Wer hat das schönste Paradigma? : Interpretationsforschung unter der Lupe

Autor(en): **Bärtsch, Manuel**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): **- (2016)**

Heft 135

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-927514

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Wer hat das schönste Paradigma?

Interpretationsforschung unter der Lupe

Manuel Bärtsch

Interpretationsforschung gehört zu den thematisch sehr breiten Forschungsfeldern, Orientierung ist da selbst für Insider nicht immer leicht ist. Dieser Artikel umreisst das Gebiet, indem er einige emblematische Ansätze der Forschung zur Klaviermusik vorstellt. Die scharfe Trennung der hier skizzierten Vorgehensweisen wird oft durch die sehr unterschiedlichen, sich aber in ihrer Neigung zur Orthodoxie gleichenden Denkmuster verursacht. Wie sehr solche Paradigmen Sinn machen, wird hier zur Diskussion gestellt.

«Interpretationsforschung» ist ein weiter Begriff, unter dessen Fittichen viele unterschiedliche Vorhaben Platz finden; so verschiedene Disziplinen wie Aufführungspraxis, artistic research oder akustische Instrumentalforschung kohabitieren mehr oder weniger friedlich unter diesem Dach. Im Folgenden soll zum Zwecke der Orientierung eine kleine Typologie einiger Forschungsansätze versucht werden, die dem Autor in seiner Arbeit an einer Dissertation zum Klavierspiel im Spiegel des Welte-Mignon-Systems begegnet sind. Das Welte-Mignon, ein frühes pneumatisches Reproduktionssystem für Klavieraufnahmen, bietet dafür einen guten Ausgangspunkt, da die Arbeiten vieler Forscher unterschiedlichster Provenienz seit längerer Zeit solche Aufnahmen diskutieren. Vollständigkeit ist weder intendiert noch möglich, es soll vielmehr an einem Beispiel dargestellt werden, zu welchen Schlüssen die Zusammenschau dieser Forschungsvielfalt führen kann.

DIE DOKUMENTARISCHEN

Den Jägern und Sammlern gebührt der Vortritt: Ihre Pionierarbeit bildet die Basis aller weiterführenden Forschung. Im Falle des Welte-Mignon-Systems ist in erster Linie die auch heute noch lesenswerte Dissertation von Peter Hagmann *Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik* zu erwähnen.[1] In dieser Pionierarbeit beschreibt Hagmann die Firmengeschichte dieses Reproduktionsinstruments, sammelt Informationen zum Aufnahmeverfahren, erklärt den Wiedergabeprozess, umreisst die Lücken und Probleme, die sich bei der Erforschung dieser Technologie auftun, und liefert detaillierte Konstruktionszeichnungen, Dokumente und Unterlagen. Ein Wermutstropfen bleibt aber: Angetreten, über Regers Aufnahmen seiner eigenen Orgelwerke zu schreiben, gesteht sich Hagmann schon im Vorwort ein, dass wegen mangelnder technischer «Authentizität» Regers Spiel in diesen Aufnahmen nur ungenügend wiedergegeben werde.[2]

Im Grunde findet sich dieser Ansatz, «just the facts» zu liefern und dem Leser zu überlassen, was er sich denken soll, in einem Grossteil der aufführungspraktischen Literatur, von Robert Doningtons Eigenheit, viele Originalzitate zu einem Thema im Raum stehen zu lassen,[3] über Jean-Jacques Eigeldingers Kompilation *Chopin vu par ses élèves*[4] bis hin zu Clive Browns unfassbar umfassendem Kompendium[5] zur Aufführungspraxis 1750–1900.[6]

GEMESSENE INTERPRETATION

Noch distanzierter will eine Richtung vorgehen, die sich naturwissenschaftlich verankert und die in den technikaffinen Beiträgen des Symposiumsbands *Gemessene Interpretation*[7] vertreten wird. Eine Aufnahme ist hier nicht Interpretationsdokument, sondern zunächst kontextfreies Messfeld. Möglichst viele Messwerte werden erhoben, Big Data ist eine Zielvorstellung, und gerne würde man auch die Auswahl der zu erforschenden Interpretationsmerkmale automatisieren; das heisst dann *Software-gestützte Merkmalsextraktion für die musikalische Aufführungsanalyse*.[8] Falls nun die Messwerte ein Muster zeigen, wird dieses für allgemeingültig erklärt. Auffällig ist hier, dass sich die Daten in aller Regel auf Timing beziehen, da andere Parameter deutlich schwieriger zu mes-

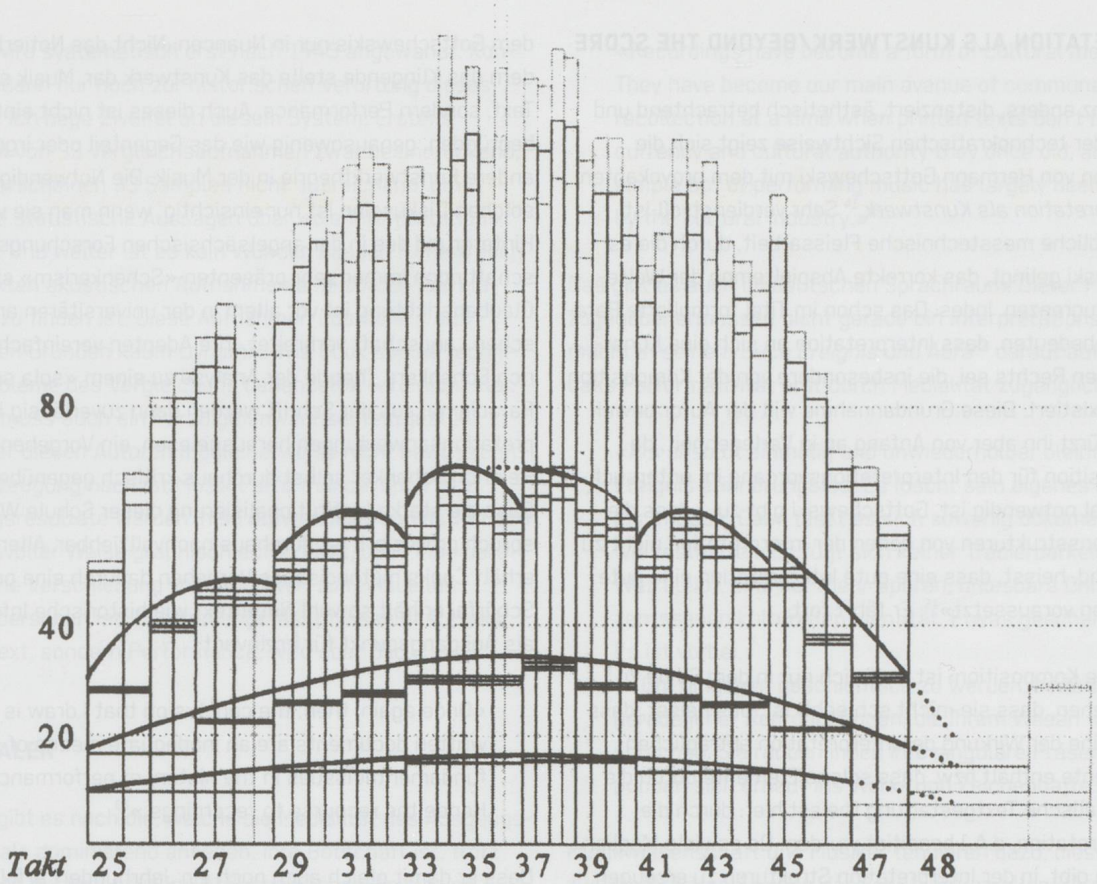


Abbildung aus: Hermann Gottschewski, Interpretation als Kunstwerk, *Laaber 1996, S. 302.* Foto: zVg [17]

sen sind, und die Freude an Zahlenreihen erinnert an die Darmstädter Ferienkurse zu Stockhausens Zeiten. Problematisch ist auch, dass Interpretation gemessen wird als der Grad der Abweichung von einer mathematisch korrekten, «nackten» Ausführung des Notentexts; *expressive Abweichung* ist hier das Stichwort.[9] Dieser Notbehelf widerspricht jeder musikalischen Erfahrung: So würde eine derart steife Aufführung zum Beispiel einer Chopin-Mazurka einen extremen, erklärungsbedürftigen Interpretationsentscheid darstellen, eine x-te interpretatorische Nachahmung von Rubinsteins Version aber gar keinen. Der Computer sieht das umgekehrt.

OFF THE RECORD

Ganz im Gegensatz dazu persönlich sehr engagiert erscheint hingegen ein anderer Ansatz: die Aufnahme-Analyse nach musikalischen Phänomenen. Für Musiker ist diese Betrachtungsweise besonders attraktiv, da der Weg zur aufführungspraktischen Anwendung der Erkenntnisse kurz und direkt ist. Zwei Publikationen verdienen hier besondere Beachtung: Robert Philips *Early Recordings and Musical Style*[10] basiert auf umfassender, durch Messtechnik gestützter Hörerfahrung und bespricht Phänomene musikalischer Ausführung wie Tempoflexibilität, Rubato, Vibrato bei Streichern und Holzbläsern, solistisches und orchestrales Portamento.

Dieses Verfahren wird vom australischen Pianisten und Aufführungspraktiker Neal Peres da Costa in seinem Buch *Off the Record* weitergeführt und überhöht.[11] Spürbar ist hier der aufklärerische Gestus: Es handelt sich im Grunde um einen Versuch über die wahre Art, das Klavier historisch korrekt zu spielen.[12] Das Buch ist analog zur Arbeit von Philip in Kategorien eingeteilt, die hier stärker auf das Pianistische fokussieren: *Dislocation, unnotated Arpeggiation, Metrical Rubato and Other Forms of Rhythmic Alteration* und *Tempo Modification*. Vor dem Leser wird viel interessantes Material ausgebreitet; dies lohnt die Lektüre auf jeden Fall. Dennoch bleibt ein leises Unbehagen: Erstens wird hier etwas sorglos mit den in quellenkritischer Hinsicht sehr tückischen Rollenaufnahmen umgegangen; alle, die mit Rollensystemen arbeiten, wissen um die enormen Unterschiede zwischen verschiedenen Abspielungen derselben Rolle. Der zweite kritische Punkt ist das eigentliche Paradigma, das der Autor uns «vertraulich» mitteilen will: Er möchte zeigen, dass die besprochenen Phänomene alten Ursprungs sind und in den Traktaten des 18. Jahrhunderts nachgewiesen werden können. Zum Teil gelingt ihm dies sehr gut, zum Teil fehlt es aber auch an Belegen für eine solche «longue durée». Dann tendiert er dazu, den Mangel an Fakten dadurch zu erklären, dass über Selbstverständlichkeiten nicht geschrieben wurde. Das mag sein, oder auch nicht: Manchmal scheint hier, in durchaus sympathischer Weise, der Wunsch zum Vater des Gedankens zu werden.[13]

INTERPRETATION ALS KUNSTWERK/BEYOND THE SCORE

Wieder ganz anders, distanziert, ästhetisch betrachtend und näher bei der technokratischen Sichtweise zeigt sich die Dissertation von Hermann Gottschewski mit dem provokanten Titel *Interpretation als Kunstwerk*.[14] Sehr verdienstvoll ist die unglaubliche messtechnische Fleissarbeit, durch die es Gottschewski gelingt, das korrekte Abspieltempo der Welte-Rollen einzugrenzen. Indes: Das schon im Titel formulierte Paradigma soll bedeuten, dass Interpretation an sich eine Kunstform eigenen Rechts sei, die insbesondere von der Komposition getrennt existiert. Diese Grundannahme will der Autor beweisen, sie stürzt ihn aber von Anfang an in Verlegenheit, da die Komposition für den Interpretationsvorgang im untersuchten Material notwendig ist. Gottschewski gibt zu, «dass die Kompositionsstrukturen von denen der Interpretation nicht zu trennen sind, heisst, dass eine gute Interpretation eine gute Komposition voraussetzt»[15]. Er fährt fort:

> «‹Gute Komposition› ist natürlich nur in dem Sinne zu verstehen, dass sie ‹nicht schlecht› ist, das heisst, dass sie keine der Wirkung der Interpretation abträglichen Elemente enthält bzw. dass solche Elemente durch die musikalische Textgestaltung [heisst hier: durch die Interpretation, d.A.] beseitigt wurden. Da es viele Möglichkeiten gibt, in der Interpretation Strukturen zu erzeugen, die die Komposition noch nicht enthält, ist es nicht notwendig, dass die Komposition an sich schon interessante Strukturelemente aufweist.»[11]

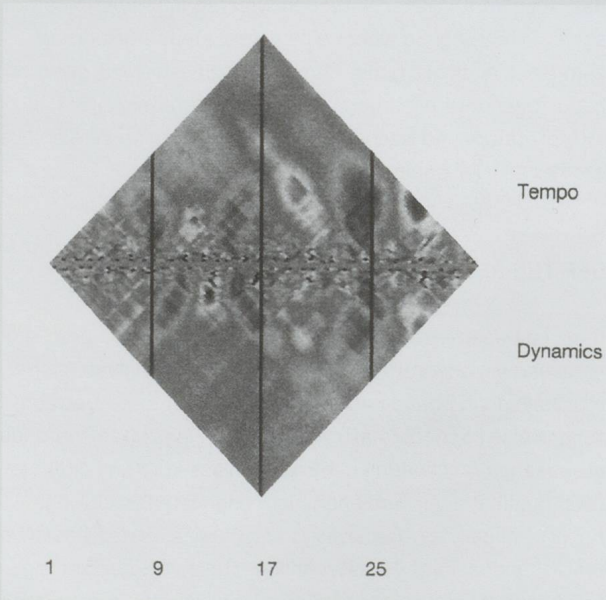
Das hiesse also: Nur solche Kompositionen sind «gut», die dem Spieler erlauben, selbstreferentielle Strukturen im Sinne dieser Arbeit anhand eines Stücks zu erfinden, also zum Beispiel symmetrische Rubati; die «besten» Stücke von Schumann und Beethoven wären demnach die *Träumerei* und der erste Satz der *Mondscheinsonate,* während für einmal die *«Rheinische»* und die *Missa solemnis* hintan stehen müssen, von der Musik des 20. Jahrhunderts ganz zu schweigen. Diese und ähnliche Überlegungen haben zur Konsequenz, dass über Autoren, Sprachgrenzen und Paradigmata hinweg ein nur schmaler Kanon der Klavierliteratur analysiert wird: Ebenfalls sehr beliebt sind Chopins *Nocturne op. 15/2* (Gottschewski, Peres da Costa, Dennis Condon, Bärtsch), bestimmte Chopin-Mazurken (Cook und andere Autoren aus dem Dunstkreis des Centre for the History and Analysis of Recorded Music CHARM[16]), zumeist Kompositionen mässiger Komplexität und gesanglicher Faktur.

Jedenfalls muss man Gottschewski konsequentes Vorgehen zugutehalten, denn er versucht, sich vollständig vom Notentext zu lösen und Eigengesetzlichkeiten in Rubatoverläufen zu finden; seine Skyscraper-Graphiken zeigen dies sehr sinnfällig, wenn auch dabei nicht vergessen werden soll, dass sie zweidimensionale Darstellungen eines einzigen Parameters sind.

Gottschewski wirkt dabei wie ein radikaler Vorläufer der wichtigsten Publikation der letzten Jahre: *Beyond the Score* von Nicholas Cook.[18] Sein Paradigma unterscheidet sich von dem Gottschewskis nur in Nuancen: Nicht das Notierte, sondern das Klingende stelle das Kunstwerk dar, Musik sei nicht Text, sondern Performance. Auch dieses ist nicht einfach zu begründen, genausowenig wie das Gegenteil oder irgendeine andere Kunstwerktheorie in der Musik. Die Notwendigkeit einer solchen Diskussion ist nur einsichtig, wenn man sie vor dem Hintergrund des in der angelsächsischen Forschungslandschaft noch immer sehr präsenten «Schenkerism» sieht. Diese Glaubensrichtung ist vor allem in der universitären amerikanischen Landschaft verbreitet, ihre Adepten vereinfachen Heinrich Schenkers Theorie der Analyse zu einem «sola scriptura»-Paradigma; aus der Schrift werden dann zuverlässig Interpretationsanweisungen herausgelesen, ein Vorgehen, dem Heinrich Schenker selbst durchaus kritisch gegenüberstand.[19] Dass die starke Institutionalisierung dieser Schule Widerspruch provoziert, ist durchaus nachvollziehbar. Allerdings erhält Cooks methodisches Vorgehen dadurch eine polemische Schärfe; er hält sowohl Notentext wie historische Information als Ausgangspunkt für irrelevant:

> «Once again, then, the conclusion that I draw is that written documents are an inadequate means of settling fundamental issues in the history of performance. Hence the recourse to recordings.»[20]

Dass er damit gleich auch noch ein Jahrhundert erfolgreicher aufführungspraktischer Forschung in die Tonne tritt, nimmt er in Kauf. Er misst also zum Beispiel die Korrelation von Lautstärke und Geschwindigkeit in den ersten 32 Takten einer Chopin-Mazurka in 33 Aufnahmen. Die Messwerte werden verglichen, in einem Koordinatensystem dargestellt, und heraus kommt: Eine positive Korrelation, sogenanntes «phrase



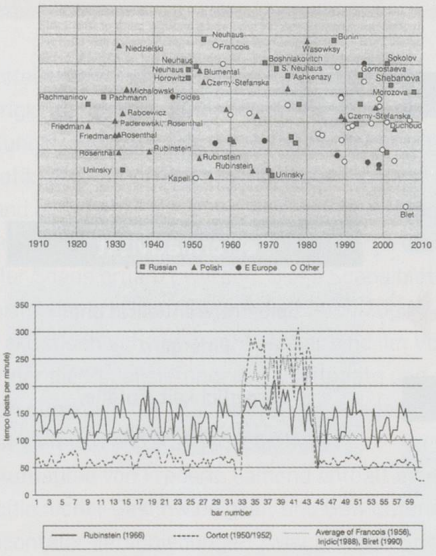
Viele schöne Bilder: Musik wird Graphik. Fotos: zVg [21, 22, 23]

arching» wird systematisch erst nach 1945 angewandt. Kontext dient dann nur noch zur historischen Verortung dieses Resultats. Ich hege Zweifel an diesem System: Erstens ist die Zahl von 33 Vergleichsaufnahmen zwar beeindruckend; trotzdem erscheinen 33 Samples nicht ausreichend, um allgemeine statistische Aussagen über «die Interpretation» zu treffen. Und weiter ist es kein Wunder, dass in frühen, noch unverstärkten akustischen Aufnahmen eine solche Korrelation nicht zu finden ist: Diese Aufnahmen überliefern aus technischen Gründen kaum Dynamik. Wie Cook solche technischen Probleme des Vergleichens behandelte, wird nicht klar.

Und es muss auch ein Paradigmenwechsel festgestellt werden, der diesen Autoren möglicherweise nicht bewusst ist: Ihrer Überzeugung nach ist Musik Performance, doch ihre Forschungsresultate werden in so aufwendiger und ästhetisch anspruchsvoller Weise graphisch aufbereitet, dass eine paradigmatische Verschiebung vom Auditiven zum Visuellen nicht zu übersehen ist. Zusammengefasst hiesse das: Musik ist nicht Text, sondern Performance, wird aber Bild.

DIE MEDIALEN

Und dann gibt es noch die, welche die Medialität des Ausgangsmaterials als dominierend ansehen. Ihre Botschaft ist, trotz der oft recht anspruchsvollen philosophischen Anmutung, einfach: Eine Aufnahme ist ein Kunstprodukt, dessen Eigenleben sich durchaus nicht auf seine dokumentarische Funktion beschränken lässt. «Recordings are texts in that they are closed, circumscribed, structured, posed, edited, and otherwise mediated in a way that requires ‹reading› as well as listening», schreibt Arved Ashby.[24] Er geht noch weiter:



«Recordings have become a form of cultural memory. They have become our main avenue of communal musical recollection at a time when printed texts don't have the currency and cultural authority they once did, and the simple act of performing music has largely been co-opted by the cultural industry.»[25]

Das gibt es auch im deutschen Sprachraum: Dieter Mersch, zugegebenermassen nicht gerade ein Interpretationsforscher, macht in seinem Buch *Ereignis und Aura*[26] darauf aufmerksam, dass Performativität erst durch Medialität zugänglich wird:

> «Als absolut einmalig und unwiederholbar bleibt das Ereignis erinnerungslos: Es löscht sein eigenes Gedächtnis mit aus. Dann lässt es sich sowenig dokumentieren wie festhalten: Es fügt sich keiner Tradierbarkeit. (...) Was bleibt, sind nur mehr Spuren, unlesbare Chiffren einer zerrissenen kulturellen Identität. Etwas geschah einmal: Es ist vorbei.
>
> Um hingegen geschichtlich zu werden, bedürfen Akte gerade jener Reproduktionen, die ihrem Wesen widersprechen. Sie rauben ihnen ihre singuläre Präsenz und verpuppen sich erneut ins Werk- und Zeichenhafte.»[27]

Musikwissenschaft und Musiker tendieren dazu, diesen Faktor zu unterschätzen; schon der Schutzpatron aller Flötenspieler, Tamino, wird zunächst nicht durch Paminas Anwesenheit entflammt, sondern durch die Wirkung ihres Bildes. Zu seinem und unserem Glück erweist sich der Unterschied zwischen Medium und Präsenz im Verlaufe der Oper als unwesentlich.

VERSUCH EINER ZUSAMMENSCHAU

Alle diese oben skizzierten Ansätze sind mit umfangreicher, beachtlicher Forschung unterfüttert. Ihre Problematik zeigt sich immer dann, wenn für diese Paradigmata absolute, ahistorische Geltung eingefordert wird: Besonders unproduktiv wirkt in diesem Zusammenhang die angelsächsische Kunstwerkdiskussion. Viel naheliegender erscheint es, Interpretation als Kulturtechnik zu verstehen; Interpretation ist, was Instrumentalisten, Sängerinnen, Dirigenten tun, und die Erforschung dieses Handelns ist geeignet, Erkenntnisgewinne über alle Beteiligten zu generieren. Eine solche Grundhaltung erlaubt es, die paradigmatisch getrennten Ansätze auch gegen den Willen ihrer Verfechter in einem umfassenden Suchfeld zu kombinieren. Was tun also Interpreten?

1. «Interpretation» ist, darauf weisen Kai Köpp, Hans-Joachim Hinrichsen, Hermann Danuser und andere hin,[28] historisch gesehen ein junger Begriff. Seine Herkunft aus der Bibelexegese und der juristischen Hermeneutik zeigt, welch gewagte metaphorische Konstruktion in diesem Begriff steckt: musikalische Interpretation als Auslegung eines deutungsbedürftigen, unter Umständen sogar mit theologischer Begrifflichkeit aufgeladenen,

jedenfalls normativen und zugleich problematischen Texts. Eine solche Wortbedeutung konnte sich nur während der progredienten Trennung des ausführenden Musikers vom Komponisten entwickeln; noch am Anfang des 19. Jahrhunderts ist ausschliesslich vom «Vortrag» die Rede.

2. Diesem bewusst hermeneutischen Vorgang stehen, instrumentaltechnisch, persönlichkeits- oder zufallsbedingte, meist wenig bewusste Vorgänge gegenüber, die zu den von Gottschewski und Cook beobachteten Phänomenen führen. Sie entstehen während und durch das Tun und werden nur indirekt, wenn überhaupt, durch den Notentext getriggert. Die Theaterwissenschaft nennt dies «Emergenz»: das während der Performance Erscheinende. Ebenfalls emergent verhalten sich Einflüsse der Körperlichkeit, Reaktionen auf die Aufnahmesituation, Zu-, Ein- und Unfälle aller Art. Der ganze Komplex kann unter dem Schlagwort der Performativität zusammengefasst werden.

Zwei ähnlich komplementäre Felder ergeben sich aus Neal Peres da Costas Arbeit:

3. Tradierungen beeinflussen und lenken Interpretationen. Aufführungspraxis, Schulen, reale und fiktive Filiationen haben massgeblichen Einfluss auf Interpretation.
4. Dem steht ein weniger oft untersuchtes Phänomen gegenüber: Das bewusste Verlassen der Tradition durch Abänderung, Neukomposition des Notentexts, sei es als «Aktualisierung»[29] oder als Inanspruchnahme, Einverleibung und Weiterführung des kreativen Prozesses.

In einer Übersicht kann das so dargestellt werden:

Und dabei ist nicht zu vergessen, dass wir das Ganze in der Regel nur in einer medialen Aufbereitung wahrnehmen und analysieren, deren Verlässlichkeit, Eigenheit und Eigendynamik ausgeliefert sind.

Interessant ist vor allem, Zwischenräume und Interaktionen der benachbarten Pole zu untersuchen: So ist die kreative Anverwandlung nicht in jedem Fall ein kompositorischer Akt, sondern kann auch durch das «Zurechtspielen» einer Passage oder eines Stücks geschehen, wäre damit also der Performativität zugeneigt, während diese nicht nur in ihrer reinen Form existiert, sondern ebenfalls stark durch die Aufführungspraxis einer normativen Schule geprägt sein kann; die Textauslegung kann sowohl eine stark traditionelle wie auch eine kreativ-verändernde Komponente haben. Man kann sogar fragen, ob sich die Pole in allen Fällen diametral entgegenstehen; so zum Beispiel nehmen Alfred Reisenauer und Bernhard Stavenhagen in ihren Welte-Mignon-Aufnahmen von Liszt-Rhapsodien weitgehende Umkompositionen vor, auf den jeweiligen Rollen steht der Hinweis: «Nach persönlicher Erinnerung an Franz Liszt». Etwas boshaft könnte man diese Deklaration so verstehen: Achtung, hier findet Kreativität statt, aber kraft der Autorisierung einer direkten Filiation dürfen wir das. Zu guter Letzt lassen sich möglicherweise Wechselwirkungen zwischen bewusster Interpretation und aktivitätszentrierter Performativität beobachten: Die um 1900 sehr differenzierte Diskussion um das «richtige» rubato mag un- oder halbbewusst in Aufnahmen mathematisch nachweisbare Spuren hinterlassen haben.

Dieses Schema unterscheidet sich insofern von der Paradigmenreiterei, als dass es keine ex post zu beweisende Theorie, sondern eine multidimensionale Ausgangsvermutung darstellt. Sie schafft Orientierung und kann im Gegensatz zu statuarischen Paradigmen im Verlaufe der Forschungsarbeit ergänzt, abgeändert, deformiert oder dementiert werden.

Scannen von Welte-Rollen. Der Ingenieur Daniel Debrunner und ein Assistent im Zentralen Kunstdepot der städtischen Museen Freiburg i. Br. Foto: Manuel Bärtsch

ZWEI AUSLEGUNGEN

Ein Beispiel mag diese Überlegung verdeutlichen: der Quervergleich zweier Welte-Aufnahmen des zweiten Satzes der *Sonate op. 111* von Ludwig van Beethoven. Edwin Fischer nennt diese letzte Sonate «eine Zusammenfassung des Beethovenschen Wesens, ein Vermächtnis seiner geistigen Welt», die Arietta stelle dabei das «Transzendentale» dar, das «durch einen entmaterialisierten Anschlag den richtigen Ausdruck zu empfangen hat».[30] Kurz: ein heiliger Text der Pianistik, bei dem der Vorgang der Auslegung besonders gut sichtbar werden müsste.

Der Welte-Katalog bietet zwei gewichtige Aufnahmen an: die des Liszt-Schülers Frederic Lamond (1907) und der amerikanischen Leschetizky-Schülerin Fannie Bloomfield Zeisler (1909). Es handelt sich um die teuersten Aufnahmen im Welte-Katalog, beide Sätze zusammen kosteten 75 respektive 84 Mark, also wurden sie von Welte für wichtig und repräsentativ gehalten.

Zuerst stellt die vertrackte Medialität von Welte grosse Schwierigkeiten bei der Aufbereitung des Materials. Da Welte-Abspielungen vom Zustand der Rolle, der Dichtigkeit der Pneumatik, der Ästhetik des Wartungstechnikers, dem Luftdruck und dem Zufall abhängig sind, müssen selbst Aufnahmen von gut überwachten Abspielungen durch die Auswertung spezieller Scans ergänzt werden. Diese Scans bieten neben dem Vorteil der erhöhten Genauigkeit auch Zugriff auf Parameter, die akustisch schwer erschliessbar sind. Im Vordergrund stehen hier die Pedalisierung, das Überlegato und die Dynamik. Was sich nun, nach der Etablierung des Ausgangsmaterials, zeigt, ist ziemlich erklärungsbedürftig:

Die Aufnahme von Frederic Lamond enthält eine Fülle in unterschiedlicher Geschwindigkeit und Gewichtung ausgeführter horizontaler Verschiebungen zwischen den Stimmen, die jeweils auf die harmonische und melodische Situation Rücksicht nehmen. Bei Fannie Bloomfield Zeisler hingegen tritt uns ein ganz anderes Spiel entgegen. Viele Akkorde sind ganz präzise synchron, Ungleichzeitigkeiten werden nur spärlich und subtil angewandt, das Tempo ist insgesamt sehr flüssig, und es finden zusätzlich leichte accelerandi von den Anfängen bis zu den Höhepunkten der Phrasen statt.

Wer nun meint, bei Lamond eine Art analytische Auslegung nachweisen zu können, der wird von der damaligen Theorie im Stich gelassen; Riemann findet das Thema so einfach, dass es wenig darüber zu sagen gebe.[31] Lamond spielt also eher so, als ob er spätere analytische Verfahren vorausnehmen würde, während die Einfachheit von Fannie Bloomfield Zeislers Spiel in seiner relativen Schmucklosigkeit einen Vorgeschmack auf spätere, sachlichere Interpretationshaltungen bietet. Dies stimmt aber nur an dieser Stelle, im ersten Satz der Sonate kehrt sich das Verhältnis von Deutung und Darstellung in den beiden Aufnahmen um, sie lassen sich also nicht so einfach auf einen Nenner bringen.

Das eigentlich Verblüffende dieser zwei so komplementär wirkenden Aufnahmen zeigt sich aber in der ersten Variation. Diese zweistimmige Passage spielen beide Interpreten stark ungleichzeitig, Lamond macht dabei aus den 3/16-Figuren 4/16-Figuren. Ab Variation zwei verschwindet dieses Phänomen wieder in beiden Rollen. Ein Vergleich mit der Lamond-Ampico-Rolle bestätigt die Ungleichzeitigkeit, wenn sie auch dort deutlich kleiner und eleganter ausfällt. Was davon zu halten ist, kann im Moment noch nicht abschliessend geklärt werden; es zeichnet sich ab, dass diese Stelle durch ihre satztechnische Einfachheit offenbar beide Interpreten zu einer für uns heute exotisch anmutenden Auslegung herausfordert. Ein medialer Effekt ist allerdings auch noch nicht unwahrscheinlich: Da die beiden Tastaturhälften des Welte-Mignon-Systems bei gleichzeitigen Anschlägen jeweils nur eine Dynamik wiedergeben können und die rechte Hand der ersten Variation in den ersten vier Takten sich dauernd in der Region dieses «Passaggio» befindet, wären die den Achteln folgenden Sechzehntel bei gleichzeitigem Anschlag dynamisch der Begleitung angeglichen. Ob die Welte-Rollenmeister hier vielleicht angedeutete Ungleichzeitigkeit vergrösserten, um eine kontrastreichere Dynamik zu ermöglichen? Dafür spräche auch das Verschwinden des Phänomens ab der zweiten Variation.

Diese hier nur angedeutete Analyse zeitigt drei Resultate, die das oben skizzierte Bild differenzieren:

1. Medialität ist kaum vom Spiel der Interpreten zu trennen. Dies ist nur dann negativ, wenn man von Aufnahmen «Authentizität» ad personam erwartet. Aufnahmen sind die Resultate von Gruppenarbeiten, das mindert ihre historische Bedeutung in keiner Weise. Deshalb sollten sie auch eher als Quellen denn als Beweise behandelt werden.
2. Das Thema der Arietta wird von zwei Interpreten völlig unterschiedlich ausgelegt. Statt nach einem normativen Modell zu suchen, erscheint es vielversprechender, den Stilpluralismus dieser Umbruchszeit zu beschreiben. Eine solche Vorgehensweise ist im Gegensatz zu einem «Versuch über die wahre Art des romantischen

Klavierspiels» nicht ohne Umstände in die Praxis umzusetzen, bietet aber dem Spieler einen unvergleichlich reizvolleren Entscheidungshorizont.

3. Hier lässt sich zwar der Prozess der Schriftauslegung nach Verständnis und Praxis der damaligen Zeit zeigen, die Grenzen zum Performativen, Aufführungspraktischen und Umgeformten können allerdings nur vorläufig gezogen werden. Weitere Untersuchungen, die diese Bereiche gesondert in den Blick nehmen, sind notwendig, um hier zu klareren Aussagen zu gelangen.

AUSBLICK

Diese Analyseskizze soll das Potential einer nicht im Vorneherein paradigmatisch eng festgelegten Interpretationsforschung andeuten. Ein weiterer Vorteil eines solchen Vorgehens besteht in der inhaltlichen Öffnung: Das Performative lässt sich sicher besser bei virtuos «transzendenten» Stücken untersuchen als bei Nocturneartigem. Vor allem scheint mir das oben beschriebene, schematische Modell insofern zukunftsfähig, als dass es eine Interpretationsforschung Neuer Musik ermöglicht. Man stelle sich zum Beispiel ein Projekt zur Aufführungspraxis der Musik von Brian Ferneyhough vor: Diese Partituren erfordern schon aufgrund ihrer Unspielbarkeit Auslegung, performative Umformung und Rekomposition, Elemente, die einer möglicherweise nachweisbaren, wenn auch kaum verbalisierten Tradition folgen. Es wäre durchaus denkbar, hier eine «longue durée», eine «Romantik der Neuen Musik» zu postulieren, auch wenn das den betreffenden Akteuren ein Gräuel wäre.

Es bleibt noch eine praktische Bemerkung zum Schluss: Der Offenheit des Ansatzes entspricht die Multidisziplinarität der dazu notwendigen Forschungsteams; historische Musikwissenschaft, die ein strenges Verhältnis zum Dokumentarischen pflegt, Spielerfahrung, die genaue Einsichten in die jeweils spezifischen Aspekte der Performativität liefert, Aufführungspraxis, kompositorische Kompetenz, technisches Spezialwissen und das Gedächtnis eines Sammlers findet sich schwerlich in Personalunion. Das Einüben der dazu notwendigen Schnittstellenkompetenz ist erfahrungsgemäss für viele Beteiligten ungewohnt, aber letztlich bereichernd für alle Seiten, denn die neuen, paradigmatisch flachen Räume, die sich auf diese Weise für die Interpretationsforschung eröffnen, sind reich an Überraschungen.

1 Peter Hagmann, *Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik*, Bern, New York: Peter Lang 1984, https://www.freidok.uni-freiburg.de/data/608/ zuletzt besucht am 16. Mai 2016.

2 Ebd., S. 9.

3 Robert Donington, *Baroque Music. Style and Performance*, London: Faber Music 1982.

4 Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel: Ed. de la Baconnière 1970.

5 Clive Brown, *Classical and romantic performance practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press 1999.

6 Mit diesen Arbeiten verwandt, wenn auch nicht deckungsgleich, ist eine ältere Richtung der Interpretationsforschung, wie sie zum Beispiel für die Publikationen von Hermann Danuser und Hans-Joachim Hinrichsen charakteristisch ist. Dieser Schule verdankt die heutige Interpretationsforschung wichtige Anstösse, vor allem zur Geschichtlichkeit des Phänomens Interpretation. Es ist auch ihr Verdienst, das Thema in der Musikwissenschaft offiziell satisfaktionsfähig gemacht zu haben; der Band 11 des neuen *Handbuchs der Musikwissenschaft* stellt in dieser Beziehung einen Meilenstein dar. Wieviel Zeit seither vergangen ist, lässt sich am Umstand ersehen, dass Danuser als Beispiel des Standard-Modus der Interpretation Wilhelm Furtwängler anführt, über den bis heute schon zahlreiche historisch orientierte Studien erschienen sind. Viele Fragen aber, die diese Schule erstmals aufgeworfen hat, werden die Interpretationsforschung noch lange begleiten.

7 *Gemessene Interpretation: Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hrsg. von Heinz von Loesch und Stephan Weinzierl, Mainz: Schott 2011.

8 Ebd., Alexander Lerch, S. 205–212.

9 Clemens Wöllner, *Musikpsychologische Interpretationsforschung*, in: *Systematische Musikwissenschaft*, hrsg. von Wolfgang Auhagen et al. Laaber: Laaber 2011.

10 Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance 1900–1950*, Cambridge: Cambridge University Press 1992.

11 Neal Peres da Costa, *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford: Oxford University Press 2012.

12 Der Titel enthält übrigens ein seltsames Wortspiel: Hiesse er «Of the record» würde das bedeuten: «von der Aufnahme», «Off the record» aber ist eine Wendung aus dem Journalismus und bezeichnet das, was in einem Interview bei ausgeschalteter Aufnahme besprochen wird, im übertragenen Sinne also «Im Vertrauen». Was uns der Autor damit sagen will, bleibt im Weiteren unklar: Aufführungspraxis wird ja längst nicht mehr in verschworenen kleinen Zirkeln betrieben.

13 Und schliesslich scheint auch die Idee der «wahren Art der Ausführung» diskutierbar. Peres da Costa wundert sich, wie es bei der heutigen Beweislage möglich sei, den ersten Akkord des 4. Klavierkonzertes von Beethoven immer noch ohne Arpeggio zu spielen. Eine solche Haltung wird dem Mainstream zugezählt – Mainstream ist gedankenloses, normiertes Musizieren wider besseren Wissens, vor allem in der amerikanischen Literatur zur Aufführungspraxis. Die Sachlage ist aber wohl nicht so einfach, wie das Beispiel weiter unten zeigt.

14 Hermann Gottschewski, *Interpretation als Kunstwerk*, Laaber: Laaber 1996.

15 Ebd., S. 21.

16 http://www.charm.rhul.ac.uk/about/about_structure.html, zuletzt besucht am 19. Juni 2016.

17 Hermann Gottschewski, *Interpretation als Kunstwerk*, S. 302 (vgl. Anm. 14).

18 Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press 2013.

19 Siehe z.B. Cristina Urchueguía, *Wie kam die «Urlinie» in den «Urtext»? Aporien musikalischer Schrift im Denken Heinrich Schenkers*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 32, Bern: Peter Lang 2014.

20 Nicholas Cook, *Beyond the Score*, S. 182 (vgl. Anm. 18).

21 Ebd., S. 193.

22 Ebd., S. 204.

23 Ebd., S. 151.

24 Arved Ashby, *Absolute Music, Mechanical Reproduction*, Berkeley etc.: University of California Press 2010, S. 30.

25 Ebd., S. 123.

26 Dieter Mersch, *Ereignis und Aura*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.

27 Ebd., S. 241f.

28 Kai Köpp, *Musikalisches Geschichtsbewusstsein um 1900. Ansätze zu einer historischen Interpretationsforschung*, in: *Gemessene Interpretation*, S. 65–82 (vgl. Anm. 7).

29 Vgl. Hermann Danuser, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 11, Laaber: Laaber 1992, S. 17.

30 Edwin Fischer, *Beethovens Klaviersonaten*, Wiesbaden: Insel 1956, S. 133f.

31 Hugo Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*, Berlin: Max Hesse 1919. S. 467.