

Kai Köpp

Von der Quelle zur Methode.

Zum Entwurf einer historischen Interpretationsforschung

I. Interpretationsforschung zwischen historischer und systematischer Musikwissenschaft

Musikalische Interpretation zielt auf die klangliche Vermittlung von Musik, und Interpretationsforschung auf die Erforschung der Prozesse, die bei dieser Vermittlung wirksam werden. Damit werden nicht nur die klanglichen Gestalten von Musik, sondern auch die zugrunde liegenden Entscheidungen der Interpretinnen und Interpreten – das Musik-Machen¹ – zum Gegenstand von Interpretationsforschung. Insofern scheint die Interpretationsforschung den bekannten psychologischen und ethnologischen Ansätzen nahezustehen, wie sie in der systematischen Musikwissenschaft und den kulturwissenschaftlich orientierten Performance Studies selbstverständlich sind. Andererseits ist die historische Musikforschung auf solche Fragestellungen, die sich auf konkrete Klanggestalten der Vergangenheit und ihre Erscheinungsformen beziehen, nicht ohne weiteres vorbereitet. Dieses traditionell an den philologischen Leitdisziplinen orientierte Fach hat seinen Forschungsgegenstand nämlich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts vor allem als Text – sei es als Notentext oder als Text über Musik – wahrgenommen.²

Neuere Forschungsansätze in den Performance Studies und der Tonträgerforschung (Sound Studies) sind dagegen bestrebt, Schriftdokumente völlig aus ihrer Argumentation auszuklammern. Dies zeigt sich vor allem im angelsächsischen Schrifttum in der Nachfolge von Robert Philip, der 1992 in seinem Buch *Early Recordings and Musical Style* erstmals darauf hinwies, dass zahlreiche frühe Tondokumente ein Interpretationsideal dokumentieren, das am Ende des 20. Jahrhunderts fast vollständig verschwunden war.³ So beschäftigt sich Neal Peres Da Costa in seinem Buch *Off the Record* von 2012 mit historischen Klavieraufnahmen, anhand derer er personalstilistische Eigenheiten berühmter Pianisten um 1900 beschreibt und aus denen er zeittypische und individuelle Merkmale der pianistischen Aufführungspraxis im späten 19. Jahrhunderts ableitet (zusammengefasst in den vier Hauptkapiteln »dislocation«, »unnotated arpeggiation«, »rhythmic alteration«, »tempo modification«).⁴ Ebenfalls sehr kritisch gegenüber jeglicher Art von Textdokumenten äußert sich Nicholas Cook in seinem 2014 erschienenen Buch *Beyond the Score. Music as Performance*. Zwar zeigt er in wertvollen Fallstudien, dass

¹ Vgl. Christopher Small: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover 1998.

² Vgl. Kai Köpp: Nichtnotiertes und Nichtnotierbares, in: *Musik aufführen*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Laaber (Kompendien Musik, Bd. 12) (im Druck).

³ Robert Philip: *Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge 1992; vgl. auch ders.: *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven 2004.

⁴ Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford 2012.

auch Tonaufnahmen einer gründlichen Quellenkritik unterzogen werden müssen, aber aufgrund seines Misstrauens gegenüber Texten kann er sich nur auf stark quantifizierte Untersuchungen von Tondokumenten berufen – eine Methode, die er selbst als sehr zeitaufwändig beschreibt und auch nur am Beispiel von Chopins Mazurken exemplarisch durchführen konnte.⁵

Durch die einseitige Fokussierung auf Tondokumente wurde übersehen, dass es eine Vielzahl von schriftlichen Instruktionen zur Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts gibt, die auf die gleichen professionellen und künstlerischen Ansprüche abzielen wie die Tondokumente um 1900.⁶ Reflektierte Interpretationsentscheidungen schlagen sich nämlich lange vor der Erfindung der Schallaufzeichnung bereits in schriftlichen Dokumenten nieder, etwa in praktischen Notenausgaben oder annotiertem Aufführungsmaterial, aber auch in den noch kaum beachteten instruktiven Texten, die seit dem frühen 19. Jahrhundert im Umfeld von Konservatorien entstanden sind und sich – anders als die Mehrzahl der Lehrwerke – an professionelle Musikerinnen und Musiker richten.⁷ Alle diese schriftlichen Texte, seien es Worte, Noten oder eine Verbindung von beiden, lassen sich mit dem bewährten Arsenal philologischer Forschungsmethoden untersuchen. Häufig wurden diese Instruktionen von Musikerinnen und Musikern verfasst, die vor dem ästhetischen Paradigmenwechsel um 1920 auf dem Höhepunkt ihrer Karrieren standen und daher die ältere Praxis in schriftlicher Form zu begründen und zu konservieren versuchten. Ihre instruktiven Texte liefern einen Schlüssel für Merkmale der Interpretationspraxis um 1900, indem sie die charakteristischen Ausdrucksmittel der Zeitgenossen mit den zugehörigen, oft jargonartigen Begriffen identifizieren (zum Beispiel »Humpeln« für quantitative Akzentuierung gleichförmiger Passagen oder das »Freispiel« für Tempoflexibilität). Solche Charakteristika wären ohne diese Quellen nur durch aufwändige Statistik zu identifizieren, und selbst dann könnten sie nur mit einer beschreibenden Bezeichnung versehen werden, wie Cooks Mazurka-Studien zeigen. Gerade diese jargonartigen und sprechenden Begriffe schärfen dagegen die Analyse, indem sie auf die körperliche Seite der Klangerzeugung und damit auf die Perspektive des Musik-Machens hinweisen.

⁵ Nicholas Cook: Beyond the Score. Music as Performance, Oxford 2013, S. 208 f.; Material zur Chopin-Studie unter www.mazurka.org.uk (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018).

⁶ Diese instruktiven Ausgaben und Texte bilden den Ausgangspunkt für die Forschungsfragen, die im Forschungsfeld »Angewandte Interpretationsforschung« der Hochschule der Künste Bern verfolgt werden und sich aufgrund der Quellenlage vor allem mit der Interpretationspraxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts befassen; vgl. www.hkb.bfh.ch/de/forschung/forschungsschwerpunkte/fspinterpretation/ffhip und www.hkb-interpretation.ch (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018).

⁷ Vgl. www.hkb-interpretation.ch/projekte/snfoerderungsprofessur-angewandte-interpretationsforschung.html (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018).

Im Vergleich mit den angelsächsischen Performance und Sound Studies und ihrem Desinteresse an traditioneller Textkritik zeigt sich jedoch auch, dass das Erschließen neuer Textquellen zur musikalischen Interpretation weniger selbstverständlich ist, als es zunächst scheint. Das von Daniel Leech-Wilkinson, einem weiteren Pionier der Tonträgerforschung, entwickelte Konzept des »close listening«⁸ orientiert sich nämlich an der bekannten Methode des »close reading« der Literaturwissenschaft, die den Autor und den historischen Kontext ebenfalls weitgehend ausklammert. Instruktive Textquellen des 19. Jahrhunderts zur musikalischen Interpretation, die intentionale Aspekte einer idealen Interpretation versprachlichen, kommen daher für weite Teile der angelsächsischen Musikforschung *a priori* nicht als Forschungsgegenstand in Betracht, allenfalls in Nachbardisziplinen, etwa unter den eher politischen und sozialkritischen Fragestellungen des ›New Historicism‹.

Aufgrund der Fragestellungen, die aus historischen Quellen entwickelt sind, kommen auch die neu definierten Begriffe und Methoden der sogenannten künstlerischen Forschung nicht zur Anwendung: Zwar operiert die Interpretationsforschung mit historischen Handwerkstechniken, die auch heute noch für künstlerische Performances eingesetzt werden, aber ihr Einsatz dient in diesem Zusammenhang lediglich der Interpretationsanalyse. Entsprechend werden historische und imitatorische Konzepte auch nicht im Zusammenhang mit künstlerischer Forschung genannt.⁹ Daher ist der hier verfolgte Ansatz einer historischen Interpretationsforschung¹⁰ an sich erklärendesbedürftig, auch wenn die Tradition einer ›historistischen‹ Textinterpretation in der deutschsprachigen Wissenschaft nie unterbrochen wurde und mit den hermeneutischen Ansätzen Hans Georg Gadamers bis heute nachwirkt.

- ⁸ Vgl. Daniel Leech-Wilkinson: *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London 2009 (www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html), Kapitel 3, erweitert von Cook zu »close and distant listening«; vgl. Cook: *Beyond the Score*, S. 135–175.
- ⁹ Vgl. Künstlerische Forschung. Ein Handbuch, hg. von Jens Badura, Zürich 2014. Eine Übersicht über Begriff und Methode des Embodiment aus empirischer Perspektive bietet dagegen Catherine Laws in einer Anthologie des Orpheus Instituts Gent: Catherine Laws: *Embodiment and Gesture in Performance. Practice-led Perspectives*, in: *Artistic Experimentation in Music*, hg. von Darla Crispin und Bob Gilmore, Leuven 2014 (Orpheus Institute Series), S. 131–142. Die Arbeit diente als Ausgangspunkt dafür, die Theoriebildung zur Berner Embodiment-Methode zu schärfen. Zahlreiche Anregungen im weiteren Kontext bieten auch die Veröffentlichungen des Instituts für Rezeptions- und Interpretationsgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg: www.uni-mozarteum.at/content.php?id=3316 (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018).
- ¹⁰ Der vorliegende Text versucht das Konzept zu systematisieren, das die Aktivitäten im Forschungsfeld »Angewandte Interpretationsforschung« der HKB zwischen 2009 und 2017 verbindet. Dieser integrativen Gesamtschau ist es geschuldet, dass in den folgenden Ausführungen in weit größerem Maß als üblich auf eigene Texte des Autors aus diesem Zeitraum verwiesen wird.

Das hier vorgestellte Konzept einer historischen Interpretationsforschung trägt dem ganzheitlichen Charakter des Musik-Machens Rechnung, indem es die drei Bereiche Notentext, Musikinstrument und Interpretationspraxis dort untersucht, wo sich diese verbinden – in den bewussten und unbewussten Entscheidungsprozessen der Musik-Machenden. Die historische Interpretationsforschung untersucht Klanggestalten der Vergangenheit, die auf Entscheidungen historischer Interpretinnen und Interpreten beruhen, und unterscheidet sich damit von dem traditionellen Feld der systematischen Musikforschung, denn für das Überbrücken zeitlicher Distanz haben die Geschichtswissenschaften ein bewährtes Arsenal methodischer Ansätze entwickelt. Bei Fragen der Interpretationsforschung ist diese Untersuchung allerdings nur unter der Voraussetzung erfolgversprechend, dass die Analysen auf einem ausgeprägten Verständnis für die quellspezifische Musikpraxis basieren, beispielsweise im Fall von interpretationsrelevanten Annotationen in Aufführungsmaterial, denn andernfalls bliebe die konkrete Funktion und Bedeutung der Einträge im musikalischen Entscheidungsprozess verborgen. Diese musikpraktische Expertise, die unter Musikforschenden älterer Generationen vielleicht stärker verbreitet war als heute,¹¹ erlaubt es der historischen Interpretationsforschung, neue Quellensorten in den Blick zu nehmen.

II. Quellen der historischen Interpretationsforschung Diese neuen Quellen der Interpretationsgeschichte zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie sich rein philologischen Methoden entziehen, beispielsweise im Fall von Tondokumenten, Klavierrollen, Musikinstrumenten oder (bewegten) Bildern. Um solche Quellensorten für die Interpretationsforschung auswerten zu können, müssen neue methodische Verfahren ausgearbeitet werden. Zudem muss in vielen Fällen zunächst quellenkritische Pionierarbeit geleistet werden, bevor es an die eigentliche Auswertung der Informationen der Interpretationsforschung geht. Die Tabelle auf der nächsten Seite bietet eine Beispielsammlung von typischen historischen Quellen, die in der musikalischen Interpretationsforschung herangezogen werden können.

Zwar sind historische Quellen für die Rezeption von Musik bereits in großem Umfang erschlossen, etwa im Rahmen einer Rezeptionsgeschichte der Musik und neuerdings auch einer Geschichte des Hörens.¹² Das Hören setzt aber das Musik-Machen

¹¹ Vgl. den entsprechenden Band im »alten« Handbuch der Musikwissenschaft von Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931.

¹² Laure Spaltenstein baut ihre Untersuchung in erster Linie auf rezeptionsgeschichtlichen Quellen auf. Welche Begriffe die Musik-Machenden selbst für ihr Tun verwenden – und damit die hier verfolgte Perspektive der Interpretationsforschung – steht nicht im Fokus der Untersuchung; vgl. Laure Spaltenstein: Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musicalischer Aufführung im 19. Jahrhundert, Mainz 2017; vgl. auch ihren Aufsatz in diesem Band, S. 15–27.

Historische Quellsorten zur Interpretationsforschung

Schriftliche Dokumente	Tondokumente
– Vortragslehrnen, praktische Lehrwerke	– Wachszylinder
– Praktische Ausgaben	– Schallplatten
– Instruktive Editionen	
– Annotiertes Aufführungsmaterial	
Bilddokumente	Selbstspielende Musikinstrumente
– Stillleben mit Instrumenten	– Stiftwalzen für mechanische Musikautomaten
– Musikerporträts	– Notenrollen für Reproduktionsklaviere
– Musikalische Szenen	
– Bewegte Bilder	Musikinstrumente als Dokumente
	– Stumme Museumsstücke (Abnutzungsspuren)
	– Spielbare Objekte (Fokus »User Interface«)

voraus, denn ohne eine Klanggestalt kann Musik nicht gehört werden, und zu diesem Aspekt liegen wichtige Quellsorten außerhalb des traditionellen Gesichtsfeldes historischer Musikwissenschaft. Folgerichtig fokussieren die hier vorgestellten Forschungsfragen nicht auf bereits erklangene, gehörte Musik, sondern auf die Strategien, die dem Musik-Machen zugrunde liegen, also auf einen Wechsel von der rezeptiven in eine kreative Perspektive: Gefragt wird nämlich nach den Hintergründen und Entscheidungsprozessen, die in einem konkreten historischen und lokalen Kontext eine bestimmte musikalische Gestalt hervorbringen.

a) Verbindung von Textquellen und Tondokumenten Bislang wurden zur Beantwortung solcher Fragen im Bereich der Aufführungspraxis-Forschung vor allem musikalische Vortragslehrnen und Lehrwerke der jeweiligen Epoche herangezogen. Diese schriftlichen Dokumente haben zwar den Vorteil, dass die genannten textkritischen Methoden anwendbar sind, aber häufig sind diese Texte zu allgemein formuliert und richten sich nicht in erster Linie an professionelle Zielgruppen. Außerdem sind historische Textquellen nicht geeignet, die Klanggestalten hinreichend zu konkretisieren, sodass bei Fragen der Interpretationsforschung ergänzend auf kontextualisierende Quellen zurückgegriffen werden muss (Abbildung 1).

Besonders zielführend ist die Auswahl sich ergänzender Quellen, wenn sie mindestens einen gemeinsamen Nenner haben. Im Repertoire des 19. und frühen 20. Jahrhunderts liegt ein Vergleich von Textquellen mit Tondokumenten auf der Hand, denn obwohl Tondokumente bereits das Ergebnis des Musik-Machens dokumentieren, liegen sie doch nah genug am Entscheidungsprozess der Ausführenden, dass aussagekräftige Rückschlüsse möglich sind. Anders als die zu allgemein gehaltenen Vortragslehrnen beziehen sich Tondokumente nämlich auf konkrete Musikstücke und sind Zeugnisse professioneller Interpretationspraxis. Sie erscheinen somit als eine ideale Ergänzung zu den

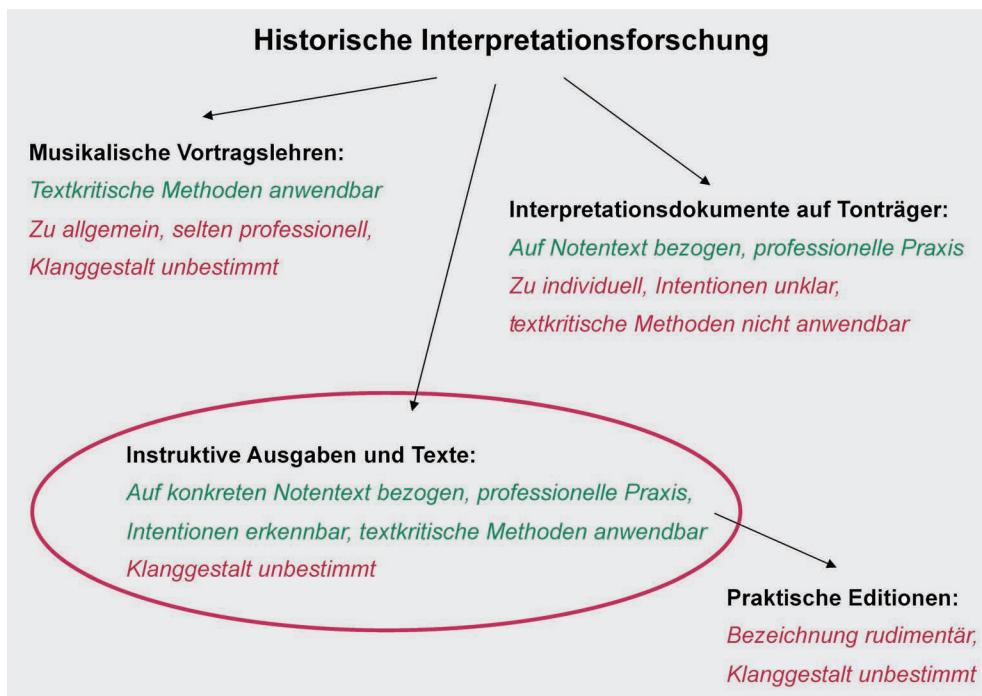


ABBILDUNG 1 Vor- und Nachteile historischer Quellsorten in der Interpretationsforschung

Texten, insbesondere wenn Aufnahme und Textquelle das gleiche Musikstück behandeln. Allerdings haben auch Tondokumente ihre Grenzen, denn textkritische Methoden sind in diesem Medium nicht anwendbar und die Fülle der enthaltenen Informationen ist ungeordnet und schwer zu verarbeiten. So ist ein frühes Tondokument zwar – wie eine ungeschnittene Live-Aufnahme heute – ein Abbild der im Zeitablauf produzierten Klänge, aber jede solche Momentaufnahme muss letztendlich als einer von mehreren denkbaren oder tatsächlichen Versuchen oder Takes definiert werden, die im Detail recht unterschiedlich ausfallen könnten. Insbesondere können diejenigen Elemente, die in allen hypothetischen Takes ähnlich ausfallen – und daher in den intentionalen Bereich der Interpretation fallen – qualitativ kaum von solchen unterschieden werden, die von Take zu Take variieren.

Durch die Verknüpfung von verschiedenen Quellsorten soll erreicht werden, intentionale Elemente von unreflektierten, zufälligen oder sogar missglückten Bestandteilen einer akustischen Momentaufnahme abzugrenzen (Übersicht siehe unten).¹² In

¹² Zu diesem Konzept der Tonträgeranalyse vgl. bereits Kai Köpp: *Musikalisches Geschichtsbewusstsein um 1900. Ansätze zu einer historischen Interpretationsforschung*, in: *Gemessene Interpretation. Computerunterstützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stephan Weinzierl, Mainz 2011 (Klang und Begriff, Bd. 4), S. 65–82, insb. S. 67f.

besonderen Überlieferungszusammenhängen gibt es die Möglichkeit, auch mehrere aufeinanderfolgende Takes einer historischen Aufnahmesitzung zu analysieren (erhalten beispielsweise in den Archiven der Victor Gramophone Company), um die wiederkehrenden Interpretationsentscheidungen von missglückten Passagen oder zufälligen, also nicht aufmerksam kontrollierten Abschnitten zu unterscheiden.

Kategorien der Tonträgeranalyse

1. Intentionales

zum Beispiel Gestaltungskonzept, rhetorische Effekte, musikalische Entscheidungen (wiederholt in der nächsten Aufführung)

2. Unreflektiertes

zum Beispiel zeitgenössische Selbstverständlichkeiten wie Arpeggio oder Portamento (wiederholt in der nächsten Aufführung)

3. Zufälliges

zum Beispiel Tempo-Flexibilität, spontane Schlusswirkungen (nicht wiederholt in der nächsten Aufführung)

4. Missglücktes

zum Beispiel technische Fehler, wirkungslose rhetorische Mittel (nicht wiederholt beziehungsweise korrigiert in der nächsten Aufführung)

Eine Unterscheidung zwischen diesen zufälligen und lediglich unreflektierten – weil den Zeitgenossen selbstverständlichen – Elementen ist aber anhand des Tondokuments allein kaum möglich. Viel besser eignen sich dazu die bereits erwähnten instruktiven Ausgaben und Texte, die seit dem frühen 19. Jahrhundert in überraschend großer Zahl veröffentlicht worden sind, gemessen an der geringen Aufmerksamkeit, die sie bislang in der Musikforschung erfahren haben.¹⁴

Nach der hier verwendeten Definition handelt es sich dabei nicht um pädagogische Traktat-Literatur für Anfänger, die den musikalischen Vortrag – Interpretation – in der Regel nur sehr oberflächlich beschreibt, sondern um Instruktionen für weit fortgeschrittene beziehungsweise professionelle Musikerinnen und Musiker. Dabei wird der für den praktischen Gebrauch ausführlich bezeichnete Notentext um teilweise sehr umfangreiche erläuternde Fußnoten erweitert, die konkrete Fragen der Interpretation behandeln. Auf diese Weise können diese Quellen nicht nur als ein »virtueller Meisterkurs« rezipiert werden.¹⁵ Sie geben auch wertvolle Auskunft über intentionale Elemente einer Interpretation, denn alle sprachlichen Anmerkungen zum Notentext dürfen nach reiflicher

¹⁴ Ebd., S. 68.

¹⁵ Vgl. Kai Köpp: *Musikalisches Körperwissen. Embodiment als Methode der (historischen) Interpretationsforschung*, in: *Dissonance* 135 (September 2016), S. 14–18, hier S. 16.

Versuch einer Vortrags-Analyse zu Dvořáks Konzert in h moll, op. 104⁴⁵.

Allegro.

Das Vorspiel, welches dem Einsatz des Solocellos vorausgeht, gibt fest umrisseen einen Überblick über den Charakter und die Thematik des I. Satzes. Der Solist hat also in Übereinstimmung mit der Orchestereinleitung seine Disposition für den Vortrag dieses Satzes zu treffen.

Gerade in diesen Punkten unterscheidet sich ein mehr symphonisch gehaltenes Werk wie das vorliegende von einem Konzert, in welchem das Orchester nur die Funktion der Begleitung ausübt.

Es ist daher unvermeidlich, etwas bei dem Vorspiel zu verweilen: Der Satz beginnt düster, aber in rhythmischer Entschlossenheit. Bei jedem erneuten Auftreten des Anfangsmotives vom Hauptthema steigert sich die Entschlusskraft bis zum Heroischen: (Ziffer 1).

Vom achten Takt vor 2 ab mildert sich allmählich wieder der heroische Charakter. Nach mehrtaktigem diminuendo setzt nun als kurze Episode plötzlich ein Seitenthema im Bass ein, das durch die Holzbläser wiederholt wird. An dieses reiht sich (Ziffer 2) die Überleitung zum zweiten Thema unter Benützung des Hauptmotives an.

Letzteres kontrastiert durch seine Wärme und Innigkeit wundervoll mit dem Hauptthema; es sollte in großer Einfachheit vorgetragen werden. In seinem weiteren Verlaufe steigern sich Wärme und Kraft stetig bis Ziffer 3, wo eine neue ritterliche und energische Episode in anfänglich trotzieriger Aufwallung einsetzt, doch bald ins Vernehmliche einleucht und das Vorspiel zart und ruhig ausklingt läßt.

Der vor dem Eintritt des Soloinstrumentes über einen vollen Takt pp gehaltene II.-Dur-Dreiklang erzeugt eine große Spannung im Hörer. Der Einsatz des Cellos wird dadurch wirksam vorbereitet. Er hat trotz der Bezeichnung „quasi improvisando“ stark und entschlossen zu sein!

Nur in Bezug auf die Rhythmnik sei eine gewisse Freiheit erlaubt; die Sechzehntel dürfen etwas breiter genommen und die halben Noten h dementsprechend in beiden Anfangstakten etwas verkürzt werden, so daß nach dem ersten und zweiten Takt kleine Ablösungen entstehen.

⁴⁵ Da nicht jeder Violoncellist eine Partitur dieses Werkes besitzt, wurde dieser Analyse der Klavierauszug zugrunde gelegt.

242

Ganz unzulässig ist es, ein Crescendo auf der halben Note h anzu bringen (wie man oft hören kann⁴⁷). Eher wäre das Gegen teil berechtigt. Anhäufung oder Energie an der Spitze und Abschwellen nach dem Frosch hin!

Ob der zweite Takt des Themas im Interesse einer homogeneren Lösung nicht lieber auf der D-Saiten zu nehmen sei? — Nein, denn wir können des Glanzes der brillanteren A-Saiten gerade hier nicht entraten, und die offene A-Saiten muß der Violoncellist so behandeln gelernt haben, daß sie tonlich eben nicht hervorsteicht.

Der dritte Takt des Themas:  ist rhythmisch energisch

wiederzugeben, das letzte dis' ein wenig verkürzt, damit der folgende Akkord (viertes Viertel) des Soloinstrumentes als Auftakt zu den folgenden Akkorden wirken kann. (Akkorde am besten so zu spielen, daß alle Saiten gleichzeitig angestrichen und ihrem vollen Taktwert nach ausgehalten werden, ganz besonders jener des dritten Viertels!) Der letzte, also das vierte Viertel des vierten Taktes kommende, im Auftrich zu spielende Akkord ist zu arpeggiieren und kurz herauszuschleudern, so daß drittes und viertes Viertel dieses Taktes sich miteinander verhälten wie in der Prosodie Senkung und Höheung.

Bei der Wiederholung des Themas (fünfter Takt) wäre es fehlerhaft, den Akkord auf dem ersten Achtel sehr scharf vom Thema zu trennen, da er eigentlich ein Arpeggio darstellt:  Der Vortrag der folgenden drei Takte analog dem vorigen.

Neunter und zehnter Takt sehr rhythmisch und unter peinlicher Innehaltung der vorgeschriebenen Akzentuierung zu spielen! Keine unfreiwillige Betonung der Aufstrichnoten f' und d', keine schlaffe Rhythmnik bei



Sehr frei und interessant, dabei durchaus matrlich, können nun die beiden kadenziativen Takte 11 und 12 gestaltet werden. — Man stelle sie sich im Dreiechtakt wie folgt vor:



Takt 13 streng rhythmisch, der folgende ruhig, doch gesetzmäßig, das heißt ohne Veränderung des Gesamtwertes der Takte. Ebenso Takt 14, 15 und 16.

Die folgende Trillerkette mit den Sequenzen im Orchester verlangt ein mäßiges Vorwärtsdrängen, welches zwei Takte vor 4 seinen Höhepunkt erreicht. Im folgen-

⁴⁷ Vergleiche die Abhandlung „Die sinngemäße musikalisch richtige Betonung“. Seite 167.

243

ABBILDUNG 2 Hugo Becker: Mechanik und Ästhetik des Violoncellospiels, Wien 1929, S. 242f., Instruktionen: »Versuch einer Vortrags-Analyse zu Dvořáks Konzert in h moll, op. 104«

Überlegung niedergeschrieben worden sein. Insbesondere die bereits erwähnten jargonartigen Begriffe, mit deren Hilfe das musikpraktische Denken der Zeitgenossen erschlossen werden kann, verweisen darauf, dass es sich um eine lehr- und wiederholbare Vortragsstrategie handelt.

Der gegenseitige, enge Bezug von Notentext und Vortragskommentar (Abbildung 2), teilweise noch unter Einbezug von Bilddokumenten, die in Beckers Violoncello-Lehrwerk beispielsweise im Anhang wiedergegeben werden (siehe auch die historische Fotografie einer Aufnahmesituation in Abbildung 3), verbindet auch die quellenkritischen Vorteile dieser Quellensorten: Dadurch dass eine bekannte Musikerpersönlichkeit sowohl die musikpraktischen Annotationen als auch die Kommentare verfasst hat, sind diese als intentional identifizierbar; überdies können textkritische Methoden angewendet werden. Nicht ausformuliert bleiben dagegen diejenigen Elemente der Interpretation, die die jeweiligen Autorinnen und Autoren für selbstverständlich hielten und die als Subtexte nach allen Regeln der Quellenkritik mitgelesen werden müssen. Einzig die konkrete Klanggestalt, die der Verfasser sich vorgestellt hat, bleibt unbestimmt. Für den Fall, dass der Verfasser auch eine Tonaufnahme des edierten Musikstücks hinterlassen hat, können allerdings auch diese Lücken weiter aufgefüllt werden.

Leider haben diese instruktiven Editionen wegen ihres engen Bezugs zur professionellen Musikpraxis selten Eingang in wissenschaftliche Bibliotheken gefunden, während

sie aus Praxisbibliotheken wiederum entfernt wurden, sobald man ihre stilistische Verjährung als störend empfand. Stichproben anhand der Datenbank »Hofmeister XIX«¹⁶ zeigen jedenfalls, dass schon jetzt gravierende Quellenverluste im Repertoire des 19. Jahrhunderts zu beklagen sind. Ähnliche Quellenverluste betreffen auch die sogenannten Interpretationsausgaben sowie annotiertes Aufführungsmaterial, das häufig in den Notenschränken von traditionsreichen Theatern und Orchestervereinigungen lagert. Auch diese Quellensorten geben über konkrete Interpretationsentscheidungen Auskunft. Im Fall von annotierten Stimmensätzen aus dem Musiktheater greifen diese oft gering geachteten Quellen sogar tief in die editorische Stemmatik ein, enthalten sie doch in der Regel die letzte Stufe einer kompositorischen Konkretisierung, wie am Beispiel Wagners gezeigt werden konnte.¹⁷

b) Verbindung von Tondokumenten und Klavierrollen Unter allen hier vorgestellten Quellen zur Interpretationsgeschichte stehen die gelochten Notenrollen für Reproduktionsklaviere den Tondokumenten am nächsten. Quellenkritische Studien zeigen jedoch, dass gerade die akustische Wiedergabe dieser Notenrollen problematisch ist, während die zweidimensionalen Papierrollen selbst mit ihren quasi-digitalen Ein-Aus-Informationen verlässliche, sogar singuläre Informationen über pianistische Praxis enthalten (beispielsweise zu Tastenkontakt und Pedalgebrauch), die aus akustischen Tonaufnahmen nicht gewonnen werden können.¹⁸

Am Beispiel der historischen Tondokumente wird die notwendige Quellenkritik deutlich: Da es sich um ungeschnittene Live-Aufnahmen handelt, wird diesen Tonaufnahmen häufig unkritisch Dokumentcharakter zugesprochen. Ein Blick in die Mediengeschichte zeigt jedoch, dass es große Unterschiede in der dokumentarischen Qualität gibt, die mit der Erfindung des elektrischen Mikrofons um 1925 einhergingen. Bei der analogen Schallaufzeichnung durch einen Schalltrichter war es nämlich kaum möglich, dynamische und artikulatorische Feinheiten abzubilden, sodass während des Aufnahmeprozesses manipulierend eingegriffen wurde, sei es durch Veränderung der Distanz zwischen Schallquelle und Trichter, besonders profilierte Spielweise oder durch die

¹⁶ Vgl. www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018).

¹⁷ Vgl. Kai Köpp: Der Fliegende Holländer an der Dresdner Hofoper 1843. Proben- und Vortragspraxis auf dem Weg zu einer Uraufführung, in: Gefühlskraftwerke für Patrioten. Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung, hg. von Anselm Gerhard, Ivana Rentsch und Arne Stollberg, Würzburg 2016, S. 583–619, hier S. 618.

¹⁸ Vgl. Kai Köpp: Das Reproduktionsklavier. Zwischen Muskinstrument und Medium, in: Spiel (mit) der Maschine, hg. von Marion Säker, Frankfurt a. M. 2016, S. 157–176, hier S. 159, und allgemein zu dieser Frage ders.: Historische Interpretationspraxis. Interpretationsforschung an Welte-Künstlerrollen für Klavier und Orgel, in: Wie von Geisterhand. Aus Seewen in die Welt. 100 Jahre Welte-Philharmonie-Orgel, Seewen 2011, S. 21–33.

Verwendung präparierter Instrumente (beispielsweise sehr hart intonierte Klaviere oder mit Schalltrichtern versehene Violinen, die sogenannten Stroh-Geigen). Die solcherart entstandenen Tondokumente sind also mit einer Aufführungssituation im Konzertsaal kaum zu vergleichen und dürfen nicht ohne Weiteres als ein Dokument für Interpretationsentscheidungen im Konzertsaal behandelt werden. Entsprechend muss in jedem Einzelfall geprüft werden, wie stark die Interpretinnen und Interpreten ihre Spielweise während einer Aufnahme an die technologischen Bedingungen der Aufnahmesituation angepasst haben könnten.

Umgekehrt brauchten die Pianisten bei Aufnahmen für das Welte-Mignon-Reproduktionsklavier ihre Spielweise nicht zu verändern, weil das Aufnahmeverfahren nicht auf die Aufzeichnung von Schallwellen, sondern vielmehr auf die Anschlagsenergie der einzelnen Klavierhämmer ausgerichtet war. Insofern sind Notenrollen für Reproduktionsklaviere auch keine Tondokumente, sondern Kodierungen für mechanische Musikinstrumente. Immerhin hat dieser Unterschied im Aufnahmeverfahren dazu geführt, dass berühmte Musiker wie Carl Reinecke (1824–1910) oder Gustav Mahler (1860–1911) bereitwillig Klavierrollen für die Reproduktionsklaviere der Firma Welte einspielten, während sie offenbar nicht bereit waren, sich auf Grammophon-Aufnahmen einzulassen.

Allerdings gibt es auch bei Reproduktionsklavieren erhebliche quellenkritische Vorbehalte.¹⁹ Einerseits ist das Aufnahmeverfahren der Firma Welte zur automatisierten Aufzeichnung der Dynamik, das vom Wiedergabeverfahren methodisch getrennt betrachtet werden muss, nicht restlos geklärt. Andererseits ist die Wiedergabe einer Klavierrolle nicht nur stark vom Erhaltungs- und Regulierungszustand des elektropneumatischen Apparates abhängig, wie bereits viele Untersuchungen gezeigt haben, sondern auch vom Musikinstrument, das durch die Welte-Anschlagstechnologie zum Klingeln gebracht wird.²⁰ Vielfach wird übersehen, dass die meisten Klaviere nach dem Zweiten Weltkrieg routinemäßig modernisiert worden sind, indem die Mechanik verändert wurde. In der Regel wurden die Tasten durch kleine Bleigewichte beschwert und die Hämmer mit Lack getränkt, um einen härteren Anschlag zu erzielen.²¹ Es liegt auf der

- ¹⁹ Zur Quellenkritik bei Welte-Künstlerrollen vgl. Manuel Bärtsch: Welte vs. Audio. Chopins vielbesprochenes Nocturne Fis-Dur op. 15/2 im intermedialen Vergleich, in: »Recording the Soul of Music«. Welte-Künstlerrollen für Orgel und Klavier als authentische Interpretationsdokumente, hg. von Christoph Hänggi und Kai Köpp, Seewen 2017, S. 106–131, insb. S. 127.
- ²⁰ Vgl. Edoardo Torbianelli/Sebastian Bausch: Welte-Künstlerrollen als Interpretationsquellen?, in: »Recording the Soul of Music«, S. 132–139.
- ²¹ Vgl. Kai Köpp: Interpretationsanalyse an Welte-»Künstlerrollen«. Ein quellenkritischer Versuch am Beispiel von Debussys Einspielungen, in: Claude Debussys Aufnahmen eigener Klavierwerke, hg. von Tihomir Popovic und Olivier Senn, Stuttgart 2019 (im Druck).

Hand, dass die Klaviermechanik eines Reproduktionsklaviers die gleichen Eigenschaften haben muss wie diejenige, die bei der Einspielung der Notenrolle zum Einsatz kam, denn die aufgezeichneten Daten beziehen sich ja auf die Geschwindigkeit, mit der bei der Einspielung der Klavierhammer die Saite traf. Analoge Relativierungen gelten auch bei Einspielungen mittels anderer Aufnahme- und Reproduktionssysteme wie Hupfeld, Ampico et cetera.

c) **Musikinstrumente: Resonanzkörper und Interface** Die Klaviermechanik erweist sich also als der kritische Bestandteil des Klaviers als Musikinstrument, weil sie das Potenzial von Anschlagsnuancen und Dynamik bestimmt. Diesen kritischen Bestandteil bezeichnet der Autor in Anlehnung an die Medientheorie und den etablierten Sprachgebrauch der elektronischen Musik als ›User-Interface‹, also als diejenige Schnittstelle, die die Auswahl der Gestaltungsmöglichkeiten von Klang in den Händen eines ›Users‹ auf charakteristische Weise einschränkt und dadurch mitgestaltet. Zu dieser Kategorie gehören etwa bei Blasinstrumenten die Mundstücke und bei Streichinstrumenten die Bögen.²² Auch das organologische User-Interface erhält seine Bedeutung durch den genannten Perspektivwechsel auf die Entscheidungsprozesse der Ausführenden. Während sich die Instrumentenkunde nämlich auf die empirische Untersuchung und Klassifizierung von Objekten konzentriert, gilt das interpretationsgeschichtliche Interesse jener Schnittstelle zwischen Akteur und Musikinstrument, die das Klangerzeugungspotenzial – wie in der elektronischen Musik – auf charakteristische Weise bestimmt und einschränkt.²³ Damit bilden die organologischen User-Interfaces ein Bindeglied zwischen Notentext und Instruktionen.

Im Gegensatz zu den vielfach beschriebenen Resonanzkörpern der erwähnten Musikinstrumente sind die User-Interfaces bis heute kaum erforscht, zumal sie häufig als Verschleißteil angesehen und von ihren Erbauern weder signiert noch datiert wurden.²⁴ Oft geben realistische Darstellungen in historischen Stillleben wertvolle Aufschlüsse über ihre Datierung und Lokalisierung. Die Untersuchung dieser Interfaces lässt jedoch Rückschlüsse auf die Spiel- und Klangeigenschaften der zugehörigen Musikinstrumente zu, denn in der Bauweise des Interface materialisiert sich die Klangvorstellung eines Benutzers. Die charakteristische Begrenzung der Klangerzeugungsmöglichkeiten kann

²² Vgl. Kai Köpp: Musikinstrumente in der Interpretationsforschung. Klavierhämmer, Mundstücke, Saiten und Bögen als Interfaces, in: *Musikalische Interpretation im Dialog. Musikwissenschaftliche und künstlerische Praxis*, hg. von Andreas Münzmay und Marion Säker, München 2017, S. 96–111.

²³ Ebd., S. 98.

²⁴ Vgl. Kai Köpp: German Bows – from »Cramer bow« to »Biedermeier bow« in: *L'Archet Révolutionnaire Tome II* [Katalog London 2015], hg. von Jérôme Akoka, Paris 2015, S. 9–12, hier S. 10.

analysiert werden und erlaubt damit Rückschlüsse auf die zugrunde liegende Erwartung eines Benutzers an die Möglichkeiten der Klangerzeugung.

So rechnet beispielsweise die Tastenmusik des sogenannten Empfindsamen Stils mit den spezifischen Spieleigenschaften der Clavichord-Mechanik und nutzt – trotz der insgesamt leisen Grunddynamik des Instruments – die dynamische Bandbreite des Anschlags und den vibrato-ähnlichen Tremulanten für ausdrucksvolle Gestaltung. Das zeitlich parallel dazu verwendete Cembalo ist zwar lauter, hat aber keine Möglichkeiten zur dynamischen Differenzierung (mit Ausnahme von Stimmenzahl oder Registerwechsel), sodass der Gestaltungsspielraum nicht auf den Beginn der Töne bezogen ist, sondern auf deren Dauer – wie beim Orgelspiel. Entsprechend wurden Instrumente mit Federkiel-Mechanik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem als Generalbass-Instrument im Ensemble eingesetzt, bevor sich das Hammerklavier mit seiner Verbindung von differenzierter Anschlagsdynamik und größerer Lautstärke gegenüber Clavichord und Cembalo durchsetzte, obwohl die Aufführung von Repertoire der Empfindsamkeit auf einem Hammerklavier auf Vibrato-Effekte verzichten musste.

Klaviermechaniken weisen als organologische User-Interfaces also repertoirespezifische Spieleigenschaften auf, die perfekt an die Erwartungen der Musiker angepasst sind. Dabei ist aber der Klang an sich für die Interpretationsforschung gar nicht so entscheidend, denn dieser wird von der Art des schwingenden Materials und des Resonanzkörpers mitbestimmt. Im Zentrum des Interesses stehen vor allem die charakteristischen Möglichkeiten und Grenzen der Klanggestaltung durch ein bestimmtes User-Interface. Außerdem ist für die Interpretationsforschung interessant, wie stark das Interface von den Benutzern manipuliert werden konnte oder ob es überhaupt manipulierbar war. Im Bereich der Tasteninstrumente war es bis weit ins 19. Jahrhundert hinein üblich, dass die professionellen Musikerinnen und Musiker nicht nur die Klaviersaiten selbst stimmten und bei Bedarf austauschten, sondern auch, dass sie die Mechanik selbst regulierten und Verschleißteile erneuerten, beispielsweise beim Bekielen der Springer eines Cembalos. Damit nahmen sie einen direkten Einfluss auf die Spieleigenschaften des jeweiligen Interface und konnten diese in gewissen Grenzen anpassen, wenn sich die Klangvorstellungen änderten. Daher sind nicht nur allgemeine repertoirespezifische Spieleigenschaften analysierbar, die in die Beschaffenheit der musikalischen Interfaces eingeschrieben sind, sondern sogar persönliche Klangvorlieben – ähnlich wie in der elektronischen Musik. Falls die analysierbare Manipulation eines bestimmten Interfaces auf einen konkreten Benutzer zurückgeführt werden kann, könnten sogar Rückschlüsse auf bevorzugte Interpretationsentscheidungen dieser Musikerin oder jenes Musikers gezogen werden. Hier trifft sich die Interpretationsforschung mit Fragen der Provenienzforschung zu Musikinstrumenten.

III. Methoden der historischen Interpretationsforschung a) Historische Informationen im Experimentsystem Um die Informationen der oben genannten Quellsorten für die Interpretationsforschung nutzbar zu machen, muss zunächst ihr Informationswert quellenkritisch analysiert werden. Dazu werden die relevanten Informationen isoliert, seien es Instruktionen, auf Tondokumenten festgehaltene Interpretationsentscheidungen, filmische Bewegungsinformationen oder Interfaces von Musikinstrumenten. Da es sich um Informationen zur Interpretationspraxis handelt, besteht der gemeinsame methodische Ansatz darin, die praktische Relevanz dieser Informationen zu erschließen. Der Umgang mit diesen Quellen führt also zu retrospektiven Übersetzungsprozessen, beispielsweise von instrumentalen Interfaces zurück in Tonproduktion, von Annotationen im Aufführungsmaterial zurück in Kulturtechniken, von interpretationspraktischen Instruktionen zurück in Klanggestalten, von Tondokumenten zurück in Aufführungen, von bewegten Bildern zurück in Körperhaltungen. Häufig werden in diesen Übersetzungsprozessen mehrere Quellsorten miteinander verknüpft, beispielsweise wenn Musikinstrumente und Notenmaterial dazu dienen, die auf einem Tondokument fixierten Kulturtechniken und Interpretationsentscheidungen zu rekonstruieren – möglicherweise sogar unter Zuhilfenahme von Instruktionen und bewegten Bildern.²⁵

Für diese körperliche Übersetzungsarbeit von historischen Quellen in Klangproduktion liegt der Begriff des ‚Embodiment‘ auf der Hand, obwohl er im Zuge der aktuellen Körperforschung bereits mit unterschiedlichen Definitionen besetzt ist. Um die Verwendung des Begriffs in der historischen Interpretationsforschung zu schärfen, wird das ‚musikhistorische Embodiment‘ lediglich als ein Werkzeug der rekonstruierenden Interpretationsanalyse definiert und unterscheidet sich damit beispielsweise von den Körperforschungen und Embodiment-Konzepten der Soziologie beziehungsweise der Kognitions- und Kulturwissenschaften.²⁶

Wird die körperliche Übersetzungsarbeit als Methode des Erkenntnisgewinns nicht nur auf isolierte Informationen angewandt, sondern auf größere Zusammenhänge ausgedehnt, erweitert sich das musikhistorische Embodiment zum Reenactment. Auch dieser Begriff wird hier durchaus im Sinne der Geschichtswissenschaften als nüchterne Methode des Erkenntnisgewinns definiert und unterscheidet sich damit von aktuellen Konzepten des Reenactments als performativer Praxis, wie sie in den Theater- und

²⁵ Vgl. Köpp: Musikalisches Körperwissen.

²⁶ Vgl. beispielsweise den Sammelband *Revealing Tacit Knowledge. Embodiment and Explication*, hg. von Frank Adloff, Katharina Gerund und David Kaldewey, Frankfurt a. M. 2015, und die Überblicksartikel zur Praxeologie, Embodied Cognition, Embodied Knowledge und Tacit Knowledge in Wikipedia (zuletzt besucht am 11. April 2019).

Kulturwissenschaften definiert werden.²⁷ Im Kontext musikhistorischer Forschungsfragen beruft sich der nüchterne Gebrauch der Begriffe Embodiment und Reenactment weniger auf einen diskursiven als vielmehr auf einen experimentellen Ansatz. Aus erkenntnistheoretischen Erwägungen will dieser Ansatz zudem auf präexistente Konzepte, Diskurse und Hypothesen ausdrücklich verzichten.

Dieser erkenntnistheoretische Ansatz wurde vom Schweizer Biologen und Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger als Experimentalsystem beschrieben.²⁸ Ein solches experimentelles System eignet sich hervorragend dazu, das ganzheitliche Zusammenwirken von Notentext, Musikinstrument und Interpretationspraxis, auf dem das Musik-Machen der Interpretierenden beruht, zu erforschen und zu beschreiben. Dabei formulierte Rheinberger seine Theorie der Experimentalsysteme – ganz im Sinne des »linguistic turn« – als Kritik an überkommenen naturwissenschaftlichen Forschungsmethoden, in denen Hypothesen den Ausgangspunkt für Versuchsreihen bilden, die erstere verifizieren oder falsifizieren sollen. In der Verschriftlichung von Forschungsergebnissen werde zwar ein logisches, aber auch linguistisch befangenes Narrativ generiert, das den Blick für Unerwartetes und Unbenanntes verstelle, also für unvorhersehbar neue Erkenntnisse, die Rheinberger als »epistemische Dinge« bezeichnet:

»Experimentalsysteme sind die Orte, an denen sich in den empirischen Wissenschaften das Neue ereignet. Und das meine ich jetzt ganz konkret: Das Neue ereignet sich weniger in den Köpfen der Wissenschaftler – wo es allerdings letztlich ankommen muss – als vielmehr im Experimentalsystem selbst«.²⁹

Neue Erkenntnisse können in diesem Prozess daher nur retrospektiv formuliert werden, denn in die Zukunft gerichtete Erwartungen (Hypothesen) verengen den Blick auf bekannte Denkmuster und Narrative, auch wenn sie – wie Rheinberger zugibt – zugleich geeignet seien, den Blick zu fokussieren:

»Was wirklich neu ist, muss sich einstellen, und man muss Bedingungen dafür schaffen, dass es sich einstellen kann. Mit dem Experiment schafft sich der Forscher eine empirische Struktur, eine Umgebung, die es erlaubt, in diesem Zustand des Nichtwissens um das Nichtwissen handlungsfähig zu werden. [...] Das Experiment ist, wenn man so will, eine Suchmaschine, aber von merkwürdiger Struktur: Sie erzeugt Dinge, von denen man immer nur nachträglich sagen kann, dass man sie hätte gesucht haben müssen.«³⁰

²⁷ Vgl. Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, hg. von Jens Roselt und Ulf Otto, Bielefeld 2012.

²⁸ Hans-Jörg Rheinberger: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Göttingen 2001.

²⁹ Hans-Jörg Rheinberger: Man weiss nicht genau, was man nicht weiss. Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen, in: *nzz* vom 5. Mai 2007, S. 30.

³⁰ Ebd.

In der empirischen Struktur eines Experimentalsystems werden relevante (weil miteinander in Beziehung stehende) Agenten einander ausgesetzt – nicht um Hypothesen zu verifizieren oder falsifizieren, sondern um zu interagieren: Die empirische Beobachtung dieser Interaktion öffnet den Blick auf »epistemische Dinge«, deren Wahrnehmung in neuer Erkenntnis mündet, so Rheinberger.

Dieser für die Naturwissenschaften neuartige Ansatz ist in den historischen – also retrospektiven – Disziplinen nicht unbekannt. Er wird sogar bereits seit langem in der experimentellen Archäologie verfolgt, die in ihren unter kontrollierten Bedingungen durchgeführten und vollständig dokumentierten Experimenten archäologische Fragestellungen untersucht, zu denen nicht nur technologische, sondern auch psychologische und soziologische Aspekte gehören.³¹ Ein typisches Beispiel ist die Rekonstruktion von handwerklichen Arbeitsweisen in der Herstellung von Feuerstein-Klingen, zu denen sowohl Werkzeuge als auch Abfall-Splitter und fertige Klingen gefunden wurden. Experimente mit Repliken und Rohmaterial sollen die genaue Handhabung der Werkzeuge und die typischen Abfallprodukte sowie Artefakte reproduzieren, wobei die Forschenden selbst als ›Archäotechniker‹ in das Experiment eingebunden sind und ihre empirischen Erfahrungen auch selbst interpretieren. Auf sehr ähnliche Weise wird in der Kriminologie beziehungsweise der Kriminalistik aus den empirisch gesicherten Spuren einer Straftat deren Hergang rekonstruiert,³² und auch hier beteiligen sich die Forschenden, indem sie Teil eines Experimentalsystems werden und ihre empirischen Erfahrungen interpretieren. Beiden Ansätzen gemeinsam ist die retrospektive Konstruktion von zeit-/räumlichen Abläufen unter Körpereinsatz.³³

Der Ansatz, Spuren der Vergangenheit in einem empirischen Experimentalsystem interagieren zu lassen, eignet sich hervorragend dazu, historische Interpretationspraxis zu analysieren, denn das Aufführen von Musik baut auf verschiedenen Komponenten auf, die in enger und notwendiger Beziehung zueinander stehen: Instrumente und Notenschrift werden durch handwerkliche Techniken und interpretatorische Entscheidungen der Musikerinnen und Musiker verbunden zur klanglichen Gestalt einer musikalischen Komposition. Da sich die Interpretationsforschung mit historischen Klanggestalten beschäftigt, die durch besondere Quellsorten dokumentiert sind (Ton-/Filmdokumente, Klavierrollen) oder deren Klangwerkzeuge und Kulturtechniken ver-

³¹ Vgl. Peter Kelterborn: Was ist ein wissenschaftliches Experiment?, in: Anzeiger der Arbeitsgemeinschaft für Experimentelle Archäologie der Schweiz AEAS 1 (1994), S. 7–9, und James R. Mathieu: Experimental Archaeology. Replicating Past Objects, Behaviors, and Processes, Oxford 2002.

³² Vgl. Achim Gründel/Helmut Ziegert: Archäologie und Kriminalistik. Ziele und Wege der Erkenntnisgewinnung, in: Archäologische Informationen 5 (1983), S. 175–192.

³³ Vgl. Christian Bachhiesl: Zwischen Indizienparadigma und Pseudowissenschaft. Wissenschaftshistorische Überlegungen zum epistemischen Status kriminalwissenschaftlicher Forschung, Münster 2012, S. 13f.



ABBILDUNG 3 Reenactment einer historischen Aufnahmesituation von 1903 (Abbildung aus einer undatierten Annonce der Gramophone Company, um 1904) am Beispiel von Joseph Joachims Romanze an der HKB 2015

fügbar sind (historische Musikinstrumente, Instruktionen zu ihrer Handhabung sowie Annotationen im Aufführungsmaterial), ist die methodische Parallelle zu den Experimentsystemen der retrospektiv arbeitenden experimentellen Archäologie beziehungsweise der Kriminalistik – mithin die Methodenübertragung – offensichtlich.

Im Nachvollzug einer Tonaufnahme von 1903, in der Joseph Joachim eine selbst komponierte Romanze interpretiert, wird deutlich, wie Instrumente und historisches Notenmaterial in einer speziellen Aufnahmesituation interagieren. Zugleich machen instruktive Texte zur Interpretationspraxis Joachims die zugehörigen Kulturtechniken identifizierbar und reproduzierbar, wie ein 2015 an der HKB durchgeführtes Experiment zeigte.³⁴ Darüber hinaus wurde in dem Experiment untersucht, ob Joachim sein Violinspiel an die problematische Aufnahmetechnologie mit dem Grammophontrichter angepasst hat, etwa durch besonders laute oder akzentuierte Tongebung (Abbildung 3). In diesem Sinne erweist sich das hier demonstrierte musikhistorische Reenactment als ein klassisches Experimentsystem im Sinne Rheinbergers, das zwar durch einen experimentellen Aufbau ein Spielfeld der Fragestellung absteckt, aber zugleich auch unvorhersehbare Erkenntnisse zur historischen Musikpraxis generiert.

Gemeinsam ist den oben beschriebenen, auf retrospektive Erkenntnisgewinnung abzielenden Experimentsystemen die Rekonstruktion von Prozessen, die in der Vergangenheit liegen. Bezogen auf die historische Interpretationsforschung und insbesondere auf die Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts, die im Zentrum der Forschungsaktivitäten an der HKB steht, besteht das Ziel darin, Entscheidungsprozesse historischer Musiker und Musikerinnen zu rekonstruieren und zu verstehen. Die noch junge Interpretationsforschung kann dabei vom Erfahrungsvorsprung der Archäologie wie der Kri-

³⁴ Vgl. www.youtube.com/watch?v=r9_bwbDZAhU (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018).

minalistik insbesondere mit dem Herstellen kontrollierter Bedingungen, dem Lesen von Spuren und nicht zuletzt auch mit den Grenzen rekonstruktiver Forschungsansätze in Form eines interdisziplinären Austausches profitieren.

Dafür ist die Qualifikation der Forschenden entscheidend, die langjährige Erfahrung nicht nur in der professionellen Musikpraxis, sondern auch im experimentellen Umgang mit den genannten Quellenarten mitbringen sollten. Solche ›performer-researcher‹ finden sich heute vor allem im Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis, in dem traditionell das Erforschen und Rekonstruieren von Kulturtechniken aufgrund musikalischer Artefakte und damit auch eine gewisse Distanz zwischen einem etwaigen künstlerischen Ausdrucksbedürfnis und der Selbstbeobachtung in einem kontrollierten Umfeld vorausgesetzt wird. Diese Expertise – vergleichbar den oben erwähnten ›Archäotechnikern‹ – ist eine notwendige Voraussetzung für die Anwendung der oben vorgestellten Methoden des Embodiment und des Reenactment.³⁵

b) Embodiment und Reenactment Im Interpretationsexperiment werden Informationen zu einem konkreten Musikstück oder einer konkreten Praxis aus Text- und Tondokumenten zusammengetragen und mit Hilfe des »close listening« und des Sonic Visualisers analysiert. Dieses Verfahren und das zugehörige, frei verfügbare Computerprogramm zur Analyse von historischen Tondokumenten wurde 2004–2009 im Rahmen des britischen Forschungsprojektes CHARM entwickelt und vorgestellt.³⁶

Auf diesem empirischen Ansatz aufbauend, wurden in Bern weitere Analyseschritte entwickelt, die sich als Methode des musikhistorischen Embodiment zusammenfassen lassen. In einem zweiten Analyseschritt werden die Hörbefunde nämlich auf musikpraktische Techniken am Instrument bezogen, um die spezifische Interaktion des Körpers mit dem Instrument zu rekonstruieren (»embodied listening«).³⁷ Im dritten Schritt werden die Analyseergebnisse am Instrument praktisch reproduziert. Oft erweist sich erst in diesem Stadium, dass dem »embodied listening« die körperliche Praxis als Korrektiv beigegeben werden muss – gewissermaßen als materieller Widerstand, an dem sich die Idee bewähren sollte. In diesem Stadium des »aktiven und passiven Embodiments« gilt es beispielsweise, Fingersätze, Bogenstriche oder Ausdrucksmittel wie Tempoflexibilität oder bestimmte Portamentotechniken im Detail zu rekonstruieren. Wie häufig bei der

³⁵ Aufgrund ähnlicher Überlegungen wurde bereits 1933 die Schola Cantorum Basiliensis als Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik gegründet, das sich allerdings auf die Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts konzentriert. Im Kernrepertoire der Romantik liegen jedoch mit den Tondokumenten und bewegten Bildern viel zahlreichere und aussagekräftigere Dokumentenarten vor als für früheres Repertoire.

³⁶ Vgl. www.charm.rhul.ac.uk und www.sonicvisualiser.org (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018).

³⁷ Vgl. als Beispiel Köpp: Musikalisches Körperwissen, S. 17f.

Aneignung neuer körperlicher Techniken (gut erforscht beispielsweise im Hochleistungssport³⁸) lassen sich zwei Stadien unterscheiden: erstens das aktive Einüben neuer Bewegungsabläufe unter kontrollierten Bedingungen und zweitens die Automatisierung ohne eine willentliche Steuerung der Muskulatur.

Nach diesem Schritt, der auf die Lösung von Einzelaspekten ausgerichtet ist, werden die eingeübten Techniken und Ausdrucksmittel zur Reproduktion komplexer Interpretationsleistungen eingesetzt, nämlich im musikhistorischen Reenactment. In diesem Schritt zeigt sich meist sehr klar, welche Befunde in der Originalinterpretation gesteuert wurden und welche unkontrolliert oder zufällig abliefen, denn letztere lassen sich kaum präzise reproduzieren. Die dank der neuartigen Methode gewonnenen Erkenntnisse können in wissenschaftlichen und/oder künstlerischen Output münden:

Embodiment und Reenactment als Methoden des Erkenntnisgewinns

1. »Close listening«-Methode nach Leech-Wilkinson 2009 und Cook 2014 (»Was ist zu hören?«)
Die Methode beschreibt eine empirische, computergestützte Auswertung einer historischen Tonaufnahme. In Bern wird der Schwerpunkt auf die Höranalyse gelegt, indem eine Partitur in zahlreichen Hör-Durchgängen sukzessiv mit protokollierenden Symbolen bezeichnet wird. Anders als in den Sound Studies bildet das Analyseprogramm Sonic Visualiser nicht den Ausgangspunkt, sondern dient der Ergänzung und Überprüfung von Hörergebnissen.
2. Embodied listening – Hören mit Körpereinsatz (»Wie wird das gemacht?«)
Dieser Schritt konzentriert sich auf jene Informationen, die verraten, wie die Klänge praktisch erzeugt worden sind, beispielsweise Atempausen, Klanggestaltung, Fingersätze, Pedalgebrauch, Bogen- und Lagenwechsel usw. Voraussetzung ist eine professionelle musikpraktische Expertise der Forschenden.
3. Aktives und passives Embodiment – körperliche Reproduktion (»Wie kann man das nachmachen?«)
Danach reproduziert der Forschende seine Beobachtungen am eigenen Instrument. Dieser Schritt dient der Verfeinerung der Fragestellung, denn durch die Versuche, ein konkretes Ergebnis zu reproduzieren, erschließen sich zuvor unbeachtete Aspekte. Aktive Versuche, einen Klangbefund kontrolliert zu imitieren, können auch zur Aneignung neuer Techniken führen, deren Abläufe – ähnlich der Optimierung einer Sprungtechnik im Leistungssport – vom Gehirn sublimiert werden und keiner aktiven Kontrolle mehr bedürfen.
4. Reenactment – Identifikation mit einem Modell (»Wie fühlt sich das an?«)
Eine Folge isolierter Embodiment-Übungen kann zur Wiederholung größerer Abschnitte der Vorlage zusammengefasst werden. Dadurch sind Erkenntnisse zum musikalischen Zusammenhang (Phrasierung) aber auch zu intentionalen (gut wiederholbaren) beziehungsweise zu unkontrollierten (schwer reproduzierbaren) Anteilen einer Interpretation möglich.
5. Wissenschaftliche und/oder künstlerische Expertise (»Was war vorher unbekannt?«)
Neue Einsichten in historische Kulturtechniken sowie deren praktische Aneignung erzeugen eine zusätzliche Expertise. Diese kann außerhalb des Experimentalsystems auch künstlerisch eingesetzt werden, beispielsweise in der historisch informierten Musikpraxis.

³⁸ Vgl. beispielsweise Skill Acquisition in Sport. Research, Theory and Practice, hg. von Nicola Hodges und A. Mark Williams, London 2012.

Für Rekonstruktionsversuche, die bei Aufführungen vor der Erfindung der Tonaufzeichnung ansetzen, ist die Embodiment-Methode ebenfalls anwendbar, wenn die Beschreibung der interpretationspraktischen Details detailliert genug ist. Dies ist regelmäßig bei instruktiven Notenausgaben und ähnlichen Texten der Fall, denn diese richten sich ausdrücklich an professionelle Musikerinnen und Musiker, die in der Lage sind, die schriftlichen Instruktionen am Instrument umzusetzen – ähnlich einem virtuellen Meisterkurs. In diesem Fall setzt das Experiment mit dem dritten Schritt »Aktives und passives Embodiment« ein. Dabei muss jedoch zusätzlich der Subtext der Instruktionen mitgelesen beziehungsweise mitrekonstruiert werden, denn in der Regel ist in den Kommentaren nur verschriftlicht, was der Autor für notwendig hielt: Vermeintlich selbstverständliche Elemente der Spielpraxis bleiben unerwähnt und müssen durch begründete Auswahl von inhaltlich relevanten Quellen ergänzt werden. Dies können sowohl weitere Texte (etwa an Anfänger gerichtete Instruktionen) als auch Tondokumente beispielsweise aus einer etwas späteren Zeit sein. Im zweiten Fall sind die Anfangsschritte (1. Close listening, 2. Embodied listening) an dieser Stelle einzuschlieben.

Im Rahmen des musikhistorischen Embodiments wurden erstmals auch frühe Filmdokumente herangezogen, um die in Schriftquellen fehlenden Detailinformationen zur (notwendigerweise bewegungsgesteuerten) Tonerzeugung zu gewinnen. Wie bei den Tondokumenten vor und nach der Erfindung des elektromagnetischen Mikrofons und den Notenrollen für Reproduktionsklaviere muss auch der Auswertung von Filmdokumenten eine quellenkritische Bewertung vorausgehen. Immerhin wird deutlich, dass zeitgleich mit den instruktiven Texten zur Bewahrung der musikalischen Tradition des 19. Jahrhunderts seit den 1920er-Jahren das neue Medium Film ausdrücklich auch zur Dokumentation herangezogen wurde.³⁹ So erfasst beispielsweise ein Amateur-Stummfilm des sich einspielenden Geigers Bronisław Huberman (1882–1947) von 1929 die Daumenführung bei absteigendem Lagenwechsel. Weil der Geiger während der Aufnahme zufällig im Zimmer auf und ab lief, ist er für einmal von hinten zu sehen, von jener Seite, die im normalen Konzertvortrag vom Publikum abgewandt ist (Abbildung 4).⁴⁰

Diese rare Episode belegt, dass die Finger zuerst in die tiefere Position wechseln, bevor der Daumen nachgezogen wird, anstatt – wie heute üblich – gleichzeitig mit den übrigen Fingern hinuntergeschoben zu werden. Hieraus wird ersichtlich, dass die Violine nicht fest unter dem Kinn eingeklemmt war, sondern die linke Hand immer noch

³⁹ Beispielsweise bereits 1926 – gleich nach der Erfindung des Tonfilms – in einer didaktischen Tonfilmreihe der Berliner Hochschule für Musik; vgl. Dietmar Schenk: Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preussens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und neuer Musik, 1869–1932/33, Berlin 2004, S. 262.

⁴⁰ Für den Hinweis auf diesen Stummfilm möchte ich Clive Brown herzlich danken.



ABBILDUNG 4 Bronisław Huberman (1882–1947) beim Einspielen, privater Stummfilm, Cincinnati/Ohio 1929
www.youtube.com/watch?v=oOWpp_wrsFM (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018)



eine stabilisierende Funktion hatte. Dieses auf den ersten Blick rein technische Detail wirkt sich auf eine größere Bereitschaft zu hörbaren Lagenwechseln (Portamento) aus und zeigt, wie bei einer historischen Violinhaltung mit freierem Kinn die Bogenführung und damit die Klangwirkung so modifiziert werden, dass sie in den Details der Interpretationsanalyse ihre haptische Entsprechung finden – und im Interpretationsexperiment körperlich nachvollzogen werden können.

Der performative Nachvollzug der Erkenntnisse, die aus der kontextualisierten Analyse der Text-, Ton- und Filmdokumente gewonnen wurden, ist dabei noch nicht als künstlerische Tätigkeit zu verstehen, sondern als Methode, neues Wissen zu generieren. Denn obwohl die Archäotechniker am Instrument Klänge (re)produzieren, sind diese Klänge nicht das Ergebnis künstlerischer Entscheidung, sondern sie sind durch die kontrollierten Bedingungen des Interpretationsexperiments (beziehungsweise des Experimentalsystems) vorgegeben. Ähnlich wie in der experimentellen Archäologie und im historischen Reenactment müssen im Interpretationsexperiment auch historische Originalinstrumente eingesetzt werden, die auf die haptischen Aspekte der Forschungsfragen eingestellt sind. Der Entstehungsprozess von Wissen im Interpretationsexperiment wird dokumentiert und ausgewertet, um die Fragestellungen bei einer Wiederholung des Interpretationsexperiments gegebenenfalls verfeinern zu können.

Durch eine Verknüpfung dieser instruktiven Texte mit historischen Ton- und Filmdokumenten wurde also eine Interpretationsanalyse entwickelt, die durch die experimentelle Methode des musikhistorischen Embodiments auch die körperliche Erfahrungsebene der Klangproduktion in den Erkenntnisprozess miteinbezieht. Dank dieses Ansatzes werden die aktuell von der systematischen Musikwissenschaft dominierten Sound und Performance Studies um die Perspektive der historischen Musikforschung bereichert und zugleich die konkreten musikpraktischen Ausdrucksmittel beschrieben, durch die sich die Interpretationsstile des 19. Jahrhunderts, die für die besondere Wirkung romantischer Kompositionen verantwortlich sind, voneinander unterscheiden.

Die Tatsache, dass Textquellen den Ausgangspunkt der Berner Forschungsaktivitäten zur historischen Interpretationsforschung bilden, widerspricht dem Konzept der Performance Studies, die spätestens seit dem ›linguistic turn‹ allen textlichen Dokumenten mit gut begründetem Misstrauen begegnen. Insofern schließt der Aufbau antizyklisch eine Lücke, die aus den konzeptionellen Grundlagen der neueren Forschung resultiert. Zugleich kennzeichnet der Begriff ›historische Interpretationsforschung‹ einen Sonderweg, der sich von den angelsächsischen Performance Studies, aber auch von der traditionellen Aufführungspraxis-Forschung unterscheidet und auf Entscheidungsspielräume beim Aufführen von Musik seit dem 19. Jahrhundert bezogen ist. Dieser Blickwinkel ist darin begründet, dass ›Interpretation‹ als Begriff für musikalische Aufführungen nicht nur relativ jung ist, sondern zugleich auch bis ins frühe 20. Jahrhundert eine bestimmte Haltung des musikalischen Vortrags kennzeichnete, die es vorher in dieser Form nicht gab, nämlich das Zurschaustellen individueller künstlerischer Entscheidungen in einer Aufführung.

Schließlich wäre es auch denkbar, die Erfahrungen des kontrollierten Embodiments auf Musikstücke zu übertragen, zu denen es keine oder nur eine geringe Zahl von kontextualisierbaren Quellen gibt. Bei solchen Aufführungen wäre die Grenze zu einer künstlerischen Forschungsleistung überschritten, denn hier wird eine Expertise aus wissenschaftlicher Forschung in einen Bereich übertragen, der sich der strengen Wiederholbarkeit entzieht und der Entscheidungen verlangt, die sich nicht in allen Einzelheiten durch Quellen rechtfertigen lassen. Die Grenze zwischen diesen Präsentationsformen darf jedoch nicht verwischt werden. Ziel bleibt es, den Entscheidungsspielraum einer historischen Interpreten-Persönlichkeit im Rahmen der von ihr vertretenen Traditionen und Überzeugungen zu erforschen und zu bestimmen und unterschiedliche Lösungen zu benennen, mit denen dieser Spielraum – auch in einer heutigen, historisch informierten Aufführung – ausgefüllt werden kann.

Inhalt

Vorwort 8

INTERPRETATION – BEGRIFF, METHODE, PRAXIS

- Laure Spaltenstein** Interpretation als treue Übersetzung.
Zur Frühgeschichte eines vieldeutigen Begriffs 15
- Kai Köpp** Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf
einer historischen Interpretationsforschung 28
- Manuel Bärtsch** »Interpretation«. Beethovens Sonate A-Dur op. 101
in der Sicht von Eugen d'Albert und Frederic Lamond 49
- Sebastian Bausch** Klavierrollen als Interpretationsdokumente.
Ein Erfahrungsbericht als Leitfaden für Einsteiger 71
- Camilla Köhnken** Beethoven-Auslegung zwischen Liszts »Deklamationsstil« und
Bülows »Vivisektionsversuchen«. Auf den Spuren Lisztscher Interpretationsideale
in Hans von Bülow's instruktiver Edition der Klaviersonaten Beethovens 92
- Neal Peres Da Costa** Carl Reinecke's Performance of his Arrangement of the
Second Movement from Mozart's Piano Concerto K. 488. Some Thoughts
on Style and the Hidden Messages in Musical Notation 114
- Carolina Estrada Bascuñana** Enrique Granados's Performance Style.
Visualising the Audible Evidence 150
- Lukas Näf** Tempogestaltung in Webers Sinfonie op. 21 180

INTERPRETATION – AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

- Christoph Moor** »Ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstmfreunde«.
Die Rezeptionsgeschichte der Jupiter-Sinfonie in Beethovens Wien 195
- Luisa Klaus** Objektive Bruckner-Interpretation? Zur Aufführung
der Trio-Entwürfe für die Neunte Sinfonie 1940 205
- Chris Walton** Von innen und von außen. Beethovens Neunte Sinfonie
und die ›Wagner'sche‹ Dirigiertradition 218
- Lena-Lisa Wüstendörfer** Streit um Fidelio. Gustav Mahler und
Felix Weingartner im Disput um Werktreue 238

INTERMEZZO

- Robert Levin** Turning Point to Musical Modernity. Beethoven as
Executor of the Legacy of C. P. E. Bach. Concert Lecture 249

INTERPRETATION – INSTRUMENTE, ANALYSE, EDITION

- Martin Skamletz** »Man hat diese Erweiterung des Tonumfangs seit ein paar Jahren
an den Tasteninstrumenten sehr weit getrieben.« Der Umgang mit Grenzen
beim späten Mozart und beim frühen Beethoven 263

- Stephan Zirwes** Analyse und Interpretation. Adolph Bernhard Marx' Beethoven-Analysen 291
- Michael Ladenburger** Was können wir aus Originalhandschriften von Beethoven für eine angemessene Interpretation lernen? 301
- Federica Rovelli** Die Skizzenbuch-Ausgaben und ihre mögliche digitale Zukunft 317
- Johannes Gebauer** Interpretationspraktische Stemmatik. Philologische Methoden in der Interpretationsforschung am Beispiel annotierter Notenausgaben von Rodes 24 Capricen und Beethovens Violinkonzert 334
- John Rink** Chopin Copying Chopin 349
- Tomasz Herbut** Alexander Goldenweiser und Beethovens Sonate op. 110 – eine Spurensuche 366

INTERPRETATION – KREATIVE ANEIGNUNG

- Thomas Gartmann** Beethoven als sein eigener Interpret. Gedanken zur Bearbeitung der Klaviersonate op. 14/1 für Streichquartett 379
- Ivo Haag** Die Sinfonien von Johannes Brahms – (auch) Klaviermusik? 399
- Michael Lehner** Das Orchester auf dem Klavier. Welte-Klavierrollen von Gustav Mahler und Richard Strauss als interpretationsanalytische Quellen 413
- Roger Allen** "That Is What Music Really Is". Richard Wagner's Reception of Beethoven's Piano Sonata in A Major Op. 101 431
- Daniel Allenbach** Eine ›heroische‹ Neunte? Dmitri Schostakowitschs Neunte Sinfonie im Vergleich mit Ludwig van Beethovens Sinfonien Nr. 3 und 9 441
- Simeon Thompson** Beethoven und der Zweite Weltkrieg in der künstlerischen Reflexion der Nachkriegszeit. Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* und Rolf Liebermanns *Leonore 40/45* 456
- Michelle Ziegler** Rettungsversuch im Jubiläumsjahr. Mauricio Kagels Aufarbeitung der Beethoven-Rezeption in der Ludwig van-Werkgruppe (1970) 465
- Leo Dick** Über den späten Beethoven zur ›Postidentität. Die Suche nach liminalen Räumen im gegenwärtigen Musiktheater am Beispiel von Matthias Rebstocks Berliner Produktion Büro für postidentisches Leben 476
- Elizabeth Waterhouse** Choreographic Re-mix. William Forsythe's Trio (1996) and Beethoven's String Quartet No. 15 in A Minor Op. 132 487
- László Stachó** "Gradus ad Parnassum".
The Purgatory of Instrumental Technique 505
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 522
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 534

RUND UM BEETHOVEN
Interpretationsforschung heute •
Herausgegeben von Thomas
Gartmann und Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 14



Dieses Buch ist in gedruckter Form im Dezember 2019 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier Caribic cherry wurde von Igepa in Hamburg geliefert. Rives Tradition, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlages verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © der zeitgleich erschienenen digitalen Version: die Autorinnen und Autoren, 2019. Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International Lizenz](#) (CC BY-NC 4.0). DOI: <https://doi.org/10.26045/kp64-6178> ISBN 978-3-931264-94-9