

Klingender Zeitgeist

Lena-Lisa Wüstendörfer

Lena-Lisa Wüstendörfer, geb. 1983, studierte Musikwissenschaft und Volkswirtschaft sowie Violine und Dirigieren in Basel. Sie vertiefte ihr Dirigierstudium bei Sylvia Caduff und Sir Roger Norrington und war Assistenzdirigentin von Claudio Abbado. Engagements führen sie als Dirigentin zu renommierten Klangkörpern wie dem Luzerner Sinfonieorchester, Zürcher Kammerorchester, Frankfurter Opern- und Museumsorchester oder Thailand Philharmonic Orchestra. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin, Lehrbeauftragte und Leiterin des Projektes »Mahler-Interpretation heute« war sie am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf dem Gebiet der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, insbesondere zu Gustav Mahler und Felix Weingartner.

Klingender Zeitgeist

Mahlers *Vierte Symphonie* und ihre Interpretation
um die Jahrtausendwende

Lena-Lisa Wüstendörfer

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-723-7

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Gustav Mahler, Illustration: Anne Weick. Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2019
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz
Druck und Buchbinder: Druckerei Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Str. 42,
72810 Gomaringen

Inhalt

Vorwort 9

1 Einführung 11

- 1.1 Interpretationsgeschichte als Forschungsdisziplin 11
- 1.2 Interpretation und Rezeption als musikwissenschaftliche Termini 14

I Rezeptionsgeschichte 23

2 Mahlers Rezeptionsgeschichte und ihre Gegenwart 25

- 2.1 Vorgeschichte. Grundzüge der Mahler-Rezeption 25
- 2.2 Mahler heute: Thesen zur blühenden Popularität zu Beginn des 21. Jahrhunderts 46
- 2.3 Die *Vierte Symphonie* im Fokus 64
 - 2.3.1 Werkentstehung und zeitgenössische Rezeption 64
 - 2.3.2 Aktuelle musikwissenschaftliche Rezeption 68

3 Mahlers Symphonik auf dem Tonträgermarkt 74

- 3.1 Diskologische Übersicht 74
- 3.2 Die spezifische Situation der *Vierten Symphonie* 79
- 3.3 ›Mahler-Dirigenten‹ seit den 1990er-Jahren 83

II Interpretationsanalyse 103

4 Der Untersuchungsgegenstand 105

- 4.1 Voraussetzung: der Dirigent und seine Aufnahme 105
 - 4.1.1 Gelebte Klänge – der Ausdruck des Dirigenten 106
 - 4.1.2 Live- versus Studioaufnahme 107

4.2	Eingrenzung des Materials	109
4.2.1	Auswahl der Tonträger	110
4.2.2	Die Exposition des Kopfsatzes und ihr besonderes Diskussionspotential	120
5	Methodische Grundlagen	129
5.1	Textbasierte Interpretationsanalyse	130
5.1.1	Interpretenabsicht und äußere Umstände als maßgebende Kriterien	131
5.1.2	›Traditionelle‹, ›aktualisierende‹ oder ›historisch rekonstruktive‹ Interpretation	132
5.1.3	›Espressivo‹, ›neusachlich‹ und ›historisch‹ als Modi der Interpretation	136
5.2	Klangbasierte Interpretationsanalyse	141
5.2.1	Perzeptiver Ansatz	142
5.2.2	Exakte Methoden	147
5.2.2.1	Tempo I: Messreihen und ihre Darstellung	148
5.2.2.2	Tempo II: Messgrößen der Zeitgestaltung	153
5.2.2.3	Dynamik: Lautstärke und ihre Wahrnehmung	158
5.2.2.4	Klangliche Beschaffenheit: Klangfarbe, Vibrato, Portamento, Artikulation	160
6	Die Vermessung der Kopfsatz-Exposition	165
6.1	Analytischer Fokus	165
6.2	Zeitgestaltung	167
6.2.1	Tempoverläufe: ein erster Quervergleich	167
6.2.2	Strukturelevante Merkmale der Zeitgestaltung	176
6.2.3	Relationale Tempostruktur	179
6.2.4	Tempomodifikationen	184
6.2.4.1	Relative Standardabweichung als Maß der Tempomodifikation	184
6.2.4.2	Datenerhebung zur Tempoflexibilität	189
6.2.5	Ein Ansatz zur Analyse der Zeitgestaltung	192
6.3	Klangliche und mikrorhythmische Aspekte	194

7	Was uns die Aufnahmen erzählen	197
7.1	Wiederbelebte Momente vergessener Tradition	197
7.2	Narrative Perspektiven	205
7.3	Individuelle Darstellungen etablierter Form	223
7.4	Tradition abseits von Extravaganz	229
8	Aktuelle Mahler-Interpretation im Spiegel der Kulturgeschichte: Resümee und Ausblick	238
8.1	Resümierender Rückblick auf die Analyseergebnisse	238
8.2	Parallelen zu musikwissenschaftlichen Ansätzen	241
8.3	Die Grenzen des bekannten Kategoriengefüges	243
8.4	Zyklische Wandlungsprozesse interpretationsästhetischer Trends	244
	Anhang	249
A	Verwendete Tondokumente (CDs)	251
B	Verzeichnis der Quellen und Literatur	252
B.1	Generelle Verweise auf Websites	252
B.2	Quellen und Quelleneditionen	252
B.2.1	Notenausgaben von Gustav Mahlers <i>Vierter Symphonie</i>	252
B.2.2	Sonstige Quellen und Quelleneditionen	253
B.3	Sekundärliteratur (inkl. Videotitel)	253
	Personen- und Werkregister	271

Vorwort

Gustav Mahlers Musik ist heute begehrtter denn je. Zeugnis hiervon gaben in besonderem Maße die beiden Jubiläumsjahre 2010/11, die von einer lebhaften Beschäftigung mit Mahlers Leben und Werk geprägt waren. Ein Engagement für Mahler, das in seiner Intensität die bisherige Mahler-Rezeption übertrifft: Unzählige Konzertaufführungen, zahlreiche Neueinspielungen, internationale Festivals, Ausstellungen, Symposien und Kongresse sowie Publikationen zu Mahler belegen dies. Die gegenwärtig intensive Beschäftigung der Musikwelt mit dem Werk Gustav Mahlers wirft jedoch auch Fragen auf. Einerseits beziehen sich diese auf mögliche Gründe für die besondere Aktualität des Komponisten in unserer Zeit, andererseits aber auch auf die Art und Weise der aktuellen klingenden Interpretation und deren bemerkenswert weites Spektrum unterschiedlicher Ansätze, deren Angemessenheit zuweilen vehement diskutiert wird – etwa wenn es um die Legitimation biographisch-programmatischer Deutungen seiner Musik oder um die vibratolose Umsetzung einer Mahler-Symphonie geht. Eine entsprechende interpretationsgeschichtliche Situierung von Mahlers vielschichtiger Musik in der aktuellen Kulturlandschaft im Allgemeinen und im weiten Spektrum interpretatorischer Möglichkeiten im Speziellen im Sinne einer Standortbestimmung gegenwärtigen Musizierens und Denkens über Musik ist nicht zuletzt auch von kulturgeschichtlichem Interesse.

Hier setzt das vorliegende Buch an: Es zielt darauf ab, die jüngere Mahler-Interpretation und -Rezeption unter besonderer Berücksichtigung der *Vierten Symphonie* zu untersuchen und die auf Tondokumenten klanglich manifestierte Interpretation der Jahre 1990 bis 2011 in ihrer ästhetischen Spannweite exemplarisch greifbar zu machen. Nach einer Einleitung zum heutigen Stand der Interpretationsforschung sind im rezeptionshistorischen Teil des Buches die Grundzüge der Mahler-Rezeption seit ihren Anfängen mit besonderem Blick auf die aktuelle Bedeutung von Mahlers Werk im Allgemeinen und dessen *Vierter Symphonie* im Spezifischen aufgearbeitet. Es schließen eine diskologische Übersicht zur Entwicklung von Mahlers Musik auf dem Tonträgermarkt sowie eine Beleuchtung des schlagwortartig verwendeten Begriffs des ›Mahler-Dirigenten‹ an. Im Fokus des hierauf folgenden interpretationsanalytischen Teils steht sodann die Analyse der klingenden Interpretation in den beiden Jahrzehnten um das Jahr 2000. Im Vorfeld der eigentlichen Analyse des Audio-Materials werden zunächst grundsätzliche Probleme diskutiert, die sich in Zusammenhang mit der

Untersuchung von Tonmaterial aufdrängen. So werden neben der Frage nach der generellen Vergleichbarkeit von Tondokumenten, die unter verschiedenen Produktionsbedingungen entstanden, auch die Grenzen und Chancen heute verbreiteter Interpretationsmodelle, Analysemethoden und -instrumente thematisiert und weitergedacht. Hieran schließt die eigentliche Analyse einer systematisch ausgewählten Stichprobe von Aufnahmen der *Vierten Symphonie* an, die in Bezug auf die Exposition des Kopfsatzes einer detaillierten, vergleichenden Untersuchung unterzogen wird. Die Ergebnisse aus dieser Analyse werden zur notwendigen Kontextualisierung und Verortung der Klangobjekte in der Interpretationslandschaft wiederum zu schriftlichen Primärquellen und wissenschaftlicher Literatur in Relation gesetzt, um den Hintergründen der unterschiedlichen Deutungsansätze auf die Spur zu kommen und auch das allgemeine Verhältnis heutiger aufführungspraktischer und musikwissenschaftlicher Tendenzen beleuchten zu können. Die Lektüre des interpretationsanalytischen Bereichs dieses Buches erfordert das Beiziehen der Partitur der *Vierten Symphonie*, idealerweise in der im Rahmen der Kritischen Gesamtausgabe der Universal Edition erschienenen Ausgabe von 1995. Die zwölf ausführlich analysierten Aufnahmen des Kopfsatzes können unter folgendem Link aufgerufen werden: <https://wuestendoerfer.com/mahler-samples/>

Die vorliegende Arbeit entstand als Dissertation an der Universität Basel und wurde von Matthias Schmidt angestoßen, der den Entstehungsprozess über Jahre hinweg mit wertvollen Anregungen und stets konstruktiver Kritik beflügelt hat und welchem an dieser Stelle zuvörderst mein großer Dank gilt. Für die großzügige Bereitschaft, sich der Schrift als Korreferenten anzunehmen, danke ich herzlich Matteo Nanni und Olivier Senn. In den Dank mit eingeschlossen seien auch Péter Fülöp und András Kégl vom *BMC Hungarian Music Information Center & Library* für die zahlreichen zur Verfügung gestellten vergriffenen Aufnahmen sowie Felix Loy für das akribische Lektorat des Textes, Alexander Plötz für das Setzen eines benötigten Notenbeispiels und die edition text + kritik, namentlich Johannes Fenner, für die vortreffliche Zusammenarbeit.

1 Einführung

1.1 Interpretationsgeschichte als Forschungsdisziplin

Interpretationsforschung befasst sich als einer der jüngeren Zweige der Musikwissenschaft mit Interpretationen musikalischer Werke in ihren verschiedenen Erscheinungsformen. Seit jeher zählen zum Interpretationsbegriff in der Historischen Musikwissenschaft hermeneutische, wortsprachlich ausgedrückte Auslegungen einer Komposition. Klangrealisierungen hingegen etablierten sich erst in den 1990er-Jahren als Untersuchungsgegenstand, sei es live als performativer Akt oder als Ton- und Videodokument.

Der Fachbereich Interpretationsforschung ist heute an einer überschaubaren, doch stetig wachsenden Zahl von Universitäten und Musikhochschulen als Forschungsgebiet des Faches Musikwissenschaft vertreten – dies je nach Ausrichtung auch in interdisziplinärer Verbindung mit den Disziplinen Wahrnehmungspsychologie oder Rechnergestützte Wissenschaften. Besondere Beachtung verdienen im Kontext der vorliegenden Arbeit Forschungseinrichtungen, die sich explizit den Themenfeldern Aufführungspraxis und Interpretationsforschung verschrieben haben und auch einen Beitrag zur Analyse von Tondokumenten und deren Methodik vorweisen. Solche Institutionen finden sich insbesondere im deutschen Sprachraum sowie in Großbritannien verankert. Hervorzuheben sind hierbei aufgrund einer starken Publikationstätigkeit das 2004 gegründete Londoner *Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)*, das sich auf die Weiterentwicklung von Analysemöglichkeiten für Tondokumente aus ganz verschiedenen Blickwinkeln (von rechnergestützter Analyse bis zu Wirtschaftsgeschichte) konzentriert,¹ sowie das 2006 eingerichtete *Institut für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte* der Universität Mozarteum Salzburg, an dem mit einem »umfassenden musikhistorischen« Ansatz »Vorgänge [...] musikalischer Rezeption und Interpretation« mit Bezug auf Kunst und Gesellschaft untersucht werden sollen.² Ebenfalls erwähnenswert in diesem Zusammen-

1 *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*, online unter: <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html> [gesehen am 7.1.2019].

2 Brügge, Joachim u. a. (Hg.), *Mozarts letzte drei Sinfonien. Stationen ihrer Interpretationsgeschichte*, Freiburg i. Br. 2008 (= *klang-reden* 1), S. 11. – Das Institut für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte befasst sich damit, den aus der Tätigkeit des 1989 von Siegfried Mauser eingerichteten *Instituts für Musikalische Hermeneutik* hervorgegangenen Forschungsansatz weiterzuentwickeln.

1 Einführung

hang ist die Kooperation des *Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* mit dem Fachgebiet Audiokommunikation der TU Berlin, die unter anderem die »Validität von technisch extrahierten Parametern aus Audioaufnahmen« erforscht.³ Zu nennen ist außerdem der Forschungsschwerpunkt Music Performance Studies der Hochschule Luzern – Musik, der durch die Entwicklung einer eigenen Analysesoftware zur Erforschung von Aufnahmen hervorsteicht.

Die vielfältigen methodischen Ansätze zur Analyse von Interpretationen entbehren bislang einer eingehenden, die verschiedenen interpretationshistorischen Ansätze einander gegenüberstellenden Diskussion. Zwar finden sich Beschreibungen einzelner Vorgehensweisen sowie Fallbeispiele und Abhandlungen zu Analysemethoden,⁴ jedoch ist ein umfassender, die grundsätzlichen Methoden in ihren Stärken und Schwächen abwägender Überblick auf dem aktuellen Forschungsstand nach wie vor ein Desiderat. So fehlt heute eine eigentliche, umfassende Theorie der musikalischen Interpretation, die einen Standard an Analysemethoden darlegen würde. Aus dem frühen 20. Jahrhundert existieren zwar Versuche einer solchen Theorie etwa von Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno, Heinrich Schenker oder Rudolf Kolisch,⁵ die jedoch im Stückwerk verharren. In den letzten Jahrzehnten wurde die dringliche Notwendigkeit theoretischer Grundlagen für eine systematische Analyse von Interpretationen sowie einer daran anzuknüpfenden Interpretationsgeschichtsschreibung immer wieder nachdrücklich betont.⁶ Nach wie vor sind es heute dennoch einzelne Analysen, die

3 *Historische und experimentelle Interpretationsforschung*, online unter: http://www.ak.tu-berlin.de/menue/forschung/forschungsprojekte/historische_und_experimentelle_interpretationsforschung/ [gesehen am 22.12.2011].

4 Als allgemeiner kritischer Beitrag zum analytischen Umgang mit Tondokumenten sticht hier hervor: Senn, Olivier, *Die Analyse von Tonaufnahmen – Konzepte und Methoden zur musikwissenschaftlichen Analyse von Tonaufnahmen*, Zürich 2007 (Univ. Diss.).

5 Vgl. Danuser, Hermann, »Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart«, in: ders. (Hg.), *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 11), S. 271–320, hier S. 280; oder ders., »Zur Haut »zurückkehren‘. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: Ballstaedt, Andreas; Hinrichsen, Hans-Joachim (Hg.), *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, Schliengen 2008 (= *Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf* 1), S. 133–152, hier S. 133.

6 Vgl. hierzu etwa Gottschewski, Hermann, *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber 1996 (= *Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 5), S. 16. Auf den folgenden Seiten entwirft Gottschewski modellhaft, wie eine Theorie der musikalischen Interpretation auszusehen hätte. Oder vgl. auch

unterschiedliches methodisches Vorgehen etwa zur Erforschung von stilistischen Merkmalen eines Interpreten, von Interpretationstraditionen oder zur Erfassung einzelner Parameter wie Tempo oder Dynamik in einem bestimmten Umfeld präsentieren.

Die Gründe dafür, dass dieses Desiderat der Musikwissenschaft bis heute unerfüllt blieb, liegen zum einen, in Bezug auf eine Geschichte der Interpretation, in einer »immer mannigfaltiger werdenden Interpretationskultur« und einer »immer komplexere[n] musikalische[n] Aufführungsgeschichte«, die »definitivische Aussagen zunehmen schwieriger« werden lässt.⁷ Zum anderen stellen sich im Zusammenhang mit der Analyse von Interpretationen besondere Schwierigkeiten, die es zu bewältigen gilt: Diese sind einerseits, sofern sie die Gewinnung exakt messbarer Daten aus Tondokumenten betreffen, technischer Natur; ihre Lösung schreitet auch aufgrund mangelnden fachlichen Austauschs zwischen den Bereichen der musikwissenschaftlichen Interpretationsforschung und der digitalen Signalverarbeitung nur langsam voran.⁸ Andererseits stehen einem einheitlichen Ansatz auch Verständnisdifferenzen hinsichtlich des Begriffs ›Interpretation‹ im Wege, die aufgrund unterschiedlicher Priorisierung von textlichen und klanglichen Quellen zwei grundsätzlich gegensätzliche, auch ideologisch geprägte Herangehensweisen an eine Analyse von Interpretationen entwickelt haben.

Die erste Tendenz versteht Interpretation im hermeneutischen Sinne als Resultat eines Verstehensprozesses, an dessen Ende die klangliche Umsetzung zwar stehen kann, aber nicht stehen muss. Sie berücksichtigt in ihrer Analyse demzufolge vorrangig textliches Quellenmaterial. Hierzu zählen neben schriftlich fixierten Aussagen von Interpreten und Zeitzeugen sowie bestehenden musikwissenschaftlichen Beurteilungen etwa auch mündliche Äußerungen oder Partituren. Die klangliche Manifestation der musikalischen Umsetzung auf Tondokumenten wird, wenn überhaupt, nur am Rande kommentiert. Den Forschenden interessiert hier viel mehr die aus dem Kontext herzuleitende Absicht, die hinter einer Klangrealisation steht, als die tatsächliche Beschaffenheit der Klanggestalt, wie sie sich dem Hörer

Giese, Detlef, »*Espressivo*« versus »(Neue) Sachlichkeit«. *Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation* Berlin 2006 (Univ. Diss.), S. 7.

7 Danuser, »Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart« (Anm. 5), S. 280.

8 Vgl. Loesch, Heinz von; Weinzierl, Stefan, »Vorwort«, in: dies., *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, Mainz 2011 (= *Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis* 4), S. VII–X, hier S. VIII.

1 Einführung

präsentiert. Im Gegensatz dazu versteht die zweite Tendenz die klangliche Umsetzung als hauptsächliches Endprodukt von Interpretation und befasst sich dementsprechend mit Tondokumenten, die zunächst unabhängig von textlichen Quellen einer eingehenden Analyse unterzogen werden. Die daraus gewonnenen Ergebnisse werden dann in jeweils unterschiedlichem Maße unter Berücksichtigung anderer Quellen kontextualisiert.

Einher geht mit der unterschiedlichen Gewichtung von textlichen und klanglichen Quellen nicht selten die grundlegende Fragestellung, ob die in der Partitur manifestierte Komposition das eigentliche ›Kunstwerk‹ im Interpretationsprozess ist oder ob nicht vielmehr erst der klanglichen Umsetzung des Werks dieser Stellenwert zukommt. Letztere Betrachtungsweise erhebt den aufführenden Interpreten zu einem dem Komponisten ebenbürtigen Kunstausübenden und vertritt damit eine Ansicht, die unter Musikforschenden keineswegs einhellig geteilt wird. Insbesondere in seiner Verquickung mit den verwandten Termini der ›Aufführung‹ und ›Rezeption‹ ist der Interpretationsbegriff denn auch schwer zu fassen. Eine Klärung der Begrifflichkeiten entpuppt sich gleichsam als Voraussetzung für eine fundierte Diskussion zu Interpretation und Rezeption im historischen und analytischen Kontext.

1.2 Interpretation und Rezeption als musikwissenschaftliche Termini

Die Termini ›Interpretation‹ und ›Rezeption‹ fanden im 16. Jahrhundert als Lehnwörter lateinischen Ursprungs Eingang in die deutsche Sprache. Während ›Rezeption‹ seine Zuordnung im Bedeutungsfeld von ›Aufnahme, Annahme, Übernahme‹ erhielt, ist ›Interpretation‹ zunächst im Sinne einer ›Auslegung‹ oder ›Erklärung‹ zu verstehen, zu der erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Bedeutung einer ›künstlerischen Wiedergabe‹ hinzukommt.⁹ Dass man die klangliche Realisation eines musikalischen Werks »um

9 Die Begriffe ›Interpretation‹ und ›Rezeption‹ in: Pfeifer, Wolfgang u. a., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin 1993 [1989], digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*, online unter: <https://www.dwds.de/wb/Interpretation> bzw. <https://www.dwds.de/wb/Rezeption> [gesehen am 7.1.2019]. Die Wörter ›Rezeption‹ und ›interpretieren‹ (zum Terminus ›Interpretation‹ existiert kein eigenständiger Eintrag) in: Kluge, Friedrich; Seebold, Elmar, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin – Boston 2011.

1800 noch als Aufführung, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts aber zunehmend als Interpretation¹⁰ benennt, geht einher mit der »Spaltung zwischen einer Kompositions- und einer Interpretationskultur«¹¹ und der Bildung eines klassischen Werkkanons,¹² dessen Starrheit heute geradezu nach unterschiedlichen Interpretationen verlangt.¹³ Heute finden die Begriffe »Interpretation«, »Rezeption« und auch die Bezeichnung »Aufführung« im Zusammenhang mit Musik sowohl umgangssprachlich als auch im musikwissenschaftlichen Diskurs ganz unterschiedliche oder aber auch synonyme Verwendung.¹⁴ Die folgende Betrachtung will die Bedeutung der Termini soweit aufschlüsseln, wie sie für ihr Verständnis innerhalb gegenwärtiger interpretationshistorischer Ansätze relevant ist.

Das begriffliche Spannungsfeld lässt sich in der jüngeren musikwissenschaftlichen Forschung anhand zweier sich gegenüberstehender Definitionsmodelle beispielhaft skizzieren. Es handelt sich hier zum einen um eine sowohl im deutschen als auch im englischen Sprachraum weit verbreitete Begriffsdisposition, die den Terminus der Interpretation in Relation zum Notentext definiert, zum anderen um einen Entwurf, der als Zuordnungskriterium die Funktion der Beschäftigung mit Musik darstellt.

Den bislang wohl vollständigsten Überblick über interpretationstheoretische Konzepte bietet Detlef Giese in seiner Studie zur Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation.¹⁵ Aufgrund ihrer starken Verankerung in einschlägigen Handbüchern und Lexika wie der aktuellen Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart*¹⁶ möchte ich zur exemplarischen Verdeutlichung

10 Hinrichsen, Hans-Joachim, »Wer ist der Autor? Autorschaft und Interpretation in der Musik«, Vortrag beim Symposium *Wessen Klänge? Interpretation und Autorschaft in neuer Musik*, Basel 2011. Hier zit. nach dem Typoskript, das der Verfasser mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat, S. 6.

11 Danuser, Hermann, »Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation«, in: Ehrmann-Herfort, Sabine u. a. (Hg.), *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, Kassel 2002, S. 1115–1165, Zitat S. 1115.

12 Vgl. hierzu Danuser, Hermann, Kap. »Einleitung«, in: *Musikalische Interpretation* (Anm. 5), S. 1–72, hier S. 57.

13 Stenzl, Jürg, »In Search of a History of Musical Interpretation«, in: *The Musical Quarterly* 79 (1995), S. 693–694.

14 Gratzer, Wolfgang, »Aufführung – Interpretation – Rezeption. Versuch einer Entwerrung«, in: *Mozarts letzte drei Sinfonien* (Anm. 2), S. 27–34.

15 Giese, »*Espressivo*« versus »(Neue) Sachlichkeit« (Anm. 6), S. 7–26.

16 Vgl. hierzu die folgenden Schriften: Danuser, Hermann, »Einleitung«; »Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart«, in: *Musikalische Interpretation* (Anm. 5), S. 1–72, 271–320. Ders., »Zur Aktualität musikalischer Interpreta-

eines solchen Definitionsmodells hier jedoch zunächst die Begriffsbestimmung von Hermann Danuser heranziehen – dies vor allem, da sich der angesprochene Gegenentwurf auch explizit darauf bezieht.

›Interpretation‹ ist für Danuser klar auf den ihr zugrunde liegenden Notentext bezogen und somit an den Textbegriff gekoppelt. Der Begriff ›Interpretation‹ versteht sich dabei »wie bei allen darstellenden Künsten« dualistisch und stellt einer sich verbalsprachlich manifestierenden »theoretisch-hermeneutischen« Interpretation eine im Klang realisierte »aufführungspraktische« Interpretation entgegen.¹⁷ Erstere konzentriert sich auf die im Wort festgehaltene »Deutung von Musikwerken durch Analyse ihrer Texte, Kommentar ihrer Gehalte und Kritik ihrer Reproduktionen«. Letztere zielt auf »eine diese Deutungsproblematik aufgreifende Klangrealisation« ab.¹⁸ Gerade in Abgrenzung zu Termini der »aufführungspraktischen Seite« wie ›Vortrag‹, ›Reproduktion‹, ›Wiedergabe‹, ›Ausführung‹ ist eine derartige Ambiguität hier typisch für den Begriff der musikalischen Interpretation.¹⁹ So wird längst nicht jede Aufführung von Musik als ›Interpretation‹ eingestuft:²⁰ Blo-

tionstheorie«, in: Ott, Thomas; Loesch, Heinz von (Hg.), *Musik befragt. Musik vermittelt. Peter Rummenhöller zum 60. Geburtstag*, Augsburg 1996, S. 75–90; auch in: *Musiktheorie* 11 (1996), H. 1, S. 39–51. Ders., »Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation« (Anm. 11). Ders., Art. »Interpretation«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG)*, 2. Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel – Stuttgart 1996, Sp. 1053–1069.

17 So bei Danuser, Hermann, »Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik«, in: ders.; Krummacher, Friedhelm (Hg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber 1991 (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 3), S. 165–178, hier S. 165. Danuser ist in seiner Verwendung der Begriffe jedoch keineswegs konsequent: Er spricht anstatt von »aufführungspraktisch« etwa auch von »künstlerisch-praktisch« oder verwendet »theoretisch-hermeneutisch« auch synonym zu »theoretisch«: vgl. etwa »Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation« (Anm. 11), S. 1129. Oder er bezeichnet letztere Interpretationsweise auch als »hermeneutisch-theoretische« Interpretation: ebenda, S. 1137. Ebenso gebraucht Danuser in Anlehnung an die angelsächsische Begrifflichkeit das Gegensatzpaar »kritisch« vs. »performativ« (oder auch »aufführungspraktisch-performativ«): vgl. »Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie« (Anm. 16), S. 40, 45–47. Ich werde im Folgenden dem Artikel der neuen MGG folgend das Begriffspaar »performative« vs. »hermeneutische« Interpretation verwenden.

18 Danuser, »Einleitung«, in: *Musikalische Interpretation* (Anm. 5), S. 57.

19 Danuser, Art. »Interpretation« (Anm. 16), Sp. 1054.

20 Danuser, »Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie« (Anm. 16), S. 40–41. Der Begriff *Aufführung* setzt im Gegensatz zu *Interpretation* keine »analytische Durchdringung der [musiktextlichen] Strukturen« voraus; ders., »Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart« (Anm. 5), S. 301. Danuser ist

ßes Aneinanderreihen der einzelnen musikalischen Abschnitte genügt für eine performative ›Interpretation‹ nicht. Erst wenn die »Einzelfaktoren, Elemente, Abschnitte, Sätze eines musikalischen Werks« in ihrer Gestaltung für Zuhörende »überzeugend« und somit »logisch-folgerichtig und überraschungsreich« hervorgebracht werden, kann von einer ›Interpretation‹ im eigentlichen Sinn gesprochen werden. Dabei ist der Werktext zwar voraussetzende Grundlage für den logischen Verlauf der Klangrealisierung, aber er ist nicht mit ihm identisch.²¹ Die durch den Werktext dargestellten Informationen reichen nie für eine eindeutige Klanggestalt aus. Demzufolge bedingt performative ›Interpretation‹ im emphatischen Sinn »das Verstehen der positiv gegebenen Textbedeutung«.²² Jede »Reproduktion« kann so jeweils nur bestimmte »Schichten der Gesamtstruktur« unter Vernachlässigung anderer hervorbringen. Entsprechend sind Beurteilungskategorien wie »richtig« oder »falsch« in Bezug auf eine ›Interpretation‹ nicht angemessen,²³ und es kann auch keine »vollkommene«²⁴ Klangrealisation geben, die weitere überflüssig machen würde. Die Verknüpfung von hermeneutischer und performativer Interpretation stellt für Danuser sodann einen Vorgang dar, den er »Interpretationsanalyse« nennt, und die als »Übersetzung von Erkenntnissen der Struktur- und Forminterpretation [...] in Begriffe seiner aufführungspraktischen Verwirklichung« auf »eine theoretische Darlegung von Erfordernissen der Aufführungspraxis« ausgerichtet ist.²⁵ Somit hat einer adäquaten performativen Interpretation immer eine hermeneutische Durchdringung des Werktextes vorauszugehen. Unter dem Begriff ›Rezeption‹ wird hingegen eine »weit umfassendere Kategorie als Interpretation« verstanden, die jedoch ebenfalls einen »doppelte[n] Bedeutungshorizont« aufweist, indem sie auf verschiedene Erscheinungsformen eines Werks referieren kann: Einerseits bezieht sie sich als »analytisch-hermeneutische Rezeption« durch stummes

aber auch hier begrifflich nicht immer konsequent, wenn er ebenda die »Interpretationsanalyse« als »Brückenschlag zwischen hermeneutisch-theoretischer Deutung und aufführungspraktischer Interpretation« bezeichnet und dabei »aufführungspraktische Interpretation« im Sinne von »Aufführung« verwendet.

21 »Der Komponist ist Autor des Textes, der Interpret Autor der Interpretation des Textes.« Danuser, »Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie« (Anm. 16), S. 41.

22 Danuser, ebenda, S. 40–41.

23 Danuser, »Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation« (Anm. 11), S. 1130.

24 Danuser, »Einleitung«, in: *Musikalische Interpretation* (Anm. 5), S. 33–34.

25 Danuser, »Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart« (Anm. 5), S. 301.

1 Einführung

Lesen, klangliche Imagination und Annäherung im privaten Musizieren auf die als Partitur fixierte Komposition, andererseits als »auditive Rezeption« auf eine Klangrealisation, die vom Rezipienten live im Konzert oder als Tonaufnahme angehört wird.²⁶

Die Überzeugung, dass in diesem Sinne durch »Interpretationsanalyse« jede musikalisch sinnvolle klangliche Darbietung eines Musikwerks unausweichlich eine hermeneutische Durchdringung verlangt, ist weit verbreitet und lässt sich mitunter durch den Umstand begründen, dass Musikwissenschaft von Anbeginn ihrer akademischen Etablierung hauptsächlich als historisch-philologische Disziplin verstanden wurde, deren wissenschaftliches Arbeiten sich mit musikalischen und musikbezogenen Texten beschäftigt.²⁷ So versteht etwa der Eintrag von Heinz von Loesch zum Begriff »Interpretation« im *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* den Terminus ebenfalls im doppelten Sinne dualistisch, indem er nicht nur zwischen »hermeneutischer« und »performativer« Interpretation unterscheidet – wobei Erstere eine sprachliche Deutung von Musik meint, Letztere hingegen die klingende Realisierung musikalischer Kompositionen –, sondern indem er auch die »performative« Interpretation abermals in zwei Bedeutungsfelder unterteilt: Zum einen steht der Begriff allgemein für die »Ausführung von Kompositionen überhaupt« und verhält sich so in Analogie zu Danusers Verständnis von »Aufführung«. Zum anderen wird er in seiner spezifischen Wahrnehmung als »emphatischer Interpretationsbegriff« verwendet, der sich »treu« an einen Werktext hält und die Komposition – in Analogie zu Danusers durch »Interpretationsanalyse« erreichte performative Interpretation – »verstehen« respektive »deuten« will.²⁸ Die Ausführungen von Stephen Davies und Stanley Sadie zum Interpretationsbegriff im für den englischen Sprachraum relevanten *New Grove* beziehen sich im Unterschied zu Danuser zwar stärker auf den performativen Akt und somit auf das sich in der Aufführung manifestierende Verstehen eines Musikstücks, binden den Terminus jedoch ebenfalls an den Notentext. Während das Erfassen eines Werks durch Schriftsteller, Kritiker und Publikum hier explizit der »Rezeption« zugerechnet wird, die wiederum alle sozialen Reaktionen umfasst, differenziert der Interpreta-

26 Danuser, »Einleitung« in: *Musikalische Interpretation* (Anm. 5), S. 56–58.

27 Vgl. hierzu Hinrichsen, Hans-Joachim, »Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 78–90, hier S. 81–83.

28 Loesch, Heinz von, Art. »Interpretation«, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*, hg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2010 (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* 6), S. 196–198.

tionsbegriff zwischen »performative« und »critical interpretation«: »Critical interpretation« meint nicht-performativ realisierte Interpretationen und somit ein beispielsweise durch einen Interpreten wortsprachlich geäußertes Verständnis eines bestimmten Werks und ist somit enger gefasst als Danusers »hermeneutische« Interpretation. Der Ausdruck »performative interpretation« unterscheidet jedoch auch hier zwischen zwei möglichen Arten klanglicher Umsetzung, wobei eine Klangrealisation einerseits einen einzigartigen unwiederholbaren Event darstellen kann, der nur mittels Tonaufnahme reproduziert werden kann, und andererseits – ähnlich Danusers »Interpretation« – aus einer Reihe von Entscheidungen entsteht, deren Prozess beliebige Male wiederholbar ist.²⁹

Einen Gegenentwurf zum weit verbreiteten dualistischen Interpretationsbegriff hat 2008 Wolfgang Gratzer veröffentlicht. Er rechtfertigt seine Neudefinition durch den Klärungsbedarf, den er aufgrund der anhaltenden »verwirrenden Fülle [...] synonyme[r] Verwendungsweisen« der Begriffe Aufführung, Interpretation und Rezeption konstatiert.³⁰ Als Bezugspunkt für seinen Interpretationsbegriff – in Abgrenzung zum Terminus der Rezeption – dient Gratzer jedoch nicht die textliche Erscheinungsform des Werks, sondern er wählt als Grundlage die Funktion der Auseinandersetzung mit dem Musikstück. »Musikalische Interpretation« meint so »Vorgänge, die letztlich künstlerische Resultate« hervorbringen, namentlich das »Spielen von Musik« für oder ohne ein Publikum sowie »komponierte oder improvisierte Bearbeitungen«. »Rezeption« hingegen umfasst ein »breites Spektrum«: von Musikhören mit oder ohne sichtbare Reaktion bis zu verschiedenen Formen »verbaler Auseinandersetzung« wie öffentlich oder privat geäußerte Werturteile, Rezensionen, wissenschaftliche Arbeiten oder »editorische Tätigkeiten«. Die Funktion der Beschäftigung mit Musik trennt hier als Unterscheidungskriterium »künstlerische Aktivität (Interpretation)« von »nichtkünstlerische[r] Aktivität (Rezeption)«. ³¹ Gratzer räumt zwar ein, dass es »immer wieder zu Überlappungen zwischen den Modi der Rezeption und denen der Interpretation kommen kann, ja in gewisser Weise kommen

29 Davies, Stephen; Sadie, Stanley, Art. »Interpretation«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 12, S. 497–499.

30 Gratzer, »Aufführung – Interpretation – Rezeption. Versuch einer Entwicklung« (Anm. 14), S. 27–42, hier S. 27.

31 Ebenda, S. 37–38.

1 Einführung

muss« – etwa bei der Unterscheidung einer »Edition (Rezeption)« von einer »Bearbeitung (Interpretation)« –, sieht darin aber kein »Argument gegen das vorgeschlagene Begriffsverständnis, zumal der bisherige Sprachgebrauch keine besseren Antworten auf die Einsichten des Konnektionismus« garantiere.³² Danusers Modell wertet Gratzer lediglich als »pragmatisches Arrangement mit weit verbreiteten Gewohnheiten«, das ungeklärt lasse, wie sich »kompositorische bzw. improvisatorische, literarische oder bildnerische Bezugnahmen auf bestehende Musik ebenso wie [...] ›bloßes‹ Hören« zu Danusers zwei Rezeptionskategorien verhalten.³³

Die beiden Definitionsmodelle von Danuser und Gratzer unterscheiden sich in ihren Konsequenzen hauptsächlich in zwei Punkten: Zum einen werden freie kompositorische und improvisatorische sowie bildende Bezugnahmen auf das Werk – sei es in seiner klingenden oder notierten Form – von Gratzer als Interpretation, von Danuser aber als Rezeption betrachtet. Zum anderen zählen wortsprachliche Auseinandersetzungen mit dem Werk – hierzu gehören auch literarische Bezugnahmen – sowie editorische Tätigkeiten für Gratzer zur Rezeption, für Danuser³⁴ jedoch zur Interpretation. Einzig die Klangrealisierung anerkennen beide eindeutig als Interpretation, wobei

32 Ebenda, S. 40.

33 Ebenda, S. 32. Bei genauerem Hinsehen bezieht »auditive Rezeption« bei Danuser jedoch ebenso »passives« Musikhören mit ein. Vgl. Danuser, »Einleitung«, in: *Musikalische Interpretation* (Anm. 5), S. 58. Gleichsam ist einer kompositorischen Bezugnahme Platz eingeräumt, sofern sie die »Züge«, die den Werken »ursprünglich allenfalls verborgen innewohnten, zu lebendiger ästhetischer Gegenwart« erhebt, wie komponierte Bearbeitungen – etwa »Mozarts Einrichtungen Händelscher Oratorien« –, welche die »performative Interpretation« in ihrem »aktualisierenden Modus« neben Retuschen vorsieht. Vgl. Danuser, Art. »Interpretation« (Anm. 16), Sp. 1059. Ebenso wird eine improvisatorische Bezugnahme miteinbezogen, wenn sie der Werkinterpretation »als Teilmoment der Konkretisierung des Aufführungssinns« zukommt. Vgl. Danuser, »Einleitung«, in: *Musikalische Interpretation* (Anm. 5), S. 8. Bildnerische Bezugnahmen finden bei Danuser tatsächlich keine Erwähnung, sind aber auch nicht explizit ausgeschlossen und wären – ebenso wie freie improvisatorische und kompositorische Beschäftigung – durchaus in seinem Rezeptionsbegriff denkbar, da sich bildnerische Auseinandersetzung ja grundsätzlich auf beide relevanten Bezugspunkte, den Notentext und die Klangrealisation, beziehen kann. Literarische Auseinandersetzungen mit dem Werk zählen hingegen zur »hermeneutischen« Interpretation.

34 Aufgrund des an die Komponistenintention gebundenen Verständnisses, das Danuser von den Bearbeitungen im »aktualisierenden« Interpretationsmodus hat, ist anzunehmen, dass editorische Tätigkeiten, die unter gleicher Prämisse geschehen, auch zur »Interpretation« zu rechnen sind.

Gratzer hierunter jede klangliche Umsetzung, Danuser hingegen einzig ›durchdachte‹, hermeneutisch ergründete Verklänglichungen meint.

Beide Ansätze werfen Fragen auf: Die Annahme im Sinne Danusers, dass einer performativen Darstellung eine eingehende Analyse und eingehende Deutung des Notentextes durch den Interpreten vorausgegangen sein muss, damit sie sich ›Interpretation‹ nennen darf, findet wohl theoretische Berechtigung, entpuppt sich für den Interpretationsforschenden, der ›Interpretationen‹ in ihrer Klanggestalt untersuchen will, jedoch als problematisch. Es lässt sich aus einer klanglichen Umsetzung allein nicht bestimmen, in welchem Ausmaß ein Analyseprozess durch einen Interpreten stattgefunden hat. Auch müssen sich hermeneutische Überlegungen eines Interpreten weder zwingend im Klangresultat niederschlagen noch sind sie in jedem Fall verschriftlicht, der Forschung zugänglich oder eindeutig als solche identifizierbar. Folglich bleibt es interpretationshistorisch oft unbestimmbar, ob es sich bei der vorliegenden klanglichen Realisierung um eine veritable ›Interpretation‹ in Danusers Sinn oder lediglich um eine ›Aufführung‹ handelt. Eine Zweideutigkeit solchergestalt dürfte für die Erforschung von Tondokumenten und somit von klingender Praxis daher vernachlässigbar sein.

Wenn Gratzer ›Interpretationen‹ als Vorgänge mit künstlerischem Ergebnis definiert, nimmt er gleichzeitig vom genuinen Bedeutungshorizont des lateinischen ›interpretari‹ Abstand. Es sei dahingestellt, ob es im Hinblick auf eine Begriffsentwirrung förderlich ist, dem ohnehin schon mehrdeutig aufgefassten Terminus ›Interpretation‹ auf diese Weise als weitere Bedeutungsebene den künstlerischen Grad der Beschäftigung hinzuzufügen. Eine pragmatischere Lösung scheint ein Rückgriff auf den ursprünglichen Bedeutungssinn der lateinischen Herkunftswörter³⁵ zu bieten. Ausgehend von der lateinischen Vokabel ›interpretari‹ in deren Bedeutung als ›erklären‹, ›deuten‹, ›auslegen‹ sowie vor dem Hintergrund, dass die in der Regel³⁶ primär vom Komponisten intendierte Beschäftigung mit seinem Werk auf dem von ihm hinterlas-

35 Interpretari: auslegen, erklären, deuten, aus etw. auf etw. schließen, übersetzen, verstehen, beurteilen; recipere: wiedererhalten, aufnehmen. *Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Lateinisch–Deutsch*, bearb. von Erich Pertsch (auf der Grundlage des Menge–Güthling), Berlin – München 1999, S. 637, 1011–1012. Bedeutungen, die sich offensichtlich nicht auf den Kontext der vorliegenden Diskussion beziehen – etwa für recipere »(Stimme) senken« – wurden weggelassen.

36 Konzeptkompositionen, die auf eine direkt durch den Text ausgelöste Klangimagination des Publikums abzielen und eine eigentliche, auditiv wahrnehmbare klangliche Umsetzung obsolet werden lassen, sind hier nicht gemeint.

1 Einführung

senen Notentext als Grundlage beruht und auf eine Klangrealisierung abzielt, möchte ich in der vorliegenden Arbeit jegliche Deutung des Notentextes im Hinblick auf eine musikalische Umsetzung des Werks als dem Begriff der ›Interpretation‹ zugehörig bezeichnen. Hierzu zählt jede klangliche Realisierung des Werks gleich wie jede verbale – und im Extremfall selbst bildnerische – Deutung, sofern sich diese mit der musikalischen Ausführung des Notentextes befasst und auf diese abzielt: Als primärer Ausgangspunkt jeder klanglichen Umsetzung eines musikalischen Werks darf – zumindest innerhalb des klassischen Werkkanons – der vom Komponisten hinterlassene Notentext angenommen werden. Hierbei geschieht die primäre Auseinandersetzung durch das ›Lesen‹ des Notentextes, währenddem der Interpret ein Verständnis des Textes erwirbt.³⁷ Das so erlangte Verständnis wird sodann klanglich verwirklicht oder auch wortsprachlich ausgedrückt, wobei die Ausformulierung des Textverständnisses im Zusammenhang mit der potentiell daraus resultierenden Klangrealisierung – etwa als Vorstufe zu einer klanglichen Umsetzung – in Zusammenhang steht. Sekundäre Bezugnahmen, die sich dementsprechend nicht primär auf den Notentext im Hinblick auf seine musikalische Umsetzung beziehen, wären folglich als ›Rezeption‹ im Sinne eines ›Aufnehmens‹ des Werks zu benennen. Entsprechend schließt ›Rezeption‹ so auch das aktive wie passive Hören der klanglichen Umsetzung sowie daraus resultierende mögliche Reaktionen mit ein, die sich wiederum auf verschiedene Weise – etwa verbal, bildnerisch oder musikalisch – ausdrücken können.

37 Das ›Lesen‹ eines Werktextes impliziert hier immer auch die für einen Verständnisprozess vorausgesetzten nötigen analytischen Fähigkeiten sowie die Fertigkeit, sich eine Klangvorstellung des Notierten zu verschaffen. Ein ›Verstehen‹ des Notentextes – wie auch der klanglichen Umsetzung – wird dabei unausweichlich durch bereits gehörte Klangrealisationen und gelesene Deutungen beeinflusst.