verborgenen anderweitigen Schäden des Vortrages auf. Das Orchester spielte nämlich nie anders als ‚mezzoforte'; es kam zu keinem wirklichen forte, wie zu keinem wirklichen piano."[70]

Schünemann gibt dazu zu bedenken, dass Wagner Mendelssohn nur in einer einzigen Probe gehört habe, was für ein Gesamturteil sicherlich nicht ausreichen könne.[71] Weiter stellt sich die Frage, ob das Orchester in London wirklich alle Tempi und Details Jahre hindurch konserviert hatte, denn Mendelssohn stand lediglich fünf Mal vor dem Orchester und war bei Wagners Arbeit in London bereits seit acht Jahren tot.

Eine weitere Gegebenheit, die eine ideologische Distanz zu Mendelssohn illustrieren soll, findet sich in einem Brief Wagners aus Zürich von 1852 an den Musikkritiker Theodor Uhlig (1822–1853) mit dem Titel *Zum Vortrag Beethovens*. Darin beschreibt Wagner eine Aufführung der Achten Sinfonie von Beethoven durch Carl Gottlieb Reissiger (1798–1859). Während Mendelssohn das Menuett-Tempo beklatschte, glaubte Wagner „in einen wahren Abgrund von Oberflächlichkeit zu blicken."[72] Für Wagner bezeugen Mendelssohns gewählte Tempi dessen generelles Unverständnis für die Musik:

„Mendelssohn's grobe Fehler in der Auffassung der Tempi bezeugen deutlich seine eigentliche Unwissenheit von dem Inhalte der Tonstücke: jeder wird das verstehen, der z.B. sein Tempo zum ersten Satze der 9. Symphonie hörte, das er so schnell nahm, dass der ganze Satz geradeswegs zum Gegenteil dessen wurde, was er eigentlich ist. Hier erschien er mir plötzlich als der allergemeinste Musikmacher, und genau erkannte ich hieran den Grund davon, dass er selbst nichts anderes schaffen konnte, als er schuf."[73]

Schonberg sieht in Wagners Kritik gar eine Verunglimpfung, da dieser „notorisch unfähig" gewesen sei, „irgendeinen anderen als den eigenen Standpunkt anzuerkennen."[74] Denn, so Schonberg weiter, Mendelssohn habe durchaus das Lob anderer Zeitgenossen genossen. Und dass gerade Hans von Bülow, von Mendelssohns „elastischer Feinfühligkeit, magnetischer Eloquenz

[70] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 277.
[71] Vgl.: Schünemann 1913, S. 293.
[72] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 281.
[73] Ebd., Sechzehnter Band, S. 83.
[74] Vgl.: Schonberg 1967, S. 112.

seiner Zeitsprache“[75] geschwärmt habe, spräche für sich. Im gleichen Abschnitt führt Schonberg Joseph Joachim (1831–1907) an, der Mendelssohn eine unnachahmliche Freiheit des Rhythmus attestiert haben soll.

Sind die musikbezogenen kritischen Äusserungen Wagners teilweise noch entschuldbar, so fällt es schwer, seine Aussagen über die Person Mendelssohn ohne den Aspekt des Antisemitismus zu lesen. Cosimas Tagebucheintrag vom 3. Januar 1879 enthält Beispiele dazu:

„Er [Wagner] entsinnt sich dann der Persönlichkeit Mendelssohn’s, ihm sei es gegangen wie den Affen, welche in der Jugend so begabt seien, dann mit wachsender Kraft dumm würden, ‚ich habe ihn (M.) nach seiner Verheiratung gesehen, da sah er so feist, so unangenehm aus - - ein schlechter Kerl!‘“[76]

Da der Aspekt des Antisemitismus schon mehrfach aufgegriffen wurde und hier nicht näher erläutert werden kann, sei auf den Aufsatz *Wagner und Mendelssohn* von John Deathridge (*1944) hingewiesen. Deathridge zeigt darin auf bemerkenswerte Weise auf, dass Wagners Meinung nach wie vor auch die heutige Sicht auf Mendelssohn und seine Musik prägt, zwar mittlerweile „meistens“ ohne direkten antisemitischen Ballast, was aber verdeckt in keiner Weise unproblematischer sei und auf eine genauere Untersuchung warte.[77] Festgehalten werden kann, dass die Weiterentwicklung des Dirigierens zwischen 1830–1847 von Mendelssohn nachhaltig geprägt wurde und wohl auch Wagner die Dirigierpraxis Mendelssohns aufmerksam verfolgte.

1.4.4 François-Antoine Habeneck (1781–1849)

François-Antoine Habenecks Karriere ist auf seinem guten Geigenspiel gegründet. In Paris hatte er verschiedene Stellungen in Orchestern inne und unterrichtete am *Conservatoire*. Habeneck leitete dort die Konzertreihen und dirigierte aus seiner Geigen-Stimme als Konzertmeister mit dem Geigenbogen. Auf der Geige spielte er vor, wie er die Musik interpretiert haben wollte. Seine noch erhaltenen Geigenstimmen enthalten rot markierte Stellen, die es ihm ermöglichten, Instrumental- oder Gesangseinsätze anzuzeigen.[78] Habeneck pflegte einen freien Umgang mit Beethovens Werk und scheute sich nicht, als einer der ersten Instrumentations-Retuschen vorzunehmen. Besonders seine Arbeit mit dem grossbesetzen Orchester des *Conservatoires*, dessen Konzerte unter dem Verein *Société des concerts du Conservatoire* organisiert wurden, stiessen auf grosse internationale Beachtung bei den Zeitgenossen und riefen bei Mendelssohn sowie Wagner

[75] Vgl.: Schonberg 1967, S. 112.
[76] Cosima Wagner/Gregor-Dellin 1977, Zweiter Band, S. 283.
[77] Vgl.: John Deathridge: *Wagner und Mendelssohn*, in: Jim Samson, Zon Bennett (Hrsg.): Nineteenth-Century Music, Aldershot 2002, S. 60–72.
[78] Vgl.: Schünemann 1913, S. 319.

Bewunderung hervor.[79] Der Erfolg war Resultat einer qualitativ und quantitativ intensiven Probenarbeit und der individuellen Vorbereitung aller Ausführenden. Herzfeld paraphrasiert Wagner, wenn er in *Magie des Taktstocks* schreibt, dass Habeneck dem Orchester vor allem eines beibrachte, nämlich, dass jede Phrase aus dem Geist des Gesangs erfasst werden müsse.[80]
Wagner begegnete dem Franzosen in Paris, das 1840 nicht auf ihn gewartet hatte und ihn und seine Frau zwang, in ärmlichen Verhältnissen zu leben. Wagner hielt sich unter anderem mit dem Schreiben von Novellen über Wasser. Die eine mit dem Titel *Pilgerfahrt zu Beethoven* nimmt quasi ironisch vorweg, dass Wagner 1840 die Aufführung der Neunten Sinfonie von Beethoven mit dem Konservatoriums-Orchester unter Habeneck hören würde. Dieses Konzert beeindruckte Wagner nachhaltig und brachte ihm das Verständnis für den Komponisten Beethoven näher:

„Doch gewann ich bei einer dieser Proben unerwartet einen so bedeutenden Eindruck, dass ich ihm [Beethoven] eine wichtige Entscheidung für eine jetzt neu sich begründende Wendung meiner künstlerischen Entwicklung beimessen muss. Dies geschah durch meine Anhörung der 9. Symphonie Beethovens, welche ich nun von diesem berühmten Orchester mit dem Erfolge eines beispiellos andauernden Studiums in so vollendeter und ergreifender Weise vorgetragen hörte, dass wie mit einem Schlage das in meiner Jugendschwärmerei von mir geahnte Bild von diesem wunderbaren Werke, nachdem es mir durch die Hinrichtung desselben durch das Leipziger Orchester unter des biedren Pohlenz' [81] Leitung gänzlich verwischt worden war, nun sonnenhell wie mit den Händen greifbar vor mir stand. Wo ich früher nichts als mystische Konstellationen und klanglose Zaubergestalten vor mir gesehen hatte, strömte jetzt wie aus zahllosen Quellen der Strom einer nie versiegenden, das Herz mit namenloser Gewalt dahinreißenden Melodie entgegen.“[82]

Hier wurde Wagners Interesse an Beethoven geweckt und seine im Partiturstudium gewachsene Bewunderung hör- und erlebbar. Er war vom Orchester des *Conservatoires* begeistert und suchte Habenecks Nähe. Im Februar 1842 durfte Wagner seine Ouvertüre zu *Columbus*, da er gerade nichts Anderes zur Hand hatte, von Habenecks Orchester durchspielen lassen. Zwar kam es nicht zu einer öffentlichen Aufführung, aber „das sämtliche Orchester zeigte mir durch einen wiederholten und anhaltenden Applaus, dass es nicht unzufrieden war [...].“[83] Wagner führt Habenecks Erfolg mit der Beethoven-Sinfonie grösstenteils darauf zurück, dass die gesanglichen Linien in der Musik zu erkennen waren und so entsprechend das richtige Tempo gefunden wurde.

---

[79] Vgl.: José Antonio Bowen: *The Conductor and the Score*, Standford 1993, S. 263.
[80] Vgl.: Herzfeld 1953, S. 52.
[81] Christian August Pohlenz (1790–1843) war ein deutscher Komponist, Gesangslehrer und Organist. Er fungierte 1827–1835 als Musikdirektor der Gewandhauskonzerte.
[82] Wagner/Gregor-Dellin ML 1977, Erster Teil, S. 185.
[83] Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, Gertrud Strobel, Werner Wolf (Hrsg.), Leipzig 1967, Erster Band, S. 380.

Ob Wagner damals schon zu dieser Erkenntnis gelangte oder ob er sie erst bei der Niederschrift von *Über das Dirigieren* rekonstruierte, muss offen bleiben. Da heisst es:

„Der französische Musiker ist von der italienischen Schule, welcher er zunächst wesentlich angehört, insoweit vortrefflich beeinflusst, als die Musik für ihn nur durch den Gesang fasslich ist: ein Instrument gut spielen, heisst für ihn, auf demselben gut singen können. Und (wie ich dieses gleich voranstellte) jenes herrliche Orchester sang eben diese Symphonie. Um sie richtig ‚singen' zu können, musste aber auch überall das rechte Zeitmaass gefunden worden sein: und das war das Zweite, was sich mir bei dieser Gelegenheit einprägte. Der alte Habeneck hatte hierfür gewiss keine abstrakt-ästhetische Inspiration, er war ohne alle ‚Genialität': aber er fand das richtige Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiss sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen."[84]

Was sich auf den ersten Blick als Ausdruck der Bewunderung für Habeneck liest, zeigt bei genauerer Analyse Wagners unüberwindbare Eitelkeit, die es ihm nicht erlaubte, positive Aspekte zu erwähnen, ohne diese gleichzeitig zu marginalisieren oder sie neu zu kontextualisieren. Zum Beispiel sei „der Französische Musiker", also auch Habeneck, zwar gut in dem, was er mache, aber dafür könne er wenig, weil er an sich der Italienischen Schule angehöre und demnach den Gesang der Musik gewissermassen ohne eigenes Tun inhärent habe. Auch das in Absprachestellen von „Inspiration" und „Genialität" bei Habenecks Tempofindung zeigt deutlich, mit welchen rhetorischen Mitteln Wagner seinen Vorteil herausarbeitet. Neben diesen latenten Verkehrungen finden sich bei Wagner auch erweisbare Unstimmigkeiten. Martin Gregor-Dellin gibt zu bedenken, dass Wagners Erinnerungen nicht unkritisch betrachtet werden dürfen, denn: „die Aufführung der neunten Symphonie durch Habeneck [fand] erst im März 1840 statt und die Proben hat Wagner vermutlich zurückdatiert."[85] Festhalten lässt sich, dass Wagner sich mit Habenecks Praxis auseinandersetzte und dass davon ausgegangen werden kann, dass diese Auseinandersetzung auf Wagner prägend wirkte.

So gross sich die Bewunderung von Wagner und Mendelssohn für Habeneck wohl ausnehmen, so angespannt war dessen Verhältnis zu seinem Landsmann Hector Berlioz. Dieser bezichtigte Habeneck sogar, die Aufführung seines *Requiems* mit Absicht fast auseinanderfallen gelassen zu haben. Nur der beherzte Eingriff von Berlioz mitten im Konzert rettete angeblich die Aufführung.[86]

Dennoch scheint es, dass nicht nur Berlioz, sondern weitere Zeitgenossen, stärker von Habeneck beeinflusst wurden, als diese sich eingestanden haben würden.

---

[84] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 273–274.
[85] Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben – sein Werk – sein Jahrhundert*, München 1980, S. 146.
[86] Vgl.: Berlioz 1770, S. 207.

1.4.5 Hector Berlioz (1803–1869)

Die Beziehung zwischen Hector Berlioz und Wagner zeigt sich als ambivalent. Kurz zusammengefasst schien sich Berlioz nicht sonderlich für Wagner zu interessieren, während Wagner hin und her gerissen war zwischen Bewunderung und Abscheu, sowohl für Berlioz' Musik als auch für dessen Persönlichkeit.

„Berlioz zog mich trotz seiner abstossenden Natur bei Weitem mehr an: er unterscheidet sich himmelweit von seinen Pariser Kollegen, denn er macht seine Musik nicht für's Geld. Für die reine Kunst kann er aber auch nicht schreiben, ihm entgeht aller Schönheitssinn. Er steht in seiner Richtung völlig isolirt: an seiner Seite hat er nichts wie eine Schaar Anbeter, die, flach und ohne das geringste Urtheil, in ihm den Schöpfer eines nagelneuen Musik-Systems begrüssen und ihm den Kopf vollends verdreht machen; - alles Übrige weicht ihm aus wie einem Wahnsinnigen."[87]

Wagner hat Berlioz bei seinem ersten Besuch in Paris (1839–1842) flüchtig getroffen, in einer Zeit, „wo ich – gedemüthigt und von tiefem Ekel ergriffen – jeder Hoffnung, ja jedem Willen auf einen Pariser Erfolg entsagte."[88] Immer wieder kreuzten sich ihre Wege, aber jeder Annäherung folgte eine Distanzierung. Wagner sah den unüberwindbaren nationalistischen Graben zwischen dem Franzosen Berlioz und dem Deutschen Wagner, sowohl in der Sprache als auch in der musikalischen Ästhetik an sich. Wagner schrieb im September 1855 aus Zürich an seine Frau Minna:

„Morgen schreibe ich Berlioz: er soll mir seine Partituren schicken: mich wird er nie recht kennen lernen; die Unkenntniss der deutschen Sprache wehrt ihm diess; er wird mich imer nur in trügerischen Umrissen sehen können. So will ich denn mein Vorrecht ehrlich gebrauchen, und ihn desto näher mir zuzuführen suchen."[89]

Berlioz hat seine Verehrung für die Dirigenten Christoph Willibald Gluck (1714–1787), Carl Maria von Weber und Gaspare Spontini verschiedentlich zum Ausdruck gebracht. Auch Felix Mendelssohn hat er mit dem oft erwähnten Tausch des Dirigier-Stabs von 1843 in Leipzig seine Achtung entgegengebracht. Mendelssohn konnte jedoch mit dem „etwas furchterregenden ‚Lindenknüppel'" von Berlioz nicht viel anfangen.[90]

Berlioz leistete einen Beitrag zur Wiederentdeckung älterer Musik, so zum Beispiel von Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525–1594), Giovanni Carlo Clari (1677–1754), Georg Freidrich Händel (1685–1759) und Johann Adolph Hasse (1699–1783). Obschon Berlioz, mit einer

[87] Wagner SSD 1911, Erster Band, S. 15.
[88] Ebd., Vierter Band, S. 338.
[89] Wagner/Strobel SB 1967, Siebter Band, S. 270.
[90] Dallas Kern Holoman: *Berlioz als Dirigent*, in: Reidemeister 2000, S. 105.

Ausnahme seine eigenen Opern nicht selbst dirigierte, hat er vor allem seine eigenen Orchesterwerke zur Aufführung gebracht. Folgendes Zitat mag beantworten, warum er seine Werke ungern in andere Hände gab: „Pauvres compositeurs! Sachez vous conduire, et vous bien conduire! (avec ou sans calembour) car le plus dangereux de vos interprètes, c'est le chef d'orchestre, ne l'oubliez pas."[91] Von Kollegen oft missverstanden, plädiert hier Berlioz dafür, seine Werke selbst einzustudieren und auch die Konzerte selbst zu leiten, da die Dirigenten schlechte Übersetzer der Komponisten seien.

Eine Parallele zu Wagner ist darin zu erkennen, dass dieser dafür plädiert, der Dirigent müsse die Ideen des Komponisten vermitteln und nicht primär die geschriebenen Noten richtig spielen. Während jedoch Berlioz in seinen Werken klare Angaben zum Tempo macht, entzieht sich Wagner dieser Verantwortung bewusst und verweist auf das „Melos" und den guten Geschmack zur Findung des richtigen Tempos in seiner Musik. Berlioz ging es, und so äusserte er sich auch in seiner *Instrumentationslehre*,[92] um das Endresultat einer Aufführung, gegenüber dem alle Individualität der Orchesterspieler zurückgestellt werden müsste.[93]

Die von Berlioz gemachten Beobachtungen und die davon abgeleiteten Anregungen in seiner Schrift über Instrumentation und Dirigieren gelten noch heute als Grundlage jeder Direktionsanleitung und seine *Instrumentationslehre* galt kurz nach seiner Veröffentlichung als wichtigstes Lehrwerk seiner Zeit. Die Schrift ist klar und nüchtern. Sie ist praxisorientiert und gibt konkrete Hinweise zu technischen Aspekten des musikalischen Leitens. So sind nebst verbalen Anweisungen auch Skizzen von Schlagbildern zu finden. Wagners Schrift *Über das Dirigieren*, die emotional, polemisch und metaphorisch verfasst ist und, von wenigen Notenbeispielen abgesehen, ohne Abbildungen auskommt, kann als Kontrast zu Berlioz' Publikation gesehen werden.[94]

Auch wenn nicht alle Ideen gänzlich neu waren, vermochte Berlioz seine Anschauungen durch seine rege Reisetätigkeit weitreichend zu propagieren. Diese Reisetätigkeit der Komponisten und zunehmend auch der Dirigenten macht es schwer, gewisse Neuerungen in der Orchesterleitung oder etwaige Traditionen sicher zuordnen zu können. Schünemann zeigt am Beispiel Beethovens, dass es wohl nicht, wie dieser selbst behauptete, Wagner war, der diesen Komponisten als vermeintlich ersten „richtig" verstand:

---

[91] Berlioz 1865, S. 280.
[92] Hector Berlioz: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, Paris 1855.
[93] Vgl.: Schünemann 1913, S. 327.
[94] Vgl.: Heinel 2006, S. 386.

„Ich finde aber in Berlioz' Beethoven-Analysen folgenden Satz: ‚Eine Menuett [8. Sinfonie], im Zuschnitt und Zeitmass der Haydnschen, ersetzt hier das Scherzo mit raschem Dreivierteltakt.' Daraus geht hervor, dass Wagner nicht der erste war, der dem Satz zu seinem rechten Zeitmass verhalf. Ob Berlioz in seiner Anschauung auf Habenecks Direktion zurückgeht, die auch Mendelssohn gehört hat, ist schwer zu entscheiden."[95]

Der Dirigent Anton Seidl (1850–1898) beschreibt in den *Bayreuther Blättern* von 1900 Berlioz' Dirigat: „Bald war er hoch oben in der Luft, bald wieder unter dem Pult, bald drohte er unheimlich dem grossen Trommler zu, bald wieder schmeichelte er dem Flötisten um den Bart, bald zog er die längsten Fäden aus den Violinisten, bald stiess er durch die Luft auf die Contrabässe los."[96] Der Musikwissenschaftler Dallas Kern Holoman (*1947) erwähnt ohne die Nennung der Verfasser weitere Berichte, worin Zeitzeugen sich darüber einig sind, „dass sein Schlag einfach und gleichmässig, sein Rhythmus gut und seine Ideen immer logisch waren. Das wenige, was wir von seinen Tempi wissen, lässt vermuten, dass sie der Zeit entsprechend massvoll waren."[97] Was jedoch massvoll bedeutet und wie sich dagegen Ausnahmen abheben konnten, erläutert er nicht. Berlioz selbst propagierte innerhalb eines fixen Rahmens eine Flexibilität bezüglich der Tempowahl. Der Dirigent solle nicht die mathematische Regelmässigkeit eines Metronoms nachahmen, dies hätte eine kalte Starrheit zur Folge.[98] Die Forderung nach Flexibilität im Metrum könnte durchaus mit Wagners Modifikation des Tempos verglichen werden.

Berlioz und Wagner dirigierten im Frühsommer 1855 zeitgleich in England. Wagner leitete die Konzerte der *Philharmonic Society* und Berlioz die der neugegründeten *New Philharmonic Society*. Für Berlioz war es bereits der fünfte Besuch in England. Zur Eröffnung des ersten Konzerts 1855 hatte Berlioz Mozarts g-Moll Sinfonie (KV 550) programmiert. Ob ein Zusammenhang zu den Mozart-Aufführungen Wagners in Zürich und London besteht (insbesondere der Sinfonien), bleibt offen, zumal die Dirigenten nur teilweise Einfluss auf ihre Programme nehmen konnten.

Während Wagner versuchte, von seinem wachsenden Erfolg als Komponist auch als Dirigent zu profitieren, identifizierte der Londoner Kritiker Henry Chorley (1808–1872), dass es sich bei Berlioz umgekehrt verhalte: „His [Berlioz'] great powers as an orchestral conductor had secured a certain attention for his instrumental compositions."[99] Wagner besuchte Berlioz' Konzert in London und schreibt davon wenig begeistert an seine Frau Minna:

---

[95] Schünemann 1913, S. 294.
[96] *Bayreuther Blätter*, Nr. 23, 1900, S. 306.
[97] Holoman 2000, S. 121.
[98] Vgl.: Berlioz 1855, S. 300.
[99] Henry F. Chorley: *Thirty Years' Musical Recollections*, Ernest Newman (Hrsg.), New York 1926, S. 264.

„Gestern besuchte mich Berlioz, der sich um das liebe Brod herumschlägt und wirklich übel daran ist: in Frankreich verdient er rein keinen Sou, und muss so in England und Deutschland durch Konzerte (die - wie ich weiss - ihm immer nur höchst wenig einbringen) sich ein dürftiges Leben zu fristen suchen. Hier ist er von der neuen Philharmonic für zwei Conzerte eingeladen. Er hat sich bereits mit der hiesigen Presse arrangiert, nachdem er im Anfang von ihr ebenfalls schrecklich heruntergerissen wurde. Ausser seiner Romeo- und Julie-Symph. dirigirte er auch eine Symph. von Mozart, die er so grässlich herunterspielen liess, dass ich bald auswuchs. Das ist aber englisch; so wollen sie's haben, und Berlioz, der eben nur noch nach Geld geht, weiss wie er es machen muss."[100]

Noch fünfzehn Jahre vorher hatte Wagner eine andere Meinung über Berlioz. Er attestierte dem jungen Komponisten, dass dieser seine Musik und seine Interpretationen nicht für Geld, sondern der Kunst wegen mache (vgl. Zitat von 1840 oben). Ob sich tatsächlich Berlioz entsprechend verändert oder ob bei Wagner ein Sinneswandel stattgefunden hatte, bietet Anlass zu Spekulationen. Er begegnete Berlioz jedenfalls mit Freundlichkeit, aber auch mit Mitleid. Es bleibt das Bild von zweien, die sich nicht finden konnten. Aus London schreibt Wagner am 26. Juni 1855 an Minna:

„Prägers, Sainton, Lüders, Klindworth und – Berlioz nebst Frau fuhren noch mit zu mir, und wir blieben bei einer Bowle Champagner – Punsch bis 3 Uhr des Morgens zusamen. – Berlioz habe ich endlich recht nahe kennen gelernt, und ich freue mich sagen zu können, dass wir eine herzliche Freundschaft geschlossen haben. Er ist doch ein liebenswürdiger – nur sehr unglücklicher Mensch."[101]

1.4.6 Franz Liszt (1811–1886)

Wagner war mit Franz Liszt durch verschiedene Bande verbunden. Er begegnete ihm in Paris (1841) und Berlin (1842). Früh trat Wagner als Bittsteller auf und erhoffte sich finanzielle Unterstützung. Ein Brief von 1842 sei als Beispiel angeführt:

„Mir geht es schlecht, u. wie ein Blitz kommt mir der Gedanke, dass Sie mir helfen könnten. […] Die Summe, um die es sich handelt, ist Fünftausend Thaler: nach Abzug des bereits daraus Gewonnenen u. mit Verzicht auf Honorar ist dies das in den Verlag meiner Opern verwendete Geld. - Können Sie das Geld schaffen? Haben Sie es, oder hat es Jemand, der es Ihnen zu Liebe hergebe? […] Ich würde wieder ein Mensch werden, ein Mensch, dem die Existenz möglich geworden ist, - ein Künstler, der nie in seinem Leben wieder nach einem Groschen Geld fragen, u. nur froh u. freudig arbeiten würde. Lieber Liszt, mit diesem Gelde kaufen Sie mich von der Sklaverei los! Dünke ich als Leibeigener Ihnen so viel werth?"[102]

[100] Wagner/Strobel SB 1967, Siebter Band, S. 225–226.
[101] Ebd., S. 233.
[102] Ebd., Zweiter Band, S. 601.

1844 konnte Wagner mit seinem *Rienzi* das Interesse Liszts wecken. Er überschätzte jedoch Liszts Liquidität, der dennoch versuchte, seine Beziehungen zu Gunsten Wagners spielen zu lassen. Liszt erkannte in Wagner endlich das „Ungeheuer von Genie“[103] und unternahm Vieles, um den Freund zu fördern. Die zwanzig Jahre dauernde Freundschaft, die aber immer auch mit kritischer Distanz und Eifersuchtsgedanken Wagners einherging, erlitt 1863 eine jähe Zäsur. Wagner hatte eine Affäre mit Liszts Tochter Cosima begonnen, die zu dem Zeitpunkt noch mit Hans von Bülow verheiratet war. 1870 heiratete Cosima schliesslich Wagner gegen den Willen ihres Vaters. Erst ab 1872 stellte sich wieder ein spärlicher Briefwechsel zwischen Liszt und Wagner ein.
Wagner war nicht nur von Liszts Klavierspiel beeindruckt, das ihm J. S. Bach und Beethoven näherbrachte. Auch als Dirigent vermochte Liszt, der sonst eher schonungslosen Kritik Wagners, zu bestehen. Schonberg fasst Liszts Absichten beim Dirigieren zusammen, ohne anzugeben, wie er zu dieser Schilderung kommt: „Statt dessen wollte er [Liszt] ein Werk eher in Phrasen als in Takten dirigiert wissen, mit Herausarbeitung der thematischen Elemente, mit freier Deklamation.“[104] Dass das Aufgeben des starken Markierens der Taktstriche bei konservativen Kollegen und Orchestermusikern auf Unverständnis stiess, zeigt eine Kritik über Liszts Dirigat am Karlsruher Musikfest von 1853, die wahrscheinlich von Ferdinand Hiller (1811–1875) stammt:

„Herr des Himmels und der Erde! Was war dies für ein Concert! Ich sass in meiner Loge wie auf dem Isolierschemel in einem pysikalischen Cabinette; mir standen fortwährend die Haare zu Berge! […] Nach dem karlsruher Feste ist nur Eine Stimme darüber, dass er [Liszt] nicht den Stab zu führen, am allerwenigsten grössere Massen zu leiten, geeignet ist. Nicht allein, dass er überhaupt nicht den Takt […] schlägt – er bringt mit seiner barocken Lebhaftigkeit das Orchester in stete und oft sehr gefährliche Schwankungen. Er thut nichts auf seinem Dirrections-Pulte, als den Directions-stab abwechselnd in die rechte und die linke Hand nehmen, zuweilen ganz niederlegen, dann abwechselnd mit der einen oder der anderen Hand, oder auch mit beiden zugleich, in die Luft Signale geben, nachdem er vorher die Mitwirkenden ersucht, sich ‚nicht zu streng an seinen Tact zu halten‘ (Liszt’s eigene Worte in einer der Proben). Ist es da ein Wunder, wenn kein einziges Stück ordentlich und eigentlich präcis ging?“[105]

Die Debatten um Liszt und sein Dirigat wurden heftig und zahlreich geführt. Die erwähnte Kritik stützt aus heutiger Sicht die These, Liszt sei der Mitbegründer eines interpretierenden Dirigierstils gewesen. Diese Art des Dirigierens hatte nicht nur auf die Zeitgenossen grossen Eindruck gemacht, Schünemann geht noch 1913 so weit, in Liszt (nebst Wagner) den Begründer einer neuen

[103] Vgl.: Heinel 2006, S. 398.
[104] Schonberg 1967, S. 145.
[105] Ferdinand Hiller (?): *Das Karlsruher Musikfest am 3. Bis 5. Oktober*, in: Niederrheinische Musikzeitung 1 (1853), H. 18 (29. Oktober 1853), S. 139–142.

Direktionsführung zu sehen.[106] Eine Zusammenfassung der überlieferten Dirigierpraxis Liszts listet die Musikwissenschaftlerin Nina Noeske (*1975) auf:

„Erstens: Liszt modifizierte häufig mitten im Stück merklich das Tempo. Zweitens: Er lehnte es ab, stur im Takt zu dirigieren; stattdessen gab er dem Orchester manchmal nur den Einsatz, um seine Hände dann frei in der Luft, Bögen beschreibend (oder auch gar nicht) zu bewegen. Drittens: Oft dirigierte er ohne Taktstock. Viertens: Die Tempi (etwa von Beethoven-Symphonien) nahm er offenbar meistens langsamer als seine Kollegen. Und fünftens: Liszt setzte, wenn es ihm nötig erschien, beim Dirigieren den ganzen Körper ein und sparte nicht an Mimik und Gestik.“[107]

Liszt selbst empfahl im Vorwort zu den *Sinfonischen Dichtungen*, dass die periodische und musikalische Unterteilung wichtiger sei als die Takt-für-Takt geschlagene metrische Unterteilung:

„Gleichzeitig sei mir gestattet zu bemerken, dass ich das mechanische, taktmässige, zerschnittene Auf- und Abspielen, wie es an manchen Orten noch üblich ist, möglichst beseitigt wünsche, und nur den periodischen Vortrag, mit dem Hervortreten der besonderen Accente und der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nuancierung, als sachgemäss anerkennen kann.“[108]

José Antonio Bowen sieht in Liszt den ersten Dirigenten, der sich der Mimik und Gestik bediente und somit eine gewisse Theatralik kultivierte.[109] Unbestritten ist Liszts Einfluss auf die nachfolgende Dirigier-Generation. Viele der Beobachtungen zu Liszts Dirigat könnten auch für Wagners Stil zutreffen.

1.5 Zusammenfassung

Die Entwicklung des gemeinsamen Pulses hin zum Taktieren und schliesslich zum interpretierenden Dirigieren konnte in dieser Übersicht nur flüchtig erörtert werden. Ziel war es aufzuzeigen, dass diese Entwicklung eine kontinuierliche und logische war und dass Veränderungen stets aus Reaktionen auf ein sich wandelndes Zusammen-Musizieren resultierten. Im Zuge der Zeit entwickelte sich der Beruf des Dirigenten nach und nach heraus. Mit ihm wurde nicht nur die musikalische Temporalität einheitlich koordiniert, sondern der Dirigent stand auch dafür, eine Einheit im Ausdruck zu finden und anzuzeigen. Es musizierte nicht mehr eine heterogene Gruppe von Individuen mit jeweils eigenen Vorstellungen der Interpretation. Der

---

[106] Vgl.: Schünemann 1913, S. 333.
[107] Nina Noeske: *Steuermänner versus Ruderknechte. Franz Liszt als Pultvirtuose*, in: Arne Stollberg, Jana Weissenfeld, Florian Henri Besthorn (Hrsg.): DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik, Basel 2015, S. 123.
[108] Vgl.: Franz Liszt: *Sinfonische Dichtungen*, Vorwort, Weimar 1856.
[109] Vgl.: José Antonio Bowen: *The Missing Link: Franz Liszt the Conductor*, in: BJbHM 24, 2000, S. 125–150.

Dirigent bündelte mit seiner subjektiven Interpretation den musikalischen Ausdruck seines Orchesters. Dabei wurden neue Ansätze beim Dirigieren ausprobiert und neben der Absichts-Vermittlung an die Orchester war es für die Dirigenten zunehmend von Bedeutung, wie sie auf ihr Publikum wirkten. Dirigieren hiess, sichtbar zu interpretieren. In diesem Umfeld begann nun auch Richard Wagner zu wirken.

2. Versuch über eine Aufführungshistorie der *Jupiter-Sinfonie* mit Fokus auf eine mögliche Aufführungspraxis von der Entstehungszeit bis zu Richard Wagner

2.1 Einleitung

Dieses Kapitel beleuchtet die Entstehungszeit der Mozart-Sinfonie Nr. 41 in C-Dur (KV 551), der sogenannten *Jupiter-Sinfonie*. Wolfgang Amadé Mozarts soziokulturelles Umfeld in Wien von 1788, seine persönlichen Lebensumstände sowie seine künstlerische Motivation zum Komponieren werden skizziert. Bereits diese Zeit ist für die spätere Rezeptionsgeschichte der Sinfonie dahingehend wichtig, da sie den Ausgangspunkt für die früh einsetzende Idealisierung Mozarts und seines Werks darstellt. Der verklärte Blick auf Mozart und sein Schaffen illustriert die erste Mozart-Biografie von Georg Nikolaus Nissen (1761–1826) von 1828. Das damit errichtete Dogma wurde von Alfred Einstein (1880–1952) im 20. Jahrhundert überhöht übernommen. Diese Prägung ist selbst noch nach Generationen von Musikwissenschaftlern und Dirigenten nachhaltig latent spürbar. Die verschroben dargestellten nichtmusikalischen Umstände der Entstehung von Mozarts letzten drei Sinfonien hatten Auswirkungen auf ihre Auslegung und Interpretationsansätze. Die Geschichte des Manuskripts, der Abschriften, der Drucke und der angefertigten Arrangements sollen eine etwaige Aufführungstradition und die Beliebtheit der Sinfonie sowie ihre Verbreitung dokumentieren. Neben der Namensgenese werden weiter belegbare *Jupiter*-Aufführungen mit Orchester chronologisch nachgewiesen.

2.2 Die Entstehungszeit der letzten drei Sinfonien

„Ich habe in den 10 Tagen dass ich hier wohne mehr gearbeitet, als in anderen Logis in 2 Monat", schrieb Mozart seinem Freund Johann Michael Puchberg (1741–1822) im Juni 1788.[110] Er hoffte, „da ich den vielen Besuchern nicht ausgesetzt bin, mit mehrerer Musse zu arbeiten."[111] Der Wegzug aus der Stadt an die Peripherie (Alsergrund) kann also nicht als resignierte Flucht vor dem Wien gedeutet werden, das seine Werke nicht mehr mit gleichem Enthusiasmus aufnahm, wie noch zu Beginn seiner Zeit in Wien. Der russisch-türkische Krieg, der 1787 ausgebrochen war und Kaiser Joseph II. (1741–1790) viele Staats-Ressourcen in das Bündnis mit Katharina der Grossen (1729–1796) investieren liess, reduzierte das Sozial- und Kunstleben der Stadt, was Theater-schliessungen und Einschränkungen im Konzertbetrieb nach sich zog. Nicht nur fehlende

[110] Wolfgang Amadeus Mozart: *Brief Nr. 1079. Mozart an Michael Puchberg*, Wien, in: Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hrsg.), Mozart – Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, Kassel 2005, Bd. IV, S. 69.
[111] Ebd., *Brief Nr. 1077. Mozart an Michael Puchberg*, Bd. IV, S. 65–66.

Einkünfte, sondern Mozarts Lebensstil, seine Vorliebe für Unterhaltungen aller Art sowie Constanzes Arzt- und Kurbesuche brachten die Familie in Geldschwierigkeiten. Das neue Amt als „Compositor“[112] des Hofes vermochte die finanzielle Not nicht zu lindern, sondern sie verpflichteten Mozart zum Komponieren von Gebrauchsmusik für den Hof. Der Umzug lässt vermuten, so der Musikologe Peter Gülke (*1934), „Mozart habe eine Periode ungestörter Arbeit sicherstellen und danach mit einem systematisch erarbeiteten grösseren Betriebskapital frischkomponierter Musik in die Öffentlichkeit zurückkehren wollen“.[113] In seinem „Verzeichnüss aller meiner Werke“ datiert Mozart die Fertigstellung der Es-Dur-Sinfonie (KV 543) auf den 26. Juni, die der g-Moll (KV 550) auf den 25. Juli und die der C-Dur (KV 551) auf den 10. August 1788. Zieht man in Betracht, dass in derselben Zeitspanne auch zwei Klaviertrios, eine Klaviersonate und weitere kleinere Werke entstanden, darf man attestieren, dass die Sommermonate 1788 für Mozart äusserst produktiv waren.

In einem Brief bittet Mozart Anfang 1788 seinen Logenbruder und Gönner Puchberg zum wiederholten Mal um finanzielle Unterstützung. Gleichzeitig berichtete ihm Mozart, wie er seine Schulden bei ihm zu tilgen gedenkt.[114] Er erwähnt, dass er im Sommer oder Herbst dieses Jahres sogenannte „Academien“ im Casino geplant habe: „Ich nehme mir die Freyheit Ihnen hier mit 2 Billets aufzuwarten, welche ich Sie (als Bruder) bitte, ohne alle Bezahlung anzunehmen, da ich ohnehin nie im Stande seyn werde, Ihnen Ihre mir bezeugte Freundschaft genugsam zu erwiedern.“[115]

Academien waren öffentliche, meist von den Komponisten und Instrumentalisten selbst veranstaltete Konzerte zu deren eigenen Gunsten. Oft, wie bei Mozart, war der Künstler beides in Personalunion. Benefizkonzerte ganzer Orchester für deren Waisenfonds wurden ebenfalls unter Academien beworben. Die Fragen, ob die von Mozart angekündigten Veranstaltungen stattgefunden haben und ob der mittlerweile verschollene Brief Puchbergs richtig datiert und zum angenommenem Zeitpunkt verfasst wurde, benennen blinde Flecken in Mozarts Vita und gleichzeitig in der Rezensionsgeschichte der letzten drei Sinfonien Mozarts. Peter Gülke fasst die Lücke zusammen: „Beweisen lässt sich nichts, vermuten eher zu viel.“[116]

Wie Gülke, ist auch der Musikologe Volkmar Braunbehrens (*1941) der Meinung, dass Mozarts Schaffensperiode im Sommer 1788 nicht zufällig so ertragreich war. Er muss eine konkrete

---

[112] Stefan Kunze: *Mozart. Jupiter-Sinfonie*, 1988, S. 9.
[113] Peter Gülke: *Im Zyklus eine Welt. Mozarts letzte Sinfonien*, München 1997, S. 11.
[114] Mozart: *Brief Nr. 1079. Mozart an Michael Puchberg*, Bd. IV, S. 65.
[115] Ebd.
[116] Gülke 1997, S. 44.

Absicht mit den neuen Werken gehegt haben. Spezifisch über die Sinfonien schreib Braunbehrens:

„Für welchen Anlass sollten denn die letzten drei ‚Symphonien' geschrieben sein, etwa für die Schublade? Das wäre ein ganz einzigartiger Fall, denn Mozart hat immer für konkrete Anlässe geschrieben und sich auch deutlich genug zur ausschliesslichen auftrags- oder aufführungsbedingten Kompositionsarbeit bekannt."[117]

Auch der Musikwissenschaftler Neal Zaslaw (*1939) betont Mozarts Schaffenspragmatismus, besonders in Hinblick auf seine oftmals desaströse finanzielle Lage:

„The very idea that Mozart would have written such works, unprecedented in length and complexity, only to please himself or because he was inspired, flies in the face of his known attitudes to music and life, and the financial straits in which he then found himself."[118]

Der Musikpublizist Robert Meikle (1936–2017) schliesst sich den bekannten Theorien einer formalen Einheit der drei Sinfonien als Triage an. Er führt neben den bekannten Argumenten weitere Beweise für eine von Mozart geplante Englandreise an und argumentiert stark mit dem inhärenten Material der Sinfonien und ihrem Bezug aufeinander in einer grossen Gesamtform: „However, the relationships among these last three are so striking - particularly in thematic correspondence - that it is impossible to avoid postulating connections."[119] Damit sind die „Bilder eines alle banalen Realitäten transzendierenden"[120] und romantisierenden Mythos, der von Nissen und Einstein geprägt wurde, soweit überholt. Einsteins Aussage „Vielleicht ist das ein Symbol ihrer [der Sinfonien] Stellung in der Geschichte der Musik und der Menschheit: kein Auftrag mehr, keine unmittelbare Absicht, sondern Appell an die Ewigkeit",[121] muss als ideologisierende Zeiterscheinung und als soziokulturelle Verklärung gelesen werden. Diese idealisierende Überhebung ist ein Phänomen, das mit dem schnell wachsenden und teils systematisch geförderten Kult um das jung gestorbene Genie und Wunderkind verbunden ist. Sie hat Auswirkungen, die sich auch heute noch in einem unreflektierten Verehrungskult um Mozart finden lassen, vor dem auch Interpretinnen und Dirigenten nicht gefeit sind. Diese Autoritätsgläubigkeit gegenüber dem „Meister" ist es wohl nicht zuletzt, die ein Verlangen und die Sehnsucht nach Authentizität befördert. Ob die letzten drei Sinfonien als Triage entstanden oder nicht, kann wohl kaum einen schwerwiegenden und interpretations-relevanten Aspekt darstellen.

---

[117] Volkmar Braunbehrens: *Mozart in Wien*, München 1986, S. 345.
[118] Neal Zaslaw: *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*, Oxford 1989, S 431.
[119] Robert Meikle: *Die Kunst der Symphonie,* in: Roberto De Caro (Hrsg.): Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music. Volume 13, Issue 25, Bologna 2015, S. 30–31.
[120] Gülke 1998, S. 11.
[121] Alfred Einstein: *Mozart, sein Charakter, sein Werk*, Zürich 1953, S. 272.

Doch auf welchen Anlass hat Mozart im Sommer 1788 hingearbeitet? Im verschollenen Brief an Puchberg schrieb Mozart von Erträgen resultierend aus Subskriptionen. Lange galt die Annahme, es handle sich dabei um die Streichquintette (KV 406, 515 und 516), welche Mozart im April zur Subskription in der *Wiener Zeitung* angekündigt hatte. Die Musikwissenschaftler Robbins Landon (1926–2009)[122], Braunbehrens und auch Elaine Sisman (*1952)[123] sehen die Datierung des Bittbriefes vom Juni 1788 durch die Joseph Heinz Eibl (1905–1982) und Philipp Spitta (1801–1859) als unwahrscheinlich an.[124] Die Subskriptionserträge werden zu Beginn der Akademien angekündigt, was vermuteten lässt, dass der Brief frühestens im August 1788, eher noch im Herbst verfasst wurde.[125] Für diese Annahme spricht, dass der Adel zur Sommerzeit auf dem Land residierte. Marry Sue Morrow (*1940) kann bei ihren Untersuchungen zum Konzertleben in Wien für den Sommer und Herbst 1788 keine Konzerttätigkeit besagter Art nachweisen.[126]

Gülke bezieht sich auf die Untersuchungen[127] des Papier-Spezialisten Alan Tysons (1926–2000), wenn er argumentiert:

„Die Aussicht auf Konzerte im Herbst gewinnt an Wahrscheinlichkeit anhand des letzten Klavierkonzerts KV 595, welches Mozart auf demselben Papier schrieb wie die Sinfonien und die meisten Kompositionen zwischen Dezember 1787 und Februar 1789, jedoch erst im Januar 1791 ins ‚Verzeichnüss' eintrug, d. h. gewiss dann erst fertiggestellt hatte."[128]

Es wird als sehr unwahrscheinlich angesehen, dass Akademien ohne das neue Klavierkonzert stattgefunden hätten. Der Mozartforscher Andrew Steptoe (*1951) folgert, dass das Klavierkonzert KV 595 für die im Herbst 1788 geplanten Aufführungen vorgesehen gewesen war und dass die Arbeit an ihm liegengeblieben ist, weil sie ausfielen.[129]

---

[122] H. C. Robbins Landon: *Mozart. Die Wiener Jahre 1781–1791*, Wien 1989, S 198.
[123] Eliane Sisman: *Mozart: The „Jupiter" Symphony*, Cambridge 1993, S. 23.
[124] Vgl.: Braunbehrens 1986, S. 345.
[125] Ebd.
[126] Vgl.: Mary Sue Morrow: *Concert Life in Haydn's Vienna*, Stuyvesant 1989, S. 270–273.
[127] Alain Tyson: *Autograph Studies*, S. 48, in: Andrew Steptoe: Mozart and his last three symphonies – a myth laid to rest?, in: The Musical Times, Vol. 132, No. 1785, 1991, S. 551.
[128] Gülke 1997, S. 12.
[129] Andrew Steptoe: *Mozart and his last three symphonies – a myth laid to rest?*, in: The Musical Times, Vol. 132, No. 1785, 1991, S. 551.

Wenn also davon ausgegangen werden kann, dass die Casino-Konzerte nicht stattgefunden haben, dann ist auch keine Aufführung der neu entstandenen Sinfonien in diesem Zeitraum möglich. Es gibt Anzeichen dafür, dass Mozart eine Reise nach London angedacht hatte und dass er die Sinfonien dort präsentieren wollte. In diesem Zusammenhang kann auch darüber spekuliert werden, ob die drei Sinfonien als Homage an Joseph Haydn gedacht waren, der zuvor mit seinen Sinfonien in London grosse Erfolge feiern konnte. Robert Meikle sieht es als wahrscheinlich an, dass Mozarts Reisepläne für London um einiges konkreter waren, als bislang angenommen wurde und dass die Vorbereitungen sich über drei Jahre hinzogen.

„[…] the three symphonies were of course long since written, but it seems that for almost three years Mozart was seriously considering a trip to London - so seriously, I suggest, that at some stage after the idea was first mooted early in 1787, or perhaps on receiving word that plans were beginning to take tangible from […], he evidently decided, like any prudent composer, to take a representative portfolio of his latest and finest music with him should his London contacts manage to arrange some concerts.“[130]

Erst im Oktober 1790 jedenfalls findet sich ein schwacher Hinweis auf eine mögliche Programmierung einer der neuen Sinfonien. Der Programmzettel für das von Mozart organisierte Konzert nennt neben zwei Klavierkonzerten (KV 537 und KV 459) „eine neue grosse Symphonie von Herrn Mozart“.[131] Der Musikwissenschaftler Otto Erich Deutsch (1883–1967) vermutet, dass es sich dabei um eine früher gedruckte Sinfonie Mozarts (KV 297, KV 319 oder KV 385) handelt.[132] Dass Mozart jedoch eher seine neuen Kompositionen mit auf die Reisen durch Deutschland nahm, scheint sehr plausibel. Doch gibt es keine konkreten Hinweise auf eine Programmierung. Für die wohl wahrscheinlichste Aufführung einer der drei letzten Sinfonien lässt sich jene der g-Moll Sinfonie (KV 550) im Burgtheater durch Kapellmeister Antonio Salieri (1750–1825) im April 1791 anführen. In der „grossen musikalischen Akademie“ der Tonkünstler-Sozietät „zum Vortheil ihrer Wittwen und Weisen“, nennt der Anschlagzettel „Eine grosse Sinfonie von der Erfindung des Hrn. Mozart“.[133] Diese Theorie erhärtet sich, da Mozart die g-Moll Sinfonie zu diesem Zeitpunkt mit Klarinetten erweitert hat und die Oboen-Stimmen entsprechend anpasste, was auf eine unmittelbare Aufführungsmöglichkeit hindeutet. Das Verzeichnis der Mitwirkenden bei besagtem Konzert listet mit den Brüdern Stadler zwei Klarinettisten auf. Damit liegt nahe, dass die instrumentalen Modifikationen an der Sinfonie tatsächlich umgesetzt wurden. Ein vager Hinweis, dass Mozart seine 40. Sinfonie (KV 550) selbst gehört hat, findet sich in einem

[130] Meikle: 2015, S. 88.
[131] Stanley Sadie: *Mozart*, Stuttgart, 1994, S. 150.
[132] Otto Erich Deutsch: *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, Kassel 1961, S. 329.
[133] Ebd., S. 344.

Brief des Prager Musikers Johann Wenzel (1762–1831) vom 19. Juli 1802 an den Leipziger Verleger Ambrosius Kühnel (1771–1813). Darin berichtet dieser von der Aufführung der Sinfonie im Beisein Mozarts bei Baron van Swieten (1733–1803), die jedoch so schlecht ausgefallen sein soll, dass es Mozart vorzog, den Raum zu verlassen.[134]

Welcher Anlass Mozart zum Schreiben der letzten drei Sinfonien bewegte, wird wohl nie ganz zu klären sein. Sicher scheint, dass die *Jupiter-Sinfonie* zu Lebzeiten Mozarts nicht zu einer orchestralen Aufführung gelangte.

2.3 Mozarts Manuskript der *Jupiter-Sinfonie*

In Mozarts „Verzeichnüss aller meiner Werke" findet man die *Jupiter-Sinfonie* unter dem Namen „Eine Sinfonie. - 2 violini, 1 flauto, 2 oboe, 2 fagotti, 2 Corni, 2 clarini, Tympany, viole e bassi".[135] Mozart betitelt sein Werk schlicht mit *Sinfonia*. Nach Mozarts Tod gelangte das Manuskript durch seine Witwe Constanze (1762–1842) an den Verleger Hofrath Anton André (1775–1842) in Offenbach,[136] der den gesamten handschriftlichen Nachlass Mozarts für 1000 Dukaten erworben hat. Bei diesem verblieb das Manuskript bis der Verleger 1842 starb. Der mit grosser Vorsicht behandelte Mozart-Nachlass,[137] wurde an die fünf Söhne übertragen, die das Konvolut noch als Ganzes den grossen Bibliotheken in Wien, Berlin und London anboten. Dies jedoch ohne Erfolg und so teilten die Brüder die Schriften untereinander auf. Drei von ihnen verkauften ihre Handschriften vereinzelt, was zur Folge hatte, dass diese in der ganzen Welt zerstreut wurden und es zum Teil noch heute sind. Andrés ältester Sohn Julius (1808–1880) besass den *Jupiter*-Autographen, den er 1870 an den Kaufmann Adolf Liebermann verkaufte. Dieser, kein an Kunst Interessierter an sich, erwarb die Partitur lediglich, um durch die Schenkung des Autographen dem Königshaus zu gefallen.[138] So gelangte das Manuskript in die königliche Bibliothek, die unter der Initiative des damaligen Kustos Franz Espagne (1828–1878) um viele weitere Mozart-Handschriften anwuchs.[139] Während des Zweiten Weltkriegs wurden grosse Teile des Spitzenbestands der nun so genannten *Preussischen Staatsbibliothek* nach Schlesien verbracht. 1945 gelangten diese Bestände in die *Biblioteka Jagiellonska* in Krakau. Im Köchel-Verzeichnis

---

[134] Vgl.: Milada Jonášová: *Eine Aufführung der g-moll-Sinfonie KV 550 bei Baron van Swieten im Beisein Mozarts*, in: Mozart Studien 20, Tutzing 2011, S. 253–268.

[135] Silke Leopold (Hrsg.): *Mozart Handbuch*, Kassel 2005, S. 320.

[136] Vgl.: Karl-Heinz Köhler: Beiheft zur Faksimile-Ausgabe, Berlin 1978, S. 7.

[137] Vgl.: Britta Constapel: *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main*, Studien zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840, Tutzing 1998.

[138] Köhler 1978, S. 8.

[139] http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/sammlungen/bestaende/w-a-mozart, letzter Aufruf: 2.7.2017.

von 1964 wird der Autograph noch als „seit dem Kriegsende verschollen“[140] aufgeführt. Erst 1977 wurden einzelne herausragende Stücke von Polen an die DDR übergeben, darunter auch das Manuskript der *Jupiter-Sinfonie*. In der *Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin* wird es seither aufbewahrt. Diese Umstände haben dazu geführt, dass die erste „Urtext“-Ausgabe der drei Sinfonien (KV 543, KV 550 und KV 551), die Mozart-Gesamtausgabe (Serie VIII, Bd. 3, Nr. 39–41 (Leipzig 1882)) voller Fehler war. Denn die dazu verwendeten Stimmen konnten zu diesem Zeitpunkt nicht mit dem Autographen verglichen werden.[141] Mit der Herausgabe der *Eulenburg*-Partitur in den 1930er Jahren, durch Theodor Kroyer (1873–1945), lag die erste „kritische“ Edition vor. Für die *Neue Mozart-Ausgabe* stützte sich der Verlag *Bärenreiter* auf die vom *Philharmonischen Verlag Wien* (UE) 1923 veröffentlichte Faksimile-Ausgabe.[142] Der Herausgeber Manfred Wagner (*1944) erwähnt darin grundsätzliche Editionsprobleme bei Mozart: Sie „liegen in der Verschiedenheit der Parallelstellen, die darauf zurückzuführen ist, dass Mozart Reprisen aus dem Gedächtnis niederzuschreiben pflegte und demnach immer wieder geringe Phrasierungsunterschiede auftauchen.“[143] Diese Editionsproblematik scheint in der Aufführungspraxis zu keinen nennenswerten Irritationen geführt zu haben.

2.4 Die Verbreitung der *Jupiter-Sinfonie*

Zeitzeugenberichte, die Streuung von Abschriften und der frühe Druck der Orchesterstimmen deuten darauf hin, dass die *Jupiter-Sinfonie* kurz nach Mozarts Tod bereits gut bekannt war. Der Musikkritiker Franz Xaver Niemetschek (1766–1848) zählt in seinen *Lebenserinnerungen* von 1798 die *Jupiter-Sinfonie* bereits zu Mozarts schönsten Sinfonien: „Die schönsten davon, die er [Mozart] in den Jahren 1768 bis 1788 schrieb, sind folgende 4: in Eb, G mol und C mit der Fuge im letzten Stücke. Alle können den schönsten Hayden an die Seite gesetzt werden; er entfaltet darin seine Kunst der Komposition im höchsten Grade“.[144]

In der ehemaligen Bibliothek des Fürstenhauses von Oettlingen-Wallerstein in Bayern findet sich eine Abschrift der *Jupiter-Sinfonie* mit dem Titelvermerk „Di Wolfg: Amad: Mozart, Maestro di Capella in attuale Servicio di sua Maesta I’Imperatore“.[145] Dieser Titel (mit dem „attuale“) deutet darauf hin, dass Mozart bei der Kopierarbeit noch gelebt hat. Eine weitere, wohl von Haydn

---

[140] Ludwig Ritter von Köchel: *Wolfgang Amadé Mozart, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke*, Wiesbaden 1964, S. 624.

[141] Vgl.: Manfred Wagner: *Sinfonie C-Dur*, Mainz 1979, S. 92.

[142] Wolfgang Amadeus Mozart, Symphonie C (Jupiter), Philharmonia-Facsimiledrucke No. 2, Wien 1923.

[143] Manfred Wagner 1979, S. 94.

[144] Franz Niemetschek: *W. A. Mozart’s Leben*, Prag 1798, S. 75. Vgl.: Karl-Heinz Köhler: Beiheft zur Faksimile-Ausgabe, Berlin 1978, S. 5.

[145] Zitiert nach: H. C. Robbins Landon: Vorwort zu Wolfgang Amadeus Mozart: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (Neue Mozart-Ausgabe), Wien 1957, *Serie IV: Orchesterwerke, Werkgruppe 11: Sinfonien*, Band 9, S. VII.

beschaffte, Kopie war im Besitz von dessen Fürsten und Lohnherrn Anton Esterházy (1738–1794)[146] und auch im *Conservatorio Luigi Cherubini* in Florenz findet sich eine Abschrift der *Jupiter-Sinfonie*. Zahlreiche weitere Bibliotheken und Archive beheimaten Abschriften.[147] Als Sammlung, zusammen mit den zwei zeitgleich entstandenen Sinfonien (Nr. 39, Es-Dur, KV 543 und Nr. 40, g-Moll, KV 550), finden sich Kopien in den österreichischen Stiftsbibliotheken Kremsmünster und Göttweig.[148] Die breite Streuung der handschriftlichen Kopien stellt Kunzes Folgerung, dass die Kenntnis des Werks sich wohl vorerst auf einen engen personellen und geographischen Kreis um Mozart beschränkte,[149] zumindest in Frage.

Als Ludwig van Beethoven (1770–1827) im Jahr 1792 nach Wien kam, um bei Joseph Haydn zu lernen, lag die Entstehungszeit der *Jupiter-Sinfonie* gerade einmal vier Jahre zurück und Mozart war seit einem Jahr tot. Dass Beethoven die Werke Mozarts kannte und sogar eingehend studiert hatte, zeigt das Beispiel der *Jupiter-Sinfonie* deutlich. Zwar ist nicht belegt, ob Beethoven eine Abschrift der Partitur oder das Stimmenmaterial der Sinfonie besass, doch der Musikwissenschaftler Carl Schachter (*1932) weist in seinem Artikel *Mozart's Last and Beethoven's First* auf die unübersehbaren Parallelen zwischen Mozarts *Jupiter-Sinfonie* und dem ersten Satz von Beethovens Sinfonie Nr. 1 (C-Dur) op. 21 hin.[150] Schachters Analyse des harmonischen Aufbaus der Durchführung und der doch eigensinnigen Modulationen lassen für ihn keinen Zweifel daran, dass Beethoven die *Jupiter-Sinfonie* vor der Niederschrift seiner ersten Sinfonie genau kannte. Die sehr wahrscheinliche Möglichkeit, dass Beethoven die Mozart-Sinfonie in Wien hörte, bot sich allerdings erst später.

Ein weiteres Indiz für die Bekanntheit und gleichzeitig auch Beliebtheit der Sinfonie zeigt sich im Umstand, dass der erste Stimmensatz beim Verleger Johann André in Offenburg im Jahr 1793, bereits 5 Jahre nach ihrer Entstehung, gedruckt wurde. Die Noten sind betitelt mit „Grande Sinfonie / à plusieurs instruments, / composée par / MR MOZART / Oevre 38me / No 622."[151] Drucke waren an kommerzielle Interessen gebunden und somit ist anzunehmen, dass die Sinfonie bereits vor dem Druck in der Form von Handschriften in Umlauf war und dass erst eine gewisse Bekanntheit Anlass zum Druck gab. Diese Tatsache scheint umso bemerkenswerter, weil keine institutionellen Konzertreihen in Wien existierten, die einer Verbreitung förderlich gewesen wären. Die Möglichkeit von orchestralen Aufführungen in privatem Rahmen ist zwar denkbar,

---

[146] Vgl.: Kunze 1988, S. 13.
[147] Vgl.: Répertoire Internationel des Sources Musicales.
[148] Vgl.: Manfred Wagner 1979, S. 91.
[149] Vgl.: Kunze 1988, S. 13.
[150] Vgl.: Carl Schachter: *Mozart's Last and Beethoven's First: Echoes of K 551 in the First Movement of Opus 21*, in: Cliff Eisen (Hrsg.): Mozart Studies, Oxford 1991, S. 227–251.
[151] Vgl.: Kunze 1988, S. 13.

aber nicht systematisch nachweisbar. Der Mozartexperte Robbins Landon geht davon aus, dass gedruckte Klavier-Arrangements noch vor den Orchester-Stimmen in Umlauf waren.[152] Das würde bedeuten, dass die *Jupiter-Sinfonie* nicht nur in der Form von Orchesternoten oder Partituren verfügbar war, sondern auch als Klavieradaption den Weg zu einem potentiellen Publikum hätte finden können.

Der Musikologe David Wyn Jones (*1950) betont zu Recht die Rolle des Kopisten und Verlegers Johann Traeg (1747–1805) in Wien bezüglich der Verbreitung von Mozarts Werk:

„It is likely that Traeg worked directly for the composer in his own lifetime; the copies he sold from the early 1780s onwards are textually authoritative; and he played an important role in distributing his music in general in the years immediately after the composer's death."[153]

Traeg spricht im Vorwort seines Verlagskatalogs von 1799 von Mozart und Haydn als „unsern besten Meistern".[154] Von Mozart bietet er in der Kategorie „Sinfonien" 19 Stücke an. Auffallend ist, dass es sich dabei nicht um eine Auswahl handelt, sondern um die gesamte sinfonische Musik Mozarts ab 1778. Neben den eigentlichen Sinfonien (KV 297, KV 319, KV 338, KV 385, KV 425, KV 504, KV 543, KV 550 und KV 551) umfasst die Liste Arrangements von Serenaden und wenige frühe Werke.[155] Im Oktober 1792 wurde die *Jupiter-Sinfonie* von Traeg in der *Wiener Zeitung* mit den Worten angepriesen: „grande Sinfon. In C. W A. Mozart. Diese Sinf. ist eine seiner letzten Arbeiten, und gehört mit unter seine Meisterstücke".[156] Dies kann darauf hinweisen, dass Traeg auch nach Wolfgangs Tod eng mit der Mozart-Familie, insbesondere Constanze, zusammengearbeitet hat. Allerdings ist es auffallend, dass die Bewerbung der Sinfonie auf 1792 datiert wurde, der Druck der Stimmen durch André aber erst 1793 erfolgte. Dies könnte hypothetisch ein Indiz dafür sein, dass sich bereits die handschriftlichen Kopien der Sinfonie gut verkauften.

1802 wurde bei André die zweite Auflage der *Jupiter*-Stimmen gedruckt.[157] Daneben entstanden zahlreiche Bearbeitungen der Sinfonie für Streichquartett, Klavier vierhändig, zwei Klaviere, Klavier und andere Besetzungen.[158] Dies verdeutlicht, dass die Sinfonie ausgesprochen beliebt

---

[152] Vgl.: H. C. Robbins Landon: Vorwort zu Wolfgang Amadeus Mozart: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Wien 1957, *Serie IV: Orchesterwerke, Werkgruppe 11: Sinfonien, Band 9*, S. VII.

[153] David Wyn Jones: *The Symphony in Beethoven's Vienna*, Cambridge 2006, S. 15.

[154] Johann Traeg: *Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804*, in: Alexander Weinmann (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte des alt-wiener Musikverlages, Band 1, Reihe 2, Folge 17, Wien 1973, S. 9.

[155] Vgl.: Jones 2006, S. 15.

[156] Wiener Zeitung, 24. 10. 1792, S. 2892.

[157] Kunze 1988, S. 13.

[158] Ebd.

war und wohl mittlerweile in breiteren Kreisen als Kammermusik gespielt wurde. Die erste Ausgabe mit Partitur, die Stimmen noch immer von André, brachte der Verlag „Cianchettini & Sperati“ in London zwischen 1807 und 1810 heraus.[159] Die Ausgabe trägt den Titel „dessen Versprechen“, so Richard Wagner, „einzuhalten wohl niemals ernsthaft beabsichtigt war“[160]: „A / Compleat Collection / of / Haydn, Mozart and / Beethoven’s / Symphonies, / in Score, / Most Respectfully Dedicated, by Permission to / H.[is] R.[ojal] H. [ighness] / the / Prince of Wales.“[161] Dass die Erstausgabe der Partitur in London erschien, ist wohl nicht zufällig. In der Stadt, in welcher Haydn seine Erfolge feiern konnte, etablierte sich schon seit längerem ein institutionelles Konzertleben und damit einhergehend ein Interesse an Notenmaterial, auch in der Form von Partituren.

Ludwig Gerber (1746–1819), ein deutscher Komponist und Autor von Komponisten-Lexika aus Leipzig, nennt in seinem *Lexikon der Tonkünstler* 1813 die *Jupiter-Sinfonie* als Beispiel für Mozarts Genie:

„Kennte man z. B. nur eine seiner herrlichen Sinfonien [Mozarts], wie die hinreissend grosse, feurige, kunstreiche, pathetisch erhabene in C […] so würde man ihn schon für eins der ersten Genies der neuern Zeit und des verflossenen Jahrhunderts erkennen müssen.“[162]

Die *Jupiter-Sinfonie* stand also 1813 als „Leuchtturm“ für Mozarts Schaffen. Der erste Druck der Partitur auf dem Festland wird auf 1828. Sie wurde in Leipzig bei *Breitkopf & Härtel* (Verlagsnummer 4551) gedruckt. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* kommentierte ausführlich und zeigt auf, dass die Verfügbarkeit von Partituren Einfluss auf die Studierenden haben musste. Die Verfügbarkeit liesse sich sicherlich auch auf Interpretationsansätze ausweiten:

„Nur noch vor fünf und zwanzig Jahren war es durch Europa unerhört, dass Symphonieen in Partitur herausgegeben würden […] und jetzt ist es etwas ziemlich Gewöhnliches, so dass sogar von mehreren der trefflichsten Symphonien verschiedene Ausgaben der Partituren vorhanden sind. […] Die Sache ist von mehr Einfluss und bezeichnender für den Geist der Zeit in Hinsicht auf Musik, als Mancher wohl glauben mag. Kein Verleger setzt beträchtliche Unternehmungen fort, für die er nicht eine namhafte Anzahl Abnehmer findet. Es muss diese mithin für solche Partituren geben.

[159] Köchel 1964. S. 624. – Köhler datiert die Zweitausgabe um 1810, Karl-Heinz Köhler: Beiheft zur Faksimile-Ausgabe, Berlin 1978. S. 7.
[160] Manfred Wagner 1979, S. 92.
[161] Ebd.
[162] Ernst Ludwig Gruber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812–1814, S. 497. https://archive.org/stream/NeuesHistorischbiographischesLexikonDerTonknstlerBd.31813/GerberNeuesHistorisch-biographischesLexicon03#page/n254/mode/1up, letzter Aufruf: 21.9.2017.

Welch eine Erleichterung für das genauere Studium dieser Werke! Kann aber solch ein Studium ohne bedeutenden Einfluss auf die Studirenden seyn?“[163]

Der Rezipient betont, dass die Auseinandersetzung mit einem Werk durch das Studium der Partitur begünstigt wird. Durch eine Erweiterung der Kenntnisse über die Werke sollte die Differenzierung bei den Ausführungen gesteigert werden.

2.4.1 Adaptionen

Mozart schreibt bei seiner Ankunft in Wien 1781 an seinen Vater: „Die Wiener sind wohl Leute, die gerne abschiessen, aber nur am Theater, und mein Fach ist zu beliebt hier, als dass ich mich nicht Soutenieren [verteidigen] sollte. Hier ist doch gewis das Klavierland!“[164]
Die Verbreitung der *Jupiter-Sinfonie* als Klavieradaption scheint sehr plausibel. Denn „in Wien [gab es] gegen Ende des 18. Jahrhunderts schätzungsweise sechstausend Amateurpianisten und etwa dreihundert professionelle Klavierlehrer – mehr als Ärzte.“[165] 1802 bewarb der Verlag von Johann Traeg eine Bearbeitung der *Jupiter-Sinfonie* des Komponisten Emanuel Aloys Förster (1748–1823) für zwei Klaviere. In den *Vaterländischen Blättern* von 1808 wird berichtet: „In dieser Residenz [Wien] wird man wenig Häuser finden, in denen nicht an jedem Abend diese oder jene Familie sich mit einem Violinquartett oder einer Claviersonate unterhielte.“[166] Die grosse Nachfrage an Klavier- und Kammermusikliteratur spiegeln auch die ortsansässigen Verlagskataloge wider. In einer Kritik über einen Klavierauszug der *Jupiter-Sinfonie* in der *Allgemeinen Musikzeitung* von 1821 heisst es:

„Es ist das höchst geist- und kunstvolle musikalische Prachtwerk, aus C dur, mit der grossen Schlussfuge, was wir hier arrangiert erhalten; und es verdient wohl der Verlagshandlung zum Lobe nachgesagt zu werden, dass sie durch diese neue Bearbeitung die ältere, gleichfalls ihres Verlags, vom verstorbenen A. E. Müller, gewissermassen bey Seite gelegt hat: denn mit wie vieler Geschicklichkeit und grossem Fleisse diese verfasst war, so war sie doch durch die Willkürlichkeit des Bearbeiters in so fern wesentlich entstellt, als er das Finale weggelassen und an dessen Stelle das, aus Mozarts Quintett in derselben Tonart, gesetzt hatte. Wir brauchen nicht erst zu sagen, dass, wenn diess schon überhaupt zu missbilligen war, es diess noch viel mehr dadurch im Besonderen wurde, dass diess Werk, wie irgend eines, aus Einem Gusse, nun einen, im Styl ganz fremdartigen, zarten, lieblich scherzenden Schlussatz bekam.“[167]

[163] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 18, 1828, Sp. 292–293.
[164] Mozart: *Brief Nr. 602. Mozart an seinen Vater*, Bd. III, S. 124–125.
[165] Jan Caeyers: *Beethoven: der einsame Revolutionär: eine Biographie*, Amsterdam 2009, S. 129.
[166] Zitiert nach: Eduard Hanslick: *Geschichte des Konzertwesens in Wien*, Wien 1869, S. 144.
[167] Allgemeine Musikzeitung Nr. 50, 1821, Sp. 847-848.

Die Rezension, zwar im verklärt-naiven Mozart-Bild verfasst, veranschaulicht, dass nicht alles verfügbare Notenmaterial zuverlässig war. Für das Klavier-Arrangement den Schlusssatz durch ein anderes Stück zu ersetzten, weist einerseits auf einen freien Umgang mit den Werken hin, es zeigt aber in Bezug auf eine Interpretationsgeschichte auch die Grenzen einer erhofften überlieferten Authentizität auf.

2.5 Der Beiname *Jupiter*

Der Bibliograph Hyatt King (1911–1995) weist die wohl ersten zwei Nennungen des Beinamens *Jupiter* nach.[168] Erstmals trat der Name in einem Konzertprogramm vom 20. Oktober 1819 des *Edinburgh Music Festival* auf. Dann findet er sich in einer kammermusikalischen Bearbeitung der Sinfonie von Muzio Clementi in London von 1822 für Klavier, Flöte, Violine und Cello betitelt mit: „Mozart's celebrated Symphony / ‚The Jupiter'/ newly adapted for the Piano Forte… / by / Muzio Clementi…"[169] Das Deckblatt zeigt den Gott Jupiter von der Sonne angestrahlt in den Wolken sitzend.[170]

Eine plausible Herleitung des Namens *Jupiter* nimmt Bezug auf Vincent Novello (1781–1861). Der Verleger aus England schrieb am 7. August 1829 folgendes über seinen Besuch bei Constanze in Salzburg in sein Tagebuch: „Mozart's son said he considered the Finale to his father's sinfonia in C - which Salomon christened the Jupiter - to be the highest triumph of Instrumental Composition, and I agree with him."[171] Demzufolge wäre also der aus Bonn stammende Johann Peter Salomon (1745–1815) für den Beinamen *Jupiter* verantwortlich. Jener Salomon, der als Initiator für die Englandreisen Haydns gilt und sich als Konzertorganisator einen Namen gemacht hatte. Robbins Landon und Manfred Wagner weisen darauf hin, dass der Name auch auf Grund einer Vewechslung für Mozarts 41. Sinfonie Verwendung fand. Ein Arrangement von Haydns Sinfonie Nr. 90 für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello weist ebenfalls die Bezeichnung *Jupiter-Sinfonia* auf. Die angebrachte Fussnote lautet: „So named by Salomon, for whose Benefit it was performed."[172] Dies könnte auf eine Verwechslung er beiden Werke hindeuten. Die Fakten, dass beide Sinfonien im selben Jahr entstanden sind und die Besetzung täuschend ähnlich ist, stützen den Verdacht. Manfred Wagner schlussfolgert: „Das Haydnsche Arrangement mit der

[168] Vgl.: Hyatt King: *Mozart in Retrospect. Studies in criticism and bibliography*, London 1956, 2. Ed. revised, S. 264.
[169] Kunze 1988, S. 19.
[170] Als Scan zur Verfügung gestellt von: University of St. Andrews Library, Special Collections Division, Library Annexe, North Haugh, St. Andrews, Fife, UK. (29. 8. 2017).
[171] H. C. Robbins Landon: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie IV: Orchesterwerke, Wien 1957. S XII.
[172] Manfred Wagner 1979, S. 94.

Wasserzeichendatierung 1823 und 1827 weist darauf hin, dass die Mozart-Sinfonie aus Verwechslungsgründen ‚Jupiter-Sinfonie' heisst."[173]

Weitere Thesen zur Namensgenese kommen vom Herausgeber der Faksimile-Ausgabe der *Jupiter*-Partitur, Karl-Heinz Köhler (1928–1997), der den englischen Pianisten, Komponisten und Verleger Johann Baptist Cramer (1771–1850) als möglichen Namensgeber nennt.[174] Für Silke Leopold wiederum ist Salomon der Urheber des Namens, sie datiert jedoch die erste Nennung auf 1829.[175] Joachim Brügge zieht die oben erwähnte Abbildung heran, um aufzuzeigen, dass der Name *Jupiter* spätestens seit 1822 geläufig war:

„Die seit etwa 1820 nachweisbare Benennung des Werkes als ‚Jupiter-Sinfonie' hat sich mit dem Titelblatt des 1822 von Muzio Clementi (1752–1832) erstellten Arrangements […], auf dem der auf Wolken thronende, mit Blitz und Donner in seinen Händen sowie einem Adler umgebene Hauptgott der römischen Mythologie dargestellt ist, wohl endgültig etabliert."[176]

Auf einem Konzertprogramm der *Londoner Philharmonic Society* von 1821 wird der Name *Jupiter* als bekannt vorausgesetzt und kommentarlos verwendet.[177] 1822 heisst es in einer Kritik aus England: „Das dritte [Konzert] am 25sten März, unter Spagnoletti's und Potter's Anordnung, begann mit der hier so beliebten, und unter dem Namen *Jupiter* bekannten Sinfonie in C dur von Mozart mit der Fuge im letzten Satz."[178] In der Aufführungsstatistik der Leipziger Gewandhauskonzerte finden sich von 1820 bis 1880 45 Aufführungen der *Jupiter-Sinfonie*, die auch unter diesem Namen programmiert waren.

Doch hielten sich Namen wie *Sinfonie aus C mit der Schlussfuge* oder *Grosse Sinfonie in C* relativ lange. Noch 1828 wurde von Georg Nissen, Mozarts Biograph und Constanzes zweitem Ehemann, der Titel *Symphonie mit der Schlussfuge* gebraucht:

„Seine grosse Symphonie C mit der Schlussfuge ist wohl die erste aller Symphonien. In keinem Werk dieser Art glänzt der göttliche Funke des Genie's heller und schöner. Alles ist himmlischer Wohllaut, dessen Klang wie eine grosse herrliche That zum Herzen spricht und es begeistert, Alles die erhabenste Kunst, vor deren Gewalt der Geist sich beugt und staunt."[179]

---

[173] Manfred Wagner 1979, S. 96.
[174] Karl-Heinz Köhler: Beiheft zur Faksimile-Ausgabe, Berlin 1978, S. 5.
[175] Leopold 2005, S. 320.
[176] Joachim Brügge: *Mozarts Orchesterwerke und Konzerte*, Laaber 2007, S. 127.
[177] Köhler 1978, S. 6.
[178] Allgemeine musikalische Zeitung Nr. 25, 1822, Sp. 410.
[179] Georg Niklaus von Nissen: *Biographie W. A. Mozarts*, Nachdruck 1984 von Ausgabe Leipzig 1828, Anhang S. 157.

2.6 Orchestrale Aufführungen ab 1803

Die erste dokumentierte orchestrale Aufführung der *Jupiter-Sinfonie* fand 1803 in Dresden statt. In seinem *Musikalischen Tagebuch* erwähnt Friedrich Theodor Mann (?) das Konzert: „Am 13. März 1803 gingen die Concerte der Capelle an, wo Mozarts Symphonie mit der Fuge, [...] das bedeutendste war.“[180] Eine Rezension auf den Vortrag findet sich in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: Die „churfürstliche Capelle“ spielte „die gewaltige Sinfonie Mozarts mit der Fuge, welche letztere man aber wegliess, ich weiss nicht warum.“[181] Der anonyme Verfasser des Berichts ist also über das Weglassen der Fuge überrascht und scheint diese bereits gekannt respektive erwartet zu haben. Dies kann als Indiz dafür gelten, dass die *Jupiter-Sinfonie* in Dresden zu der Zeit bereits bekannt war. Vielleicht aber ist die Erwartungshaltung des Schreibers auf die Form der an sich viersätzigen Sinfonie zurückzuführen. Allerdings erwähnt Friedrich Mann, der ab 1802 Konzerte verschiedener deutscher Städte in sein Tagebuch aufnahm, keine weitere *Jupiter*-Aufführung. Die Kritik nennt keinen Dirigenten-Namen. In der Periode von 1802 bis 1806 war Ferdinando Paër (1771–1839) als Hofkapellmeister in Dresden tätig. Ebenfalls dirigierte er am Morettischen Opernhaus, wo seine Frau sang. Ein Zeitungsbericht beschreibt ihn als lauten Begleiter am Klavier.[182] Zwar findet er als Komponist Erwähnung, als Dirigent wird er jedoch nicht beschrieben. Im Juni 1803, also nach der erwähnten *Jupiter*-Aufführung vom 13. März in Dresden, bemerkt die *Allgemeine musikalische Zeitung*, dass Paër von Reisen aus Prag und Wien zurückgekehrt sei.[183] Wenig später wird berichtet, dass er in Wien ein Oratorium aufgeführt habe.[184] Dies deutet auf einen engen Kontakt zu Wien hin, der eventuell schon vor 1802 bestand. Es wäre also durchaus denkbar, dass Paër die *Jupiter*-Sinfonie aus Wien mitgebracht und sie in Dresden selbst dirigiert hat.

Es erstaund nicht, dass die erste Rezension zu einer Aufführung der *Jupiter-Sinfonie* nicht an ihrem Entstehungsort Wien zu finden ist, sondern in Dresden. Eine Besonderheit liegt darin, dass es sich in Dresden um eine öffentliche Veranstaltung handelte. Auf die Zustände des öffentlichen Konzertwesens in Wien wird später eingegangen. Sie mögen eine Erklärung für den erwähnten Umstand liefern, dass in Wien keine Aufführungen der *Jupiter-Sinfonie* bis 1804 belegbar sind.

Erst für den April 1804 kann spekuliert werden, ob Ludwig van Beethoven (1770–1827) in seiner ersten Akademie in Wien die *Jupiter-Sinfonie* programmiert hatte: „Eine grosse Symphonie von

[180] Friedrich Theodor Mann: *Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr 1805*, Penig 1805, S. 183.
[181] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 29, 1803, Sp. 485–486.
[182] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 5, 1802, Sp. 88.
[183] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 36, 1802, Sp. 603.
[184] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 37, 1802, Sp. 623.

weiland Herrn Kapellmeister Mozart."[185] Eine „grosse Symphonie" würde auf die *Jupiter-Sinfonie* zutreffen, doch gilt das Attribut auch für andere Mozartsche Sinfonien, welche es war bleibt offen. Verbürgt ist eine Aufführung der Sinfonie in privatem Rahmen bei Bankier Joseph Baron von Würth für die Fastenzeit (April) von 1804. Würth, Musikliebhaber, Amateur-Geiger und Gönner, konnte es sich leisten, an Sonntagvormittagen Konzerte zu organisieren. Gerne liessen sich die berühmtesten Virtuosen in dem gastfreundlichen Haus hören. Dazu musizierte ein Orchester, das mehrheitlich mit Dilettanten besetzt war. Nur geladene und handverlesene Gäste wurden zu den hochwertigen Konzerten eingeladen. Die Berichterstattung eines unbekannten Schreibers in der *Allgemeine musikalischen Zeitung* lautet:

„Sonntagskonzert des Herren von Würth. […] Von den Sinfonieen [sic!] erwähne ich nur die unübertrefflichen Mozartischen aus C dur und G moll; selbst das schwere und fugierte Finale der ersten wurde mit Feuer und Präzision ausgeführt."[186]

Da die anderen C-Dur-Sinfonien Mozarts (KV 73, KV 162, KV 200, KV 338 und KV 425, *Linzer*) keinen fugierten Finalsatz aufweisen, muss es sich im Konzert von Würth um die *Jupiter-Sinfonie*, respektive damals noch die *Sinfonie mit der Schlussfuge*, gehandelt haben. Würth programmierte die gleiche Sinfonie erneut im Advent 1804[187] und prominent zum Saisonauftakt seiner Konzerte 1805. Davon berichtet die *Allgemeine musikalische Zeitung* ohne Nennung des Verfassers:

„Für dieses Jahr geschah die Eröffnung mit der herrlichen Mozartschen Sinfonie aus C dur, welche mich bey jeder Aufführung von neuem begeistert. Das letzte fugierte Stück ward […] mit Feuer und Präcision vorgetragen."[188]

Der Schreiber lässt keinen Zweifel daran, dass er die Sinfonie kennt und schätzt. So erstaunt es, dass nicht mehr Rezensionen über sie zu finden sind. Das allgemeine mehrheitliche Fehlen von Berichten über öffentliche Konzerte im Wien dieser Zeit mag darin begründet sein, dass die Presse nicht sonderlich an Privatveranstaltungen interessiert war. Die *Wiener Zeitung* war eine Hofzeitung und entsprechend politisch ausgerichtet. Erst ab den 1790er Jahren „bricht die *Wiener Zeitung* etwas häufiger ihr hartnäckiges Schweigen über Musik."[189] Kritiken finden sich dennoch nur wenige. Den Beruf des Musikkritikers im heutigen Sinne gab es noch nicht. Der Archäologe

[185] Caeyers 2009, S. 127.
[186] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 28, 1804, Sp. 467–468.
[187] Mary Sue Morrow: *Concert life in Haydn's Vienna: aspects of a developing musical and social institution*, Stuyvesant (N.Y.) 1989, S. 402.
[188] Allgemeine musikalische Zeitung, Bd. 7, 1805, Sp. 242–243.
[189] Hanslick 1869, S. XIV.

und Mozartbiograf Otto Jahn (1813–1869) beklagt schon 1856 das Fehlen von Quellen über die Entstehung des öffentlichen Konzertwesens in Wien und Eduard Hanslick (1825–1904) doppelt 1869 nach:

„Otto Jahn hat guten Grund, in der Vorrede zu seiner Mozartbiographie über die spärlichen Quellen des älteren Musiklebens in Wien zu klagen. Namentlich über die Anfänge des Concertwesens und dessen Details nicht nur im vorigen, sondern noch in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts sind wir sehr lückenhaft unterrichtet."[190]

Von einer Aufführung in Leipzig 1806, zeugt ein Bericht in der *Allgemeinen musikalische Zeitung*: „Von älteren Sinfonieen gelangen ganz vorzüglich: die von Mozart aus C dur mit der Fuge, […]."[191] Im November 1807 berichtete ein unbekannter Schreiber ebenfalls in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* über einen erneuten Anlass bei Bankier Joseph Würth: „Man gab […] Mozarts Riesensinfonie aus C mit dem fugierten Finale – diesen Triumpf der Instrumentalmusik, und bisher noch unübertroffen!"[192] Die ersten öffentlichen Aufführungen der *Jupiter-Sinfonie* in Wien finden sich in den Programmen der *Liebhaber-Konzerte*. Es ist wohl kein Zufall, dass der Bankier Würth einer der 13 Geiger dieses Orchesters war.[193] Zwei mögliche, nicht zweifelsfrei belegbare Aufführungen datiert David Wyn Jones, ohne Quellenangabe, auf den 3. Januar und 6. März 1808.[194] Einen Monat später berichtet die *Allgemeine musikalischen Zeitung* von einer Aufführung in Leipzig. Diese ist bemerkenswert, da es heisst:

„Noch besser und wirklich meisterlich gelang die klassische Mozartsche aus C dur, mit der Schlussfuge – ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstfreunde, dass wir sie ihnen kein Jahr vorenthalten."[195]

Dieser Bericht deutet an, dass es zumindest in Leipzig eine Aufführungstradition der *Jupiter-Sinfonie* gegeben hat. Es wird deutlich, dass die Sinfonie beim Publikum bekannt gewesen sein musste. Die Angabe, dass sie jedes Jahr gespielt wurde, muss eine Untertreibung sein. Denn um ein Werk zu mögen, muss man es kennen. So ist es zu bezweifeln, dass die Wiederholung im Jahresabstand gereicht hätte, um die Sinfonie zum „Lieblingsstück der Kunstfreunde" avancieren zu lassen. Auch wenn die Sinfonie als Adaption grössere Präsenz gehabt hätte, hätten es sich die

[190] Hanslick 1869, S. XIII.
[191] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 28, 1806, Sp. 435.
[192] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 10, 1807, Sp. 184–185.
[193] Beate Angelika Kraus: V*on der Privataufführung zur grossen Akademie*, in: Bernhard R. Appel (Hrsg.): Von der Nulltenllten bis zur Zehnten, Bonn 2008, S. 31.
[194] Vgl.: Jones: 2006, S. 127–128.
[195] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 31, Bd. 13, 1808, Sp. 495.

Orchester aus ökonomischer Sicht wohl nicht nehmen lassen, ein begehrtes Stück des Öfteren zu programmieren und so ihre Säle zu füllen.

Ein Bericht der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erwähnt für den 8. Mai 1811 anonym eine „declamatorische und musikalische Abend-Unterhaltung" eines gewissen Herrn Reil im *Theater nächst dem Kärnthnertor*. Die erste der sechzehn Nummern auf dem Programm lautete: „Erste Abteilung 1) Symphonie (C dur) von Mozart, aber nur das erste Stück."[196] Da Mozarts *Linzer* (KV 425), mit einem Adagio einleitet und eine Konzerteröffnung wohl eher fulminant gewählt worden ist, bleiben aus den C-Dur Sinfonien noch die KV 73, KV 162, KV 200 und KV 338 übrig, die mit einem schnellen Satz eine Abendunterhaltung angemessen hätten eröffnen können. Es ist möglich, dass es sich um den ersten Satz der *Jupiter-Sinfonie* gehandelt hat, nachweisbar ist es nicht.

Davon, dass Sinfonien zu dieser Zeit generell keinen selbstverständlichen Platz in den Konzertprogrammen einnahmen, berichtet Eduard Hanslick rückblickend in seiner *Geschichte des Concertwesens in Wien* am Beispiel der Tonkünstler-Sozietät. Ihr wirft er vor, oft das gleiche Repertoire (Haydns Kantaten) gespielt und die Sinfonien Haydns und Mozarts vernachlässigt zu haben:

„Indem diesen vielbeschäftigten Fachmusikern das Interesse ihrer Pensionscasse doch noch wichtiger war als das künstlerische, kam in ihre Productionen nur zu bald ein handwerksmässiger Schlendrian. Der Erfolg der beiden Haydn'schen Cantaten, mit denen durch Jahrzehnte auszulangen war, liess die ‚Societät' an eine Erneuerung ihres Repertoires gar nicht denken; sie vernachlässigte insbesondere die reine Instrumentalmusik gänzlich. Man liest in den ersten 15 Jahren dieses Jahrhunderts häufig die Klage, dass in Wien die Aufführungen einer Sinfonie eine Seltenheit geworden und die Instrumentalkompositionen Haydn's und Mozarts in Vergessenheit gerathen."[197]

Diese Lücke wurde mit neu organisierten Veranstaltungen zu schliessen versucht. So wurden 1812 in Wien die *Gesellschafts-Concerte der österreichischen Musikfreunde* gegründet. Bis die *Jupiter-Sinfonie* in einem der *Gesellschafts-Concer*te auftauchte, dauert es allerdings eine Weile. In Leipzig, Gotha und Frankenhausen findet sich 1815 je eine Aufführung der *Jupiter-Sinfonie*. Während im Bericht aus Leipzig[198] kein Dirigent Erwähnung findet, wird für die beiden Konzerte in Gotha der Komponist Louis Spohr (1784–1859) als Dirigent angegeben.[199] Traugott Maximilian Eberwein (1775–1831) dirigierte das Konzert in Frankenhausen.[200] In Leipzig wird

[196] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 21, 1811, Sp. 360.
[197] Hanslick 1869, S. 144.
[198] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 14, 1815, Sp. 240.
[199] Carl Maria von Weber: *Sämtliche Schriften*, Kritische Ausgabe, Georg Kaiser (Hrsg.), Berlin 1908, S. 61.
[200] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 46, 1815, Sp. 770.

1816 wieder über eine Aufführung der *Jupiter-Sinfonie* berichtet.[201] Ein Jahr darauf, 1817, listet Hanslick für Wien eine „C dur-Symphonie von Mozart“ in seiner Konzertstatistik auf. [202] Ob die *Gesellschaft der Musikfreunde* die *Jupiter-Sinfonie* spielte, oder ob es eine andere Sinfonie in C von Mozart war, muss offen bleiben. Eine Rezension findet sich nicht. Nach Hanslicks besagter Statistik spielte die *Gesellschaft der Musikfreunde* die *Jupiter-Sinfonie* 1818.[203] Diese Aufführung ist sonst nicht dokumentiert.

Ein Bericht über die Winterkonzerte 1818 in Mannheim zeigt, dass Konzerte, insbesondere Sinfonien mit Sätzen die Tanzüberschriften aufweisen, in der Fastenzeit noch immer ausgelassen wurden. Auch die *Jupiter-Sinfonie* wurde gekürzt, was dem anonymen Schreiber missfiel:

„Von Symphonien, Ouverturen etc., wurde nichts Neues gehört, und von den erstern wurden viele durch Abkürzungen verunstaltet. Die Scherzos und Menuets wegzulassen, die andern Sätze gerade durch zu spielen, ohne auf ein Wiederholungszeichen zu acht: dies Uebel ist hier so sehr an der Tagesordnung, dass es in der Regel mehr geschiehet, als unterlassen wird. Die alte hergebrachte Regel, am Palmsonntag jedesmal den Satz, zwischen dem Adagio u. Rondo wegzulassen, weil er Menuet *überschrieben*, wird noch jedesmal genau befolgt. So wurde z. B. auch die wirklich grosse Symphonie aus C dur von Mozart mit der Fuge behandelt, worin bekanntlich jeder Theil ein wahres Meisterstück, und gewiss nichts weniger, als tanzbar ist, oder auch nur an Tanz erinnert. Ich denke mir, dass jeder Zuhörer das auf dem Concertzettel Angekündigte unbedingt, wie es geschrieben ist, fordern darf; denn dadurch, dass er glaubt, es so zu hören oder nicht zu hören, bestimmt sich ja sein Entschluss, das Concert zu besuchen, oder nicht. Dem Publicum darf von dem, was versprochen, nichts vorenthalten werden, sonst täuscht man – Viele oder Wenige, das ist in der Sache einerley – auf eine unangenehme Weise.“[204]

Obschon der Text wenig auf konkrete Interpretationsparameter eingeht, wird klar, dass eine gewisse Willkür in den Ausführungen der Werke geherrscht haben muss. Die Äusserung „gerade durchgespielte Sätze“ könnte darauf hindeuten, dass der Schreiber ein Interpretieren mit Tempomodifikationen vermisste. Den Vergleich mit einer etwaigen Mannheimer Aufführungs-Praxis aus der Zeit muss man hier schuldig bleiben.

Nebst der *Tonkünstler Sozietät* und den *Gesellschafts-Konzerten* wurden in Wien 1819 die *Concerts Spirituels* ins Leben gerufen. Ihre sogenannten „Übkonzerte“ wollten primär „vorzüglich Symphonien“ und „geistliche Tonstücke berühmter Meister“ auf hohem Niveau zur Aufführung bringen.[205] Im sechsten Konzert listet Hanslick eine Sinfonie von Mozart auf: „C-Sinfonie“.[206]

---

[201] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 17, 1816, Sp. 279.
[202] Hanslick 1869, S. 156.
[203] Ebd., S. 189.
[204] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 21, 1818, Sp. 381.
[205] Vgl.: Andrea Harrandt: *Concerts spirituels*, in: Rudolf Flozinger (Hrsg.): Oesterreichisches Musiklexikon, Wien 2002, S. 283.
[206] Hanslick 1869, S. 189.

Auch hier bleibt es nur Spekulation, ob damit die *Jupiter-Sinfonie* gemeint ist. Hält man sich jedoch die Ziele der *Concerts Spirituels* vor Augen, wäre es nicht abwegig, wenn die *Jupiter-Sinfonie* Eingang in das Programm gefunden hätte.

Im Oktober 1819 taucht auf dem Programmzettel des Edinburgh Musikfestival erstmals der Name „Jupitersinfonie" auf.[207] Im April 1820 berichtet die *Allgemeine musikalische Zeitung* über verschiedene Sinfonie-Aufführungen in Leipzig. Wie schon aus den oben genannten Berichten bekannt, war die Aufführung einer Sinfonie in Gänze nicht die Regel. Auch kam es vor, dass die einzelnen Sätze im Programm verstreut platziert wurden. Darum wird hier besonders erwähnt, dass die Sinfonien ganz und ungetrennt aufgeführt wurden: „Symphonieen. Alle ganz und ungetrennt. Sie wurden alle zur Ehre des Orchesters und zur Freude aller Zuhörer, sehr gut ausgeführet. [...]. Von Mozart, aus C dur mit der Fuge: aus Es dur und aus G moll." [208]

Es scheint sich in dieser Zeit eine Ästhetik entwickelt zu haben, die die Sinfonien als Ganzes erfasste und die in ihnen mehr zu sehen begann als die Aneinanderreihung von einzelnen Sätzen. Die Bedeutung der Sinfonie als Gattung zeigte sich in der Form ihrer Aufführungs-Praxis.

Eine weitere *Jupiter*-Aufführung für 1820 ist im Gewandhaus in Leipzig belegt.[209] Zu diesem Zeitpunkt (1810–1827) stand dem Orchester Johann Philipp Christian Schultz (1773–1827) vor. Er war direkter Nachfolger von Schicht. Schultz wird als Dirigent der *Jupiter-Sinfonie* allerdings nicht erwähnt.

Die *Gesellschaft der Musikfreunde* spielte laut Hanslick 1820 eine „Symphonie in C-dur", die sich aber erneut nicht eindeutig als *Jupiter-Sinfonie* identifizieren lässt.[210]

1821 begeisterte die Sinfonie in Frankfurt: „Die Aufführung der grossen Mozart'schen Sinfonie aus C mit der Fuge gelang vollkommen und entflammte zur Begeisterung."[211]

Im Musik-Zentrum London finden wir von 1818 bis 1820 vier mögliche, aber nicht identifizierte Aufführungen von Sinfonien Mozarts „in C" mit der *Philharmonic Society*. In der *History of the Philharmonic Society of London* taucht der Name *Jupiter* 1821 auf. Als Dirigent wird Sir Henry Rowley Bishop (1786–1855) aufgeführt.[212] Während in den Annalen der *Society* für das Konzert von 25. März 1822 wieder auf die Nennung des Beinamens *Jupiter* verzichtet wird, widmet sich die Juni-Ausgabe der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* den Konzerten der *Philharmonic Society*

---

[207] Vgl.: Stefan Kunze: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Laaber 1993, S. 19.
[208] Allgemeine musikalische Zeitung Nr. 16, 1820, Sp. 257.
[209] Alfred Dörffel: *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, Leipzig 1884, Anhang S. 43.
[210] Hanslick 1869, S. 158.
[211] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 7, 1821, Sp. 111.
[212] Myles Birket Foster: *History of the Philharmonic Society of London 1813–1912*, London 1912, S. 50.

in London. Dort findet sich der Beleg, dass es sich bei besagter Aufführung in London um die *Jupiter-Sinfonie* handelte:

„Das dritte, am 25 März, unter Spagnoletti's und Potter's Anordnung, begann mit der hier so bekannten Sinfonie in C dur von Mozart, mit der Fuge im letzten Satz. Ein Concert wird immer gut geheissen, wenn nur diese Sinfonie vorkommt und einigermassen gut aufgeführt wird, sollte alles Andere auch noch so mittelmässig seyn."[213]

Dass der Beiname *Jupiter* in den Annalen anfangs nur wenig erwähnt wird, erschwert die Identifizierung der *Jupiter-Sinfonie*. Klarer wird es, wenn wie 1822, ein weiteres Merkmal für die Sinfonie angegeben wird, die Nummerierung: „Symphonie in C (No. 6)". 1824 werden bei der Nennung der Sinfonie alle bisherigen Namens-Elemente zusammengefügt: „Symphony in C (No. 6) „Jupiter". Dirigiert hat Johann Baptist Cramer (1771–1858).[214] Ab 1827 sind alle erwähnten Namensgebungen zu finden. Fast jährlich wird die *Jupiter-Sinfonie* von der *Philharmonic Society* gespielt. Von 1818 bis 1897 sind es vierzig belegbare und neun eventuelle *Jupiter*-Aufführungen mit der *Philharmonic Society*.

Zu Beginn dieser Periode wechselten die Dirigenten häufig ab. Es sind Paolo Spagnoletti (1 Aufführung), Johann Baptist Cramer (2), Thomas Attwood (1765–1838) (2), Georg Smart (1776–1867) (2), William Crotch (1775–1847) (2), Henry Rowley Bishop (5), Cipriani Potter (1792–1871) (3), Ignaz Moscheles (1794–1870) (2) und Thomas Simpson Cooke (1782–1848) (1), die bis 1846 als *Jupiter*-Dirigenten auftauchen.

Während Richard Wagners kurzem Aufenthalt in London zwischen dem 9. und dem 20. August 1839 war keine Spielzeit der *Philharmonic Society*. Daher ist es sehr unwahrscheinlich, dass Wagner zu diesem Zeitpunkt eine Aufführung der *Jupiter-Sinfonie* gehört hat.

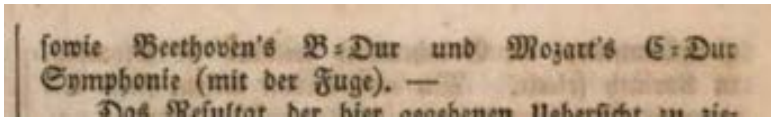
Ab 1846 übernahm Michele Costa (1808–1884) die Leitung des Orchesters und dirigiert die *Jupiter-Sinfonie* von 1846 bis 1854 sechsmal. 1857 steht Sterndale Bennet (1816–1875) der *Society* vor und dirigiert die *Jupiter-Sinfonie* bis 1861 fünfmal. Es folgt die Ära von einem gewissen W. G. Cousins. Er kommt zwischen 1867 und 1882 auf acht *Jupiter*-Aufführungen. Ab 1887 teilen sich die fünf *Jupiter*-Aufführungen bis 1897 die Dirigenten Arthur Sullivan (1842–1900) (1), Frederic Elliott (1), Frederic H. Cowen (1852–1935) (1) und Alexander C. Mackenzie (1847–1935) (2). Wollte man von einer Beliebtheit der Sinfonie sprechen, so ist sie für London sicherlich durch die schiere Anzahl der Aufführungen und der Regelmässigkeit in der Programmierung im besagten Zeitraum gegeben. Die wenigen Rezensionen berichten immer

[213] Allgemeine musikalische Zeitung, Nr. 25, 1822, Sp. 410.
[214] Foster 1912, S. 69.

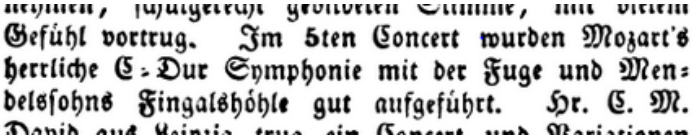
wieder von der Beliebtheit der Sinfonie, leider nicht von ihrer qualitativen Ausführung. Nicht nur in London wird die *Jupiter-Sinfonie* gerne gehört. In der Zeit von 1850 bis 1900 findet man auch Erwähnungen von Aufführungen in Birmingham, Manchester, Salisbury, Glasgow, Norwich, Wellington, Liverpool und Leeds.

2.6.1 Dresden während Wagners Aufenthalt

In Richard Wagners Dresden-Zeit von 1842–1846 sind zwei Aufführungen der *Jupiter-Sinfonie* belegbar. Die erste ist erwähnt in der *Neue[n] Zeitschrift für Musik* Nr. 49 vom 17. Juni 1844.[215]


sowie Beethoven's B-Dur und Mozart's C-Dur
Symphonie (mit der Fuge). —

Die zweite Aufführung findet sich in der Ausgabe Nr. 29 vom 9. April 1846.[216]


Gefühl vortrug. Im 5ten Concert wurden Mozart's
herrliche C-Dur Symphonie mit der Fuge und Men-
delssohns Fingalshöhle gut aufgeführt. Hr. C. M.

Ob Wagner jedoch eine oder beide dieser Konzerte besuchte, ist nicht bekannt. Erwähnung finden sie in Wagners Schriften und in den Briefen nicht.

2.6.2 Die *Concerts conservatoire* in Paris (1828–1950)

1828 gründet der Dirigent und Geiger Françoise-Antoine Habeneck (1781–1849) in Paris das *orchestre de la société des concerts conservatoire*. Unter ihm wurden in minutiöser Arbeit grosse Orchesterwerke einstudiert. Über ein Jahr konnte eine Vorbereitungsphase zu einer Beethovenschen Sinfonie dauern. In Habenecks Zeit als Leiter des Orchesters von 1830 bis 1847 wird am 26. Februar 1843 eine „Symphonie en ut de Mozart“ aufgeführt.[217] Kurz darauf, am 12. März, eine „Symphonie en ut mineur de Mozart“. Es muss offen bleiben, ob es sich dabei um die *Jupiter-Sinfonie* handelt. Selbst wenn dem so wäre, hätte Wagner, der bis im April 1842 in Paris lebte, diese Aufführung nicht erleben können. In Habenecks Wirkungszeit wurden gesamthaft

[215] Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 49, 17. Juni 1844, S. 196.
[216] Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 29, 9. April 1846, S. 114.
[217] Alle Programme der *concerts conservatoire* unter: http://hector.ucdavis.edu/SdC/Programs/Pr001.htm, letzter Aufruf: 17.10.2017.

achtzehn Sinfonien von Mozart gespielt. Eine Aufführung der *Jupiter-Sinfonie* unter Habeneck ist für Ostern 1838 belegt.[218]

Bei einem Aufenthalt in Paris besuchte Wagner ein Konzert unter Habenecks Leitung. Es war zwar nicht die *Jupiter-Sinfonie*, die er zu Gehör bekam, sondern, laut seinen Angaben, die 9. Sinfonie von Beethoven. Die Aufführung hatte eine nachhaltige Wirkung auf Wagner. In *Über das Dirigieren* schildert er diese Begegnung als Erweckung:

„Von der aller gründlichsten Belehrung jedoch ward es für mich, endlich von dem sogenannten Konservatoir-Orchester in Paris im Jahre 1839 die zuletzt mir so bedenklich gewordene ‚neunte Symphonie' gespielt zu hören. Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme, und sogleich verstand ich, was hier das Geheimniss der glücklichen Lösung der Aufgabe ausmachte. Das Orchester hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethoven'sche Melodie zu erkennen, welche offenbar unseren braven Leipziger Musikern damals gänzlich entgangen war; und diese Melodie sang das Orchester. Diess war das Geheimniss."[219]

Wagner hat es mit dieser Anekdote geschickt verstanden, lebenswendende Situationen nachträglich zu dramatisieren. Bereits der Wagner-Biograph Martin Gregor-Dellin (1926–1988) hat auf eine Unstimmigkeit bei der Datierung hingewiesen und schreibt:

„In einer Conservatoire-Probe will er [Wagner] im November 1839 den instrumentalen Sätzen der neunten Symphonie wiederbegegnet sein, und in der sorgfältigen Einstudierung durch Habeneck habe diese Musik eine solche Macht über ihn gewonnen, dass eine ganze Periode der Geschmacksunsicherheit wie in einem ‚tiefen Abgrund der Scham und Reue' vor ihm versunken sei. […] Doch fand die Aufführung der neunten Symphonie durch Habeneck erst im März [sic!] 1840 statt, und die Proben hat Wagner vermutlich zurückdatiert. Indessen hatte er am 24. November oder am 1. Dezember, bei einer der ersten beiden Aufführungen, die dramatische Symphonie ‚Roméo et Juliette' von Hector Berlioz kennengelernt."[220]

1839 bis 1892 finden sich zwölf Aufführungen der „Symphonie[s] en ut de Mozart" in den *concerts conservatoire* unter der Leitung von: Narcisse Girard (1797–1860) (7), Théophile Tilmant (1799–1878) (2), Eduardo M. E. Deldevez (1817–1897) (3). Erste Gewissheit, dass es sich um KV 551 handelt, geben die Nennungen ab 1894. Unter Jules Garcin (1830–1886) wurde die „Symphonie en ut (Jupiter)" ein Mal aufgeführt. Ab da wird *Jupiter* als Name verwendet und er taucht von 1900 bis 1950 26 Mal in den Konzerten der *concerts conservatoire* auf. Auffallend

[218] Vgl.: Fussnote 217.
[219] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 271.
[220] Gregor-Dellin 1980, S. 145–146.

sind viele Konzerttermine, die auf Ostern fallen. Neben der *Jupiter-Sinfonie* sind in allen Zeitabschnitten zahlreiche Sinfonien Mozarts vertreten.

2.7 Zusammenfassung

Eine bestimmte Aufführungspraxis für die *Jupiter-Sinfonie* konnte in dem untersuchten Zeitraum nicht identifiziert werden. Allgemeine Parameter für das Konzertwesen und die generelle Aufführungspraxis der entsprechenden Orte, Orchester und Dirigenten zeigten sich stärker, als ein auf ein Stück oder eine Stilrichtung bezogener Umgang mit den jeweiligen Kompositionen. Die Anzahl der *Jupiter*-Aufführungen sind an gewisse Konzerttraditionen in den jeweiligen Städten geknüpft oder von einzelnen Dirigenten, welche die Sinfonie in ihre Programme wiederholt aufgenommen haben, begünstigt worden. Der Diskurs über eine Aufführungspraxis der Sinfonie als Gattung bezieht sich primär auf formale Aspekte. Kritiken erwähnen, ob eine Sinfonie ganz, oder auch am Stück zur Aufführung kam, oder aber wenn ein Satz weggelassen wurde. Über interpretatorische Aspekte der *Jupiter-Sinfonie* finden sich im untersuchten Zeitfenster keine aussagekräftigen Dokumente.

Zwar sind damit keine interpretations-relevanten Hinweise erschlossen worden, aber es wird zum einen die Beliebtheit und Bekanntheit der *Jupiter-Sinfonie* durch die Quantität ihrer Aufführungen belegt, zum anderen finden sich in den Kritiken auch Hinweise auf die Qualität und die Rezeption der Sinfonie als Werk. Die Berichte bleiben aber meistens oberflächlich und zeichnen ein verklärtes Bild der *Jupiter-Sinfonie* als das nicht hinterfragte „Meisterwerk“. Es ist offensichtlich, dass die Person Mozart und der Umstand, dass es sich um die letzte Sinfonie des Komponisten handelt, wesentlich zur Mystifizierung beigetragen haben. Die frühen Mozart-Biographen haben dieses Bild verstärkt und die Umstände der Entstehung sowie die reine kompositorische Machart, etwa des Fugenteils zum Schluss der Sinfonie, ins Zentrum der Rezeptionsgeschichte gestellt. Es geht also um eine Musik, die von sich aus „genial“ ist und insofern keiner zusätzlichen individuellen Interpretation, zum Beispiel durch einen Dirigenten bedarf. Dass es aber dennoch Parameter gegeben hat, die offenkundige Unterschiede in der Interpretation offensichtlich machten, konnte nur angedeutet werden.

3. Richard Wagner und die *Jupiter-Sinfonie*

3.1 Zürich

Im Juli 1849 liess sich Richard Wagner in Zürich nieder, wohin er nach dem Dresdner Maiaufstand mit falschem Pass geflüchtet war. An Franz Brendel, den Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik*, schrieb Wagner rückblickend im Mai 1851 nach Leipzig: „Ich habe mich in Zürich lediglich aus Abscheu vor Paris oder London, und namentlich in der Hoffnung, hier auf keine Weise zu irgendwelcher Betheiligung am öffentlichen Kunsttreiben (sei es Theater oder Konzert) verführt zu werden, niedergelassen."[221] Entgegen seiner Behauptung, „in der vollständigen Zurückgezogenheit" gelebt zu haben, wohnte Wagner anfangs bei Alexander Müller[222] mitten in der Stadt am Rennweg und er wurde gezielt in die Zürcher Gesellschaft eingeführt, die ihn wohlwollend aufnahm. Eliza Wille[223] veröffentlichte 1887 *Fünfzehn Briefe Richard Wagners: Briefe mit Erinnerungen und Erläuterungen*. Darin nimmt sie auch Bezug auf Wagners Zürcher-Zeit: „Ich habe es nicht recht gefunden, wenn ich hier und da gelesen und gehört, Wagner habe in Zürich schwere Leiden des Exils gekannt."[224]
Auch mit der vermeintlichen Zurückhaltung im „öffentlichen Kunsttreiben" war es im Januar 1850 bereits vorbei. Im Brief an Brendel heisst es weiter:

„Nur konnte ich schon im ersten Winter meines hiesigen Aufenthaltes es den Bitten einiger Freunde nicht abschlagen, dem hiesigen kleinen Orchester versuchsweise eine Beethovensche Symphonie einzustudiren und deren öffentliche Aufführung in einem der Konzerte der Züricher Musikgesellschaft zu leiten. Diese Aufführung fiel, trotz der beschränkten Mittel, über alles Vermuthen gut aus, und die hiesigen Musikfreunde liessen es sich von nun an daran gelegen sein, mich um die Wiederholung ähnlicher Aufführungen zu bitten, was ich in der Weise zugestanden habe, dass ich ab und zu, in einigen wenigen Konzerten, ein Beethovensches Tonstück zu Gehör bringe."[225]

Was hier aussieht, als ob Wagner sich von Freunden zur Übernahme dieses Dirigats hatte bitten lassen, war letzten Endes wohl eher seiner prekären finanziellen Situation geschuldet. Denn das Geld war knapp und als im September seine Frau Minna und ihre uneheliche Tochter Wagner nach Zürich folgten, war in einem Brief an den Zürcher Freund Jakob Sulzer[226] sogar von einer

[221] Wagner/Strobel SB 1967, Vierter Band, S. 482.
[222] Alexander Müller (1808–1863) in Erfurt geboren, kannte Wagner aus Würzburg. Müller kam 1843 nach Zürich um zu unterrichten und zu dirigieren, unter anderem die Konzerte der AMG (1852–1863).
[223] Eliza Wille (1809–1893) war Schriftstellerin und unterhielt enge Beziehungen zu Wagner, Conrad Ferdinand Meyer und Mathilde Wesendonck.
[224] Eliza Wille: *Erinnerungen an Richard Wagner*, Zürich 1982, Brief Nr. 4, S. 58.
[225] Wagner/Strobel SB 1967, Vierter Band, S. 482.
[226] Politiker und 1848–1852 Erster Staatsschreiber des Kanton Zürich.

verpfändeten Uhr die Rede.[227] Die Ende 1849 zugesagte finanzielle Unterstützung seiner Dresdner Gönnerin Julie Ritter[228] zeugt weiter von der akuten Geldnot.

Diese Umstände dürften also mit ein Grund dafür gewesen sein, dass Wagner am 15. Januar 1850 im vierten Abonnements-Konzert der *Allgemeinen Musik-Gesellschaft* (AMG) mit Beethovens Siebter Sinfonie sein Debut gab. Der Erfolg war, auch dank der Pressekampagne seines Freundes Johann Bernhard Spyri,[229] überwältigend: „Es war ein Feuer, eine Präzision und wiederum eine Zartheit und ein bis ins kleinste Detail eingehendes Nüanciren im Spiele des Orchesters, das unsere Kritik verstummen macht", so die *Eidgenössische Zeitung*.[230] Die Wortwahl „Nüancieren" wurde von Spyri wohl nicht zufällig gewählt. Es ist durchaus vorstellbar, dass Wagner in Gesprächen mit seinem Freund seine Absichten zur Ausarbeitung, Nuancierung und Modifikation erwähnt hatte.

Als man Wagner daraufhin für das Zürcher Theater gewinnen wollte, lehnte dieser ab. Er empfahl an seiner Stelle den Sohn seiner Gönnerin, Karl Ritter aus Dresden. Wagner musste jedoch, als Retter in der Not, für seinen Protégé Ritter die Aufführung von Webers *Freischütz* übernehmen, da dieser der Aufgabe nicht gewachsen war. Der Erfolg war erneut gross. Ob Wagners Empfehlung schon im Vorfeld darauf abzielte, den jungen Ritter scheitern zu lassen, um die Heldenrolle übernehmen zu können, ist Spekulation. Während Wagner am Theater lediglich eine Saison wirkte (1850/51), erstreckten sich seine Konzerte mit der AMG tatsächlich von 1850 bis 1855.

Wagner sah sich nach kurzer Zeit in der komfortablen Lage, dass er sich nicht fest an ein Orchester binden musste und seine Programme trotzdem selbst wählen konnte. Seine Erfolge ermöglichten es ihm auch, weitere Bedingungen für seine Zusammenarbeit mit der AMG geschickt auszuhandeln. An Julie Ritter schrieb Wagner im Mai 1851 nach Dresden:

„Im vorigen Herbste machte ich der hiesigen Musikgesellschaft Vorschläge zur Herstellung eines guten Orchesters: die Leute verstanden mich nicht, und ich ward abgewiesen; später studirte ich nun ein Paar Symphonien ein, und die Wirkung überraschte so, dass dieselben Leute jetzt ganz von selbst meine Vorschläge wieder aufnehmen und im Ernste damit umgehen, ein gutes Orchester zu beschaffen."[231]

---

[227] Max Fehr: *Richard Wagners Schweizer Zeit*, Aarau 1934, S. 16.

[228] Julie Ritter war die Frau eines vermögenden Kaufmanns. Nach dessen Tod zog sie mit den Kindern nach Dresden, wo sie Wagner kennenlernte und ihn unterstützte. Die Unterstützung wurde auch in Zürich weiter gewährt.

[229] Der Zürcher Rechtsanwalt war der Herausgeber der *Eidgenössischen Zeitung* und später Stadtschreiber von Zürich. Verheiratet war er mit der Schriftstellerin Johanna Spyri (Heidi). Er unterstützte Wagner ideell und auch finanziell.

[230] Eidgenössische Zeitung, zitiert nach: Fehr 1934, S. 28.

[231] Wagner/Strobel SB 1967, Dritter Band, S. 563.

Die Unterstützung zeigte sich in den nächsten Jahren zum Beispiel daran, dass die AMG ihre Anzahl Streicher von fünf Geigern, je einem Bratscher, Cellisten und Bassisten, verdoppelte und dass Wagners Gagen stetig anstiegen.[232] Weitere Neuerungen waren das Abgeben von Programmnotizen im Konzert oder die Besprechung der kommenden Programme in der *Eidgenössischen Zeitung*.[233] Auf Wagners Vorschlag hin kam ein Vertrag zwischen der AMG und dem Theater zustande, wonach beide Institute dasselbe Orchester beschäftigten. Eine neue Sitzordnung wurde eingeführt und die Probenzeit ausgedehnt. Dies ermöglichte Wagner die Ausarbeitung seiner detaillierten Ideen mit dem Orchester der AMG:

„Man hatte mich nämlich in diesem Winter von neuem angegangen, mich bei den Konzertaufführungen dieser Gesellschaft mit etwas zu beteiligen; da die vorhandenen Orchesterkräfte sehr gering waren, konnte ich zu meiner Mitwirkung, welche ich je zuweilen nur auf eine Beethovensche Symphonie beschränkte, bloss dadurch bestimmt werden, dass man tüchtige Musiker namentlich für die Verstärkung der Streichinstrumente von auswärts hinzuzog. Da ich jedesmal drei Proben bloss für die aufzuführende Symphonie verlangte und ein Teil der Musiker von fernher besonders hierfür zusammenkam, erhielten diese Übungen eine gewisse Feierlichkeit; da ausserdem die ganze Zeit, die man gewöhnlich auf eine Probe verwendet, mir ausschliesslich zu der einen Symphonie zur Verwendung stand, so gewann ich hier die Musse, bei der Ausarbeitung des feineren Vortrags, da andrerseits die rein technischen Schwierigkeiten nicht von grossem Belang waren, eindringlichst zu verweilen, und gelangte so zu einer bisher mir nicht möglich gewordenen Freiheit des Vortrages, deren ich mir um so inniger bewusst wurde, als ich namentlich auch die Wirkung hiervon in überraschender Weise wahrzunehmen hatte.“[234]

Wagner konnte also in Zürich, anders als in Dresden zuvor, viel Zeit für Detailarbeit aufwenden. Vom Resultat scheint er selbst überrascht gewesen zu sein. Warren Bebbington sieht in Wagners Arbeit mit der AMG in Zürich den Ort, wo er seinen expressiven Dirigierstil verfeinern konnte. Das Zürcher Experimentierfeld ermöglichte ihm seinen individuellen Stil mit dem Taktstock zu finden und machte ihn zu einem modernen Dirigenten. Die verbreitete Annahme, sein Umgang mit Fragen des Tempos, der Nuancen und der Phrasierungen seien im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Dirigenten in seiner Radikalität neu, da viel differenzierter und mehr interpretierend als reproduzierend gewesen, muss durch Untersuchungen zuerst verifiziert werden. Die Gefahr besteht, dass Wagners eigene, oft verklärte Aussagen sich als unwahr herausstellen. In seiner Schrift *Über das Dirigieren* wurden diese Interpretationsparameter zum Kern seiner Betrachtungen und Instruktionen.[235]

---

[232] Norbert Heinel beziffert den Zuwachs des Orchesters ohne Nennung der Quelle auf 44 Musikern bei den ersten beiden Veranstaltungen und auf 52 in der letzten. Vgl.: Heinel 2006, S. 113.
[233] Vgl.: Walton 2017, S. 163–163.
[234] Wagner/Gregor-Dellin ML: 1977, Dritter Teil, S. 470.
[235] Vgl.: Warren Bebbington: *The Orchestral Conducting Practice of Richard Wagner*, New York 1984, S. 240-242.

Doch nicht nur die Probenarbeit wurde neu definiert. Die musikalische Zusammenstellung der Sinfoniekonzerte, so wie sie von ihrer Programmgestaltung her grösstenteils bis heute im klassischen Konzertbetrieb zu finden sind, geht ebenfalls teilweise auf Wagner zurück und zeigt sich an den Zürcher Konzerten deutlich. Vor seiner Einflussnahme waren die Programme bunt gemischt. Dies war keine Besonderheit für Zürich. Die meisten Konzerte dieser Zeit enthielten vokale Solostücke, Kammermusik und viele meist kleinere Kompositionen, die zu einer heterogenen Aneinanderreihung von Musik ohne roten Faden gruppiert waren. Darauf hatte nach Wagners Debut schon die *Eidgenössische Zeitung* hingewiesen.[236] Weitere Reformvorschläge, wie sie in der Broschüre *Ein Theater in Zürich* zu finden sind, zum Beispiel die Forderung nach freiem Eintritt für das Theaterpublikum, fanden aber in Zürich kein Gehör.[237]

Wagner fand sich also in Zürich zusehends in einer durchaus gefestigten und einflussreichen Position. Bei den selbst gewählten Programmen der Konzerte mit der AMG sticht die Häufigkeit von Kompositionen Beethovens, insbesondere der Sinfonien, heraus. Diese waren zwar seit den frühen 1840er Jahren in Zürich vereinzelt zu hören gewesen, doch war es erst Wagner, der sie mit der AMG regelmässig zur Aufführung brachte. Einzig Carl Maria von Weber (Ouvertüre zu *Euryanthe*) und Gaspare Spontini (Ouvertüre zu *Die Vestalin*) finden sich neben wenigen eigenen Werken Wagners in den frühen Programmen. Da nehmen sich die 1854 auf dem Programm erschienenen Spätwerke, die Sinfonie Nr. 104 in D-Dur (Hob I:104) von Joseph Haydn und Mozarts *Jupiter-Sinfonie* (Nr. 41 in C-Dur, K 551), auf den ersten Blick als Besonderheit aus. Wagner empfand jedoch die beiden klassischen Spätwerke als schon zum „neuen" Beethoven-Stil gehörend. Er sah in den beiden Sinfonien bereits den „sentimentalen" Gestus inhärent, ohne dass dieser durch die Notation der Komponisten explizit ersichtlich gewesen wäre. So gesehen lagen zwischen den Sinfonien der Klassiker und dem Neuerer Beethoven für Wagner keine grossen Unterschiede in der musikalischen Sprache. Sie nebeneinander zu programmieren bedeutete keinen Kontrast, sondern Einheit (vgl. auch im Kapitel „Schriften").

Während der Vorbereitungen und der Programm-Findung für das fünfte Abonnements-Konzert der AMG vom Januar 1855 schrieb Wagner am 14. Januar an Salomon Pestalozzi, den Vertreter der Gesellschaft: „Die Mozartische Symphonie ist mir verleidet: da ich diesmal überhaupt nicht viel Konzerte dirigieren werde, halt ichs für besser, bei den grösseren Beethovenschen Symphonien zu bleiben, und schlage daher für das nächste Mal die C-moll Symph. vor."[238]

[236] Vgl.: Fehr 1934, S. 28–29.
[237] Richard Wagner: *Die Kunst und die Revolution*, S. 40.
[238] Wagner/Strobel SB 1967, Sechster Band, S. 324.

Wagner wusste da noch nicht, dass er kein halbes Jahr später Mozarts *Jupiter-Sinfonie* noch einmal in London dirigieren würde.

Welche interpretatorischen Ansätze lassen sich anhand von Kritiken und den erhaltenen Orchesterstimmen der AMG nachzuzeichnen? Welche Hinweise zur Zürcher-Aufführung der *Jupiter-Sinfonie* und zu Mozarts Präsenz im Hause Wagner können in Briefauszügen und Cosima Wagners Eintragungen in ihr Tagebuch gefunden werden? Diesen Fragen gehen die folgenden Kapitel nach.

3.2 Das Stimmenmaterial der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*

Das Stimmenmaterial der *Jupiter-Sinfonie* aus dem Bestand der AMG[239] ist nicht vollständig. Über die Jahre sind wohl Stimmen verloren gegangen, ohne Rückgabe ausgeliehen, oder gar gestohlen worden. Die meisten Stimmen stammen aus dem Druckset von André in Offenbach von ungefähr 1806. Eine Cello- und eine Kontrabassstimme sind von einem unbekannten Kopisten angefertigt worden, die dem Papier zufolge aus der Zeit vor Wagners Wirken in Zürich stammen. Drei Stimmen, auf denen die Cello- und Bassstimme zusammen notiert sind, sowie acht Seiten einer 2. Geigenstimme wurden von Adam Bauer, Wagners Kopisten und gelegentlichem Bratschen-, Geigen- und Klarinettenspieler in Zürich, angefertigt. Sowohl die handgeschriebenen als auch die gedruckten Stimmen, enthalten Studierziffern (Buchstaben) und interpretatorische Eintragungen von Bauer, die dieser nach Wagners Anweisungen eintrug. Eine Rechnung Bauers listet detailliert seine Arbeit für die AMG auf. Sie beinhaltet die Abschrift der erwähnten Stimmen, das Eintragen der Ausdruckszeichen und der Studierziffern,[240] wie sie von Louis Spohr bereits eingeführt wurden. Dennoch muss darauf hingewiesen werden, dass die Stimmen über Jahre weiterverwendet wurden. Nur da, wo die Bleistift-Eintragungen in den gedruckten Stimmen mit den Tinten-Eintragungen in den von Bauer kopierten Stimmen übereinstimmen, kann davon ausgegangen werden, dass sie von Wagner tammen. Die Studierziffern deuten darauf hin, dass Wagner in den Proben nicht nur durchspielte und seine Korrekturen im Anschluss anbrachte, sondern in Abschnitten probte und auch Wiederholungen zur Proben-Methodik gehörten. Diese wären ohne Studienziffern nicht praktikabel oder mit viel Such- und folglich Zeitverlust verbunden gewesen. Wagner wollte sicher sein, dass alle Orchestermusiker die Eintragungen bereits vor der ersten Probe in den Stimmen vorfanden, was offensichtlich die Probenarbeit enorm erleichterte. Wenn nicht jeder Spieler selbst seine Stimme bearbeiten musste, konnte auch Probenzeit gespart werden.

[239] Zentralbibliothek Zürich, TMs 339, AMG_XIII_1093.
[240] Vgl.: Walton 2017, S. 170–173.

Wie es genau mit der Vereinheitlichung der Annotationen aussieht, wird sich später zeigen. Chris Walton (*1963) weist darauf hin, dass die Stimmen verhältnismässig wenige Eintragungen aufweisen, wenn man bedenkt, dass Wagner die Möglichkeit gehabt hatte, alles was er wollte, eintragen zu lassen. Walton führt dies darauf zurück, dass Wagner die Umstände der Probenarbeit mit einem grösstenteils aus Amateuren bestehenden Orchester kannte und nur das Wichtigste annotieren liess, um die Aufmerksamkeit der Spieler bei sich zu wissen. Die von Wagner in Auftrag gegebenen Eintragungen sieht Walton als „the skeleton of his interpretation".[241]

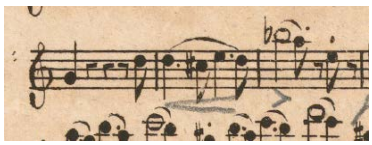
Die Annotationen in den Stimmen der AMG weisen keinerlei Tempobezeichnungen oder agogische Anweisungen auf, sie beziehen sich fast ausschliesslich auf die Dynamik. Sie stehen im Dienste von Wagners Maximen für seine Interpretation: Melos und Transparenz. Ich unterscheide bei meiner Untersuchung die Annotationen auf Grund dieser beiden Parameter. Während die Bezeichnungen der Melodien mit *crescendo* und *decrescendo* oft das Ziel und den Höhepunkt einer Phrase indizieren, also Expressivität anzeigen, versuchen Dynamikangaben in den verschiedenen Stimmen oder Orchestergruppen den Orchesterklang durchhörbar und transparent zu machen. Die Prioritäten der zeitgleich erklingenden Melodien werden auf diese Weise geklärt und es ist ersichtlich, welche Melodie im Vordergrund stehen soll und welche zurücktritt. Und schliesslich weicht Wagner die stufendynamischen Angaben Mozarts dahingehend auf, als dass er Dynamikveränderungen vorbereitet und einführt, dass also aus der Stufendynamik Mozarts, eine dynamische Entwicklung hin zur neuen Lautstärke entsteht. Diese „romantisierende" zentrale Praxis kommt allerdings nur in der Form von *crescendi* vor. Diese drei Unterscheidungen der Dynamik-Annotationen werden nun anhand von konkreten Beispielen expliziert.

3.2.1 Melos

3.2.1.1. Erstes Motiv

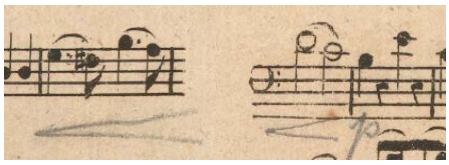
Aus dem ersten Satz sollen zwei Beispiele für die Ausarbeitung des Melos untersucht werden. In Takt 30 wird in den 1. Violinen durch ein hinzugefügtes *crescendo* und *decrescendo* ein Gestus von Spannung und Entspannung erzeugt. Den Höhepunkt stellt das b" dar. Die Spannung steigert sich vom ersten Schlag des Taktes weg bis zum Höhepunkt und entspannt wieder in der letzten Bindung zum a". Eine absolute Dynamik ist nicht eingetragen worden.

[241] Vgl.: Walton 2017, S. 173.



1. Violine T. 30/1

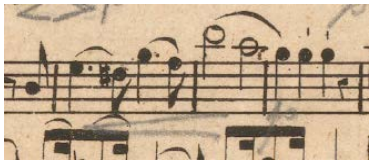
Erstaunlicherweise ist diese Annotation erst im Takt 30 zu finden, obschon das Motiv bereits in Takt 3 zum erstenmal, ebenfalls bei den 1. Geigen, erscheint. Es überrascht, dass die Eintragung nicht beim erstenmal vorgenommen wurde und so exemplarisch für alle folgenden Auftritte desselben Motivs steht. Dass Wagner bewusst beim erstenmal auf die annotierte Ausführung verzichtet und sie erst später einführen will, scheint sehr unwahrscheinlich.
In den Takten 71 und 75 wird das Motiv in den Celli und den Bässen nur noch mit einem *crescendo* versehen, das sich explizit bis zum Ende des Taktes über beide halben Noten erstreckt. Das zweimalige *crescendo* resultiert hier durch den Zeilenumbruch. Die von der Geigenstimme her bekannte Entspannung zum Ende des Taktes ist nicht eingetragen. Dafür steht ein *p* für die Folgenoten. Diese Eintragung findet sich sowohl in der gedruckten Stimme als auch in der von Bauer handschriftlich angefertigten. Über diesem Motiv halten die 1. Geigen ein a''' aus, das mit einem *crescendo* versehen wurde. Dass die Bassstimme das *crescendo* der Geigen unterstützen sollte, muss eine Annahme bleiben. Fest steht, dass das Motiv nicht wie vorgängig entlastet wird und dass sich das durchgehende *crescendo* nicht ohne weiteres erklären lässt. Denn es wäre durchaus denkbar, dass die Bassgruppe das Motiv mit einem *decrescendo* abschliesst und dass die Geigen in dynamischer Gegenbewegung den gehaltenen Ton entwickeln. Für die Angleichung findet sich keine offensichtliche Notwendigkeit.



Cello/Bass T. 71/1

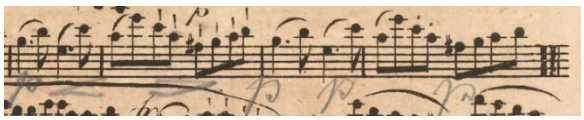
1. Violine T. 72/1

In Takt 107 werden die 1. Geigen mit einem *crescendo* zum höchsten Ton des leicht variierten Motivs geführt und anschliessend wieder *subito* zurückgenommen. Dass hier Wagners Intention gewesen sein könnte, die Linie auf den Takt 109 hin zu führen, scheint sehr unwahrscheinlich, da eine solche Dehnung des Motives eine rhythmische Verzerrung verursacht, die sich weder formal noch musikalisch begründen lässt.



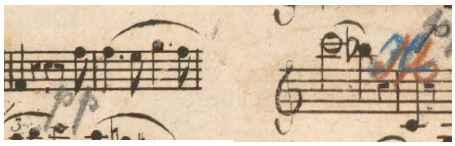
1. Violine T. 107/1

Gleich im Anschluss in Takt 109 wird das Motiv wiederholt. Hier steht explizit und wiederholt ein *p* und es ist keine dynamische Steigerung eingetragen. Dies scheint eine beabsichtigte Variante zu sein, die als bewusste Entscheidung und als Interpretation Wagners gedeutet werden kann. Es entsteht bei der Motiv-Wiederholung im bleibenden *p* ein Echoeffekt. Das Leise-bleiben ermöglicht auch den grösstmöglichen Kontrast zum folgenden Abschnitt, der im Tutti und im *f* gehalten ist. Doch sind es genau solche Stellen, die Wagner ansonsten in „romantisierender" Weise durch ein *crescendo* einführt und dabei den Kontrast bewusst vermeidet. Es liegt nahe anzunehmen, dass an dieser Stelle bewusst eine Stufendynamik belassen wurde, um eine Varianz zu den sonst pathetisch aufgeladenen Steigerungen zu den *f*-Abschnitten hin zu zeigen.



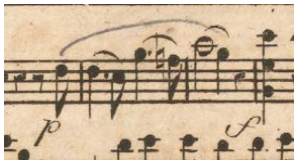
1. Violine T. 109/1

In Takt 163 wird für das ganze Motiv in beiden Geigenstimmen ein *pp* vorgeschrieben, ohne eine expressive Geste anzudeuten. An dieser Stelle werden verschiedene Motive leise als eine Art Reminiszenz gespielt und Wagner wollte vielleicht die Distanz und die Unnahbarkeit der Stelle durch ein beibehaltenes *pp* herausheben.



1. Violine T. 163/1

In den Takten 191 und 195 der 1. Geigen findet sich zu den *p*-Angaben zum ersten Mal ein Phrasierungsbogen über das gesamte Motiv. Für das Anzeigen eines neuen Bogenstrichs kann die Eintragung nicht gehalten werden. Eine Schwelldynamik, wie vorgängig, findet sich nicht. Doch lässt dieser Eintrag erkennen, dass Wagner das Motiv so verstanden hat, wie es auch anhand der *crescendo-decrescendo*-Eintragungen weiter vorne gedeutet wurde.



1. Violine T. 191/1

1. Violine T. 195/1

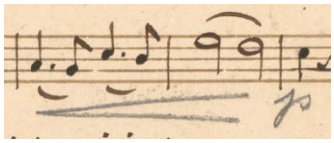
Bei der Wiederkehr des Motivs in Takt 214 wird in den Geigen auf jegliche Annotation des Motivs verzichtet. Im Takt 218 wird das *crescendo* weggelassen und es findet sich nur das sonst in der Kombination mit dem *crescendo* eingetragene *diminuendo*.

1. Violine T. 214/1

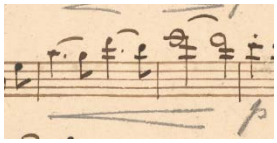
1. Violine T. 218/1

In den Takten 259 und 263 wurde in den Celli und Bässen nur das *crescendo* bis Taktende, aber nicht das *diminuendo* annotiert. Dies entspricht derselben Eintragung an der analogen Stelle der Takte 71 und 75. Wagner scheint hier also bewusst das *crescendo* bis zum Taktende gewollt zu haben. Diese Interpretation mit dem *subito p* auf der Eins des Taktes hat den Effekt einer

einschneidenden Zäsur. Die *crescendi* dürfen also nicht als Steigerung hin zum *p* gesehen werden. Das *crescendo* soll vielmehr so ausgeführt werden, dass das abrupte Leiser-Werden als Effekt zur Geltung kommt. Die effektive Wirkung dieser Stelle wäre in einem Praxistest zu prüfen.



Cello/Bass T. 259/1



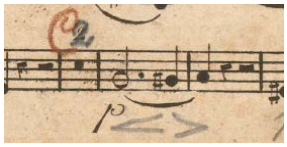
Cello/Bass T. 263/1

3.2.1.2. Zweites Motiv

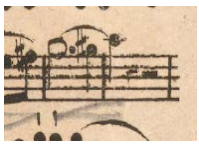
Das zweite Motiv, das unter dem gleichen Aspekt des Melos betrachtet werden soll, ist kurz, lässt aber in der Ausführung viel Spielraum, um einen Interpretationsansatz Wagners herauslesen zu können.

In Takt 56 lässt Wagner die gehaltene Note g" der 1. Geigen lauter werden und führt sie durch den Durchgangston gis" zum a" und entlastet wieder. Die Celli und Bässe imitieren das Motiv in gleicher Ausführung. In der gleich anschliessenden Parallelstelle der 1. Geigen in Takt 62 liess Wagner nur noch das *crescendo* eintragen. Die Bestätigung folgt wie beim ersten Mal in der Bassgruppe, die ebenfalls nur *crescendo* vorgeschrieben hat.

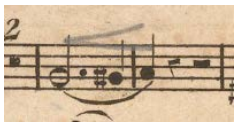
1. Violine T. 56/1



Cello/Bass T. 58/1

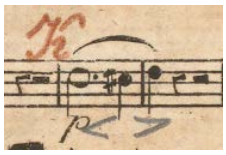


1. Violine T. 62/1

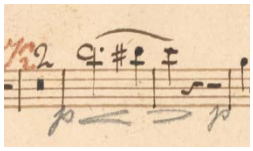


Cello/Bass T. 64/1

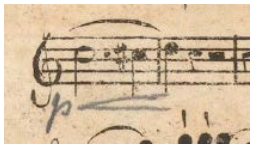
Verfolgt man das Motiv mit den Annotationen in der Reprise weiter, spiegelt sich die Regelmässigkeit der Takte 56–64 in den Takten 244–252 wider.



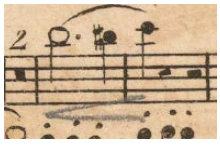
1. Violine T. 244/1



Viola/Cello/Bass T. 246/1



1. Violine T. 250/1



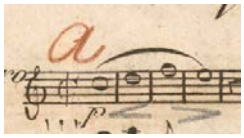
Viola/Cello/Bass T. 252/1

In den mitlaufenden Bläserstimmen der besprochenen Stellen finden sich keine Annotationen. Dennoch scheint augenfällig, dass es Wagners Intention war, das Motiv bei der unmittelbaren

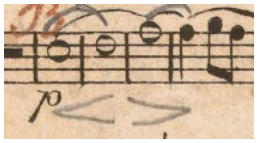
Wiederholung variiert zu interpretieren. Ob die Ausführung erfahrbar würde und das Publikum die Varianz hören könnte, bleibt einem Praxistest geschuldet.

3.2.1.3 Drittes Motiv

Im letzten Satz der *Jupiter-Sinfonie* sind weitere Eintragungen zur Gestaltung von Melodien zu finden. Gleich das viertönige Eingangsmotiv der Geigen wird von Wagner mit einem Schweller versehen. Diese Eintragungen kommen in den Streichern fast ohne Ausnahme bei jedem Auftreten des Motivs vor.



1. Violine T. 1/4



2. Violine T. 36/4

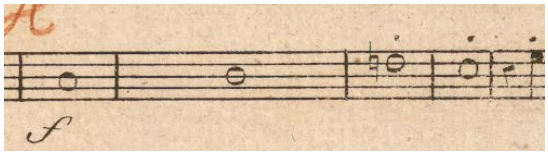
Viola T. 43/4

Cello/Bass T. 46/4

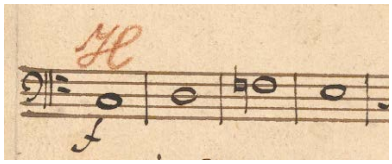
Erst im Takt 371, in der Coda, sind die Schwellzeichen nicht mehr zu finden. Dafür sind im Druck vom Herausgeber über gewisse Noten Keile gesetzt. In den Geigenstimmen mehrheitlich auf den Vierteln, nicht aber auf dem Vierton-Motiv. In den Bratschenstimmen verhält es sich gleich. In den Cellostimmen finden sich keine Keile eingetragen. Auffälligkeiten zeigen sich in den verschiedenen erhaltenen Bassstimmen. Während die gedruckte Stimme auf den beiden letzten Noten des Vierton-Motivs Keile oder Punkte aufweist, fehlen diese in der anonymen Handschrift.

Man kann annehmen, dass der Kopist schlicht vergessen hat, die Keile zu übertragen. Es besteht aber auch die Möglichkeit, dass er sich Gedanken über den Sinn der Keile auf genau diesen zwei Noten des Vierton-Motivs gemacht hat und sie für überflüssig hielt. Tatsächlich finden sich in den allermeisten Druck-Ausgaben Punkte oder Keile über dem ganzen Vierton-Motiv der Bassstimme.[242] Dies indiziert eine Ausführung, die das leichte Absetzen der Noten und/oder eine gewisse Akzentuierung des Motivs vorsieht.

In Bauers Abschrift sind die Punkte auf den zweitletzten Noten des Vierton-Motivs angebracht. Dass diese wohl nicht von Wagner, sondern aus der Vorlage des Drucks stammen, scheint plausibel. So gilt es noch zu klären, warum im Druck nicht alle Noten des Motivs mit Punkten markiert wurden. Dazu genügt ein Blick in Mozarts Autograf. Mozart schrieb, genau wie im Druck übernommen, auf die zwei letzten Töne des Motivs zwei Keile. Mutmassungen über die Absicht der Notation sind schwierig. Bei allen folgenden Einsätzen des Motivs schreibt der Komponist keine Keile. Dabei wäre genau das Hervorheben der ersten beiden Noten des Motivs besonders wichtig, da so der Neueinsatz unterstrichen und für eine bessere Wahrnehmung verstärkt werden könnte. Denn es handelt sich um den fünften Einsatz des Motivs, der nur in den Bässen und im 2. Fagott notiert ist und so im Tutti leicht unterzugehen droht. Die Markierung des ganzen Motivs erscheint als sinnvoll. Robbins Landon beschreibt die Schwierigkeiten der Edition von Punkten und Keilen bei Mozart in der Neuen Gesamtausgabe.[243] Er entscheidet sich, alle Töne des Vierton-Motiv in den Bassstimmen mit einem Keil zu bezeichnen. Alle anderen Stimmen haben keine Bezeichnung erhalten.

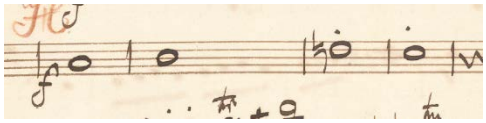


Bass T. 338/4 (Druck)

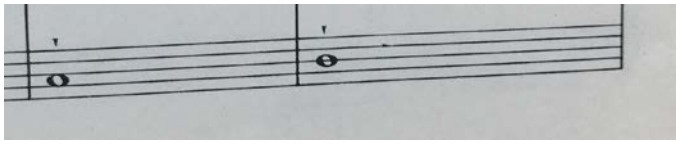


Bass T. 388/4 (anonyme Abschrift)

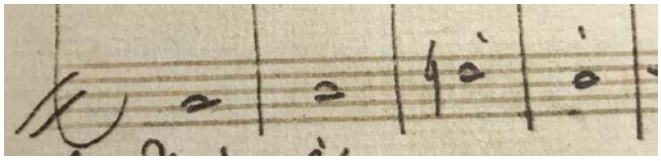
[242] Es wurden zehn Ausgaben untersucht.
[243] Landon 1957, S. IX.



Bass T. 388/4 (Abschrift Bauer)

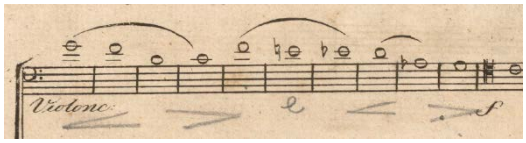


Bass T. 388/4 (Edition Landon)



Bass T. 338/4 (Autograf)

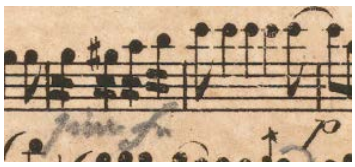
Bei den Bläsern sind für dieses Motiv keine Vortragsbezeichnungen vorhanden, die uns weitere Hinweise liefern könnten.
Bei der Umkehrung des Vierton-Motivs gegen Ende des Satzes, verfährt Wagner ebenso wie bei der Originalfassung. Die Schweller sind in allen Streicher-Stimmen eingetragen.



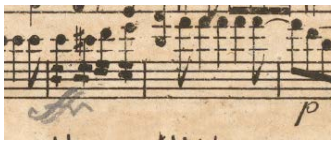
Cello, 362/4

3.2.2 Transparenz und Klangausgleich

Weitaus weniger Eintragungen finden sich in Bezug auf die Balance im Orchester. Im ersten Satz fällt ein *piu f* auf, welches in den Streichern (Geige, Cello, Bass) im Takt 97 eingetragen wurde. Obschon Wagner das Orchester nachweislich vergrösserte und anlässlich der *Jupiter-Sinfonie* offensichtlich zusätzliche Streicher-Stimmen angefertigt werden mussten, könnte dieser Eintrag darauf hinweisen, dass ihm die Streicher an dieser Stelle zu schwach waren. Hier spielen alle Bläser und sowohl die Sechzehntel, wie auch die Synkopen der 1. Geigen drohen akustisch unterzugehen. Die zweiten Geigen sind in relativ tiefer Lage notiert und darum schon an sich nicht so stark. In der analogen Stelle im Takt 285 werden alle Streicher (diesmal auch die Bratschen) angehalten *ff* zu spielen.

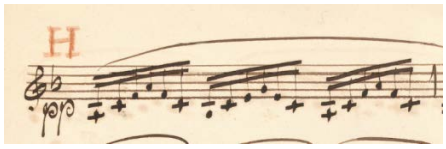


1. Violine T. 97/1



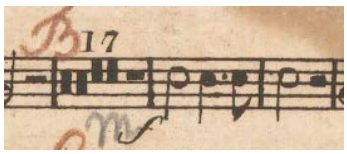
1. Violine T. 285/1

Im zweiten Satz wurde in den Takten 28 und analog 76 für alle Streicher ein *pp* eingetragen. Hier wollte Wagner vermutlich die Bläser als prioritär heraustreten und die Streicher lediglich als Farbe kolorieren lassen. Möglich scheint auch, dass Wagner die Figur sehr leise markierte, da er davon ausgehen musste, dass sie – von den Amateuren gespielt – wegen der grossen physischen Bewegung, oft laut ausfällt und zu dominant wird.

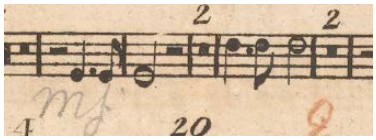


1. Violine T. 76/2

Am auffälligsten aber sind die Annotationen im 4. Satz. Hörner und Trompeten spielen hier mit den Pauken zusammen ein Fanfaren-Motiv. Dass eine kleine Streicherbesetzung, wie sie für Zürich anzunehmen ist, dieser Kraft nicht gewachsen war, scheint plausibel. Dies veranlasste jemanden, in Takt 53 die Trompetenstimme von einem *f* in ein *mf* abzuändern. Es ist aber nicht klar, ob dieser Eintrag aus der Nach-Wagner-Zeit stammt, da die Handschrift nicht die von Bauer ist. Die Hörner- und die Paukenstimme werden im *f* belassen. Auch bei den Einwürfen in Takt 172 und den folgenden Takten werden nur die Trompetenstimmen zu einem *mf* korrigiert und die Hörner- und Paukenstimmen bleiben im *f* notiert.

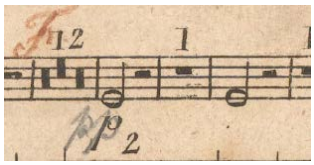


1. Trompete T. 53/4



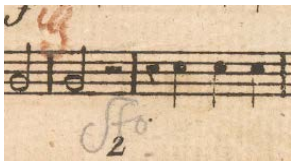
1. Trompete T. 172/4

Erst in der Durchführung ab Takt 192 ist das ganze Blech im *f* belassen. Bei der Reprise fällt das Detail auf, dass die Trompetenstimmen, die schon zwei Takte vorher im *p* notiert sind, noch einmal durch einen *p*-Eintrag erinnert werden, dass sie auch hier leise zu spielen haben. Im Seitensatz (Takt 284) wird der Pauken-Puls von einem *p* in ein *pp* korrigiert. Dieser Eintrag stammt ziemlich sicher von Bauer. Das zu spielende G ist sehr oft in anderen Instrumenten vertreten. Wagner wollte offensichtlich den Puls, den die Trompeten mitspielen, nicht allzu präsent haben oder ihn nicht zu dumpf klingen lassen.



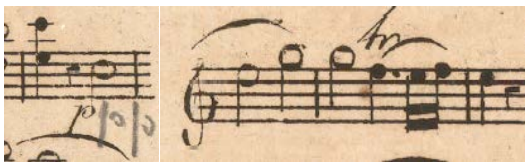
Pauke T. 284/4

Zwei Stellen folgen, in denen das Blech verstärkt bzw. die Streicher zu Gunsten des Holzes abgeschwächt werden. Dies kommt auf Grund der Kräfteverhältnisse selten vor. In Takt 314 ist für die 1. Trompete ein *ff* über ein einfaches *f* notiert. Die 2. Trompetenstimme, in der Oktave darunter, bleibt im *f* notiert. Für den Klangausgleich wäre eine umgekehrte Vorgehensweise sich bessser, aber Wagner wollte vielleicht die obere hellere Oktave hervorheben, da auch die Hörner, ebenfalls in Oktaven, dieselben Töne mitspielen. So könnte ein hellerer Klang der Fanfaren erreicht werden.



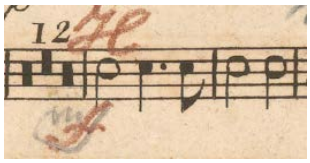
1. Trompete T. 314/4

In Takt 350 ändert Wagner die Dynamik der 1. Geigen von einem *p* zu einem *pp*, um dem solierenden Fagott genug Raum zu lassen.

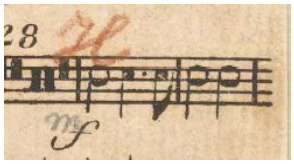


1. Violine T. 350/4

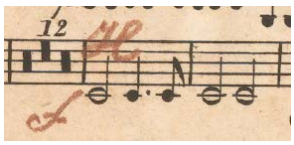
Die auffälligste Stelle findet sich zum Schluss der Sinfonie, bei welcher alle Themen gleichzeitig erklingen. Hier eine gewisse Transparenz herzustellen, macht eine Priorisierung erforderlich. Wagner entscheidet sich, wie an vorangegangenen Stellen, für die Zurücknahme der 1. Trompetenstimme, die zweite belässt er hier im *f*. Bei den Hörnern ist der Fall nicht eindeutig. Das 2. Horn hat einen roten Eintrag: *f*. Es scheint derselbe Rotstift zu sein, der auch für die Studienziffern Verwendung fand. In der 1. Hornstimme wurde das mit Bleistift eingetragene *mf* mit dem Rotstift zu einem *f* abgeändert. Die Form des f scheint identisch, was den Schluss zulässt, dass Bauer beide Eintragungen vorgenommen hat. Die Pauken werden an dieser Stelle sogar an ihr vorgängig bereits angegebenes *f* erinnert.



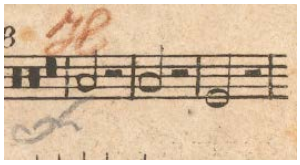
1. Trompete T. 388/1



1. Horn T. 388/1



2. Horn T. 388/1



Pauke T. 388/1

Die Zurücknahme der 1. Trompete alleine hätte wohl noch nicht erreicht, dass das Vierton-Motiv jedes der acht wiederholten Male erkennbar zu hören gewesen wäre. Selbst wenn die Hörner leiser spielen, ist es nach wie vor schwierig, das Motiv heraus zu hören. Es sei denn, Wagner wollte die Fanfare priorisieren, dann wären aber die *mf*-Annotation der Trompetenstimme nicht sinnvoll.
In Takt 407 schliesslich, wo alle Instrumente in die Fanfaren einstimmen, findet sich auch bei der 2. Trompete die Eintragung *ff*. Es lässt sich also anhand der Annotationen nicht eindeutig herauslesen, welche Priorisierung der Stimmen Wagner für den Schluss der Sinfonie bevorzugte.

2. Trompete T. 407/1

In seiner Schrift *Über das Dirigieren* betont Wagner, dass der dynamischen Balance zwischen Bläsern und Streichern oft zu wenig Beachtung geschenkt würde. Er identifiziert das Problem bei den zu zaghaft spielenden Streichern und fordert für den Gesamtvortrag eine breitere dynamische Basis. Das angesprochene Balance-Problem spiegelt sich auch in dem Umstand, dass Wagner bei der Arbeit mit Orchestern wiederholt die Aufstockung der Streicher forderte. Nicht nur das *p*, auch ein richtiges *f* gehöre zu einer richtigen Interpretation. Weiter betont Wagner die Bedeutung davon, dass im Gesang, wie im Orchester, ein Ton gleichmässig laut ausgehalten werden kann. Nur ausgehend davon sind interpretatorische Modifikationen möglich.[244]

3.2.3 Dynamische Übergänge

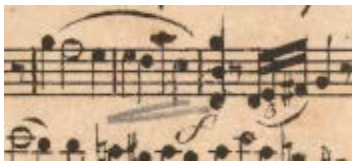
Schwelldynamiken, vor allem *crescendi*, wurden von Wagner ebenfalls dazu verwendet, zwei unterschiedlich laute Abschnitte „romantisierend" miteinander zu verbinden. Ausschliesslich geht es dabei um die Vorbereitung eines lauten Teils, der durch eine Steigerung der Dynamik an Dramatik gewinnen soll. Diese Übergänge wurden von Wagner, laut Kritiken, auch stets mit einem *ritardando* begleitet und entsprechend betont (vgl. Kritiken). Eine Begründung für diese Praxis findet sich in *Über das Dirigieren*:

„Erst Mozart lernte durch das hierzu als einer Neuerung angeleitete Mannheimer Orchester das Crescendo und Diminuendo im Orchestervortrage kennen; bis dahin deckt uns auch die Instrumentierungsweise der alten Meister auf, dass

[244] Vgl.: Richard Wagner: *Über das Dirigieren*, Leipzig 1869, S. 30–31.

zwischen den Forte- und Piano-Sätzen eines Allegros nicht auf einen eigentlichen Gefühlsvortrag Berechnetes eingestreut war.“[245]

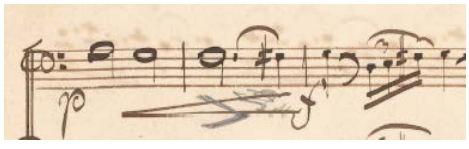
Ein „Gefühlsvortrag“ beruht also laut Wagner für die klassischen Meister zum Beispiel darauf, dass die vorgeschriebene Stufendynamik aufgelöst und das kommende *f* vorbereitend eingeführt wird. Wagner spricht vom „sentimentalen“ Vortrag, der in unserem Verständnis „romantisch“ ist und vom „naiven“, der „klassisch“ ist (vgl.: Kapitel Schriften).
Das erste Beispiel hierfür findet sich im Takt 37 des 1. Satzes, wo in beiden Geigenstimmen und in den Celli ein *crescendo* zum *f* hin annotiert wurde. Die Bratschen bleiben ohne Annotationen, obschon auf dem Liegeton ein *crescendo* durchaus auch seine Wirkung zeigen würde. Warum es dort fehlt, muss offen bleiben.



1. Violine T. 37/1

Cello T. 37/1

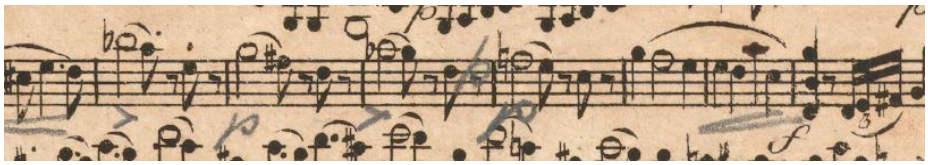
Auf einer anderen von Bauer angefertigten Stimme findet sich zwar auch das *crescendo*, jedoch wurde es, wohl in der Nach-Wagner-Zeit, wieder mit Bleistift rückgängig gemacht. Diese Interpretation ohne *crescendo*, dafür mit der Stufendynamik, spielt entgegen Wagners „Gefühlsvortrag“ mit dem plötzlichen Einsetzen eines lauten Tuttis.



Cello T. 37/1 (später korrigiert)

[245] Wagner ÜdD 1869, S. 39–40.

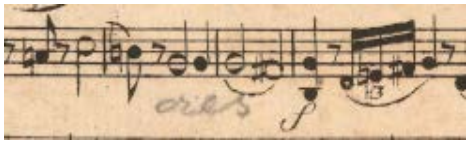
Analoge Stellen finden sich zwischen den Takten 30 und 37 sowie 218 und 225. Das seufzende Motiv mit der absteigenden Sekunde im Melodieverlauf der 1. Geigen wäre prädestiniert für ein auslaufendes *diminuendo*, um das einsetzende Tutti-*f* entsprechend wirken zu lassen. Bei allen zwei Takten, jeweils zu Beginn des Seufzers, lässt Wagner ein *diminuendo* notieren. Die nachfolgende Sekund-Figur lässt er mit *p* bezeichnen. Dies wiederholt sich und man könnte in dieser formal zweitaktigen Gliederung die Absicht eines Echoeffekts erkennen. In der Geigenstimme ist das *crescendo* einen Takt vor dem Tutti platziert. In der Analogstelle ist es eineinhalb Takte vorher notiert. Zieht man in Betracht, dass die Eintragungen primär dazu dienten, den Spielern Wagners Anweisungen antizipierend in Erinnerung zu rufen, so kann man über die Deutung einer halbtaktigen Verschiebung der Notation meines Erachtens hinwegsehen und die Idee al solche als identisch betrachten.



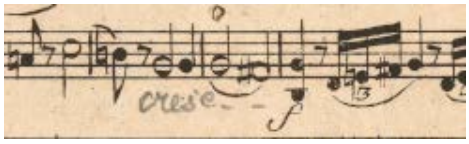
1. Violine T. 30–37/1

1. Violine T. 30–37/1

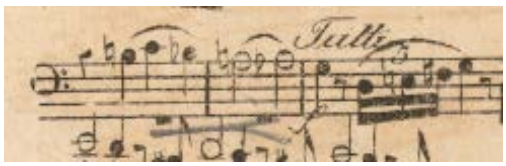
Die anderen Streicherstimmen sind bei beiden Stellen ähnlich ergänzt worden. Das *crescendo* erstreckt sich über eineinhalb Takte.



2.Violine T. 30–37/1



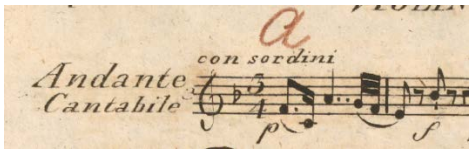
Viola T. 30–37/1



Cello T. 222–225/1

Diese Stellen explizieren den Einsatz der Schwelldynamik durch Wagner hin zu einem lauten Teil. Ihnen ist gemeinsam, dass sie leittönig in das folgende *f* münden. Weitere Stellen, wo sich ein *crescendo* ebenfalls denken liesse, werden von Wagner als Stufendynamik belassen und nicht bezeichnet. Annotationen von überleitenden *diminuendi* finden sich, wie erwähnt, an keiner Stelle der Sinfonie. Auch werden Enden von lauten Phrasen nie durch *diminuendi* abgefedert und expressiv entlastet, so wie es in kleineren Motiven oben gezeigt wurde.

Das Anfangs-Thema des zweiten Satzes weist in der Geigenstimme vorerst keine Besonderheiten auf. Mozart schreibt für die Geigen und Bratschen den Dämpfer vor. So ist es auch im Druck von André angegeben. Keine der AMG-Stimmen enthält einen Vermerk, dass der Dämpfer weggelassen werden soll. Die Kritik aus London allerdings erwähnt, dass Wagner den Satz ohne Dämpfer spielen liess.[246] Entweder hat er für die Zürcher-Aufführung die Instruktion mündlich an das Orchester geben und niemand hat das *con sordino* durchgestrichen, oder Mozarts Anweisung wurde befolgt und die Dämpfer kamen für diese Aufführung zum Einsatz. Mozart schreibt für die Celli keine Dämpfer vor. Bauers Abschriften dieser Stimmen hätten eventuell einen Rückschluss auf den Gebrauch der Dämpfer zugelassen. Denn wenn Wagner kein *con sordino* gewollte hätte, hätte Bauer die Anweisung auch nicht in den eigens angefertigten Stimmen der Celli und Bässe notiert. So bleibt offen, ob Wagner den 2. Satz in Zürich mit gedämpften Geigen und Bratschen aufführte oder nicht.

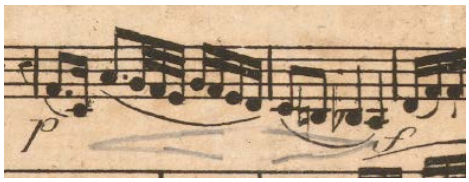


1. Violine T. 1/2

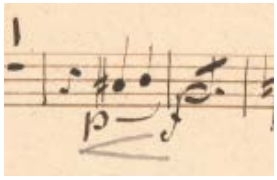
In Takt 5–6 finden sich die ersten Annotationen in diesem Satz. Während beide Geigenstimmen das Motiv zu Takt 6 hin mit einem *crescendo* aufladen, ist nur in der 2. Geigenstimme die expressive Entlastung der Figur zur trugschlussartigen Wendung auf F ((VII7):VI) eingeschrieben.

[246] Vgl.: James Davison, in: The Times, 12. Juni 1855, S. 12.

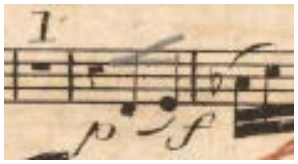
Es liegt nahe anzunehmen, dass auch die 1. Geige, die in Oktaven darüber geführt wird, zu dieser Spielweise angehalten wurde und dass der entsprechende Eintrag verloren ging. Bemerkenswert scheint, dass während der Entlastung des Motives in der Geigenstimme, die Bratschen und die Bassgruppe ein *crescendo* in ihren Stimmen eingetragen haben.



2. Violine T. 5/2



Cello T. 6/2

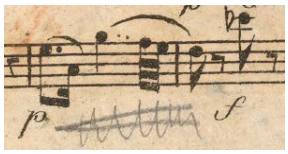


Viola T. 6/2

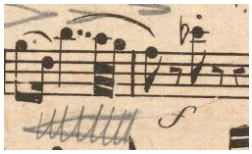
Dies ist bemerkenswert, da es sich bei diesen beiden Vierteln um einen Teil der formbildenden harmonischen Struktur des Trugschlusses handelt, die offensichtlich vor dem *f*-Einsatz in Takt 7 endet. Dynamisch eine expressive Verknüpfung zwischen dem *p*-Teil und dem Tutti-*f* herzustellen,[247] scheint aus heutiger Sicht sehr gewagt. Auch an dieser Stelle würde sich ein Praxistest aufdrängen, um die Wirkung, die sich schwer vorstellen lässt, zu überprüfen. Wurde im oberen Beispiel (1. Satz, Takte 30–37) der Melodieverlauf zu Gunsten der einführenden Schwelldynamik entstellt, ist es hier das harmonische Raster, das formal aufgelöst wird, um die von Wagner als expressiv empfundene Schwelldynamik erbringen zu können.
Dieses Anfangs-Thema wird in den Takten 11 und 13 von der Bassgruppe und von den Bratschen wiederholt. Im Takt 64 steht es in gleicher Instrumentierung. Hier lohnt es sich, die verschiedenen Stimmen genauer zu betrachten, denn die Eintragungen sind unterschiedlich. Bei der gedruckten

[247] Ohne die Flöte.

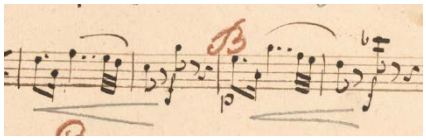
Bassstimme wurde bei beiden Stellen mit Bleistift ein *crescendo* eingetragen, das aber wieder durchgestrichen wurde. Bei den beiden von Bauers Abschriften der Cello- und Bassstimme findet sich jedes Mal eine *crescendo*-Annotation. Das deutet auf eine „Korrektur“ in der Nach-Wagner-Zeit hin.



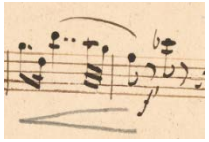
Druck Bass T. 11/2



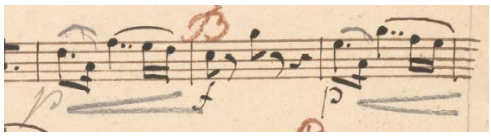
Druck Bass T. 64/2



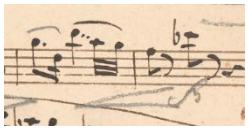
Abschrift Bauer Cello T. 11/2



Abschrift Bauer Cello T. 64/2

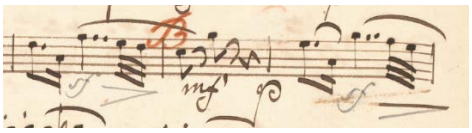
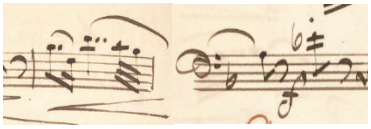


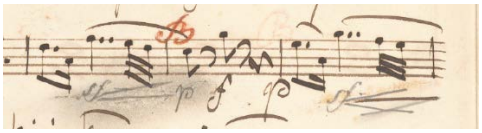
Abschrift Bauer Bass T. 11/2

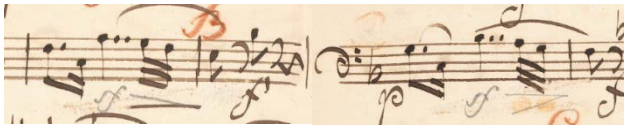
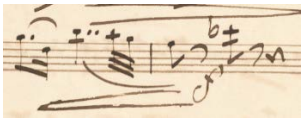


Abschrift Bauer Bass T. 64/2

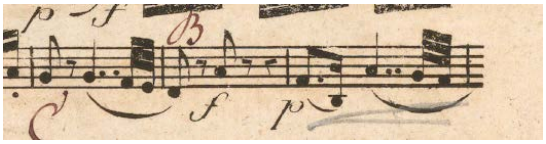
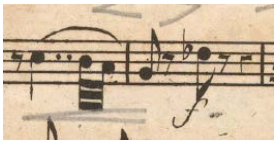
Die drei Cello- und Bassstimmen von Bauer gleichen sich darin, dass bei ihnen im Takt 64 jeweils ein *crescendo* eingetragen und nicht mit Bleistift korrigiert wurde. Beim Themeneinsatz in Takt 11 sind die Eintragungen unterschiedlich. Betrachtet man nur Bauers mit Tinte geschriebene Handschrift, so sind in zwei Stimmen (a und b) horizontale Striche bei der zweiten Motivgruppe zu erkennen. Bei einer Stimme (c) findet sich dieser Strich unter der ersten Gruppe des Themas. Dass der Strich an unterschiedlichen Stellen angebracht ist, mag durch ein Versehen erklärt werden, aber was bedeutet der Strich in Bezug auf die Dynamik der Stelle? Eine Möglichkeit ist, dass in der Eile der zweite Strich zu einem *crescendo* oder *decrescendo* vergessen ging. Es fällt aber auf, dass alle drei Stimmen nur diesen einen Strich aufweisen und ein Versehen somit fast sicher ausgeschlossen werden kann. Eine weitere Erklärung wäre, dass der Kopist damit anzeigen wollte, dass das *p* durchgehend bis zum *f* Geltung hat. Allerdings findet sich in keinem anderen Satz und in keiner anderen Stimme diese Ein-Strich-Notation, die eine beibehaltene Lautstärke anzeigen würde. Es lässt sich also in Hinblick auf eine mögliche Wagner-Interpretation vorerst nicht erkennen, ob das Thema dynamisch imitiert oder variiert wurde.

Bauer (a)  T. 11/2  T. 64/2

Bauer (b)  T. 11/2 T. 64/2

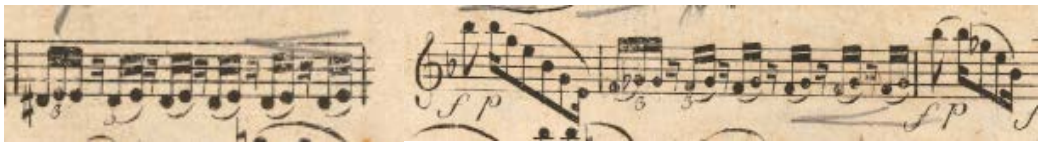
Bauer (c)  T. 11/2  T. 64/2

Auf den ersten Blick klärt die Zuhilfenahme der Bratschenstimme die Absicht Wagners. Sie weist an beiden Stellen ein *crescendo* auf. Geht man davon aus, dass die Eintragungen der Bratschenstimme von Bauer sind und die Dicke des Bleistiftes scheint dies zu belegen, dann bleibt die Frage, warum er die *crescendi* in den gedruckten und in den anderen handgeschriebenen Stimmen eintrug, sie aber bei seiner Abschrift nicht explizit hineinschrieb. Ausgeschlossen kann wohl werden, dass die mit dünnerem Bleistift angebrachten *sf* und *diminuendi* von Bauer stammen. Unter Berücksichtigung aller Aspekte ist die These zu wagen, dass Wagner an beiden Stellen ein *crescendo* angedacht hatte und so das folgende *f* einführen wollte.

Viola  T. 11/2  T. 64/2

Gegen Schluss des 2. Satzes, in den Takten 91–93, taucht ein letztes Mal das Anfangs-Thema in den 1. Geigen auf. In ihren Stimmen ist kein *crescendo* eingetragen. Das *crescendo* findet sich aber in allen andern Streicherstimmen und stützt die These, dass Wagner das *f*-Achtel mit einem *crescendo* vorbereitet haben wollte.

Ein weiteres Beispiel für eine Art von „expressiviertem“ Übergang in ein *f* findet sich im gleichen Satz in den Takten 48–50. Die Geigenstimmen sind mit einem *crescendo* versehen, das die repetierten Sechzehntelgruppen jeweils bis zum nächsten Taktanfang steigert. Bei den übrigen Streichern finden sich keine Annotationen, obschon ein *crescendo* aus der Tiefe geführt, eine grössere Wirkung erzielen würde. Die Achtel der Bläserstimmen sind ebenfalls ohne *crescendo* belassen worden, obwohl sie, aus der Melodie heraus verstanden, stark auf die Höhepunkte der Phrasen hinzielen.

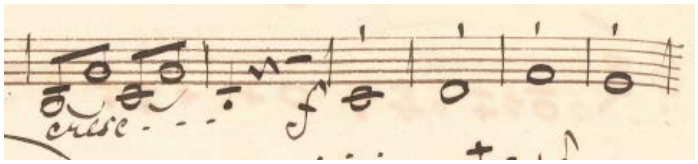


1. Violine T. 48/2

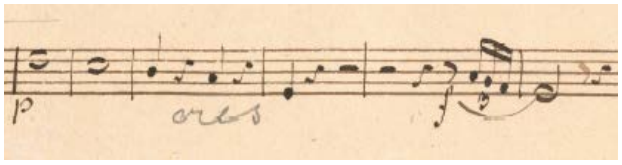
Auch Mozart war an dieser Stelle mit seinen Vorgaben nicht ganz konsequent. In Takt 46 lässt er alle beteiligten Instrumente ein *crescendo* hin zum *fp* auf die Eins ausführen. Bei den folgenden analogen Stellen (Takte 48 und 50) fehlen diese Angaben in allen Stimmen. Dies ist eine der wenigen originalen schwelldynamischen Angaben, die sich in der *Jupiter-Sinfonie* finden lassen. Es ist anzunehmen, dass Mozart nur einmal exemplarisch ein *crescendo* vorgeben musste und die Spieler in ihrer Praxis von selbst diese Vorgabe auf die gleichen Stellen übertrugen. Mit diesem Gedanken könnte auch Wagners Annotation begründet werden. Sie ist in der vermeintlichen Mozart-Praxis verankert und von dort übernommen. Es handelt sich also hier weniger um einen dynamischen Übergang als um ein expressives *crescendo*. Warum in den Bläser-, Bratschen- und Bassstimmen keine Eintragungen vorgenommen wurden, muss offenbleiben, wäre doch gerade der pulsierende Bass prädestiniert gewesen, das *crescendo* effektvoll anzuführen.

Im vierten Satz entkräftet Wagner den *subito f*-Einstieg des Tutti in Takt 9, indem er in den Streicherstimmen bereits zwei Takte davor ein *crescendo* eintragen liess.

1. Violine T. 5/4

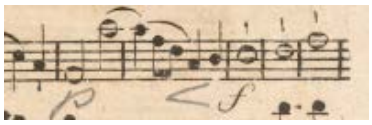


2. Violine T. 7/4

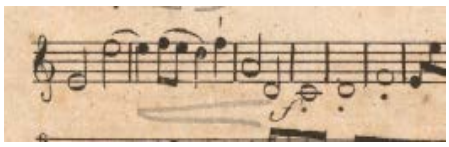


Cello/ Bass T. 5/4

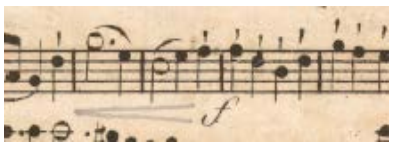
Gleiches lässt sich an der Parallelstelle vor dem Tutti in Takt 53 feststellen.



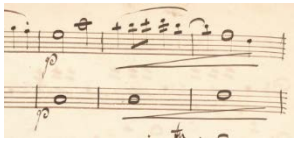
1. Violine T. 53/4



2. Violine T. 53/4



Viola T. 53/4



Cello/ Bass T. 53/4

Steigerungen vor *f*-Stellen finden sich also oft. Das Überraschungsmoment eines laut einsetzenden Tuttis wird aufgehoben und entschärft.

3.2.4 Zusammenfassung

Diese exemplarisch ausgesuchten Stellen gehören zu den aussagekräftigsten Annotationen in der *Jupiter-Sinfonie*. Die allermeisten Eintragungen beziehen sich auf dynamische Abänderungen. Zwei Mal wurden Phrasierungsbögen minimal verändert. Es lassen sich aber daraus keine Bogenstrichvarianten oder interpretatorischen Ideen Wagners ableiten. (1. Satz: T. 11–116; T. 191–196). Die untersuchten Eintragungen bieten Anlass, über die von Wagner intendierte Interpretation und Probenarbeit zu spekulieren. Es bestehen allerdings durchaus Umstände, die bei dieser Untersuchung kritisch in Betracht gezogen werden müssen. Zum Beispiel lässt sich die Zuverlässigkeit des Kopisten Adam Bauer, der im Auftrag Wagners die Annotationen anbrachte, nicht mehr prüfen. Doch Wagner scheint mit Bauers Arbeit sehr zufrieden gewesen zu sein und man kann davon ausgehen, dass er die Eintragungen in Wagners Sinne getätigt hat.[248] Ein weiterer Grund für eine mögliche Fehlinterpretation ist die Tatsache, dass die Orchesterstimmen noch sehr lange in praktischem Gebrauch waren und eventuell durch weitere oder andere Eintragungen ergänzt wurden. Jedoch sind die Annotationen von Bauer allesamt mit dickerem Bleistift und die Studierziffern mit rotem Farbstift ausgeführt und sie lassen sich daher klar identifizieren.

Die drei untersuchten Parameter Melodie, Klangausgleich und dynamische Übergänge zeigen, dass Wagner von einer bestimmten Vorstellung aus ging. Er scheint gewusst zu haben, was er wollte und mit welchen Mitteln er zum gewünschten musikalischen Ergebnis kam. Die Dynamik scheint dabei eine Schlüsselrolle gespielt zu haben. Sie diente ihm dazu, den Orchestermusikern anzuzeigen, wo er Höhepunkte setzten möchte und wo die Prioritäten liegen. Erstaunlich scheint, dass der von Wagner für wichtig gehaltene Aspekt der „Modifikation“ des Tempos bei den Annotationen keine Rolle spielt. Er wollte diesen ieses Interpretations-Parameter vermutlich mündlich kommunizieren oder durch sein Dirigat anzeigen.

Die Annotationen werfen weitere Fragen auf. Einige der untersuchten Motive sind inkonsequent bezeichnet. Gewisse Eintragungen kommen nur in einzelnen Stimmen vor, auch wenn es formal

[248] Vgl.: Walton 2017, S. 169–170.

logisch scheint, dass zum Beispiel die ganze Streichergruppe die dynamische Gestaltung mitmacht. Warum Wagner Feinheiten, wie zum Beispiel das Abphrasieren einer Melodie, aufgibt, um eine vorbereitende Schwelldynamik hin zum *f* verwirklichen zu können, lässt sich vielleicht mit seiner Auffassung erklären, dass er die *Jupiter-Sinfonie* als einen Vorboten der „dramatischen" Musik Beethovens sah und die „Romantisierung" von Mozart zwingend realisieren wollte. In der *Jupiter-Sinfonie* waren, laut Wagner, die entsprechenden Parameter, wie expressive Schwelldynamik, zur Anwendung bereits angelegt, aber nicht ausnotiert. Wagner rückt die *Jupiter-Sinfonie* mit diesen Annotationen näher an den Stil Beethovens und somit auch an seine eigene Zeit und sein ästhetisches Verständnis heran. Er scheint die Sinfonie, wie die Sinfonien Beethovens auch, in der Art interpretiert zu haben, wie er seine Musik gehört haben wollte (vgl. Schlussbemerkungen).

Wagner selbst äusserte sich zum Einstudieren von Mozartscher Instrumentalmusik. (vgl. Kapitel Schriften). Er hebt hervor, dass Mozarts Gebrauchsmusik unter Zeitdruck und darum undifferenziert niedergeschrieben wurde. Da sie vom Komponisten selbst zur Aufführung gebracht wurde, erübrigten sich Detailnotationen. Die interpretatorischen Anweisungen wurden mündlich vermittelt. Auch Wagner scheint bei seinen Proben seine Ideen immer wieder durch Singen an die Orchestermusiker und SängerInnen vermittelt zu haben.[249] Im Gegensatz zu London sind allerdings für Zürich dafür keine Belege erhalten.

Da diese Orchester-Stimmen den einzigen, direkten und praktisch nachvollziehbaren Bezug zwischen Wagner und der *Jupiter-Sinfonie* darstellen, kommt ihnen eine besondere Bedeutung zu. Die Untersuchungen zeigen aber auch die Grenzen, die das Material in Bezug auf eine nachzuzeichnende Interpretation hat. Die Annotationen vermögen lediglich einen Teil dessen abzubilden, was die offensichtlich beeindruckende Darbietung durch Wagner in den Proben und den Konzerten ausgemacht haben muss. Gewisse Lücken der Aufführungspraxis allgemeiner Art können durch eine Auseinandersetzung mit Wagners Schriften geschlossen werden, aber es wird sich daraus wohl niemals eine umfassende Rekonstruktion der Wagner-Interpretation ergeben können. Dennoch bilden sowohl der reine Umstand, dass Wagner die *Jupiter-Sinfonie* dirigierte als auch der teilweise Erhalt der annotierten Orchester-Stimmen, einen Meilenstein in der Rezeptionsgeschichte des Werks. 62 Jahre nach der Niederschrift der Sinfonie sind die Orchesterstimmen der erste greifbare Anhaltspunkt für eine Interpretation überhaupt (vgl. Schlussbemerkungen). Greift man auf Kritiken über die *Jupiter-Sinfonie* zurück, so erwähnten sie oft nur sehr allgemein das Orchester und den Dirigenten. Mehr als vage Äusserungen zur Qualität der Aufführung wie „ging gut" und „mochte zu gefallen" finden sich selten. Einige Kritiken lassen

[249] Vgl.: Ferdinand Praeger: *Wagner as I Knew Him*, New York 1892, S. 125.

jedoch erahnen, dass die *Jupiter-Sinfonie* mit Wagners Tempo-Modifikationen so noch nie zu hören war. Den Kritikern war die Sinfonie bekannt und sie verglichen sie mit anderen Aufführungen. In den Berichten über Wagners Dirigat lassen sich trotz kritischer Kommentaren, vor allem in London, auch Besonderheiten seiner Arbeit finden. Die überlieferten Stimmen ermöglichen auch einen Vergleich dieser Kommentare.

3.3 Kritiken Zürich

Am 14. Februar 1854 dirigierte Wagner die zweite Abteilung des fünften Abonnement-Konzerts der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* im Casino. Während Alexander Müller im ersten Teil eher Unbekanntes präsentierte (Schindelmeisser, Winter, Schubert, Spohr), programmierte Wagner Beethovens *Leonore-Ouvertüre* Nr. 3 (op. 72) und Mozarts *Jupiter-Sinfonie*. Die *Eidgenössische Zeitung* schrieb am 16. Februar 1854 über Wagners Dirigat:

„In dem gestrigen Konzerten der Musikgesellschaft führte uns Herr Richard *Wagner* zum ersten Male eine Symphonie (C-dur) von Mozart vor und neben ihr die gewaltige Ouvertüre zur Leonore von Beethoven. Es war von hohem Interesse, wahrzunehmen, mit welchem Verständnis und mit welcher Pietät Wagner die beiden Meister in ihrer ganzen Eigentümlichkeit zur Erscheinung zu bringen wusste. War es ihm bisher wie Keinem gelungen, die Schöpfungen Beethovens in ihrer ganzen genialen Tiefe und Leidenschaft darzustellen, so konnte man sich gestern überzeugen, dass er nicht minder versteht, den göttlichen Mozart in all seiner zauberhaften Anmut, Zartheit und Naivität vor die Seele zu führen. Etwas Weihevolleres haben wir noch selten gehört, als jenes Andante der C-dur Symphonie mit seinem himmlischen Seelenfrieden. Und der letzte, grossartige Fugensatz soll nach dem Urteil der Kenner ganz vollendet gewesen sein. Das Publikum war aber auch dankbar für so reichen Genuss.“[250]

Die radikalliberale *Neue Zürcher Zeitung* stand politisch der konservativen *Eidgenössischen Zeitung* diametral gegenüber. Diese hatte Wagner schon vor dem Konzert unterstützt und es überrascht nicht, dass die *NZZ* nicht auf Wagners Dirigat reagierte. Erst als Wagner in London sein erstes Konzert bestritten hatte, berichtete die *NZZ*, dass die Londoner Kritik „zu unserer Überraschung nichts weniger als begeistert, ja nicht einmal freundlich lautet“[251] (zu London, vgl. unten).

Leider finden sich keine konkreten Hinweise auf Tempi oder andere Vortragsparameter. Es lässt sich nur herauslesen, dass Wagners Freund Spyri, der Redakteur der *Eidgenössischen Zeitung*, von der Darbietung sehr angetan war und dass Wagner offensichtlich Beethoven und Mozart in ihrer je eigenen Art durch seine Interpretation zu unterscheiden wusste. Hätte Wagner tatsächlich einen hörbaren Unterschied in seiner Interpretation gemacht, würde dies seiner eigentlichen Auffassung entgegenlaufen, dass Mozarts letzte Sinfonien schon im romantischen Gestus gedacht und auch so aufzuführen wären. Wagner hätte sie nach dieser Auffassung ebenso behandeln müssen wie die Beethovensche. Das oben untersuchte Stimmenmaterial deutet auf diese romantisierende Auslegung hin. Es bleibt also offen, was Spyri mit seiner Kritik meinte, wenn er schreibt, dass Wagner „die beiden Meister in ihrer ganzen Eigentümlichkeit zur Erscheinung“ gebracht habe.

[250] Fehr: 1934, S. 274–275.
[251] Neue Zürcher Zeitung, 26. 2. 1855.

Es war das einzige Mal, dass Wagner die *Jupiter-Sinfonie* in Zürich auf das Programm gesetzt hat. Nicht sicher ist, ob er sie auswendig dirigiert hat. Eine Partitur Wagners ist nicht überliefert. Kritiken anderer Konzerte streichen aber immer wieder Wagners auswendiges Dirigieren heraus, sodass man davon ausgehen kann, dass auch die *Jupiter-Sinfonie* ohne Noten geleitet wurde. Die Eintragungen von Studienziffern in den Stimmen könnten ein Hinweis darauf sein, dass eine Partitur zumindest beim Proben Verwendung fand.
Die *Eidgenössische Zeitung* berichtet ein Jahr später vom Weggang Wagners nach London und benennt das erste Konzertdatum in England:

„Der Ruf Richard Wagners nach London verwirklicht sich. Die philharmonische Gesellschaft hat speziell einen ihrer Ehrendirektoren hierher gesandt, um persönlich mit Herrn Wagner zu unterhandeln. Der Vertrag ist vorgestern abgeschlossen worden. Das erste grosse Konzert in London findet den 10. März statt. Wie können daher hoffen, den Meister noch einmal in unseren Konzerten zu hören, ehe er zu grösseren Triumphen abreist.“[252]

Die Zürcher Kritiken sind geprägt von der allgemein wohlwollenden Atmosphäre, in der Wagner wirkte. Trotz der Auseinandersetzungen mit den Verantwortlichen, die teilweise auch auf Wagners fordernde Art zurückzuführen sind, war man dem emigrierten Musiker wohl gesonnen. Dass die Qualität der Aufführungen, auch die der *Jupiter-Sinfonie*, ein Novum darstellte, lässt sich mit den Hörgewohnheiten von heute nur schwer nachvollziehen. Die Kritiken sind ein Zeugnis dafür, dass Wagner etwas Neues mit dem Orchester erarbeitete, was allgemein als unvergleichliches musikalisches Erlebnis empfunden wurde. Konkrete Hinweise auf Details der Ausführung finden sich aber leider keine.

3.4 London

Die *London Philharmonic Society* stand in musikalischer Konkurrenz mit den *New Philharmonic Concerts*, die in der Saison 1855 von Hector Berlioz geleitet wurden. Die *Society* suchte darum nach dem Weggang von Michele Costa[253] einen Dirigenten, der die Konzerte leiten und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen sollte. Nachdem Peter Joseph von Lindpainter (1791–1856) aus Stuttgart abgesagt hatte, sandte die *Society* nach brieflicher Kontaktaufnahme ihren Kassier nach Zürich, um mit Wagner alles Nötige zu klären und ihn zu engagieren. Wagner war zu dieser Zeit in Europa vor allem durch seine Kompositionen bekannt. Als Hofkapellmeister hatte er sechs Jahre

[252] Werner G. Zimmermann (Hrsg.): *Richard Wagner in Zürich*, Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zürich 1988, S. 10.
[253] Michele Costa (1808–1884) war ein italienisch-britischer Dirigent und Komponist jüdischer Abstammung. Als musikalischer Direktor des *King's Theatre* und Begründer der *Royal Italian Opera* im *Covent Garden* war er eine musikalische Autorität in London. Er leitete die *London Philharmonic Society* von 1846–1855.

in Dresden dirigiert und Erfolge in Zürich gefeiert. Die Anfrage aus London überrascht trotzdem. Man kannte den Meister als Dirigenten nicht und in der vorangegangenen Saison hatte Lindpainter die Ouvertüre zum *Tannhäuser* mit dem *New Philharmonic Concerts*-Orchester so aufgeführt, dass sie ausgepfiffen wurde. Dies mag für Wagner auch ein Grund gewesen sein, zuzusagen und die acht Konzerte der Saison zu übernehmen. Er sah die Chance gekommen, seine Musik selbst aufzuführen und sie so zu einem breiten Erfolg zu bringen.

Über Paris reiste Wagner nach London, wo er am 4. März 1855 ankam. Nur drei Tage später schien er sich sicher, dass ihm London einiges abverlangen würde. Seiner Frau Minna, die zu Hause in Zürich bei „Vogel und Hund“[254] geblieben war, schrieb er: „Was das Weitere betrifft, so halte ich hier rein nur aus, wie ein Opferlamm: in meinem Inneren regt sich nicht ein Funke von Hoffnung auf London; ich bin nicht darnach gemacht.“[255] Dass Wagner nicht „darnach gemacht“ war, zeigte sich an Vielem. Im selben Brief an Minna klagt er über die enge Wohnsituation, die Londoner Luft und die teuren Lebenskosten. Doch auch die Presse sah dem neuen Dirigenten mit Skepsis entgegen. In der Ausgabe von *The Athenaeum* vom 3. Februar äussert sich Henry Chorley besorgt, ob ein Opernkomponist für den Konzertsaal gemacht sei:

„It is possible that there may still exist a few old-fashioned amateurs and professors in the eyes of whom every musician with a ‚Herr‘ at the head of his name must be a ‚medicine-man‘, as the Indians say. […] Now, as a composer, Herr Wagner (supposing him to be what he and his admirers assume – a second Gluck) is less presentable at an instrumental concert than most of his predecessors and contemporaries. His overture and march from *Tannhäuser*, his *entr'acte* from *Lohengrin* may be given it is true;- but this is well-nigh all the music from the composer's hand that is available,- since his operas, which are written on principle not to be sung, but to be acted, can hardly be conceived fit for a concert-room, even by Philharmonic sapiency.“[256]

Für das erste Konzert wurde Wagner eine Probe zugestanden, für das zweite, in dem Beethovens 9. Sinfonie vorbereitet wurde, zwei. Sein Wunsch nach mehr Probenzeit und einem Assistenten blieb unerhört. Der Konzertmeister Prosper Philippe Sainton (1813-1890), der den Namen Wagner bei der Suche nach einem Dirigenten ins Spiel gebracht hatte, war von der Detailarbeit und den Phrasierungen Wagners beeindruckt.[257] Das ganze Orchester war, laut Wagner, von den neuen Ideen angetan. An Franz Liszt schrieb dieser:

[254] Wagner/Strobel SB 1967, Sechster Band, S. 357.
[255] Ebd., Siebter Band, S. 85.
[256] The Athenaeum: Nr. 1423, 3. Februar 1855, S. 153.
[257] Prosper Sainton, zitiert nach: Francis Hueffer: *Half a Century of Music in England*, London 1889 S. 49.

„Nach der ersten Probe waren die Directoren der Philharmonic so entzückt und hoffnungsvoll, dass sie mich bestürmten im nächsten Conzert schon etwas von meinen Compositionen zu geben. Ich musste nachgeben, und bestimmte die Stücke aus Lohengrin dazu. Weil ich dafür 2 Proben bekomme, wird auch die 9te Symphonie bestimt, was mir lieb ist, da ich diese mit einer Probe nicht gegeben hätte. Das Orchester, das mich sehr lieb gewönnen hat, ist sehr geschickt, hat grosse Fertigkeit und ziemlich schnelle Intelligenz, nur ist es für den Vortrag ganz verdorben, hat kein Piano und keine Nüance. Es war erstaunt, aber erfreut über meine Art, die Sachen aufzuführen. Mit den nächsten Proben hoffe ich es ziemlich in Ordnung zu bringen."[258]

Die „Verdorbenheit" bezieht Wagner darauf, dass die *Society* in der Tradition Mendelssohns gestanden haben soll. Zieht man, wie oben erwähnt, in Betracht, dass dieser lediglich fünfmal vor dem Orchester stand und dass er zu dieser Zeit bereits acht Jahre tot war, fällt es schwer zu glauben, dass sich daraus eine Tradition gebildet haben sollte. Es liegt vielmehr nahe, dass hier Wagners Antipathie gegen den Juden Mendelssohn durchschlägt.
Doch fand Wagner auch lobende Worte für sein neues Orchester auf Zeit. Er schreibt Minna am 10. März nach Zürich: „Die Musiker können Alles machen: namentlich sind auch die Blasinstrumente sehr gut, und von einer solchen Plage, wie ich sie in Zürich mit den Leuten habe, ist natürlich gar keine Rede, denn auch die Fagotte sind ausgezeichnet."[259] Einzig vom ersten Klarinettisten scheint Wagner nicht überzeugt gewesen zu sein. „Ott-Imhof [der Klarinettist der AMG] war mir seiner Zeit viel lieber. (Das kannst Du ihm sagen.)"[260]

Über die Probenarbeit der Londoner Zeit ist darüber hinaus nicht viel überliefert. Der in Leipzig geborene Ferdinand Praeger (1815–1891), der Wagner während des Aufenthalts als Übersetzer diente, berichtet in seinen Erinnerungen an seine Zeit mit Wagner in London:

„Wagner was a disciplinarian. He held the orchestra completely in the palm of his hand. The members were so many pawns which he moved at will, responding to his slightest expressed wish. […] Wagner does not beat in the old-fashioned automato-metronomic manner. He leaves off beating at times – then resumes again – to lead the orchestra up to a climax or to let them soften down to a pianissimo, as if a thousand invisible threads tied them to his baton."[261]

Praeger berichtet weiter, dass Wagner, um seine Ideen zu verdeutlichen, Passagen vorsang.[262] Auch wenn Praeger mit seiner nachweislich blüheden Fantasie nicht immer als zuverlässige Quelle angenommen werden kann, decken sich hier seine Aussagen mit jenen Wagners.[263] Das Vorsingen

[258] Wagner/Strobel SB 1967, Siebter Band, S. 56.
[259] Ebd., S. 46.
[260] Wagner an Minna, zitiert nach: Fehr 1934, S. 17–18.
[261] Praeger 1892, S. 125.
[262] Ebd.
[263] Praeger muss als Quelle kritisch bewertet werden, da seine Aussagen nachweislich unzuverlässig sind.

als Methodik findet sich auch in *Über das Dirigieren* wieder und es bildet die Basis von Wagners Musikverständnis.[264] Davon abgesehen, dürfte das Vorsingen auch Wagners Sprachbarrieren kaschiert haben.

3.5 Kritiken London

3.5.1 Allgemeine Kritiken

Die Kritiken nach Wagners erstem Konzert vom 12. März waren ernüchternd. Einzig William Howard Glover (1819–1875) von der *Morning Post* fand einige lobende Worte, bemängelte aber die oft auftretenden *rubati*.[265] Glovers Kritik erschien ähnlich in der *London Illustrated News* vom 17. März. Hier wurde Wagners undeutliche Schlagtechnik mit der klaren Art seines Vorgängers Costa verglichen.[266] Weniger diplomatisch äusserte sich James William Davison in der *Times*: Er warf die Frage auf, ob wirklich ein Vertreter der „Music of the Future", ein „modern chief" aus Zürich, dem „out of-the-way place", geholt werden müsse, um den Takt in London zu schlagen. Wagner war „about the last person in the world", die man sich für die Position vorstellen konnte.[267] Davison kritisiert nicht nur das Konzert, sondern bezog Wagners ganzes Musik-Verständnis mit in seinen kritischen Bericht ein. Nicht einmal das auswendige Dirigieren von Wagner wurde gutiert: „Herr Wagner conducts without a score before him, which says more for his memory, we think, than for his judgement. Such precedents are dangerous."[268]

Schon im Vorfeld der Konzerte polemisierte Davison in der Presse gegen Wagner. Es scheint augenfällig, dass Davison über Wagners antisemitische Ansichten informiert war und mit seinen Berichten seinen Freund Mendelssohn, der als Londons Favorit und Lieblingskomponist von Königin Victoria galt,[269] prophylaktisch verteidigen wollte. Sowohl Martin Gregor-Dellin als auch Norbert Heinel sind der Ansicht, dass Davison vor Wagners Dirigaten in London die „Judenbroschüre" genau studiert hatte. Diese wurde jedoch in dieser Form erst im März 1869 an Wagner ausgeliefert. Dass der im August 1850 verfasste und unter dem Pseudonym K. Freigedank in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienene antisemitische Traktat wohl Anlass für die feindliche Haltung der Kritiker gewesen ist, belegt die Erwähnung des Pamphlets in *The Muical World* vom Mai 1855.[270] Carl Glasenapp sieht den Ursprung der Feindseligkeiten der Presse in Wagners politischer Gesinnung:

---

[264] Vgl.: Wagner ÜdD 1869, S. 19.
[265] Howard Glover, in: Morning Post, 13. März 1855.
[266] Howard Glover, in: London Illustrated News, 17. März 1855.
[267] Vgl.: James Davison, in: The Times, Wednesday, March 14, 1855; pg. 11; Issue 22001.
[268] James Davison, in: The Times, 14. März 1855, S. 11.
[269] Vgl.: Gregor-Dellin 1980, S. 398.
[270] The Musical World, 12. Mai 1855, S. 299–300.

„War es an und für sich schon erfreulich, dass die hohe Frau [Königin], ganz absehend von der hart kompromittierten politischen Stellung des Künstlers (die von Davison in der ‚Times' mit besonderer Bosheit kurz zuvor berührt worden war), ohne Scheu einer von ihm dirigierten öffentlichen Aufführung beiwohnte, […]."[271]

Glasenapp sieht also nicht Wagners Antisemitismus als Grund für die Ablehnung durch die Presse, sondern seine in Dresden offen gezeigte politische Meinung. Diese Ansicht lässt sich wohl heute nur mit grosser Unsicherheit vertreten.
Sicher ist, dass Mendelssohn in London so beliebt war, dass auch Wagner nicht darum herumkam, dessen Musik in fünf der acht Konzerte zu dirigieren. Aufregung provozierte Wagner damit, dass er seine weissen Handschuhe, die er sonst, entgegen der gewohnten Londoner Sitte, zum Dirigieren auszog, für die Sinfonie Mendelssohns anbehielt.

„Bisher erschien ich nun wohl immer mit weissen Glace- Handschuhen auf dem Orchester, zog diese zum Dirigiren aber jedesmal aus (was sonst hier kein Dirigent thut;) diessmal behielt ich sie aber an, und dirigirte Mendelssohn u.s.w. höchst sauber und gleichgültig - ganz wie es die andern thun, ohne mich im mindesten in meiner Ruhe stören zu lassen. Wie es aber zur Euryanthe-Ouvertüre kam, zog ich die Handschuhe aus, legte sie bei Seite, und nun ging es in meiner Weise los: ich sah' mich um, und bemerkte wie Praeger und die andern vor Lachen platzen wollten."[272]

Als Reaktion auf die Kritik der *Times* schrieb sich Wagner den Frust von der Seele. Er sah in den Berichterstattungen eine Verleumdung, angezettelt von den Londoner Judenkreisen. An Minna schrieb er:

„[…] die gestrigen Zeitungen sich bereits viel [mit dem Konzert] beschäftigt haben: der Berichterstatter der ‚Times', ein intimer Freund Mendelssohns, und derselbe, dem jeder hierherkommende Künstler Tribut zahlen muss, wenn er ihn nicht herunterreissen soll, wüthet über mich; die blinde Opposition wird vermuthlich eine Zeitlang so fortfahren. Dagegen haben andere z.B. in der ‚Morning-Post' mit auffallender Klarheit sich auf meine Aufführung eingelassen, und ihr die grösste Anerkennung gezollt."[273]

Im Brief an seinen Freund Franz Liszt verschärfte sich Wagners Ton:

„Von der Nichtswürdigkeit, Unverschämtheit, Bestochenheit und Gemeinheit der hiesigen Presse ist Jeder, der hier lebt, so innig überzeugt, dass ich - aufrichtig gesagt - mich nicht gern auch nur mit dem Anfassen solch eines Blattes besudle. Wer etwas versteht und wirklich eine unabhängige Ueberzeugung hat, mischt sich nie unter dieses Juden Gesindel."[274]

---

[271] Carl Friedrich Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners*, Leipzig 1905, Band 3, S. 92.
[272] Wagner/Strobel SB 1967, Siebter Band, S. 103.
[273] Ebd., S. 50.
[274] Wagner/Strobel SB 1967, Siebter Band, S. 89.

Wagner ahnte richtig, dass die Opposition noch anhalten würde. Doch auch er selbst kam nach ein paar Proben mit der *Society* zu der Einsicht, dass er mit dieser knapp bemessenen Vorbereitungszeit und diesem Orchester keine perfekte Aufführung erreichen könne. Zu neu war seine Art die Musik zu lesen und zu anders seine Art des Dirigierens. Liszt klagte er:

„Auch das Orchester kann mir keine Entschädigung bieten: es besteht fast nur aus Engländern, d. i. geschickten Maschinen, die nie in den rechten Schwung zu setzen sind; das Handwerk und das Geschäft ertödten Alles."[275]

In Zürich berichtet die *Neue Zürcher Zeitung* von Wagners Debut in London. Die Zeitung, die sich mit Kritiken zurückgehalten hatte, als Wagner in Zürich dirigierte, zeigte sich überrascht, dass die Londoner Presse kein Gefallen an Wagners Dirigat fand. Nicht einmal „freundlich" sei der Bericht ausgefallen. Es wurde anschliessend eine deutsche Zusammenfassung von Davisons Kritik abgedruckt. Weiter wurde auf die Diskrepanz hingewiesen, die zwischen dem Londoner Bericht und Wagners Meldungen über das Konzert nach Zürich drangen. Wagners sprach davon, dass das Konzert von einem „vollkommenen Erfolge gekrönt" wurde. „Trotzdem, dass ihm nur eine einzige Probe möglich war und die Orchestermitglieder anfangs über die neuen Zumuthungen etwas stutzten, stellte sich bald das nötige Verständnis her und erhielt Wagner's Direktionstalent schon vor dem Konzert die volle Anerkennung."[276]

Der Bericht von Davisons Freund Henry Chorley (1808–1872) in *The Athenaeum* vom 31. März ist alles andere als schmeichelhaft. Von Übereifer und Überheblichkeit ist die Rede. Bei der Besprechung des Violinkonzerts von Mendelssohn nimmt Chorley Wagners Aussage über den Komponisten auf und wendet sie gegen ihn: „He has, as a critic (unless we mistake) ‚finished up' Mendelssohn, having described him as a man ‚who, having nothing to say, said it elegantly'. As a transcendental conductor – having nothing to do with such music – he did that nothing with due bustle and pretension."[277]

Die Einleitungszeilen der Kritik des dritten Konzerts vom 6. April 1855 von Chorley stehen bezeichnend für den Inhalt der ganzen Besprechung: „The music was badly conducted: a more loose and careless performance of Mendelssohn's Symphony in A we do not remember, nor ruder and slacker accompaniments to the *solo* and to the vocal music."[278]

Im fünften Konzert war Mozarts Sinfonie *Es-Dur* (KV 543) programmiert. Beide Kritiker sind sich über Wagners Interpretation einig. Bezüglich der gewählten Tempi finden sich hier

[275] Wagner/Strobel SB 1967, Siebter Band, S. 161.
[276] Neue Zürcher Zeitung, 26. 2. 1855.
[277] The Athenaeum: Nr. 1431, 31. März 1855, S. 385.
[278] The Athenaeum: Nr. 1434, 21. April 1855, S. 466.

aufschlussreiche Angaben: „A stranger performance of Mozart's Symphony was never heard"[279], beginnt die Kritik vom 16. Mai von Davison. Anstelle von „Allegro – Andante – Allegretto – Allegro" nahm Wagner die Sätze laut Bericht „Moderato – Adagio – Andante – Prestissimo". Der letzte Satz sei so schnell versucht worden, dass die Streicher die einfache Sinfonie fast nicht mehr hätten meistern können.[280] Chorley schreibt in der Ausgabe vom 19. Mai in *The Athenaeum*:

„Herr Wagner makes no way with his public as a conductor. The *Sinfonia* of Mozart went worse than we ever heard it go. The violins were rarely together; the wind instruments were hardly able to hold out in the middle movement, with such caricatured slowness was that *andante con moto* taken,- and the *finale* was degraded into a confused romp, by a speed as excessive."[281]

Ob sich die Aussagen über die Tempowahl bei der *Es-Dur* Sinfonie auch auf die *Jupiter-Sinfonie* übertragen lassen, muss offen bleiben. Immerhin zeigen die beiden Kritiken bei allem Vorbehalt gegenüber ihrer Objektivität, dass Wagner die langsamen Sätze langsam und die schnellen sehr schnell dirigierte. Wagner betont wiederholt, dass die Mozartschen Allegri nicht schnell genug gespielt werden könnten (vgl. „Schriften").

Zum Abschluss der Saison wird das achte Konzert besprochen. Wieder ist es Davison, der am 26. Juni in der *Times* schreibt, dass dies das schlimmste Konzert seit Jahren gewesen sei. Das Orchester sei unkonzentriert gewesen oder vermochte den Dirigenten nicht zu verstehen. Die Tempi seinen zeitweise so schnell gewesen, dass die Streicher sich verloren hätten. Wagners Engagement wird als unglücklich bezeichnet. Ausserdem wird ihm vorgeworfen, er könne seine Ideen, mit denen der Kritiker teilweise einverstanden sei, dem Orchester nicht vermitteln. Weiter: „Herr Wagner's musical Utopia may be desirable; but if he is really anxious to recommend it to the world, he should confine himself to the lecture room, and leave to others the task of practical illustration."[282]

In seinem Rückblick auf die Arbeit mit der *Philharmonic Society* schreibt George Hogarth in seiner 1862 veröffentlichten Schrift *The Philharmonic Society*, dass Wagner zwar seine Arbeit gewissenhaft und mit Fleiss verrichtete, dass es ihm aber nicht gelungen sei, das Vertrauen des Orchesters und den Zuspruch des Publikums zu gewinnen. Die Saison sei weder angenehm noch erfolgreich gewesen und Wagner hätte es nicht erwarten können, England zu verlassen.[283] Noch

[279] James Davison, in: The Times, 16. Mai 1855, S. 11.
[280] Vgl.: James Davison, in: The Times, 16. Mai 1855, S. 11.
[281] The Athenaeum: Nr. 1438, 19. Mai 1855, S. 466.
[282] James Davison, in: The Times, 26. Juni 1855, S. 12.
[283] George Hogarth: *The Philharmonic Society of London from its Foundation, 1813, to its Fiftieth Year, 1862*, London 1862, zitiert nach: Hueffer 1889, S. 58.

deutlicher wird die Ablehnung gegen Wagner in den Medien, wenn man die Ausschnitte heranzieht, die der Chronist Myles Birket Foster (1825–1899) anlässlich seiner *History of the Philharmonic Society of London* zusammenträgt. Er schrieb ohne Angaben der Quellen: „The Musical World said: We hold that Herr Richard Wagner is not a musician at all." The Sunday Times said: „Richard Wagner is a desperate charlatan – scarcely the most ordinary ballad-writer […]."[284]

Wagners Sicht über den Londoner Aufenthalt schrieb er an Listzt:

„Im letzten Conzerte machte sich denn Publikum und Orchester ebenfalls zu einer Demonstration gegen die Londoner Kritik auf. Man hatte mir zwar imer schon gesagt, meine Zuhörer seien sehr für mich eingenommen, und an dem Orchester erfuhr ich wohl, dass es sich stets ohne Widerspruch bemühte, meinen Intentionen, soweit schlechte Gewohnheit und Mangel an Zeit diess zuliessen, nachzukommen. […] Diesmal - zum Abschied - brach es aber doch durch: das Orchester erhob sich feierlich, und brach mit dem ganzen, stark gefüllten Saale zugleich in ein so anhaltendes Beifallgeklatsch aus, dass ich wirklich bei der nicht enden- wollenden Dauer in Verlegenheit gerieth. […] So gewann diese - im Grunde höchst abgeschmackte - Londoner Expedition schliesslich noch den Charakter eines Triumphes für mich, wobei mich mindestens die Selbständigkeit des Publikums, die es diessmal gegen die Kritik zeigte, erfreute. […] über die Königin habe ich mich wirklich gefreut; einzelnen Freunden habe ich selbst grosse Freude gemacht - und somit - basta!"[285]

Auch wenn es ihm primär aus Zeitnot nicht gelang, dem Orchester all seine Ideen zu vermitteln und es an seine Art des Dirigierens und Probens zu gewöhnen sowie die Einsicht klar wurde, dass das Londoner Publikum „nur sehr schwer und langsam Eindrücke empfange, und Aechtes von Unächtem" zu unterscheiden wusste, schien Wagner versöhnlich auf die Saison zurückzublicken. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass dieser Brief an Liszt gerichtet war. Dieser hatte Wagner immer wieder unterstützt und ihm Türen geöffnet. Ihm gegenüber konnte und wollte Wagner sicher nicht eingestehen, dass die Arbeit in London nicht mit dem Erfolg belohnt wurde, den er sich erhofft hatte.

Die Londoner Kritiken sind geprägt von einer ablehnenden Haltung Wagner gegenüber. Seine antisemitische Gesinnung und die verweigerte Ehrerbietung gegeüner den namhaften Londoner Kritikern hatten im Vorfeld seiner Dirigate den Blick für seine musikalischen Qualitäten getrübt. Der Kritiker und Autor Francis Hueffer (1845–1889)[286] erlebte Wagner erst 1877 in London. Zwölf Jahre nach seiner Begegnung mit Wagner gibt er zu bedenken:

---

[284] Foster 1912, S. 240.

[285] Wagner/Strobel SB 1967, Siebter Band, S. 239–240.

[286] Der Autor des Essays *Half a Century of Music in England* widmet seine Schrift der Queen mit den Worten: „To her Majesty the Queen, the Friend of Mendelssohn, the first englishwoman to recoginze the genius of Wagner". Es ist wohl unbeabsichtigte Ironie, dass Wagners Feindbild hier mit diesem in einem Atemzug genannt wird.

„The truth is that Wagner's strength did not lie in keeping great masses together by a firm beat, or in helping an orchestra over the difficulties of making acquaintance with new and intricate music […] In London this perfect sympathy between the leader and led was never established; there was not sufficient time for it, so say nothing of Wagner's ignorance of the English language which made interpretation a weary and arduous task. Wagner, in consequence, made the orchestra nervous."[287]

Zieht man die Reaktionen Wagners und die wenigen positiven Stimmen aus der Presse mit in eine Beurteilung von Wagners Konzerten in London ein, so gelang es ihm nur bedingt, das Publikum und, wie er beschreibt, auch das Orchester für sich zu gewinnen. Die Musikologin Anne Sessa (*1938) identifiziert dafür verschiedene Gründe. Sie nennt Wagners Dirigat „poor" und fügt an, dass bei den Kritikern und dem Publikum Wagners Auftreten und die nicht verstandenen „Ansprüche" als „character disorder" wahrgenommen wurden. Weitere Gründe für die kritische und ablehnende Haltung gegenüber Wagner findet sie in seiner Musik, die in den Kritiken zu den Auszügen aus *Tannhäuser* und *Lohengrin*, als „cacophonous" betitelt wurde. Erst als vierten Grund führt sie die Nähe der Hauptkritiker zu Mendelssohn an.[288]

3.5.2 Kritiken zur *Jupiter-Sinfonie*

Am 11. Juni 1855 stand das siebte Konzert der *Society* an und Wagner schrieb kurz davor nach Hause: „Im übrigen haben wir ein recht gutes Programm, was mir - wäre es nur nicht zu viel Musik - mir Freude machen kann: die schöne Symphonie von Mozart (die ich einmal in Zürich aufführte) dann die 8te Symphonie von Beethoven, […]."[289]

Das Programm umfasste weiter Wagners Ouvertüre zum *Tannhäuser* und einen bunten Strauss aus Spohr, Macfarren, Weber, Cherubini und Paer. „Zu viel Musik"[290] schreibt Wagner und tatsächlich waren alle seine Programme in London sehr überladen und ohne roten Faden. Anders als in Zürich, wo er die Programmgestaltung selbst übernommen hatte, stellte hier gewöhnlich Prinz Albert (1819–1861), der Gemahl der Königin, der selbst komponierte, die Werkauswahl für die *Society* zusammen.[291] Als drittes Stück des siebten Konzerts unter Wagner, also nicht besonders exponiert, wurde die *Jupiter-Sinfonie* von Mozart programmiert.

Nach eingehender Besprechung von Beethovens 8. Sinfonie, fällt die Kritik von Davison in der *Times* über die *Jupiter-Sinfonie* vernichtend aus: „The symphony in C of Mozart – so well named ‚Jupiter' […] – was, to speak mildly, sacrificed to the whims and caprices of the conductor."

[287] Hueffer 1889 S. 73.
[288] Vgl.: Anne Dzamba Sessa: *Richard Wagner and the English*, London 1979, S. 25.
[289] Wagner/Strobel SB 1967, Siebter Band, S. 213.
[290] Ebd., S. 213.
[291] Vgl.: Gregor-Dellin 1980, S. 400. Sowie: https://www.royal.uk/prince-albert.

Nichts, was Wagner bis jetzt mit den grossen Meistern angestellt habe, heisst es weiter, komme an diese verzerrte Interpretation heran. Das „eröffnende charmante Allegro“ wurde „gefoltert und verdorben“, wie man es von einem „ultra-sentimentalen“ Schülerorchester erwartet hätte. Ständige *riterdandi*, *diminuendi* und „unnatürliche“ Akzente werden weiter erwähnt. Aus dem vorgeschriebenen Andante wurde ein Adagio, das durch unzählige *rallentandi* unkenntlich wurde. Vom vorgeschriebenen Einsatz von Dämpfern bei den Streichern wurde abgesehen. Dem Menuett fehle es an Fluss und Rhythmus, da es statt *Allegretto* eher an ein „Klagelied“ erinnerte. Das Tempo des Schlusssatzes wäre so schnell gewählt gewesen, dass man die Figuren nicht erkennen konnte. Wagner versuchte offenbar vergebens das Orchester zurückzuhalten, doch: Der „Reiter“ wurde von seinem Orchester davongetragen. Davison nennt den letzten Satz „the least objectionable“.

Da die Königin bei diesem Konzert anwesend war, wurden keine Zugaben gespielt und auch Wiederholungen bei den Sinfonien waren nicht der Etikette entsprechend. Dem gehorchte Wagner mit einer Ausnahme: Er wiederholte das erste Allegro der *Jupiter-Sinfonie*. Zum Schluss wird bemängelt, dass keine Solo-Darbietungen zu hören waren und hervorgehoben, dass die königliche Familie bis zum Ende geblieben sei.[292]

Davison schrieb auch für den *Athenaeum*. Auch hier spart er nicht mit Kritik:

„‚The world‘ does well to stay away from execution so coarse and caricatured as Herr Wagner’s treatment of Mozart’s and Beethoven’s symphonies, and from music so utterly antipathetic as the ‚Tannhauser‘ overture, which was repeated (it was said in the room) by desire of the composer, – and appeared to please the subscribers even less than on its first performance.“[293]

Der Komponist und Organist Henry Thomas Smart (1830-1870) schrieb für die *Sunday Times* am 17. Juni:

„Firstly, he takes all quick movements faster than anybody else; secondly, he takes all slow movements slower than anybody else; thirdly, he prefaces the entry of an important point, or the return of a theme – especially in a slow movement – by an exaggerated riterdando; and fourthly, he reduces the speed of an allegro – Say in an overture or the first movement – fully one third, immediately on the entrance of its cantabile phrases.“[294]

Diese Kritiken über die *Jupiter-Sinfonie* sind, wie im oberen Teil über Wagners Londoner Zeit dargelegt, geprägt von einer grundsätzlichen Ablehnung gegenüber Wagner. Dennoch finden sich

[292] Vgl.: James Davison, in: The Times, 12. Juni 1855, S. 12.
[293] James Davison, in: The Athenaeum, No. 1442, 16. Juni 1855, S. 714.
[294] Henry Thomas Smart, in: Sunday Times, 26. Juni 1855.

objektive und wiederkehrende Aussagen, die Puzzleteile beim Versuch einer Rekonstruktion von Wagners Interpretation der *Jupiter-Sinfonie* darstellen könnten. Besonders die Angaben über die Tempi decken sich mit Wagners eigenen Aussagen und dürften, von ihrer Wertung abgesehen, so ihre Gültigkeit haben. Ebenso scheint die oft auftauchende Beobachtung einer stark von Agogik geprägten Interpretation nicht nur auffallend neu, sondern eine Eigenheit Wagners gewesen zu sein. Beim Einsatz von gesanglichen Themen ist die Rede von einer Reduktion des Tempos um ein Drittel. Dies wäre, auch aus heutiger Sicht, ein wahrhaft übertrieben pädagogischer Effekt, um den „Kantilenen-Teil" des Satzes zu zeigen. Cosima schrieb zu Beginn des Jahres 1880 über Wagners Praxis des „etwas anhalten" in einem gesanglichen Abschnitt eines an sich schnellen Stückes. Sie erwähnt auch Wagners Warnung, dass dies in Proportion zu geschehen habe. Ob die Temporeduktion um ein Drittel dem entsprochen hätte, bleibt die Frage.

„Wie gegen Mittag H. v. St. von der Aufführung der Ouvertüre zu ‚Euryanthe' erzählt, kommt R. auf das Tempo zu sprechen und die Notwendigkeit, in der Weber'schen Ouvertüre das Allegro sehr feurig zu nehmen, dagegen das Mittel-Thema, gewöhnlich eine Kantilene, etwas anzuhalten, freilich, wenn das übertrieben würde, sei man verloren, deshalb hätte er gern ein Orchester gehabt, um zu zeigen, wie die klassischen Sachen aufzuführen seien."[295]

Zwischen dieser angeblicher Aussage Wagners und dem Dirigat der *Jupiter-Sinfonie* in Zürich und London liegen 25 Jahre. Zwar hat Wagner in dieser Zeit nicht mehr viel dirigiert, doch scheint er als Dirigent nie das erreicht zu haben, was er sich unter einer Interpretation der „klassischen Sachen" vorstellte. Ob er 1880 mit einem nochmaligen Ergreifen des Taktstocks, drei Jahre vor seinem Tod, seine Ideen mit einem flexiblen Orchester hätte verwirklichen können, bleibt Spekulation.

3.6 Cosimas Tagebücher

Von Wagner ist keine Partitur der *Jupiter-Sinfonie* überliefert. Die Noten von Klavierarrangements verschiedener Mozart-Sinfonien finden sich im *Richard Wagner Museum* in Bayreuth.[296] Zahlreiche Eintragungen von Cosima in ihr Tagebuch belegen die Häufigkeit, mit der Mozart-Sinfonien zu vier Händen oder an zwei Klavieren gespielt wurden.[297]

[295] Cosima Wagner/Gregor-Dellin 1977, Zweiter Band, S. 475.
[296] https://www.wagnermuseum.de/nationalarchiv/arbeitsbereiche, letzter Aufruf: 21.5.2019.
[297] Vgl. auch: Egon Voss: *Richard Wagner und die Instrumentalmusik*, Wilhelmshaven 1977, S. 29.

29. Mai 1869:

„Nach Tisch Mozart'sche Symphonien vierhändig gespielt. Grosse Schwüle draussen. Mit R. den oberen Salon ein wenig geordnet."[298]

30. Mai 1869:

„Mozart'sche Symphonien mit R. vierhändig gespielt, dann, während er Briefe schreibt, den Kindern Grimm'sche Märchen vorgelesen, Lotto und Domino mit ihnen gespielt und endlich ihnen die Laterna Magica gezeigt."[299]

6. Juli 1869:

„Abends spielen R. und Richter vierhändig Mozart's C dur Symphonie, wobei R. ganz ausser sich über die fehlerhaften Arrangements gerät: ‚Das sind nun die Deutschen, jeden Augenblick führen sie Mozart im Munde, und solche Ausgaben liefern sie.'"[300]

15. Nov 1876:

„Abends einige Gäste, es wird musiziert, die D dur Symphonie von Mozart, wobei R. zeigt, welch Unterschied zwischen dem Genie M.'s und dem Haydn's - wie viel idealer Mozart war."[301]

29. Okt. 1877:

„Spaziergang mit R. nach der Gegend von Konradsreuth; er spricht von dem ‚prachtvollen, nie überbotenen' Fugensatz im Finale der C dur Symphonie von Mozart und klagt, dass gleich darauf das banale ‚schrum schrum' kommt, was das Ganze so stillos mache."[302]

Es ist anzunehmen, dass mit dem „schrum schrum" die übrigen Werke des Konzerts gemeint waren, die im Vergleich mit der *Jupiter-Sinfonie* qualitativ abfielen. Ob Wagner sich auf ein konkretes Konzert bezieht, bleibt offen.

Die meisten Äusserungen Cosimas belegen leider nur die Tatsache, dass die Sinfonien Mozarts im Hause Wagner präsent waren. Aussagen über Qualitäts- oder gar Interpretationsaspekte sind nicht zu finden. In der Aufzeichnung vom 27. Oktober 1880 ist eine Andeutung über die Tempowahl des Menuetts überliefert: „Er gedenkt der Symphonie von Mozart (D dur), von welcher das Allegro

[298] Cosima Wagner/Gregor-Dellin 1977, Erster Band, S. 100.
[299] Ebd.
[300] Ebd., S. 123.
[301] Ebd., S. 869–870.
[302] Ebd., S. 1080.

ihm besser gefällt als das der C dur Symph. Abends lässt er sie von Rub. [Joseph Rubinstein] spielen und zeigt uns, wie überall der Tanz zu erkennen sei.“[303]

Wagner hat anscheinend über die Gegenwärtigkeit des Tanzgestus in Mozarts Musik gesprochen. Ob er damit das Menuett der *Jupiter-Sinfonie* meinte oder jenes der Linzer, muss offenbleiben. Dass Wagner den Tanzcharakter erwähnt, lässt leider keinen Rückschluss auf seine konkrete Tempowahl zu. Denn die Auffassungen über die Menuett-Tempi variieren stark und sind in der Tradition und der Intuition der zeitgenössischen Musiker verankert gewesen.[304] (vgl. Kapitel Schriften).

3.7 Schriften – Wagners Interpretationsverständnis

Wagner verfasste seine Abhandlung *Über das Dirigieren* erst gegen Ende seiner aktiven Dirigiertätigkeit. Die Schrift ist als eine Art Bilanz zu verstehen, die sich gleichzeitig polemisch gegen die neu ausgeprägte Dirigier-Tradition richtet, für die Wagner Mendelssohn und Meyerbeer setzt. Dass er seine Schrift über das Dirigieren in seiner zweiten Lebenshälfte verfasste, wo er nur noch wenig aktiv dirigierte, scheint bezeichnend für eine Persönlichkeit, die gerne idealisierend zurückblickt und sich Vergangenes so zurechtlegt, dass es im Moment zum Vorteil oder zur Legitimation herangezogen werden kann. Um sein eigenes Verdienst hervorzuheben, scheint Wagner die Beeinflussung durch seine Vorgänger und Zeitgenossen auszublenden oder bewusst zu leugnen, wodurch er deren Innovationen marginalisiert.

Musikalisch scheint die Wahl des korrekten Tempos im Zentrum von Wagners Interpretations-ästhetik zu stehen. Es lässt sich, so Wagner, nur durch „die richtige Erfassung des Melos“ finden.[305] Jede Komposition soll vom Gesang her erfasst werden. Das Verständnis für eine sinnerfüllte Melodie bedeutet die Voraussetzung für eine „richtige“ Wiedergabe.

Aber nicht nur das Finden des richtigen Tempos ist wichtig für eine getreue Interpretation, sondern auch die „Modifikationen“ dieser Zeitmasse.[306] Wagner expliziert anhand von konkreten Beispielen Webers, Beethovens und Mozarts seine Auffassung von Melos und Modifikation. Besonders in Beethovens Musik sieht er „die unerhörte Neuerung“, dass diese „lebenvoll

[303] Cosima Wagner/Gregor-Dellin 1977, Zweiter Band, S. 615.
[304] Vgl.: Nikolaus Harnoncourt: *Vom Menuett zum Scherzo*, in: Der musikalische Dialog, Salzburg 1984, S. 138.
[305] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 274.
[306] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 275.

spreche“.[307] Hans-Joachim Hinrichsen bezeichnet Wagners Auffassung von Melodie als eine „lückenlose Durchdringung der Musik mit Ausdruck, Sinn und Gehalt.“[308]
Wagner führt aus,

„dass seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung gegen früher eingetreten ist. Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben auseinandergehalten war, wird hier, wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetztesten Formen, von diesen selbst umschlossen, zu einander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt. Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprochen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen, dass das Zeitmaass von nicht minderer Zartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch jenes sich seiner Bewegung nach kundgeben soll, selbst es ist.“[309]

Wagner sieht in den Spätwerken Haydns und Mozarts das angelegt, was sich bei Beethoven kompositorisch vollends entfaltet. Das Mozartsche Orchester dient ihm als fruchtbare Basis und Bedingung für die Annahme, dass bei Haydn und Mozart nie „ein musikalischer Gedanke ankam, der nicht von selbst sogleich sich in ihrem Orchester ausgedrückt hätte. Hier war volle Kongruenz.“[310] Idee und Form wurden also, nach Wagner, zusammen gedacht und bildeten „die feste Grundlage, des Entwurfes von Orchesterkompositionen.“ [311] Daraus resultiert für Wagner die Begründung, warum bei Mozart die Vortragsbezeichnungen fehlen, die für eine Interpretation im Sinne des Meisters notwendig wären. Er schreibt in seinem *Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*:

„Um bei dem einfachsten Beispiele, den Instrumentalwerken Mozart’s […] zu verweilen, so ist hier zweierlei ersichtlich: die bedeutende Erforderniss für den sangbaren Vortrag derselben, und die spärlich vorkommenden Zeichen hierfür in den hinterlassenen Partituren. Bekannt ist uns, wie flüchtig Mozart die Partitur einer Symphonie, nur zu dem Zwecke einer besonderen Aufführung in einem nächstens von ihm zu gebenden Konzerte, aufschrieb, und wie anforderungsvoll er dagegen für den Vortrag der darin enthaltenen sanglichen Motive beim Einstudiren des Orchesters war. Man sieht, hier war Alles auf den unmittelbaren Verkehr des Meisters mit dem Orchester berechnet. In den Partien genügte daher die Bezeichnung des Hauptzeitmaasses, und die einfache Angabe der starken und leisen Spielart für ganze Perioden, weil der dirigirende Meister beim Einstudiren mit lauter Stimme, meistens durch wirkliches Vorsingen, den gewollten Vortrag seiner Themen den Musikern zu erkennen geben konnte.“[312]

---

[307] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 299.
[308] Hans-Joachim Hinrichsen: *Wagner als Dirigent*, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.): Wagner Handbuch, Kassel 2012, S. 40.
[309] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 291.
[310] Ebd., Neunter Band, S. 232.
[311] Ebd., S. 232.
[312] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 144.

Die Gefahr, dass kompositorische Idee und praktische Ausführung nicht identisch waren, war für Wagner durch die Unmittelbarkeit zwischen Komponist, Werk und Orchester also nicht gegeben. Doch wie geht Wagner nun mit den „fehlenden" Informationen für eine eigene Interpretation bei Mozarts Sinfonie um? Auf eine Tradition, die Mozarts Anweisungen enthalten könnte, kann er nicht zurückgreifen, denn

„hätte es nun in Deutschland ein so autoritätsvolles Institut gegeben, wie für Frankreich das Pariser Conservatoire es ist, und hätte hier Mozart seine Werke aufgeführt, oder den Geist ihrer Aufführungen überwachen können, so dürften wir annehmen, dass bei uns eine giltige Tradition dafür etwa in der Art erhalten sein würde, wie im Pariser Conservatoire, […] Diess war aber nicht der Fall; einmal, in einem von ihm gegebenen Konzerte, mit einem gelegentlich engagirten Orchester, in Wien, Prag oder Leipzig, führte er diese eine Symphonie auf, und spurlos verschollen ist hiervon die Tradition. Was übrig blieb, ist die dürftig bezeichnete Partitur, Vortragszeichen es nicht anders zu erfordern scheint, damit zusammen, wie ein gefühlvoller Musiker sich dieses wundervolle Thema unwillkürlich vorgetragen denkt; was erfahren wir von Mozart, wenn wir es auf diese Weise farb- und lebenslos vorgeführt erhalten? Eine seelenlose Schriftmusik, nichts anderes."[313]

Laut Wagner gibt es also bei Mozarts Musik keine eigentliche, von ihm überlieferte Praxis. Er kann sich also auch nicht in einer existierenden Tradition gesehen haben. Diese „seelenlose Schriftmusik" war es, die Wagner bei Mozart-Aufführungen hörte und die ihn nicht befriedigte. Was er am Klavier, oder beim Studium der Partitur an „seelenvollem Ausdrucke" fand, vermisste er beim Hören gänzlich. „Namentlich war ich über die Mattigkeit der Mozart'schen Kantilene erstaunt, die ich mir zuvor so gefühlvoll belebt eingeprägt hatte."[314] Das Fehlen einer überlieferten Mozart-Tradition hatte nach Wagner auch zur Folge, dass „wir nun auf die Einfälle jedes einzelnen Dirigenten dafür angewiesen [sind], was dieser etwa von dem Tempo oder dem Vortrage eines klassischen Musikstückes halte, um uns über den Geist desselben zu orientiren."[315] Die Werke Mozarts seien also aller Willkür der Dirigenten ausgesetzt.

Zwischen Mozarts Tod und Wagners Geburt liegen lediglich 22 Jahre. Wagner identifiziert Beethoven als die Brücke zwischen dem späten Mozart und ihm selbst. Wie besprochen zählte Wagner die Spätwerke Haydns und Mozarts zu den Kompositionen im „neuen" Stil Beethovens. Der Schritt ist also nicht weit, Beethovens detailliertere Notation auch auf die Interpretation von Mozart-Werken anzuwenden und den Gestus des „Romantischen" zu übertragen. Wagner schreibt in seinem Bericht an König Ludwig II., dass „geistvollere Dirigenten" sich oft genötigt sehen,

[313] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 146.
[314] Ebd., S. 269–270.
[315] Ebd.

„Färbungen des Ausdrucks“ mündlich klar zu machen, da sie so besser beachtet werden, als wenn sie in schriftlichen Zeichen in den Noten eingetragen seien.[316]

Doch was bedeutete für Wagner der kreative Akt der „Färbung des Ausdrucks“ genau? Beethoven gelangte „durch die Verwendung der Instrumente, wie sie ihm von seinen Vorgängern als einziger Gebrauch überliefert war, nicht zu entsprechender sinnfälliger Deutlichkeit.“[317] Das heisst, Beethoven konnte den „experimentellen“ Umgang mit der Instrumentation seiner Sinfonien auf Grund seiner Taubheit nicht mehr verifizieren oder korrigieren. Er konnte vieles, wie die klassische Besetzung des Orchesters, nur gedanklich überwinden. Auf diesem Gedanken beruht unter anderem Wagners Legitimation, bei Beethoven tiefgreifende „Retuschen“ vornehmen zu *müssen*, um die Idee des Komponisten darstellen zu können. „In vielen höchst wichtigen Fällen ist der Gedanke des Meisters durch besonders geeignete, seine und verständnisvolle Kombination und Modifikation des Orchester-Vortrages erst zum wirklich kenntlichen Ausdruck zu bringen.“[318]

In seiner Schrift Zukunftsmusik aus dem Jahre 1860 schreibt Wagner über die Halbschlüsse in Mozarts Sinfonien. Er bedient sich ihrer, um den Unterschied zwischen Mozart und Beethoven zu verdeutlichen.

„ […] so war Mozart, der sich hierin bei Weitem mehr der italienischen Auffassung der melodischen Form näherte, oft, ja fast für gewöhnlich, in diejenige banale Phrasenbildung zurückgefallen, die uns seine symphonischen Sätze häufig im Lichte der sogenannten Tafelmusik zeigt, nämlich einer Musik, welche zwischen dem Vortrage anziehender Melodieen auch anziehendes Geräusch für die Konversation bietet: mir ist es wenigstens bei den so stabil wiederkehrenden und lärmend sich breitmachenden Halbschlüssen der Mozart’schen Symphonie, als hörte ich das Geräusch des Servirens und Deservirens einer fürstlichen Tafel in Musik gesetzt. Das ganz eigenthümliche und hochgeniale Verfahren Beethoven’s ging hiergegen nun eben dahin, diese fatalen Zwischensätze gänzlich verschwinden zu lassen, und dafür den Verbindungen der Hauptmelodieen selbst den vollen Charakter der Melodie zu geben.“[319]

Die Halbschlüsse Mozarts kann Wagner nicht „umkomponieren“, aber er kann andere Parameter einer Interpretation beeinflussen, die die verbindenden Elemente zwischen Mozart und Beethoven betonen. Wagners wenige Annotationen bei Mozart lassen sich aus dieser Überlegung heraus begründen. Während Beethoven viele Ausdruckszeichen wie *crescendo* und *decrescendo* vorschreibt und so den Geist dieser „neuen“ Musik schriftlich fixiert, fehlen diese Angaben bei Mozart und Haydn mehrheitlich. Bei ihnen sind die Attribute der „neuen“ Musik noch nicht verschriftlicht und bedürfen laut Wagner der Ergänzung. Insbesondere Schwelldynamiken

[316] Vgl.: Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 145.
[317] Ebd., S. 147.
[318] Ebd., S. 148.
[319] Ebd., Siebter Band, S. 126–127.

ermöglichen das Finden des Melos und entsprechen folglich der Idee der Meister. Wagner sieht also bei Beethoven sowie bei Mozart und Haydn das Bedürfnis der „Korrektur“ oder Verdeutlichung, jedoch aus unterschiedlichen Gründen. Beethoven muss zum Ausdruck seiner Idee verholfen werden. Mozart zwar auch, doch ist dort für Wagner die Ausarbeitung von Transparenz und Melos noch etwas einfacher, da vom Melos her weniger komplex. In *Über das Dirigieren* heisst es:

„Reichen die Vortragszeichen nicht aus, so tritt das von dem wundervollen Gange dieser Komposition erregte Gefühl dafür ein, und die Phantasie räth uns, wie wir im wirklichen Vortrage diesem Gefühle entsprechen mögen. Da dünkt es denn, dass der Meister [Mozart] uns diess fast ganz frei hat überlassen wollen, denn nur mit den dürftigsten Vortragszeichen tritt er uns bindend entgegen.“[320]

Für Wagner war der Begriff des Melos, also die Singbarkeit einer Melodie zentral. Das Melos ermöglichte eine Interpretation und die Findung des richtigen Tempos. Wagner war nach eigenen Angaben selbst kein guter Instrumentalist. Über sein Klavierspiel schreibt er in der *Autobiographischen Skizze*: „Ich habe in meinem Leben nicht Klavierspielen gelernt.“[321] Über seinen Geigenunterricht in Leipzig schreibt Wagner in *Mein Leben*, dass er „ein Vierteljahr lang von meinem wunderbar kleinen Kämmerchen aus meine Mutter und Schwestern unerhört peinigte. Ich brachte es bis zu gewissen Maysederschen Variationen in F-dur, jedoch nur bis zur zweiten oder dritten: von da ab schwindet mir jede Erinnerung an diese Übungen, zu denen ich glücklicherweise, wie es scheint aus egoistischen Gründen, von meiner Familie nicht ernstlich angehalten wurde.“[322] Doch wuchs er in einer gesangsbegeisterten Familie auf. Seine Geschwister wurden Sänger und Schauspielerinnen. Ohne instrumentale Virtuosität, blieb Wagner in seinen Proben nur, die intendierten Ideen vorzusingen. Er konnte nicht, wie viele seiner Kollegen der Zeit, als erster Geiger die Leitung übernehmen und war früh dazu gezwungen, die Partituren zu studieren. Dies brachte ihm den Vorteil, das Orchester gut kennenzulernen. Das Partitur-Studium bei Mozart reichte aber offensichtlich nicht aus, um die Werke wertschätzen zu lernen. Erst als er selbst eine Auslegung von Mozarts Musik erarbeiten konnte, erschloss sich ihm anscheinend diese Musik, vor allem durch das Erkennen der „Kantilene“:

[320] Wagner SSD 1911, Siebter Band, S. 305.
[321] Ebd., Erster Band, S. 5.
[322] Wagner/Gregor-Dellin ML 1977, Erster Teil, S. 43.

„Sehr belehrend war es aber für mich, dass auch mein späteres wahres Gefallen an den Mozartschen Instrumentalwerken erst dann angeregt wurde, als ich selbst Gelegenheit fand, sie zu dirigieren, und hierbei mir es erlaubte, meinem Gefühle für den belebten Vortrag der Mozartschen Kantilene zu folgen.“[323]

Dass Wagner sich hier als Quelle für das richtige Empfinden definiert, zeigt sich als Ausdruck seines Naturells, das auch an anderen Stellen durchschlägt und entsprechend zu gewichten ist. Wichtig scheint jedoch, dass es die Kantilene ist, die bei Mozart und bei Beethoven eine Verständlichkeit begünstigen, es geht nicht Rhythmus oder Betonung, sondern um die Linie. Wagner unterscheidet hier noch einmal zwischen Haydn und Mozart:

„Der, im Ganzen oft mit einer gewissen Flüchtigkeit entworfenen, sogenannten Ausführungs- und namentlich Verbindungs-Arbeit in seinen Symphoniesätzen gegenüber, liegt das Hauptgewicht der Erfindung hier vor allem im Gesange der Themen. Zu Haydn gehalten, ist Mozart in seinen Symphonien fast nur durch diesen ausserordentlich gefühlvollen Sangescharakter der Instrumental-Themen bedeutend; in ihm liegt ausgedrückt, wodurch Mozart auch in diesem Zweige der Musik gross und erfinderisch war.“[324]

Der Gesang als Maxime in der Interpretation hat für Wagner seine Wurzeln in der Zusammenarbeit mit der Sopranistin Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860). Sie hatte noch unter Beethoven selbst die Rolle der Leonore im *Fidelio* einstudiert und sang später verschiedene Rollen in Uraufführungen von Wagners Opern. So fungierte sie als Bindeglied zwischen Beethoven und Wagner. Ihr Gesang schien Wagner ursprünglich und natürlich zu sein. Wie bereits erwähnt, schildert Wagner in *Über das Dirigieren* ein weiteres Schlüsselerlebnis in Bezug auf das Melos in einem Konzert in Paris 1839. Die Aufführung des Konservatorium-Orchesters der 9. Sinfonie von Beethoven unter François-Antoine Habeneck wurde zu einem bleibenden Ereignis für Wagner:

„Hier fiel es mir dann wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme, und folglich verstand ich, was hier das Geheimnis der glücklichen Lösung der Aufgabe ausmachte. Das Orchester hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethovensche *Melodie* zu erkennen, welche offenbar unseren braven Leipziger Musikern damals gänzlich entgangen war; und diese Melodie *sang* das Orchester. […]. Die Schönheit dieses Vortrages der neunten Symphonie bleibt mir noch ganz unbeschreiblich.“[325]

Mozart und Haydn sieht Wagner hier als Vorbilder, die mit Tempobezeichnungen meist allgemein verfuhren. Wer den Melos erfasst, so Wagner, der erkennt das dem Werk zugrundeliegende

[323] Wagner ÜdD 1869, S. 15.
[324] Wagner SSD 1911, Siebter Band, S. 145.
[325] Wagner ÜdD 1869, S. 16.

Zeitmass und bedarf keiner Metronom-Bezeichnungen. Bei aller Gemeinsamkeit der drei Komponisten findet Wagner einen Unterschied in der Motivation, im Verlangen der Musik.

„Nur den Unterschied möchte ich machen, dass in Mozart's Musik die Sprache des Herzens sich zum anmuthigen Verlangen gestaltet, während in Beethoven's Auffassung das Verlangen selbst in kühnerem Muthwillen nach dem Unendlichen greift. In Mozart's Symphonie herrscht das Vollgefühl der Empfindung vor, in der Beethoven'schen das muthige Bewusstsein der Kraft."[326]

3.7.1 Über Tempi

Da für Wagner die Findung des richtigen Tempos durch die Herausarbeitung des Melos für die Interpretation zentrale Bedeutung hatte, sollen nun seine schriftlichen Zeugnisse auf diesbezügliche Äusserungen untersucht werden.

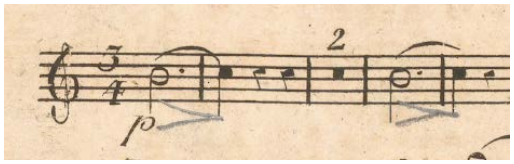
3.7.1.1 Menuett

Über die Interpretation von „Menuetten" schreibt Wagner in *Über das Dirigieren*. Nach den einleitenden Worten, in denen er Mendelssohn im Umgang mit dem Tempo des „Menuetts" als unbelehrbar beschreibt, zeigt er an Haydn, dass das Menuett seine Ursprünglichkeit verloren habe. Haydn habe in den „Menuett"-Überleitungssätzen der späten Sinfonien, besonders im Trio, das Tempo bis zu einem Ländler beschleunigt, frühere „Menuette" wären noch näher am ursprünglichen Tanz-Tempo komponiert. Wagner kritisiert die zeitgenössischen Aufführungs-Tempi und meint, „dass schon der Haydnsche Menuett gewöhnlich zu schnell genommen wird, ganz gewiss aber der in Mozarts Symphonien."[327] Wenn das Tempo richtig gewählt sei, entfalte sich der „anmutige, festlich kräftige Ausdruck". Londons Kritik erwähnt, dass das „Menuetto" der *Jupiter-Sinfonie* anstelle eines vorgeschriebenen „Allegretto" ein „Andante", also wesentlich langsamer, gewesen wäre, was Wagners Aussagen zu bestätigen scheint.[328] Wenn Wagner über die Menuette schreibt, dienen ihm die „Menuetti" der g-moll Sinfonie (Nr. 40, K 550) und der *Jupiter-Sinfonie* als Beispiele, die, so Wagner, gewöhnlich fast im „Presto" heruntergejagt würden. Der Anfangstakt des Trios kann, so Wagner, nur in einem angemessenen Tempo zur Wirkung kommen. Das Seufzer-Motiv braucht, um als solches erkannt zu werden, Zeit und verkommt im zu raschen Tempo „zu einer nichtssagenden Nuschelei".[329]

---

[326] Wagner SSD 1911, Erster Band, S. 140.
[327] Wagner ÜdD 1869, S. 25.
[328] Vgl.: James Davison, in: The Times, 16. Mai 1855 S. 11.
[329] Wagner ÜdD 1869, S. 26.

Das Notenbeispiel, das ebenfalls in *Über das Dirigieren* abgebildet ist, weist keine Annotationen Wagners auf. Die Flötenstimme des Stimmenmaterials der AMG hingegen, ist mit einem *decrescendo* annotiert.



Jupiter-Sinfonie, Flöte T. 60/3 (Trio)

Nur ein langsameres Tempo ermöglichte es Wagner, seine interpretatorischen Feinheiten zum Ausdruck zu bringen. In *Über das Dirigieren* erwähnt Wagner ein nicht näher zu identifizierendes Erlebnis mit einem Orchester. Es geht um das „Menuett" in Beethovens F-Dur Sinfonie (Nr. 8):

„Ich entsinne mich eines wahren Aufatmens bei allen Musikern, als ich sie dieses Stück in dem richtigen mässigen Tempo spielen liess, wobei nun auch das humoristische *sforzato* der Bässe und Fagotte sofort seine verständliche Wirkung machte, die kurzen *crescendi* deutlich wurden, der zarte Ausgang im *pp* zur Wirkung kam und namentlich auch der Hauptteil des Satzes zum rechten Ausdrucke seiner gemächlichen Gravitation des Satzes gelangte."[330]

Das Einzige, was man aus Wagners Aussagen auf eine Interpretation des „Menuetts" der *Jupiter-Sinfonie* übertragen könnte, ist das nicht zu schnelle Tempo, das ein Ausmusizieren ermöglicht. Ob Wagner das Schlagbild in Viertel oder Achtel unterteilte, ist müssig zu mutmassen, wenn man davon ausgeht, dass er mehr die Linie, als den Puls anzeigte.

3.7.1.2 Andante

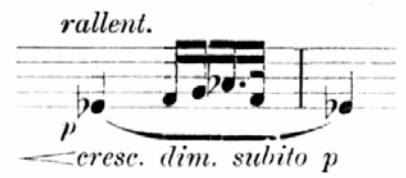
Über die Interpretation des „Andantes" der Es-Dur Sinfonie von Mozart (2. Satz, Nr. 39, KV 543) finden sich zwei aufschlussreiche Quellen, welche auch für die Ausführung des „Andante cantabile" der *Jupiter-Sinfonie* Geltung haben könnten. Marie von Bülow berichtet in einer Fussnote zu ihrer Edition der Korrespondenz zwischen Wagner und ihrem Mann über ein Gespräch Felix Draesekes[331] mit Wagner. Dabei ging es um das sechste Konzert in London mit der *Philharmonic Society*, wo Mozarts Es-Dur Sinfonie programmiert war. Draeseke erzählt, dass die Direktoren der *Society*, durch die kritische Presse beunruhigt, Wagner ersuchten, das „Andante" mehr *scherzando* zu nehmen, denn daran wären Publikum und Musiker seit jeher

[330] Glasenapp 1905, Zweiter Band, S. 260.
[331] Felix Draeseke war Komponist aus Dresden, der sich auch als Dirigent versuchte. Er war von Bülows und Wagners Freund und Wandergefährte.

gewöhnt. Wagner soll darauf geantwortet haben: „Beruhigen Sie sich, Sie werden es doch nur einmal so hören, ich komme nicht wieder.“[332]

Dass das „Andante“ bei Mozart langsam zu spielen sei, rät Wagner auch Hans von Bülow in einem Brief vom März 1868. Es komme „hauptsächlich auf einen bedeutenden Vortrag des Hauptthemas“ und „den Gesang der Motive“ an. Es gälte, ein Tempo für das Ganze zu finden, das nicht schleppt und doch „dem Haupttakte sein Recht angedeihen“ lasse. Der ganze Zauber sei dahin, wenn der Satz, so wie er dasteht, im schlichten Tempo, „ohne Nüance, weggespielt“ würde, wie Wagner es von allen Orchestern bislang gehört hätte.

Wagner führt als Notenbeispiel den Beginn des Satzes mit seinen Annotationen an:



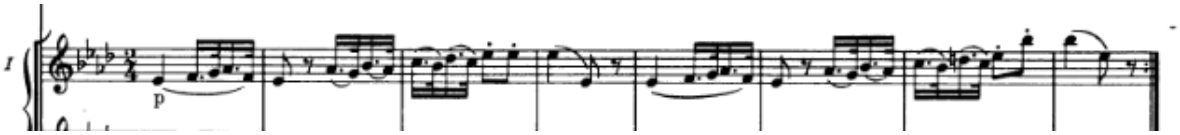
Er erklärt dazu:

„Bei As moll pp. (versteht sich), die aufsteigende Figur im Haupttempo, aber schliesslich etwas zögernd; die Pausen lang. So bei Posierung des Themas; von dann ab (unter rhythmischem Accompagnement) die cresc. - Nüance immer etwas beibehalten, natürlich aber das nun fliessend gewordene Tempo festhalten.
- Des weiteren - was weiss ich? - .“[333]

Untersucht man den interpretatorischen Rat Wagners, so stellen sich Fragen. Dass er in seinem Beispiel rhythmisch vom Original abweicht, kann damit erklärt werden, dass er, wie er es selbst erwähnt, beim Verfassen des Briefes keine Noten zur Verfügung hatte. Doch was versteht Wagner unter einem „bedeutenden Vortrag“, welches „Recht“ will er dem Haupttakt angedeihen lassen und wie lang sollen „lange“ Pausen sein? Da Wagner stets vom Melos ausgeht, rückt er auch hier die Singbarkeit des Hauptthemas in den Vordergrund, wenn es darum geht, das richtige Zeitmass zu finden. Dass dieses offensichtlich durch überlange Pause unterbrochen wird, zeigt den Rezitativ-Charakter, den er schon am Beispiel des ersten Taktes darlegt. Bereits die erste Note, wo also noch kein Puls etabliert ist und aus Mangel an Bezug keine Varianz des Tempos empfunden werden kann, schreibt Wagner ein *rallentando* vor. Neben einem an sich langsamen Tempo soll also genügend Zeit zur Verfügung stehen, damit das intendierte *crescendo* auf dem es' zur Geltung

[332] Hans von Bülow: *Briefe*, Marie von Bülow (Hrsg.), Band V, Leipzig 1908, S. 230.
[333] Wagner SSD 1911, Sechzehnter Band, S. 84.

kommen kann. Wagner notiert anschliessend ein *diminuendo* und zum kommenden Taktanfang ein *subito p*. Auf engstem und kürzestem Raum soll also ein *decrescendo* erfolgen, das aber dynamisch nur so weit zurückführt, dass noch ein *subito p* unterschieden werden kann. Um all diese feinen Details im Tutti ausarbeiten und hörbar machen zu können, ist ein extrem langsames Tempo die Bedingung.



Sinfonie Nr. 39, Es-Dur, 2. Satz, Takt 1, Violine 1

Zwischen dem Brief an von Bülow mit den Spielanweisungen und den Annotationen der „Zürcher-Stimmen" liegen dreizehn Jahre. Vergleicht man die beiden Hauptmotive des „Andante cantabile" der *Jupiter-Sinfonie* mit jenem der Es-Dur Sinfonie, fällt auf, dass derselbe Gestus unterschiedlich behandelt wird. Beide Motive sind vom Melos her betrachtet prädestiniert, Spannung auf- und gegen Ende wieder abzubauen. Dies tut Wagner in der Es-Dur Sinfonie wörtlich, nicht aber in der *Jupiter-Sinfonie*. Dort annotiert er ein *crescendo* über das ganze Motiv, um das folgende *f* einführen zu können (vgl. Kapitel Stimmenmaterial der AMG). Allgemein äussert sich Wagner in *Über das Dirigieren*:

„Dem *tempo adagio* gibt der gehaltene Ton das Gesetz; hier zerfliesst der Rhythmus in das sich selbst angehörende, sich allein genügende reine Tonleben. In einem gewissen zarten Sinne kann man vom reinen Adagio sagen, dass es nicht langsam genug genommen werden kann: hier muss ein schwelgerisches Vertrauen in die überzeugende Sicherheit der reinen Tonsprache herrschen: hier wird der languor der Empfindung zum Entzücken."[334]

Vom „Gesetz des gehaltenen Tons" abgesehen, könnten auch Wagners Erfahrungen von über einem Jahrzehnt dazu geführt haben, dass die Zürcher Interpretation radikaler und „romantisirter" ausfiel, als er es noch im Brief an von Bülow vorschlug.
Zusammenfassend kann gesagt werden, dass ein Vergleich für eine Interpretation zwar durchaus adäquat scheint, aber in Betracht gezogen werden muss, dass bei der *Jupiter-Sinfonie* dem Motiv ein *f* folgt, welches durch ein *crescendo* eingeführt wird. Grundsätzlich zeigt sich der Wille zur Gestaltung aber bei beiden Beispielen deutlich. Was von der Es-Dur Sinfonie auf die *Jupiter-Sinfonie* möglicherweise übertragbar wäre, ist der freie Umgang mit der Agogik, die bei der Ausgestaltung einen Rezitativ-Charakter bekommt. Das würde bedeuten, dass auch die ersten

[334] Wagner ÜdD 1869, S. 34.

Takte des *Andante cantabile* der *Jupiter-Sinfonie* von Wagner mit *rallentando* und frei im Tempo gestaltet wurden. Ebenfalls kann abgeleitet werden, dass sich die Pausen frei vom Hauptzeitmass dehnen und nicht im Tempo gespielt wurden.

3.7.1.3 Allegro (sentimental/naiv)

Für Wagner war der stilistische Wandel von Mozart zu Beethoven so einschneidend, dass die beiden Komponisten für ihn grundverschiedene Arten von Musik symbolisierten. In Anlehnung an Friedrich Schillers Essay *Über naive und sentimentale Dichtung*[335] bezeichnete Wagner Mozarts „Allegro" als „naiv" und das Beethovensche dagegen als „sentimental". Als charakteristisch für das „naive Allegro" gibt Wagner die Stufendynamik an.

„Was nun jenes Mozartsche absolute Allegro noch besonders als der naiven Gattung angehörig erkennen lässt, ist, nach der Seite der Dynamik hin, der einfache Wechsel von *forte* und *piano*, sowie, im Betreff seiner formellen Struktur, die wahllose Nebeneinanderstellung gewisser, dem Piano- oder Fortevortrage angeeigneter, völlig stabil gewordener rhythmisch-melodischer Formen, in denen Verwendung der Meister eine fast mehr als überraschende Unbefangenheit zeigt."[336]

Wagner führt weiter aus, dass Mozart *crescendi* und *diminuendi* erst durch das Mannheimer Orchester kennengelernt hätte und die Instrumentierungsweise der alten Meister aufzeige, „dass zwischen den Forte- und Piano-Sätzen eines Allegros nichts auf einen eigentlichen Gefühlsvortrag Berechnetes eingestreut war."[337]

Wagner äusserte sich aber auch zu den absoluten Tempi des „naiven Allegros". Es soll schnell und in einem weitgehend einheitlichen Tempo gespielt werden. In *Über das Dirigieren* heisst es: „Hier [beim naiven Allegro] feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermassen ihre Orgien, und daher können auch diese Allegro-Sätze nicht bestimmt und schnell genug genommen werden."[338] Dabei beruft sich Wagner auf Friedrich Dionys Weber, einen Mozart-Verehrer, der Mozarts Proben zu *Figaro* erlebt hat und als Augen- und Ohrenzeuge davon berichtet, dass Mozart „das Zeitmass der Ouvertüre [*Figaro*] nie schnell genug habe erlangen können, und wie er, um den Schwung desselben stets aufrecht zu erhalten, wo es nur irgend in der Natur des Themas lag, die Bewegung neu auffrischte."[339] Dies ging offensichtlich so weit, dass die Musiker zur verzweifelten Wut getrieben wurden, die sie zu ihrer eigenen Überraschung zum Gelingen antrieb.[340] Es ist

[335] Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Tübingen 1795.
[336] Vgl.: Wagner ÜdD 1869, S. 38–39.
[337] Vgl.: Ebd., S. 39–40.
[338] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 287.
[339] Glasenapp 1905, Erster Band, S. 163.
[340] Vgl.: Wagner ÜdD 1869, S. 37.

durchaus auch denkbar, dass Mozart sein Orchester antreiben musste, da es nicht das Hauptzeitmass verfehlte, sondern während des Spielens langsamer wurde. Dies ist aber nur eine Spekulation.

Das „sentimentale Allegro“ von Beethoven, so Wagner, sei geprägt von Schwelldynamiken, deren Angaben eine differenziertere Angabe der kompositorischen Ideen ermöglichten und von Wagner auch als Indikatoren für Modifikationen des Tempos Geltung gefunden haben. Als Beispiel eines „sentimentalen Allegros“ führte Wagner die *Eroica* und weitere schnelle Sätze der mittleren und späten Sinfonien Beethovens an.

Mit dieser grundsätzlichen Unterscheidung des „Allegro“ brach Wagner, wenn es um die letzten Sinfonien Mozarts und Haydns geht. Wagner sah diese bereits im neuen Stil gedacht und folglich als dem „sentimentalen“ Stil angehörend. Mozart sei sich aber nicht bewusst gewesen, dass er mit diesen Werken die Schwelle zu einem neuen musikalischen Stil überschritten habe. Demzufolge sei die Notation noch im „naiven“ traditionellen Stil und brauche für eine adäquate Ausführung die „Modifikationen“ des Dirigenten.

Die untersuchten Orchester-Stimmen der AMG, die nach Wagners Anweisungen annotiert wurden, weisen darauf hin, dass Wagner bei der *Jupiter-Sinfonie* versuchte, die dynamischen Strukturen aufzulösen und sie durch dynamische Modifikationen zu „romantisieren“. Die Londoner Kritiken beschreiben nebst den dynamischen Effekten auch die agogischen Freiheiten, die aus einer „sentimentalen“ Interpretation resultieren.

Eine direkte Anwendung auf eine mögliche Interpretation der Allegro-Sätze der *Jupiter-Sinfonie* kann aus den allgemeinen Angaben Wagners nur bedingt abgeleitet werden. Da er die Sinfonie im „Sentimentalen“ verortete, dürfte auszuschliessen sein, dass er die schnellen Sätze so rasch als möglich dirigiert hat. Ebenfalls für eine „sentimentale“ Interpretation spricht die Erwähnung von auffallend vielen *rubati* in der Kritik von Howard Glover vom März 1855. Einzig die Stellen, in denen die Kritik die überrissenen Tempi anspricht, die die Musiker nicht zu bewältigen vermochten, könnten Hinweies darauf sein, dass Wagner die „Allegro“-Sätze sehr schnell dirigierte. Doch ist durchaus denkbar, dass das schnelle Tempo nur im Vergleich zu anderen Dirigenten als rasch empfunden wurde und dass die Musiker dies nicht gewohnt waren. Daraus abzuleiten, dass die Allegro-Sätze grundsätzlich schnell interpretiert wurden, wäre falsch.

Ebenfalls zieht Wagner Beethoven und Mozart heran, wenn er über verschiedene Arten von „Allegro“ spricht.

„ [So] unterscheide ich zweierlei Gattungen von Allegros, von welchen ich dem neueren Beethovenschen, einen *sentimentalen* Charakter zusprach, gegenüber dem älteren, vorzugsweise Mozartschen, welchem ich den *naiven* Charakter beilegte."[341]

Die schnellen Mozartschen Allabreve-Sätze der Opern-Ouvertüren (*Figaro* und *Don Juan*) dienen in der Folge als Beispiele, die, so Wagner, nicht schnell genug gespielt werden können. Ja sogar so schnell, dass die Ausführenden in Wut geraten müssten und so den richtigen Charakter und das richtige Tempo treffen. Die Kritiken von Wagners Konzerten illustrieren diese Ausführungen deutlich.

„Was nun jenes Mozartsche absolute Allegro noch besonders als der naiven Gattung angehörig erkennen lässt, ist, nach der Seite der Dynamik hin, der einfache Wechsel von forte und piano, sowie, im Betreff seiner formellen Struktur, die wahlvolle Nebeneinanderstellung gewisser, dem Piano- oder Fortevortrage angeeigneter, völlig stabil gewordener rhythmisch-melodischer Formen, in deren Verwendung der Meister eine fast mehr als überraschende Unbefangenheit zeigt."[342]

3.8 Wagner als interpretierender Typus des Orchesterleiters

Mitte des 19. Jahrhunderts zeichnete sich die Emanzipation des Dirigierens als eigenständiges Berufsfeld ab. Waren zu Mozarts Zeiten die Komponisten oft auch die (oft mitspielenden) Leiter ihrer eigenen Werke und ihrer vertrauten Ensembles, so ermöglichte es die zunehmende Mobilität, dass Reise-Dirigenten mit fremden Orchestern Werke fremder Komponisten aufführten. Ein weiterer Umstand, der die Spezialisierung des Dirigenten bedingte, war die Neuartigkeit der Kompositionen, die instrumentenspezifisch und strukturell immer komplexer angelegt waren. Neben der blossen Organisation der Musik, die von immer grösseren Orchestern gespielt wurde, lässt sich vermehrt der Wille zur einheitlichen Gestaltung der Werke beobachten. Die Vermittlung von künstlerischen Ideen an das Orchester bedurfte eine neue Art der Direktion und der Probenarbeit. Das Orchester wurde zum Instrument der Dirigenten, die darauf, wie auf einem Klavier, zu spielen begannen.[343]

Diese Orchesterleiter der ersten Stunden waren grösstenteils noch selbst Instrumentalisten und Komponisten, die ihre Dirigierfähigkeiten als Autodidakten und durch Erfahrung „on the job" erwarben. Wagner war kein herausragender Instrumentalist. Ohne eine Konservatoriums-, geschweige denn Dirigier-Ausbildung, von der er ohnehin nicht viel hielt, begann Wagner als

[341] Wagner ÜdD 1869, S. 37.
[342] Ebd., S. 38–39.
[343] Vgl.: Gustav Landauer an Emil Blum-Neff, in: *Briefe und Tagebücher 1884–1900*, Christoph Knüppel (Hrsg.) Göttingen 2017, S. 152.

Chorleiter in Würzburg (1833) und er arbeitete anschliessend als Musikdirektor in Magdeburg (1834–1836), Königsberg (1837) und Riga (1837–1839). Seiner letzten festen Stellung als Kapellmeister in Dresden (1843–1849) folgten Gelegenheits-Dirigate in Zürich und London. Wagner dirigierte schliesslich bis zum Ende seiner Karriere in über dreissig europäischen Städten.[344] Der Musikologe Warren Bebbington (*1952) sieht Wagners Dirigiertechnik ab 1840 als ausgereift an, erwähnt aber die Kritiken von Dresden (1844, Carl Banck (1809–1889)), London (1855, James Davison (1813–1885)) und Wien (1863, Eduard Hanslick (1825–1904)), die alle auf die gleichen Punkte hinweisen: Extreme Tempi, Temposchwankungen, dynamische Übertreibungen und schwierig zu verstehende Dirigier-Gesten.[345]

Von den Anfängen von Wagners Dirigiertätigkeit, wo Suchen und Experimentieren noch dominierten, existiert ein Bericht von 1837, der Wagners äussere Erscheinung beim Dirigieren beschreibt. Der Kritiker Feski (das Pseudonym des lokalen Kapellmeisters Frideryk Sobolewskiv (1808–1872)) verglich in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 14. April 1837 Wagners Dirigat mit jenem seines Kollegen Louis Schuberth (1806–1850). Feski hebt hervor, dass Wagner mit nur einem Arm dirigierte. Dass dies mit grosser Wahrscheinlichkeit mit einem Taktstock geschah, lässt sich aus Wagners Brief vom August 1834 an seinen Freund Theodor Apel (1811–1867) aus Leipzig entnehmen, in dem Wagner um das Senden eines Taktstocks bat. Norbert Heinel folgert daraus fälschlicherweise, dass Wagner erst ab diesem Zeitpunkt mit Stab dirigiert habe. Doch wird im Brief deutlich erwähnt, dass der neue Stab als Ersatz dienen soll, da der alte verloren ging.

„Du kannst mir ein recht erwünschtes Präsent machen und mitbringen: - man hat mir hier meinen hübschen Takt-Stock verloren, und hier bekomm ich nichts Gescheutes. Besorg' mir doch einen, nicht zu gross und besonders nicht so dick, sondern hübsch schlank u. zierlich, meiner würdig! Hörst Du!"[346]

Aus den in diesem Kapitel gezogenen Schlüssen lässt sich ableiten, dass Wagner, als ein Kind seiner Zeit, seine Interpretations-Parameter radikal umzusetzen versuchte. Seine Maximen Melos und Transparenz verhalfen seinen Interpretationen zu plastischem Ausdruck und konnten so, teilweise wohl zum ersten Mal, verstanden werden. Seine Eingriffe in die Partituren anderer Komponisten hatten stets zum Ziel, deren Ideen zu verdeutlichen. Von daher ist Wagner als interpretierender Dirigent sicherlich aufgefallen und er konnte sich gegenüber dem im Verschwinden begriffenen „Taktschläger" abgrenzen. Dass andere Dirigenten zeitgleich ähnlich

[344] Bebbington 1984, S. 5.
[345] Ebd., S. 238.
[346] Wagner/Strobel SB 1967, Erster Band, S. 161.

agierten, wurde bereits erläutert. Darum ist es nun von Interesse, ihn im Folgenden gegenüber diesen ebenfalls interpretierenden Dirigenten abgrenzen zu können.

3.8.1 Wagners charakteristische Dirigier-Eigenschaften

Illustrationen und Zeichnungen ab 1860 zeigen Wagner in unterschiedlichen Posen, mit einer und mit zwei Händen dirigierend, oder sie betonen karikierend Wagners hypnotischen Blick, der offensichtlich auf das Orchester Eindruck machte. Auch schriftliche Beschreibungen finden sich zu Wagners Dirigat. Warren Bebbington[347] und José Bowen[348] haben aus verschiedenen Quellen die Besonderheiten von Wagners Dirigat zusammengefasst.

- Wagner sass beim Dirigieren nie am Klavier und gebrauchte stets einen Stab. Er stand mit dem Rücken zum Publikum (ausser in Dresden (1842–1849, wo er sich nicht durchsetzen konnte).
- Wagner dirigierte mit einem hölzernen, ca. 40 cm langen Stab, der mit weissem Papier überzogen wurde. Diesen hielt er in seiner rechten Hand, zwischen Daumen und Zeigefinger, das Ende eingebettet im Handballen. Wagner dirigierte in einem engen Radius, vor allem aus dem Handgelenk heraus. Den Stab hielt er hoch und weit von seinem Körper weg. Das Dirigat war nicht kontinuierlich und nur wenig auf das Metrum bezogen.
- Etliche Zeichnungen zeigen Wagner mit einem Fuss in der Luft. Diese Position deutet das Stampfen des Fusses auf den Boden an, das Wagner während des Dirigierens lautstark vernehmen liess und das ihm wiederholt Kritik einbrachte. Der Gebrauch der linken Hand hingegen, zum Beispiel für Einsätze an Instrumentengruppen oder solierende Bläser, ist nicht dokumentiert.
- Wagner dirigierte Orchesterstücke oft auswendig (vgl. z. B. Kritik London). Für Opern verwendete er die Partitur.
- Es scheint, Wagner habe mehr auf die erklärende Wirkung seiner Worte als auf die Kommunikation mit dem Stab vertraut. Da, wo die Erklärungen aus sprachlichen oder zeitlichen Gründen nicht zielführend schienen, behalf er sich mit dem Vorsingen des Gewollten.

Anton Seidl schildert Wagner als Dirigenten in einem Aufsatz in den *Bayreuther Blättern* von 1900 verklärt und voller Bewunderung:

„Er war […] ein Mann von eiserner Energie. Fast klein von Gestalt wuchs er vor dem Orchester zum riesen; sein gewaltiger Kopf mit den ungemein scharfen Gesichtszügen, von wundervoll durchdringenden Augen belebt, seine

[347] Vgl.: Bebbington 1984, S. 257–321.
[348] Vgl.: Bowen 1993, S. 404–405.

klar sprechenden Gesichtsmuskeln, denen jede Regung, jede kleinste Bewegung, jeder Gefühlsausdruck zu Gebote standen, werden unvergesslich bleiben. Ohne Bewegung stand der Körper da, aber die Augen flimmerten, glühten, stachen, die Finger arbeiteten nervös umher; es fieberte durch die Luft bis zu jedem einzelnen Musiker; eine unsichtbare Macht zog in das Herz jedes Mitwirkenden, ein jeder fieberte ebenso, denn er konnte dem Blicke dieses grossen Mannes nicht ausweichen. Wagner hielt jeden wie in magischen Ketten an sich gefesselt, der Musiker konnte nicht anders, er musste Wundervolles leisten. Anfangs ging es in den Proben durch die Ungeduld des Meisters, der alles gleich gut haben wollte, drunter und drüber; die befremdlichen, illustrierenden Bewegungen mit dem langen Taktstock machten die Leute stutzig und irre, bis sie endlich begriffen, dass hier nicht der Taktstrick herrsche, sondern die Phrase, oder die Melodie, oder der Ausdruck.“[349]

In der *Sammlung der Meisterdirigenten*, erwähnt Arthur Dette 1922, wie Arthur Nikisch von Wagners Dirigat eingenommen gewesen sein soll. Das Zitat fasst zusammen, welches Bild von Wagner als Dirigenten gewonnen werden kann, wenn man die verschiedenen Quellen zusammen interpretiert: „Um nur vom Äusserlichen zu sprechen: Wagner war gewiss nicht, was man einen ‚routinierten Kapellmeister‘ nennt; aber seine ‚Geste‘ war allein schon Musik.“[350]
Wagner versuchte, den musikalischen Gestus zu vermitteln und nicht nur den Takt anzugeben. Auf diesen Umstand sind die Verständigungsprobleme mit unvertrauten Orchestern, wie der *Philharmonic Society* von 1855, zurückzuführen. Es war nicht Wagners Schlagwillkür, mit dem die Musiker kämpften, sondern vielmehr die Neuheit seiner Phrasierungstechnik, die das Tonstück gliedert und nicht zerschlägt. Wenn das Orchester begriffen hatte, dass der Taktus nicht ausradiert, sondern vielmehr gruppiert wurde, war das völlige Einvernehmen hergestellt.[351] Glasenapp bestätigte dies, als er über das erste Konzert in London von 1855 berichtete:

„Von seiner Art zu dirigieren wird uns berichtet, dass sie sich in allem und jedem von dem sonst hier gewohnten automatisch-metronomischen Taktschlagen unterschied, er habe zuweilen ganz aufgehört den Taktstock zu schwingen; doch wenn er das Orchester zu einem ff leiten oder es bis zum pp abschwächen wollte, dann sei es wie mit tausend unsichtbaren Fäden an seinen Zauberstab gebunden gewesen.“[352]

Dass Wagner den musikalischen Gestus einer technischen Perfektion vorzog, berichtete auch Berlioz in einem Brief an Liszt, der sich auf Wagners Weggang von London aus der gleichen Zeit bezieht: „Joie de Wagner de quitter Londres, il conduit en effet en style libre comme Klindworth joue du piano, mais il est très attachant par ses idées et par sa conversation.“[353]

---

[349] *Bayreuther Blätter*, Nr. 23, 1900, S. 308.
[350] Zitiert nach Arthur Dette: *Nikisch. Der Sammlung Meisterdirigenten erster Band*, Leipzig 1922, S. 27.
[351] Vgl.: Heinel 2006, S. 304.
[352] Glasenapp 1905, Dritter Band, S. 72.
[353] Hector Berlioz, *Correspondance génerale 1855–1859*, Pierre Citron (Hrsg.), Paris 1972, Band 5, S. 125.

Der Wagner-Biograph Martin Gregor Dellin beschreibt Wagner als einen macht-ausübenden Orchesterleiter, der mit einem blossen Taktschlagen Schluss gemacht habe. Es muss allerdings bedacht werden, dass Dellin Wagner selbstverständlich nie dirigieren sah und welche Quellen er für seine Beschreibung heranzog, enthält er uns vor.

„Erhobenen Kopfes, den linken Arm an der Seite, lenkte er das Orchester, ganz Mienenspiel und Auge, mit Bewegungen aus dem Handgelenk. Zuweilen zeichnete er mit dem Taktstock ein Thema nach, zur nicht geringen Verwirrung der Sänger und Musiker, die es gewöhnt waren, dass ihnen der genaue Schlag den Taktteil angab, in dem sie sich befanden. Sie mussten lernen, mit Wagner auszukommen, begriffen aber sogleich alles viel besser, wenn er es ihnen beim Einstudieren vorsang. (Das tat er später einmal in London. Das Orchester hielt es für einen Witz und lachte, bis es verstanden hatte.).“[354]

Auffallend ist hier der Hinweis auf Wagners Mimik. Dieser Aspekt findet sich zahlreich und eindrücklich beschrieben. So zum Beispiel in der Nacherzählung von Glasenapp, der Wagners Auftritt in St. Petersburg von 1863 beschriebt:

„Den Orchestermusikern fiel die grosse äussere Ruhe auf, die er dabei als Dirigent an den Tag legte, die ‚kleinen Bewegungen‘, die er beim Dirigieren machte; er habe die ganze grosse Masse der Mitwirkenden fast nur mit dem Auge magnetisch fixiert und zu gewaltiger Begeisterung hingerissen.“[355]

Der Österreichische Musikkritiker und Chorleiter Heinrich Porges (1837–1900), schrieb über Wagners Aufführung der neunten Sinfonie von Beethoven 1872 in Bayreuth. Insbesondere fiel ihm bei diesem Werk Wagners Umgang mit Fermaten auf.

„Mir war hier und auch noch bei anderen Momenten interessant, zu beobachten, wie W. beim Aushalten der Fermate den hochgehaltenen Arm in leisem Beben erzittern liess, worin gleichsam eine stete Aufforderung an die Ausführenden lag, die Stärke des Tones immer wieder sich steigern zu lassen.“[356]

Diese Aussage zeigt einmal mehr den Gestaltungswillen Wagners. In *Über das Dirigieren* machte er es zur Grundvoraussetzung, dass die Instrumentalisten einen Ton über seine ganze Länge auszuhalten vermögen, ohne dass dieser dünner würde und dass die Lautstärke abnehme.[357] Vielleicht ist sein visuelles Insistieren auf der Fermate so zu verstehen, dass er einem *decrescendo*

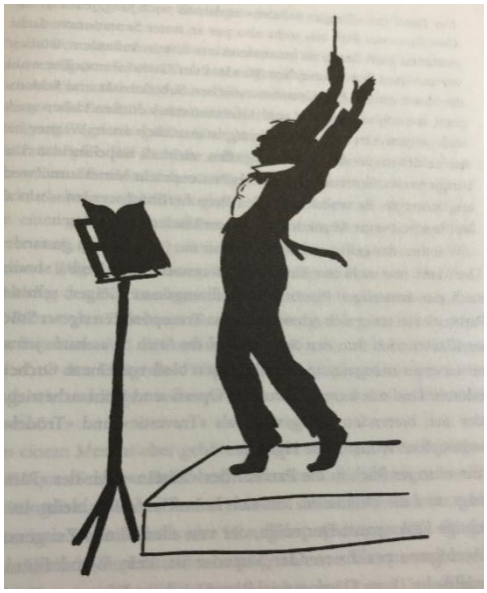
[354] Gregor-Dellin 1980, S. 222.
[355] Glasenapp 1905, Dritter Band, S. 422–423.
[356] Heinrich Porges: *Die Aufführung von Beethovens neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth*, Leipzig 1872, S. 32.
[357] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 283.

entgegenwirken wollte, das im Orchester unweigerlich beim Bogenende und dem Ausgehen der Luft resultierte.

Wo genau dieses „Erzittern“ seinen Ursprung hatte, ist nicht nachzuvollziehen. Ein Tagebucheintrag von Cosima lässt aber die Vermutung zu, Wagner habe die Bewegungen des Taktstocks vom Handgelenk ausgeführt und nicht den ganzen Arm benutzt. Cosima schreibt am 4. Juli 1882 von einem Zusammenkommen anlässlich von Proben in Bayreuth, bei dem Wagner seinen Haus-Dirigenten Hermann Levi (1839–1900) korrigierte: „Den Abend bringen wir mit Jouk., Stein und Levi zu, letzterem will R. zeigen, wie man den Taktstock regiert, da er findet, dass er viel zu sehr mit dem Arm dirigiere, während alles mit dem Handgelenk zu tun sei!“[358]

Verbindet man Cosimas Hinweis mit dem Befund von Glasenapp aus St. Petersburg, der von einer „grossen äusseren Ruhe“ und „kleinen Bewegungen“ schreibt, so ergibt sich zumindest für die Zeit um 1863 das Bild eines Leiters, der sparsam und in einem kleinen Radius dirigierte und seine Gestik effektvoll einsetzte.

Der Schattenriss von Willi Bithorn um das Jahr 1890 jedoch zeigt einen sich aufbäumenden Wagner, der, beide Hände in der Luft, zu einem mächtigen Niederschlag ansetzt. Überraschend auch, dass Bithorn ein Dirigentenpult vor Wagner abbildet, hatte dieser doch im Konzert mehrheitlich auswendig dirigiert. Weiter ist nicht klar, ob Bithorn seine Zeichnung als authentische Wiedergabe fertigte oder ob sie eher seiner Phantasie eines charismatischen Dirigenten entsprang.



Richard Wagner dirigierend, Willi Bithorn 1890.

[358] Cosima Wagner/Gregor-Dellin 1977, Zweiter Band, S. 975.

Bei der Analyse von Bildquellen ist eine gewisse Vorsicht angebracht. Die schriftlichen Beschreibungen von Wagners Dirigat formulieren deutlich die These, dass es sich im Verlauf seiner Dirigentenlaufbahn veränderte und beruhigte. Hat Wagner gegen Ende seiner regelmässigen Dirigierzeit einfach sein ganzes Schlag-Repertoire ausgeschöpft und dem jeweiligen Stück oder dem jeweiligen Orchester angepasst? Das ist nicht anzunehmen. Denn dann wäre er bereits in Zürich und vor allem in London Kompromisse eingegangen und hätte sich den örtlichen Gepflogenheiten angepasst. Vielmehr scheint es Wagner selbst gewesen zu sein, der je nach Stimmung und Laune, oder je nach dem, was gerade nötig war, sein Dirigat variierte. So ist es denn müssig, die Äusserlichkeiten von Wagners Dirigat zu detailliert analysieren zu wollen. Seine Stärke und seine Leistung lassen sich am Besten in den Beschreibungen zur Interpretation finden. Anne Sessa meinte gar, Wagners Popularität liesse sich nicht von seiner Musik oder von seinem Dirigat herleiten. Sie fragt rhetorisch nach der Herkunft einer sprachlichen Einzigartigkeit: Warum gibt es Wagnerianer, aber keine Beethoveninaner oder Mozartianer? Als Antwort schrieb sie: „The fact is that Wagner was a cultural phenomenon.“[359]
Dass diese metaphysische Antwort nicht zum Ziel führen kann, liegt auf der Hand. Auch die romantisch überhöhte Aussage Arthur Seidls dringt nicht zu einem Kern vor, der die Einzigartigkeit Wagners zu fassen vermag:

„[…] und man frage sich dann ehrlich und gewissenhaft, ob das nicht eine der tiefgründigsten Schriften über das in Rede stehende Metier [das Dirigieren], sodann aber auch unseres Meistzers selber, ob darin nicht fast jeder Satz ein herrlich Goldkorn ist, er mag nun mit grimmigstem Ernst ausgesprochen oder in sarkastischer Ironie von ihm hier gemeint sein…“[360]

Noch 1919 lesen sich die ersten Sätze des Abschnitts II von Carl Schröders *Handbuch des Dirigierens*, wie wenn sie direkt von Wagners Verständnis des „Melos“ übernommen wären:

„Ein Haupterfordernis zum Dirigieren eines Tonstücks ist das richtige Erfassen der Tempi, zu welchem man nur auf dem Wege des musikalischen Gefühls kommen kann. Versteht der Dirigent ein Musikstück, hat er sich die Phrasierung und den Vortrag desselben vollständig klar gemacht, so wird er auch das richtige Zeitmass dafür finden und wissen, wie er das Werk zu taktieren und zu dirigieren hat. Die Tempo- und Metronombezeichnungen der Komponisten sind oft trügerlich, und wo sie richtig sind, gelten sie doch nur für das Hauptzeitmass des Tonstückes, welches in den meisten Fällen später die verschiedensten Modifikationen verlangt, die eben herausgefühlt werden müssen.“[361]

[359] Sessa 1979, S. 144.
[360] Arthur Eduard Seidl: *Moderne Dirigenten*, Berlin 1902, S. 20.
[361] Carl Schroeder: *Handbuch des Dirigierens und Taktierens*, Berlin 1919, S. 33.

Auch wenn Seidl und Schröder inhaltlich nicht zum eigentlichen Alleinstellungsmerkmal Wagners kommen, zeigen die Passagen, dass es Wagners Vorbild war, an dem sich die kommenden Generationen von Dirigenten und Musikforscher orientierten. Wer immer nach Wagner über das Dirigieren schrieb, bezog sich auf ihn und seine Erkenntnisse, ja, übernahm teilweise sogar seine musikalischen Beispiele. Auch die kritische Auseinandersetzung mit Wagners Schriften und Ideen zeigt seine Stellung im Diskurs um das Dirigieren.

Man vergleiche nur die folgenden Veröffentlichungen: Franz Ludwig Schubert (1804–1886) (*Der praktische Musikdirektor oder Wegweiser für Musik-Dirigenten*, 1894), Joseph Pembaur (1848–1923) (*Über das Dirigieren*, 1907), Felix Weingartner (1863–1942) (*Über das Dirigieren*, 1913), Carl Schroeder (1848–1935) (*Handbuch des Dirigierens und Taktierens*, 1921) usw.

3.9 Zusammenfassung

Wagner scheint die *Jupiter-Sinfonie* geschätzt zu haben. Sie war in seinen Jugendjahren offenbar Vorbild für seine ersten sinfonischen Kompositionsversuche: „Nach mehreren andern Arbeiten machte ich mich denn nun auch an eine Symphonie: an mein Hauptvorbild, Beethoven, schloss sich Mozart, zumal seine grosse C dur Symphonie.“[362] Ihre Präsenz ist vor allem ausserhalb des Konzertbetriebs, beim Hausmusizieren und bei Gesprächen über den letzten Satz zu beobachten. Ob Wagner die Sinfonie in Zürich selbst aussuchte oder ob das Programm wie in London bestimmt wurde, ist unklar. Die Zuneigung des Dirigenten Wagner zu Mozarts Musik hat sich mehrheitlich im Interesse an dessen Opern und erst mit der eigenen Auseinandersetzung mit dessen Musik gezeigt. Das Gesangliche an ihr faszinierte ihn und wurde mit zur Grundlage für die Idee, dass Instrumentalmusik, wie die Oper, von der Melodie her verstanden werden soll. Dabei scheint Wagner keinen Unterschied gemacht zu haben, ob er den späten Mozart, Beethoven oder Weber dirigierte. Dies ist sicherlich auch seinem Kalkül geschuldet, eine Interpretation zu erzielen, die für seine eingenen Werke Gültigkeit besass (vgl. Schlussbemerkungen). Der Melos und die Transparenz wurden zu seinen Maximen. Unter diesen Aspekten können auch die Annotationen bei der *Jupiter-Sinfonie* gelesen werden.

Einige Punkte zu Wagners Interpretationspraxen konnten in den vorangegangenen Kapiteln aufgezeigt werden. Aus heutiger Sicht sind einige von ihnen gewissermassen „musikalisch natürlich“, sie unterstützen die angelegte musikalische Idee. Besonders da, wo Höhepunkte in Phrasen und Motiven herausgearbeitet wurden, entsprechen die Absichten dem heutigen Verständnis und der heutigen Interpretations-Praxis. Dem gegenüber steht die Idee der „Romantisierung“ der Sinfonie durch die Eintragungen von dynamischen Übergängen. Besonders

[362] Wagner SSD 1911, Erster Band, S. 8.

crescendi vor lauten Abschnitten, also die Eliminierung der von Mozart notierten Stufendynamik, ist aus heutiger Sicht schwer nachzuvollziehen. Diese dynamischen Steigerungen scheint Wagner häufig mit ausladenden *ritardandi* verstärkt zu haben, was ihm wiederholt die Kritik eintrug, übertriebene *rubati* verlangt zu haben. Diese Kritik ist allerdings vor dem Hintergrund zu lesen, dass mit grösseren Klangkörpern und im "traditionellen" Repertoire bis Wagner anscheinend keine grossen Modifikationen des Tempos gebräuchlich waren, obschon bereits ältere Musikschriften auf den gefühlvollen und textbezogenen Vortrag der Musik hingewiesen hatten, der mit Tempovarianten erreicht werden könne. Hat der Dirigent Wagner also wirklich etwas Neues gemacht, das sich aus dem Zürcher Stimmen-Material herauslesen lässt? Oder war das vermeintlich Neue lediglich die konsequente Umsetzung dessen, was auch Wagners Dirigierkollegen taten und was sich schon länger entwickelte? Weg vom Taktieren, hin zum Interpretieren bedingte allerdings viel Überzeugungsarbeit bei den Orchestern, dem Publikum und nicht zuletzt bei den verantwortlichen Konzertveranstaltern. War Wagner also ein kommunikativer Motivator, der pädagogisch differenziert alle von den neuen interpretatorischen Ideen begeistern konnte? Das kann sicher ein Stück weit bejaht werden, doch dürften seine diesbezüglichen Fähigkeiten nicht herausragender gewesen sein als die seiner Kollegen; man denke etwa an Mendelssohns höflichen Umgang oder Spohrs pädagogische Studierziffern. Auf die Frage, ob der wachsende Erfolg Wagners als Komponist bei seinen Zeitgenossen eine Art Autoritäts-Glauben in Bezug auf sein Dirigat hervorrief, ging das vorangehende Kapitel ein.

Die Kritiken von Wagners *Jupiter*-Aufführungen und die Analyse des Zürcher Materials vermögen keine eindeutige Antwort darauf zu geben, wie Wagner die *Jupiter-Sinfonie* zur Aufführung brachte. Gewisse Anhaltspunkte liessen sich durchaus in die heutige Praxis transferieren, doch muss davon ausgegangen werden, dass sie keine bahnbrechend neuen Erkenntnisse für die Interpretationsgeschichte der *Jupiter-Sinfonie* hervorbringen würden.

4. Wagners Nachfolge – eine Traditionslinie in der Interpretationsgeschichte der *Jupiter-Sinfonie*?

4.1 Die erste Generation

4.1.1 Hans von Bülow (1830–1894)

Die Biographie von Hans von Bülow ist so eng mit seiner Beziehung zu Richard Wagner verknüpft, dass auf allgemeine biografische Hinweise hier weitgehend verzichtet werden kann. Von Bülow ist 1830 in Dresden geboren und erhielt in Leipzig seine erste pianistische Ausbildung, die er ab 1844 bei Franz Liszt vertiefte. Zu dieser Zeit sah von Bülow in Dresden zum ersten Mal Wagner dirigieren. Zwei Jahre nach Wagners *Rienzi* sass der sechzehnjährige Hans von Bülow zusammen mit Karl Ritter (1833–1896) im Opernhaus am Zwinger, wo Wagner Beethovens neunte Sinfonie dirigierte. In Anschluss an diese Aufführung begannen sich die Pro- und Kontralager gegenüber Wagner zu gruppieren und ein Jahr später fällt in den *Signalen für die musikalische Welt* erstmals der Begriff „Wagnerianer".[363] Von Bülow und Ritter waren von Wagners Interpretation so beeindruckt, dass von Bülow angeblich fortan stets seine Mütze zog, wenn er an Wagners Haus vorbei ging.[364] Das Jurastudium in Leipzig begann von Bülow gegen seinen Willen. Gerne hätte er sich ganz der Musik gewidmet. Den Zwist, den von Bülows Wunsch, Musiker zu werden, insbesondere bei seinen getrennt lebenden Eltern auslöste, veranlasste ihn im Oktober 1850 zu einem Besuch in der Villa seines Vaters in Ötlishausen im Kanton Thurgau. Dort erreichte ihn die Nachricht Wagners aus Zürich, er möge doch an der Stelle seines gescheiterten Freundes Karl Ritter, am Aktientheater in Zürich dirigieren. Wagner hatte Ritter für dieses Amt vorgeschlagen, nachdem er selbst für das Dirigat angefragt wurde. Schon in der ersten Probe wurde klar, dass Ritter der Anforderung nicht gewachsen war und dass Wagner für sein Wort einstehen musste, für seinen Protegé einzuspringen. Wagner hatte schon mehrfach schriftlich versucht, die Familie von Bülow dafür zu gewinnen, dass ihr Sohn sich der Musik widmen dürfe und sein Studium aufgeben könne. Diesmal schreibt Wagner direkt an Hans und er liess den Brief von Ritter überbringen:

„Wäre ich nun an Deiner stelle, und hätte ich heute, wo ich diesen brief bekäme, 2 batzen in der tasche, so würde ich damit zu fusse nach Zürich gehen: hätte ich auch diese zwei batzen nicht, so - würde auch ohne sie mich auf den weg machen, und meinen hunger erst in Zürich stillen."[365]

[363] Signale für die musikalische Welt, Nr. 24, Mai 1847, fünfter Jahrgang, S. 185.
[364] Gregor-Dellin 1980, S. 222.
[365] Wagner/Strobel SB 1967, Dritter Band, S. 437.

Bereits vier Tage später, am 9. Oktober 1850, dirigierte von Bülow in Zürich. An seine Schwester schrieb er: „Richard Wagners Schüler, sein Apostel zu werden, mit einem solchen Ziele schien mir das Leben lebenswert.“[366] Er war Wagners rechte Hand, dirigierte Proben und korrepetierte mit den Solisten in Zürich. Wie Harold Schonberg sicher richtig folgert, nahm von Bülow „eine Menge von Wagner mit“.[367] Wiederholt trat er auch als Pianist in Konzerten auf. Im Dezember 1850 spitzte sich ein interner Theaterstreit derart zu, dass sowohl von Bülow als auch Ritter nach St. Gallen wechselten, von Bülow als Kapellmeister und Ritter als Chordirektor. „Er hat fast aus nichts eine Oper geschaffen“, berichtet der erfreute Vater nach einem Besuch, bei dem von Bülow Webers *Freischütz* dirigiert hatte. „Hans dirigierte, ohne die Partitur anzusehen, in jeder Beziehung als Meister.“[368] 1857 heiratete von Bülow Liszts Tochter Cosima. 1870 wurde die Ehe geschieden, nachdem Wagner und Cosima seit 1863 ein Verhältnis hatten. Die Dreiecksbeziehung war bereits Gegenstand verschiedener Abhandlungen und muss hier nicht näher erläutert werden.

4.1.1.1 Von Bülow der Dirigent

Den jungen von Bülow prägten zwei musikalische Vorbilder besonders: Richard Wagner und Franz Liszt. Dass die musikalischen Anschauungen der beiden in von Bülow bis zur Ununterscheidbarkeit zusammengeflossen seien, merkt der Musikwissenschaftler Hans-Joachim Hinrichsen in seinem Kapitel *Zur Genese von Bülows Interpretationsästhetik* an.[369] Das Vortragsideal der beiden Vorbilder vereint sich im Aufgeben des blossen Taktierens, zugunsten einer deklamatorisch-rhetorischen Deutlichkeit, die sich in Phrasen gliedert. Ein gewisser A. Meckelburg zitiert von Bülow in seinem Artikel *Bülow als Musikpädagoge* ohne Angaben einer Quelle. Das Zitat zeigt von Bülows Vorstellung der Beziehung zwischen Struktur und Phrase im Wagnerschen Sinn deutlich: „Der Taktstrich ist nur das Geländer für’s Auge; der Takt hat sich, wie das Skandieren beim Vortrag eines Gedichts, der Deklamation unterzuordnen.“[370] Es wird ein weiterer Vergleich mit der Sprache angeführt, nach dem für von Bülow ein bloss reinlicher Vortrag nur so viel wert sei wie ein tötendes Buchstabieren und eine deutliche Aussprache noch kein verständliches Deklamieren bedeute. Auch die sinnvolle Deklamation sei noch nicht empfindungs- und somit eindruckssichere Beredsamkeit, es brauche zur Kunst des musikalischen Vortrags alle drei Faktoren im Zusammenwirken.[371]

---

[366] Marie von Bülow: *Hans von Bülow, in Leben und Wort*, Stuttgart 1925, S. 32.
[367] Schonberg 1967, S. 151.
[368] Marie von Bülow 1925, S. 31.
[369] Hans-Joachim Hinrichsen: *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XLVI, Stuttgart 1999, S. 276.
[370] A. Mecklenburg: *Hans von Bülow als Musik- und Klavierpädagoge*, in: Anna Morsch (Hrsg.): Der Klavierlehrer, 27. Jahrgang, Nr. 8, 15. April 1904, S. 114.
[371] Ebd., S. 164.

Der Einfluss Wagners lässt sich bis in die Terminologie der Sprache verfolgen. So klassiert von Bülow sein Dirigat der Achten Sinfonie Beethovens in München von 1868 als „Musteraufführung“, ein Begriff, den Wagner in seinem *Bericht an seine Majestät* umfassend darlegt.[372] Zur Differenzierung des Stils von Schumanns und Mendelssohns Klaviermusik soll von Bülow die Begriffe „sentimental“ und „naiv“ verwendet haben, die Wagner, wie oben erwähnt, ausführlich als Unterscheidungsmerkmal der Tempi bei Mozarts und Beethovens Allegro von Friedrich Schiller übernahm.[373]

Auch der Verzicht auf Teilwiederholungen bei Sinfonie-Aufführungen geht ziemlich sicher auf die Praxis Wagners zurück. Franz Liszts poetischer Musikbegriff zeigte sich hingegen gerade in von Bülows Interpretation der Sinfonien Beethovens als „ein Aufstellen, Entwickeln und Ausdeuten von Affekten nach programmatischen Gesichtspunkten“ deutlich.[374]

Ab 1864 dirigierte von Bülow als Hofkapellmeister in München unter anderem die Uraufführungen von Wagners *Tristan und Isolde* (1865) und *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868). Aus dieser Zeit findet sich ein Zeitungsartikel, der von Bülow mit Hector Berlioz (1803–1869) und Wagner vergleicht und ihm geniale Züge der Interpretation attestiert:

„Bülow spielt auf dem Orchester wie auf auf dem Klavier; hier wie dort dieselbe souveräne Sicherheit und Klarheit in der geistigen Erfassung und Exposition der Ideen des Componisten; dieselbe haarscharfe rhythmische Präcision, logische Phrasierung, virtuose Technik in der Ausarbeitung bis in’s kleinste Detail; dieselben genialen Züge der Interpretation, welche oft ein ganz überraschendes Licht über musikalische Gedanken ausstrahlen, die uns längst geläufig waren, in dieser Auffassung aber wie neu erschienen. Es ist der Berlioz’sche Styl der äussersten Präcision des Ausdrucks und der Wagner’sche Styl des poetischen freien Vortrags.“[375]

Ab 1880 übernahm von Bülow die Leitung der *Meininger Hofkapelle*, die er zu einem europaweit führenden Klangkörper formte. Die Arbeit mit den gut ausgebildeten Orchestermusikern erlaubte ihm eine disziplinierte Arbeit, die Wirkung zeigte und das Orchester bald für seine aussergewöhnliche Präzision bekannt machte. Von Bülow führte in Meiningen die Pedalpauke, den fünfsaitigen Bass und die gross gebaute „Ritter-Bratsche“ ein.[376] Über seine Probenarbeit schrieb von Bülow: „Ich arbeite nach den Meininger Prinzipien: Separatproben von Bläsern und Streichern […]. Jede dynamische Nüance wird studirt, jeder Bogenstrich, jedes Staccato genau gleichmässig vorgezeichnet, musikalische Phrasierung und Interpretation in jedem Detail

[372] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 173.
[373] Vgl: Mecklenburg, S. 147.
[374] Schünemann 1913, S. 330.
[375] Badenblatt für die grossherzogliche Stadt Baden, 22.9.1877.
[376] José Antonio Bowen (Hrsg): *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge 2003, S. 117.

probirt.“[377] Diese Arbeitsweise gemahnt stark an jene, die sich Wagner als Vorbereitung für seine Aufführungen gewünscht hatte, die er aber nur teilweise durch- und umsetzen konnte. Für Wagners Arbeit in Zürich sind Einzelproben mit dem ortsansässigen Oboisten Philipp Joseph Fries (1815–1890) belegt.[378] In London allerdings musste sich Wagner mit einer bzw. zwei Proben für ganze Programme begnügen.

In Meiningen intensivierte sich die Zusammenarbeit von von Bülow und Johannes Brahms (1833–1897). 1887 wurde von Bülow zum ersten Chefdirigenten der *Berliner Philharmoniker* berufen, die er zu grossen Erfolgen führte.

Von Bülow fiel durch verschiedene äussere exzentrische Besonderheiten auf. Den Trauermarsch aus der *Eroica* (Beethovens 3. Sinfonie) beispielsweise pflegte er in schwarzen Handschuhen zu dirigieren, den Rest des Programms wie gewohnt in weissen, angeblich, um Beethoven zu ehren. Dazu hatte er eine weisse Nelke im Knopfloch.“[379] Friedrich Herzfeld fasste die Erwartungen des Publikums zusammen: „Die Besucher seiner Konzerte fragen sich vor dem Beginn sorgenvoll, aber auch snobistisch erregt, was sich diesmal ereignen werde.“[380] In der *AMZ* vom März 1863 schrieb der Kritiker Richard Wüerst (1824–1881) über ein Konzert in Berlin und er kritisiert dabei von Bülows exzentrische Gesten beim Dirigieren:

„Solche exzentrischen Gesten, solch ein in sich Versinken und sich mit gehobenen Händen Emporschnellen, solch ein dramatisches Mienenspiel, was alles weniger von dem Orchester, wie von dem Publikum beachtet wird und gewissermassen das vorzutragende Musikstück dramatisch illustriert, gehört meiner Meinung nach nicht zu einem guten Dirigenten.“[381]

Von Bülow scheute sich nicht, Beethovens Neunte Sinfonie aus pädagogischen Gründen zwei Mal im gleichen Konzert zu programmieren, um, wie Eduard Hanslick es nannte, auch „die Ungläubigen mit einem Feuerwehrschlauch zu taufen“. Seinem Publikum hielt er ausufernde Vorträge über die Musik und die Programme.[382] Dies wurde nicht überall gut aufgenommen. Bernhard Vogel (1847–1898) schrieb in seiner von Bülow-Biografie sogar von angedrohten polizeilichen Massnahmen seitens des Veranstalters:

„Im Zustand nervöser Gereiztheit laufen dem gefeierten Künstler [von Bülow] so mancherlei Irrtümer und Unbegreiflichkeiten mitunter; er fühlt sich dann herausgefordert zu rhetorischen Plänkeleien, die zudem schon aus

[377] Hans von Bülow, in: Weimarer Zeitung, 16.12.1880, abgedruckt in: Briefe VII, S. 36 f.
[378] Vgl.: Wagner/Gregor-Dellin ML 1977, Dritter Teil, S. 470.
[379] Vgl.: Frithjof Haas: *Hans von Bülow. Leben und Wirken*, Wilhelmshaven 2002, S. 249.
[380] Herzfeld 1953, S. 60.
[381] Richard Wüerst, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, 29.4. 1863. Sp. 329.
[382] Vgl.: Schonberg 1967, S. 152.

äusserlichen Gründen die beabsichtigte Wirkung verfehlen und viel häufiger Kopfschütteln hervorrufen als Zustimmung finden können. […] Wieviel Unheil er mit seiner Zunge bereits angerichtet, ist schwer nachzurechnen. Kam es doch vor, dass an manchen Orten, wo er Konzerte angesetzt, ihm die Polizei in wohlwollender Fürsorge im voraus rhetorische Übungen untersagen musste."[383]

Der Musikkritiker Theodor Avé-Lallement (1806–1890) bezeichnet von Bülows Gebaren auf dem Podium „hampelmannartig". Viel besser mache es da Brahms, der ganz ruhig bleibe und so viel leichter erreiche, was von Bülow anstrebte. [384]

Das in der Kritik erwähnte Einsetzen von mimischen Gesten stellt ebenso eine Gemeinsamkeit mit Wagners Dirigat dar, wie das Auswendig-Dirigieren. Zu Beginn der Konzerte entfernte der Orchesterdiener jeweils demonstrativ das Dirigierpult, um zu zeigen, dass von Bülow auswendig dirigierte. Sein Ausspruch, es sei besser „die Partitur im Kopf als ständig den Kopf in der Partitur zu haben", ist durch Richard Strauss, der sein Schüler wurde, überliefert.[385] Theodor Avé-Lallement beobachtete: „Bülow dirigierte das Kleinste wie das Grösste auswendig! […] jede Note hat er von der jeweiligen Partitur im Kopf. […] Die bescheidensten Stellen im zweiten Fagott weiss er […].[386] Von Bülow verlangte teilweise auch vom Orchester, dass es auswendig und stehend spielte. In der *Neuen Berliner Musikzeitung* von 1890 kündigt Ernst Taubert zehn weitere Konzerte unter von Bülow an. Die Nachricht wirbt mit den zu erwartenden Extravaganzen von Bülows:

„Der Dirigent [Bülow] weiss genau, was er seinen Abonnenten schuldet und versteht es meisterhaft, seine musikalische Auffassung dem Orchester wie dem Publikum einzuimpfen, ausserdem aber auch unberechenbare Zwischenfälle zu leisten, welche die Besucher dieser Konzerte stets in Spannung erhalten. […], denn es kommt Herrn von Bülow gar nicht darauf an, den Spieler [hier der Solist Hermann Wolff] durch seine Direction des begleitenden Orchesters zu verwirren und beim Schluss dem Publikum durch Geberden zu markieren, dass er gar nicht mit jenem einverstanden sei. […], was man sonst nirgends zu hören bekommen kann, geboten wird, Dank der eigenartigen Persönlichkeit des Dirigenten, von dem man eben, wie er nun einmal ist, allerlei Treffliches und Sonderbares gleichmässig in Kauf nehmen muss."[387]

[383] Bernhard Vogel: *Hans von Bülow. Sein Leben und sein Entwicklungsgang*, Leipzig 1887, S. 41.
[384] Theodor Avé-Lallement (Kritik vom 11.3.1889); zitiert nach: *https://www.wagner200.com/zitate/zitate-buelow-dirigent.html*, letzter Aufruf 8.6.2018.
[385] Vgl.: Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*, Willi Schuh (Hrsg.), München 1949, S. 187.
[386] Vgl.: Vogel 1887, S. 35.
[387] Ernst Taubert, in: Neue Berliner Musikzeitung, Vol. 44, No. 40, 2. Oktober 1890, S. 350–351.

Der Musikjournalist Alan Walker beschreibt in seiner Bülow-Biografie die von diesem geprägte „Luftpause", ohne Angabe einer Quelle: „He loved to contradict the listeners' expectations with uncommonly sharp accents on weak beats, shaping the phrase in opposition to the bar-lines."[388] Das Dirigieren über die Taktstriche hinweg, den Phrasen folgend, ist eine gestalterische Technik, die von Bülow mit grosser Wahrscheinlichkeit von Wagner übernommen hat. „And when a new phrase was about to enter he would sometimes allow a so-called Luftpause, or an intake of breath, to take place."[389] Auch Hinrichsen bezeichnet die „Luftpause" als Erkennungsmerkmal für von Bülows Dirigierstil.[390] Doch auch Hinrichsen nennt keine Quellen für seine Aussage. Die Zäsuren im Kopfsatz der Beethovenschen Siebten Sinfonie wurden in Berlin die (Bülow'sche) „Luftpause" genannt, wie Franz Kullak festhielt.[391] Kullak will bemerkt haben, dass von Bülow die Extreme der Luftpause später mehr und mehr abschwächte.[392] Brahms soll die Luftpause verhasst gewesen sein.[393] Der junge Felix Weingartner erinnerte sich an eine Aufführung von Bizets *Carmen* in Hamburg. Er war erschrocken über die Interpretation und erwähnt ebenfalls die unnatürlichen „Luftpausen":

„Die Vorstellung der ‚Carmen' unter Bülows Leitung löste bei mir das Gefühl des grössten Unbehagens, ja des Erschreckens aus. Ich habe mich in späteren Jahren wiederholt und unumwunden über jene ebenso seltsame wie unheilvolle Abirrung geäussert […]. Warum in diesem natürlichen Werk solche Absonderlichkeiten? Warum diese Mätzchen, diese Luftpausen, diese Nuancen, für die weder in den Vorschriften des Komponisten noch in der Musik selbst eine Rechtfertigung zu finden ist? Warum diese geradezu lächerliche Verschleppung des Anfangs und vieler anderer Partien dieser sprühenden Oper? […] Hier gibt es keine Auslegung, keine Tüftelei. Hier heisst es einfach, den Spuren eines im höchsten Sinne plastisch formenden Geistes zu folgen […]. So vergewaltige ich den Komponisten."[394]

Das Abwarten vor einer neuen Phrase, quasi das Einleiten und Vorbereiten, kennen wir von Wagner als ausgedehnte *ritardandi*, die zu einem neuen Teil führen oder einen Höhepunkt ansteuern. Diese Parallele lässt sich ebenso ziehen, wie der allgemein freie Umgang mit den Tempi. Dazu gibt uns Wüerst in der *AMZ* von 1863 ein Beispiel. Er nimmt Bezug auf eine Aufführung von Bülows der Neunten Sinfonie Beethovens:

„Ein übertrieben langsames Tempo des ersten Satzes, ein übereiltes des Trios und ein Beginnen vom schleppenden Andante im Finalthema, welches sich dann in fortwährendem Stringendo bis in das gewollte Allegro steigert, allzu

[388] Alain Walker: *Hans von Bülow. A Life and Times*, Oxford 2010, S. 382.
[389] Ebd.
[390] Vgl.: Hinrichsen 1999, S. 268.
[391] Vgl.: Franz Kullak: *Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1898, S. 16.
[392] Vgl.: Ebd.(Vgl. auch Laser Arthur: *Der moderne Dirigent*, Leipzig 1904, S. 11–19).
[393] Vgl.: Hinrichsen 1999, S. 268.
[394] Felix Weingartner: *Lebenserinnerungen*, Wien 1923, S. 379.

breite oder willkürlich hinzugefügte Ritenutos und im letzten Satze eine fast minutenlange Generalpause vor ‚seid umschlungen Millionen'."[395]

Der Schriftsteller und Journalist Paul Lindau (1839–1919) beschreibt von Bülows Dirigat:

„Er [Bülow] ist ein überaus eindrucksvoller Dirigent. Die Composition, die in ihn hineingegangen ist, geht aus seinen scharfkantigen, rhythmisch zuckenden Bewegungen wieder heraus und überträgt sich auf die Musiker, die er leitet. Auch die Physiognomie spiegelt deutlich die verschiedenen Stimmungen des Kunstwerks ab, das er just zu Gehör bringt. Bei den Stellen von heroischem und grossartigem Charakter leuchtet sein Auge, seine Bewegungen beeilen sich, er nimmt den Ausdruck des Trotzigen und Finstern an, die beiden Arme zerschneiden wuchtig die Luft, als ob sie anstatt mit dem leichten Tactstock mit einem feudalen Schwerte bewaffnet wären und ein feindliches Element zu vernichten hätten. An gemütlichen Stellen umspielt ein menschliches Lächeln die Lippen."[396]

Der *Berliner Courier* zeichnete 1888 ein selbstsicheres Bild von Bülows am Dirigierpult: „Wie er [von Bülow] dasteht, das scharfe Profil seitwärts gewendet, den Klemmer auf der Nase, wie er vom ersten Moment an den Tactstock in sichern, festen Zügen führt. […] als wäre es ein Zauberstab in seiner Hand."[397] Nach der Saison 1890/91 in Berlin hat Heinrich Reimann einen Artikel veröffentlicht, der von Bülow als Erzieher darstellt. Dabei geht es nicht nur um Musikalisches, auch dass die Damen nicht mehr so störend mit ihren Fächern wedeln und dass das Kommen und Gehen während der Konzerte fast aufgehört habe, ist Thema. Reimann gibt auch eine optische Beschreibung des Dirigenten von Bülow:

„Für jede Nüance des Ausdrucks hat er eine entsprechende charakteristische unnachahmliche Bewegung; sei es, dass er bei kurzer lebhafter Steigerung die Ellenbogen in die Seite stemmt und durch kurze nach vorwärts gerichtete Schläge das Orchester vorwärts treibt, sei es, dass er durch kräftigen schwungvollen Stoss mit der Linken, den Posaunisten energisches Accentuieren zuwinkt, sei es, dass sein biegsamer Körper in einer Art von Schlangenbewegungen die Violinpassagen glatt und glanzvoll gestaltet, oder eine Bewegung der Linken gegen den Mund mit dem entsprechenden Blick ein vordringliches Blasinstrument zur Ruhe mahnt!"[398]

Das Besondere und Unnachahmliche an von Bülows Dirigat beschriebt Reimann später im Text: „Man kann getrost alle Luftpausen, Tempoverschiebungen und sonstige Nüancen, wie sie von

[395] Richard Wüerst, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, Nr. 47, 18. 11. 1863, S. 797–798.
[396] Berliner Brief von Paul Lindau, in: Kölnsche Zeitung, 21.1.1882.
[397] Berliner Courier, 15.1.1888 und NBMZ 41. Jg. Nf. 50, 15.12. 1887.
[398] Heinrich Reimann: *Bülow – als Erzieher*, in: Das Magazin für die Literatur des Auslandes, Band 60, Berlin 1891, S. 199.

Bülow macht, in seiner Partitur getreulich vermerken, versteht man nicht die Kunst, das Orchester wie von Bülow singen zu lassen, so ist die Wirkung doch lange nicht die gleiche -."[399]

Die wenigen Hinweise auf von Bülows Proben-Methodik weisen Ähnlichkeiten mit jener Wagners auf. Was in Gesten und Zeichen nicht erklärbar war, wurde vorgesungen, respektive am Klavier vorgespielt. „During rehearsal, if the shape of a phrase did not please him, he would sing it out or even go over to the piano and play it, until his intention was understood."[400]

Die Arbeit an den musikalischen Details und die konsequente Umsetzung im Konzert polarisierten die Kritiker. Die einen empfanden die Ausarbeitungen als Verfälschung und Zerstückelung (Vivisektion) der Kompositionen Beethovens. Der *Hannoversche Courier* schrieb über eine Beethoven-Sinfonie:

„Wir haben leider die Überzeugung gewinnen müssen, dass wir zu der Richtung, welcher Herr von Bülow als Dirigent anhängt, in vollstem Antagonismus stehen. […] Die Dirigenten dieser Richtung treiben eine wahre Schatzgräberei nach Effekten; sie spüren der Komposition bis ins kleinste Detail nach, um ein möglichst nuancierten Vortrag zu gewinnen, der dadurch allerdings farbenreich wird und dem eine gewisse nervöse Wirkung nicht abzusprechen ist. […] Kompositionen wie die Webersche Ouvertüre vertragen diese Nuancenjägerei überhaupt nicht. Sie verlieren unter dem sezierenden Taktstock ihren Charakter völlig, zumal wenn der Vortag zur grösseren Erhöhung des Effekts noch mit eingelegten Kunstpausen durchsetzt wird."[401]

Der Kern der Kritik findet sich auch fünf Jahre später immer noch gleichlautend und lässt den Schluss zu, dass von Bülow seinem Stil treu geblieben ist:

„Der grossen Menge mag ein so widerwärtiges Zergliedern eines Werkes in tausend einzelne Episoden gefallen, – ist es doch gar lustig anzusehen, wie ein Einzelner ein ganzes Orchester gleich gefügigen Marionetten am Bande führt, dass sie Kapriolen schneiden, wie es ihm beliebt, dass sie weinen und lachen, hüpfen und sich ducken, bald langsam, bald in wahnsinnigstem Toben umherspringen, bald leise flüstern, so dass die Schwingungen des Taktstocks zuletzt nur allein die Musik bilden, welches wir beim Pianissimo vernehmen. Den kunstsinnigen, warmen Verehrer Beethovens muss ein solches Gebaren auf das tiefste empören, denn in ihm liegt der Ruin der ganzen musikalischen Kunst. Wahrlich, es ist mehr wie vermessen, wenn Herr von Bülow es wagt, sich so an Beethovens Geist zu versündigen, den er in der brutalsten Weise fälscht."[402]

[399] Reimann, S. 199.
[400] Walker 2010, S. 382.
[401] Hannoverscher Courier, 2.10.1877.
[402] Hannoverscher Courier, 12.3.1882.

Die anderen Kritiker identifizierten dieselben Merkmale und Effekte, deuteten sie aber als positive Attribute eines interpretierenden Dirigenten, so zum Beispiel Paul *Lindau in der Kölnischen Zeitung*:

„Bülow gehört zu den Leuten, die schon durch ihr Auftreten heilsamen Respekt einflößen; er ist ein Mann, vor dem das Orchester zittert. die Gemütlichkeit hört bei ihm auch im Taktschlagen auf."[403]

Eine weitere Praxis, die von Bülow von Wagner übernommen haben dürfte, ist die des Retuschierens. Dabei wird in die Komposition eingegriffen, um die vermeintliche Idee des Komponisten kenntlich zu machen. Besonders bei Beethoven sah Wagner die Dringlichkeit, den Meister zu „korrigieren". Die Retuschen hatten zum Ziel, das Melos herauszuarbeiten sowie die Transparenz zu gewährleisten. Dazu wurden Stellen anders instrumentiert, einzelne Stimmen verstärkt oder durch Streichungen abgeschwächt. Hinrichsen bezieht sich auf von Bülows annotierte Partituren und nennt Veränderungen in der Registerlage, die Auflichtungen im Satz durch Klangverdünnungen einzelner Akkorde bewirken sollen.[404] Auch die differenzierte Ausarbeitung der Dynamik diente dazu, die erwähnten Ergebnisse zu erzielen. Am Beispiel der *Jupiter-Sinfonie* zeigt sich Wagners Umgang mit einer differenzierten Dynamik deutlich (vgl. Kapitel Wagner). Die von Wagner vorgeschlagenen Retuschen oder „Euphonisierungen", wie von Bülow sie nannte, finden sich auch in den Beethoven-Partituren von Bülows.

Von Bülow scheint viele von Wagners Idealen aufgegriffen zu haben. Es lässt sich vermuten, dass er sie weit extremer zur Anwendung brachte und zuspitzte. Es lässt sich weiter mutmassen, dass von Bülow die musikalischen und gestischen Übertreibungen in seinem Dirigat nicht immer aus interpretatorischen Gründen einsetzte. Die Absicht, sein Publikum zu überraschen und vor den Kopf zu stossen, mag eine weitere Intention seiner „Performance" gewesen sein. Hier unterscheidet er sich offensichtlich deutlich von Wagner, der seine Modifikationen stets im Hinblick auf das zu realisierende Werk und die Ansicht des Komponisten anwandte.

Kurz nach seinem Tod wurde von Bülow als Begründer und Hauptvertreter des „modernen" Dirigenten gesehen. Arthur Seidls kleine Monographie *Moderne Dirigenten* von 1902 und Arthur Lasers Büchlein *Der moderne Dirigent* von 1904, weisen von Bülow die Funktion des Stammvaters der jungen, zeitgenössischen Dirigentenriege zu. Beide reklamieren für ihn das

[403] Paul Lindau, in: Kölnische Zeitung, 21.1.1882.
[404] Vgl.: Hinrichsen 1999, S. 41.

Attribut des „Modernen“. Ausführlich widmet sich Hinrichsen dieser Thematik in seinem Artikel *Dirigentenpantomimik – Hans von Bülow als erster Dirigent der Moderne?*[405]

4.1.1.2 Von Bülow – Mozart

Mozart hatte für von Bülow offensichtlich eine bestimmte Bedeutung. Er förderte seine Musik und verteidigte ihn, wenn andere Dirigenten nicht das aus den Werken herausholen konnten, was er darin sah und hörte. Unverständlich war ihm, dass seine Leidenschaft nicht von allen geteilt wurde. In einem Brief an Friedrich Wieck (1785–1873), dem Musiker und Vater von Clara Schumann, schreibt von Bülow diesbezüglich 1846: „Klassischer Geschmack herrscht hier [in Stuttgart] noch weniger als in Dresden.“[406]

Dass von Bülow Mozart mochte, zeigt sich weiter daran, dass er ihn einerseits entsprechend gerne und oft programmierte, anfangs vor allem als Pianist, später auch vermehrt als Dirigent. Andererseits manifestiert sich eine allgemeine Bewunderung für Mozart in einem Zitat von von Bülows Schüler José Vianna da Motta (1868–1948). Von Bülow soll während eines Klavierkurses in Frankfurt 1887 über Mozart gesagt haben:

„Bei Mozart ist immer ein dramatischer Zug, selbst bei diesen Klaviersonaten: (F dur, ¾ Takt [KV 332]) jedes Thema ist eine Individualität. Sie müssen eine feste Gestalt vor Augen haben. […] Von den Streichquartetten Mozarts kann man so viel lernen, dass man sie eigentlich immer bei sich tragen müsste.“[407]

Von Bülows Mozart-Klavierrepertoire war, nach Hinrichsen, überschaubar.[408] Gerade einmal sechs Stücke hat von Bülow in seinen Konzerten programmiert. Auffallend sind aber die Regelmässigkeit und Häufigkeit, mit der diese gespielt wurden.[409] Neben Mozarts Klavierrepertoire dirigierte von Bülow auch Mozarts Opern.[410] Die meisten Aufführungen fanden

---

[405] Hans-Joachim Hinrichsen: „*Dirigentenpantomimik*“ *Hans von Bülow als erster Dirigent der Moderne?*, in: Stollberg, Weissenfeld, Besthorn (Hrsg.) 2015, S. 148.

[406] Bülow/Marie von Bülow 1908, Band I, S. 55.

[407] Marie von Bülow 1925, S. 269.

[408] Vgl.: Hinrichsen 1999, S. 472.

[409] Fantasie c-Moll K 396/385f: 86 Aufführungen von 1859-1892, Menuett D-Dur K 355/576b und Guige G-Dur K 574: 48 Aufführungen 1859-1890, Sonate F-Dur K 533+494: 39 Aufführungen 1861-1891, Präludium und Fuge C-Dur K 394/383a: 35 Aufführungen 1888-1890, Rondo a-Moll K 511: 11 Aufführungen 1881-1890, Ouvertüre, Allemande, Courante und Sarabande K 399/385i: 2 Aufführungen 1862) in: Hinrichsen 1999, S. 472.

[410] *Idomeneo* (1 Aufführung: Hamburg 1887), *Die Entführung aus dem Serail* (1 Aufführung: München 1868, 6 Aufführungen: Hannover 1878/79, keine Aufführung: Hamburg 1878/89, weil diese Vorstellungen von Joseph Sucher dirigiert wurden, da Bülow aus Protest gegen die Qualität der Einstudierung protestierte. So auch bei der *Zauberflöte* (Hannover 1887) und *Cosí van tutte* (Hannover 1889), *Le nozze di Figaro* (6 Aufführungen: Hannover 1878/79, 1 Aufführung: Hamburg 1888), *Don Giovanni* (6 Aufführungen: Hannover 1878/79, 4 Aufführungen: Hamburg 1887/88/89), *La clemenza di Tito* (1 Aufführung: Hannover 1878, 1 Aufführung: Hamburg 1887. Vlg.: Hinrichsen 1999, S. 513–514.

in einem engen Zeitfenster zwischen 1878 und 1879 statt. Hannover und Hamburg waren in dieser Zeit von Bülows hauptsächliche Wirkungsstätten.

Im sinfonischen Mozart-Repertoire finden sich zwischen 1887 und 1892 dreiundzwanzig Sinfonien, die von Bülow zur Aufführung brachte. Dabei wurde Nr. 32 (G-Dur, KV 318) zweimal, Nr. 33 (B-Dur, KV 319) einmal und Nr. 38 (D-Dur, KV 405) dreimal gespielt. Die drei letzten Sinfonien Mozarts finden sich in von Bülows Dirigiertätigkeit verhältnismässig oft und an markanten beruflichen Wegmarken. So sind für die Nr. 39 (Es-Dur, KV 543) und Nr. 41 (C-Dur, KV 551) je fünf Aufführungen dokumentiert, für die Nr. 40 (g-Moll, KV 550) deren sieben.[411] Adolf Steiner zitiert im Neujahrsblatt der *Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich* ohne Beleg, dass von Bülow die *Jupiter-Sinfonie* als grösste Sinfonie überhaupt bezeichnet habe:

„Bülow hat dann, um allfälligen Missdeutungen zu begegnen, sich dagegen verwahrt, dass er die Brahms'sche C-moll-Symphonie als eine Fortsetzung von Beethovens Neunter habe bezeichnen wollen; an die Spitze der zehn grössten symphonischen Meisterwerke würde er statt der ersten Symphonie Beethovens die Jupiter-Symphonie Mozarts setzen und die Brahms'sche C-moll-Symphonie etwa zwischen die zweite und dritte Beethovens einordnen."[412]

Steiners Zitat lässt sich in einer Passage in von Bülows Reise-Rezensionen in der Zeitschrift *Signale für die Musikalische Welt* von 1877 nachweisen.[413] Ob sie tatsächlich darauf schliessen lässt, dass von Bülow die *Jupiter-Sinfonie* als grösste Sinfonie empfand, muss offen bleiben, sagt sie doch primär etwas über von Bülows Beziehung zu den beiden Sinfonien Beethovens und Brahms aus.

Trotzdem scheint es nicht verwunderlich, dass von Bülow bei seinem Debut mit den *Berliner Philharmonikern* im Oktober 1887 die *Jupiter-Sinfonie* in das Programm aufnahm. Ein Programm, das reine Orchesterwerke ohne Solisten oder Gesang enthielt: Die Sinfonien: Haydn Nr. 102, Mozart Nr. 41 und Beethoven Nr. 3. Es sollte ein Schaulaufen für den neuen Dirigenten und sein Orchester werden. Die Kritiken beschreiben das Konzert als Sensation. Das *Presto* aus der Haydn-Sinfonie musste gar wiederholt werden. Die Neuheit und die Perfektion der Aufführung, bei derr das Orchester sich unter von Bülow wie auf Adlerflügel steigerte, werden erwähnt.[414] Und die AMZ verleiht von Bülow die Krone über allen Dirigenten.[415]

---

411 Vgl.: Kenneth Birkin: *Hans von Bülow, A Life for Music*, Cambridge 2011, S. 387–699.
412 Adolf Steiner: *Hans von Bülow*, in: Neujahrsblatt der Allgemeinen Musik-Gesellschaft, Zürich 1906, S. 30.
413 Vgl.: Signale für die Musikalische Welt, Leipzig 1877, 35. Jahrgang, Nr. 61, S. 962.
414 Vgl.: Berliner Börsen Courier, Oktober 1887, Nr. 289.
415 Vgl.: Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin, Oktober 1887.

4.1.1.3 Von Bülow – *Jupiter-Sinfonie*

Von Bülow ist für die Rezeptionsgeschichte der *Jupiter-Sinfonie* keine ergiebige Quelle. Dennoch ist er wichtig, da er ein direktes Bindeglied zwischen Wagner und seinen Nachfolgern bildet. Zwischen 1864 (St. Petersburg) und 1892 (Hamburg) sind weitere sechs Jupiter-Aufführungen unter von Bülow nachgewiesen.[416] Die Platzierungen der Mozartschen Sinfonien innerhalb der Programme lassen keine Rückschlüsse darauf zu, welches Gewicht von Bülow ihnen im Konzert geben wollte. Manchmal stehen sie am Anfang von Konzerten, dann am Ende oder dazwischen. Gerade die letzten drei Sinfonien wurden in Aufführungen programmiert, die von Bülow offensichtlich wichtig waren, so zum Beispiel die erwähnte Aufführung der *Jupiter-Sinfonie* 1887 für sein Debut in Berlin. Dass die Positionierung in den Konzerten nicht zwingend einem dramaturgischen Plan folgte, zeigt von Bülow in einem Brief an Hermann Wolff vom August 1887, wo die anstehenden Berliner Konzerte besprochen wurden: „Über das erste Programm sind wir uns ja einig: […]. Nur dürfte Mozart beginnen, da seine ‚Jupitersinfonie' 1788 componiert worden ist […]."[417] Es wird also in diesem Fall der Chronologie Rechnung getragen. Auch wenn das Auftauchen der *Jupiter-Sinfonie* nichts über ihre Stellung im von Bülowschen Repertoire aussagt, findet sich die Aussage, dass von Bülow die *Jupiter-Sinfonie* an die Spitze der zehn grössten symphonischen Meisterwerke gesetzt habe.[418]

Leider ist von von Bülow keine Partitur der Mozart-Sinfonien überliefert und die einzige konkrete Aussage zu seiner Interpretation der *Jupiter-Sinfonie* ist in zwei Briefen von Bülows zu finden. Er fragte Hermann Wolff[419] am 13. Oktober 1887 auf der Reise von Hamburg nach Berlin, wo er neun Tage später sein Debut zu geben hatte, ob die Orchesterstimmen der klassischen Sinfonien in sauberem Zustand und die Buchstaben zur Orientierung der Musiker eingetragen seien.[420] Falls dies nicht der Fall sei, so von Bülow, solle man ihm umgehend die drei Partituren zukommen lassen. Er würde sie einrichten und ein Kopist solle alle Angaben in die Stimmen übertragen. Ausserdem skizziert er den Probenplan: Für die *Eroica* reserviert von Bülow die erste Probe. Sollte Zeit übrig sein, so wolle er die halbe Sinfonie von Haydn (Nr.12, B-Dur) dazu nehmen. Die zweite Probe soll für den Rest von Haydn und die Mozartsche Sinfonie (*Jupiter*) ausreichen. In der dritten Probe möchte er „die ganze Pastete" durchspielen.

Der Brief liess betont und fast drohend offen, wie die Zusammenarbeit mit Berlin weitergehen sollte. Von Bülow schreibt: „Vom Ausfall dieser Proben des ersten Concertes hängt für mich alles

---

[416] Vgl.: Hinrichsen 1999, S. 502.
[417] Hans von Bülow: *Briefe*, Marie von Bülow (Hrsg.), Band VIII, Leipzig 1908, S. 126.
[418] Steiner 1906, S. 30.
[419] Hermann Wolf (1854–1902) war der führende Konzertagent Berlins zu seiner Zeit.
[420] Bülow/ Marie von Bülow 1908, Band VII, S. 141–142.

Weitere ab. Kann ich meine Auffassung, meinen Stiel [sic!] bei Ihrem Orchester durchsetzen, à merveille. Wo nicht, streike ich.“[421] Weiter fragte er nach der Stärke der Streicher und betont, dass die Bläser „in den Vordergrund treten“ müssten, da bei Mozart nur 5 Holzbläser und 4 Blech besetzt seien. Es sei eine spezielle Aufstellung der Instrumentalisten erforderlich, da das Holz hie und da zu dominieren habe. Wie diese Aufstellung ausgesehen hat, lässt sich nicht rekonstruieren. Doch es ist interessant zu lesen, dass von Bülow zu diesem Zeitpunkt für die *Jupiter-Sinfonie* von fünf Holzbläsern ausging (1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte), so wie es von Mozart vorgeschrieben wurde. Drei Tage später schrieb von Bülow erneut und nimmt Bezug auf die Antwort Wolffs. Nun möchte er die Flöte verdoppeln: „[…] lassen wir’s bei 12 Prim, 12 Sekund, obwohl bei der Mozart’schen [*Jupiter*] 14 und 10 vielleicht günstiger sein könnte. Die e i n e Flöte bei dieser hätte ich gerne im Forte d o u b l i e r t.“[422]

Von Bülow mochte also die ersten Geigen etwas stärker besetzen als die zweiten. Eine Praxis, die auch heute noch üblich ist. So wird die Melodie (Melos), die meistens von den 1. Geigen gespielt wird, immer deutlich im Vordergrund stehen. Viel interessanter ist allerdings, dass er wünscht, die Flöte, die bei der *Jupiter*-Partitur solistisch besetzt ist, zu verdoppeln. In der Tat hat die Flöte gegenüber zwei Oboen, zwei Fagotti, Hörnern, Trompeten und Pauken in den Tuttistellen nicht die Kraft, gehört zu werden, oder als Farbe Einfluss auf den Tuttiklang zu nehmen. Ein weiteres Indiz dafür, dass von Bülow die Flöte in dieser Sinfonie tatsächlich verdoppelte, liegt in der Tatsache, dass Gustav Mahler (und nach ihm einige mehr) diese Praxis von seinem Vorbild und Mentor genauso übernommen hat (vgl. Kapitel Mahler). Hingegen gibt es keine Anhaltspunkte, dass Wagner in der *Jupiter-Sinfonie* die Flöte doppelt besetzt hatte. Im Stimmen-Material der AMG in Zürich findet sich keine Abschrift der Flötenstimme. Dies schliesst nicht aus, dass zwei Flötisten aus der gleichen Stimme spielten, doch würde der Extraspieler in den Abrechnungen der AMG-Konzerte zu finden sein. Dieser Beweis steht noch aus. Den Rückschluss zu ziehen, von Bülow habe die Verdoppelung der Flöten von Wagner übernommen, halte ich auf Grund der Quellenlage für zu gewagt. Man kann darin aber erkennen, dass von Bülow mit der Verdoppelung der Wagnerschen Maxime von Transparenz gerecht werden wollte. Es lag ihm daran, die Stimme in den lauten Passagen gut hörbar herauszuarbeiten. Zumindest diese Absicht kann als Bindeglied zwischen Wagner und von Bülow gesehen werden.

Weitere interpretatorische Parallelen, die den Textüberlieferungen zu von Bülow und dem Material zu Wagner zu entnehmen wären, lassen sich exemplarisch bei den Werken Beethovens

[421] Bülow/Marie von Bülow 1908, Band VII, S. 142.
[422] Ebd., S. 143.

finden. Die *Jupiter-Sinfonie* als Fallbeispiel kann hier keine verbindlichere Verbindung zwischen den beiden Dirigenten aufzeigen.

4.1.2 Hans Richter (1843–1916)

Nach dem ersten Klavierunterricht bei seiner Mutter begann für Hans Richter die musikalische Ausbildung an der *Wiener Hofmusikkapelle* und ab 1860 am Löwenburgischen Konvikt in Wien, so wie nicht lange vorher auch Felix Mottls Werdegang begann. 1858–1865 studierte er mit kleineren Unterbrechungen am Wiener Konservatorium. Seine Vielfältigkeit (Horn, Violine, Bratsche, Trompete, Timpani, Klavier, Orchester, Theorie und Komposition bei Simon Sechter) wurde bereits verschiedentlich kommentiert. Thomas Rodolphus Croger (1848–1911) beschrieb Richters Begabungen in seinem Buch über Dirigenten und das Dirigieren von 1899:

„If there was no trombonist, Richter would lay down his horn and seize the trombone; next time it would be the oboe, the bassoon or the trumpet and then he would pop up among the violins. I once saw him manipulating the contra-bass and on the kettledrums he was unsurpassed."[423]

Carl Friedrich Glasenapp erwähnt Richters Mehrfachbegabung in seiner Wagner-Biografie: „Hans Richter, ein noch junger Mann, ist ein Universalgenie, das alle Instrumente spielt, sie mögen Kontrafagott oder Bratsche, Hoboë oder Basstuba, Pauke oder Violine heissen. Er ist in Wahrheit ein musikalischer Polyglotte."[424]

Richter konzentrierte sich trotz seiner instrumentalen Begabung primär auf das Dirigieren. Die Fähigkeit, Orchesterinstrumente zu beherrschen, dürfte auf den Umgang mit den Musikern grossen Einfluss gehabt haben. Es kam sogar vor, dass Richter Passagen auf den entsprechenden Instrumenten vorspielte. Nach seinem Aufenthalt bei Wagner in Tribschen (1866–1867) kam Richter nach München zu von Bülow (1868–1869). Nach Brüssel und erneut Tribschen folgte eine Anstellung in Budapest, die von Franz Liszt vermittelt wurde (1871–1874). Seine grössten Erfolge feierte Richter von 1875–1882 mit den *Wiener Philharmonikern*. Neben Bayreuth wurden im Folgenden nun auch Manchester, Birmingham und London seine hauptsächlichen Wirkungsstätten. Nach seiner Pension liess sich Richter in Bayreuth nieder und war oft Gast in der Villa Wahnfried bei Cosima Wagner. Er verstarb am 5. Dezember 1916.

4.1.2.1 Hans Richter – Wagner

Wagner bestellte 1866 den 23-jährigen Richter zu sich nach Tribschen, um ihn als Kopisten für die *Meistersinger* anzustellen. Über den bevorstehenden Besuch äussert sich Cosima in einem Brief vom 25. Oktober 1866 an König Ludwig:

[423] Thomas Rodolphus Croger: *Notes on Conductors and Conducting*, London 1899, S. 31.
[424] Glasenapp 1905, Fünfter Band, S. 201–202.

„Fast unlieb ist es mir, dass Triebschen einen Gast erwartet, einen jungen Musiker nämlich, welcher die Aufgabe hat, die Partituren des Freundes abzuschreiben, damit die dem Erhabenen geweihten Manuscripte nicht durch den Druck beschädigt werden. Es ist durchaus nothwendig; denn schon ist das Meistersinger-Vorspiel in grosser Gefahr gewesen; ich hoffe auch, dass der Ankömmling sich bescheiden und ruhig verhalten wird."[425]

Zehn Tage später, am 4. November, berichtet Cosima dann erleichtert: „Der Lehrling Hans Richter oder Jean Paul, wie wir ihn nennen, stellt sich ganz gut an; er hat eine Musikdirektorstelle abgeschlagen um hierher zu kommen und ‚etwas zu lernen'. Er ist bescheiden und fleissig."[426] Auch Richter schrieb über den Antritt seiner Tribschener Stellung in seinem Tagebuch:

„Den 30t [Oktober 1866!] fuhr ich […] nachmittags nach Luzern […] am 31t […] stellte ich mich um 11 Uhr Wagner's vor. Anfangs wollte man mich nicht vorlassen, da er nie Besuche annahm. Doch als ich den Zweck meines Kommens sagte, kam er aus seinem Zimmer. Er war ausserordentlich liebenswürdig gegen mich. Abends, um 6 Uhr, bezog ich mein Stübchen. Nie werde ich die schöne Aussicht vergessen, die ich von meinem Fenster habe. Wagner ist bisher gegen mich gleich freundlich und muntert mich immer auf, mir den Aufenthalt so angenehm als möglich zu machen. Die Bewohner der Triebschen sind: Wagner, B[a]r[onin]. Bülow mit den Kindern: Lulu, Boni, Loldi; die Wirtschafterin Vreneli, deren Nichte Marie, die Erzieherin der Kinder: Agnes; Kindsmädchen: Marie; Köchin; Diener: Steffen; Hausknecht: Jost; und ‚ego'. Ferner: 2 Pfauen, 2 Katzen, 1 Pferd; Freund ‚Russ' und ‚Ross'; auch eine Menge Mäuse. Das wäre der Haus-Personal- und Vieh-Stand!"[427]

Richter hatte sich durch seine Arbeit das Vertrauen Wagners erworben, was sich zum Beispiel auch daran zeigt, dass Richter 1870 als Trauzeuge bei der Hochzeit zwischen Richard und Cosima fungierte. Auch wenn Glasenapp das mit Wagner in Tribschen verbrachte Jahre überhöht und religiös gefärbt schilderte, dürfte die Zusammenarbeit für Richters musikalische Entwicklung tatsächlich bedeutsam gewesen sein.[428] Friedrich Herzfeld bezweifelte allerdings, dass Richter die Ideen Wagners grundsätzlich verstanden hatte. Herzfeld hob ohne Angabe seiner Quellen mehr sein intuitives handwerkliches Talent hervor: „Hans Richter ist ein treudeutscher Nur-Musikant. Vom Gesamtkunstwerk weiss er nicht viel. Er will gute, handwerksgerechte Musik machen. Dies kann er so meisterlich, dass das Fehlen eines tieferen Verstehens von Wagners umfassenden Ideen kaum spürbar wird."[429] Anders sah dies der Kritiker des *Manchester Guardian* 1897. Er sah und hörte in Richters Interpretation die Verwirklichung aller Wagnerschen Ideale:

---

[425] *König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel*, hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner, bearbeitet von Otto Strobel, Karlsruhe 1936, Zweiter Band, S. 100.
[426] Ebd.
[427] Ebd., S. 14.
[428] Vgl.: Glasenapp 1905, Vierter Band, S. 217.
[429] Herzfeld 1953, S. 61–62.

„[…] enabling him [Richter] always to find the right tempo for any Movement or section of a movement; mastery of the principles discovered by Wagner respecting orchestral dynamics, such as the necessity of equably sustained tone without crescendo or diminuendo as a basis to start upon the conditions determining proper balance of strings and wind […] mastery Wagner's system of phrasing […] mastery and practical realization of all Wagner's other ideas concerning musical interpretation or public performances […]."[430]

Unbestritten stand Richter Wagner sehr nahe und er setzte viel von dessen musikalischen Auffassungen um. Wie tiefgründig er in die Musik eindrang, wie intuitiv und durch gutes Handwerk überspielt sein Verständnis war, bleibt schwer abzuschätzen. Richter war Pragmatiker und Praktiker und auch sein Dirigat scheint auf dieser funktionalen Ebene seine Wirkung entfaltet zu haben. Eine Gemeinsamkeit mit Wagner ist die Tatsache, dass beide sich scheuten, eine Einladung nach Amerika anzunehmen.[431] Und, ohne Richter wäre wohl Bayreuth nicht zum Standort des neuen Wagner-Opernhauses geworden. Es war Richter, der den Vorschlag machte und darauf zeitlebens stolz war.[432] Welche Praktiken des Dirigierens Richter von Wagner übernommen haben könnte, soll im folgenden Abschnitt untersucht werden.

4.1.2.2 Richter der Dirigent

„Nach einigen Dirigier-Versuchen im Conservatorium zu Wien (und auch einigen Kirchen), dirigierte ich das erste öffentliche Conzert in meiner Vaterstadt Raab. Concert am 19ten September 1865. Auber, die Ouverture zur Stummen v. Portici, W.A: Mozart, Jupiter Symphonie (C-dur)."[433]
So beginnen Richters sechs selbstverfasste *Dirigierbücher*, in die er tagebuchartig all seine Dirigate notierte.[434] Neben allen Werktiteln zählte er die Aufführungen fortlaufend und endete Mitte August 1912 mit den *Meistersingern*, dem 4351sten Eintrag. Die Frage drängt sich auf, warum ein 22-jähriger begann, seine Dirigiertätigkeit zu protokollieren. Vielleicht zeigt sich daran der feste Glaube, als Dirigent am richtigen Platz gewesen zu sein.
Neben seinen Tätigkeiten in Wien und dem übrigen europäischen Festland war vor allem England eine wichtige Wirkungsstätte. Und die Engländer mochten ihn. 1877 kam Richter erstmals nach England und dirigierte an der Seite Wagners. 1879–1897 dirigierte er in London die später nach ihm benannten Konzerte. Er war ausserdem 13 Jahre Leiter des *Hallé Orchesters* in Manchester und trat mit dem *London Symphony Orchestra* auf. Sein Erfolg in England fasste der Musikkritiker Francis Hueffer zusammen: „English audiences applauded Richter as they never applauded a

[430] Manchester Guardian, 20. Oktober 1897.
[431] Vgl.: Heinel 2006, S. 355.
[432] Vgl.: Christopher Fifield: *Hans Richter*, Suffolk 2016, S. 26.
[433] Richter Hans: *Dirigierbücher*, in: Fifield 2016, S. 475–753.
[434] Vgl.: Ebd., S. 474–746.

conductor before; indeed they hero-worshipped him as only prima donnas or fiddlers or pianists are usually worshipped.“[435] Dennoch scheint Richter England stets nur als Besucher wahrgenommen zu haben. Er soll sich selbst als gebürtigen Ungarn in Österreich wohnend und als Musiker deutscher Rasse bezeichnet haben.[436]

Der Musikkritiker und Freund, Ludwig Karpath (1866–1936), erinnert sich an Richters Aussage zu seinem Dirigat:

„Ich habe mir immer vor Augen gehalten, dass der wahre Dirigent lehrend lernt. Ich für meinen Teil habe nie aufgehört, im Orchester zu lernen. Da gibt es einzelne feinsinnige Künstler, die mir während des Spiels Anregungen zu neuem Schaffen und Gestalten geben. Ja, es kommt vor, dass ich mich vom Orchester führen lasse, weil ich die instinktive Freizügigkeit, die sich häufig einem intelligenten Körper äussert, als die richtige Art und Weise im Erfassen des geistigen Gehalts eines Tonstückes erkennen musste. Ich möchte dies kurz, die Genialität eines Orchesters nennen. Damit ist nicht gesagt, dass ich nicht auch meinen eigenen Willen unnachsichtig zur Geltung bringe. Nur gegen die Knute will ich mich verwahrt wissen, gegen den Stock, mit dem manche Dirigenten die freie Entwicklung einer auch selbständig denkenden Körperschaft zu unterjochen suchen. Sehr gefehlt. Wer Orchester unbeugsam in allem unter seinen exklusiven Willen knechtet, ist kein wahrer Musiker: er drillt, anstatt zu erziehen. Unter allen Verhältnissen muss man sich das Werk selbst und nur dieses vor Augen halten. Ich strebe nach Wahrheit, und da muss alle persönliche Eitelkeit in den Hintergrund treten.“[437]

Die Suche nach dem Musikalischen an sich, der Wahrheit, ist ein anderer Ansatz des Dirigierens als bei von Bülow, der die Besonderheiten suchte und diese an seine Person gebunden zelebrierte. Ebenso wäre wohl Wagner nie eingefallen, das Orchester als „selbständig denkende Körperschaft“ zu verstehen. Ihm, der alles kontrollieren musste und sogar die Stimmen annotieren liess. Als Übereinstimmung mit Wagner liest sich Richters Wunsch, erziehen zu wollen und nicht zu drillen. Richters Selbsteinschätzung deckt sich mit den Beschreibungen anderer. Insbesondere scheint er jedem Starkult abhold gewesen zu sein und sein Dirigat als Dienst an der Musik verstanden zu haben.

Der Musikkritiker Richard Specht (1870–1932) schreibt:

„Eine ganz neue, unmechanische, jeden Takt mit Leben erfüllende Art des Dirigierens, die erst Wagner bewusst gelehrt hat, die den Fluss des Melos organisch gestaltet, jede Starrheit und jedes metronomische Tempo aufhebt und durch Modifikation und Farbe, durch Beredtwerden des deklamierenden, atmenden, singenden Orchesters eine unerhörte, beseelte Lebendigkeit schafft.“[438]

---

[435] Hueffer 1889, S. 79.
[436] Hans Richter zu Sydney Loeb, 14. April 1915, zitiert nach: Fifield 2016, S. 452.
[437] Zitiert nach: Ludwig Karpath: *Begegnungen mit dem Genius*, Wien 1934, S. 284–285.
[438] Richard Specht, in: Manfred Eger: *Hans Richter: Der Urdirigent der Bayreuther Festspiele*, Bayreuth 1995, S. 106.

Die Kritik von Specht deutet zwar auf Attribute des Wagnerschen Dirigats hin: „unmechanisch", „organisch" und das „metronomische Tempo aufhebend" sowie „deklamierend… singend" soll sein Vortrag gewirkt haben. Vergleichbar mit Mottl scheinen diese Wagnerschen Attribute bei Richter verinnerlicht gewesen zu sein und bedurften keiner expliziten Veräusserlichung, wie dies bei von Bülow, zum Verständnis seiner Absichten und zur Selbstprofilierung, noch nötig war.
Harald Schonberg erwähnt, dass der Schüler Knappertsbusch von seinem Lehrer Hans Richter die langsamen Tempi übernommen habe.[439] Schonberg bezieht sich dabei weder auf einen Komponisten noch auf ein bestimmtes Werk, er erwähnt auch keine weiteren Umstände, die diese Aussage verwertbar machen würden.
Der Musikkritiker Hermann Klein (1856–1934) liefert die wohl detaillierteste Beschreibung von Richters Dirigat noch zu dessen Lebzeiten:

„While his right hand, armed with a small unpretentious baton, insures rhythmic precision, his left hand is everywhere, indicating to each individual what he must perform. This hand is ‚undulating and diverse' its suppleness is unbelievable! […] All this pantomime is constantly discreet, never distracting the attention unpleasantly or coming between the music and the audience."[440]

In einem andern Zusammenhang erwähnt Klein: „[…] this quiet, dignified unobtrusive man with the Barbarossa beard and blue eyes. […] as we gradually realized that he had in his head, as open books, dozens of other scores, including the whole of the symphonies of Beethoven and Brahms."[441] Das Auswendig-Dirigieren dürfte durch Wagner inspiriert gewesen sein. Der Wagner-Biograf Adolphe Jullien (1845–1932) nannte Richter „cool-headed, marvellously sure, and full of nervous force."[442]
Als Dirigent scheint Richter ein intuitiver Handwerker gewesen zu sein, der ohne grosse Gesten kollaborativ mit den Orchestern arbeitete. Einige Interpretationspraxen, wie das Pflegen des Melos und die Wahl des Tempos, dürften von Wagner angeregt worden sein. Bei der Mozart-Interpretation finden sich im Folgenden gewisse Schnittstellen.

[439] Schonberg 1967, S. 290.
[440] Hermann Klein: *Thirty Years of Musical Life in London*, 1870–1900, New York 1906, S. 106.
[441] Hermann Klein: *Musicians and Mummers*, London 1925, S. 175–176.
[442] Adolphe Jullien: *Richard Wagner: His Life and Work*, 2. Band, übersetzt von Florence Percival, Boston 1900, S. 329.

4.1.2.3 Richter – Mozart

Dass Mozart für Richter eine hohe Relevanz hatte, zeigte sich in der Programmgestaltung für das Festival in Salzburg 1879. Dem Brief an Baron Carl Sterneck (1813–1893) ist zu entnehmen, dass Richter Mozart in den Programmen für unterrepräsentiert hielt und seine Sinfonie der von Mendelssohn vorzog.

„Now, despite Salzburg's own wishes, I return to the subject of Mozart's E flat major symphony. The great and immortal son of Salzburg is really only modestly represented on the Festival programme […]. Therefore I entreat you to give way to my request and to advertise the Mozart E flat symphony instead of the one by Mendelssohn."[443]

Von den Sinfonien Mozarts hat Richter die letzten drei mit Abstand am meisten gespielt: Es-Dur, Nr. 39 (KV 443) 14 Mal, g-Moll, Nr. 40 (KV 450) 16 Mal, *Jupiter-Sinfonie* 14 Mal.[444] Über die Ausführung der Es-Dur Sinfonie unter Richter gibt eine Kritik von 1894 aus England einen besonderen Hinweis. Richter soll es demnach vermieden haben, das erste *Allegro*, nicht wie zur „verabscheuungswürdigen Tradition" geworden, herunterzuspielen.

„Mozart Symphony No. 39: That Richter does not share the popular opinion that Mozart's music is out of date was shown by his highly sympathetic reading of the symphony. It was particularly satisfactory to find that he avoided the detestable tradition of scrambling through the first allegro, an instance of the ‚naïve allegro' of which Wagner writes in his essay on conducting."[445]

Klar scheint, dass der Rezensent Richters Interpretation zustimmte. Jedoch wurde gerade die Bezeichnung „naives Allegro" von Wagner als das klassische „Mozart-Allegro" benannt. Dieses ist im Tempo wenig flexibel und die Dynamik ist gestuft und formbildend. Die letzten Sinfonien Mozarts sah Wagner aber bereits als im romantischen Gestus geschrieben und folglich müsse das *Allegro*, laut Wagner, auch im „sentimentalen" Stil, das heisst mit Tempomodifikationen und Schwellynamik, interpretiert werden (vgl. Kapitel Wagner). Der Kritiker hat entweder nicht gewusst, dass Wagner die späten Sinfonien Mozarts und Haydns anders interpretierte als die früheren oder er hat Wagners Verständnis von „naiv" und „sentimental" durcheinandergebracht. Wie auch immer, Richter scheint mit dem gemässigt gewählten Tempo näher an einer von Wagners Ideen beeinflussten Interpretation gelegen sein als zum Beispiel Mendelssohn, den Wagner für sein schnelles Tempo kritisiert hatte.

[443] Hans Richter an Baron Carl Sterneck, 2. Juni 1879, zitiert nach: Fifield 2016, S. 143.
[444] Vgl.: Fifield 2016, S. 751.
[445] Yorkshire Post, Oktober 1894, zitiert nach: Fifield 2016, S. 288.

Richter musste mit seiner Mozart-Interpretation Eindruck gemacht haben. Der Kritiker des *Star* jedenfalls entdeckte 1889 erstmals in Mozarts Sinfonie die Qualitäten Richters: „I never unreservedly took my hat off to Richter until I saw him conduct Mozart's great symphony in E flat [Nr.39, K 543].“[446] Zwar nehmen sich in Richters Repertoire die Mozartopern mit 152 Aufführungen im Vergleich zu jenen von Wagner mit 899 Aufführungen bescheiden aus, doch liegen sie verglichen mit anderen Komponisten im oberen Durchschnitt (Meyerbeer 169, Bizet 137, Verdi 77, Rossini 106). *Don Giovanni* zählt mit 97 Aufführungen zu Richters am häufigsten dirigierten Mozart-Opern.

4.1.2.4 Richter – *Jupiter-Sinfonie*

Obschon Richter die *Jupiter-Sinfonie* 14 Mal öffentlich dirigierte, ist über seine Interpretation wenig Substantielles überliefert. In den Programmen, die die Sinfonie beinhalteten, fällt auf, dass sie meistens prominent am Anfang oder am Schluss platziert ist: 19.9.1865 Wien (Schluss), 13.3.1872 Pesth (2. Stück), 21.3.1880 Wien (Schluss), 18.12.1887 Wien (Schluss), 11.6.1888 London (Schluss), 28.8.1888 Birmingham (Schluss), 24.5.1890 Düsseldorf (nur Sinfonie), 2.10.1900 Birmingham (2.Stück), 23.10.1902 Manchester (Schluss), 26.2.1906 Manchester (Schluss), 29.10.1908 Manchester (Anfang), 28.11.1908 Liverpool (Anfang), 18.12.1908 Bradford (Anfang), 6.10.1909 Birmingham (Schluss).

Einige wenig aussagekräftige Beispiele für Kritiken zu den *Jupiter-Sinfonie*-Aufführungen werden hier erwähnt:

London 1888:

„A short miscellaneous selection followed the ‚Stabat mater' and began with Mozart's ‚Jupiter' Symphony. In the execution of this masterpiece the Conductor [Richter] and his orchestra were perfectly at home. A better performance could not have been desired, and the audience were liberal of applause.“[447]

Birmingham 1900: „A Richter reading of the ‚Jupiter' Symphony of Mozart completed the day's delight.“[448] Manchester 1906: The ‚Jupiter' symphony, as Dr. Richter secured the interpretation of it, seemed more than aptly worthy of its christening.[449]

[446] The Star, 9. Juli 1889, zitiert nach: Fifield 2016, S. 280.
[447] The Musical Times, 1. Oktober 1888, Sp. 266.
[448] The Musical Times, 1. November 1900, Sp. 731.
[449] The Musical Times, 1. April 1906, Sp. 600.

Birmingham 1909:

„Dr. Richter was the most alert and sympathetic of conductors. […] The manner of the performance of this programme does not call for detailed remark. It may be taken for granted that the orchestral numbers were played with all possible excellence under Dr. Richter's conductorship. The ‚Jupiter' would have sounded more Mozartean if only half the strings in the band had been employed." [450]

In dieser Kritik wird auf die Stärke der Streicher hingewiesen. Dies indiziert eine Sensibilität des Kritikers für eine Art von historischer Aufführungspraxis. Der Rezensent sah die grosse Anzahl Streicher nicht dem Klangbild entsprechend, das er von einer vermeintlich „authentischen" Aufführung erwartet hatte. Dem gegenüber hat Felix Mottl (1856–1911) selbst Libretti übersetzt und die Mozart-Opern in kleineren, transparenteren Besetzungen und mit originalen Rezitativen mit Cembalo aufgeführt.[451] Richter konnte oder wollte sich dieser Praxis nicht annehmen. Es stellt sich die Frage, ob Richter die grosse romantische Besetzung, die für Elgar (*The Dream of Gerontius*) und Strauss (*Hymnus*) nötig war, für Bachs Motette *Der Geist hilft unserer Schwachheit auf* (BWV 226) und die *Jupiter-Sinfonie* in irgendeiner Form reduzierte. Wäre dies nicht der Fall gewesen, wäre das Problem der Balance in der *Jupiter-Sinfonie* kaum zu lösen gewesen. Die Flötenstimme, im Original einfach besetzt, würde neben den Streichern vollends untergehen und hätte wohl auch den Kritiker zu einem entsprechenden Kommentar veranlasst. Dass die Balance durch eine Verdoppelung der Flöte angestrebt worden wäre, wird nicht erwähnt und ist folglich nicht anzunehmen.

Leider machen die Kritiker keine Angaben zu Richters Tempi für die *Jupiter-Sinfonie*, sodass hier nur auf die allgemeinen Aussagen über seine Tempowahl verwiesen werden kann.

Was über Richters Interpretation der *Jupiter-Sinfonie* bekannt ist, kann also für eine Rezeptionsgeschichte der Sinfonie keine erhellenden Kenntnisse liefern und insofern auch nicht als ein sicheres Bindeglied für eine von Wagner herrührende Interpretationslinie herangezogen werden.

[450] The Musical Times, 1. November 1909, Sp. 735.

[451] Vgl.: Frithjof Haas: *Der Magier am Dirigentenpult*, Karlsruhe 2006, S. 357.

4.1.3 Arthur Nikisch (1855–1922)

Arthur Nikisch studierte am Konservatorium von Wien Geige, Klavier und Komposition. Als Geiger arbeitete er zwischen 1872 und 1877 in verschiedenen Orchestern, bis er 1878 als erster Kapellmeister im Leipziger Stadttheater dirigierte. Sein Assistent dort war Gustav Mahler. Nach Aufenthalten in Boston und Budapest wurde er im Jahr 1895 Nachfolger von Hans von Bülow beim *Berliner Philharmonischen Orchester* sowie Gewandhauskapellmeister in Leipzig. In Berlin hätte der Unterschied zu seinem Vorgänger nicht grösser sein können. Während von Bülow die Musik „seziererisch" analysierte, viel probte und sich beim Dirigieren selbst inszenierte, so setzte Nikisch offenbar auf Farben, eine wie improvisiert wirkende Weite sowie eine sparsame Gestik und Freundlichkeit im Umgang mit dem Orchester. Nikisch unternahm ausgedehnte Reisen und machte das Orchester weltweit bekannt. Als er im Alter von 67 an einer Lungenentzündung starb, hatte er in den 27 Jahren mit den Berlinern 600 Konzerte dirigiert. Norman Lebrecht (*1948) sieht in Nikisch den ersten Berufs-Dirigenten, der sich so vermarktete, dass er überdurchschnittlich gut verdiente.[452] Ebenfalls wurde Arthur Nikisch als erster Dirigent von den Kritikern mit den Worten „magnetisch", „verzaubernd" und „mystisch" charakterisiert.

4.1.3.1 Die Beziehung Nikisch – Wagner

Nikisch traf Wagner zum ersten Mal im Mai 1872. Wagner dirigierte im Wiener Musikvereinssaal Beethovens *Eroica* und empfing vormittags eine Studenten-Delegation des Konservatoriums, die Nikisch als Sprecher anführte. Dieser sprang kurzerhand ein, als ein erster Geiger für die besagte Aufführung krank wurde. Nur knapp zwei Wochen später war Nikisch als zweiter Geiger bei der Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie unter Wagner beteiligt, als der Grundstein des Bayreuther Festspielhauses gelegt wurde. Die Wirkung dieser Begegnungen auf ihn als jungen Mann schrieb Nikisch in einem Zeitungsartikel von 1918 nieder:

„Was ich in den vier Proben, die Wagner mit uns abhielt, lernte, ist für meinen ganzen künstlerischen Werdegang von ungeheurem Einfluss gewesen. Ich kann sagen, dass Wagners *Eroika* [sic] in Wien und dann die Neunte in Bayreuth für meine ganze Beethoven-Auffassung, ja, für meine Orchesterinterpretation überhaupt entscheidend geworden ist. […] Wagner war gewiss nicht, was man einen ‚routinierten Kapellmeister' nennt: aber seine ‚Geste' allein war schon Musik."[453]

Inwieweit sich Wagners musikinterpretatorische Ideale auf Nikisch übertrugen, soll im Anschluss zu erörtern versucht werden.

---

[452] Vgl.: Norman Lebrecht: *The Maestro Myth*, London 1991, S. 42.
[453] Neue Freie Presse, 19. Mai 1918, S. 16.

4.1.3.2 Nikisch der Dirigent

Dass Nikisch die Ideen Wagners pflegte, attestiert ihm Harold Schonberg, wenn dieser zusammenfasst: „Kurz, Nikisch dirigierte eher Phrasen als Takte, hatte Verständnis für das *Melos*; war ungemein flexibel in Tempo und Rhythmus.“[454] Ferdinand Pfohl (1862–1949), der Nikisch-Biograf, zählte drei Charakteristiken auf, die mit grosser Wahrscheinlichkeit auf Wagner zurückgehen:

„Er möchte das Orchester immer singen machen. Überall betont er die offen zutage liegende Melodie und weiss das geheime Melos aus dem Dunkel zu lösen. Dies zeugt die breiten Tempi, die zunächst auffallen.“[455] […] so gestattet ihm sein Gedächtnis, selbst die schwierigsten Partituren mit wenig Mühe bis in jede Note hinein auswendig zu beherrschen. Sein Gedächtnis umfasst die gesamte Konzertliteratur und einen grossen Teil, noch dazu den schwereren, der dramatischen Musik.“[456]

Doch unterstreicht Pfohl auch, dass Nikisch kein Nachahmer gewesen sei: „Nikisch gehört als Dirigent keiner Schule an; er ist eine ganz eigentümliche Individualität, und Individualität lässt sich nicht vererben, nicht übertragen und erwerben.“[457] Trotz dieser Aussage, die die Bildung einer Tradition generell in Frage stellt, sind die Parallelen zu Wagner in den Parametern Melos, Tempo und Auswendig-Dirigieren sichtbar.

Die Absichten eines „guten“ Dirigenten beschreibt Nikisch in seinem Artikel selbst. Er endet mit dem Verweis auf Wagner, der eben diese Praxis umzusetzen gewusst habe:

„Die Stabführung des Dirigenten ist, sofern er nur nicht ein trockener Taktschläger ist, eine Seelensprache, deren Erkennen dem Hörer das Eindringen in die Gefühlswelt des Künstlers ermöglicht und das Verständnis der vorgetragenen Komposition erleichtert. Das war bei Richard Wagner durchaus der Fall.“[458]

Friedrich Herzfeld schilderte ebenfalls die Parallelen zu Wagner und bezieht sich auf Nikischs Geigenspiel unter Wagner: „Er [Nikisch] sass einst als Geiger im Orchester und hatte dabei das Singen gelernt. Sein Musizieren blieb auch vor dem Orchester wie bei Wagner ein Singen. Sein Dirigieren war: Melodien in die Luft schreiben.“[459]

Das Entstehenlassen während des Auftritts, eine Art Improvisieren, scheint mit zu Nikischs Stärken gehört zu haben. Arthur Dette schreibt über eine Gewandhausprobe:

---

[454] Schonberg, S. 193.
[455] Ferdinand Pfohl: *Arthur Nikisch. Leben und Wirken*, Berlin 1922, S. 36.
[456] Ferdinand Pfohl: *Arthur Nikisch. Als Mensch und Künstler*, Leipzig 1900, S. 29.
[457] Ebd., S. 34.
[458] Neue Freie Presse, 19. Mai 1918, S. 16.
[459] Friedrich Herzfeld: *Wilhelm Furtwängler*, Leipzig 1942, S. 170.

„Schulmeistereien erträgt der durchgebildete und leistungsfähige Musiker nicht. Wenn der Dirigent zum Beispiel die Orchesterstimmen schon vorher mit Blau- und Rotstift überarbeitet, jedes piano und forte unterstreicht und allerhand in die Stimmen hineingeheimnisst, so empfindet das der Musiker letzten Endes als eine Missachtung seiner eigenen Fähigkeiten.“[460]

Sollte Nikisch tatsächlich so spontan gearbeitet haben? Dette untermauert die These mit einem Gespräch, das Nikisch mit einem nicht näher bekannten Mitarbeiter geführt haben soll:

„Wenn ich eine Komposition dirigiere, so ist es die erregende Macht der Musik, die mich fortreisst. Ich folge durchaus keinen bestimmten und festen Regeln der Interpretation. Ich setze mich nicht etwa hin und denke mir im voraus aus, wie ich nun jede Note eines Werkes spielen lassen würde. So wechselt denn meine Interpretation in Einzelheiten fast bei jedem Konzert, in Übereinstimmung mit den Mächten des Gefühls, die in mir besonders stark erregt werden.“[461]

Pfohls Aussage mag erklären, warum das Publikum Nikischs Konzerte frisch und lebendig empfand. Wenn selbst die Orchestermusiker sich nicht auf ein einstudiertes Abspielen, sondern auf ein spontanes Entstehenlassen im Konzert einlassen mussten, blieb die Spannung zweifelsohne hoch. Auch der Musikkritiker Heinrich Chevalley (1870–1933) bekräftigt: „Denn nie hatte er [Nikisch] Werke zu Hause ‚studiert‘.“[462]
Nikischs Dirigentenkollege Adrian Boult (1889–1983) erinnerte sich: „In späteren Jahren zeigte Nikisch eine sonderbare Abneigung gegen das Studium von Partituren. […] die nüchterne Notenschrift alleine genüge ihm nicht, um eine Interpretation auszuarbeiten, er brauche dafür den lebendigen Ton.“[463]
Erstaunlich mutet die Aussage an, dass Nikisch auf Annotationen verzichtete, um dem Orchester sein Vertrauen zu schenken. War doch diese Praxis von Wagner effizienz-steigernd eingeführt und eingesetzt worden. Andererseits deckt sie sich mit Nikischs Aussage, dass er sich nicht vorbereitet habe und folglich auch kein vorgängiges Festlegen bestimmter Parameter möglich war. Sollten also interpretatorische Vorlagen von von Bülow und Wagner übernommen worden sein, bewährte didaktische Motive aber nicht? Schünemann zählt Nikisch in die Tradition Wagners: „Dagegen scheint bei Arthur Nikisch die Wagnersche Tradition nach der Seite des Schwermütig-Tiefsinnigen fortzuleben. Kein grösserer Gegensatz als etwa die *Eroica* unter Strauss und Nikisch.“[464] Leider wird der erwähnte grosse Gegensatz zu Strauss nicht näher erläutert.

[460] Pfohl 1900, S. 65-66.
[461] Ebd., S. 75.
[462] Heinrich Chevalley: *Arthur Nikisch*, Berlin 1922, S. 149.
[463] Adrian Boult: *Zur Kunst des Dirigierens*, London 1963, übersetzt von Ursula von Zedlitz, Augsburg 1965, S. 63.
[464] Schünemann 1913, S. 344.

Ausserdem muss ergänzt werden, dass Strauss in seinen *Betrachtungen und Erinnerungen* erwähnt, von Bülows Annotationen für die Sinfonien Beethovens übernommen zu haben.[465]
Der äusserliche Unterschied zwischen von Bülows und Nikischs Dirigat ist offensichtlich. Das Erscheinungsbild Nikischs war ruhig und seine Bewegungen sparsam. Boult beschrieb diesen Unterschied wie folgt:

„It occurred to me that Nikisch's hand had never been raised higher than the level of his face throughout the whole movement. The long stick held by those tiny fingers almost buried beneath an enormous shirt-cuff had been really covering quite a small circle the whole time, though the range of expression had been so wide; and surely if the arm had ever been stretched to its full length, some catastrophe must have occurred, like an earthquake or the destruction of the building."[466]

Ferdinand Pfohl drückte den Unterschied zwischen von Bülow und Nikisch 1900 sehr blumig aus:

„Nikisch ist Poet, Bülow war Philosoph; Nikisch ist ein grosser Kolorist; Bülow war mehr Zeichner als Maler. Eine Symphonie unter Bülow glich einer Landschaft im Winter: ein frostklares Bild voll scharfer Linien und heller Lichstimmung. Eine Symphonie unter Nikisch ist ein Landschaftsbild im vollen Frühling: ‚Voll Blüt' und Duft geschwellt die Luft'."[467]

Ähnlich äusserte sich Arthur Dette. Er hebt hervor, dass es Nikisch beim Dirigieren um musikalische Einheiten ging, nicht um metrisierende Taktunterteilungen.

„Er [Nikisch] war ein Feldherr und kein Feldwebel. Besonders hasste er – um seine eigenen Worte zu gebrauchen – ‚das ewige Herumgefuchtel mit dem Taktstock'. Sein Taktschlagen war nicht eine eng eingeschachtelte rhythmische Bewegung, sondern eher eine geistige Führung."[468]

Fritz Busch erlebte Nikisch als einen spontanen, aber effizienten Dirigenten, der mit einer guten Atmosphäre, wohl auch in den Proben, die Musiker abholen konnte und diese zu Höchstleistungen motivierte:

„Nikisch war bestimmt kein Orchestererzieher; hierzu fehlten ihm Fleiss und Geduld. Er war der geborene Gastdirigent, ein genialer Improvisator, der, wie selten ein anderer, mit anscheinender, selbstverständlich nur durch

[465] Vgl.: Strauss/Schuh 1949, S. 61.
[466] Adrian C. Boult: *Arthur Nikisch*, in: Music and Letters, Volume III, No. 2, April 1922, S. 118.
[467] Pfohl 1900, S. 31–32. Zitat aus: Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, Dritter Aufzug, 5. Szene.
[468] Dette 1922, S. 64.

völlige Beherrschung des Stoffes möglicher Leichtigkeit, und auf die angenehmste Weise die grössten Wirkungen erzielte."[469]

Boult beschrieb den Dirigierradius ebenfalls als eng und die Bewegungen als sparsam. „Die Sparsamkeit seiner [Nikischs] Gesten war ausserordentlich. […] Plötzlich wurde mir klar, dass Nikischs Hand sich nie über die Peripherie seines Gesichts hinaus bewegt hatte; hätte er den Arm gehoben, so würde das ein Erdbeben ausgelöst haben."[470]
Was bei von Bülow als analytisch und transparent kühl charakterisiert wird, scheint – zumindest laut Pfohl – bei Nikisch emotionaler und üppiger gewirkt zu haben. Effekte, die bei von Bülow gezielt als gesuchte Wirkung platziert wurden, unterlässt Nikisch oder er führt sie nicht so markant aus. Pfohls Aussage deutet auf eine differenzierte Auslegung der unterschiedlichen Komponisten hin. Pfohl schreibt dazu:

„Man kann nichts Reizenderes hören als eine Haydnsche Symphonie, von Nikisch dirigiert. Wie er hier das Feine, das Graziöse und Krystallene des Haydnschen Stils mit vollkommener Treue sich assimiliert, so beherrscht er mit derselben Souveränität das Pathos eines Beethoven und Brahms, so verkündet er die Erhabenheit Bachs, die süsse Schönheit Mozarts"[471]

Nach dieser Aussage darf man annehmen, dass Nikisch die unterschiedlichen Stile und Komponisten entsprechend anders gehandhabt und interpretiert hat. Ob sich das auf einen einheitlichen Stil seines Dirigats ausgewirkt hat, muss bei der festgestellten Unverbindlichkeit bei der Vorbereitung offen bleiben. Sicher scheint, dass ein Dirigent, der in Phrasen denkt und dirigiert, spontaner und freier agieren kann, als einer, der in einem Taktschema verhaftet bleibt.
In anderen Punkten gab es aber Ähnlichkeiten mit von Bülow. Wie dieser vor ihm in Berlin wählte Nikisch bei seinem Debut mit dem *Boston Symphony Orchestra* ein rein instrumentales, sinfonisches Programm aus. Ein anonymer Artikel der *Musical Times* vom Dezember 1889 spricht Nikisch jede Kompromissbereitschaft gegenüber dem Publikum ab:

„The programme of the fifth Concert of the Boston Symphony Orchestera, under Arthur Nikisch, last Saturday evening, appears to have disturbed the equanimity of that respectable town. Mr. Nikisch gave them no soloist and made no concession whatever to the demand of public lack of taste, but insisted on presenting his audience with a lesson in the growth and development of the Symphony."[472]

---

[469] Fritz Busch: *Aus dem Leben eines Musikers*, Zürich 1949, S. 59.
[470] Boult 1965, S. 13.
[471] Pfohl 1900, S. 51.
[472] The Musical Times, Vol. 30, No. 562, Dez. 1989, S. 742.

Programmiert waren für dieses Konzert die Sinfonien: Haydn Nr. 13 (Hob I;13), Mozart Nr. 40 (KV 550) und Beethovens *Eroica*. Auffallend ist, dass Nikisch Sinfonien von denselben Komponisten auswählte wie seinerzeit von Bülow. (von Bülows Programm: Haydn Nr. 102, Mozart Nr. 41 (KV 551) und Beethoven Nr. 3). Diese Auffälligkeit kann zufällig sein, es wäre jedoch nicht überraschend, wenn Nikisch sich hier an von Bülow orientiert hätte.
Die Kritik der *Musical Times* anlässlich der Nikisch-Konzerte in London mutet seltsam an. Sie widerspricht vielen anderen Quellen in Bezug auf Nikischs Schlagtechnik und dem gewonnenen Gesamteindruck. War dieser sonst als atmosphärisch einzigartig empfunden worden, scheint der Kritiker hier nicht berührt worden zu sein. Die Schlagtechnik sei ein reines Taktieren gewesen und habe keinen interpretatorischen Charakter gehabt. Ob Nikisch im Vergleich mit den zeitgleich gespielten Konzerten Siegfried Wagners und Hans Richters abfiel, wäre schwer zu begründen. Die Schussbemerkung der Kritik, dass England genauso talentierte, wenn nicht bessere Dirigenten, vorzuweisen hätte, könnte auf eine allgemeine und tendenziell feindselige Haltung des Schreibers zurückzuführen sein.

„It is early yet to express a final opinion on the merits of Herr Nikisch as an interpreter of works with which music-lover have become familiar, because his reading differs in numberless ways from those to which we are accustomed, and such differences, the charm of novelty notwithstanding, come invariably with something of a shock. […] His baton is employed rather to indicate effects of accent, phrasing, and expression than to beat ‚time' in the ordinary acceptation of the term, and the way in which its complicated but highly significant suggestions were carried out by the orchestra spoke volumes. […] In all these the orchestral details stood out in almost every instance with perfect clearness, and the gradation of speed and power gave indications of a mind with the sense of from strongly developed and acting in every case with a consciousness of the end in view. The effect of deliberateness was indeed so strongly felt that, in certain passages, highly charged with emotions, one missed that ‚glow' […]. All good work in art must necessarily come from the head, but it must be made at times to seem to come from the heart, or it leaves us comparatively unmoved. Herr Nikisch did not quite attain this ideal. […] We have plenty of Conductors without a title of Mr. Nikisch's reputation who could do as well as this, and several others who can – and are accustomed to – do much better."[473]

Am meisten fällt bei dieser Kritik auf, dass der Verfasser „gradation of speed" erwähnt. Nikisch scheint also mit Tempomodifikationen gearbeitet zu haben.
Jonathan Brown charakterisiert Nikisch ohne konkrete Belege als „somewhat primitive" und nennt ihn einen „instincitve musician", der weder selbst las, noch über seine Arbeit schrieb.[474] In Anbetracht von Nikischs Beliebtheit und in Anbetracht des zeitlichen Abstands scheint es

[473] The Musical Times, 1. Juli 1895, S. 455.
[474] Vgl.: Jonathan Brown: *Great Wagner Conductors*, Canberra 2012, S. 197.

polemisch, Instikt und Einfachheit negativ zu werten. In Ungnade fiel Nikisch in der *Wiener Hausfrauen-Zeitung* nach seinem Dirigat des 3. Philharmonischen Konzerts. Der anonym verfasste Artikel weist auf eine vermeintlich misslungene Aufführung einer Brahms-Sinfonie hin:

„Der düstere Gesichtsausdruck, die düster blickenden Augen, das düster anf die Brust gesenkte Kinn, die melancholischen Handbewegungen und Verbeugungen versprechen offenbar Tiefe. Aber dieser Salonheld, dieser *commis voyageur* der Musik bietet uns nur gesuchte und gekünstelte wertlose Nuancen und kleinliche Temporeparaturen eigener Tradition. Wahrlich kann ein so vielbeschäftigter Dirigent, der dazu so viel Zeit und Denkkraft für das Gutsitzen seines eleganten Fracks und für die tadellosgraziöse Handhabung des Taktstockes verwendet, nicht mehr die Musse finden, sich in das Titanenwerk eines Brahms zu versenken und es auch verstehen zu lernen. Und so kam es eben, dass die F-dur-Symphonie total verkracht war."[475]

Wie vor ihm Wagner und von Bülow war Nikisch ein Verfechter der Retuschen. In einem Interview mit der *Berliner Zeitung* zitiert ihn Schonberg: „Ebenso ist der moderne Dirigent berechtigt, ja häufig gezwungen, in Bezug auf Tempo und Ausdruck von Beethovens Vorschlägen abzuweichen, um die wahren Absichten des Meisters auszudrücken."[476] Auch der Musikjournalist Thomas Langner beobachtet, ohne ein Beispiel zu nennen, dass Nikisch bei der Einrichtung von Werken nicht zurückhaltend agiert haben dürfte. Er habe jedenfalls keine Bedenken gehabt, Wagner umzuinstrumentieren.[477]

4.1.3.3 Nikisch – Mozart

Als Nikisch 1895 das *Berliner Philharmonische Orchester* von von Bülow übernahm, verschoben sich die Programschwerpunkte. Während von Bülow in Beethoven und auch Mozart die „reine" Musik der Sinfonik fand und als Interpret dieser Werke Berühmtheit erlangte, lancierte Nikisch auch Komponisten wie Tschaikowsky, Berlioz, Liszt, Strauss, Mahler und vor allem Bruckner. Den neuen kompositorischen Ideen eines Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Igor Strawinsky oder Maurice Ravel hingegen stand Nikisch verständnislos gegenüber. Mozart kommt in Nikischs Repertoire keine bestimmte Rolle zu. Es finden sich in den Konzertprogrammen keine Auffälligkeiten, die Nikischs Beziehung zu Mozart illustrieren könnten. Dette erwähnt Mozarts Sinfonie Nr. 39. (KV 543). Allerdings lässt sich daraus nichts Handfestes ableiten: „Die Es-Dur-Symphonie Mozarts erwuchs, wenn sie Nikisch zum blühenden Leben erweckte, in jener reinen

[475] Wiener Hausfrauen-Zeitung, Nr. 2, 10. Januar 1904, S. 18.
[476] Zitiert nach: Schonberg 1967, S. 193.
[477] Vgl.: Thomas Langner: *Arthur Nikisch*, in: Klaus Geitel (Hrsg.): 100 Jahre Berliner Philharmoniker; Hans von Bülow, Arthur Nikisch, Richard Strauss, Otto Klemperer, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Berlin 1981, S. 53.

Art, die alle Prosa abstreift und alles in Poesie auflöst. Sie wurde zum Trost, der wie aus einem musikalischen Himmel der Schönheit zu uns kam.“[478]

4.1.3.4 Nikisch – *Jupiter-Sinfonie*

Über Nikischs Dirigat der *Jupiter-Sinfonie* scheinen keine ausführlichen Berichte zu existieren. Auch sonst sind die Quellen, die über Nikischs Mozart-Interpretation Aufschluss geben würden, spärlich. Fünf Aufführungen der *Jupiter-Sinfonie* konnten ausfindig gemacht werden. Zwei davon sind etwas ausführlicher rezensiert, jedoch ohne relevante Beobachtungen.
Die erste Kritik stammt vom 25. Januar 1906 aus Leipzig anlässlich des Gewandhauskonzerts Nr. 14 mit dem Gewandhausorchester:

„In der Symphonie gerieten die beiden Mittelsätze besonders schön; dem ersten Satz hätte man hier und da noch etwas mehr innere Wärme wünschen mögen; an äusserem Temperament und Bravour fehlte es der Wiedergabe nicht. Im Finale wunderte es mich, dass Nikisch, der Meister feinsinniger Klangfarbenmischungen, das wundervolle thematische Geäder des Satzes nicht durch noch peniblere klangliche Abstufungen noch klarer ausgeprägt, sondern mehr auf rauschende Totalwirkung hingearbeitet hatte; ganz prächtig aber klang der Schluss von da an, wo die Hörner und Fagotte das ganznotige erste Hauptthema der Quadrupelfuge […] im Fortissimo bringen und der Satz in kunstvollsten Engführungen aller Themen dem Ende zustürmt.“ [479]

Dass Nikisch, laut Pfohl, mehr der Poet gewesen sei, im Gegensatz zum philosophischen von Bülow[480], könnte in dieser Kritik latent mitschwingen. Die Transparenz, die von Wagner und von Bülow so hochgehalten wurde, scheint bei Nikisch nicht mehr Priorität zu haben. Der Kritik ist zu entnehmen, dass mehr eine „Totalwirkung“ angestrebt wurde, was einer nicht bis ins Detail geprobten und eher spontan geleiteten Aufführung entsprechen würde.
In der Vorankündigung dieses Konzerts in der *Neuen Zeitschrift für Musik* Jg. 73, Nr. 40 war für das Konzert neben der *Jupiter-Sinfonie* auch Mozarts Konzert für zwei Klaviere und Orchester in Es-Dur (KV 365) geplant. Dieses entfiel aus nicht näher erläuterten Gründen.
Adrian Boult nimmt in seinem Nachruf in *Music & Letters* 1922 Bezug auf eine in Leipzig besuchte Probe. Es handelt sich sehr wahrscheinlich um die Probe für das oben erwähnte 14. Gewandhauskonzert unter Nikisch. Die *Jupiter-Sinfonie* wurde geprobt und Boult war überrascht: „I had been the Wednesday morning rehearsal and had there been disgusted to hear the violins play the opening tune of the slow movement of the Jupiter Symphony in canon *divisi*, the second

[478] Dette 1922, S. 89.
[479] Musikalisches Wochenblatt, 1906, Jg. 37, Nr. 5, S. 100.
[480] Vgl.: Pfohl 1900, S. 31.

half playing the tune at a quaver's distance from the first half."[481] Boult kannte Nikisch aus England, wo er ihn schätzen lernte. Er war nach dem Probenbesuch nicht mehr gewillt, die Sinfonie am Abend im Konzert zu hören, doch wurde er von einem Freund dazu überredet. „However, I went, and was rewarded with one of the most perfect Mozart performances I have ever heard." Boult versuchte danach immer die Proben und die Konzerte zu besuchen und berichtete, dass die erste Probe, unter Ausschluss der Öffentlichkeit, immer nur eine Stunde dauerte und dabei nicht die grossen Werke erarbeitet wurden. Erst in der öffentlichen Probe tags darauf wurden die Hauptwerke geprobt. Übertreibungen seien gefordert worden, sodass im Konzert dann alles zum richtigen Mass zusammengefunden habe.[482]
Die zweite Kritik über Nikischs Dirigat der *Jupiter-Sinfonie* datiert auf den 29. Januar 1906. Nikisch dirigierte die *Berliner Philharmoniker* in Berlin für das Philharmonische Konzert Nr.7:

„Das siebente Philharmonische Konzert unter Meister Nikisch's Leitung am 29. Januar war ausschliesslich Mozart gewidmet. Die form- und tonschöne Ouvertüre zur ‚Zauberflöte' leitete den Abend ein, die ‚Jupiter'-Symphonie bildete die Schiassnummer des Programms. […] Dass die Wiedergabe durchwegs ohne Tadel und Fehl war und das den Saal bis auf den letzten Platz füllende Publikum verschiedentlich zu stürmischen Beifallsäusserungen hinriss, bedarf wohl kaum besonders hervorgehoben zu werden."[483]

Im Rückblick auf die Wintersaison 1905/06 vom 29. März 1906 wurde anlässlich des 10. Philharmonischen Konzerts unter Nikisch Bilanz gezogen. In den Programmen, hiess es da, hätten Beethoven mit acht Werken und Mozart mit fünf Werken den breitesten Raum eingenommen.[484] Dass Mozart so prominent vertreten war, ist wohl lediglich darauf zurückzuführen, dass 1906 der 150jährige Geburtstag Mozarts begangen wurde und dass er folglich auch in den Programmen Nikischs überdurchschnittlich vertreten war.
Bei den beiden weiteren Belegen für die Aufführung der *Jupiter-Sinfonie* unter Nikisch, belassen es die Kritiker bei einer Erwähnung der Sinfonie, ohne deren Interpretation zu beschreiben. Es handelt sich um: August 1914, Salzburg, *Wiener Philharmoniker*, *Salzburger Musikfest* [485] und Januar 1916, Leipzig, *Gewandhausorchester*, 13. Gewandhauskonzert.[486]
Zusammenfassend kann man annehmen, dass nach der an Übertreibung grenzenden Umsetzung der Wagnerschen Maximen durch von Bülow mit Nikisch keine weitere Zuspitzung dieser Praxis

[481] Adrian C. Boult: *Arthur Nikisch*, in: Music and Letters, Volume III, No. 2, April 1922, S. 119.
[482] Ebd.
[483] Musikalisches Wochenblatt, 1906, Jg. 37, Nr. 6, S. 118.
[484] Vgl.: Musikalisches Wochenblatt, 1906, Jg. 37, Nr. 13, S. 255.
[485] Neue Zeitschrift für Musik, 1914 Jg. 81, Nr. 7, S. 112.
[486] Neue Zeitschrift für Musik, 1916 Jg. 83, Nr. 5, S. 40.

mehr zu beobachten ist. Im Gegenteil scheint Nikisch weniger pädagogisch und weniger analytisch, sondern vor allem intuitiv gearbeitet zu haben. Seine Dirigiergesten waren nicht mehr so extrovertiert wie die von Bülows. Der Gesamteindruck war für ihn wichtiger, als eine durch Retuschen und durch eine differenziert umgesetzte Dynamik herzustellende Transparenz zu erreichen. Wollte man diese Erkenntnis zuspitzen, stellte sich an diesem Punkt bereits die Frage, ob eine Wagnersche Interpretations-Tradition mit Nikisch bereits zu verebben begann.

4.1.4 Felix Mottl (1856–1911)

In Wien geboren begann Mottls künstlerischer Werdegang als Sängerknabe an der königlich-kaiserlichen Hofkapelle im Löwenburgischen Konvikt. Ab 1870 studierte er unter anderem bei Anton Bruckner (1824–1896) am Wiener Konservatorium. Zu dieser Zeit interessierte sich Mottl zunehmend für das Werk Wagners, der für ihn, ähnlich wie bei Hans von Bülow und Hans Richter, zu einer musikalischen Bezugsperson wurde. Bereits 1876 wurde Mottl Assistent bei den *Bayreuther Festspielen.* Seine erste Anstellung wurde Mottl 1878 an der *Komischen Oper* in Wien angeboten. Zwei Jahre später wechselte er zum Stadttheater Leipzig, wo er unter Arthur Nikisch arbeitete. Zwischen 1881 und 1903 leitete Mottl als Hofkapellmeister die Oper in Karlsruhe. Diese wurde bald ein künstlerisches Zentrum, nicht zuletzt durch die Aufführungen von Wagner-Opern unter Mottl. Zwischen 1898 und 1900 leitete Mottl am *Royal Opera House* in London die Opern-Aufführungen Wagners.

Neben Gastdirigaten in Paris, Karlsruhe, Brüssel und London dirigierte Mottl ab 1886 bei den *Bayreuther Festspielen*. Als ihm im Sommer 1903 von Seiten der *New York Metropolitan Opera* ein äusserst lukratives Angebot gemacht wurde, nahm er dieses gerne an, zumal die hohen Ausgaben seiner Gattin ihn trotz glänzender Einkünfte in grosse finanzielle Bedrängnis gebracht hatte.[487] In der Saison 1903/04 betreute Mottl an der *Metropolitan Opera* 62 Aufführungen und Konzerte.

Im selben Jahr (1903) übernahm Mottl die Hofoper in München, die er ab 1907 als Generalmusikdirektor leitete und als Direktor der *Königlichen Akademie der Tonkunst*. Interessante Einblicke in seine Interpretationspraxis geben die Welte-Mignon-Aufnahmen, die Mottl 1907 einspielte. Darunter findet sich auch eine Transkription von Wagners *Tristan und Isolde* für Klavier, eingerichtet von Mottl selbst. Von Mozart-Sinfonien finden sich keine Einspielungen. Mottl erlitt mitten in seiner 100. Aufführung von *Tristan und Isolde* am 21. Juni 1911 einen Zusammenbruch und verstarb wenige Tage darauf.

4.1.4.1 Die Beziehung Mottl – Wagner

Mottls Interesse an Wagner erwachte während des Studiums bei Anton Bruckner ab 1870. Schon bei der Gründung des *Wiener Akademischen Richard-Wagner-Vereins* 1873 engagierte sich Mottl als Schriftführer und 1875 durfte er den Meister auch persönlich kennenlernen. Auf Vermittlung von Hans Richter berief Wagner den noch nicht Zwanzigjährigen im Mai 1876 für drei Monate nach Bayreuth, um ihn als Kopisten und Assistenten bei der Vorbereitung der ersten Festspiele zu beschäftigen. Mottl war Korrepetitor und zeigte sich anscheinend so tüchtig, dass er sogar die

[487] Vgl.: Werner Schulz: *Felix Mottl*, in: Bernd Ottnad (Hrsg.): Badische Biographien NF Bd. III, Stuttgart 1990, S. 191.

Schwimm-Gestelle der Rheintöchter in den *Rheingold*-Proben schob, was zu allgemeinen Belustigungen Anlass gab.[488]

Wagner antwortete im Oktober 1877 auf Mottls Bitte um Unterweisung: „Als Lehrer kann ich Sie nicht anstellen, ich habe nur Gehilfen, welche etwas lernen wollen, im Auge.“[489] Das Zitat sagt weniger etwas über Mottls Qualitäten aus, als dass es Wagners Haltung und seine mit dem Erfolg wachsende Rolle des Meisters zeigt. Die Zusammenarbeit stellte sich dennoch ein und Mottl instrumentierte beispielsweise vier der fünf *Wesendonck-Lieder* und unterrichtete Wagners Sohn Siegfried. Es war zwar Hans von Bülow, der die Premiere von *Tristan und Isolde* 1865 München dirigierte, aber Mottl schien mit der Oper am innigsten verwachsen gewesen zu sein, leitete er doch ab den 1880er Jahren die weiteren Aufführungen dieser Oper in Bayreuth. Ein Tagebucheintrag Cosimas vom Juni 1881 zeugt von Mottls Qualitäten:

„Zu Mittag K[apellmeister]meister Mottl aus Karlsruhe, einiges wird über Brahms u.a. gesagt, und R. gibt seine ganze Antipathie gegen diese Erscheinung zu erkennen. Wie R. zur Ruhe geht, bitten wir den Kmeister, uns den 3ten Akt von Tristan zu spielen; er tut es, und zwar so gut, dass wir alle furchtbar erschüttert sind.“[490]

Dass Wagner Mottls Repertoire generell dominierte, zeigt sich an den 69 Aufführungen, die Mottl zwischen 1886 und 1906 in Bayreuth leitete. Nachdem er 1903 die Vorbereitungen für die von der Familie Wagner erbittert bekämpfte ersten *Parsifal*-Aufführung ausserhalb Bayreuths in New York über fünf Monate geleitet hatte, zog er sich überraschend aus der Produktion zurück. An seine Stelle trat Alfred Hertz[491] und Mottl blieb, wohl als Zeichen der Loyalität gegenüber Cosima, der Aufführung fern. Im gleichen Jahr übernahm Mottl die Hofoper in München, was Cosima als Verrat und Konkurrenz an ihren eigenen Festspielen empfand. Der Kontakt zwischen Mottl und dem Haus Wahnfried versiegte dann fast ganz.

4.1.4.2 Mottl der Dirigent

Laut dem Musikwissenschaftler Frithjof Haas (1922–2013) hatte Mottl von Wagner während der Assistenzzeit in Bayreuth gelernt, als Operndirigent Musik und Szene als eine Einheit zu verstehen, was zu dieser Zeit noch nicht immer der Fall war.[492] In der Presse wurde für Mottls Dirigat die gleiche allegorische Floskel verwendet, wie sie für Hans von Bülows Wirken

[488] Gregor-Dellin 1980, S. 709.
[489] Erich Kloss (Hrsg.): *Richard Wagner an seine Künstler*, Berlin 1908, S. 271.
[490] Cosima Wagner/Gregor-Dellin 1977, Zweiter Band, S. 751.
[491] Alfred Hertz (1872–1942): Ein Amerikanischer Dirigent Deutscher Herkunft, der für seine Dirigate der Opern Wagners an der *Metropolitan Opera* in New York berühmt wurde.
[492] Haas 2006, S. 349.

Verwendung fand, nämlich der Vergleich, auf dem Orchester wie auf einem Klavier zu spielen.[493] Glasenapps Beschreibung von Wagners Dirigat in London, nach der dieser wie mit tausend unsichtbaren Fäden jedes Instrument an seinen Zauberstab gebunden habe,[494] ähnelt der Kritik zu Mottl aus der *Neuen Zeitung für Musik* von 1897, wo es heisst: „An Mottls Tactstock schweben wie auf Jacobs Leiter die Seelen der Instrumente auf und nieder.“[495] In einer anonymen Kritik des *Neuen Wiener Tagblatts* wird Mottl auf Grund einer Aufführung der Beethovenschen *Eroica* auch mit Hans Richter verglichen. „In Mottl lebt etwas vom Geiste Hans Richters.“[496] Was damit konkret gemeint war, wird nicht näher ausgeführt.

Was den Kritikern und wohl auch dem Publikum immer wieder auffiel, waren die von Mottl angeschlagenen breiten Tempi und die Tempomodifikationen in seinen Aufführungen. Man verglich mit Wagner und sah Mottl explizit in dessen Tradition. Friedrich Herzfeld versucht, obschon er Wagner nie selbst dirigieren sah, diese Tradition an den Dehnungen des Tempos festzumachen. „Er [Mottl] besitzt die sinnliche glühende Empfindsamkeit […], andererseits jenes echte Pathos der Wagnerzeit, das sich in breiten Tempi und der Freude an Dehnungen aller Arten kundgibt.“[497] Dass breite Tempi eine Charakteristik der Wagner-Zeit gewesen seien, lässt sich nicht einfach so pauschalisieren. Bei Wagner sind es vor allem die Tempomodifikationen, die aufgefallen sind. Auch spätere Biographen hoben den Tempo-Aspekt als Charakteristikum von Mottls Dirigierstil hervor. Frithjof Haas schreibt, ohne Angabe einer Quelle, dass der „Magier am Dirigentenpult sicher manchmal ein extrem ruhiges Zeitmass wählte, weil er mit extremer Spannung musizierte.“[498] In Bayreuth schien ihm Werktreue oberstes Gebot. In diesem Sinne glaubte er auch zu handeln, wenn er für die Musik des Bayreuther Meisters übertrieben breite Tempi bevorzugte und sie damit ‚vermottlte‘.“[499] Die Frage, ob Mottls Tempi auf Wagner zurückgingen, oder ob er tatsächlich langsamer dirigierte als von Wagner angedacht war, muss offen bleiben.

Anders als Hans von Bülow scheint Mottl sein Dirigat nicht zum visuellen Ereignis stilisiert zu haben. Der Musikwissenschaftler Werner Schultz (*1948) beschrieb in seiner Kurzbiographie Mottls Dirigat ohne Angaben der Quelle: „An Mottls Dirigierweise rühmte man frisches Temperament und schlichte Natürlichkeit. Eine ‚gewisse geniale Nachlässigkeit‘ liess keinen

[493] Otto Michaeli, in: Neue Musikzeitung, XII. Jg. Nr. 8, 1891, S. 95. Vgl: Badenblatt für die grossherzogliche Stadt Baden, 22.9.1877.
[494] Glasenapp 1905, Dritter Band, S. 72.
[495] M. Haase, in: Neue Zeitung für Musik, 64. Jg. Nr. 4, 27.01. 1897, S. 42.
[496] Anonymus: Neues Wiener Tagblatt, Nr. 309, 7.11. 1904.
[497] Herzfeld 1953, S. 62.
[498] Vgl: Haas 2006, S. 351.
[499] Friedrich Blume (Hrsg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 9, 1961, S. 670.

Raum für intellektuell ausgeklügelte Nuancen, Originalitätssucht und Kult der eigenen Person waren ihm ganz fremd.“[500] Diese Beschreibung gemahnt an die Charakterisierung gewisser Interpretationszüge Nikischs, die ebenfalls eine gewisse Spontaneität zuliessen. Und auch Harold Schonberg zeichnet ohne die Nennung einer Quelle das Bild eines unaufgeregten natürlichen Handwerkers:

„Mottl war ein völlig unmanierierter [sic!] Dirigent. […] er führte den Taktstock nüchtern und präzis und machte keinen Versuch, die Konturen der Musik mit der linken Hand in die Luft zu malen. […] Mottl war ein ruhiger, elastischer Arbeiter, der neben Geschmack, Einfachheit und musikalischer Natürlichkeit auch eine perfekte Technik besass.“[501]

Mottl war trotz seiner zahlreichen Wagner-Aufführungen kein ausschliesslicher Wagner-Interpret. Er programmierte auch die alten Meister. So führte er zum Beispiel 1907 in Karlsruhe zum ersten Mal nach J. S. Bachs Tod dessen *Matthäus-Passion* in ganzer Länge auf. Ebenfalls entdeckte und belebte er einige selten gehörte Bühnenwerke, so den *Barbier von Bagdad* von Peter Cornelius (1824–1874), Schuberts *Fierrabras* und vor allem *Die Trojaner* von Hector Berlioz.

4.1.4.3 Mottl – Mozart

Mit dem Dirigenten Hermann Levi (1839–1900), später mit Richard Strauss, veranstaltete Mottl ab 1875 die *Mozart-Festspiele* in München, durch die eine Renaissance des Opernkomponisten Mozart eingeleitet wurde.[502] Die Bühnenwerke scheinen einen wesentlichen Platz in Mottls Mozart-Repertoire eingenommen zu haben. Auch wenn Mottl Mozart erst im mittleren Alter schätzen lernte,[503] zeigte sich seine Zuneigung beispielsweise dadurch, dass er Libretti übersetzte und die Mozart-Opern in kleineren, transparenteren Besetzungen und mit originalen Rezitativen mit Cembalo aufgeführt hat. Eine Praxis, die später auch bei Mahler zu beobachten ist.[504] Im sinfonischen Werk Mozarts scheint Mottl vor allem die Prager-Sinfonie (KV 504) bevorzugt zu haben.[505]

Die Nähe zu Wagners Interpretationsansätzen erwähnt der Kritiker Heinrich Porges (1837–1900) in der *Neue[n] Zeitschrift für Musik* im Jahre 1897: „Das ist ein Musiker, der sich Wagners Wort, dass die einzige Form der Musik die Melodie ist, zum Leitstern erkoren zu haben scheint.“[506] Die

[500] Werner Schulz: *Felix Mottl*, in: Badische Biographien NF Bd. III, Bernd Ottnad (Hrsg.), Stuttgart 1990, S. 190–192.
[501] Schonberg 1967, S 168–169.
[502] Vgl.: Haas 2006, S. 264.
[503] Vgl.: Ebd., S. 357.
[504] Vgl.: Ebd.
[505] Vgl.: Philipp Toma: *Mein Orchester habe ich schon nervös gemacht*, Hamburg 2016, S. 104.
[506] Heinrich Porges, in: Neue Zeitschrift für Musik, 73. Jg. Nr. 36/37, 12.9. 1906, S. 689.

Kritiken über die Aufführungen von Mozart-Sinfonien beschreiben Mottl hingegen auch im sinfonischen Repertoire als bedacht und eher unaufgeregt. Die lobend erwähnte Schlichtheit könnte als Kontrast zu den effekt-geladenen Darbietungen zum Beispiel eines Hans von Bülow gelesen werden. Julius Korngold (1860–1945), ein Musikkritiker, schrieb in der *Neuen Freien Presse* von 1904:

„Es gibt heutzutage keine schönere Überraschung bei der Wiedergabe von Mozart und Beethoven, als den Manghel an Überraschungen. Mozarts D-Dur-Symphonie (ohne Menuett) [K 504] floss leicht und klar dahin; einige schärfer betonte, pathetische Akzente im ersten Satze fielen doch nirgends aus der das Werk beherrschenden ‚mittleren Stimmung'."[507]

In derselben Zeitung wiederholt sich drei Jahre später das Attribut des Schlichten in einer anonymen Kritik: „Man hörte eine Mozartsche Jugendsymphonie, die in B [K 319], deren Aussensätze voll Laune und Liebenswürdigkeit stecken. Die beiden Mittelsätze sind dürftig. Das Werk wurde – Herr Felix Mottl leitete – frisch und wohltuend schlicht gespielt."[508] Frithjof Haas stellt eine Beziehung zwischen Mottls Interpretationen der Mozart-Sinfonien und dessen Opern her. Die Brücke wird über den Begriff des Dramatischen geschlagen, aber nicht weiter ausgeführt. „Die Symphonien von Mozart und Beethoven waren ihm [Mottl] Abbild eines dramatischen Geschehens, wie es sich ebenso im *Don Giovanni* und im *Fidelio* ereignet."[509] Haas' Aussage, Mottl habe in der Sinfonie das Dramatische gezeigt, widerspricht den Zeitzeugenberichten, die die Darbietung als eher schlicht beschreiben (vgl. oben). Vielmehr verweisen die Kritiken auf Mottls klare Linien und auf Transparenz, was mit der Grundidee von Wagners Melos und Transparenz vergleichbar wäre und damit Haas' Folgerung zumindestens in Frage stellt.

[507] Julius Korngold, in: Neue Freie Presse, Wien, 7. November 1904, S. 9–10.
[508] anonym: in: Neue Freie Presse, Wien, 18. März 1907, S. 10.
[509] Haas 2006, S. 349.

Etwas detaillierter fiel die Kritik über eine Aufführung von Mozarts g-Moll Sinfonie (KV 550) im *Guide Musical* von 1897 aus; sie lässt im Folgenden mehr Rückschlüsse zu.[510] Insbesondere erwähnt der Belgische Kritiker Maurice Kufferath (1852–1919) das „Andante" der Sinfonie, das, entgegen der französischen und belgischen Gepflogenheit, von Mottl offenbar flüssiger interpretiert wurde. Als Wagner 1855 in London Mozarts Es-Dur-Sinfonie (KV 543) dirigierte, wurde er von den Verantwortlichen gebeten, das „Andante" doch mehr *scherzando* zu nehmen, da dies Musiker und das Publikum so kennen würden. Dass der „Andante"-Satz bei Mozart langsam zu spielen sei, rät Wagner auch Hans von Bülow in einem Brief vom März 1868 (vgl. Kapitel Wagner).

Es lässt sich zusammenfassen, dass Mottl das „Andante" flüssiger dirigierte als dies in Frankreich üblich war und dass Wagner es langsamer dirigierte, als es in England Usus war. Ein Vergleich zwischen den geografischen Unterschieden lässt sich daraus nur erahnen. Dies gilt auch für die Tempowahl der beiden Dirigenten. Es ist durchaus denkbar, dass sie das gleiche Tempo wählten und dass es nur in einer Relation zu ihrem Wirkungskreis als besonders aufgefallen ist. Alternativ liesse sich aus den Kritiken ebenfalls schliessen, dass Mottl das „Andante" rascher spielen liess als Wagner.

Auch das „Menuett", so berichtet Kufferath, sei von Mottl viel langsamer gespielt worden, als man es gewohnt war. Dies habe dem Charakter dieses Tanzes entsprochen und der akzentuierte Rhythmus wäre dabei unterstützt worden. Wagner prangert in *Über das Dirigieren* an, dass das „Menuett" der Mozartschen Sinfonien allgemein viel zu schnell genommen würde.[511] Die Londoner Kritik an Wagner erwähnt, dass das „Menuetto" der *Jupiter-Sinfonie* anstelle eines vorgeschriebenen *Allegretto* ein *Andante*, also wesentlich langsamer, gewesen wäre, was Wagners

---

[510] Maurice Kufferath, in: Le Guide Musical, 43. Année No. 9, 28.2. 1897, S. 171–172: „On parait avoir été un peu surpris, dans la symphonie en *sol* mineur de Mozart, du mouvement de L'*andante*, pris beaucoup plus vite qu'on ne le fait generalement de ce côté-ci du Rhin, et aussi de la vigueur rythmique imprimée au *menuet*. Là, M. Mottl est tout à fait dans la tradition allemande. Dans nos orchestres français et belges, on alanguit démesurément L'*andante*, on fait un véritable *adagio*. Pour ma part, je pense que c'est là une interpretation erronée. La mélodie de Mozart, si caressante, si enveloppante, ne comporte pas encore L'ample diction qui convient, par example, aux mouvements lents de Beethoven. Certainement, Mozart n'eût pas hésité à sacrifier les reprises traditionelles du morceau, s'il avait voulu une interpretation large. M. Mottl prend tout cet le morceau en concision, en clarté, sans rien perdre sa grâce. Le *menuet*, au contraire, M. Mottl le prend plus lentement, – ce qui est conforme au caractère de cette danse, – et il en accentue, il en appuie fortement le rythme. La tradition française est de le jouer légèrment, délicatement, d'une façon pimpante opposition du theme du *menuet* et de celui du *trio* n'a plus autant de relief, qu'en second lieu, tout le morceau ne laisse pas de paraître maniéré et fade. Il importe de ne pas confordre le menuet française, tel que nous le trouvon encore chez Rameau, avec le menuet allemande des symphonies de Haydn et de Mozart. […] A l'*allegro* final, de nouveau, M. Mottl prend une allure beaucoup plus vive qu'il n'est d'usage chez nous, et, de plus, il fait constamment alterner d'un bout à l'autre de morceau le *piano* et le *forte* d'une façcon très appuyée. Il y a là encore une nuance fort intéressante et qui imprime une vivacité surprenante à tout la finale."

[511] Vgl.: Wagner ÜdD 1869, S. 25.

Aussagen in *Über das Dirigieren* zu bestätigen scheint.[512] Wenn Wagner über die Menuette schreibt, dienen ihm jene der g-Moll Sinfonie (KV 550) und der *Jupiter-Sinfonie* als Beispiele, die, so Wagner, gewöhnlich fast im *Presto* heruntergejagt würden. Im Tempo eines *Menuetts* scheinen sich Mottl und Wagner dahingehend einig, dass dieses nicht zu schnell gespielt werden soll. Trotz dieser Übereinstimmung ist es naturgemäss nicht möglich, ein absolutes Tempo für das „Menuett" der *Jupiter-Sinfonie* zu eruieren.
In der deutschen Übersetzung liest sich Kufferaths Beschreibung des Finalsatzes wie folgt:

„Dem Allegro-Finale gibt Mottl wiederum eine viel lebhaftere Bewegung, als es bei uns üblich ist; ausserdem wechselt er beständig und sehr ausgeprägt Piano und Forte vom Anfang bis zum Ende des Satzes. Dies ist doch eine interessante Nüance und sie gibt dem ganzen Finale eine überraschende Heftigkeit."[513]

Wagners zählte die *Allegri* der letzten Sinfonien Mozarts zur sentimentalen Gattung (vgl. Kapitel Wagner). Das heisst, er gestaltete entsprechend dynamische Übergänge mit Schwelldynamiken und machte Gebrauch von *rubati*. Mottl scheint hingegen mit einer reinen Stufendynamik zwischen *f* und *p* einen Effekt erzielt zu haben, der dem Kritiker als belebend positiv auffiel. In der Interpretation der *Allegro*-Sätze scheint es zwischen Mottl und Wagner keine vordergründige Übereinstimmung gegeben zu haben. Die Schilderung von Mottls Interpretation würde auf Wagners Idee des „naiven" *Allegros* zutreffen. Darüber schreibt dieser: „Hier [beim naiven Allegro] feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermassen ihre Orgien, und daher können auch diese Allegro-Sätze nicht bestimmt und schnell genug genommen werden."[514] Hier liessen sich explizite Parallelen zu Kufferaths Kritik finden. Zumindest bei den *Allegri* der letzten Sinfonien Mozarts scheinen die beiden Dirigenten nicht die gleichen Prämissen für die Tempowahl vorausgesetzt zu haben.

4.1.4.4 Mottl – *Jupiter-Sinfonie*

„Am 13. Mai 1900 starb [Hermann] Levi im Alter von 60 Jahren. Trotz der nicht auszufüllenden Lücke blieb er für den jüngeren Freund [Mottl] gegenwärtig. Denn vier Jahre später konnte Mottl das Erbe Levis in München antreten: aus den Mozart- und Wagnerpartituren dirigieren, in denen noch die Vortragszeichen und Anmerkungen seines Freundes standen."[515]

[512] Vgl.: James Davison, in: The Times, 16. Mai 1855, S. 11.
[513] Vgl.: Fussnote 19.
[514] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 287.
[515] Haas 2006, S. 139.

Was Hass hier ohne Angaben von Quellen als Hinweis auf nützliche Quellen liefert, birgt leider keine weiteren Anhaltspunkte in Bezug auf Annotationen in den besagten Partituren. Es finden sich in beiden Nachlässen keine Annotationen. Sollten bei den Orchestern in München noch Partituren aufzuspüren sein, wären diese durch den häufigen Gebrauch und die Überschreibungen anderer wohl nicht mehr als zuverlässige Quellen heranzuziehen.

Von 1898 findet sich eine Kritik in der *Musical Times* aus London.[516] Der anonyme Berichterstatter bestätigt für Mottls Interpretation der *Jupiter-Sinfonie* die oben erwähnten Auffälligkeiten das Tempo betreffend. Es werden die beiden langsam interpretierten Sätze („Allegro" und „Menuett)" erwähnt, aber es wird gleichzeitig betont, dass durch die Tempowahl im „Menuett" ein würdevoller Ausdruck erzielt wurde. Warum der Schreiber vermutete, dass diese Interpretation näher an dem von Mozart intendierten Tempo liege, muss offen bleiben. Das *Adagio*, schreibt er weiter, wurde vom Orchester „gesungen". Hier eine Parallele zu Wagners Melos zu ziehen, liegt nahe. Das Gesangliche ist aber bereits in der Melodie und im Charakter des Satzes angelegt. Ein direkter Rückschluss auf eine Wagner-Tradition wäre insofern unbegründet.

In den sogenannten *Concerts Ysaye* dirigierte Mottl vier Mal die *Jupiter-Sinfonie*. Die Konzerte in Brüssel werden in *Le Guide Musical* erwähnt, sie wurden dort aber leider nicht näher beschrieben.[517] Auch die Aufführung der Sinfonie in München mit dem *Königlichen Hoforchester* unter Mottl war dem Rezensenten nur eine wenig sagende Erwähnung wert.[518]

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich Mottl trotz der Nähe zu Wagner emanzipierte und seinen eigenen Interpretations-Stil entwickelte. Partiell lassen sich Übereinstimmungen bei der Tempowahl vermuten. Dass Wagner einen Einfluss auf Mottl ausgeübt hat, ist, vielleicht gerade im gesanglichen Umgang mit Melodien, unbestritten. Doch selbst in den Wagner-Opern, die Mottl mit dem Komponisten zusammen erarbeitete, scheint sich dieser Freiheiten im Tempo herausgenommen zu haben. Der Dirigierstil Mottls wird als klar und erfrischend, seine Interpretationen werden als schlicht beschrieben, ohne den Versuch, die Phrasen anzuzeigen. Diese Praxis stünde derjenigen von Wagner diametral gegenüber. Dieser versuchte scheinbar geradezu pädagogisch den Melodieverlauf und die Phrasierungen zu zeigen. Ebenfalls unterscheiden sich die beiden Dirigenten bei der Handhabung der Dynamik in den letzten

---

[516] „Of these the symphony [*Jupiter*], as conducted by Herr Mottl, proved the most interesting, on account of the slow *tempi* adopted by him in the opening *Allegro* and the *Menuet*. These movements gained thereby in stately dignity and repose what they lost in brightness, buoyancy, and warmth, and if they sounded ‚stodgy' and cold to us, who have become used to quicker readings, we daresay that Herr Mottl's *tempi* were probably more nearly those intended by Mozart. The *Adagio* was perfectly phrased, and ‚sung' with beautiful tone, and the final Fugue went rare brilliancy and *entrain*."

[517] Le Guide musical, XLVI Nr. 7, 18. Februar 1900, S. 152.; Le Guide musical, XLIX Nr. 5, 1. Februar 1903, S. 104; Le Guide musical, XLIX Nr. 6, 8. Februar 1903, S. 125; Le Guide musical, XLIX Nr. 7, 15 Februar 1903, S. 148.

[518] Musikalisches Wochenblatt, Jg. 37, 24. Mai 1906, S. 403.

Mozartschen Sinfonien. Während Wagner sie als „sentimental“ auffasste und entsprechend mit Schwelldynamiken und *rubati* interpretierte, scheint Mottl die Wirkung mit Stufendynamiken und geringen Temposchwankungen erzielt zu haben. Dass das „Menuett“, bei Mottl, wie bei Wagner wohl eher gemächlich gespielt wurde, lässt sich ziemlich sicher sagen. In Bezug auf eine Interpretations-Tradition nach Wagner scheint Mottl kein starkes Glied dieses vermeintlichen Stranges zu sein.

4.2 Die zweite Generation

4.2.1 Gustav Mahler (1860–1911)

Gustav Mahler wuchs im mährischen Iglau auf. Nebst Akkordeon spielte er bereits früh Klavier und komponierte. Als Fünfzehnjähriger kam Mahler nach Wien, wo er bei Julius Epstein (1832–1926) Klavier und bei Franz Krenn (1816–1897) Komposition studierte. 1877, im Jahr seines gymnasialen Abschlusses, hörte Mahler die Uraufführung von Bruckners dritter Sinfonie, von der er einen Klavierauszug erstellte. An der Universität studierte er einige Semester lang Archäologie und Geschichte sowie Musikgeschichte bei Eduard Hanslick. Mahlers Dirigierlaufbahn als Kapellmeister startete 1880 im Sommertheater in Bad Hall. Nach Laibach (1881–1882) und Olmütz (1833) dirigierte er in Kassel und arbeitete hauptsächlich in der Oper. Während seiner Zeit in Kassel (1883–1885) besuchte Mahler ein Konzert der *Meininger Hofkapelle* unter Hans von Bülow. Tief beeindruckt von diesem versuchte Mahler den Dirigenten zu treffen, er wurde aber vom Portier des Hotels abgewimmelt. Mahler entschied sich, von Bülow einen Brief zu schreiben und seine Dienste anzubieten:

„Als ich im gestrigen Konzerte des Schönste erfüllt sah, was ich geahnt und gehofft, da war es mir klar: hier ist deine Heimat, – dies ist dein Meister – nun soll deine Irrfahrt enden oder nie! Und nun bin ich da und bitte Sie: Nehmen Sie mich mit –in welcher Form es immer sei – lassen Sie mich ihr Schüler werden, und wenn ich das Lehrgeld mit Blut bezahlen sollte.“[519]

Von Bülow übergab den Brief ohne zu antworten dem Kapellmeister Wilhelm Treiber zur Weiterleitung an die Intendanz der Königlichen Schauspiele.[520] Nach Streitigkeiten in Kassel nahm Mahler 1885 ein Engagement am *Deutschen Theater* in Prag an. Die Kritik seines Prager Debuts weist auf die Ähnlichkeit des Dirigats von Mahler und von von Bülow hin: „Der neue Dirigent [Mahler], der sich seiner Aufgabe mit dem ganzen Aufgebot seiner Fähigkeiten hingab, erschien uns nur etwas zu beweglich am Dirigentenpult und erinnerte in seiner Art sehr an Hans von Bülow.“[521] Ab August 1886 wird Mahler neben Arthur Nikisch zweiter Kapellmeister am Neuen Stadttheater in Leipzig. Dass diese Nebeneinanderarbeit nicht ohne Konflikte verlaufen würde, vermutete Mahler bereits bei seiner Anreise nach Leipzig, „wo meiner gewiss der

[519] Zitiert nach: Kurt Blaukopf: *Mahler*, Wien 1976, S. 48. Autograph, CAS. Intendantur des Königlichen Theaters zu Cassel, Personalakten betreffend den Musik- und Chordirektor Gustav Mahler.
[520] Vgl.: Kurt Blaukopf: *Mahler*, Wien 1976, S. 48.
[521] Angelo Neumann: *Mahler in Prag*, in: Paul Stefan(Hrsg.): Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmung, München 1910. S. 7–8.

peinlichste Rivalismus mit Nikisch harrt."[522] Im Oktober 1887 traf Mahler erstmals Richard Strauss. Gerade in der Zeit, als Mahler bei von Bülow anfragte, hatte dieser Strauss angeboten als Assistent für ihn zu arbeiten.

Als Königlicher Operndirektor (1888–1891) in Budapest dirigierte Mahler in Anwesenheit von Brahms Mozarts *Don Giovanni*. Brahms zeigte sich über die Aufführung so beeindruckt, dass er nach dem ersten Akt zum Orchestergraben lief, um Mahler zu gratulieren.[523] Auch die Presse lobte die offensichtlich differenzierte Interpretation:

„Was immer wir an den Solisten auszusetzen hätten, die neue Einstudierung der Oper [*Don Giovanni*] dürfte das Publikum doch fesseln: Wir hörten Mozarts Musik in voller Stilreinheit, mit absoluter Disziplinniertheit der Chöre, mit frischen Tempi und allen Feinheiten der Nuancen."[524]

Ebenfalls erlangte Mahler die Gunst von Bülows. Dieser schrieb an seine Tochter, er habe einen vortrefflichen Operndirigenten entdeckt, der den allerbesten (Mottl und Richter) in Nichts nachstehe. Er habe „das Musikantengesindel gezwungen, nach seinem Tanze zu pfeifen".[525] Eine Gegebenheit von 1891 zeigt auf, dass von Bülow an den Dirigenten Mahler glaubte, ihn aber als Komponisten nicht verstand. Mahler spielte von Bülow auf dem Klavier die *Totenfeier*[526] vor, was später einmal der erste Satz der zweiten Sinfonie werden sollte. Von Bülow hielt sich die Ohren zu, forderte Mahler aber immer wieder zum Weiterspielen auf. Am Ende des Stücks soll von Bülow gesagt haben: „‚Wenn das noch Musik ist, dann verstehe ich nichts mehr von Musik.' Wir gingen freundschaftlich auseinander, ich allerdings mit der Empfindung, dass von Bülow in mir zwar einen fähigen Dirigenten schätzt, aber mich zugleich als einen untauglichen Komponisten bewertet."[527]

Von 1897 bis 1907 wirkte Mahler als erster Kapellmeister an der *Hofoper* in Wien. Es zeichnete sich ab, dass seine Mozart-Interpretation als „authentisch" angesehen wurde. Sogar die Londoner Zeitung *The Musician* berichtet über Mahlers Wirken in Wien:

[522] Budapesti Hirlap, 17. Sept 1890, zitiert nach: Blaukopf 1976, S. 64. Aus einem Brief vom 29. Dez. 1885, Autograph, CAS. Intendantur des Königlichen Theaters zu Cassel, Personalakten betreffend den Musik- und Chordirektor Gustav Mahler.
[523] Vgl.: Blaukopf 1976, S. 189.
[524] Zitiert nach: Ebd., S. 84.
[525] Vgl.: Haas 2002, S. 260.
[526] Gustav Mahler: Symphonische Dichtung für Orchester, c-Moll 1888.
[527] Joseph Bohuslav Foerster: *Gustav Mahler in Hamburg*, Prager Presse, April–Juli 1922, 16. April 1922.

„I hear that the revival of *Le Nozze di Figaro* at Vienna, under the direction of Herr Mahler, is as near perfection as can be. All the earliest traditions founded upon Mozart's own written instructions have been most carefully adhered to, the orchestra even being reduced to the number indicated in the original score."[528]

Nicht nur Mozart scheint durch Mahler seine vermeintliche Authentizität wieder gefunden zu haben, auch über die Wagner-Aufführungen gibt es dementsprechende Berichte. Seine langjährige Vertraute Nathalie Bauer (1858–1921) erwähnt in ihren Erinnerungen einen anonymen Brief, den Mahler nach der *Lohengrin*-Aufführung 1897 erhalten hatte. Er bescheinigt dem Dirigenten eine wagnernahe Interpretation, insbesondere bei der Behandlung der Tempi und ihrer Modifikationen:

„Ihre Tempi, Ihre Nuancen und Accente, die waren ‚Wagnerisch' in des Wortes vollster Bedeutung: So hat's der Meister selbst genommen, so wurde es unter seiner Oberleitung damals gespielt. […] ‚Wagnerisch' fürwahr ist Ihr Dirigieren, da Sie in treuester Weise und ganz im Sinne des Meisters das Tempo zu modifizieren verstehen. […]. [Ich] habe seit Wagner und Bülow keine Dirigentenleistung von gleicher Bedeutung erlebt, als Ihre gestrige."[529]

Der anonyme Schreiber vergleicht seine Beobachtung mit der Anekdote, die Wagner in *Über das Dirigieren* anführt. Darin bestärkt ein Veteran aus Webers Zeit (der Cellist Dotzauer) Wagners Interpretation der *Freischütz*-Ouvertüre mit den Worten: „Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig."[530] Der Schreiber bezieht sich in diesem Brief bewusst auf eine Begebenheit, die eine Interpretation als „richtig" legitimiert, weil sie auf eine Erfahrung mit dem dirigierenden Komponisten zurückgeht. Mahler hat dieses Kompliment sicherlich gefreut, hat er sich, glaubt man Bruno Walter, doch als „erklärten Wagnerianer" gesehen.[531] Dieses Attest für eine „richtige" Wagner-Interpretation muss aber relativiert werden, sind doch zu viele Faktoren nicht prüfbar und nur auf die Kompositionen Wagners bezogen. Bei den Interpretationen von Werken anderer Komponisten scheinen sich Wagner und Mahler nicht gleich verhalten zu haben, auch wenn das Ziel, die Transparenz, für beide wichtig war. Raymond Holden ist von der Häufigkeit überzeugt, mit der Mahler fremde Werke retuschierte.[532] Und Otto Klemperer erinnerte sich an ein Gespräch mit Mahler von 1910, in dem er ihm generell zum Retuschieren riet: „Sie werden natürlich zuerst das Werk [hier als allgemeiner Terminus gemeint] so dirigieren, wie es dasteht, später werden Sie einsehen, dass man instrumentale Retuschen machen muss."[533]

---

[528] The Musician, Nr. 16, 25. 8. 1897, S. 301–302.
[529] Natalie Bauer-Lechner: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig 1923, S. 75.
[530] Wagner ÜdD 1869, S. 49.
[531] Bruno Walter: *Gustav Mahler*, Wien 1936, S. 16.
[532] Vgl.: Raymond Holden: *The virtuoso conductors*, New Heaven 2005, S. 85.
[533] Otto Klemperer: *Über Musik und Theater*, Stephan Stompor (Hrgs.), Berlin 1982, S. 68.

Retuschen, wie sie von Wagner bei den Sinfonien Beethovens im Dienst der Transparenz vorgeschlagen wurden, scheint Mahler übernommen zu haben. Bei seiner Mozart-Interpretation war Mahler jedoch radikaler als sein Vorbild Wagner. Otto Klemperer beschreibt in einem Interview, dass sich Mahler beim Publikum für seine Beethoven-Interpretation rechtfertigte: „Mahler had a leaflet distributed to the audience, in which he explained that he had not tried to improve Beethoven; he tried to do what Wagner had already done, only he had gone a little further."[534] Als Beispiel für dieses „Weitergehen" kann die erste Probe zu Mozarts *Zauberflöte* in Wien 1897 dienen. Mahler fand das wie üblich besetzte Orchester in grosser Stärke vor. Auf der Stelle gab er der Hälfte der Streicher frei: „Sie dürfen aber nicht glauben, meine Herren, dass dies etwa Liebedienerei gegen Sie ist! Sondern nach meiner Überzeugung wird durch ein so grosses Orchester der Duft und Zauber einer Mozartschen Komposition zerstört."[535] Diese Massnahme zeigt deutlich, wie sehr Mahler den individuellen Werken und Komponisten gerecht werden wollte. Modifikationen waren dabei ein Mittel, auf das später eingegangen wird. Allein die Beschränkung der Orchestergrösse scheint aber wegweisend für einen differenzierten Interpretationsansatz zu sein. Julius Korngold stellt diese Gabe in seinem Nachruf auf Mahler vom Mai 1911 heraus:

„Mahler ist der Bülow der nachwagnerischen Zeit, ein Bülow mit schöpferischer Begabung. Er vertrat vielleicht am eigentümlichsten den Typus des modernen Musikers, bei dem die Nervosität zur treibenden künstlerischen Macht geworden ist. […] Er selbst pflegte ‚Deutlichkeit' als das Grundprinzip seiner Dirigierkunst zu bezeichnen. Aber er konnte nur deshalb so ‚deutlich' im weitesten Sinne werden, weil er, wenn er Beethoven darlegte, selber das Beethovensche in sich trug, wenn Mozart, das Mozartsche, wenn Wagner, das Wagnerische […]."[536]

In eine ähnliche Richtung zielt die Kritik von Eduard Hanslick anlässlich von Mahlers erstem Philharmonischen Konzerts in Wien 1898. Er bedauerte den Weggang von Hans Richter, der die Philharmonie vier Jahre mit Erfolg geleitet hatte, drückte aber auch seine Freude aus, dass Mahler nun übernahm: „Einen anerkannteren, bessern Führer konnten unsere Philharmoniker sich nicht wünschen […]."[537] Im ausverkauften Debut-Konzert wurden nach „drei langen, peinlich genauen Proben"[538] die *Coriolan*-Ouvertüre, die *Eroica* und Mozarts g-Moll Sinfonie (KV 550) gespielt. Nicht ganz zufällig scheint, dass Mahler die dritte Sinfonie Beethovens programmierte, hatte diese doch Richter bei seinem Schlusskonzert kurz vorher ebenfalls im Programm. Eduard Hanslick hat

[534] Peter Heyworth: *Conversations with Klemperer*, London 1973, S. 35.
[535] Bauer-Lechner 1923, S. 77.
[536] Julius Korngold, zitiert nach: Hubert Stuppner: *Gustav Mahler. Endstation Toblach*, Bozen 2011, S. 518.
[537] Neue Freie Presse, 7. November 1898.
[538] Neue Freie Presse, 7. November 1898.

die Absicht Mahlers, sich gegen seinen Vorgänger abzugrenzen, wohl verstanden. Er beschreibt, dass die Stücke nun von der Patina befreit und in neuer Deutung erklangen:

„Es wurden die Coriolan-Ouverture und die Eroica von Beethoven gegeben. Dazwischen Mozarts G-moll-Symphonie – Stücke, welche unserem trefflichen Orchester seit Jahren so fest in Kopf und Fingern nisten, dass es sie leidlich im Schlaf spielen könnte. Demungeachtet liess Mahler diese Tondichtungen in drei langen, peinlich genauen Proben neu studieren. Er wollte eben, dass sie ‚wachend' gespielt wurden, mit ganzer – Hingebung und lebendigem Geist. Sie haben in der gestrigen Aufführung tatsächlich wie ein neues Erlebnis gewirkt."

Wie Korngold in seinem Nachruf, betont auch Hanslick, wie schon fast emphatisch Mahler die Werke anderer Komponisten interpretierte. „Mahlers oberstes Bestreben, jedes Musikstück auf einen herrschenden Grundton zu stimmen, in seinem eigensten Stil zu bewahren, zeigte sich am deutlichsten in der Mozartschen G-moll-Symphonie, wo manche vielleicht energischere Akzente, glühendere Farben gewünscht hätten."[539]
Kritische Stimmen zu Mahlers Dirigat finden sich vereinzelt. Anlässlich seiner Einsetzung an der Hofoper 1898 erschien ein Artikel in der *Deutschen Zeitung* der unverhohlen antisemitisch motiviert ist:

„Die Art des Dirigierens des Herrn Mahler ist nicht einwandfrei. […] Sehr oft kommt es auch vor, dass Herrn Mahlers linke Hand nicht weiss, was die rechte tut. Die Linke Mahlers in konvulsivischen Zuckungen markiert oft den böhmischen Zirkel, sie scharrt nach Schätzen, sie tremoliert, sie hascht, sie sucht, sie würgt, sie kämpft mit Wogen, sie erdrosselt Säuglinge, sie walkt, sie schlägt die Volte – kurz, sie befindet sich oft im Delirium tremens, aber sie dirigiert nicht. […] Übrigens muss Beethoven ein recht unvollkommenes Talent zur Orchestrierung besessen haben, denn er schrieb die Coriolan-Ouvertüre ohne Es-Klarinette, die muss jetzt Mahler dazu schreiben. […] Wenn Herr Mahler Korrekturen anbringen will, dann soll er sich Mendelssohn oder Rubienstein dazu wählen – am Ende lassen sich das die Juden nicht gefallen – aber unseren Beethoven soll er fein in Ruhe lassen."[540]

Nathalie Bauer nahm auf diese Kritik Bezug und schilderte die wachsende Akzeptanz und Begeisterung für Mahler: „Im Verlauf dieser Konzerte hat man es Mahler zugestanden, dass er nicht ‚gleich einem galvanisierten Frosch', wie einer der Herren es zu nennen beliebte, dirigierte, sondern sogar ruhig und gehalten in seinen Bewegungen."[541] Hans Pfizner (1869–1949) beschreibt Mahlers Dirigierbewegungen nach dessen Tod:

[539] Neue Freie Presse, 7. November 1898.
[540] Th. E.: *Die Judenherrschaft in der Wiener Hofoper*, in: Deutsche Zeitung, 4. November 1898.
[541] Bauer-Lechner 1923, S. 109.

„Gustav Mahler, ein vorbildlicher Dirigent, und einer der heftigsten Willensmenschen, die ich kannte, hatte sich im Laufe seines Lebens zur grössten Ruhe am Pult erzogen. Die ‚kleinen Bewegungen', die er sich angewöhnte, die bei ihm Zucht waren, sind allerdings leider Schule geworden, und mussten […] zur schlimmen Undeutlichkeit führen."[542]

Da scheint eine Parallele zu Richard Strauss zu bestehen, der zu Beginn seiner Dirigentenlaufbahn ebenfalls viel gestikulierte und nach und nach ruhiger wurde. Diese Entwicklung, hin zu einem ruhigeren Dirigat, kann als Emanzipation der beiden Dirigenten von ihren Vorbildern und Lehrern gesehen werden, an denen sie auch von der Kritik gemessen wurden.
Die Gestaltung und das Empfinden von Phrasen waren beiden Dirigenten eigen. Bauer berichtet, dass es nicht um ein regelmässiges Taktieren ging:

„Bei Mahlers Dirigieren ist es oft gar nicht zu entdecken, welchen Takt er schlägt; er hebt nur das Wichtige, was die Melodie und den Rhythmus, den musikalischen Inhalt in jedem Augenblick ausmacht, mit seinen Streichen hervor. Über das Eins gleitet er daher oft ganz hinweg und bringt in der Folge der Taktteile dafür das Zwei und Drei, oder worauf gerade das Gewicht fallen soll."[543]

Bauer erwähnte weiter Mahlers nonverbale Anweisungen mit Hilfe von Gesten. Sie beschriebt, dass es ihm anscheinend wichtig war, wie er vor das Orchester trat, und dass die Rahmenbedingungen möglichst vorteilhaft vorbereitet waren. Dazu gehörte auch seine Rasur. Mund und Lippen sollten stets gut erkennbar sein, um mittels Gesten deutliche Zeichen geben zu können.[544]
Der französische Kritiker Pierre Lalo (1866–1943), der seine Vergleiche auf einer ethno-kulturellen Ebene zieht, empfand Mahlers Dirigat im Vergleich als nicht homogen und zu pointiert:

„M. [Monsieur] Mahler hat wie die meisten deutschen Dirigenten seiner Generation Fehler, die das genaue Gegenteil der Fehler unserer französischen Dirigenten darstellen. Bei uns denkt man über Partituren der Meister überhaupt nicht nach, bei unseren Nachbarn denkt man zu viel. Man entdeckt in jeder Note eine Absicht; man hebt alles hervor; und man gelangt zu einer übermässigen Komplizierung der Struktur, man zerstört den Aufbau des Stück.[545]

Ob der Publizist Otto Maag (1885–1960) Mahler selbst erlebte, muss offen bleiben. Er scheint in seiner Kritik jedoch den frühen Mahler-Stil zu beschreiben: „Es gibt Dirigenten, die dem versenkten Orchester das Wort reden und der willkürlichsten Vergewaltigung sich schuldig

[542] Hans Pfizner: *Werk und Wiedergabe*, Augsburg 1929, S. 139.
[543] Bauer-Lechner 1923, S. 96.
[544] Vgl.: Ebd., S. 68.
[545] Pierre Lalo, in: Le Temps, 26. Juni 1900.

machen, es gibt solche, die Grotesktänze vor dem Orchester aufführen und nichts als die objektivste Gestaltung erstreben. Gustav Mahler hat zu diesem Typus gehört.“[546] Mahler selbst scheint sich den Gefahren der Übertreibungen genau bewusst gewesen zu sein und hat sich, laut Bauer, bei einer Abendzusammenkunft mit Bruno Walter 1901 zu seinem Dirigierstil selbstkritisch geäussert.

„Ich komme immer mehr dahinter, dass alles, was man an Vortragszeichen macht, zu gewaltsam ist: das forte zu sehr forte, das piano zu sehr piano, die crescendi und diminuendi und accelerandi zu heftig, das largo zu langsam, das presto zu schnell. Wie viel einfacher und massvoller bin auch ich beim Dirigieren geworden gegen die früheren Jahre!“[547]

Was Mahler für sich selbst beobachtet, macht Kurt Blaukopf an einer Konzertkritik aus Petersburg von 1902 fest. Er sieht in ihr den ersten Beweis für Mahlers Stil-Wechsel.

„Äusserlich übertrifft Mahlers Haltung an Reglosigkeit diejenige von Nikisch, seine Gesten sind bei aller Exaktheit ausserordentlich gemässigt, fast unmerklich. […] Nur manchmal scheint es, dass diese Spannung nachlässt; dies steht im Zusammenhang mit der Neigung des Dirigenten, die Tempi zu verlangsamen. Dabei muss man feststellen, dass fast jedes decrescendo gleichzeitig ein ritardando ist.“[548]

Das gleichzeitige Ritardieren und Decrescendieren ist uns von Wagner her als stil-bildend und als ein unverkennbares Markenzeichen bekannt (vgl. Kapitel Wagner). In der Kritik heisst es weiter:

„Die bezaubernde Symphonie in G-moll von Mozart vermittelt Mahler sehr lebensnah, munter, kraftvoll und energetisch, ohne jeden Anflug von Manierismus… In der Mahlerschen Darbietung erscheint Mozart ohne Kostüm, was ihm einen sozusagen neuen Charakter verlieh und wieder die Fähigkeit Mahlers bestätigte, die Aufmerksamkeit auf den inneren Gehalt und die Bedeutung der gebotenen Musik zu konzentrieren.“[549]

Einmal mehr wird darauf hingewiesen, wie unter Mahler etwas Neues, etwas ganz Mozartisches geschaffen wurde und Mozart „pur“ zu hören gewesen sei.
Dies mag damit zusammenhängen, dass Mahler versuchte, Mozart im Sinne einer vermeintlich historischen Aufführungspraxis aufzuführen. Dabei ging er aber auch von sich aus und entnahm der Musik Mozarts jene subjektiv vordergründigen Informationen, die für seine Interpretation

[546] Otto Maag: *Festschrift für Dr. Felix Weingartner*, Basel 1933, S. 68.
[547] Bauer-Lechner 1923, S. 168.
[548] Russkayja musykalnaja gaseta, 1902, Nr. 10, S. 302, zitiert nach: Blaukopf 1976, S. 236.
[549] Ebd., S. 237.

aussagekräftig waren. Die so entstandenen Aufführungen hatten den Geist Mozarts in sich, der Weg dahin war aber sehr subjektivistisch und durch Mahlers Empfinden geprägt.

Diese intuitive Herangehensweise brachte Mahler Kritik ein. Die *Deutsche Zeitung* schrieb 1906 zu Mozarts *Figaros Hochzeit* in Wien: „Diese Mozart-Interpretation ist nicht historisch, sondern entspricht dem modernsten Charakter der Kunst: der Dekadenz.“[550] Wenn diese Aussage auch im Unklaren lässt, ob Mahler eine historische Aufführung anstrebte, was bezweifelt werden muss, und ob die erwähnte Dekadenz nicht durch musikalische Parameter identifizierbar ist, ist unübersehbar, dass sich tatsächlich einige einschneidende Veränderungen unter Mahlers Dirigat ergaben. Gerade seine Beschäftigung mit den Opern Mozarts machten deutlich,[551] wie anders und neu seine Interpretationen gewirkt haben müssen. Doch waren diese Änderungen immer an sein subjektives Gespür gekoppelt und aus der Musik abgeleitet. Bauer zitiert Mahler: „Dass alles durchaus so zum Gehör kommt, wie es meinem inneren Ohr ertönt, ist die Forderung, zu der ich alle zu Gebote stehenden Mittel bis aufs letzte auszunützen suche.“[552] 1906 beging Mahler den 150-jährigen Geburtstag Mozarts mit einer Serie von Opern. Die Aufführungen erregten Aufsehen, da sie nicht der gängigen Aufführungspraxis der Zeit entsprachen. Bauer berichtet 1897 über die Halbierung der Streicher für eine *Zauberflöten*-Aufführung.[553] Auch den Gebrauch eines Cembalos für die Rezitative in den Opern war neu. In Wien war es bis anhin üblich, die Rezitativtexte auf Deutsch zu sprechen.[554] Stein berichtet weiter, dass Mahler die eingefügten hohen Noten in Kadenzen und Verzierungen abschaffte.[555]

Mahlers Bemühungen um eine gewisse Authentizität in Mozarts Musikaufführungen, die nicht in historisierender soziokulturell begründeter Weise gemeint war, sondern sich aus der Musik selbst erschloss, zeigen sich auch in einem Interview in der *Neuen freien Presse*:

„Ich bestreite durchaus, dass Wagners Werke im allgemeinen für den Musiker oder für den Zuhörer zu lang oder ermüdend sind. Für mich ist es eine meist grössere Anstrengung, Mozart zu dirigieren, weil die Subtilitäten in dessen Werken eine grössere Anspannung erfordern.“[556]

---

[550] Maximilian Muntz, in: Deutsche Zeitung, 31. März 1906.

[551] Vgl.: David Pickett: *Arrangements and Retuschen: Mahler and Werktreue*, in: Jeremy Barham: Mahler, Cambridge 2007, S. 188–189.

[552] Bauer-Lechner 1923, S. 51.

[553] Natalie Bauer-Lechner: *Recollections of Gustav Mahler by Natalie Bauer-Lechner*, Peter Franklin (Hrsg.), London 1980, S. 92.

[554] Vgl.: Erwin Stein: *Mahler and the Vienna Opera*, in: The Opera Bedside Book, London 1965, S. 305.

[555] Vgl.: Ebd.

[556] Gustav Mahler, in: Neue Freie Presse, 5. November 1909.

Unter Subtilitäten könnte man beispielsweise die bei Mozart fehlenden Interpretationshinweise wie Dynamik und Tempomodifikationen verstehen. Mahler identifizierte die Aufführung einer Mozart-Partitur als anstrengender, da er selbst mehr für die Interpretation tun musste, als dies bei einem ausgeschriebenen Werk Wagners nötig war. Mahlers Bewunderung für Mozart könnte von dieser Auseinandersetzung herrühren, die die Erarbeitung der Mozartschen Musik mit sich bringt und den eigenen kreativen Aspekt besonders fordert.

Im Oktober 1909 kam Mahler in New York an. Der Musikwissenschaftler Herbert Stuppner (*1944) verweist auf das kleine sinfonische Repertoire, das Mahler sich bis dahin angeeignet hatte und ihn veranlasste, immer wieder auf die gleichen Werke zurückzugreifen. Dies waren vor allem Werke der Klassik von Beethoven, Schuhmann und Brahms.[557] Diese Aussage deckt sich zwar nicht zwingend mit der Liste der New Yorker Konzerte des Musikwissenschaftlers Henry-Louis la Grange (1924–2017). Die Programme in New York waren abwechslungsreich und beinhalteten auch neuere Werke wie *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss. In Amerika fiel Mahlers Stil auf. Über sein erstes Dirigat mit der *Philharmonic Society* in New York 1910 schrieb die *Times*: „Da waren zum Beispiel fast unablässig und mitunter sehr weitreichende Modifikationen des Tempos, der Akzentuierung und des Rhythmus, ja sogar des Orchesterkolorits.“[558] Das besprochene Stück war Franz Schuberts Grosse C-Dur Sinfonie (D 944).

Die Verehrung Mozarts zeigte sich laut Alma Mahler auch auf dem Totenbett ihres Mannes. Er starb mit einem zweimaligen „Mozartl“ auf den Lippen.[559]

4.2.1.1 Mahlers Retuschen

Der Musikwissenschaftler Eike Fess untersuchte Mahlers Retuschen im sinfonischen Repertoire, vor allem bei Beethoven. Fess sieht in der Orchesterstärke und der Entwicklung der Instrumente zwischen 1800 und 1900 den Ausgangspunkt für Mahlers Eingriffe. „Durch die Verschiebung der klanglichen Gewichtsverteilung, die sich durch reichere Besetzung, grössere Säle und einen Überhang der Streicher ergibt, erwiesen sich moderate Veränderungen als Notwendigkeit, um die ursprünglich intendierte Balance wieder herzustellen.“[560] Fess betont weiter, dass alle Eingriffe als impliziter Wille des Komponisten verstanden wurden, zugleich aber Mahlers aufführungspraktische Position widerspiegeln.[561] Das bedeutet, dass die Retuschen dazu dienten,

[557] Vgl.: Stuppner 2011, S. 396.
[558] The New York Times, 2. Nov. 1910. Original Englisch. Zitiert nach: Blaukopf 1976, S. 235.
[559] Gustav Mahler, Alma Mahler-Werfel, in: Donald Mitchell (Hrsg.): *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Frankfurt 1980, S. 242.
[560] Eike Fess: *Mahlers Retuschen symphonischer Werke*, in: Bernd Spohnheuer, Wolfram Steinbeck (Hrsg.): Mahler Handbuch, Stuttgart 2010, S. 394–400.
[561] Vgl.: Ebd., S. 394.

dem Werk zu seiner eigentlichen Aussage zu verhelfen. Wie erwähnt klärte er das Publikum über seine Eingriffe mit Hilfe von Programmzetteln auf. Mahlers Eingriffe (Differenzierung der Dynamik, Verstärkung und Streichung von Instrumenten, Ausweitung des Ambitus, Ergänzung von Tönen und Instrumenten und Monumentalisierung) bei Beethovens Sinfonien, sind von Mahler ähnlich legitimiert worden, wie wir es von Wagner und seinem Aufsatz *Über das Dirigieren* her kennen. Die Retuschen sind in ihren Augen notwendig, da Beethoven auf der Schwelle zu einer neuen Orchestersprache stand und die entsprechende Besetzung der Orchester zu Mahlers Zeit nun angepasst werden musste, um die Transparenz und das Erkennen der Linien gewährleisten zu können.[562] Mahler selbst schreibt: „Von den beethovenschen Symphonien lassen sich noch die Erste, Zweite und Vierte durch die heutigen Orchester und Dirigenten allenfalls ausführen, alle andern aber sind bei ihnen unmöglich und unter ihren Händen verloren. Die brachte nur Richard Wagner heraus […] und heute ich.[563] Auch Wagner sah sich als einziger in der Lage, Beethoven entsprechend aufzuführen. Er schreibt in *Über das Dirigieren*: „Vielleicht bin ich der einzige Dirigent, welcher es sich getraute, das eigentliche Adagio des dritten Satzes der neunten Symphonie seinem reinen Charakter gemäss auch für das Zeitmass aufzufassen.“[564] Beethoven braucht also um verstanden zu werden, laut Mahler und Wagner, Retuschen. Bei Mozart und Haydn aber, ergibt sich die Deutlichkeit der Aufführung aus dem Orchestersatz heraus selbst. Fess folgert:

„Mahlers äusserst moderate Retuschen bei den Symphonien Mozarts dürften auf einen ähnlichen Ansatz zurückgehen, was sich auch in der Reduktion der Orchesterstärke ausdrückt: Hier wird der moderne Klang dem historischen angenähert, da dieser keiner Veränderung bedarf.“[565]

Dass es sich in der Praxis nicht ganz so einfach ergibt, zeigt das Beispiel der *Jupiter-Sinfonie* deutlich. Auch mit „original“ klein besetztem Streicherapparat und den vorgeschriebenen Bläsern ist eine Transparenz noch nicht zwingend und automatisch gegeben, wie sich an den kreativen Eingriffen der meisten Dirigenten zeigt.

[562] Vgl.: Fess: 2010, S. 395. Fess orientiert sich hier an Mosco Carner (1944), Kurt Blaukopf (1976) und Arno Forchert (1985), die von sieben verschiedenen Arten von Eingriffen ausgehen. David Picketts (1988) und Bernd Schabbing (2000) fassen die Retuschen zu drei Arten zusammen: Einrichtung für den Aufführungsort sowie die jeweils zur Verfügung stehende Orchesterbesetzung, die Verdeutlichung und Differenzierung der Dynamik und die Verdeutlichung der von Mahler angenommenen Intention des Komponisten.

[563] Bauer-Lechner 1923, S. 130–131.

[564] Wagner ÜdD 1869, S. 34.

[565] Fess 2010, S. 394.

4.2.1.2 Mahler – *Jupiter-Sinfonie*

Gustav Mahler hat sich fast ausschliesslich des Musikdramatikers Mozart angenommen. Nur zwei Sinfonien, die g-Moll (KV 550) und die *Jupiter-Sinfonie*, hat er in Hamburg, Wien und New York dirigiert. Dazu viermal das *Requiem* während seiner Zeit in Hamburg (1891–1897). Mahler, so der Theaterwissenschaftler Franz Willnauer (*1933) sei also nicht, wie zum Beispiel Bruno Walter oder Karl Böhm, ein Mozart-Dirigent im umfassenden Sinn gewesen, sondern er habe vor allem im Musiktheater neue Massstäbe gesetzt.[566]

Die Sinfonie Nr. 40, die g-Moll (KV 550), dirigierte Mahler achtmal: In Prag 1886, in Budapest 1890, in Hamburg 1894, in Wien 1898, in Paris 1900, in München 1901, in St. Petersburg 1902 und in New York 1910.[567] Das Aufführungsmaterial ist verschollen und so müssen die Kritiken und Steins Aussagen als Quelle ausreichen. David Pickett zitiert Stein ohne Quellenangabe dahingehend, dass Mahler umsichtige Ergänzungen bei den Dynamikangaben in den Stimmen der Mozart-Sinfonien eintrug.

Die *Jupiter-Sinfonie* hat Mahler lediglich viermal dirigiert. In Wien am 5. und 8. November 1899,[568] am 1. Dezember 1905 in Triest[569] und in New York am 8. Dezember 1908.[570] Eine Partitur aus seinem Besitz ist nicht erhalten. Orchestermaterial der *Jupiter-Sinfonie* hingegen kann mit grosser Sicherheit dem Gebrauch und dem Besitz Mahlers zugeordnet werden. Die Stimmen sind zwar offensichtlich auch von anderen Dirigenten verwendet worden, aber es gibt Hinweise, dass Mahlers Orchester daraus gespielt haben (vgl. unten).

Für die Konzerte in Wien rezensierte Max Kalbeck (1850–1921). Er beschreibt, wie Mahler offenbar persönlich interpretierte, sich aber dazu vom Notentext inspirieren liess.

„So kam es, dass der unvorbereitete Zuhörer in der C-dur-Symphonie öfters, und nicht immer angenehm, überrascht wurde, und dass er für Willkür und Eigenmächtigkeit des Dirigenten hielt, was beim Nachschlagen in der Partitur sich zumeist als berechtigte Interpretation der gegebenen Vorschriften erwies."[571]

Über das *Second Historical Concert* des *Philharmonic Orchestra* vom 8. Dezember 1909 in New York schreibt der Kritiker:

---

[566] Vgl.: Fritz Willnauer: *Mahlers Mozart*, Eröffnungsvortrag des 16. Toblacher Mahler-Protokolls, Toblach, 21. Juli 2006, https://www.kulturzentrum-toblach.eu/fileadmin/user_upload/gm-downloads/vortraege/vortrag__2006_willnauer.pdf, letzter Aufruf: 16.2.2019.

[567] Vgl.: Knud Martner: *Mahler's Concerts*, New York 2010, S. 341.

[568] Ebd., S. 143.

[569] Ebd., S. 199.

[570] Ebd., S. 247.

[571] Max Kalbeck, in: Neues Wiener Tagblatt, 14. September 1899.

„Mr. Mahler gave a very happy reading of the ‚Jupiter'. […] The first movement of the ‚Jupiter' was taken at a moderate tempo, which brought out well the suave grace of its melodies. The tempo of the minuet was equally happy and the finale was taken at a tremendous pace. The interpretation of the second movement, andante, did not quite rise to the distinction of the other movements."[572]

David Pickett betont, dass verschiedene New Yorker Kritiken erwähnen, dass Mahler die Sinfonie mit vier Flötisten aufgeführt habe, den Streicherkörper aber, mit Ausnahme von Stellen im ersten Satz, wo er ihn reduzierte, aber bei der üblichen Grösse beliess.[573] Die Analyse der Stimmen gibt darüber genaueren Aufschluss.

4.2.1.3 Mahlers Stimmenmaterial der *Jupiter-Sinfonie*

Was andere Dirigenten in die Probenarbeit einfliessen liessen, erreichte Mahler anscheinend durch ausführliche schriftliche Anweisungen in den Stimmen, besonders die Dynamik betreffend. Hier findet sich eine Parallele zu Wagner. Wo dynamische Justierungen nicht mehr für eine transparente und ausbalancierte Interpretation ausreichten, griff Mahler auch in die Instrumentation ein. Der Komponist und Kritiker Josef Foerster (1859–1951) erwähnt, dass Mahler das Stimmenmaterial mit nach Hause nahm und es eigenhändig annotierte.[574] Wie erwähnt, ist keine Partitur der *Jupiter-Sinfonie* aus Mahlers Besitz erhalten, jedoch es existieren vier Sets mit Stimmenmaterial im Archiv der Universal Edition, das ab 1899 in Gebrauch war. Dieses Material gibt gewisse Hinweise auf Mahlers Interpretations-Praxis. Die folgenden Erläuterungen stützen sich auf das von Pickett gefundene Material und die Auswertung in seiner Dissertation *Mahler as an interpreter*.[575] Da das Material nicht kopiert werden durfte, fertigte Pickett Abschriften der wesentlichen Annotationen an. Die annotierten Partituren, die im Philharmonic Archives in New York gefunden wurden, können keinem einzelnen Dirigenten zugeordnet werden. Die Eintragungen sind mit den untersuchten Stimmen-Sets nicht kongruent.

Das Streicher-Set ist folgendermassen beschriftet: *Gustav Mahler*/*Wien* (handschriftlich) ausser die 2. Violine 6. *Philharmonische*/*Gesellschaft* ausser 1. Violine 1., 2. Violine 2., 2. Violine 2., 1. Bratsche, 2. Bratsche, 1. Cello und 1. Kontrabass.

Dieses Set besteht aus Handschriften von mindestens vier verschiedenen Kopisten und die einzelnen Handschriften sind unterschiedlich alt. Einige Stimmen sind auf 1826, andere auf 1860 datiert. Die Stimmen sind mit rotem Farbstift nummeriert. Die älteren waren wohl für die hinteren

[572] Musical America, 18. Dezember 1909.
[573] Vgl.: Pickett 2007, S. 189.
[574] Joseph Bohuslav Foerster: *Der Pilger. Erinnerungen eines Musikers*, Deutsch von Pavel Eisner, Prag 1955, S. 385.
[575] Vgl.: David Pickett: *Gustav Mahler as an interpreter*, Surrey 1989, S. 471–483 und 702–704.

Pulte gedacht. Die Bogenstrich-Angaben variieren. Auf den Stimmen eines Kontrabasses und einer 2. Violine fehlt der Stempel der *Philharmonischen Gesellschaft*. Mahler dirigierte die *Jupiter-Sinfonie* zum ersten Mal 1899 in Wien. Der Stempel der *Wiener Philharmoniker* zusammen mit englischen Eintragungen in den Stimmen deuten darauf hin, dass diese Stimmen sowohl in Wien als auch in New York in Gebrauch waren. Die handschriftliche Eintragung am Ende einer 2. Geigenstimme (7) „Josef Palm/Albert Backreif/Salzburg den 15/7/91" zeigt, dass das Material auch von anderen Dirigenten und Orchestern verwendet wurde.

Die **Bläserstimmen A** sind beschriftet:
Gustav Mahler/*Wien*
Philharmonische/*Gesellschaft*
Auf der Stimme der 1. Oboe sind diese Angaben in einem rechteckigen Rahmen mit runden Ecken, während die anderen Stimmen einen runden Rahmen aufweisen. Die zehn Stimmen (inklusive Timpani) sind ebenfalls handgeschrieben. Die Flötenstimme ist zu Beginn mit „a 2" bezeichnet, zeigt aber keine weitere Spezifizierung, wo wahrscheinlich verdoppelt wurde und wo nicht. Diese Stimmen bildeten laut David Pickett die Basis für Mahlers Orchesterset.[576]

Die **Bläserstimmen B** sind beschriftet:
Philharmonic/*New York*/*Society* in Rot
Dieses Set beinhaltet die Holzbläser und die Hörner. Es handelt sich um eine alte gedruckte *Breitkopf & Härtel*-Ausgabe (Mozarts Sym: No. 6), die sich im Besitz der *New York Philharmonic Society* befand. Studierziffern wurden ursprünglich mit Bleistift eingetragen, dann aber mit blauem Farbstift so ergänzt, dass sie mit Mahlers Set übereinstimmten. Die Flöten-Stimme ist mit „II Pult" annotiert. In der Stimme des 1. Horns findet sich der Eintrag „The letters are changed: take blue for the new edition".

Verschiedene Verdoppelungs-Angaben sind eingetragen, aber wenig dynamische Annotationen. Daraus könnte man schliessen, dass nur die verdoppelnden Spieler aus diesen Stimmen spielten, wenn dieses Set zeitgleich mit dem von Mahler in Gebrauch war. Dass die Stimmen auf Grund der besseren Lesbarkeit von allen Holzbläsern und den Hörnern verwendet wurden, sieht Pickett darin begründet, dass die Oboen und das 1. Fagott in den Takten 46–51 des dritten Satzes dynamische Eintragungen enthalten. Diese Stellen wurden mit grosser Sicherheit nicht verdoppelt. Verdoppelungen scheinen von den Spielern eingetragen worden zu sein, sie unterscheiden sich

[576] Pickett 1989, S. 472.

von Stimme zu Stimme. Das ist ungewöhnlich, haben wir doch gesehen, dass Mahler die Stimmen vor den ersten Proben selbst zu annotieren pflegte, wie oben Foerster erwähnt. Wegen der Inkonsequenz, mit der die Stimmen annotiert sind, ist bei der Auswertung dieser Quelle Vorsicht geboten.

Die **Bläserstimmen C** sind beschriftet:
New York/*Philharmonic*/*Society* in Blau
Dabei handelt es sich nur um eine Flöten-Stimme einer späteren *Breitkopf & Härtel*-Ausgabe, die ausser mit blauem Farbstift markierten Wiederholungszeichen keine Annotationen aufweist.

Tempo

Folgende Stimmen weisen entsprechende Angaben über die Dauer einzelner Sätze oder die Länge der ganzen Sinfonie auf:
Violine 2.4 11 Min. for first mvt 32 Min ohne Repet nur 1. Satz repet. at end
Violine 2.6 33 Min at beginning
Kontrabass 3 38 Min mit Allen reps
Horn 1 32 Min at end (33 underneath)

Es ist also möglich, dass Mahler, wie in der Kontrabassstimme indiziert, alle Wiederholungen spielen liess. Jedoch weist die Untersuchung anderer Werke für Mahler eher eine Praxis ohne Wiederholungen auf. Was sich ableiten lässt ist, dass Mahler wohl die Wiederholungen im 1. und 3. Satz machte, was eine Totalspielzeit von 32 und 33 Minuten ergibt. Terminiert man den 1. Satz mit Wiederholung und leitet die Metronom-Zahl ab, kommt man auf ungefähr Halbe = 78. Dieses Tempo scheint realistisch. Selbst eine Dauer von 38 Min. für eine Aufführung mit allen Wiederholungen würde im Vergleich damit kein aussergewöhnlich auffallendes Tempo darstellen.

Reduktion der Streicher

Dass Mahler in Amerika die Streicher mindestens im ersten Satz reduzierte, bezeugt die Kritik der *New York Times* vom 28. Januar 1909:

„To help secure the tonal effect that Mozart had in mind, which was of course that of an orchestra of fewer numbers in the strings compared with the wind instruments, Mr. Mahler had numerous passages in the first movement played by only a portion of the stringed instruments, and the effect was singularly successful."[577]

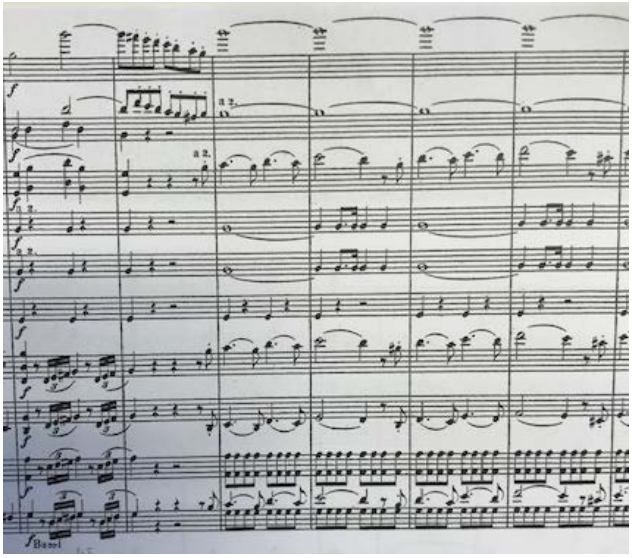
[577] The New York Times, 9. 12. 1909, S. 11.

Die Cello-Stimmen weisen den Eintrag „2 desks“ auf. In den Bass-Stimmen steht „2 stands only“ und „half only“ für das vierte Pult, während das dritte Pult mit „3 only“ im Takt 101 annotiert ist. Es gibt keinen Grund, anzunehmen, dass Mahler für alle Stellen mit Reduktion die gleiche Anzahl Spieler einsetzte, aber es kann auch davon ausgegangen werden, dass die volle Streicherbesetzung von 16 1. Violinen, 14 2. Violinen, 12 Bratschen, 10 Celli und 8 Bässe jeweils auf ungefähr die Hälfte reduziert wurde. Er kontrastiert also die Stufendynamik Mozarts mit Tutti- und quasi Concerto Grosso-Stellen.

Der 1. Satz

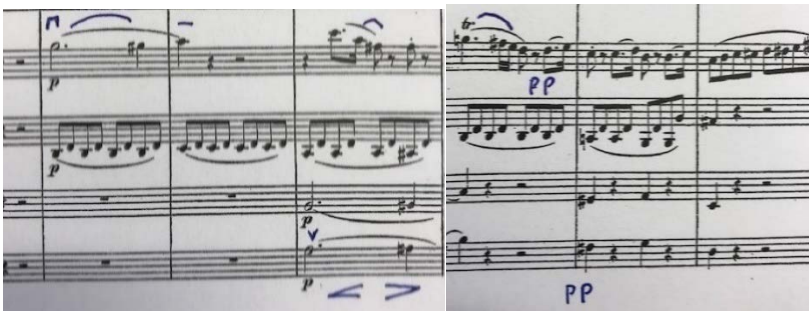
Das Eröffnungsmotiv wird im *f* mit Abstrichen gespielt, was die Viertel kräftig, aber etwas kurz klingen lässt. Von den übrigen untersuchten Interpretationen notierte einzig Otto Klemperer diese Abstriche ebenfalls explizit. In den Takten 9–17 übernehmen die Bratschen die Stimme der 2. Violinen und die Celli spielen die Bratschenstimme. Dadurch bekommen die Viertel mehr Gewicht, wodurch die Gefahr besteht, dass die Zweiunddreissigstel im Tutti nicht mehr gut hörbar sind. Mahler hat hier klar priorisiert und betont mit der Retusche den Auftaktcharakter der Viertel, was eine gewisse Stringenz bewirken kann.

Ab Takt 39 ist bei allen Instrumenten *p* eingetragen. Die Hörner-, Trompeten- und die Pauken-stimmen wurden bei jeder Note mit Marcato-Zeichen ergänzt.



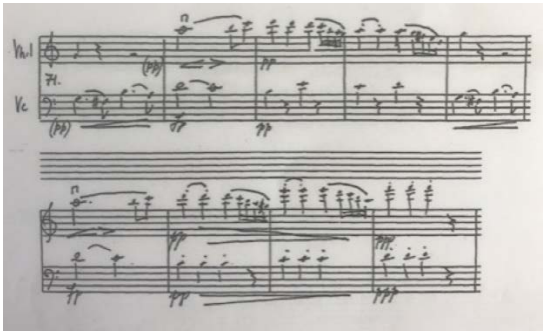
Nicht annotierter Partitur-Ausschnitt Takt 37–42/1

Bei den Streichern und den Fagotten wurden Phrasierungsbögen eingezeichnet, die das Thema ab Takt 39 in zweitaktige Phrasen gliedern. In den Takten 45 und 46 findet sich jeweils ein *decrescendo*, erst der Auftakt zu Takt 47 ist wieder mit *f* angegeben.
In den Takten 49–55 werden wie zu Beginn des Satzes die Stimmen der Bratschen mit den 2. Geigen zusammengeführt und die Celli übernehmen die Bratschenstimme.
Die Phrasierungsbögen in den Takten 56–80 der Violinen wurden abgeändert. Nach Mahlers Annotationen sind die ursprünglichen Linien zwar unterbrochen, es resultiert aber eine narrative Struktur, die der Transparenz dienlich ist. Der dynamische Schweller in den Celli in Takt 58 ist auch bei Wagner zu finden. Dieser annotiert jedoch bereits die Violinen in Takt 56 mit *crescendo* und *decrescendo*. Bei Strauss findet sich sowohl bei den Violinen als auch bei den Celli nur das *diminuendo* auf den letzten zwei Vierteln der Figur.



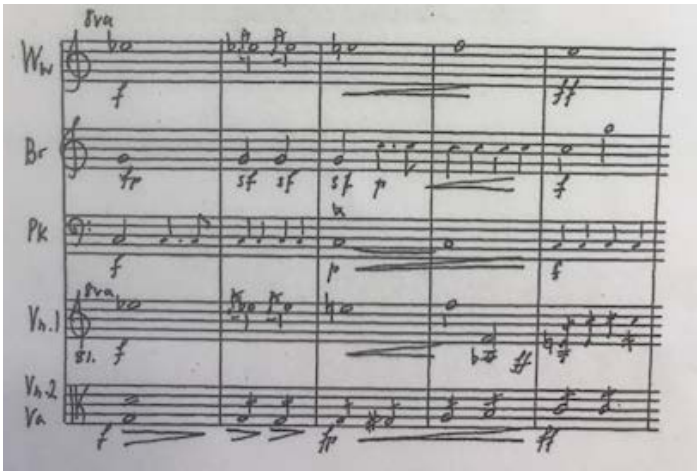
In Blau rekonstruierte Annotationen von Mahler Takt 56–60/1

Warum Mahler das Motiv in den Violinen und den Celli sowohl bei den Bogenstrichen als auch bei der dynamischen Gestaltung unterschiedlich behandelt, muss offen bleiben. Dass die eine Spielart von Wien herrührt und die andere von New York, scheint mir nicht nachvollziehbar, hätte Mahler doch, wäre es seine Absicht gewesen, die Stimmen entsprechend korrigiert und vereinheitlicht.
Wo Wagner explizit das *crescendo* der Celli bis zum Ende des Taktes 76 zieht und anschliessend ein *subito p* auf dem Takt 73 notiert, annotiert Mahler ein *fp*. Damit schafft er dynamischen Spielraum für die sehr leise einsetzenden 1. Violinen. Das kontinuierliche *decrescendo* über die Takte 77–80 ist auch bei Wagner und Strauss sowie bei den meisten späteren Dirigenten zu finden.



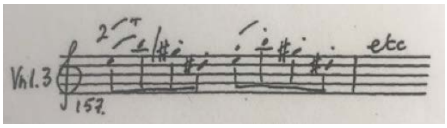
Abschrift Pickett, nach Mahler T. 75–83/1

Um die Holzbläser führen zu lassen, lässt Mahler die Blechbläser durch die Annotation von *fp* und *sf* leichter und luftiger spielen. Dazu spielen die 2. Violinen und die Bratschen ebenfalls leiser und sie werden mit *decrescendo* annotiert. Bei Wagners Stimmen sind an dieser Stelle keine Eintragungen vorhanden.



Abschrift Pickett, nach Mahler T. 81–85/1

In der dritten Violinen-Stimme findet sich in Takt 157 ein Fingersatz. Er impliziert, dass die A-Saite gebraucht werden soll. Die Abtrennung zwischen dem zweiten und dritten Achtel scheint ein Portamento zu verbieten. Dieses Detail scheint die genaue und feine Arbeitsweise Mahlers zu illustrieren. Es kann allerdings auch nur ein persönlicher Eintrag eines Streichers sein.



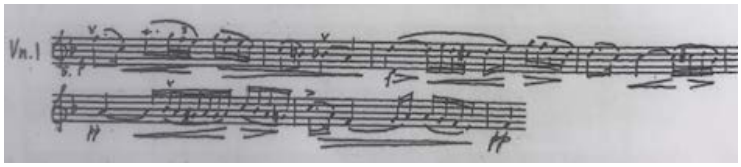
Abschrift Pickett, nach Mahler 1. Violine T. 157/1

Die Reprise ab Takt 197 ist so annotiert wie der Beginn in Takt 9. Die in Takt 218 in Oktaven einsetzenden Hörner sind mit Bleistift durchgestrichen. Dies hat zur Folge, dass der Bass fehlt und dass die harmonische Struktur anders wahrgenommen wird. Diese Praxis findet sich nur bei Mahler und es fehlt dafür eine plausible Begründung.
Das Thema, das in der Exposition durch Stimmentausch gewichtet wurde, steht ab Takt 237 eine Quinte höher. Um den Effekt auch hier zu erlangen, lässt Mahler die Celli mit den Bratschen spielen.
In Mahlers Stimmen waren die ersten beiden Noten der 1. Violinen in Takt 246 eine Oktave höher notiert. Dabei geht es vermutlich darum, das Motiv in gleicher Gestalt wie vorher erscheinen zu lassen. Mahler notiert sie wieder eine Oktave tiefer. Ob er Gründe für die Rückkehr zu Mozarts Originalnotation hatte oder ob er die Stelle in grosser Streicher-Besetzung in Wien anders spielte als mit kleinerer in New York, muss offen bleiben.
Erneut streicht Mahler die Hörner in den Takten 254–265. Der Grund ist nicht ersichtlich, steht die Stelle doch in keiner besonders exponierten Lage, weshalb sie weder zu laut noch problematisch zu spielen gewesen wäre.
Für die Takte 296–269 annotiert Mahler für die 2. Trompete und die Pauken *tacet*. Er will offensichtlich die eingestreuten Achtel ganz kurz und trocken artikuliert haben, was gerade mit einer tief geschriebenen Trompeten-Stimme schwierig realisierbar ist.

Für den Schluss ab der zweiten Note in Takt 299 zeugt eine ausradierte Annotation bei den 2. Violinen davon, dass diese hier bei einer Aufführung eine Oktave höher, also unisono mit den 1. Violinen spielten. Der Originalklang unter Mahler bleibt auch dabei offen.

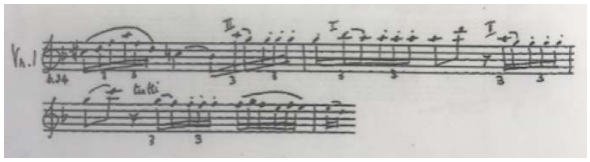
Der 2. Satz

Alle Streicher spielen mit Dämpfer. Im Vergleich mit anderen Dirigenten trägt Mahler die gewünschte Schwelldynamik in den Takten 5–10 sehr detailliert ein. Das *crescendo* und das *decrescendo* in Takt 5 und 6 entsprechen Wagners Annotation. Strauss notiert nur das *crescendo*.



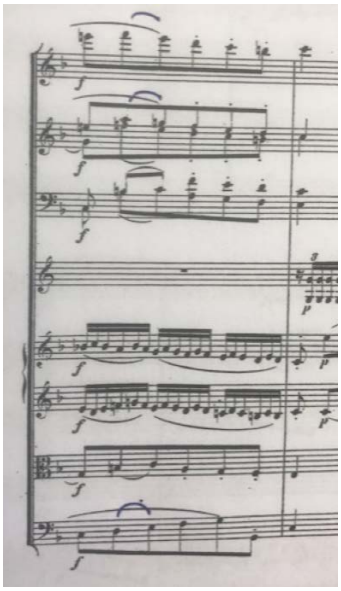
Abschrift Pickett, nach Mahler 1. Violine T. 5–10/2

Mozart schreibt in den Takten 23–25, 51–55 und 73–74 jeweils ein *f* vor, dem für den nächsten Ton ein *p* folgt. Mahler ändert diese Notation zu einem *fp*, was diesen Noten bei der 1. Violine und der Flöte mehr Schärfe verleiht.
Durch die Teilung der 1. Violinen in den Takten 34–36 wird, neben einer feineren Ausführung, eine Art dialogischer Stereo-Effekt erzielt. Mahler scheint der einzige Dirigent mit dieser Praxis gewesen zu sein.



Abschrift Pickett, nach Mahler 1. Violine T. 34–36/2

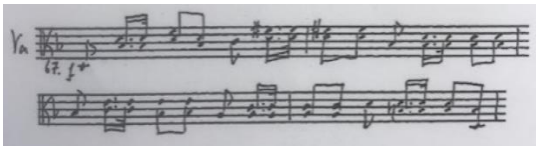
Mahler passte im Takt 38 die Phrasierung der Flöte, der Oboen, Celli und Bässe derjenigen der Fagotte und Bratschen an, was für den harmonischen Verlauf dieser Stelle durchaus als sinnvoll erscheint.



In Blau rekonstruierte Retuschen von Mahler Takt 38/2

Ab Takt 67 sind die Hornstimmen für vier Takte mit „out“ markiert. Dafür ist den Bratschen eine Extrastimme eingeklebt worden, die eine Harmonisierung der einstimmig beginnenden Hornstimme darstellt. Mahler wollte anscheinend die harmonische Komponente verstärken und gleichzeitig den Einsatz der Hörner im Takt 71 als Höhepunkt aufsparen. Da die Eintragungen mit Bleistift gemacht wurden und die Annotation für die Hörner in Englisch geschrieben wurde, zieht

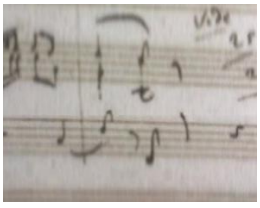
Pickett den Schluss, dass das Weglassen der Hörner und das Spielen der Originalnoten der Bratschen bei der Aufführung in New York erfolgten .[578] Bei keinem anderen Dirigenten ist diese Retusche zu finden.



Abschrift Pickett, nach Mahler Extrastimme der Bratschen T. 67–70/2

Die Takte 82–84 werden bei den 1. Violinen gleich geteilt, wie an der vorangegangenen analogen Stelle der Takte 34–36.

Das *f* der Celli und Bässe in Takt 91 wird von Mahler belassen. Während Strauss und Walter ebenso verfahren, ändern später Krauss, Klemperer und Kletzki das *f* zu einem *p*. Die von Bauer für Wagner angefertigten und annotierten Cello- und Bassstimmen weisen kein *f* auf. Auch im Autographen Mozarts findet sich kein *f*.



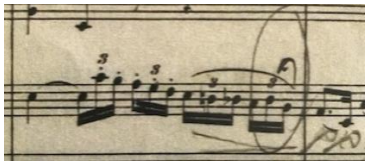
Autograph Mozarts, Bass T. 91/2

Wie sich dieser offensichtliche Editionsfehler eingeschlichen hat, wird bei dem Musikschriftsteller Norman Del Mar (1919–1994) beschrieben.[579] Interessant scheint, welche der Dirigenten der Edition Glauben schenkten und wie kreativ sie damit umgingen. So schreibt Mahler eine Pause in der 1. Violine-Stimme vor dem a" in Takt 91, das mit einem Akzent versehen ist. Über den ganzen restlichen Takt schreibt er ein *diminuendo*. Diese Annotation lässt sich auch bei Wagner und Walter finden. Das *ritardando*, das Mahler unter die letzten drei Noten des Taktes schreibt, ist in keiner der anderen untersuchten Partituren zu finden. Die erwähnten Aspekte, das *ritardando*, das *diminuendo* sowie die „Luftpause", scheinen alles Konsequenzen aus der Akzeptanz des gedruckten *f* in den tiefen Streichern zu sein. Mahler muss interpretieren, will er den organischen Fortgang dieser Stelle gewährleisten. Auch Walter versucht, die Stelle zu entschärfen. In der

[578] Vgl.: Pickett 1989, S. 478.

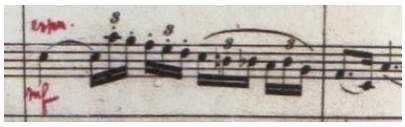
[579] Norman Del Mar: *Orchestral Variations – Confusion and Error in the Orchestral Repertroire*, London 1981, S. 157.

Partitur weisen der mildernd eingetragene Aufstrich für den *f*-Einsatz der tiefen Streicher sowie ein *diminuendo* über die zweite Hälfe des Taktes darauf hin. Auf der letzten Note des Taktes notiert Walter eine Fermate, die er zusätzlich einkreist. Auf der Aufnahme von 1960 ist deutlich zu hören, dass Walter sowohl das *diminuendo* als auch ein nicht eingeschriebenes *ritardando* dirigiert. Dadurch bindet er das irrtümliche *f* der tiefen Streicher in den Verlauf ein.



Walters Annotationen 1. Violine T. 91/2

Bei der Aufnahme von Strauss aus dem Jahr 1926 sind weder dynamische noch agogische Modifikationen zu hören. Er überbrückt die Dynamik, indem er die 1. Violinen *mf* einsetzen lässt.

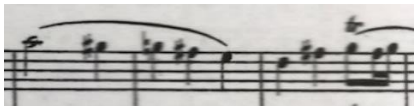


Strauss' Annotationen 1. Violine T. 91/2

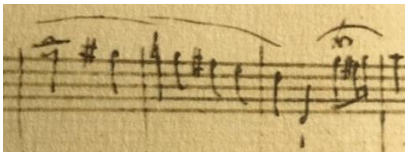
Der 3. Satz

Die Blechbläser werden zu Beginn des Satzes mit blauem Farbstift zu einem *ppp* korrigiert. Auch Strauss schrieb an dieser Stelle *pp* vor. Mahler gleicht die Länge der Viertel der Hörner in Takt 10 jenen der Fagotte an und notiert Achtelnoten und eine Achtelspause. Im Takt 13 wird die Kürze durch die Annotation von *staccato*-Keilen in der Flöte und den Hörnern suggeriert.

Mahler sucht den Kontrast, indem er die Takte 17–23 *legato* interpretiert und die Viertel in 24 und 26 kurz artikuliert. In den Takten 32–39 gruppiert Mahler zweitaktig, anders als das Manuskript Mozarts, das die Eins des jeweiligen neuen Taktes als dazugehörend zeigt. Klemperer und Kletzki haben die originalen Phrasierungsbögen in ihren Partituren annotiert.



1. Violine Druck Breitkopf T. 32–34



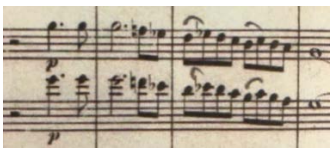
Autograph Flöte T. 32–34

Die Takte 60–61 und 64–65 sind von Mahler jeweils mit einem *diminuendo* versehen, eine Praxis, die vor allem bei Strauss zu hören und in der Partitur zu sehen ist. Das *p* in den tiefen Streichern in Takt 75 verschiebt Mahler auf den folgenden Takt. Krauss gestaltet den Übergang mit einem *decrescendo*. Beide Annotationen haben zur Folge, dass die Struktur symmetrischer wird als sie von Mozart vorgesehen war. Kletzki markiert das *p* bei den tiefen Streichern explizit und verzichtet auf eine Angleichung.

Der 4. Satz

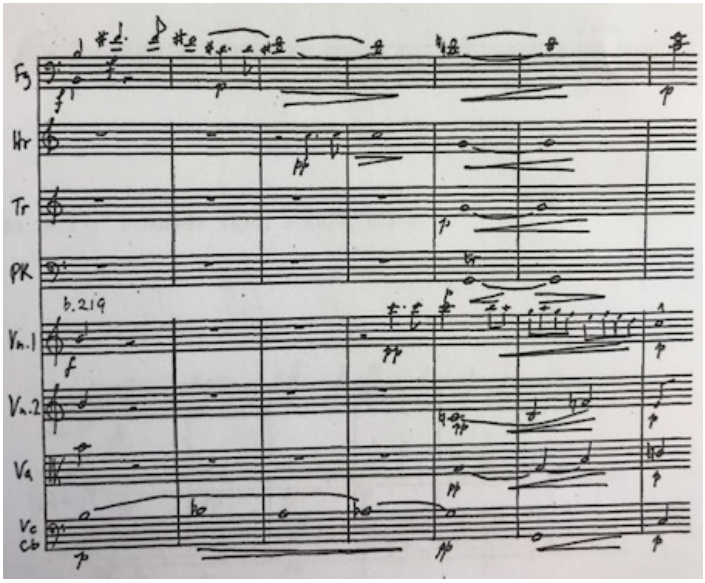
Für das Vierton-Motiv schreibt Mahler den 1. Violinen zu Beginn Akzente ein. Zwei Takte kommen unter einen Bogen. Bei den folgenden Takten 9–12, sind die Bogenbezeichnungen unterschiedlich, ausser bei den ganzen Noten des Themas, dort wird vier Mal ein Abstrich verlangt. Beim Takt 14 ist ein *diminuendo* eingetragen, das zu einem *p* in Takt 15 führt. Auf den zweiten Viertel des Taktes 16 ist für die Blechbläser und die Pauke ein *f* annotiert, das in Takt 17 wieder diminuiert. Die Holzbläser spielen *fp* bei jeder neuen Note ab Takt 57, die Bratschen-Stimme ist mit *p* gekennzeichnet. Das d des 1. Horns wird zwischen den Takten 58 und 59 durch einen Haltebogen verbunden. Die Bläser crescendieren von Takt 61–63 und spielen alle Einsätze ab 64 *ff*. Die Fagotte sind im Seitensatz von einem *p* zu einem *f* korrigiert.

Die Notenkette ab Takt 86 ist für die Streicher *pp* annotiert, wie es sich auch bei Klemperer, Kletzki und Strauss findet. Walter reduzierte die Violinen an dieser Stelle sogar. Ab Takt 115 stehen die Blechbläser und die Pauke im *p*, die 1. Violinen im *fff* und die hohen Holzbläser spielen *f* für die Viertel und stossen die Halben stark an, sie entlasten sie aber mit dem *fp* sofort wieder. Ein *crescendo*, das sich von 145–151 zieht, gipfelt in einem *ff*, die Blechbläser und die Pauke beginnen das *crescendo* später. Während die Streicher-Stimmen beim Takt 154 *pp* annotiert sind, werden gleichzeitig die Fagotte verdoppelt. Das Wiederholungszeichen ist mit blauem Farbstift durchgestrichen. Anstelle des gedruckten *p* beim Einsatz der Oboe und des Fagotts in Takt 161, lässt Mahler diese im *f* spielen, die 2. Violinen im *pp*. Ein *diminuendo* erstreckt sich in allen Stimmen von Takt 164–165. Ebenso macht es Krauss, Walter schreibt ein subito *pp* ab Takt 62 vor und bleibt in dieser Dynamik und Strauss beginnt den zweiten Teil bereits im *pp*. Wagner annotiert nur in der Bass-Stimme ein *decrescendo* in Takt 164. Wie Strauss phrasiert auch Mahler die Holzbläser in Takt 161. Die zweimal vier Achtel werden gegliedert in zwei gebundene und zwei gestossene Achtel.



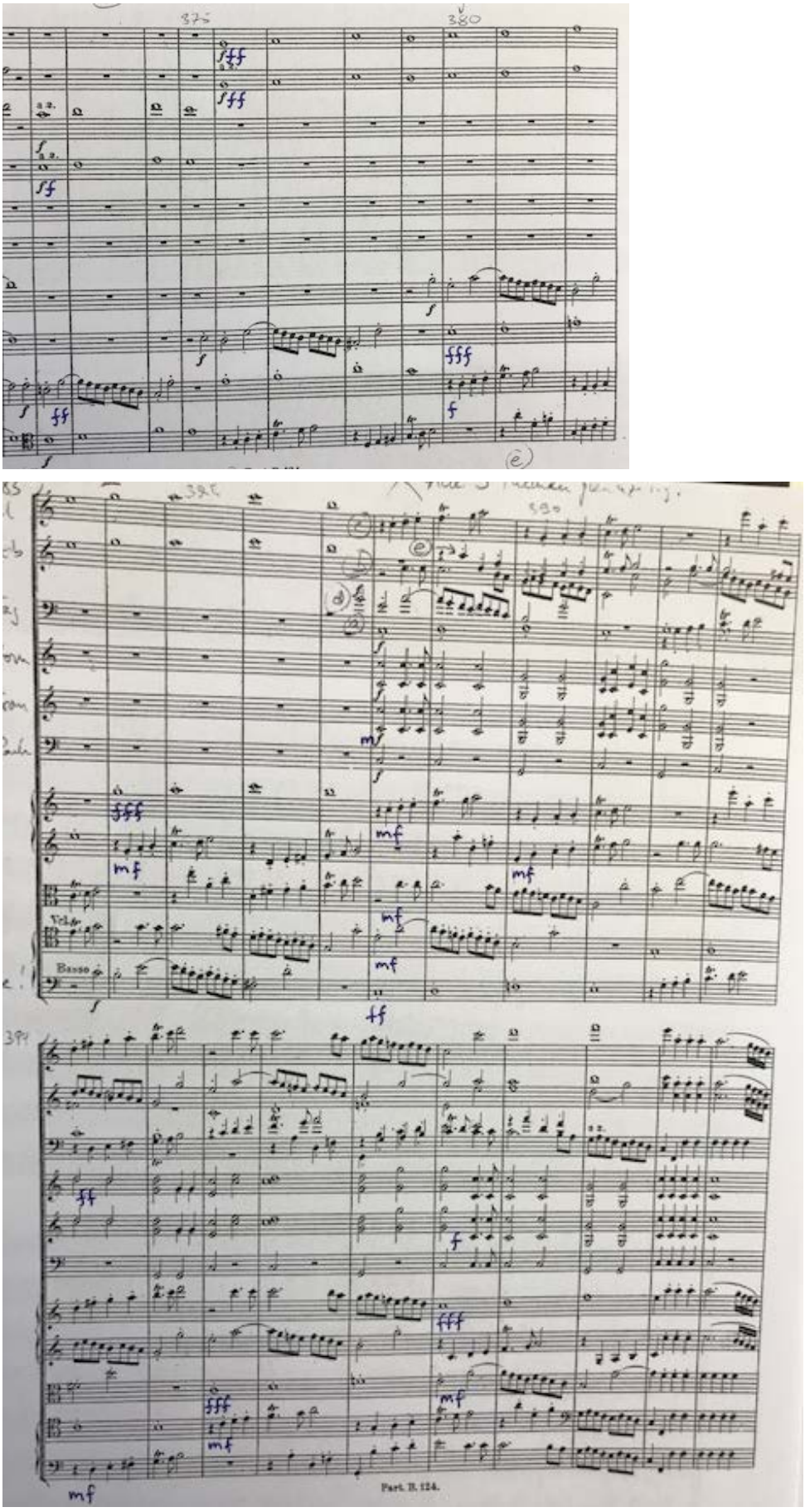
Strauss’ Annotation Oboe/Fagot T. 161–163/4

Die Horn-Stimmen wurden in Takt 166 mit Akzenten annotiert.
Als exemplarisch für Mahlers feine Abstufung der Dynamik zeigt sich der Abschnitt der Takte 219–225. Durch seine Modifikationen gestaltet sich der Übergang zur Reprise organisch und natürlich. Krauss akzentuiert die jeweiligen Einsätze und schreibt ein *ritardando* vor die Reprise. Auch Strauss annotiert ein *poco calando* in Takt 220, bei Mahler selbst sind keine Angaben zu Tempo-Modifikationen zu finden.



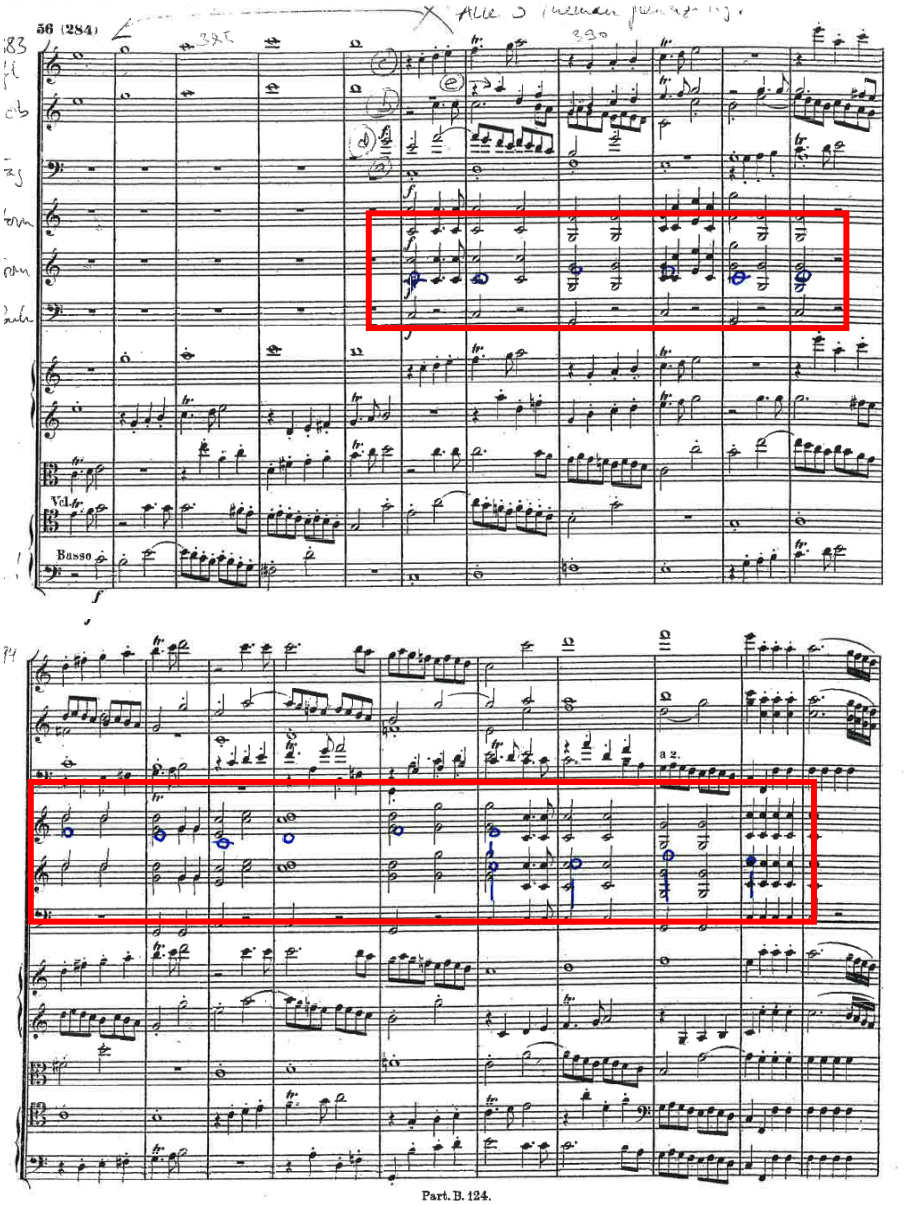
Abschrift Pickett, nach Mahler Partiturauszug T. 219–225/4

Das Vierton-Motiv der Violinen in Takt 233 ist mit *fp* bezeichnet, wasetwas akustischen Raum für die Bläser schafft.
Anstelle des langen kontinuierlichen *crescendo* bei der Exposition schreibt Mahler eine Stufendynamik vor, die in Takt 344 mit *mf* und in Takt 347 mit *ff* aufbaut. Die Fagotte werden bei Takt 351 verdoppelt. Der erste Ausgang ist durchgestrichen.
Wie Mahler die dynamische Balance in der Coda austariert, zeigt die rekonstruierte Partitur.



Rekonstruierte Partitur nach Mahler mit dynamischen Annotationen in blau T. 372–403

Um das Vierton-Motiv an den kritischen Stellen hörbar zu machen, setzt Mahler die Trompeten und die Hörner ein und lässt sie das Motiv mitspielen, so in den Takten 389–392, wo die Hörner das 2. Fagott und die Kontrabässe verstärken. Anschliessend spielen die Hörner die Stimme des 1. Fagotts und der Celli mit. In den Takten 396 bis Mitte 399 verstärken die Hörner die 1. Oboe und die Bratschen. Und schliesslich unterstützen die Trompeten die 1. Violinen mit dem Motiv ab Takt 399. Die zusätzlichen Hörner finden sich bei Walter wieder. In seinen Aufnahmen ist die Wirkung der Retuschen deutlich nachzuempfinden. Das Vierton-Motiv ist bei jedem Einsatz deutlich hörbar und verleiht dem Schluss der Sinfonie eine formale Struktur.



Rekonstruierte Partitur nach Mahler mit Retuschen in Blau T. 372–403

4.2.1.4 Zusammenfassung

Mahler waren die von Wagner hochgehaltenen interpretatorischen Grundprinzipien Melos und vor allem Transparenz sehr wichtig. Um sie zu erreichen, scheint er sich ähnlicher Mittel bedient zu haben wie von Bülow und vor diesem Wagner. Ein konkretes Bindeglied zwischen Mahler und von Bülow sind hier die verdoppelten Flöten in der *Jupiter-Sinfonie*. Allerdings ging Mahler bei der Umsetzung weiter als von Bülow, sodass er zum Beispiel nicht nur den Streicherapparat reduzierte oder mit Tempomodifikationen arbeitete, sondern durch Retuschieren massgeblich in die Werke anderer Komponisten eingriff. Während Mahlers Modifikationen und auch seine Dirigierbewegungen sich zu Beginn seiner Karriere wohl als übertreiben gezeigt haben, scheint sich mit der Zeit ein massvollerer Umgang mit dem Retuschieren eingestellt zu haben. Wenn Klemperer über Mahler sagt, dieser habe stärker modifiziert als er, so könnte Mahler durchaus als weiterführender Strang einer Wagnerschen Interpretationsästhetik angesehen werden, die nach ihm im Grad der Heftigkeit wieder etwas abflachte. Dabei geht es weniger darum, mit welchen Mitteln Mahler arbeitete, sondern vor allem darum, dass er sehr ähnliche Ziele wie Wagner verfolgte. Bei Mahler kommt hinzu, dass er sich von der Partitur intuitiv hat führen lassen und dass er die Besonderheiten eines Werks und den Willen eines Komponisten aus dem Notentext herauslas. Der Grad der Vehemenz, wie mit Retuschen umgegangen wurde, scheint nach Wagner in verschiedene Richtungen divergiert zu sein. Während Mahler und auch Strauss die Weiterentwicklung der Wagnerschen Modifikationen, die durch von Bülow zugespitzt wurde, übernahmen, scheinen Mottl und Nikisch bereits eine moderatere Praxis vertreten zu haben. Die *Jupiter-Sinfonie* bietet in der Form der annotierten Partitur von Strauss sowie durch die Stimmen-Sets von Mahler eine handfeste Vergleichsmöglichkeit für eine vermeintliche Wagner-Tradition. Für die Sinfonie ihrerseits sind die Partituren, von den annotierten Stimmen Wagners abgesehen, erste rein musikalische Zeugnisse, die in ihrer bald gut 100-jährigen Interpretationsgeschichte untersucht werden konnten.

4.2.3 Felix Weingartner (1863–1942)

Nachdem Felix Weingartner bereits im Vorschulalter von der Mutter am Klavier unterrichtet wurde, absolvierte er sein musikalisches Studium in Graz, Leipzig und ab 1883, wie Hans von Bülow, bei Franz Liszt in Weimar. In dieser Zeit begegnete Weingartner bei einem Besuch in Bayreuth (*Parsifal*) seinem Vorbild Wagner. Weingartner arbeitete als Pianist und Komponist und kam 1884 zu einer ersten Dirigierverpflichtung in Königsberg. Zu seinen Aufgaben gehörte es, die Chöre für Beethovens *Fidelio* einzustudieren. Schon damals deutete sich an, dass Weingartner sich textgetreu an den Komponisten halten wollte:

„Ich machte Beethovens herrliche Chöre so gut zurecht als es möglich war, empfing aber Vorwürfe, dass ich das Finale des ersten Aktes zu schnell einstudiert hätte. Auf meinen Einwand, dass Beethoven ‚Allegretto v i v a c e' vorgeschrieben habe, meinet Herr Kriebel, kein Mensch kümmere sich um solche Vorschrift; das langsame Tempo stünde durch Tradition fest. […] Herr Kiebel war das Bild des ‚Taktschlägers', eines heute so gut wie ausgestorbenen Typus. Kein Viertel ging daneben und eines glich dem andern."[580]

Der Orchestermusiker des *London Symphony Orchestra*, Bernhard Shore, erinnert sich an Weingartners erste Dirigate in London in den 1920er Jahren. Er bestätigt, dass Weingartner im Unterschied zu anderen Dirigenten stets den Willen des Komponisten zur Entfaltung bringen wollte. „Neither of them [Toscanini und Weingartner] were ‚personal' conductors and both thought only of what the composer had written; and in this they stood far from Mengelberg […]."[581]

Weingartners Karriere führte ihn für verschiedene Gastdirigate und Anstellungen in die ganze Welt. Die Einladung als Gastdirigent nach Genf zu fahren, nahm Weingartner gerne an, denn mit dem Orchester in Königsberg verstand er sich nicht gut. Auf Grund eines Missverständnisses kam es in Genf aber nicht zu einem Dirigat.[582] Nach einer Anstellung in Danzig und einer Assistenz in Bayreuth 1886 wechselte Weingartner an das Stadttheater Hamburg, wo er zusammen mit Hans von Bülow wirkte.

1908 trat er die Nachfolge von Gustav Mahler an der *Wiener Hofoper* an. Bereits vier Jahre später gab er jedoch diese Stellung auf und widmete sich ganz den *Wiener Philharmonikern*, die unter seiner Leitung weltweit Berühmtheit erlangten. Im Jahr 1927 nahm Weingartner die Stelle als Direktor des Konservatoriums und Leiter der Konzerte der *Allgemeinen Musikgesellschaft* in Basel an, die er bis 1935 innehatte. Er starb 1942 in Winterthur.

---

[580] Weingartner 1923, S. 252.
[581] Bernhard Shore, in: Christopher Dyment (Hrsg.): *Felix Weingartner*, Rickmansworth 1976, S. 49.
[582] Stéphanie Berger, in: Matthias Schmidt, Simon Obert (Hrsg.): *Im Mass der Moderne*, Basel 2009, S. 392.

Weingartner verfasste zahlreiche, meist praxisorientierte Schriften. Für die Beziehung zu Mozart und zur *Jupiter-Sinfonie* sind zwei Veröffentlichungen ausschlaggebend*: Über das Dirigieren*[583] von 1895 (und die folgenden Überarbeitungen) sowie *Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien*, Band 3: Mozart,[584] von 1923. *Über das Dirigieren* brüskierte auf mehrfache Weise. Ein knapp dreissigjähriger Kapellmeister, der zwar Erfolge feiern konnte, aber noch nicht zu den Bekanntesten seiner Zunft zählte, veröffentlicht eine Schrift, deren Titel sich an Richard Wagners gleichnamige Abhandlung anlehnt und, wie der Musikologe Thomas Seedorf (*1960) bemerkt, „damit suggeriert, dass der Autor sich auf Augenhöhe mit dem grossen Meister sieht."[585] Am meisten aber fällt die Kritik ins Auge, die Weingartner an seinem kurz zuvor verstorbenen Kollegen Hans von Bülow übt. Da von Bülow sich nach wie vor bei vielen Musikkennern grosser Wertschätzung erfreute, liessen die bösen Reaktionen auf Weingartners Schrift nicht lange auf sich warten. Die Schrift traf mit ihrem „charakteristischen progressiv-kritischen Ton" den Zeitgeist und verbreitete sich so rasch, dass sie, ursprünglich als Zeitungsartikel (*Neue Deutsche Rundschau*) veröffentlicht, nun separat gedruckt (S. Fischer Verlag) und noch im gleichen Jahr zum zweitenmal aufgelegt wurde. Mit der dritten Auflage von 1905 änderte sich neben dem Verlag (*Breitkopf & Härtel*, Leipzig) auch der sprachliche und inhaltliche Gestus merklich. Seedorf betont:

„Aus der polemischen Streitschrift, die ideal dem Umfeld der Neuen Deutschen Rundschau entsprach, wurde eine fachspezifische Abhandlung über ästhetische Grundfragen des Dirigierens, die ganz anderen stilistischen Geboten als das feuilletonistische Original verpflichtet ist."[586]

Im Vorwort zur vierten Auflage von *Über das Dirigieren* (1913) nimmt Weingartner zu den Reaktionen auf die früheren Ausgaben Stellung und entgegnet:

„Als ich im Jahre 1895 diese Schrift erscheinen liess, wurde sie nicht gerade freundlich aufgenommen. Der Bülow-Unfehlbarkeitswahn stand damals noch in voller Blüte, und man fand es unerhört, dass ein junger Künstler dagegen aufzutreten wagte. Man bestritt mir sogar überhaupt die Berechtigung, mich literarisch zu betätigen […]."[587]

Die spätere Fassung wurde um die Themen Körpersprache und Reisedirigenten erweitert. Den Äusserungen Wagners werden nun auch Zitate von Hector Berlioz zur Seite gestellt. Weingartner

[583] Erstveröffentlichung: *Neue Deutsche Rundschau* 6, 1895, S. 935–965, umgearbeitete Auflage: Leipzig 1905.
[584] Felix Weingartner: *Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien*, Band 3, Mozart, Leipzig 1923.
[585] Thomas Seedorf, in: Schmidt, Obert (Hrsg.) 2009, S. 147.
[586] Ebd., S. 150.
[587] Felix Weingartner: *Über das Dirigieren*, Leipzig 1913, Vorwort, o. S.

verehrte Wagner und es überrascht nicht, dass die Grundideen von Melos, Tempo-Modifikationen und Nuancierungen auch bei ihm zu Beginn des Textes auftauchen. Weingartner erwähnt das Retuschieren bei Wagner. Die Wertung verschiebt sich jedoch in den verschiedenen Auflagen. 1895/96 heisst es „dass heute kein halbwegs denkender Dirigent z. B. die Neunte Symphonie ohne Wagners instrumentale Anderungen [sic] spielen lassen wird.“[588] Die spätere Fassung schränkt ein: „Ich möchte zwar auch dahingestellt sein lassen, ob alle diese Retuschen [Wagners] glücklich und nachahmenswert waren; ohne Zweifel aber traf er sehr oft das Richtige.“[589] Adrian Boult meint, dass Weingartner mit der Reife die Überzeugung gewonnen hatte, dass Beethoven derlei Bearbeitung nicht bedurfte.[590]

4.2.3.1 Von Bülows Schützling wird kritisch

Weingartners Verhältnis zu Hans von Bülow war ambivalent. Die Kränkung, dass Weingartner die Stelle als zweiter Kapellmeister in Meiningen auf Grund von von Bülow nicht bekommen hatte, sass tief: „Ich kann Sie nicht brauchen“, schrieb dieser an Weingartner, „Sie sind mir zu selbständig. Ich will einen haben, der absolut nur thut, was ich will. Das können Sie nicht und wollen Sie nicht.“[591] Tatsächlich erwähnt Weingartner aber auch, dass von Bülow in Meiningen eine kleine Serenade für Streicher von ihm aufgeführt hat.[592] Von Bülow schien den Komponisten Weingartner stärker geschätzt zu haben als den Dirigenten. Weingartner seinerseits identifiziert eine „persönliche Eitelkeit“ bei von Bülow, die für allerlei Effekte und übertriebenes Gehabe verantwortlich gewesen sei.[593]

Während Weingartner von Bülows Stärken immer betonte, störte er sich an den Übertreibungen der Wagnerschen Ideen, die zu einer Praxis extrem freier Tempogestaltung führten und sich vom Text der Partitur zu weit entfernten. Ausserdem missfiel ihm generell die unreflektierte Nachahmung interpretatorischer Ansätze. In seinen *Lebenserinnerungen* heisst es:

„Man setzte voraus, dass ich Bülows Willkürlichkeiten genau nachmachen werde. Mir stand aber Bizet höher als Bülow und ich dirigierte zur allgemeinen Überraschung und auch zur Freude der meisten Beteiligten so, wie ich es verantworten konnte und kein Haar anders. Die nächste Vorstellung der ‚Carmen‘ in Altona wurde meinem Kollegen Feld übertragen, da Bülow sich meine Leitung, die er mit Recht als oppositionell empfand, verbeten hatte.“[594]

---

[588] Felix Weingartner: *Über das Dirigieren*, Leipzig 1895, S. 7.
[589] Ebd., S. 6.
[590] Vgl.: Boult 1965, S. 70.
[591] Weingartner 1895, S. 30.
[592] Vgl.: Henning Siedentopf: *Musiker der Spätromantik: Unbekannte Briefe aus dem Nachlass von Josef und Alfred Sittard*, Tübingen 1979, S. 54.
[593] Vgl.: Felix Weingartner: *Über das Dirigieren*, Leipzig 1920, S. 27.
[594] Weingartner 1923, S. 380.

Die Spannungen zwischen von Bülow und Weingartner setzten sich später auch in Berlin fort. Von Bülow dirigierte dort die *Philharmoniker* und Weingartner die Konzerte der *Königlichen Kapelle*.[595] So musste von Bülow, der von vielen Zeitgenossen als Inbegriff des Dirigenten verstanden wurde, in den Fokus von Weingartners Kritik rücken.[596] Als noch gravierender sah es Weingartner allerdings an, dass viele von Bülow-Nachahmer nur dessen extrovertierte Art imitierten, nicht aber die im Grunde von Wagner übernommenen Ansätze, die auch er vertrat.

„Ich habe mir erlaubt, für diese Art Kapellmeister, deren Dirigieren mehr oder minder einer Karikatur ihres Meisters glich, die Bezeichnung ‚Tempo-Rubato-Dirigenten' zu gebrauchen. Wagner spricht von ‚eleganten' Dirigenten, als deren obersten er – ob mit Recht möchte ich bezweifeln – Mendelssohn hinstellt, den er beschuldigt, dass er über schwierige und auf den ersten Anblick unklarer Stellen durch ein möglichst rasches Tempo hinweggehuscht sei. Die Tempo-Rubato-Dirigenten sind das gerade Gegenteil; sie suchen die einfachsten Stellen durch Hervorsuchen belangloser Einzelheiten unklar zu machen."[597]

Als Beispiele für die Übertreibungen von Bülows nennt Weingartner zu stark herausgearbeitete Mittelstimmen, eingefügte Akzente, die Luftpausen und fortwährende Verrückungen und Verschiebungen des Zeitmasses. Sogar als „Sport" bezeichnet Weingartner das Verschleppen der langsamen und dem gegenüber die viel zu gehetzten Tempi der als schnell empfundenen Stellen.[598] Ihm selbst wird das Finden des Melos von einem Orchestermitglied des *London Symphony Orchestra* attestiert: „What struck me most about his [Weingartners] performances was the inevitability of his tempos: it seemed to me that, by finding the correct tempos, he solved many of the problems of presentation."[599] Sein Kollege Francis Bradley bestätigt:

„Weingartner […] had the gift of getting an orchestra to play 50% better than it usually did. In his case, the only reason I can put forward for this was that all his tempi were so comfortable that everything fitted naturally into place. […] The melodic line was there all the time […]."[600]

Beide Aussagen decken sich mit der Wagnerschen Maxime des Melos. Die übertriebenen Tempi von Bülows sah Weingartner als Effekthascherei: „Die Gefallsucht des Dirigenten wird also über den Geist des Schöpfers gestellt". Weingartner sah sich dagegen immer im Dienste am Werk: „Die vornehmste Aufgabe des Dirigenten besteht darin, das Wesen des Komponisten zu erfassen,

[595] Vgl.: Haas 2002, S. 234.
[596] Vgl.: Thomas Seedorf, in: Schmidt, Obert (Hrsg.) 2009, S. 155.
[597] Weingartner 1920, S. 24–25.
[598] Vgl: Ebd., S. 25.
[599] Kenneth Skeaping, in: Dyment 1976, S. 51.
[600] Francis Bradley, in: Dyment 1976, S. 33.

dessen Werk er wiedergibt."[601] Bezüglich der Tempowahl äusserte sich Weingartner klar: „Kein langsames Tempo darf so langsam sein, dass die Melodie des Tonstücks noch nicht, kein schnelles so schnell, dass sie nicht mehr erkennbar ist." Und in Bezug auf die Dynamik zitierte Weingartner die von Bülowsche Praxis, dass Diminuendo *forte* bedeute und Crescendo *piano*.[602] Nur so könne ein An- und Abschwellen überhaupt Wirkung erzielen.
Weingartner verglich die Absicht seiner Schrift *Über das Dirigieren* mit der gleichnamigen Schrift Wagners wie folg:

„Wagners Schrift bekämpfte das Philistertum, das jede Modifikation des Zeitmasses und dadurch jede Beseelung des musikalischen Vortags in starrer Metronomik erstickte, die meinige hingegen bekämpft die Irrtümer, die durch Übertreibungen jener, allmählich als notwendig erkannten Modifikationen entstanden waren; sie ist somit kein Plagiat der Wagnerschen, wie nach bekanntem Rezept auch hier behauptet worden ist, sondern ihr Widerspiel, oder, wenn man will, ihre zeitgemässe Fortsetzung."[603]

Wagner hat nachweislich oft auswendig dirigiert. Weingartner sieht dies nicht als Notwendigkeit an und bemerkt in der *Neuen Zeitschrift für Musik* von 1906:

„Ich halte das auswendige Dirigieren für durchaus unnötig. Die Ausführung wird eben so gut sein können, wenn der Dirigent die Partitur vor sich hat. Es versteht sich von selbst, dass er sie von Grund aus kennen muss. Ich habe niemals irgendein Werk mit der Absicht durchstudiert, es auswendig zu behalten; gräbt es sich genügend tief in mein Gedächtnis ein, so gestatte ich mir, während des Konzerts ohne Partitur zu dirigieren. Ich meine, sein Gedächtnis übermässig anstrengen, heisst unkünstlerisch und absurd handeln. Der Dirigent muss nur der getreue Interpret der Gedanken des Künstlers sein. Er muss das Bild, das das Werk in ihm erweckt, auf möglichst klare, einfache und vollkommene Weise wiedergeben. Alles andere ist Nebensache."[604]

Weingartner äussert sich in *Über das Dirigieren* auch über das Auswendig-Dirigieren und betont, dass er dessen Wert nicht allzu hoch einschätze.[605] Dem gegenüber ist zu bemerken, dass die in Basel untersuchten Partituren der Mozart-Sinfonien keine Annotationen beinhalten. Daraus könnte der Schluss gezogen werden, dass dies nicht notwendig war, weil Weingartner auswendig dirigierte. Er könnte aber auch eine andere Partitur verwendet haben, die heute nicht mehr zugänglich ist.

---

[601] Felix Weingartner: *Über die Art, Liszt zu dirigieren*, in: Akkorde, Leipzig 1912, S. 57.
[602] Weingartner 1920, S. 44.
[603] Ebd., S. 36–37.
[604] Neue Zeitschrift für Musik, 1906 Jg. 73, Nr. 2, S. 40.
[605] Vgl.: Weingartner 1920, S. 39–41.

Die Äusserungen der Orchestermitglieder des *London Symphony Orchestra* sind ergiebige Quellen, um Weingartners Dirigat rekonstruieren zu können. „He [Weingartner] did not seem to be *doing* anything: there were no meaningless gestures, no body swaying, no arms flying about and nothing to distract. […] in a crescendo, you never made an accelerando. The rhythm was kept […]", so Francis Bradley.[606] In dieser Aussage lässt sich ein Unterschied des Dirigierstils von Weingartner zu von Bülow und Wagner finden. Während Wagner durch eine „Romantisierung" (crescendo = accellerando, diminuendo = ritardando) und von Bülow zum Beispiel durch die Luftpause auch in die musikalische Struktur eines Werks eingriffen, scheint Weingartner das Tempo stets aufrechtgehalten zu haben.
Zur Proben-Methodik äusserte sich der Musiker Thomas Russell:

„Weingartner's method at rehearsal is to play straight through a work, movement by movement, only stopping when some obvious misunderstanding occurs. This is undoubtedly a sound method, as how otherwise is the player to realise the general form and balance of a composition?"[607]

Diese Proben-Methodik würde derjenigen von Wagner widersprechen. Wagner hatte nämlch sogar Studienziffern in die Orchesterstimmen eintragen lassen, was auf eine häufige Wiederholung von Abschnitten in den Proben schliessen lässt (vgl. Kapitel Wagner). Der Oboist des *Royal Philharmonic Orchestra*, Léon Goossens (1897–1988), beschreibt Weingartners Dirigat: „His [Weingartner's] hands matched the delicacy of his features and when he was conducting the left hand was extraordinarily expressive in the way in which it was poised."[608] Und Boult erwähnt eine auch bei Strauss zu beobachtende Technik der Stabführung: „Seine [Weingartners] Haltung am Dirigierpult war überaus gemässigt, die Hauptarbeit der Stabführung leistete sein Handgelenk."[609] Eine Praxis, die Wagner laut Cosima explizit als die "richtige" Art des Dirigierens ansah.[610] Der Orchestermusiker Richard Temple Savage erinnert sich: „In his concerts Weingartner used to fulfil Strauss's dictum that it is the orchestra and the audience who should sweat, not the conductor – he really was a great believer in the small beat […]."[611]
Die Londoner Presse betonte bei Weingartners erstem Auftreten 1898 neben seinen als richtig taxierten Tempi und der absoluten Transparenz auch, dass sein Dirigierbild ansehnlich sei. In der *Musical Times* war zu lesen:

[606] Francis Bradley, in: Dyment 1976, S. 33.
[607] Thomas Russell, in: Dyment 1976, S. 43.
[608] Léon Goossens, in: Dyment 1976, S. 36.
[609] Boult 1965, S. 70.
[610] Cosima Wagner/Gregor-Dellin 1977, Zweiter Band, S. 975.
[611] Richard Temple Savage, in: Dyment 1976, S. 45.

„His rhythmical accuracy is enchanting; wonderful elasticity, combined with absolute clearness and perfection of detail. […] A word may be added respecting the physical aspect of his conducting, for it is a pleasure to follow Herrn Weingartner's movements."[612]

Auch 1904 lässt sich die positive Stimmung gegenüber Weingartner in der Presse weiterverfolgen. Zum Konzert vom 16. April 1904, von *Professor Kruse's Music Festival*, liest man in der *Times*, dass die *Jupiter-Sinfonie* unter dem „sympathetic baton" Weingartners gut dargeboten wurde.[613] Sein jüngerer Dirigenten-Kollege Fritz Busch schätzte Weingartners Natürlichkeit und die Schlichtheit seines Dirigats. In seinen Erinnerungen schreibt er:

„Erst künftige Begegnungen machten mir klar, dass Weingartner ein ganz ausgezeichneter Musiker und Dirigent grossen Formats war. Aus seiner besten Zeit, die mit meiner Jugend zusammenfiel, habe ich mir den starken Eindruck bewahrt, den mir die überzeugende Natürlichkeit und Schlichtheit seines Dirigierens machte."[614]

4.2.3.2 „Der Grenzzieher" – *Jupiter-Sinfonie*

In der Presse wurden die Aufführungen der *Jupiter-Sinfonie* unter Weingartner nie besonders detailliert geschildert. Oft wurde die Sinfonie erwähnt, aber es wurde nichts über die Ausführung geschrieben. So zum Beispiel im *Musikalischen Wochenblatt* im März 1906: „Dass auch die Wiedergabe der übrigen Werke unter Weingartner's liebevoll eingehender, verständnisvoller Führung ohne Tadel und Fehl war und lebhafte Zustimmung […] fand."[615]

Beim Bemühen herauszufinden, wie Weingartner die *Jupiter-Sinfonie* interpretiert haben könnte, muss also auf andere Quellen zurückgegriffen werden. Weingartners Partitur der Sinfonie konnte in der Vera Oeri-Bibliothek in Basel zwar ausfindig gemacht werden (Signalement: L1674). Sie enthält aber nur wenige Annotationen, die gemäss Beurteilung der Betreuerin des Rara-Bestandes und Weingartner-Kennerin Martina Wohlthat, definitiv nicht von Weingartners Hand stammen können. Eine Aufnahme der Sinfonie unter Weingartner ist nicht bekannt.

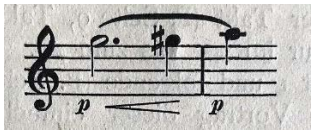
Insofern ist es nur möglich, die in seinen *Ratschlägen* gemachten Interpretationsansätze zu untersuchen. Nach der Veröffentlichung der *Ratschläge* zu Beethoven und Schubert, standen im dritten Band von 1923 nun Mozarts Sinfonien im Zentrum. Darin attestierte Weingartner, dass in diesen „Tondichtungen Intention und Ausführung sich in vollkommenster Weise decken", d. h., dass keine grossen Modifikationen nötig seien. Er wollte in diesem Band die Grenze andeuten, wie weit „mit Ergänzung und Belebung der Vortragsbezeichnungen bei Mozart gegangen werden

[612] The Musical Times, 1. Juni 1898, S. 389.
[613] Vgl.: The Musical Times, 1. May 1904, S. 314
[614] Busch 1949, S. 57.
[615] Musikalisches Wochenblatt, Nr. 11, 15. März 1906, S. 215.

darf.“[616] Seine Anregungen sollen im Folgenden vor allem mit Wagners Annotationen verglichen werden. Leider ist ein direkter Vergleich mit von Bülow aus Mangel an Material nicht möglich.

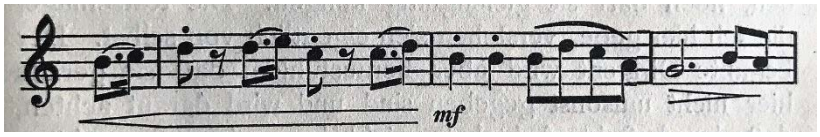
Der 1. Satz

Für den Vortrag des Motivs im Takt 56 des ersten Satzes schlägt Weingartner ein *crescendo* vor, das quasi *subito* in der Ausgangsdynamik *p* endet.



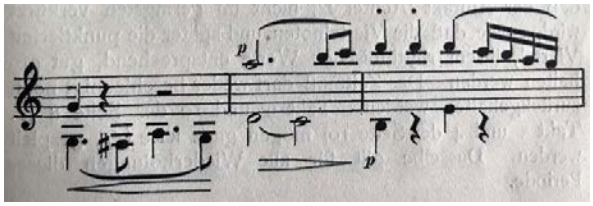
1. Violine T. 56/1

Wagner notiert ebenfalls ein *crescendo*, führt aber den Bogen mit einem *decrescendo* organisch zum *p* zurück. Der Unterschied mag fein erscheinen, doch bei konsequenter Ausführung wäre ein Unterschied unüberhörbar. Die Frage bleibt offen, ob Weingartner davon ausging, dass das gis" aus der Spielpraxis heraus entlastet und dass das *p* nicht subito erreicht wird, oder ob er, wie bei Wagner ausgeschrieben, einen dynamischen Übergang vorschlug.
In Takt 68 schlägt Weingartner ein *crescendo* über den ganzen Takt vor. Bei Wagner findet sich an dieser Stelle kein Eintrag.



1. Violine T. 68/1

Erst das *crescendo* in Takt 71 schreiben beide als an der gleichen Stelle beginnend.

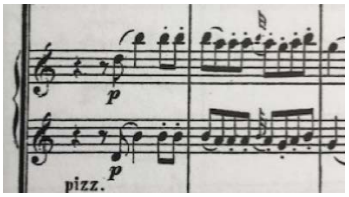


Cello/Bass T. 71/1

[616] Vgl.: Weingartner 1923, Band 3, Vorwort S. IV.

Während Weingartner bei den halben Noten mit einem *decrescendo* abphrasiert, reicht Wagners *crescendo*-Eintrag bis zum Ende des Taktes 72. Ebenso verhält es sich bei beiden Interpreten in den Takten 75–78 (vgl. Kapitel Wagner). Kongruent ist das *diminuendo* hin zum Phrasenende in Takt 79, das beide in einem *pp* ausklingen lassen.

Weingartner identifiziert ab Takt 100 „versteckte Schwierigkeiten" der an sich „einfachen Stelle".[617] Auch Wagner notiert in diesem Abschnitt verhältnismässig viel. Doch während dieser primär dynamische Modifikationen kennzeichnet, rät Weingartner zur Vorsicht im Rhythmus. Der Auftakt (d') in Takt 100 dürfe keinesfalls verkürzt werden.



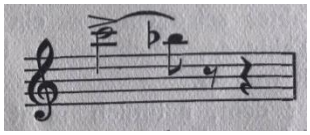
Violinen T. 100–101/1

Wagner schreibt in Takt 108 in den 1. Violinen einen Schweller mit Höhepunkt auf den Taktanfang. Weingartner rät explizit, die beiden Takte „mögen ganz leise (*pp*) gespielt werde."[618] Wagner lässt das Wiederholungszeichen unberührt, was darauf hindeuten könnte, dass er eine Wiederholung spielte. Weingartner spricht sich gegen die Wiederholung aus und zwar mit dem Argument, dass die Wendung nach Es-Dur an Frische verliere, wenn man mit deren Eintritt zuwarte.[619] Wo er aber gerne etwas zu warten vorschlägt, ist bei den ersten beiden Takten nach dem Wiederholungszeichen (221, 122). Sie sollen im Zeitmass „ein klein wenig zurückgehalten" werden.

Wagner und Weingartner unterscheiden sich weiterhin in ihren Interpretationen bei den Takten 157–161. Wagner lässt alle Stimmen über zwei Takte lang im *pp* spielen, bis er eineinhalb Takte lang ein *crescendo* einträgt, das anschliessend in den alleine spielenden 1. Violinen wieder decrescendiert. Er strukturiert zweitaktig. Weingartner schlägt vor, bereits in den ersten beiden Takten lauter zu werden und gewissermassen auf Takt 159 den Höhepunkt zu erreichen, um schliesslich über den Rest der Phrase leiser zu werden. Er fasst hier vier Takte zusammen. Im Mozartschen Autograph deutet einzig ein Bogen über vier Takte in der Cellostimme auf einen viertaktigen Zusammenhang hin. Die Struktur vor dieser Stelle, also die Takte 155–156, ist von der Instrumentierung her allerdings eher zweitaktig zu analysieren. In den anschliessenden Soli

[617] Vgl.: Weingartner 1923, Band 3, S. 22.
[618] Ebd., S. 22.
[619] Ebd., S. 23.

der Holzbläser schlägt Weingartner jeweils ein *crescendo* auf den halben Noten und ein *decrescendo* bei den absteigenden Achteln vor. Wagner belässt die Stelle unnotiert.
Ein offensichtlicher Fehldruck ist die Anmerkung Weingartners, dass im Takt 6 der Seite 11 (Breitkopf & Härtel, Gesamtausgabe) in den Violinen das *f* fehle. Er bezieht sich auf den 6. Takt der Seite 12.
Die nächste zu vergleichende Stelle findet sich in den Takten 218–225. Während Wagner die Motive der 1. Violine abwechselnd betont und unbetont notiert, schlägt Weingartner bei jedem Motiveinsatz einen „leichten Akzent" vor.[620]



1. Violine T. 219/1

Der 2. Satz

Im Kapitel über Wagner konnte die Frage, ob er bei der Zürcher Aufführung der *Jupiter-Sinfonie* die Violinen und Bratschen nach Mozarts Anweisung mit Dämpfer spielen liess, nicht abschliessend beantwortet werden. Weingartner sieht die Wirkung der Dämpfer nur dann gegeben, wenn mit einer grossen Besetzung gespielt werde. Eine reduzierte Streicherbesetzung lehnt er jedoch vehement ab. „In grossen Sälen aber mit wenigen Streichern zu spielen, schliesst einen Widerspruch in sich und ist ein unnatürliches Experiment, das nur denen Freude macht, die überall die Unnatur propagieren."[621] Damit stellt sich Weingartner gegen die Praxis der Reduktion des Streicherapparats, die zum Beispiel von Mahler angewandt wurde (vgl. Kapitel Mahler).
In den Takten 18, 20 und 22 des zweiten Satzes lässt Weingartner die Holzbläser bei den aufsteigenden Achteln *crescendieren*. Wagner notiert nichts. Mozart vermerkt an dieser Stelle lediglich ein *p*, schreibt aber explizit in der Parallelstelle in allen Stimmen ein *crescendo* (Takt 46), nicht aber in den folgenden Takten. Die Frage drängt sich auf, ob die erste und die zweite Stelle tatsächlich unterschiedlich interpretiert werden sollen, oder ob man sie angleichen soll
Feinmaschig bezeichnet Wagner die Takte 32–36 mit an- und abschwellenden Dynamiken. Weingartner denkt hier in grösseren Einheiten und versucht durch das Einsetzen eines *pp* für den zweiten Phrasenteil eine Echowirkung zu erzielen. Wiederum soll man, laut Weingartner, das Wiederholungszeichen ignorieren, bei Wagner findet sich keine Annotation. Wagner und

[620] Vgl.: Weingartner 1923, Band 3, S. 23.
[621] Ebd., S. 24.

Weingartner schreiben in Takt 62 ein *crescendo* vor und darauf folgend ein *decrescendo*, eine „auf- und abflutende Welle" von „wunderbarer Schönheit".[622]

Beide Dirigenten führen durch ein *crescendo* im Takt 66 das folgende *f* ein, während bei Mozart eine Stufendynamik vorgesehen ist. Die „Romantisierung", wie sie bei Wagner als Innovation zu finden ist, übernimmt Weingartner hier umfassend von Wagner. Allerding wird sich zeigen, dass er nicht in der Konsequenz wie Wagner „romantisiert". Das *f* in den Celli und Bässen im Takt 91 auf das zweite Viertel sieht Weingartner als ein Irrtum an. Tatsächlich finden sich im Autographen bei Mozart keine Dynamikangaben und in den Stimmen von André sind ebenfalls keine Angaben gedruckt, folglich hat auch Bauer in seinen Abschriften für Wagner auf eine Annotation verzichtet. Der Fehler muss also im Druck des Verlags passiert sein. Dieses Problem und der Umgang anderer Dirigenten mit diesem Druckfehler wurden an anderer Stelle bereits ausführlich behandelt.

Im vorletzten Takt empfiehlt Weingartner ein *ritardando*, das den Satz „mit wundervoll ruhigem Ausdruck" schliesst und die Flöte „wie einen Heiligenschein" darüber schweben lässt.[623]

Der 3. Satz

In Takt 28 scheinen beide Dirigenten die Befürchtung gehabt zu haben, dass beim Einsatz der Streicher die Lautstärke nicht laut genug angesetzt wird. Weingartner empfiehlt in allen Stimmen ein *f* einzutragen. Wagner notiert für die 1. Violinen gar ein *ff*, er belässt aber die anderen Stimmen unverändert. Eventuell ging er davon aus, dass die führenden 1. Violinen die anderen Streicher animieren, die Energie aufrechtzuhalten.

Weingartner regt an, die Wiederholungen der Trio-Teile im *pp* zu spielen. Zum Tempo äussert er sich nicht und er entzieht sich folglich dem Diskurs über die Tempofrage des ersten und zweiten Teils des Menuetts, wie er beispielsweise bei Strauss zu finden ist (vgl. Kapitel Strauss). Der Dirigent und Korrepetitor in Dresden und Wien Leo Wurmser (1905–1967) vergleicht jedoch Weingartner mit Strauss als Zeitzeuge: „Strauss took the Minuet leisurely, in three (Weingartner used to take it very quickly).[624] Da Strauss seine Tempi über die Jahre nicht viel variierte,[625] lässt sich die Aufnahme der *Jupiter-Sinfonie* unter Strauss von 1926 als Referenz heranziehen, um auf das von Weingartner gewählte Tempo für das Menuett zu schliessen. Strauss dirigiert in dieser Aufnahme bereits so schnell, dass ein Dirigat in drei nur noch schwer vorstellbar ist. Es kann davon abgeleitet werden, dass Weingartner, der nach Wurmser schneller dirigierte, den Satz in

---

[622] Weingartner 1923, Band 3, S. 25.
[623] Ebd., S. 26.
[624] Leo Wurmser: *Strauss and some Classical Symphonies*, in: Music & Letters, Vol. 45, No. 3, Oxford 1964, S. 234.
[625] Vgl.: Raymond Holden: *Richard Strauss: the Mozart Recordings*, London 2011, S. 55, zuerst in: Richard Strauss-Blätter N.F. 35, Tutzing 1996, S. 39–56.

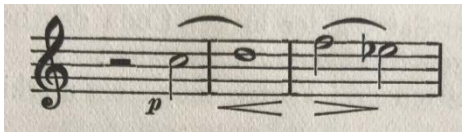
eins dirigierte. Damit würde Weingartners Interpretation jener Wagners keinesfalls entsprechen. Wagner betonte, dass die klassischen Menuette nicht als Ländler zu verstehen seien und deshalb dirigierte er sie entsprechend langsam (vgl. Kapitel Wagner).

Der 4. Satz

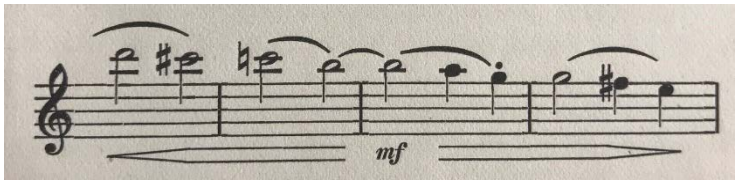
Weingartner spricht sich dafür aus, den ersten Teil des vierten Satzes zu wiederholen, um es dem Publikum zu ermöglichen, „die Exposition der Themen und ihre erste Verarbeitung durch nochmaliges Erfassen fest in sich aufzunehmen. […] Der Satz sollte rasch, aber nicht hastig gespielt werden.“[626] Wagner hatte diesen Satz als Beispiel eines *Allegros* angeführt, das „so schnell als möglich“ gespielt werden sollte. Strauss beispielsweise beherzigte dies nachvollziehbar. Weingartner scheint hier die Transparenz und Verständlichkeit der Themen in den Vordergrund seiner Tempowahl zu stellen.

Im Takt 94 findet Weingartner erneut einen Druckfehler des Verlags. Das *f* der 1. Violinen soll erst in der zweiten Takthälfte mit den Bläsern einsetzen und nicht bereits auf die Eins des Taktes Geltung haben.

Beide Dirigenten lassen die tiefen Streicher in Takt 164 diminuieren. Während Weingartner ein *pp* bis zum *f* in Takt 172 empfiehlt, lässt Wagner das Vierton-Motiv noch einmal an- und abschwellen, wie er es oft bei diesem Motiv bezeichnete. Weingartner geht auf dieses Motiv nicht ein. Dafür lässt er die Holzbläser an zwei Stellen an- und abschwellen, wo Wagner keine Annotation macht.



1. Oboe T. 189/4



Flöte T. 206/4

[626] Weingartner 1923, Band 3, S. 26.

Wagner verzichtet auch hier auf eine Eintragung. Allerdings bereitet er das *f* in H-Dur in Takt 210 durch ein *crescendo* der Violinen vor. Weingartner wünscht, dass das *f* „unvermittelt" einsetzt. Er „romantisiert" an dieser Stelle explizit nicht. Ab Takt 216 lässt er die Violinen laut spielen und beginnt zwei Takte später ein *ritardando*. Mit dem Einsatz der 1. Violinen beim Takt 222 soll das alte Zeitmass wieder angeschlagen werden. Dies ist ein Effekt, der auch bei der Einspielung von Strauss[627] gut und bei Otto Klemperer[628] abgeschwächt hörbar ist.

Wagner streicht bei den Streicher-Stimmen den ersten Ausgang (Takt 356) und zeigt damit an, dass keine Wiederholung gespielt werden soll. Dies empfiehlt auch Weingartner.

Weiter empfiehlt er, dass für diesen Satz eine Verdoppelung der Holzbläser denkbar wäre, wenn die Streicher stark besetzt seien. Allerdings hält er die Verdoppelung erst zwischen Takt 233–272, 292–359 sowie zum Schluss ab Takt 364 für nötig. Ob eine Verdoppelung wirklich bedeutet, dass zwei Flöten, vier Oboen und vier Fagotte eingesetzt würden, wird nicht eindeutig erwähnt, lässt sich aber so lesen. Das Vierton-Motiv in den Bässen und dem 2. Fagott in Takt 388, das durch das Tutti leicht unhörbar wird, lässt sich mit einer Verdoppelung des 2. Fagotts nicht korrigierend hörbar machen. Die pure Verdoppelung wäre nicht ausreichend, wenn man das Motiv an dieser Stelle durch eine Retusche exponieren wollte. Von Wagner sind keine Bläserverdoppelungen bekannt. Von von Bülow ist sein Wunsch überliefert, die Flöte in den *forte*-Stellen zu verdoppeln (vgl. Kapitel von Bülow). Schlussendlich regt Weingartner für die letzten drei Takte ein „markiges Ritenuto" an.[629] Wagner notiert nichts.

4.2.3.3 „Der Rückbesinner"

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Weingartner mit den Interpretations-Anschauungen Wagners grundsätzlich sympathisierte. Seine Interpretationen scheinen aber weniger „romantisierend" gewesen zu sein als die Wagners. Näher am Mozart-Text versuchte Weingartner die vorhandenen komponierten „Effekte" herauszuarbeiten. Er grenzt sich damit von von Bülow und z. T. auch von Wagner ab, die Effekte hinzuzügten oder ihre Modifikationen übertrieben haben. Diese Beurteilung verbindet ihn mit Mahler, der sich seinerseits vom Notentext und der musikalischen Idee hat leiten lassen.

Melos und Transparenz sind bei Weingartner wichtig. Alle Interpretations-Parameter scheinen bei ihm aber im Dienste der Komposition gestanden zu haben. Er versuchte nicht, wie zum Beispiel Mahler, durch Uminstrumentierung oder Reduktion der Streicher einem Mozart-Ideal näher zu

[627] https://www.youtube.com/watch?v=AOy_fTkt-U8.
[628] Aufnahme des Konzerts von 1954 in Scheveningen. https://www.youtube.com/watch?v=B6_qBMpIXdM.
[629] Weingartner 1923, Band 3, S. 28.

kommen. Seine Modifikationen wollten den Charakter des Werks hervorheben und den Dirigenten als Interpreten hinter das Werk zurücktreten lassen und zwar in seiner Zeit mit seinen momentanen Möglichkeiten. Weingartner kann somit als eine Art „übersetzender Rückbesinner“ der Wagnerschen Ästhetik im Blick auf seine Zeit gesehen werden. Eine Wagnersche Interpretations-Tradition könnte daran durchaus festgemacht werden, berücksichtigt man das Ziel und nicht die Werkzeuge.

4.2.2 Richard Strauss (1864–1949)

Hans von Bülow leitete die Meininger Hofkapelle, als Strauss ihn 1883 auf einer ausgedehnten Studienreise nach Dresden und München kennenlernte. Zwei Jahre später wurde er Praktikant von von Bülow und hatte dabei verschiedene Dienste zu erfüllen. Dies war nicht selbstverständlich, bestanden doch Spannungen zwischen von Bülow und Strauss' Vater, der in München im Orchester Horn spielte. Sogar als Solist am Klavier vermochte der junge Strauss den dirigierenden von Bülow zu überzeugen: „Wenn Sie nicht was Besseres wären, könnten Sie auch Klavierspieler sein."[630] Neben dem Leiten der Proben in von Bülows Abwesenheit hatte Strauss auch bei allen Proben von Bülows präsent zu sein. Die Musikwissenschaftlerin Roswitha Schlötterer-Traimer (1926–2013) erwähnt eher beiläufig und in Klammern, dass der junge Strauss durch sein Vorbild von Bülow sich indirekt auch Wagners Interpretationsstil einverleibte: „In den Proben mit Bülow konnte er dessen (und damit auch Wagners) Musikauffassung sowie seine Interpretation von Beethoven kennenlernen."[631] Es wird hier impliziert, dass die Weitergabe der Werkauffassung von Wagner zu von Bülow und zu Strauss als gegeben angesehen werden kann. Auch wenn Strauss sich bei Fragen des Tempos oder des „Singens" auf Wagner beziehen sollte, darf Schlötterer-Traimers Aussage nach der vorliegenden Analyse kritisch hinterfragt werden.

Nachdem von Bülow 1885 Meinigen verliess, hatte Strauss die Möglichkeit, sein Nachfolger zu werten. Er entschied sich aber bereits 1886 dazu, dem Ruf in seine Heimatstadt nach München zu folgen und dort als dritter Kapellmeister unter Hermann Levi (1839–1900) Erfahrungen und Routine zu sammeln. 1889 verliess Strauss München, um am Hoftheater Weimar als zweiter Kapellmeister zu arbeiten. Hier tat er sich, nach einer Assistenz in Bayreuth im gleichen Jahr, vor allem durch sein Engagement für Wagner hervor. So zum Beispiel bei *Tristan und Isolde*: „Musikalisch versuchte er, durch eine subtile Nuancierung der Instrumente eine intime, kammermusikalische Durchsichtigkeit der Partitur zu erreichen."[632] Hier schwingt latent mit, dass es Strauss um mehr ging, als um das reine Ausbalancieren der Stimmen und die von von Bülow geprägte Suche nach Transparenz. Nuancierung liest sich feiner und könnte ein Hinweis auf das Abmischen von Klangfarben sein. Neben den Opern leitete Strauss auch einen Teil der Abonnementskonzerte. Auch diese Interpretationen waren für das damalige Verständnis auffällig und veranlassten den Direktor Hans von Bronsart (1830–1913), Strauss in einem Brief zur Mässigung zu mahnen. „Sie überwagnern Wagner – von Beethoven gar nicht zu reden!"[633]

---

[630] Heinrich Kralik: *Richard Strauss*, Wien 1963, S. 39.

[631] Roswitha Schlötterer-Traimer: *Kapellmeister und Dirigent*, in: Walter Werbeck (Hrsg.): Richard Strauss Handbuch, Stuttgart 2014, S. 18.

[632] Ebd., S. 20.

[633] Gabriele Strauss (Hrsg.): *Lieber Collega! Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, Berlin 1996, S. 176.

Strauss' unmittelbarer Vorgesetzter war der Hofkapellmeister Eduard Lassen (1830–1904). Dieser liess sich beeindruckt von Strauss zu der Aussage hinreissen: „Strauss ist ein Genie, ich aber nur ein Talent."[634] Dass Strauss' Aufführungen das Publikum und die Presse zu begeistern wussten, bezeugt der Zeitungsartikel, der den Weggang Strauss' nach fünf Jahren bedauert: „Der Weggang dieses Kapellmeisters lässt hier schlechterdings eine unersetzliche Lücke zurück."[635]

1894 kehrte Strauss an die Münchner Hofoper zurück und übernahm nach und nach Levis Posten als Generalmusikdirektor, ohne den Titel verliehen zu bekommen. Strauss arbeitete an der Überarbeitung und Neuübersetzung von Mozart-Opern. Rezitative wurden wieder gesungen und mit einem spinettartigen Instrument begleitet. Ohne seine Aussage zu differenzieren, berichtet der Dirigent Edwin Fischer (1886–1960), dass Strauss die Mozartsche Einfachheit suchte.[636] Zum Beispiel redimensionierte Strauss für diese Mozart-Vorstellungen das Orchester vor allem in den Streichern. Das so vom „Romantischen" entschlackte kleinere Orchester sollte wohl die von Mozart kommende Klanglichkeit und „Vereinfachung" bewirken. Leo Wurmser erinnert sich hingegen, dass Strauss die Balance nicht durch eine Reduktion der Streicher suchte, sondern auch die Bläser verdoppelte. „Strauss did not as a rule reduce the number of strings in classical symphonies, but strove to maintain the right balance by doubling the woodwind – and sometimes the horns too – in tutti or *forte* passages, as was the custom with large orchestras in those days."[637] In Strauss' zweiter Münchner Zeit wuchs die Reputation für seine Mozart-Interpretationen.[638] 1894 übernahm Strauss die Stellung als Hofkapellmeister in München. Parallel zu seinen Münchner Aufgaben leitete er an Stelle seines im Februar 1894 verstorbenen Mentors Hans von Bülow für eine Konzertsaison auch die *Berliner Philharmoniker*.

Im darauffolgenden Jahr wurde er jedoch nicht mehr eingeladen und durch Arthur Nikisch ersetzt. Ab 1898 leitete Strauss als Erster Preussischer Kapellmeister die Hofoper in Berlin. Von Felix Weingartner übernahm er 1908 den Posten des Königlich Preussischen Generalmusikdirektors. Damit war auch die Leitung der Sinfoniekonzerte verbunden. Wie in München hatten auch hier in Berlin die Sinfonien Mozarts und Haydns einen wichtigen Stellenwert. In seiner Biographie von 1911 unterstreicht Max Steinitzer diese Wichtigkeit und zitiert dabei Strauss. Zwei Beispiele von 1878 illustrieren: „Mozart und Beethoven nennt er [Strauss] in kühner Steigerung selbst des

---

[634] Willi Schuh: *Richard Strauss. Jugendjahre und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1889*, Zürich 1976, S. 182.

[635] Zitiert nach: Kenneth Birkin: *Richard Strauss in Weimar, Part I: The Concert Hall*, in: Richard Strauss-Blätter N.F. 33 (1995), 3-34 (1995a). S. 29.

[636] Vgl.: Edwin Fischer: *Musikalische Betrachtungen*, Wiesbaden 1950, S. 30.

[637] Wurmser 1964, S. 234.

[638] Vgl.: Raymond Holden: *Kapellmeister Strauss*, in: Charles Youmans (Hrsg.): The Cambridge companion to Richard Strauss, S. 261.

Zahlworts einmal hi dussimi heroes“, die *Jupiter-Sinfonie* „das grossartigste Werk, das ich noch hörte. In der Schlussfuge glaubte ich im Himmel zu sein.“[639]

Nach Berlin war ab 1919 Wien die nächste Station für Strauss’ Wirken. Mittlerweile als Dirigent und Komponist etabliert, war die Anstellung an der Wiener Hofoper seine letzte feste Dirigierstelle. Als Konzertdirigent war Strauss bei verschiedenen Wiener Institutionen gefragt. In einem Abonnementskonzert von 1922 ist auch die *Jupiter-Sinfonie* im Programm zu finden.[640]

Ab 1904 arbeitete Strauss auch in Übersee. Auf seiner ersten Reise nach New York, Philadelphia Cleveland, Pittsburgh, Morgantown, Boston und Chicago dirigierte er, neben Beethoven und Liszt, mehrheitlich seine eigenen Werke. 1920 und 1923 fanden Südamerika-Reisen mit dem *Wiener Philharmonischen* Orchester statt. Dazwischen dirigierte Strauss 42 Konzerten auf einer weiteren Nordamerika-Reise von Oktober 1921 bis Anfang 1922.

Strauss’ Dirigierstil und seine Technik veränderten sich im Laufe seiner Tätigkeit markant. So ermahnte ihn zu Beginn seiner Dirigierlaufbahn sein Vater, er möge sich seine „Schlangenbewegungen“ und das „Faxenmachen“ abgewöhnen, die „bei einem so langen Menschen unschön“ aussehen würden.[641] „Die linke Hand habe sich ruhig zu verhalten, das Wesentliche liege in der Handhabung des Taktstockes und im Auge.“[642] Diesen viel zitierten Ratschlag erteilt Strauss in seinen *Dirigiererfahrungen* später selbst: „Die linke Hand hat mit dem Dirigieren nichts zu tun. Sie gehört in die Westentasche […]. Statt mit dem Arm dirigiert man am besten mit dem Ohr: daraus ergibt sich automatisch das Übrige.“[643] Und Friedrich Herzfeld bemerkt in seinem Buch von 1942 im Dirigat Strauss’ die Wichtigkeit seiner Kommunikation durch Blickkontakt: „Richard Strauss hat dies zum Grundsatz erhoben. Er ist beim Dirigieren von der Starrheit einer Bildsäule nicht mehr weit entfernt. Aber sein Auge kündet seinen Willen.“[644] Der sprachliche Gestus dieses Zitats ist dem damaligen Zeitgeist geschuldet und darf hier nur als Metapher gelten.

Laut Steinitzer hatte sich Strauss’ Dirigierstil während seiner zweiten Münchner Zeit etwas beruhigt, auch wenn er noch oft „weit ausholende grosse, und zuweilen sehr lebhafte Bewegungen [machte].“[645] Dabei stiess er immer wieder auf Widerstand im Opernbetrieb und wurde für seine

[639] Max Steinitzer: *Richard Strauss*, Berlin 1911, S. 14.
[640] Schlötterer-Traimer/Werbeck 2014, S. 23.
[641] Schuh 1976, S. 108.
[642] Zitiert nach: Schlötterer-Traimer/Werbeck 2014, S. 25.
[643] Richard Strauss: *Dirigiererfahrungen mit klassischen Meisterwerken*, in: Strauss/Schuh 1949, S. 53.
[644] Herzfeld 1942, S. 184.
[645] Steinitzer 1911, S. 162.

Tempi und Modifikationen gefürchtet. Schlötterer nimmt in ihrem Aufsatz Bezug auf Willi Schuh[646] und fasst zusammen:

„Seine Tempi waren, wie Strauss in der Rückschau auf diese Münchner Jahre sagte ‚der geforderten glatten Erledigung der Opern oft hinderlich'. Er bekannte sich auch offen, durch seine ungewohnten Tempomodifikationen manche Aufregung im Orchester und einmal sogar einen Schmiss hervorgerufen zu haben. Strauss hatte eben ‚moderne' Vorstellungen, wie sie durch sein Vorbild Bülow geprägt waren."[647]

In der 1925 erschienen Schrift *Dirigiererfahrungen mit klassischen Meisterwerken* sind „Zehn goldene Regeln. Einem jungen Kapellmeister ins Stammbuch geschrieben"[648] abgedruckt, die einen Einblick in sein eigenes Arbeiten geben. Er verweist konkret auf Wagner wenn er schreibt: „Überhaupt Perioden dirigieren, niemals Takte skalieren!"[649] Über die Technik des Dirigierens liest man: „Für die *Technik* des Dirigierens ist das Entscheidende, dass je kürzer, nur aus dem Handgelenk heraus, die Zeichengebung ist, desto präziser die Ausführung."[650] Adrian Boult beschreibt Strauss' Dirigat: „Seine [Strauss'] Stabführung war von beispielhafter Ökonomie. Darin würde ich ihn sogar mit Weingartner, ja fast mit Nikisch vergleichen."[651]

4.2.2.1 Strauss – Mozart

Dass Mozart eine zentrale Rolle für Strauss gespielt hat, belegen neben der Statistik (1885–1943 mehr als 470 professionelle Aufführungen von Mozarts Musik) verschiedene Zeugnisse. Fritz Busch (1890–1951) erinnert sich, welches Stück Strauss damals am meisten mochte: „[…] zum Beispiel, wenn man auf seinen [Strauss'] Lieblingskomponisten zu sprechen kam. […] Lange haben wir uns nach dieser Probe unterhalten. [Mozarts] g-moll-Streichquintett erklärte Strauss damals für den Gipfelpunkt aller Musik."[652] Strauss' Programme der *Salzburger Festspiele* (1906, 1922, 1932, 1933, 1942, 1943) enthielten, mit einer Ausnahme, alle eine Mozartsinfonie. 1942 war es die *Jupiter-Sinfonie*. Diese Begeisterung und das Interesse für Mozart manifestieren sich auch in Strauss' Umgang mit Mozarts Musik. Es gab für ihn nicht „die" Mozart-Interpretation: „Für die Wiedergabe dieser unendlich feinen und reich gegliederten Seelengebilde einen

[646] Vgl.: Strauss/Schuh 1949, S. 212.
[647] Schlötterer-Traimer/Werbeck 2014, S. 20.
[648] Richard Strauss: *Zehn goldene Regeln. Einem jungen Kapellmeister ins Stammbuch geschrieben*, in: Strauss/Schuh 1949, S. 46.
[649] Ebd., S. 54.
[650] Ebd., S. 53.
[651] Boult 1965, S. 75.
[652] Busch 1949, S. 170.

einheitlichen Mozartstil aufzustellen ist ebenso töricht wie oberflächlich", schreibt er 1944.[653] Strauss' Interpretationsansatz basierte auf wohlüberlegten Maximen. Er hat sich in seinen Vorbereitungen zum Dirigat der Sinfonien Nr. 29 und Nr. 40 Mozarts Autografe angesehen. Diese Studien der Originale vermengten sich mit seiner individuellen Auffassung und seiner Interpretationspraxis. Strauss verglich kritisch die Aufführungsmaterialien mit den Originalen und verwendete, im Fall der Sinfonie Nr. 40, keine Klarinetten. Holden identifiziert die Eigenheit von Strauss' Interpretation bei Mozart in einem klaren Tempokonzept, das ihm erlaubte, die Architektur der Werke deutlich und anschaulich herauszuarbeiten.[654] Die Tempi waren so gewählt, dass sie sowohl innerhalb eines Satzes, als auch in Relation zum Gesamtwerk eine Einheit bildeten. Robbins Landon spricht bei der Beschreibung von Strauss' Tempokonzept von einem „Urtempo", das Modifikationen erfahre.[655] Strauss selbst bezog sich bei der Tempofrage auf eine Äusserung Wagners in *Über das Dirigieren*[656]:

„Richard Wagner schrieb einmal: die Mozartschen Allegros seien ‚so schnell als möglich zu spielen'. Ja, aber nicht zweimal schneller als möglich. […] Man vergesse nicht, dass der ‚breite' Wagner von 1850 bei ‚so schnell als möglich' in seinen ärgsten Fieberträumen niemals solche Wahnsinnstempi, wie man sie heute zu hören bekommt, im Kopfe haben konnte."[657]

Tatsächlich scheint Strauss für Mozart unterschiedliche Tempoauffassungen gehabt zu haben. Über eine Probe der Sinfonie Nr. 40, g-Moll (KV 550) wird im Juni 1914 aus London berichtet:

„He [Strauss] polished off his three works in an hour and spent the remaining five hours on the Mozart. It sounded like it – the end movements were amazing: for 10 bars you thought it was slow; it was, but you forgot it after 10 bars because the rhythm and accentuation were so astonishingly light and lively."[658]

Das Verhältnis der Tempi innerhalb eines Werkes, wurde von Strauss wie oben erwähnt, zur Ausdifferenzierung der architektonischen Struktur genau bedacht. In den *Dirigiererfahrungen* erläutert er:

---

[653] Richard Strauss: *Über Mozart*, Schweizerische Musikzeitung 84. Jahrgang, Nr. 6, 1. Juni, Richard Strauss-Heft zum 80. Geburtstag, Zürich 1944; zitiert aus: Schuh (Hrsg.) 1949, S. 91.
[654] Vgl.: Raymond Holden: *Richard Strauss*, London 2011, S. 54.
[655] H. C. Robbins Landon: *Haydn in England 1791–1795*, London 1976–1980, S. 526.
[656] Vgl.: Wagner ÜdD 1869, S. 37; „Die vollkommenste Art sind die Allegros seiner Opernouvertüren […]. Von diesen ist bekannt, dass sie Mozart nicht schnell genug gespielt werden konnten.".
[657] Strauss/Schuh 1949, S. 55.
[658] Michael Kennedy: *Adrian Boult*, London 1987, S. 58.

„Es ist bei Mozart zu unterscheiden zwischen (besonders raschen) Stücken, die mehr bewegtes Tonspiel sind – bei diesen ist im allgemeinen das gesangliche Seitenthema etwas ruhiger zu nehmen ([…] erster Satz der g-moll Sinfonie) – und (meist langsamen) Sätzen, in denen das Empfindungsleben sich oft bis zur grossen Leidenschaftlichkeit steigert […].“[659]

Innerhalb der Abschnitte kann das Tempo nach Strauss modifiziert werden. Allerdings gilt: „Alle durch den Charakter einer Phrase bedingten Modifikationen das Zeitmasses sind unmerklich zu vollziehen, so dass immer die Einheitlichkeit des Tempos gewahrt erscheint.[660] Holden betont, dass Strauss den in seinen Dirigieranfängen entwickelten Tempovorstellungen in den späteren Jahren weitgehend treu geblieben sei. Auch die charakteristische Strategie der Tempomodifikation lasse sich durch seine Karriere hindurch kontinuierlich verfolgen.[661]
Strauss weist in seiner Schrift *Dirigiererfahrungen* darauf hin, dass bei den schnellen Mozart-Sätzen „im allgemeinen das gesangliche Seitenthema etwas ruhiger zu nehmen“ sei.[662] Mit dieser Idee, so Thomas Seedorf, reihe sich Strauss in die Tradition Wagners ein.[663] Bernd Edelmann untersuchte den Zusammenhang zwischen Strauss’ und Wagners Schriften. Strauss kannte diese gut und zitierte mehrfach daraus.[664] So erscheint es nicht überraschend, dass die Ideologie sowie die konkreten Anweisungen Wagners in Strauss’ Dirigierpraxis, zumindest teilweise, Eingang gefunden haben. In Bezug auf das Annotieren von Bogenstrichen scheint Strauss keiner erkennbaren Systematik gefolgt zu sein. Wo er es für nötig befand, so macht es den Anschein, trug er die Bogenstriche ein.

„In general, Strauss was restrained when adding bowing to his scores and this stands in sharp contrast to conductors such as Sir John Barbirolli and Clemens Krauss, who marked their scores and parts in detail. When performing Mozart, for example, Strauss bowed selected movements in Symphonies Nos. 29 and 40 but none in the Jupiter.“[665]

4.2.2.2 Strauss – *Jupiter-Sinfonie*

Die erste Mozart-Sinfonie überhaupt, die Strauss am 12. Januar 1891 in Weimar dirigierte, war die *Jupiter-Sinfonie*. Wie sich zeigen wird, hatte sie für Strauss eine besondere Bedeutung. Friedrich Herzfeld erinnerte sich an Strauss’ Aussage:

[659] Strauss/Schuh 1949, S. 57.
[660] Ebd., S. 54.
[661] Vgl.: Holden 2011, S. 55.
[662] Strauss/Schuh 1949, S. 57.
[663] Thomas Seedorf: *Strauss und Mozart*, in: Werbeck (Hrsg.) 2014, S. 86.
[664] Bernd Edelmann: *Strauss und Wagner*, in: Werbeck (Hrsg.) 2014, S. 80.
[665] Holden 2011, S. 86.

„Richard Strauss bevorzugte die lichte und strahlende ‚Jupitersymphonie', Wilhelm Furtwängler aber ihre romantische, leidenschafterfüllte, nach innen blickende und dunkel tönende g-moll-Schwester. Weder die königliche Es-dur noch die lebenssprühende D-dur-Symphonie vermögen ihn so zu fesseln. Der Romantiker hat sich hier entschieden. Das sagt zugleich alles über die Wesensungleichheit von Richard Strauss und Wilhelm Furtwängler."[666]

In einem Brief vom September 1904 an Willem Mengelberg schlägt Strauss vor, bei einem geplanten Konzert die *Jupiter-Sinfonie* zu programmieren. „Natürlich jeden Beethoven (Eroica, 8. Sinfonie) u. Mozart. Kennen Sie des letzteren Adursinfonie? Auch Jupiter: Kurz was Ihnen beliebt."[667] Strauss machte im März 1942 Clemens Krauss darauf aufmerksam, dass er geplant hat, die *Jupiter-Sinfonie* in Salzburg zu dirigieren. „Lieber Freund! Ich vergass zu schreiben, dass ich Ihnen zu Gefallen gerne noch mal ein kleines Mozartkonzert in Salzburg dirigieren will: […] Jupiter."[668]
Kurt Weills (1900–1950) allgemeine Äusserungen zu einer Aufführung der *Jupiter-Sinfonie* unter Strauss 1925, die vom *Berliner Sender* ausgestrahlt wurde, findet sich in der Zeitschrift *Musik und Theater*:

„[…] In der vergangenen Woche hörten wir eine Aufführung von Mozarts Jupitersinfonie, über die ein ernstes Wort zu sagen ist. Eine kleine Schar von Musikern kämpft noch immer vergeblich gegen eine gewisse lieblose Behandlung der Klassiker, besonders Mozarts, an. Nur äusserst selten geschieht es, dass uns ein klassisches Werk zum reinen Genuss gestaltet wird. Beethoven erstickt man in einem Zuviel an ‚Auffassung', an ‚Gedankentiefe'; Mozart drückt man den Stempel des Leichten, Tändelnden, Spielerischen auf, glaubt seine Musik mit leichter Hand, ohne grossen Aufwand an innerer Beteiligung, an Gemütswallung und – an Proben wiedergeben zu können und übersieht vollkommen die Dämonie, die intensive Spannung in dieser Musik. Gerade eine Jupitersinfonie kann viel leichter zu schaden gespielt werden als alle andere Musik, weil sie viel anspruchsvoller ist, weil hier die lauterste Empfindung sich hinter einem Strom von Musik keusch verbirgt – gerade sie erfordert eine genial gestaltende Hand, die diese von tiefem Ernst erfüllte Komposition jener lächerlichen Tradition, jener ‚entzückenden Anmut des Rokoko' entkleidet. Wer jemals eine Aufführung der Jupitersinfonie unter Richard Strauss erlebt hat, wird wissen, welche geheimnisvollen Kräfte in diesem Werk walten."[669]

Konkreter sind die Angaben von Leo Wurmser, der unter Busch, Krauss, Strauss und Walter arbeitete. Er verfasste 1964 einen Artikel in *Music & Letters*. Unter dem Titel "Strauss and some Classical Symphonies" erinnert er sich an die Proben und Konzerte der Staatskapelle Dresden unter Strauss. Ausführlich beschreibt er Strauss' Auffassung und Umsetzung der *Jupiter-Sinfonie*.

---

[666] Herzfeld 1942, S. 138.
[667] Gabriele Strauss, Monika Reger (Hrsg.): *Ihr aufrichtig ergebener, Richard Strauss im Briefwechsel*, Berlin 1998, S. 19.
[668] Richard Strauss, Clemens Krauss: *Briefwechsel*, Götz Kende, Willi Schuh (Hrsg.), München 1963, S. 243.
[669] Kurt Weill: *Musik und Theater*, Stephen Hinton, Jürgen Drew (Hrsg.), Berlin 1990, S. 179–180.

Wurmser schreibt, dass Strauss klare Vorstellungen und Ideen gehabt habe, die aber nur unter seinem Dirigat sinnvoll waren, sie zu kopieren, wäre nicht geglückt, meint er. „It was as if he were living through the process of the composition of the work new at every performance and re-creating it.“[670] Es lohnt sich, auch die weitere detaillierte Schilderung Wurmsers zu untersuchen. Sie ist ebenfalls in Englisch verfasst, da Wurmser nach seiner Zeit in Zentraleuropa in England tätig war.

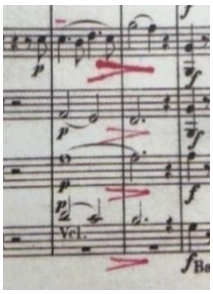
Der 1. Satz

Wurmser schreibt über den ersten Satz der *Jupiter-Sinfonie* unter Strauss:

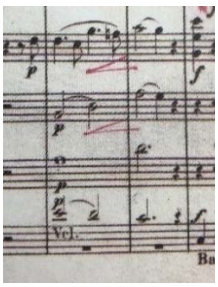
„The first movement was fairly straightforward, yet full of spirit and grace and, naturally, beaten in two. He made the cellos and basses sing their melodic phrases in the second subject (as he did later in the Andante), and by way of contrast he took the third subject (bar 101) very lightly and airily, with short staccatos.“[671]

Die Aufnahme von 1926 mit dem Orchester der *Staatsoper Berlin* bestätigt ein rasches Tempo für den 1. Satz und nur wenig Tempomodifikationen. Strauss' annotierte Partitur der *Jupiter-Sinfonie* befindet sich in Besitz der Familie Strauss und wird in in ihrer Villa in Garmisch aufbewahrt. Für die Untersuchungen wurde ein Scan von Ray Holden zur Verfügung gestellt. Wann die Annotationen angebracht wurden, ist nicht erruierbar.

Zu Beginn der Sinfonie findet sich die Besonderheit, dass Strauss die motivisch eng verwandten Takte 3 und 4 dynamisch anders gestaltet als die Takte 7 und 8.



Streicher T. 3–4/1



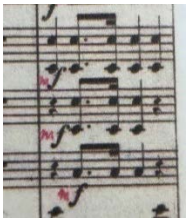
Streicher T. 7–8/1

Diese Interpretation ist bei keinem anderen Dirigenten in dieser Form zu finden. Alle anderen bezeichnen die beiden Stellen in identischer Weise und zwar mit einem *diminuendo*. Die Aufnahme vermag die Idee nicht explizit zu zeigen. Ob Strauss hier eine Varianz beabsichtigte, oder

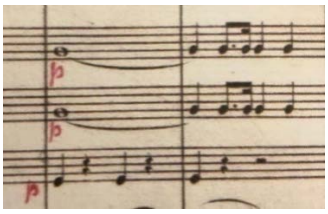
[670] Wurmser 1964, S. 233.
[671] Ebd., S. 233-234.

ob er davon ausging, dass eine Abphrasierung sich organisch einstellte, muss offen bleiben. Die analoge Stelle ab Takt 191–192 und 195–196 ist jedenfalls in gleicher Weise bezeichnet, wodurch sich die Annahme teilweise entkräften lässt, es könnte sich beim Eintrag des *crescendo* ohne *decrescendo* um einen Fehleintrag handeln.

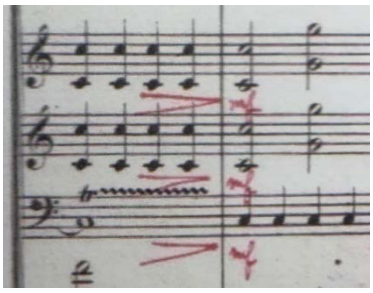
In Takt 9 annotiert Strauss für die Blechbläser und die Pauke ein *mf*, um die Balance zum Rest des Orchesters zu gewährleisten. Im Folgenden finden sich viele Eintragungen dieser Art. Wie von von Bülow und andere Dirigenten in der vermeintlichen Wagner-Tradition misst Strauss der Transparenz eine grosse Wichtigkeit zu.



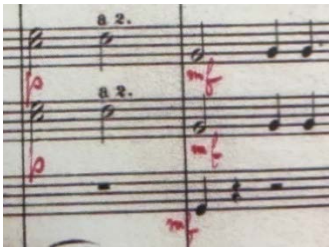
Blechbläser und Pauke T. 9/1



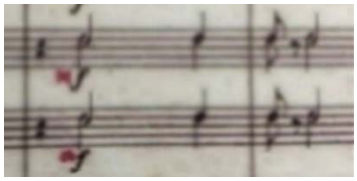
Blechbläser und Pauke T. 39–40/1



Blechbläser und Pauke T. 89–90/1

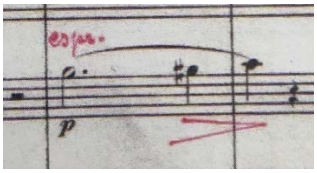


Blechbläser und Pauke T. 93–94/1

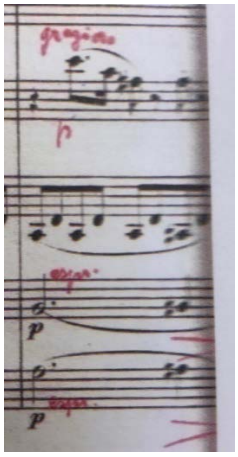


Blechbläser T. 111–112/1

Das zweite Thema annotiert Strauss durchwegs mit einem *decrescendo* und einem „espr.“ Für die 1. Violinen findet sich zusätzlich ein „grazioso“.

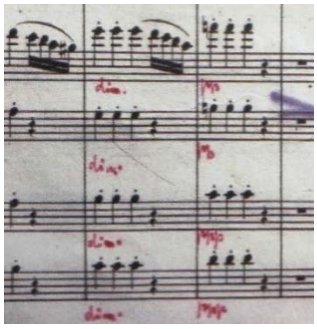


1. Violine T. 56–57/1



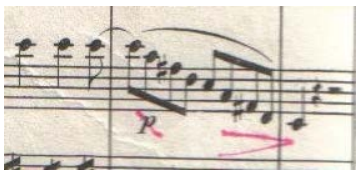
Streicher T. 58/1

Wie differenziert Strauss eine dynamische Idee entwickelte, zeigt sich an den Annotationen in Takt 79. Während die Violinen mit einem *pp* bezeichnet sind, steht in den Stimmen der Bratschen, Celli und Bässe ein *ppp*. Stabiler würde der Akkord klingen, wenn die tiefen Lagen als Fundament lauter spielen würden. Da es sich aber um einen Quart-Sext-Akkord handelt und nicht der Grundton im Bass steht, kann Strauss mit seiner Annotation, die den Grundtton (2. Violinen) und die Septime (1. Violinen) hervortreten lässt, genau diesen stabilisierenden Klang gesucht haben.



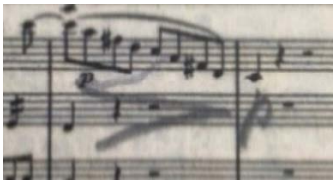
Streicher T. 77–80/1

Dass es bei Strauss um Entwicklung und das Erzeugen von Spannung geht, zeigen die folgenden Beispiele. In Takt 99 ist für die absteigende Achtelfigur der 1. Violinen ein subito *p* gedruckt. Strauss erreicht das *p* mit Hilfe eines *decrescendo*, wodurch ein organischer Übergang in den leisen Teil ermöglicht wird.

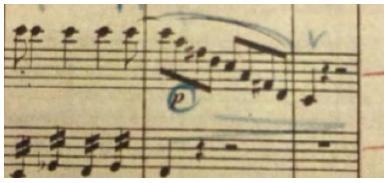


1. Violinen T. 99/1

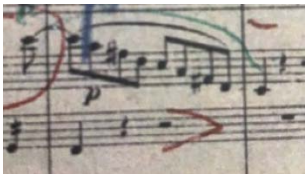
Auch Reiner, Scherchen und Kletzki annotieren diese Stelle. Jedoch scheint neben Strauss nur Reiner das *diminuendo* nicht aus dem *p* heraus gestalten zu wollen, sondern aus dem davor geltenden *f*, was ein organisches Auslaufen der Achtel-Figur zur Folge hat. Bei Kletzki und Scherchen sieht es eher so aus, als ob das subito *p* Geltung behält und anschliessend das *diminuendo* einsetzt. Der Effekt ist bei diesen Varianten unterschiedlich. Strauss' und Reiners Praxis könnte als „Romantisierung" im Wagnerschen Sinn gelesen werden, während Kletzki und Scherchen an der Stufendynamik festhalten und lediglich abphrasieren.



Reiner



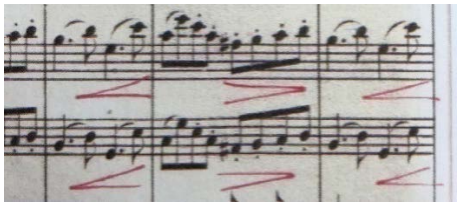
Kletzki



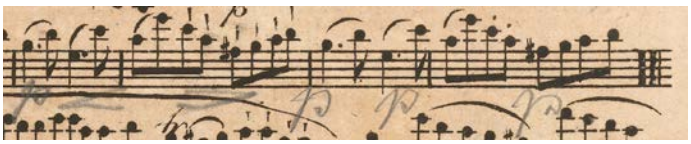
Scherchen

Zugegebenermassen wird der Lagenwechsel an sich bereits ein akustisch bedingtes *diminuendo* bewirken und die Hervorhebung durch ein zusätzliches *diminuendo* erscheint redundant. Wann es aber einsetzt und aus welcher Dynamik heraus es beginnt, macht einen interpretatorischen Unterschied.

Ähnlich wie Wagner operiert Strauss in den Takten 107–110 mit *crescendo* und *decrescendo,* um den Spannungsverlauf der Melodie anzuzeigen. Während Strauss die Spannung durch *crescendi* in den Takten 107 und 109 zweimal aufbaut, notiert Wagner in Takt 109 explizit zwei *p* und erzeugt damit eine Art Echowirkung.

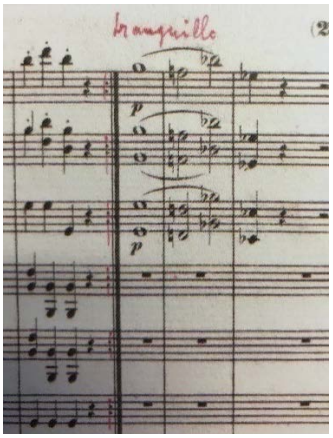


Violinen T. 107–109/1 Strauss



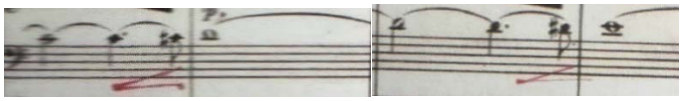
1. Violine T. 107–110/1 Wagner

Die Wiederholungszeichen für den ersten Teil sind bei Strauss durchgestrichen und die Aufnahme von 1926 kommt erwartungsgemäss ohne Wiederholung aus. Auf der Aufnahme ist das in der Partitur eingetrage „tranquillo“ für den Beginn des zweiten Teils deutlich hörbar. Das *a tempo* setzt bereits im dritten Takt wieder ein. Für die Wiederaufnahme des Tempos findet sich in der Partitur kein Hinweis.

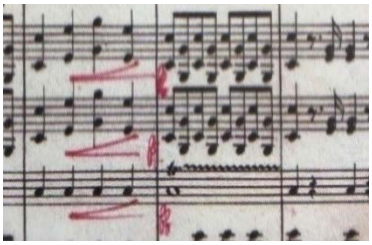


Partiturausschnitt T. 120–123/1

Strauss‘ expressive Detailarbeit zeigt sich in der Fagott-Stimme von Takt 166 bis 169. Die Durchgangsnoten werden betont, was eine gewisse Expressivität erzeugt. Die drei Töne sind aber gleichzeitig auch das Material des zweiten Motivs, das immer mit einem *crescendo* bezeichnet wurde.


Fagott T. 166–169/1

Um die Kraft des Schlusses zu betonen, lässt Strauss, wie Walter und Scherchen, die sonst eher zurückgehaltenen Blechbläser und die Pauken crescendieren und endet damit kräftig.

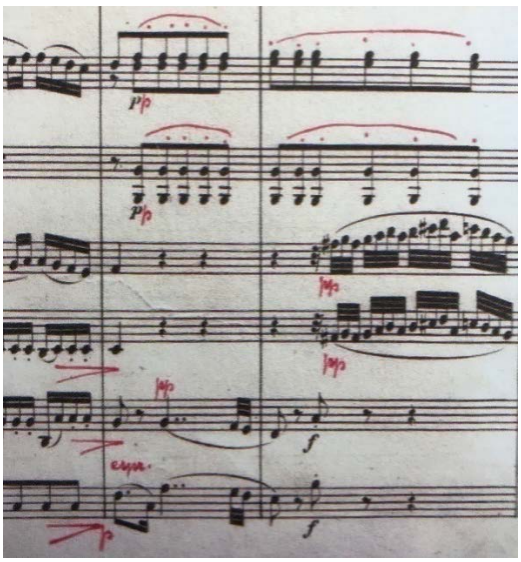

Blechbläser und Pauke T. 310–312/1

Der 2. Satz

Wurmsers beschreibt, dass das Tempo des 2. Satzes auch vergleichsweise schnell gewesen sei. Das „auch“ deutet an, dass er den ersten Satz ebenfalls als rasch empfunden hat. Er führt aus:

„The Andante was again comparatively quick-*molto espressivo*, nevertheless-in a definite three in a bar, and even when he had to give one of his occasional flicks to subdivide a beat, he asked the musicians to go on feeling in three: ‚Immer den Viertelcharakter bewahren!‘ Consequently this movement too had one big line from beginning to end; the rests in the second and fourth bar did not seem interminable and the semiquaver triplets and the demisemiquavers followed easily and naturally. I have not been able to enjoy listening to this movement under any other conductor except Toscanini.“[672]

Was Wurmser hier beschreibt, liesse sich mit dem Wagnerschen Melos vergleichen, den Strauss angeblich gefunden hat. Die Partitur weist vor allem die Eintragungen von *crescendi* und *decrescendi* auf, die den Melodieverlauf und deren Höhepunkte anzeigen. Dabei kommt eine zweitaktige Auffassung zum Vorschein, die ihre Schwerpunkte zu Beginn der Takte 6 und 10 hat. Eine feine Abstimmung der Prioritäten findet sich ab Takt 11. Die Bassgruppe führt im *p*, die Bratschen kommen als Farbe im *pp* dazu und die Achtel der Begleitstimmen lässt Strauss leicht abgesetzt spielen, was Raum für die Melodie lässt.

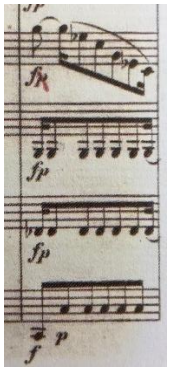


Partiturausschnitt T. 11–12/2

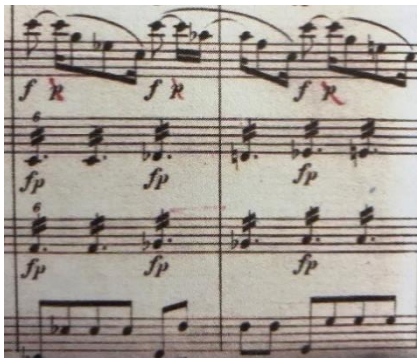
Die Abstufungen sind in der Aufnahme von 1926 genauso hörbar wie das „agitato“, das Strauss über den Takt 19 schreibt. Das Drängen wird dadurch verstärkt, dass die 1. Violinen diesen Takt

[672] Wurmser 1964, S. 234.

im *f* spielen, während alle anderen Stimmen das gedruckte *fp* ausführen. Der synkopische Abstieg der Melodie gewinnt dadurch an Gewicht und Dramatik. Diese Annotation wiederholt sich entsprechend in den folgenden Takten.

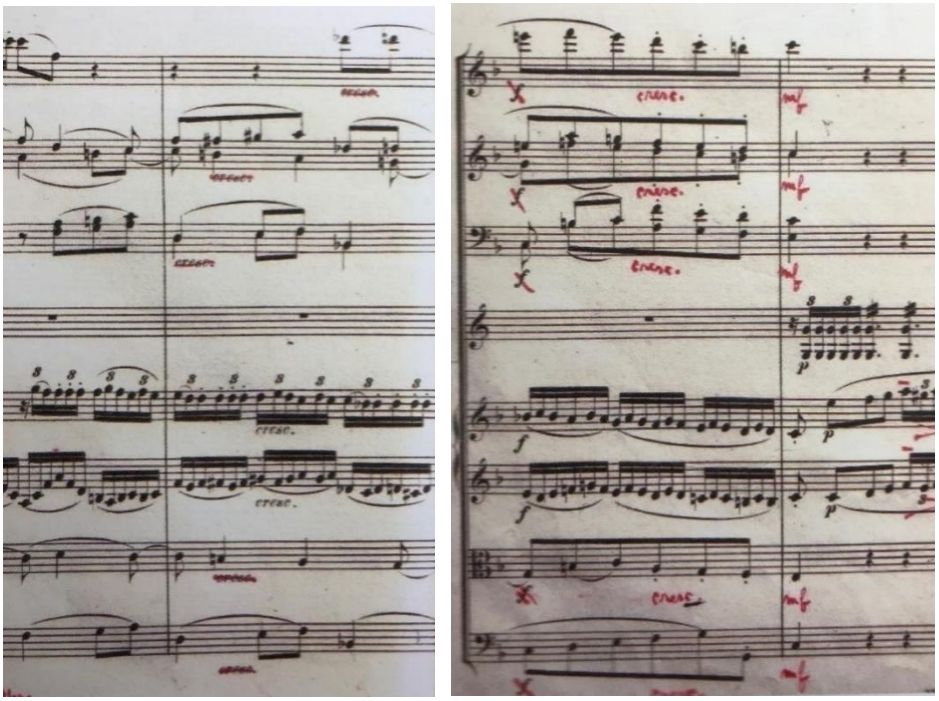


Streicher T. 19/2



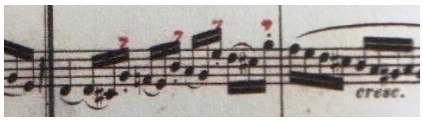
Streicher T. 23–24/2

Der Höhepunkt in Takt 38 wird im Druck ab Takt 37 durch *crescendi* in allen Stimmen eingeleitet. Strauss verschiebt diese Steigerung und folglich auch den Höhepunkt um einen Takt. Dadurch definiert er den Takt 39 als Zieltakt. Diese Praxis findet sich bei keiner der anderen untersuchten Interpretationen. In der Aufnahme von 1926 ist diese Verschiebung des Höhepunktes gut nachvollziehbar.



Partitur T. 36–39/2

Im weiteren Verlauf des Takts 39 nimmt sich Strauss viel Zeit und er lässt die Violinen und die Fagotte ihre Sechzehntel breit ausspielen.
Wie in der Partitur vermerkt, wiederholt Strauss den ersten Teil des 2. Satzes nicht. Im zweiten Teil hält er an den interpretatorischen Ansätzen des ersten Teils fest. Nur zwei Details sind hervorzuheben. Zum einen fällt eine Betonung auf, die den Triolen-Sechzehnteln der 1. Violinen im Takt 45 eine spannende Varianz verleihen.



1. Violine T. 45/2

Zum andern lässt Strauss die Takte 56–59 sehr solistisch spielen. Dies zeigt er an, indem er die ersten Noten der sich abwechselnden Sechzehntel-Triolen mit einem *tenuto* bezeichnet. Die leichte, durch die Dehnung verursachte Verzögerung lässt die Stelle frei im Zeitmass und kammermusikalisch erscheinen. Jede Figur ist mit einem *decrescendo* annotiert. Strauss arbeitet in der kleinen Form aus, während andere Dirigenten, wie Krauss, sich mit einem „espr." begnügen.

Der 3. Satz

„Strauss took the Minuet leisurely, in Three (Weingartner used to take it very quickly). In the Trio he permitted himself a *rubato*; he took the first two chords *poco meno mosso*, going back into tempo for the quavers, and the same again in bars 5 to 8 and in the last 8 bars of the trio."[673]

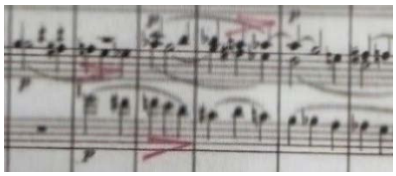
Wurmsers Aussage ist besonders für die alte Frage der Tempoveränderung im Bezug auf das Trio interessant. Während sein Bericht keine markante Temporeduktion erwähnt, sondern lediglich zwei gestaute Akkorde, weist Holden bei seinen Untersuchungen zu Strauss auf die verschiedenen Auffassungen hin, die sich auf das Tempoverhältnis zwischen dem Menuett und dem Trio beziehen.[674] Der Musikwissenschaftler Neal Zaslaw spricht sich, wie Hummel und Czerny, gegen eine Temporeduktion im Trio aus.[675] Holden charakterisierte das Menuett als höfisch („courtly") und das Trio als ländlich („bucolic"). Strauss unterschied also, laut Holden, die Teile mit einer Reduktion des Tempos hin zum Trio, was diesem einen Ländler-Charakter verlieh. Strauss war der Meinung, Mozart hätte vom voralpinen Salzburg her die volkstümliche Musik der Gegend gekannt. Auf seinen Reisen begegnete er den beiden unterschiedlichen Tänzen und stellte

[673] Wurmser 1964, S. 234.
[674] Vgl.: Holden 2011, S. 55.
[675] Zaslaw 1998, S. 500.

sie bewusst einander gegenüber. Einem ähnlichen Einfluss war auch Strauss ausgesetzt. Aufgewachsen in München, kannte auch er die traditionelle Volksmusik mit dem Ländler und es schien ihm klar, dass das Menuett und das Trio nicht denselben Charakter und folglich auch nicht das gleiche Zeitmass haben konnten (vgl. Kapitel Wagner).
Während Strauss in der Einspielung der Sinfonie Nr. 39 das Tempo auf das Trio hin stark bremst, da dort auch die Instrumentierung den stilistischen Bruch deutlich unterstreicht, ist der Tempounterschied bei der *Jupiter-Sinfonie* nur gering. Holden führt weiter aus:

„Even so, his [Strauss'] slight reduction in tempo at the beginning of the Trio in Symphonie No. 41 is coloured by a clever use of rubato. In bars 1, 5, 21 and 25 of that section, he complements his rallentandos in the recording with diminuendos in the marked score, creating the brief illusion of a general easing to the tempo that underlines both the cadential nature of these bars and the onset of the new section."[676]

Die Partitur weist bezüglich des Tempos keine Eintragungen auf, auch nicht im besprochenen Trio-Teil. In Strauss' Aufnahme von 1926 ist die Dehnung die Akkorde in den Takten 60 und 64 sowie 80 und 84 deutlich hörbar. Diese Praxis wurde von Klemperer bei seiner jüngsten Aufnahme von 1968 ansatzweise übernommen (vgl. Kapitel Klemperer). Explizit imitiert Harnoncout bei seiner Einspielung von 1982 die besprochene Dehnung. Alle Wiederholungen werden bei Strauss gespielt. Auch in der Partitur wird keine Wiederholung gestrichen. Die *decrescendi* der Holzbläser auf ihrem kanonartig einsetzenden Motiv ab Takt 44 zeugen einerseits von Strauss' Streben nach Transparenz, andererseits unterstreicht das dynamische Abflachen den Seufzer-Charakter des Motivs.



Oboen und Fagott T. 40–45/3

Im ganzen Satz finden sich diverse dynamische Eintragungen, die die Blechbläser und die Pauken zurücknehmen und die Balance optimieren sollen.

Der 4. Satz

„In the Finale his [Strauss'] tempo was very fast. He began it beating one in a bar, went over into two for a few bars in bar 19, and varied his beat thereafter as necessary. He slowed down a little for the last seven bars before the double

[676] Holden 2011, S. 56–57.

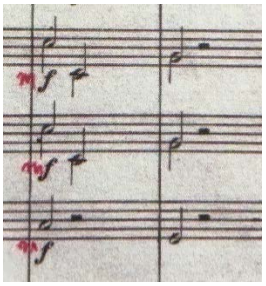
bar and maintained this slightly slower tempo after the double bar, returning to the basic tempo at the *forte* (bar 172), although he remained in two here. Six bars before the recapitulation he again held the tempo back for four bars, to emphasize the chromatic harmonies, then he accelerated for two bars and was back in his Tempo I at the return of the first subject. […] He again slowed down a little after the second double bar at bar 360 and made a real ritardando in bars 370 and 371. The return of the C major (bar 372) he took *a tempo*, but still a fraction slower than the basic tempo and in two, so as to let all the contrapuntal details register clearly. The real Tempo I was not established until the final coda (bar 402). […] (All these modifications were slight and intended only to clarify the thematic and harmonic structure of this movement. [4. Satz]).“ [677]

Die sehr detaillierten Angaben Wurmsers zeichnen das Bild einer sehr schnellen und von *rubati* beherrschten Interpretation des vierten Satzes durch Strauss. Auch die Kritiken betonen die schnellen Tempi von Strauss (vgl. unten), nur der Dirigent Adrian Boult scheint die schnellen Sätze bei Strauss als „langsam“ wahrgenommen zu haben: „Die erstaunlich langsamen Tempi des ersten und letzten Satzes fielen uns damals besonders auf, auch die Tatsache, dass sie gar nicht langsam w i r k t e n, weil seine Akzente so breit gesetzt waren, dass die Musik ganz rasch dahinzufliessen schien.“[678] Offensichtlich scheint es sich hier um eine subjektive Wahrnehmung von Boult zu handeln. Strauss selbst äusserte sich in seinen *Dirigiererfahrungen* klar zu seiner Tempowahl:

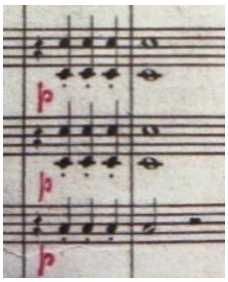
„Zu den Fällen, bei denen sich straffere Zusammenfassung und Verbreiterung am Schluss von sehr raschen Sätzen empfiehlt, gehören die Schlussfuge der Jupiter-Sinfonie […]. Die Mozartsche Schlussfuge gehört zu den Stücken, die unter das Wagnerische ‚so schnell als möglich‘ fallen: zu Beginn des zweiten Teils, nach Durchführung und dem Beginn des dritten Teils modifiziere ich stark. Um die Fuge in dem Presto-Tempo noch ganz klar zu gestalten, sind genau einzuzeichnende Abdämpfungen von Blech und Pauke vorzunehmen.“[679]

Strauss suchte also nicht nur in der Wahl des Tempos, sondern auch in der Dynamik die Transparenz, die schon Wagner angestrebt hatte. Dies zeigt sich, wie in den anderen Sätzen, auch im Finale deutlich. An zahlreichen Stellen werden diesbezüglich dynamische Modifikationen vorgenommen, im Wesentlichen bei den Blechbläsern und der Pauke.

[677] Wurmser 1964, S. 234.
[678] Boult 1965, S. 76.
[679] Strauss/Schuh 1949, S. 58.

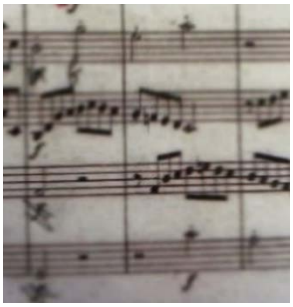


Blechbläser und Pauken T. 9–10/4



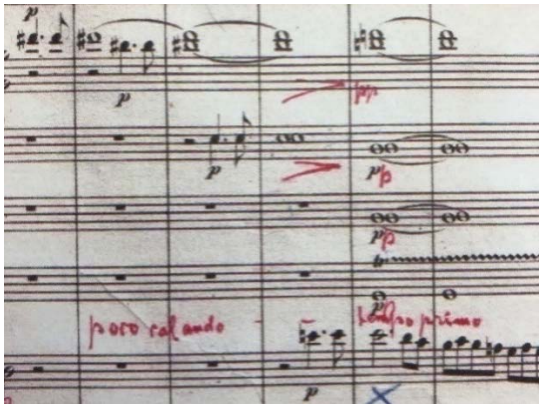
Blechbläser und Pauken T. 13–14/4

Strauss bezeichnet das Vierton-Motiv, das Wagner mit *crescendo* und *decrescendo* annotiert, lediglich mit einem *crescendo* unter die zweite Note. Diese Stelle tönt auf der Aufnahme von 1926 eher flach, jedenfalls ohne Schweller hin zur dritten Note, wie bei Wagner und anderen Interpreten. Ab Takt 36 schreibt Strauss über die zweite und dritte Note des Vierton-Motivs ein *crescendo*, dem ein subito *p* folgt. Dies verleiht der Stelle eine gewisse Leichtigkeit. Ein *portamento* von der ersten zur zweiten Note des Motivs ist in der Aufnahme von 1926 deutlich hörbar. Wie Weingartner, verschiebt auch Strauss das *f* der 1. Violinen im Takt 94 auf den zweiten Taktteil. Zusätzlich streicht er der Bassgruppe und den Bratschen das *f* zu Beginn des Taktes. Diese sollen also erst in Takt 95 laut einsetzen. Formal bedeutet das, dass die Bassgruppe auf das G unbetont abkadenziert und mit dem Auftakt zu Takt 95 ein neuer Abschnitt begonnen wird. Die analoge Stelle wird später anders annotiert. (vgl. unten).



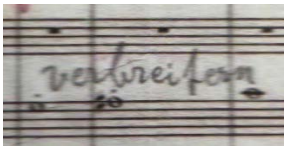
Streicher T. 94–96/4

Der zweite Teil ist mit „meno mosso“ überschrieben, das in der Aufnahme von 1926 kaum nachvollziehbar ist. Eine grössere Kongruenz zwischen Aufnahme und Partitur findet sich fünf Takte vor der Reprise. Strauss annotiert ein „poco calando“ für die Takte 219–221. Ab Takt 223 soll das „tempo primo“ wieder aufgenommen werden.



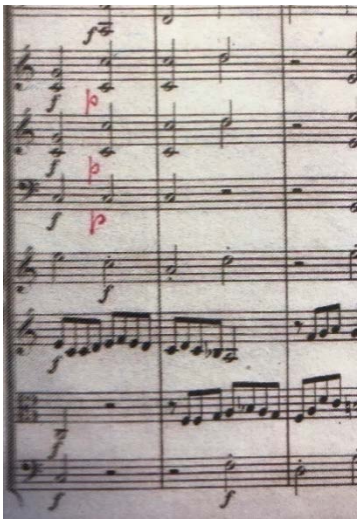
Partiturausschnitt T. 219–224/4

Ebenfalls gut hörbar ist die Annotation in der Partitur in Takt 241. „Verbreitern“ schreibt Strauss und tatsächlich wirkt diese Stelle wie träge und doch zäh elastisch. Das „a tempo“ notiert Strauss im Takt 253.



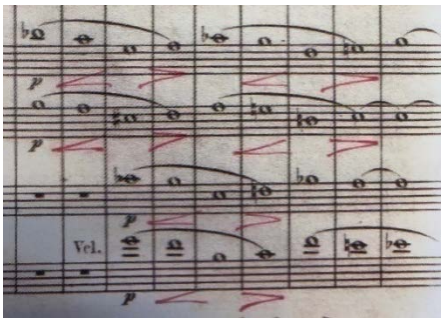
Partiturausschnitt T. 241/4

Anders als beim erstenmal im Takt 94 lässt Strauss in der Reprise die Eins der Dreiton-Sequenz bereits laut spielen. Warum er hier variiert, ist nicht klar ersichtlich, eine Erklärung muss schuldig geblieben werden.



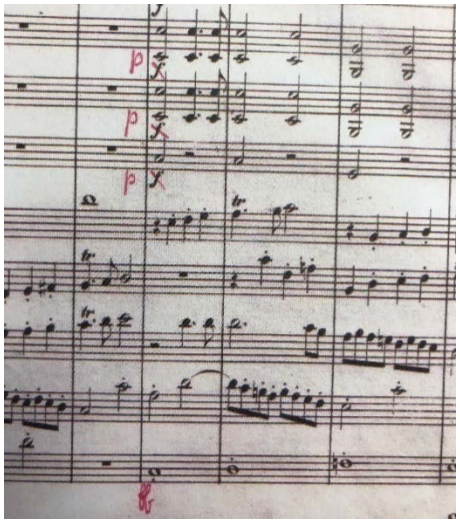
Partiturausschnitt T. 292/4

Zu Beginn der Coda findet sich „poco meno mosso“ und im Anschluss an Takt 360 „tranquillo“. Das langsamere Tempo lässt sich in der Aufnahme verfolgen. Auffallend ist die dynamische Annotation in den Streichern für das Vierton-Motiv in der Umkehrung. Anders als in der Urgestalt versieht hier Strauss das Motiv mit *crescendo* und *decrescendo*.



Streicher T. 360–368/4

Wie es auch Wurmser beobachtet hatte, drosselt Strauss das Tempo für den fugierten Teil ab Takt 372. Er notiert dazu „à tempo aber bis zum Schluss bedeutend breiter als das Anfangstempo“. Durch die Temporeduktion und durch die dynamischen Anpassungen in den Blechbläsern und der Pauke, zum Beispiel bei der Problemstelle im Takt 388, wirkt dieser Abschnitt transparent und klar.



Partiturausschnitt T. 385–389/4

Im Takt 402 soll wieder das „tempo I“ erreicht sein. Nicht nur die Transparenz gewinnt durch die Tempo-Modifikation. Strauss erreicht dadurch auch eine Stringenz und eine dramatische Steigerung hin zum Schluss der Sinfonie.

4.2.2.3 „A set of exercises“ – Kritiken

Während seiner Amerika-Reise von 1904 dirigierte Strauss unter anderen das *New York Philharmonic Orchestra*. Die *Jupiter-Sinfonie* stand im März 1904 auf dem Programm und war das erste nicht selbst geschriebene Werk auf Strauss' Programm. Die Kritik war wenig begeistert:

„He chose the so-called Jupiter, which was considered very grand and even pompous, in its day. Now it sounds like a limpid, graceful and pretty piece of symphonic writing. […] Strauss read the Mozart symphony neatly. But the sound he evoked, compared with the volume he draws from an orchestra when conducting his own poems, made one think of a men who, after finishing a set of exercises with Indian clubs, goes through them with toothpicks. There are many men less great, who could have conducted the symphony as well. One point about it was worth noticing. Strauss looked less frequently at the score than when he is leading one of his own works and, in the repeats, didn't take the trouble to turn back the pages.“[680]

Holden meint, dass nicht die Interpretation die Kritiker geteilt habe, sondern der Umstand, dass Mozart überhaupt programmiert wurde. Schon unter Nikisch, beim *Boston Symphony Orchestra* 1889-1893, waren in den 190 Abonnementkonzerten nur zwölf Mozart-Sinfonien zu hören. Ähnlich zeigt sich die Situation bei Mahler, der die *New York Philharmonics* 1909-1911 leitete. Nur drei Mozart-Sinfonien wurden bei den 67 Konzerten gegeben. Holden meint, die New Yorker bewunderten Mozart lieber aus der Ferne als in aktuellen Konzertprogrammen.[681]
Dennoch liefern die Kritiken einen Eindruck von Strauss Interpretation:

„[…] and it is somewhat significant that Mr. Strauss' reading of the Mozart symphony should have won only perfunctory applause. In the first movement of the symphony Mr. Strauss sustained his reputation as a sane reader of the classics, given a conservative, clear cut interpretation, free from affectations or eccentricities. More individuality was noticeable in the second and third movements, which were subjected to some radical departures from the tradition in the matter of pace, and were marked by the use of unusually vigorous accents. The finale was taken at top speed and was, perhaps, over noisy at times. Considered as a whole, the reading was a powerful one.“[682]

Die Erwähnung des schnellen Tempos im Schlusssatz sowie die Erwähnung der Transparenz fallen ins Auge. Die Kritik scheint mit den vorangegangenen Aussagen zu korrespondieren. Die beschriebenen ungewöhnlichen Akzente hingegen lassen sich weder in anderen Äusserungen, noch in der Aufnahme von 1926 mit der *Berliner Staatskapelle* verifizieren.
Die Interpretation des ersten und des letzten Satzes sowie die Phrasierungen werden in der Kritik hervorgehoben. Ein Bezug zu Wagners Verständnis des Melos drängt sich auf.

---

[680] The New York Telegraph, 27. März 1904, zitiert nach: Holden 2011, S. 126-127.
[681] Vgl.: Holden 2011, S. 126.
[682] The Herald, 26. März 1904, zitiert nach: Ebd.

„[…]. Also was it the first time that this conductor has led any work other than his own during his stay here. The exceptional composition was none other than Mozart's big C major symphony, called by admiring writers ‚Jupiter', which worked headed the programme yesterday afternoon at Carnegie Hall. Strauss has great reputation abroad for his Mozart interpretations, so that the interest of the huge audience was tense with expectation. Strauss did not disappoint them, for read this work with commendable daintiness and also with masterly attention to details of phrasing and characteristic effects. The one movement that sounded least interesting was the andante, with its heavenly beauty. Here the playing of the orchestra was highly unsatisfactory, so that the audience drew but little enjoyment from this portion of the work. But the first and especially the last movements Strauss conducted admirably."[683]

The New York Evening World berichtete:

„It was a proud day for Mozart, to be on the same programme with Richard Strauss and to be conducted by him. […] Why did Mr. Strauss conduct Mozart? One sceptic said it was easy. Another said in order to show the contrast between that music and his, not necessarily to prove that his was the better, but just to give a lesson in musical history and a glipse of the development of orchestral composition from 1788 till today. Let us credit Mr. Strauss with a sincere admiration for Mozart. He has expressed it often."[684]

Dass die Wahl einer Mozart-Sinfonie, so wie die Kritik spekuliert, durch ihre vermeintliche Einfachheit motiviert gewesen sein könnte, kann anhand der obigen Zitate negiert werden. Im Verlauf der Kritik werden die erzielte Transparenz und die erkennbaren Hauptstimmen erwähnt.

„Mr. or Dr. Strauss conducted Mozart's ‚Jupiter' symphony as if he honestly believed pure melody to be a good and wholesome thing in music and that it was possible to be an artist without being perennially cerebral. It was a sincere, straightforward, unaffected reading that Dr. Strauss gave, a little rigid in the matter of tempo, but not in that of nuance. The voice parts [sic] were brought out well and the vigorous polyphony of the finale lost nothing at his hands."[685]

Dass laut Kritik die Stimmen gut herausgearbeitet und balanciert waren, deckt sich mit Strauss' Aussagen, die das Bemühen um Transparenz dokumentieren.
Eine weitere durchaus positive und detaillierte Kritik eines unbekannten Schreibers findet sich im Archiv des *New York Philharmonic Orchestra*. Darin wurden zwar die Klangkultur und eine fehlende technische Brillanz bemängelt, doch sind es wieder die Transparenz und die Tempomodifikationen, die der Kritiker lobend erwähnt.

[683] The New York Evening World, 26. März 1904, zitiert nach: Holden 2011, S. 127.
[684] The Sun, 26. März 1904, zitiert nach: Ebd., S. 128.
[685] Ebd.

„There was by no means the technical finish and perfect clarity of articulation in it that this music, more than all other, so insistently demands; nor did the tone of the orchestra, especially of the violins, seem as fine as it usually does for some reason with which the weather may have had to do. But the reading of the symphony was strikingly beautiful. There was no injection of the unquiet modern spirit into its serene and lovely utterance; but there were subtle touches that gave animation, spirit, vivacity, to it, and there was an understanding of the music as a vital expression of emotion, in the eighteen century idiom, it is true, but yet charged with a meaning that a rigid and a routine playing of the notes could not set forth. All this was delicately and suggestively realized in the spirit of Mozart. There was everywhere a finely felt balance and adjustment of all the parts, a free and broad exposition of the melody, finely phrased and eloquently expressed. There was a shade of rubato in the andante, now and again a minute swelling upon a significant phrase or the salient point of a phrase in the andante, and in the finale allegro there were delicate modivications of tempo that gave the whole an elasticity and a buoyancy, lucidly setting forth the contrapuntal structure and seeming the inevitable interpretation of its meaning.“[686]

Einmal mehr wird Strauss attestiert, das Werk „im Geist Mozarts“ erfasst und interpretiert zu haben. Alle Parameter der Interpretations-Praxis finden Erwähnung, was für eine lebendige und dennoch nicht übertriebene Ausführung spricht.

4.2.2.4 Zusammenfassung

Wie bei Mahler lässt sich auch bei Strauss beobachten, dass er zu Beginn seiner Karriere unter dem grossen Einfluss von von Bülow stand und entsprechend viel von diesem übernommen hat. Dazu gehören die problematischen Aspekte wie übertriebene Dirigierbewegungen und ausladende Tempomodifikationen. Diese Praxis bildete in Leipzig wohl auch die Reibungsfläche zwischen Mahler und Nikisch, der bereits eine moderatere Umsetzung der Interpretations-Praxis von Wagner entwickelt hatte (vgl. Kapitel Nikisch). Über die Wagner-Linie waren sicher Transparenz, Melos und das Denken in Perioden statt in Takten die Haupt-Parameter, die Strauss’ Dirigat prägten. Mit Strauss’ künstlerischer Emanzipation von von Bülow ging auch eine kritische Auseinandersetzung mit Wagner einher. Strauss lass Wagners Schriften aus der Zeit heraus und konnte sie, gerade am Beispiel des Tempoverständnisses, kontextualisieren und relativieren. Für Strauss waren unmerkliche Tempomodifikationen und dynamische Differenzierung die Mittel, mit welchen er die angestrebte Transparenz erzielte. Anstatt von Retuschen lässt sich bei Strauss eher von Nuancierungen sprechen. Er modifiziert das, was vorhanden war und interpretiert es, ohne grössere Eingriffe in den Text vorzunehmen. Dies zeigt sich zum Beispiel auch an der Behandlung der Mozartschen Opern, wo Strauss die Streicher reduzierte und die Rezitative an einem Tasteninstrument begleitete, was eine weitere Parallele zu Mahlers Praxis darstellt. Für die Interpretationsgeschichte der *Jupiter-Sinfonie* stellen Mahlers Stimmen-Set und Strauss’

[686] Archiv des New York Philharmonic Orchestra, zitiert nach: Holden 2011, S. 128–129.

annotierte Partituren das erste nachvollziehbare Bindeglied zu einer vermeintlichen Wagner-Tradition dar, die anfänglich übertrieben, als Basis für ein „modernes“ Musikverständnis diente.

4.3 Die dritte Generation

4.3.1 Willem Mengelberg (1871–1951)

Mengelberg wurde als viertes von 16 Kindern deutscher Eltern 1871 in Utrecht geboren. Er studierte bei Isidor Seiss (1840–1905) Klavier und bei Franz Wüllner (1832–1902) Komposition an der Kölner Hochschule für Musik. Wüllner war ebenfalls sein Dirigierlehrer. Mit dem *Gürzenich-Orchester*, dem Orchester der Stadt Köln, feierte Mengelberg 1892 seine ersten Erfolge als Dirigent.

Im gleichen Jahr arbeitete er in Luzern, wo er Chöre, ein Orchester und eine Musikschule leitete. Die Luzerner Zeit, betont der Musikwissenschaftler Frits Zwart (*1954) hatte einen grossen Lerneffekt auf den jungen Musiker. Dieser wurde noch dadurch verstärkt, dass Mengelberg bei fast allen Orchestermusikern Unterricht nahm, um die Instrumente und ihre Spezifika kennenzulernen.[687] Ab 1895 stand er mit vierundzwanzig Jahren dem bereits renommierten *Concertgebouw-Orchester* vor. Nach und nach überwand er Widerstände aus dem Orchester und konnte das Publikum für sich einnehmen. Mengelbergs Ansehen stieg stetig und zahlreiche Gastdirigate ebneten den Weg für eine internationale Karriere. In dieser Zeit wuchs die Freundschaft Mengelbergs mit Mahler, was sich im Briefwechsel der beiden zeigt.[688] Mengelberg förderte seinen Freund mitunter durch die Aufführung seiner Werke in den Niederlanden. Auch mit Richard Strauss unterhielt Mengelberg neben einer beruflichen auch eine private Beziehung. Er war ein begeisterter Verehrer von Strauss, dessen *Ein Heldenleben* ihm gewidmet ist.

Zwischen 1922–1930 leitete Mengelberg die *New Yorker Philharmoniker* als Musikdirektor und er war damit Rivale von Arturo Toscanini, der seit 1926 das Orchester ebenfalls dirigierte. Laut dem Musikwissenschaftler Harvey Sachs (*1946) waren sich die beiden Dirigenten weder über interpretatorische noch über proben-didaktische Fragen einig.[689] Bob Stern, ein Vorstandsmitglied der *American Federation of Musicians*, bereichtet, er habe Toscanini auf einem Balkon der Carnegie Hall versteckt gesehen. Er habe keine Probe Mengelbergs verpasst.[690] Als das Orchester sich in ein Toscanini- und ein Mengelberg-Lager zu spalten drohte, gab Mengelberg die Stelle auf. Neben den Differenzen mit Toscanini haben Mengelberg auch die häufigen Programmwechsel missfallen. Mengelberg, der ausgiebig probte und während der Proben ausserdem noch lange Ausführungen über den Komponisten machte, hielt die Probenzeiten nicht für ausreichend bemessen.

---

[687] Vgl.: Frits Zwart (Hrsg.): *Willem Mengelberg*, Niederlande-Studien Heft 8, Münster 2006, S. 14.
[688] Vgl.: Heyworth 1973, S. 117.
[689] Vgl.: Harvey Sachs: *Toscanini. Musician of conscience*, New York 2017, S. 469.
[690] Vgl.: Clemens Romijn: *Der Interpret muss dem Schöpfer helfen*, in: Zwart (Hrsg.) 2006, S. 52.

Ab 1930 hatte Mengelberg seinen Hauptwohnsitz im schweizerischen Sent, er war aber weiterhin international tätig. Dabei schien er auf die politische Lage keine Rücksicht genommen zu haben. Er dirigierte sowohl in Berlin als auch in den umliegenden besetzten Ländern. Frits Zwart nennt Naivität als einen Grund für Mengelbergs Verhalten während des Krieges. Als Beispiel führt er an, dass Mengelberg 1940 den als entartet verunglimpften Gustav Mahler auf ein Konzertprogramm setzte. Der Reichskommissar Arthur Seyss-Inquart (1892–1946) gewährte unter Protest eine einzige Aufführung von Mahlers erster Sinfonie. Aufgrund dieses Vorfalls und weil Mengelberg bei den deutschen Behörden öfters zugunsten jüdischer Musikerinnen und Musiker intervenierte, erging zu Mengelbergs 70. Geburtstag 1941 eine Anweisung an die deutsche Presse, den Geburtstag mit einer gewissen Reserviertheit zu begehen. Mengelberg habe sich „sein Leben lang für Gustav Mahler eingesetzt, sich in München abfällig über Deutschland geäussert und heute noch (1941) [seien] 12 Juden in seinem Orchester beschäftigt“.[691] Nach der Naziherrschaft erhielt Mengelberg im Rahmen der Entnazifizierung ab 1945 ein zunächst lebenslanges, nach der Berufungsverhandlung 1947, auf sechs Jahre reduziertes Auftrittsverbot in den Niederlanden. Mengelberg verstand die Sanktion nicht und war sich keiner Schuld bewusst. Er hat sich mit der Überzeugung gerechtfertigt, dass wie die Sonne für jeden scheine, auch die Musik für jedermann bestimmt sei.[692] Bis 1949 erhielt Mengelberg noch die Pension des *Concertgebouw-Orchesters*, bis der Rat der Stadt Amsterdam auch diese strich. Mengelberg starb zwei Monate vor dem Ablaufen des Auftrittsverbots im März 1951.

4.3.1.1 Die Wagner-Linie

Insgesamt spielte Mengelberg für eine Reihe von Plattenfirmen etwa 90 Werke kommerziell ein. Ausserdem entstanden ca. 40 weitere Aufnahmen für den niederländischen Rundfunk. Eine Mozart-Sinfonie findet sich nicht unter den Einspielungen. Unter den vielen erhaltenen Partituren, die Clemens Romein wegen der Annotationen zu Recht als wichtig ansieht, findet sich die *Jupiter-Sinfonie* nicht.[693] In den Programmen Mengelbergs spielen die Sinfonien Mozarts eine untergeordnete Rolle. Der Musikwissenschaftler Frits Zwart weist in seiner Mengelberg-Biografie sechs Aufführungen von Mozarts Sinfonien auf (Nr. 29, KV 201; Nr. 33, KV 319; Nr. 38 Prager, KV 504; Nr. 39, KV 543; Nr. 40, KV 550 und die *Jupiter-Sinfonie*). Alle Sinfonien wurden jeweils nur ein Mal programmiert. Die Aufführung der *Jupiter-Sinfonie* datiert auf den 21.3.1897 in der zweiten Saison, in der er in Amsterdam dirigierte.[694] Eine Kritik dazu findet sich leider nicht.

---

[691] Vgl.: Fred K. Prieberg: *Handbuch deutsche Musiker 1933–1945*, 2. Auflage, Selbstverlag 2009, S. 2312.
[692] Vgl.: Zwart 2006, S. 46.
[693] Vgl.: Romijn 2006, S. 51.
[694] Frits Zwart: *Conductor Willem Mengelberg*, Amsterdam 2019, S. 74.

Aufschlussreich für eine mögliche Interpretationslinie ab Wagner können die Eintragungen in den Partituren Mengelbergs sein, die dieser von Mahler ausgeliehen und dessen Annotationen er in seine eigenen Partituren übertragen hatte. Besonders die Partituren von Beethoven-Werken können direkten Aufschluss über Mahlers Interpretationen liefern, die von Mengelberg übernommen worden sein dürften.[695] Für die Aufführungen älterer Werke stützte sich Mengelberg auf persönliche Informationen., so zum Beispiel auf jene, die sein Lehrer Franz Wüllner (1832–1902) an der Kölner Hochschule für Musik, als Beethoven-Schüler dritten Grades, preisgab.

Damals noch lebende Komponisten wie Gustav Mahler, Richard Strauss, Sergei Rachmaninov oder Paul Hindemith erfreuten sich der Aufführungen ihrer Werke durch Mengelberg. Annotationen in diesen Partituren liefern direkte und wertvolle Informationen zu Interpretationen, die mit den Komponisten abgesprochen waren. Für den Musikwissenschaftler Jürg Stenzl (*1942) ist die Linie zu Wagner besonders in den Phrasierungsrubati erkennbar: „Wir kennen es heute am ehesten von Aufnahmen Willhelm Mengelbergs, doch auch, weniger exzessiv, von Furtwängler.“[696] Für Stenzl scheint klar, dass Mengelberg viele Modifikationen von Mahler übernommen hatte. Romijn benennt die Linie Wagner–Mahler–Mengelberg–Furtwängler explizit.[697] Otto Klemperer erwähnt, dass Mengelberg zwar ein Freund Mahlers gewesen sei, aber keinen besonderen Mahler-Stil gehabt habe. Ob sich diese Äusserung auf dessen Dirigat oder die Interpretation der Mahler-Werke bezog, ist unklar. Klemperer weiter: „Mengelberg war doch eher ein hervorragender Trainer als ein grossartiger Dirigent.“[698]

Mengelbergs eigene Aussage veranschaulicht den Bezug zur Wagner-Tradition: „Der Interpret muss dem Schöpfer helfen.“[699] Sowohl für Wagner als auch für Mengelberg scheint es legitim gewesen zu sein, relativ hemmungslos tiefgreifende Modifikationen und Veränderungen im Originaltext vorzunehmen, wenn sie der Absicht des Komponisten zur Klarheit verhalfen. Mengelberg interpretierte offensichtlich im Geiste Wagners und seine Aussage, dass Notentreue eine moderne Erfindung sei, hebt ihn deutlich von den Ansätzen eines Toscanini oder Klemperer ab, die als Wegbereiter eines objektiven Dirigierstils angesehen werden, wie er für das 20. Jahrhundert typisch war.[700] Bernhard Shore, der Mengelberg in den Proben erlebte, vergleicht Toscanini und Weingartner mit diesem und weist auf den deutlichen Unterschied hin. „Neither of

---

[695] Vgl.: Zwart 2006, S. 32.

[696] Jürg Stenzl: *Willhelm Furtwängler: Der Dirigent nach dem Ende des „Espressivo“*, in: Chris Walton (Hrsg.): Wilhelm Furtwängler in Diskussion, Zürich 1996, S. 28.

[697] Vgl.: Romijn 2006, S. 52.

[698] Heyworth 1974, S. 175.

[699] Zitiert nach: Romijn 2006, S. 52.

[700] Vgl.: Ebd.

them [Toscanini und Weingartner] were ‚personal' conductors and both thought only of what the composer had written; and in this they stood far from Mengelberg […]."[701]
Romijn beschreibt Mengelbergs Dirigat:

„Er ging mit den Tempi exakt, aber auch sanft um, wandte häufig Rubati […] an, liess seine Streicher mit üppigem Portamento […] spielen, veränderte häufig die Dynamik, liess an manchen Stellen anstelle eines Piano ein Forte spielen und umgekehrt, bauschte Fortes zu Fortissimos auf und verdoppelte verschiedentlich die Holzbläser, wo Mahler […] das in ähnlichen Fällen auch getan hatte."[702]

Romijn expliziert diese von Mengelberg übernommene Verdoppelungspraxis am Beispiel von Brahms Violinkonzert op. 77, wo Mahler die Holzbläser verdoppelt haben soll.[703] Eine auffallende Häufigkeit von Metronom-Angaben prägen Mengelbergs Annotationen in seinen Partituren. Neben einem Grundtempo sind zahlreiche Metronom-Angaben für die Temposchwankungen und Übergänge zu finden.[704]
Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich Mengelbergs Nähe zur Wagner-Linie an einigen Interpretations-Praxen Wagners beobachten lässt, seien es die Tempo-Modifikationen, oder die Deutung der Idee des Komponisten. Von Mahler beeinflusst kann auch die Praxis der Verdoppelung von Instrumenten dazu gezählt werden. Mengelberg lässt sich in Bezug auf die „Linien-Treue" nahe bei Mahler und Strauss verorten, zwei Weggefährten, die auch einen entsprechenden Einfluss auf ihn ausgeübt haben mögen. Zu Nikisch und Klemperer scheint die ideologische Distanz zu gross.
Für die *Jupiter-Sinfonie* sind weder eine Partitur noch eine Aufnahme verfügbar. Somit kann sie für die Analyse der Wagner-Tradition wie auch für ihre eigene Interpretationsgeschichte bei Mengelberg keine weiteren Indizien liefern.

[701] Bernhard Shore, in: Dyment 1976, S. 49.
[702] Romijn 2006, S. 52.
[703] Vgl.: Ebd.
[704] Vgl.: Ebd., S. 57.

4.3.2 Bruno Walter (1876–1962)

Nachdem Bruno Walter mit acht Jahren die Eintrittsprüfung für das Stern'sche Konservatorium abgelegt hatte, schrieb ihm der Musikdirektor und Kapellmeister Robert Radecke (1830–1911) eine Empfehlung, die mit den Worten endete: „Jeder Zoll an ihm ist Musik".[705] Fortan studierte er bei dem ehemaligen Assistenten von Hans von Bülow, Franz Mannstädt (1852–1932) Klavier. Neben der ersten Begegnung mit einer Wagner-Oper an der Hofoper unter Joseph Sucher (1843–1908) hatte der Besuch eines Abonnement-Konzerts des *Philharmonischen Orchesters*, dirigiert von von Bülow, bei Walter einen wegweisenden Eindruck hinterlassen:

„In den populären philharmonischen Konzerten unter Kogel, wie in den Opernaufführungen, die ich gehört, hatte ich auf den Dirigenten kaum geachtet. Nun aber sah ich die Erfülltheit und Willensspannung in Bülows Gesicht, spürte die zwingende Kraft seiner Geste, gewahrte die Aufmerksamkeit und die Hingabe, die Ausdrucksenergie und Präzision im Spiel des Orchesters […]. Der Abend entschied über meine Zukunft – nun wusste ich, wofür ich bestimmt war."[706]

Seinem Vater unterbreitete Walter am selben Abend, dass der Würfel gefallen sei und er erkannt habe, wofür er geboren sei. Er hätte sich entschlossen, Dirigent zu werden.[707]
Die Dirigier-Laufbahn nahm 1893 an der Kölner Oper ihren Anfang. Ab 1894 folgte eine Anstellung als Assistent an der Hamburger Oper bei Gustav Mahler. Mahler wurde zu Walters prägendem Vorbild, auch wenn dieser sich vorerst der Bitte Walters, ihn nach Wien mitzunehmen, verweigerte. Erst nach den Stationen Breslau (1896/97), Pressburg (1897/98), Riga (1898–1900) und Berlin (1900/01) holte ihn Mahler an die Hofoper nach Wien. „Rasieren Sie Ihren Bart ab, bevor Sie in Wien eintreffen", soll Mahler 1901 an Walter geschrieben haben.[708] Die Vertraute Mahlers, Natalie Bauer-Lechner (1858–1921), berichtet über Walters Anfangszeit in Wien:

„Der Kritik aber gefiel Walter gar nicht. Diese Herren hatten schon eine Wut auf ihn, weil sie erfuhren, dass Mahler ihn herbeigerufen habe und von ihm etwas halte. Auch wollten sie herausfinden, dass er seine Bewegungen nachahme und ihn äusserlich kopiere."[709]

Sein erstes Sinfonie-Konzert mit den *Wiener Philharmonikern* übernahm Walter 1907. Zu diesem Zeitpunkt hatte Mahler Wien bereits verlassen und Walter arbeitete unter dem neuen Direktor

[705] Bruno Walter: *Thema und Variationen*, Stockholm 1947, S. 27.
[706] Ebd., S. 65.
[707] Vgl.: Walter 1947, S. 66.
[708] Volker Hagedorn: *Vertreibung ins Paradies*, in: Wochenzeitung Die Zeit, Hamburg, Nr. 8, 16 Februar 2012, S. 20.
[709] Bauer-Lechner 1923, S. 168–169.

Felix Weingartner. Als dieser 1911 die Hofoper verliess, versuchte Walter, der bereits mehr als 850mal am Dirigierpult gestanden hatte, seinen Vertrag zu lösen und die Nachfolge von Felix Mottl in München zu übernehmen. Im Januar 1913 nahm Walter schliesslich seine Arbeit in München auf. Er versuchte in seinen Programmen eine Balance zwischen zeitgenössischen und vertrauten Werken zu finden. Wagner und Mozart nahmen dabei eine zentrale Rolle ein. Nachdem Walter unter dem veränderten politischen Klima nach dem Ersten Weltkrieg zu leiden begann, arbeitete er ab 1922 vorerst als freischaffender Dirigent. Finanziell attraktiv waren Einladungen nach Amerika, wo Walter 1923 mit dem *New York Symphony Orchestra* debutierte. Der grosse Erfolg war nachhaltig und laut Erik Ryding, dem Kooautoren der Walter-Biographie, überzeugten vor allem Walters Tempo-Modifikationen und „der seriöse Ton" der Programme.[710]

Zurück in Europa führten Walter Engagements nach Berlin, Leipzig, Amsterdam und London. Weiterhin begann er 1924 seine langjährige Tätigkeit bei den *Salzburger Festspielen*, bei deren Gründung er massgeblich beteiligt war. 1929 trat er die Nachfolge von Wilhelm Furtwängler als Leiter des *Gewandhausorchesters* in Leipzig an.

Kurz nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im März 1933 musste Walter aufgrund von Drohungen auf sein viertes Dirigat bei den *Berliner Philharmonikern* verzichten. Er sah sich zur Emigration nach Wien gezwungen, von wo aus er, neben seinem Engagement bei den *Wiener Philharmonikern*, seine internationale Tätigkeit fortsetzte. Nach dem „Anschluss" Österreichs 1938 musste Walter erneut vor den Nazis fliehen. Zunächst fand er Zuflucht in Lugano, wurde dann französischer Staatsbürger und entschied sich im November 1939 in die USA auszuwandern. Als Dirigent des *Los Angeles Philharmonic Orchestra* nahm Walter seine Arbeit sofort wieder auf. Weitere Dirigate mit den bedeutendsten Orchestern Amerikas folgten.

1947 veröffentlichte Walter seine „Erinnerungen und Gedanken" unter dem Titel *Thema und Variationen*. Er kehrte von da an häufig nach Europa zurück, wo er auch wieder mit den *Wiener Philharmonikern* zusammenarbeitete. Dennoch suchte Walter Musiker der amerikanischen Westküste für das *Columbia Symphony Orchestra* aus, mit welchem er seine wichtigsten Werke in Stereo einspielte. Im gleichen Jahr1955 veröffentlichte Walter den Essayband *Von der Musik und vom Musizieren*, der Aufschluss über seine Interpretations-Ästhetik gibt. 1962 starb Walter in seinem Haus in Beverly Hills.

4.3.1.1 „Ein nachschöpferisches Ich"

Walter selbst definiert den idealen Interpreten in seiner Schrift *Von der Musik und vom Musizieren*. Nur wer ein „nachschöpferisches Ich" habe, vermöge auch in das „schöpferische Grosse" eines

[710] Erik Ryding, Rebecca Pechefsky: *Bruno Walter. A world elsewhere*, London 1953, S. 153.

anderen einzudringen.[711] „Gewiss, wir sollen uns durchaus keinem Zwang beim Musizieren unterwerfen. Frei müssen wir uns fühlen, aber frei innerhalb der Gesetze, deren Verbindlichkeit für uns wir anerkannt haben, als wir wählten, Nachschaffende zu sein.“[712]
Kritiker Arthur Holde (1885–1962) betonte, dass Walter auf dem Podium keine schauspielerischen Mittel einsetzte.

„Walter hat nie, wie andere Dirigenten, den Gebrauch des Taktstocks aufgegeben. Er glaubt nicht an die schauspielerisch betonten Bewegungen der Arme, der Hände, der Finger, so sehr auch bei ihm die linke Hand stets zu besonderen Ausdrucksmöglichkeiten beiträgt. Sein Handwerkszeug ist ein dünner, etwa dreissig Zentimeter langer Stab aus leichtem Holz, der ihm zur Zeichnung der kleinsten rhythmischen und dynamischen Nuancen befähigt.“[713]

Der britische Dirigent Adrian Boult (1889–1983) spricht gar von einer „ökonomischen Stabführung“ und beschreibt, dass Walter beim Proben „oft abklopfte“ und viel mehr in die Details ging als andere Dirigenten.[714] Um welche Details es sich konkret handelt, bleibt unerwähnt.
Walter war mit Wagner einig, dass eine „richtige“ Interpretation die Findung des „richtigen“ Tempos bedinge. Zwar habe die Dirigentengeneration nach Wagner Vieles von Wagner Propagierte umsetzen können, doch prangert Walter die Dirigenten an, sie hätten Wagner missverstanden und es mit den Modifikationen übertrieben. Walter spricht von „einer nicht minder sinnlosen Unruhe und Willkür der Tempoführung, einer Übertreibung in den Modifikationen“, die um sich gegriffen habe. Er warnt ebenso vor dem Zuviel, wie auch vor dem Zuwenig.

Ich warne dringendst vor der Überhitzung, wie überhaupt vor jeder Übertreibung im Ausdruck, die dem Vortrag die Wahrhaftigkeit nimmt – die aus der Leidenschaft Hysterie, aus der Innigkeit Sentimentalität macht usw. -, und rate, eher nach der Seite der Mässigung und Einfachheit, ja Zurückhaltung hinzustreben.“[715]

Weiter schreibt Walter vom nötigen Mut, sich den aktuellen Trends entgegenzustellen: „Denn es gehört angesichts des Ringens um grösste Wirkung, wie es in der heutigen Musiköffentlichkeit üblich ist, Mut dazu, eine einfach gemeinte Phrase einfach zu spielen.“[716]
Ein wichtiges Anliegen ist Walter die Balance im Vortrag. Er expliziert seine Absicht zuerst an der Oper und verweist dann auf die Instrumentalmusik.

---

[711] Vgl.: Bruno Walter: *Von der Musik und vom Musizieren*, Tübingen 1957, S. 26.
[712] Ebd., S. 36.
[713] Artur Holde: *Bruno Walter*, Berlin 1960, S. 19.
[714] Vgl.: Boult 1965, S. 77.
[715] Walter 1957, S. 153.
[716] Ebd., S. 86.

„Ganz anders aber sieht es damit in der orchestralen Musik aus. Auf ihrem Gebiet wird die Erzielung der Balance oft zum Problem und zu einem, dessen Lösung zu den vordringlichsten Aufgaben des Dirigenten gehört. […] Und da mag es wohl sein – ja es ist leider häufig der Fall – dass die Instrumentation jener Klarheit und dynamischen Ausgeglichenheit Hindernisse bereitet."[717]

Der Anspruch an Klarheit und Transparenz findet sich bei den meisten der bereits untersuchten Dirigenten. Die Lösungsansätze unterscheiden sich jedoch. Walter schreibt:

„Wie erwähnt, beschäftigen aber ausser diesem *Hauptproblem* [dynamische Balance], wie ich es nannte, vielfältig andersartige dynamische Sorgen den Dirigenten, und oft muss er erkennen, dass die blosse Modifikation der dynamischen Bezeichnungen noch nicht genügt, die Klarheit des Melos zu erreichen. Da bleibt ihm denn kaum ein anderes Mittel als die Instrumentation selbst zu modifizieren, will er Unklarheiten vermeiden.[718]

Diese Art von Eingriff in die Partitur hat Walter sehr wahrscheinlich von Mahler übernommen, wenngleich nicht in der ganzen Radikalität. Walter verwahrt sich, dass Eingriffe, die den eigenen Geschmack des Dirigenten zeigen, vermieden werden sollen. Ausser, dass keine neuen Klangfarben, keine Verstärkung der Sonorität und keine Charakterveränderung erlaubt seien, äussert er sich nicht weiter zur Problematik der Subjektivierung durch den Dirigenten. Zu den Retuschen meint er, dass er sie nicht radikal ablehne. Er erläutert, bis zu welchem Grad er sie für vertretbar hält und was er unter willkürlicher Modifikation versteht. Dabei greift er auf Wagner zurück:

„In aller Verehrung aber für Wagner und seine vorbildlich reinen Intentionen, möchte ich doch bemerken, dass seine Retouchen mir hier [Wagners Ratschläge für die Modifizierung der Neunten Beethovens] zu weit zu gehen scheinen: ich weise als Beispiel auf die Hörnerverstärkung des Holzbläserthemas im Scherzo hin. Die die Sonorität zwar bedeutend erhöht, aber die Klangfarbe in *un-Beethovenschem* Sinn verändert, während eine blosse Verdoppelung der Holzbläser – bei einiger Zurückhaltung der Streicher, sowie der Hörner und Trompeten im Original – dem Thema den von Beethoven geplanten schneidenden Klang und wilden Schwung wahrt.[719]

Die Grenze zwischen Authentizität und persönlicher Färbung oder gar Veränderung schien Walter für sich gefunden zu haben. Der Musikkritiker Artur Holde (1885–1962) sieht unter anderem darin die Einzigartigkeit von Walters Interpretationen.

[717] Walter 1957, S. 75.
[718] Ebd., S. 162.
[719] Ebd., S. 164.

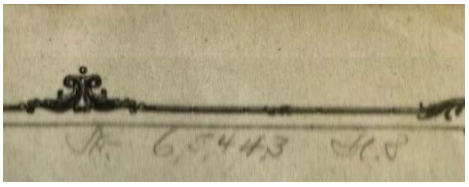
„Sein Verlangen, dass die Instrumente ‚singen' sollen, erzeugt eine Transparenz der Farben, eine bewundernswerte Geschmeidigkeit der Dynamik und vollendete Balance der Tongruppen. Man kann in den Werken der Wiener Klassik und ihrer grossen symphonischen Nachfolger, Brahms, Bruckner, Mahler von einer spezifisch Walterschen Behandlung der Tempi, Akzente und Phrasierung sprechen."[720]

Wie Wagner, fand auch Walter in den Werken Beethovens dennoch die Notwendigkeit zur Retusche. Das Prinzip war für ihn auf alle zu interpretierenden Werke anwendbar. Auch Mozart sei, so Walter, dahingehend zu „bearbeiten", dass die Transparenz gewährleistet sei:

„Die Komponisten haben es uns damit schwer gemacht, und sogar Mozart, dieser tiefe Kenner des Orchesters und Meister der Instrumentation, hat durch seine summarische forte-Bezeichnung der Trompeten, Hörner und Pauken in den Kraftstellen dem Klangsinn des Dirigenten und seiner Bemühungen um Klarheit schwere Aufgaben gestellt; am ersten und letzten Satz der Jupiter-Symphonie, an den Ouverturen zu Don Giovanni und Nozze die Figaro, sowie vielem anderem, haben wir Beispiele dafür."[721]

4.3.2.2 Die *Jupiter-Sinfonie*

Walter hat die *Jupiter-Sinfonie* dreimal eingespielt: 1938 mit den *Wiener Philharmoniker*, 1945 mit dem *Philharmonic-Symphony Orchestra of New York* und 1960 mit dem *Columbia Symphony Orchestra*. Diese dienen, neben Walters annotierter Partitur (A 38565/Part) aus dem Rara-Bestand der *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* in Wien, als Basis für die Analyse der Interpretation Walters. Die Partitur enthält verschiedenartige Eintragungen. Auf der zweiten Seite finden sich nicht näher beschriebene oder datierte Besetzungsziffern.



Partitur S. 1

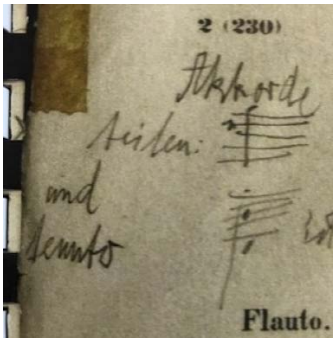
Was es mit der eher kleinen Besetzung von 6, 5, 4, 4, 3 auf sich hat, muss offen bleiben. Die Anzahl der Bläser wirft die Frage auf, ob Walter lediglich falsch gezählt hat oder ob er eine Bläserstimme aus einem ungeklärten Grund wegliess. Zählt man die vorgeschriebenen Bläserpartien, so kommt man auf neun Ausführende (1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten), er notiert aber „Bl. 8".

[720] Artur Holde: *Bruno Walter*, Berlin 1960, S. 20.
[721] Walter 1957, S. 160.

In den Noten findet man Eintragungen mit rotem Farbstift. Dabei handelt es sich fast ausschliesslich um Studierziffern und vereinzelte Verdoppelungen von bereits mit Bleistift Eingetragenem. Ebenfalls nur vereinzelt sind die Eintragungen, die mit blauem Farbstift vorgenommen wurden. Mehrheitlich sind dies dynamische Korrekturen und Bogenstrich-Eintragungen, die die übrigen Annotationen ergänzen, verdoppeln oder rückgängig machen. Die weitaus meisten Annotationen sind mit Bleistift gemacht. Es lässt sich folgern, dass zuerst die Eintragungen mit Bleistift und später die farbigen Eintragungen angebracht wurden.

1. Satz

Walter annotierte seine Partitur der *Jupiter-Sinfonie* differenziert. Zu Beginn finden sich zwei Sprachnotizen, die sich auf den Anfang beziehen. Walter schreibt neben das handschriftliche Notenbeispiel: „Akkorde teilen und tenuto“.

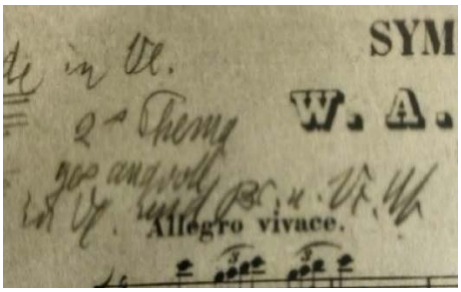


Annotierte Partitur Walter, S. 2

Damit sind die Viertel-Einwürfe der 1. Violinen ab Takt 9 gemeint. In den Noten finden sich dort zusätzlich der *divisi*-Eintrag sowie Tenuto-Striche über allen Viertelnoten. Ab Takt 12 sind diese ebenfalls bei den Vierteln der 2. Violinen und den Bratschen eingetragen, die an die absteigenden Zweiunddreissigstel anschliessen. Die hohen Streicher weben durch diese Annotationen einen dichten Teppich, der aus dem nahtlosen Ablösen der Stimmen resultiert. Diese Dichte kontrastiert mit dem fanfarenartigen Motiv der Bläser und der Pauke. Die Bässe bleiben hier ohne Tenuto-Annotation. Dies deckt sich mit Walters Interpretations-Anweisung in seiner Schrift *Von der Musik*. Es heisst dort: „Mozartsche Bässe müssen, mit seltenen Ausnahmen, schlank klingen – und daher leicht besetzt sein - […]“.[722] In der Aufnahme von 1960 lässt sich der dichte Teppich deutlich nachvollziehen. Bei den Einspielungen von 1938 sind alle Viertel kurz artikuliert und 1945 wird das Auftakt-Viertel auf die Vier jeweils kurz und die Eins etwas breiter gespielt. Vorher

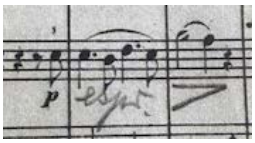
[722] Walter 1957, S. 169.

wurde gemutmasst, dass die Bleistift-Eintragungen als erstes eingeschrieben wurden. Es stellt sich nun die Frage, warum ausgerechnet in der letzten Einspielung diese annotierte Artikulation besonders gut zu hören ist und in den vorangegangenen nicht.
Der zweite Eintrag lautet: „2tes Thema gesangvoll in Vl und Br. und Vl. Cello“.



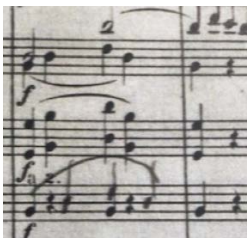
Annotierte Partitur Walter, S. 2

In der Partitur signalisiert Walter im dritten Takt diesen Texteintrag mit einem *espressivo* in den 1. Violinen und einem abphrasierenden *diminuendo* auf den letzten beiden Noten des Themas. Ein *diminuendo*, das auch bei Wagner zu finden ist, folgt allerdings erst in Takt 30.



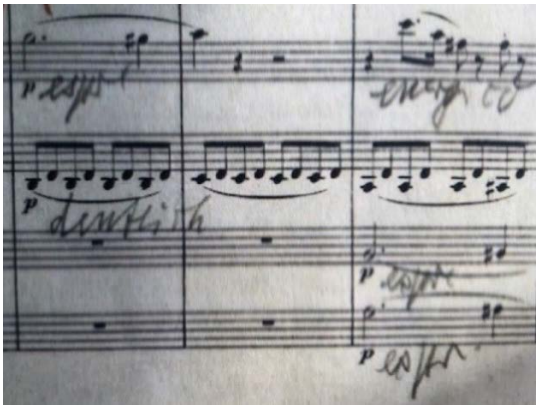
1. Violine T. 3/1

Die beiden Oktavsprünge von Flöte und Oboe in den Takten 24 und 28 sind mit *espressivo* überschrieben, ebenso wie das zweite Thema bei den Streichern in den Takten 26 und 30.
Im Tutti des Takts 37 schreibt Walter den Trompeten und der Pauke anstatt des gedruckten *f* ein *mf* ein. Diese Einträge finden sich auch bei Wagner. Sie sind der Versuch, an dieser Stelle die Balance zu wahren. Besonders fällt auf, dass Walter die Hörner nicht wie gedruckt auf die Eins und Drei mit den Trompeten und der Pauke führt, sondern über die Stimme, die à 2 notiert ist, dem 1. Horn die vier Legato-Viertel g–h–d–h, analog der 2. Oboe und des 2. Fagotts einschreibt. Damit entlastet er den Puls auf die Eins und die Vier und verstärkt das zusammenhängende Akkordmotiv.



Oboen/Fagotte/Hörner T. 37/1

Im Takt 39 schreibt Walter allen Instrumenten ein *mf* vor. Die Violinen haben keine Dynamikangabe und bleiben folglich laut und werden zusätzlich mit einem animierenden „cantabile“ bezeichnet. In Takt 47 wird die Stimme mit einem „feurig“ ergänzt. Die Sechzehntel der Violinen zielen so zusammen mit dem *f* der Bässe und der Celli in Takt 47 auf das Fanfarenmotiv der Bläser, das *f* annotiert ist.
Das chromatische Motiv im Takt 56 wird mit unterschiedlichen Instrumenten wiederholt. Walter schreibt zu jedem Einsatz ein *espressivo*, was dessen Wichtigkeit illustriert. Als Beispiel ist hier ein repräsentativer Ausschnitt gewählt.



Streicher T. 56–58/1

Wagner legt an dieser Stelle grossen Wert auf das An- und Abschwellen des Motives und vermerkte es ebenfalls öfters. Bei Walter kommt die Anweisung „deutlich“ für die 2.Violinen hinzu, die ab Takt 56 wechselnde Achtel spielen (vgl. Beispiel oben).
Im Unterschied zu Wagner notiert Walter in Takt 72 ein *diminuendo*, welches das Motiv abphrasiert. Wagner führte das *crescendo* bis zum Taktende (vgl. Kapitel Wagner). Gleiches wiederholt sich beim Takt 76. Walter notiert über die Viertel der 1. Violinen im Takt 74 „rhythmisch“, woraus sich schliessen lässt, dass für ihn diese Noten erfahrungsgemäss zu hastig gespielt wurden. In allen drei Aufnahmen hört man deutlich die schon fast im Tempo zurückgehaltenen Viertel der 1. Violinen.

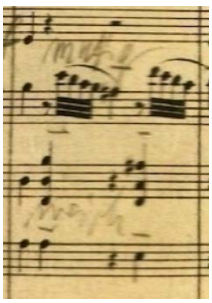
Sehr detailliert arbeitet Walter die unterschiedlichen Stimmen im Abschnitt ab Takt 81 heraus. Das annotierte *crescendo* der 1. Violinen im Takt 84 wird bei dessen Oktavsprung nach unten, der mit einem Kraftverlust einhergeht, durch die Hörner und Trompeten, ebenfalls mit einem *crescendo* bezeichnet, fortgesetzt und kompensiert, sodass ein erster Höhepunkt dieser Phrase beim Takt 85 erreicht wird. Dieses *crescendo*, hin zum Takt 85, war einmal auch für die Pauke eingetragen, wurde aber wieder ausradiert. Walter hatte wohl in der Praxis erlebt, dass in dieser eher stringenten Phrase, ein solch übermässiges *crescendo* zu viel Unruhe verursacht und den Fluss anorganisch gebremst hätte.

Die Blechbläser sind in Takt 87 mit einem *fp* und die Streicher mit einem *mf* annotiert, das Raum lässt für den Aufstieg der nun mit einem *ff* dominierenden hohen Holzbläser. Zum Ende der Phrase, in Takt 88, zeichnet Walter abtrennende Klammern, die den Takt formal abschliessen. In der Aufnahme von 1938 ist diese Idee kaum zu hören, 1945 gar nicht, 1960 dagegen deutlich. Das Tempo wird bei der Einspielung von 1960 *subito* langsamer. In der Partitur ist zum Tempo keine Eintragung zu finden.

Beim Takt 89 sollen bei Walter die Celli, Violinen und die Fagotte deutlich hörbar sein. Dazu schreibt er dem restlichen Orchester ein *mf* vor. Wenn die 2. Oboe und die Flöte dazukommen, notiert er in dieser Stimme „*espressivo molto*“, um das Gleichgewicht zu den tiefen Streichern anzustreben, für die er ein *ff* notiert.

Den Takt 101 überschreibt Walter bei den 1. Violinen mit „erhaben“. Im weiteren Verlauf stösst man wiederholt auf solch assoziierende Eintragungen, die den von Walter gewollten Charakter einer Stelle beschreiben. Die Sinfonie wird dadurch längst nicht zu einer Programmmusik, Walter verwendet aber offensichtlich Bilder und Adjektive, die seine Intentionen verbal befördern können. An die 70malal notiert Walter im ersten Satz ein „espr.“ in die Partitur, was auf eine sehr differenzierte und detailierte Auseinandersetzung mit dem Werk schliessen lässt. Ob die Häufigkeit der Anweisung für die Realisation sinnvoll ist, muss Walter überlassen werden.

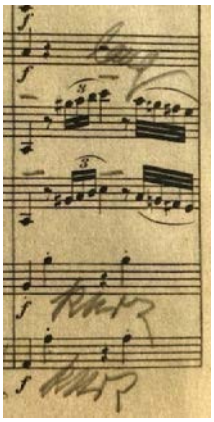
„Mutig“ findet sich als verbaler Eintrag im Takt 117 bei den ersten Violinen. Die Viertel des restlichen Orchesters sind in den Streichern erneut mit einem Tenuto-Strich markiert und mit „weich“ bezeichnet.



Violinen/Bratschen T. 117/1

Die Wiederholungszeichen sind in der Partitur durchgestrichen. In keiner der drei Aufnahmen wird die Wiederholung gespielt.

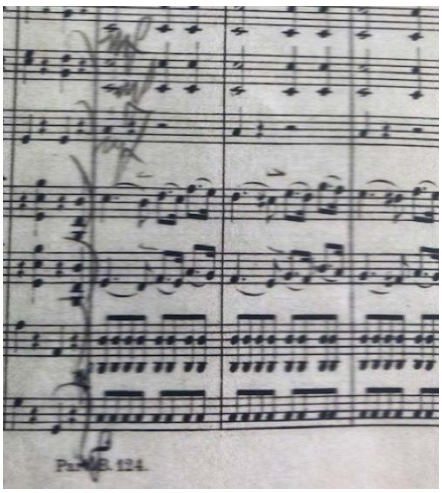
Im zweiten Teil des ersten Satzes hat Walter verstärkt auch Bogenstriche eingetragen. Dabei scheint er bewusst mit Gewichtungen hinsichtlich des schweren oder des leichten Taktteils zu spielen. Während Wagner bei allen Streichern in Takt 159 ein *crescendo* eintrug, das in Takt 160 von den 1. Violinen zum *p* decrescendiert, notiert Walter bereits im Takt 159 für alle ein *decrescendo*. Für die 1. Violinen notiert er zusätzlich ein „vorw.“, also ein *vorwärts* für die Achtel. Waren zu Beginn des Satzes alle Viertel mit *tenuto* bezeichnet, so unterscheidet Walter ab Takt 171 deutlich zwischen den kurzen Vierteln der Bläser, Bratschen und Celli und den Vierteln der Violinen, die er mit „lang“ annotiert.



Streicher T. 171/1

Das Motiv der 1. Violinen im Takt 246 überschreibt Walter mit „schwungvoll“. Es ist dies die erste Eintragung, die eine gewisse Heiterkeit suggeriert.

Analog zu Takt 87 findet sich in Takt 276 eine Klammer, die eine Zäsur markiert.

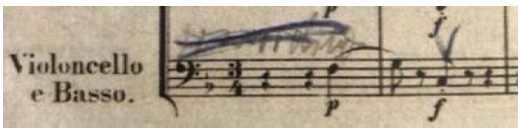


Partitur-Ausschnitt T. 276–279/1

Bei allen drei Aufnahmen ist diese Abtrennung höchstens ganz schwach wahrnehmbar.
In Takt 277 änderte Wagner die Phrasierung des Hauptmotivs bei den 2. Violinen. Die anderen Stimmen beliess er original. Es lässt sich wohl nicht klären, ob alle Instrumente mit diesem Thema neu phrasierten oder tatsächlich nur die 2. Violinen, was nicht sinnvoll erscheint. Walter belässt die Phrasierungsvorgaben, betont aber durch den Eintrag eines Tenuto-Striches eine unbetonte Taktzeit. Gleichzeitig werden Blech und Pauke auf ein *mf* gedrosselt. In den Aufnahmen sind an dieser Stelle keine Einschnitte oder markante Tempo-Modifikationen zu hören.
Über dem fünft-letzten Takt notierte Walter an zwei Stellen „nicht eilen“ über die Achtel. Keine der Aufnahmen macht ein *ritardando* gegen den Schluss. Auffällig scheint, dass bei der Aufnahme von 1938 die Sechzehntel der Blechbläser beim erstenmal hörbar sind, beim Auftakt zum letzten Takt aber kaum. Bei der Aufnahme von 1945 scheinen beide Sechzehntel explizit weggelassen worden zu sein. Das ganze Orchester spielt anscheinend absichtlich auf den Schlag. Erst in der Aufnahme von 1960 sind die Sechzehntel ganz deutlich zu hören. In der Partitur finden sich dazu keine Hinweise.

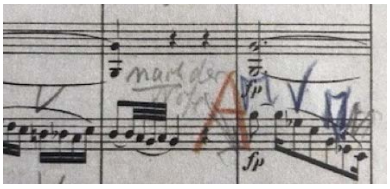
2. Satz

Die Frage des Dämpfereinsatzes im zweiten Satz scheint Walter umgetrieben zu haben. Von Mozart ist die Dämpfung von Violinen und Bratschen vorgesehen. Mit Bleistift sind in Walters Partitur auch die Cello- und Bassstimme mit einem „con sordino“ annotiert, das jedoch mit blauem Farbstift wieder durchgestrichen wurde. Ob die Korrektur wegen Erfahrungen bei der Einstudierung rückgängig gemacht wurde oder ob der Wechsel der Konzertlokalität dazu veranlasste, muss Spekulation bleiben.



Celli/Bässe, T. 1/2

Die Eintragungen im zweiten Satz beziehen sich mehrheitlich auf die Dynamik, die meistens nach leiser, in den Bereich des *pp* und *ppp*, korrigiert wird. Im Vergleich mit Wagner, der primär Schwelldynamiken notierte, sind diese bei Walter für den zweiten Satz nicht sehr zahlreich. NebenBogenstrich-Angaben sind wie im ersten Satz viele „espr." vermerkt. Auch Spielanweisungen als Text tauchen wieder auf. So zum Beispiel in Takt 19, wo der Auftakt in den Bläsern von den Streichern abgewartet werden muss. Walter notiert über den 1. Violinen: „nach der Note" und zeichnet einen Pfeil zum Taktstrich.

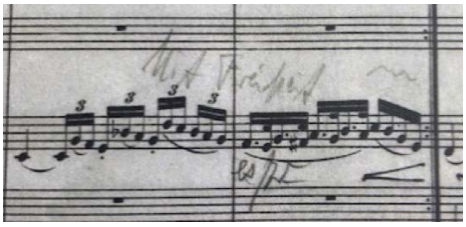


1. Violinen, T. 18–19/2.

Beim Takt 27 ergänzt Walter auf der letzten Note der in Oktaven spielenden 1. Geigen und der 1. Oboe eine Fermate und notiert am Rand „d liegen lassen". In der Aufnahme von 1960 ist ein leichtes *ritardando* zu hören, das in eine fast unmerklich gehaltene Fermate mündet. Bei den anderen beiden Einspielungen dirigiert Walter im Tempo. Vielleicht lässt sich hier Walters praktische Anweisung deutlich machen, die er in seiner Schrift postuliert, nämlich dass die Komponisten selbst angeben, wann und wie sie Tempoübergänge oder Tempoveränderungen wünschen. Alle andern Modifikationen müssten unmerklicher Art sein.[723]

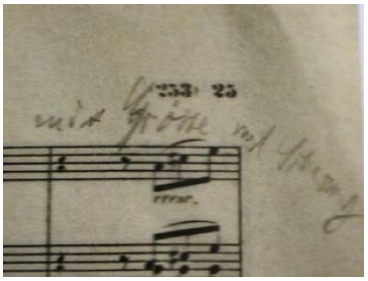
Zum Ende des ersten Teils, der offensichtlich wiederholt wurde, da das Wiederholungszeichen nicht durchgestrichen ist, notiert Walter für die 1. Violinen „mit Freiheit" und versieht die überleitenden absteigenden Sechzehntel mit einer Wellenlinie, was diese Freiheit auch grafisch darstellen soll.

[723] Vgl.: Walter 1957, S. 36.



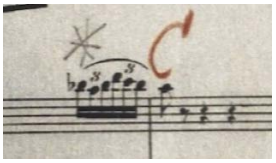
1. Violine T. 43–44/2.

Bei allen Aufnahmen ist im Takt 44 ein leichtes Drängen zu spüren. Viel mehr Freiheiten scheinen in der Praxis schwierig zu koordinieren gewesen zu sein. Hingegen ist der Eintrag am Rand der Seite 25, den Takt 46 betreffend, in der Einspielung von 1960 deutlich zu spüren, während die Aufnahmen von 1938 und 1945 weniger pathetisch klingen. Walter notiert „mit Grösse und Schwung“.

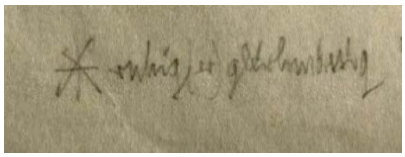


Partiturrand, Seite 25 T. 46/2

Der Übergang zur Reprise wird von Triolen der Flöte geführt. Ein Stern verweist auf die Notiz am unteren Rand der Partitur. Dort heisst es: „ruhig(er) gleichmässig“.

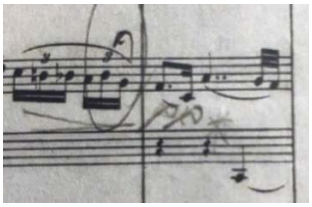


Flöte T. 59/2

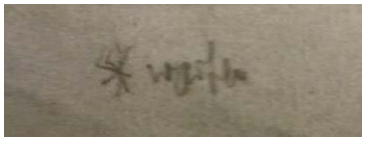


Partiturrand, Seite 26

Der wiederum am Rand erläuterte Stern in Takt 92 gilt den auf Drei einsetzenden Streichern. Walter notiert: „warten“. Dieses Warten scheint den Einsatz der Streicher zu verzögern und so eine Tempomodifikation zu suggerieren. Bei den Aufnahmen ist jedoch ein solcher Effekt nicht nachvollziehbar.



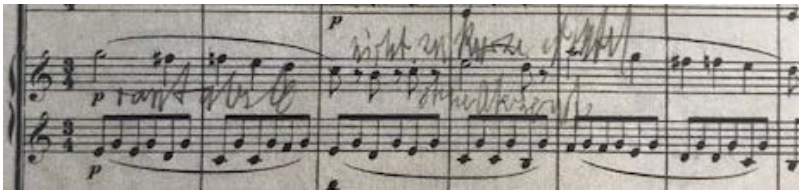
1. Violinen T. 91–92/2



Partiturrand, Seite 30

3. Satz

Im dritten Satz finden sich bei Wagner fast keine Annotationen. Walter schreibt zu Beginn für die 1. Violinen ein „cantabile“ unter das Thema der 1. Violinen. Im Anschluss, ab Takt 3, möchte er „nicht zu kurze Achtel“ gespielt haben. Die Halbe Note in Takt 4 soll „ohne Akzent“ angespielt werden. Somit definiert er klar, wie er den Melodieverlauf gestaltet haben möchte.



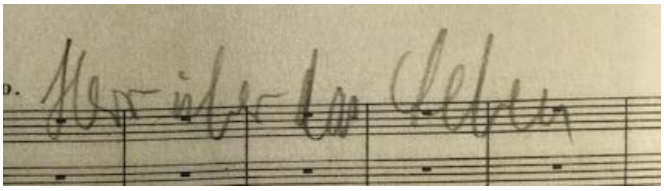
Violinen T. 1–6/3

In den Einspielungen von 1938 und 1945 sind die Achtel allerdings auffallend kurz gespielt. Die Aufnahme von 1960 ist nicht so pointiert, jedoch auch nicht mit der verbalen Anweisung in der Partitur vergleichbar. Alle drei Aufnahmen betonen die halben Noten. Das Tempo ist bei allen Aufnahmen vergleichsweise langsam, aber dennoch sehr unterschiedlich. (1938: Halbe = 130; 1945: Halbe = 149, wobei sehr schwankend; 1960: Halbe = 123).

Entgegen dem durchgestrichenen Wiederholungszeichen vor dem Trio wird in den Aufnahmen von 1960 und 1945 der zweite Teil wiederholt. Die Einspielung von 1938 wiederholt den zweiten Teil nicht. Bei allen drei Aufnahmen bleibt das Trio im vorherigen Tempo. Wie für Weingartner scheint der Diskurs über einen möglichen Tempowechsel im Trio für Walter nicht relevant zu sein.

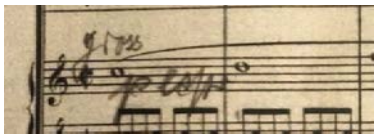
4. Satz

Den vierten Satz übertitelt Walter mit „Herr über das Leben“.



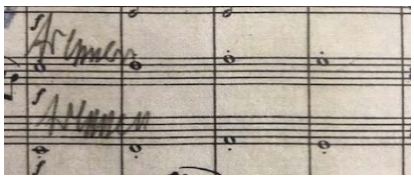
Im Notensystem der Flöte, T. 1/4

Woran Walter sich dabei anlehnt ist unklar. Mozart verwendete zwar das Vierton-Motiv in der *Missa brevis in F* (K 192), im *Credo* und in der *Messe in C-Dur* (K 257) im *Sanctus*. Den Text „Herr über das Leben“ hat Mozart dieser Melodie in keinem Werk unterlegt.
Bereits zu Beginn des vierten Satzes verwendet Walter ein Adjektiv, um das Vierton-Motiv zu charakterisieren. „Gross“ notiert er neben *p* und *espressivo*.



1. Violinen T. 1–2/4

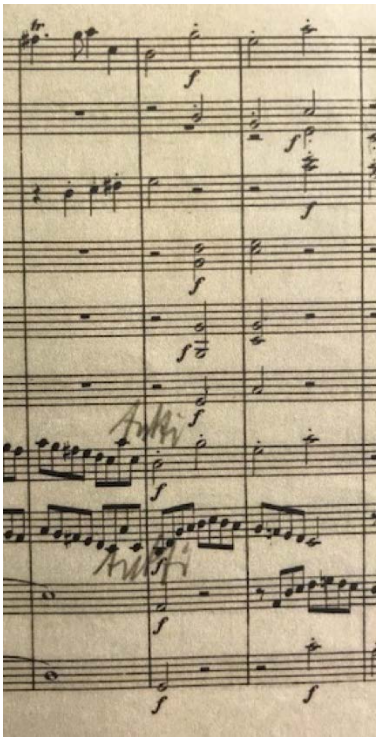
Als Kontrast zu dem hier lyrischen Gestus, annotiert er in den Violinen in Takt 9 „trennen“.



Violinen T. 9–12/4

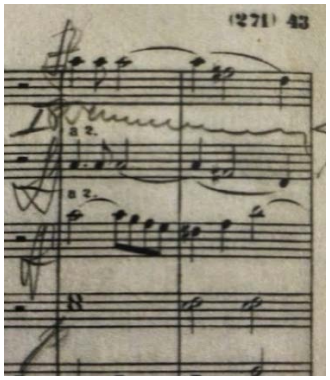
Beide Artikulationsangaben, Bogen und Punkte, sind in Mozarts Autograph so zu finden. Wagner versieht das Vierton-Motiv häufig mit einem Schweller zur Mitte des Motivs hin. Auch die 2. Violinen unterstützen diese Idee, ihnen zeichnet er ebenfalls *crescendo* und *decrescendo* ein.
Die nun folgenden Eintragungen bei Walter gelten der Balance. Er lässt das Vierton-Motiv jeweils lauter spielen, setzt so klar die Prioritäten der Stimmen. Die 1. Violinen annotiert Walter im Takt 56 mit „mutig“ und reduziert gleichzeitig die Gesamtlautstärke der Stelle zu einem *mf* in allen Stimmen.

Ab Takt 86 scheint Walter die Stärke der Violinen auf vier 1. und drei 2. reduziert zu haben. Das Tutti setzt in Takt 94 im *f* wieder ein. Weingartner hat korrigierend das gedruckte *f* der 1. Violine in diesem Takt auf die zweite Takthälfte verschoben, sodass es formal mit den Bläsern, vor allem mit der Flöte, zusammenstimmt. Bei Walter ist das Tutti auf dem Taktanfang notiert, was formal fragwürdig erscheint.

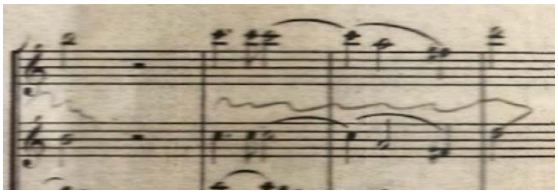


Partiturausschnitt, T. 93–95/4

Beim Takt 136 überrascht Walter mit der Idee, die 1. Oboe für sechs Takte nach oben zu oktavieren. Zusätzlich zu dieser Masnahme schreibt er den Holzbläsern ein *ff* und dem Rest des Orchesters ein *p* vor.



Holzbläser T. 136–137/4



Flöte/Oboen T. 138–141/4

Angesichts der eigentlich transparenten Instrumentation scheint dieser Eingriff recht stark. Möglich wäre, dass Walter mit einem Orchester arbeitete, das einen verhältnismässig grossen Streicherapparat aufwies und bei dem die Holzbläser Gefahr liefen, nicht gehört zu werden. In seiner Schrift sieht Walter kein Problem bei einer grossen Besetzung der *Jupiter*-Sinfonie. Er schreibt: „Den früheren Mozartschen Symphonien, zum Beispiel der in A-Dur, der Haffner-Symphonie oder der Prager, ist eine kleinere Streicherzahl angemessener als den drei letzten.“[724] Anders als bei Mahler und Weingartner, die eine Verdoppelung der Bläser in Betracht gezogen haben, findet sich bei Walter kein Hinweis auf eine solche Praxis. Jedoch sind seine Aufnahmen aufschlussreich, weil man hören kann, dass Walter bei der Aufnahme von 1960 die Oktavierung umsetzte, während in der Aufnahme von 1945 die Oboen in derselben Oktave spielen. Bei der Einspielung von 1938 fällt es schwer, die genaue Umsetzung zu bestimmen.

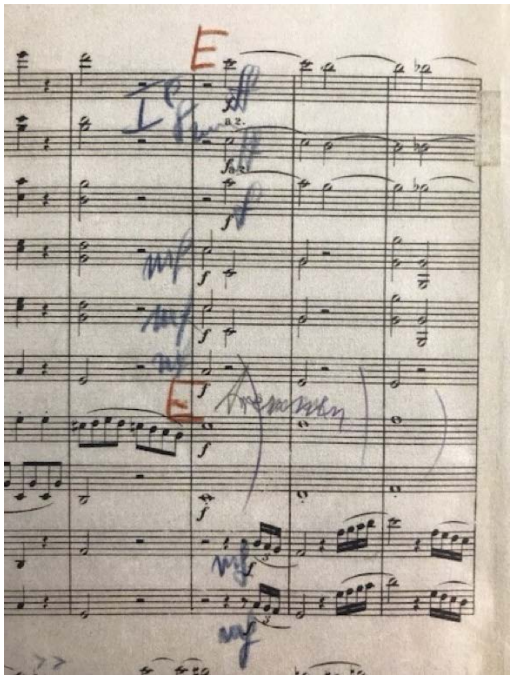
Nicht nur das Beispiel der Oboen legt nahe anzunehmen, dass die Partitur für verschiedene Aufführungen in Gebrauch war und dass die Eintragungen den entsprechenden Gegebenheiten angepasst wurden. Wie ab Takt 86 reduziert Walter in Takt 151 ursprünglich die Violinen zu vier 1. und drei 2. und notiert ab dem zweiten Teil ab Takt 158 „alle“. Die Korrektur mit blauem Farbstift verwirft diese Absicht und notiert dafür ein *pp* im Takt 154 für alle Streicher. Mit einem grossen Streicherapparat könnte die Balance zum solierenden Fagott gefährdet sein, bei kleinerer Besetzung dürfte sie aber kein Problem darstellen. Ähnlich sind einige Korrekturen im dynamischen Bericht bei den Streichern zu interpretieren. Walter scheint offensichtlich mit unterschiedlichen Besetzungen gearbeitet zu haben.

Das Adjektiv „feurig“ leitet zur Reprise über, die Walter mit „blauer Himmel“ betitelt. Auffallend scheint an dieser Stelle die Teilung des Vierton-Motives. Der gedruckte, auch im Autograph von Mozart viertaktig gezogene Bogen, wird von Walter in zwei mal zwei Töne unterteilt. Die Absicht dahinter bleibt offen.

1. Violine T. 222–227/4

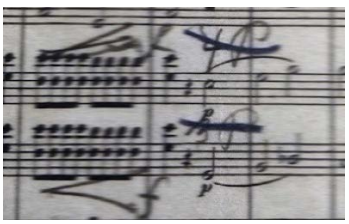
[724] Walter 1957, S. 169.

Ab Takt 233 lässt Walter die 1. Oboe erneut in der höheren Oktave spielen. Das mit Staccato-Punkten gedruckte Vierton-Motiv in den Violinen bezeichnet Walter zusätzlich mit „trennen“ und zeichnet Trennungsklammern dazu.



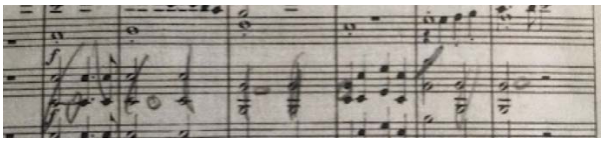
Partitur T. 232–235/4

Nicht ganz schlüssig scheint die Tatsache, dass die erste Oktavierungsanweisung für die 1. Oboe in Takt 136 mit Bleistift eingtragen wurde. In Takt 233 ist sie aber mit blauem Farbstift notiert. Dies würde bedeuten, dass Walter ursprünglich nur die erste Stelle oktavieren liess und erst später auch die zweite. Der Schluss, dass Walter zuerst ein kleineres Orchester dirigierte und ledigleich die erste Stelle einer Modifikation bedurfte und später, mit einem grösseren Orchester, für das auch die zweite Modifikation nötig wurde, ist fraglich. Möglicherweise hat Walter die Annotationen quasi prophylaktisch beim Partiturstudium eingetragen.
In Takt 350 findet sich eine analoge Korrektur der ursprünglich reduzierten Violinen in blau, wie ab Takt 86.

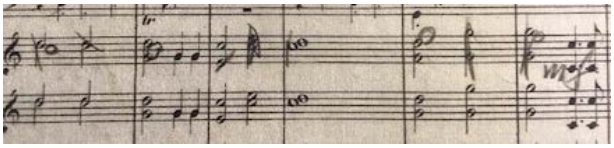


Violinen T. 350–352/4

Wie bei den Orchesterstimmen, die Eintragungen von Wagner enthalten, streicht auch Walter den ersten Ausgang des ersten Teils und deutet damit an, dass keine Wiederholung gespielt wird.
Im letzten Teil des vierten Satzes findet sich die auffallendste Modifikation. Beim fünften Einsatz des Vierton-Motives im Takt 388 der Bässe und des 2. Fagotts, schreibt Walter den Hörnern das Motiv mit ein. Auch beim sechsten (Celli, Fagott) und beim siebten (Bratschen, Oboe) Eintritt des Motivs spielen die Hörner mit. Dies ermöglicht es, dass das Motiv immer gut hörbar bleibt und nicht von den Fanfaren der Blechbläser und dem Rest des Orchesters zugedeckt wird.



Hörner T. 388–393/4



Hörner T. 394–399/4

Diese mit Bleistift eingetragene Ergänzung in den Hörnern müsste folglich für frühe und spätere Aufführungen gegolten haben. Tatsächlich ist sie in der Aufnahme von 1938 gut zu hören. Schwieriger ist es, die Modifikation in der Aufnahme von 1954 zu hören. Wenn die Hörner tatsächlich mitspielen, und die Klangfarbe deutet darauf hin, halten sie sich sehr zurück. In der Aufnahme von 1960 hingegen ist sie wieder ganz deutlich hörbar.
David Pickett verweist in einer Fussnote seines Aufsatzes über die Retuschen Mahlers darauf hin, dass bei den späten Walter-Einspielungen der *Jupiter-Sinfonie* die Modifikationen Mahlers zu hören seinen.“The horn part and many of the features of Mahler’s performances of Mozart’s last two symphonies may be heard in Bruno Walter’s recordings of 1959 and 1960 respectively (Mozart, Symphony Nos. 40 & 41, Columbia Symphony, CBS/Sony MK 42028).“[725] Genauer geht Pickett in seinem Aufsatz *Was mir die Aufnahmen erzählen*[726] von 2007 auf die erwähnten Retuschen ein.

[725] Jeremy Barham: *The Cambridge companion to Mahler*, Cambridge 2007, S. 310.
[726] David Pickett: *Was mir die Aufnahmen erzählen*, in: Reinhold Kubik (Hrsg.): Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers, Wien 2007, S. 221–235.

4.3.2.3 „Die Leitung ist gut“ – Kritiken

Eine Kritik in der *Zeitschrift für Musik* vom Dezember 1930 erwähnt in Walters *Jupiter*-Interpretation Unsicherheiten:

„Auch B. Walter stand, natürlich nach ganz anderer Seite hin, als Klassiker-Dirigent nicht immer auf der Höhe. Das Beste war noch die ‚Pastorale‘. In der Jupiter-Sinfonie kam’s im letzten Satz sogar zu Unebenheiten und Unklarheiten; wunderschön aber der zweite Satz. […] Die Leitung ist gut, aber noch ziehmlich lange nicht das Letzte.“[727]

Ein Jahr später, 1931 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*:

„Der Dirigent [Walter] gilt mit Recht als einer der berufenen Mozartdeuter unserer Tage; wie oft hat Walter während seiner unvergessenen Münchner Tätigkeit Kunde davon gegeben. Auch diesmal gelang ihm die Jupiter-Symphonie in beglückender Vollkommenheit der Wiedergabe, dagegen vermochte die den Abend beschliessende g-moll-Symphonie nicht in gleichem Masse zu überzeugen. Walters sonst beinahe unbeirrbarer Sinn für die richtigen Tempi liess ihn diesmal zuweilen in Stich; die wundervolle Herbheit und innere Grösse der Schöpfung schien einigermassen überzuckert, andern Teils von einer Kühle, die sonst nicht Walters Art ist.“[728]

Die Findung des „richtigen“ Tempos scheint auch für einen Kritiker der 1930er Jahre noch immer ein Berwertungskriterium. Die impliziert gleichzeitig, dass es für eine „richtige“ Mozart-Interpretation nur ein recht schmales Band an Interpretations-Freiheiten gab, weil ansonsten die Kritik nicht daran festgemacht geworden wäre. Wie so oft, sagt hier die Kritik mehr über den Kritiker aus, als über den Kritisierten.

4.3.2.4 „Espressivo“ – Zusammenfassung

Walter kritisiert seine Kollegen, dass sie Wagners Interpretations-Praxis übertrieben hätten. Sogar Wagner selbst ist nicht vor Walters Kritik gefeit. Seine Retuschen in Beethovens Sinfonien gehen Walter zu weit. Ein Zuviel sei ebenso schädlich wie ein Zuwenig. Er plädierte sogar für Zurückhaltung, wenn es um das Retuschieren ging. Dennoch finden sich in seinen Interpretationen Eingriffe, die als massiv bezeichnet werden können. Wenn die Komposition durch eine intransparente Instrumentation den Melos nicht genügend hervortreten lasse, bedeutet dies für Walter die Legitimation für Oktavierungen oder Uminstrumentierungen. Diese Rechtfertigung kann ganz in der von Mahler und von von Bülow weitergegebenen Tradition gesehen werden. Zieht man in Betracht, dass Walter bereits im 1. Satz der *Jupiter-Sinfonie* knapp 70m „espressivo“

[727] Zeitschrift für Musik, Nr. 12, Dezember 1930, S. 1045.
[728] Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 8, August 1931, S. 711.

in seine Partitur schreibt, drängt sich die Frage auf, ob nicht Furtwängler, sondern Walter der vermeintlich letzte „Espressivo“-Dirigent gewesen sei. In der Tat sind sich die beiden Dirigenten in vielem einig. Insbesondere propagieren beide einen massvollen Umgang mit Modifikationen und Retuschen. Vielleicht lässt sich Walter neben Furtwängler und Mengelberg zu dieser Wagner-Tradition zählen, die versucht haben, den goldenen Mittelweg zu finden, und damit der Interpretation Wagners am nächsten kommen. Dies bleibt aber Spekulation.

Für die Interpretationsgeschichte der *Jupiter-Sinfonie* sind Walters Einspielungen dahingehend zentral, weil in ihnen Modifikationen zu hören sind, die ganz klar in der Wagner-Linie rekonstruiert werden können. Auch wenn es bei Walter zwei und nicht schon wie bei Mahler vier Hörner sind, die den Melos in den letzten Takten der Sinfonie verstärken, so steht auch bei ihm das Streben nach Transparenz weiterhin im Zentrum einer durchaus lebendigen Interpretation.

4.3.3 Otto Klemperer (1885–1973)

Nachdem Otto Klemperer an Hoch's Konservatorium in Frankfurt sein Studium begonnen hatte, setzte er es als 16-jähriger bei dem Pianisten James Kwast (1852–1927) am Sternschen Konservatorium in Berlin fort. Bei Hans Pfitzner (1869–1949) wurde er in Komposition und Orchesterleitung unterrichtet. Die Musikwissenschaftlerin Eva Weissweiler (*1951), die Klemperer noch in einem seiner letzten Konzerte erlebte, mutmasst, dass Klemperer mehr von Arthur Nikisch gelernt habe, der zu diesem Zeitpunkt die *Berliner Philharmoniker* leitete, als von Pfitzner.[729] 1905, als 20-jähriger, dirigierte Klemperer in Berlin das Fernorchester bei der Aufführung von Gustav Mahlers zweiter Sinfonie. Bei dieser Gelegenheit lernten sich Klemperer und Mahler kennen. Mahler empfahl Klemperer kurz darauf als Chorleiter und später als Kapellmeister für das deutsche Landestheater in Prag.

„Gustav Mahler empfielt Herrn Klemperer als einen hervorragend guten und trotz seiner Jugend schon sehr routinierten Musiker, der zur Dirigentenlaufbahn prädestiniert ist. – Er verbürgt sich für den guten Ausfall eines Versuches mit ihm als Kapellmeister und ist gerne bereit, persönlich nähere Auskunft über ihn zu ertheilen."[730]

1910 assistierte Klemperer Mahler bei der Uraufführung seiner achten Sinfonie in München.
Auch von Richard Strauss' Dirigat war Klemperer beeindruckt. Nicht nur sein Gebaren auf dem Podium imponierte ihm, auch die Interpretationen der Mozart-Opern, im Speziellen die des *Don Giovanni* im April 1907 in Berlin.[731] Wie Mahler 1906 hat laut Otto Klemperer auch Strauss „die Rezitative selber am Cembalo begleitet und hat reizende kleine Verzierungen gemacht. Don Giovanni, Figaro und Cosi fan tutte waren alle hervorragend."[732]
Will man Weissweiler glauben, hatte diese Begegnung einen derart starken Eindruck hinterlassen, dass Klemperer 1913 in Barmen ebenfalls am Cembalo begleitete: „In Mozarts ‚Cosi fan tutte' führt er [Klemperer] selbst Regie und begleitet die Rezitative am Cembalo, wie er es von Richard Strauss gelernt hat."[733] Eine Kritik des *Kölner Tagblatts* von 1917 beschreibt, dass auch der sonst so texttreue Interpret Klemperer gewisse Retuschen vornahm.

„Klemperer ist, wie [Gustav] Brecher, ein Schüler Mahlers. Der junge, hochaufgeschossene Musiker mit dem bebrillten Gelehrtenkopf und den nervösen, aber markanten Dirigierbewegungen erinnert auch äusserlich an Mahler. Er hält Bühne und Orchester rhythmisch musterhaft zusammen und erweist sich in dem Sinne als modern, dass er

[729] Eva Weissweiler: *Otto Klemperer*, Köln 2010, S. 44.
[730] Zitiert nach: Hermann Leins (Hrsg.): *Mahler*, Tübingen 1966, S. 64.
[731] Vgl.: Holden 2005, S. 173.
[732] Heyworth 1974, S. 67–68.
[733] Weissweiler 2010, S. 111.

beständig im Wagnerschen Sinne bemüht ist, auch den seelischen Parallelismus von Bühne und Orchester aufzuzeigen. […] Lässt Beethovens Instrumentation ihn hierin im Stich, dann hilft Klemperer nach, wie das Wagner, Mahler und viele andere denkende Künstler taten. […] Seine musikalische Grundfassung ist urgesund und geschmackvoll, geringe Dehnungen des Zeitmasses stören hie und da.“[734]

Der Musikwissenschaftler Stephan Stompor (1931–1995) erwähnt, dass Klemperer Wagners Retuschen an Beethovens 9. Sinfonie als zu „üppig“ empfand. Klemperer kritisierte seine Kollegen Toscanini und Walter, dass sie Wagners Änderungen übernommen hätten. Wagner habe die Welt glauben machen wollen, er und Beethoven seien musikalische Blutsverwandte. Dies sei aber nicht der Fall.[735] Klemperer selbst äusserte sich zu seinen Retuschen im Vergleich zu Mahler:

„I don’t do as much as Mahler did, and then only where I find it absolutely necessary. […] Then again, where there is a melody or a melodic theme in the first violins which I want to bring out, I give it to the second violins, and the second violins parts I give to some of the violas, so that it is still there. In the Eighth Symphony [Beethoven], in the first movement, there is a passage on the cellos and the basses, where all other instruments have only harmony, and I add four horns, and that sounds very well. […] In this whole business of retouching, my moto is, ‚Sehe jeder, wie er’s treibe‘.“[736] [Zitat aus Goethes Beherzigung, Kapitel 51].

Die Presse fand für Klemperers Dirigat und seine Interpretation wohlwollende Worte:

„Die Philharmoniker wissen besser als das meist aus Gedankenlosigkeit applaudierende Publikum, wer vor ihnen am Pult steht. Wie es jedes Orchester weiss. Bei Unfähigen spielen die Musiker mit innerer und manchmal mit deutlich hörbarer Opposition, bei Mittelmässigen mit geschäftlicher Gleichgültigkeit. Erst bei Begabten sind sie interessiert, erst bei bedeutenden Führern lassen sie sich blindlings leiten. Otto Klemperer, der von Köln aus die Erwartungen höher gespannt hat, und der nun in Berlin als Dirigent eine Rolle spielen wird, ist bei seinem Orchesterabend in der stark gefüllten Philharmonie ein rechter ‚spiritus rector‘ gewesen. Er hat einen unbestreitbar echten Erfolg errungen. […] Berlin kann zufrieden sein, nun den dritten Dirigenten von Rang zu besitzen! Jupiter-Symphonie von Mozart, Beethovens Siebente, eine aufsteigende symphonische Linie auf dem Programm und auch in der Wiedergabe. Klemperers äusseres Gehaben als Stabführer sticht erfreulich ab von den eleganten Lackierten die weiter nichts für sich anzuführen haben. Er dirigiert mit zurückhaltenden Gesten, die aber beherrschte Energie verraten; erst bei grossen Steigerungen und Akzenten reckt er sich auf zur höchsten motorischen Spannung. Sein Temperament reagiert mit raschen Wechselströmen, ohne aber den Eindruck übernervöser Reizbarkeit zu machen, wie es bei einem sonst sehr begabten Berliner Rivalen von ihm der Fall ist. Klemperer hat zwei Vorzüge in seiner musikalischen Darstellung, eine liebevolle Beachtung minutiöser Feinheiten der Partitur und dann das Wichtigste, den grossen Aufriss der Form. Bei

[734] Kölner Tagblatt, 7. 1. 1917.
[735] Vgl.: Klemperer 1982, S. 94.
[736] Heyworth 1974, S. 51.

Mozart konnte Referent das schon feststellen, mehr noch aber bei dem letzten Prüfstein aller Reproduktion, bei Beethoven.“[737]

Wolfgang Stresemann (1904–1998) war Intendant der *Berliner Philharmoniker*, als Klemperer 1964 dort dirigierte:

„Es ‚knisterte‘ im Saal, als der übergrosse, mit seinem durchdringenden Augenausdruck an Mahler erinnernde Klemperer das Podium betrat. Seine imponierende Beherrschung des Orchesterapparats übertrug sich sogleich auf die Zuhörer, die völlig in den Bann der auch physisch riesigen Erscheinung Klemperers gerieten. […] Dabei vernahmen die Begeisterten ganz eigenwillige, alles andere als traditionsbewusste Interpretationen. Abstelle des gewohnten, weich-fülligen Tons der Philharmoniker stellte sich ein etwas spröder, allerdings überaus transparenter ausgeglichener Orchesterklang ein. […] Selten hat im Berlin der zwanziger Jahre ein relativ junger […] Dirigent so eingeschlagen wie Otto Klemperer, mochten seine Auffassungen auch in einem fast diametralem [sic!] Gegensatz zu denen von Furtwängler und Walter stehen.“[738]

Doch Klemperer sah sich eher im Theater. Nach Hamburg, Strassburg, Köln und Wiesbaden wurde er 1927 Generalmusikdirektor am *Kroll-Theater* in Berlin. Das Nachdirigieren von Repertoire lag Klemperer nicht, er wollte das Ausserordentliche. Arnold Schönberg, Leoš Janáček, Paul Hindemith und Igor Strawinsky wurden programmiert. Er liess sich von den radikalen Strömungen seiner Zeit tragen. Dazu gehörte auch die Auseinandersetzung mit der Romantik. Klemperer nahm seinen Kampf gegen das auf, was er als die „Verweichlichung“ der Musik durch das Espressivo-Dirigieren identifizierte. Der Charakter der Musik würde verwässert. Alle Elemente des jungen Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit wurden von Klemperer auf die Opernbühne übertragen.[739] Der Musikkritiker Adolf Weissmann (1873–1929) sagte über Klemperer, in ihm sei ein ungezügeltes Temperament zur Gluthitze des Gehirns geworden.[740] Klemperer hat also durch seinen Intellekt eine Objektivität in die Wiedergabe der Musik zwängen wollen, was selbstredend nicht bei allen gut ankam. Über Klemperers zweitem Sinfonie-Konzert der Saison mit der *Staatskapelle Berlin* schreibt die Kritik:

„Das Programm war klassisch und die Interpretationen trugen die gleichen Züge, die uns bei diesem Dirigenten seit langem wohlvertraut sind. Strenge. Herbheit und Präzision, aber auch Leidenschaft und Grösse. […] Es bleibt aber anzumerken, dass Haydn und insbesondere Mozart mit blosser Straffheit und Männlichkeit nicht restlos beizukommen ist, ja dass Klemperers Sachlichkeits-Fanatismus hier eigentlich das Gegenteil von Sachlichkeit bedeutet, weil es

[737] Signale für die musikalische Welt, Nr. 16, 16. April 1924, S. 594.
[738] Wolfgang Stresemann: *Und abends in die Philharmonie*, München 1981, S. 92–93.
[739] Vgl.: Herzfeld 1953, S. 99.
[740] Zitiert nach: Ebd., S. 100.

durchaus im Sinne der Werke liegt, dass die Persönlichkeit des Dirigenten mit in die Aufführung einbezogen wird und dass ihnen nicht durch klangliche und seelische Askese Blutwärme und Sinnlichkeit entzogen werden. Sehr klar und durchsichtig wurde das Stimmengewebe im Finale der Jupiter-Sinfonie blossgelegt."[741]

Nachdem die *Kroll-Oper*, angeblich aus wirtschaftlichen Gründen, vom preussischen Staat geschlossen wurde und die Nazis an die Macht kamen, nahm Klemperer 1933 Abschied von Deutschland und ging nach Wien. Später übernahm er das Sinfonieorchester in Los Angeles. Nach dem „Anschluss" Österreichs wurde Klemperer amerikanischer Bürger. Die operative Entfernung eines Gehirntumors 1939 macht Klemperer temporär jegliches öffentliche Wirken unmöglich. Er litt zeitlebens zusätzlich an einer manischen Depression. Schwer körperlich behindert kehrte er 1947 zurück in die Konzertsäle von Stockholm, Interlaken und Paris und übernahm die Budapester Oper. Klemperer war einer der ersten Deutsch-Juden, die nach dem Zeiten Weltkrieg in Deutschland dirigierten. Ab diesem Zeitpunkt dirigierte er grundsätzlich ohne Taktstock.
Als Klemperer 1948 in Amsterdam dirigierte, fielen die Kritiken nicht gut aus. Den Vergleich mit Mengelberg konnte Klemperer in der Presse nicht bestehen. Dem Kritiker Matthijs Vermeulen (1888–1967), der die Presse-Kampagne gegen Klemperer anführte, fehlten in dessen Interpretationen die Farben. Einzig die *Jupiter-Sinfonie*, die am Schluss des Konzerts stand, wurde hoch gelobt.[742]
Mit dem Dirigat der *Jupiter-Sinfonie* am *Festival of Britain* 1951 war ein Wendepunkt erreicht, der Klemperer veranlasste, in Europa zu bleiben. Der Musikkritiker Peter Heyworth (1921–1991) fasst die Geschehnisse zusammen:

„Klemperer's second Festival of Britain programme, on 29 June, was to have included the Enigma Variations, but he got cold feet and decided that he would conduct the ‚Jupiter' Symphony instead. It was not that he disliked Elgar's work – he knew it well, for he conducted it in America. Simply, he felt that he could do more justice to the ‚Jupiter' on what was, after all, an important occasion for him."[743]

Klemperer musste allerdings darum kämpfen, dass er auf Elgar verzichten durfte und er drohte gar damit, das Konzert nicht zu dirigieren, wenn nicht die *Jupiter-Sinfonie* in das Programm aufgenommen werde.[744] Die Presse verzieh ihm den Programmwechsel rasch. Die *Times* schrieb über die Aufführung, dass sie „glowed with exhilarating vigour. Dr. Klemperer's headlong pace

[741] Signale für die musikalische Welt, Nr. 8, 1932, 90. Jg., S. 161.
[742] Vgl.: Peter Heyworth: *Otto Klemperer. His life and times*, Vol. 2, Cambridge 1996, S. 225.
[743] Ebd., S. 232.
[744] Vgl.: Heyworth 1974, S. 154.

in the finale lent excitement to the momentous contrapuntal argument, since it was brilliantly, responsively, played."[745]

Bei diesem Konzert war der Produzent Walter Legge (1906–1979) anwesend. Er suchte den Kontakt zu Klemperer und bot ihm an, ihm durch Einspielungen ein Einkommen zu garantieren. Ein Resultat dieser Zusammenarbeit wurde die Aufnahme der *Jupiter-Sinfonie* am 5. und 6. Oktober 1954 mit dem *Philharmonia Orchestra* (London). Klemperer war mit dem Ergebnis nicht glücklich. Er machte die knappe Probenzeit von nur zwei Tagen dafür verantwortlich.[746]

Die Londoner-Saison 1956/57 führte zu unterschiedlichen Bewertungen von Klemperers Mozart-Interpretation. Martin Cooper schreibt im *Daily Telegraph* über die drei letzten Sinfonien, dass die Tempi „absolutely rigid", der Klang „colourless" und der allgemeine Eindruck „unsmiling" und „schoolmasterly" gewesen seien. „If this is the new fashion in Mozart, Bruno Walter and Beecham must look to their laurels, for their Mozart and Klemperer's have nothing but notes in common."[747]

Die *Times* hingegen lobte: „The overriding impression was that […] Mr. Klemperer was dead right, every time and in every symphony, that is to say, tempo, balance, phrasing, dynamic level, were all of them right."[748]

Im Vorfeld der Verhandlungen mit den Verantwortlichen des *Philadelphia Orchestra* 1962 setzte sich Klemperer mit seinen Programmideen durch und er konnte erneut die *Jupiter-Sinfonie* auf das Programm setzen. Die Konzerte in Philadelphia und New York wurden jedoch nicht wohlwollend aufgenommen. Das Publikum war, laut Heyworth, bereits den Interpretationen Toscaninis verfallen gewesen und die Presse habe Klemperers Dirigat als unbarmherzig, träge und schwülstig empfunden.[749]

1966 besuchte der Dirigent und Komponist Pierre Boulez (1925–2016) zusammen mit George, Earl of Harewood (1923–2011), der *Covent Garden* leitete, ein Konzert unter Klemperer in London, das mit der *Jupiter-Sinfonie* endete. Harewood beschreibt Klemperers Tempi für die Sinfonie als die schnellsten, die er je gehört habe.[750]

Ein Besuch 1967 bei seiner Schwester nahm Klemperer zum Anlass, ein Benefiz-Konzert zugunsten der Hebräischen Universität mit dem Radio Orchester in Jerusalem zu dirigieren. Am 20. Mai stand neben Schubert auch die *Jupiter-Sinfonie* auf dem Programm.

---

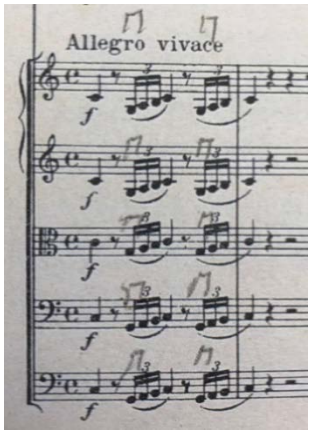
[745] The Times, 30. Juni 1951.
[746] Vgl.: Heyworth 1996, S. 248.
[747] Vgl.: Martin Cooper, in: Daily Telegraph, 23. März 1957.
[748] The Times, 23. März 1958.
[749] Vgl.: Heyworth 1996, S. 302.
[750] Vgl.: Georg Henry Hubert Lascelles Harewood: *The Tongs and the Bones. The memories of Lord Harewood*, London 1981, S. 280.

4.3.3.1 Die *Jupiter-Sinfonie*

Klemperers Studienpartitur der *Jupiter-Sinfonie* befindet sich in der Bibliothek der *Royal Academy of Music* in London (Sig. 089370). Neben den darin zu findenden Annotationen fliessen Erkenntnisse aus den drei Aufnahmen (1954, *Philharmonia Orchestra* (London); 1962 *Philharmonia Orchestra*; 1968, *Wiener Philharmoniker* (eine Live-Aufnahme)) in die Betrachtungen zur Interpretationspraxis Klemperers mit ein. Die Partitur weist im Vergleich zu anderen annotierten Partituren der *Jupiter-Sinfonie* viele Eintragungen auf, die den Bogenstrich betreffen.

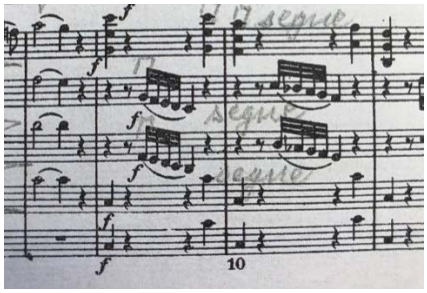
1. Satz

Gleich zu Beginn des ersten Satzes lässt Klemperer die Sechzehntel-Triolen mit Abstrich spielen, was eine kräftige Gleichwertigkeit der beiden Figuren ermöglicht. Diese Praxis ist auch bei Reiner und Kletzki zu beobachten.



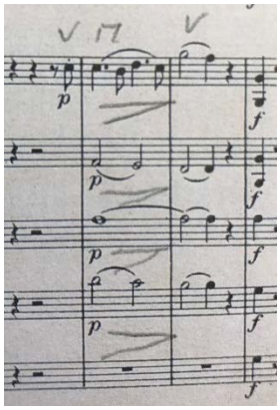
Streicher T. 1/1

Ebenso verfährt er mit den Vierteln ab Takt 9. Die unmittelbar aufeinanderfolgenden Noten werden durch die beiden Abstriche getrennt. Um das Tempo aufrechterhalten zu können, müssen die Viertel kurz gespielt werden. Dies widerspricht dem Eintrag „segue“, der „anschliessen, folgen“ bedeutet. Eine Deutung könnte sein, dass er mit dem Anschluss die Viertel der 2. Violinen und der Bratschen meint, die nach den Zweiunddreissigstel folgen. Auf den Aufnahmen werden diese im Vergleich zu anderen Interpretationen breit gespielt und ermöglichen so einen engen Anschluss der eingeworfenen Viertel der übrigen Streicher.



Streicher T. 9–11/1

Die Piano-Stellen in Takt 3–4 sowie 7–8 sind mit einem *diminuendo* in allen Stimmen annotiert.



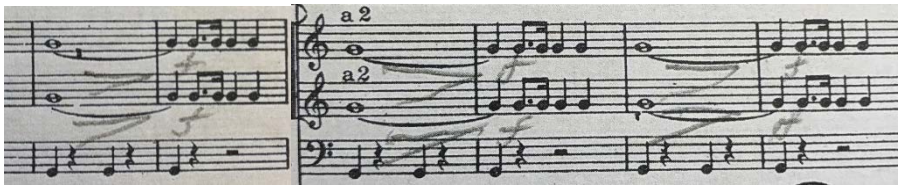
Streicher T. 3–4/1

Dies ist bei allen drei Aufnahmen deutlich zu hören. In der jüngsten Aufnahme von 1968 ist nicht nur das Grundtempo des ersten Satzes wesentlich langsamer (Halbe = 67) als bei den beiden älteren Aufnahmen, Klemperer reduziert das Tempo in diesen Piano-Stellen merklich. Bezüglich des Tempos finden sich keine Angaben in der Partitur.

Die Akzente, die Klemperer bei den Trompeten in den Takten 17–19 einträgt, lassen die Stelle sehr streng, rhythmisch und transparent erscheinen. Transparenz scheint für Klemperer durchwegs ein Ziel gewesen zu sein. Der Musikschriftsteller Friedrich Herzfeld (1897–1967) betitelt Klemperer als den Dirigenten, der mit dem Espressivo der Romantik brach und, ähnlich wie teilweise Toscanini, die Musik selbst gewissermassen „objektiv" sprechen lassen wollte. „Er vor allem ist er es, der den Kampf gegen ein Hauptrequisit der Romantik aufnimmt, gegen das Espressivo. Er will beweisen, dass die Musik durch solche Verweichlichungen ihren wahren Charakter verliert."[751]

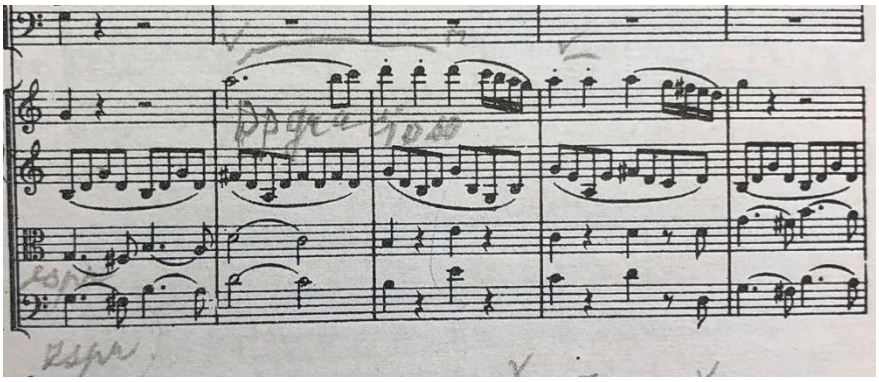
[751] Herzfeld 1953, S. 99.

Bei allen drei Aufnahmen ist ein starkes *ritardando* hin zur Fermate in Takt 23 zu hören. Dies zeigt sich auch in der Partitur, wo Klemperer die letzten drei Noten mit einem Abstrich annotiert, was zwar Kraft bewirkt, aber auch Zeit kostet.
Ein weiterer Beleg für die Absicht, Transparenz zu schaffen, findet sich in den Takten 39–43 in den Stimmen der Blechbläser. Klemperer lässt diese die Fanfaren jeweils laut spielen, schreibt aber auf den langen Noten ein *diminuendo*, was Raum schafft für die anderen Stimmen. In der Aufnahme von 1968 ist sogar bereits der Beginn der ganzen Noten zurückgenommen und nur die Fanfaren sind deutlich zu hören.

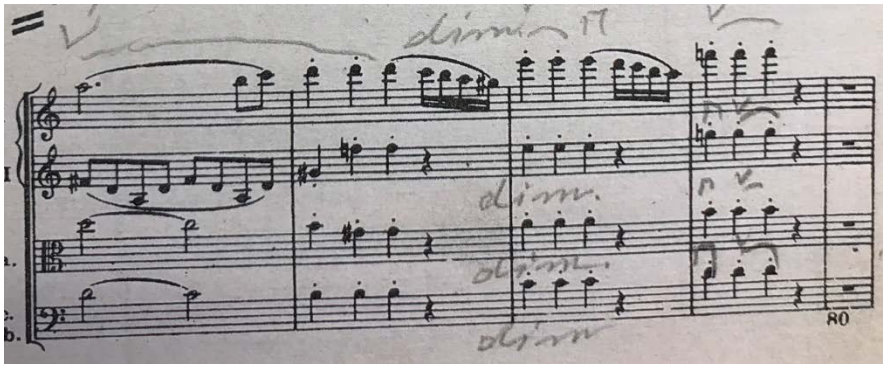


Hörner und Trompeten T. 39–44/1

Durch die Aufstrich-Bezeichnung in den Vierteln der ersten Violinen in den Takten 72–73 sowie 76–77 erreicht Klemperer eine Leichtigkeit, die er mit „grazioso“ zusätzlich verbalisiert. An exakt derselben Stelle wie Walter, trägt Klemperer ein „espr“ für die tiefen Streicher ein (Takt 71). Wagner künstelt an dieser Stelle den Effekt des subito *p* in Takt 73, was bei keinem der untersuchten Dirigenten Nachahmung fand.

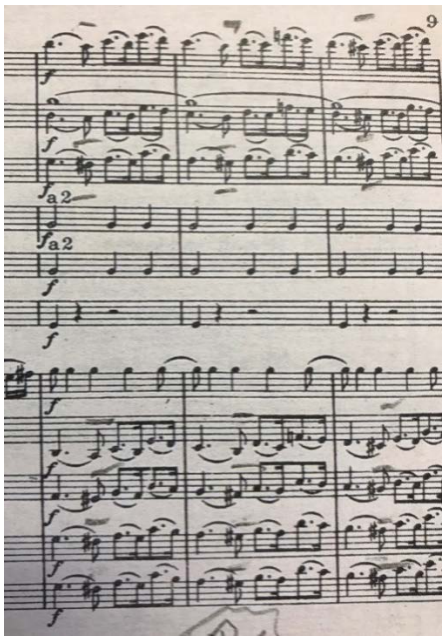

Streicher T. 71–75/1

Das *diminuendo* hin zur Generalpause ist schon bei Wagner und später bei anderen Dirigenten zu finden.



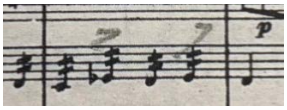
Streicher T. 76–80/1

Die Eins des letzten Taktes dieser Phrase erfährt durch den Abstrich eine kleine Betonung. Die zwei folgenden Viertel bezeichnet Klemperer mit einem Aufstrich, was sie leicht auflockert.
Ab Takt 89 notiert Klemperer in den 1. Violinen und den Celli und anschliessend ab Takt 94 in den Holzbläsern und den Streichern (ohne 1. Violinen) ein Tenuto über die angebundenen Achtel des Motivs. Somit verbindet er die Motive horizontal und lässt das Orchester flächig spielen. Es wird nicht abphrasiert. Alle drei Aufnahmen lassen diese Anweisung erahnen.



Partitur T. 94–96/1

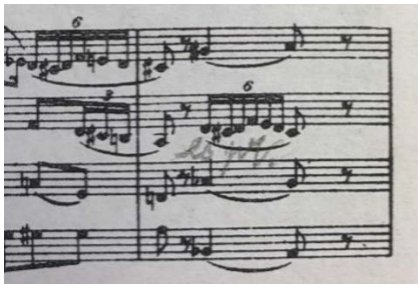
Was hingegen bei keiner Einspielung hörbar als Effekt herauskommt, sind die zwei eingeschriebenen Akzente der 2. Violinen in Takt 98. Das *es* als Wechselton würde wohl mehr Wirkung entfalten, wenn es in den Parallelstimmen der Bläser (Flöte, 1. Oboe) ebenfalls mit einem Akzent annotiert worden wäre.



2. Violinen T. 98/1

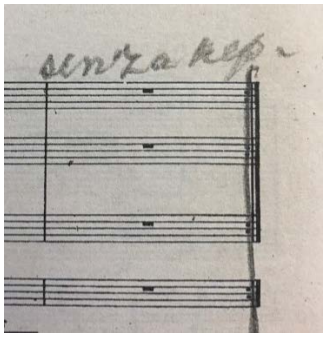
2. Satz

Im Wissen darum, dass Klemperer zu einer weniger expressiven Interpretation neigte, überrascht es nicht, dass im 2. Satz keine blumigen verbalen Vortragsbezeichnungen auftauchen, wie etwa bei Walter. Einzig im Takt 56 taucht ein „espr." bei den 2. Violinen auf.



Streicher T. 56/2

Klemperer beschränkt sich im 2. Satz primär auf das Eintragen von Bogenstrichen und vereinzelten Phrasierungen. Deutlich markiert er, dass er eine Wiederholung des ersten Teils nicht wollte. In den Aufnahmen gibt es tatsächlich keine Wiederholung des ersten Teils. Die Praxis steht im Widerspruch zu Klemperers allgemeiner Aussage „One must repeat,"[752], die er in einem Interview mit Peter Heyworth angeführt hat.

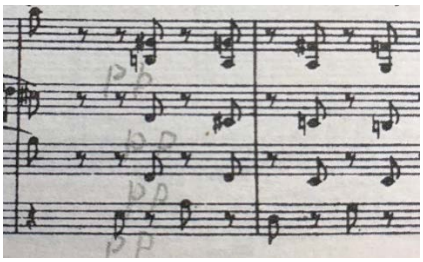


Partiturausschnitt T. 44/2

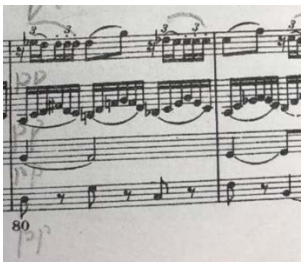
Annotationen zur Lautstärke finden sich spärlich. Sie verlangen stellenweise ein allgemein leiseres Spielen, das nicht zur Balance der Instrumentengruppen dient. Zu Balancezwecken könnten die

[752] Heyworth 1973, S. 35.

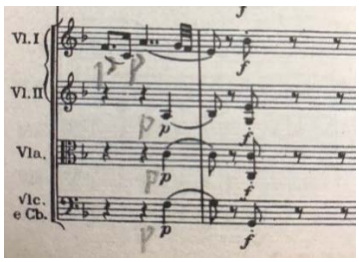
Streicher generell zurückgenommen worden sein (Takte 58–59; 80; 93–94 in den Streichern), wenn das Orchester einen grossen Streicherkörper aufwies.



Streicher T. 58–59/2



Streicher T. 80/2

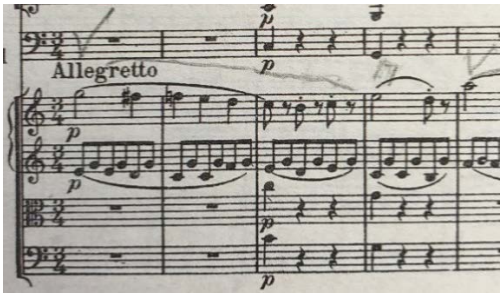


Streicher T. 93–94/2

Die Tempi des 2. Satzes Achtel lassen sich bei allen drei Aufnahmen durchschnittlich mit dem Tempo Achtel = 67 bezeichnen.

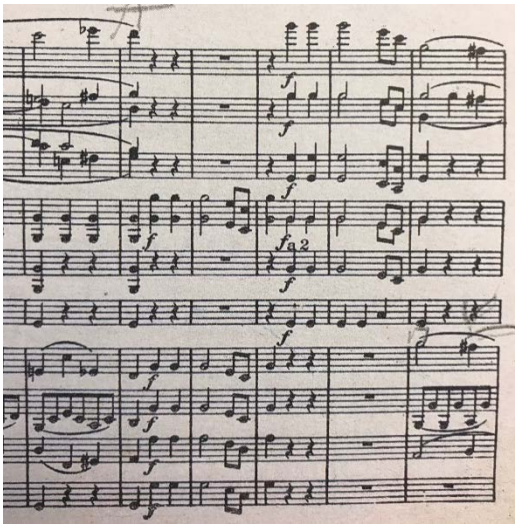
3. Satz

Im *Menuetto* zeigt Klemperer durch die Bogenstriche deutlich den intendierten Höhepunkt der Phrase an. Er notiert zu Beginn einen Aufstrich und im Takt 4 einen Abstrich, der der Eins des Taktes Gewicht verschafft.



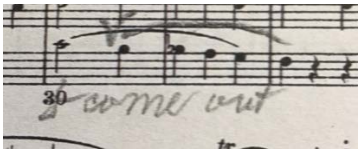
Streicher T. 1–5/3

In allen drei Aufnahmen ist die Absicht deutlich umgesetzt worden, wenngleich sich die Tempi des dritten Satzes in allen drei Einspielungen merklich unterscheiden. Während die Aufnahmen von 1954 und 1968 wahrscheinlich in Eins dirigiert sind, nimmt sich die Aufnahme von 1962 als sehr langsam aus. Sie könnte durchaus in Drei dirigiert worden sein. Ein weiterer Unterschied bei den Aufnahmen fällt bei der Behandlung der Pauken im Takt 27 auf. In den Einspielungen von 1954 und 1962 sind diese fast unhörbar und so auch der Soloschlag auf die Zwei des Taktes. Dem gegenüber ist die Pauke in der Aufnahme von 1968 sehr deutlich und fast solistisch zu hören. In der Partitur finden sich keine Angaben dazu.



Partitur T. 24–29/3

Die einzige verbale Anweisung in diesem Satz taucht im Takt 30 auf. Klemperer notiert ein „come out“ für die Celli und Bässe. Die Annotation korrespondiert mit allen drei Aufnahmen.



Celli/Bässe T. 30/3

Das Tempo des Trios bleibt bei allen drei Aufnahmen konstant und entspricht dem des ersten Teils. Bei der jüngsten Aufnahme allerdings dehnt Klemperer die punktierten Halben der Bläser in den Takten 60 und 64 sowie 80 und 84 deutlich. Dadurch wird der Eindruck eines etwas ruhigeren Tempos suggeriert. Diese Praxis ist ebenfalls, noch ausgeprägter, bei Richard Strauss' Aufnahme von 1926 zu hören. Klemperers Partitur enthält keine Angaben zum Tempo oder seiner Modifikation.

4. Satz

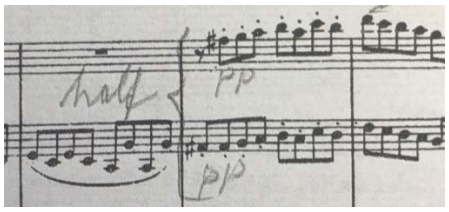
Bezüglich Tempo sind sich die älteste und jüngste Aufnahme sehr ähnlich (Halbe = 150/145). Die mittlere Einspielung von 1962 wird wesentlich langsamer dirigiert (Halbe = 132). Um das „richtige“ Tempo zu finden, beruft sich Klemperer auf Mahler, der von einem gefühlten Tempo als richtigem Tempo ausging. Klemperer sagt im Interview: „Man fühlt es. Ich meine, es war charakteristisch für Mahlers Dirigieren, dass man fühlte, es konnte gar nicht anders sein.“[753] Auch

[753] Heyworth 1974, S. 165.

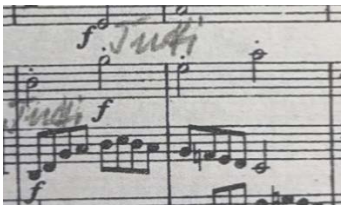
Wagner unterstrich, dass die Tempofindung an das musikalische Gefühl gekoppelt sei, allerdings spricht er es vielen Dirigenten ab:

„Sollten daher unsere berühmten und unberühmten Herren Dirigenten nur im Zeichen der Zahl für die Musik geboren sein, so wäre eifrig zu wünschen, dass es irgend einer neuen Schule gelänge, das richtige Tempo unserer Musik ihnen nach der *Regula-de-tri* zu erklären; auf dem einfachen Wege des musikalischen Gefühls ihnen diess beizubringen, dürfte wohl zu bezweifeln bleiben.[754]

Wie Walter, reduziert Klemperer im Takt 86 die Violinen und notiert „half“ und ein zusätzliches „*pp*“. Das *f* in Takt 94 soll wieder mit allen Violinen gespielt werden: „Tutti“.

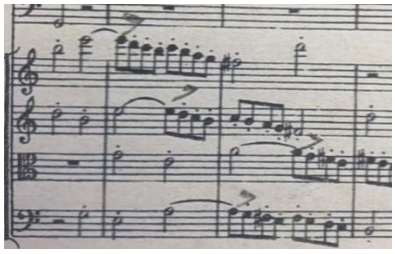


Violinen T. 86/4



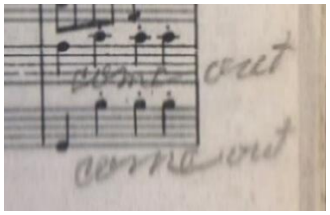
Violinen T. 94–95/4

An dieser Stelle lässt Klemperer zusätzlich zur Reduktion der Violinen die Holzbläser im *f* spielen. Auf die Frage, dass das Vorherrschen der Holzbläser ein Charakteristikum seiner Interpretationen sei, antwortete Klemperer im Interview: „Es ist enorm wichtig, dass man die Holzbläser hört. Und häufig kann man das nicht, weil das Blech und die Streicher zu laut sind. Ich habe den Holzbläsern immer besondere Aufmerksamkeit geschenkt.“[755]
Die eingetragenen Akzente für die ersten Achtel der bewegten Gruppe nach dem angebundenen Achtel ab Takt 100 sind in keiner der Aufnahmen zu hören. Es scheint eher eine „pädagogische“ Massnahme zu sein, damit nach dem Halten des Tones im Tempo weitergespielt wird. Bei den folgenden analogen Stellen sind die Akzente ebenfalls notiert.

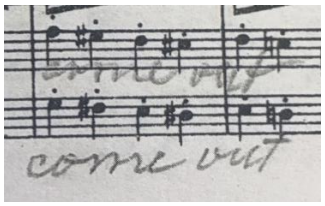

Streicher T. 100/4

[754] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 335-336.
[755] Heyworth 1974, S. 164.

Um die Hörbarkeit der Bassgruppe in den Takten 123 und 145 zu gewährleisten, notiert Klemperer zwei Mal „come out“.



Bratschen/Celli/Bässe T. 123/4



Bratschen/Celli/Bässe T. 145/4

Die Teilung der Violinen, die Anweisung zu führen sowie die Akzentuierung der Achtel finden sich in den kommenden analogen Stellen wieder (Takte 284, 292, 298 und 321). Der erste Ausgang ist durchgestrichen. Alle drei Aufnahmen verzichten auf eine Wiederholung des ersten Teils. Der fünfte Einsatz des Vierton-Motivs, der eine Herausforderung für die Balance darstellt, ist nicht besonders markiert. Klemperer schreibt bei allen Einsätzen ab Takt 388 „marc“. Die härtere Artikulation vermag allerdings dem Motiv in keiner der Einspielungen dem Gehör zu verschaffen. In den früheren Aufnahmen scheinen alle Stimmen gleichberechtigt, in der jüngsten ist die Fanfare dominant. Dies könnte aber auch an der Aufnahmetechnik oder der Mikrofonierung liegen. Die Partitur sieht keine dynamischen oder instrumentatorischen Eingriffe vor. Die Schlusstakte werden in allen Aufnahmen noch mehr gedehnt, bis sie in der Interpretation von 1968 bereits fünf Takte vor Schluss zu bremsen beginnen und ein starkes *ritardando* einsetzt, das den Satz pathetisch beendet.

4.3.3.2 Gegen die „Verweichlichung“

Klemperer wird den „Espressivo“-Dirigenten, wie etwa Furtwängler, diametral gegenübergestellt, was sich mit den bisherigen Erkenntnissen begründen lässt. Wie Toscanini ging es ihm um eine objektive und notengetreue Wiedergabe der Werke und nicht um persönliche Auslegungen des Notentextes. Diese vermeintliche Sachlichkeit konnte jedoch nicht immer ohne Eingriffe, zum Beispiel die Transparenz betreffend, erreicht werden. Im Gegenteil: Was im Text zu lesen war, musste im Klang seine verständliche Umsetzung finden und dazu waren Klemperer auch Retuschen recht. Der Wiederspruch von Texttreue und Retusche zeigt sich nur im ersten Moment. Wenn die Retuschen versuchen den Text getreu erklingen zu lassen, waren sie für Klemperer akzeptabel, jedoch nur da, wo er sie für notwendig befand. Chris Walton erinnert sich an ein Gespräch mit Lotte Klemperer, Otto Klemperers Tochter, die betont habe, dass Klemperer sehr stoltz gewesen sei, dass man die hinzugefügten Hörner in der 8. Sinfonie Beethovens nicht als

solche wahrgenommen habe, sondern dass nur die Melodie viel besser hörbar gewesen sei.[756] Wagner versuchte die Ideen des Komponisten hinter den Noten herauszuarbeiten, während Klemperer diese bereits mehrheitlich als ausreichende Information zum Musikzieren ansah. In dieser Praxis sicher von Mahler inspiriert betont Klemperer, er habe weniger Retuschen vorgenommen als dieser. Die *Jupiter-Sinfonie* weist, von ein paar vereinzelten dynamischen Korrekturen abgesehen, praktisch keine Eingriffe in die Partitur auf. Dies ist bemerkenswert, da von Klemperer drei Aufnahmen vorliegen und von einer wiederholten intensiven Auseinandersetzung mit der Sinfonie ausgegangen werden kann. Da bei seinen Vorbildern Strauss und vor allem Mahler teils massive Retuschen für die *Jupiter-Sinfonie* bekannt sind, erstaunt es, dass diese bei Klemperer fehlen. Ob die vorliegende Partitur Klemperers Studier- oder Dirigierpartitur war ist nicht bekannt. Dass gewisse Eintragungen mit den Aufnahmen nicht korrespondieren, führt zur Vermutung, dass Klemperer nicht aus dieser Partitur dirigierte.

Für die Kontinuität einer Wagner-Tradition spricht nur die Tatsache, dass Klemperer versuchte, eine gewisse Transparenz zu erarbeiten, die die Priorisierung der Stimmen begünstigte. Während also Strauss und vor allem Mahler die von Bülowsche Praxis übernahmen und weiterentwickelten und sich entsprechend mehr Freiheiten herausnahmen, konnte mit Mottl und Nikisch eine Abkehr von der als Übertreibung empfundenen Praxis beobachtet werden. Klemperer scheint wenig von diesen Traditionen übernommen und sich bewusst eng an die eigentliche Textvorgabe gehalten zu haben. Man kann dies als eine erweiternde Bereicherung und Verknüpfung mit der Wagner-Linie sehen. Man kann aber auch von etwas Neuem sprechen, das allen romantisierenden Ballast abwarf und sich um Objektivität bemühte.

[756] Gespräch mit Chris Walton vom 10.6.2019.

4.3.4 Wilhelm Furtwängler (1886–1954)

Furtwängler wurde 1886 in München geboren, wo sein Vater an der Universität Klassische Archäologie unterrichtete. Neben dem Besuch des humanistischen Gymnasiums erhielt er ab 1899 Privatunterricht in Tonsatz, Komposition und Klavier und schrieb mit sechzehn Jahren seine erste Sinfonie. Das erste Konzert dirigierte Furtwängler im Februar 1906 mit dem Münchner *Kaim-Orchester*, aus dem später die *Münchner Philharmoniker* hervorgingen. Mehrere Konzerte sind bis zum April 1907 in Zürich nachweisbar.[757] Für die Zeit danach findet sich der Hinweis, dass Furtwängler in Breslau als Chor-Repetitor arbeitete, bevor er als zweiter Korrepetitor nach Berlin wechselte. Als Repetitor arbeitete Furtwängler unter dem Wagner-Schüler Felix Mottl, der ihn auch unterrichtete.[758] Nach Mottl und Hans Pfizner (1869–1949) wurde 1911 in Berlin Nikisch sein Vorbild. Dessen Art zu dirigieren, seine Mimik und der Umgang mit dem Dirigierstab beeindruckten den Jungdirigenten und er begann sein eigenes Dirigat und seine Gestik zu hinterfragen.[759] Aber auch die Besuche von Konzerten unter Weingartner, Muck und Strauss haben Furtwängler geprägt. Der Autor Wolfgang Schreiber (*1939) betont ohne nähere Angaben zu seiner Aussage die Nähe zu Nikisch und beschreibt, dass Furtwängler eine bestimmte Dirigiertechnik von Nikisch übernommen habe: „nämlich ganz präzise auf eine Art, wie Nikisch in den Klang hineinschlug. Entscheidend ist, was er bei Nikisch hört und sieht: die Einheit von ‚mechanisch-rhythmischer Präzision und der Freiheit des Singens'"[760]

Nachdem Furtwängler als Dritter Kapellmeister in Straussburg engagiert war, kam er als Dirigent des *Vereins der Musikfreunde* nach Lübeck. Von 1915 bis 1920 leitete er als Nachfolger von Wilhelm Mengelberg das Orchester des Mannheimer Hoftheaters. Als Chefdirigent des *Wiener Tonkünstler-Orchesters* war er von 1919 bis 1921 tätig. Von Richard Strauss übernahm Furtwängler 1920 die Konzerte der *Berliner Staatsoper* sowie kurze Zeit später die Co-Stelle des Konzertdirektors der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*.

Als Nikisch 1922 starb, wurden die zwei wohl begehrtesten deutschen Dirigentenposten auf einmal frei und Furtwängler übernahm beide Stellen, die als Leiter des *Berliner Philharmonischen Orchesters* sowie die des Leipziger *Gewandhausorchesters*. Als er am 25. Todestag von Brahms die *Wiener Philharmoniker* leitete, seien die Musiker mehr als verblüfft gewesen, denn einen solchen „Temperaments-Bolzen hätten sie, an den sanften Grandseigneur Weingartner gewöhnt, bisher noch nie erlebt".[761]

---

[757] Vgl.: René Trémine: *Wilhelm Furtwängler. Concert Listing 1906–1954*, Groslay 1997, S. 4.
[758] Vgl.: John Ardoin: *The Furtwängler Record*, Portland 1994, S. 25.
[759] Vgl.: Elliott W. Galkin: *A history of Orchestral Conducting*, New York 1988, S. 667.
[760] Wolfgang Schreiber: *Grosse Dirigenten*, München 2005, S. 106.
[761] Vgl.: Berndt W. Wessling: *Furtwängler*, Stuttgart 1985, S. 200.

Seine Reputation als Dirigent war nun gefestigt und etabliert. Furtwänglers Werdegang zeigt ein Phänomen, das Friedrich Herzfeld als Charakteristikum für die Generation der damaligen Dirigenten identifiziert. Sie suchen nicht mehr einen Wirkungsort, sondern brauchen die Herausforderung immer neuer Gegebenheiten. Furtwängler gilt als ausgeprägter Vertreter der sogenannten Reisedirigenten.[762] Das *New York Philharmonic Orchestra* dirigierte er 1925. Die Leitung des *Gewandhausorchesters* gab Furtwängler 1928 zugunsten der Übernahme der *Wiener Philharmoniker* ab. Er lehnte jedoch die damit verbundene Leitung der Staatsoper ab, um weiterhin in Berlin tätig bleiben zu können. Ab 1931 wurde er künstlerischer Gesamtleiter der *Wagner-Festspiele* in Bayreuth.

Die Nationalsozialisten umwarben Furtwängler und wollten ihn als Botschafter für ihre Sache instrumentalisieren. Er ging gewisse Kompromisse ein, setzte sich aber auch immer wieder für jüdische Musiker ein und übte Kritik am Regime. Als es 1933 in Mannheim zu Protesten kam, weil jüdische Musiker bei den *Berliner Philharmonikern* mitspielten, sagte Furtwängler das Konzert kurzerhand ab und drohte in der Stadt, in der eine solche Gesinnung herrsche, nie mehr zu dirigieren.[763] Er mischte sich in die öffentliche Debatte ein und erreichte, dass der „Arierparagraph" vorerst keine Anwendung auf die *Berliner Philharmoniker* fand. Von Hermann Göring wurde Furtwängler 1933 zum Ersten Kapellmeister, kurz später zum Direktor der *Berliner Staatsoper* sowie zum *Preussischen Staatsrat* ernannt. Furtwängler ging den Kompromiss ein, sich als Vizepräsident der Reichskammer, die Goebbels unterstand, zur Verfügung zu stellen. Nach dem Krieg betonte Furtwängler, er habe gehofft, auf diesem Posten auf die kulturpolitischen Geschehnisse Einfluss nehmen zu können und das Schlimmste zu verhindern.[764] Jedoch war Furtwängler zusammen mit dem damaligen Präsidenten der Reichsmusikkammer, Richard Strauss, anscheinend daran beteiligt, die Juden aus der Reichsmusikkammer auszuschliessen, was einem Berufsverbot gleichkam.[765]

Als Furtwängler sich für die Aufführung der Oper *Mathis der Mahler* von Paul Hindemith einsetzte und dies vom Regime nicht bewilligt wurde, drohte er mit der Niederlegung des Amtes. Die Verantwortlichen lenkten nicht ein und Furtwängler hatte die Wahl, vom Posten des Staatsoperndirektors, des Leiters der *Berliner Philharmoniker* sowie als Vizepräsident der Reichsmusikkammer zurückzutreten oder entlassen zu werden.[766] Als Resultat einer Einladung

---

[762] Vgl.: Herzfeld 1942, S. 86.

[763] Vgl.: Fred K. Prieberg: *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986, S. 92.

[764] Vgl.: Ben Barkow, Raphael Gross, Michael Lenarz (Hrsg.): *Novemberpogrom 1938. Die Augenzeugenberichte der Wiener Library*, London, Frankfurt 2008, S. 482.

[765] Vgl.: Günter Brakelman: *Zwischen Mitschuld und Widerstand. Fritz Thyssen und der Nationalsozialismus*, Essen 2010, S. 31.

[766] Vgl.: Prieberg 1986, S. 190–194.

von Goebbels 1935 konnte Furtwängler seine öffentliche Dirigiertätigkeit wieder aufnehmen. Allerdings nur bei den *Philharmonikern*, da für die Staatsoper bereits Clemens Krauss vorgesehen war. 1936 wurde Furtwängler die Nachfolge von Toscanini für die *New York Philharmonic* angeboten. Er zog es jedoch vor, mit Goering einen Vertrag abzuschliessen, der ihm Gastdirigate in Berlin zusicherte.[767] Zwischen 1936 und 1944 leitete Furtwängler verschiedene Propaganda-Anlässe und er wurde 1939 sogar zum Bevollmächtigten für das gesamte Musikwesen der Stadt Wien ernannt. Der Journalist Berndt Wessling (1935–2000) beschrieb, wie die Deutschen sich mit Musik in den besetzten Gebieten einschmeicheln wollten:

„Im besetzten Dänemark und Schweden soll die ‚Kampfmoral' mit Mozart, Brahms und Strauss erhöht werden. […] Die Freveltaten der Besatzer mit Jupiter-Symphonie, Händel-Variationen und keck-niedlicher Walzerschwärmerei abgedeckt."[768] Und er zitiert den Reichspropagandaminister: „Je lauter Furtwänglers Posaunen schmettern, desto weniger hört man draussen die Bomben."[769]

Kurz vor Ende des Kriegs floh Furtwängler nach Luzern, da er befürchtete, beim Regime erneut in Ungnade gefallen zu sein. Dabei stand er, wie andere wichtigen Dirigenten, auf der Gottbegnadeten-Liste, die ihn vor einem Kriegseinsatz verschont hätte. Das ambivalente Verhalten Furtwänglers während des Nazi-Regimes polarisiert bis heute. Während der Musikwissenschaftler Fred Prieberg (1928–2010) in Furtwängler den Künstler und das Opfer des Regimes sieht, stellt ihn der Publizist Eberhard Straub (*1940) als klaren Opportunisten dar.

Nach dem Krieg durfte Furtwängler vorerst nicht mehr dirigieren. Sein internationaler Ruf war ramponiert und er galt als „Hitlers gehätschelter Maestro", „musikalischer Handlanger der nazistischen Blutjustiz" sowie „eine der verhängnisvollsten Figuren des Nazireiches".[770]

1947 kam es dann für Furtwängler dank der Fürsprache verschiedener „entarteter" Künstler zu einem Freispruch und im Mai 1947 dirigierte er die *Berliner Philharmoniker*. Bis zu seiner Berufung zum Chefdirigenten dauerte es weitere fünf Jahre. Furtwängler blieb den Verpflichtungen in Berlin und Wien treu. Als ständiger Gast war er aber vermehrt auch in anderen Konzertsälen Europas zu sehen. Er gastierte bei den Festspielen in Salzburg, Bayreuth und Luzern, dirigierte eine Saison in Buenos Aires und unternam Reisen mit den *Berliner Philharmonikern*, zum Beispiel nach Ägypten.[771]

---

[767] Vgl.: Prieberg 1986, S. 254–259.
[768] Berndt W. Wessling: *Furtwängler*, Stuttgart 1985, S. 385.
[769] Ebd.
[770] Vgl.: Prieberg 1986, S. 14–27.
[771] Vgl.: Herzfeld 1942, S. 88.

4.3.4.1 „Der Charmbolzen“

Der Musikschriftsteller John Ardoin (1935–2001) legt in seiner Schrift dar, wie er die Linie des subjektiven Dirigierstils von Wagner zu Furtwängler zieht, im Gegensatz zur Linie des objektiven Stils, der von Mendelssohn zu Toscanini führe.[772] Tatsächlich sah Furtwängler sein Vorbild in Nikisch.[773] Von ihm soll die Praxis herrühren, eine besondere Aufmerksamkeit auf die Stimmen der Celli, Bässe, des Schlagzeugs und auf die Holzbläser zu verwenden.[774] Nikisch übernahm als zweiter festangestellter Dirigent der *Berliner Philharmoniker* die Leitung vom Wagner-Schüler Hans von Bülow. Friedrich Herzfeld sieht in Furtwängler eine Synthese zwischen dem planenden, erarbeitenden von Bülow und dem eher spontanen Nikisch: „Dass beides, Planung und Improvisation, sich in ihm so genau die Waage hält, ist vielleicht die letzte Ursache seiner unvergesslichen Wirkung.“[775] Zieht man in Betracht, dass Furtwängler auch vom Wagner-Schüler Mottl Unterricht erhalten hatte, so kann eine Nähe zu Wagners Interpretationsgedanken und seiner allgemeinen Auffassung von Musik als sicher angenommen werden. Dazu gehören auch die Ideen von Tempo-Modifikationen und Transparenz. Der Musikwissenschaftler Jürg Stenzl (*1942) äussert sich über das Phrasierungs-Rubato bei Wagner und vergleicht: „Wir kennen es heute am ehesten von Aufnahmen Willhelm Mengelbergs, doch auch, weniger exzessiv, von Furtwängler.“[776] Den Bezug zu Wagner stellt Stenzl explizt her: „Einer ihrer letzten [Esspressivo-Interpreten, wie er Wagners Dirigat bezeichnet], sicherlich ihr letzter bedeutender Vertreter, war Wilhelm Furtwängler.“[777] Er legt weiter dar, dass Furtwängler in verschiedenen Schriften eine Einengung und Begrenzung des improvisatorischen Elements, das der Urquell alles grossen, schöpferischen, notwendigen Musizierens sei, kritisiert habe. Dies kann auf philologischer Linie zu Nikisch zurückgeführt werden.

Ein weiterer Einfluss, der Furtwänglers Musikverständnis prägte, kam von dem Musiktheoretiker Heinrich Schenker (1868–1935).[778] Seit der ersten Lektüre 1911 über Beethovens Neunte Sinfonie war Furtwängler von Schenkers Ansatz der Musikanalyse angetan. Das Treffen der beiden 1920 führte zu einer freundschaftlichen Zusammenarbeit. Trotz des Lobbyierens von Furtwängler konnte Schenker in akademischen Kreisen keinen Fuss fassen und er war zeitlebens auf Mäzene wie Furtwängler angewiesen. Es überrascht also nicht, dass Schenker in Furtwängler den einzigen

[772] Vgl.: John Ardoin: *The Furtwängler Record*, Portland 1994, S. 22.
[773] Elisabeth Furtwängler: *Pour Wilhelm*, Paris 2004, S. 32.
[774] Booklet CD, David Cairns: *Beethoven's 5th and 6th Symphonies*, 427 775-2, DG, 1989, S. 16.
[775] Herzfeld 1942, S. 165.
[776] Stenzl 1996, S. 28.
[777] Ebd., S. 26.
[778] Elisabeth Furtwängler 2004, S. 54.

Dirigenten sah, der Beethoven wirklich verstanden habe.[779] Doch auch Musikkritiker wie Joachim Kaiser (1928–2017) sehen in Furtwänglers Beethoven-Interpretation „die gewaltigste und tiefgründigste Deutung der Sinfonie.[780]

Der Fluss und das Lebendige in der Musik waren Furtwängler wichtig. In seiner Schrift *Vermächtnis* äussert er sich zum Dirigierschlag, der diesen Fluss gerne hemmt: „Probleme des Taktierens: Es wird durch die ausschlagende Figur das Gefühl für die strömende Melodie zerstört.“[781] Auch Herzfeld beschreibt das Beseelen der Musik durch Furtwängler: „Es hat nichts mit schnell und langsam, mit laut und leise zu tun, sondern er will verlebendigen.“[782] Furtwängler sagte über das Tempo, dass dieses nicht Geschmackssache, sondern der natürliche Ausdruck des Stückes sein.[783] Er habe keine Grundsätze. Er passe das Tempo dem Konzertraum an. Im Allgemeinen werde heute übrigens vieles zu schnell genommen, […].“[784]

Zur Schlagtechnik bei Furtwängler meint Herzfeld, „dass Bewegung und Klang bei ihm scheinbar in gar keiner Verbindung stünden.“[785] Er führt an weiteren Stelle konkret an, wie Furtwänglers Dirigat wirkte: „Furtwänglers Einsätze sind das Originellste, was man sich denken kann. […] Sie beginnen nicht mit einem Ruck, sondern entwickeln sich allmählich aus der Ruhe. Furtwänglers Arme zittern in krausen Wellenlinien durch die Luft.“[786] Boult schreibt über die Probleme der Verständlichkeit in Furtwänglers Dirigat:

„Sein [Furtwänglers] Taktschlag war besonders für Orchester, die ihn nicht gut kannten, schwer verständlich, er bestand oft aus mehreren blitzschnellen aufeinanderfolgenden Schlägen – einer zitternden, vibrierenden Wiederholung, so dass das Publikum sich fragte, für welchen Schlag sich das Orchester wohl beim Einsatz entscheiden würde.“[787]

Ähnlich scheint es Herzfeld gegangen zu sein:

„Wilhelm Furtwängler schlägt nicht hastig, sondern in einer weichen und runden Bewegung den Taktstock nieder, kehrt aber gleich, sogar mehrere Male, zurück, zeichnet seltsame Kreise, bis der Taktstock zu zittern beginnt, und lässt nach diesen vielgeteilten Bewegungen mit gesenkten Armen schliesslich Ruhe eintreten. Dann folgt eine gewisse Zeit – die wohl nur Bruchteile von Sekunden dauert – gar nichts, und plötzlich erscheint riesenhaft vor uns jener

[779] Booklet CD: Furtwängler, *Beethoven's Choral Symphony*, Tahra FURT 1101–1104, S. 19.
[780] Joachim Kaiser: *Kaisers Klassik, 100 Meisterwerke der Musik*, München 1995, Seite 17.
[781] Wilhelm Furtwängler: *Vermächtnis*, Wiesbaden 1956, S. 17.
[782] Herzfeld 1942, S. 183.
[783] Wilhelm Furtwängler: *Briefe*, Frank Thiess (Hrsg.), Wiesbaden 1965, S. 269.
[784] Karla Höcker: *Wilhelm Furtwängler*, Berlin 1961, S. 147.
[785] Herzfeld 1942, S. 177.
[786] Herzfeld 1953, S. 89.
[787] Boult 1965, S. 71.

Fortissimoschlag des ganzen Orchesters. Wir Hörenden fanden nirgendwo einen Punkt, der zum augenblicklichen Einsatz herausforderte."[788]

Aufschlussreich ist auch eine zusammenfassende Stelle in Herzfelds Furtwängler-Biographie. Dabei muss bedacht werden, dass Herzfeld damals Pressechef der *Philharmoniker* war und seine Beschreibung insofern als nicht ganz objektiv eingeschätzt werden darf.

„Welche Bewegungen beobachten wir bei Wilhelm Furtwängler? Im Allgemeinen sagt man von dem rechten Arm, dass er die Zählzeiten angebe. Dies ist bei Wilhelm Furtwängler nur bedingt der Fall. Seine rechte Hand tut kaum anders als – ausser bei grossen Einsätzen – auf und ab zu schlagen. Selten bemüht sie sich, das Eins, Zwei, Drei, Vier des Taktes sauber auszuwinkeln. Das ist auch kaum nötig, weil seine Orchester so geübt sind, dass sie dieses Taktschlages nicht bedürfen. Zum anderen will Wilhelm Furtwängler mit Absicht die Zählzeiten und Taktstriche nicht betonen. Sie sind nur Hilfsmittel und so wenig Musik, wie die Waben noch nicht den Honig ausmachen. Zählzeiten und Taktstriche sind das ordnende Prinzip in der Musik. Das wirkliche Leben aber, die Melodie, schwingt sich über sie hinweg, und ihr, als der Musik an sich, gilt Wilhelm Furtwänglers ausschliessliche Anteilnahme. Sein Dirigieren geht also auf jene von Richard Wagner geschaffene Richtung zurück. […] Nicht viel mehr ist von Wilhelm Furtwänglers Bewegungen des linken Armes zu sagen. Oft hängt er schlaff herab. Greift er dann ein, so nicht, um einzelnes hervorzuheben oder um die Musiker lehrerhaft auf ihre Einsätze aufmerksam zu machen, wie wir das bei anderen Dirigenten peinlich beobachten. Vielmehr scheinen der linke Arm und die linke Hand die allgemeinen Linien sanft zu unterstreichen und dabei zu sammeln und zu verdichten. Die Finger greifen scheinbar zart nach den Tönen."[789]

Auch Furtwängler selbst scheint, laut der Journalistin Karla Höcker (1901–1992), von seinen Gesten überrascht gewesen zu sein. Nach einer Filmaufnahme für die Wochenschau soll Furtwängler gesagt haben: „Das soll ich sein – seh ich wirklich so aus? Mache ich wirklich solche Bewegungen? Ich sehe ja wie Halifax[790] aus – oder irgend so ein Engländer."[791]
Über seine Proben-Methodik spekuliert der Musikwissenschaftler Leon Botstein (*1945): Anscheinend probte Furtwängler effizient und ohne viele Worte. „Furtwängler frequently stopped in rehearsals […] and mused silently about what the orchestra or a soloist in the orchestra had just done before deciding whether he thought he needed to adjust it or not."[792] Auch Höcker berichtet, dass seine mündlichen Anweisungen von knappster Sachlichkeit waren.[793] Wolfgang Schreiber (*1939) betont, dass es Furtwängler bei seinen Interpretationen auf die Notentreue ankam.[794] Otto

[788] Herzfeld 1942, S. 176.
[789] Ebd., S. 183–184.
[790] Edward Wood, 1. Earl of Halifax (1881–1959). Britischer Politiker.
[791] Höcker 1961, S. 126.
[792] Leon Botstein: *The Conductor as musician*, in: Bowen 2003, S. 289.
[793] Vgl.: Höcker, S. 100.
[794] Schreiber 2005, S. 102.

Klemperer bewunderte Furtwängler für seine Suggestionskraft, die er auf Orchester und Publikum ausgeübt habe. „Aber er machte auch merkwürdige Sachen“, führt Klemperer weiter aus und nennt als Beispiel eine Bach-Aufführung, die Furtwängler gekürzt hatte.[795]
Zur Proben-Methodik gibt Furtwängler selbst Anweisungen in seinem *Vermächtnis*:

„Vor dem Orchester:
Beim Sprechen ansehen!
Ruhig sprechen!
Alles, was verlangt wird, ganz verlangen!
Alles so kurz wie möglich sagen!
Stets direkten klaren Blick!
Wenig lachen.
Stets aktiv, nie beleidigt.
Im Persönlichen nicht nachgeben.“[796]

4.3.4.2 Die *Jupiter-Sinfonie*

Friedrich Herzfeld zählt beim Erscheinen seines Buches 1942 bisher 173 Mozart-Dirigate Furtwänglers ohne nähere Angaben. Im Vergleich zu anderen Komponisten (Beethoven 1045-mal, Brahms 519-mal, Strauss 320-mal und Haydn 200-mal) nimmt sich diese Zahl eher bescheiden aus.[797] Furtwänglers Mozart-Interpretationen sollen laut Herzfeld im Vergleich mit anderen Interpreten als goldener Mittelweg gegolten haben:

„Dabei folgt Furtwängler den wenigen, die Mozart weder nach der einen noch nach der anderen Seite übertreiben. Wir erleben Mozart nicht in süsslicher Verweichlichung, aber auch nicht in einer Zuspitzung, die sich von den Vorstellungen Mozart als Beethovens Vorgänger, als Shakespeares Genossen oder Gefährten der Französischen Revolution verleiten lässt. Furtwänglers Mozart ist verdichtet, aber letztlich in Pastellfarben gezeichnet.“[798]

Auch diese Kritik muss unter der Prämisse gelesen werden, dass Herzfeld mit Furtwängler durch sein Dirigat bei den *Philharmonikern* verbandelt war. John Ardoin empfindet Furtwänglers Mozart-Interpretationen introvertiert und tiefgründig, ganz im Gegensatz zu Thomas Beechams Interpretationen, die leichter und prickelnder wirkten.[799] Und Höcker beschreibt, dass Furtwängler für den ersten Satz der Mozartschen Es-Dur Sinfonie ein „espressivo, aber schlank in der

[795] Vgl.: Heyworth 1974, S. 177.
[796] Furtwängler 1956, S. 10.
[797] Vgl.: Herzfeld 1942, S. 155–156.
[798] Ebd., S. 139.
[799] Ardoin 1994, S. 94.

Tongebung“ und ein „sehr schwebendes, klingendes piano, kein willkürliches diminuendo“ forderte.[800]

Der Musikjournalist Joachim Matzner (1931–2003) erörtert die Frage der Tempowahl bei Furtwängler anhand der g-moll Sinfonie:

„Nirgends treten Möglichkeiten und Grenzen des Dirigenten Furtwänglers offener zutage als im Fall Mozart. Zum Grossartigsten Furtwänglerischer Interpretationskunst überhaupt gehört seine Wiedergabe der späten G-moll-Symphonie KV 550. Aus dem Kopfsatz, sonst gern verzärtelt, entbindet er all dessen katastrophales Furioso. Das entsprechend wilde Tempo ist durch Mozarts Notierung im Alla-Breve-Takt vorgegeben. […] Selbst der so wesentliche Mozart-Dirigent Bruno Walter, dem Mozartsche Düsternis wahrlich nicht fremd war, erreicht Furtwänglers durchaus dämonisch wirkende Affektenbeschwörung bei weitem nicht.“[801]

Der Musikjournalisten Herbert Haffner bezieht sich ebenfalls auf die g-moll Sinfonie, wenn er über das Tempo im Allegro schreibt: „Im Konzertrepertoire könnte man genau so gut auf den ungewöhnlich schnellen Beginn von Mozarts g-moll-Sinfonie unter Furtwängler verweisen, […].“[802] Der Musikwissenschaftler Peter Pirie (1916–1997) erkannte ebenfalls ein rasches Tempo für das Allegro der Sinfonie in der Aufnahme von 1948: „The essence of his success was his strict observance of Mozart’s tempi markings; he took the first movement at the full Allegro molto, faster than any other conductor of distinction.“[803] Dass der Erfolg einer Aufführung wesentlich von der Tempowahl abhängt, wurde schon seit Wagner beobachtet. Pirie bezieht sich hier wahrscheinlich auf Wagners Auslegung eines Mozartschen Allegros, das nie schnell genug sein könne (vgl. Kapitel Wagner). Es könnte durchaus geschlussfolgert werden, dass die rasche Tempowahl bei Furtwängler aus der Wagner-Linie stammen könnte. Ganz explizit zieht Herzfeld die Linie von Furtwängler zurück zu Wagner, wenn es um den Melos geht, der taktstrich-unabhängig sich in gesanglichen Phrasen gruppiert. Diese scheinen beide Dirigenten angezeigt zu haben: „Das wirkliche Leben aber, die Melodie, schwingt sich über sie [Taktstriche] hinweg, und ihr, als der Musik an sich, gilt Wilhelm Furtwänglers ausschliessliche Anteilnahme. Sein Dirigieren geht also auf jene [sic] von Richard Wagner geschaffene Richtung zurück.“[804]

Obschon Mozart für Furtwängler im sinfonischen Bereich keine zentrale Rolle eingenommen haben dürfte, scheint laut Herzfeld eine seiner Sinfonien genau Furtwänglers Charakter entsprochen zu haben.

---

[800] Vgl.: Höcker 1961, S. 105.
[801] Joachim Matzner: *Furtwängler*, Zürich 1986, S. 193-195.
[802] Herbert Haffner: *Furtwängler*, Berlin 2003, S. 90.
[803] Peter Pirie: *Furtwängler and the Art of Conducting*, London 1980, S. 28.
[804] Herzfeld 1942, S. 138.

„Wenn man es nicht wüsste, könnte man aus freien Stücken behaupten, welches Werk Mozarts Wilhelm Furtwängler am nächsten liegt: selbstverständlich die g-moll-Symphonie. Richard Strauss bevorzugt die lichte und strahlende ‚Jupitersymphonie', Wilhelm Furtwängler aber ihre romantische, leidenschafterfüllte, nach innen blickende und dunkel tönende g-moll-Schwester. Weder die königliche Es-dur-Symphonie noch die lebenssprühende D-dur-Symphonie vermögen ihn so zu fesseln. Der Romantiker hat sich hier entschieden. Das sagt zugleich alles über die Wesensungleichheit von Richard Strauss und Wilhelm Furtwängler."[805]

Furtwängler scheint von den Sinfonien Mozarts nur die letzten vier aufgeführt zu haben.[806] Friedrich Herzfeld listet 1942 die Häufigkeit der letzten drei Sinfonien in Furtwänglers Programmen wie folgt auf: Nr. 39 (KV 543) elfmal, Nr. 40 (KV 550) 41-mal und die *Jupiter-Sinfonie* neunmal. Davon sind zwei Einspielungen der Es-Dur Sinfonie und drei der g-Moll Sinfonie erhalten. Die Es-Dur Sinfonie wurde 1941 oder evtl. auch 1942 und 1944 mit den *Berliner Philharmonikern* realisiert. Die Aufnahme der g-Moll Sinfonie von 1948 und 1949 machte Furtwängler mit den *Wiener Philharmoniker* und eine zweite 1949 mit den *Berliner Philharmonikern*.

René Trémine veröffentlichte 1997 Furtwänglers Konzertliste mit 3210 Aufführungen. Er räumt ein, dass es in Furtwänglers Karriere Lücken gibt und nennt an die 60 Konzerte, die nicht erwähnt würden.[807] In seiner Zusammenstellung finden sich für die Sinfonie Nr. 38 (KV 504) acht Aufführungen, für Nr. 39 (KV 543) über zwanzig, für Nr. 40 (KV 550) über fünfzig und für die *Jupiter-Sinfonie* deren fünf Aufführungen (22.2.1929 in Hamburg (*Berliner Philharmoniker*), 24./25.2.1929 Berlin (*Berliner Philharmoniker*), 16./17.3.1929 Wien (*Wiener Philharmoniker*).[808] Die Musikwissenschaftlerin Marie-Hélène Benoit-Otis erwähnt in einem Artikel eine *Jupiter*-Aufführung unter Furtwängler für den 28. November 1941 zur Eröffnung der Mozartwoche in Wien.[809] In Trémines Liste findet sich dieses Konzert nicht. Kritiken konnten keine gefunden werden.

Die *Jupiter-Sinfonie* scheint für Furtwängler grundsätzlich keine grössere Bedeutung gehabt zu haben. Wie Friedrich Herzfeld oben erwähnt, waren andere Sinfonien häufiger in den Programmen zu finden. Auch taucht sie nicht an bedeutenden Stationen seines Wirkens in Konzerten auf, wie das etwa bei Otto Klemperer und Richard Strauss zu beobachten ist. Eine Einspielung scheint nicht zu existieren.

---

[805] Herzfeld 1942, S. 138.
[806] Vgl.: Ardoin 1994, S. 94.
[807] Vgl.: Trémine 1997, S. 3.
[808] Vgl.: Ebd.
[809] Marie-Hélène Benoit-Otis: *Eine Wiener Feier für den „deutschen Mozart"*, in: Sabine Mecking, Yvonne Wasserloos (Hrsg.): „Deutsche" Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945, Göttingen 2016, S. 266.

4.3.4.3 „Der letzte ‚Espressivo'-Dirigent"

Während Klemperer nicht ganz in der Tradition Wagners steht, finden sich bei Furtwängler klare Parallelen zu ihr. Zwar fällt auf, dass Furtwängler gerade von jenen Dirigenten geprägt wurde, die als „gemässigte" Vertreter der Wagnerschen Praxis identifiziert wurden, nämlich Mottl und Nikisch. Letzterer wird von Furtwängler gar selbst als Vorbild genannt. Dennoch kann Furtwängler als personifizierte Synthese von Nikisch und von von Bülow gesehen werden, der weder verweichlicht noch zuspitzt. Am meisten kommt die Wagner-Praxis der Tempofindung durch den Melos ins Bewusstsein: Denn nach Furtwängler kann das Tempo als ein natürlicher Ausdruck des Stücks empfunden werden und es sind für ihn Phrasen, nicht Takte, die die Bausteine der Musik bilden.

Zusammenfassend könnte man also formulieren, dass Klemperer nicht wegen seiner Nähe zu Mottl und Nikisch zum letzten „Espressivo-Dirigenten" avancierte, sondern trotz dieser Nähe. Das physisch ruhige Dirigat vermittelte anscheinend alles, was in der Interpretationsgeschichte als romantisch und von Wagner hergeleitet werden konnte. Die *Jupiter-Sinfonie* kann hierfür kein Zeugnis sein, denn weder eine Aufnahme noch eine annotierte Partitur geben Einblick in eine mögliche Interpretation durch Furtwängler.

4.3.5 Hans Knappertsbusch (1888–1965)

Als Sohn einer Fabrikantenfamilie aus Elberfeld besuchte Hans Knappertsbusch das örtliche Gymnasium. Bereits zu dieser Zeit dirigierte er das Schülerorchester. Was die Eltern zuerst mit Stoltz erfüllte, war als Berufswunsch nicht akzeptabel und Dirigent zu werden, war für sie keine Option. Erst als sein Vater früh verstarb, immatrikulierte sich Knappertsbusch an der Universität Bonn, wo er philosophische und musikwissenschaftliche Vorlesungen besuchte. Gleichzeitig schrieb er sich am Konservatorium in Köln ein, wo er bei Lazzaro Uzielli (1861–1943) Klavier und bei Fritz Steinbach (1855–1916) Dirigieren studierte. Von 1909 bis 1912 dirigierte Knappertsbusch an den Theatern Mühlheim an der Ruhr, Bochum und Leipzig. Seine Dissertation mit dem Titel *Über das Wesen der Kundry in Wagners Parsifal* reichte Knappertsbusch in München erfolgreich ein. Das mündliche Examen versäumte er jedoch zugunsten eines festen Engagements in seiner Heimatstadt.

1914 hat Knappertsbusch bei den Wagnerfestspielen in Holland den *Parsifal* dirigiert, der nach einer Sperrzeit von dreissig Jahren nach Wagners Tod nun auch ausserhalb des Festspielhauses aufgeführt werden durfte. Später respektierte Knappertsbusch Wagners Wunsch und weigerte sich strikt, das Werk ausserhalb Bayreuths zu dirigieren. Während des Krieges blieb Knappertsbusch in Elberfeld, bis er 1918 nach Leipzig berufen wurde. Schon ein Jahr später wechselte er an die Dessauer Hofoper und wiederum ein Jahr später, als jüngster Generalmusikdirektor, nach München, wo er Bruno Walter als Leiter der *Bayerischen Staatsoper* ablöste. Damit verbunden waren auch die Akademiekonzerte. Daneben debütierte er 1929 bei den *Salzburger Festspielen*.

1933 hielt Thomas Mann in München einen Vortrag zum 50. Todestag Wagners. Unter dem Titel *Leiden und Grösse Richard Wagners*[810] äusserte sich Mann so kritisch, dass sich Knappertsbusch und der Dirigent und Komponist Hans Pfitzner veranlasst sahen, Wagner zu verteidigen. Der in der Presse veröffentlichte *Protest der Richard-Wagner-Stadt München*[811] wandte sich gegen Manns Pamphlet, denunzierte aber ebenfalls dessen Unterstützung für die Weimarer Republik. Das Protestschreiben wurde von namhaften Kunstschaffenden Münchens, unter anderen von Richard Strauss, unterzeichnet.

Im Oktober 1935 wurde es offensichtlich, dass Knappertsbusch sich nicht vom Hitler-Regime einvernehmen liess und er wurde nicht nur seines Amtes enthoben, sondern war auch in München nicht mehr erwünscht. Sein Nachfolger als Operndirektor wurde Clemens Krauss, der von Hitler bevorzugt wurde. Das Arbeitsverbot, das Knappertsbusch auferlegt war, wurde bald aufgehoben, da es im Dritten Reich an fähigen Dirigenten mangelte. Doch Knappertsbusch hatte seinen

[810] Thomas Mann: *Leiden und Grösse Richard Wagners*, in: Das Blaue Heft, Jg. 12/1933, Nr. 17, S. 519–521.
[811] Münchner Neueste Nachrichten, Vol. 86/1933, Nr. 105 (16./17.4.1933).

musikalischen Mittelpunkt bereits nach Österreich verlegt. Er arbeitete an der *Wiener Staatsoper*, dirigierte bei den *Salzburger Festspielen* und leitete die *Wiener Philharmoniker*. Nach dem „Anschluss“ Österreichs 1938 dirigierte Knappertsbusch wieder vermehrt in Deutschland und den annektierten Gebieten. Vor allem stand er zu dieser Zeit den *Berliner Philharmonikern* vor. Knappertsbusch sah sich im Spannungsfeld zwischen einer tiefen Verwurzelung in der deutschen Kultur und ihrer Musik und dem politischen Umfeld. In den Jahren 1943 und 1944 leitete er zwei Konzerte zur Feier von Hitlers Geburtstag und er erhielt das Kriegsverdienstkreuz II. Klasse. Wie einige andere Dirigenten stand auch Knappertsbusch gegen Ende des Krieges auf der sogenannten Gottbegnadeten-Liste, was einen Kriegseinsatz verhinderte.
Nachdem Knappertsbusch nach Kriegsende vorerst wieder als Generalmusikdirektor der *Bayrischen Staatsoper* agierte, wurde ein Dirigierverbot der Besatzungsmacht über ihn verhängt. Georg Solti (1912–1997) wurde sein Nachfolger in München. Als die Amerikaner das Berufsverbot 1947 rückgängig machten und Knappertsbusch rehabilitiert wurde, nahm er keine feste Stellung mehr an. Seine Wirkungsstätten wurden München, Wien und ab 1951 Bayreuth.
Die Beziehung zu Wagners Werk beschreibt der Musikwissenschaftler Rudolf Betz:

„Das Werk Richard Wagners hat Knappertsbusch durch Hans Richter lieben gelernt, der im August 1876 zum erstenmal im Bayreuther Festspielhaus die Ring-Tetralogie dirigierte, also gleichsam unter Wagners Auge und Ohr eine authentische Interpretation schaffen konnte. Als sein Schüler und damit als Glied in der Kette, als Bewahrer der Tradition hat sich Knappertsbusch stets gefühlt.“[812]

So erstaunt es nicht, dass Wieland und Wolfgang Wagner Knappertsbusch zur Wiedereröffnung der *Bayreuther Festspiele* einluden. Ausser 1951 dirigierte er von da an bis 1964 jedes Jahr auf dem Hügel. Von den 95 Auftritten leitete er 55 Mal den *Parsifal*.
Eine kurze Zeit nach 1955 dirigierte Knappertsbusch wieder an der *Wiener Staatsoper* und half bei deren Wiederaufbau. Ein Jahr später übernahm Herbert von Karajan das Haus und Knappertsbusch wurde nicht mehr engagiert. Engagements ausserhalb Europas, zum Beispiel auf Einladung der *Metropolitan Opera* in New York, lehnte er ab. Im Volk trug er den Kurznamen „Kna“. Knappertsbusch starb im Oktober 1965 in München.

[812] Rudolf Betz, Walter Panofsky: *Knappertsbusch*, Ingoldstadt, 1958, S. 6.

4.3.5.1 „Der ruppige Humanist“

Knappertsbusch wird ein uneitler und legerer Umgang mit den Orchestern nachgesagt, der gerne auch einmal ins Derbe abglitt. Insbesondere bedachte er fehlbare Sängerinnen, auch während einer Aufführung, mit lautstarken Obszönitäten.[813] Der Journalist Andreas Novak beschrieb Knappertsbusch als einen „ruppigen Humanisten“.[814] Und Friedrich Herzfeld charakterisiert ihn wie folgt: „Er ist gesund, urtümlich, kräftig, männlich, beim Dirigieren und übrigens auch in seiner Redeweise.“[815] Harald Schonberg schreibt in den 1970er Jahren über Kanppertsbusch, dass dieser „berühmt für seine Wagner-Aufführungen und noch mehr für seine langsamen Tempi (die er möglicherweise von seinem Lehrer, Hans Richter, übernommen hatte)“ gewesen sei.[816] Weiter beschreibt Herzfeld Knappertsbuschs Dirigat:

„Es gibt kein knapperes, ‚kleineres‘ Dirigieren als bei Knappertsbusch. Seine Bewegungen sind minimal, aber klar gezeichnet. Er rudert nicht mit den Armen, sondern schlägt aus dem Handgelenk, wie es Richard Strauss unvergleichlich tat. Den linken Arm gebraucht er nur für besondere Aufgaben. Am liebsten lässt er ihn rhythmische Akzente setzte. Der kleine Finger der linken Hand ist imstande, das ganze Orchester auszulöschen und ein zauberhaftes Piano zu erzwingen.“[817]

Dass Knappertsbuschs Dirigat etwas Improvisierendes hatte, belegen auch die knappen Proben, die er jeweils ansetzte. Er habe nie genau ausgearbeitet und habe auf seine Begabung gezählt, schreibt Herzfeld.[818]

Der Musikschriftsteller David Joseph Bach (1874–1947) schildert in einem Artikel mit dem Titel *Dirigenten* Knappertsbuschs Dirigat:

„Im Übrigen fällt der Dirigent Knappertsbusch mehr durch seine Art zu dirigieren, als durch die Art der Wiedergabe auf. […] Aber an ihm wird eine neue Mode des Dirigententums sichtbar. Hat sich vor zwanzig Jahren der Dirigent geradezu ‚zerrissen‘, zeichneten alle Karikaturen den berühmten Dirigenten mit tausend Armen gerade vor dem Augenblick der Explosion, so unterdrückt die neuste Mode scheinbar jede Zeichengebung. Herr Knappertsbusch rührt, von wenigen, allerdings entschiedenen Augenblicken abgesehen, keinen Finger; das nächstemal wird sich der Dirigent *telephonisch* erkundigen, ob in seinem Konzert alles gut geht, sagt ein Witzwort.“[819]

---

[813] Vgl.: Dieter David Scholz: *Mythos Primadonna*, Berlin 1999, S. 174–175.
[814] Andreas Novak: *Salzburg hört Hitler atmen: Die Salzburger Festspiele 1933–1944*, München 2005, S. 228.
[815] Herzfeld, S. 108.
[816] Schonberg 1967, S. 290.
[817] Herzfeld 1953, S. 108.
[818] Vgl.: Ebd.
[819] Dr. David Joseph Bach: *Dirigenten*, in: Arbeiter Zeitung, 7. Juli 1923, S. 6.

Der Unterschied zur Zeit vor zwanzig Jahren lässt sich so deuten, dass noch um 1900 allgemein mit mehr Bewegung dirigiert wurde. Die Reduktion der Zeichengebung und die Zurücknahme der Persönlichkeit zu Gunsten des Werks entwickelten sich folglich in der erwähnten Zeitspanne.
Knappertsbuschs Repertoire hatte seine Grenzen. Zur Neuen Musik hatte er, mit Ausnahme von Strauss, ein kühles Verhältnis. Aufführungen von Mozarts Sinfonien lassen sich auf bescheidene 15 beziffern, wovon die *Jupiter-Sinfonie*, laut Betz, fünfmal auf Knappertsbuschs Programmen stand.

4.3.5.2 Die *Jupiter-Sinfonie*

Die *Neue Zeitschrift für Musik* vom Mai 1923 erwähnt ein Mozartfest, das 1923 unter der Leitung von Knappertsbusch vom 15. bis 25. Mai stattfand. Für das Orchesterkonzert mit dem *Orchester des Bayrischen Staatstheaters* sind vier Sinfonien Mozarts programmiert, die *Jupiter-Sinfonie* ist eine davon.[820]
Im Sinfonie-Konzert der *Gesellschaft der Musikfreunde* vom 25. Januar 1924 dirigierte Knappertsbusch neben Beethoven die *Jupiter-Sinfonie*.[821] Ebenfalls stand sie auf dem Programm zur Eröffnung der *Salzburger Festspiele* 1930. Die Kritik benennt vor allem allgemeine Aspekte der Aufführung unter Knappertsbusch:

„Wie gewöhnlich im ersten Konzert bedurfte es einige Zeit, bis die Ausführungen warm wurden, sich in der neuen Atmosphäre heimisch fühlten. Dies mochte verschärft werden dadurch, dass sich im Dirigenten und im Orchesterkörper zwei verschiedene Temperamente gegenüberstanden, stark genug, um sich gegeneinander durchsetzen zu können. Knappertsbusch neigt zu langsamen Tempi, liebt die einfache Geste, ist in seiner Dirigentensprache wortkarg, sachlich. Die Wiener Philharmoniker sind gewohnt, sich im sinnlichen Klang auszuleben, wollen von Dirigenten mitgerissen, in Atem gehalten werden. […] Knappertsbuschs Interpretation folgt nicht in allem den gewohnten Bahnen, hebt da und dort eine verborgene Einzelheit bedeutsam hervor und kostet die Entdeckung voll und ganz aus. Das Programm enthielt Beethovens zweite Symphonie, Mozarts ‚Jupiter' und zwischen beiden Werken Beethovens Klavierkonzert in Es-Dur."[822]

Zum selben Konzert schreibt der Journalist Rudolf Holzer:

„Man kennt auch Hans Knappertsbusch in Wien als Dirigenten. Es hörte sich alles ein wenig nüchtern, trocken, fast gelangweilt an; so sehr sich der auf äusserste Konsequenz und Genauigkeit achtende Dirigent strebend nach Ordnung bemühte, so sehr wollte es damit nicht recht gelingen."[823]

---

[820] Neue Zeitschrift für Musik, 90. Jg. Nr. 9/10, Mai 1923, S. 219.
[821] Neues Wiener Journal, 6. Januar 1924, S. 22, sowie: Neues Wiener Tagblatt, 18. Januar 1924, S. 11.
[822] Salzburger Wacht, 4. August 1930, S. 5.
[823] Neues Wiener Journal, 12. August 1930, S. 11.

Und auch der Kritiker der *Arbeiter Zeitung* vom 24. August 1930 kann nichts Gutes an der Aufführung finden.

„Was soll man jedoch zu dem ersten Philharmonischen Konzert sagen, dass Herr Generalmusikdirektor Knappertsbusch leitete? Vom Musizieren war keine Rede, und nach einem Exerzierreglement, das nur im Taktschlagen sichtbar wird, spielen gerade die Philharmoniker nicht sonderlich gut. Aus Ersparungsgründen waren die Streicher im Verhältnis zu den Bläsern zu schwach besetzt. Um den Klang dann auszugleichen, sofern das überhaupt möglich ist, hätte es einiger Proben bedurft, von denen keine Rede war. So geriet beispielsweise der letzte Satz der ‚Jupiter-Symphonie', für die bei den Philharmonikern ein Richard Strauss ein bewunderungswürdiges Muster aufgestellt hat, *al fresco*, um nicht ‚verschmiert' zu sagen."[824]

Am 22. Oktober 1937 kündigte die Radiozeitschrift *Radio Wien* ein Konzert der *Wiener Philharmoniker* unter Knappertsbusch für den 27. Oktober an, bei dem auch die *Jupiter-Sinfonie* auf dem Programm stand. Eine weitere Konzert-Vorankündigung mit der *Jupiter-Sinfonie* findet sich im *Neuen Wiener Tagblatt* vom 4. Mai 1938.[825] 1938 berichten die *Wiener Philharmoniker* von ihrer Konzertreise nach Berlin und kündigen gleichzeitig das achte Abonnement-Konzert unter Knappertsbusch an, das auch die *Jupiter-Sinfonie* beinhaltet.[826] Die Kritik von Hans Nuss vom 13. Januar 1941 aus dem *Neuen Wiener Tagblatt* über Knappertsbuschs Interpretation der *Jupiter-Sinfonie* lautet:

„Knappertsbusch, der auch in diesem Andantegesang gleichsam das musikalische Gewand ausbreitete, ohne der Tiefe des Gefühls allzusehr nachzugeben, kostet auch diese Plötzlichkeiten der seelischen Enthüllung Mozarts in geradezu sichtbarer Freude aus. […] Im ganzen lässt er aber die herrlich spielenden Philharmoniker die Musik sich zuspielen, ohne irgendeine Diktatur der Gestaltung zu entwickeln."[827]

Diese Kritik deckt sich mit anderen Aussagen, die Knappertsbusch als spontan agierenden Dirigenten beschreiben. Auch der Journalist Max Rote schreibt über dasselbe Konzert am 13. Januar 1941 im *Kleinen Volksblatt*:

„Höchste Harmonie von meisterhafter Technik und reifster Ausdruckskraft wie Gefühlstiefe finden in der strahlenden ‚Jupiter' prachtvolle Bewährung. Ein Vergnügen für sich, Knappertsbusch am Werke zu sehen, wie er mit einem Minimum an Aufwand, mit knappsten, aber ungemein charakteristischen Bewegungen jede Nuance sicher und leicht aus seinen Musikern herausholt."[828]

---

[824] Arbeiter Zeitung, 24. August 1930, S. 9.
[825] Neues Wiener Tagblatt, 4. Mai 1938, S. 26.
[826] Neues Wiener Tagblatt, 26. April 1938, S. 14.
[827] Neues Wiener Tagblatt, 13. Januar 1941, S. 6.
[828] Das kleine Volksblatt, 13. Januar 1941, S. 7.

Die Kritiken sagen zwar etwas zum allgemeinen Dirigat Knappertsbuschs aus, doch geben die Aussagen keine konkreten Hinweise, die eine Interpretation der *Jupiter-Sinfonie* nachzeichnen liessen. Die Aufnahme des Reichsrundfunks vom 9. November 1941 mit den *Wiener Philharmonikern* gibt nähere Einblicke in Knappertsbuschs Interpretations-Ansatz.

1. Satz

Ähnlich wie in Wagners annotierten Violin-Stimmen ist in Knappertsbuschs Aufnahme in Takt 36 ein *crescendo* als Überleitung zum *f* hörbar. In Takt 77, vor der Generalpause, nimmt er das Tempo etwas zurück. Zu Beginn des zweiten Teils ab Takt 121 bremst Knappertsbusch die Holzbläser-Überleitung für zwei Takte merklich. Das Tempo wird in der Folge etwas zurückgenommen. Wo Wagner ein *pp* notiert, um mit einem *crescendo* zum Takt 160 zu steigern, ist bei Knappertsbusch in den Takten 157–160 ein dynamischer Schweller mit einem Höhepunkt auf dem Takt 159 zu hören. Wiederum ein kleines *crescendo* ist im Übergang zur Reprise zu hören. Da mahnt Wagner, der sonst gerne die lauten Stellen „romantisierend" einführt, mit einem zweimaligen *p*-Eintrag in den Violinen zur Einhaltung des *p* und somit zur Realisierung der Stufendynamik zum *f* des Taktes 189 hin. Eine rhythmische Verschiebung in den Holzbläsern ist in den Takten 220–222 auszumachen. Während das zweite Thema ab Takt 244 ruhiger gespielt wird, zieht das Tempo ab Takt 269 subito an und drängt bis zum Takt 288. Danach wird im alten Tempo gespielt. In den Violinen lässt sich im Takt 293 ein beiläufiges *portamento* heraushören. Dies ist ausserordentlich, da es sonst an keiner Stelle im ersten Satz vorkommt. Erst im zweiten und vierten Satz werden diese deutlich hörbar (vgl. unten). In Fritz Reiners Aufnahme von 1954[829] ist von Takt 191 auf 192 ein starkes *portamento* der 1. Violinen zu hören. Bei ihm ist es das einzige *portamento* in der ganzen Sinfonie. Die Klangkörper für die Aufnahmen (Knappertsbusch: *Wiener Philharmonikern* 1941; Reiner: *Chicago Symphony Orchestra* 1954) waren nicht dieselben und so bleibt es ein Rätsel, warum sich in beiden Aufnahmen an dieser Stelle ein auffälliges *portamento* finden lässt. Der Satz endet ohne grosses *ritardando*.

2. Satz

Im zweiten Satz fällt auf, dass die langen Töne, zum Beispiel die doppelt-punktierten Viertel des Anfang-Motivs, sich wenig bis gar nicht dynamisch entwickeln. Sie bleiben auf einer konstanten Lautstärke, was eine gewisse Ruhe suggeriert. Der erste Teil wird nicht wiederholt. Ab Takt 51 hebt Knappertsbusch die mit *f* bezeichneten Achtel der 1. Violinen zusammen mit den *fp* der Bläser deutlich hervor. Diese Achtel wirken im Kontrast zum sonst geltenden *p* wie Aufschreie und muten

[829] Mastering SID Code: IFPI L551.

dramatisch an. Genauso verhält es sich, wenn Knappertsbusch die Achtel der Violinen in Takt 71 und 72 wirklich *ff* hervortreten lässt. Die anschliessenden ruhigen Takte wirken dadurch entspannt. Ausgeprägte *portamenti* hört man in den 1. Violinen in den Takten 83 und 84. Ob dieser Effekt von Knappertsbusch gewünscht wurde oder ob er die Spielpraxis der Philharmoniker widerspiegelt, muss offen bleiben. Eine Kritik erwähnt, dass Strauss als Massstab für die Interpretation der *Jupiter-Sinfonie* bei den Philharmonikern gegolten habe. Bei Strauss sind jedoch keine *portamenti* zu hören und folglich ist anzunehmen, dass diese Spielart kein Überbleibsel einer von Strauss gewünschten Interpretation ist. Andererseits hebt eine andere Kritik hervor, dass Knappertsbusch es verstanden habe, Einzelheiten bedeutend hervorzuheben. Diese beiden *portamenti* könnten durchaus zu solchen Einzelheiten gehören. Zieht man in Betracht, dass Knappertsbusch wenig und ungern probte[830] und viel spontan im Konzert entstehen liess, ist es fraglich, ob eine solche Detailarbeit, wie das plötzliche Einfügen von *portamenti*, seiner Arbeits- und Interpretationsweise entsprochen haben könnte. Auffallend differenziert endet der Satz mit einem *p* in den Hörnern in Takt 99, das sich klar vom *pp* in Takt 100 abhebt.

3. Satz

Das Tempo des *Menuetto* ist tänzerisch gestaltet und in drei gedacht. Damit liegt Knappertsbusch nahe an den älteren Interpretationen von Otto Klemperer und Bruno Walter. Das Trio bleibt im Anfangstempo. In der Aufnahme von 1941 mit dem Orchester der Staatsoper Berlin wird das Trio merklich langsamer gespielt.

4. Satz

Im vierten Satz fällt erneut ein spontan anmutendes *portamento* bei den 2. Violinen im Takt 37 auf, zum zweiten Ton hin des Vierton-Motivs. Alle folgenden Vierton-Motive werden ohne *portamento* gespielt. Im zweiten Teil wird das Tempo etwas gehalten, bis es mit dem Auftakt zum Takt 174 zurück in das Anfangstempo wechselt. Eine weitere Temporeduktion hört man in den Takten 219 bis 223, wo die Fagotte und die Hörner ihre Fanfaren-Motive breit ausspielen. Ein leichtes *portamento* findet sich in den 1. Violinen zu Beginn des Seitensatzes im Takt 273. Zwischen den Takten 334 und 337 ist ein technisches Problem auszumachen, es fehlt ein Teil der Einspielung. Ein weiteres *portamento* ist bei den Geigen in Takt 351 zu hören. Die Überleitung zum Fugato-Teil ist im Tempo merklich langsamer und ritardiert bis zum Takt 371 weiter. Ab dem Auftakt zu Takt 372 ist das Tempo rascher, aber noch nicht a tempo. Die „Problemstelle“ ist ab

[830] Vgl.: Rupert Schöttle: *Götter im Frack*, Wien 2000, S. 119; Herzfeld 1953, S. 109; Schonberg 1967, S. 290; Fritz Spiegl: *Music Through the Looking Glass*, London 1984, S. 322.

dem Takt 388 transparent und gut ausbalanciert, ohne dass Modifikationen in der Instrumentierung auszumachen wären. Das *a tempo* wird in Takt 410 wieder angeschlagen. Der Satz endet praktisch ohne *ritardando*.

4.3.5.3 „al fresco“

Knappertsbusch wird in der Nachfolge von Reiner als „Bewahrer“ der Wagner-Tradition gesehen. Dies bezieht sich allerdings vor allem auf dessen Opern. Dass sich die anscheinend aus dieser Tradition bewahrten langsamen Tempi auch auf das sinfonische Repertoire bezogen, kann anhand der *Jupiter-Sinfonie* nicht bestätigt werden. Zwar gehört das *Andante* der Aufnahme von 1941 mit dem Tempo Achtel = 63 mit zu den langsamsten der verglichenen Einspielungen, aber im Durchschnitt oder sogar hauptsächlich bestimmen die schnellen Sätze das Tempo. Knappertsbusch scheint zu Beginn seiner Karriere Strauss als Vorbild gehabt zu haben. Es ist denkbar, dass er das knappe und nüchterne Dirigat von ihm übernommen hat. Das Betonen von Einzelheiten passt aber eher nicht zu einer Straussschen Interpretation, die durchdacht und wenig spontan gewesen sein muss. Das Moment des Improvisierens und der Spontaneität kennen wir von Nikisch her. Das Bild von Richter als eines intuitiven Handwerkers, der ohne grosse Gesten kollaborativ mit den Orchestern arbeitete, könnte ebenfalls als Vorbild für Knappertsbusch gedient haben. Durch die Trockenheit seines Dirigats, das die Orchester nicht zu beflügeln schien, sowie die geringe und nur wenig detaillierte Probenarbeit lässt sich Knappersbusch schwer in die Wagner-Tradition einreihen. Keine Rede ist von Melos, Transparenz oder Tempo-Modifikationen, weder bei ihn selbst noch in den Kritiken. Mit seiner Hemdsärmligkeit und Spontaneität mag er wohl Nikisch am nächsten stehen, der wenig pädagogisch war und ohne die Zuspitzung der Wagner-Praxis auskam.

4.3.6 Fritz Reiner (1888–1963)

Frederik Martin Reiner, Sohn einer jüdischen Familie in Pest geboren, galt als Wunderkind und spielte bereits im Alter von neun Jahren Mozarts *Krönungskonzert* (Nr. 26, D-Dur, KV 537). Nach einigen Jahren Jura-Studium wechselte Reiner an die Budapester Liszt-Akademie zu István Thomán (1862–1940), um Klavier zu studieren. Weitere Studien folgten bei Hans Koessler (1853–1926) und Béla Bartók (1881–1945). Ab 1909 arbeitete Reiner als Korrepetitor an der Budapester Oper, wo er als Einspringer in einer *Carmen*-Aufführung debütierte. Es folgten schnell erste Kapellmeister-Positionen in Laibach und an der Budapester Volksoper. Durch eine Empfehlung des Sänger-Ehepaares Plaschke-von der Osten[831] kam Reiner 1914 an die Hofoper nach Dresden, wo er nach kurzer Probenzeit verpflichtet wurde. Dass die Dresdener Zeit für Fritz Reiner, wie er sich ab nun nannte, prägend war, zeigt die Statistik. In den siebeneinhalb Jahren leitete er über 800 Aufführungen von 47 verschiedenen Opern. Dazu kamen 40 Sinfonie-Konzerte mit mehr als 150 verschiedenen Werken.[832] Dabei spielten die Opern Wagners eine zentrale Rolle. Aber auch Mozart war häufig vertreten, unter anderem mit seinen letzten beiden Sinfonien. Mit Richard Strauss pflegte Reiner ein freundschaftliches Verhältnis und er erlebte ihn auch als Dirigenten. Reiner leitete die *Sächsische Staatskapelle* und hatte Gastverpflichtungen in Rom und Barcelona. Jedoch verursachte sein aufbrausender Charakter zunehmend Probleme und die Zusammenarbeit mit der *Staatskapelle* zeigte sich als distanziert. 1921 kam es zum Bruch. Reiner wurde die Stelle des Generalmusikdirektors nicht angeboten und das Orchester hatte sich bereits auf Fritz Busch eingestellt, der vor seinem offiziellen Antritt in Dresden eine ganze Konzertserie leitete.

Die Konsequenz war, dass Reiner schliesslich das Angebot des Cincinnati Symphony Orchestra in den USA annahm und dieses in der Nachfolge von Eugène Ysaÿe (1858–1931) ab 1922 leitet. Bis 1931 trieb er das Orchester mit „höchstem Anspruch und despotischer Haltung“, wie der Musikwissenschaftler Tobias Niederschlag (*1977) schildert, zu Höchstleistungen an.[833] Auch nach San Francisco, Philadelphia und Chicago führten Reiner seine Dirigate und seine Unterrichtstätigkeit und er gastierte 1936/37 im Londoner *Covent Garden*. 1938–1948 leitete er das *Pittsburgh Symphony Orchestra*, mit dem er auch erste Aufnahmen realisierte. Ab 1948 wirkte Reiner als erster Dirigent an der *New Yorker Metropolitan Opera* und leitete Konzerte mit den *New Yorker Philharmonikern* in der Carnegie Hall. Mit dem *Chicago Symphony Orchestra*, dem Reiner ab 1953 als Chefdirigent vorstand, spielte er 122 Werke mit der neuen „Living Stereo“-Aufnahmetechnik ein. Reiner setzte seine internationale Karriere fort und dirigierte 1955 an der

---

[831] Eva Helga Bertha von der Osten (1881–1936, Sängerin), Friedrich Plaschke (1875–1952, Sänger).

[832] Tobias Niederschlag: *Der Jähzorn des Dirigentendirigenten*, in: Musik in Dresden, 19. 11. 2013, http://www.musik-in-dresden.de/2013/11/19/ein-bewnddirigentendirigent, letzter Aufruf: 11.12.2018.

[833] Ebd.

wieder aufgebauten *Wiener Staatsoper*. Nach einem Herzinfarkt 1960 war Reiner angeschlagen. Sein Tod 1963 ereilte ihn mitten in den Proben zu einer Neuproduktion der *Götterdämmerung* an der *New Yorker Metropolitan*.

4.3.6.1 Die *Jupiter-Sinfonie*

Für die *De Luxe Record Company* entstanden zwischen 1925 und 1926 besondere Aufnahmen in den *Autopneumatic Studios* in New York unter Reiners Leitung. Dabei dirigierte er nicht etwa ein Orchester, sondern zwei Pianisten, die seine Interpretation auf Welte-Mignon-Rollen festhielten. Für die Einspielungen der Beethoven- und Mozart-Sinfonien ist er selbst als einer der Pianisten aufgeführt.[834] Laut Auskunft von Alan Akers, dem Music Research and Collections Specialist der *Northwestern University Libraries*, sind diese Aufnahmen nicht mehr verfügbar.

Dafür befindet sich in der *Fritz Reiner-Collection* eine annotierte Partitur des *Wiener Philharmonischen Verlags*. Und unter dem Label *Les indispensables de Diapason* spielte Reiner 1954 die *Jupiter-Sinfonie* mit dem *Chicago Symphony Orchestra* ein.[835] Die wenigen Eintragungen in der Partitur werden im Folgenden mit seiner Aufnahme verglichen.

Auf dem Deckblatt sowie der ersten Seite der Partitur befindet sich Reiners Unterschrift-Stempel.

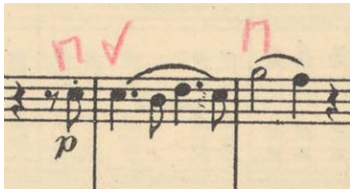
Partiturumschlag

Eintragungen sind mit rotem und blauem Farbstift sowie Bleistift vorgenommen worden. Rot fand vor allem für Bogenstriche und Phrasierungsbögen, blau primär für Eintragungen die Dynamik betreffend Verwendung, obschon keine klare Systematik erkennbar ist.

1. Satz

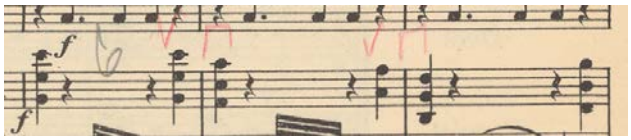
Neben der Satzbezeichnung des 1. Satzes steht Halbe = 80. Die Aufnahme ist jedoch mit Halben = 90 zumindest zu Beginn etwas rascher. Die Bogenstricheintragung bei Takt 3 ist identisch mit Kletzi, sie unterscheidet sich aber von der Klemperers.

[834] Vgl.: Philip Hart: *Fritz Reiner*, Evanston 1994, S. 48.
[835] Mastering SID Code: IFPI L551.



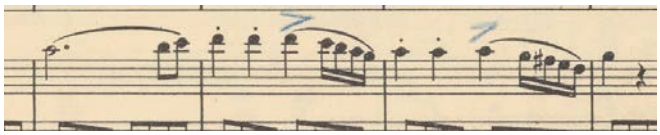
Erste Violine T. 3–4/1

Während Klemperer beide Viertel der Violinen ab Takt 10 mit Abstrich bezeichnet, entlasten Reiner und Kletzki die Vier des Taktes mit Aufstrich und verleihen der Eins durch den Abstrich Gewicht, wodurch sich eine lebendige und strukturierende Auftaktwirkung ergibt.



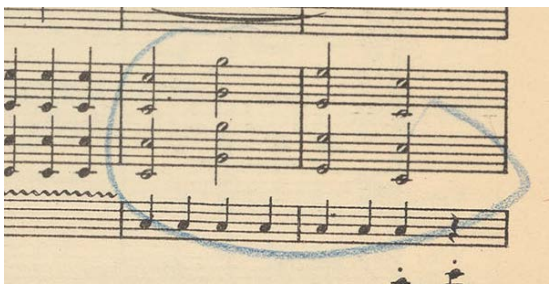
1. Violinen T. 9–11/1

Zur Fermate hin dirigiert Reiner ein *ritardando*. Wie Strauss nimmt Reiner das Motiv im Takt 56 dynamisch zurück, während Scherchen und Wagner eine Schwelldynamik notieren. Die mit blau eingetragenen Akzente in der 1. Violine ab Takt 73 sind in der Aufnahme gut hörbar.



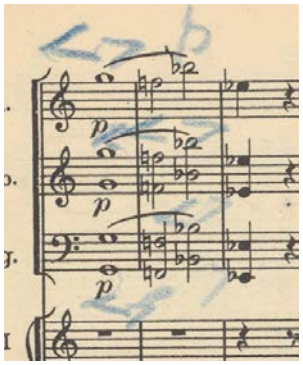
1. Violine T. 72–74/1

Ohne genauere Bezeichnung markiert Reiner die Blechbläser in Takt 85–86. In der Aufnahme treten sie mit dem Dreiklang deutlich und sonor hervor.



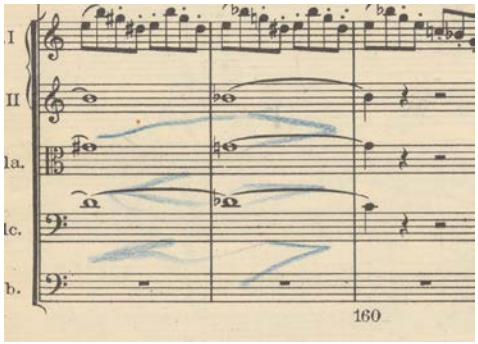
Blechbläser T. 85–86/1

Die Wiederholung wird nicht gespielt. Die ersten beiden Takte des zweiten Teils werden nicht nur, wie annotiert, mit einem Schweller gespielt, sie werden auch im Tempo deutlich zurückgehalten. Diese Praxis lässt sich auch bei der Einspielung von Strauss finden.



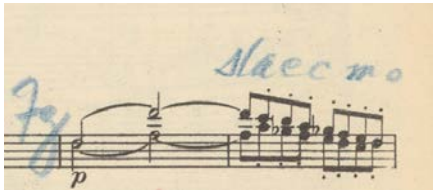
Holzbläser T. 121/1

Der notierte Schweller in den Takten 158–159 ist in der Aufnahme explizit so umgesetzt.



Streicher T. 158–160/1

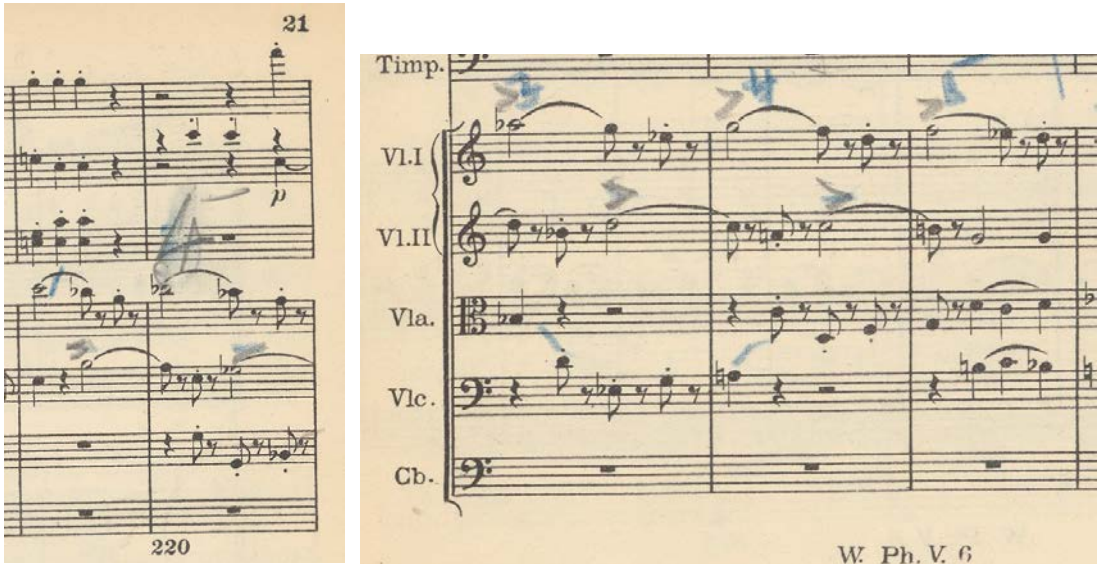
Genau so deutlich sind die *staccati* der Fagotte im Anschluss hörbar.



Fagotti T. 161–162/1

In der Reprise ist ein starkes *portamento* der 1. Violinen von Takt 191 auf 192 auffällig. Bei analogen Stellen wurde es bisher nicht so gespielt.

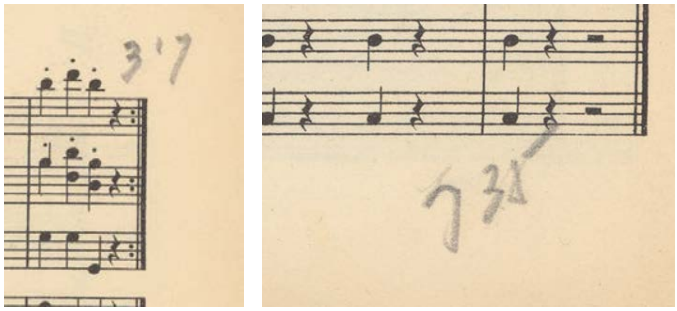
Ab Takt 219, wo sich die Violinen motivisch ablösen, kann man bei Weingartner beobachten, dass die Einsätze der Streicher akzentuiert erfolgen. Bei Reiner werden nicht nur die Streichereinsätze betont, sondern ebenfalls die Sekundschritte der Bläser, insbesondere der Oboe. So bekommt nun jede Zählzeit des Taktes einen Akzent und die Stelle wirkt lebendig und farbig. Die Bläser sind in der Partitur nicht annotiert. Diese Modifikation findet sich in keiner anderen Interpretation, sondern nur bei Reiner.



Streicher T. 219–123/1

Zum Schluss des Satzes werden die Dreiklänge der Blechbläser deutlich hervorgehoben, die Partitur weist aber keine Eintragungen auf.

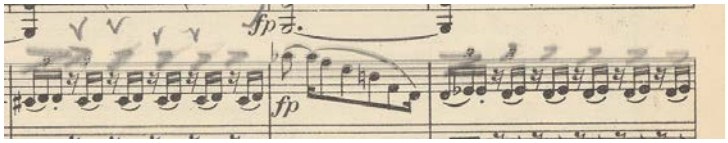
Am Ende des ersten Teils, wie auch hier am Ende des Satzes, werden Minuten angegeben, die wohl die Länge der Abschnitte beziffern sollen. Der erste Teil sollte laut Partitur 3.19 Minuten dauern, die Aufnahme erreicht den Doppelstich bereits bei 2.47 Minuten. Die Gesamtlänge des 1. Satzes ist in der Partitur mit 7.35 Minuten angegeben, die Aufnahme dauert 7.17 Minuten. Reiner scheint das gewünschte Tempo nur knapp verfehlt zu haben.



Minuten-Angaben in der Partitur S. 11 und 30

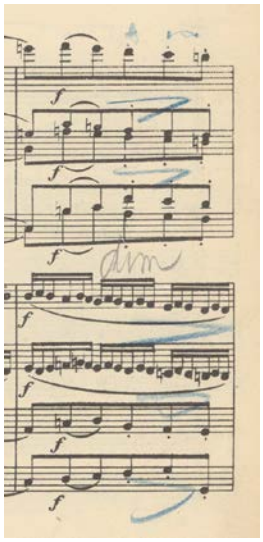
2. Satz

Der 2. Satz ist mit einer Tempoangabe von Achtel = 56 überschrieben. Die Aufnahme erreicht Achtel = 70. Die Gesamtdauer der Aufnahme beträgt 9.24 Minuten. Die nachschlagenden Sechzehntel der Violinen in Takt 20 und 22 annotiert Reiner wiederholt mit Aufstrich, wie es teilweise auch bei Kletzki und explizit bei Walter vorkommt.



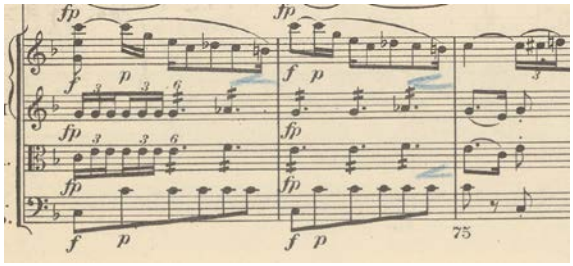
1. Violine T. 20–22/2

Die von Mozart notierte Stufendynamik von *f* zu *p* in Takt 39 wird von Reiner mit einem *diminuendo* aufgehoben.



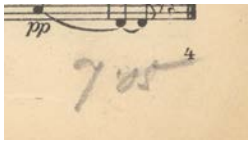
Partiturausschnitt T. 39/2

Die Wiederholung wird nicht gespielt. Vor der Reprise wird leicht *ritardiert*. Die eingefügten *crescendi* ab Takt 73 in den 1. Violinen haben latent den Charakter der „Romantisierung“, wie es bei Wagner an gewissen Stellen anzutreffen war. Das *f* wird jeweils durch ein *crescendo* eingeführt und nicht, wie notiert, subito laut angespielt.



Streicher T. 73–75/2

Das Tempo wird gegen Ende des Satzes freier und langsamer als das Ausgangstempo. Die Zeitangabe von 9.05 Minuten am Ende des Satzes weicht von der Aufnahme nur wenige Sekunden ab, obschon das Ausgangstempo wesentlich schneller war. Tempo-Modifikationen und eine Beruhigung hin zum Schluss mögen die Gesamtdauer entsprechend beeinflusst haben.



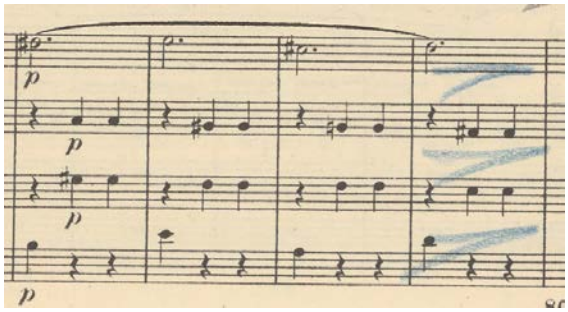
Minuten-Angaben in der Partitur S. 45

3. Satz

Wie bei den vorangegangenen Sätzen stimmen die Annotation des Tempos und das der Aufnahme nicht überein. Die Partitur ist mit Halbe = 152 bezeichnet, die Aufnahme zählt 177 Halbe pro Minute. Reiner behält das Tempo mit einer Ausnahme in Takt 76–79, wo er stark verlangsamt und bei Takt 80 wieder in das a tempo zurückkommt. Das *ritardando* ist auch in der Wiederholung zu hören.

Die Blechbläser, insbesondere die Trompeten, treten in der Fanfare in Takt 26–27 deutlich hervor. In der Partitur ist nichts eingetragen. Durchgehend fällt die mit sehr weichen Schlägeln gespielte Pauke auf, die entsprechend hallig und füllend klingt. Als so markantes klangverbindendes Element kommt die Pauke höchsten noch bei Karajan (1970) und Klemperer (1962) vor. Alle anderen Dirigenten setzen die Pauke trockener und somit perkussiver ein.

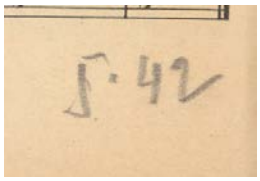
Im Takt 79 annotiert Reiner ein *decrescendo*, das auch bei Wagner, Strauss, Klemperer, Krauss, Scherchen und Walter zu finden ist. Reiners Aufnahme wird zudem auffällig langsamer und kommt erst bei Takt 80 subito in das *a tempo* zurück. Dieses *ritardando* ist auch in der Wiederholung zu hören.



Streicher T. 76–79/3

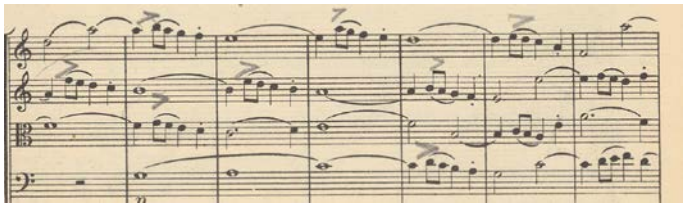
4. Satz

Das Tempo des 4. Satzes ist mit Halbe = 138 angegeben. Die Aufnahme startet mit Halben = 150. Dennoch wird die angegebene Gesamtdauer von 5.51 bis zum Satzende nur um wenige Sekunden verfehlt. Ab Takt 36 ist das Tempo leicht zurückgenommen, ebenso startet die Coda mit Halbe = 132 im Verhältnis zum Anfang zurückhaltend. Bis zum Schluss hin steigert sich das Tempo wieder.



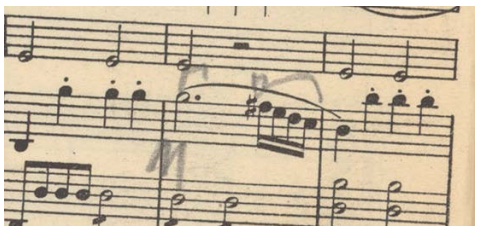
Minuten-Angaben in der Partitur S. 80

Ab Takt 42 schreibt Reiner den Streichern Akzente auf die Achtelsnoten. Dadurch gewinnt diese Stelle an Spannung und es wird verhindert, dass die Achtel nach den gehaltenen Noten zu spät gespielt werden.



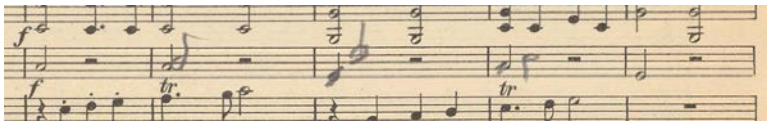
Streicher T. 45–51/4

Hinsichtlich der Bogenstriche fällt die Annotation im Takt 116 auf. Die 1. Violinen werden angehalten, um den ursprünglichen Legato-Bogen mit zwei Abstrichen zu unterbrechen. Dies führt zu einer Kürzung der punktierten halben Note, es gibt aber den Sechzehnteln Kraft und lässt sie gut hörbar werden. Diese Artikulation zieht sich bis zum Takt 122 fort.



1. Violine T. 115–117/4

Das Tempo wird vor der Reprise ab Takt 219 gestaut und der Einsatz der 1. Violinen wird stark verzögert. Diese Praxis findet sich auch bei Krauss und explizit bei Strauss. Analog zu Krauss, Strauss und Walter fällt auch die Tempo-Reduktion in der Coda aus. Bis zum Einsetzen des Vierton-Motivs ist Reiner noch nicht zum *a tempo* zurückgekehrt. Dies erreicht er erst nach und nach, ganz so, wie es Strauss in seiner Partitur wörtlich annotiert. Für die Problemstelle im Takt 388 hält Reiner eine aussergewöhnliche Lösung parat. Während Walter die Hörner heranzieht und Scherchen das 2. Fagott verdoppelt, schreibt Reiner das Motiv den Pauken ein.



Pauken T. 388–392/4

Spieltechnisch ist diese Lösung durchaus praktikabel. Möglich, aber wohl auszuschliessen ist die Variante, dass der Spieler das Motiv auf einer Pauke ausführte. Wahrscheinlicher ist es, dass es auf den beiden höheren Pauken (c und f) gespielt wurde. Bedingung für die Ausführung sind in beiden Fällen Pedalpauken, von deren Verfügbarkeit in Chicago der 1950er Jahre ausgegangen werden kann. Da weiche Schlägel Verwendung finden, ist das Motiv entsprechend präsent und in der Aufnahme deutlich zu hören. Der Satz endet mit einem ausgelassenen *ritardando* über die letzten vier Takte.

4.3.6.2 „Gegensätze“

In Reiners *Jupiter*-Partitur fallen Eintragungen auf, die die vorgeschriebenen Stufendynamiken auflösen und, ähnlich wie bei Wagner, eine Art „Romantisierung“ bewirken. Auch die Klanglichkeit, insbesondere der sonoren und nicht perkussiv eingesetzten Pauke und der mit leichtem Vibrato spielenden Holzbläser, steht einer bewusst auf Transparenz setzenden Interpretation diametral gegenüber. Und dennoch scheint Reiner darauf bedacht gewesen zu sein, alles hörbar zu machen. Dies beweist nicht zuletzt der Einsatz der Pauke im Vierton-Motiv am Ende des 4. Satzes. Reiner scheint schwierig zu fassen. Er ist weder ein „Espressivo“-Dirigent wie

Furtwängler, noch ein Objektivist wie Klemperer. Er verändert Mozarts Stufendynamik und versucht dennoch, an intransparenten Stellen deren vermeintliche Intention herauszuarbeiten.
Für die Interpretationsgeschichte der Sinfonie scheint Reiner von allen Ansätzen etwas übernommen zu haben. Spannend ist, dass Reiners Aufnahme zeitgleich mit der von Klemperer entstand und dass die Einspielungen trotzdem unterschiedlicher nicht sein könnten.

4.3.7 Fritz Busch (1890–1951)

Als Sohn eines Instrumentenreparateurs wuchs Fritz Busch in Siegen auf. Während seines Studiums bei Fritz Steinbach (1855–1916) am Kölner Konservatorium kam es zu einer Begegnung mit Nikisch.[836] Mit 19 Jahren wurde Busch Kapellmeister in Riga, anschliessend in Bad Pyrmont und schliesslich in Gotha. Bereits mit 22 Jahren war er Musikdirektor des Sinfonieorchesters Aachen. Nach dem Krieg, den er als Soldat erlebte, wurde Busch erster Kapellmeister, dann Operndirektor in Stuttgart. Nach einem Gastdirigat bei der *Dresdener Staatskapelle*, wurde er dort zum Generalmusikdirektor ernannt und hatte neben zahlreichen Opernaufführungen auch zwölf Sinfoniekonzerte in der Saison zu dirigieren. Busch zeigte in den Programmen eine Vorliebe für Max Reger und Giuseppe Verdi. 1924 wurde er nach Bayreuth eingeladen, um Wagners *Meistersinger* zu dirigieren. Es bleib bei diesem einen Engagement bei den Festspielen. Busch war weder mit den Arbeitsbedingungen im Festspielhaus einverstanden, noch wollte er sich als Bayreuther Zugpferd im Schatten der Nazis missbrauchen lassen.[837] Er hatte also die gleiche Einstellung, wie sie Toscanini mit seiner Absage an Bayreuth bekundete. Dank seines Ansehens konnte es sich Busch anfangs leisten, die Zusammenarbeit mit den Nazi-Behörden zu verweigern. Das Regime wollte Busch in Berlin haben. Er schildert das Gespräch mit Goebbels:

„Ich sagte, dass ich keinem jüdischen Kollegen den Platz wegnehmen würde […]. Göring berief sich auf legale Entlassung und materielle Entschädigung. Als ich einsilbig blieb, wurde er etwas heftiger: ‚Na, lieber Freund, wir haben ja auch Mittel in der Hand, Sie zu zwingen!' [–] ‚Versuchen Sie das nur, Herr Minister', platzte ich heraus. ‚An einem erzwungenen ‚Tannhäuser' unter meiner Leitung werden Sie keine Freude haben. So etwas Stinklangweiliges haben Sie in Ihrem Leben noch nicht gehört'."[838]

Dies hatte das Fass zum Überlaufen gebracht, Busch wurde im März 1933 von SA-Männern vom Pult gebrüllt und musste sein Amt an der *Semperoper* aufgeben. Die Opernsängerin Maria Stader (1911–1999) schreibt in ihren *Erinnerungen* zu den damaligen Vorkommnissen: „Zehn Jahre lang stand er hundertmal jährlich am Pult der Staatsoper, hat in Dresden Operngeschichte gemacht, hat ‚Intermezzo' uraufgeführt und ‚Ägyptische Helena' und als Quittung haben ihn die Nazis zur Oper herausgegrölt."[839] Hitler bedauerte die Gesinnung Buschs: „Nach Krauss und Furtwängler wäre Busch der beste deutsche Dirigent geworden."[840] Schliesslich verliess Busch Deutschland 1933.

---

[836] Vgl.: Schonberg 1967, S. 295.
[837] Vgl.: Monika Willer: *Fritz Busch – Kein Pakt mit den Nazis*, in: Westfalenpost, 13. 8. 2012.
[838] Busch 1949, S. 204.
[839] Maria Stader: *Nehmt meinen Dank. Erinnerungen*, München, 1979, S. 145.
[840] Jochmann, Werner (Hrsg.): *Adolf Hitler, Monologe im Führerhauptquartier 1941–1944*, Hamburg 1980, S. 285.

In England war Busch bis zum Ausbruch des Krieges Mitbegründer und Hauptträger der *Glydebourne-Festspiele*. Als Gastdirigent folgten Einladungen nach Stockholm, Kopenhagen, Edinburgh und Zürich. 1940 emigrierte Busch nach Amerika. Neben Dirigaten am *Teatro Colon* in Buenos Aires dirigierte Busch die *NBC-Symphony*, wohin ihn sein Freund Toscanini einlud. Es folgten Engagements an der *New York Opera Company* (1941) und an der *Metropolitan Opera* (1945–1946). Für die Aufführungen in Glydebourne im Sommer 1950 kehrte Busch erstmals nach dem Krieg nach England zurück. Ein Jahr später dirigierte er das Orchester des *Nordwestdeutschen Rundfunks* in Köln. Die Berufung an die *Wiener Staatsoper* konnte er nicht mehr antreten. Busch starb kurz vorher im September 1951.

4.3.7.1 „Etwas Stinklangweiliges“

Aus Buschs Nachlass wurde eine Schrift mit dem Namen *Der Dirigent* zusammengestellt und herausgegeben. Die Texte entstanden über eine längere Zeit und seine Frau, Grete Busch, bezeichnet sie als „Gedankenventil“[841] ihres Mannes.

Busch rezensiert Literatur, die über das Dirigieren verfasst wurde. Er erwähnt zu Beginn Berlioz, der als erster eine pädagogische Absicht in seiner Schrift verfolgte. Über Wagners Essay *Über das Dirigieren* schreibt Busch: „Wir nehmen ihm seinen geschraubten Stil, seine Egozentrik nicht übel, zumal wir bewundernd anerkennen, wie bahnbrechend er auch als Dirigent für *die* Meister gewirkt hat, die seinem Herzen nahestanden.“[842] Busch führt aus, dass die Wagnersche Romantisierung von Mozart und Beethoven wohl in seiner eigenen Zeit nicht mehr auf Einverständnis treffen würde. Dennoch seien seine Forderungen auch heute noch zu beachten.[843]

In den Kapiteln *Die Oper* (S. 41–55), *Der Sänger* (S. 56–73), *Die Schlagtechnik* (S. 74–96) und *Das Orchester* (S. 97–127) erörtert Busch praxisnahe Lösungen zu allerhand Gefahren, die auf einen Dirigenten im Laufe seiner Karriere warten.

Beim Ratschlag zur linken Hand spielt Busch auf Strauss an, der diese während des Dirigierens oft in seiner Westentasche verbarg: „Die linke Hand ist nicht dazu da, sie während des Dirigierens in die Tasche zu stecken. Dies zeugt nicht nur von schlechten Manieren, sondern wirkt verlegen oder überheblich.“[844] Es bleibt anzumerken, dass Busch und Strauss eng befreundet waren.

Taktzahlen und Probenziffern sowie das Eintragen von Bogenstrichen, Fingersätzen und agogischen und dynamischen Bezeichnungen waren für Busch eine wichtige Probenhilfe. Weitere Ausführungen finden sich im Abschnitt *Die Proben* (S. 128–139).

---

[841] Grete Busch, in: Fritz Busch: *Der Dirigent*, Zürich 1961, S. 156.
[842] Ebd., S. 36.
[843] Vgl.: Ebd.
[844] Ebd., S. 91.

Über die Schlagtechnik äussert sich Busch, dass sie möglichst unauffällig sein und dem Werk dienen soll.[845] Schonberg bestätigt, dass Busch nach diesem Leitsatz selbst dirigiert und damit an eine Tradition angeschlossen habe:

„Seine Gesten waren verhältnismässig zurückhaltend, nie lenkte er die Aufmerksamkeit auf sich selbst: Es kam ihm nur auf die Musik an. […] Die Musik nahm ihren logischen Verlauf, erfüllt mit dem spezifischen Busch-Fludium von Klarheit, poetischem Empfinden, rhythmischer Stetigkeit und wohlgeformten Proportionen. […] Aber Busch, gleich Bruno Walter und den übrigen jener Tradition, war einer von den Dirigenten, welche die Botschaft von Mozart, Beethoven und Brahms als reine Flamme weitertrugen."[846]

Auch der Dirigent Sir Collin Davis (1927–2013) erinnert sich in einem Interview: „Er war sehr präzis. Keine Extravaganzen, oder grossen Gesten. Es war ganz klar. Sein Stock war sehr kurz, aber seine Augen haben sehr oft geblitzt."[847]
Busch scheint, wie andere Dirigenten auch, im Retuschieren eine Verpflichtung gesehen zu haben, die dem Werk und der Idee des Komponisten zum Ausdruck verhelfen mussten.

„Später gelangte ich auf Grund dieser Einsicht auch zu der Überzeugung, dass Schumanns Instrumentalwerke ein ganz besonderes Klanggefühl des Dirigenten verlangten, und dass er daher, um sie dem Hörer in ihrer ganzen Schönheit nahezubringen, von eingreifenden Retouchen nicht zurückschrecken darf, wie es auch Mahler und Weingartner nicht getan haben."[848]

Ob sich die Retusche-Praxis auch auf Mozart-Sinfonien bezog, ist nicht bekannt.

4.3.7.2 „Etwas Herrliches"

Obschon Buschs Interpretationen von Mozart-Opern breite Resonanz gefunden haben und Mozart sein musikalischer Wegbegleiter war, finden sich wenige Dokumente, die diese Beziehung illustrieren könnten: „Natürlich Mozart ist etwas ganz herrliches und eine besondere Freude zu dirigieren, wenn man eine gute Besetzung hat."[849]
Ein kleines Detail zur Mozart-Interpretation findet sich in der oben erwähnten Schrift Buschs. Auf den Seiten 147–148 sind stichwortartig jene Gedanken erwähnt, die nicht mehr zur Ausführung in den Hauptkapiteln gelangten. Ein Eintrag bezieht sich auf den Anfang von Mozarts Sinfonie Nr. 38 (KV 504). Busch rät, das *fp* zu Beginn nicht als Akzent zu spielen, sondern als *f* mit einem

[845] Vgl.: Busch 1961, S. 75.
[846] Schonberg 1967, S. 296.
[847] Interview Sir Collin Davis: https://www.youtube.com/watch?v=-akUSZtdizE, letzter Aufruf 12.3.2917.
[848] Busch 1949, S. 80.
[849] Interview: https://www.youtube.com/watch?v=u-bImyc1MAA, letzer Aufruf 24.5.2016.

diminuendo zum *p* hin. Ob dies für ihn eine allgemeingültige Praxis im Umgang mit Mozartschen *fp* im sinfonischen Repertoire war, muss offen bleiben. Wenn ja, wäre Buschs Interpretation nahe jener von Scherchen, dessen Praxis und Interpretationen im Folgenden noch besprochen werden.
Laut Jürgen Schaarwächter vom *BrüderBuschArchiv* in Karlsruhe befinden sich fast alle Dirigierpartituren von Busch in seinem Teilnachlass in der *Universität Indiana*. Auch dort scheinen aber kaum Mozart-Partituren zu finden zu sei. Das *BrüderBuschArchiv* verfügt über eine stark annotierte Partitur des *Don Giovanni* und eine teilannotierte Partitur des *Idomeneo* aus Buschs Besitz. Daraus eine Interpretation einer Sinfonie abzuleiten wäre aber fragwürdig.
Der Musikwissenschaftler Bernhard Dopheide (1879–1951) listet Buschs Repertoire ohne nähere Angaben zur Rezeption auf. Mozarts Werke sind nicht nur im Bereich Oper häufig vertreten, auch im konzertanten Repertoire spiegelt sich Buschs Zuneigung zu Mozart. Die Sinfonien Mozarts werden erwähnt. Wann die *Jupiter-Sinfonie* von ihm dirigiert wurde, ist nicht nachzuvollziehen und eine Einspielung findet sich nicht.

4.3.7.3 „Von allen etwas“

Auch wenn weder eine Aufnahme noch eine annotierte Partitur von Busch analysiert werden kann, scheint ihm doch eine wichtige Drehscheiben- und Verbindungs-Funktion hinsichtlich einer möglichen Wagner-Tradition zuzukommen. Er erwähnt die Retuschen-Praxis, die er von Mahler und Weingartner her kannte und selbst propagierte. Dazu kommen die unterschiedlichen Einflüsse von Strauss und Toscanini. Und schlussendlich wird Busch von manchen in der Tradition von Walter gesehen.
Busch scheint die Wagnerschen Modifikationen bezüglich Tempo und Transparez als wichtig und nötig empfunden zu haben. Dessen Regeln solle man weiter beachten, jedoch mit Mass und ohne zuviel zu romantisieren. Weiter sollen Retuschen die Intention des Komponisten verstärken. Dies sind alles Zielsetzungen, die man bereits von Walter, Mahler und Wagner her kennt.
Buschs Dirigat wird als klar und einfach bezeichnet. Er selbst wollte unauffällig dirigieren. Es ist denkbar, dass die Dirigenten damals nicht mehr den expressiven körperlichen Aufwand betreiben mussten, um den Orchestern eine „musikalische“ Interpretation abzuringen. Die entscheidenden Parameter wie Melos und Transparenz scheinen sich nach und nach als eine Selbstverständlichkeit etabliert zu haben. Busch könnte also in diese Wagner-Tradition eingeordnet werden, ohne gleich als „Espressivo“-Dirigent erkannt zu werden.

4.3.8 Hermann Scherchen (1891–1966)

Als Kind schon erhielt der in Berlin geborene Hermann Scherchen Unterricht auf der Violine und wurde später Student an der Berliner Musikhochschule. Als Jugendlicher spielte er in Kaffeehausorchestern und zwischen 1907 und 1910 im *Blüthner-Orchester* als Bratscher. Ebenfalls war er bei den *Berliner Philharmoniker* und an der *Krolloper* engagiert. Die Begegnung mit Arnold Schönberg 1911 führte schon ein Jahr später zur Zusammenarbeit bei der Uraufführung von *Pierrot luniaire*. Scherchen leitete das Stück ebenfalls auf einer Tournee 1913.

Dem Rigaer Sinfonieorchester in Jürmala (1914–1916) und Königsberg (1928–1933) stand Scherchen als Dirigent vor. Während des Ersten Weltkriegs wurde er in Lettland von den Russen interniert. Nach seiner Rückkehr nach Berlin 1918 begann er sich vermehrt für die Neue Musik einzusetzen und gründete 1920 die Zeitschrift *Melos*. Warum die Zeitschrift ausgerechnet den Namen das von Wagner als Synonym kreierten Wortes für Melodie bekam, ist nicht bekannt. Die Tatsache könnte jedoch auf eine ideelle Verbindung hinweisen. Neben der Zeitschrift gründete Scherchen ein Streichquartett, das *Scherchen-Quartett* sowie die *Neue Musikgesellschaft Berlin*.

Weitere Stationen seiner Dirigiertätigkeit waren Leipzig (1920–1921) und Frankfurt am Main (1922–1924), wo Scherchen die Museumskonzerte der Museumsgesellschaft leitete. Als Generalmusikdirektor in Königsberg (1928–1931) leitete er auch den dortigen Rundfunk. In Winterthur dirigierte Scherchen das Stadtorchester (1922–1950), das von dem Schweizer Mäzen Werner Reinhart (1884–1951) gefördert wurde.

Scherchens Engagement für die Neue Musik spiegelte sich in seinen Aktivitäten innerhalb der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) ab 1923. Bei den *Donaueschinger Musiktagen* dirigierte er erstmals 1926.

1933 verliess Scherchen Nazi-Deutschland und übersiedelte nach Brüssel. Ab 1937 lebte er in der Schweiz. Dort wurde er musikalischer Leiter des *Radio-Orchesters Zürich* und des Studio-Orchesters des Schweizer Radios. Sein Einsatz für die Avantgarde der Nachkriegszeit zeigt sich in vielen Uraufführungen bei den *Darmstädter Ferienkursen* für Neue Musik. In seinem Wohnort Gravesano im Tessin betrieb Scherchen ab 1954 ein Studio zur Erforschung von Aufnahmetechniken, wo viele Musikschaffende wie zum Beispiel Iannis Xenakis (1922–2001) verkehrten. Von 1959 bis 1960 war er zudem Chefdirigent der *Nordwestdeutschen Philharmonie*.

Scherchens Einspielungen weisen eine stilistisch breite Palette auf. Von Vivaldi bis hin zur Neuen Musik war er für eine unkonventionelle Interpretation bekannt. So war Scherchen einer der ersten, der Beethovens Werke gemäss dessen Metronom-Angaben aufführte und zum Teil auch so einspielte. Die Aufnahme von Mahlers 5. Sinfonie mit der *Academy of Music* in Philadelphia von 1964 weist gravierende Striche auf, die Scherchen möglicherweise machte, um das Werk in einer

einstündigen Radioübertragung senden zu können. Seine zweite Einspielung der Sinfonie ebenfalls 1964 mit dem Orchester der *Wiener Staatsoper* kommt ohne Kürzungen aus und dauert rund elf Minuten länger. Dass Scherchen retuschierte, zeigt sich in der Analyse der *Jupiter-Sinfonie* (vgl. unten). Scherchen scheint nicht immer mit dem Stab dirigiert zu haben, was aus der Korrespondenz zwischen Boulez und Cage hervorgeht.[850] Filmaufzeichnungen seiner Probenarbeit mit dem *Toronto Chamber Orchestra* von 1965 zeigen ihn jedoch mit Stab.[851] Er scheint beide Varianten praktiziert zu haben. Mit oder ohne Baton, die Bewegungen seines Dirigats scheinen nicht immer allen verständlich gewesen zu sein. Der britische Komponist, Journalist und Orchestermusiker Fritz Spiegl (1926–2003) berichtet, dass Scherchen häufig verbale Anweisungen an die Orchester gab, die er zuvor in seiner Partitur an den entsprechenden Stellen eintrug.[852] Dies erstaunt, rät Scherchen doch in seinem „Lehrbuch" über das Dirigieren, genau das Gegenteil zu tun:

„Der Dirigent hat drei Ausdrucksmittel zur Verfügung: darstellende Gestik, ausdrückende Mimik und das vermittelnde Wort. Von diesen Verständigungsmöglichkeiten zwischen Dirigent und Orchester interessiert uns nur die Gestik. Mimik und Wort sind fragwürdige Hilfsmittel, deren Anwendung ebenso fördern wie hemmen kann; das Wort aber kommt überhaupt nur für die Probenarbeit in Betracht."[853]

In der *Jupiter*-Partitur finden sich keine Verbalanweisungen. Aussagekräftiger hinsichtlich seiner Vorstellungen über Interpretation und das Dirigieren sind seine Schriften. Sein *Lehrbuch des Dirigierens* von 1929 beinhaltet vierzig Seiten, die sich der Technik des Dirigierens widmen. Darin beginnt er mit der Beurteilung der bisher erschienenen Literatur über das Dirigieren und kritisiert:

„Die Bücher über das Dirigieren die bisher veröffentlicht wurden, enthalten Bemerkungen über die Praxis, Polemiken über Auffassungen und bestenfalls Ratschläge für die Aufführung von Werken. Dann findet man noch schematische Aufrisse der hauptsächlichen beim Dirigieren gebräuchlichen Bewegungen. Aber *wie* man dirigiert, wie man das Dirigieren selbst erlernt, darüber ist nirgends Erschöpfendes gesagt."[854]

Mit der Erwähnung von Polemiken könnte Scherchen durchaus Wagners Schrift gemeint haben. *Über das Dirigieren* wird zwar nicht explizit erwähnt, findet sich aber auch nicht unter den von

---

[850] Jean-Jacques Nattiez (Hrsg.): *The Boulez-Cage Correspondence*, Cambridge 1993, S. 162.
[851] *Great Conductors in Rehearsal and Performance*: *Hermann Scherchen conducts CBC Toronto Chamber Orchestra in Bach*: *The Art of Fugue*, VAI DVD 4322, Video Artists International, 2005.
[852] Fritz Spiegl: *Music Through the Looking Glass*, London 1984, S. 217.
[853] Hermann Scherchen: *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig 1929, S. 18.
[854] Ebd., S. 4.

ihm empfohlenen Publikationen zum Thema. Einzig die beiden Schriften von Georg Schünemann (*Die Geschichte des Dirigierens* von 1913[855]) und von Rudolf Cahn-Speyer (*Handbuch des Dirigierens* von 1919[856]) wären in historischen, formalen und ästhetischen Belangen brauchbar, so Scherchen weiter.[857] Seine Lehre sollte es ermöglichen, dass ein Student die Technik des Dirigierens beherrschen konnte, ohne vorher vor einem Orchester gestanden zu haben. Dass dies nur der Einstieg in die Profession sei, zeigt die Antwort auf seine selbst gestellte Frage, wie man Dirigieren erlernen könne: „Indem man Routine erwirbt!“[858]

Wie in Berlioz' Schrift über das Dirigieren, die mit zahlreichen Notenbeispielen illustriert ist, widmet auch Scherchen den Orchester-Instrumenten und ihren Spezifika 150 Seiten. Unter dem Titel *Dirigent und Werk* finden sich weitere 100 Seiten, die beabsichtigen, den Praxisbezug herzustellen.

Aufschlussreich ist ein kleiner Abschnitt mit dem Titel *Der Gesang als Grundgesetz aller Musikdarstellung* (S. 35–39). Darin prangert Scherchen an, dass im Spiel der deutschen Musiker „die Seele der Musik“ und das „Singen als Lebensfunktion der Musik“ vermisst würde.[859] „Fehlt sie [die Lebensfunktion], so verzerren sich ihre Gestalten, bewegen sie sich in sinnlos von aussen bestimmtem Zeitmass.“[860] Damit übernimmt Scherchen, bewusst oder nicht, Wagners Maxime des „Melos“, wo im Gesang das „richtige“ Tempo zum Ausdruck kommt. Im Verlauf des Kapitels kommt Scherchen nun konkret auf Wagner zu sprechen und schreibt:

„Das Singen ist nicht nur die Voraussetzung der richtigen Melodiegestaltung, es vermittelt auch das Tempo, in dem sie vor sich geht (wir verweisen auf Richard Wagners Schrift: ‚Über das Dirigieren‘, die die Grundzüge einer musikalischen Tempolehre in allgemeiner Fassung erörtert). Der italienische und der französische Instrumentalist musiziert singend, der deutsche vorwiegend instrumental; d. h. statt die Technik dem Gesang unterzuordnen, beschwert er diesen durch Gewohnheiten seiner Technik.“[861]

4.3.8.1 Die *Jupiter-Sinfonie*

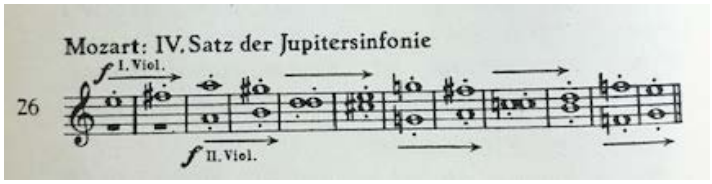
Für Scherchen scheint der sinfonische Mozart im Vergleich zu anderen Komponisten im Konzertrepertoire keinen grösseren Stellenwert gehabt zu haben. Dennoch äussert er sich über den Komponisten mit grösster Verehrung:

---

[855] Schünemann 1913.
[856] Rudolf Cahn-Speyer: *Handbuch des Dirigierens*, Leipzig 1919.
[857] Scherchen 1929, Fussnote S. 5.
[858] Ebd., S. 4.
[859] Vgl.: Scherchen 1929, S. 36.
[860] Ebd., S. 36.
[861] Ebd., S. 39.

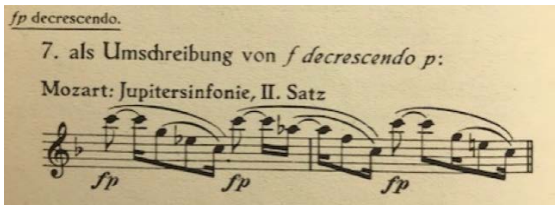
„Dieser Mozart ist von einer ergreifenden Stille u. Schönheit – es sind fast unbegreifliche Formungen der Melodie darin, kampf- u. krampflose Ablösungen innerer Gestaltungen u. Hinausstellungen von innen in die Welt der Dinge in uns, wie ich sie sonst nirgends kenne.“[862]

Die *Jupiter-Sinfonie* wird als Beispiel herangezogen, wenn Scherchen in seiner Lehrschrift die Bogentechniken der Streicher erläutert. Das Vierton-Motiv des letzten Satzes dient zur Veranschaulichung des Fingerakzents, der zur Anwendung kommt, „wenn ein Akzent zwar nicht gefordert, die Deutlichkeit und Intensität des Tonsatzes aber zu betonen ist“.[863]



4. Satz, Vierton-Motiv, *Lehrbuch des Dirigierens*, Seite 44

Diese Anweisung zur Realisation des Vierton-Motivs kann ein Indiz dafür sein, dass Scherchen es klar artikuliert hat spielen lassen. Auch die Partitur zeigt diese Absicht mit der Annotation von viermal Abstrich für das Vierton-Motiv.
Der Bogenakzent als „Umschreibung von *f decrescendo p*“ wird an den Synkopen der Violinen im 2. Satz veranschaulicht.

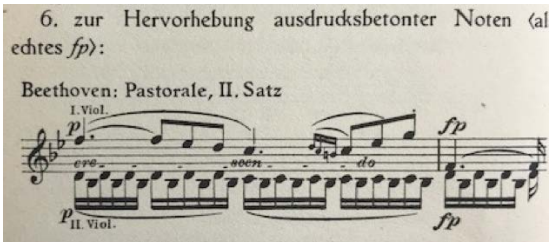


2. Satz, Takt 23–24, *Lehrbuch des Dirigierens*, Seite 46.

Scherchens Formulierung, „*f decrescendo p*“ könnte so gedeutet werden, dass er die *fortepiani* nicht im Sinne eines starken Anspielens zu Beginn der gekennzeichneten Noten verstand, die ansonsten leise ausgehalten wird, sondern dass damit ein dynamischer Prozess gemeint ist, der sich über die ganze Notenlänge erstreckt. Es geht also um ein *f*, das sich organisch mit einem *diminuendo* zum *p* abschwächt. Diese Lesart erhärtet sich, wenn man sie mit Scherchens Beispiel für ein „echtes *fp*“ bei Beethoven vergleicht.

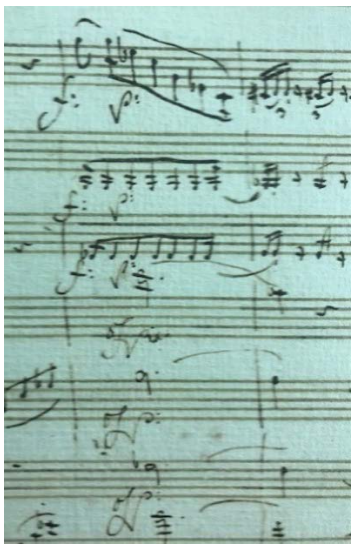
---

[862] Hermann Scherchen, Eberhardt Klemm (Hrsg.): *…alles hörbar machen*. *Briefe eines Dirigenten*, Berlin 1976, S. 186–187.
[863] Scherchen 1929, S. 44.



Beethoven Sinfonie Nr. 6, F-Dur, op. 68, 2. Satz, Takt 5–6, *Lehrbuch des Dirigierens*, Seite 46.

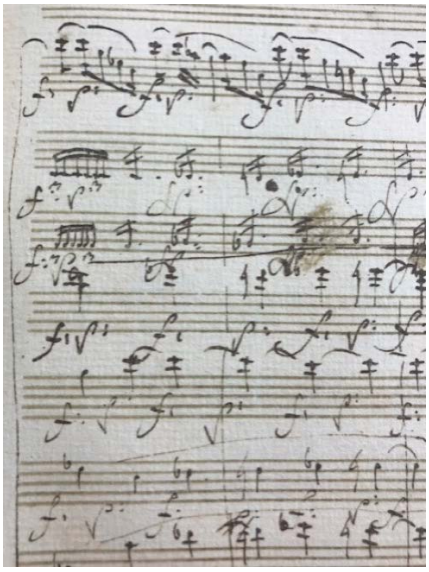
Die „Hervorhebung der ausdrucksvollen Noten“ soll hier also durch starkes Anspielen erreicht werden. In Scherchens Schrift *Musik für jedermann* von 1950 erklärt er rudimentäre musikalische Begriffe und beschreibt das *fp* allgemein als „unakzentuiert schnellen Wechsel von stark zu leise, durch sofortiges Umwandeln der Klangstärke“.[864] Die Grenze zwischen einem *f* mit sofortigem Rückgang zu einem *p* und einem *f* mit *diminuendo* zum *p* kann in der Praxis wohl nur dann unterschieden werden, wenn die Noten lange genug ausgehalten werden. Im Fall des Beispiels aus der *Jupiter-Sinfonie* würde der Unterschied wohl nicht hörbar sein. Interessant scheint Scherchens Unterscheidung allemal und sie könnte für die Interpretationsforschung bei anderen Komponisten eine grössere Bedeutung haben als für Mozarts Sinfonie, in der *fp* nicht oft vorgeschrieben wird.
Auffallend ist weiter, dass Scherchens Mozart-Beispiel ein Editionsfehler seiner Partitur zugrundeliegt. Mozart unterschied eindeutig ein *fp* von einem *f* mit anschliessendem *p*. Der Autograph zeigt in Takt 19 beide Schreibweisen.
Während Mozart bei den Bläsern explizit ein zusammenhängend geschriebenes *pf* notiert, ist die Lautstärke in den 1. Violinen deutlich abgesetzt geschrieben.



Partiturausschnitt T. 19/2

[864] Hermann Scherchen: *Musik für jedermann*, Winterthur 1950, S. 88.

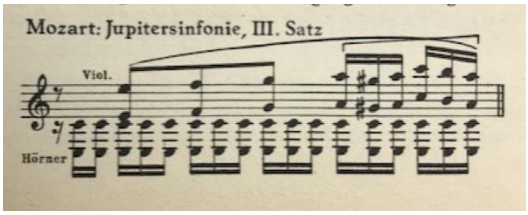
Im Autograph ist Scherchens Beispiel im Takt 23 nicht als *fp* notiert, sondern getrennt.



Partiturausschnitt T. 23–24/2

Scherchens Beispiel eines *fp* in seinem Lehrbuch basiert also auf einem Irrtum. Auf welche Edition er sich bezieht ist nicht ersichtlich, da die Beispiele neu gestochen wurden. Bei Mozart geht es explizit nicht um eine vermeintliche Schwelldynamik zurück zu einem *p*, die resultiert, wenn man einen Ton mit *fp* annotiert. Es geht vielmehr um eine exakt getrennte Unterscheidung zwischen *f* und *p*. Das Beispiel ist folglich falsch ausgewählt und vermittelt eine genau gegenteilige Interpretation gegenüber dem Autographen. Wie Scherchen diese Stelle interpretiert wird später bei der Beschreibung der *Jupiter*-Aufnahme erörtert.
Ein weiterer Ausschnitt des 2. Satzes, den er irrtümlich als 3. Satz angibt, dient Scherchen als Beispiel zur Unterscheidung zwischen Melodie und Begleitung.

„Solistisches und begleitendes Spiel müssen […] in Intensität und Klangstärke voneinander unterschieden sein. […] Aber auch in der Verbindung zum gleichzeitigen Nebeneinander von Melodie und Begleitung ist aufmerksames Hören bei den Hörnern und Nachgeben an die kaum merklichen Dehnungen der Melodiebewegung notwendig.“[865]



2. Satz, Takt 39, Lehrbuch des Dirigierens, Seite 149.

[865] Scherchen 1929, S. 149.

Interessant an dieser Aussage ist weniger, dass die Begleitung sich dem agogischen Verlauf der Melodie anpassen soll. Interessant ist vielmehr die Tatsache, dass Scherchen davon ausgeht, dass eine Tempo-Modifikation in irgendeiner Form an dieser Stelle zu erwarten ist.

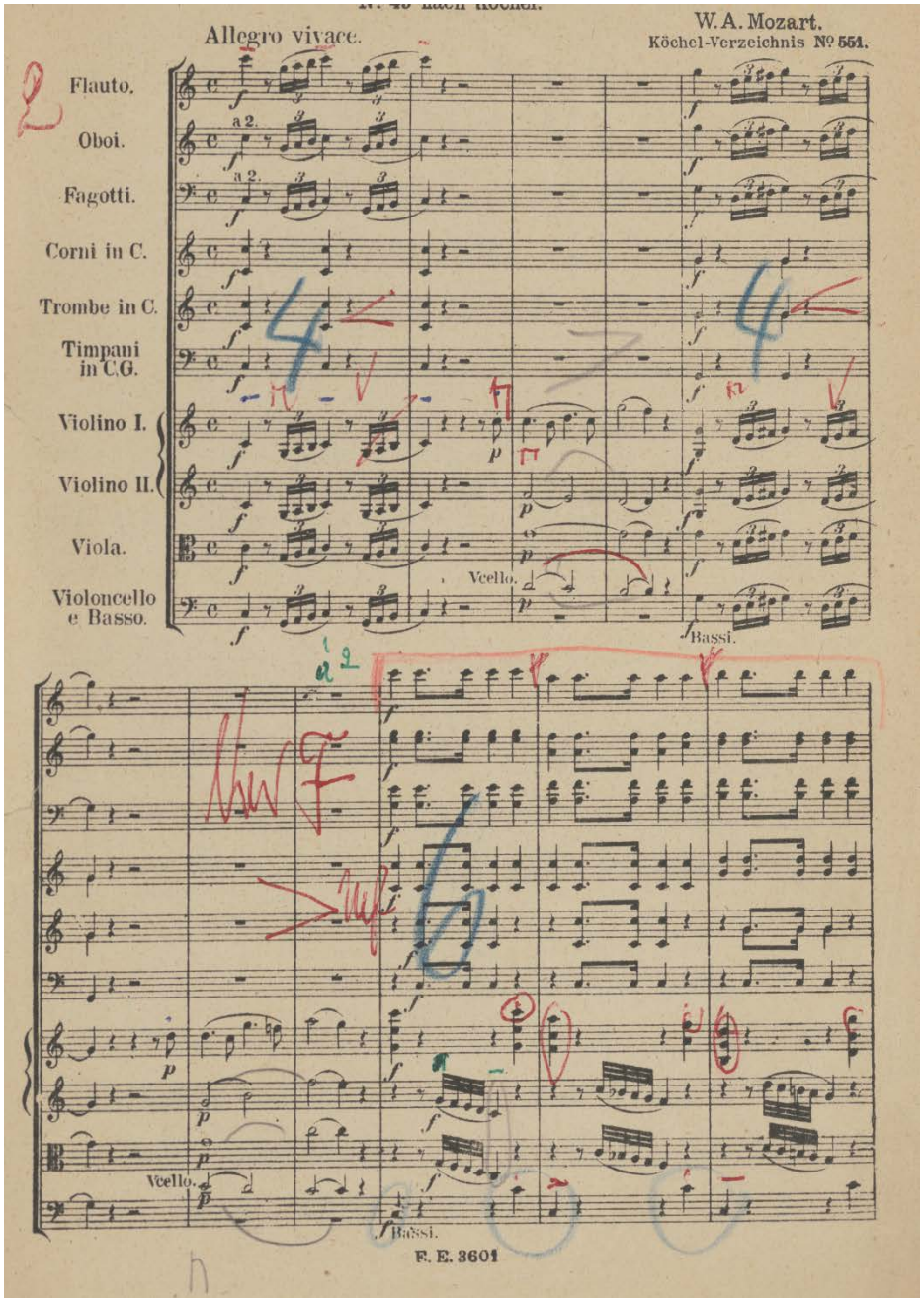
Der Konzert-Kritik über Scherchens *Jupiter-Sinfonie* von 1923 ist keine Information zu seiner Interpretation zu entnehmen.[866] Scherchen erwähnt in einem Brief aus Winterthur, dass er für das kommende Konzert den Purcell und den Mozart, die *Serenata notturna*, nur mit dem Kammerorchester spiele, „also der schönsten Klangqualität die ich erzielen kann.“[867] Eine Aufführung der Sinfonie unter Scherchens Leitung lässt sich für Winterthur belegen. Diese fand am 1. April 1935 statt.[868] Nach Angaben des Bibliothekars Severin Scheuerer[869] findet sich in der Bibliothek des Musikkollegiums Winterthur nur relativ neues Material zur *Jupiter-Sinfonie*. Die vorhandene Partitur ist nicht annotiert. Mit diesem Stadtorchester spielte Scherchen zwischen 1922 und 1947 22-mal Mozart, wovon 29 Aufführungen Wiederholungen waren. 1948 ist die *Jupiter-Sinfonie* unter Scherchen in Spanien in der *Le Ménestrel* angekündigt.[870] Und schliesslich hat Scherchen die Sinfonie 1954 in Paris eingespielt.[871]

4.3.8.2 Aufnahme und Partitur

Die *Eulenburg*-Partitur aus dem *Hermann Scherchen-Archiv* der *Akademie der Künste* in Berlin ist stark annotiert. Es finden sich Eintragungen mit rotem Filzstift, rotem Farbstift, blauem Filzstift, blauem Farbstift, orangem Farbstift, grünem Filzstift und Bleistift. Welche Annotationen von Scherchen stammen, lässt sich im Vergleich mit der Aufnahme mit dem *Orchestre du Théatre des Champs-Élysées* aus dem Jahr 1953 erahnen.[872] Die mit rotem Filzstift eingetragenen Annotationen zu Beginn der Sinfonie decken sich mit der Aufnahme hörbar: Insbesondere der kurze Auftakt der 1. Violinen im Takt 2, die zweitaktige Phrasierung der übrigen Streicher in den Takten 3–4 sowie das *diminuendo* in Takt 8 zeigen eine Entsprechung. Auch die Unterscheidung zwischen dem kurzen Auftakt und den breiten Noten auf die Eins in den Takten 9–11 sind kongruent.

---

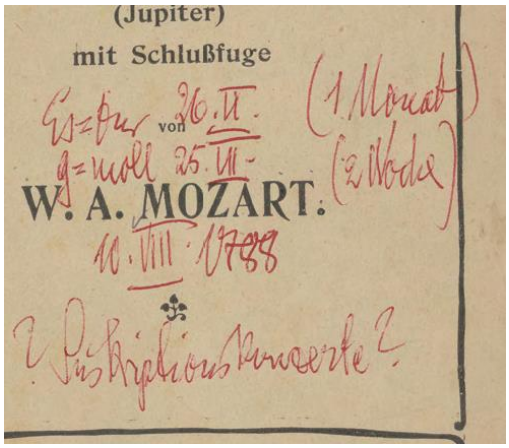
[866] Zeitschrift für Musik, Nr. 7, 7.4. 1923, S. 159.
[867] Scherchen 1976, S. 189.
[868] Musikkollegium Winterthur (Hrsg.): *Die Programme der Konzerte von Hermann Scherchen*, Winterthur 1949, S. 40.
[869] Mailverkehr vom Februar 2019.
[870] Le Ménestrel, Vol. 98, No. 23, 5. Juni 1936, S. 185.
[871] Vgl.: Mechthild Kreikle: *Hermann Scherchen 1891–1966, Phonographie*, Frankfurt am Main 1991, S. 19. LP Ducrétet-Thomson 320 C 007.
[872] LP Ducrétet-Thomson 320 C 007.



Partiturausschnit T. 1–11/1

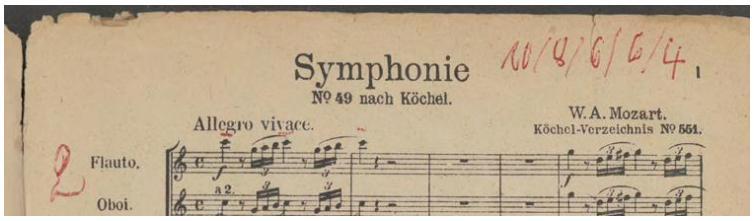
Somit lässt sich mit grosser Wahrscheinlichkeit die rote Filzstift-Annotation Scherchen zuordnen. Diese Annahme stützt die Beschriftung des Titelblattes von Scherchens Partitur. Dort wurden die Entstehungszeiten der letzten drei Sinfonien Mozarts vermerkt. Weiter steht von Fragezeichen flankiert das Wort „Subskriptionskonzerte“, was auf die Möglichkeit der Erstaufführung hindeutet. Vergleicht man die Schriftprobe mit Scherchens Unterschrift, lässt sich eine Übereinstimmung feststellen, die als Beleg für dieselbe Identität des Schreibers gelten kann.

Ausschnitt einer Autogramkarte von 1966.



Titelseite Scherchens *Eulenburg*-Partitur

Die Analyse der Partitur konzentriert sich im Folgenden auf die besagten Annotationen und vergleicht sie mit der Aufnahme. Die erste Partitur-Seite weist eine Angabe zur Stärke der Streicher auf.



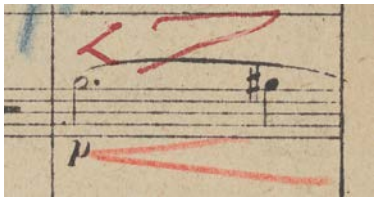
Partiturausschnitt T. 1–5/1

Ebenfalls steht vor der Flötenstimme eine „2“, was eine Verdoppelung dieser Stimme intendiert.

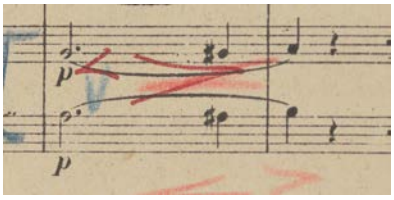
1. Satz

Bei der Aufnahme fällt zu Beginn des 1. Satzes die Kürze der Viertel auf. Die Figuren mit den Triolen wirken wie eine dynamische und flüchtige Geste und verleihen der Aufnahme eine Frische und Spontanität. Die Fermate in Takt 23 wirkt lang und wird mit einem *diminuendo* ausgeführt, was in der Partitur nicht zu finden ist. Ab Takt 24 ist mit „à 1“ die Flötenstimme solistisch besetzt. Ab Takt 30 verlangsamt sich das Tempo kaum merklich, um dann bei Takt 37 wieder *a tempo* zu starten, wo auch die Flöten mit „à 2“ wieder zusammenspielen. Das Motiv in Takt 56 sowie 58 ist

mit einem Schweller annotiert, wie er auch in den Stimmen Wagners vorkommt, während Strauss und Reiner nur ein *decrescendo* notieren.

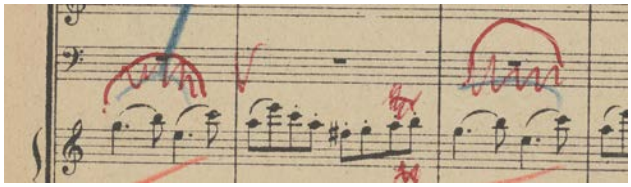


1. Violine T. 56/1



Cello/Bass T. 58/1

Deutlich hörbar ist die Änderung der Phrasierung in den Takten 107 und 109. Diese Praxis lässt sich bei keinem anderen Dirigenten beobachten.

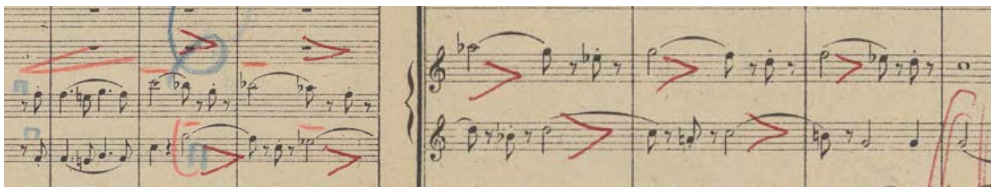


1. Violine T. 107–109/1

Auf die Wiederholung des ersten Teils wird bei der Aufnahme verzichtet, die Partitur enthält keine weiteren Angaben. Das Ablösungsspiel zwischen Holzbläsern und Streichern ab Takt 133 ist auffallend transparent gestaltet und die Bläser kommen farbig zum Ausdruck. Im Takt 143 ist eine der wenigen verbalen Eintragungen zu finden. Scherchen annotiert „heftiger“.

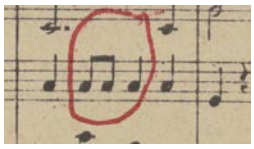
Partiturausschnitt T. 143–144/1

Wurden die Viertel zu Beginn des Satzes kurz gespielt, werden sie ab Takt 171 breit ausgespielt. Das in den Violinen versetzt gespielte Seufzer-Motiv ab Takt 219 ist so gestaltet, dass vor allem die Ablösung der halben Noten im Vordergrund steht und nicht die Abphrasierung des ganzen Motivs. Zusammen mit dem Fagott wird so die sequenzierte Abwärtsbewegung plastisch herausgearbeitet. Die Partitur enthält *diminuendi* für die Violinen.



Violinen T. 219–224/1

Die Markierung der Pauke in Takt 236 ist in der Aufnahme hörbar. Scherchen lässt sie den Rhythmus solistisch spielen, was einen schönen Effekt ergibt. Gleiches gilt für Takt 269, wo er die Pauke priorisiert.



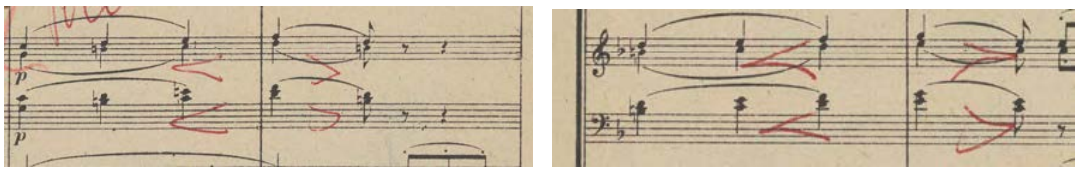
Pauke T. 236/1

Pauke T. 269/1

Der Satz, der mit dem Tempo Viertel = 172 beginnt, endet schneller und mit einem kaum wahrnehmbaren *ritardando* über dem letzten Takt.

2. Satz

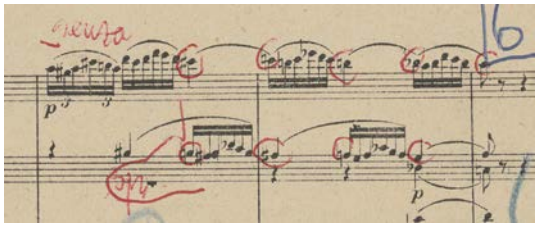
Der 2. Satz startet mit gedämpften Violinen im Tempo Viertel = 80. Die Takte 23–24 klingen wie ein *f* mit unmittelbar anschliessendem *decrescendo*. Die dynamische Abstufung geschieht also nicht wie Mozart notiert durch ein *fp*. Die Partitur verrät über die Absichten nichts. Die Herausarbeitung der Höhepunkte der Bläser in den Takten 28–31 ist hör- und sichtbar.



Oboen/Fagotte T. 28–31/2

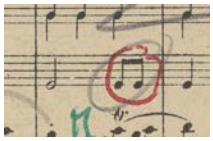
Scherchens Beispiel zur hörbaren Unterscheidung zwischen Melodie und Begleitung in seiner oben besprochenen Schrift realisiert er wie beschrieben. Die Hörner lassen im Takt 39 dynamisch Raum für die Violinen. Von einer Tempo-Modifikation oder wie er im Lehrbuch anklingen lässt „kaum merklichen Dehnung“ ist allerdings nichts zu spüren. Auch die Partitur ist nicht dahingehend annotiert. Der erste Teil wird nicht wiederholt. Die pf in den Bläsern ab Takt 47 werden wie vorher nicht gross ins *p* geführt, sondern klingen anhaltend laut, während die Streicher

die Differenzierung klarmachen. Beim Duett der Flöte und der Oboe in Takt 58–59 hebt Scherchen den chromatischen Verlauf der Töne hervor. Die Solisten spielen auf der Aufnahme frei und dehnen die entsprechenden Noten.



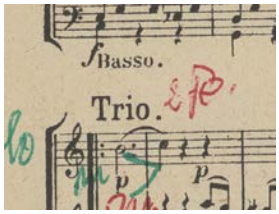
Flöte/Oboe T. 58–59/2

In Takt 86 ist eine Achtel-Note aus der Aufnahme herausgeschnitten. Ob es sich um einen Fehler bei der Digitalisierung handelt oder ob die Aufnahme tatsächlich einen technischen Defekt aufweist, muss offen bleiben. Ein breites *ritardando* lässt den Satz ausklingen.
Dem Tempo des *Menuetto* ist nicht anzumerken, ob es in drei oder eins dirigiert wurde. Auf Grund des Tempos, Viertel = 170, scheint beides möglich. Wieder fallen die kurzen Achtel des Themas im Takt 3 auf. Auffallend ist erneut die differenzierte Behandlung der Pauke. In den Takten 27, 30, 38, 52, 54 wird die Stimme umkreist. In der Aufnahme sind die Markierungen leicht hervorgehoben heraushörbar.



Beispiel Pauke T. 38/3

Auf Grund der tiefen Lage lässt Scherchen den Beginn des Trios mit zwei Flöten spielen.

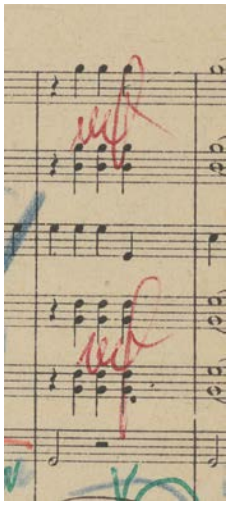


Flöte T. 60/3

Das Grundtempo wird über den ganzen Satz beibehalten.

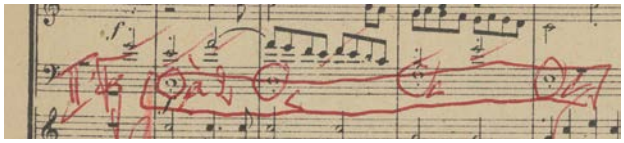
4. Satz

Das Tempo des 4. Satzes liegt bei Halbe = 140. Die Bögen werden weit geschlagen und dynamisch dezent herausgearbeitet. Scherchen operiert nicht mit Tempo-Modifikationen und bleibt strikt im Tempo. Der Satz ist wenig annotiert. Eine Korrektur der Lautstärke nimmt Scherchen in den Takten 116 und 124 bei den Bläsern vor. Diese werden mit einem *mf* den Streichern angepasst.



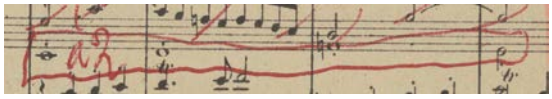
Partiturausschnitt T. 116/4

Die Wiederholung wird nicht durchgeführt. Im zweiten Teil sind jeweils die Themeneinsätze markiert. Wie in den vorangegangenen Sätzen wird die rhythmische Besonderheit der Pauke immer wieder hervorgehoben, auch in der Aufnahme. Der erste Teil wird nicht wiederholt. Scherchen schafft es, die Problemstelle in Takt 388 transparent erklingen zu lassen, ohne dass sich ein Energieverlust oder eine Forcierung resultiert. Die Partitur gibt Aufschluss über seine Praxis. Anders als zum Beispiel Walter, der das Vierton-Motiv von den Hörnern hat mitspielen lassen, geht Scherchen diskreter vor. Er lässt das Motiv bei allen Streichern mit Abstrich spielen, was den Bässen an dieser Stelle die Möglichkeit gibt, auch mit Artikulation eine gewisse Präsenz zu erlangen. Auch Klemperer notiert an der Stelle die tiefen Streicher mit „marc“, wohl in der Absicht, diese hörbar zu machen. Scherchen geht noch etwas weiter und lässt das Motiv nicht nur, wie geschrieben, vom 2. Fagott spielen, sondern er annotiert auch die Stimme mit „à 2“.



Fagotte T. 387–391/4

Um das Vierton-Motiv in den Bratschen und der zweiten Oboe im Takt 396 zu verstärken, verfährt Scherchen ähnlich wie an obiger Stelle und verdoppelt die Oboen.



Oboen T. 396–399/4

Ausser einer kleinen Dehnung der letzten Note, bleibt das Tempo bis zum Schluss konstant und ohne *ritardando*. Die letzte Seite der Partitur ist nicht erhalten.

4.3.8.3 „Tradition, nicht Linie“

Auch wenn Scherchens Aufnahme und die Annotationen in seiner Partitur nicht immer übereinstimmen, zeigen beide Quellen deutlich die Nähe zu Wagners Interpretations-Praxis. Wagner wird in Scherchens Schriften explizit zitiert, wenn es darum geht, durch das Singen den Melos und folglich auch das „richtige“ Tempo zu finden. Auf Mahler und Walter verweisen die Retuschen, die als Grundidee übernommen werden, doch trotzdem eine Eigenständigkeit in der Umsetzung aufweisen. Als Beispiel sei der Umgang mit der Problemstelle (T. 388) am Ende des 4. Satzes erwähnt.

Darüber, ob Scherchens Arbeit an und mit Neuer Musik, mit ihren angegebenen Haupt- und Nebenstimmen, einen Einfluss auf die Neuauslegung der Wagnerschen Maximen hatte, kann nur spekuliert werden. Jedenfalls scheint Scherchen die etwaige Interpretations-Tradition nach Wagner nicht im Kontinuum von jemandem übernommen, sondern dessen Ideen neu zu seiner eigenen Interpretations-Ästhetik geformt zu haben. Daher liesse sich sagen, dass Scherchen zwar in der Interpretations-Tradition Wagners steht, jedoch nicht zwingend in eine Interpretations-Linie gehört.

4.3.9 Clemens Krauss (1893–1954)

Nachdem Clemens Krauss als neun-jähriger Hofsängerknabe an der *Wiener Hofmusikkapelle* erste musikalische Erfahrungen sammeln konnte, studierte er ab 1907 an der *Akademie für Musik und darstellende Kunst* Klavier bei Hugo Reinhold (1854–1935) und Komposition, Theorie und Chorleitung bei Richard Heuiberger (1850–1914) und Hermann Graedener (1844–1929). Sein erstes Engagement als Chordirektor trat Krauss 1913 in Brünn an. Es folgten Anstellungen als Chorleiter und Kapellmeister in Riga (1913–1914) und Nürnberg (1915–1916). Als Krauss in Stettin Theaterkapellmeister war (1916–1921), nahm er die Gelegenheit wahr und besuchte die Konzerte der *Berliner Philharmonie* unter Nikisch. Dies seien seine Lehrjahre gewesen, schreibt er:

„Wenn ich nun auf die Entwicklung meiner Persönlichkeit als Interpret eingehen, die subjektive Intention, der ich beim Dirigieren folge, erläutern soll, so muss ich vor allem eines Mannes gedenken, der mich tief berührt und entschieden geformt hat. Arthur Nikisch ist mein eigentlicher Lehrmeister im Dirigieren. Fünf Jahre war ich Theaterkapellmeister in Stettin. In dieser Zeit hatte ich Gelegenheit, seine Konzerte in der Berliner Philharmonie zu hören, ungezählten Proben beizuwohnen. Ich studierte seine unerreichte Kunst des Dirigierens, liess seine faszinierende und doch so natürliche Persönlichkeit auf mich wirken.“[873]

In dieser Zeit erarbeitete sich Krauss mit rund 60 Werken die Hälfte seines Gesamtrepertoires. Nach Stettin folgte eine kurze Zeit in Graz (1921) und schliesslich in Wien (1922–1924,) wo Krauss als erster Kapellmeister am Wiener Operntheater unter Richard Strauss wirkte. Als Intendant ging Krauss 1924 an die Frankfurter Oper und leitete auch die dortigen *Museumskonzerte*. Von dieser Zeit an begannen auch Gastspiele ausserhalb des deutschsprachigen Raums, zum Beispiel in Nord- und Südamerika, Barcelona und Leningrad. An die *Wiener Staatsoper* wurde er 1929 als Musikdirektor berufen. Die Nähe zu den Nationalsozialisten, namentlich zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels und Hermann Göring, scheint seine Karriere in den Kriegsjahren geprägt zu haben.[874] Krauss wurde 1935 an die *Berliner Staatsoper* gerufen, um für Wilhelm Furtwängler die Leitung zu übernehmen, der ihn aus Rivalität bis zu dessen Berufung nach München mehrfach diffamierte.[875] Ab 1936 wirkte Krauss an der *Bayrischen Staatsoper*, wo er kurz darauf, bis 1944, Generalmusikdirektor wurde. Nach dem „Anschluss“ von Österreich an

[873] Clemens Krauss, 1953, zitiert nach: Signe Scanzoni, Götz Klaus Kende: *Clemens Krauss; Fakten, Vergleiche, Rückschlüsse*, Tutzing 1988, S. 38.

[874] Vgl.: Michael H. Kater: *The Twisted Muse – Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York 1997, S. 52–54.

[875] Vgl.: Julia Hinterberger: *Clemes Krauss. Dirigent und Intendant*, in: Persönlichkeiten der Salzburger Musikgeschichte, Salzburg 2012. Zuletzt aufgerufen: 23.10.2018. https://www.uni-mozarteum.at/apps/app_ck/ckuserfiles/18725/files/Krauss%2C%20Clemens.pdf.

das Deutsche Reich 1938, ersuchte Krauss den Führer persönlich, wieder nach Wien an die Staatsoper zurückkehren zu können. Dieser Wunsch wurde ebenso abschlägig behandelt, wie jener zwei Jahre später, als Krauss auf den Posten des Direktors der *Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst* spekulierte. Nach Verhandlungen mit Goebbels wurde Krauss Mitte 1939 zum Leiter des Mozarteums und dessen Stiftung ernannt. In seiner Antrittsrede wird auch Hitler als Künstler dargestellt:

„Ich übernehme in diesem feierlichen Moment die künstlerische Oberleitung der Musikhochschule. Ich gelobe an dieser Stelle, das mir anvertraute Gut als eine hohe Schule der Kunst zu führen mit all der Ehrfurcht, die uns Künstler in dieser Stadt befällt, wo Mozart als Schüler gelernt, mit tiefer Demut vor dem Genius Mozart und vor dem vorwärts stürmenden erhabenen Meister und Künstler Adolf Hitler."[876]

Eine weitere Unterredung mit Hitler im Mai 1941 brachte Krauss nicht an sein Ziel, wieder in Wien arbeiten zu können. Im September gleichen Jahres folgte die Ernennung zum Leiter der *Salzburger Festspiele*. Zum Kriegsende fand sich Krauss' Name auf der Gottbegnadeten-Liste, was ihn vor einem drohenden Kriegseinsatz bewahrte. Auf Wunsch der sowjetischen Kulturverwaltung, dirigierte Krauss nach der Einnahme Wiens im April 1945 ein Konzert mit den *Wiener Philharmonikern*. Da Krauss mit einem Berufsverbot belegt wurde, gab er am Mozarteum einige Privatstunden für Dirigierstudenten. Das Klavierspiel legte er den Studenten besonders ans Herz. Franz Richter-Herf erinnert sich: „Das Interpretieren können Sie nur auf einem Instrument lernen, am besten am Klavier. Sie kommen nicht so viele Stunden vor ein Orchester, dass Sie dort das Interpretieren lernen können."[877] Seine pädagogischen Fähigkeiten bewies er bei Kursen für angehende Kapellmeister in Salzburg, Wien und Berlin. Worauf der Lehrer Krauss beim Dirigierunterricht Wert legte, fassten seine Berliner Studenten zusammen. Seine Empfehlungen lassen sich auch auf sein eigenes Dirigat beziehen:

„Folgende Ratschläge richtete Professor Krauss an die Dirigierschüler und auch an das Orchester. Der Ursinn des Dirigierens ist der Rhythmus. Dirigieren ohne Ausdruck ist sinnlos. Man muss einen Unterschied machen zwischen forte und piano dirigieren. Der Abschlag nach der Fermate ist wichtig. Die Fermate ist eine Verlängerung der Note und kein Aufheben des Taktes. Der Auftakt muss das nächste Tempo anzeigen. Der zweite Schlag in Halben muss genau so deutlich sein, wie der erste. Es ist nicht zweckmässig, alles auszudirigieren, man muss dem Musiker auch eine gewisse Selbständigkeit lassen. Bei 6/4 Takt den ersten Schlag deutlich geben, er muss sich unterscheiden von den folgenden Schlägen. Durch Körperbewegungen kommen Temposchwankungen, den Körper still halten, die rechte

[876] Edda Fuhrich, Gisela Prossnitz: *Die Salzburger Festspiele: Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern*. Band I, 1920–1945, Salzburg 1990, S. 253.
[877] Franz Richter-Herf, zitiert nach: Scanzoni, Kende 1988, S. 267.

Hand und der Taktstock sind die Ausführenden. Bei crescendo macht der Kapellmeister oft grosse Bewegungen, dass der Musiker das crescendo zu stark bringt, dann winkt der Kapellmeister plötzlich mit der linken Hand ab! Mit grossen Bewegungen kann man das Tempo nicht beschleunigen, sondern nur mit kleinen, präzisen. Bläsereinsätze besonders deutlich geben, immer etwas vorgeben, weil der Bläser vorher Luft holen muss."[878]

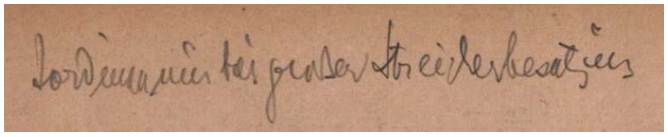
Erst ab 1947 dirigierte Krauss wieder regelmässig an der *Wiener Staatsoper* und bei den *Wiener Philharmonikern*. Mit diesem Orchester ging er 1950 auf eine grosse Tour. Mit der Uraufführung von Richard Strauss' Oper *Die Liebe der Danae* knüpfte Krauss bei den *Salzburger Festspielen* noch einmal an seine erfolgreichen Zeiten an. 1953, ein Jahr vor seinem Tod, dirigierte Krauss Wagners *Ring des Nibelungen* und *Parsifal* bei den *Bayreuther Festspielen*. Er verstarb während einer Konzertreise in Mexiko.

4.3.9.1 Die *Jupiter-Sinfonie*

Clemens Krauss' annotierte Studierpartitur (*Edition Peters*) befindet sich in der Musiksammlung der *Österreichischen Nationalbibliothek* in Wien. Eine Aufnahme unter Krauss existiert nicht.
Im ersten Satz finden sich keine Annotationen. In den übrigen drei Sätzen sind wenige Eintragungen vorhanden, um die es im Folgenden geht.

2.Satz

Über dem Titel *Andante cantabile* des zweiten Satzes notiert Krauss: „Sordieren nur bei grosser Streicherbesetzung".



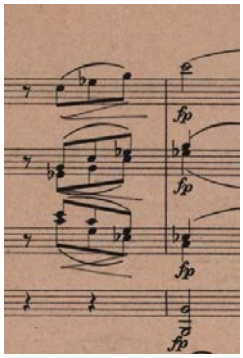
Randnotiz zweiter Satz, Partitur-Seite 25

Krauss scheint auf den ersten Blick damit zu sagen, dass ihm der Effekt der gedämpften hohen Streicher nur dann sinnvoll erscheint, wenn die Besetzung entsprechend gross ist. Dieser Eintrag, der ohne weitere Eintragungen in der Partitur am Rand steht, liest sich aber eher wie das Notieren des Rats eines Lehrers an den Schüler. Denn sie ist in dem Moment redundant, wenn der Dirigent sich auf eine konkrete Aufführung vorbereitet. Dann wäre ja die Besetzungsstärke bekannt und der Dirigent würde sich für die eine oder andere Variante entscheiden und diese vermerken und bei einer etwaigen Wiederholung der neuen Situation anpassen. Der Eintrag deutet auf die

[878] Clemens Krauss, zitiert nach: Scanzoni, Kende 1988, S. 223.

Eventualität, dass Krauss beim Eintragen keine (eigenen) konkreten Aufführungsabsichten und Interpretationsideen für die Dämpferfrage hatte oder dass er sich den Rat eines anderen Dirigenten notierte.

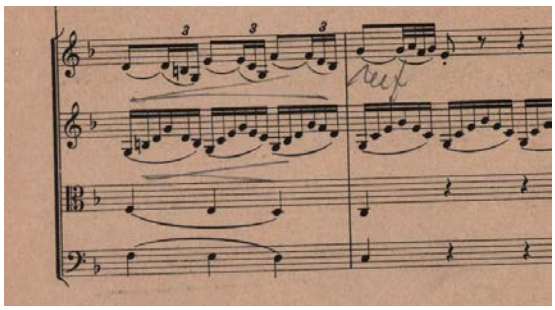
Der erste Eintrag in den Noten findet sich im Takt 19. Den auftaktig spielenden Bläsern notiert Krauss ein *cresc* hin zum gedruckten *fp* des gesamten Orchesters. Dieser Auftakt wiederholt sich zweimal und wird von Krauss jedesmal mit einem *cresc* annotiert, auch bei den neu einsetzenden Fagotten im Takt 22.



Bläser T. 22–23/2

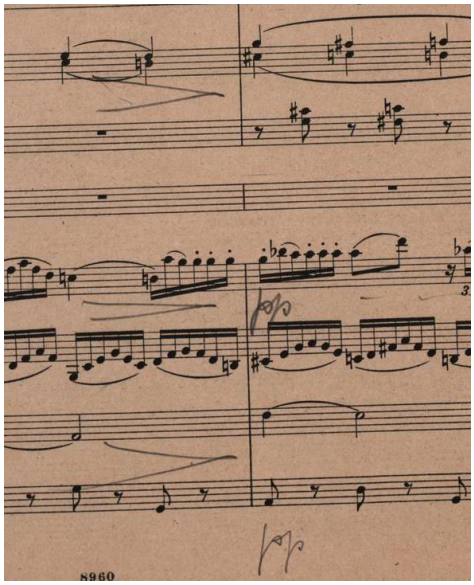
Krauss verfährt an dieser Stelle exakt wie Walter, der die Auftakte mit *cresc* versieht und *espr* dazu notiert. Bei Wagner sind es die Streicher, die jeweils zweitaktig crescendieren und das *pf* einleiten. Dass die Bläser bei Wagner nicht annotiert sind, mag, neben der Möglichkeit, dass sie verloren gingen, verschiedene Gründe haben. Der zugrundeliegende Gestus einer „Romantisierung“ durch die Schwelldynamik kann an dieser Stelle bei allen drei Dirigenten ansatzweise gefunden werden.

In Takt 78 notiert Krauss ein *cresc* über den ganzen Takt für alle Violinen und ein *mf* für die ersten Violinen auf der Eins des Taktes 79. Im Vergleich dazu, annotiert Wagner in allen Streichern ein *cresc* vom *pp* zu einem *p*. Der Gestus des Lauterwerdens ist also identisch. Walter, der sonst viel annotiert, belässt die Stelle ohne Eintrag.



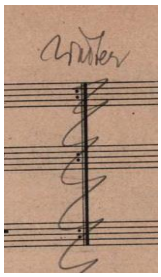
Streicher T. 78–79/2

Ebenfalls ohne Eintrag bleibt bei Walter Takt 34. Während Wagner die ersten Violinen zum auflösenden h' *crescendieren* lässt und erst auf der Eins des Folgetakts ein *decresc* anbringt, lässt Krauss im Takt 34 das ganze Orchester diminuieren und für den weiteren Verlauf *pp* spielen.

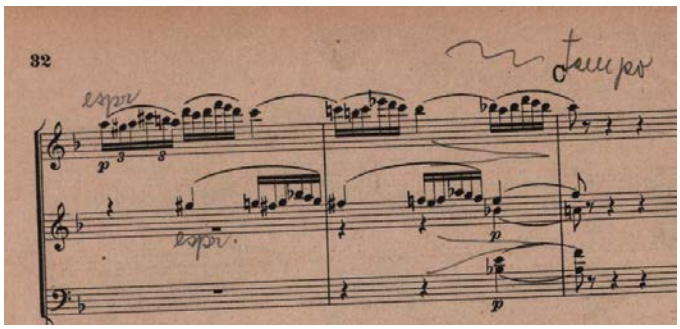


Partitur T. 34–35/2

Über dem Wiederholungszeichen Ende Takt 44 schreibt Krauss „weiter“ und streicht die Wiederholungszeichen in der Partitur durch. Bei Wagner und Walter bleiben die Wiederholungszeichen ohne Eintrag, was auf eine Wiederholung schliessen lässt.



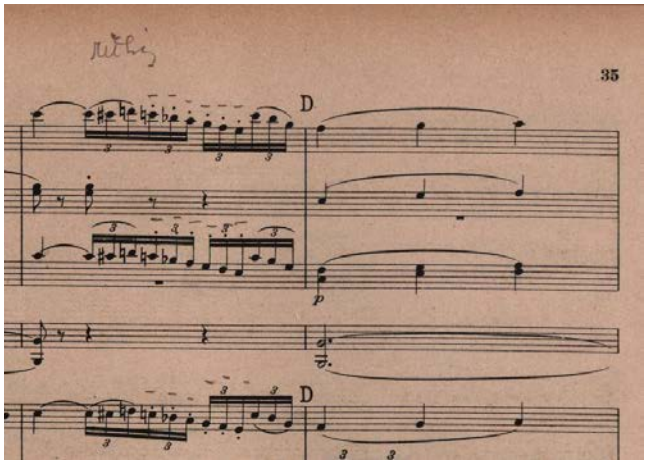
Bei der Parallelstelle der auftaktigen Bläser (T. 46–51) verfährt Krauss anlog zu den Takten 18–23. Die Achtel werden mit einem *cresc* ergänzt.
Die Flöten- und Oboenstimmen werden in Takt 58–59 mit *espr* bezeichnet und eine Schlangenlinie über der Flötenstimme zeigt eine Tempo-Modifikation an, die von einem „tempo“ ab Takt 60 wieder aufgehoben wird.



Bläser T. 58–60/2

Walter schreibt über diese Stelle „ruhiger“, was auch auf die Tempowahl einen Einfluss haben kann.

Ein „ruhig“ notiert Krauss erst im Takt 75 und ergänzt die Verbalanweisung mit Tenuto-Strichen über den Sechzehntel-Triolen von Flöte, Fagott und ersten Geigen. Gedruckt und in Mozarts Autograph ebenfalls zu sehen, wären Staccato-Punkte über den besagten Noten.

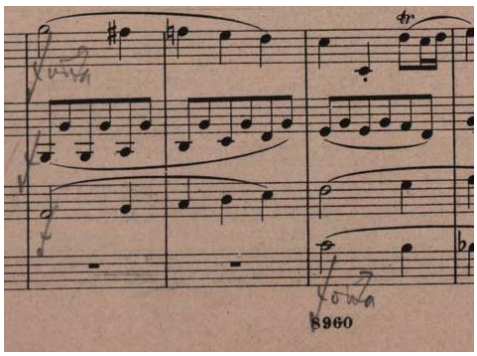


Partiturausschnitt T. 75–76/2

Ein weiteres „ruhig“ findet sich am Ende des Satzes über der Paukenstimme. Diese Anweisung soll wohl für das ganze Orchester Gültigkeit haben, denn die Paukenstimme wird an dieser Stelle nicht mehr bewegt.

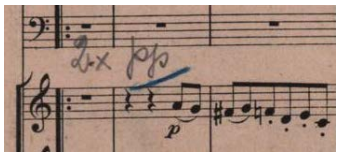
3. Satz

Wie Wagner, aber anders als Walter, scheint Krauss alle Wiederholungen des *Menuetto* ausgeführt zu haben. Keine Wiederholungszeichen sind gestrichen. Ebenfalls identisch ist eine dynamische Korrektur bei Wagner und Krauss im Takt 28. Wagner notiert für die ersten Violinen ein *ff* für das gesangliche Motiv, Krauss lässt alle Streicher mit *f* einsetzen. Damit werden, je nach Grösse des Streicherapparats, die laut spielenden Bläser ausgeglichen.



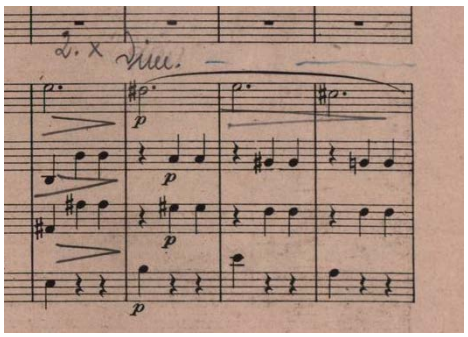
Streicher T. 28–30/3

Im Trio unterscheidet Krauss die Dynamik beim ersten und zweiten Durchspiel. Während er das gedruckte *p* für das erstemal belässt, notiert er ein *pp* für das zweitemal. Allerdings steht diese Anweisung über den ersten Geigen und es stellt sich die Frage, ob das ganze Orchester gemeint ist, oder nur die ersten Geigen, die so beim zweiten Durchlauf der in Oktaven spielenden Oboe mehr Raum lassen würden. Ein Problem der Balance besteht an dieser Stelle aber nicht offensichtlich.



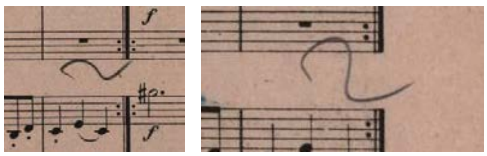
1. Violine T. 60–63/3

Ebenfalls erst beim zweiten Durchlauf sollen die Streicher in den Takten 76–79 diminuieren.



Streicher T. 76–79/3

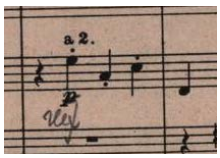
Diese Annotation findet sich auch bei Walter und Wagner identisch.
Vor den Wiederholungszeichen im Trio schreibt Krauss eine Wellenlinie über das System der Streicher. Sie kann als Zeichen für eine Tempo-Modifikation verstanden werden.



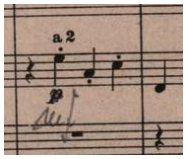
Die beiden Zeichen Ende Takt 67 und 87/3

4. Satz

Der erste Eintrag im vierten Satz findet sich in den Takten 76 und 82 bei den unisono spielenden Oboen. Die Korrektur von Krauss von *p* zu *mf* ist nicht offensichtlich nachvollziehbar. Die Oboen sind die einzigen Bläser an diesen Stellen, die Streicher spielen in einem *p*. Zumal unisono gesetzt und als Bläser mit einer anderen Farbe kontrastierend dürfte die Balance zu den Streichern kein Problem darstellen. Wagner und Walter haben daher diese Stelle auch nicht annotiert. Erst der Einstieg der Fagotte mit dem Teilmotiv im Takt 77 markiert Walter *f*.

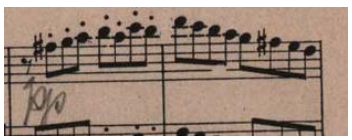


Oboen T. 76/4



Oboen T. 80/4

Die Achtelläufe der Violinen ab Takt 86 werden von Walter auf nur vier Spieler reduziert. Ob dies geschieht, um genügend dynamischen Raum für die Bläsereinwürfe zu lassen, oder das Zusammenspiel zu optimieren, muss offen bleiben. Krauss notiert für die ersten Violinen an dieser Stelle ein *pp*.

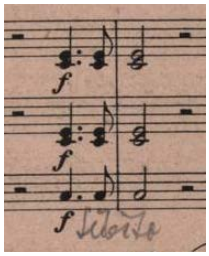


1. Violinen T. 86/4

In den folgenden Tuttistellen, die für Balance-Probleme auffällig scheinen, fehlen bei Krauss jegliche Annotationen. Erst vor dem Wiederholungszeichen notiert er für die Streicher ein *pp*, das auch bei Walter zu finden ist. Die Wiederholung streicht er durch.

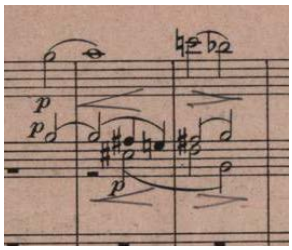
Während Krauss, wie Wagner, in den Takten 164–166 ein Diminuendo einträgt, notiert er für die Streicher und die Pauke ab Takt 166 ein *pp*. Wagner gestaltet hier mit einem dynamischen Schweller über die Takte 166–169 stärker.

Im Takt 172 setzen die Blechbläser und die Pauke ein. Wagner schwächt die Dynamik von einem *f* in ein *mf* ab und belässt das *f* der folgend eintretenden Instrumente. Er bettet die Kräfte der Blechbläser in den Gesamtklang des Orchesters ein. Krauss nutzt die Wirkung der lauten Blechbläser zu einem Effekt. Dies verdeutlicht sein Eintrag „subito“. Krauss sucht hier den plötzlichen und lauten Einschnitt als Kontrast, der für ihn formbildend scheint.



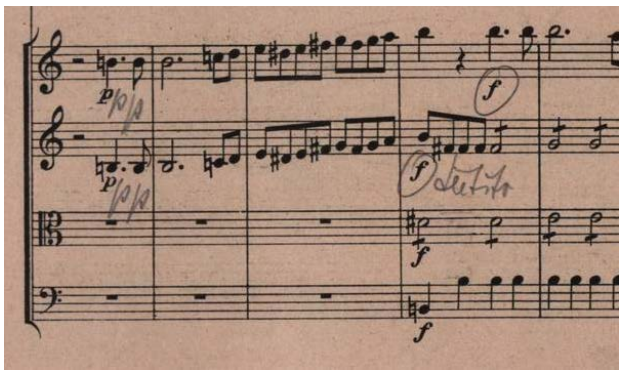
Blechbläser und Pauke T. 172/4

Zum erstenmal zeigt Krauss seine beabsichtigte Gestaltung der Holzbläser-Einwürfe in den Takten 190–210. Er versieht sie mit *cresc* und *decresc* und zeigt so den musikalischen Höhepunkt der kurzen Motive an. Die Schweller werden genauso auch bei Walter notiert. Wagner annotiert nichts.



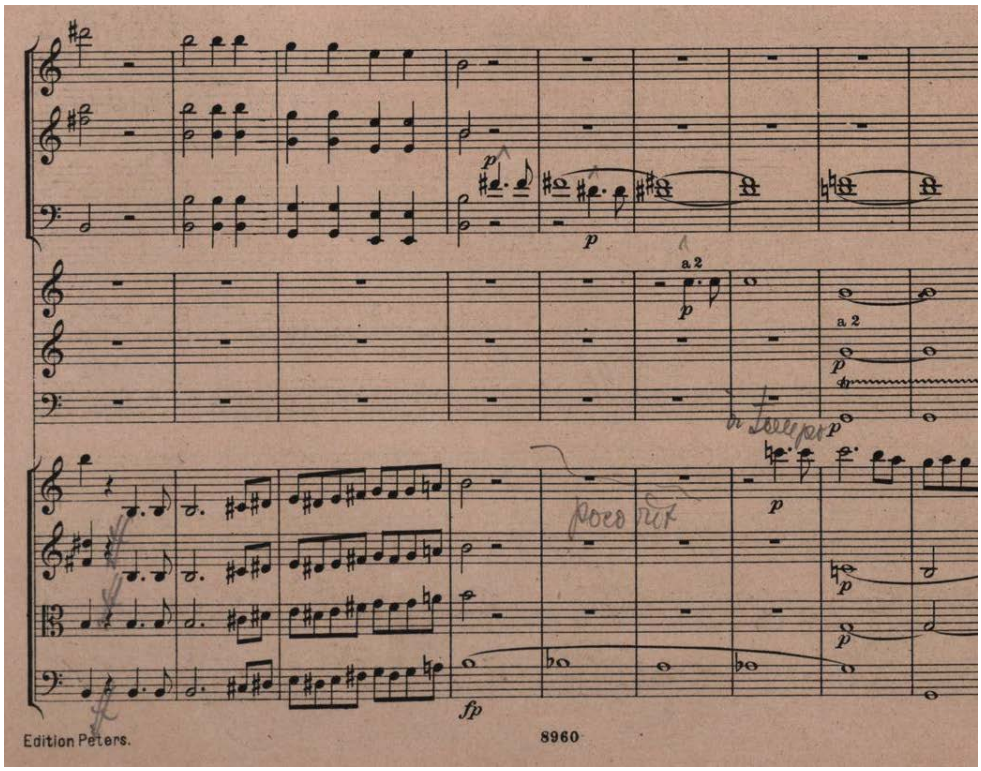
Flöte und Oboen T. 195–196/4

Während wir im 1. Satz Beispiele für einen „romantisierenden“ Umgang mit dynamischen Modifikationen gefunden haben, setzt Krauss hier in den Takten 207–211 stärkerauf den Effekt der Stufendynamik. Wagner lässt die Violinen auf das kommende *f* crescendieren und leitet so in den lauten Teil über. Krauss verstärkt den Kontrast von leise und laut sogar noch, indem er den Violinen anfangs explizit ein *pp* und den zweiten Violinen beim Erreichen des *f* mitten im Achtellauf ein „subito“ einträgt.



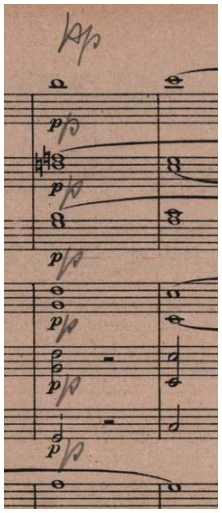
Streicher T. 207–211/4

Der *ff*-Eintrag in den Streichern im Takt 216 lässt sich mit der tiefen Lage begründen, die obschon unisono, sonst kraftlos wirken können. Auch Walter schreibt an dieser Stelle ein *ff* vor. Für Krauss scheint es aber einmal mehr auch den Effekt zu haben, dass die folgenden *p*-Takte so einen grösseren Kontrast bilden. Diese Einsätze der Fagotte und der Hörner annotiert Krauss auf der ersten Note mit einem Marcato. Dies verschiebt den sonst auf dem Takt liegenden Schwerpunkt in die Taktmitte. Dazu notiert er über die Stelle ein „poco rit“, welches ab Takt 223 von einem „a tempo“ wieder aufgehoben wird.



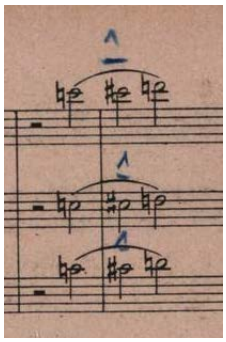
Partitur T. 216–223/4

Walter notiert für die kommenden Takte „blauer Himmel“. Krauss versucht seine Intention dadurch herauszuarbeiten, indem er den Bläsern ein *pp* vorschreibt.



Bläser T. 227–228/4

Krauss versieht die chromatischen Einwürfe mit einem Tenuto-Strich und einer „1“. Dies kann so gedeutet werden, dass die Betonung auf der Eins des Taktes liegen soll und nicht die erste Note beim Einstieg betont werden darf.



Holzbläser T. 249–250/4

Das Wiederholungszeichen streicht Krauss, wie Wagner und Walter, ebenfalls durch. Das Vierton-Motiv ab Takt 360 überschriebt Krauss mit „sehr zurückgehalten“, ab Takt 372 gar mit „meno mosso“. Das bedeutet, dass er für den fugierten Schlussteil ein deutlich langsameres Tempo vorsah. Damit scheinen sich für Krauss auch alle Probleme der Transparenz und Balance gelöst zu haben. Es finden sich nämlich von einem „rit“ über dem viertletzten Takt abgesehen keine weiteren Annotationen mehr. Auf das Problem der Hörbarkeit des Vierton-Motivs (Takte 388 und folgende) geht Krauss, im Gegensatz zu seinen Kollegen, nicht ein. Krauss’ Annotationen sind

nicht sehr detailliert. Sie zeugen, wie auch seine Äusserungen, eher von einem pragmatischen Umgang mit dem Notentext.

4.3.9.2 „Der Ursinn des Dirigierens ist der Rhythmus“

Die Analyse und der Vergleich der Partituren von Krauss und Walter zeigen einige Übereinstimmungen in der Interpretationsabsicht. Besonders die Zurückhaltung beim Retuschieren und Modifizieren verbindet die beiden. Auch wenn sie sich gut verstanden haben und bei den *Salzburger Festspielen* gemeinsam dirigierten, ist ihre Nähe bei der Interpretation erstaunlich. Krauss bezeichnet explizit Nikisch als seinen Lehrer, den er im Konzert beobachtet habe. Am Wiener Operntheater war er Assistent von Strauss. In diesem Netz von teilweise intuitiv gelebter Wagner-Tradition erscheint die gemässigte Haltung von Krauss plausibel. Diese zeigt sich auch in der Konzentration auf den Rhythmus, den Krauss als „Ursinn des Dirigierens“ proklamiert. Wer mehr Wert auf Rhythmus legt, dem sind folglich auch Tempo-Modifikationen wichtiger als ein expressives Dirigat. So rät Krauss, den Körper beim Dirigieren stets still zu halten, was nichts anderes bedeutet, als eine physische Zurückhaltung der Expressivität. Diese Haltung erklärt vielleicht, warum die relevanten Annotationen in Krauss’ Partitur vor allem mit dem Tempo und seiner Modifikation zu tun haben und nicht mit Expressivität oder Dynamik. Die pragmatische Handhabung des Notentextes kann ebenfalls dahingehend gedeutet werden, dass Krauss vor allem auf die oberflächlichen Parameter Einfluss nehmen wollte oder konnte. Die Wagnersche Interpretationslinie jedenfalls zeigt sich höchstens blass, sie muss zwischen den Zeilen herausgelesen werden.

Für die Interpretationsgeschichte der *Jupiter-Sinfonie* können Krauss’ Annotationen keine neuen Erkenntnisse liefern.

4.3.10 Karl Böhm (1894–1981)

Karl Böhm wurde 1894 in Graz geboren. Auf Wunsch seines Vaters promovierte er in Jurisprudenz. Gleichzeitig besuchte er das Konservatorium in Graz und studierte später bei Eusebius Mandyczewski (1857–1929), einem Freund von Brahms, Klavier und Musiktheorie. Mit einundzwanzig Jahren gab Böhm sein Debut als Dirigent in seiner Heimatstadt Graz. Auf Empfehlung des Dirigenten Karl Muck (1859–1940) engagierte ihn Bruno Walter 1921 bei der Münchner Staatsoper. Wenngleich Böhm nie Mitglied der NSDAP wurde, zeigten sich bereits 1923 gewisse Sympathien für die Partei. So soll er eine Probe unterbrochen haben, um Hitlers Putschversuch beiwohnen und die Auseinandersetzung der Putschisten mit der Polizei sehen zu können.[879] Nach den Stationen Darmstadt und Hamburg, wo Böhm als Generalmusikdirektor arbeitete, wurde er 1934 an der Dresdner *Semperoper* Nachfolger von Fritz Busch, den die Nazis ins Exil drängten. Diese Position behielt Böhm bis 1942. Sie war wichtig für ihn, da er in dieser Periode Uraufführungen seines Freundes Richard Strauss dirigierte. Der Musikkritiker und Böhm-Biograph Franz Endler (1937–2002) beschreibt die Beziehung wie folgt:

„Strauss gab seine Erfahrungen an Böhm weiter, und Böhm sog in sich auf, was immer da an richtigen Tempi, an klug dosierter Gestik an Technik und Musikalität nur aufzunehmen war. Seit Jahrzehnten ist er der einzige Dirigent, der dieses Wissen jetzt schon an die zweite Generation weitervermittelt indem er es anwendet.“[880]

Ab 1938 war Böhm ständiger Gastdirigent bei den *Salzburger Festspielen*. Die *Wiener Philharmoniker* begrüsste er zur ersten Probe nach dem „Anschluss“ Österreichs mit einem Hitler-Gruss.[881] Schliesslich wurde Böhm 1943 das erste Mal Direktor der *Wiener Staatsoper*. Wie andere Dirigenten wurde auch Böhm auf die Gottbegnadeten-Liste gesetzt, die ihn vor einem Kriegseinsatz an der Heimatfront bewahrte. Nach dem Krieg wurde Böhm, wie andere Dirigenten, wegen seiner Nähe zum Nazi-Regime mit einem Berufsverbot belegt und er musste die Direktion der *Wiener Staatsoper* abgeben. 1948 dirigierte Böhm an der *Scala* in Mailand und 1949 war er mit dem Orchester der *Wiener Staatsoper* in Paris zu Gast. Ein Engagement von 1950–1953 am *Teatro Colón* in Buenos Aires folgte. Nach der Besatzungszeit 1955 wurde Böhm zum zweitenmal Direktor der *Wiener Staatsoper*. Proteste gegen ihn und der Vorwurf, er wäre zu wenig in Wien, bewogen Böhm schliesslich zum Rücktritt.[882] Sein Nachfolger wurde Herbert von Karajan. Böhms Erfolg stellte sich an der *Metropolitan Opera* in New York wieder ein, wo er ab 1957 dirigierte. Seit den 1960er Jahren trat Böhm wieder vermehrt in der Staatsoper auf und leitete deren

[879] Vgl.: Lebrecht 1991, S. 109.
[880] Franz Endler: *Karl Böhm*, Hamburg 1981, S. 92.
[881] Vgl.: Lebrecht 1991, S. 109.
[882] Vgl.: H. (anonym): *Direktor Böhms letzte Chance*, in: Arbeiter-Zeitung, Wien 1. März 1956, S. 4.

Tournee in Japan. 1962 debütierte er bei den Festspielen in Bayreuth, wo er bis 1971 tätig war. Als Gastdirigent arbeitete Böhm mit dem *London Symphony Orchestra*, das er 1973 auch bei den *Salzburger Festspielen* leitete. 1981 fanden Böhms letzte öffentliche Auftritte statt und er verstarb im August 1981. Den Termin für sein ursprünglich geplantes Abschiedskonzert Anfang September anlässlich der Wiedereröffnung der Alten Oper in Frankfurt am Main erlebte er nicht mehr.

4.3.10.1 „Kein allgemein gültiger Mozartstil"

Eine anonyme Kritik aus dem Jahr 1935 sieht Böhm noch nicht als Mozart-Experten, attestiert ihm aber Talent.

„Durch sein ungestümes Temperament verfehlt er zwar in manchem den Stil der Mozartschen D-dur-Sinfonie. […] Gibt der geniale Dirigent heute auch noch manchmal des Guten zuviel, er ist doch eines der grössten Talente der heutigen Dirigiergeneration, von dem wir noch ganz Grosses erwarten dürfen."[883]

Dass Böhm später für das romantische und klassische Repertoire geschätzt wurde zeigt, dass ihm die *Deutsche Grammophon* 1960 die Einspielung aller Mozart-Sinfonien mit den *Berliner Philharmonikern* anvertraue. Beachtung fand auch die Gesamtaufnahme aller Beethoven-Sinfonien mit den *Wiener Philharmonikern* von 1971. Dabei war, laut José Bowen und Gerhard Brunner im *Grove Music Online*, Böhms Dirigat geprägt von strikt funktionalen Bewegungen. Direkt, frisch, energetisch und autoritär, habe er es vermieden, romantische Sentimentalität heraufzubeschwören oder sich übertrieben selbst darzustellen. Ein Gefühl für ein stabiles Tempo und das Vermögen, die Balance zu finden und die Klangfarben des Orchesters zu mischen, machten seine Interpretationen unverkennbar.[884] Böhms Tempo-Vorstellung lehnt sich, laut Franz Endler, stark an Wagners Idee des Melos an. Der Gesang als Ausgangspunkt für das Finden eines „richtigen" Tempos taucht hier erneut auf.

„Unter einem richtigen Mozart-Tempo versteht ein Wiener Philharmoniker dasjenige, das er ohne jede mentale oder körperliche Reserve sofort annimmt und – das erlaubt dann sogar Karl Böhm – frei weiterschwingen lässt; ein Tempo, das nach Böhm immer vom menschlichen Atem (also auch von Pulsschlag) bestimmt wird, das – auch wenn es sich um eine Symphonie handelt – immer ohne Schwierigkeiten auch gesungen werden könnte."[885]

[883] Signale für die musikalische Welt, Nr. 12, 1935, 93. Jg., S. 198.
[884] Gerhard Brunner, José A. Bowen: *Karl Böhm*, in: Grove Music Online, Oxford 2001, letzter Aufruf: 5.1.2019.
[885] Endler 1981, S. 228.

Zwar mag Endler Böhm in keine Dirigier-Tradition einreihen, beim Tempo allerdings erkennt er Parallelen zu Bruno Walter, der bei Mozart ein „natürliches“ und „dem Gesang verpflichtetes“ Tempo wählte.[886] Endler weiter:

„Man hört – ganz im Gegensatz zu einer Lehrmeinung, die ‚flotte‘ Tempi geradezu vorschreiben möchte – die ganze Linie einer Mozartmelodie, als höre man sie zum erstenmal [sic] in ihrem ganzen Reichtum an Linienführung und Zusammenklang. Bedenkt man’s recht, so hat Böhm zu einem Stil gefunden, der sehr an den von Bruno Walter erinnert, dessen Anweisungen an einzelne Orchestermusiker auch zumeist die innige Bitte waren, sie möchten doch vor allem ‚singen‘.“[887]

Der Vergleich der Tempi bei der *Jupiter-Sinfonie* zwischen Walter und Böhm bestätigt Endlers These weitgehend. Einzig das Menuett nimmt Böhm wesentlich langsamer. Die übrigen Sätze sind fast identisch. (Walter; Wiener Philharmoniker 1938: 78, 75, 158, 127. Böhm; *Berliner Philharmoniker* 1962: 83, 80, 131, 130).
Zur Mozartinterpretation hat Böhm sich in zwei Artikeln in der *Österreichischen Musikzeitschrift* geäussert. Der erste Aufsatz mit dem Titel *Mozart-Probleme* stammt aus dem Jahr 1947. Böhm geht zuerst der Frage nach einer authentischen Aufführung nach und gibt zur Antwort:

„Ganz oberflächlich könnte man sagen, eine Wiedergabe sei dann authentisch, wenn sie die Aufzeichnungen des Komponisten bis ins kleinste Detail, etwa der dynamischen oder tempomässigen Vortragsbestimmungen, befolgt. Aber jeder Musiker weiss, dass die feinsten dynamischen und agogischen Schwebungen nicht in der Partitur stehen. Es gibt kleinste Modifikationen des Tempos oder der Ausdrucksnuancen, durch deren Durchführung die geheimsten Absichten eines Komponisten oft erst ganz klar zutage treten.“[888]

Dies klingt stark nach Wagners Forderung, durch die eigene Interpretation die Idee des Komponisten erkennbar und hörbar zu machen. Auch Parallelen zu Walters Praxis scheinen in der Aussage wirksam zu sein.
Böhm identifiziert weiter einen Wechsel des Stilgefühls, das sich, losgelöst vom Werk als solches, ständig und in der Zeit verändere. Er nennt zwei Mozart-Ideale, die sich im Laufe der Zeit ablösten. Das Bild seiner Vorfahren, so Böhm, sei ein „Rokoko-Mozart“ gewesen, voll „Anmut“ und „Grazie“.[889] Dieses Bild habe den Blick für eine andere Sichtweise verstellt. Die zweite Idealvorstellung einer Mozart-Interpretation sei „männlicher“, das Bild eines Revolutionärs. Die

[886] Vgl.: Endler 1981, S. 182.
[887] Ebd., S. 236.
[888] Karl Böhm: *Mozart-Probleme*, in: Österreichische Musikzeitschrift, 2. Jg., 1947, S. 187.
[889] Vgl.: Ebd., S. 185–187.

heute „feurig“ und „faustisch“ interpretierten Elemente des *Don Giovanni*, des *Figaro* nimmt Böhm, um zu verdeutlichen, wie das Mozart-Bild sich gewandelt hat. Schliesslich sei auch das sinfonische Repertoire darauf hin zu untersuchen und entsprechend zu deuten. Aus allem leitet Böhm die Erkenntnis ab, dass nichts abwegiger wäre, „als einen einheitlichen für alle Werke und alle Zeiten gültigen Mozart-Stil aufstellen“ zu wollen.[890]

„Nur der Dirigent wird ‚mozartisch‘ interpretieren, dem sich diese einmalige musikalische Gefühls-Wunderwelt wirksam erschlossen hat. Ein richtiges Erfassen des Tempos versteht sich dann von selbst, denn leider wird gerade auf diesem Gebiete gegen den Geist des Salzburger Meisters ausserordentlich gesündigt.“[891]

Böhm betont abschliessend, dass jede nachschaffende Leistung subjektiv sein müsse, wolle sie denn echt sein. Sie muss jedoch ohne Ichbetonung dem Objekt in selbstloser Treue dienen.
Zwischen dem ersten und dem zweiten Aufsatz liegen 22 Jahre. Wiederum in der *Österreichischen Musikzeitschrift* schreibt Böhm unter dem Titel *Zum Mozart-Stil* anlässlich seines 75. Geburtstags und seines Dirigats bei den *Salzburger Festspielen*.[892] Einzelne Abschnitte sind eins zu eins übernommen. Böhm zitiert zu Beginn einen Briefausschnitt Mozarts an seinen Vater, in dem er sich über den Tod als Endzweck des menschlichen Daseins äussert. Hinter jeder noch so fröhlichen Musik, so Böhm, stecke eine Tragik und Mozart sei im innersten Wesen traurig gewesen. Böhm beobachtet, dass die Dur-Sinfonien nie „absolutes“ Dur seien, sondern immer wieder dunkel eingefärbt würden und durch Chromatismen einen harmonischen Farbenreichtum hervorbrächten. Dieser Reichtum beruhe auch auf den instrumentalen Klangfarben und der Instrumentation.
Nach diesen einleitenden Worten fährt Böhm fort: „Über eines habe ich mir bei der Mozart-Interpretation noch nie Gedanken gemacht: über die Wahl des Tempos.“[893] Diese Aussage überrascht, äusserte sich Böhm doch zur Wahl des Tempos in seinem ersten Aufsatz ausführlich. Er verurteilte sogar, dass in Bezug auf das Tempo bei Mozart viel gesündigt würde (vgl. oben). Man kann spekulieren, was Böhm damit meinte, nämlich, dass es eine intuitive Antwort auf die Tempo-Frage gibt. Wer sich in der „Gefühls-Wunderwelt“ Mozarts zu Hause fühlt, wer die Melodien singt und auf seinen Puls achtet sowie keine mentalen oder körperlichen Ressentiments gegen ein Tempo verspürt, der hat das „richtige“ Zeitmass nicht gefunden, sondern dem ist es natürlich inhärent: „Das Tempo war und ist für mich beim ersten Lesen der Partitur da und hat sich in den vielen Jahren meiner Bemühungen um Mozart im Theater und Konzertsaal kaum sehr

[890] Böhm 1947, S. 187.
[891] Ebd.
[892] Vgl.: Karl Böhm: *Zum Mozart-Stil*, in: Österreichische Musikzeitschrift, 24. Jg., 1969, S. 433–435.
[893] Ebd., S. 434.

verändert."[894] Tatsächlich lassen sich beim Vergleich der Aufnahmen (vgl. unten) keine wesentlichen Tempounterschiede ausmachen. Einzig ist der 1. Satz in der Berliner Einspielung (1961) etwas rascher und der 2. Satz etwas langsamer als bei den anderen Aufnahmen.
Der letzte Satz der *Jupiter-Sinfonie* dient Böhm als Beispiel dafür, dass ein zu schnelles Tempo die Klarheit der Polyphonie verwische und der häufige Stimmungswechsel das Tempo ins Schwanken bringe. Dies mag eine Erkenntnis sein, die erstaunt. War doch, gerade für den letzten Satz das Tempo seines Lehrers Strauss sehr schnell. Zum Menuett äussert sich Böhm allgemein. Es werde oft als Walzer interpretiert, was „völlig falsch" sei.
Böhms Mozart-Ideal sei bestimmt durch das Bild des Revolutionärs Mozart und nicht mehr durch den Helden, den er bei Wagner noch symbolisierte. Böhm sieht im Finale der *Jupiter-Sinfonie* die Kontrapunktik, die später die *Meistersinger*-Partitur präge.

4.3.10.2 Die *Jupiter-Sinfonie*

Eine Anzeige im *Völkischen Beobachter* vom November 1941 wirbt mit dem Eröffnungskonzert durch die *Wiener Symphoniker* unter Böhm.[895] Eine Kritik dazu findet sich nicht. Von Böhm sind vier Einspielungen der *Jupiter-Sinfonie* erhalten. Zwei sind mit den *Wiener Philharmonikern* in den Jahren 1949 (HMV: C 3884/3887) und 1979 (DGG: 2530 780) entstanden. Eine Aufnahme wurde mit dem *Concertgebouw Orchester* in Amsterdam 1955 realisiert (Philips: A 00 318 L) und eine weitere im Rahmen der Gesamteinspielung aller Mozart-Sinfonien mit den *Berliner Philharmonikern* 1962 (DDG: 2720 044). Die Sinfonien Nr. 39, Es-Dur (KV 543) und Nr. 40, g-Moll (KV 550) wurden je dreimal aufgenommen. Böhm hat seine Partituren nur spärlich annotiert, sodass diese Analyse, gäbe es denn eine *Jupiter*-Partitur, wahrscheinlich erfolglos bleiben müsste.[896] Die Höranalyse bezieht sich aus pragmatischn Gründen auf die Studio-Aufnahme mit den *Berliner Philharmonikern* von 1962.

1. Satz

Das Anfangs-Tempo mit Viertel = 166 wird selten länger als zehn Takte aufrecht gehalten. Verlangsamungen und Beschleunigungen prägen den 1. Satz. Endlers Aussage, dass Böhm „aus spontaner Lebensfreude"[897] heraus interpretierte, könnte auch heissen, dass Böhm eher spontan seine Ideen umsetzte und keine konkrete Interpretation im Voraus festlegte, die aus einer Analyse entstand. Auffällig sind die Vibrati in den Holzbläsern, besonders ab Takt 165.

---

[894] Böhm 1969, S. 434.
[895] Völkischer Beobachter, 28.11.1941, S. 1.
[896] Vgl.: Endler 1981, S. 236.
[897] Vgl.: Ebd.

2. Satz

Das Grundtempo liegt bei ca. Achtel = 82, ist aber auch in diesem Satz flexibel. In Takt 7 dominiert das Solo der Oboen, die mit Vibrato spielen, im Vergleich zu den flach spielenden Streichern. Die aufsteigenden Achtel der Bläser in den Takten 20 und 22 sind beide mit einem *cresc* zu hören. Ebenfalls werden die Viertel der Bläser ab Takt 76 *crescendiert* und auf den nächsten Takt hingeführt. Der erste Teil wird nicht wiederholt. Die Figuren der Holzbläser ab Takt 58 sind jeweils leicht auf der Eins gedehnt und haben solistischen Charakter.

3. Satz

Ein langsames Menuett mit Viertel = 129 ist Ausgangspunkt für den Satz, der sehr wahrscheinlich in drei dirigiert wird. Mit leichten Abweichungen in den lauten Stellen, wo eher ein Drängen spürbar ist, bleibt das Tempo konstant. Die Bläserstelle vor dem Trio wird regelrecht zelebriert und wirkt weder schlicht noch organisch, was Böhms Aussage, nie zu viel des Guten zu machen, entgegenläuft.

4. Satz

Das Vierton-Motiv erfährt keine dynamische Interpretation, ausser, dass es in den Streichern mit Vibrato gespielt wird. Die Blechbläser und die Pauke werden im Takt 53 dynamisch zurückgehalten. Vor dem zweiten Teil wird das Tempo zurückgenommen, wie es bei seinem Mentor Strauss ebenfalls zu hören ist. Die Flöte hingegen ist wohl aufnahmetechnisch sehr präsent gemischt. Auffällig ist dies im Seitensatz ab Takt 77. Die Coda beginnt in reduziertem Tempo. Mit dem Einsatz des Vierton-Motivs ist man im *a tempo* zurück und bleibt bis zum Schluss dabei. Die Problemstelle in Takt 388 scheint Böhm in keiner Weise priorisiert zu haben. Es werden, wie bei Karajan, keine Stimmen hervorgehoben. Einzig die Fanfaren der Blechbläser und der Pauke sind fast gänzlich unhörbar. Zieht man in Betracht, dass es sich um eine Studioaufnahme handelt, erstaunt dies. Die Aufnahme mit den *Wiener Philharmonikern* von 1979 hingegen, hebt die Fanfare deutlich stärker heraus. Diese Undifferenziertheit überrascht, wenn man Böhms Nähe zu Walter kennt, der das Vierton-Motiv sogar mit den Hörnern verstärkte, oder wenn man an die Dynamik-Modifikationen von Strauss denkt.

4.3.10.3 „Im Spannungsfeld“

Obwohl Böhm schreibt, dass er keine Gedanken an die Tempofindung verliert, weil sich das richtige Tempo dem verstehenden Dirigenten gewissermassen automatisch erschliesse, erwähnt er dieses Thema oft. Man kann sogar den Eindruchk haben, dass er sich durch diesen Parameter von

anderen Interpretationen abgrenzen will. Der Atem und der Puls, aber auch der Gesang sind ihm Tempo-Indikatoren, wie wir es von Wagner her kennen. Zu Walter scheint es diesbezüglich Parallelen zu geben, vor allem in Bezug auf die schnellen Sätze. Dabei war es wohl vor allem Strauss, der Böhms Interpretations-Ästhetik prägte. Von diesem könnte der moderatere Umgang mit Retuschen herrühren. Böhm mahnt in seinem Aufsatz selbst vor dem zu viel des Guten und warnt vor romantischer Sentimentalität. Die Beschreibung seines Dirigats wird als funktional beschrieben, was ebenfalls von Strauss inspiriert gewesen sein könnte. Was zu diesem Bild nicht recht passen mag, sind die stark schwankenden Tempi und die Vibrati in den Bläsern und teilweise auch in den Streichern. Böhm vermittelt damit einen satt gegessenen Mozart, der nichts mit dem Revolutionär zu tun hat, als den er ihn sieht. Dieses Spannungsfeld ist schwer nachzuvollziehen und muss hier eine Lücke bleiben.

4.3.11 Paul Kletzki (1900–1973)

Paul Kletzki wurde 1900 als Pawel Klecki im polnischen Lodz geboren. Als knapp Fünfzehnjähriger spielte er als Violinist im Orchester seiner Geburtsstadt. Das Studium bei Emil Młynarski (1870–1935, Violine) und Juliusz Wertheim (1880–1928, Komposition) absolvierte Kletzki an der Musikakademie in Warschau. 1920/21 kämpfte er im Polnisch-Sowjetischen Krieg und er konnte anschliessend in Berlin seine Studien vertiefen und sich als Dirigent und Komponist etablieren. Dabei spielte er unter anderem bei den *Berliner Philharmonikern* unter der Leitung von Arthur Nikisch.[898] Das Poźniak-Trio spielte Kletzkis *Trio op. 16* (Berlin: Simrock, 1926) bei *Polydor* ein und Toscanini sowie die *Berliner Philharmoniker* unter Furtwängler nahmen seine Werke in ihre Programme auf. Die Kritik vom März 1930 über Kletzkis Orchestervariationen sah in ihm durchaus Talent, das aber noch nicht ganz ausgereift sei:

„An neuen Werken leidet Berlin keinen Mangel. Sind es auch zumeist ausländische Komponisten wie an zwei tschechischen Abenden mit Kammermusikwerken zweifelhaften Wertes, so sorgt doch zumindest Wilhelm Furtwängler für wertvolle deutsche Neuheiten in seinen Konzertreihen. Da kam beispielsweise Paul Kletzki zu Gehör mit seinen Orchestervariationen op. 20. Noch hat sich dieser sehr begabte Komponist nicht genügend auf seine Persönlichkeit besonnen. Sein immer noch hemmendes Epigonentum ist aber jedenfalls sympathischer als ein gewaltsamer und künstlicher Bruch mit der Vergangenheit. Es wäre zu wünschen, wenn Kletzki sich selbst Gelegenheit bieten würde, in der Stille ausreifen zu lassen, was noch unerschlossen in der Knospe ruht. Sein Variationenwerk ist eine einwandfreie, kunstvolle, erfindungsreiche Arbeit, voll innerlichen Wertes namentlich in den Variationen IV und VI, gekrönt mit einer flüssig geschriebenen Schlussfuge.“[899]

Für Kletzki folgte eine Zeit der Flucht, zuerst vor den Nazis nach der Machtübernahme. Nachdem er in Baku eine Stelle angetreten hatte, wurde die Lage wegen Stalins „Säuberungen“ in der Sowjetunion erneut kritisch und Kletzki emigrierte nach Mailand. Als auch dort die Rassengesetze der Faschisten eingeführt wurden, fand Kletzki 1939 Zuflucht in der Schweiz, im Heimatland seiner Frau. Zahlreiche Familienangehörige wurden Opfer des Krieges und der Judenverfolgung in Europa. Kletzki gab das Komponieren auf und konzentrierte sich auf das Dirigieren.
Nach dem Krieg begann Kletzkis internationale Kariere als Gastdirigent. 1946 dirigierte er am *Lucerne Festival* und er nahm 1947 die Schweizer Staatbürgerschaft an. EMI nahm ihn unter Vertrag und es folgten Engagements als Chefdirigent des *Liverpool Philharmonic Orchestra* (1954), des *Dallas Symphony Orchestra* (1958–1962) und des *Orchestre de la Suisse Romande*

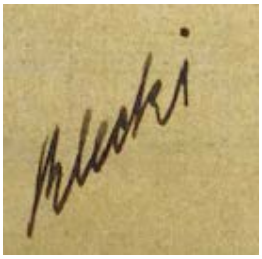
[898] Galkin 1988, S. 311.
[899] Zeitschrift für Musik, 97. Jg, März 1930, S. 186.

(1967–1970). Als Dirigent setzte sich Kletzki u. a. für das Werk von Jean Sibelius und Gustav Mahler ein.

Kletzki starb 1973. 25 Jahre später übergab seine Witwe seine Kompositionen und Dirigierpartituren der Zentralbibliothek Zürich. Darunter befindet sich auch eine Partitur der *Jupiter-Sinfonie*.

4.3.11.1 Die *Jupiter-Sinfonie*

Im Nachlass Kletzkis in der Musikabteilung der *Zentralbibliothek Zürich* befindet sich eine annotierte Partitur der *Jupiter-Sinfonie* von *Breitkopf und Härtel*.[900] Auf der Innenseite hat Kletzki seine Ausgabe mit schwarzer Tinte signiert.



Partitur S. 1

Die Studierziffern und einige Angaben bezüglich Tempo-Modifikation und Rhythmus sind mit rotem Farbstift eingetragen. Die anderen Eintragungen sind mit blauem Farbstift vorgenommen worden. Im ganzen Werk sind die Bogenstriche für die Streicher ausführlich eingetragen. Sie weisen aber keine Aussergewöhnlichkeiten auf, die auf eine bestimmte Interpretation Rückschluss geben würden. Neben den üblichen Zeichen für die Bogenstriche verwendet Kletzki in der ganzen Partitur drei weitere Symbole. Zwei davon gehören zum allgemeinen musikalischen Zeichenrepertoire und kommen oft vor.

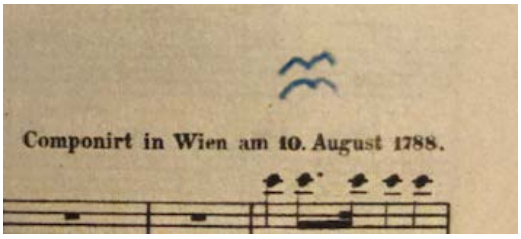
und

symbolisieren sehr wahrscheinlich das Schlagbild, das Kletzki an den entsprechenden Stellen anwenden wollte. Es handelt sich um die Notation eines *alla breve*-Taktes, der in zwei geschlagen wird und eines 4er-Taktes, der in vier dirigiert wird. Die Zeichen wechseln sich mehrheitlich ab,

[900] Signatur: Mus NL 60: H 130.40.

was den Schluss zulässt, das Kletzki zwischen dem Schlagen in Halben und Vierteln abwechselte. Musikalisch sind diese Wechsel grösstenteils nachvollziehbar. Da wo die Melodie in grösseren Bögen fliesst, finden sich die *alla breve*-Zeichen eingetragen. Wo rhythmische Figuren wie Fanfaren oder Tonrepetitionen auftreten, die eine grössere Kontrolle des Zusammenspiels bedingen, finden sich die C-Zeichen.

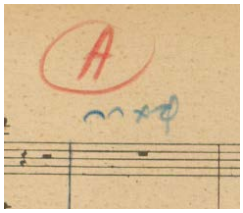
Andere Zeichen lassen sich schwieriger deuten. Ein „Privat-Zeichen“, das Rätsel aufgibt, ist ebenfalls in der ganzen Partitur zahlreich zu finden. Die beiden mit blau gezeichneten Doppelbögen haben die Form von Vögeln oder von zwei Ms.



Partitur S. 2

Da die Zeichen immer über dem oberen System platziert sind, drängte sich der Gedanke auf, sie könnten mit der Flötenstimme etwas zu tun haben. Sie könnten zum Beispiel für die Verdoppelung der Stimme an den Stellen mit zwei Zeichen stehen. Bei der Analyse bestätigt sich dies allerdings nicht. Es ist in Bezug auf eine mögliche Verdoppelung keine einleuchtende Systematik zu erkennen.

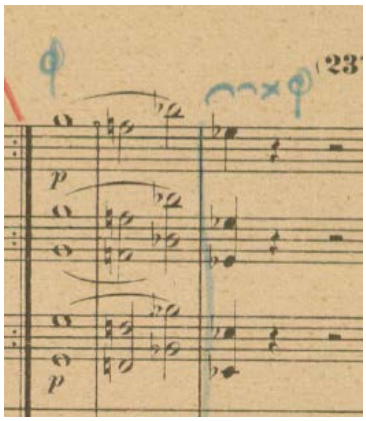
Die Figur könnte etwas mit der von Kletzki empfundenen formalen Gliederung zu tun haben. Treten die besprochenen Zeichen zusammen auf, verbindet er sie mit einem „+“. Die Eintragung im Takt 56 könnte also bedeuten: formal eine zweitaktige (?) Gliederung, die im *alla breve* dirigiert wird.



Partitur T. 56/1

Weitere Beispiele finden sich zahlreich.

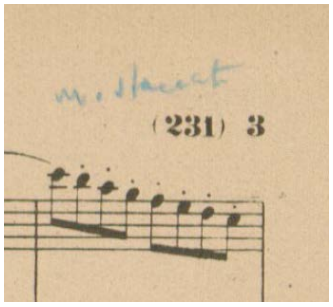
Partitur T. 39/1



Partitur T. 121–123/1

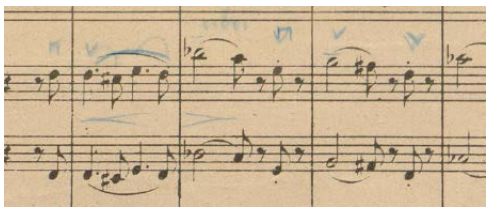
1. Satz

Interpretatorische Annotationen oder verbale Anweisungen finden sich nur wenige in der Partitur. Über dem Abgang der Flöte und der ersten Oboe im Takt 25 notiert Kletzki „m. staccato“ oder „mo staccato“, was ein kurzes Artikulieren vorschreibt.

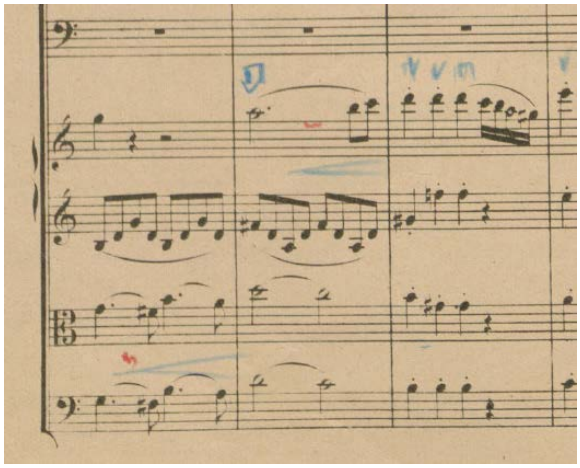


Flöte T. 25/1

Dynamische Eintragungen sind ebenfalls selten. An wenigen Stellen werden schwelldynamische Angaben gemacht, die in bekannter Manier den Höhepunkt des Motivs anzeigen.

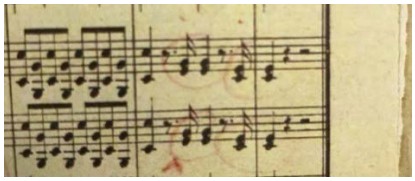


Violinen T. 30–33/1



Streicher T. 75–77/1

Die Sechzehntel der Blechbläser in den letzten beiden Takten sind rot markiert. Sie bedürfen einer exakten Platzierung oder einer dynamischen Hervorhebung, wenn sie gehört werden sollen.

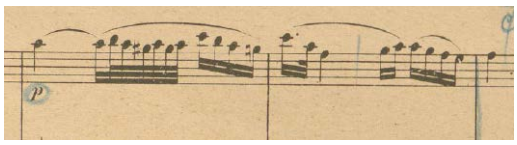


Blechbläser T. 311–313/1

In der Aufnahme von Bruno Walter (1945) werden die kurzen Noten ganz verschluckt oder explizit weggelassen. Kletzki scheint sich dieses Problems bewusst gewesen zu sein. Wir werden später sehen, dass er die *Jupiter-Sinfonie* unter Walter kannte.

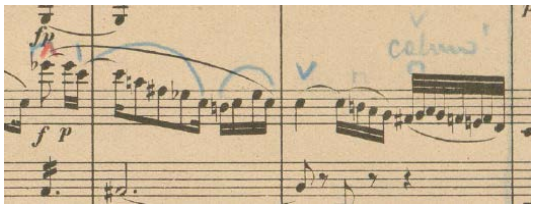
2. Satz

Auch im 2. Satz werden die Bogenstriche zahlreich annotiert. Sie weisen keine interpretatorischen Besonderheiten auf. Auffallend ist die Unterbrechung des Melodiebogens im Takt 10, markiert durch einen vertikalen Strich. Die Bläser und die Streicher werden angehalten, in der musikalischen Linie zu unterbrechen und neu anzusetzen.



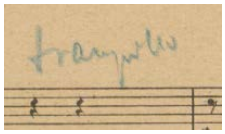
Flöte T. 9–10/2

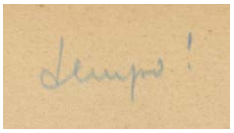
Bei der analogen Stelle am Schluss des Satzes fehlt diese Abteilung und der gedruckte Phrasierungsbogen dürfte Gültigkeit haben. Auch der Abstieg der 1. Violinen im Takt 26 wird von Kletzki anders gegliedert, als es der Druck vorgibt.



1. Violine T. 26–27/2

An dieser Stelle findet sich auch eine der seltenen Eintragungen, die eine Tempo- oder Modifikationsanweisung anzeigen. Kletzki notiert ein „calmo“. Etwas später, im Takt 39 folgt ein „tranquillo“ über dem Notensystem, das bei der Überleitung zum zweiten Teil mit einem „tempo!“ aufgehoben wird.

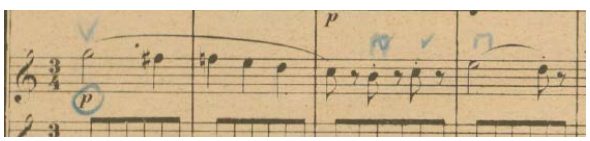




Partitur T. 39/2 Partitur T. 43/2

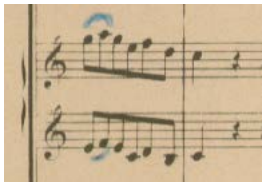
3. Satz

Den Höhepunkt der Anfangsphrase des 3. Satzes gewichtet Kletzki durch die Bezeichnung des Bogenstrichs der 1. Violinen. Durch einen Aufstrich zu Beginn entlastet er die Eins des ersten Taktes und kann so den Höhepunkt auf die eins von Takt 4 legen, ohne durch das Einsetzen der übrigen Instrumente in Takt 3, diesen zu betonen.

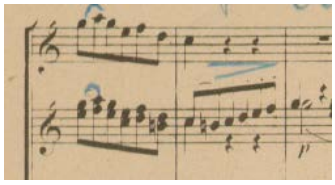


1. Violine T. 1–4/3

Zwei kleine Details stechen aus den wenigen Annotationen heraus. Bei den hohen Holzbläsern und den Violinen wird in der Achtelfigur im Takt 42 der Bindebogen zwischen den ersten beiden Noten ergänzt beziehungsweise verstärkt, wie es auch in Mozarts Autograph zu finden ist.

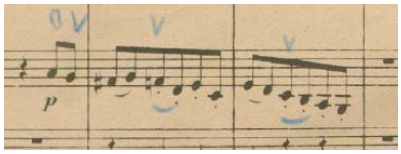


Violinen T. 42/3

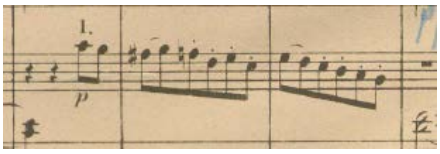


Flöte, Oboen T. 42–43/3

Die erste Oboe-Stimme wird mit einem *decrescendo* versehen, was eine organische Überleitung zum chromatischen Holzbläserabschnitt ermöglicht.
Im Trio annotiert Kletzki nicht nur eine Bindung der ersten beiden Achtel, er schreibt auch einen Bindebogen zwischen dem dritten und vierten Achtel ein. Er selbst scheint inkonsequent, annotiert er die Phrasierungsänderung doch nur bei den 1. Violinen und belässt die 1. Oboe wie im Druck. In Mozarts Autograph sind jeweils nur die beiden ersten Achtel gebunden notiert.

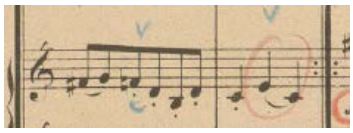


1. Violine T. 62–63/3

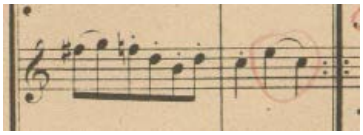


1. Oboe T. 62–63/3

Gleichermassen inkonsequent verfährt Kletzki im Takt 66.



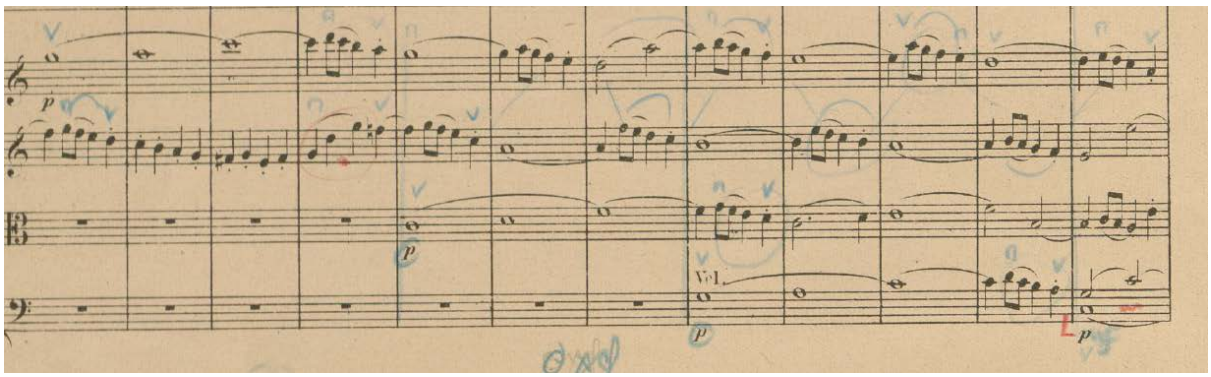
1. Violine T. 66–67/3



1. Oboe T. 66–63/3

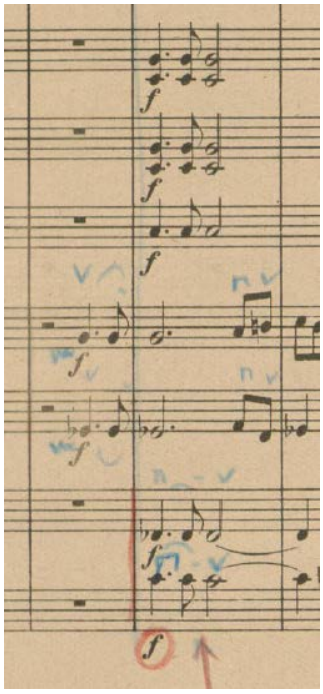
4. Satz

Der Beginn des Vierton-Motivs wird von Kletzki von Anfang an mit Aufstrich annotiert. Dies bleibt auch bei den sich verdichtenden Streicherstellen in den Takten 36–52 so.



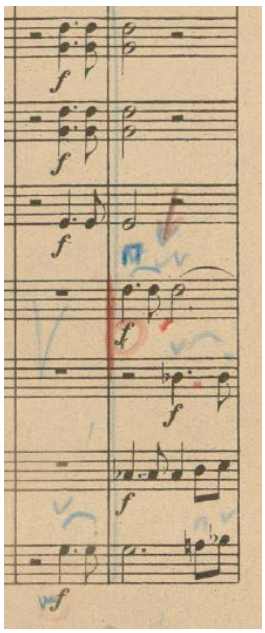
Streicher T. 39–50/4

Überraschend scheint ein Eintrag für die Streicher zu Beginn der Durchführung. Während die Blechbläser und die Pauke ihr notiertes *f* beibehalten, wird den Violinen *mf* annotiert.



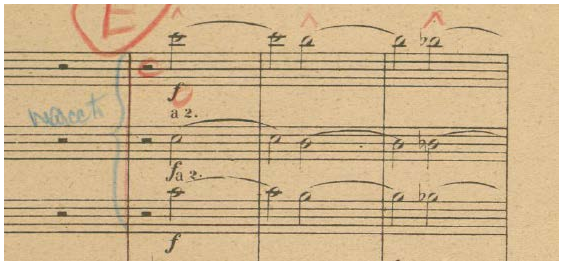
Partiturausschnitt T. 191–192/4

Im Sinne einer ausgeglichenen Dynamik zwischen Streichern und Bläsern/Pauke wäre eine umgekehrte Notation hilfreicher. Dass dem Eintrag ein Konzept zugrundeliegt, zeigt die Tatsache, dass mit der analogen Stelle im Takt 201 ebenso verfahren wird und dass die Violinen auch dort mit Aufstrich und im *mf* einsetzen. Diesen beiden Stellen gegenüber steht das zweite Erklingen dieses Themenabschnitts in den Takten 196–198. Da werden zwar die mitteltaktig einsetzenden Bläser und die Pauke im *f* belassen, die mit ihnen spielenden Bässe werden aber mit einem *mf* annotiert. Die auf den vollen Takt einsetzenden 1. Violinen spielen hier mit Abstrich und das *f* wurde markiert, ebenso wurde der Taktanfang mit einem roten Strich versehen.



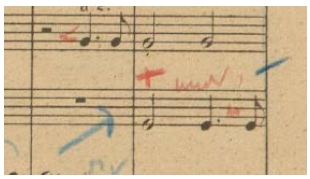
Partiturausschnitt T. 196–197/4

Daraus liesse sich der Schluss ziehen, dass Kletzki das Fanfaren-Motiv beim Taktbeginn stärker betont wissen wollte, als jenes, das in der Taktmitte einsetzt. Dies wäre eine strukturelle Hörhilfe, die für den Hörenden bei der Aufführung die Orientierung erleichtern kann. Bei Bruno Walters Aufnahme von 1960 klingt es ähnlich wie Kletzki es notiert, wobei bei Walter die Blechbläser und die Pauke zu einem *mf* gedämpft werden. Kletzkis Absicht lässt sich nicht abschliessend erklären und die Wirkung, die er erzielen wollte, kann nicht vollständig nachvollzogen werden.
Die Synkopen der Holzbläser ab Takt 233 wünscht Kletzki „marcato“ und er versieht die Noten mit einem entsprechenden Zeichen.



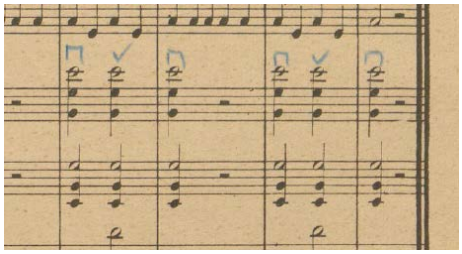
Partiturausschnitt T. 233–235/4

Ob es ein nicht lesbarer Text oder nur eine Wellenlinie ist, lässt sich beim Paukeneinsatz im Takt 264 nicht sagen. Ein Wirbel-Zeichen scheint nicht plausibel. Unmissverständlich aber ist die Wichtigkeit des Einsatzes für Kletzki. Er zeichnet einen Pfeil und notiert ein „+“. Dies sind Hinweise, die auf den Gedanken einer Fortsetzung des Fanfaren-Motives bei der Pauke hindeuten.



Pauke T. 264/4

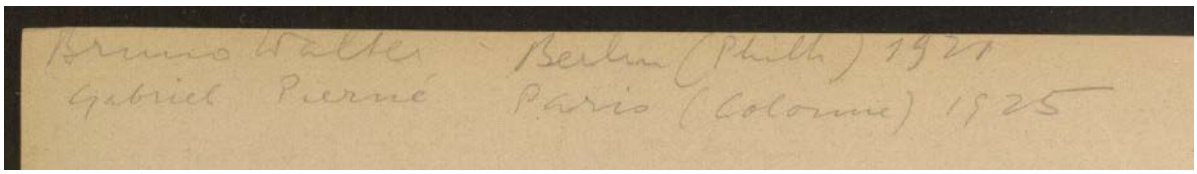
Der erste Ausgang im Takt 356 ist klar durchgestrichen, was eine Wiederholung auszuschliessen scheint. In der dichten akustischen Problemstelle ab Takt 363 sind die Themeneinsätze mit einem roten Winkel gekennzeichnet. Dynamisch oder in der Instrumentierung werden keine Modifikationen vorgenommen. Die für die letzten vier Takte eingetragenen Bogenstriche in den Violinen sind mit Walters Eintragungen identisch.



Violinen T. 420–423/4

Auf der folgenden unbedruckten Seite findet sich eine Notiz mit Bleistift verfasst. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um die Aufführungen der *Jupiter-Sinfonie*, die Kletzki mit den beiden erwähnten Dirigenten selbst gehört hat. „Bruno Walter Berlin (Philh) 1921/Gabriel Pierné (Colonne) 1925“.

Während Kletzki in den frühen 1920er Jahren seine Studien in Berlin vertiefte, war Walter tatsächlich auch in Berlin tätig. Der französische Komponist und Dirigent Pierné (1863–1937) leitete die nach seinem Gründer benannten *Concerts Colonne* von 1910 bis 1934. Über einen Aufenthalt Kletzkis in Paris ist nichts bekannt. Überhaupt ist seine Biographie vor seiner Zeit in die Schweiz lückenhaft. Es darf aber davon ausgegangen werden, dass er bei einer Reise nach Paris die *Jupiter-Sinfonie* unter Pierné gehört hat. Eingespielt hat er die Sinfonie offenbar selbst nie.



Leerseite Partitur

4.3.11.2 „Die Form“

Das wenige, was die annotierte Partitur Kletzkis Preis gibt, zeigt eine eher auf die Form bedachte Interpretation der *Jupiter-Sinfonie*. Viel Wert wird auf vertikale Ereignisse gelegt, wenig auf Linie und Melodie und noch weniger weist auf eine differenzierte Ausarbeitung bezüglich Transparenz hin. Dass Kletzki in Berlin unter Nikisch gespielt hat, könnte ein Hinweis darauf sein, dass er eher schlichter interpretierte als andere zeitgenössische Dirigenten und eine gewisse Spontaneität in seiner Arbeit zuliess. Davon könnten auch die inkonsequenten Annotationen zeugen. Aus den verfügbaren Informationen erschliesst sich der Eindruck, Kletzki habe nicht viel von der Wagnerschen Interpretations-Praxis übernommen. Es gibt allerdings auch keine Anzeichen, dass er diese ablehnte und, wie zum Beispiel Klemperer, eine radikal andere Lesart der Sinfonie hatte. Einiges bleibt also offen.

4.3.12 Herbert von Karajan (1908–1989)

In Form von Soirées war Musik im Hause Karajan allgegenwertig und so wuchsen Herbert und sein älterer Bruder Wolfgang in einem musikalisch anregenden Umfeld auf. Der Vater Ernst war Amateur-Klarinettist und förderte das musikalische Interesse Herberts. Im Alter von vier Jahren erhielt Herbert Karajan den ersten Klavierunterricht bei Franz Ledwinka (1883–1972), der ihn 1916 bis 1926 auch als Studenten am Konservatorium *Mozarteum* in Salzburg unterrichtete. Bernhard Paumgartner (1887–1971) unterwies Karajan in Komposition und ermöglichte ihm, als Sänger in einem Knabenchor bei verschiedenen Gelegenheiten in Salzburg aufzutreten. Später wirkte Karajan als Statist am Theater mit. Paumgartner regte an, er solle sich auch zum Dirigenten ausbilden lassen. So studierte Karajan ab 1926 zeitgleich Maschinenbau an der *Technischen Hochschule* in Wien sowie Musik an der *Wiener Hochschule für Musik*. Neben Klavier bei Joseph Hofmann (1876–1957) zählte nun auch Dirigieren bei Franz Schalk (1863–1931) und Alexander Wunderer (1877–1955) zu seinen Fächern. Der Bruckner-Schüler Schalk war zu der Zeit, zusammen mit Richard Strauss, als Dirigent an der *Wiener Staatsoper* verpflichtet. Während der Studienzeit in Wien sammelte Karajan Erfahrungen als Assistent und er dirigierte Off-Stage-Ensembles oder gab Solisten hinter der Bühne die Einsätze. Bei den *Salzburger Festspielen* erlebte er Bruno Walter, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Sir Thomas Beecham, Fritz Busch und Richard Strauss.[901] Karajan äusserte sich später zu dieser Zeit und behauptete, in der Oper und im *Musikverein* alles Wesentliche gehört zu haben und so geprägt worden zu sein.[902] Insbesondere die Aufführungen von Mozart und Richard Strauss unter dessen Leitung seien prägend gewesen. Raymond Holden hat jedoch nachgewiesen, dass Strauss in diesen Jahren keine Mozart-Opern in Wien dirigierte.[903] Vielmehr habe sich Karajan von Plattenaufnahmen inspirieren lassen, zu denen er dirigierte, so Richard Osborne (*1943).[904] Der Biograph Ernst Haeussermann (1916–1984) zitiert Karajan, dass nebst Richard Strauss auch Clemens Krauss eine Faszinationskraft auf den Studenten ausübte: Krauss, so Karajan,

> „war der Mann, der mit den kleinsten und ökonomischsten Gesten ein Maximum an Klarheit und Präzision aus dem Orchester herausgeholt hat. […] Massgeblich für mich war, dass ich mich eine Zeit mit dieser Technik herumgeschlagen habe und man mir längere Zeit gesagt hat, ich müsste wohl Schüler von Clemens Krauss sein, obwohl ich ihn erst viel später kennenlernte.“[905]

---

[901] Vgl.: Robert C. Bachmann: *Karajan*, Düsseldorf 1983, S. 77.
[902] Vgl.: Ernst Haeussermann: *Herbert von Karajan*, Gütersloh 1968, S. 31–32.
[903] Vgl.: Holden 2005, S. 229.
[904] Vgl.: Richard Osborne: *Herbert von Karajan*, Wien 1998, S. 56.
[905] Vgl.: Haeussermann 1968, S. 32.

Ende 1928 dirigierte Karajan im Rahmen eines Konzertes von Studierenden der Kapellmeisterschule erstmals öffentlich und mit dem *Mozarteum*-Orchester debütierte er Anfang 1929. Daraufhin wurde er von Erwin Dieterich, dem Intendanten des Ulmer Stadttheaters, zum Probedirigat eingeladen, was Karajan jedoch ausschlug. Er bat vielmehr darum, sein Können direkt in einer neuen Produktion zeigen zu können.[906] Die nächsten vier Jahre wurde Karajan als Kapellmeister nach Ulm verpflichtet. In Salzburg sah er Richard Strauss, Clemens Krauss, Hans Knappertsbusch und Bruno Walter dirigieren. Nach Ablauf seines Vertrags in Ulm wechselte Karajan 1934 an das Aachener Stadttheater. Die Vermittlung lief über den Agenten Rudolf Vedder, bei dem auch Clemens Krauss und Wilhelm Mengelberg unter Vertrag waren.

1937 dirigierte Karajan erstmals an der *Wiener Staatsoper*. Ein Jahr darauf leitete er, durch die erneute Vermittlung Vedders, zum ersten Mal die *Berliner Philharmoniker*, das Orchester, das er im Laufe seiner Karriere noch über 1500 Mal dirigierte. Mit Mozarts Sinfonie Nr. 33 (KV 319) wurde das Programm eröffnet. Bald folgte die Berufung an die *Berliner Staatsoper*. Unter dem Titel *Das Wunders Karajan* besprach der Berliner Kritiker Edwin von der Nüll (1905–1945) eine Aufführung von *Tristan und Isolde* unter Karajan überschwänglich. Die Überschrift wurde zum geflügelten Wort und zum Synonym, wenn es um den gerade dreissig-jährigen Dirigenten ging. Vermutlich geht die Schlagzeile aber auf den damaligen Generalintendanten Heinz Tietjen (1881–1967) und die Nazi-Grössen Hermann Göring sowie Ludolf-Hermann von Alvensleben (1901–1970) im Hintergrund zurück, die Karajans Karriere in Berlin, zu Lasten von Wilhelm Furtwängler und seinem Förderer Joseph Goebbels, unterstützen wollten.[907] Ziel war es, den *Berliner Philharmonikern* das Konzert-Privileg unter Furtwängler durch Konzerte Karajans mit der *Berliner Staatskapelle*, die sich aus Musikern der *Staatsoper* zusammensetzte, streitig zu machen.[908]

Es folgte ein erster Vertrag mit der *Deutschen Grammophon*. 1944 setzte man Karajan auf die Gottbegnadeten-Liste, was ihm einen Fronteinsatz ersparte. Anfang 1945 leitete er sein letztes Konzert mit der *Staatskapelle in Berlin* und floh anschliessend nach Italien.

Karajans Entnazifizierungsverfahren wurde nach dem Krieg unbürokratisch abgehandelt und er konnte 1946 das erste Nachkriegskonzert mit den *Wiener Philharmonikern* dirigieren. Ein Berufsverbot der sowjetischen Besatzung wurde rasch wieder aufgehoben. Karajan knüpfte erste Kontakte zu Walter Legge (1906–1979), dem künstlerischen Direktor der *Columbia-*

---

[906] Vgl.: Holden 2005, S. 231.

[907] Vgl.: Friedrich Geiger: *Edwin van der Nüll – ein Bartók-Forscher im NS-Staat*, in: Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung Schloss Engers (8.–11. März 2000), Isolde von Foerster, Christoph Hust, Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.), Mainz 2001, S. 362.

[908] Vgl.: Oliver Rathkolb: *Herbert von Karajan und die NS-Zeit*, in: Süddeutsche Zeitung, 10. Mai 2010.

Schallplattengesellschaft und Gründer des *Londoner Philharmonia Orchestra*. Ebenfalls begann Karajans Wirken bei den *Salzburger Festspielen*. Ab 1948 wurde er künstlerischer Direktor der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien und Chefdirigent der *Wiener Symphoniker*. Gastdirigate in Europa und Übersee sowie Engagements mit dem *London Philharmonia Orchestra*, der *Mailänder Scala* und den *Internationalen Musikfestwochen Luzern* zeugen von Karajans internationalem Erfolg. 1951 und 1952 dirigierte er bei den Bayreuther Festspielen. Da er sich mit Wieland Wagner (1917–1966) künstlerisch nicht verstand, kehrte Karajan nach zwei Spielzeiten nicht zurück. Nach dem Tod Furtwänglers 1954 wurde Karajan angefragt, ob er bereit wäre, die für 1955 geplante USA-Tournee der *Berliner Philharmoniker* zu übernehmen. Karajan sagte unter der Bedingung zu, dass er sie nur als designierter Chefdirigent des Orchesters übernehmen würde. Den ab 1956 auf Lebzeiten abgeschlossenen Vertrag kündigte er 1959, da ihm die finanzielle Förderung der Stadt nicht mehr ausreichte. 1957 übernahm er die künstlerische Leitung der *Salzburger Festspiele* sowie, als Nachfolger von Karl Böhm, der *Wiener Staatsoper*. Nach Unstimmigkeiten mit den Behörden, endete diese Zusammenarbeit 1964.

Mit den *Berliner Philharmonikern* brachte Karajan 1963 eine Gesamtaufnahme aller Sinfonien Beethovens heraus und erhielt einen Exklusivvertrag mit der *Deutschen Grammophon Gesellschaft*. 1967 wurden die *Osterfestspiele Salzburg* von Karajan gegründet, deren Leitung er innehatte. Sechs Jahre später kamen die *Salzburger Pfingstkonzerte* dazu. Trotz gesundheitlicher Probleme ab Mitte der 1970er Jahre, kehrte Karajan 1977 an die *Wiener Staatsoper* zurück, unternahm internationale Tourneen und war als Gastdirigent weiterhin weltweit gefragt. Im Februar 1989 gab Karajan mit den *Wiener Philharmonikern* sein letztes Gastspiel in den USA. Im Juli des gleichen Jahres starb er an den Folgen von Herzversagen in seinem Haus in Anif bei Salzburg, wo er sich für Proben zu Verdis *Un ballo in maschera* aufhielt.

Karajan war stark an modernen Techniken der Musikreproduktion interessiert und nutzte die jeweils neuesten Möglichkeiten für seine Aufnahmen. Dazu gehört die erste Stereoeinspielung von 1944 in Berlin. 1946 gründete er das Label *Telemondial*, welches mit Videoaufnahmen Konzerte dokumentierte. Bei den Osterfestspielen 1981 wurde das *Compact Disc Digital Audio System* vorgestellt. Karajan spielte mit diversen Labels über 950 Werke von 116 Komponisten ein. Die Deutsche Grammophon machte mit seinen Einspielungen bis in das Jahr 2008 ein geschätztes Drittel ihres Umsatzes.[909]

Karajans Musizierstil polarisierte. Der Musikjournalist Fritz Stege (1896–1967) formulierte in seinem Bericht über den neuen Opernkapellmeister in Berlin im Mai 1939 die Frage nach dem Spannungsfeld zwischen Subjektivität und Werktreue.

[909] Dieter Schans: *Karajans beste Aufnahmen*, in: Wirtschaftswoche, 30. März 2008.

„Karajan ist durch die Unbesonnenheit einer übertriebenen lobhudelnden Berliner Pressestimme zu einer Sensation im deutschen Musikleben gestempelt worden. Gewiss sind seine Fähigkeiten als durchaus subjektiv zu werten – wobei es allerdings eine offene Frage bleibt, wieweit sich seine persönliche Auffassung im Interesse der Werktreue rechtfertigen lässt."[910]

Die Diskussion über subjektiven Personalstil und objektive Werktreue spitzte sich gegen Ende von Karajans Karriere noch zu. Denn mit den ersten historisch informierten Dirigenten öffnete sich eine musikalische Perspektive, die sowohl das Publikum als auch die Orchester spaltete. Insbesondere bei den Interpretationen des klassischen Repertoires wurden die Unterschiede offensichtlich.
Karajans Kritiker empfanden, dass er den Ausdruck der Perfektion untergeordnet hat. Der Journalist Edwin Baumgartner (*1961) verfasste zum 100. Geburtstag Karajans einen Artikel, in dem er aufzeigte, dass Karajans Interpretationen nach wie vor (2008) polarisierten:

„Er hat eine perfekte Schlagtechnik, sein opulenter Klang mit betont weichen Einsätzen bleibt immer durchsichtig, das Orchester ist ausbalanciert homogen. *‚Perfekte Klangschönheit'* rühmen seine Befürworter, seine Gegner jedoch nennen seinen Stil einen *‚inhaltsleeren Schönheitskult'*. Dass Karajan zu diesem Schönheitskult tatsächlich neigt, steht ausser Diskussion. So nimmt er beim Tänzer Harald Kreutzberg [1902–1968] Bewegungsunterricht, um auf dem Podium eleganter zu wirken, und lässt bei seinen Konzertaufzeichnungen für das Fernsehen mitunter auch jene Bläser die Instrumente an die Lippen führen, die gar nicht spielen, weil es seiner Meinung nach optisch eben besser wirke."[911]

Während also das optische Element eine Ästhetik an sich verlangte, suchte Karajans musikalisch einen Klang, der als entmaterialisiert und geglättet beschrieben werden kann. Körperlichkeit und technische Aspekte, wie Ansatz- oder Anblasgeräusche, sollten vermieden werden. Was die einen als Klangmagie wahrnehmen, wird von den anderen als akademisch und vor allem im klassisch-romantischen Repertoire als oberflächlich poliert kritisiert. Der Grat zwischen Routine und Charisma beschreibt Joachim Brügge in seiner Schrift über Karajans *Jupiter*-Interpretation ausführlich.[912] José Bowen erläutert, wie „das Wunder Karajan" als Paradoxon wahrgenommen wurde:

„For many, Karajan was paradox: he brought modern techniques into his rehearsals but embodied the old world with performances and inspired transcendence; he cultivated both the aura of glamorous superstar and the image of a

[910] Zeitschrift für Musik, Nr. 5, Mai 1939, S. 500.
[911] Edwin Baumgartner: *Klangschön, oder inhaltsleer?*, in: Wiener Zeitung, 4.4.2008.
[912] Vgl.: Joachim Brügge: *Herbert von Karajan als Dirigent der Jupiter-Sinfonie*, in: Joachim Brügge, Wolfgang Thomas Hochradner (Hrsg.): Mozarts letzte drei Sinfonien, Freiburg 2008, S. 149.

humble servant of the music; he moved sparingly on the podium but achieved a sweeping legato, and he proclaimed loyalty to the text but was criticized for betraying typical Austro-German practices."[913]

Für Holden und Bowen gehört Karajan als Kulmination dieser zentral-europäischen Tradition in die Linie, die sich seit Hans von Bülow verfolgen lasse. Die Mischung aus Furtwänglers „elasticity and expression" und Toscaninis „precision and clarity" zeige die Ambivalenz, die schlussendlich den Erfolg Karajans ausgemacht habe.[914] Weiter nennen sie Karajan als die letzte grosse Figur in der Linie der zentral-europäischen Dirigiertradition.[915]

4.3.12.1 „Man fragt die Gastgeberin nicht"

1972 wurde Karajan von einem Journalisten in Madrid sein „Bruno Walterscher" Mozart vorgehalten. Auf die Frage, ob es nicht an der Zeit sei, einen kammermusikalischen Ansatz zu vertreten, antwortete Karajan:

„Immer noch diese falsche Vorstellung von Mozart! Man sieht ihn als Müssiggänger, eine Art Playboy, der mit seiner Musik von Schloss zu Schloss zog. In Wirklichkeit war Mozart mit Herz und Seele ein Mann seiner Zeit. Er war ständig in emotionalem Aufruhr. Mit dieser Fehleinschätzung neigt man dazu, das Format seiner Persönlichkeit zu schmälern; das ist im Fall von Mozarts späteren Symphonien und dem *Requiem*, wo das ganze Orchester gebraucht wird, wenn auch kein übertrieben starkes, desto weniger akzeptabel."[916]

Karajan bestärkt seine Aussage anschliessend mit einem Zitat aus einem Brief Mozarts vom April 1781, in dem er seine Freude über eine grosse Orchester-Besetzung äusserte. Es ist dort von 40 Violinen, zehn Bratschen, acht Celli, zehn Kontrabässen und einer verdoppelten Bläserzahl die Rede.[917] Dies als Legitimation für ein dichtes und opulentes Klangideal einer Mozart-Interpretation zu sehen, ist immerhin mutig.

Der Musikjournalist Richard Osborne (*1943) beleuchtet in seiner Karajan-Biographie dessen Beziehung zu Mozart und attestiert ihm: „Die meisten Dirigenten haben nur einen einzigen Mozart-Stil; Karajan hatte ein halbes Duzend."[918] Dies weist auf einen differenzierten Umgang mit den Werken Mozarts hin und deckt sich mit der Anschauung von Böhm.

---

[913] José Antonio Bowen, Raymond Holden: *The Central European tradition*, in: Bowen 2003, S. 130.
[914] Vgl.: Ebd.
[915] Vgl.: Holden 2005, S. 257.
[916] Spanisches Zeitungsinterview, 1972, EMI. Zitiert nach: Osborne 1978, S. 734.
[917] Mozart: *Brief Nr. 588. Mozart an seinen Vater*, Bd. III, S. 106.
[918] Osborne 1998, S. 736.

4.3.12.2 Die *Jupiter-Sinfonie*

Eine von Karajan annotierte *Jupiter*-Partitur scheint nicht zu existieren. Laut Pia Bernauer, der Leiterin des Archivs des *Eliette und Herbert von Karajan Instituts* in Salzburg, habe es Karajan Zeit seines Lebens vermieden, Eintragungen in seinen Partituren vorzunehmen. So seien auch keine handschriftlich annotierten Partituren erhalten.[919]

Karajan dirigierte die *Jupiter-Sinfonie* in 56 Aufführungen. Davon mit folgenden Orchestern:

zwanzigmal *Berliner Philharmoniker* (1956 zweimal, 1957, 1964, 1971 fünfmal, 1972 zweimal, 1973 viermal, 1976 zweimal, 1977, 1979, 1982).
elfmal *Wiener Symphonikern* (1951 dreimal, 1953 fünfmal, 1956 dreimal).
neunmal *Wiener Philharmoniker* (1961, 1962 sechsmal, 1963, 1987).
viermal- *New York Philharmonic Orchestra* (1958 viermal).
dreimal *Orchestre de Paris* (1970 dreimal)
zweimal *RAI Orchester Turin* (1953, 1954)
zweimal *Philharmonia Orchestra* (1956 zweimal)
zweimal *Staatskapelle Berlin* (1941 zweimal)
einmal *Göteborg Symfoniker* (1937)
einmal *Festspiel-Orchester Luzern* (1953)
einmal *European Community Youth Orchestra* (1980).[920]

Weiter lassen sich zwischen 1942 und 1987 21 Aufnahmen und Radiomitschnitte der *Jupiter-Sinfonie* unter Karajan finden. Zu Beginn seiner Karriere sind sie mit dem *RAI Orchester* Turin realisiert worden: (1942, S; 1948, S; 1953, R; 1954, R).[921] Mit dem *Philharmonia Orchestra* entstand eine Einspielung (1953, S). Am weitaus häufigsten sind Aufnahmen mit den *Berliner Philharmonikern* zu finden: (1956, S; 1957, S; 1957, R; 1963, S; 1970, S; 1971, R; zweimal 1973, R; 1976, S; 1976, R; 1977, R; 1982, R). Je eine Aufnahme entstand mit dem *New York Philharmonic Orchestra* (1958, R) und dem *European Community Youth Orchestra* (1980, R) sowie zwei Aufnahmen mit den *Wiener Philharmonikern* (1961, R; 1987, R).[922]

Im Vergleich mit den Sinfonien Nr. 39, Es-Dur (KV 543) mit 67 Aufführungen und 15 Aufnahmen sowie Nr. 40, g-Moll (KV 550) mit 35 Aufführungen und 5 Aufnahmen, scheint keine der letzten Sinfonien Mozarts auffallend oft in Karajans Repertoire zu erscheinen.

---

[919] Persönliche E-Mail von Pia Bernauer, 17.12.2018.
[920] Die Angaben stammen von: www.discoverkarajan.com, zuletzt abgerufen am 31.12.2018.
[921] S=Studioeinspielung, R=Radiomitschnitt
[922] Die Angaben stammen von: www.discoverkarajan.com, zuletzt abgerufen am 31.12.2018.

Die populäre *Haffner-Sinfonie* Nr. 35, D-Dur (KV 385) leitete Karajan 51 Mal und nahm sie 10mal auf. Brügge hat Karajans Einspielungen der *Jupiter-Sinfonie* zwischen 1942 und 1977 untersucht und ist der Frage nachgegangen, ob die Interpretation durch Satzbilder gedeutet werden kann. Dabei zieht er Parallelen zur Schwester-Sinfonie KV 543:

„In diesem Sinne zeigen sich in der Satzanlage des Kopfsatzes von KV 543 zahlreiche ‚prä-romantisierende' Details, die die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts weit hinter sich lassen […]. Einer solchen Ambivalenz der divergierenden Lesarten von Satzbildern in der Zuordnung zur Musik des 18. und 19. Jahrhunderts im Kopfsatz von KV 543 müsste auch von Seiten einer reflektierenden Interpretationslinie wie der historischen Aufführungspraxis Rechnung getragen werden."[923] „

In der homogenen Klanggestaltung Karajans bei den späten Aufnahmen der *Jupiter-Sinfonie* sieht Brügge den angelegten Gestus der Musik des 19. Jahrhunderts realisiert. Besonders führt Brügge zwei Details aus dem Kopfsatz der Sinfonie an, die er „mit der Lesart einer Art von ‚Potpourri-Ouvertüre' des 19. Jahrhunderts" in Verbindung bringen will.

„Vor allem die Dreithemigkeit der Exposition mutet in den Karajan-Einspielungen eher an wie die blosse Themenhäufung einer ‚Potpourri-Ouvertüre', die die einzelnen Themen reiht. Ferner verweist die Passage der Takte 70–100 auf eine charakteristische Ouvertüren-Haltung, mit der schon beinahe plakativ anmutenden Moll-Dur-Wendung nach der obligatorischen, Effekt heischenden Generalpause T. 80."[924]

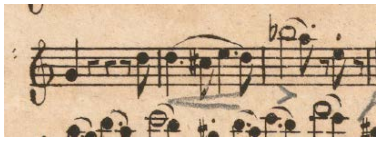
Weitere kleinere Beispiele werden angeführt, um die Ouvertüren-Haltung des 19. Jahrhunderts verstärkt in den Karajan-Aufnahmen zu finden. Abschliessend stellt Brügge die Frage, wer wohl Recht habe, Trevor Pinnock (*1946), der den „Geist" der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts beschwöre, oder Karajan, der „das innovative Potenzial unterstreicht und das ‚Neue' im Konzept der *Jupiter-Sinfonie* hervorhebt."[925] Diese Frage scheint heute nur noch im Spiegel der Interpretations-Historie von Bedeutung.
Brügges Ansatz einer Interpretationsfindung scheint vor allem darum interessant, weil er an die Auffassung Wagners anknüpft, dass die *Jupiter-Sinfonie* von Mozart bereits in einem zukünftigen Beethovenschen Geist gedacht war. Ob die Analyse der Satzbilder dazu einen Beitrag zu leisten vermag, kann hier nicht ausführlich erörtert werden. Wichtiger scheint vielmehr, ob bei Karajan eine Art „Romantisierung" zu finden ist, wie sie Wagner beim Annotieren des Zürcher

[923] Brügge 2008, S. 155.
[924] Ebd., S. 156.
[925] Ebd., S. 159.

Stimmenmaterials vorsah. Dazu gibt eine Höranalyse von Karajans Radio-Aufnahme von 1971 Aufschluss, bei der Brügge diesen besagten „Gestus“ als besonders auffällig beschreibt.
Wagner arbeitete mit dynamischen Angaben, um Höhepunkte zu markieren und die Phrasen zu gestalten. Dass diese Art der Ausgestaltung auch bei Karajan zu finden ist, liegt nahe. Denn seit Wagner hat sich diese Art der Interpretation als Tradition gefestigt.

1. Satz

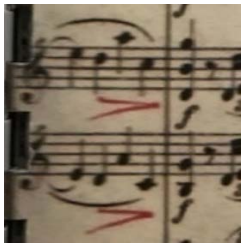
Für die Analyse wurde die Aufnahme von 1971 mit den *Berliner Philharmonikern* ausgewählt, da Karajan mit diesem Orchester die meisten *Jupiter*-Einspielungen gemacht hat.
Das Motiv der 1. Violinen in Takt 3–4 und 7–8 wird also von Karajan so gestaltet, wie Wagner es in den Takten 30 und 31 annotiert. Es wird auf die halben Noten hin musiziert und auf den Vierteln wird wieder entspannt. Anders hat es Strauss eingetragen, bei ihm werden diese Stellen jeweils nur mit einem *crescendo* bezeichnet.



1. Violine T. 29–31/1 (Wagner)

Wichtiger aber, als die Binnendynamiken, sind bei Wagner die „romantisierten“ Übergänge der von Mozart als Stufendynamiken notierten Abschnitte. Während Wagner zum Beispiel den *f*-Teil ab Takt 37 mit einem *cresc* einführt, behält Karajan klar die von Mozart geschriebene Stufendynamik bei. Strauss spitzt den stufendynamischen Effekt sogar noch zu, indem er vor dem *f*-Einsatz ein *diminuendo* notiert.

1. Violine T. 35–37/1 (Wagner)



Violinen T 36–37/1 (Strauss)

Im Takt 99 (und analog Takt 287) lassen sich Ähnlichkeiten zu Richard Strauss’ Annotation ausmachen. Der absteigende Achtellauf der 1. Violinen wird nicht *p* begonnen, sondern erst durch ein *diminuendo* über die Länge der Figur erreicht (vgl. Kapitel Strauss). Karajan verzichtet auf die

Wiederholung des ersten Teils. Ein stark pathetischer Gestus im Stile einer romantischen Sinfonie ist in den Takten 133–154 sowie 171–180 herauszuhören. Ihn, wie Brügge es beschreibt, als Karajans Interpretation eines seiner Zeit voraus komponierenden Mozarts zu deuten, fällt jedoch schwer. Die Stelle im Takt 118, wo die Violinen sich kanonisch ins Wort zu fallen scheinen, ist auffallend ähnlich ausgearbeitet, wie es Hans Knappertsbusch in seiner Aufnahme aus dem Jahr 1941 mit den *Wiener Philharmonikern* getan hat. (vgl. Kapitel Knappertbusch). Karajan behält im Takt 225 die Stufendynamik bei. Deutlich sind die Sechzehntel der Blechbläser im zweitletzten Takt herausgearbeitet, anders als zum Beispiel bei Bruno Walters Einspielung.

2. Satz

Als Karajan 1970 mit EMI die letzten sechs Mozart-Sinfonien einspielte, schlug ihm der Produzent Michel Glotz (1931–2010) vor, diese zusammen mit einem Zusammenschnitt der Probenarbeit herauszubringen. Karajan war laut Glotz indigniert. „Man fragt die Gastgeberin nicht nach ihrem Rezept, man fragt auch nicht, ob man in der Küche beim Kochen zuschauen darf", soll Karajan geantwortet haben.[926] Dennoch liess er sich schlussendlich darauf ein und es entstanden Proben-Mitschnitte, die interessante Sequenzen bezüglich der Arbeit am langsamen und am Schlusssatz der *Jupiter-Sinfonie* enthalten.

Als erstes bittet Karajan die 1. Violinen ihren Anfangston, das gedämpfte F, zu halten. Anschliessend lässt er bis zum Takt 5 spielen und verbringt viel Zeit mit der Phrasierung und der Zeitabstimmung der punktierten Achtelnoten und der Triole auf dem zweiten Taktteil. Den Taktanfang wünscht sich Karajan „fast statisch", jedoch mit „vollkommenem Ausdruck"[927] und ohne Entwicklung der Ausgangsnote. Das c soll entlastet werden. Dazu lässt er die Violinen die ersten beiden Noten des Taktes mehrmals mit einem *diminuendo* spielen.

Beim folgenden *da capo* zählt Karajan in einem Tempo über Achtel = 80 ein. Das Orchester spielt einiges langsamer. Beim Übergang vom Takt 13 zu 14 kritisiert Karajan die Bassgruppe. „Nein, meine Herren, nein – das gibt's auf jeder Platte! [Er singt, was sie eben gespielt haben.] Als Übung in Genauigkeit ist es gut, aber es ist Scheisse… Bitte jetzt [das Orchester spielt ab Takt 9] innig und tief… das ist es… ein grosser Schleier darüber…"[928]

Im Takt 15 spielen die Violinen nicht mit dem Klang, den sich Karajan vorstellt. Er lässt sie die Anfangsnote aushalten und wünscht sie sich während des Aushaltens „weicher". Er arbeitet nicht am Tonansatz, an der Attacke, sondern moduliert den stehenden Klang.

---

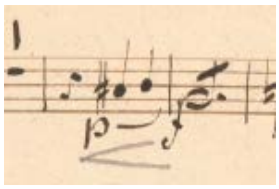
[926] Gespräch Richard Osborne mit Michel Glotz, zitiert nach: Osborne 1978, S. 735.
[927] EMI, SLS 809, Disc 4.
[928] EMI, SLS 809, Disc 4.

Den Takt 75 kommentiert Karajan: „Jetzt wär halt die Kunst, das frei zu phrasieren, fast ein ritardando rein zubringen.“[929] Er weist die Bläser an, das Legato lange auszuspielen und die *staccati* nicht zu kurz zu spielen, dass es wie ein *ritardando* wirke.

Die Bläser weist Karajan im Takt 93 an, leicht zu spielen. Sie sollen keine Betonungen und keine dynamischen Expressionen machen und dennoch das Maximum an *legato* spielen. Ein ganz ruhiges Wasserspiel mit einer kleinen Welle soll es sein. Alle verbalen Anweisungen werden von Karajan zur Verdeutlichung vorgesungen.

Karajan bittet die Musiker, sie sollen die Schlussnote nicht aufhören zu spielen, sondern sie nach dem Anspielen einfach wegfallen lassen.

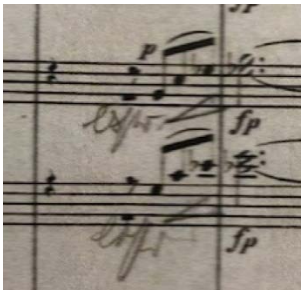
In der eingespielten Aufnahme kann man Folgendes beobachten: Im 2. Satz überraschte das annotierte *cresc* Wagners in den tiefen Streichern im Takt 6.



Cello T. 6–7/2 (Wagner)

Karajan phrasiert zwar hier leicht diminuierend ab, lässt aber nicht absetzen, sondern dehnt das letzten Viertel im Takt so breit, dass ein nahtloses Weitergehen resultiert. Die Takte 6 und 7 werden also nicht wie bei Wagner durch eine Dynamik verbunden, sondern durch ein breites Spielen. Der akzentlose Einsatz der Bläser unterstreicht die Auffassung des logischen Fortgangs der Phrase.

Die Achtel-Auftakte der Bläser ab Takt 19, zwar *p* notiert, wirken durch ihr lautes Einsetzen dramatisch. Bei Walter sind diese Auftakte mit einem *crescendo* und einem *espressivo* annotiert und wirken ähnlich.



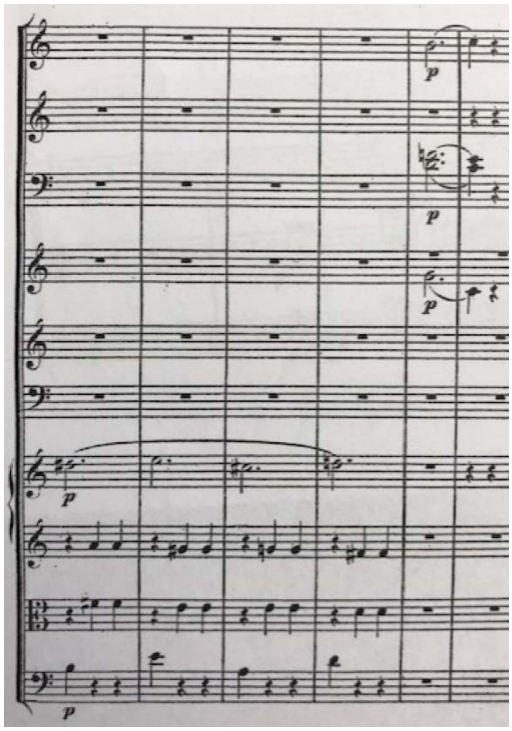
Bläser T. 19–20/2 (Walter)

[929] EMI, SLS 809, Disc 4.

Der 1. Teil wird von Karajan nicht wiederholt. Im Takt 90 überrascht ein merkliches *ritardando*. Es fällt auf, weil sonst in diesem Satz keine Tempo-Modifikationen vorkommen. Die beiden letzten Noten des Satzes werden gleich lange ausgehalten und nicht, wie notiert, mit einem Achtel abphrasiert.

3. Satz

Auf Grund des Tempos (ca. Viertel = 135), könnte der 3. Satz in Drei dirigiert worden sein. Die Bogen werden breit und satt ausgespielt. Das Trio bleibt im Anfangstempo. Ein deutliches *diminuendo* ist in den Takten 76–79 zu hören. Die Streicher beginnen im noch geltenden *f* und diminuieren bis zum *p* in Takt 79.

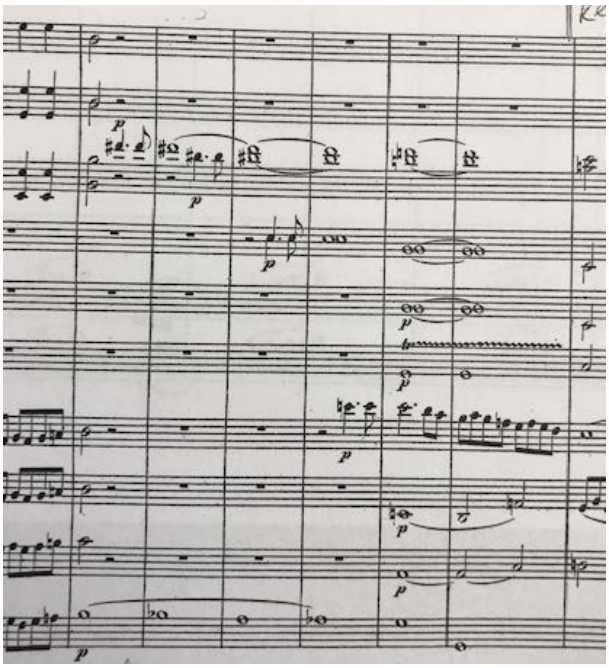


Partiturausschnitt T. 76–80/3 (ohne Annotationen)

Wagner schreibt zwar den Streichern an dieser Stelle ein *p* ein, verlangt aber ebenfalls ein *diminuendo*. Während man sich vorstellen kann, dass dieses *diminuendo* bei Wagner mit einem effektvollen *ritardando* einherging, ist es bei Karajan mehr eine dynamische Angleichung der Streicherdynamik an die einsetzenden Bläser. Von einer „Romantisierung“ kann folglich bei Karajan nicht gesprochen werden. Andere Dirigenten bremsen diese Stelle.

4. Satz

Der 4. Satz klingt durchwegs transparent. Da keine Instrumental-Modifikationen wie Instrumenten-Verdoppelungen oder Oktavierungen hörbar sind und der Streicherklang doch dicht ist, könnte eine besonnene Mikrofonierung und Abmischung für das Resultat mitverantwortlich sein. Karajan hatte die Affinität gegenüber Aufnahmetechniken. Die Probenarbeit am Anfang des 4. Satzes ist ebenfalls durch die oben erwähnte Proben-Aufnahme dokumentiert. Besonders arbeitet Karajan an der Balance zwischen Streichern und Bläser im Seitensatz ab Takt 74. Die Streicher nimmt er ganz zurück, sodass die Bläser leicht spielen können. Bei der eingespielten Aufnahme ist die Balance zwischen Blechbläsern, Pauke und dem Rest des Orchesters stets gewährleitet, ohne dass die Kraft der einzelnen Instrumentengruppen eingebüsst wird. Eine fast unmerkliche Zurücknahme des Tempos erfolgt ab den Takten 220 vor der Reprise, um diese dann aber wieder *a tempo* fliessen zu lassen.



Partiturausschnitt T. 219–225/4 (ohne Annotationen)

Diese Praxis ist auch bei Richard Strauss zu finden. Ebenso ist die Verlangsamung des Tempos vor dem Fugenteil ab Takt 367 bei beiden hörbar. Doch anders als Strauss, der nach und nach in das *a tempo* zurückkehrt, startet Karajan das Vierton-Motiv im Takt 370 direkt *a tempo*. In der Problemstelle, beim Einsatz des Motivs bei den Bässen und dem 2. Fagott im Takt 388, dominieren in Karajans Einspielung die Blechbläser und die Pauke mit ihrer Fanfare. Karajan scheint hier keine „korrigierenden“ Massnahmen für die Balance vorgenommen zu haben, um das Motiv

hörbar zu machen. Die Klanglichkeit scheint Karajan hier wichtiger gewesen zu sein, als die Durchhörbarkeit der Form.

4.3.12.3 „Inhaltsleerer Schönheitskult“

Karajan stand unter zahlreichen Einflüssen. Im Umfeld von Strauss, Krauss, Knappertsbusch oder Walter scheint er aber vor allem sich selbst als Interpretations-Instanz gesehen zu haben. Der Anspruch an Durchsichtigkeit, Balance und Homogenität steht dabei im Dienst einer Klanglichkeit, die opulent und breit ist. Auch Vibrato gehört zu dieser Ästhetik. Dass die Konzentration auf den Klang von der Kritik als inhaltsleerer Schönheitskult und als oberflächlich empfunden wurde, zeugt von der ambivalenten Rezeption der Karajan-Interpretationen.

Zwar sieht Karajan Mozart als emotionalen und tiefgründigen Komponisten an, dessen verbreitetes Bild eines Müssiggängers korrigiert werden müsse. Wie diese Erkenntnis sich in einer Interpretation manifestieren könnte, ist aber nicht wirklich erkennbar. Im Gegenteil scheint ein sehr auf das Äussere bedachtes Dirigat eher ungeeignet zu sein, um ehrlich Emotionen wecken zu können. Ein weiteres Spannungsfeld in dem sich Karajan stärker als andere befindet, ist die Balance zwischen Werktreue und subjektiver Interpretation. Der Ausdruck wird ihm zumindest z. T. einer künstlich geschaffenen Perfektion geopfert.

5. Zusammenfassende Schlussbemerkungen

Seit Anbeginn des gemeinsamen Musizierens scheint der Puls das zentrale verbindende Element gewesen zu sein. Unabdingbar für eine Koordination des Spielens und Singens entwickelte sich die Übertragung von der anfänglich haptischen zur optischen Pulsvermittlung. Parallel dazu bildeten sich Varianten einer Vermittlung hinsichtlich der Art und der Technik aus. Zu finden sind beipielsweise Komponisten, die mit zusammengerollten Notenblättern dirigierten, Tastenspieler, die mit der Hand von ihren Instrumenten aus agierten oder Primgeiger, die mit ihrem Bogen und durch Vorspielen ihre Ensembles leiteten. In diese Zeit hinein wurde Wolfgang Amadé Mozart geboren. Für die Dirigier-Geschichte war es eine Zeit des Übergangs. Das Generalbass-Zeitalter mit dem obligaten Tasteninstrument als Basis der Ensembles ging endgültig zu Ende und folglich war auch die Leitung von einem Tasteninstrument aus nicht mehr adäquat. Zudem nahm die Komplexität der Kompositionen derart zu, dass die Art des Taktstock-Dirigierens sich nach und nach durchzusetzen vermochte.

Auf welche Art die erste Aufführung der *Jupiter-Sinfonie* geleitet wurde, ist nicht nachvollziehbar, weil ihre orchestrale Erstaufführung nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann. Trotz ihrer nachgewiesenen Beliebtheit und grossen Verbreitung bleibt nicht nur die Erstaufführung ein blinder Fleck in der Aufführungs-Geschichte der Sinfonie, sondern auch der Umstand ihrer Entstehung. Erste Aufführungen ab 1803 konnten, ohne Angabe der musikalischen Leitung, mit grosser Wahrscheinlichkeit nachgewiesen werden.

1813, zehn Jahre später, wurde Richard Wagner geboren. Das Umfeld, in dem Wagner seine musikalische Sozialisation erfuhr, war geprägt von Dirigenten, die, wie Wagner, noch selbst Instrumentalisten und/oder Komponisten waren. Dieser Tradition erwuchs nun der moderne interpretierende Dirigent, der sich von den blossen Taktierer der alten Schule emanzipierte. Nach verschiedenen Stationen erscheint Wagner in Zürich als praxis-erprobter musikalischer Leiter. Hier kreuzen sich seine Biografie und die Aufführungs-Geschichte der *Jupiter-Sinfonie*.

Anhand der auf Wagners Anweisung annotierten Orchester-Stimmen der *Jupiter-Sinfonie* in Zürich liessen sich in der Analyse drei Hauptmerkmale seiner interpretatorischen Arbeit herausstellen. Während das Melos durch die Singbarkeit der Melodien Spannung und Entspannung erzeugte und entsprechend dadurch auch das „richtige“ Tempo gefunden wurde, dienten Wagners dynamische Differenzierungen zwei Zwecken. Einerseits sollte durch die Modifikation der Lautstärke das Melos hörbar herausgearbeitet werden. Mit dieser dynamischen Balance wurde eine Priorisierung vorgenommen, aus der eine Transparenz resultierte. Andererseits wurde Mozarts Stufendynamik teilweise durch schwelldynamische Eintragungen ersetzt und dadurch in den Geist

der Romantik verklärt. Die verwendeten Interpretations-Parameter waren nachweislich längst bekannt und es war auch nicht Wagner allein, der sie neu zur Anwendung brachte. Vielmehr stand er im Laufe einer Entwicklung, die diese Praxis organisch und in logischer Entfaltung hervorbrachte. Zu dieser Erkenntnis kam bereits Schünemann in seiner *Geschichte des Dirigierens* von 1913.[930] Als interpretatorisch prägende Einflüsse nennt Wagner selbst die Sängerin Schröder-Devrient und den französischen Dirigenten François Habeneck, was wie viele von Wagners Aussagen kritisch hinterfragt werden muss. Die Erfahrungen Wagners mit angeblich minderwertigen Kapellmeistern, die insbesondere seine eigenen Werke nicht zu interpretieren wussten, liessen ihn gegen fast die ganze damalige Musiklandschaft opponieren. Gegen seine Konkurrenz wusste er sich abzuheben, indem er deren Leistungen ignorierte oder gar bagatellisierte. Diese verklärende Praxis wurde anhand seiner Schriften exemplarisch gezeigt.

Wagner hatte klare Vorstellungen davon, wie seine Werke, insbesondere die Opern (Melos), aufzuführen und zu dirigieren seien. Als er in den 1860er Jahren feststellte, dass die beiden einigermassen bekannt gewordenen Opern *Rienzi* und *Der fliegende Holländer* nicht wie gewünscht interpretiert wurden, zeigt sich ein auffallendes Bestreben, eine „Dirigierschule" zu etablieren, die die „richtige" Auffassung seiner Werke vertritt. Richter und Mottl wurden zu Jüngern gemacht und 1869 schrieb Wagner *Über das Dirigieren*. Es drängt sich allerdings der Verdacht auf, Wagner habe einen kalkulierten und weitreichenderen Plan verfolgt. Um sicher zu gehen, dass seine Werke dereinst in seinem Sinn interpretiert würden, wandte Wagner seine Art des Dirigierens und Interpretierens nicht nur auf seine Musik an, sondern er explizierte seine Absichten am bekannten Repertoire der Zeit, vor allem an den Werken Beethovens und Mozarts. Diese Werke wurden zu seinem Zweck einvernommen, instrumentalisiert und zu Werbeträger für Wagners Art der Interpretation gemacht. Diese sollte durch diese Einvernahme gewissermassen zu einem Allgemeingut werden. So erstaunt es nicht, dass die untersuchten *Jupiter*-Stimmen Annotationen aufweisen, die als „Romantisierung" identifiziert wurden. Wagner scheint diese Sinfonie und auch die Sinfonien Beethovens in der Art interpretiert zu haben, wie er es insbesondere für seine eigene Musik als notwendig ansah. Die nachhaltige Resonanz, die Wagner auszulösen vermochte, zeigt eindrücklich auf, inwiefern sein Missionierungsplan aufgegangen ist und bis heute wirkt.

Gerade die Kumulation der erwähnten Interpretations-Parameter Melos, Transparenz und Tempo sind von Wagner aus der Praxis heraus expliziert worden und sie bilden bis heute die Kernpunkte jeder Interpretation, die die Aufführungspraxis seit der Übertragung der Direktion vom Komponisten an den Dirigenten beschäftigt. Wagners Lösungs-Ansätze in *Über das Dirigieren*

[930] Vgl.: Schünemann 1913, S. 336.

können als Errungenschaft gelten, diese Interpretations-Parameter im Dienst des Werks zur Anwendung zu bringen.

Für die *Jupiter-Sinfonie* stellt Wagners Interpretationsansatz in zweifacher und widersprüchlicher Weise einen Meilenstein dar. Einerseits stellt das Zürcher Orchestermaterial den allerersten umfänglichen Hinweis auf eine konkrete Interpretation der Sinfonie seit ihrer Entstehung nach 62 Jahren dar. Wagners Interpretation dürfte allerdings auch bewusst mit dem kleinen Rest, der sich eventuell seit Mozarts Ableben latent an Interpretations-Praxis konserviert erhalten haben könnte, gebrochen haben. Wagner selbst bezweifelt zwar, dass sich eine österreichisch-deutsche Tradition hätte halten können, da es an entsprechenden institutionellen Musik-Einrichtungen mangelte, die diese Konservierung hätten leisten können.[931] So oder so ist Wagners Lesart der *Jupiter-Sinfonie*, wie gezeigt wurde, von seinem ureigenen und somit romantischen Standpunkt aus beeinflusst. Die „Romantisierung" der Sinfonie ist also eine radikale Interpretation, die sich weniger am Werk selbst als am historischen Kontext und an den eigenen Interessen Wagners orientiert. Die guten Absichten des „Entwicklungshelfers" Wagner bezüglich der Intentionen Mozarts können daher heute auch als verfremdende Überinterpretation bewertet werden. Davon abgesehen erlangten die interpretatorischen Mittel zur Realisation eine anhaltende Gültigkeit in unterschiedlichen Ausprägungen der Interpretations-Ästhetik. Der Punkt, an dem die Interpretations-Geschichte der *Jupiter-Sinfonie* und die Interpretations-Praxis Wagners sich tangierten, fungiert als ein Prisma. Die Verdichtung der Umsetzungs-Mittel sowie Wagners Lesart der Sinfonie können als Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung sowohl der Interpretations-Geschichte der Sinfonie als auch einer vermeintlichen Dirigier- und Interpretations-Praxis Wagners gesehen werden.

Für die im Folgenden gemachten Aussagen finden sich die Verweise in den jeweiligen Kapiteln. Sie wurden nicht noch einmal angeführt, um den Lesefluss zu gewährleisten.

Hans von Bülow übernahm nicht nur die dargelegte Interpretations-Praxis Wagners, sondern überhöhte sie in einer Weise, von der man aus heutiger Sicht den Eindruck einer exzentrischen Übertreibung gewinnen kann. Diese Einschätzung belegen Kritiken und das Quellenmaterial zu von Bülow. Die Interpretations-Parameter standen bei ihm nicht immer im Dienst am Werk, sondern konnten durchaus als effektvoller Selbstzeck inszeniert werden, der die komponierten musikalischen Absichten überschattet hat. Im Gegensatz zu von Bülow ging Hans Richter als bescheidenerer „Handwerker" mit den Interpretations-Mitteln Wagners intuitiv und moderat um. Ebenfalls finden sich bei Felix Mottl Hinweise darauf, dass zwar die Grundideen Wagners gemässigt zur Anwendung kamen, dass er sich jedoch gerade bei der Frage des Tempos von

[931] Wagner SSD 1911, Achter Band, S. 146.

Wagner emanzipieren konnte. Mit wieviel Absicht dies geschah bleibt offen, denn Richter und Mottl scheinen laut den Quellen mit einer gewissen Intuition gearbeitet zu haben. Ähnlich verhält es sich bei Arthur Nikisch. Der spontan entstehende Gesamteindruck war ihm wichtiger als eine durchdachte Analyse der Interpretation. Dennoch war Nikisch, wie von Bülow und wohl auch Wagner, ein Verfechter des Retuschierens. Für die erste Generation nach Wagner lassen sich also durch die Analyse der wenigen Materialien zur *Jupiter-Sinfonie* bereits grob zwei weiterführende Strömungen nach Wagner identifizieren. Von Bülow, der Wagners Praxis plakativ akzentuierte sowie Richter, Mottl und Nikisch, die gewisse Parameter übernahmen, sie aber eher weniger pointiert anwendeten. Einerseits können beide Linien als Wagnersche Linien bezeichnet werden, wenn man von dessen Kern-Praxis, also der Berücksichtigung von Melos, Tempo und Transparenz ausgeht. Andererseits könnte man auch argumentieren, dass das Mehr bei von Bülow und das eher Weniger bei den anderen Nachfolgern nicht mit der Wagnerschen Interpretations-Praxis identisch sei und so die Linie bereits abreisse, bevor sich eine zweifelsfreie Nachfolge etabliert habe. Die Zugehörigkeit zur Wagner-Linie lässt sich also nicht nur durch die Analyse der Dirigenten und ihrer Interpretations-Praxen bestimmen, sie bedarf vielmehr auch der Definition davon, welche Handlungs-Praxis noch als „wagnerisch" Geltung hat. Diese Bandbreite muss bei der Analyse flexibel und individuell angepasst werden, will man nicht Gefahr laufen, zu eng oder zu weit zu fassen. Denn ansonsten würde zugespitzt niemand oder aber alle in die Wagner-Traditions-Linie eingeordnet, woraus sich kein Wissenszuwachs ergeben könnte.

Für die zweite Generation nach Wagner lässt sich anhand eines bescheidenen Anhaltspunkts zur *Jupiter-Sinfonie* bei von Bülow die Linie zu Gustav Mahler illustrieren. Die Praxis der Verdoppelung der Flöte ist das konkreteste und nachweisbare Bindeglied zwischen den beiden. In gewissen Belangen der Retusche-Praxis ist Mahler offensichtlich noch einen Schritt weitergegangen als von Bülow. Dafür gibt auch die *Jupiter-Sinfonie* mit den Uminstrumentierungen ein Beispiel ab. Wie Mahler stand auch Richard Strauss unter dem Einfluss von Bülows. Mahler und Strauss übernahmen auch die problematischen Aspekte wie die übertriebenen Dirigierbewegungen und Tempo-Modifikationen, die sich allerdings bei beiden mit der Zeit auswuchsen und domestizieren liessen. Während Mahler vor allem beim Retuschieren ohne Skrupel agierte, setzte bei Strauss mit einer gewissen künstlerischen Emanzipation eine kritische Auseinandersetzung mit Wagner und dem direkten Vorbild von Bülow ein. Strauss las Wagners Schriften aus der Zeit heraus und konnte sie, gerade am Beispiel des Tempoverständnisses, kontextualisieren und relativieren. Entsprechend moderater war sein Umgang mit Retuschen. Mit Felix Weingartner setzte eine erste Rückbesinnung auf die Kernpunkte der Wagner-Interpretation ein. Wie Strauss arbeitete Weingartner näher am Notentext

und versuchte die Wagnerschen Maximen mit dem zu verwirklichen, was das Werk an sich anbietet. Er betrieb daher keine Reduktion des Streicherkörpers wie bei Mahler und keine unmerklichen Tempo-Nuancierungen wie bei Strauss. Weingartner steht insofern für eine klare und gemässigte Umsetzung der Wagnerschen Ideale wie Transparenz und Melos. Seine Schrift über das Dirigieren kann gar als flankierende Leitplanke für die Wagner-Praxis gelesen werden, auf die man sich, so Weingartner, zurückbesinnen und die man mit den aktuellen Mitteln realisieren soll. Ein Verfechter dieser aktualisierenden Ideen zu sein, hiess gleichzeitig, sich von von Bülows Praxis, die zu dieser Zeit noch hoch angesehen war, zu distanzieren.

Nachweislich von Mahler und Strauss beeinflusst, legte Otto Klemperer bei seiner Arbeit Wert darauf, in den Aufführungen eine Durchhörbarkeit durch Transparenz zu erzielen. Die Beschränkung auf nur die nötigsten Retuschen, wie er selbst sagt, zeigt sich in seiner Partitur der *Jupiter-Sinfonie* bei den dynamischen Annotationen, die fast ausschliesslich im Dienst der Transparenz stehen. Keine dynamischen Eintragungen unterstreichen das Melos oder fügen Schwelldynamiken ein. Klemperer kann, als strenger Kämpfer gegen die „Verweichlichung" der Klassiker, als Gegenpol zu den „Espressivo"-Dirigenten gesehen werden.[932] Dies verbindet Klemperer stärker mit Toscanini, der um eine Objektivierung der Musik durch möglichst wenig individuelle Interpretation bemüht war. Dennoch sind auch bei diesen beiden Spuren der Wagner-Praxen wie das Mantra des Singen-Lassens der Orchester oder die herausgearbeitete Transparenz zu finden und es stellt sich dezidiert die Frage, ob vielleicht nicht eine Tradition zu gewissen interpretatorischen Handlungen veranlasst, sondern das Werk an sich. Wenn Dirigenten ausserhalb der engeren Wagner-Linie dieselben interpretatorischen Lösungen finden, liegt es nahe, dass diese nicht traditionsgebunden, sondern der Partitur inhärent sind. Eine Frage, die hier abschliessend allerdings nicht beantwortet werden kann.

Wilhelm Furtwängler ist eng in das „Wagner-Netzwerk" eingebunden. Als Schüler von Mottl und Nachfolger von von Bülow in Berlin nennt er selbst Nikisch als Vorbild. Mit diesem verbindet ihn das Moment des freien, gewissermassen improvisierten Musizierens mit den Orchestern. Bei Fragen des Tempos und der Transparenz steht er eindeutig in der Tradition Wagners und wird explizit als „Espressivo"-Dirigent gesehen.[933] Die Mischung aller massgebenden Einflüsse machen Furtwängler zum Bindeglied in der Interpretations-Linie nach Wagner. Er vertritt sämtliche Werte, spitzt sie aber nicht zu. Eine Aufnahme oder eine Partitur der *Jupiter-Sinfonie* existiert weder von Furtwängler noch von Willem Mengelberg. Auch dieser ist klar der besagten Tradition zuzuordnen. Nicht nur, dass Mengelberg Annotationen von Mahler übernommen hat, zeugt davon,

[932] Vgl.: Herzfeld 1953, S. 99.
[933] Stenzl 1996, S. 26.

auch sein Umgang mit der Idee, dass der Interpret dem Schöpfer durch die Realisierung helfen muss, geht direkt auf Wagner zurück.

Zwar habe die Dirigentengeneration nach Wagner vieles zum Guten umsetzen können, doch sei dieser auch falsch verstanden worden und die Übertreibungen bei den Modifikationen seien sinnlos gewesen, so Bruno Walter. Beim Retuschieren allerdings ist zumindest in der *Jupiter-Sinfonie* nichts von der propagierten Zurückhaltung zu merken. Gerade Fragen der zu korrigierenden Instrumentation sind für Walter Fragen für den interpretierenden Dirigenten. Zahlreiche Annotationen in seiner Partitur zielen auf Transparenz ab, was bei Mahler und wahrscheinlich bei von Bülow Praxis war. Die Verwendung der Hörner für das Vierton-Motiv am Ende des 4. Satzes ist ein konkretes Überbleibsel der Mahlerschen Retusche-Praxis bei der *Jupiter-Sinfonie*. Zusätzlich finden sich bei Walter zahlreiche *espressivo*-Angaben, die das Melos hervorheben. Damit darf spekuliert werden, dass Walter mit Furtwängler und Mengelberg zusammen zu jenen Dirigenten gezählt werden kann, die bei der Anwendung der Wagnerschen Interpretations-Parameter bewusst einen Mittelweg suchten.

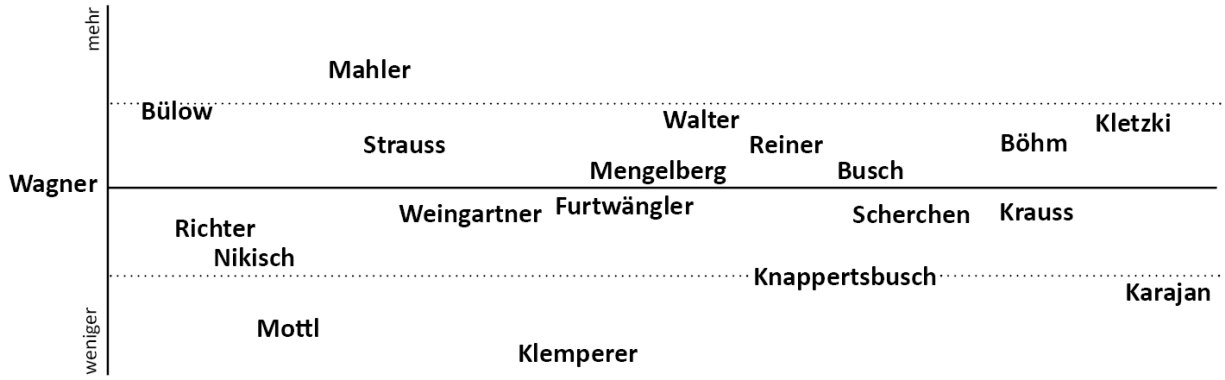
Als trocken und von einem solchen Mittelweg weit entfernt wird die Interpretation der *Jupiter-Sinfonie* von Hans Knappertsbusch beschrieben. Sein Dirigat, wohl von Strauss beeinflusst, war knapp und nüchtern. Die Spontaneität der Interpretation, das auffällige Moment der Improvisation sowie die Arbeit als intuitiv handelnder „Handwerker" erinnern an Nikisch und Reiner. Absichten zur Ausarbeitung von Melos, Transparenz oder Modifikationen sind jedoch bei Knappertsbusch nicht konkret auszumachen. Darum fällt es schwer, ihn nachweislich zu einer Traditionslinie Wagners zu zählen.

Bis zu diesem Zeitpunkt konnten anhand der analysierten Parameter der Interpretations-Ansätze gewisse Unterscheidungen in Bezug auf die Wagner-Tradition vorgenommen werden. Mit Fritz Reiner trat ein Dirigent auf, der Wagners Tradition nicht in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis von anderen Dirigenten übernommen hat, sondern der sie in einem kreativen Akt neu zu deuten wusste. Ein gewisses Mass an romantischem Gestus ist der Aufnahme und den Annotationen der Partitur der *Jupiter-Sinfonie* eigen, ohne auf den Anspruch der Transparenz zu verzichten. Reiner ist also weder „Espressivo"-Dirigent wie Furtwängler oder Mengelberg noch Objektivist wie Klemperer oder Toscanini. Seine Eigenständigkeit zeigt sich im unkonventionellen Umgang mit dem von den meisten Dirigenten als Problemstelle empfundenen Ende des 4. Satzes (T. 388). Während Mahler mit vier Hörnern das Vierton-Motiv verstärkt, Walter mit zwei und Scherchen das 2. Fagott verdoppelt, lässt Reiner das Motiv mit der Pauke verstärken. Fritz Busch scheint von vielen Seiten beeinflusst gewesen zu sein. Die Retusche-Praxen von Mahler und Weingartner kannte er ebenso wie die Interpretationen von Strauss und Toscanini. Wagners Interpretations-Ästhetik hat Busch

in seinem posthum veröffentlichten Buch *Der Dirigent* unter dem Vorbehalt verteidigt, sie mit Mass und ohne Romantisierung umzusetzen. Busch könnte also in die Wagner-Tradition eingereiht werden, ohne mit den Auffälligkeiten eines „Espressivo"-Dirigenten in Erscheinung getreten zu sein. Ein individueller Umgang mit den Wagnerschen Maximen kann Hermann Scherchen nach der Analyse seiner annotierten Partitur und einer Einspielung der *Jupiter-Sinfonie* zugeschrieben werden. In seiner Schrift *Lehrbuch des Dirigierens* wird Wagner explizit zitiert, wenn es um Tempofindung und Melos geht. Von Mahler und Walter beeinflusst übernimmt Scherchen die Technik der Retusche, er wendet sie aber eigenständig an. Als Beispiel dient erneut Takt 388 im letzten Satz der *Jupiter-Sinfonie*. Wie bereits erwähnt, verdoppelt Scherchen das 2. Fagott und später die 2. Oboe, um die nötige Transparenz zu gewährleisten. Er steht somit nicht im Kontinuum einer etwaigen konkreten Retuschen-Tradition nach Wagner, sondern hat dessen Ideen neu zu seiner eigenen Interpretations-Ästhetik geformt. Daher liesse sich sagen, dass Scherchen zwar in der Interpretations-Tradition Wagners steht, jedoch nicht zwingend in einer Interpretations-Linie. Mit grosser Zurückhaltung annotierte Clemens Krauss seine Partitur, was durch die Zusammenarbeit mit Strauss und mit dem Bezug auf Nikisch als sein Vorbild erklärt werden kann. Doch auch eine auffallende Nähe zu Walters Interpretations-Ansatz wird deutlich. Die pragmatische Handhabung des Notentextes orientiert sich an Transparenz und Melos, was für die Zugehörigkeit zu einer von Wagner inspirierten Tradition spricht. Die Prägung Karl Böhms durch Strauss' und Walters Interpretations-Ästhetik zeigt sich unter anderem im zurückhaltenden Retuschieren und der Tempodefinition der *Jupiter-Sinfonie*. Auch das beschriebene funktionale Dirigat könnte auf Strauss zurückgehen. Böhm propagiert zwar, dass die Tempi sich aus dem Stück ergeben würden, modifiziert sie aber, und dies im Gegensatz zu Strauss, durchaus stark. Dies steht im Kontrast zu seiner Warnung vor romantischer Sentimentalität und seinem Bild von Mozart als Revolutionär in seinen Äusserungen. Bezieht man die üppige Klanggebung und die Vibrati in seinen Aufnahmen mit in die Analyse ein, dann zeigt sich ein nicht einfach zu fassender Interpretations-Ansatz. Böhm lässt sich wohl am ehesten in das Spannungsfeld zwischen der expressiven Wagner-Tradition und einer eher spontanen, aber nüchternen Lesart Mozarts einordnen und ist insofern nicht Teil der offensichtlichen Tradition. Bei Paul Kletzki erscheint eine Einordnung als ebenso schwierig. Seine Annotationen betonen vertikale Ereignisse, weniger Linie und Melodie und noch weniger weisen sie auf eine differenzierte Ausarbeitung bezüglich der Transparenz hin. Dass Kletzki in Berlin unter Nikisch gespielt hat, könnte ein Hinweis darauf sein, dass er eher schlicht interpretierte und eine gewisse Spontaneität in seiner Arbeit zuliess. Davon könnten auch die inkonsequenten Annotationen zeugen. Es finden sich keine Äusserungen Kletzkis zu seinem Verhältnis zu Wagners Interpretations-Ästhetik. Ausserdem weist seine

Jupiter-Partitur nur wenige Eintragungen auf, die man dieser Ästhetik zuordnen könnte. Herbert von Karajan wurde zwar in einem wagner-nahen Umfeld von Strauss, Krauss, Knappertsbusch oder Walter musikalisch sozialisiert, bei ihm finden sich aber vor allem Interpretations-Aspekte, die den Klang betreffen. Klangschönheit steht bei der Interpretation der *Jupiter-Sinfonie* über einer formgebenden Transparenz. Dies war ein starker Kontrast gegenüber der einsetzenden historisch informierten Aufführungspraxis seiner Zeit und es ist ein Exempel für das Spannungsfeld zwischen Werktreue und subjektiver Interpretation, in dem Karajan sich befand. Aus der Sicht der Historically informed performance practice (HIPP) kann Karajan als letzte Figur einer österreichisch-deutschen Tradition und als Gegenpol zum eigenen Verständnis empfunden werden. Hinsichtlich einer Tradition in der Interpretations-Ästhetik Wagners fehlen allerdings ausschlaggebende Kriterien, weshalb eine Verortung in der Wagner-Linie als nicht offensichtlich nachvollziehbar erscheint. Für die Interpretations-Geschichte der *Jupiter-Sinfonie* stehen Karajans Aufnahmen für das Ende einer Ära, nach der sich durch die Entwicklung der HIPP ein völlig anderer Ansatz herausgebildet hat, der sich nicht nur auf Sinfonien, sondern auf Interpretation an sich bezieht.

Melos und Transparenz sind die verbindenden Parameter einer Interpretations-Praxis, die im Anschluss an Wagner schnell Allgemeingültigkeit erlangte. In irgendeiner Form finden sie sich in allen Interpretations-Ansätzen. Selbst wenn man sich ihnen gegenüber bewusst zu verweigern versucht, geht es letztlich nur um den Grad einer Ausgestaltung der erwähnten Parameter. Auch Versuche, Musik objektiv und notengetreu wiederzugeben, werden in letzter Konsequenz von den Rezipierenden an den etablierten Interpretations-Parametern gemessen. Die vom Verfasser erstellte folgende Grafik stellt einen Versuch dar, die Protagonisten anhand ihrer vermeintlichen Nähe zur Wagner-Linie zu verorten. Obschon für die Einteilung Evidenzen vorgelegt wurden, kann es sich bei dieser Abstraktion nur um ein vages Unterfangen handeln, das auch von subjektiven Wahrnehmungen geleitet wurde. Die x-Achse stellt dabei grob die Zeit dar, die y-Achse das Mehr oder Weniger an Nähe zur Wagner-Linie.



Vermeintliche Nähe zur Wagner-Linie

Die vorliegende Arbeit vermag keine erschöpfenden Antworten zur Thematik zu geben. Es gelang, in einer Zusammenführung von Detailerkenntnissen, Einblicke in die Geschichte einer von Wagner geprägten Interpretations-Praxis der *Jupiter-Sinfonie* zu geben und Details zu rekonstruieren. Die Tatsachen, dass man heute Wagners *Jupiter-Sinfonie* nicht mehr hören kann und ein direktes konkretes Bindeglied zu seiner Tradition vermisst wird, sind keine Gründe für die Annahme, es liessen sich keine interpretations-relevanten Parameter ableiten. Im besten Fall bilden die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit die Basis für eine Auseinandersetzung mit Interpretationsfragen, die sich auch heute jedem nachschaffenden Künstler stellen. Das dargelegte Material kann als Ausgangspunkt für einen kreativen, experimentellen und anwendungs-orientierten Transfer in die heutige Praxis dienen. Denn so spurlos, wie Wagner meinte, müssen Traditionen nicht verschollen gehen.

6. Quellen

6.1 Abkürzungen

SSD: Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Volksausgabe), Leipzig 1911.

SB: Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe*, Gertrud Strobel und Werner Wolf (Hrsg.), Leipzig 1967.

ÜdD: Wagner, Richard: *Über das Dirigieren*, Leipzig 1869.

ML: Wagner, Richard: *Mein Leben*, Hrsg.: Martin Gregor-Dellin, München 1977.

6.2 Literaturverzeichnis

Alder, Guido: *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien 1935.

Allgemeine Musikgesellschaft Basel (Hrsg.): *Festschrift für Dr. Felix Weingartner zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Basel 1933.

Ambros, August Wilhelm: *Musikalische Übermalungen und Retouchen*, in: Bunte Blätter Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst, Leipzig 1874.

Antonicek, Theophil: *Georg von Slatkonia und die Wiener Hofmusikkapelle*, Wien 1999.

Ardoin, John: *The Furtwängler Record*, Portland 1994.

Bachmann, Robert C.: *Karajan. Anmerkungen zu einer Karriere*, Düsseldorf 1984.

Barham, Jeremy (Hrsg.): *The Cambridge companion to Mahler*, Cambridge 2007.

Bauer-Lechner, Natalie: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig 1923.

Bauer-Lechner, Natalie: *Recollections of Gustav Mahler by Natalie Bauer-Lechner*, Peter Franklin (Hrsg.), London 1980.

Bebbington, Warren Arthur: *The Orchestral Conducting Practice of Richard Wagner*, Dissertation, New York 1984.

Berger, Christian; Schnitzler, Günter (Hrsg.): *Bahnbrüche. Gustav Mahler*, Freiburg i. Br. 2015.

Berlioz, Hector: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, Paris 1855.

Berlioz, Hector: *Der Orchester-Dirigent. Eine Anleitung zur Direction, Behandlung und Zusammenstellung des Orchesters. autorisierte deutsche Ausgabe von Alfred Dörffel*, Leipzig 1864.

Berlioz, Hector: *Mémoires*, Paris 1865.

Berlioz, Hector: *Abendunterhaltungen im Orchester*, Leipzig 1903–1909.

Berlioz, Hector, *Correspondance génerale 1855–1859*, Pierre Citron (Hrsg.), Paris 1972.

Betz, Rudolf; Panofsky, Walter (Hrsg.): *Knappertsbusch*, Ingolstatdt o. Jahr (ca. 1960).

Bey, Henning: *Haydns und Mozarts Symphonik nach 1782. Konzeptionelle Perspektiven*, Dissertation, Freiburg 2003.

Birkin, Kenneth: *Hans von Bülow. A life for music*, Cambridge 2011.

Blaukopf, Kurt, Mahler, Gustav (Hrsg.): *Mahler. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Wien 1976.

Bloch, Henry: *Directory of conductors' archives in American institutions*, Lanham 2006.

Bork, Camilla; Klein, Tobias Robert; Meischein, Burkhard; Meyer, Andreas; Plebuch, Tobias (Hrsg.): *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, Schliengen 2011.

Boult, Adrian: *Zur Kunst des Dirigierens*, Übersetzt von Ursula von Zedlitz, Augsburg 1965.

Bowen, José Antonio (Hrsg): *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge 2003.

Bowen, José Antonio; Holden, Raymond: *The Central European tradition*, in: Bowen 2003.

Bowen, Jose Antonio: *Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors. The Origins of the Ideal of „Fidelity to the Composer"*,in: Performance Practice Review (6) 1993.

Bowen, Jose Antonio: *The Conductor and the Score. Relationship between Interpreter and Text in the Generation of Mendelssohn, Berlioz and Wagner*, Santa Barbara 1994.

Bowen, José Antonio: *The Missing Link: Franz Liszt the Conductor*, in: BJbHM 24 (2000).

Braunbehrens, Volkmar: *Mozart in Wien*, München 1986.

Breidenstein, Helmut: *Mozarts Tempo-System. Ein Handbuch für die professionelle Praxis*, Tutzing 2011.

Brembach, Udo: *Schwerpunkt Wagner und seine Dirigenten*, Würzburg 2009.

Brown, Jonathan: *Great Wagner conductors. A listener's companion*, Canberra 2012.

Brügge, Joachim: *Mozarts Orchesterwerke und Konzerte*, Laaber 2007.

Brügge, Joachim; Gratzer, Wolfgang; Hochradner, Thomas: *Mozarts letzte drei Sinfonien. Stationen ihrer Interpretationsgeschichte*, Freiburg i. Br. 2008.

Bülow von, Marie: *Hans von Bülow. In Leben und Wort*, Stuttgart 1925.

Bungardt, Julia: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen - Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, Wien 2009.

Busch, Fritz: *Der Dirigent*, Freiburg i. Br. 1961.

Busch, Fritz: *Aus dem Leben eines Musikers*, Zürich 1949.

Buzick, Molly J.: *W. A. Mozart's Symphony No. 41: Theory and Praxis*. Santa Barbara 2006.

Caeyers, Jan: *Beethoven. Der einsame Revolutionär*, München 2012.

Cahn-Speyer, Rudolf: *Handbuch des Dirigierens*, Leipzig 1919.

Chevalley, Heinrich: *Arthur Nikisch. Leben und Wirken*, Berlin 1922.

Cowgill, Rachel Elizabeth: *Mozart's music in London, 1764–1829. Aspects of Recetion and Canonicity*, Dissertation, London 2000, https://kclpure.kcl.au.uk/portal/, letzter Aufruf: 13.07.2016.

T. R. Croger: *Notes on Conductors and Conducting*, London 1899.

Csobádi, Peter: *Karajan oder die kontrollierte Ekstase. Eine kritische Hommage von Zeitzeugen*, Wien 1988.

Danckwardt, Marianne: *Bericht über das Mozart-Symposion zum Gedenken an Wolfgang Plath. (1930–1995)*, Salzburg 2001.

Dette, Arthur: *Nikisch*, Leipzig 1922.

Deutsch, Otto Erich: *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, Kassel 1961.

Deverient, Eduard: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, Bremen 2013.

Diestel, Hans: *Ein Orchestermusiker über das Dirigieren. Mit einem Vorwort von Richard Strauss*, Magdeburg 1931.

Dolmetsch, Arnold: *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Seattle 1915.

Dopheide, Bernhard: *Fritz Busch. Sein Leben und Wirken in Deutschland mit einem Ausblick auf die Zeit seiner Emigration*, Dissertation, Tutzing 1969.
Dyment, Christopher: *Toscanini in Britain,* Suffolk 2012.

Dyment, Christopher (Hrsg.): *Felix Weingartner,* Rickmansworth 1976.

Einstein, Alfred: *Mozart. Sein Charakter, sein Werk,* Zürich 1953.

Eisen, Cliff (Hrsg.): *Mozartstudies,* Oxford 1991.

Elisabeth Th. Fritz-Hirschler, Helmut Kretschmer (Hrsg.): *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien 2011.

Ender, Daniel: *Richard Strauss. Meister der Inszenierung*, Wien 2014, http://www.degruyter.com/search?f_0=isbnissn&q_0=9783205792734&searchTitles=true, letzter Aufruf 2.9.2017.

Endler, Franz; Jaeger, Stefan; Bernstein, Leonard: *Karl Böhm. Ein Dirigentenleben*, Hamburg 1981.

Fehr, Max: *Richard Wagners Schweizer Zeit,* Aarau 1934.

Fifield, Christopher: *Hans Richter*, Suffolk 2016.

Fischer-Dieskau, Dietrich: *Jupiter und ich. Begegnungen mit Wilhelm Furtwängler,* Berlin 2015.

Fischer-Dieskau, Martin: *Dirigieren im 19. Jahrhundert*, Dissertation, Mainz 2016.

Fontana, Eszter; Kubik Reinhold (Hrsg.): *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*, Köln 2007.

Foster, Myles Birket: *History of the Philharmonic Society of London: 1813–1912*, London 1912.

Frank, Mortimer H.: *Arturo Toscanini. The NBC years*, Portland 2002.

Friedrich, Sven (Hrsg.): *Richard Wagner. Im Spiegel seiner Zeit,* Frankfurt am Main 2013.

Fuchs, Ingrid: *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991*, Tutzing 1993.

Furtwängler, Wilhelm: *Der Musiker und sein Publikum,* Zürich 1955.

Furtwängler, Wilhelm: *Vermächtnis*, Wiesbaden 1956.

Furtwängler, Wilhelm: *Briefe*, Frank Thiess (Hrsg.), Wiesbaden 1965

Furtwängler, Wilhelm; Furtwängler, Elisabeth; Birkner, Günter (Hrsg.): *Aufzeichnungen 1924–1954*, Wiesbaden 1980.

Galkin, Elliott W.: *A history of orchestral conducting. In theory and practice*, New York 1988.

Gassner, Ferdinand Simon: *Dirigent und Ripienist. Für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde*, Karlsruhe 1844.

Geitel, Klaus (Hrsg.): *Grosse deutsche Dirigenten. 100 Jahre Berliner Philharmoniker. Hans von Bülow, Arthur Nikisch, Richard Strauss, Otto Klemperer, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan*, Berlin 1981.

Gervink, Manuel: *Geschichte der Symphonie. Eine Einführung*, Laaber 2016.

Gewande, Wolf-Dieter: *Hans von Bülow. Eine biographisch-dokumentarische Würdigung aus Anlass seines 175. Geburtstages. Unter Mitarbeit von Hans von Bülow*, Lilienthal 2004.

Giese, Detlef: *„Espressivo" versus „(Neue) Sachlichkeit". Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Dissertation, Berlin 2004, http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?id=2869397&prov=M&dok_var=1&dok_ext=htm, letzter Aufruf: 12.2.2017.

Gilliam, Bryan: *Richard Strauss. Magier der Töne*, München 2014, http://elibrary.chbeck.de/10.17104/9783406662478/richard-strauss, letzter Aufruf: 27.8.2017.

Glanz, Christian; Mahler, *Gustav: Gustav Mahler, Sein Werk - sein Leben*, Wien 2001.

Glasenapp, Carl Friedrich: *Das Leben Richard Wagners*, Leipzig 1905.

Glasenapp, Carl Freidrich; von Stein, Heinrich: *Wagner-Lexikon. Hauptbegriffe der Kunst- und Weltanschauung*, Stuttgart 1883.

Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben – sein Werk – sein Jahrhundert*, München 1980.

Gülke, Peter: *Im Zyklus eine Welt. Mozarts letzte Sinfonien*, München 1997.

Gülke, Peter: *„Triumph der neuen Tonkunst". Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld*, Kassel 1998.

Gülke, Peter: *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*, Stuttgart 2006.

Haas, Frithjof: *Hans von Bülow. Leben und Wirken. Wegbereiter für Wagner, Liszt und Brahms*, Wilhelmshaven 2002.

Haas, Frithjof: *Der Magier am Dirigentenpult. Felix Mottl*, Karlsruhe 2006.

Haas, Robert: *Wolfgang Amadeus Mozart*, Potsdam 1933.

Haeussermann, Ernst: *Herbert von Karajan*, Gütersloh 1968.

Haffner, Herbert: *Furtwängler*, Berlin 2003.

Hanemann, Moritz: Aus der Musikerwelt, Berlin 1875.

Harnoncourt, Nikolaus: *Vom Menuett zum Scherzo*, in: Der musikalische Dialog, Salzburg 1984.

Harnoncourt, Nikolaus: *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, Salzburg 1985.

Hart, Philip: *Fritz Reiner. A biography*, Evanston 1994.

Hanslick, Eduard: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869.

Hausswald, Günter: *Dirigenten-Bild und Schrift*, Berlin 1965.

Heartz, Daniel: *Mozart, Haydn and early Beethoven. 1781–1802*, New York 2009.

Heinel, Norbert: *Richard Wagner als Dirigent*, Wien 2006.

Heinemann, Michael; Herrmann, Matthias; Weiss, Stefan (Hrsg.): *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*, Laaber 2002.

Hellsberg, Clemens: *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*, Zürich 1992.

Herzfeld, Friedrich: *Wilhelm Furtwängler*, Leipzig 1942.

Herzfeld, Friedrich: *Magie des Taktstocks*, Berlin 1953.

Heyworth, Peter: *Conversations with Klemperer*, London 1973.

Heyworth, Peter: *Otto Klemperer. Dirigent d. Republik 1885–1933*, Berlin 1988.

Heyworth, Peter: *Otto Klemperer, his life and times*, Cambridge 1996.

Hilscher, Elisabeth Th. (Hrsg.): *Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1998.

Hilscher, Elisabeth Theresia (Hrsg.): *Geschichte der Stadt Wien*, Wien 2006.

Hinrichsen, Hans-Joachim: *Musikalische Interpretation Hans von Bülow*, Stuttgart 1999.

Hinrichsen, Hans-Joachim: *Kann Interpretation eine Geschichte haben?*, in: Stefan Weinzierl, Hinrichsen, Hans-Joachim: Wagner als Dirigent, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.): Wagner Handbuch, Kassel 2012.

Hinrichsen, Hans-Joachim: „Dirigentenpantomimik" Hans von Bülow als erster Dirigent der Mo*derne?*, in: Arne Stollberg, Jana Weissenfeld, Florian Henri Besthorn (Hrsg.): DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik, Basel 2015.

Höcker, Karla: *Wilhelm Furtwängler*, Berlin 1961.

Holde, Artur: *Bruno Walter*, Berlin 1960.

Holden, Raymond: *The virtuoso conductors. The Central European tradition from Wagner to Karajan*, Yale 2005.

Holden, Raymond: *Kapellmeister Strauss*, in: Charles Youmans (Hrsg.): The Cambridge companion to Richard Strauss, London 2010.

Holden, Raymond: *Richard Strauss. A musical life*, Yale 2011.

Holden, Raymond: *The iconic symphony: performing Beethoven's Nith Wagner's way*, in: Musical Times (152), S. 3–14, London 2011.

Holden, Raymond: *Richard Strauss: the Mozart Recordings*, London 2011.

Hueffer, Francis: *Half a Century of Music in England*, London 1889.

Hunt, John: *The Furtwängler sound. 7th ed. of the discography*, London 2015.

Hürlimann, Martin: *Wilhelm Furtwängler. Im Urteil seiner Zeit*, Zürich 1955.

Hurwitz, David: *Richard Strauss. An owner's manual*, Milwaukee 2014.

Illiano, Roberto; Niccolai, Michela (Hrsg.): *Orchestral conducting in the nineteenth century*, Turnhout 2014.

Juramie, Ghislaine: *Grosse Dirigenten*, Königsbach-Stein 1984.

Kater, Michael H.*: Composers of the Nazi era. Eight portraits*, New York 2000.

Kater, Michael H.: *The Twisted Muse - Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York 1997.

Keefe, Simon P. (Hrsg.): *The Cambridge companion to Mozart. Reprinted*, Cambridge 2004.

Keener, Andrew: *Gustav Mahler as Conductor*, in: Music & Letters 56, London 1975.

Kennedy, Michael: *Adrian Boult*, London 1987.

Klein, Hermann: *Musicians and Mummers*, London 1925.

Klein, Hermann: *Thirty Years of Musical Life in London*, 1870–1900, New York 1906.

Klemperer, Otto: *Meine Erinnerungen an Gustav Mahler*, Zürich 1960.

Klemperer, Otto; Osborne, Charles (Hrsg.): *Otto Klemperer: Sagen Sie doch einfach Otto. Anekdotisches*, München 1981.

Klemperer, Otto; Anderson, Martin (Hrsg.): *Klemperer on music. Shavings from a musician's workbench*, London 1986.

Klemperer, Otto; Heyworth, Peter (Hrsg.): *Conversations with Klemperer, Rev. ed*, London 1985.

Klemperer, Otto; Stompor, Stephan (Hrsg:): *Über Musik und Theater*, Wilhelmshaven 1982.

Kling, Henri: *Der vollkommene Musik-Dirigent*, Hannover 1890.

Kloss, Erich (Hrsg.): *Richard Wagner an seine Künstler*, Berlin 1908.

Köchel, Ludwig Ritter von: *Wolfgang Amadé Mozart. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke*, Wiesbaden 1964.

Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Entgrenzungen in der Musik*, Wien 1987.

Konrad, Ulrich; Heidrich, Jürgen; Marx, Hans Joachim (Hrsg.): *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag. Unter Mitarbeit von Martin Staehelin*, Göttingen 2002.

Kralik, Heinrich: *Richard Strauss*, Wien 1963.

Kraus, Gottfried (Hrsg.): *Ein Mass, das heute fehlt. Wilhelm Furtwängler im Echo der Nachwelt. Unter Mitarbeit von Wilhelm Furtwängler*, Salzburg 1986.

Krause, Emil: *Felix Weingartner als schaffender Künstler*, Berlin 1904.

Kreikle, Mechthild: *Hermann Scherchen. 1891–1966. Phonographie. Deutsche Rundfunkproduktionen. Industrietonträger. Eigenaufnahmen*, Frankfurt am Main 1991.

Kretschmer, Helmut: *Beethovens Spuren in Wien*, Wien 1998.

Krieger, Gottfried; Spindler, Matthias (Hrsg.): *Musik als Lebensprogramm. Festschrift für Constantin Floros zum 70. Geburtstag. Unter Mitarbeit von Constantin Floros*, Frankfurt am Main 2000.

Kullak, Franz: *Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1898.

Kunze, Stefan: *Mozart. Jupiter-Sinfonie*, 1988.

Kunze, Stefan: *Handbuch der musikalischen Gattungen. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*, Laaber 1993.

La Grange, Henry-Louis de; Richard, Joel: *Gustav Mahler*, Paris 2007.

La Mara: *Hans von Bülow*, Leipzig 1911.

Laser, Arthur: *Der moderne Dirigent*, Leipzig 1904.

Laubhold, Lars E.: *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München 2014.

Lebrecht, Norman: *The maestro myth. Great conductors in pursuit of power*, London 1992.

Leins, Hermann: *Gustav Mahler*, Tübingen 1966.

Leopold, Silke; Schmoll-Barthel, Jutta; Jeffe, Sara (Hrsg.): *Mozart-Handbuch*, Kassel 2005.

Listewnik, Arnd-Volker; Sander, Hedwig: *Wilhelm Furtwängler*, Leipzig 1986.

Loesch, Heinz von; Weinzierl, Stefan (Hrsg.): *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen. Symposium Interpretationsforschung*, Mainz 2011.

Loesch, Heinz von (Hrsg.): *Gemessene Interpretation*, Mainz 2011.

Lütteken, Laurenz; Hanke, Eva Martina (Hrsg.): Kunstwerk der Zukunft. Richard Wagner und Zürich (1849–1858), [Katalog zur Ausstellung „Kunstwerk der Zukunft - Richard Wag ner und Zürich (1849–1858)“, Museum Bärengasse Zürich, 25. Juni bis 16. November 2008], http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?id=3113792&prov=M&dok_var=1&dok _ ext=htm, letzter Aufruf: 14.3.2018.

Maag, Otto: *Festschrift für Dr. Felix Weingartner*, Basel 1933.

Mahler, Alma; Mahler, Gustav; Mitchell, Donald Charles (Hrsg.): *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Frankfurt 1980.

Mahler, Gustav; Blaukopf, Herta; Roman, Zoltan; Blaukopf, Kurt (Hrsg.): *Gustav Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*, Stuttgart 1994.

Mahler-Werfel, Alma; Beaumont, Antony (Hrsg.): *Tagebuch-Suiten. 1898–1902*, Frankfurt am Main 1998.

Thomas, Mann: *Leiden und Grösse Richard Wagners*, in: Das Blaue Heft, Jg. 12/1933, Nr. 17.

Marsh, Robert C.: *Toscanini der Meisterdirigent. Ins Deutsche übertragen von Ilse Krämer*, Stuttgart 1958.

Martin, James Michael: *A comparison of Interpretations of Viennese Symphonies by selected Conductors based upon Recordings*, Dissertation, New York 1976.

Martner, Knud: *Mahler's concerts*, New York 2010.

Marx, Adolf Bernhard: *Die Musik des Neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege Methode der Musik*, Delih 2015.

Mathis-Rosenzweig, Alfred; Barham, Jeremy: *Gustav Mahler. New insights into his life, times and work*, London 2007.

Matzner, Joachim: *Furtwängler. Analyse, Dokument, Protokoll*, Zürich 1986.

Mecking, Sabine; Wasserloos, Yvonne: Inklusion & Exklusion. *„Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945*, Göttingen 2016.

Melichar, Alois; Kreile, Reinhold (Hrsg.): *Der vollkommene Dirigent. Entwicklung und Verfall einer Kunst*, München 1981.

Merian, Wilhelm: *Das Musikleben im XIX. Jahrhundert*, Basel 1920.

Mikorey, Franz: *Grundzüge einer Dirigierlehre*, Leipzig 1917.

Morin, A. (Hrsg.): *Der Musikführer. W.A. Mozart, Symphonie in C-dur. Unter Mitarbeit von A. Pochhammer*, Frankfurt a. M. 1898.

Münch, Charles: *Ich bin Dirigent*, Zürich 1956.

Musikkollegium Winterthur (Hrsg.): *Die Programme der Konzerte von Hermann Scherchen*, Winterthur 1949.

Nettl, Paul: *Beethoven und seine Zeit, Unveränderter Reprint*, Frankfurt am Main 2014, http://www.fischerverlage.de/media/fs/308/LP_978-3-596-30368-7.pdf, letzter Aufruf: 11.11.2017.

Neumann, Angelo: *Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmung*, München 1910.

Niemetschek, Franz: *W. A. Mozart's Leben. Nach Originalquellen beschrieben. Unter Mitarbeit von Ernst Rychonovsky*, Prag 1808.

Obert, Simon; Schmidt, Matthias: *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner–Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*, Basel 2009.

Osborne, Richard: *Herbert von Karajan. Leben und Musik*, Wien 2002.

Painter, Karen; Crow, Thomas E. (Hrsg.): *Late thoughts. Reflections on artists and composers at work*, Los Angeles 2006.

Partsch, Erich Wolfgang (Hrsg.): *Die Ära Gustav Mahler. Wiener Hofoperndirektion 1897–1907*, Wien: 1997.

Pauli, Hansjörg: *Hermann Scherchen 1891–1966. Ein Lesebuch*, Berlin 1986.

Pembaur, Joseph: *Über das Dirigieren. Die Aufgaben des Dirigenten beleuchtet vom Standpunkt der verschiedenen Disciplinen der Kompositionslehre*, Leipzig 1892.

Pfitzner, Hans: *Werk und Wiedergabe*, Augsburg 1929.

Pfohl, Ferdinand: *Arthur Nikisch. Als Mensch und Künstler*, Leipzig 1900.

Pfohl, Ferdinand: *Arthur Nikisch. Leben und Wirken*, Berlin 1922

Pickett, David: *Gustav Mahler as an interpreter*, Dissertation, Surrey 1989, http://epubs.surrey.ac.uk/847903/1/10804364.pdf, letzter Aufruf: 16.02.2019.

Pickett, David: *Arrangements and Retuschen: Mahler and Werktreue*, in: Jeremy Barham: Mahler, Cambridge 2007.

Pickett, David: *Was mir die Aufnahmen erzählen*, in: Reinhold Kubik (Hrsg.): Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers, Wien 2007.

Pirie, Peter; Laade, Wolfgang: *Furtwängler and the art of conducting*, London 1980.

Popp, Susanne: *Berufung und Verzicht. Fritz Busch und Richard Wagner*, Köln 2013.

Potter, Tully: *Adolf Busch. The life of an honest musician*, London 2010.

Praeger, Ferdinand: *Wagner as I Knew Him*, New York 1892.

Recktenwald, Fritz: *Über das dirigieren. Praktische Ratschläge für Kapellmeister, Chormeister und solche, die es werden wollen*, Wien 1929.

Reidemeister, Peter (Hrsg.): *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Winterthur 2000.

Revers, Peter; Korte, Oliver (Hrsg.): *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, Laaber 2011.

Rexroth, Dieter: *Beethovens Symphonien. Ein musikalischer Werkführer*, München 2005.

Riley, Matthew: *The Viennese minor-key symphony in the age of Haydn and Mozart*, New York 2014.

Riuess, Curt: *Furtwängler*, Bern 1953.

Robinson, Paul; Surtees, Bruce; Laade, Wolfgang: *Solti*, London 1979.

Romijn, Clemens: *Der Interpret muss dem Schöpfer helfen*, in: Zwart (Hrsg.) 2006, S. 52.

Ruiter, Jacob de: *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850*, Berlin 1989.

Ryding, Erik S.; Pechefsky, Rebecca: *Bruno Walter. A world elsewhere*, New Haven 2001.

Sachs, Harvey: *Toscanini*, London 1978.

Sachs, Harvey; Henschen, Hans-Horst: *Toscanini. Eine Biographie*, München 1980.

Sachs, Harvey: *Salzburg, Hitler und Toscanini. Unbekanntes Briefmaterial aus den dreissiger Jahren*, in: Neue Zeitschrift für Musik 148 (7/8) 1987.

Sachs, Harvey: *Reflections on Toscanini*, New York 1991.

Sachs, Harvey: *Toscanini*, London 1993.

Sachs, Harvey: *Toscanini. Musician of Conscience*, New York 2017.

Sadie, Stanley: *Mozart*, Stuttgart 1994.

Samson, Jim; Zon, Bennett (Hrsg.): *Nineteenth-century music*, Ashgate 2002.

Scanzoni, Signe; Kende, Götz K. (Hrsg.): *Der Prinzipal. Clemens Krauss; Fakten, Vergleiche, Rückschlüsse*, Tutzing 1988.

Schabbing, Bernd: *Gustav Mahler als Konzert- und Operndirigent in Hamburg*, Dissertation, Berlin 2001.

Schenk, Erich: *Mozart. Sein Leben, seine Welt*, Wien 1975.

Scherchen, Hermann: *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig 1929.

Scherchen, Hermann: *Musik für jedermann*, Winterthur 1950.

Scherchen, Hermann; Klemm, Eberhardt (Hrsg.): *…alles hörbar machen. Briefe eines Dirigenten*, Berlin 1976.

Schmitt Scheubel, Robert (Hrsg.): *Mit Richard Wagner zum Endsieg. Die „Angriff"-Kritiken 1933–1942*, Berlin 2013.

Scholz, Bernhard: *Musikalisches und Persönliches*, Berlin 1899.

Scholz, Dieter David: *Mythos Maestro. Dirigenten im Dialog, Giuseppe Sinopoli zum Gedenken*. Unter Mitarbeit von Giuseppe Sinopoli, Berlin 2002.

Schonberg, Harold C.: *Die grossen Dirigenten. Eine Geschichte des Orchesters und der berühmtesten Dirigenten von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Zürich 1967.

Schönfeld, Johann Ferdinand von: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien 1796.

Schönzeler, Hans-Huber: *Furtwängler*, London 1990.

Schreiber, Wolfgang; Jonas, Peter: *Grosse Dirigenten*, München 2005.

Schroeder, Carl: *Handbuch des Dirigierens und Taktierens. Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis*, Berlin 1919.

Schubert, F. L.: *Der praktische Musikdirektor oder Wegweiser für Musikdirigenten*, Leipzig 1894.

Schuh, Willi (Hrsg.): *Richard Strauss Jahrbuch 1954*, Bonn 1953.

Schuh, Willi: *Richard Strauss. Jugendjahre und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1889*, Zürich 1976.

Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Unter Mitarbeit von Martin Kreisig*, Leipzig 1914.

Schünemann, Georg: *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913.

Seedorf, Thomas: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Dissertation, Hannover 1990.

Seidl, Arthur: *Moderne Dirigenten*, Berlin 1902.

Sessa, Anne Dzamba: *Richard Wagner and the English*, Rutherford 1979.

Sisman, Elaine Rochelle: *Mozart: The „Jupiter" Symphony. No. 41 in C major, K. 551*, Cambridge 1993.

Smidth Olsen, Henning: *Wilhelm Furtwängler. Konzertprogramme, Opern und Vorträge. 1947 bis 1954. Unter Mitarbeit von Wilhelm Furtwängler*, Wiesbaden 1972.

Solti, Georg; Schmidt, Michael; Stadler, Harald (Hrsg.): *Solti über Solti*, München 1997.

Spiel, Christian: *Anekdoten um Herbert von Karajan*, München 1968.

Sponheuer, Bernd; Steinbeck, Wolfram (Hrsg.): *Mahler Handbuch*, Stuttgart 2010.

Strainchamps, Edmond; Maniates, Maria Rika (Hrsg.): *Music and Civilisation: Essays in Honor of Paul Lange*, New York 1984.

Stargardt-Wolf, Edith: *Wegbereiter grosser Musik*, Berlin 1954.

Staudinger, Michael (Hrsg.): *Bruno Walter erinnern, Beiträge des Internationalen Bruno-Walter-Symposiums*, Wien 2012.

Stefan, Paul: *Arturo Toscanini*, Wien 1936.

Steiner, Adolf: *Hans von Bülow*, in: Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich, Zürich 1906.

Steinitzer, Max: *Richard Strauss*, Berlin 1911.

Stenzl, Jürg: *Willhelm Furtwängler: Der Dirigent nach dem Ende des „Espressivo“*, in: Chris Walton (Hrsg.): Wilhelm Furtwängler in Diskussion, Zürich 1996.

Stenzl, Jürg: *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg 2012.

Stollberg, Arne; Weissenfeld, Jana; Besthorn, Florian Henri (Hrsg.): *DirigentenBilder. Musikalische Gesten–verkörperte Musik. Unter Mitarbeit von Alexandra Gronwald und Madita Knöpfle*, Basel 2015.

Strauss, Gabriele (Hrsg.): *Lieber Collega! Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, Berlin 1996.

Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*, Schuh, Willi (Hrsg.), Zürich 1949.

Strauss, Richard: *Briefe an die Eltern. Unter Mitarbeit von Willi Schuh*, Schuh, Willi (Hrsg.), Zürich 1954.

Strauss, Richard; Krauss, Clemens; Kende, Götz; Schuh, Willi (Hrsg.): *Briefwechsel*, München 1963.

Strauss, Richard; Thuille, Ludwig; Trenner, Franz: *Richard Strauss, Ludwig Thuille. Ein Briefwechsel*, Tutzing 1980.

Strauss, Richard; Krauss, Clemens; Brosche, Günter (Hrsg.): *Richard Strauss–Clemens Krauss. Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Tutzing 1997.

Strauss, Richard; Reger, Monika; Strauss, Gabriele: *Richard Strauss im Briefwechsel mit zeit genössischen Komponisten und Dirigenten*, Berlin 2004.

Strobel, Otto: *König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel*, hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner, Karlsruhe 1936.

Stuppner, Hubert: *Gustav Mahler. Endstation Toblach*, Bozen 2011.

Subotnik, Rose Rosengard: *Developing variations. Style and ideology in Western music. Evidence of a Critical World View in Mozert's Last Three Symphonies*, Minneapolis 1991.

Sulzer, Joseph: *Ernstes und Heiteres. Aus den Erinnerungen eines Wiener Philharmonikers*, Wien 1910.

Thielemann, Christian; Lemke-Matwey, Christine: *Mein Leben mit Wagner*, München 2012.
Toman, Philipp: *„Mein Orchester habe ich schon nervös gemacht.“*, Dissertation, Hamburg 2016.

Toscanini, Arturo; Sachs, Harvey (Hrsg.): *The letters of Arturo Toscanini*, London 2002.

Toscanini, Arturo (Hrsg.): *Arturo Toscanini - the essential recordings. 150th anniversary edition*, München 2017.

Toscanini, Arturo: *Lettere*, Sachs, Harvey (Hrsg.), Milano 2017.

Trémine, René: *Wilhelm Furtwängler. Concert Listing 1906-1945*. Groslay 1997.

Uehling, Peter: *Karajan. Eine Biographie*, Hamburg 2006.

Ulibischeff, Alexander: *Mozart's Leben und Werke*, Vaduz 1986.

Vaget, Hans Rudolf: *„Wehvolles Erbe". Richard Wagner in Deutschland: Hitler, Knappertsbusch, Mann*, Frankfurt am Main 2017.

Vaughan, Roger: *Herbert von Karajan. A biographical portrait*, London 1990.

Verdi, Giuseppe; Conati, Marcello: *Interviews and encounters with Verdi*, London 1984.

Vogel, Bernhard: *Hans von Bülow. Sein Leben und sein Entwicklungsgang*, Leipzig 1887.

Vogel, Emil: *Zur Geschichte des Taktschlagens*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek 5, Leipzig 1898.

Voss, Egon: *Richard Wagner und die Instrumentalmusik. Wagners symphonischer Ehrgeiz*, Wilhelmshaven 1977.

Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*, Martin Gregor-Dellin (Hrsg.), München 1977.

Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Volksausgabe), Leipzig 1911.

Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe*, Gertrud Strobel und Werner Wolf (Hrsg.), Leipzig 1967.

Wagner, Richard: *Über das Dirigieren*, Leipzig 1869.

Wagner, Richard: *Mein Leben*, Hrsg.: Martin Gregor-Dellin, München 1977.

Wagner, Richard; Friedrich, Sven (Hrsg.): *Werke, Schriften und Briefe*, Digitale Bibliothek Band 107, Berlin 2004.

Wagner, Richard; Voss, Egon: *Über das Dirigiren. (1869)*, Studienausgabe, Tutzing 2015.

Walker, Alan: *Hans von Bülow. A life and times*, Oxford 2010.

Walter, Bruno: *Gustav Mahler*, Wien 1936.

Walter, Bruno: *Thema und Variationen*, Stockholm 1947.

Walter, Bruno: *Von der Musik und vom Musizieren*, Tübingen 1957.

Walter, Bruno; Möbius, Rudolf; Schneider, Marcus: *Bruno Walter–Leben, Wesen, Musiker*, Heinrichshofen 2017.

Walton, Chris: *Wilhelm Furtwängler in Diskussion. Sieben Beiträge*, Zürich 1996.

Walton, Chris: *Richard Wagner's Zurich. The muse of place*, Rochester 2007.

Weill, Kurt; Hinton, Stephen; Laade, Wolfgang (Hrsg.): *Musik und Theater. Gesammelte Schriften; mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, Berlin 1990.

Weingartner, Felix: *Erlebnisse eines Königlichen Kapellmeisters in Berlin*, Berlin 1912.

Weingartner, Felix: *Über die Art, Liszt zu dirigieren*, in: Akkorde, Leipzig 1912

Weingartner, Felix: *Über das Dirigieren*, Leipzig 1920.

Weingartner, Felix: *Lebenserinnerungen*, Wien 1923.

Weingartner, Felix: *Ratschläge für die Aufführungen klassischer Symphonien*, Leipzig 1923.

Weinland, Helmuth: *Musik-Konzepte*, München 1988.

Weinmann, Alexander: *Johann Traeg. Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804*, Wien 1973.

Weinmann, Alexander: *Die Anzeigen des Kopiaturbetriebes Johann Traeg in der Wiener Zeitung zwischen 1782 und 1805*, Wien 1981.

Weissmann, Adolf: *Der Dirigent im 20. Jahrhundert*, Berlin 1925.

Weissweiler, Eva: *Otto Klemperer. Ein deutsch-jüdisches Künstlerleben*, Köln 2010.

Werbeck, Walter (Hrsg.): *Richard-Strauss-Handbuch*, Stuttgart 2014.

Wessling, Berndt Wilhelm.: *Furtwängler. Eine kritische Biographie*, Stuttgart 1985.

Witershausen, Hermann von: *Dirigenten-Erziehung*, Leipzig 1929.

Wurmser, Leo: *Strauss and some Classical Symphonies*, in: *Music & Letters* (Vol. 45 No. 3), London 1964, S. 233–238.

Youmans, Charles Dowell (Hrsg.): The Cambridge companion to Richard Strauss, Cambridge 2010.

Zaslaw, Neal: *Mozart's symphonies. Context, performance practice*, reception, Oxford 2001.

Zimmermann, Werner G.: *Richard Wagner in Zürich*, in: Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zürich 1986.

Zopff, Hermann: *Ratschläge und Erfahrungen für angehende Gesang- u. Orchester-Dirigenten*, Leipzig 1861.

Zwart, Frits: *Conductor Willem Mengelberg*, Amsterdam 2019.

6.3 Zeitungen und Zeitschriften

Genaue Angaben zu Autoren und Jahrgängen sowie Fundstellen sind in den entsprechenden Fussnoten ersichtlich.

Allgemeine Musikzeitung (D)
Allgemeine musikalische Zeitung (D)
Arbeiter Zeitung (A)
Badenblatt für die grossherzogliche Stadt Baden (D)
Bayreuther Blätter (D)
Berliner Börsen Courier (D)
Berliner Courier (D)
Budapesti Hirlap (H)
Das kleine Volksblatt (A)
Deutsche Zeitung (D)
Eidgenössische Zeitung (CH)
Hannoverscher Courier (D)
Kölnische Zeitung (D)
Le Guide musical (BEL)
Le Ménestrel (F)
Le Temps (F)
London Illustrated News (GB)
Manchester Guardian (GB)
Morning Post (GB)
Münchner Neuste Nachrichten (D)
Musical America (USA)
Musikalisches Wochenblatt (D)
Neue Berliner Musikzeitung (D)
Neue Deutsche Rundschau (D)

Neue Freie Presse (A)
Neue Zeitschrift für Musik (D)
Neue Zürcher Zeitung (CH)
Neues Wiener Journal (A)
Neues Wiener Tagblatt (A)
Russkayja musykalnaja gaseta (RUS)
Salzburger Wacht (A)
Signale für die musikalische Welt (D)
The Athenaeum (GB)
The Herald (GB)
The Musician (GB)
The Musical Times (GB)
The Musical World (GB)
The Star (GB)
The Sun (GB)
The Times (GB)
The New York Evening World (USA)
The New York Telegraph (USA)
The New York Times (USA)
Völkischer Beobachter (D)
Wiener Hausfrauen-Zeitung (A)
Wiener Zeitung (A)
Yorkshire Post (GB)

6.4 Tondokumente und Tempoübersicht

Die Auswahl der chronologischen Einspielungen enthält auch Dirgenten, die im Text keine Erwähnung finden. Diese dienen zur Kontextualisierung und umfassen auch Vertreter der historisch informierten Aufführungspraxis. Für den 3. Satz wurden die Tempi des ersten und zweiten Teils verglichen. Ist das Tempo stabil geblieben, steht ein =, hat sich das Tempo verändert steht ein II.

Dirigent	**Orchester**	**Jahr**	1. Satz Halbe	2. Satz Achtel	3. Satz Viertel	4. Satz Halbe
Richard Strauss	Orchester der Staatsoper Berlin	1926	87	79	151 ll	164
Hans Knappertbusch	Orchester der Staatsoper Berlin	1929	93	72	142 =	139
Thomas Beecham	London Philharmonic Orchestra	1938	76	72	128 =	135
Bruno Walter	Wiener Philharmoniker	1938	78	75	158 =	130
Hans Knapertsbusch	Wiener Philharmoniker	1941	88	63	147 ll	144
Bruno Walter	Philharmonic-Symphony Orchestra of New York	1945	80	80	154 =	149
Arturo Toscanini	NBC Symphony Orchestra	1947	82	91	159 =	142
Thomas Beecham	Royal Philharmonic Orchestra	1950	78	84	126 =	132
Hermann Scherchen	Orchestre du Théatre des Champs-Élysées	1953	83	80	170 =	140
Otto Klemperer	Philharmonia Orchestra	1954	82	67	177=	150
Fritz Reiner	Chicago Symphony Orchestra	1954	82	70	175=	138
Bruno Walter	Columbia Symphony Orchestra	1960	72	68	136=	123
Karl Böhm	Berlin Philharmoniker	1962	83	80	131 =	130
Otto Klemperer	Philharmonia Orchestra	1962	70	67	155=	132
Otto Klemperer	Wiener Philharmoniker	1968	67	67	165=	145
Herbert von Karajan	Berlin Philharmoniker	1970	79	68	134 =	146
Leonhard Bernstein	New York Phiharmonic	1973	72	71	128 =	125
Claudio Abbado	London Symphony Orchestra	1980	71	72	136 =	130

Nikolaus Harnoncourt	Concertgebouw	1982	66	75	133 II	136
Christopher Hogwood	Academy Of Ancient Music	1983	79	95	150 =	129
Leonhard Bernstein	Wiener Philharmoniker	1985	73	67	135 =	131
Frans Brüggen	Orchestra of the 18th Century	1986	68	83	134 =	128
Charles Mackerras	Prag Chamber Orchestra	1986	80	80	194 =	139
Neville Marriner	Academy of St Martin in the Fields	1987	77	74	158 =	136
Roger Norrington	London Classical Players	1990	78	103	170 =	131

6.5 Notenquellen

Orchester-Stimmen:

Stimmenmaterial der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zentralbibliothek Zürich (TMs 339, AMG_XII_1093); Manuskripte und Drucksatz von André (Offenbach 1806).

Abschriften von David Pickett, Archiv der Universal Edition, Wien (verschiedene Quellen).

Referenzpartitur:

Breitkopf & Härtel, Serie 8. No. 41, Leipzig.

Annotierte Partituren:

Otto Klemperer: Bibilothek der Royal Academy of Music, London (Sig. 089370); Boosy & Hawkes, 8490, London.

Paul Kletzki: Zentralbibliothek Zürich (Mus NL 60: H 130.40); Breitkopf & Härtel, Serie 8 No. 41, Leipzig.

Clemens Krauss: Musiksammlung der Öserreichischen Nationalbibliothek, Wien (Sig. F59. Clemens-Krauss-Archiv.279); Edition Peters Nr. 1039, 8960, Leipzig.

Fritz Reiner: Northwestern University Libraries, Music Library, Evanston (Fritz Reiner-Collection Item 35); Wiener Philharmonischer Verlag No. 6, Wien.

Hermann Scherchen: Akademie der Künste, Hermann Scherchen-Archiv, Berlin (https://archiv.adk.de/objekt/2413448); Edition Eulenburg EE 3601, Leipzig.

Richard Strauss: Privat Besitz der Familie, Garmisch. Zur Verfügung gestellt von Raymond Holden; Breitkopf & Härtel, Serie 8. No. 41, Leipzig.

Bruno Walter: Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien (A 38565/Part); Breitkopf & Härtel, Serie Part B 124, Leipzig.