

## Einleitung: Die Interpretation als Kunstwerk

Unser Jahrhundert hat die musikgeschichtliche Revolution der Phonographie erlebt.<sup>1</sup> Damit geht eine fast tausendjährige Periode der europäischen Musikgeschichte zu Ende, in der für die Kunstmusik die notenschriftliche Form verbindlich war, weil sie die einzige nicht im Augenblick ihrer Entstehung vergängliche Form der musikalischen Mitteilung war. Die Folgen dieser Revolution für die Musikkultur lassen sich auch nach hundert Jahren Musikaufnahmen noch nicht endgültig abschätzen. Offensichtlich jedoch ist, daß sie in allen Bereichen eine völlige Neuordnung des Musiklebens bedeutet, die grundsätzlich verändert, wer wo, wann und wie Musik schafft, bearbeitet, reproduziert und hört.

Die Kontinuität, die darin besteht, daß es weiterhin Komponisten, Interpreten, Konzertsäle und Zuhörer gibt, ist nur eine scheinbare.

Denn die Kompositionskunst ist nicht mehr das, was sie vordem war: der Bereich, zu dem sich jeder nach dem Höchsten strebende junge Musiker hingezogen fühlen mußte, weil sich nur hier der Wille zur Schaffung bleibender Werke verwirklichen ließ. Somit hat sie den Nährboden verloren, der ihr (seit überhaupt Musikpraxis als ein ehrenwertes Geschäft gilt) immer den Zufluß bedeutender Geister gesichert hatte. Komposition ist nur noch einer von vielen Zweigen unseres Musiklebens.

Ein weiteres Opfer der Neuordnung ist die Kunst des Arrangements. In einer Musikwelt, die die Aufführung nur als einmaligen, nicht wiederholbaren Akt kannte, war sie das notwendige Bindeglied, das die unveränderliche Komposition den veränderlichen Aufführungsbedingungen anpaßte. Gleichzeitig war sie als meist den Interpreten auferlegte, ihrem Wesen nach aber eigentlich kompositorische Aufgabe dafür verantwortlich, daß eine strenge personale Trennung zwischen produktivem und reproduktivem Künstler kaum möglich war. Seit das auf der Schallplatte<sup>2</sup> konservierte Musikwerk das im Augenblick vollzogene an Bedeutung

---

1 Man könnte einen Vergleich mit der Photographie treffen, den schon die Wortbildung „Phonographie“ nahelegt. Die Photographie stellt allerdings nicht in dem Maße etwas Revolutionäres dar wie die Klängaufnahme, weil ihre Aufgabe, den optischen Eindruck eines Augenblicks abzubilden, im Prinzip auch schon vorher von einem Maler gelöst werden konnte. Besser trifft der Vergleich mit der Kinematographie: »Das „WELTE-MIGNON“ – gewissermaßen ein Kinematograph des Klavierlautes – ist eine diesem ebenbürtige Erfindung und ebenso verblüffend für den Uneingeweihten, als es für den Eingeweihten bewunderungswürdig sein muß. Es wird den Künstlern viel nützen und dem Publikum, durch uns, hoffentlich ebensoviel Vergnügen verschaffen.« (Ferruccio Busoni, aus dem Stammbuch Welte, wiedergegeben in einem Prospekt der Firma von 1927, zitiert nach *Mechanische Musikinstrumente Sammlung Jan Brauers*, Magazin des Museums mechanischer Musikinstrumente I, Bruchsal 1986, S. 28.)

2 Hier und im Folgenden steht das Wort „Schallplatte“ gleichzeitig für alle Medien, die lediglich mit unterschiedlichen Mitteln und unterschiedlicher Vollkommenheit klingende Musik reproduzieren, also auch für Edison-Walze, Klavier- und Orgelrolle, Tonband, Compact Disk, DAT-Band, Disklavier-Datei usw. Statt „Schallplatte“ hätte ich auch den allgemeineren, aber unschönen Ausdruck „Tonträ-

überflügelt hat, geht die Tendenz immer mehr dahin, die Aufführungsbedingungen dem Werk anzupassen, nicht umgekehrt. Ein interpretatorisches Prinzip hat das kompositorische abgelöst. Die Arrangierungskunst ist (fast) ausgestorben.

Nirgends aber werden die fundamentalen Veränderungen deutlicher als auf dem Gebiet der Hausmusik. Diese spielt zwar in Akademikerkreisen nach wie vor eine gewisse Rolle; sie hat aber einen guten Teil ihrer Existenzgrundlage verloren, seit sich der Wunsch nach Musikgenuß durch einen Knopfdruck befriedigen läßt. Das hat kaum zu überschätzende Auswirkungen auf die Art des Musikerlebens. Für den Musikliebhaber früherer Jahrhunderte war es stets ein seltener Höhepunkt, ein Werk in vollendeter Ausführung zu hören. Viel häufiger versuchte er, vermittels laienhafter Aufführung im Familien- oder Freundeskreis einen Einblick in die Schönheiten eines Werks zu bekommen, wobei notwendig das Augenmerk weg vom Unbeständigen, Mangelhaften, nämlich der „Interpretation“, hin zum Beständigen, Vollkommenen, zu der Komposition gelenkt wurde. Hingegen besteht für viele der heutigen Musikliebhaber der größte Teil der Musikrezeption darin, eine begrenzte Anzahl von Schallplatten mit den höchsten zeitgenössischen Interpretationsleistungen so oft zu hören, bis die Gewöhnung an das in ihnen Beständige, nämlich die reale Klanggestaltung, auch die kleinste Differenz sofort auffallen lassen muß.

Machen wir uns die Konsequenzen dieses Wandels für die Interpretationskunst klar.

Früher war die erste Pflicht des Vortrags, das Wesentliche des Werks dem Zuhörer verständlich zu vermitteln. Das „Wesentliche“ – je nach Stand der Kompositionsästhetik mit Begriffen wie „Idee“, „Geist“, „Charakter“, „Sinn“, „Gedanken“ oder „Inhalt und Affekt“ belegt<sup>3</sup> – bezog sich dabei auf einen Gesamteindruck, der durch alle Nuancen und Änderungen des Vortrags hindurch als dominierend erkennbar blieb. Daneben wurde auch der Persönlichkeit des Interpreten ein bedeutender Einfluß auf die Gesamtgestaltung des Vortrags zugesprochen. Die grundsätzlich maßgebende Funktion dieser beiden Instanzen wird nicht dadurch aufgehoben, daß es sich sowohl beim Werkcharakter als auch bei der Persönlichkeit des Interpreten um dehnbare Begriffe handelte, die jeder Musiker und jeder Kritiker nach seiner Façon zurechtbiegen konnte, um seinen eigenen Zugriff zu rechtfertigen oder den des anderen zu desavouieren.<sup>4</sup> Gemeinsam haben beide

ger“ verwenden können, was aber nur eine relative Verbesserung wäre, da Klavier- und Orgelrollen sowie die Disketten moderner Computerklaviere strenggenommen keine Tonträger sind.

3 Im Folgenden werde ich der Einfachheit halber nur vom „Werkcharakter“ sprechen.

4 Auch das Verhältnis zwischen den beiden Kategorien hat oft zu Grundsatzdiskussionen Anlaß gegeben, besonders im späten 19. Jahrhundert zwischen den Verfechtern der „objektiven“ und denen der „subjektiven“ Interpretation. Bei genauerem Hinsehen handelt es sich hier jedoch mehr um eine Diskussion über das Denken über Interpretation als über die Eigenschaften der Interpretation selbst. Anton Rubinstein beispielsweise, von dem gern gesagt wurde, er interpretiere subjektiv, sagte stets, eine Interpretation könne gar nicht anders als subjektiv sein, was somit auch für diejenigen gilt, die von sich behaupten, objektiv zu interpretieren (vgl. z. B. Anton Rubinstein, *Die Musik und ihre*

Kategorien unabhängig von ihrem jeweiligen Verständnis, den Vortrag mehr an seiner Gesamtwirkung als an der Vollkommenheit im Detail zu messen. Denn das Detail der interpretatorischen Gestaltung entflieht dem Hörer bei der Einmaligkeit der Aufführung.

Das heißt jedoch nicht, daß das Detail unbedingt weniger differenziert ausgestaltet war. Denn das dritte (den anderen beiden nicht unbedingt untergeordnete) Kriterium des guten Vortrags war, den Zuhörer zu ergreifen, zu »rühren« (C. Ph. E. Bach), und dieses Kriterium zielt gerade aufs Detail, auf die »augenblickliche Regung« (E. T. A. Hoffmann). Der Eindruck der Magie, des Transzendenten wird hervorgerufen. Der Zuhörer soll sich wundern, weil er das Einmalige rational nicht nachvollziehen kann. Die mit der Speicherung als Tondokument verbundene Wiederholbarkeit steht somit im Widerspruch zu den Grundlagen der rührenden Kunst. Es ist daher nicht weiter verwunderlich, daß es unter den älteren Interpreten gerade diejenigen mit den größten Publikumserfolgen wie etwa d'Albert und Paderewski sind, deren Aufnahmen uns heute am schwierigsten überzeugen können.

Es sei nicht geleugnet, daß alle drei genannten Kriterien – die Unverkennbarkeit von Werkcharakter und Individualität des Interpreten sowie das Ergreifen des Zuhörers – auch in der Epoche der Schallplattenkunst noch eine Rolle spielen. Sie werden jedoch durch mehrere Faktoren stark relativiert, und es treten andere Kriterien in den Vordergrund.

Da eine neue Interpretation eines bedeutenden Werkes heute stets neben eine Anzahl bereits existierender und gleichzeitig verfügbarer meisterhafter Einspielungen desselben Werks tritt, ist allein die Vermittlung der Idee des Werks nicht mehr hinreichend, um ihre künstlerische Daseinsberechtigung zu begründen. Eine in einigen Nuancen abweichende Auffassung von dieser Idee, wie sie wohl jede neue Interpretation in irgendeiner Form bringt, kann zwar für den Kenner interessante Aspekte aufzeigen, und der Nichtkenner wird durch die Komposition als solche beeindruckt. Eine wirklich große Kunstleistung von Seiten des Interpreten wird dadurch aber nicht begründet.

Auch kann dieses Kriterium, das auf die geistige Beziehung zwischen der Komposition und ihrer klanglichen Realisierung zielt, schon deshalb nicht in dem früheren Maße für die Beurteilung relevant sein, weil für den größten Teil der Kenner (und sogar für viele Berufsmusiker) die Vorstellung von dem Werk (im Gegensatz zu der früher vorherrschenden, durch den hausmusikalischen Umgang mit Notentext und Sekundärliteratur geprägten Vorstellung) vorwiegend aus der Hörerfahrung bereits existierender Aufnahmen desselben Werks kommt, zu denen die neue in Konkurrenz tritt, von denen sie sich also erkennbar unterscheiden muß, um einen eigenen Wert zu haben.

An die Stelle der „Werktreue“ tritt demnach die Neuheit der Interpretation, die selbst dann das ausschlaggebende Kriterium bleibt, wenn der Anspruch auf Authentizität als Fassade nach außen getragen wird, wie Richard Taruskin über-

*Meister*, Leipzig 21892, S. 118 f.); und Rubinstein war ein strenger Gegner von Interpretenwillkür und Verstößen gegen den Notentext (ebd. 116 f.).

zeugend nachgewiesen hat.<sup>5</sup> Mit der Anwendung der Kategorie der Neuheit wird deutlich, daß sich die Interpretationskunst von einer nachschaffenden zu einer schaffenden gewandelt hat. Eine Interpretation ist nicht mehr ein zum Klingen gebrachtes Kunstwerk, sondern sie selbst ist zum Kunstwerk geworden.

Dieses Werkwerden bringt eine Einschränkung der Subjektivität mit sich. Denn das Werk hat als von seinem Autor Abgetrenntes einer objektiven Überprüfung standzuhalten. Wie man nicht alles schreiben kann, was man sagen kann, klingt nicht alles auf der Schallplatte überzeugend, was im Konzert gut ist. An die Stelle der unmittelbaren, ihrer Idee nach unreflektierten Äußerung des Subjekts, die im Konzert den durch das Werk gesteckten Rahmen spontan durchbricht, um die Lebendigkeit und Wandelbarkeit der Musik zu demonstrieren, tritt auf der Schallplatte der reflektierte Ausdruck des Subjekts in der durchgestalteten Form. An die Stelle des rhetorischen tritt das architektonische, an die Stelle des dynamischen das statische Prinzip.

Der architektonischen Struktur korrespondiert eine andere Hörhaltung, die weniger vom spontanen Ergriffensein als von der meditativen Betrachtung ausgeht. Wer in früheren Jahrhunderten einer großartigen Aufführung beizuwohnen das Glück hatte, war gezwungen, mit höchster Spannung Anteil zu nehmen, um sich nichts entgehen zu lassen. Diese Spannung war Vorbedingung für das Ergriffensein. Dagegen ist der moderne Schallplattenhörer vollkommen Herr über seine Zeit, denn er kann alles Verpaßte jederzeit nachholen und sogar Abschnitt für Abschnitt durch mehrfache Wiederholung tief in die Struktur einsteigen. Der Idealfall, daß der Zuhörer irgendwann in der Lage ist, die ganze Interpretation auswendig zu imaginieren, ist denkbar geworden.

Die Paradigmen der Schallplatteninterpretation, die Neuheit, die Strukturhaftigkeit und die meditative Betrachtung als Rezeptionsform, sind als Idealvorstellungen auch schon vor der Schallplattenzeit gelegentlich anzutreffen. Nur konnten sie sich nicht in höherem Maße etablieren, weil die klingende Musik nicht Werk werden konnte. Ein häufig beschrittener Ausweg war es, das Wesentliche der Interpretation, soweit es beschreibbar war, in bearbeiteten und/oder kommentierten Ausgaben niederzulegen. Damit wurde aber nicht die grundsätzliche Unfähigkeit der Interpretation, über den Augenblick ihres Erklingens hinaus zu bestehen, beseitigt, sondern nur derjenige Anteil der Interpretation aufbewahrt, der als begrifflich ausdrückbarer eine Brücke zum Kompositorischen bildet, während das der klingenden Musik spezifisch Eigene dem Konzert vorbehalten blieb.

Alles in allem hat sich in der Interpretationskunst also mehr als nur ein tiefgreifender Paradigmenwechsel vollzogen; es hat sich eine neue Kunstform mit eigenen Voraussetzungen entwickelt, die mindestens gesellschaftlich in der klas-

5 Richard Taruskin, *The pastness of the present and the presence of the past*, in: *Authenticity and Early Music*, hg. von Nicholas Kenyon, Oxford und New York 1988, S. 137-210. Taruskin betont zu Recht, daß der Maßstab, an dem die „Authentizität“ heute gemessen wird, sich von dem früheren grundsätzlich dadurch unterscheidet, daß überprüfbare Einzelkriterien (die möglicherweise lediglich akzidentiellen Charakter haben) an die Stelle des allgemeinen, aber kaum überprüfbaren Anspruchs treten, dem Wesen des Werks zu entsprechen.

sischen Musikkultur die Kompositionskunst an Bedeutung weit übersteigt. Der Versuch, die neue Interpretation mit dem alten Vortrag zu vergleichen, erscheint nur deshalb nicht völlig unnötig, weil geschichtlich das eine aus dem anderen hervorgegangen ist, weil der Übergang zwischen beiden fließend war und weil schließlich der Unterschied zwischen beiden so wenig reflektiert worden ist, daß eine Verwechslung zwischen beiden zu eigenartigen Schlußfolgerungen geführt hat, die ihrerseits wieder künstlerisch produktiv gewirkt haben.<sup>6</sup>

Möchte man nicht Dinge in den Vordergrund stellen, die in der Realität nur eine untergeordnete Rolle spielen und kaum allgemeine Beachtung finden, so muß man feststellen, daß die Musikwissenschaft dieser Entwicklung bisher ziemlich hilflos, wenn nicht ignorant gegenüberstand. Verständlich ist diese Haltung durchaus. Denn wer eine Epoche (hier diejenige der musikalischen Schriftkultur) studiert hat und von dem hohen künstlerischen Rang ihrer Erzeugnisse überzeugt ist, kann ihrem Untergang nicht ohne Wehmut zusehen. Die neue Epoche muß vor der alten schon deshalb verblassen, weil sie weniger erforscht und somit weniger verstanden ist, aber natürlich im Anfangsstadium auch deshalb, weil sie tatsächlich noch wenig Früchte bleibenden Werts getragen hat.

Infolgedessen wird die Musikgeschichte unseres Jahrhunderts nach wie vor komponistenzentriert geschrieben. Eine Interpretation wird, wenn überhaupt sie zur Sprache kommt, von Musikwissenschaftlern meist ausschließlich danach bewertet, ob sie dem Werk angemessen ist.<sup>7</sup> Die so an die Interpretation angelegten Maßstäbe eignen sich nicht nur nicht, um die Individualität der bedeutendsten Interpretationen auch nur annähernd zu fassen, sondern eine konsequente Anwendung dieser Kriterien (die deshalb meist auch ausbleibt) führt dazu, daß viele der berühmtesten Interpreten schlechtere Noten erhalten müssen als manche Konservatoriumsinterpretation.

Natürlich darf die Reputation der Kunst in ihrer Zeit nicht der Wertmaßstab sein, den die Wissenschaft nachzureden hat, da das zeitgenössische Urteil den über die eigene Zeit hinausreichenden Rang eines Kunstwerks nicht endgültig bestimmen kann. So schlecht ist das zeitgenössische Urteil allerdings selten, daß es, sieht man vom Fehlurteil einzelner Kritiker ab, geniale Werke mit unbedeutenden verwechseln würde. (Das ließe sich an der Kompositionsgeschichte vielfach belegen. Die im Nachhinein als „verkannte Genies“ apostrophierten Komponisten haben

6 Die interessantesten Beispiele finden sich wohl im Bereich der Historische-Aufführungspraxisbewegung, wo die Anwendung von streng rhetorisch orientierten Vortragslehren auf die moderne Schallplattenkunst versucht wurde. Daß dabei die bewußten Intentionen, die diese Bewegung tragen, mit dem Wesen dessen, was sie leistet, wenig zu tun haben (s. o.), ist kein Grund, das einzelne Ergebnis ästhetisch abzulehnen. Vielmehr hat die Musikgeschichte (und die Kunstgeschichte allgemein) bereits vielfach bewiesen, daß die ästhetische Vollkommenheit eines Kunstwerks die Vollkommenheit seiner vermeintlichen Voraussetzungen bei weitem übertreffen kann (und umgekehrt).

7 Wenn die Frage so gestellt wird, handelt es sich noch um eine der positiven Erscheinungen. Noch öfter wird in positivistischer Sicht nur danach gefragt, ob der Notentext korrekt wiedergegeben ist oder ob sich das Ergebnis einer speziellen Analyse in der Interpretation nachvollziehen läßt.

meistens in ihrer Zeit eine hohe Anerkennung erfahren. Nur hat es auch andere, im Nachhinein als weniger bedeutend eingeschätzte gegeben, die ebenso hohe oder höhere Lorbeeren geerntet haben. Diese wiederum hatten ihre Anerkennung – wenn auch vielleicht in geringerem Maße – meist durchaus verdient.) Wenn also Interpretieren, die im Konzertleben eine herausragende Stellung einnehmen, regelmäßig von Musikwissenschaftlern Verachtung erfahren, so ist das ein Zeichen für deren Unfähigkeit, diese Kunst an dem zu messen, was sie aussagt.

Es ist an der Zeit, daß sich die Musikwissenschaft der Herausforderung stellt, nicht nur die Ergebnisse von einem Jahrhundert Tonaufnahmen zu katalogisieren (was auch wichtig ist, aber nach und nach bereits geschieht), sondern Kriterien für eine wissenschaftliche Diskussion zu entwickeln. Was ich meine, ist eine Diskussion, die das einzelne Werk der Interpretationskunst als Selbständiges ernst nimmt und ins Zentrum der Betrachtung stellt. Denn das ist genau der Punkt, an dem die heutige Musikwissenschaft noch vollkommen versagt. Es gibt wohl eine Diskussion um die ästhetischen Grundlagen der Interpretationskunst; es gibt auch Beiträge zu verschiedenen Interpretationsrichtungen, die meist vorwiegend auf verbalen Äußerungen der Interpreten selbst sowie auf Kritikerstimmen und anderen Sekundärquellen basieren<sup>8</sup>; es gibt ebenso wissenschaftliche Aufsätze und Bücher zu speziellen Interpretationsfragen bei einzelnen Werken oder Komponisten wie zur schriftlich und mündlich tradierten Interpretationstheorie und -lehre. Schließlich gibt es (wenn auch verhältnismäßig selten im Vergleich zu den komponistenbezogenen Schriften) wissenschaftliche Literatur zu einzelnen Interpreten, meist mit vorwiegend biographischem Charakter. Aber obwohl heute bereits minder bedeutende Kompositionen zum alleinigen Gegenstand von Dissertationen werden, gibt es noch keine Dissertationen mit Themen wie „Der Ring des Nibelungen in Furtwänglers Interpretation“ oder „Die Interpretation der späten Beethoven-Streichquartette durch das Busch-Quartett“ oder auch „Die h-Moll-Sonate von Liszt in Horowitz' Interpretation von 1932“, obwohl diese Werke zweifellos zu den bedeutendsten musikalischen Schöpfungen des 20. Jahrhunderts gehören. Was die Bedeutung solcher Werke ausmacht, ist das große Ausmaß an innerer Stimmigkeit und Ausdruckskraft, das manchmal selten gespielte Kompositionen plötzlich ins Zentrum des musikalischen Interesses der Zeit stellen (so im Falle der genannten Horowitz-Aufnahme) oder bereits bekannte Kompositionen einem ganz neuen Hörerkreis öffnen kann (man denke etwa an Glenn Goulds Bach-Aufnahmen). Diese innere Stimmigkeit und Ausdruckskraft der (im Sinne der Mustergültigkeit) „klassischen“ Interpretationen wissenschaftlich zu begreifen, ist eine der großen Aufgaben für die Musikwissenschaft in den nächsten Jahrzehnten.

Wissenschaftliches Begreifen setzt eine präzise Sprache und ein wechselseitiges Inbezugsetzen von Allgemeinem und Speziellem voraus, also die Möglichkeit, einzelne Phänomene zu Theorien zu verallgemeinern und allgemeine Sätze durch

8 Daß das oft zu ähnlichen Fehlschlüssen führt, wie in Fußnote 4 für die Interpretation Rubinstains gezeigt wurde, könnte leicht nachgewiesen werden.

Beispiele zu belegen. Im Bereich der wissenschaftlichen Behandlung der Kompositionskunst wird dies durch Musiktheorie und musikalische Analyse geleistet – im Folgenden der Eindeutigkeit wegen mit „Kompositionstheorie“ und „Kompositionsanalyse“ bezeichnet. Entsprechendes muß für die Interpretation entwickelt werden, wobei wir im Folgenden von „Interpretationstheorie“ und „Interpretationsanalyse“<sup>9</sup> sprechen. Die Aufgaben, die sich bei der Entwicklung dieses neuen Gebiets stellen, lassen sich grob in drei Kategorien einteilen: theoretische Grundlagenforschung, Darstellungsformen und Meßtechnik. Diese drei Ebenen lassen sich unter Rekursion auf die Erfahrungen mit der Kompositionswissenschaft wie folgt umreißen:

1. Theoretische Grundlagen: Die Kompositionsanalyse stützt sich auf Theorien, die in Fächern der musikalischen Grundausbildung wie Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre usw. gelehrt werden. Auch wenn die moderne Musikwissenschaft den Glauben an die Allgemeingültigkeit und Verbindlichkeit dieser Theorien, ohne den die meisten von ihnen nicht entstanden wären, verloren hat, so daß es in immer höherem Maße nötig wird, bei der Analyse gleichzeitig die angewendeten Theorien zu reflektieren, so ist doch ein Verzicht auf solche Theorien überhaupt nicht denkbar.<sup>10</sup> Eine der vordringlichsten Aufgaben für die

9 Unglücklicherweise wurde das Wort „Interpretationsanalyse“ bereits für etwas anderes als die Analyse von Interpretationen geprägt, nämlich – nicht etwa für eine interpretierende Analyse, wie vom Wort her auch einleuchtend wäre, sondern – für die Kompositionsanalyse mit Hervorhebung der sich im Hinblick auf die Interpretation ergebenden Konsequenzen. (Vgl. Hermann Danuser, *Vortragslehre und Interpretationstheorie*, Abschnitt „Interpretationsanalyse“, in Hermann Danuser (Hg.), *Musikalische Interpretation*, = Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 11, Laaber 1992, S. 301 ff.) Der Begriff ist jedoch nicht so verbreitet, daß die Neuprägung des Worts mit anderer Bedeutung unbedingt unüberbrückbare Konfusion anrichten muß. Zudem ist, sobald man die Interpretation als analysierbares Kunstwerk betrachtet, die neue Bildung wesentlich einleuchtender als die alte.

Die Idee, daß eine Interpretationstheorie gleichberechtigt neben die Kompositionstheorie zu treten habe, ist nicht neu, nur in unserem Jahrhundert etwas in Vergessenheit geraten. So schrieb etwa Gottfried Weber in seiner *Theorie der Tonsetzkunst*, Bd. I, Mainz 21824, S. 16-17:

»Das Verfahren der Tonkunst besteht darin, dass sie Töne zu einem Ganzen, zu einem Kunstwerk verbindet, und solchergestalt Tongebilde, musikalische Sätze, Tonstücke, kurz, Musik erzeugt.

Dies Verfahren zerfällt aber, seiner Natur nach, in zwei verschiedene Fächer, nämlich 1) das erfindende, und 2) das vortragende. [...]

Jedes der beiden hier bezeichneten Fächer der Tonkunst kann aber sowohl theoretisch, als praktisch behandelt werden.«

Und bis heute hat das 20. Jahrhundert wohl weniger Bedeutendes zur Interpretationstheorie hervorgebracht als das 19., wenn man nur an die Werke von Czerny, Adolph Kullak, Lussy und Riemann denkt, um nur einige der wichtigsten zu nennen.

10 Man mache sich nur klar, daß schon eine scheinbar einfachste Aussage wie „Der Seitensatz steht in E-Dur“, die bei einem halbwegs regulär gebauten klassischen Sonatensatz vollkommen unmißverständlich und leicht nachvollziehbar ist, bereits impliziert, daß der Leser in der Lage ist, aus der Kenntnis der Formenlehre heraus den Beginn des Seitensatzes zu bestimmen und daß er aus der Kenntnis der Harmonielehre heraus mit dem überhaupt nicht trivialen Begriff der Grundtonart etwas

Interpretationsanalyse ist es daher, Theorien der Gestaltungsmittel der Interpretationskunst zu entwickeln. Zwar bieten die vorhandenen Vortrags- und Interpretationslehren, die vorwiegend aus dem 19. Jahrhundert stammen, gewisse Ansatzpunkte; diese können eine aus der Analysepraxis gewonnene Interpretationstheorie jedoch nicht ersetzen, weil sie mehr auf den Prozeß als auf sein Ergebnis ausgerichtet sind. Für viele subjektiv einleuchtenden Begriffe, die in den Vortragslehren angewendet werden, wie etwa „Lautstärke“ oder „weicher Klang“, ist ein objektives Korrelat gar nicht leicht zu finden, bei anderen (z. B. bei den meisten aus dem Tempobereich stammenden) zeigt sich erst in der Analyse, wie wenig sie mit dem übereinkommen, für was man sie hält. Der Harmonielehre, Formenlehre und dem Kontrapunkt der Kompositionstheorie müssen für die Interpretationstheorie Fächer wie Zeitgestaltungslehre, Dynamiklehre, Artikulationslehre usw. gegenübergestellt werden, die die Aufgabe haben, gängige Termini für die Analyse zu präzisieren und neue Termini und theoretische Modelle zu entwickeln.

2. Darstellungsformen: Für die Verständlichkeit einer Analyse ist es nützlich, allgemeine Aussagen durch Beispiele zu erläutern, übergreifende Anschauungen durch schematische Darstellungen zu verdeutlichen und abstrakte Inhalte mit einer vereinbarten Symbolik zu umschreiben.<sup>11</sup> Für die Kompositionsanalyse haben sich dabei einige Darstellungsformen besonders bewährt: Neben dem einfachen Notenbeispiel etwa das Notenbeispiel mit zusätzlichen Einzeichnungen (z. B. Markierung von Themen, Funktionsbezeichnungen etc.), der Auszug (ein auf wesentliche Strukturelemente reduzierter Notentext)<sup>12</sup>, das Formschema, die Ableitungstafel (z. B. von Themen, Reihen etc.) und Kombinationen der genannten Möglichkeiten. Für die Interpretationsanalyse müssen entsprechende Darstellungsformen entwickelt werden. Dabei entspricht dem einfachen Notenbeispiel das einfache Klangbeispiel<sup>13</sup>. Ein Äquivalent für zusätzliche Einzeichnungen im Notenbeispiel könnten möglicherweise akustische Zusätze (seien sie sprachlicher oder musikalischer Art) darstellen, wobei sich ein weites Experimentierfeld eröffnet.<sup>14</sup> Auch der akustische Auszug, die Isolation von Details aus dem Ge-

anzufangen weiß.

11 Auf die Kompositionsanalyse bezogen wären unter „allgemeinen Aussagen“ etwa Aussagen zum Stil, unter „übergreifenden Anschauungen“ großformale Dispositionen und unter „abstrakten Inhalten“ die einer Harmonik zugrunde liegenden Funktionen zu verstehen.

12 Als einfache Form wäre z. B. der Klavierauszug, als hochentwickelte Form die Schenkersche Ur- linientafel zu nennen.

13 Bei einer Veröffentlichung in schriftlicher Form müßten diese Beispiele auf einem Tonträger beigefügt werden. Da diese Forderung für kleinere Veröffentlichungen meist utopisch ist, muß als Notbehelf das Notenbeispiel dienen, das den Leser in den Stand versetzt, die Stelle in der Aufnahme selbst zu finden oder sich die Stelle ins Gedächtnis zu rufen.

14 In Radiosendungen wird die Möglichkeit des Simultankommentars gelegentlich praktiziert.

samtklang, wäre nicht undenkbar.<sup>15</sup> Eine gesteigerte Bedeutung gewinnt bei der Interpretationsanalyse jedoch die Umformung von Teilaspekten der Klangstruktur in graphische Strukturen, weil dadurch die gleichzeitige Vergegenwärtigung von akustisch nur in der Sukzession Erfahrbarem erleichtert wird.<sup>16</sup> Auch wird damit ein objektiver Nachweis und eine Vergleichbarkeit der Analyseergebnisse ermöglicht, eine wesentliche Voraussetzung für jede wissenschaftliche Diskussion. Bekanntlich ist der Höreindruck in höchstem Maße subjektiv verschieden, und dem Problem, daß einer nicht zu hören behauptet, was dem anderen klar erkennbar ist, kann durch akustische Verdeutlichung nur graduell, nicht aber prinzipiell abgeholfen werden. Der Anteil des analysierenden Subjekts und somit der objektive Gehalt der Analyse wird aber dann klar erkennbar, wenn die Analyse sich auf eine Graphik stützt, die nach einem genau bestimmten und explizit angegebenen Gesetz aus der Klangstruktur hergeleitet ist. Damit kann jede Aussage über die Graphik unter Berücksichtigung der Herleitungsgesetze als Aussage über das zu analysierende Werk interpretiert werden. Geeignete Darstellungsformen zu entwickeln und zu diskutieren ist ebenfalls eine der vordringlichen Aufgaben der Interpretationsanalyse.

3. Meßtechnik: Während die Kompositionsanalyse den großen Vorteil hat, an einem Material in Symbolform zu arbeiten, so daß sich quantitative Probleme (wenn sie überhaupt auftreten) meist durch Abzählen lösen lassen, sind für die Interpretationsanalyse quantitative Phänomene von großer Bedeutung. Wenn auch die strukturelle Essenz eines Werks ihrem Wesen nach qualitativer Art ist, können die Qualitäten nicht anders als über quantitative Bestimmungen nachgewiesen werden. Dynamische Stufen etwa, deren qualitative Unterscheidung in einer Interpretation strukturelle Bedeutung haben kann, sind zunächst vor allem durch die Quantität gewisser Klangparameter (vor allem der Lautstärke) unterschieden. Für solche quantitativen Bestimmungen, die, ohne einen Eigenwert für das Verständnis des Kunstwerks zu haben, in großem Umfang notwendig sind, um zum Beispiel eine Graphik der dynamischen oder agogischen Struktur zu erstellen, muß eine geeignete Meßtechnik entwickelt werden, die verhindert, daß die Überprüfung

15 Gefördert werden diese Möglichkeiten dadurch, daß digitale Klangverarbeitung heute in gewissen Grenzen bereits ohne professionelles Studio möglich ist. Im Falle von als MIDI-Files vorliegenden Aufnahmen (z. B. Yamaha-Disklavier-Aufnahmen) ist ein Auszug sogar leicht realisierbar. Die Möglichkeiten der akustischen Verdeutlichung von Ergebnissen der Interpretationsanalyse, deren Entwicklung ich für äußerst wichtig halte, finden in dieser Arbeit noch keine Berücksichtigung.

16 Insofern, als eine solche Graphik nur einen (meist kleinen) Teilaspekt der Klangstruktur verdeutlicht, erfüllt sie gleichzeitig die Funktion eines Auszugs. Die Notwendigkeit des Auszugs ist bei Klangstrukturen um so mehr gegeben, als ihre sinnlich-unmittelbare Erscheinungsform im Gegensatz zu der symbolisch-abstrakten des Notentextes wesentliche von akzidentiellen Elementen nicht unterscheidet.

geringfügiger Thesen aufwendige und langwierige Meßarbeit erfordert. Beim heutigen Stand der Computertechnologie stehen dem keine prinzipiellen Hürden mehr im Wege.

Ist auf diese Weise eine Basis für die Interpretationsanalyse geschaffen, könnte sie als Lehrfach an Musikhochschulen in der Interpretationsausbildung eine ähnliche Stellung einnehmen wie die Kompositionsanalyse in der Komponistenausbildung.<sup>17</sup> Es wäre auch denkbar, daß gewisse, eine besondere innere Konsistenz aufweisende Interpretationsstile als Modelle genommen und für Interpretationsübungen benutzt würden (wie in der Kompositionslehre etwa Palestrina-Kontrapunkt oder Bach-Choralsatz). Die Studenten könnten ihre Interpretationsübungen auf Tonband oder – für Pianisten noch besser – mit einem MIDI-fähigen Klavier auf Diskette aufnehmen und zur Kontrolle wiederum der Analyse unterziehen. Daß durch ein solches Verfahren ein blindes Nachäffen berühmter Interpreten nicht zu befürchten ist, zeigen die Ergebnisse des seit Jahrhunderten so praktizierten Kompositionsunterrichts. Im Gegenteil würde es eine Hebung des geistigen und technischen Niveaus der Interpretationskunst zur Folge haben.

Welche Art ästhetischen Anspruchs ist nun an das Interpretationskunstwerk zu stellen? Die Beantwortung dieser Frage ist mit der Entwicklung von Theorien der interpretatorischen Gestaltung eng verbunden, denn diese sollen begründen, warum das ästhetisch-Schöne ästhetisch-schön ist.

Das wichtigste Kriterium, das oben für die künstlerische Qualität eines Interpretationswerks genannt wurde, ist seine innere Stimmigkeit. Diese innere Stimmigkeit – der Name sagt es – definiert sich nicht in einer Beziehung zu etwas Äußerem, also auch nicht in der Beziehung zum dargestellten kompositorischen Werk. Die Strukturen der Komposition sind für dieses Kriterium nur soweit relevant, wie sie zu Strukturen der Interpretation geworden, also auch ohne Hinzuziehung des Notentextes erkennbar sind. Mithin darf eine Interpretationstheorie, die nicht von Sekundärem zu Primärem fortschreiten will, nicht mit einer Vortragslehre beginnen. Die innere Stimmigkeit definiert sich allein aus den auf der Schallplatte festgehaltenen Strukturen, und die Theorie hat somit zunächst zu erklären, warum diese Strukturen an sich sinnvoll sind.

Daß dabei auch Strukturen als Bestandteil der Interpretation gesehen werden, die eigentlich Strukturen der Komposition sind, ist kein Widerleggrund, denn diese Strukturen sind durch die Entscheidung des Interpreten in sein Werk eingegangen. Jeder Interpret hat die Freiheit, ein Werk zu spielen oder nicht zu spielen, und jeder Interpret hat die Freiheit, die Strukturen des gespielten Werks so darzustellen, wie sie komponiert sind, oder sie zu verändern. Damit trägt auch jeder Interpret die volle Verantwortung für das Gespielte. Daß etwas schlecht komponiert

sei, ist keine Entschuldigung dafür, daß etwas schlecht Komponiertes erklingt: der Interpret hat die Komposition entweder zu verbessern oder davon abzusehen, sie zu spielen – es sei denn, ihn treibt eine andere Absicht, als Interpretationskunst auszuüben. Vor allem hat er den Notentext den übrigen Strukturen seiner Aufführung anzupassen; etwas so zu spielen, wie es geschrieben ist, obwohl es anders in dem konkreten Rahmen der Aufführung besser wäre, erweist dem Komponisten, der diesen Rahmen gar nicht kennen konnte, keine Ehre. Es ist nur unkünstlerisch.

Ein wesentlicher Bestandteil der Interpretation ist also die Gestaltung der der Interpretation impliziten Textstruktur, also derjenigen Struktur, die man aufzuschreiben hätte, wollte man in Noten ausdrücken, was der Interpret tatsächlich gespielt hat. Diesen interpretatorischen Gestaltungsbereich wollen wir *musikalische Textgestaltung* nennen.

Daß die Kompositionsstrukturen von denen der Interpretation nicht zu trennen sind, heißt, daß eine gute Interpretation eine gute Komposition voraussetzt. „Gute Komposition“ ist natürlich nur in dem Sinne zu verstehen, daß sie „nicht schlecht“ ist, das heißt, das sie keine der Wirkung der Interpretation abträglichen Elemente enthält bzw. daß solche Elemente durch die musikalische Textgestaltung 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. Nur setzt die Interpretation einer Komposition, die nur das Material für die Anwendung spezifisch interpretatorischer Gestaltungsmittel gibt, mehr vom Notentext unabhängige Zutaten voraus als die Interpretation eines an sich schon komplex strukturierten Meisterwerks, bei dem es zunächst die schwierigste Forderung ist, die interpretatorischen Mittel mit der Kompositionsstruktur in Einklang zu bringen. Werke im letzteren Sinne stellen hingegen an die musikalische Textgestaltung die höchsten Anforderungen, da oft schon eine kleine Änderung weitreichende Konsequenzen für die ganze Textstruktur haben kann.

Deshalb darf diese Aufwertung der eigenmächtigen Änderung des Interpretieren am kompositorischen Werk nicht in der Weise mißverstanden werden, daß die Quantität der Eigenmächtigkeiten etwas mit dem Grad der schöpferischen Kunstleistung des Interpretieren zu tun habe. Es ist einerseits unabhängig von der Quantität an *Textänderungen* eine Kunstleistung des Interpretieren, durch sein ästhetisches Formgefühl zu einer innerhalb des Gesamtkonzeptes seiner Interpretation stimmigen Textgestaltung zu gelangen; andererseits heißt schöpferisch zu sein Neues zu schaffen, und es kann in dem konkreten Kontext, in dem die Interpretation geschaffen wird, ebenso neu sein, eine Darstellung zu finden, in der der Notentext unverändert voll zur Geltung kommt, wie eine Textänderung, selbst wenn sie gut ist, alt sein kann, weil sie der Interpretationstradition entspringt. Sogar die Anwendung einer traditionellen Manier in einem bekannten Werk kann neu sein, wenn das Aufeinandertreffen der Elemente zu neuen und unerwarteten Ergebnissen führt.<sup>18</sup>

18 Zur Kategorie der Neuheit im Rahmen einer Werkästhetik vgl. auch Carl Dahlhaus, *Analyse und*

17 Ähnlich wie in der Kompositionsanalyse wird es die Aufgabe der professionellen Theoretiker sein, neue Theorien, Darstellungsformen und Meßtechniken zu entwickeln bzw. bestehende weiterzuentwickeln und zu reflektieren, während dem angehenden Interpreten anwendungsfreundliche Computerprogramme zur Verfügung gestellt werden, mit Hilfe derer er die Anwendung der Theorien üben und eigene Erfahrungen im Umgang mit bedeutenden Interpretationen machen kann.

Somit stellt die musikalische Textgestaltung zwar ein wesentliches Element interpretatorischer Gestaltung dar, kann jedoch isoliert von den anderen Gestaltungselementen kein ästhetischer Wertmaßstab sein, weil die für den ästhetischen Wert wesentlichen Kriterien der Stimmigkeit und der Originalität erst im Kontext der gesamten Interpretationsstruktur konstituiert werden.

Wir erinnern uns daran, daß die eben aufgestellten Grundsätze zur Voraussetzung haben, daß die Interpretationskunst primär Schallplattenkunst ist. Die Kunst der Live-Aufführung, die sich unwiederholbar und jedesmal von neuem im Konzert entfaltet und die auch im heutigen Musikleben weiterlebt, hat ihre eigene Ästhetik. Konzert und Schallplatte stehen sich gegenüber wie Improvisation und Komposition. Statt aber diese Differenz fruchtbar zu machen und in jeder der beiden Disziplinen das zu kultivieren, was die andere verbietet (in der Konzertkunst nämlich die unmittelbare Wirkung und die Überraschung, in der Schallplattenkunst hingegen die Kühnheit der Konstruktion, die sich erst nach häufigem Hören voll erschließt), ist im modernen Konzertleben eine Neutralisierung unübersehbar, die das Konzert an der Perfektion der Studioproduktion, die Schallplatte hingegen an der Unmittelbarkeit des Spiels aus dem Stegreif mißt. Völlig unbegreiflich ist, daß aus mehreren Live-Aufführungen zusammengeschnittene Schallplatten, wie sie neuerdings nicht selten auf dem Markt erscheinen, überhaupt möglich sind; würde die Live-Aufführung ihren Möglichkeiten gerecht, könnte das Ergebnis nicht gleichzeitig die ästhetischen Anforderungen einer Schallplatte erfüllen. Denkbar wäre vielleicht, die Aufnahme eines Konzerts den Konzertbesuchern als Erinnerung zu verkaufen, so, wie man sich nach einer Stadtbesichtigung einen Ansichtsbildband zulegt, um sich den Eindruck der architektonischen Kunst auch aus der Ferne in Erinnerung rufen zu können.

Die Folge dieses Irrtums ist, daß – abgesehen von wohltuenden Ausnahmen wie Glenn Gould, der kompromißlos „Schallplattenkünstler“ war – weder die Möglichkeiten der einen noch diejenigen der anderen Richtung wahrgenommen werden. Der Vorteil der Werkkunst, streitbar sein zu dürfen, den Weg von der Verwirrung, den die erste Begegnung mit ihr auslöst, bis zum tiefen Eindringen in seine Vollkommenheit gehen zu dürfen, wird im Bereich der Interpretation klassischer Musikwerke ebenso wenig genutzt wie die Fähigkeit der im Augenblick sich entwickelnden Rhetorik im Konzertsaal, die das Publikum im 19. Jahrhundert zu ähnlichen Orgien hinriß, wie sie heute nur noch bei Rockmusikkonzerten möglich zu sein scheinen.

Die aus der Vortragsästhetik stammende und eigentlich nur für den Vortrag neuer Kompositionen zwingend erforderliche Forderung nach Werktreue – zu oft noch dazu verwechselt mit Texttreue – hat sich, verbunden mit der neuen Möglichkeit der minutiösen Überprüfung jeder gespielten Note, zu einer nie dagewesenen Pedanterie bezüglich Nebensächlichkeiten der Detailgestaltung entwickelt, die es einem Pianisten kaum gestattet, auch nur eine Note zu ändern, ohne eine (mög-

---

Werturteil, Mainz 1970, S. 30 f.

lichst durch historische Quellen belegte) öffentliche Erklärung abzugeben, warum er dies tat. Wir wollen hier nicht einer Leichtfertigkeit im Umgang mit Detailfragen das Wort reden; aber für eine Abweichung vom Notentext besteht nicht mehr Erklärungsbedarf als für die Wahl der unveränderten Variante, und der Hinweis darauf, daß die Variante authentisch sei oder der historischen Aufführungspraxis entspreche, ist kein Beweis dafür, daß sie im Zusammenhang der aktuell erklindenden Interpretation am Platze ist.

Heilsam wirkt die Konfrontation unserer Zeit mit Aufnahmen aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts. Die interpretatorische Freiheit, die unsere Zeit vergessen zu haben schien, hat uns die Technik der Wiederbelebung historischer Aufnahmen von neuem vor Augen geführt, sei es durch „remastering“ alter Grammophonplatten oder durch Überspielung von Klavierrollen, die erst in jüngsten Jahren zu künstlerisch halbwegs befriedigenden Ergebnissen geführt haben. Heute erscheinen uns diese historischen Dokumente als Musterbeispiele des Interpretationswerks: wir werden mit einem (für uns) neuen Objekt konfrontiert, sind zunächst schockiert, verärgert, haben mit unserem Unverständnis zu kämpfen, suchen nach dem Sinn im Chaos, fangen an zu verstehen, und allmählich, ganz allmählich beginnen wir zu ahnen, welche großartige Kultur notwendig war, um diese Werke zu schaffen, begreifen, daß es sich nicht um willkürliche Ausbrüche unbeherrschter Salonvirtuosen handelt, sondern um das Ergebnis tiefsten Einblicks in das Wesen der Interpretationskunst. Unversehens ist das, was damals noch kaum anders verstanden werden konnte als als schlechte Kopie der Live-Aufführung und dementsprechend trotz aller Bewunderung der technischen Neuerungen schwerer Kritik seitens Musikern und Kritikern stand zu halten hatte, unversehens ist uns dieses zum Vorbild für das ideale Interpretationskunstwerk geworden.

Vorliegende Arbeit hat sich diesen modernen Zugriff zueigen gemacht und betrachtet die vorliegenden Aufnahmen als ästhetische Objekte, als Werke im Sinne der oben dargestellten Ästhetik der Schallplattenkunst und fragt nach dem strukturellen Grund für ihre Vorbildlichkeit. Damit wendet sich diese Arbeit – trotz der vielleicht manchmal für den Praktiker endlosen Diskussion von Methodenfragen – auch an den praktischen Musiker, der seine eigene Kunstproduktion nicht nur um einige Anregungen, sondern um eine neue Denkweise bereichern will.<sup>19</sup> Damit soll der Berechtigung einer der historischen Situation ihres Entstehens gerechter werdenden Betrachtungsweise der Aufnahmen keine Absage erteilt werden. Sie war nur nicht das Ziel dieser Arbeit.

Das allgemeinere Ziel dieser Arbeit war, einen ersten Schritt in Richtung auf eine Interpretationstheorie und Interpretationsanalyse im oben dargestellten Sinne

---

19 Wahrscheinlich ist die Hoffnung, daß die Arbeit in der vorliegenden Form den direkten Weg zum Praktiker findet, nicht realistisch. Der Verfasser hätte jedoch nicht soviel Energie in dieses Projekt investiert, könnte er nicht hoffen, in künftigen Publikationen und Vorträgen die Früchte dieser Arbeit auch Kreisen von ausübenden Interpreten zugänglich machen und zur Diskussion stellen zu können.

zu tun. Das Material, an dem die Untersuchungen unternommen wurden, spielte dabei eine sekundäre Rolle. Neben den exzellenten Forschungsmöglichkeiten in Freiburg war es vor allem die durch die Eigenart der Speicherung auf Papierrollen genährte Hoffnung auf leichte Zugänglichkeit der Daten, die die Wahl auf Welte-Mignon-Rollen fallen ließ. Da theoretische Fragen eher die technischen Bemühungen beflügeln als umgekehrt, schien es sinnvoll, die Frage der Meßtechnik weitestmöglich zu vereinfachen, um der Entwicklung von Theorie und Darstellung von Anfang an möglichst viel Energie widmen zu können. Wie die Gliederung der Arbeit zeigt, hat sich die Hoffnung auf einfache Zugänglichkeit der Daten nicht ganz erfüllt, denn ein großer Teil der Forschungen bestand schließlich doch darin, die Randbedingungen und den Grad der Zuverlässigkeit der Daten zu bestimmen; als der Umfang dieser Voruntersuchungen feststand, war die halbe Arbeit schon getan. Der Teufel scheint im System zu liegen: Schon Peter Hagmann hatte vergeblich versucht, eine Arbeit über Regers Interpretationen auf Welte-Mignon-Flügel und Welte-Philharmonie-Orgel zu schreiben; seine Arbeit wurde durch die technischen und historischen Fragen zum Reproduktionsverfahren so erschwert, daß die interpretationsanalytischen Fragen schließlich ganz beiseite bleiben mußten.<sup>20</sup> Nur mit Mühe gelang es in dieser Arbeit, demselben Dilemma zu entkommen, und der Preis dafür war einerseits die Teilung der Dissertation in zwei Teile, deren Zusammenhang lediglich darin besteht, daß der zweite Teil ohne den ersten nicht hätte geschrieben werden können oder nicht hinreichend fundiert gewesen wäre, andererseits die rigorose Beschränkung der Interpretationsanalyse auf den Aspekt der Zeitgestaltung, der nun in den Titel eingegangen ist.

Immerhin konnten durch die hier vorgelegten Untersuchungen zum Abspieltempo und zur Manipulationspraxis als ein Nebeneffekt einige bisher offene Fragen geklärt werden, was zur Folge hat, daß für künftige Überspielungen gesicherte Grundlagen für die Temporegulierung bestehen und daß es nicht mehr nötig sein wird, die wildesten Spekulationen über Fragen des getreuen Abbilds des Künstlerspiels unkritisiert gelten zu lassen.

---

20 Peter Hagmann, *Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik*, = Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 10, Bern, Frankfurt/M. und New York 1984, S. 6. Diese Dissertation, die trotz einiger Ungenauigkeiten in der technischen Beschreibung bislang die ausführlichste Darstellung von Geschichte und Technik der Welte-Instrumente darstellt, wird im folgenden einfach als „Hagmann“ zitiert.

## Teil A

# Voraussetzungen