

Loos, Helmut

## Der Virtuose Vladimir Horowitz - aus deutscher Sicht

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.*  
2003-2005, vol. 52-54, iss. H38-40, pp. [171]-177

ISBN 80-210-3965-5

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112037>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

HELMUT LOOS, LEIPZIG

## DER VIRTUOSE VLADIMIR HOROWITZ – AUS DEUTSCHER SICHT

In Deutschlands maßgebendem „Neuen Handbuch der Musikwissenschaft“ ist der elfte Band der „Musikalischen Interpretation“ gewidmet. Der Name Vladimir Horowitz (1903–1989) taucht in diesem Buch zweimal auf. Siegfried Mauser schreibt:

„Das romantische Virtuositentum mit selbst ausgestellten Freibriefen gegenüber dem primären oder sekundären Notentext disziplinierte sich um die Jahrhundert-schwelle zusehends und entfaltete als Erbe im 20. Jahrhundert einen romanti-schen Interpretationsstil mit virtuosem Charakter, der sich gleichwohl an der Werkstruktur ausrichtete und bedeutende Persönlichkeiten wie Artur Rubinstein und Vladimir Horowitz [...] hinterließ.“<sup>1</sup>

Hermann Danuser, richtungweisender Herausgeber, zitiert aus einer Schall-plattenbesprechung von 1958 den Interpretationsvergleich des 5. Klavierkonzerts von Beethoven, wo Horowitz am äußersten Rand einer Skala von Charakteren und Temperamenten als „reißerisch“ bezeichnet wird: „Vladimir Horowitz fehlt das ‚rein musikalische (nicht nur pianistische!) Verhältnis zu Beethoven“.<sup>2</sup>

Bezeichnend ist, dass Danuser hier nicht den eigentlich angebrachten Kon-junktiv gebraucht, sondern das Zitat im Indikativ wiedergibt und sich damit zuei-gen macht. Daraus spricht eine ausgemachte Wertung, die in einer in Deutschland vor allem in der Musikwissenschaft weit verbreiteten Musikanschauung wurzelt, die bis zur Generation von Carl Dahlhaus so etwas wie ein geschlossenes Sy-tem bildete. Mauser nennt ein wichtiges Stichwort: „Werkstruktur“; es verweist

<sup>1</sup> Siegfried Mauser, Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart. Klavier- und Kam-mermusik, in: Musikalische Interpretation, hrsg. v. Hermann Danuser (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), Laaber 1992, S. 398.

<sup>2</sup> Hermann Danuser, Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart. Vortraglehre und Interpretationstheorie, in: Musikalische Interpretation, hrsg. v. Hermann Danuser (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), Laaber 1992, S. 312.

auf die Auffassung, dass die absolute Musik aus geschichtsphilosophischer Notwendigkeit den Fortschritt dieser Kunst bestimme. Je eigenständiger sich das musikalische Gefüge des Werks aus innerer Bezogenheit heraus legitimiere und sich von äußeren Einflüssen absetze, umso höher stehe es in der künstlerischen Werteskala. Es ist das Prinzip der autonomen Kunst, das auch dem Interpreten einen klar definierten Platz zuweist: den eines Dieners am Kunstwerk. Die kunstreligiöse Dimension dieser Auffassung wird deutlich, wenn sich Interpreten als Priester verstehen, die einen Gottesdienst abhalten: der Komponist wird damit zum Schöpfer, zum Gott.

Dem Begriff des Virtuosen ist genau in diesem historischen Kontext eine negative Konnotation zugewachsen. Ursprünglich nach dem lateinischen Ursprung von „virtus“ (Mannhaftigkeit, Tüchtigkeit, Tugend) ein auszeichnendes Beiwort, erhielt es Ende des 18. und zunehmend im 19. Jahrhundert eine pejorative Bedeutung. Im Artikel „Virtuose“ des Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie von Erich Reimer ist dies übersichtlich dokumentiert.<sup>3</sup> Franz Liszt und Clara Schumann bilden zwei exponierte Vertreter der beiden konkurrierenden Richtungen: Liszt als Virtuose alten Verständnisses – dessen ausgezeichneten Fähigkeiten, eine Komposition möglichst vollkommen darzustellen, auch theoretische, kompositorische und ästhetische Kenntnisse einschließt –, Clara Schumann als ganz auf den geistigen Gehalt gerichtete, jeder Äußerlichkeit abholden Dienerin der Sache – nicht zufällig wird sie dann gern als „Hohepriesterin deutscher Seelenkunst“ apostrophiert. Beide Künstler repräsentieren auch weltanschaulich unterschiedliche Richtungen des 19. Jahrhunderts: Liszt einen Musiker in christlicher Tradition, Clara Schumann eine Vertreterin der freisinnigen, bürgerlich-liberalen, fortschrittlichen Richtung. Die Kluft, der Konflikt, der sich zwischen den beiden zunächst noch freundschaftlich in Kontakt stehenden Musikern nach der Jahrhundertmitte auftat, ist nicht zuletzt in diesen scharf konkurrierenden Grundüberzeugungen zu suchen.

Das hier skizzierte unterschiedliche Musikverständnis kommt nach der Jahrhundertwende in Stellungnahmen von Ferruccio Busoni und Arnold Schönberg zum Ausdruck. In seinem „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ von 1916 verteidigt Busoni die Technik der Transkription gegen das Prinzip der Originalfassung und damit auch die eigenständige Gestaltungsaufgabe des Interpreten. In seinen Randbemerkungen zu diesem Text schreibt Schönberg: „Denn der Interpret ist nicht der Erzieher des verwaisten Werkes oder gar der Seelsorger – sondern sein heißester Diener: jeden Wunsch möchte er ihm von den Lippen ablesen, jeden Gedanken, ehe er gedacht, empfangen, um ihn zu bewahren [...] Der Diener

---

<sup>3</sup> Erich Reimer, Art. Virtuose, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1972.

ist nämlich leider meist eine Individualität, die – statt sich hineinzuleben – sich ausleben möchte.“<sup>4</sup>

Theodor W. Adorno hat dieses Verständnis weiter verbreitet, und Carl Dahlhaus hat es vehement vertreten, indem er jede Notenschrift ablehnte, die dem Interpreten größere Freiheiten einräumte: er verurteilte dies als „regressiv“.<sup>5</sup> Pierre Boulez wetterte nach 1960 in Darmstadt: „der Interpret, dieses gottgesegnete Ungeheuer, taucht wieder aus der Versenkung auf und erlebt eine neue Blüte seiner pythischen Bestimmung...“.<sup>6</sup> Die Rolle des Interpreten in einem fortschrittlichen Musikverständnis war damit für die deutsche Musikwissenschaft weitgehend eindeutig bestimmt. Hier liegt der eigentliche Grund für das eingangs skizzierte Unverständnis, das sich einem Künstler wie Vladimir Horowitz in Deutschland entgegenstellte.

Um so interessanter ist es zu beobachten, dass es noch in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen keineswegs so war, dass Horowitz in deutschen Musikzeitschriften auf eine breite Ablehnung gestoßen wäre. Häufig gilt diese Zeit doch als eine Hochzeit deutschen Kulturchauvinismus, Antisemitismus und nationaler Engstirnigkeit. Doch findet sich etwa in der Zeitschrift „Die Musik“, als durchaus konservativ bekannt, bis 1933 kein kritisches Wort zu Horowitz, vielmehr wird seine Name häufig in Konzertberichten genannt und seine Karriere voller Anerkennung und Bewunderung verfolgt. Die Belegstellen seien ohne weiteren Kommentar zusammengestellt:

Adolf Weißmann, Konzert. Berlin, in: Die Musik 18 (1925/1926), 1. Halbjahresband, S. 470. „Wohl selten hat [...] ein Klavierspiel in den letzten Jahren durch die Wärme des Tones und durch die innere Verbundenheit mit dem Instrument wie mit der Musik überhaupt so starken Eindruck gemacht wie das des jungen Wladimir Horowitz.“

Wilhelm Zinne, Konzert. Hamburg, in: Die Musik 18 (1925/1926), 1. Halbjahresband, S. 473. „Um so reicher [...] die erstaunliche Natur und Begabung des Wladimir Horowitz (an drei Abenden).“

J. G. Prod'homme, Konzert. Paris, in: Die Musik 18 (1925/1926), 2. Halbjahresband, S. 557. „Unter den russischen Künstlern ist übrigens der Pianist Horowitz hervorzuheben“.

<sup>4</sup> Arnold Schönberg, in: Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg, Frankfurt a.M. 1974, S. 64f.

<sup>5</sup> Carl Dahlhaus, Musik und Graphik, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik III, hrsg. v. Wolfgang Steinecke, Mainz 1960, S. 27.

<sup>6</sup> Pierre Boulez, Musikdenken heute 1. Darmstädter Beiträge zu Neuen Musik V, Mainz 1963, S. 22.

J. G. Prod'homme, Konzert. Paris, in: Die Musik 18 (1925/1926), 2. Halbjahresband, S. 785. Kussewitzkij Reihe von Konzerten und „einem Liszt-Konzert mit Horowitz“

Adolf Weißmann, Konzert. Berlin, in: Die Musik 19 (1926/1927), 1. Halbjahresband, S. 212. „Wladimir Horowitz, flammender und entflammender Virtuose heben sich aus der Zahl der Solisten heraus.“

Anton Rudolph, Konzert. Hamburg, in: Die Musik 19 (1926/1927), 1. Halbjahresband, S. 453. „Aus den sich ständig abhebenden guten Aufführungen der Philharmonie unter Muck ist der gewaltige Erfolg des Wladimir Horowitz mit Rachmaninoffs 3. Klavierkonzert besonders zu notieren.“

Martin Frey, Konzert. Halle, in: Die Musik 19 (1926/1927), 2. Halbjahresband, S. 532. „Florizel v. Reuter, Wladimir Horowitz und vor allem Maria Ivogün begeisterten.“

Wilhelm Zinne, Konzert. Hamburg, in: Die Musik 19 (1926/1927), 2. Halbjahresband, S. 533. „Solistisch haben Wladimir Horowitz und Jos. Pembaur hier stärkstes Interesse wieder entfacht.“

Theo Schäfer, Konzert. Dortmund, in: Die Musik 19 (1926/1927), 2. Halbjahresband, S. 611. „Wladimir Horowitz, der sich mit Tschaikowskij's b-moll-Konzert gut einführte“

Wilhelm Zinne, Konzert. Hamburg, in: Die Musik 19 (1926/1927), 2. Halbjahresband, S. 839. „Von Solisten hat auch an seinem vierten Abend Wladimir Horowitz mit genialem Klavierinstinkt und klavieristischer Universalität Bewunderung und Staunen wachgerufen.“

Wilhelm Zinne, Konzert. Hamburg, in: Die Musik 20 (1927/1928), 1. Halbjahresband, S. 231. „Die Philharmonica unter Karl Muck, stets von stärkster Anteilnahme begleitet, haben mit Wladimir Horowitz an zweiten Brahms-Konzert und mit Adolf Busch am Dvorak-Konzert und in Berlioz' ‚Harold‘ den Glanz des Instituts zu vermehren vermocht.“

Adolf Weißmann, Konzert. Berlin, in: Die Musik 20 (1927/1928), 1. Halbjahresband, S. 307. „Dabei ist doch unter den jungen Klavierspielern nur der eine Wladimir Horowitz, der das Rennen gewinnt. Er hat bei Bruno Walter das Tschaikowskij-Konzert wieder wachgespielt; er hat auch Chopin, ohne ihm etwas von seiner Poesie zu nehmen, aus ganz neuem, männlicherem Geiste, ganz unparfümiert, gegenwärtig gemacht.“

Emil Hilb, Konzert. Neuyork, in: Die Musik 20 (1927/1928), 2. Halbjahresband, S. 626. „die Einführung des Pianisten Horowitz erregte berechtigtes Interesse.“

J. G. Prod'homme, Konzert. Paris, in: Die Musik 20 (1927/1928), 2. Halbjahresband, S. 777. „Von den großen Virtuosen [...] will ich nur Titta Tuffo, Batalla, Kreisler und Horowitz nennen.“

E. J. Kerntler, Konzert. Budapest, in: Die Musik 20 (1927/1928), 2. Halbjahresband, S. 849. „Wladimir Horowitz kam, sah und siegte mit seiner einzigartigen, faszinierenden Dramatik“

Hermann Sexauer, Konzert. Freiburg i. Br., in: Die Musik 21 (1928/1929), 1. Halbjahresband, S. 72. „der hochbegabte Pianist Wl. Horowitz“

Wilhelm Zinne, Konzert. Hamburg, in: Die Musik 21 (1928/1929), 2. Halbjahresband, S. 626. „in G. Brechers Schlußkonzert, wo Horowitz eigentliche Zugkraft übte“

Hugo Leichtentritt, Konzert. Berlin, in: Die Musik 21 (1928/1929), 2. Halbjahresband, S. 777. „Wladimir Horowitz wirkte als Solist mit; seine geschliffene, blendende Spielkunst machte aus Rachmaninoffs drittem Klavierkonzert sogar mehr als der Komponist selbst, ein Pianist von hohen Graden“

Will Schneefuß, Konzert. Chicago, in: Die Musik 21 (1928/1929), 2. Halbjahresband, S. 778. „Die Sensation unter den Pianisten jedoch war Horowitz, der dreimal als Solist mit dem Sinfonieorchester und dann in einem eigenen Vortragsabend erschien.“

Walter Seybold, Konzert. Barmen-Elberfeld, in: Die Musik 21 (1928/1929), 2. Halbjahresband, S. 855. „Wladimir Horowitz, dieser technisch wie musikalisch gleich eminente Pianist erschien erstmals in Elberfeld.“

Alfred Einstein, Berlin. Konzert, in: Die Musik 22 (1929/1930), 1. Halbjahresband, S. 201. „Wladimir Horowitz mit dem zweiten Klavierkonzert von Brahms“

Walther Jacobs, Konzert. Köln, in: Die Musik 22 (1929/1930), 1. Halbjahresband, S. 214. „das d-moll-Klavierkonzert von Rachmaninoff (mit Wl. Horowitz)“

Heinrich Kralik, Konzert. Wien, in: Die Musik 22 (1929/1930), 2. Halbjahresband, S. 216. „Gleichfalls ein Auserwählter und fanatisch Besessener ist der junge Wladimir Horowitz. Er spielt Klavier, und doch ist's etwas anderes als das, was man gemeinhin als Klavierspielen zu hören bekommt, etwas, was sich von der musikalischen und technischen Perfektion seiner Berufsgenossen nicht nur graduell, sondern grundsätzlich unter scheidet. Oder sollte dieses in seinen geisti-

gen und materiellen Elementen so originell und genialisch erfüllte Klavierspielen erst das eigentliche, wahre und wirkliche Klavierspielen sein? Höhepunkt des Programms war Prokofieffs ‚Suggestion diabolique‘, eine ekstrasithähältige [sic, sprengstoffhaltige] Komposition, die Horowitz, ein wahrer Höllenbreughel am Flügel, unter Blitz und Donner explodieren ließ.“

Albert Hermann, Konzert. Hannover, in: Die Musik 22 (1929/1930), 1. Halbjahresband, S. 309. „Wladimir Horowitz [...] als Solisten ihres künstlerischen Rufes würdig.“

Karl Westermeyer, Berlin. Konzert, in: Die Musik 23 (1930/1931), 1. Halbjahresband, S. 206. „Viel sinnlicher Klangreiz ist es, was Wladimir Horowitz so suggestiv wirken läßt; denn eine blendende Tastenkultur haben auch andere in Bereitschaft. Die Toccata von Prokofieffs wurde mit stupendem Elan hingelegt. Aber erst mit Liszt erhob sich Horowitz auf das ihm musikalisch am besten liegende Plateau höchster Nachschöpfung.“

Wilhelm Zinne, Konzert. Hamburg, in: Die Musik 23 (1930/1931), 1. Halbjahresband, S. 296. Hans Weisbach „Wladimir Horowitz als Tschaikowskij-Deuter von Bravour und Größe den Erfolg des Dirigenten eigentlich überbot.“

Carl Heinzen, Konzert. Düsseldorf, in: Die Musik 23 (1930/1931), 1. Halbjahresband, S. 452. „Wladimir Horowitz erwies sich in Tschaikowskij's b-moll-Konzert als Gestalter von ganz außergewöhnlicher Qualität.“

Max Voigt, Konzert. Duisburg, in: Die Musik 23 (1930/1931), 2. Halbjahresband, S. 530. „Wladimir Horowitz, der das Werk des Russen [Rachmaninoff's Klavierkonzert Nr. 3] virtuos spielte, fesselte besonders durch geschmackvolle Ausdrucksverteilung.“

Lodovico Rocca, Konzert. Mailand, in: Die Musik 23 (1930/1931), 2. Halbjahresband, S. 532. „Mit hohem Genuß hörte man Horowitz (merkwürdig und geistreich die Gavotte von Prokofieff).“

Willem Harmans, Konzert. San Francisco, in: Die Musik 24 (1931/1932), 1. Halbjahresband, S. 135. „Aus der großen Zahl der Virtuosen [...] verdienen der hier zum ersten Male erschienene russische Pianist Horowitz sowie der eminente spanische Pianist Iturbi besonders hervorgehoben zu werden.“

Theodor Wiesengrund-Adorno, Konzert. Frankfurt a. M., in: Die Musik 24 (1931/1932), 1. Halbjahresband, S. 210. „dann spielte Horowitz das unvermeidliche Tschaikowskijkonzert angemessen und siegreich“

Gottfried Blattner, Konzert. Bukarest, in: Die Musik 24 (1931/1932), 1. Halbjahresband, S. 373. „Gleich am Anfang der Spielzeit gab Wladimir Horowitz einen Klavierabend, der für die heutigen schweren Zeiten sehr gut besucht war.“

Carl Heinzen, Konzert. Düsseldorf, in: Die Musik 24 (1931/1932), 1. Halbjahresband, S. 374. „Reihe bedeutender Solisten [...] Horowitz“

S. Braslavsky, Konzert. Boston, in: Die Musik 24 (1931/1932), 2. Halbjahresband, S. 770. „Die Solistenkonzerte waren alle interessant und erfolgreich. Rachmaninoff, Horowitz, Yehudi Menuhin, Donkosaken-Chor, Rosa Ponsella und viele andere“

A. L., Konzert. Chicago, in: Die Musik 25 (1932/1933), 2. Halbjahresband, S. 851. „Die Reihe der Solisten weist solche bekannte Namen wie Schlusnus, Milstein, Giesecking, Piatigorskij. Iturbi und Horowitz auf.“

Die einzig reservierte Kritik stammt von – und dies ist doch interessant – Theodor W. Adorno. Eine isolierte Stimme in dieser Zeit! Die Frage, wie es in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg zu so einer Verengung auf eine alte, aber offenbar nicht derart verabsolutierte Einstellung nationalistischer Provenienz kommen konnte, ist noch unbeantwortet. Aber jedenfalls war Adorno daran maßgeblich beteiligt. Die Kritik an der auf einem geschichtsphilosophisch festgeschriebenen Prinzip basierenden Musikgeschichtsschreibung hat auf breiter Basis begonnen. Der emphatische Werkbegriff wurde auf dem musikwissenschaftlichen Kongress Freiburg 1993 verschiedentlich zur Disposition gestellt, der eingengegte Blick auf dem musikwissenschaftlichen Kongress in Weimar 2004 aufgebrochen. Für das Verhältnis der deutschen Musikwissenschaft zur Musikkultur anderer europäischer (und außereuropäischer) Nationen sind die Fragen grundlegend.