

Pfitzners Beethoven-Partituren

von Reinhard Wiesend, Würzburg

Die Existenz musikalischer Werke wird bekanntlich im wesentlichen durch die Polarität von einmal erfolgter schriftlicher Fixierung und immer wieder nötiger Verlebendigung durch die Aufführung bestimmt. Beide Erscheinungsweisen, deren Anteil von Fall zu Fall verschieden sein kann, sind aufeinander angewiesen, für sich allein stellt keine das Werk dar. Ihre Verbindung, und damit die Konstituierung des Werks, bewirkt der Ausführende. Er schiebt sich mit seiner Persönlichkeit notwendigerweise und in stets verschiedenem Maße zwischen Schrift und Aufführung.

Das Erlebnis einer Aufführung wird oft genug von der Art der Interpretation und von der Person des Ausführenden geprägt, die sich in diesem Fall gleichsam als eigene Dimension etablieren. Im Idealfall jedoch befruchtet das Erlebnis selbst der subjektivsten Aufführung die Erkenntnis des Werks, solange zumindest die Bereitschaft vorhanden ist, an ihm die Interpretation zu messen. Faszination und Erkenntniswert können sich durch einen Blick in die Werkstatt auch des Ausführenden noch einmal erhöhen. Und insofern mit der musikalischen die verbale Interpretation, das erklärende Wort eng verknüpft ist¹, ist auch das Interesse an Äußerungen der Ausführenden legitim (erfahrungsgemäß sind diese jedoch von höchst unterschiedlichem Erkenntniswert).

Die meisten Musiker finden im Bewußtsein der Nachwelt einen Platz durch ihre Kompositionen – auch durch ihre literarische Produktion –, während ihr Wirken als ausübende Künstler zwangsläufig viel eher vergessen wird. So gilt auch Hans Pfitzner heute als eigenwilliger Komponist und (gelegentlich polemischer) Schriftsteller, dagegen ist kaum mehr bekannt, daß er auch einer der bedeutendsten Dirigenten seiner Zeit war, was sich äußerlich etwa in der Berufung nach Straßburg ablesen läßt, wo er von 1908 bis 1918 als Leiter der Symphoniekonzerte und ab 1910 auch als Operndirektor des Stadttheaters wirkte (daneben war er Direktor des Konservatoriums). Pfitzners jahrzehntelange Dirigiertätigkeit ist leider nur zum geringsten Teil dokumentiert; neuerdings ist seine über vierzig Jahre andauernde Verbindung mit dem Berliner Philharmonischen Orchester greifbar geworden². Sein technisch brillanter, dabei manchmal sehr persönlicher Dirigierstil ist von dem Münchner Musikkritiker Alexander Berrsche immer wieder anschaulich beschrieben worden³, und eine (durch die geringen aufnahmetechnischen Möglichkeiten der Zeit allerdings nur ungefähre) Vorstellung geben die wenigen Schallplattenaufnahmen⁴.

Aufschluß über Pfitzner als Dirigenten geben aber auch die von ihm benutzten Dirigierpartituren aus seinem Nachlaß, so z. B. die der Beethoven-Symphonien, die sich heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien befinden. Die Partituren sind von besonderem Interesse durch die zahlreichen Eintragungen von Pfitzners Hand, die eine deutliche Sprache von den Intentionen des Dirigenten sprechen und die technischen Voraussetzungen einiger Effekte aufzeigen. In manchen Fällen muß beim derzeitigen Kenntnisstand der Rezeptionsgeschichte Beethovens allerdings die Frage offenbleiben, welche der von Pfitzner vorgenommenen Maßnahmen zeitüblich und welche individuelle Lösung sind; daneben ist es allerdings immer wieder möglich, Traditionen aufzuzeigen.

Bei den Partituren handelt es sich um die folgenden gleichartig gebundenen und mit Pfitzners Ex libris versehenen Exemplare, alle in Ausgaben des Verlags C. F. Peters, Leipzig^{4a}:

¹ Eine Einheit von „Tonschrift, Erklingen und umschreibendem Wort“ für die musikalische Interpretation stellt Thrasybulos G. Georgiades heraus (*Die musikalische Interpretation*, in: *Studium generale* 7, 1954, S. 389–393; auch in: Georgiades, *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, S. 45–53).

² Vgl. Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, 3 Bde., Tutzing 1982; dazu, teilweise ergänzend: Wolfgang Osthoff, *Pfitzner in der aktuellen Musikliteratur VIII: Pfitzner und die Berliner Philharmoniker*, in: *Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft*, Neue Folge Heft 45, Tutzing 1983, S. 51–55.

³ Vgl. A. Berrsche, *Trösterin Musika. Gesammelte Aufsätze und Kritiken*, München 1942, passim.

⁴ Eine Diskographie zu Pfitzner als Dirigent und Klavierbegleiter findet sich bei Gert Fischer, *Am Pult: Hans Pfitzner*, in: *Symposium Hans Pfitzner Berlin 1981*, Tagungsbericht hrsg. von Wolfgang Osthoff, Tutzing 1984 (*Veröffentlichungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft* Bd. 3), S. 155–172.

^{4a} Noch nicht zur Verfügung steht mir der Aufsatz von Günter Brosche, *Der Pfitzner-Bestand der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ernst Hertrich und Hans Schneider, Tutzing 1985.

Von besonderem Interesse und kennzeichnend für Pfitzners eigenwilliges Naturell ist auch seine Gliederung des ersten Teils des Scherzos der *Eroica*. Dessen Beginn unterteilt er in 4+4+3+3 Takte, einen ähnlichen „ritmo di tre battute“ zeichnet er bei T. 23ff.⁹ und bei T. 43ff. ein. Obwohl Beethoven die Stelle kunstvoller gestaltet hat, als der erste Eindruck glauben macht¹⁰, ist eher eine durchgehend geradzahlige Bewegung mit starker Affinität zum $\frac{3}{4}$ -Takt anzunehmen, zumal sich auch das achttaktige Oberstimmenmotiv (T. 7ff.) in Vorder- und Nachsatz gliedert, was bei seiner Wiederholung durch instrumentatorische Mittel verstärkt hervorgehoben wird (T. 26–29). Pfitzners Aufteilung kommt möglicherweise durch eine Orientierung an der Harmonik zustande, insofern als seine beiden Dreitakter jeweils mit der Tonika beginnen. Bezeichnenderweise ist seine Unterteilung nur bis einschließlich T. 86 durchgeführt; die Engführung der T. 93ff. mit dem durch sf verdeutlichten Überlappen von Viertaktgruppen macht einen „ritmo di tre battute“ nunmehr tatsächlich unmöglich.

Ein Charakteristikum aller Pfitznerschen Beethoven-Partituren ist die Streichung fast sämtlicher Wiederholungszeichen. Eine solche Maßnahme entspricht wohl einer seinerzeit weit verbreiteten Musizierhaltung, der jede Wiederholung gegenüber der Einmaligkeit eines organischen Flusses (auch abgesehen von jedem programmatischen Vorwurf) mechanisch erscheinen mußte. (Nicht stichhaltig ist der Erklärungsversuch aus dem begrenzten zeitlichen Fassungsvermögen einer Plattenseite, denn Streichungen finden sich auch in den Partituren, die Pfitzner nicht auf Platte gespielt hat.) Für diese Art der Interpretation bleibt somit sekundär, daß Ende und Beginn einer Exposition konstruktiv aufeinander bezogen sein können, wie z. B. durch die Akkordschläge im ersten Satz der *Eroica* (T. 144ff. und T. 1f.) oder wie durch die Betonung und den direkten Anschluß des *c'''* im ersten Satz der achten Symphonie, daß also der Wiederholung des bereits Gehörten durch solche Verknüpfungen die spezifische Aufgabe einer neuen Beleuchtung zukommen kann, als Wirkung, die sonst z. B. auch von der eigentlichen Reprise des Sonatensatzes bekannt ist.

Die meisten Eintragungen aber dienen der dynamischen Differenzierung und klanglichen Abschattierung. Hierzu gehört etwa die Fixierung von Stricharten, deren Vorkommen in der Regel auf ein Interesse an besonders plastischer Gestaltung eines Themas hinweist; vgl. z. B. die hier im Anhang näher beschriebenen Eintragungen in das Exemplar der achten Symphonie, erster Satz, T. 13ff. und T. 37ff.¹¹, sowie dritter Satz, T. 11ff. Zu erwähnen sind etwa auch die T. 219ff. im Schlußsatz der *Pastorale*, wo Pfitzner ein besonderes Hervortreten von Celli und Bässen durch Bogenwechsel bei jeder Note vorschreibt. Andere Instrumentaleffekte erzielt Pfitzner z. B. mit den Vorschriften „mit der Bogenspitze geschlagen“ (*Pastorale*, vierter Satz, T. 3 und T. 13) oder „Stürze hoch“ (ebenda, T. 106, Blech). Und im Exemplar der Neuausgabe der neunten Symphonie fordert er im ersten Satz, T. 331–338, „große Striche“ für Violinen und Viola.

Eine klangfarbliche Differenzierung kann auch durch Hervorhebung einzelner Instrumente, z. B. durch ein „espr[essivo]“ erfolgen (z. B. achte Symphonie, erster Satz, T. 73 und T. 83, jeweils Einsatz der zweiten Violine) oder durch dynamische Vorschriften im engeren Sinne, so wenn Pfitzner im ersten Satz der achten Symphonie von T. 143 auf T. 144 ein Decrescendo einzeichnet, das ff der Violinen in T. 144 streicht und dafür für die Celli ein fff vorschreibt. Von größerem Gewicht ist das Streichen der Fortissimo-Vorschrift in den Auftakten der Streicher und des Blechs in den T. 408ff. des ersten Satzes der neunten Symphonie (Neuausgabe); dieser Eingriff nivelliert zumindest im Dynamischen Beethovens konstruktives Gegeneinandersetzen verschieden gestalteter Blöcke.

Die übrigen nicht wenigen Retuschen Pfitzners lassen sich nach folgenden Gesichtspunkten ordnen: 1) Gelegentliche Verdoppelung von Bläsern, eine Praxis, die vor allem die Hörner betrifft, vgl. im Anhang die Angaben zur achten Symphonie. In der alten Ausgabe der neunten Symphonie hat Pfitzner zudem gelegentlich eine Verdoppelung der Holzbläser vermerkt („Holz doppelt“), z. B. im ersten Satz, T. 236¹² und T. 301, sowie im Scherzo, T. 93.

⁹ Benutzer der Eulenburg-Taschenpartitur seien darauf hingewiesen, daß die Taktziffer 20 bei manchen Auflagen falsch gesetzt ist.

¹⁰ Man beachte etwa die Sequenz in den Unterstimmen in T. 10–12.

¹¹ Nach Igor Markevitch ist die spezifische Folge von Auf- und Abstrich (vgl. Anhang) eine „traditionelle Strichbezeichnung von Dresden und Leipzig (stammt vielleicht von Mendelssohn)“ (*Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven. Historische, analytische und praktische Studien*, Leipzig 1983, S. 431).

¹² Bei T. 253 zurückgenommen („Holz einfach“).

2) Oktavierungen: dies betrifft vor allem einzelne Töne der (hohen) Bläser, die Pfitzner in die obere Oktav legt, um so die Kontinuität eines Melodiezugs zu gewährleisten (die Beethoven vor allem deshalb unterbrochen hatte, weil er seinen Bläsern die extrem hohen Töne noch nicht zumuten konnte); vgl. z. B. im vierten Satz der achten Symphonie T. 193, 195, 203, 209, 211 usw. Eine bemerkenswerte Höherlegung eines tiefen Blasinstrumentes schreibt Pfitzner zu Beginn der Coda des ersten Satzes der neunten Symphonie vor (Exemplar der alten Ausgabe), indem er das große *d* der Fagotte zum kleinen *d* korrigiert (T. 513). Gelegentlich legt Pfitzner auch kurze Abschnitte der Streicher höher, so die T. 367f. des ersten Satzes der neunten Symphonie (alte Ausgabe), die er so umgestaltet:



In ähnlicher Weise behandelt Pfitzner im Scherzo derselben Symphonie die Violinen in T. 276f.¹³ und T. 280f. sowie, allerdings nur in der Neuausgabe, die T. 285ff. (einschließlich T. 289 in der ersten Violine, einschließlich T. 287 in der zweiten). Und eine effektvolle Oktavierung über einen längeren Abschnitt hinweg nimmt Pfitzner im vorletzten Prestissimo der neunten Symphonie vor (Neuausgabe), wenn er ab der Stelle „über'm“¹⁴ die erste Violine elf Takte und ein Viertel lang¹⁵ in die obere Oktav legt.

3) Weglassen einzelner Töne: In manchen Fällen läßt Pfitzner Töne ersatzlos streichen, so im vierten Satz der achten Symphonie die Hörner in T. 48 oder ebenfalls die Hörner im Finale der neunten Symphonie im ersten Chorsatz, im Takt vor „Wem der große“¹⁶, der in der Neuausgabe nunmehr so gespielt werden soll:



Handelt es sich im ersten Fall um eine klangliche Retusche, die das Aufblühen der Violinmelodie im Subito piano garantieren soll, so ist es im zweiten eine spieltechnische Erleichterung des weichen Pianoeinsatzes der Hörner¹⁷. Auf das Streichen einer Trompetenstelle in der siebten Symphonie wird später einzugehen sein.

4) Angleichung von Partien der Blechbläser an Motive anderer Instrumente: Retuschen von unterschiedlicher Tragweite und von verschiedenem Ausmaß nimmt Pfitzner immer wieder bei den Blechbläsern vor, wobei er vor allem die spieltechnischen Möglichkeiten der Beethoven noch nicht bekannten Ventilinstrumente nutzt. Zu erwähnen sind etwa die hinzugefügten Töne im vierten Satz

¹³ Im Exemplar der alten Ausgabe auch die Viola.

¹⁴ Gesamtausgabe S. 267, Eulenburg-TP S. 269.

¹⁵ Bis „woh(-nen)“.

¹⁶ Gesamtausgabe S. 201, Eulenburg-TP S. 182.

¹⁷ Eine ähnliche spieltechnisch bedingte Maßnahme ist die gegenüber dem Original um ein Achtel vorgezogene „arco“-Vorschrift für Celli und Bässe in T. 278 des ersten Satzes der neunten Symphonie (alte Ausgabe).

der achten Symphonie, T. 134f., T. 139f. (vgl. Anhang) oder die Komplettierung der ursprünglichen Partien zu Melodien, so im Finale der neunten Symphonie, T. 1ff. und Parallelstellen, wo die Trompeten wie die hohen Holzbläser geführt werden (alte Ausgabe); in der Doppelfuge desselben Satzes werden Hörner, Trompeten und Posaunen zu vollständigen Colla parte-Stimmen komplettiert (beide Ausgaben). Eine ähnliche Stelle findet sich in der Coda des ersten Satzes der *Eroica*, wo Pfitzner die Trompeten über die von Beethoven vorgesehenen drei Takte hinaus an dem nunmehr strahlenden *Es-dur*-Thema beteiligt (T. 655 ff.)¹⁸:



Von noch größerem Ausmaß ist allerdings der Eingriff bei der Reprise des ersten Satzes der achten Symphonie, wo Pfitzner die vier(!) Hörner mit den Bässen unisono führt (vgl. Anhang)¹⁹, und von ähnlichem Gewicht ist die Anpassung der Hörner an die Melodik der Holzbläser beim „zweiten Thema“ im Scherzo der neunten Symphonie. Dieses instrumentiert er im Exemplar der alten Ausgabe bei T. 93ff. so um:

- Die Holzbläser werden verdoppelt.
- Die Klarinetten werden von T. 97 bis T. 101, erstes Viertel, und von T. 105, zweites Viertel, bis T. 108, zweites Viertel, nach oben oktaviert. Die erste Klarinette hat T. 108, drittes Viertel, bis T. 109, erstes Viertel: *d''le''*.
- Die Hörner übernehmen bis T. 109, erstes Viertel, die Melodik der Holzbläser, in folgender Anordnung:



Diese Angleichung erfolgt bis zum ersten Viertel von T. 109 einschließlich, sodann pausieren die Hörner bis T. 112 einschließlich²⁰.

Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch zwei Trompetenstellen in der siebten Symphonie. Im Trio verändert Pfitzner durch einen winzigen Eingriff den Charakter der schmetternden Repetitionsfigur (T. 213 ff.; T. 473 ff.) völlig. Durch das Einfügen der chromatischen Wechselnote



¹⁸ Nach Felix von Weingartner stammt diese Retusche ursprünglich von Hans von Bülow (*Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, Leipzig ²/1916, S. 43). Pfitzner übernimmt die Weingartnerschen Vorschläge in der Regel nicht.

¹⁹ Weingartner (wie in Anm. 18) erwähnt als Variante die Verstärkung des Baßmotivs der T. 190f. durch vier Pauken.

²⁰ Im Exemplar der Neuauflage verfährt Pfitzner ähnlich, allerdings mit den folgenden Abweichungen: die Klarinetten bleiben unverändert, die Flöten laufen unisono, die Hörner spielen ab T. 109 wieder die Beethovensche Fassung.

analog dem Duktus der anderen Instrumente, z. B. der Violinen in den T. 196/198, verlieren die Trompeten ihr linear-strahlendes Gepräge und damit ihre genuine satztechnische Aufgabe als Repräsentanten harmonischer Grundfunktionen. In ähnlicher Weise negiert Pfitzner offensichtlich, daß Trompeten im klassischen Orchestersatz gelegentlich eine eigene Schicht darstellen können, wenn er innerhalb der groß angelegten Kadenz gegen Ende des ersten Satzes die Trompeten von T. 438 bis einschließlich T. 440, erstes Achtel, streicht²¹. Pfitzner mag sich vor allem daran gestört haben, daß sich das schlichte I-IV-V-I-I der Trompeten wenig mit dem komplizierteren harmonischen Geschehen des übrigen Orchesters deckt, besonders im Zusammenprall der Tonika *a* der Trompeten mit dem (zwischen-)dominantischen Klang *eis-h-d* in der zweiten Hälfte von T. 439. Die klangliche Kollision wird durch die diese Stelle prägende Antizipationstechnik des Orchesters noch verschärft.

5) Der spektakulärste Eingriff aber liegt mit dem dritten Takt des Trios der achten Symphonie vor, wo Pfitzner den Rhythmus der Hörner den vorangehenden Takten angleicht:



Diese Maßnahme steht jedoch in einer Tradition, die letztlich direkt auf die uneindeutige Überlieferung des fraglichen Takts schon in den frühesten Quellen zurückgeht. Es lassen sich nämlich mindestens drei Versionen auseinanderhalten:

- Die übliche Fassung mit dem synkopischen Rhythmus ist im Autograph und in der Abschrift in Berlin (Deutsche Staatsbibliothek, Artaria 182) enthalten. Diese Version hat in die Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel Eingang gefunden²².
- Die Fassung mit verändertem Rhythmus der Hörner liegt z. B. in Diabellis Abschrift der Partitur (Wien, Österr. Nationalbibliothek, Suppl. Mus. 5792), die vermutlich dem Partiturerstdruck durch Steiner (1817) und dem Zweitdruck durch Haslinger (1837) als Vorlage diente²³, sowie in den beiden nach dieser Abschrift gestochenen Partituren (einschließlich einem von Beethoven durchgesehenen Korrekturabzug der Steiner-Partitur) vor, ferner in den beiden Klavierauszügen von Steiner usw.
- Eine Fassung mit verändertem Rhythmus der Oberstimme, aber auch mit einer veränderten Baßführung ist im Klavierauszug „auf 4 Hände eingerichtet“ von Haslinger (Platten-Nr. 2576) enthalten:



Die von Hugo Riemann in der Beethoven-Biographie²⁴ angeführte weitere Version aus dem „originalen Steinerschen Klavierauszug v. J. 1816“ habe ich im entsprechenden Exemplar der

²¹ In einem früheren Stadium war Pfitzner weniger radikal, indem er die Trompeten an dieser Stelle lediglich durch ein piano zurücknahm.

²² Nach einer freundlichen Auskunft von Herrn Prof. Dr. Martin Stachelin, des ehemaligen Direktors des Beethovenhauses in Bonn, wird sich auch die neue Gesamtausgabe an diese Fassung halten.

²³ Auch diese Angaben verdanke ich Herrn Prof. Stachelin.

²⁴ In seiner Bearbeitung von Alexander Wheelock Thayer und Hermann Deiters, *Ludwig van Beethovens Leben*, 2. Auflage, Bd. 3, Leipzig 1911, S. 472, Beispiel c.

Bayerischen Staatsbibliothek München allerdings nicht verifizieren können; dort findet sich vielmehr die von mir unter b) genannte Version.

Diese Fassung hat sich in einer ganzen Reihe von Ausgaben bis ins 20. Jahrhundert erhalten, und da sich namhafte Musiker wie Johannes Brahms und Hans von Bülow für sie eingesetzt haben, war sie auch immer wieder im Konzertsaal zu hören; selbstverständlich hat sie Pfitzner bei der Schallplatteneinspielung mit den Berliner Philharmonikern verwendet²⁵. Seinem Musiziertemperament, das wesentliche Impulse dem mittleren und späteren 19. Jahrhundert verdankt, kam die kontinuierlich-glatte Fassung entgegen.

In einer noch ausgeprägteren Aufführungstradition steht Pfitzner bei den meisten seiner sonstigen Eingriffe. Sie sind eindeutig Richard Wagner verpflichtet, in dessen unmittelbarer Dirigiertradition Pfitzner wohl noch stand und dessen Schriften er auf jeden Fall gut kannte. Für Wagner war „das drastische Heraustreten der Melodie“, die er als „Gesang, als Essenz der Musik“ sah²⁶, ein Grundanliegen seiner Interpretation. Dies galt selbst für Beethovensche Musik, weshalb Wagner eine Korrektur der „Übelstände der Beethoven'schen Orchester-Instrumentation“²⁷ geraten schien, wie sie etwa in den in die Höhe umgelegten Linien der Holzbläser oder den unmelodischen, gelegentlich auch dissonierenden Tönen der Blechbläser vorliegt.

Pfitzners Retuschen verraten eine intensive Auseinandersetzung mit Wagners Gedanken; daß er diese aber eher als Anregung gesehen hat, die durchaus auch zu eigenen Lösungen führen konnte, zeigt sich z. B. bei Pfitzners Behandlung des „zweiten Themas“ im Scherzo der neunten Symphonie, die von Wagners Vorschlag²⁸ abweicht. Anders ist auch die Bearbeitung der heiklen Kadenz der vier Gesangssolisten im Schlußsatz dieser Symphonie; für den Sopran etwa schlägt Pfitzner in den beiden Ausgaben verschiedene Lösungen der Textunterlegung vor:



Gesamtausgabe:	sanf	- - - - -	ter
Pfitzner,			
alte Ausgabe:	sanf	- - - - -	ter, dein sanf- ter
Pfitzner,			
neue Ausgabe:	sanf	- - - - -	ter, wo _____ dein sanf- ter

Eng an Wagner lehnt sich Pfitzner allerdings bei der Behandlung der T. 143ff. und vor allem T. 407ff. im ersten Satz der neunten Symphonie an. Die letztere Stelle verändert er (im Partiturexemplar der alten Ausgabe) getreu Wagners Vorschlägen²⁹ und weicht nur insofern ab, als er die zweite Flöte auch in T. 412 streicht und die erste Oboe in T. 412 und T. 414 unverändert läßt.

Wie frei Pfitzner gegenüber den Wagnerschen Anregungen insgesamt war, erhellt auch aus der Tatsache, daß die beiden Exemplare der neunten Symphonie in Anzahl und Art der Eintragungen ein durchaus verschiedenes Bild bieten. Leider wissen wir nichts über den zeitlichen Abstand der Eintragungen und der Benutzung der beiden Exemplare überhaupt. Nach Papierqualität und Erhaltungszustand ist die sog. Neuausgabe auch das für Pfitzner neuere Exemplar, das gegenüber der älteren Ausgabe deutlich weniger Eintragungen enthält.

²⁵ Zur „Rezeptionsgeschichte“ dieses Takts vgl. weitere Ausführungen bei R. Wiesend, *Traditionen der Wiedergabe und Strukturen des Werks. Zu Pfitzners Einspielung der VIII. Symphonie von Beethoven*, in: *Symposium Hans Pfitzner* (wie in Anm. 4), S. 239–248.

²⁶ Zitate aus Wagners Schrift von 1873 *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 9. Bd., Leipzig 1873/1881, S. 275–304, hier S. 280.

²⁷ Ebenda, S. 282.

²⁸ Ebenda, S. 284ff.

²⁹ Ebenda, S. 292ff.

Ein wesentlicher Aspekt der Wagnerschen Interpretation von Beethoven-Symphonien war die ständige Modifikation des Tempos. Wagner hat dies in seinen Schriften wiederholt postuliert³⁰ und sein Adept Heinrich Porges hat die Wagnerschen Tempi bei der Aufführung der neunten Symphonie anlässlich der Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth (1872) im einzelnen – wengleich in manchem sicherlich übertrieben – beschrieben³¹. Pfitzner steht auch in diesem Punkt ganz in der Tradition Wagners; der bereits genannte Musikkritiker (und Pfitznerverehrer) Berrsche hat dies immer wieder beschrieben, so z. B. mit dem häufig zitierten Satz (von 1938), Pfitzners Tempomodifikationen seien „so zart und in ihrem Beginn und Ende so unmerklich, daß sie einem zunächst nur als Biegungen des Ausdrucks bewußt werden“³². Pfitzners Platteneinspielungen geben uns noch heute davon Zeugnis³³.

Es mag deshalb erstaunen, daß sich in Pfitzners Beethoven-Partituren so gut wie kein Eintrag zu einer Tempoveränderung findet. Dieses Fehlen erklärt sich aber mit Pfitzners Ansicht, daß Tempomodifikationen als wesentlicher Aspekt des musikalischen Vortrags „gar nicht, oder nur sehr umständlich vorschreibbar“ sind, vielmehr „bei absoluter Musik nur eben durch das musikalische Gefühl entschieden werden“³⁴. Andererseits ist nach Pfitzner „die Aufgabe des wahren Wiedergebenden“ die „höchste Einfühlung [...] in das Werk. Und dieser Einfühlung steht die Entfaltung der künstlerischen Persönlichkeit nicht entgegen, sondern fällt mit ihr zusammen, und kommt dem Werk zu gut, wenn der Wille zu ihm da ist. Die Persönlichkeit läßt sich nicht ausschalten, und dies ist ja der Reiz jeder Wiedergabe, daß Hunderte ein Werk getreu verlebendigen können – so daß es dasselbe ist – und doch jeder anders wirkt“³⁵.

Pfitzner polemisiert mit dieser Ästhetik der Einfühlung – deren Wurzeln in die Nähe seiner Theorie des Einfalls (des Komponisten) reichen – gegen eine seiner Meinung nach unsinnige Beethoveninterpretation „höchster Objektivität“, wie sie damals etwa durch Felix von Weingartner repräsentiert wurde. Auch Tempomodifikation und Retuschen sind somit Aspekte der „höchsten Einfühlung in das Werk“; sie widersprechen diesem nicht, sondern sind zu seiner Wiedergabe, selbst zur „getreuen“ Wiedergabe, nötig.

Die schriftlich nicht fixierbaren Tempomodifikationen weisen auf die Grenzen des Erkenntniswerts der Handexemplare für die Gesamtheit von Pfitzners Interpretationsstil hin, denn auch in anderen Bereichen muß man natürlich noch mit mündlich gegebenen und niemals fixierten Anweisungen rechnen; zudem hatten selbst Orchestermusiker der Zeit offensichtlich noch ein stark ausgeprägtes „spontanes Bewußtsein von den Selbstverständlichkeiten des Ausdrucks“, demgegenüber jede buchstabengläubige sogenannte „Texttreue“ nichts als ein Irrtum ist³⁶. Dennoch sprechen Pfitzners Beethoven-Partituren eine deutliche Sprache von den Intentionen des Dirigenten und von den Traditionen, in die er sich gestellt sah und die er weiterführte. Bei aller Faszination, die eine Rezeptionsgeschichte Beethovens bietet, sollten wir jedoch nicht bei ihr stehen bleiben, sondern den Weg zurückfinden zu den Werken, die eine solche Breite der Interpretationsmöglichkeiten zulassen und, im besten Falle, ermöglichen³⁷.

³⁰ Z. B. in *Über das Dirigieren* (1869), in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 8. Bd., Leipzig 1873/1881, besonders S. 356–364.

³¹ H. Porges, *Die Aufführungen von Beethoven's Neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth (22. Mai 1872)*, Leipzig 1872.

³² *Trösterin Musika* (wie in Anm. 3), S. 204.

³³ Die Tempomodifikationen im ersten Satz der achten Symphonie habe ich im einzelnen darzustellen versucht in meinem in Anm. 25 genannten Aufsatz.

³⁴ *Werk und Wiedergabe*, Tutzing ²/1969 (Reprint nach: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Augsburg 1929), S. 227

³⁵ Ebenda, S. 127; Sperrungen von Pfitzner

³⁶ George Alexander Albrecht weist darauf im Zusammenhang mit seiner Beobachtung hin, daß Pfitzner seine eigenen Kompositionen wenig und dazu inkonsequent mit Vortragsbezeichnungen versieht und damit ein hohes Maß an gestalterischem Einsatz des Interpreten voraussetzt: *Die Problematik der Aufführungspraxis Pfitznerscher Orchesterwerke am Beispiel der „Kleinen Sinfonie op. 44“*, in: *Symposium Hans Pfitzner* (wie in Anm. 4), S. 11–16.

³⁷ Für freundliche Hinweise bei der Abfassung dieses Artikels darf ich Frau Dr. Helga Lühning, Bonn, und Herrn Prof. Dr. Wolfgang Osthoff, Würzburg, herzlich danken.

Anhang:

Die Eintragungen in das Partiturexemplar der achten Symphonie

Über die verschiedenen Schreibgeräte (mehrere Bleistifte und Tinten), die möglicherweise verschiedene Arbeitsphasen bedeuten, wird im folgenden kein Nachweis gegeben; desgleichen übergehe ich die aus dem Orchestermaterial übernommenen Orientierungsbuchstaben.

Bei Beginn des ersten Satzes vermerkt Pfitzner vor dem System der Hörner: „bei den rot angestrichenen Stellen verdoppeln“, einen ähnlichen Vermerk setzt er vor dem Schlußsatz. Angestrichen sind die folgenden Stellen:

Erster Satz: T. 66–72, 80–82, 96–102, 112–116, 124–127, 136–144, 153–189, 190–197 (s. unten), 267–269, 277–279, 349–360.

Vierter Satz: T. 18–23, 88–90, 179–184, 264–266, 345 (zweite Hälfte)–349, 432–437, 450–458, 480–502.

Im übrigen macht Pfitzner die folgenden Eintragungen:

I. Allegro vivace e con brio

- T. 3–4, Flöte I: die beiden letzten Noten geändert in *a'''* und *b'''*; daneben: „ab“
- T. 10, über Violine I: ein wohl als „N[ota] B[ene]“ zu lesender Eintrag (in der Plattenaufnahme macht Pfitzner hier ein starkes Ritardando)
- T. 12ff., Violine I: Zeichen für Abstrich jeweils bei Beginn der T. 12, 13, 15, 17 (etwas irreführende Abdrucke der noch nicht getrockneten Tinte finden sich auf der gegenüberliegenden Seite in den T. 1–9 des Oboensystems)
- T. 37–39, Violine I: jeweils auf dem dritten Viertel Zeichen für Auf-, dann Abstrich
- T. 55: Blechbläser mit Klammer zusammengefaßt
- T. 73, Violine II, letztes Viertel: *p* unterstrichen; „espr.“
- T. 83, Violine II, letztes Viertel: „espr.“
- T. 103: 1. Fassung (sog. Haus 1) gestrichen
- T. 143f.: Decrescendo-Nadel unterhalb der Systeme von Flöten, Oboen, Klarinetten, Trompeten, Violine I; gilt auch für die anderen Stimmen?
- T. 144, Violine I: *ff* gestrichen
- T. 144, Violoncello: ursprüngliches *ff* ergänzt zu *fff*
- T. 153–157, erstes Viertel, Hörner: Akzente hinzugefügt
- T. 158: die Blechbläser sind mit einer Klammer zusammengefaßt
- T. 188f.: „rit.“, „NB“
- T. 190–197, erstes Viertel, Hörner: alle gedruckten Noten durchgestrichen, dafür mit roter Tinte und mit Vermerk „à 4“ in Hornsystem eingetragen:



- T. 190–193, Hörner: [mit Bleistift] „Hörner mit Baß“, eindeutig beschränkt auf diese Takte; offensichtlich frühere Version
- T. 190, Trompeten: „*fp*“ statt ursprünglich *fff*
- T. 191, Trompeten: „*mf*“
- T. 198, Pauken: durch Umkreisung hervorgehoben
- T. 209–211, Violoncello und Kontrabaß: jeweils Zeichen für Abstrich bei Taktbeginn
- T. 217ff., Violine I: jeweils Zeichen für Abstrich bei Beginn der T. 217f., 220, 222
- T. 234, Violine I und Viola: Zeichen für Auf-, dann Abstrich
- T. 270, Violine II: „espr.“

- T. 280, Violine I: „espr.“
 T. 333, Violinen I und II: Zeichen für Aufstrich jeweils über der ersten Note
 T. 370f., Hörner: durch Umkreisung hervorgehoben

II. Allegretto scherzando

- T. 32, Flöte: zweite Note geändert in a''' ; daneben: „ a “
 T. 52: über dem System der Klarinetten, bei der letzten Note auch über den Fagotten: „ff“
 T. 53, Flöten und Oboen: ursprüngliches f bei der ersten Note ergänzt zu mf
 T. 53, Violinen I und II, Viola: „ mf “ zwischen der ersten und der zweiten Note

III. Tempo di Minuetto

- T. 11 (= Beginn des zweiten Teils): Wiederholungszeichen gestrichen
 T. 11, Violine II: bei der ersten Note Zeichen für Aufstrich; letzte Note durch senkrechten Strich abgetrennt, mit Stakkatokeil sowie Zeichen für Abstrich und „ $f[orte]$ “ versehen
 T. 12, Viola, Violoncello: Zeichen für Abstrich und Akzentuierung (\wedge) über letztem Achtel, dazu „ f “
 T. 13, Kontrabaß: Zeichen für Abstrich und „ f “ über letztem Achtel, ursprüngliche Akzentuierung später getilgt
 T. 20f., Violine I: Zeichen für Aufstrich über der jeweils ersten Note
 T. 37, zwischen Violine II und Viola: (Eintrag nicht deutlich, wohl so:) ursprüngliches „ $F[orte]$ “ geändert in „ mf “
 T. 42f., Streicher: Überbindung getrennt
 T. 43, Streicher: „ p “ bei Taktbeginn
 T. 44 einschließlich Wiederholungszeichen gestrichen
 nach T. 44: Fermate
 T. 47, Hörner: Rhythmus verändert in  dazu Umkreisung und „NB“
 T. 60, Streicher: ursprüngliches f ergänzt zu fp
 nach T. 78: Fermate

IV. Allegro vivace

- T. 17/18: Taktstrich rot nachgezogen
 T. 26, Flöte I: erste Note verbessert in b'''
 T. 32, Oboe I: zweite Note verbessert in f''' ; daneben: „hoch“
 T. 34, Flöte I: zweite Note verbessert in b'''
 T. 34, Fagott I: zweite Note verbessert in b'
 T. 40, Flöte I: zweite Note verbessert in c''''
 T. 48, Hörner: gestrichen
 T. 59: Klammer vor Blechbläsern
 T. 80–82, 2. Viertel: Flöte I durchgestrichen, darüber „ $8va$ “, (offensichtlich Oktavverdoppelung von Oboe I)
 T. 88: Klammer vor Oboen und Klarinetten
 T. 109–119: Phrasierungsbögen jeweils von Taktmitte zu Taktmitte, bei Violine II von T. 109–111, bei Violine I von T. 111–113, 113–115, 116–118, 118–119
 T. 120ff.: Zeichen für Abstrich in Violine I: T. 120, 122, 136f., 144 (erste Note; ursprüngliches Zeichen über der zweiten Note später getilgt);
 Violine II: T. 124, 126, 138f. (in T. 145 ursprüngliche Zeichen über beiden Noten später getilgt);
 Viola: T. 130, 132, 134, 142f.;

- Violoncello: T. 128, 130, 132, 134, 140f. (in T. 146 ursprüngliche Zeichen über beiden Noten später getilgt);
 Kontrabaß: dasselbe, außer T. 132, 134
- T. 120ff.: jeweils senkrechte Verbindungslinie zwischen ganzer Note in den Streichern und nachschlagendem Einsatz in den Bläsern in T. 120, 122, 124, 126, 128, 130, 132, 134, 136–143
- T. 134f.: Hörner und Trompeten ergänzt zu 
- T. 139, Hörner: ergänzt zu 
- T. 139: ursprüngliches 8  über Klarinette später getilgt
- T. 140, Trompeten: ergänzt zu  ; „à 2“
- T. 151: „[forte]“
- T. 170, Flöte: zweite Note verbessert in c'''' ; daneben: „ c “
- T. 187, Flöten: die Peters-Ausgabe hat im ersten Viertel  ; Pfitzner verbessert Flöte I in b''''
- T. 193, Oboe I: zweite Note verbessert in f''''
- T. 195, Flöte I: zweite Note verbessert in b'''' ; daneben: „ b “
- T. 197, Streicher: „ f “
- T. 203, Flöte I: zweite Note verbessert in c'''' ; daneben: „ c “
- T. 209, Flöte I: zweite Note verbessert in b''''
- T. 209, Fagott I: zweite Note verbessert in b'
- T. 211, Oboe I: 1. und 2. Note verbessert in f'''' und es''''
- T. 213: „ f “
- T. 213–223: jeweils eintaktige Klammern über den Taktstrich hinweg über den Streichern bzw. unter den Bläsern zur Verdeutlichung der wechselnden Einsätze
- T. 214–223: zweitaktige Phrasierungsbögen von Taktstrich zu Taktstrich über der Akkolade: T. 214f., 216f., 218f., 220f., 222f.
- T. 217ff., Flöte I: b'' verbessert in b'''' in T. 217, 219–222
- T. 235, Trompeten: „ f “
- T. 286, Oboen: vor Einsatz: „Ob.“
- T. 306: Klammer vor Hörnern, Trompeten und Violine I
- T. 364, Flöte: zweite Note verbessert in c'''' ; daneben: „ c “
- T. 385ff., Flöte I verbessert in h'''' bzw. b'''' in T. 385, dritte Note, sowie jeweils erste Note in T. 387, 389, 391, 393–398
- T. 417: „ f “
- T. 420, Violine II und Viola: ursprüngliches p verbessert zu „ pp “; Violoncello und Kontrabaß: p verbessert zu „ f *espr.*“
- T. 422, Klarinetten und Violine I: „ pp “
- T. 426, Klarinetten: „ pp “
- T. 437/438: Taktstrich durch die ganze Akkolade nachgezogen
- T. 439: ursprüngliches p der Streicher ergänzt zu „ pp “