

Musikalisches Körperwissen

Embodiment als Methode der (historischen) Interpretationsforschung

Kai Köpp

Wir wurde die Musik der Romantik im 19. Jahrhundert aufgeführt? Schriftliche Instruktionen und historische Tondokumente geben Einblick in das musikalische Denken der Interpreten, zeigen ihre Haltung zur Tradition und widerspiegeln die geistigen Strömungen ihrer Zeit. Die Auswertung dieser einzigartigen Instruktionen am jeweiligen Instrument verlangt nach einer besonderen Methode: dem Embodiment, ein körperliches Nachvollziehen einer historischen Information. Anweisungen werden in Klang übersetzt, um Interpretations-Entscheidungen zu verstehen. Dieses Wissen befördert eine künstlerische und zugleich historisch informierte Interpretationspraxis romantischer Musikstücke.

Musikgeschichte kann als Geschichte des Hörens erzählt werden, und diese Perspektive scheint aktuell auch für die Musikforschung eine grosse Anziehungskraft zu entfalten.¹ Das Hören setzt jedoch das Musik-Machen voraus, denn ohne den Klang kann Musik nicht gehört werden. Auch wenn beides, das Hören und das Musik-Machen, unter einem traditionellen Werk-Begriff als ein Akt der Rezeption verstanden werden kann, erweist sich die Geschichte des Musik-Machens – Interpretationsgeschichte – in diesem Gefüge als methodisch unterentwickelt.

Die historische Interpretationsforschung fragt nämlich nach den Faktoren und Entscheidungen, die zu einer konkreten Klanggestalt von Musik führten. Damit nimmt die Interpretationsforschung die Perspektive der Musik-Aufführenden in den Blick, zu der das Biographische seinen Teil beiträgt, denn viele Entscheidungen des Musik-Machens sind von den persönlichen Fähigkeiten, Erfahrungen und Vorlieben der Akteure bestimmt. Eine ähnliche Perspektive nimmt auch die Aufführungspraxis-Forschung ein, die jedoch traditionell eher auf die Formulierung historischer Normen des Musik-Machens ausgerichtet ist als auf die Beschreibung von Entscheidungsmöglichkeiten historischer Akteure.

Um parallel zur Geschichte der musikalischen Werke die Geschichte ihrer klanglichen Gestalten zu erzählen, erscheint ein ausgeprägtes Verständnis für die Musikpraxis unverzichtbar. Wenn Musikforschende nicht nur lesend und hörend mit Musik umgehen, sondern auch in der Musikpraxis erfahren sind, wirkt sich dies unausweichlich auf ihre wissenschaftlichen

Fragestellungen aus. Diese traditionelle Expertise der Musikwissenschaft erlaubt es der historischen Interpretationsforschung, neue Quellengattungen in den Blick zu nehmen, die sich rein philologischen Methoden entziehen.

QUELLENKRITISCHE PIONIERARBEIT

Da sich wissenschaftliche Methoden immer an dem Potenzial der Quelle orientieren, müssen neue methodische Ansätze entwickelt werden, um diese Quellen zum Sprechen zu bringen und sie auf Entscheidungen des Musik-Machens und Klang-Erzeugens befragen zu können. Dabei hat die systematische Musikwissenschaft schon früh Werkzeuge und Methoden zur Beschreibung von Klang entwickelt. Die (historische) Interpretationsforschung, wie sie an der Hochschule der Künste Bern (HKB) betrieben wird, unterscheidet sich aber vom Profil der vorwiegend angelsächsischen Sound Studies und Performance Studies, die in erster Linie empirisch arbeiten. Das Arbeiten an historischen Quellen dagegen ist für die Berner Interpretationsforschung zentral, ebenso wie die Auseinandersetzung mit den bewährten Methoden der historischen Philologie. Wenn es aber darum geht, neuartige Quellengattungen wie historische Tonträger, Notenrollen für Reproduktionsklaviere oder Interfaces historischer Musikinstrumente für die Interpretationsforschung zu erschliessen, muss für die interpretationsgeschichtliche Analyse zuerst quellenkritische Pionierarbeit geleistet werden.

Aber selbst unter Textquellen, für die ein bewährtes philologisches Instrumentarium bereit steht, ist für die Interpretationsforschung noch Pionierarbeit zu leisten: Im Bereich der Notentexte beispielsweise sind jene bislang wenig beachtet worden, die der Musikpraxis näher stehen als eine autographhe Kompositionspartitur, etwa Aufführungsmaterial oder praktische Editionen sowie ein grosser Bestand von annotierten Musikalien, die über die Entscheidungsprozesse ihrer Urheber Auskunft geben. Neuerdings ist sogar eine schrifttextliche Quellengattung für die Interpretationsforschung erschlossen worden, die bisher nicht im Fokus philologischer Musikforschung stand und historische Instruktionen zum Gegenstand hat. Umgekehrt kann das Potenzial dieser Quellen mit textphilologischen Methoden allein nicht erfasst werden: Um die an professionelle Musiker gerichteten Instruktionen und ihre Subtexte verstehen zu können, müssen diese dem Widerstand des körperlichen Musik-Machens ausgesetzt werden. Dieser methodische Ansatz kommt auch in der Analyse von Interpretationsdokumenten auf Tonträgern oder Notenrollen und bei organologischen Interfaces zum Einsatz.

Für eine Methode, musikpraktisches Handlungs- und Körperwissen in die Interpretationsforschung mit einzubeziehen, liegt der Begriff des Embodiment nahe. Allerdings ist dieser Begriff in anderen Forschungsrichtungen mit unterschiedlichen Inhalten verknüpft (Kognitionswissenschaften, Linguistik, Sozialanthropologie, Psychologie), wird aber auch bereits in der systematischen Musikforschung verwendet², so dass diese Wahl eine vorläufige bleiben muss, zumal sich <Embodiment> mit «Verkörperung» nur unzureichend ins Deutsche übersetzen lässt.

SCHRIFTLICHE INSTRUKTIONEN UND TONDOKUMENTE

Mit dem Berner Forschungsprojekt, das sich mit instruktiven Texten zur Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts beschäftigt,³ rückt eine bisher kaum wahrgenommene Quellengattung ins Bewusstsein der Musikforschung. Diese instruktiven Texte, die häufig als Kommentare in einer Notenausgabe, aber auch separat veröffentlicht wurden, sind in der Regel nicht pädagogisch motiviert, sondern setzen bei der Zielgruppe professionelle Fähigkeiten voraus. In diesen Instruktionen werden Interpretations-Entscheidungen versprachlicht, die ein durchaus individueller Autor – häufig berühmte Künstlerinnen und Künstler wie Clara Schumann oder Louis Spohr, Hans von Bülow oder Lili Lehmann – für mitteilenswert hielt. In diesen Texten werden also intentionale Elemente der Interpretationspraxis anhand von konkreten Musikstücken überliefert.

Auffällig viele instruktive Texte sind in den Jahrzehnten nach Ende des ersten Weltkriegs veröffentlicht worden. Verfasst wurden sie in der Regel von solchen Musikerinnen und Musikern, die vor dem ästhetischen Paradigmenwechsel um 1920 auf dem Höhepunkt ihrer Karrieren standen und ihre eigene Praxis in schriftlicher Form zu rechtfertigen und zu konservieren versuchten. Ihre Instruktionen liefern einen Schlüssel für charakteristische Merkmale der Interpretationspraxis um 1900, indem

sie die typischen Ausdrucksmittel der Zeitgenossen mit den zugehörigen, oft jargonartigen Begriffen identifizieren. Solche Charakteristika wären ohne diese Quellen nur durch aufwändige Statistik zu identifizieren, und selbst dann könnten sie nur mit einer beschreibenden Bezeichnung versehen werden. Die jargonartigen Begriffe schärfen dagegen die Interpretationsanalyse und weisen zugleich auf die körperliche Seite der Klangproduktion und damit auf die Perspektive der Interpreten hin.

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. Eine Analyse früher Interpretationsdokumente hilft, diese Lücke zu füllen, wenn sie zu dem betreffenden instruktiven Text in einer engeren Beziehung stehen, etwa wenn dieselbe Person sowohl instruktive Texte als auch Ton- oder Klavierrollenaufnahmen hinterlassen hat. Dank der Verknüpfung von instruktiven Texten mit historischen Tondokumenten oder Klavierrollen ist es möglich, intentionale Elemente der Interpretationspraxis von unreflektierten, weil zeittypischen Elementen zu unterscheiden. Da solche Aufnahmen vor der Zeit der Magnetband-Schnitttechnik nicht nachträglich manipuliert werden konnten, sind sie als eine Momentaufnahme zu verstehen, der im Fall von mehreren Takes theoretisch beliebige weitere Momentaufnahmen folgen könnten. Sie enthalten also – wie echte Live-Aufnahmen heute – auch Zufälliges (also weder geplante noch stilistisch bedingte Elemente) und sogar Missglücktes,⁴ wie zahlreiche Detailanalysen zeigen. Der methodische Ansatz des Embodiment soll also dazu beitragen, nicht nur die intentionalen und unreflektierten, sondern auch die zufälligen und missglückten Elemente einer historischen Interpretation – und damit auch den interpretatorischen Entscheidungsspielraum der jeweiligen Akteure – zu identifizieren und zu beschreiben.

EMBODIMENT BEI INSTRUKTIVEN TEXTEN

Die Embodiment-Methode dient allgemein dazu, das musikpraktische Handlungs- und Körperwissen mit in die Interpretationsforschung einzubeziehen. Dies geschieht beispielsweise durch eine einfache Übersetzung von Interpretations-Instruktionen in Klang. Ähnlich wie bei einem medizinischen Selbstversuch findet der Übersetzungsvorgang jedoch unter kontrollierten Bedingungen statt, das heißt, die einzelnen Schritte werden protokolliert und kritisch evaluiert. In diesem Prozess werden die Subtexte freigelegt, indem festgehalten wird, welche zusätzlichen, nicht ausformulierten Informationen für die Klangübersetzung notwendig sind. Dadurch werden intentionale Elemente der Interpretation mit unreflektierten Elementen in Verbindung gebracht, die dem historischen Autor selbstverständlich erschienen. Analog zum medizinischen Selbstversuch muss von Seiten des Forschenden eine musikpraktische Expertise vorausgesetzt werden.

Als ein kurzes Beispiel dienen Instruktionen des Sängers Friedrich Schmitt (1812–1884), der in Berlin, München und Wien als Gesangspädagoge wirkte. Seine 1854 in München erschie-

Vierter Abschnitt. Recitatif von Mozart.

Schreibart *unwillig, schwermüthig.*

Ausführung

In welchem Dunkel der Sorgen, in welchem wilden schrecklichen Labyrinthe

sich erhebend

führt sich mein Geist besungen Nein nein des Schicksals Unmacht kan nicht länger xö-gern,

leidenschaftlich

über ihn all sein Zorn Flam̄t nicht der Rache-götter tödender Blitzstrahl

gedankenvoll gedenkt

über Meineid u. Frevel Wohnt nicht Vergeltung ihr Wolken über euch.

A 3

Friedrich Schmitt (1812–1884), *Grosse Gesangsschule für Deutschland*, München 1854, S. 243: Mozart, *Don Giovanni*: *Rezitativ In quali eccessi o numi.*

nene *Grosse Gesangsschule für Deutschland* enthält detaillierte Instruktionen zur Interpretation von Mozarts Rezitativ *In quali eccessi o numi* aus der Oper *Don Giovanni*, allerdings in deutscher Sprache. Schmitt fügt Mozarts Notentext ein zweites System an, in dem er die Ausführung so genau wie möglich zu notieren versucht. Dabei bedient er sich eines im Text erläuterten Zeichensystems, das Portamenti, Akzentuierungsgrade sowie rhetorische Ausdrucksmittel wiedergibt, beispielsweise ^A für «angehaltener Atem»

Schmitt versieht Mozarts Notentext («Schreibart») mit Vortragsbezeichnungen wie «unwillig, schwermüthig», «sich erhebend» oder «leidenschaftlich», während der Notentext in der zweiten Zeile («Ausführung») eine differenzierte rhythmische Umschrift des freien Rezitativvortrags bietet. Diese Umschrift kann mit herkömmlichen Mitteln analysiert werden und zeigt zahlreiche Abweichungen gegenüber Mozarts Text: So versieht Schmitt das Ende sämtlicher Satzzeile mit einer Appoggiatur, wie es bereits die Quellen des 18. Jahrhunderts beschreiben. Die zahlreichen Dehnungen auf Schlüsselwörtern sowie rhythmischen Zwischenwerten gehen auf die von

Schmitt ausführlich beschriebene Sprachbehandlung zurück. Da Schmitt lehrt, im Rezitativ müsse die Stimme vom Sprechen ins Singen übergehen, ändert er Mozarts Notentext am Beginn jedes Satzgliedes von einer melodischen in eine syllabische Tonfolge ab. Spätestens hier ist eine gesangspraktische Expertise gefordert, um die klangliche Gestalt dieses Stimmwechsels zu erörtern. Zudem fehlen Angaben zum Tempo, und da Schmitt auf die Abhängigkeit des Rezitativ-Tempos von der Deklamation hinweist, muss die Sprachebene im Kontext zeitgenössischer Bühnen-Deklamation analysiert werden (die tragische Rolle der Gräfin verlangt offensichtlich nach einer gehobenen, pathetischen Deklamation usw.).

Dank der detaillierten Umschrift und der begleitenden Instruktionen ist es methodisch relativ einfach, die Klangvorstellung Schmitts nach Art eines «virtuellen Meisterkurses» unter kontrollierten Bedingungen zu rekonstruieren. Daran knüpfen sich interessante Überlegungen zur Rezitativpraxis in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die manche Konventionen der heutigen Alte Musik-Praxis als ein Konstrukt neusachlicher Ästhetik erscheinen lässt, aber an anderer Stelle erörtert

werden. Als Werkzeuge der Embodiment-Methode bieten sich Tonaufzeichnungen an, anhand derer die klanglichen Übersetzungsversuche des Forschenden dokumentiert und mit computergestützten Analysemethoden evaluiert werden können. Ziel ist es, die Informationen Schmitts zur Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts detailliert auszuwerten und in den Kontext der Geschichte der musikalischen Interpretation zu stellen.

EMBODIMENT BEI TONDOKUMENTEN

Anders als eine schriftliche Instruktion muss ein Tondokument nicht erst in Klang und damit in einen zeitlichen Ablauf übersetzt werden, sondern stellt bereits selbst eine Kodierung und Objektivierung von Klang dar. Über die intentionalen und unreflektierten Elemente der Interpretation hinaus, die mit Hilfe einer körperlichen Klang-Übersetzung analysiert werden können, lassen sich mit der Embodiment-Methode bei Tondokumenten auch zufällige und missglückte Elemente identifizieren.

Für die computergestützte Analyse von Schallaufzeichnungen wurden im Rahmen der Sound Studies wertvolle sonographische Tools entwickelt, unter denen sich der frei verfügbare Sonic Visualiser (sonicvisualiser.org) auf die Analyse historischer Tondokumente spezialisiert hat. Dieses Tool kann nicht nur die Schallwellen sichtbar machen, sondern auch die Tempoflexibilität messen und in Graphiken übersetzen sowie zwei verschiedene Tondokumente vergleichend in Beziehung setzen. Das Tool dient der empirischen Bestandsaufnahme, die im Rahmen des britischen AHRC-Projektes CHARM zur historischen Tonträgerforschung als «close listening»-Prozess bezeichnet worden ist.⁶ Die neuartige Embodiment-Methode erweitert diesen Ansatz um eine körperliche Dimension, indem nach den körperlichen Bedingungen der Klangerzeugung gefragt wird. So werden beim «close listening»-Prozess nicht nur messbare

Daten erhoben, sondern es wird rekonstruiert, wie bestimmte Klänge mit den jeweiligen Instrumenten erzeugt worden sind. Selbstverständlich ist dazu wiederum eine musikpraktische Expertise der Forschenden erforderlich.

Als Beispiel dient der zweite Satz *Andante cantabile* aus Mozarts Duo für Violine und Viola KV 424, der 1935 von Karl und Fridolin Klingler unter Verwendung von elektrischer Mikrofontechnologie auf Schallplatte aufgenommen wurde. Eine detaillierte sonographische Analyse mit dem Sonic Visualiser liefert Informationen über die Wahl der zugrunde liegenden Notenedition (hier die Alte Mozart-Gesamtausgabe, Serie 15 Nr. 2 aus dem Jahr 1879) sowie über zahlreiche Vortragsparameter wie Tempo, Intonation, Artikulation, Vibrato, Portamento, Agogik oder Tempo-Flexibilität. Wenn das «close listening» um das Körperhören erweitert wird, lassen sich wichtige Erkenntnisse über die Erzeugung dieser Klänge gewinnen, die die empirische Datenflut qualitativ differenziert. Ein im Violinspiel erfahrener Forschender kann beispielsweise aus der Abfolge der abgestossenen und gebundenen Noten die Bogen-einteilung Karl Klinglers, also die Abfolge seiner Auf- und Abstriche, weitgehend rekonstruieren. Auch die Wahl der Fingersätze lässt sich aus dem Zusammenhang bestimmen – zumindest bei den als Ausdrucksmittel eingesetzten hörbaren Lagenwechseln (Portamento). Die Rekonstruktion der Bogenstriche und Fingersätze ist eine notwendige Voraussetzung für das praktische Nachspielen der Portamento-Techniken, das Erkenntnisse über die Beschaffenheit dieses exponentiellen Ausdrucksmittels im Vergleich mit dem linearen Glissando liefert. Solche Erkenntnisse können nur mit Hilfe der Embodiment-Methode gewonnen werden.

ZUFALL, FEHLER ODER UNVERMÖGEN?

Ein besonders hervorstechendes Merkmal der Interpretation der Klingler-Brüder ist die Tatsache, dass häufig nicht zusammen erklingt, was in der Partitur übereinander notiert ist (vertikale Präzision). Während eine empirische Untersuchung Befunde quantifiziert, steht die qualitative Frage im Raum, ob es sich bei diesen um einen Zufall, einen Fehler oder sogar – wie heute häufig vermutet – um Unvermögen handelt. Auch ohne das «close listening»-Tool ist erkennbar, dass es zumeist die Solostimme ist, die sich über der Begleitung frei bewegt – ein Ausdrucksmittel, das schon im 18. Jahrhundert beschrieben wird. Der Sonic Visualiser erlaubt es, die Art der Flexibilität genauer zu analysieren, wie das Beispiel zu Takt 14–16 zeigt (siehe Darstellung S. 18).

In der sonographischen Darstellung ist jedes Achtel im Takt durch eine vertikale Linie markiert, die sich an der begleitenden Viola orientiert und die rhythmische Bewegung der Violinstimme sichtbar machen soll. Im Kleinstich oberhalb des Originaltextes wurde versucht, zusätzlich zu dem rein empirischen Befund die rhythmische Gestalt zu umschreiben (ähnlich wie bei Friedrich Schmitt), um ein mögliches Gestaltungskonzept offenzulegen.⁷ Offensichtlich bedient sich der von Joseph



Reenactment einer Aufnahmesituation mit Edison Walzen-Phonograph (Johannes Gebauer, Violine, Sebastian Bausch, Klavier, Kai Köpp, Projektleitung).

Joachim ausgebildete Geiger Karl Klingler einer Technik, bei der zunächst einige Töne beschleunigt werden, um Raum für eine Verbreiterung am Ende des Abschnitts zu gewinnen. Diese Technik ist charakteristisch für die Interpretationspraxis Joseph Joachims, und eine Untersuchung von instruktiven Texten aus dessen Umfeld ergab, dass sie unter der Bezeichnung «Freispielens» von Joachim gelehrt wurde.⁸

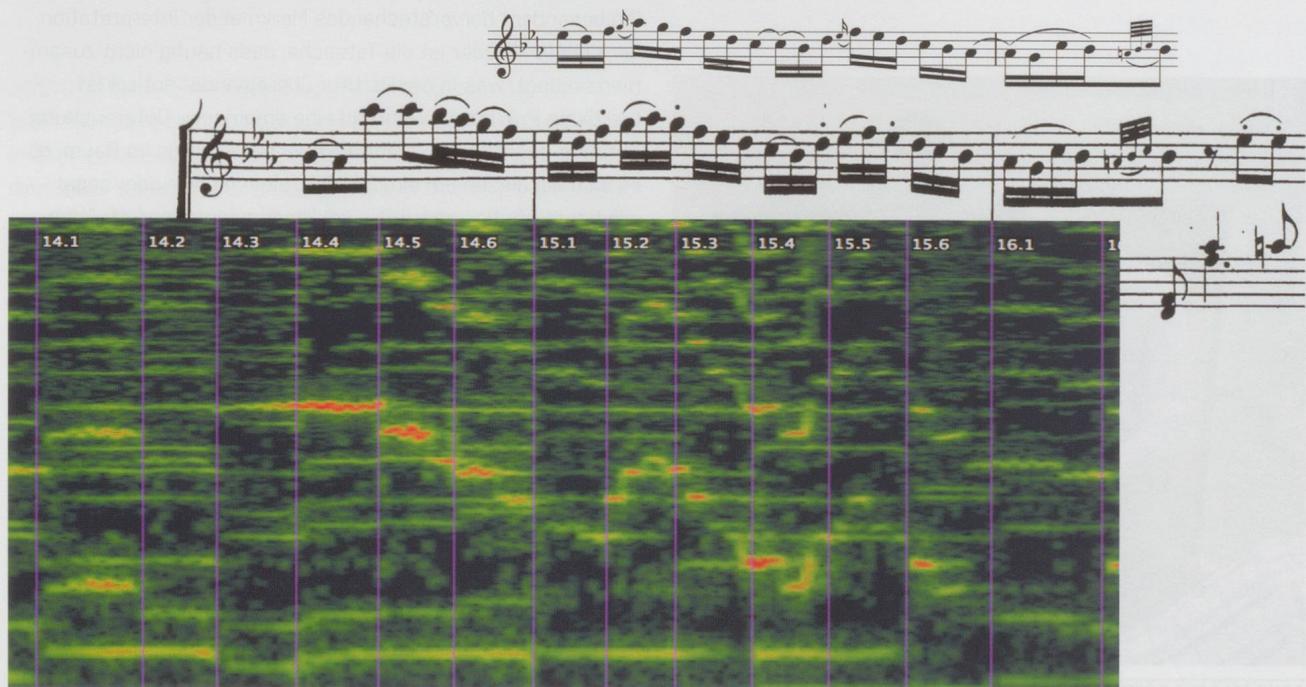
Auch in diesem Beispiel ist der musikpraktische Jargonbegriff ein deutliches Indiz dafür, dass es sich bei dem vermeintlichen Mangel an vertikaler Präzision um ein intentionales Element der Interpretation handelt. Durch das kontrollierte Nachspielen einzelner Passagen im Rahmen der Embodiment-Methode zeigte sich, dass diese Technik des «Freispielens» erstaunlich präzise reproduzierbar war, während weniger gut wiederholbare Elemente vermuten lassen, dass es sich bei diesen um zufällige oder unbeabsichtigte Befunde handelt.

«EXPERIMENTELLE KLANGARCHÄOLOGIE»

Damit erweist sich das Embodiment als eine erfolgversprechende Methode, musikalische Aufführungen nicht nur empirisch zu analysieren, sondern auch konkrete, dokumentierte Interpretations-Entscheidungen in ihrem räumlichen und zeitlichen Kontext qualitativ zu beschreiben. Die Übertragung von Text- oder Klanginformationen in körperliche Bewegungen zur Kangerzeugung kann ausserdem dazu verwendet werden, eine vollständige historische Interpretation unter kontrollierten Bedingungen wieder aufzuführen. Damit erweitert sich die Embodiment-Methode zu einem Reenactment, wie es im Dokumentarfilm, in der Kriminologie und in der Psychotherapie angewandt wird. Beide Konzepte der Interpretationsforschung, Embodiment und Reenactment, sind mit den Zielen der ex-

perimentellen Archäologie verwandt und könnten in ihrem wissenschaftlichen Anspruch auch als «experimentelle Klangarchäologie» beschrieben werden. Sie wurden beispielsweise dazu verwendet, den Einfluss der Aufnahmetechnologie auf die Interpretations-Entscheidungen der musikalischen Akteure zu beurteilen. Ansätze wie diese werden der Interpretationsforschung in Zukunft sicher noch anregende Impulse verleihen.

- 1 Die Geschichte des Hörens wird als Gegenentwurf zur Hegemonie des Visuellen in den Kulturwissenschaften verstanden, vgl. einschlägige Publikationen von Camilla Bork, Julia Kursell, Daniel Morat u.a.
- 2 Vgl. beispielsweise den *Embodiment* überschriebenen Band 83 der Zeitschrift *Positionen* (Mai 2010) oder Publikationen von Jin Hyun Kim, z.B. *Embodiment in interaktiven Musik- und Medienperformances – unter besonderer Berücksichtigung medientheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Perspektive*, Osnabrück 2012, oder *Zur Grundlegung einer Ästhetik des Embodiments in digitaler Medienkunst*, in: *Bildkörper. Zum Verhältnis von Bildtechnologien und Embodiment*, hrsg. von Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse und Norbert M. Schmitz, Darmstadt: Büchner 2016, S. 213–233.
- 3 Vgl. Die Projekt-Webseiten <http://www.hkb-interpretation.ch/index.php?id=140> und <http://www.hkb-interpretation.ch/index.php?id=406>.
- 4 Vgl. Kai Köpp, *Musikalisches Geschichtsbewusstsein um 1900 – Ansätze zu einer historischen Interpretationsforschung* in: *Gemessene Interpretation*, hrsg. von Heinz v. Loesch und Stephan Weinzierl, Mainz: Schott 2011, S. 65–82.
- 5 Vgl. Kai Köpp, *After the End of Early Music: HIP in the 21st Century*, Vortrag beim Symposium der Händel-Akademie Karlsruhe 2016, Symposiumsbericht in Vorbereitung.
- 6 Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music: Approaches to Study in Recorded Musical Performances*, Online-Publikation 2009 (www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap3.html), erweitert von Nicholas Cook zu *close and distant listening*, in ders., *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press 2013, S. 135ff.
- 7 Die Übersetzung stammt von Johannes Gebauer, dem hierfür ausdrücklich gedankt wird.
- 8 Mit der Interpretationspraxis der «Joachim-Tradition» beschäftigt sich das Dissertationsprojekt von Johannes Gebauer im Rahmen des SNF-Projektes zu instruktiven Texten des 19. Jahrhunderts.



Mozart, Duo KV 424, II. Andante cantabile, T. 14–16, Sonic Visualiser (Umschrift der Klanggestalt in der Interpretation von Karl Klingler 1935).