

DANK

Die vorliegende Studie wurde 2017 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien als Dissertation angenommen und für die Drucklegung in Teilen überarbeitet. Jüngere Forschungsliteratur konnte mit Erscheinungsdatum bis Ende 2019 berücksichtigt werden.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, für die vielfältige Unterstützung beim Verfassen dieser Arbeit zu danken. Meinem Doktorvater Reinhard Kapp gebührt dabei der erste Dank für seine stets kompetente und umsichtige Betreuung. Über den gesamten Zeitraum der Forschungsarbeiten profitierte ich immens von den zahlreichen anregenden Gesprächen mit ihm. Seine Bereitschaft zur Lektüre von Kapitelentwürfen erwies sich als unschätzbare Hilfe bei der Fertigstellung der Arbeit.

Hans-Joachim Hinrichsen danke ich sehr herzlich für die Übernahme des Zweitgutachtens und die Möglichkeit, im Forschungskolloquium des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich Ausschnitte aus dem laufenden Projekt präsentieren und diskutieren zu dürfen. Die in diesem Rahmen und im persönlichen Austausch gegebenen fachlichen Ratschläge und Anregungen empfand ich als äußerst wertvoll.

Ein besonderer Dank gilt ebenso Sabine Meine, die den Fortgang der Arbeit in verschiedenen Stadien begleitet und unterstützt hat. Ihr verdanke ich wichtige Impulse bei der Konzeption des Dissertationsprojekts.

Nachhaltige Unterstützung habe ich von einer Reihe von Institutionen erfahren: Den Mitarbeiterinnen der Paul Sacher Stiftung Basel, namentlich Heidi Zimmermann und Sabine Hänggi-Stampfli, ebenso wie Gianmario Merizzi im Fondo Leibowitz in Bologna schulde ich großen Dank für die unkomplizierte Bereitstellung von Archivmaterialien und die Genehmigung, Inhalte daraus wiedergeben zu dürfen. Die über sieben Monate sich erstreckenden Forschungsaufenthalte in der Schweiz und in Italien förderten ertragreiche Funde zutage. Für Hilfestellungen bei Rechercharbeiten im Arnold Schönberg Center und fachlichen Austausch geht ein herzlicher Dank an Therese Muxeneder und Eike Feß, ebenso an Belmont Music Publishers für die Erlaubnis, aus den Nachlassbeständen von Arnold Schönberg zitieren zu dürfen. Die Mitarbeiter der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus gewährten mir dankenswerterweise Einsicht in Gustav Mahlers Dirigierpartituren.

Der Aufnahme von digital reproduzierten Auszügen aus René Leibowitz' Partituren in diese Arbeit stimmten Cora Leibowitz und Margherita Parise zu, auch hierfür ein sehr herzliches Dankeschön.

Dem Schweizer Radio und Fernsehen danke ich für die Bereitstellung einer Archivkopie des von Leibowitz gemeinsam mit Rudolf Kolisch und dem Orchester von Radio Beromünster eingespielten Violinkonzerts von Ludwig van Beet-

hoven, Werner Unger (archiphon) für weitere Tonaufnahmen mit Kolisch. Jens Dufner (Beethoven-Haus Bonn), Katja Kaiser (Universal Edition), Claudia Mayer-Haase (Internationales Musikinstitut Darmstadt), Andreas Rühl (Deutsches Rundfunkarchiv) und Annika Stemshorn (Westdeutscher Rundfunk) gaben bereitwillig Auskünfte zu Archivbeständen und halfen bei der Recherche von Ausführungsdaten.

Yvonne Schürmann-Zehetner danke ich für Informationen zu Leibowitz, die aus ihren Forschungsarbeiten stammen. Neben den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Zürcher Kolloquiums gilt mein Dank für rege geführte Diskussionen auch jenen Studierenden und Dozierenden, die an ähnlichen Veranstaltungen in Wien und Berlin teilgenommen haben. Die Gespräche mit Manuel Farolfi, Lorenzo Rubboli und Francesco Toncich waren auch über fachliche Belange hinaus sehr bereichernd. Barbora Vesterová danke ich für die Wertschätzung, die sie meiner wissenschaftlichen Tätigkeit entgegenbringt.

Die Dissertation hätte ohne großzügige Stipendienförderungen nicht vorgelegt werden können. Großen Dank schulde ich der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Paul Sacher Stiftung Basel und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien für die Bewilligung von Promotions- und Forschungsstipendien. Das Land Steiermark zeichnete die Arbeit im März 2019 mit dem *Josef-Krainer-Förderungspreis* aus.

Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich Albrecht Riethmüller als Reihenerausgeber für die Aufnahme der Arbeit in die *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, ebenso Stefanie Ernst, Katharina Stüdemann und Andrea Walker (Franz Steiner Verlag Stuttgart) für die vorzügliche Betreuung bei der Drucklegung. Die Publikation wurde durch Druckkostenzuschüsse seitens der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, des Landes Steiermark und der Stadt Graz ermöglicht.

Meiner Familie möchte ich schließlich meinen innigsten Dank aussprechen für ihre immerwährende Unterstützung, Förderung und Geduld.

Graz, im Winter 2019/20

Thomas Glaser

1 EINLEITUNG

René Leibowitz (1913–1972) besetzte Mitte des 20. Jahrhunderts innerhalb der europäischen musikalischen Avantgarde eine besondere Position. Maßgeblich in seiner Rolle als Vermittler der in Frankreich bis nach dem Zweiten Weltkrieg nur in Ansätzen rezipierten Musik der Wiener Schule um Arnold Schönberg¹ können seine Tätigkeiten als Musikschriftsteller, Pädagoge, Komponist und Interpret eines zeitgenössischen wie klassisch-romantischen Repertoires gleichfalls schwerlich überschätzt werden. Sie sind Belege für den weiten Wirkungsradius dieser Schule über den direkten Schönberg-Kreis hinaus.

Aus dieser spezifischen Perspektive wird nach Leibowitz' Rezeption theoretisch-hermeneutischer und aufführungspraktischer Ansätze einer Aufführungslehre der Wiener Schule gefragt, um einen weiteren Impuls in der musikwissenschaftlichen Erforschung dieser für das 20. Jahrhundert zentralen Aufführungslehre zu geben.² In dem Zusammenwirken von Leibowitz' geschichtsphilosophisch

- 1 Siehe Theo Hirsbrunner, „Die Wiener Schule und Frankreich“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 58/2 (2003), S. 28–36; Marie-Claire Mussat, „La Réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale“, in: *Revue de Musicologie* 87/1 (2001), S. 145–186; Danièle Pistone, „Arnold Schönberg dans l’imaginaire musical français“, in: *Ostinato rigore* 17 (2001), S. 53–67. Erklärtes Ziel, so Leibowitz, seines Buchs *Schönberg et son école* sei es, anzugehen gegen „le silence qui jusqu’ici a entouré, surtout en France, l’école de Schönberg [...]“. René Leibowitz, *Schönberg et son école. L’Étape contemporaine du langage musical*, Paris 1947, S. 294. Nach Leibowitz' Aussage war der emigrierte Erich Itor Kahn vor dem Zweiten Weltkrieg der einzige Musiker in Paris, der mit Schönbergs Musik umfassend vertraut war. Kahn habe, wie er selbst, sich sein Wissen in erster Linie autodidaktisch durch das Studium von Partituren angeeignet und ihm, Leibowitz, grundlegende Kenntnisse über Schönbergs Werke vermittelt: René Leibowitz / Konrad Wolff, *Erich Itor Kahn. Un grand représentant de la musique contemporaine*, Paris 1958, S. 10–11.
- 2 Grundlegend dazu: Markus Grassl / Reinhard Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien/Köln/Weimar 2002. Vgl. auch Jürg Stenzl, „Interpretationsgeschichte der ‚Wiener Schule‘? Eine Spurensuche“, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 11–30; Eike Feß, „Idealistische Aufführungspraxis. Arnold Schönberg und Anton Webern als Dirigenten“, in: Alexander Drčar / Wolfgang Gratzer (Hg.), *Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte*, Freiburg im Breisgau/Berlin/Wien 2017, S. 175–191; Luca Antonucci, „Schönberg conducts Mahler. Exploring a Recording from Arnold Schönberg’s East Coast Year“, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 13 (2016), S. 107–127; Dieter Gutknecht, „Die Wiener Schule und die Aufführungspraxis der klassischen Musik (Kolisich)“, in: Hartmut Krones / Christian Meyer (Hg.), *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 71–80; Avior Byron, *Schoenberg as Performer: An Aesthetics in Practice*, Diss., Royal Holloway, University of London, 2007; Roland Jackson, „Schoenberg as Performer of His Own Music“, in: *Journal of Musicological Research* 24/1 (2005), S. 49–69; Reinhard Kapp, „Die Stellung Schönbergs in der Geschichte der Aufführungslehre“, in: Rudolf Stephan / Sigrid Wiesmann

begründetem Modell von Musikgeschichte, das er als Geschichte der abendländischen Polyphonie³ ausweist, und einem Interpretationsverständnis, das ausgehend von Positionen des 19. Jahrhunderts bei Richard Wagner und Gustav Mahler sich durch stete Reflexion über den einer Komposition innewohnenden Sinn, dessen Lesarten und Klangrealisation – und zwar mit Blick auf die musikalische Gegenwart – beschreiben lässt, zeigt sich eine inhaltliche Nähe zu Abhandlungen und Äußerungen zu Theorie und Praxis der musikalischen Aufführung, wie sie u. a. von Schönberg, Rudolf Kolisch, Theodor W. Adorno, Eduard Steuermann und Erich Itor Kahn vorgebracht wurden, mit denen Leibowitz in Kontakt stand. Auf der Ebene der Quellen belegen dies seine Schriften – in erster Linie *Le Compositeur et son double*, daneben auch *Histoire de l'opéra* und *Les Fantômes de l'opéra*⁴ – und Briefwechsel sowie die teilweise im Austausch mit dem genannten Personenkreis entstandenen musikalischen Produktionen. Sowohl für die Einspielungen des Beethoven- und Schönberg-Violinkonzerts zusammen mit Kolisch als auch für die von Leibowitz geleitete Gesamtaufnahme der Beethoven-Sinfonien kann ein Ansatz von musikalischer Interpretation geltend gemacht werden, der den Notentext als maßgebliche Instanz einer jeden Aufführung betrachtet.⁵ Anhand des von Leibowitz eingeführten Begriffs der „lecture radicale“⁶ wird deutlich, dass diese Auffassung nicht im Sinne historisch-rekonstruktiver Maßnahmen hinsichtlich früherer Aufführungsbedingungen, sondern als Erschließen des Werkcharakters in historischer Perspektive zu verstehen ist.

(Hg.), *Bericht über den 3. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. „Arnold Schönberg – Neuerer der Musik“. Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993*, Wien 1996, S. 85–101; Helmut Haack, „Ausdruck und Texttreue. Bemerkungen zur Aufführungspraxis der Musik Schönbergs und seiner Schüler“, in: Rudolf Stephan / Sigrid Wiesmann (Hg.), *Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. „Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“*. Wien, 12. bis 15. Juni 1984, Wien 1986, S. 202–212; Hermann Danuser, „Zu Schönbergs ‚Vortragslehre‘“, in: Ebd., S. 253–259.

- 3 Siehe Leibowitz, *Schönberg et son école*, S. 25–61. Vgl. zu Leibowitz' Musikgeschichtsbild auch: Sabine Meine, *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)*, Augsburg 2000, S. 137–160; Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' Le Marteau sans maître*, Saarbrücken 2004, S. 175–195.
- 4 René Leibowitz, *Histoire de l'opéra*, Paris 1957 (erw. ital. Ausgabe *Storia dell'opera*, Milano 1966); ders., *Les Fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique*, Paris 1972.
- 5 Siehe Rudolf Kolisch / René Leibowitz, „Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven“, in: *Musica* 33/2 (1979), S. 148–155; René Leibowitz, „Le Concerto pour Violon et Orchestre d'Arnold Schönberg“, in: Ders., *Le Compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*, Édition augmentée / Version définitive, Paris 1986 [erw. Neuausgabe der 1. Aufl. Paris 1971], S. 260–272.
- 6 Ders., „Avant-Propos“, in: Ebd., S. 8 u. passim. Weitere Nennungen dieses Begriffs werden nicht eigens mit Belegstelle angegeben. Für Kolischs Artikel *Tempo and Character in Beethoven's Music* ist ein solches *close reading* ebenso methodisch kennzeichnend. Siehe Thomas Y. Levin, „Integral Interpretation: Introductory Notes to Beethoven, Kolisch and the Question of the Metronome“, in: *The Musical Quarterly* 77/1 (1993), S. 81–89.

Der Blick richtet sich ferner auf Leibowitz als ‚Übersetzer‘⁷ und das Verhältnis der wesentlich durch eine österreichisch-deutsche Musikkultur geprägten Aufführungslehre der Wiener Schule zu den von Zeitgenossen⁸ wie Gisèle Brelet (1915–1973) und Boris de Schlöezer (1881–1969) propagierten Ideen von *interprétation* und *exécution* sowie auf die in Teilen divergenten Schwerpunktsetzungen.⁹

Die Vielzahl eigener Publikationen, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs größtenteils in Frankreich veröffentlicht wurden, verdeutlicht, dass Leibowitz im Pariser intellektuellen Milieu aktiv an Diskussionen über zeitgenössische Kunstformen und deren Ästhetik partizipierte.¹⁰ Auch flossen Ideen zeittypischer philosophischer Strömungen in seine musikalischen Schriften mit ein. So bezieht sich Leibowitz in *Le Compositeur et son double* auf wahrnehmungspsychologische Studien Maurice Merleau-Pontys und Jean-Paul Sartres¹¹ sowie Edmund Husserls *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*¹² und widmet sich in den *Réflexions sur le tempo*¹³ ausführlich der seitens der Wiener Schule aus aufführungspraktischer Sicht als essentiell betrachteten Kategorie des Tempos.

Dennoch wird, womit sich eine weitere Parallele zum Schönberg-Kreis andeutet, mit der ‚populären‘ Tempofrage lediglich ein Bereich von mehreren angesprochen, denen Leibowitz in Aufführungsbelangen einiges Gewicht beimisst. Mit Blick auf seine praktische Arbeit stehen ‚objektive‘, exakt bestimmbare Kategorien¹⁴ des Notentexts zur Analyse an, einer Charakterisierung zugänglich sind

7 Dazu Meine, *Ein Zwölftöner in Paris*, S. 127–136.

8 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird das generische Maskulin verwendet. Es bezieht sich ausdrücklich auf Personen allen Geschlechts. Dies gilt auch für Gruppen (Interpreten, Komponisten, Musiker, Dirigenten, Solisten etc.), bei denen hinsichtlich der hier diskutierten Themenfelder das Geschlecht nicht relevant ist.

9 Gisèle Brelet, *L'Interprétation créatrice. Essai sur l'exécution musicale*, 2 Bde., Paris 1951; Boris de Schlöezer, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris⁴ 1947 (dt. als *Entwurf einer Musikästhetik. Zum Verständnis von Johann Sebastian Bach. Aus dem Französischen übertragen von Horst Leuchtmann*, Hamburg/München 1964).

10 Eine (nicht ganz vollständige) Übersicht über Leibowitz' Veröffentlichungen bietet: Reinhard Kapp, „Bibliographie. Materialien zu einem Verzeichnis der Schriften von René Leibowitz“, in: *Musiktheorie* 2/3 (1987), S. 275–283.

11 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris³ 1945; Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* [1940], Paris 1986. Sartres Buch lernte Leibowitz in der Zeit seines kriegsbedingten Untertauchens in Südfrankreich kennen, spätestens 1942. Siehe René Leibowitz, *Errances. Confessions d'un insomniaque*, Konvolut mit Manuskripten/Typoskripten, 1938–1972, S. 27, Sammlung René Leibowitz, Paul Sacher Stiftung Basel (nachfolgend SRL, PSS).

12 Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893–1917), hg. v. Rudolf Boehm, Den Haag 1966.

13 René Leibowitz, „Réflexions sur le tempo“, in: Ders., *Le Compositeur et son double*, S. 92–114.

14 Nach Kolisch sind dies „Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke und Geschwindigkeit des Ablaufs“: Rudolf Kolisch, *Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke*, München 1983, S. 14. An anderer Stelle begenete Kolisch den Ausführungen seines Interviewpartners Berthold Türcke mit Zustimmung (ebd., S. 101): [Türcke] „Die Notation legt als einziges die

darüber hinaus sowohl ‚subjektive‘ Elemente als auch instrumentale Spielkategorien; nach deren jeweiliger Klangrealisation ist zu fragen. Als maßbeglich erweist sich bei Leibowitz die Überlegung, musikalischen Ausdruck nur dialektisch mit der Konstruktion des Komponierten zu denken. Umschrieben wird so das Spannungsfeld zwischen der ‚originalen‘ kompositorischen Idee und einer während des geschichtlichen Prozesses der, wie Peter Gülke es nennt, „Verjähung der Meisterwerke“¹⁵ sich wandelnden Interpretationsästhetik und Lesart der Notentexte.

In Theorie und Praxis, in schriftlichen Zeugnissen und Tonaufnahmen der Wiener Schule werden diese scheinbar gegensätzlichen Kategorien verhandelt. Das Postulat einer Verbindlichkeit des Notentexts einerseits und die zu beobachtenden Freiheiten bei Aufführenden in der rhythmisch-metrischen Gestaltung, wie in der Anwendung von Tempomodifikationen, und der Identifizierung musikalischer Ausdrucksgehalte andererseits stehen nicht in Widerspruch zueinander, sondern sind Ausdruck einer spezifischen Auffassung von der Dechiffrierung des musikalischen Texts und dessen individueller Prozess- und ‚Sprachhaftigkeit‘. So bemerkt Kolisch am 1.11.1959 gegenüber Leibowitz:

„Das Wesentliche, oder, wenn du willst der Geist, unserer westlichen Musik ist eben ihre Konstruktion und die wesentliche Aufgabe ihrer Realisation ist die klare Artikulation der Gedanken. Grob technisch ausgedrückt: es muss klar sein, wo eine Phrase anfängt und aufhört und das insbesondere, wenn sich Anfang und Ende nicht mit dem Taktstrich deckt. Kurz: das Sprachähnliche, das dieser Musik anhaftet, muss vor Allem zum Ausdruck kommen.“¹⁶

Tonhöhe und Tondauer genau fest, während die Intensität in relativen Verhältnissen angezeigt ist. [...] den bisherigen Intensitätszeichen in der Notation [korrespondiert] kein meßbarer Wert. / Demnach wäre es für Sie wünschenswert, wenn heute sich die dynamischen Zeichen der Notation auf eine meßbare Skala beziehen?“ [Kolisch] „Ich finde, das wäre sehr wünschenswert.“ David Satz, Schüler und Assistent von Kolisch, kategorisiert im Anschluss an seinen Lehrer die Ausführungselemente in „feste“, fixierte, d. h. objektive, meßbare, in der Notation festgelegte oder zumindest festlegbare; sodann ‚freie‘, d. h. subjektive, vielleicht meßbar, aber nicht genau angegeben; schließlich ‚idiomatische‘ Elemente, die vom gegebenen Instrument abhängig waren, wie die Elemente der Tonfarbe, etwa pizzicato, Flageolett usw.“; David Satz, „Rudolf Kolisch als Lehrer“, in: Stephan/Wiesmann (Hg.), *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, S. 200.

- 15 Peter Gülke, „Die Verjähung der Meisterwerke. Überlegungen zu einer Theorie der musikalischen Interpretation“ [1966], in: Ders., *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*, Stuttgart/Weimar 2006, S. 181–192.
- 16 Brief von Rudolf Kolisch an Leibowitz, Madison, 1.11.1959, SRL, PSS. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel. Kolisch kritisiert in diesem Brief Yehudi Menuhins Ausgabe von Bartóks *Sonate für Violine solo*. Bekanntlich strich Menuhin die von Bartók komponierten mikrointervallischen Passagen im vierten Satz: „Ich habe bei einer Aufführung eines Stücks, das ich sehr oft selbst gespielt habe, ‚kein Wort‘ verstanden. Es handelte sich um die Solo-Sonate von Bartók, gespielt von Menuhin (Er hat übrigens gestanden, dass er keine Autorisation von Bartók hatte, den ursprünglichen Text zu verändern und mich gebeten, ihm eine Kopie des Manuskripts zu senden, das er gar nicht mehr hat!). [...] Diese Interpreten sind aber auf eine imaginäre ‚Schönheit‘ aus, die dieser Musik nicht wesentlich ist. (Ich sage besonders bei Streichern immer, dass kein Musikstück für ‚schönen Ton‘ komponiert sei).“ Zu dem Gedanken der Sprachähnlichkeit von Musik auch: Kolisch, *Zur Theorie der Aufführung*, S. 14 u. S. 86–92.

1.1 STAND DER FORSCHUNG

Beethoven, Kolisch und das Metronom

Vorausgeschickt werden kann: Wie anhand seiner an verschiedenen Stellen zutage tretenden Rekurse auf Kolischs Artikel *Tempo and Character in Beethoven's Music*¹⁷ deutlich wird, misst Leibowitz der Zeitgestaltung eine zentrale Rolle für die musikalische Aufführung bei. In den *Réflexions sur le tempo* zitiert er neben der oben genannten Schrift von Husserl auch einen themabezogenen Aufsatz Carl Maria von Webers¹⁸.

Einwände bringt Leibowitz der Typologie von Kolisch nicht entgegen, dem im Kern daran gelegen war, „to deduce, from a study of pieces for which Beethoven did provide such [metronomic] indications, the tempi of those for which he did not.“¹⁹ Mit seinem Eintreten für die Verbindlichkeit der eigenhändigen Metronomzahlen Beethovens sowie die von Kolisch erschlossenen Angaben und deren praktische Umsetzung teilt Leibowitz mit dem Geiger zudem ein restitutives Moment; ein Aspekt, der die Grundlage seines Verständnisses von der Interpretation Beethovenscher Musik bildet. Dass diese Fokussierung dennoch nicht einer Beschränkung gleichkommt, machen Leibowitz' und Kolischs Ausführungen zur Gestaltung anderer Tonsatzparameter neben dem Tempo sowie zu Fragen der Artikulation, insbesondere bei Streichinstrumenten, und zur Tongebung deutlich.

17 Dies geschieht an zentraler Stelle mit einer Widmung an Kolisch: René Leibowitz, „Comment interprète-t-on Beethoven?“, in: Ders., *Le Compositeur et son double*, S. 142. Kolischs Artikel erschien 1943: Rudolf Kolisch, „Tempo and Character in Beethoven's Music“, in: *The Musical Quarterly* 29/2 (1943), S. 169–187 u. 29/3 (1943), S. 291–312. Als überarbeitete Version in deutscher Übersetzung: Ders., *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, München 1992. Vgl. zu Kolischs Auffassung in späteren Lebensjahren auch: Károly Cspák, „Mödlinger Gespräch. Mit Rudolf Kolisch † und Rudolf Stephan“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 34/9 (1979), S. 420–425. Die Methodik von *Tempo and Character in Beethoven's Music* diente Leibowitz in einem Artikel zu Franz Schuberts Sinfonien (dazu nachfolgend) und in weiteren Studien zur Bestimmung von Charaktertypen und Metronomanangaben: René Leibowitz, „Tempo et sens dramatique dans le *Don Giovanni* de Mozart“, in: Ders., *Le Compositeur et son double*, S. 306–346; ders., „Les mille et une erreurs de *Fidelio*“, in: Ebd., S. 347–362. In dem *Fidelio*-Artikel lässt sich zudem der briefliche Austausch mit Kolisch nachweisen: Ebd., S. 355–357; Brief von Rudolf Kolisch an Leibowitz, Los Angeles, 27.12.1963, SRL, PSS. Abgedruckt in: Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, S. 120.

18 Carl Maria von Weber, „Tempo-Bezeichnungen nach Mälzl's Metronom zur Oper Euryanthe. Gegeben von C. M. von Weber. Nebst dazu gehörigem Aufsätze von ebendemselben“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 50/8 (1848) [Nachdruck Amsterdam 1964], Sp. 123–127.

19 Kolisch, „Tempo and Character in Beethoven's Music“, S. 180. Vgl. dagegen die kritischen Einwände: Hartmuth Kinzler, „Die Metronomzahlen und ihre Deutung – Kolisch, Talsma und die Folgen“, in: Reinhold Mokrosch (Hg.), *Kulturwissenschaften aktuell*, Osnabrück 1991, S. 211–262; Claus Raab, Art. „Kolisch, Rudolf“, in: Heinz von Loesch / Claus Raab (Hg.), *Das Beethoven-Lexikon*, Laaber 2008, S. 410–411.

Eine Exklusivität der Tempofrage wird von beiden vermieden.²⁰ Und ebenso wie für Kolisch ist auch für Leibowitz zutreffend, dass er, angeregt durch den Austausch mit dem Geiger und wissend um die Gepflogenheiten einer zeitgenössischen Aufführungspraxis, der beide wiederum nicht ohne Polemik begegnen, dazu übergeht, tradierte Spielpraktiken kritisch zu hinterfragen, was nicht ohne Folgen für die eigene Musikpraxis bleibt. Auch mischen sich kulturpessimistische Töne hinzu.²¹

Leibowitz' Würdigung von *Tempo and Character in Beethoven's Music* für Theorie und Praxis der musikalischen Interpretation dürfte somit eine Ausnahme von der durch Peter Gülke und Regina Busch konstatierten ausgebliebenen Nach-

- 20 So gibt Leibowitz, ohne die unterschiedlichen Praxen in Sinfonik und Musiktheater nivellieren zu wollen, in dem genannten *Fidelio*-Artikel etwa Denkanstöße dahingehend, „à quel point l'observance des tempi justes (de même que celle de quelques autres éléments – articulation, nuances etc. – que nous avons signalés) donne la cohérence au discours musical et dramatique et à quel point cette cohérence influe sur la mise en scène, de même qu'elle confère une allure authentique à l'ensemble – à l'aspect global, si l'on veut – de l'œuvre.“, Leibowitz, „Les mille et une erreurs de *Fidelio*“, S. 361–362. In der Anwendung von Kolischs Methode auf Schuberts sinfonische Musik, die Leibowitz in *Tempo et caractère dans les symphonies de Schubert* (in: Ders., *Le Compositeur et son double*, S. 188–211) vornimmt, wird die besagte Schwerpunktsetzung dann gleichwohl untermauert. Um Missverständnissen auch hier vorzugreifen, betont Leibowitz, dass er sich sehr wohl der stilistischen Merkmale der Musiksprache des jeweiligen Komponisten bewusst sei und diese keinesfalls auszublenden beabsichtige. Der Nachweis, den er zu führen versucht, befasst sich mit Analogien von Tempocharakteren: „En fait, l'influence de Beethoven sur Schubert ne se manifeste ici que dans cette seule dimension, à savoir que Schubert emprunte certains modèles caractéristiques du point de vue des catégories agogiques. Il va de soi que, du point de vue de l'expression en général, ainsi qu'au niveau de certains caractères musicaux particuliers, nous avons souvent affaire à des problèmes d'une toute autre nature que ce que pose l'interprétation des symphonies de Beethoven.“, ders., „Additif (mai–juillet 1971)“, in: Ders., *Le Compositeur et son double*, S. 16. Dem kann entgegengehalten werden, dass Schubert seine Instrumentalwerke nicht umfassend mit Metronomzahlen versah und das Vortragstempo in der Beziehung zwischen Tempobezeichnung, Taktart und Notenwerten als hinreichend genau bestimmt betrachtete. Siehe Siegfried Mauser, „Klavier- und Kammermusik“, in: Hermann Danuser (Hg.), *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992, S. 388. In einem späteren Artikel zu Verdi ist die Sachlage insofern eine etwas andere, als bei diesem Komponisten die Beziehung zwischen musikalischen Charakteren und Tempoangaben, auf die Leibowitz zu sprechen kommt, für ihn einen Gemeinplatz darstellt, den es lediglich in Details weiter zu erschließen gelte: René Leibowitz, „Tempo and Character in the Music of Verdi“, in: *Atti del III° Congresso Internazionale di Studi Verdiani. Milano, Piccola Scala 12–17 giugno 1972*, Parma 1974, S. 238–243. Indem er an anderer Stelle herausstreicht – „Verdi est un musicien de théâtre; on ne peut pas, par conséquent, le jouer comme un symphoniste, puisque la rigueur qui sied à ce dernier ne saurait qu'entraver et paralyser la ‚théâtralité‘ du premier.“ –, spricht der Theaterpraktiker aus Leibowitz: Ders., „Vérisme, véracité et vérité de l'interprétation de Verdi“, in: Ders., *Le Compositeur et son double*, S. 369.
- 21 Siehe ders., „Peut-on encore jouer du violon?“, in: Ders., *Le Compositeur et son double*, S. 484–497; ders., „L'Art de bien jouer du piano. À propos du film *Arthur Rubinstein: l'amour de la vie*“, in: Ebd., S. 498–508; Ders., „La Foire aux virtuoses“, in: Ebd., S. 457–462.

wirkung dieses Artikels darstellen.²² Der Begleittext einer 1969 im Hessischen Rundfunk produzierten Einspielung von Beethovens Violinkonzert mit Leon Spierer und dem Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt unter der Leitung von Hermann Michael²³ beruft sich zwar auf die von Kolisch herausgearbeitete Beziehung von Tempo und musikalischem Charakter und bezeichnet die Aufnahme dieses Konzerts mit Leibowitz und Kolisch von 1964 als „Modell-Produktion“²⁴, weitergehende Überlegungen, wie sie Kolisch und Leibowitz in ihrem gemeinsamen Radiovortrag *Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven* etwa zur Gestaltung der Violinsolokadenzen anstoßen, werden jedoch nicht aufgegriffen. Neben Gülke und Busch haben Heinz-Klaus Metzger und Berthold Türcke auf die verkürzte Lesart aufmerksam gemacht, Kolischs Intention lediglich mit der Revision einer in der Aufführungsgeschichte von Beethovens Werken verkannten Auslegung der Tempovorschriften des Komponisten gleichzusetzen.²⁵ Beispielsweise sieht Peter Stadlen die Relevanz von Kolischs Artikel durch die fehlende Berücksichtigung der „Tatsache der nicht realisierbaren Ziffern“²⁶ geschmälert. Den Schlussfolgerungen wiederum, die Stadlen gestützt auf eine Auswahl von Einspielungen von Kammer-, sinfonischer und Klaviermusik in seiner Untersuchung zieht, ist ein nicht unerhebliches Maß an ‚Interpretensubjektivität‘ eigen, die sich in ihrem Für und Wider hinsichtlich der von Beethoven gesetzten Metronomzahlen argumentativ auf die Leistungen der Ausführenden beruft. Stadlen schließt von der Vereinbarkeit der Metronomangaben mit einer ihm gegenwärtigen musikalischen Praxis auf die Verbindlichkeit jener für diese.²⁷

- 22 Siehe Peter Gülke, „Schneller allein ist noch nicht richtiger. Noch einmal: Zur Interpretation von Beethovens Sinfonien“, in: *Musik und Gesellschaft* 26/1 (1976), S. 21–26; Regina Busch, „...den Genuß klassischer Musik wieder verschaffen“, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Beethoven und die Zweite Wiener Schule*, Wien/Graz 1992, S. 103–121. Vgl. auch den einleitenden Kommentar von Regina Busch, Károly Csipák und Reinhard Kapp, in: Kolisch/Leibowitz, „Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven“, S. 148. Außerdem plädiert Gülke dafür, „Beethovens Zahlen [...] intentional und nicht dogmatisch zu verstehen [...]“, und spricht von der „Historizität des Tempos“: Gülke, „Schneller allein ist noch nicht richtiger“, S. 24 u. S. 25.
- 23 *Ludwig van Beethoven (1770–1827). Violinkonzert D-dur op. 61 in der Originalfassung*, Aufnahme des Hessischen Rundfunks 31.10.1969. 1979 verlegt als Schwann Musica Mundi VMS 2071 (LP). Dazu Kap. 5.3, Exkurs III.
- 24 Hansjörg Pauli, Einführungstext zu *Ludwig van Beethoven (1770–1827). Violinkonzert D-dur op. 61 in der Originalfassung*, Schwann Musica Mundi VMS 2071 (LP). Durch Paulis Vermittlung war jene frühere Einspielung 1964 bei Radio Beromünster zustande gekommen.
- 25 Siehe Heinz-Klaus Metzger, „Restitutio Musicae. Zur Intervention Kolischs“, in: Ders. / Rainer Riehn (Hg.), *Beethoven. Das Problem der Interpretation*, München 1985, S. 54–69; Berthold Türcke, „Fortgegangene Klänge. Die Wiener Schule – ihr symbiotisches Verhältnis von Komposition und Interpretation im Exil“, in: Friedrich Geiger / Thomas Schäfer (Hg.), *Exilmusik. Komposition während der NS-Zeit*, Hamburg 1999, S. 20–55.
- 26 Peter Stadlen, „Beethoven und das Metronom“, in: Metzger/Riehn (Hg.), *Beethoven. Das Problem der Interpretation*, S. 29.
- 27 Dass Beethovens Umgang mit dem Metronom weiterhin Gegenstand der Forschung ist, zeigt ein Artikel von Michael Ladenburger, der im Durchgang durch die zeitgenössische Diskussion der Jahre 1817 bis zu Beethovens Tod zu dem Ergebnis kommt, dass der Komponist

Die vorhandenen Dokumente im Nachlass von Leibowitz²⁸, anhand derer sich die Vorbereitungen für Aufnahmen nachverfolgen lassen, bestätigen gleichwohl, dass der Tempoaspekt gemäß Kolischs Ausführungen in *Tempo and Character in Beethoven's Music* im Fokus steht und eingehend diskutiert wird. Wie Lars E. Laubhold am Beispiel der *Fünften Sinfonie* Beethovens gezeigt hat, tritt die Tempogestaltung in Leibowitz' Aufnahme dieser Sinfonie in der Tat als markantes Merkmal im zeitlichen Umfeld hervor. Die von Leibowitz realisierten Tempi sind für Laubhold „der wohl am radikalsten mit den üblichen Gepflogenheiten brechende Aspekt dieser Einspielung“²⁹.

In aufführungspraktischer Hinsicht werden für das Sinfonienprojekt dennoch weitere Vortragskategorien in den Blick genommen, worüber der von Laubhold zitierte Brief von Leibowitz an Kolisch vom 9.4.1961³⁰, in dem Dynamik und Phrasierung thematisiert werden, schon Hinweise bereit hält. Auch das Radiogespräch, in dem Leibowitz und Kolisch gewissermaßen ihre interpretatorischen Entscheidungen für die Aufnahme des Beethoven-Violinkonzerts begründen, rückt neben dem Tempo weitere Gegenstandsbereiche des musikalischen Vortrags in den Vordergrund. So wird die adäquate Wiedergabe von Beethovens Musik auch anhand von Überlegungen zur Idiomatik der Orchesterinstrumente und zu deren Klangspezifik verhandelt. Kann die Untersuchung einer einzelnen Einspielung Schlaglichter auf Leibowitz' Positionen als Beethoven-Interpret werfen, so erlaubt es die Gesamtschau der verfügbaren Ton- und Aufführungsdokumente, diese Positionen en détail herauszuarbeiten.

„das Metronom jedenfalls nicht durchwegs als große Chance“ begriffen habe und „seine Begeisterung jedenfalls einer Skepsis, die aus seinen künstlerischen Vorstellungen als Komponist wie als lange Jahre konzertierender Pianist resultierten [sic]“, gewichen sei: Michael Ladenburger, „Ein stummer Zeuge oder Neue Überlegungen zu einem viel diskutierten Thema: Beethoven und das Metronom“, in: *Bonner Beethoven-Studien* 12 (2016), S. 90 u. S. 91.

- 28 Die zentralen Aufbewahrungsorte sind die Paul Sacher Stiftung Basel und der Fondo Leibowitz in Bologna. Abdrucke und Reproduktionen erfolgen jeweils mit freundlicher Genehmigung.
- 29 Lars E. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München 2014, S. 485. Laubhold vermisst systematisch und anhand ausgewählter Stellen ein breites Korpus an Einspielungen dieser Sinfonie. Instrumentationsretuschen, Portamenti und Wiederholungen von Binnenabschnitten in Einzelsätzen diskutiert er auf Grundlage von Höranalysen. Ohne die Stütze empirischer Befunde bezeichnete Achilles Ziakris Leibowitz bereits als „path breaker“ in der Aufführungsgeschichte der Beethoven-Sinfonien: Achilles Ziakris, *In Search of Certitude: René Leibowitz and the Schoenbergian Legacy*, Diss., University of Toronto, 2005, S. 270.
- 30 Ein Auszug ist abgedruckt bei: Yvonne Schürmann-Zehetner, *René Leibowitz: Ein Pionier für die Musik des 20. Jahrhunderts*, Diss., Universität Wien, 2010, S. 425–426.