

Musiktheorie



Laaber-Verlag

ISSN 0177-4182

11. Jahrgang 1996 · Heft 1

Musikalische Interpretation

R. Kopiez: Musikalische Interpretation

G. Hanke Knaus: Richard Strauss

H. Gottschewski: Historische Aufnahmen

H. Danuser: Interpretationstheorie

Verantwortlicher Herausgeber
für dieses Heft:
Hermann Danuser

Verlagsredaktion:
Thomas Emmerig

Anzeigenverwaltung:
Sigrid Becher

Erscheinungsweise:
3 Hefte jährlich

Preise:
Jahresabonnement DM 98,-
(Ausland DM 112,-)
Einzelheft DM 40,-
(zzgl. Versandkosten)

Kündigung:
Spätestens 3 Monate vor Ablauf
des Jahresabonnements. Er-
folgt keine Abbestellung, verlän-
gert sich das Abonnement au-
tomatisch.

Vertrieb:
Durch jede Buch- oder Musika-
lienhandlung oder direkt bei
Laaber-Verlag, Vertriebsabtei-
lung, Regensburger Straße 19,
93164 Laaber,
Telefon (0 94 98) 23 07.

Die in den Beiträgen vertretenen
Meinungen entsprechen nicht
immer den Auffassungen der
Herausgeber und des Verlages.

Nachdruck oder fotomechani-
sche Wiedergabe, auch aus-
zugsweise, nur mit Genehmi-
gung des Verlages.

Herstellung:
Isarpost Druck- und Verlags-
gesellschaft mbH, Altheim

ISSN 0177-4182
© 1996 Laaber-Verlag, Laaber

Inhaltsverzeichnis

Zu diesem Heft 2

Beiträge

Reinhard Kopiez

Musikalische Interpretation: Freiheit ohne Grenzen? 3

Gabriella Hanke Knaus

Neuschöpfung durch Interpretation. Richard Strauss'
Eintragungen in die Handexemplare seiner Lieder aus
dem Besitz von Pauline Strauss-de Ahna 17

Hermann Gottschewski

Interpretationen von Interpretationen?
Die Rekonstruktion historischer Aufnahmen als
künstlerische Herausforderung 31

Hermann Danuser

Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie 39

Quellentext

René Leibowitz

Brief an Theodor W. Adorno 53

Sabine Meine

„Der Komponist als Interpret – Der Interpret als
Komponist“. René Leibowitz im Briefwechsel mit
Theodor W. Adorno 57

Bericht

Richard Parncutt

Praxis, Lehre, Wahrnehmung.
Kritische Bemerkungen zu Roland Eberlein: *Die
Entstehung der tonalen Klangsyntax* 67

Besprechungen 80

Eingegangene Schriften 86

Hermann Gottschewski

Interpretationen von Interpretationen?

Die Rekonstruktion historischer Aufnahmen als
künstlerische Herausforderung

Wenn man die musikalische Interpretation als Kunst der Rekonstruktion von durch die Notenschrift nur unvollständig überlieferten Musikwerken¹ betrachtet, erfaßt man diesen Bereich unserer Musikkultur zwar nicht in seiner vollen Bedeutungsvielfalt, aber doch in einem seiner wesentlichen Aspekte. Seit Interpretationen mit verschiedenen Verfahren fixiert und technisch reproduziert werden können, hat sich die Interpretationskunst ihrerseits zu einer werkschaffenden Disziplin entwickelt, deren Werke uns ebenfalls mehr oder weniger unvollständig überliefert sind. Während es bis vor kurzem noch die Regel war, daß alte Aufnahmen, wenn sie überhaupt zur Kenntnis genommen wurden, in ihrer fragmentarischen Form belassen wurden und es allein dem Hörer oblag, etwa die auf einem alten Grammophon abgespielte Schellackplatte als Abbild einer einst vollkommener geklungen habenden Aufführung zu „interpretieren“, haben die Möglichkeiten der Technik dazu geführt, daß heute zwischen Tondokument und Hörer immer häufiger ein Restaurator als Vermittler tritt, dessen Aufgabe es ist, das Klangbild der Aufnahme dem Klangbild wieder anzunähern, das ursprünglich einmal vor dem Trichter oder Mikrofon erklang. Da diesem Restaurator mit der Wiederherstellung musikalischer Kunstwerke also eine ähnliche Aufgabe zukommt wie dem Interpreten einer Komposition, erhebt sich die Frage, ob es sich auch in diesem Falle in gewissem Sinne um eine Interpretation handele.

Solange sich etwa das „remastering“ von Schallplatten im Anwenden technischer Verfahren zur Rauschunterdrückung erschöpft, ist diese Frage sicherlich zu verneinen. Allerdings gehen bereits an dieser Stelle verschiedene Auffassungen von dem, was eine gute Restauration sei, auseinander. Die „historischen Aufführungspraktiker“ unter den Restauratoren zum Beispiel streben eher den Klang an, der zur Entstehungszeit des originalen Tondokuments unter optimalen Umständen beim Abspielen erzielt worden wäre. Demgegenüber versuchen andere Restauratoren, der unbestreitbaren Tatsache Rechnung zu tragen, daß etwa das Rauschen auf der Schallplatte kein intendierter, sondern bestenfalls ein in Kauf genommener Bestandteil des Kunstwerks ist; daher streben sie idealiter eher das Klangbild an, das bei der Aufnahme vor dem Trichter oder Mikrofon erklang. Weil bei Verfolgung der zweiten Absicht unweigerlich tiefere Eingriffe in die Klangstruktur des Originals notwendig sind, kann es leicht passieren, daß es dem Restaurator entgeht, daß er mit zunehmender Verbesserung des einen Aspekts, auf den er sich konzentriert, (also etwa mit zunehmender Rauschfreiheit) in einem anderen

Aspekt (zum Beispiel in der Natürlichkeit der Klangfarben) Einbußen hinnehmen muß, die schließlich dazu führen, daß der Hörer den Eindruck gewinnt, das unbearbeitete Klangbild sei musikalisch wirkungsvoller als das bearbeitete.

Wird hier also bereits ein gewisses musikalisches Gespür vorausgesetzt, eine Klangvorstellung, mit der das erreichte Klangbild verglichen werden kann, so kann doch von Interpretation noch nicht die Rede sein, solange zwischen der angestrebten Klanglichkeit und der Individualität des bearbeiteten Werkes keine Beziehung besteht. Anders ist das schon, wenn etwa bei der Restaurierung eine Raumakustik hinzugesetzt wird. Dabei muß am Einzelfall entschieden werden, welche Art der Akustik der Aufnahme am ehesten angemessenen ist, und der Restaurator muß sich fragen, ob es nicht Details in der Interpretation gibt, die nur deshalb so und nicht anders klingen, weil eine Raumakustik bei der Aufnahme fehlte.

Frühe Schallplattenaufnahmen waren in vieler Hinsicht unvollkommen. Bestimmte Tonhöhenbereiche wurden besser, d.h. verhältnismäßig stärker wiedergegeben als andere. Die Spannweite der Dynamik war erheblich geringer als im Konzertsaal. Bei sehr frühen Aufnahmen traten oft Gleichlaufschwankungen auf, die das Klangbild hörbar verzerrten. Die Studiobedingungen führten oft dazu, daß die Musiker nicht so spielen konnten, wie sie unter „natürlichen“ Bedingungen zu spielen gewohnt waren.

Die heutige digitale Technik ermöglicht es, vielen dieser Einschränkungen entgegenzusteuern, und es ist zu erwarten, daß sich durch Verbesserungen der Software künftig noch viel weitere Möglichkeiten ergeben. Je weiter man dabei geht, desto mehr wird sich jedoch zeigen, daß auch eine künstlerisch befriedigende Restauration von Interpretationen vom Restaurator eine Interpretation des Überlieferten verlangt; der Übergang von der Restauration zur Rekonstruktion ist dabei fließend.

Stellen wir uns den heute noch kaum realisierbaren, künftig aber denkbaren Versuch vor, bei einer akustischen Orchesteraufnahme, für die die Orchesterbesetzung reduziert und modifiziert werden mußte, denjenigen Orchesterklang zu rekonstruieren, den der Dirigent unter heutigen technischen Bedingungen hätte erreichen wollen. Lassen wir dabei einmal die Frage des technischen Weges beiseite, auf dem diese Rekonstruktion geschieht – durch Modifikation des auf dem originalen Tonträger festgehaltenen Klanges, durch Ersetzen dieses Klanges durch einen anderen, neu produzierten, oder durch eine Kombination beider Verfahren. Es ist einleuchtend, daß eine solche Rekonstruktion nicht nur einen musikalischen Bearbeiter voraussetzt, sondern daß in diesem Fall vom Bearbeiter verlangt wird, daß er sich aus dem fragmentarisch Überlieferten ein Bild von der künstlerischen Absicht des ursprünglichen Interpreten macht, und daß er ausgehend von diesem Bild die geeigneten, dieser Aufnahme angemessenen Farben findet. Es ist auch sofort offensichtlich, daß zwei Bearbeiter bei der Rekonstruktion derselben Aufnahme möglicherweise zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen kommen würden, weil über den damaligen Orchesterklang, geschweige denn über den Klang eines bestimmten Orchesters unter einem bestimmten Dirigenten in einem bestimmten Werk, ebenso wenig sicher gesagt werden kann wie etwa über die Agogik in Bachs Cembalospiele.

Es würde sich zudem bald zeigen, daß eine Rekonstruktion des Orchesterklanges nicht isoliert stattfinden kann. Bekanntlich ist auch die dynamische und agogische Gestaltung nicht unabhängig vom Klangkörper und von der Raumakustik. Es wäre also wahrscheinlich unumgänglich, auch an der dynamischen und agogischen Gestaltung des Originals Modifikationen vorzunehmen.

Der Einwand, daß bei so vielen Eingriffen vielleicht vom Original nicht mehr viel übrig bliebe, ist sicher nicht ganz unberechtigt. Geht man jedoch davon aus, daß der Bearbeiter die Individualität der zu rekonstruierenden Interpretation zu erfassen sucht und

beabsichtigt, ihren Sinn in einer der modernen Technik angemessenen Form zu offenbaren, kann man davon sprechen, daß er mit dem Kunstwerk Interpretation in einer ähnlichen Weise umgeht wie der traditionelle Interpret mit dem Kunstwerk Komposition.

Was in bezug auf die Rekonstruktion von Schallplattenaufnahmen noch „Zukunftsmusik“ ist, ist für die Rekonstruktion von Klavierrollenaufnahmen bereits eine realistische Möglichkeit. In den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts waren verschiedene Systeme sogenannter Reproduktionsklaviere (vor allem Welte-Mignon, Ampico, Aeolian Duo-Art und Hupfeld mit unterschiedlichen Systemen) in Gebrauch, bei denen das Spiel von Pianisten in Form von Informationen über die Bewegung der Klaviermechanik auf gelochten Papierrollen festgehalten wurde. Bei der Wiedergabe auf einem mit entsprechender Pneumatik ausgerüsteten Klavier oder auf einem vor ein Klavier gesetzten sogenannten Vorsetzer wurden diese Informationen automatisch wieder in Bewegungen der Klaviermechanik umgesetzt.

Da fast alle namhaften Pianisten der ersten drei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts Klavierrollenaufnahmen gemacht haben – insgesamt sind es viele tausend bedeutende Aufnahmen –, viele von ihnen jedoch keine oder nur wenige und qualitativ schlechte Schallplattenaufnahmen hinterlassen haben, bietet sich dieses Material zu Rekonstruktionsversuchen geradezu an.

Nachdem die Idee, nicht unmittelbar den Klang, sondern die Tasten- und Pedalbewegungen zu reproduzieren, für etwa 50 Jahre fast in Vergessenheit geraten war, werden seit einiger Zeit von verschiedenen Klavierfirmen wieder Klaviere und Flügel gebaut, die, nun mit Computersteuerung und der Diskette als Speichermedium, ebenfalls die Aufnahme und Wiedergabe der Bewegungen der Klaviermechanik erlauben. Die handelsüblichen und billigeren dieser Instrumente übertreffen ihre pneumatischen Vorgänger nicht unbedingt: zwar können sie bestimmte Differenzierungen besser ausführen, da die Dynamik nun beispielsweise unabhängig für alle Töne geregelt werden kann. Andere Dinge wie ein sehr leises Pianissimo scheinen jedoch von den Saugluftbälgen der alten Instrumente besser erreichbar zu sein als von den Elektromagneten ihrer modernen Nachfolger.

Die besten und mit dem größten Aufwand hergestellten modernen Computerflügel, die man nur gelegentlich in Forschungsstätten (z.B. an einigen Musikhochschulen) antrifft, übertreffen den alten Reproduktionsflügel jedoch in jeder Hinsicht und weisen viele Mängel der Präzision oder der Differenzierungsmöglichkeit nicht mehr auf. Diese Instrumente wären für Rekonstruktionen von Klavierrollenaufnahmen hervorragend geeignet, und man könnte das Ergebnis unter optimalen Studiobedingungen so auf CD aufnehmen, daß kein in der Aufnahmetechnik bedingter klanglicher Unterschied zu modernen Klavieraufnahmen zu bemerken wäre.

Klavierrollen lassen sich mit einem speziellen Scanner in den Computer einlesen, und die Daten lassen sich so umformen, daß sie auf dem Computerflügel abgespielt werden können.² Während die Umformung der Dynamikinformationen meines Wissens bisher noch nicht so gelöst ist, daß man automatisch mit einem guten Abspielergesamtergebnis rechnen könnte (wenngleich dies kein prinzipielles Problem ist), sind die Zeitpunkte der Tasten- und Pedalbewegungen leicht ebenso genau übertragbar, wie sie auf der Klavierrolle verzeichnet sind.

Unabhängig davon, ob man die auf den Rollen gespeicherte Dynamik mit einem geeigneten Verfahren transformieren kann, wäre die Dynamik eines der Momente, das bei einer Rekonstruktion sorgfältig von Hand ediert werden müßte. Erstens nämlich ist bis heute nicht bekannt, wie weit die auf der Rolle festgehaltene Dynamik mit dem korreliert, was der Pianist gespielt hat, da für Welte-Mignon-Rollen³ das Aufnahmeverfahren nicht

bekannt ist. Zweitens sind der Authentizität der Dynamik auf Klavierrollen ohnehin Schranken gesetzt, weil die Wiedergabetechnik der Reproduktionsklaviere eine dynamische Steuerung jeweils nur pauschal für eine Tastaturhälfte kennt, so daß die Töne innerhalb eines gleichzeitig angeschlagenen Akkords unweigerlich gleich stark angeschlagen werden. Drittens schließlich kann die Dynamik beim künstlerischen Klavierspiel nicht unabhängig vom Klang des Wiedergabeinstruments und der Akustik des Wiedergaberaums bestimmt werden – eine Tatsache übrigens, die die Anwendungsmöglichkeiten auch des besten modernen Computerflügels auf die pianistische Selbstkontrolle, wissenschaftliche Experimente und gegebenenfalls die Verwendung im Aufnahmestudio einschränkt.

Die Differenzierung der Anschlagsstärke innerhalb von Akkorden oder Oktaven ist einer der wesentlichen Faktoren pianistischer Klanggestaltung. Daß diese Differenzierung auf den Klavierrollen völlig verloren ist, bedeutet nicht, daß sie nicht sinnvoll rekonstruiert werden könnte. Zunächst können einige Grundregeln der Klanggestaltung angewendet werden: der oberste Ton eines Klanges sollte beispielsweise in aller Regel stärker angeschlagen werden als die übrigen Töne, und die Dynamik der Töne in Akkordfolgen sollte der Stimmführung entsprechend gestaltet werden. Zur Erzielung spezieller Klangcharaktere sind natürlich unzählige Möglichkeiten der Schattierung gegeben, eingeschlossen solche, die Grundregeln wie die eben genannten verletzen. Da der Charakter der Musik aber nicht nur durch die Klanglichkeit gebildet wird, sondern durch die auf der Rolle bereits vorgegebenen Elemente der Musik in einem hohen Grade bereits bestimmt ist, kann nicht jeder beliebiger Klangcharakter an jeder beliebigen Stelle sinnvoll eingesetzt werden. Bei der Rekonstruktion einer Interpretation aus den Daten einer Klavierrolle sind die Grenzen einer sinnvollen Klanggestaltung noch enger gesetzt als bei der Interpretation einer Komposition, weil nicht nur die im Notentext fixierten Strukturen, sondern auch andere mit der Klanglichkeit in Wechselwirkung stehende Parameter wie Tempo, Phrasierung, Pedalisierung, Agogik, Artikulation und übergeordnete Dynamik bereits weitgehend vorgegeben sind.

Das heißt jedoch weder, daß es feste Regeln gäbe, die die richtige (d.h. die vom Pianisten ehemals intendierte) Klanggestaltung aus den vorgegebenen Bedingungen deduzieren ließen, noch, daß nicht im Einzelfall auch sehr unterschiedliche Möglichkeiten zu einem je sinnvollen Ergebnis führen könnten. Es ist also in höchstem Maße das Einfühlungsvermögen und gleichzeitig die künstlerische Kreativität des Bearbeiters gefordert, soll die Bearbeitung zu einem ästhetisch wertvollen Resultat und nicht nur zu einer Beseitigung der größten Unvollkommenheiten der originalen Klavierrolle führen.

Dasselbe ließe sich zu einer Emendation der Pedalisierung sagen. Auch hier spielen einerseits ein prinzipielles technisches Problem – es werden nur die beiden Grundstellungen „Pedal ein“ und „Pedal aus“ gespeichert, nicht die unzähligen feinen Abstufungen der Halbpedalisierung –, andererseits die unterschiedliche Reaktion verschiedener Abspielinstrumente und Abhängigkeit von der Raumakustik hinein. Somit bietet die der Klavierrolle entnehmbare Information nur grobe Hinweise auf den vom Pianisten ehemals realisierten Pedalklang.

Die Zeitgestaltung auf Klavierrollen kann zwar in den Grundzügen als authentisch gelten, wenn sie in korrekter Weise transformiert wird⁴, aber eine Berichtigung kleiner Fehler ist auch hier notwendig. Das betrifft etwa Ungenauigkeiten beim Kopiervorgang. Da uns die Aufnahmerollen selbst meist nicht erhalten sind, muß die Rekonstruktion auf die erhaltenen Kopien zurückgreifen. Der Vergleich mehrerer Kopien ein und derselben Aufnahme zeigt, daß beim Kopiervorgang eine zeitliche Verschiebung des Anschlags und der Aufhebung von einzelnen Tönen um Beträge im Bereich von hundertstel Sekunden –

im seltenen Fällen bis zu 0,04 Sekunden – vorkam.⁵ Man kann bei Aufnahmen, von denen mehr als eine Kopie erhalten ist, versuchen, durch Mittelung näher an die Werte der verlorenen Kopiervorlage heranzukommen. Da aber auch bei der Erststanzung der Aufnahmerolle eine gewisse Ungenauigkeit unvermeidlich war⁶ und wahrscheinlich schon die Aufnahme selbst manche Unvollkommenheit aufwies, besteht für jeden Ton ein gewisser zeitlicher Spielraum zwischen dem auf der Rolle festgehaltenen und dem möglichen originalen Zeitpunkt. Diese Differenz hat einerseits Auswirkungen auf die Klanggestaltung⁷, andererseits und besonders auf die Gleichmäßigkeit und die Konturen von schnellen Läufen. Hier durch eine geeignete Zeitkorrektur einem natürlichen pianistischen Ausdruck wieder nahezukommen, scheint mir eine äußerst schwierige Aufgabe zu sein, da zahlreiche kleine Änderungen zu machen sind, diese aber in dem Rahmen bleiben müssen, in dem noch eine Wahrscheinlichkeit besteht, daß die Korrekturen nur die Kompensation der im Aufnahme- und Bearbeitungsprozeß der Klavierrolle zustandegewonnenen Zufallsabweichungen sind.

Dafür ist natürlich eine möglichst genaue Kenntnis des Herstellungsprozesses der Klavierrollen anzustreben. Noch mehr gilt dies für bestimmte Formen der absichtlichen Manipulation, denen die Rollen aus unterschiedlichen Gründen unterzogen wurden, meist aber, um bestimmte Ausdrucksweisen des Klavierspiels wenigstens annähernd wiederzugeben, die aus technischen Gründen nicht unverändert reproduzierbar waren. Es gehört einige Erfahrung dazu, solche Stellen zu erkennen: zum Beispiel Töne, die zeitlich etwas verschoben wurden, um eine dynamische Differenzierung gegenüber ursprünglich gleichzeitig in der selben Tastaturhälfte angeschlagenen Tönen zu erreichen; oder Konstellationen, die von den Tonmeistern der Klavierrollenproduzenten herbeigeführt wurden, um ähnliche Klangwirkungen zu erzeugen, wie sie von Pianisten etwa durch Halbpedal oder stumme Anschläge erzeugt wurden, durch Techniken also, über die der Reproduktionsflügel nicht verfügt. Nachweislich wurden solche Manipulationen vielfach angewandt⁸; im Einzelfall zu entscheiden, ob beispielsweise ein Melodieton vom Bearbeiter zeitlich verschoben wurde, um ihn mit einer Betonung versehen zu können, oder ob der Pianist ihn im Sinne einer damals noch weit verbreiteten Aufführungspraxis etwas hat nachschlagen lassen, ist allerdings aufgrund rein technischer Überlegungen oft nicht möglich und setzt beim Bearbeiter nicht nur musikalisches Gespür, sondern auch eine große Vertrautheit mit historischer Pianistik voraus.

Um zu einem Klangbild zu kommen, das der Intention des Pianisten möglichst nahe kommt⁹, sind über die Kompensierung der technischen Einschränkungen des Wiedergabeinstruments hinaus noch weitere Faktoren zu berücksichtigen; man könnte versuchen, größere Authentizität dadurch zu erreichen, daß man das moderne Wiedergabeinstrument so auswählt und gegebenenfalls von einem Klavierbauer modifizieren läßt, daß es dem Klangideal zur Zeit der Aufnahme nahekommt; ist das nicht praktikabel, müßte man wenigstens versuchen, die Interpretation so anzupassen, wie sie der Pianist selbst wahrscheinlich angepaßt hätte, wenn er in einem Aufnahmestudio am Ende des 20. Jahrhunderts gesessen hätte. Außerdem wären nach Möglichkeit auch Schallplattenaufnahmen desselben Pianisten zu untersuchen, um sich über sein Spiel ein möglichst umfassendes Bild anzueignen.

Wenn man die Einspielungen bedeutender Musiker als musikalische Werke ernst nimmt, kann eine Rekonstruktion des originalen Klangbilds nur ein sinnvolles und wünschenswertes Unterfangen sein. Daß dabei der Bearbeiter als erneuter Interpret in Erscheinung tritt, eröffnet für unsere pluralistische Kultur neue Perspektiven. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Werk und Autorschaft, die schon bei einer gewöhnlichen Interpretation schwer zu beantworten ist¹⁰, stellt sich hier noch komplexer dar.

Sieht man einmal von der Unterschiedlichkeit der technischen Mittel ab¹¹, gestaltet sich die Aufgabe, eine Interpretation zu rekonstruieren, inhaltlich für den Interpreten nicht wesentlich anders, als die Aufgabe, eine Komposition zu interpretieren. In beiden Fällen geht es darum, den Gehalt, die Idee eines Kunstwerkes aus einer unvollständigen Überlieferung zu rekonstruieren und in eine für den Hörer anschauliche ästhetische Gestalt zu bringen. Dabei gibt es streng einzuhaltende Vorgaben (etwa bei der Kompositionsinterpretation die Abfolge der Töne, bei der Interpretationsrekonstruktion die Tempogestaltung), völlig freie Gestaltungsbereiche (für beide Interpretationstypen beispielsweise die klangfarbliche Gestaltung innerhalb von Akkorden) und eine Grauzone, in der die Vorgaben des zu interpretierenden Werkes einen Wegweiser, aber keine genauen Anweisungen darstellen (z.B. bei Dynamik und Pedalisierung).

Trotz dieser Ähnlichkeit ist ein wesentlicher Unterschied zu berücksichtigen. Während die Komposition stets im Bewußtsein komponiert wurde und wird, interpretiert werden zu müssen oder mindestens (um den Interpretationsbegriff nicht ahistorisch auf Epochen anzuwenden, in denen das Verhältnis zwischen Komposition und Aufführung noch ein anderes war) je nach Geschicklichkeit und Musikalität der Aufführenden in jeweils unterschiedlicher Klanggestalt zu erscheinen, hat der Virtuose in der Regel kein Bewußtsein dafür, daß die fixierbaren Daten seines Tuns später einmal das Material zu einer künstlerischen Reproduktion abgeben könnten. Ob dieser Unterschied, der vom musikästhetischen und -historischen Standpunkt natürlich wesentlich ist, den künstlerischen Wert der Rekonstruktion einer Interpretation im Verhältnis zu der Interpretation einer Komposition allerdings einzuschränken vermag, diese Frage möchte ich wohl an den Leser weitergeben. Mir persönlich scheint die Neuheit der erstgenannten Aufgabe diesen Nachteil mindestens für die Gegenwart wettzumachen.

Anmerkungen

- 1 Es geht hier nicht um die Unvollkommenheit, mit der die notenschriftliche Gestalt des Werkes gegebenenfalls aufgrund einer schlechten Quellenlage überliefert ist, sondern um den Charakter der Unvollständigkeit, der der Notenschrift als Übermittlerin des musikalischen Werkes notwendig anhaftet.
- 2 Vgl. hierzu auch Zoltán Jánosy und János Mácsai, *Computeranalyse und Restaurierung von Reproduktionsklavierrollen*, in: Das Mechanische Musikinstrument. Journal der „Gesellschaft für selbstspielende Musikinstrumente e.V.“ 18/60 (1994), S. 18–25.
- 3 Alle folgenden Ausführungen beziehen sich auf Welte-Mignon. Bei anderen Klavierrollenfabrikaten sind die Probleme grundsätzlich die selben, können sich aber im Detail – was technische und quellengeschichtliche Einzelfragen betrifft – etwas anders darstellen.
- 4 Vgl. dazu vom Verfasser *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber 1996, S. 135–137.
- 5 Zur Kopiergenauigkeit vgl. *Die Interpretation als Kunstwerk*, S. 38–40.
- 6 Zur Genauigkeit der Erststanzung konnte ich einige Beobachtungen an Rollen mit mechanischer Musik (uraufgeführt bei den Deutschen Kammermusiktagen Baden-Baden 1927) machen, deren Ergebnisse ich im Zusammenhang mit anderen Überlegungen zu philologischen und analytischen Untersuchungen an Werken für mechanisches Klavier demnächst an anderer Stelle publizieren werde.
- 7 Das System der Dynamikregulierung bei Welte-Mignon-Instrumenten, das in der Regel keine festen Dynamikstufen, sondern nur crescendo- und decrescendo-Abstufungen kennt, bewirkt, daß sich besonders in der Nähe von Betonungsstanzungen schon minimale Stanzungenauigkeiten hörbar auf die Dynamik auswirken. Abgesehen von diesem wiedergabetechischen Aspekt spielt noch ein pianistischer mit hinein: Selbst wenn bei sehr geringen Zeitdifferenzen die *Reihenfolge* des Anschlags von nicht exakt synchron gespielten Akkordtönen nicht wahrgenommen werden kann, besteht ein klangfarblicher Unterschied zu einem exakt synchron gespielten Akkord, da die Anschlagsimpulse sich dann über einen größeren Zeitraum verteilen.

- 8 Zu einer ausführlichen Auseinandersetzung mit solchen Stellen und zu den Kriterien, nach denen manchmal sicher, manchmal mit einiger Wahrscheinlichkeit entschieden werden kann, ob die auf der Rolle verzeichneten Strukturen dem Spiel des Pianisten entsprechen oder durch eine Manipulation entstanden sind, vgl. *Die Interpretation als Kunstwerk*, S. 140–153.
- 9 Das muß natürlich nicht zwangsläufig das Ziel der Interpretation einer Interpretation sein, wie es auch nicht zwangsläufig das Ziel der Interpretation einer Komposition sein muß, dem Ideal des Komponisten nahezu-kommen. Der Einfachheit halber möchte ich hier andere Interpretationsabsichten, die die Person des Interpreten mehr in den Vordergrund stellen, nicht behandeln.
- 10 Vgl. dazu vom Verfasser *Interpretation als Struktur*, Referat, gehalten auf dem Internationalen Kongreß „Musik als Text“ in Freiburg im Breisgau, 1993, Kongreßbericht im Druck.
- 11 Diese Unterschiedlichkeit relativiert sich dadurch, daß im Extremfall, den etwa Glenn Gould mehrfach bewußt herbeizuführen gesucht hat, auch die Interpretation einer Komposition fast mehr im tontechnischen Studio als am Musikinstrument stattfinden kann.