

GMTH Proceedings 2015
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
2015 Berlin

herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020
(ISBN 978-3-487-15891-4)

OPEN  ACCESS

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Florian Bassani

Die Zeit im Lied – das Lied in der Zeit

Zur Interpretationsgeschichte von Loewes *Die Uhr* seit den Anfängen der Tonaufnahme

Carl Loewes allegorisches Lied *Die Uhr* entstand im Jahr 1852 und erschien vier Jahre später bei Schlesinger in Berlin als Teil seines *Drei Gesänge* umfassenden Opus 123. Um diese Zeit genoss Loewe (1796–1869), der seine Karriere eigentlich als Kirchenmusiker begonnen hatte, längst europaweites Renommee – als Komponist wie als Sänger, zumal als Interpret seiner eigenen Lieder. Der fälschlicherweise oft als Ballade apostrophierte Satz *Die Uhr* galt bereits um die Wende zum 20. Jahrhundert als Klassiker der Liedkultur, artikuliert er doch die menschliche Erfahrung der verrinnenden Lebenszeit auf eindrucksvoll metaphorische Weise. Die Zeitlosigkeit der Thematik in den gleichnishaften Betrachtungen des lyrischen Ichs – einer Dichtung des Wieners Johann Gabriel Seidl –,¹ vereint mit der verblüffenden Schlichtheit der musikalischen Mittel, geht vielen Hörern noch heute unter die Haut, dem biedermeierlichen Unterton zum Trotz. Seit Erfindung des Phonographen wurden denn auch Dutzende Einspielungen des Werks vorgelegt.

Der Blick richtet sich im Folgenden auf eben diese Zeugnisse einer sich über Generationen hinweg wandelnden musikalischen Ästhetik und Aufführungspraxis, vom frühen 20. Jahrhundert bis in unsere Zeit. Im Zentrum steht die Frage, wie sich die gesangsästhetischen Maximen, die in diesen Interpretationen dokumentiert sind, seit den ersten bekannten Aufnahmen des Werks entwickelten und welche Parameter dabei einander ablösten oder sich behaupteten, als Rückwirkung des Zeitgeschmacks auf Entscheidungen des Interpreten.

1 Für eine frühe posthume Ausgabe des Gedichts vgl. *Joh. Gabr. Seidl's Gesammelte Schriften*, Wien 1877, Bd. 2, S. 25f.

Quellenvergleich

Die hier zusammengestellte Liste von 25 historischen Einspielungen des Liedes aus den letzten ca. 100 Jahren bildet nur einen Bruchteil des vorhandenen Quellenmaterials ab. Doch ist bereits vorab einzuräumen, dass die Untersuchung einer größeren Anzahl an Aufnahmen zwar sicher zu genaueren, nach aller Wahrscheinlichkeit aber nicht zu grundlegend anderslautenden Resultaten gelangt wäre. So war die vorgenommene Auswahl auf Verhältnismäßigkeit innerhalb des vorhandenen Materialspektrums bedacht, wobei den eher populären, von auflagenstarken Plattenlabels verbreiteten Einspielungen ein Vorzug eingeräumt wurde. Dieser Einschätzung liegt die Annahme zugrunde, hier in puncto Zeitgeschmack besonders repräsentative, da für ein breites Publikum geschaffene Interpretationen vorzufinden. Gleichwohl wurde der Frühzeit der Tonaufnahme besondere Aufmerksamkeit geschenkt, da erfahrungsgemäß bei zeitlich weiter zurückliegenden Interpretationen mit gesangsästhetischen Maßgaben zu rechnen ist, die sich gerade von heute üblichen Vortragsweisen deutlicher abgrenzen, als dies bei Einspielungen der vergangenen drei bis vier Jahrzehnte der Fall ist. Inwiefern sich diese Erwartung im vorliegenden Fall bestätigte, wird zu diskutieren sein. Weitere Kriterien bei der Auswahl waren die tontechnische Qualität sowie die Vollständigkeit der jeweiligen Quelle im Hinblick auf die Gesangsmelodie.

Die folgende Aufstellung fasst die konsultierten Tondokumente chronologisch zusammen; die neun für die graphische Auswertung herangezogenen Interpretationen sind fett gedruckt.

Jahr	Gesangssolist, Begleitung	Plattenlabel, Katalog-/ Bestellnummer
1908	Carl Rittmann, »mit Orchesterbegleitung«	Odeon, 25757
1908	Arthur Henry van Eweyk, Klavier: Charles Albert Baker	Victor, 68339-A
1911	Robert Büssel [mit Orchesterbegleitung]	Parlophon, P-351-II
[um 1920]	Julius von Raatz-Brockmann, »mit Klavierbegleitung«	Odeon, 0-6450
[um 1920]	Leopold Demuth, »mit Klavierbegleitung«	Grammophon, GC-4-42134
1924	Hans Duhan, Klavier: Victor Boschetti	Odeon, Rxx 80185
1925	Franz Biehler, Klavier: Frieder Weissmann	Parlophon, P-1983-1
[um 1925]	Adolf Lieban [mit Klavierbegleitung]	Grammophon, 942535
[um 1925]	Leo Schützendorf [mit Klavierbegleitung]	Grammophon B 22288
1927	Gerhard Hüsch, Klavier: Frieder Weissmann	Parlophon, P-9519-1
[1925/30]	Carl Schmitt-Walter, Klavier: Franz Rupp	Telefunken, E-2087
[1925/30]	Josef von Manowarda, Klavier: Arpád Sándor	Grammophon, B 43145

1925	Richard Tauber, »mit Orchesterbegleitung«	Odeon, 8164
1927	Fritz Gabsch [mit Klavierbegleitung]	His Master's Voice, CW 13961
1927	Willi Domgraf-Fassbaender, »mit Orchester«	Odeon, O 6568 b
1929	Richard Tauber, Staatskapelle Berlin/Ernst Hauke	Odeon, 8375 a
1936	Franz Völker, Klavier: Hans Altmann	Deutsche Grammo- phon, 15462A
1936	Heinrich Schlusnus, Klavier: Sebastian Peschko	Grammophon, 35041
1949	Gottlob Frick, Klavier: Harmann Loux	[SWR Music 10176]
1956	Ferdinand Frantz, Klavier: Hans Altmann	Electrola, WCLP536
1969	Dietrich Fischer-Dieskau, Klavier: Jörg Demus	Polydor International, 449 516-2
1976	Hermann Prey, Klavier: Karl Engel	BASF Records, DC 225 984
1990	Thomas Quasthoff, Klavier: Norman Shetler	EMI digital, CDC 7 49897 2
1994	Andreas Schmidt, Klavier: Cord Garben	CPO 999 305-2
2010	Henk Neven, Klavier: Hans Eijsackers	ONYX 4052

Abbildung 1: Einspielungen von C. Loewes Lied *Die Uhr* op. 123,3 zwischen 1908 und 2010

Methodische Basis

Um eine unter interpretationsspezifischen Gesichtspunkten sinnstiftende Vergleichsgrundlage zu schaffen, ist eine graphische Darstellung der zu analysierenden Werkinterpretationen unumgänglich.² Zwar lässt sich die visualisierte Gestalt eines Tondokuments auf technologischem Weg ohne großen Aufwand erstellen – etwa mithilfe softwarebasierter Spektrogramme oder Sonogramme.³ Diese Hilfsmittel vermögen aber nur ein geringes Maß an interpretatorisch relevanten Parametern abzubilden und erweisen sich daher als ungeeignet, die wesentlichen Charakteristika einer gesungenen Melodielinie bildlich darzustellen.⁴ Für die vorliegende Untersuchung wurde daher die Transkription der

2 Für einen methodisch anders ausgerichteten, in der Sache jedoch sehr ähnlichen Ansatz vgl. Leech-Wilkinson 2009.

3 Als bemerkenswertes Instrument hierfür sei die zur Analyse akustischer Quellen entwickelte Software Sonic Visualiser erwähnt (vgl. www.sonicvisualiser.org).

4 Ein schwerwiegendes Problem liegt in der konkreten Aussagekraft von Spektrogrammen, die aufgrund des individuellen akustischen Erscheinungsbildes eines Tondokuments in graphischer Hinsicht extrem unterschiedlich ausfallen können. Ein interpretationsbezogener Quellenvergleich auf dieser Grundlage allein wird dabei praktisch unmöglich.

Gesangsstimme in heutige konventionelle Musiknotation gewählt, als die sinnvollste und noch immer aussagekräftigste Art der Abbildung – in dem Bewusstsein freilich, dass das Resultat angesichts der engen darstellerischen Grenzen des Mediums kaum mehr als einen kargen Kompromiss darstellen kann (vgl. Abbildung 2).

Ziel der Verschriftlichung ist es, die sich im künstlerischen Vortrag manifestierenden maßgeblichen Abweichungen gegenüber der notierten Vorlage – dem vom Interpreten benutzten Quellentext – sichtbar zu machen.⁵ Bei der Niederschrift wurden die Parameter Melodieverlauf, Rhythmus, Artikulation, Intonation und Atmung berücksichtigt. Die Auswahl trägt den technologischen Grenzen des Mediums Tonaufnahme Rechnung: Auch bei einem widrigen akustischen Erscheinungsbild, zumal früher Klangdokumente, sind diese Spezifika mit relativer Klarheit erhebbar. Nicht erfasst werden daher Eigenschaften wie Dynamik, Aussprache, subtile Tempomodifikationen, der Komplex ›Klangfarbe-Tongebung-Stimmregister‹ sowie Vibrato. Auch die instrumentale Begleitung, für unsere Belange ohne zentrale Relevanz, wurde nicht in die Transkription einbezogen.

Aufgrund des für diesen Beitrag vorgegebenen Maximalumfangs wird die Analyse auf einen einzigen Abschnitt der Komposition begrenzt; die Auswertung umfasst lediglich die erste Textstrophe (Takte 4–22). Die notenschriftliche Darstellung beschränkt sich damit auf wichtige Schlaglichter des Satzes, desgleichen konzentrieren sich die Kommentare auf das Wesentlichste.

Die 25 Tonaufnahmen sind online über die Plattformen www.deutsche-digitale-bibliothek.de und www.naxosmusiclibrary.com sowie über www.youtube.com abrufbar. Es wird empfohlen, zum besseren Verständnis bei der Lektüre der Transkriptionen auch die entsprechenden Klangdokumente hinzuzuziehen. Die folgende Grafik bildet die erwähnte Passage der Gesangsstimme ab, zunächst gemäß der Edition von 1902 sowie anschließend als Transkription der neun Einspielungen.

5 In unserem Fall stammt die Melodievorlage aus: *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*, hg. von Max Runze, 17 Bde., Leipzig 1899–1904, Bd. 15 (1902), S. 53–57.

4

Ich tra-ge, wo ich ge - he, stets ei - ne Uhr bei mir. Wie viel es ge - schla - gen

Carl Rittmann (1908)
in E
♩ = 66 ca.

Franz Biehler (1925)
in Es
♩ = 52 ca.

Gerhard Htisch (1927)
in Es
♩ = 60 ca.

Carl Schmitt-Walter (1925/30)
♩ = 52 ca.

Richard Tauber (1929)
in As
♩ = 63-76

Franz Völker (1936)
in G
♩ = 52-56

Ferdinand Frantz (1956)
in Es
♩ = 46 ca.

Hermann Prey (1976)
♩ = 48 ca.

Thomas Quasthoff (1990)
in Es
♩ = 52 ca.

Generelle Beobachtungen

Beim Vergleich dieser Dokumente dominiert zunächst vor allem eine Impression: Der sich beim Hören (wie beim Blick auf die Transkription) einstellende Eindruck lässt sich am ehesten mit einer zunehmenden ›Versachlichung‹ des Vortrags umreißen, die sich im Verlauf des Betrachtungszeitraumes zu vollziehen scheint. Einer Tendenz hin zur Zurücknahme interpretatorischer Gestaltungsfreiheiten zugunsten einer Beschränkung des Gesangskünstlers auf die in der notierten Gestalt der Komposition vorgegebenen Informationen.

So bedienen sich Sänger der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einer ganzen Reihe von Mitteln der Melodiegestaltung (insbesondere die Tonanfänge und Tonübergänge betreffend), die in der Partitur nicht im Mindesten angedeutet sind. Bemerkenswerterweise verschwindet mit den Jahrzehnten diese Praxis der interpretatorischen Melodieveränderung weitestgehend. Demgegenüber werden gerade die nicht notierbaren (bzw. vom Komponisten nicht explizit vorgegebenen) Parameter der Ausdeutung, wie etwa Tempo und Dynamik, Klangfarbe und

10

p *cresc.* *dim.*

ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Rittmann (1908)
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr... Werk ge - fügt,

Bichler (1925)
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser... Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Hüsch (1927)
a tempo
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser... Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge - fügt,

Schmitt-Walter (1925/30)
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Tauber (1929)
a tempo
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser... Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Völker (1936)
a tempo
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Frantz (1956)
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Prey (1976)
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser... Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Quasthoff (1990)
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Tongebung, zu zentralen Ebenen der interpretatorischen Gestaltung. Angesichts einer zunehmend absoluten Texttreue der Ausführenden stehen sie gleichsam für die verbleibende, ›zulässige‹ Dimension der künstlerischen Einflussnahme.⁶

Detailperspektiven

Viele Sänger des frühen 20. Jahrhunderts zeigen also eine große Bereitschaft, den notierten Melodieverlauf mit gestalterischer Freiheit auszudeuten, deutlich mehr als dies Interpretieren der jüngeren Vergangenheit tun. Doch was unterscheidet

6 Im vorliegenden Kontext zu vernachlässigen sind dabei die offenkundig nicht intentionalen intonatorischen Unschärfen, die bemerkenswerterweise noch bei jüngeren Einspielungen von Produzenten verschiedentlich toleriert werden. Ferner ist angesichts der Kürze der Melodieabschnitte in unserem Beispiel keine hinreichende Grundlage gegeben, um auch die Atmung der Sänger als absichtlich eingesetztes interpretatorisches Gestaltungsmittel qualifizieren zu können; Betrachtungen hierzu entfallen daher.

18

fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Rittmann (1908)

fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Biehler (1925)

fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Hüsch (1927)

fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Schmitt-Walter (1925/30)

fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Tauber (1929)

fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Völker (1936)

fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Frantz (1956)

fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Prey (1976)

fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Quasthoff (1990)

fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Abbildung 2: C. Loewe, *Die Uhr. Allegorie von J.G. Seidl* op. 123, Nr. 3 (1852), Takte 4–22: Transkription

ganz konkret ältere Einspielungen von denen jüngeren Datums im Hinblick auf den Umgang des Interpreten mit den Vorgaben des Komponisten?

Zuvorderst fällt auf, wie eigentümlich in älteren Interpretationen Melodieanfänge gestaltet werden. Dabei ist der scheinbar ›unscharfe‹ Tonansatz bei Phrasenbeginn – oft durch ein steigendes Hineingleiten in den notierten Ton erzielt – angesichts seiner interpretenunabhängigen Häufigkeit keineswegs als Nachlässigkeit zu deuten; vielmehr stellt er ein klares, überindividuelles Stilkriterium dar. Kurioserweise scheint die »Intonatio«, die bereits in gesangsdidaktischen Schriften des 17. Jahrhunderts geforderte (und hierzu im Wesentlichen ähnliche) Gestaltung von Phrasenanfangstönen,⁷ in der Frühzeit der Tonaufnahme als ästhetisches Konzept noch immer einen gewissen Bestand zu haben.

Eine aus heutiger Perspektive überraschend freie Ausgestaltung erfährt in frühen Einspielungen auch die weitere Modellierung des melodischen Verlaufs.

7 Vgl. Praetorius 1619, S. 231; Herbst 1642, S. 3; Herbst 1653, S. 3; Mylius 1685, S. [44]; Falck 1688, S. 90; Beyer 1703, S. 53.

Sanft gleitende Tonverbindungen und wirkungsvolle Vorwegnahmen der nachfolgenden Note – in absteigender Folge häufiger als in Aufwärtsbewegungen – bestimmen geradezu das Bild, in den neueren Einspielungen kommen sie nur selten vor.

Dem modernen Ohr fallen solche subtilen Veränderungen deutlich auf, was nicht zuletzt daran liegen dürfte, dass eine klassische Musikausbildung gegenwärtig darauf ausgerichtet ist, einem geschriebenen Notentext sehr hohe Geltung einzuräumen. Eine ausnotierte Komposition, zumal nach wissenschaftlichen Kriterien edierter ›Urtext‹, artikuliert nach heutigem Verständnis unweigerlich den Erwartungshorizont für die künstlerische Wiedergabe. Ein allzu deutliches Abweichen davon, so die geltende ästhetische Konvention, hat hinreichend motiviert zu sein; doch gilt auch dabei nur eine maßvolle Eigenständigkeit als opportun.

Ähnliches trifft auf die Handhabung des Rhythmus zu. So fällt auf, wie deutlich die Solisten mancher frühen Einspielungen – selbst bei einem rhythmisch so einfach gehaltenen Exempel wie dem vorliegenden Liedausschnitt – die Vorgaben des Komponisten modifizieren. Zwar ist *Tempo rubato*, das subtil-affektvolle Modulieren des Melodierhythmus, Spielern und Hörern heute durchaus vertraut; dennoch wird das Phänomen in der Praxis – auch in den untersuchten Einspielungen der vergangenen Jahrzehnte – wenn überhaupt, so nur selten mit vergleichbarer Selbstverständlichkeit und Unbefangenheit eingesetzt wie in den Vergleichsaufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts.

Überraschende Einsichten

Bei allen offenkundigen Differenzen bleibt allerdings hervorzuheben, dass die erwähnten Charakteristika nicht in sämtlichen untersuchten Interpretationen des frühen 20. Jahrhunderts mit schablonenhafter Einheitlichkeit festzumachen sind. Die Einspielungen von Hüscher und Schmitt-Walter etwa (beide aus den 1920er Jahren) machen deutlich, dass ein weitgehendes Festhalten am notierten Text, ein eher schlichtes Ausdeuten der Vorlage, ebenso zu den möglichen ausführungspraktischen Optionen der Zeit zu rechnen ist – auch wenn in keinem dieser beiden Fälle jene Nüchternheit des Gestus erreicht wird, die etwa die Einspielungen von Prey (1976) und Quasthoff (1990) auszeichnet. *Portamenti* (im Sinne gleitender Tonübergänge und Vorwegnahmen der Folgenote) sind auch bei Hüscher und Schmitt-Walter übliche Gestaltungsmittel; sie kommen im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Interpretationen nur weniger häufig zum Einsatz.

Auffallenderweise sind beim Vergleich der Einspielungen keine klaren Tendenzen in Sachen Tempowahl ersichtlich. Zwar wählt Rittmann (1908) ein ungewein rasches Grundtempo, während die Interpretationen von Frantz (1956) und Prey (1976) durch einen ausgesprochen langsamen Puls charakterisiert sind. Von einer generellen ›Verlangsamung‹ kann allerdings keine Rede sein; so ist als Korrektiv anzuführen, dass das von Quasthoff (1990) und Biehler (1925) vertretene gleiche Tempo im Mittelfeld liegt (punktierte Viertel = ca. 52). Taubers Interpretation (1929) hingegen, deren Tempo alle übrigen deutlich übersteigt, gehört zugleich zu den Fassungen, die in melodisch-rhythmischer Hinsicht am freiesten mit der notierten Vorlage verfahren. Beide Deutungsebenen – Tempo und Melodiegestaltung – scheinen einander also nicht wesentlich zu konditionieren.

An Einspielungen jüngerer Datums ist, bei aller Tendenz zur Vorlagentreue, gleichwohl zu beobachten, dass der Kantabilität der Linie wegen die Pausensetzung bzw. Artikulation (etwa in T. 11) nicht immer der notierten Gestalt entsprechend ausgeführt wird (vgl. Prey und Quasthoff; ferner Schmidt 1994). Dies weckt den Eindruck, dass auch hier die notierte Quelle ästhetischen bzw. gesangstechnischen Maximen unterworfen wird (etwa in Sachen Phrasierung und sängerischer Stimmführung), auch wenn die sonstige Veränderung der Komposition im Vergleich zum interpretatorischen Ansatz früherer Aufnahmen eher gering ausfällt.

Urtext und Partiturtreue

Im Hinblick auf die untersuchten Aufnahmen jüngerer Datums ist nicht zu übersehen, dass die Entstehung der letzten in der graphischen Auswertung berücksichtigten Einspielung heute, 2020, bereits mehr als ein Vierteljahrhundert zurück liegt. Dies ist dadurch zu erklären, dass die Interpretation von Quasthoff in Grundzügen jene ästhetischen Maximen artikuliert, die auch noch jüngere Interpretationen (darunter Schmidt 1994 und Neven 2010) auszeichnen, und die die Vortragspraxis bis in die Gegenwart prägen.

Tatsächlich ist in einer seit Mitte des 20. Jahrhunderts zunehmend der Idee der ›Werktreue‹ verpflichteten Musikwelt eine interpretationsgeschichtliche Fortentwicklung im Liedfach während der vergangenen drei bis vier Jahrzehnte weit weniger klar zu konstatieren, als dies zwischen der Frühzeit der Tonaufnahme und etwa den 1960er Jahren der Fall ist. Das Gestaltungsspektrum hat sich seither deutlich verengt, was – werkunabhängig – mit einer verblüffenden Ähnlichkeit

vieler Aufnahmen untereinander einhergeht. Ein Hauptgrund hierfür dürfte in der bereits angedeuteten veränderten Rolle der notierten Werkgestalt zu suchen sein. Der Text, namentlich von Werken verstorbener Komponisten, gilt heute gleichsam als allein maßgebliche Instanz der Überlieferung und zugleich als der unanfechtbare Wille des Autors. Der herrschende Zeitgeschmack betrachtet jegliches ›Missachten‹ dieses verbindlichen ›Vermächtnisses‹ als ein Infragestellen der Autorität des Werkes und damit des Autors selbst. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden allzu deutliche Abweichungen vom notierten Text denn auch allmählich zum Tabu; heute können sich entsprechende Versuche einer freieren Textausdeutung öffentlicher Kritik quasi sicher sein.

Dabei scheint es niemanden zu stören, dass sich unter diesen Prämissen die Wiedergabe gerade von Liedrepertoire, wie an Aufnahmen der vergangenen Jahrzehnte ablesbar ist, nicht nur durch Uniformität, sondern auch durch eine auffallend schmale Skala in puncto künstlerischer Expressivität vom Ausdrucksreichtum früherer Darbietungen absetzt. Die Kriterien interpretatorischer Qualität werden heute innerhalb eines sehr viel geringeren Spielraums definiert als noch vor wenigen Generationen, die Bandbreite der sängerischen Ausdeutung ist im Vergleich zu früheren Jahrzehnten auf einen vergleichsweise dünnen Grat reduziert.

Die inhaltlichen Übereinstimmungen bei Interpretationen unterschiedlicher Künstler – man vergleiche im vorliegenden Fall allein Prey und Quasthoff –, vereint mit einer dezidierten Nüchternheit in der Darstellung, sind denn auch ein nicht zu übersehendes Kennzeichen der Musikpflege unserer Zeit. Zwar wird nach wie vor musikalische Interpretation als Akt inspirierter ›Mitschöpfung‹ des Werkes verstanden, doch hat es den Anschein, der Sänger und seine individuellen Stimmqualitäten, seine Bühnenwirkung wie auch sein vermarktungsspezifisches Profil gälten in der gegenwärtigen Praxis mehr als seine verantwortungsvolle Rolle als aktiv Mitschaffender am Werkgeschehen.

Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass überraschenderweise auch Vertreter der sogenannten historisch informierten Aufführungspraxis bis heute nur selten Versuche unternehmen, die noch für die Zeit um 1850 bestens verbürgte, weitreichende Diskrepanz zwischen notiertem und vorgetragenem Notentext durch gezielte Initiativen zu verwirklichen. Dies, obschon die quellenkundliche und interpretationsgeschichtliche Forschung hierzu inzwischen klare Ansätze liefert.⁸ Konsens in puncto Gestaltungsfreiheit herrscht auch bei ›historisch informier-

8 Vgl. Duckles 1957; Toft 1993; Bass 2008; Bassani/Marcaletti 2015; Bassani 2016; vgl. ferner Bassani 2018.

ten< Sängern und ihrem Publikum vorwiegend hinsichtlich jener Parameter der Interpretation, die im Notentext keinen allzu expliziten Niederschlag finden – vor allem Dynamik und Tempo, Artikulation und Phrasierung, Klangfarbe und Vibrato –, wohingegen Melodieverlauf, Harmonie und Rhythmus als feststehende und damit unantastbare Eigenschaften der überlieferten Komposition verstanden werden.

Phänomene wie Portamento oder Tempo rubato spielen in der aktuellen Praxis des Liedgesangs denn auch keine wesentliche Rolle. Demgegenüber gilt ›Partiturtreue‹ – ein geradezu moralisch aufgeladener Begriff – Rezensenten noch immer als besondere Qualität einer Interpretation. Eine Rückbesinnung auf die Freiheit des Vortragenden, im Sinne einer in mitgestaltender Werkverantwortung erfolgenden Ausdeutung des Komponierten, ist bislang nicht erkennbar. Das Erkenntnispotenzial, das gerade Tonaufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts hinsichtlich der Gestaltung einer gesungenen Solomelodie, zumal im Liedfach, innewohnt, bleibt somit noch zu erschließen.

Ausblick: Expressivitäten im Wandel?

Es wurde bereits angesprochen, dass die subtile Veränderung der Vorlage, wie sie vor allem in den älteren Einspielungen von Loewes *Die Uhr* festzustellen ist, es dem Sänger ermöglicht, bei der Vermittlung des Liedinhalts einen hohen Grad an Expressivität zu erzielen. Einer Ausdruckskraft freilich, die – wohl vor allem ihres extrovertierten Charakters wegen – beim modernen Hörer zuweilen Befremden weckt. Im Vergleich dazu rührt das schlichte (wenn auch klang- und phrasengestalterisch kunstvoll durchdachte) Absingen der notierten Vorlage im Vortrag moderner Sänger die Empfindung heutiger Hörer zwar oft weniger unmittelbar an. Und doch ist diese Art von Ausdruckskraft, die gleichsam im Gewand veränderter Konventionen auftritt, dem Publikum unserer Zeit umso vertrauter – auch wenn sie im plakativen Vergleich zum vorherrschenden Gestus älterer Interpretationen allzu nüchtern und beinahe fahl daherkommt.

Im Rahmen weiterführender Untersuchungen bleibt daher zu erforschen, aus welchen Gründen sich im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts die Auffassung des ›Expressiven‹ – wie auch in anderen Kunstformen sehr wohl konstaterbar ist – im Bereich der ›ernsten‹ Musik derart tiefgreifend verändern konnte, weg vom Ideal eines leidenschaftlichen Darstellens menschlicher Affekte und hin zu einer scheinbar introvertiert-sachlichen, ja abgeklärten Art emotionaler Mitteilung. Desgleichen ist das Verhältnis dieses Umstandes zu dem binnen weniger

Generationen radikal veränderten Verständnis von ›klassischer‹ Konzertkultur zu untersuchen, von der einst wehevollen Zelebration verstorbener Meister hin zum multimedialen Event mit einer Starbesetzung im Zentrum, ferner die Bedeutung der optischen Komponente einer Aufführung heute im Hinblick auf Interpretationsentscheidungen der Ausführenden und auf ihr künstlerisches und speziell sängerisches Selbstverständnis. Die hier gesammelten Beobachtungen zu Loewes *Die Uhr* reihen sich damit ein in einen sehr viel breiter gefächerten interpretationsgeschichtlichen wie musiksoziologischen Forschungsdiskurs.

Literatur

- Bass, John, »Would Caccini approve? A closer look at Egerton 2971 and florid monody«, in: *Early Music* 36/1 (2008), S. 81–93.
- Bassani, Florian / Marcaletti, Livio, »... gelinde und ohne grossen Stoß des Halses gezogen und gemacht.« Gesangsmanieren in deutschsprachigen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts oder: Barockgesang auf dem Prüfstand«, in: *Concerto. Das Magazin für Alte Musik*, Mai – Oktober 2015, Heft 261 (S. 13–17), 262 (S. 11–15), 263 (S. 12ff.).
- Bassani, Florian, »Isolde inter nationes? Zur Frage kultureller Prägung im Gesangsvortrag am Beispiel früher Tonaufnahmen (ca. 1900–1935)«, in: *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 24,2), hg. von Arne Stollberg, Ivana Rentsch u. Anselm Gerhard, Würzburg 2016, S. 655–695.
- Bassani, Florian, *Kunstgesang um 1800. »wie es der Komponist aufgeschrieben hat, und wie es ein verständiger Sänger singt«*. Zum Verhältnis zwischen notierter und gesungener Melodie in deutschen Schriften zur Aufführungspraxis (ortus studien 23), Beeskow 2018.
- Beyer, Johann Samuel, *Primae lineae musicae vocalis [...] Anweisung zur Singe-Kunst*, Freyberg 1703.
- Duckles, Vincent, »Florid Embellishment in English Song of the Late 16th and Early 17th Centuries«, in: *Annales Musicologiques* 5 (1957), S. 329–345.
- Falck, Georg, *Idea boni cantoris*, Nürnberg 1688.
- Herbst, Johann Andreas, *Musica practica*, Nürnberg 1642.
- Herbst, Johann Andreas, *Musica moderna prattica*, Frankfurt a. M. 1653, ²1658.
- Leech-Wilkinson, Daniel, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London 2009, <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (abgerufen am 26.2.2020).
- Mylius, Wolfgang Michael, *Rudimenta musices*, Gotha u. Mühlhausen 1685, ²1686.
- Praetorius, Michael, »Instructio pro Symphoniacis | Wie die Knaben [...] vff jetzige Italia-nische Manier zu informiren vnd zu vnterrichten seyn«, in: *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus Tertius*, Wolfenbüttel 1619, S. 229–240.

Toft, Robert, *Tune thy »musicke« to thy heart: the art of eloquent singing in England 1597–1622*, Toronto 1993.

© 2020 Florian Bassani (florian.bassani@unibe.ch)

Hochschule der Künste Bern [Bern Academy of the Arts]

Bassani, Florian (2020), »Die Zeit im Lied – das Lied in der Zeit. Zur Interpretationsgeschichte von Loewes *Die Uhr* seit den Anfängen der Tonaufnahme« [The time in the song – the song in the time: The history of interpretation of Loewe's *Die Uhr* since the beginnings of sound recording], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 471–483. <https://doi.org/10.31751/p.204>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: aufführungspraktische Forschung; Carl Loewe; historical sound recordings; historische Tonaufnahmen; performance practice; research in performance practice; solo singing; Sologesang; Vortragspraxis

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022