

ANDREAS DORSCHSEL

Rettende Interpretation

1. Im letzten Satz seines Exposé's zu dieser Tagung bringt Otto Kolleritsch einen dramatischen Ausdruck mit dem hier in Frage stehenden Begriff der Interpretation in Verbindung: den der *Rettung*. Eingeführt in die Diskussion um Interpretation hat diesen Ausdruck, "Rettung", wohl Theodor W. Adorno. Bereits 1926 veröffentlichte Adorno einen Aufsatz, dessen Titel lautete: *Drei Dirigenten. Rettung: Wilhelm Furtwängler – Darstellung: Hermann Scherchen – Beschwörung: Anton Webern*¹. In den nachgelassenen Aufzeichnungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion rühmt Adorno "die großartige Analyse der Interpretation der Freischütz-ouverture" in Wagners Schrift *Über das Dirigieren*, setzt indes aufschlußreich hinzu:

Hier ist aber die Modifikation legitimiert durch die konstruktiven *Mängel* der Komposition. D.h. der Raum der interpretativen Freiheit ist stets die Brüchigkeit des Zusammenhangs im Werk. Eine meiner Hauptthesen. Die Interpretation ist die Rettung des Werkes.²

Was kann dies bedeuten? Weshalb und wie vermag Interpretation je so etwas wie Rettung eines Werkes zu sein? Dies ist meine Frage in diesem Vortrag. Daß das, was ich zu sagen habe, als Exegese Adornos gelten kann, wage ich nicht zu behaupten; ja, es ist mir nach wiederholter Lektüre der einschlägigen Stellen durchaus zweifelhaft. Könnten die folgenden Bemerkungen aus eigenem Recht etwas zur Sache beitragen, wäre ich schon zufrieden.

Der Begriff der Rettung setzt den Begriff der Gefahr voraus. Wir versuchen nicht zu retten, was in Sicherheit ist. Ich möchte es freilich offen lassen, was und wie viel in der Kunst je sicher ist. Im bürgerlichen Leben kennen wir Situationen der Gefahr als Ausnahmezustände, sei's weil sie es wirklich sind, sei's mindestens weil wir wähnen, sie seien es. Demgegenüber könnte

es sehr wohl so sein, daß in der Kunst Gefährdung auch manifest die Regel ist. Mit dieser Vermutung, denn um nicht mehr als eine solche handelt es sich, soll es an dieser Stelle sein Bewenden haben.

Zweierlei sind die Gefahren, denen die Werke ausgesetzt sind: solche von außen und solche von innen. Teils sind die Werke gefährdet durch das, was mit ihnen angestellt wird, teils aber auch durch das, was sie selber sind. Es ist letzteres, als die radikalere Art der Gefährdung, das mich hier interessiert; aber ich möchte das erstere wenigstens illustrieren.

2. Ein Beispiel für die Gefährdung von außen ist die Gefahr des Abgespieltwerdens. Man könnte meinen, daß einem Werk nichts schlimmeres passieren kann, als nicht gespielt zu werden, und umgekehrt nichts besseres, als so oft wie möglich gespielt zu werden. In Wahrheit aber gibt es durchaus eine Gefahr des Abgenutztwerdens der Werke. Sie entspringt nicht den Werken selber, sondern dem Musikbetrieb, der mit ihnen macht, was er will, nicht was sie von sich aus, oder was ihre Autoren wollen. Die Sere-nade in G-Dur KV 525, *Eine kleine Nachtmusik*, war in Mozarts Produktion durchaus ein Nebenwerk, und erst der Musikbetrieb des 20. Jahrhunderts hat sie zum Inbegriff seiner Musik, gleichsam zur komponierten Mozartkugel zurechtgeschleckt. Die Dauervorführung ist dem kleinen Werk nicht gut bekommen. Der Verschleiß hat nahezu den Punkt erreicht, an dem es uninterpretierbar scheint.

Damit ist implizit auch schon gesagt, was rettende Interpretation hier hieße: eine solche, die das Werk noch einmal wie zum ersten Mal erscheinen ließe. Mit 'zum ersten Mal' ist aber nicht das *historisch* erste Mal gemeint, von dem erstens ohnehin nicht mehr festzustellen ist, wie es ausfiel, das zweitens auch, selbst wenn man zu ihm zurückzugehen vermöchte, hoffnungslos inädaquat gewesen sein könnte, und das drittens, selbst wenn es adäquat gewesen wäre, auf heutige Ohren ganz anders wirken würde als auf solche der Mozartzeit. Eher als dergestalt positiv läßt sich das gemeinte 'Wie zum ersten Mal' negativ bestimmen: die zahllosen Routinen der Interpretation zu durchbrechen, die sich wie eine Kruste über das Werk gelegt haben, und denen jene routinierte Weise des Reagierens antwortet, die sich in dem Satz zusammenfaßt: 'Es ist doch immer wieder nett zu hören'. 'Wie zum ersten Mal': das ist freilich leicht genug gesagt und schwer

genug getan. Denn die Interpretation erfolgt vor einem Publikum, das unvermeidlich weiß, daß es eben nicht das erste, sondern das hundertste und tausendste Mal ist.

Die Lösung dieses Widerspruchs kann nun nicht darin liegen, wemgleich genau dies immer wieder versucht wird, sich durch Mätzchen, aufgesetzte Abweichungen, unerwartete Verschleppungen oder Beschleunigungen etwa, von den ungezählten früheren Interpretationen zu unterscheiden. Denn was dann geboten wird, ist eben kein Zum ersten Mal, sondern das Übliche plus Mätzchen. Nur wenn das Zentrum der Komposition, im gegebenen Beispiel etwa der Charakter von 'Nachtmusik', in der Hell und Dunkel einander durchdringen wie Lichter in einem nächtlichen Garten, neu entdeckt und aus diesem Zentrum heraus interpretiert wird, kann eine Rettung des Werks vor seinem Verschleiß im Musikbetrieb gelingen.

"Erst hat man Noth, sich von seinen *Ketten* zu emancipiren, und schließlich muß man sich noch von dieser Emancipation *emancipiren!*", schrieb Nietzsche Ende August 1882 an Lou von Salomé³. Auch das Reinen-Tischmachen, die Vorstellung, man müsse stets von Null anfangen, kann zu einem Zwang werden. Hat der Interpret einmal Tradition, oder eher doch: gewisse Züge an ihr, als Schlamperei durchschaut, und seine Freiheit gegenüber eingeschliffenen Routinen gewonnen, dann tut er gut daran, die Schätze zu sichten, welche die Geschichte der Interpretation der Werke – wie die ihrer Rezeption überhaupt – neben allerhand Schutt eben auch aufgehäuft hat.

3. Prekärer scheint mir die Lage des Interpreten noch, wenn das Problem nicht in der Behandlung des Werkes durch den Musikbetrieb liegt, sondern im Werk selber. Nur davon soll im folgenden mehr die Rede sein. Dabei möchte ich, was ich hier 'Retten' nenne, ausdrücklich von einer zunächst näher liegenden Alternative unterscheiden. Werke der Kunst, selbst die wirklichen Meisterwerke, sind ja keineswegs immer jene bruchlosen Gebilde, zu denen die seit Jahrhunderten einflußreiche Ästhetik des 'Klassischen' sie stilisiert hat. Noch an Werken höchsten Ranges lassen sich in kritischer Analyse durchaus problematische Züge ausmachen. Im Umgang mit ihnen scheint sich nun eine einfache Alternative aufzudrängen: diejenige zwischen Bloßstellen und Verdecken.

Einerseits kann ein Interpret den Komponisten gewissermaßen entlarven, indem er die anfechtbaren Stellen oder Züge markiert, herausstellt. Glenn Goulds Aufnahme von Beethovens f-moll-Sonate op. 57 treibt dies bis zur Karikatur⁴. Dergleichen kann lehrreich sein, aber nur innerhalb recht eng gezogener Grenzen. Daß auch das Genie manchmal nur mit Wasser kocht, diese Lektion ist alsbald verdaut – und mehr scheint eigentlich nicht zu folgen. Die Stärke des Entlarvers ist es, sich von blinder Ehrfurcht und Autoritätsglauben befreit zu haben; seine Schwäche aber, dem Werk mit starren Ansprüchen voranzueilen, um es dann vor diesen zu blamieren.

Andererseits kann ein Interpret uns mit Schwung und schönem Ton Brüche eines Werks vergessen lassen, uns über sie hinwegtragen. In dieser Haltung steckt zunächst einmal das gegenüber der Entlarvung noblere Motiv, daß man schließlich allem auf der Welt, dem man begegnet, etwas zugutehalten muß, wenn man es überhaupt verstehen will. Doch in der Haltung des Verdeckens wird angestrebt, Brüche möglichst gar nicht zu bemerken. Nicht so in der Haltung, die ich hier als die des Rettens bezeichne. In ihr wird nicht vorausgesetzt, daß die Kunstwerke die größten sind, in denen die Rechnung am glattesten aufgeht, die von Widersprüchen freien. Statt sie bloß zu übertünchen, kosmetisch aufzubereiten, setzt sich der Interpret hier jedoch in ein reflektiertes Verhältnis zu ihnen.

4. Johannes Brahms' 1869 komponierte Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester op. 53⁵, nach einem Fragment aus Goethes Gedicht *Harzreise im Winter* von 1777⁶, gehört – um ihre Gefährdung von innen sogleich beim Namen zu nennen – in den Zusammenhang der bürgerlichen Kunstreligion des 19. Jahrhunderts⁷. Diese gedieh im Schatten jener geschichtlichen Situation, die Nietzsche etwa zur selben Zeit als den 'Tod Gottes' bezeichnete⁸. Gemeint war damit, daß Religion und Metaphysik, wie sie sich im Westen ausgebildet hatten, in einem epochalen Prozeß ihre Glaubwürdigkeit einbüßten. Die bürgerliche Kunstreligion, die in Wagners 'Bühnenweihfestspiel' *Parsifal* gipfelt⁹ und zu der noch Mahler in der Auferstehungssymphonie seinen Beitrag leistete, ehe er ihr im zweideutigen Himmelreich der Vierten kritisch die Rechnung aufmachte, war eine Antwort auf jene tiefgreifende Diskreditierung. Mit dem "Vater der Liebe", von dem in Brahmsens Rhapsodie so schön gesungen wird, soll sich trösten können, auch wer nicht an die Dogmen einer der christlichen Kirchen mehr

glaubt. Kunst bietet sich an als Refugium der religiösen Gehalte im Moment, da deren institutionalisierte Fassung brüchig wird.

Die Entfremdung des Individuums von der religiös begründeten Gemeinschaft ist bei Brahms Ausgangspunkt: "Aber abseits, wer ist's?"; so bleibt auch die Stimme bei ihrem Eintritt in Takt 18/19 zunächst ohne jede Begleitung. Obwohl das Werk (wie bereits Johann Friedrich Reichardt's Komposition eines Teils desselben Gedichtes¹⁰) *Rhapsodie* überschrieben ist, scheint eine Form, die Brahms und seinem Publikum aus der die gefestigte religiöse Welt des deutschen Protestantismus nach 1700 spiegelnden geistlichen Musik Johann Sebastian Bachs, seinen Kantaten und Passionen, geläufig war, nur zu deutlich hindurch: Rezitativ – Arioso – Choral¹¹. Ist das c-moll-Rezitativ ganz dem isolierten Einzelnen gewidmet, so fragt das Arioso, "Ach, wer heilet die Schmerzen", nach einer trostbringenden Instanz für ihn; im Choral, nun in C-Dur, benennt die Gemeinde die tröstende Macht als "Vater der Liebe". Was zuvor, im Soloalt, nur subjektive Klage war, soll nun in die Sphäre des Allgemeinen gehoben werden. Herausfallen aus der Gemeinschaft, Bitte um Wiederaufnahme in sie, Erfüllung dieser Bitte ist eine religiöse Grundfigur – im katholischen Christentum etwa zelebriert in der Meßfeier, gipfelnd in der Kommunion –, die dem Werk, jenseits irgendeiner konfessionellen Variante, unüberhörbar zugrunde liegt. Plagale Wendungen, hymnisch gleichförmige Bewegung und den höheren Orgelregistern angenäherte Terzengänge der Bläser – zweifellos ein Zug des vom Freund Philipp Spitta bewunderten "weihevollen Klang[es]"¹² – in dem die Komposition abschließenden Adagio unterstreichen den geistlichen Ton. Wie ein Amen wiederholt der Chor am Ende (T. 167 – 171) drei Mal die Bitte, das Herz des Einsamen zu erquickern.

So scheint die Idee des Werkes, das Leiden des isolierten Einzelnen durch Rückkehr in die Gemeinschaft zu überwinden. Freilich steht es merkwürdig darum. Denn dieser Einzelne hat in dem Werk gar keine Stimme. Die Solostimme verkörpert ihn ja gerade nicht, sondern redet nur *über* ihn, in der dritten Person – wobei sie im zweiten Teil des Werks eine veritable psychologische Erklärung seines Zustands anbietet:

Ach, wer heilet die Schmerzen
Des, dem Balsam zu Gift ward?
Der sich Menschenhaß
Aus der Fülle der Liebe trank.
Erst verachtet, nun ein Verächter,
Zehrt er heimlich auf
Seinen eignen Wert
In ungnügender Selbstsucht.

In der Mitte der Strophe prallt der Widerspruch aufeinander. Die "Fülle der Liebe" soll die Gemeinschaft über dem Einzelnen ausgeschüttet haben, und doch wird gleich mit den nächsten Worten konzediert, sie habe ihn der Verachtung ausgesetzt, und so allererst zum Verächter gemacht. Dergestalt schillert die Erklärung zwischen 'Er ist ein Opfer' und 'selber schuld'. Da der Einzelne als Subjekt, statt als Objekt solcher Beurteilungen, im Werk gar nicht präsent ist, fragt man sich, wie die Gemeinde, die nun im dritten Teil als Chor eingeführt wird, sich zu ihm so ins Verhältnis setzen könnte, daß er über die anderen den Weg zurück zum "eigenen Wert" fände.

Und hier liegt nun die Crux des ganzen Werkes. Denn die Lösung, auf die Brahms' musikalische Transformation jenes Sturm-und-Drang-Gedichtes in jeder Hinsicht angelegt ist – harmonisch in der Perspektive von c-moll nach C-Dur, auch von Chromatik zu Diatonik, rhythmisch im Wechsel von der Unsicherheit zwischen 6/4- und 3/2-Takt im zweiten Teil zur Eindeutigkeit des 4/4-Takts im dritten, und schließlich auch in der Instrumentierung, etwa dem Wechsel der Violinen zum Spiel *senza sordino* mit dem Choreintritt (T. 116) –, diese Lösung will sich nicht einstellen. Individuum und Kollektiv verfehlen einander; nur ein Mißverständnis vermag sie zusammenzubringen. In offenkundiger Verwechslung des Soloalts mit dem Außenseiter des Gedichts schreiben Walter Frisch und George Bozarth:

The psychological evolution of the protagonist from solitary despair to the prayer of consolation in the 'Father of Love' is traced by the increasing regularity of the phrase structure and melodic style, and by a harmonic trajectory from a chromatically inflected C minor towards a radiant C major.¹³

Die Komposition realisiert gerade nicht "[t]he psychological evolution of the protagonist", nicht die Perspektive von innen; der Zustand, in dem der Außenseiter mit der Gemeinschaft versöhnt¹⁴ wäre, wird von außen auf ihn herabbeschworen – unter der Bedingung, daß die angerufene höhere Macht

mitspielt. Der Einzelne ist musikalisch abwesend, und die ihm angebotene Gemeinde ein bloßes Surrogat. In dieser, dem Chor, soll – eben darum handelt es sich um Kunstreligion – die von der Musik im Innersten angerührte Zuhörerschaft sich selbst wiedererkennen. Aber ein Konzertpublikum ist keine Gemeinde. Es ist ein zusammengewürfelter Haufen Einzelner, jeder für sich ein Kunsterlebnis genießend. Sie kommen nicht zu einer gemeinsamen Handlung zusammen – daß das Einzige, was sie zusammen tun, das Händeklatschen ist, die unkoordinierte Erzeugung eines bloßen Geräuschs, faßt die Sache aufs Genaueste zusammen. Nicht, daß daran etwas zu beklagen wäre. Aber diesem Publikum sein Bild als das einer Gemeinde ausmalen, heißt, ihm eine Chimäre vorhalten.

Als säkularisiertes Gebet, als Gebet im Konzertsaal, trägt das Werk die Male eines historischen Bruchs an sich. Als Gebet hat es sich an eine Instanz jenseits seiner Kunstsphäre zu wenden, an eine transzendente Macht – beten heißt nun einmal: zu jemandem beten –; doch der liebe Gott, der da beschworen wird, der "Vater der Liebe" mit seinem Psalter – gebrochene Dreiklänge im Pizzicato der Bratschen und Celli erinnern uns daran, daß er seine Zeit mit Harfenspiel verbringt¹⁵ –, stellt nurmehr eine Bildungsreminiszenz dar, ganz so wie die barocke Form und der Kirchenschluß in einem für Aufführung an profanem Ort bestimmten Werk der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Daß der Versuch, das Private des Gebets¹⁶ doch noch auf eine Art von Gemeinde, für die der Männerchor steht, zu beziehen, ohnmächtig bleibt, ist gewiß Brahms nicht als persönliches Versagen anzulasten; viel eher scheint es, als habe dies in jenem Bereich liberaler Bürgerlichkeit, dem Brahms gesellschaftlich so durchaus zugehörte, gar nicht mehr gelingen können. Die Ahnung, daß dem so sei, scheint Brahms selber nicht ganz fremd gewesen zu sein. In einem Brief an Joseph Joachim schrieb er im Oktober 1869:

Ich habe das Ding gar zum Druck gegeben, ohne freilich zu denken oder den Verleger hoffen zu lassen, es würden auch Chor- und Orchesterstimmen gebraucht werden. Doch gibt es vielleicht Leute, die ein derartiges Gebet im Zimmer brauchen können.¹⁷

Ein "Gebet im Zimmer": man muß sich einmal klarmachen, in welchem befremdlichem Verhältnis Brahms' Wort zu seinem Tun steht. Ein Werk für Symphonieorchester und Chor¹⁸ hat er verfaßt, es in Druck gegeben, und

just dies soll nun ins "Zimmer" gehören. Das Wort soll widerrufen, was vom Autor bereits unwiderruflich vollzogen ist. Zwar ist es wahr, daß Brahms eine große Zahl seiner Werke mit skeptischen oder ironischen Kommentaren begleitet hat¹⁹. Aber diese allgemeine Beobachtung entbindet nicht davon, den besonderen *Inhalt* dieser Kommentare ernst zu nehmen. Auch ist das Bewußtsein, allzu vollmundig solle man denn doch nicht von jenem höheren Wesen tönen, der Musik ja durchaus nicht fremd; unschwer ist es herauszuhören aus der Bevorzugung gedeckter, dunkler Tonfarben und tiefer Tonlagen – als Solo die tiefe der Frauenstimmen, im Chor die Beschränkung auf Männerstimmen –, der Aussparung von Trompeten, Posaunen, Pauken im Orchester, der dem Chor vorgeschriebenen zurückhaltenden Dynamik (*pianissimo*, *mezza voce*). Überdies ist das Dementi auch dem Werk selber auf esoterische Weise einkomponiert. Die choralartige Melodielinie, die in der Rhapsodie den Anfang der letzten Strophe begleitet, ist nämlich, wie schon Kalbeck²⁰ notierte, identisch mit dem Baßfundament von Brahms' Vertonung der Schlußverse von Goethes Elegie *Alexis und Dora*²¹. Diese Chaconne im 9/4-Takt erschien zwar erst später als Schlußstück des Zyklus der *Neuen Liebeslieder-Walzer* op. 65, war aber bereits 1869 skizziert. Der Text lautet:

Nun, ihr Musen, genug! Vergebens strebt ihr zu schildern,
Wie sich Jammer und Glück wechseln in liebender Brust.
Heilen könnet ihr nicht die Wunden, die Amor geschlagen;
Aber Linderung kommt einzig, ihr Guten, von euch.

Gewiß ist dies Zitat nur für Eingeweihte gesetzt. Die aber können nicht umhin, "Heilen könnet ihr nicht die Wunden" als Antwort auf "Ach, wer heilet die Schmerzen" zu lesen. Ausgerechnet im versöhnenden dritten Teil markiert so die Kunstreligion ihre eigene Grenze.

5. Wie kann sich nun ein Interpret verhalten, der das Problem des Werkes ahnt, und nicht einfach ignorieren will? Eine typische Strategie des 20. Jahrhunderts im Umgang mit den kunstreligiösen Werken des 19. Jahrhunderts scheint mir gewesen zu sein, das religiöse Pathos gleichsam zu unterlaufen. Aber dieser Versuch, der Gefahr zu entgehen, ist selbst gefährdet. Mit Leichtigkeit, schlankem Ton und zügigen Tempi soll da anscheinend demonstriert werden, es sei alles gar nicht so wild; der Konflikt, der die Werke durchfurcht, ist zwar als Voraussetzung *wahrgenommen* – wozu sonst die Entpathetisierung? –, aber nicht wirklich in die Darstellung *aufgenommen*.

Ganz anders Kathleen Ferrier und Clemens Krauss in ihrer Aufnahme mit dem London Philharmonic Orchestra and Choir vom 18. Dezember 1947²². Freilich, wie den Entpathetisierern der kunstreligiösen Musik liegt auch Ferrier und Krauss ein gefühlsseliges Unterstreichen des Espressivo ganz fern. Ihre Deutung ist durchaus geprägt von Reflexion. Nicht aber suchen Ferrier und Krauss das kunstreligiöse Pathos durch flottes Musizieren zu unterlaufen, vergessen zu machen, und so das Werk einer Zeit, die an Herzerquickung durch einen psalmodierenden Gottvater vollends nicht mehr glauben mag, schmackhaft zu machen. Im Gegenteil. Krauss und Ferrier, in entschieden langsamem Zeitmaß, ziehen den Text geradezu auseinander. Mehr noch, sie sprengen den Zusammenhang auf, zerstören das Ebenmaß, das Brahms als 'Erbe der Klassiker' so häufig attestiert worden ist: sie be- und verfremden. Am Ende des ersten der drei Teile etwa werden die Sätze "Das Gras steht wieder auf, die Öde verschlingt ihn" (T. 34 – 47) von Kathleen Ferrier so auseinandergenommen, daß stockende Fragen entstehen. Läßt "Das Gras steht wieder auf" – die einzige Zeile im ersten Teil, die Brahms wiederholt – zunächst im Wortlaut Auferstehung anklingen, *restitutio in integrum*, so bedeutet es dem Sinn nach ja nur, daß der, der abseits ist, abseits bleibt, und eben dem wird Ferrier hier gerecht. Wie plötzliches Erstaunen geht es in ihrer Interpretation, hier und immer wieder, durch die Musik. Paradoxerweise ergibt sich die Verfremdung dabei teils gerade aus genauer Lektüre des Notentextes, insofern Ferrier und Krauss, im Gegensatz zum Gros der Interpreten, die von Brahms notierten langen Pausen einmal beim Wort nehmen.

Den Ausdruck des zweiten Teils, "Ach, wer heilet die Schmerzen", läßt das sehr langsame Tempo dieser Aufnahme tief versponnen, wie ausweglos verstrickt erscheinen. Auch hier ist Pathos, aber ein Pathos der Nachdenklichkeit, nicht frommen Gefühlsüberschwangs oder naiver Unbefangenheit. Die Stimme der Ferrier, eine wirkliche Altstimme, kein nach unten erweiterter Mezzosopran, trug die Möglichkeit zu solchem Pathos in sich wie kaum eine andere²³.

Den Choral nimmt Krauss überaus klar konturiert, in größter Strenge, genau im Takt. Wiederum wird der Zusammenhang aufgesprengt, indem der Choralgesang Zeile für Zeile erscheint und die Pausen dazwischen nicht ausdrücklich überbrückt werden.

"One feels only that time would have mellowed the artist's conception of the work"²⁴, schrieb ein Rezensent der Aufnahme 1955. In Vorgefühle dessen, wohin Künstler sich gefälligst zu entwickeln hätten (in diesem Fall durchs Ableben der Sängerin 1953 und des Dirigenten 1954 bequemerweise unwiderlegbar geworden), projizieren Hörer, besonders aber Kritiker ihre Herzenswünsche. Doch gerade in ihrem Widerstand gegen Aufweichung wahren Ferrier und Krauss die Gestalt der Brahms'schen Rhapsodie gegen die in dieser selbst angelegte Gefährdung. Dissoziierung und Verfremdung, als in allen drei Teilen streng durchgehaltene Tendenzen, werden in ihrer Interpretation zur Rettung des problematischen Werkes, eben weil sie die Brüche, die es durchziehen, nicht zu übertünchen suchen, sondern sehen lassen*.

ANMERKUNGEN

- ¹ Theodor W. Adorno, *Drei Dirigenten. Rettung: Wilhelm Furtwängler – Darstellung: Hermann Scherchen – Beschwörung: Anton Webern*, in: *Musikblätter des Anbruch*, Sept. 1926, S. 315-319. Jetzt in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Klaus Schultz, Frankfurt a.M. 1984, S. 453-459.
- ² *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hrsg. v. Henri Lonitz, *Nachgelassene Schriften*, Abt. I, Bd. 2, Frankfurt a.M. 2001, S. 47f. Vgl. S. 50f., 104f.
- ³ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli u.azzino Montinari, Bd. 6, München 1986, S. 247f.
- ⁴ Schallplatte CBS MS-7413. Dazu Joachim Kaiser, *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpretieren*, Frankfurt a.M. 1979, S. 396f.
- ⁵ Johannes Brahms, *Sämtliche Werke*, Bd. 19: *Chorwerke mit Orchester III*, hrsg. v. Eusebius Mandyczewski, Wiesbaden o.J., S. 1-21.
- ⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Gedichte*, hrsg. u. komm. v. Erich Trunz, München ¹⁰1974, S. 50-52.
- ⁷ Zu den Anfängen dieser Idee: Bernd Auerochs, *Kunstreligion. Studien zu ihrer Vorgeschichte in der deutschen Literatur*, Universität Jena: Habilitationsschrift, 2000; Sybille Demmer, *Von der Kunst über Religion zur Kunst-Religion. Zu Schillers Gedicht "Die Götter Griechenlands"*, in: *Gedichte und Interpretationen*, Bd. 3: *Klassik und Romantik*, hrsg.

- v. Wulf Segebrecht, Stuttgart 1984, S. 37-47; Wilhelm Seidel, *Absolute Musik und Kunstreligion um 1800*, in: *Musik und Religion*, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber, Laaber 1995, S. 89-114. Zu ihrer Entfaltung im 19. Jahrhundert: Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel usw. 1978, S. 91-104; Friedhelm Krummacher, *Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert*, in: *Die Musikforschung*, 32. Jg. (1979), S. 365-393; Friedhelm Marx, *Künstler, Propheten, Heilige: Thomas Mann und die Kunstreligion der Jahrhundertwende*, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch*, 11. Jg. (1998), S. 51-60. Zur Kunstreligion bei Brahms: Winfried Kirsch, *Religiöse und liturgische Aspekte bei Johannes Brahms und Anton Bruckner*, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; Bd. 51), hrsg. v. Walter Wiora, Regensburg 1978, S. 143-155; Hans-Joachim Hinrichsen, *"Auch das Schöne muß sterben" oder die Vermittlung von biographischer und ästhetischer Subjektivität im Musikalisch-Schönen. Brahms, Hanslick und Schillers "Nänie"*, in: *Johannes Brahms oder die Relativierung der "absoluten" Musik*, hrsg. v. Hanns-Werner Heister, Hamburg 1997, S. 121-154, S. 125.
- ⁸ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, § 125, in: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, Berlin usw. 1980, S. 480-482.
- ⁹ Vgl. dazu Adolf Nowak, *Wagners Parsifal und die Idee der Kunstreligion*, in: *Richard Wagner. Werk und Wirkung* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; Bd. 26), hrsg. v. Carl Dahlhaus, Regensburg 1971, S. 161-174; Peter Hofmann, *Richard Wagners "Parsifal": Kunstreligion oder religiöse Kunst?*, in: *Theologie und Philosophie*, 77. Jg. (2002), H. 1, S. 73-109. Zu Kunstreligion bei Wagner allgemein: Udo Bernbach, *"Ästhetische Weltordnung". Zum Verhältnis von Politik, Kunst und Kunstreligion bei Richard Wagner*, in: *Gott und Götze in der Literatur der Moderne*, hrsg. v. Reto Sorg, München 1999, S. 221-234; Wolf-Daniel Hartwich, *Richard Wagners Liturgie der Zukunft. Jüdisch-christliche Kunstreligion im 19. Jahrhundert*, in: *Säkularisierung und Resakralisierung*, hrsg. v. Richard Faber, Jan Knopf u. Hermann Kurzke, Würzburg 2001, S. 79-97; Dieter Borchmeyer, *Die Festspielidee im Spannungsfeld von Hofkultur und Kunstreligion. Goethe, Richard Wagner, Ludwig II.*, in: *Bayreuther Festspiele 2001*, hrsg. v. Wolfgang Wagner, Bayreuth 2001, S. 18-25.
- ¹⁰ Johann Friedrich Reichardt, *Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik*, Teil I, 2. Abt., hrsg. v. Walter Salmen, München-Duisburg 1964 (= Das Erbe deutscher Musik, hrsg. v. d. Musikgeschichtlichen Kommission; Bd. 58), S. 76-77. Brahms kannte das Lied Reichardts flüchtig. In einem Brief an Hermann Deiters vom September 1869 schreibt er: "Heute möchte ich zunächst bitten. Ich erinnere [mich], bei Ihnen ein Heft Lieder von Reichardt (möglicherweise Zelter) gesehen zu haben, in dem ein Absatz aus Goethes Harzreise ('aber abseits wer ist's?') stand. Könnten Sie mir das Heft auf kurze Zeit leihen? Ich brauche kaum dazu zu schreiben, daß ich es eben komponiert und gern die Arbeit meines Vorgängers sehen möchte. Ich nenne mein Stück (für Altsolo, Männerchor und Orchester) 'Rhapsodie', glaube aber, daß ich diesen Titel auch schon meinem verehrten Vorredner zu danken habe." (*Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedrich Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz*, hrsg. v. Wilhelm Altmann, Berlin ²1912, S. 120f.)

- ¹¹ Brahms mag bei dem Titel 'Rhapsodie' weniger an formale Ungebundenheit des Ganzen als an dem Sprechen nahe Vortragsart im ersten Teil der Komposition gedacht haben. Vgl. Walter Salmen, *Geschichte der Rhapsodie*, Zürich-Freiburg 1966, S. 48ff.
- ¹² Brief an Brahms vom 21. Februar 1870, *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, hrsg. v. Carl Krebs, Berlin 1920, S. 30-34, S. 31.
- ¹³ George S. Bozarth u. Walter Frisch, Art. *Johannes Brahms*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 4, London ²2001, S. 180-227, S. 197f.
- ¹⁴ Ein Ausdruck der frühen Rezeption. Vgl. die mit "h-z." gezeichnete Besprechung einer Zürcher Aufführung des Werkes unter Friedrich Hegar in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* V/1870, S. 119: "Immer weicher und versöhnender wird die Stimmung, da vereinigt sich der Männerchor in sanften, vollen Accorden mit dem sonoren Tone der Altstimme zu dem rührenden Gebete: 'Ist auf deinem Psalter, Vater der Liebe, ein Ton' etc. Für die sanft beruhigende Wirkung dieser in jeder Beziehung hinreissenden Stelle hätte die Mischung der Gesangstimmen [*sic*] nicht glücklicher gefunden werden können, und der tief bedeutende Eindruck, der uns am Schlusse des Werkes bleibt, ist Friede und Versöhnung." (zit. n. Imogen Fellinger, *Das Brahmsbild der Allgemeinen musikalischen Zeitung (1863 bis 1882)*, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; Bd. 5), hrsg. v. Heinz Becker, Regensburg 1965, S. 27-54, S. 50).
- ¹⁵ Die Alt-Rhapsodie ist ohne Harfe orchestriert.
- ¹⁶ Vgl. Brahms' Brief an Fritz Simrock vom 5. Oktober 1869: "Es ist das Beste, was ich noch gebetet habe, und wenn's nun auch die werten Altistinnen nicht gleich begierig singen werden, so gibt's genug Leute, die ein derartiges Gebet nötig haben" (*Briefe an P.J. und Fritz Simrock*, hrsg. v. Max Kalbeck, Bd. I, Berlin 1917, S. 85).
- ¹⁷ Johannes Brahms, *Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. v. Andreas Moser, Bd. II, Berlin 1908, S. 54 (zur Datierung dieses Briefes s. Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 222). Vgl. a. Brahms' Brief an Hermann Deiters vom September 1869 (wie Anm. 10), S. 121: "wenn ich die etwas intime Musik denn auch nicht drucken oder aufführen werde, so will ich sie Ihnen doch mitteilen".
- ¹⁸ Brahms wünschte starke Besetzung: "Zu der 'Rhapsodie' hatte ich hier bei 200 Mann Chor! 24 wären mir etwas gar wenig, desto mehr, desto besser, wenn sie pp singen, also womöglich 48!" (*Brief an Karl Reinthaler vom 24. Oktober 1871*, in: *Briefwechsel mit Karl Reinthaler* (wie Anm. 10), S. 42-43, S. 42).
- ¹⁹ Zu Brahms' nachträglichen Äußerungen über eigene Werke Peter Gülke, *Sagen und Schweigen bei Brahms*, in: *Brahms-Analysen. Referate der Kieler Tagung 1983*, hrsg. v. Friedhelm Krummacher u. Wolfram Steinbeck, Kassel usw. 1984, S. 12-32, S. 19f. S. a.

Ludwig Finscher, *Kunst und Leben. Bemerkungen zur Kunstanschauung von Johannes Brahms*, in: *Johannes Brahms: Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongreß Hamburg 1997*, hrsg. v. Friedhelm Krummacher u. Michael Struck, München 1999, S. 31-41.

²⁰ *Johannes Brahms*, Bd. II/2, Berlin ³1921, S. 298.

²¹ *Gedichte* (wie Anm. 6), S. 190.

²² CD *Decca* 433 477-2.

²³ Vgl. Jürgen Kesting, *Die großen Sänger unseres Jahrhunderts*, Düsseldorf usw. 1993, S. 814-818.

²⁴ Philip L. Miller, *The Guide to Long-Playing Records: Vocal Music*, New York 1955, S. 50.

* Ich danke Prof. Dr. Victor Ravizza (Bern) und Prof. Dr. Michael Walter (Graz) für kritische Lektüre einer früheren Fassung dieses Aufsatzes.

ABSTRACT

Aestheticians in the tradition of Critical Theory have claimed that the or a purpose of musical interpretation is somehow to save or salvage or rescue ("retten") the musical work. What sense, if any, can be made of this claim? The notion of salvage or rescue presupposes the concept of danger. Threats to works of art emerge from two sources: from outside and from inside. Whilst the former problem is only touched upon, the latter is discussed in some detail, using the example of Brahms' *Alto Rhapsody* op. 53. Kathleen Ferrier's and Clemens Krauss' interpretation of 1947 deals with rather than ignores the composer's crumbly attempt at fusing art and religion. Salvage as their attitude *vis-a-vis* the work is distinguished from cover-up on the one hand and exposure on the other hand.