

Ceci n'est pas une trompette

**Zur Original-Abbild-Problematik bei der
Musikinterpretation auf Tonträgern**

Ein Forschungsbericht

vorgelegt von

Cornelius Pöpel

Elektronisches Studio der Musikhochschule der Stadt Basel

Basel, den 31.5.1999

Inhalt

1 Einleitung	4
2 Musikinterpretation auf Tonträgern	6
2.1 Die wissenschaftliche Diskussion der Vermittlung von Interpretationen durch Tonträger	9
2.2 Interpretieren und Tonträger.....	15
2.2.1 Möglichkeiten des Tonträgers bei Glenn Gould	16
2.2.2 Möglichkeiten des Tonträgers bei Sergiu Celibidache	18
2.3 Zum Interpretationsverständnis	20
2.3.1 Kommunikation und Interaktion in der Interpretation.....	23
2.3.2 Das interpretatorische Vorhaben.....	24
3 Original und Abbild	26
3.1 Die Hypothese	27
3.2 Die Begriffe Original und Abbild in der Tonträgerdiskussion.....	28
3.2.1 Ästhetik	29
3.2.2 Aufnahmetechnik.....	30
3.2.3 Übertragung und Abbildung	31
3.3 Abbildungsebenen in der Musikproduktion	33
3.4 Abgebildete Interpretationen auf einem Tonträger	36
3.5 Originale Interpretationen auf einem Tonträger.....	38
4 Eine Methode zur Analyse von Interpretationen auf Tonträgern	43
4.1 Systemmodell	44
4.1.1 Operationskategorien der Produktionstechnik.....	46
4.1.2 Voraussetzungen für eine Interpretation im Original.....	49
4.1.3 Entscheidende Kriterien für ein Original.....	51
4.1.4 Entscheidende Kriterien für ein Abbild	51
4.1.5 Problemfälle	53
4.2 Anwendung der Methode	55
4.2.1 Anwendung auf Interpretieren.....	55
4.2.2 Anwendung auf Beispiele der Literatur über Musikproduktion	58
4.2.3 Anwendung auf Leistungsschutzfragen	60
5 Diskussion	64
5.1 Folgen für das interpretatorische Vorhaben	66
5.1.1 Erarbeitung von Produktionsvorhaben in der E-Musik	66
5.1.2 Einfluss von Tonträgerinterpretationen auf Konzertvorhaben.....	68
5.2 Der Tonmeister als Interpret.....	69
5.3 Probleme im gesetzlichen Verständnis der Tonmeistertätigkeit	72
5.4 Tonträgeranwendung bei der Arbeit an Musik.....	76
5.5 Der Hörer in der Durchführung des interpretatorischen Vorhabens	79
5.5.1 Der Hörer als Interpret	79
5.5.2 Der DJ - virtuoser Interpret seiner Tonträgersammlung.....	80

6 Zusammenfassung.....	81
7 Ausblick.....	83
Literatur.....	87
Danksagung.....	95

Abkürzungen

IKV: interpretatorisches Konzertvorhaben

IMPV: interpretatorisches Musikproduktionsvorhaben

U_{ML} : Urbild des musikalischen Leiters

U_{TM} : Urbild des Tonmeisters

A_1 : Abbild 1

A_2 : Abbild 2

U_{A1} : Urbild zur Erzeugung von A_1

U_{A2} : Urbild zur Erzeugung von A_2

1 Einleitung

Die elektronischen Medien haben heute durch ihre hohe Präsenz eine nie zuvor dagewesene Bedeutung in der alltäglichen Wirklichkeitswahrnehmung erhalten. Weit verbreitet ist die Auffassung, diese Medien als Fenster zur Wirklichkeit zu verstehen. Von vielen werden Radio und Fernsehen als Fenster zur Wirklichkeit wahrgenommen. Ein aktuelles Beispiel für die Brisanz dieser Auffassung, ist nach Vietnam- und Golfkrieg der Kosovo-Konflikt, der immer wieder als Medienkrieg bezeichnet wird. Statt der vermeintlichen Wirklichkeit wird den Zuhörern und Zuschauern eine Vorstellung von Sachverhalten vermittelt, die sich nicht nur von den tatsächlichen Gegebenheiten stark unterscheidet, sondern sich überdies aus unterschiedlichen Perspektiven durchaus weit abweichend darstellt. Schliesslich entsteht Wirklichkeit im Kopf und lässt sich nicht als invariante Tatsache verstehen. Die Manipulation von Abbildern der Wirklichkeit bis hin zu deren künstlicher Herstellung hat eine zentrale Bedeutung erlangt, die aufgrund der zunehmenden Verfügbarkeit der dazu notwendigen Technologien und der Integration neuer Formen der elektronischen Medien wie zum Beispiel dem Internet, in rasantem Wachstum begriffen ist.

Auch Tonaufnahmen werden als Fenster zur Wirklichkeit, als Abbild eines akustischen Ereignisses, zum Beispiel einer musikalischen Aufführung aufgefasst. Während im visuellen Bereich das Wissen um die Eigenständigkeit des Abbildes und seiner Aussagen im Vergleich zum Original weit verbreitet ist, scheint sich auf der Audioseite hier eine Lücke aufzutun. So wird im Urheberrecht einem Fotografen Rechtsschutz für die Eigenschöpfung einer Aufnahme zugestanden, während dies bei einer Tonaufnahme nicht der Fall ist. Fragwürdig ist, dass eine Tonaufnahme gegenüber einer Bildaufnahme anders bewertet wird. In beiden Fällen handelt es sich um die Interpretation - mit anderen Worten: einer Deutung - eines Originals, die je nach Aufnahme sehr unterschiedlich ausfallen kann und bei der Rezeption eine eigene Vorstellung vom Original entstehen lässt. Es gibt letztlich keine objektiven Kriterien für die Wahl eines Objektivs respektive Mikrofons und dessen Standort bei der Aufnahme, von der Nachbearbeitung ganz zu schweigen.

Einer weiteren verbreiteten Überzeugung soll in dieser Arbeit entgegen getreten werden, nämlich der, dass die Einspielung einer Interpretation sich grundsätzlich nur dem Ideal des Originals im Aufnahmeraum annähern solle und könne. Was vor dem Mikrophon stattgefunden hat, soll durch den Lautsprecher möglichst identisch wiedergegeben werden. Dass bei der Herstellung des akustischen Abbilds auch interpretiert und manipuliert wird, ist zwar bekannt, dieses Wissen hat aber dennoch

nicht dazu geführt, von der Vorstellung Abstand zu nehmen, man höre auf der Aufnahme dieselbe Interpretation, die sich vor dem Mikrofon abgespielt habe. Hier gilt es klar zu unterscheiden zwischen der Interpretation vor dem Mikrofon und dem Resultat, was erklingt, wenn die Aufnahme abgehört wird.

Die zunehmende Bedeutung der Original-Abbild-Problematik und das allgemein uneinheitliche Verständnis zu Fragen der Authentizität gerade im Audio-Bereich fordert eine eingehendere Beschäftigung mit Einzelaspekten aus diesem Feld. Darum wird mit dieser Arbeit ein Schritt in diese Richtung unternommen und die Original-Abbild-Problematik bei der Musikinterpretation auf Tonträgern betrachtet. Zugrundegelegt wird hierbei die Frage, ob bei der Einspielung einer Interpretation zwangsläufig das Abbild einer Interpretation entsteht, oder ob es möglich ist, eine Einspielung so zu gestalten, dass die Interpretation selbst, also als Original und nicht das Abbild einer Interpretation, durch den Tonträger zu Gehör gebracht werden kann. Aus dieser Fragestellung ergibt sich die Notwendigkeit, Kriterien zu finden, anhand derer unterschieden werden kann ob in einer Musikproduktion eine Interpretation im Original oder das Abbild einer Interpretation entsteht.

Für eine Annäherung an die Thematik wird zuerst ein Überblick über die Musikinterpretation auf Tonträgern aufgestellt. Näher betrachtet werden dabei die wissenschaftliche Diskussion des Komplexes, die Ansichten von zwei für dieses Feld wichtigen Künstlerpersönlichkeiten und das Interpretationsverständnis, weil es für die Beantwortung der Leitfrage im Einzelfall einer Musikproduktion von ausschlaggebender Bedeutung ist. Im folgenden Abschnitt wird das ausgewählte Material zur eingehenden Beschreibung der Sachlage bezüglich der Fragestellung vorgelegt. Ausführlich diskutiert werden hier auch die Begriffe Original und Abbild, weil sie für das Thema von zentraler Bedeutung sind, in der Tonträgerästhetik und Aufnahmetechnik jedoch unterschiedlich benutzt werden. Um unterscheiden zu können, in welchem Fall das Original einer Interpretation und wann das Abbild einer Interpretation auf Tonträger vorliegt, wird im Weiteren eine Untersuchungsmethode entwickelt. Hierzu wird ein Systemmodell aufgestellt, das die Vorgänge in der Musikproduktion in einer vereinfachenden Gliederung darstellt. Anhand der, je nach Produktion anders vorliegenden Inhalte der einzelnen Glieder, kann bestimmt werden, ob es sich bei einer Aufnahme um eine Interpretation im Original oder um ein Abbild einer Interpretation handelt. Aus dieser Methode und dem Systemmodell lässt sich eine Vielzahl von Schlüssen für das Feld der Musikproduktion und des Urheberrechts

ableiten, die im weiteren Verlauf der Arbeit dargelegt und diskutiert werden. Diese Schlüsse sind vor allem für die Erarbeitung von Interpretationen durch die ausführenden Künstler und für die Frage, ob und wann ein Tonmeister Anteil an der Werkinterpretation hat, von Bedeutung.

2 Musikinterpretation auf Tonträgern

Die Konservierung und Vermittlung von Musik über Tonträger hat eine wechselvolle Entwicklung durchlaufen, die inzwischen über hundert Jahre alt ist.

Im Vergleich zur Live-Interpretation zeigt die zeitlich und örtlich abgehobene Studioproduktion schon seit den Anfängen deutliche Unterschiede. Sie liegen vor allem in der Vorgehensweise zur Umsetzung der Interpretation gegenüber der Live-Aufführung. Diese Unterschiede waren in der Frühzeit der Audiotechnologie noch vornehmlich in den Unzulänglichkeiten damaliger Aufnahmesysteme begründet. Bevor elektroakustische Verfahren Einzug in die Aufnahmestudios gehalten hatten, mussten sich die Ausführenden zum Beispiel engstens um die mechanisch arbeitenden Aufnahmetrichter gruppieren. Häufig wurde es erforderlich Kompositionen umzuorchestrieren, „...weil der Aufnahmetrichter die originale Orchesterzusammenstellung nicht zufriedenstellend aufzeichnen konnte.“¹ Wegen des nicht ausreichenden Schalldrucks der Streicher wurden spezielle „Strohviolin“ gebaut, „...deren Saiten durch den Steg eine Membrane zum Schwingen brachten und durch einen metallenen Schalltrichter verstärkt wurden.“² Darüber hinaus war die Spieldauer damaliger Tonträger interpretationsbestimmend (dies wirkte sich sogar auf die Gestaltung der Dauer von Kompositionen aus³). Die Schellackplatte stand in zwei Größen zur Verfügung. Bei einem Durchmesser von 25 cm bot die erste Version eine Spieldauer von weniger als drei Minuten, während die zweite mit 30 cm Durchmesser knapp fünf Minuten zur Verfügung stellte.⁴ ELSTE berichtet: „Eine solche Segmentierung wirkte sich aus auf die Auswahl der Kompositionen, auf die Kürzung

¹ Vgl. ELSTE 1992 S. 409

² GRAESSER 1998 S. 18

³ Prof. Dr. Hans-Peter Reinecke in einem Gespräch mit dem Autor am 22.1.99

⁴ Vgl. ELSTE 1992 S. 410

von Kompositionen, auf die agogische Gestaltung und in Einzelfällen auch auf die Tempowahl.“⁵

Obwohl heute die zeitlichen und audiotecnischen Beschränkungen weitestgehend eliminiert sind, unterscheidet sich die Interpretation auf Tonträgern immer noch grundlegend von jener im Konzertsaal. Die moderne Studiotechnik hat nicht nur die Probleme der Audioqualität vergangener Tage hinter sich gelassen, sie bietet auch ganz neue Möglichkeiten der Interpretationsgestaltung, die entweder von den Musizierenden selbst oder von den künstlerisch Tätigen in der Produktionstechnik, den „...’stummen Interpreten’ ...“⁶ genutzt werden können.

DANUSER sieht im Resultat der Studioproduktion einer Interpretation ein „...Kunstprodukt.“⁷, dessen Ideal „...eine Art ‘Retorten-Aufnahme’.“⁸ ist. Er bewertet sie in vielen interpretationsspezifischen Punkten „...idealtypisch als das Gegenteil...“⁹ einer Live-Performance. Dies betrifft besonders den „...Ereignischarakter...“¹⁰, die „...Einmaligkeit...“¹¹ und den „...kommunikative[n] Aspekt...“¹², der in der Studioproduktion in der konventionellen Form überhaupt nicht mehr vorhanden ist.

Beide Interpretationsformen sind für heutige Interpreten wesentlich um nicht zu sagen: komplementär. In beiden sollen ihre Interpretationen zu Gehör gebracht werden, in beiden werden die interpretatorischen Leistungen bewertet. Aufgrund der Unterschiedlichkeit beider Formen hätte eine geeignete Interpretationspädagogik dieser Sachlage eigentlich Rechnung zu tragen, will man hier nicht Möglichkeiten zur Gestaltung ungenutzt verschenken, die durch die spezifischen Rahmenbedingungen gegeben sind. Schon 1960 bemängelt Thiel in seiner Eröffnungsrede der 5. Tonmeistertagung: „Komponist und Interpret könnten sich übrigens auf die Zusammenarbeit mit dem Tonmeister durchaus sorgfältiger vorbereiten, als dies gewöhnlich in den entsprechenden Ausbildungsstätten geschieht. Jeder angehende Künstler hätte die Pflicht, sich in die Produktionsbedingungen der grossen technischen Umschlagplätze der Kultur einzuüben, die von denen der Bühne so verschieden

⁵ ELSTE 1992 S. 410

⁶ Ebenda

⁷ DANUSER 1996 S. 1060

⁸ Ebenda

⁹ Ebenda

¹⁰ Ebenda S. 1059

¹¹ Ebenda S. 1060

¹² Ebenda

sind.“¹³ Konsequenzen für die Lehrpläne in der pädagogische Praxis sind allerdings kaum gezogen worden.

Mangelnde Kenntnis und daher weitgehend fehlendes Bewusstsein für diese Problematik ist nicht zuletzt auch in der musikwissenschaftlichen Diskussion dieses Themenkreises zu erkennen. WAGNER stellt fest, dass das „...Niveau innerhalb der Mediendiskussion [...] im Gegensatz zum Film bei den spezifisch musikbezogenen Medien [...] nach wie vor völlig unbefriedigend...“¹⁴ ist. Seiner Meinung nach gibt es zu „...einer systematischen und übergreifenden Betrachtung [...] nichts als Ansätze.“¹⁵ Auch SCHLEMM deutet auf dieses Problem: „Mit Recht wird beklagt, dass zum Phänomen des Musik-Tonträgers keine systematisch ausgearbeitete Ästhetik vorliegt.“¹⁶

Ein Aspekt unter den Phänomenen des Tonträgers ist die Original-Abbild-Problematik, welche sich auch auf interpretatorische Gesichtspunkte auswirkt. Dieses Problem zeigt sich konkret in der Literatur. Einerseits weist DANUSER der Interpretation auf Tonträger eine „...Eigenständigkeit dieser Art der Interpretation...“¹⁷ zu und bezeichnet sie als eigenwertiges „Kunstprodukt“. Andererseits hält er daran fest, dass die Aufnahme bei einer Interpretation „...einen einmaligen, früher für immer ‘verlorenen’ Vorgang reproduzierbar [mache], aber - und dies ist wesentlich - nicht diesen selbst, sondern sein Abbild, seine transponierte künstliche Existenz.“¹⁸ Dies unterstreicht die in der Einleitung gestellte Frage, was denn nun bei einer Interpretation auf Tonträger zu hören sei. Handelt es sich nur um das mehr oder weniger manipulierte Abbild einer Interpretation, oder doch um eine eigene, selbständige und originale Interpretation, die nicht als Abbild, sondern genau so zu Gehör gebracht wird, wie vom Interpreten gewollt.

¹³ THIEL 1961 S. 18

¹⁴ WAGNER 1977 S. 317

¹⁵ Ebenda

¹⁶ SCHLEMM 1997 S. 1546

¹⁷ DANUSER 1996 S. 1060

¹⁸ Ebenda S. 1061

2.1 Die wissenschaftliche Diskussion der Vermittlung von Interpretationen durch Tonträger

Der Tonträger als Medium der Massenkommunikation ist in der wissenschaftlichen Diskussion immer wieder Forschungsgegenstand gewesen. Musiksoziologie, Medienwissenschaften, Kommunikationswissenschaft, Musikpsychologie und Musikwissenschaft sind die Fächer, die Aspekte im Themenfeld „Musikvermittlung durch Tonträger“ betrachten.

Für diese Arbeit sind hauptsächlich Untersuchungen relevant, in denen die Frage gestellt ist, wie sich Interpretationen verändern, wenn sie in die Form des Tonträgers übergehen, und wie Interpreten in den Grenzen und Möglichkeiten des Tonträgers zu optimalen Ergebnissen kommen können. Wie Literatúrauszüge in Kapitel 2. zeigen, werden Differenzen zwischen Tonträger- und Live-Interpretationen erkannt, doch finden sich in der Literatur wenig Untersuchungen zu diesem Thema und wenn, dann nur mit Fragestellungen, die sich statt auf Interpretationen auf Musik im allgemeinen beziehen.

Praktisch betroffen von solchen Fragestellungen sind Interpreten, Tonmeister¹⁹ und Produzenten. Diese Fragen wurden allerdings weniger in wissenschaftlichen Diskursen abgehandelt, sondern vor allem in auf Erfahrungswerten und persönlichen Ansichtsweisen beruhenden Auseinandersetzungen. Die Tonmeistertagung, eine in Deutschland alle zwei bis drei Jahre stattfindende Austausch- und Weiterbildungsveranstaltung für Tätige im Audiobereich, ist ein wichtiger Spiegel der Diskussion der Aufnahmeästhetik innerhalb dieses Personenkreises. STOLLA gibt in seinem „...Rückblick auf 20 Tonmeistertagungen“²⁰ eine Einsicht in wesentliche Entwicklungen der „...ästhetisch-theoretische[n] Durchdringung der Musikaufzeichnung...“²¹. Hervorgehend aus audiotechnischen Qualitätsfragen, die sich in Klirrfaktor, Frequenzgang, Rauschabstand, Impulstreue etc. zeigten, bemühte man sich in den 40-er Jahren um eine möglichst *naturgetreue* Musikwiedergabe, die das Ziel verfolgte, „...das Schallfeld im Aufnahmeraum möglichst präzise im Wiedergaberaum zu reproduzieren.“²² Ziel eines solchen Vorgehens war das

¹⁹ Mit dem Terminus „Tonmeister“ sind im weiteren Verlauf auch Audio-Designer oder Toningenieur gemeint, solange sie eine Tonmeistertätigkeit ausüben.

²⁰ STOLLA 1998 S. 568 ff

²¹ Ebenda S. 569

²² Ebenda S. 574

Erreichen eines sogenannten *Naturtreueideals*. Tatsächlich vollzog sich im Verlauf der Zeit eine Abwendung vom *Naturtreueideal*. „Einen Meilenstein auf diesem Weg setzte die achte Tagung 1969.“²³, auf der das Thema ausführlich erörtert wurde. Die propagierte gestalterische Richtung lässt sich wohl am besten mit den Worten des Musik- und Hifi-Journalisten BREH zusammenfassen: „Nicht die Natürlichkeit der Aufnahme - für die es keinen gültigen Masstab gibt - sondern die optimale, werkgerechte Klanggestalt ist das anzustrebende Ideal, dem sich der Toningenieur verpflichtet fühlen muss.“²⁴ BREH'S Aufnahmeästhetik gründet sich also rein auf dem Werk und seiner tonträgerspezifischen Darstellungsmöglichkeit. Auch REINECKE verwirft das Ideal der Naturtreue. Er begründet dies allerdings nicht nur auf das Werk bezogen, sondern auch auf Wahrnehmungskategorien in beispielsweise einem Konzert, in dem der Rezipient in ein „...originales Musikgeschehen einbezogen ist...“²⁵, bei dem er „...nicht allein mit den Ohren, sondern auch mit den Augen, seinem Tastsinn und vor allem seiner Rolle als Konzertbesucher.“²⁶ hört. Gegenüber diesem, sich aus der Gesamtheit der Phänomene ergebenden „...originalen Klangeindruck...“²⁷ muss der, ausschliesslich mit einem Schallfeld gestaltete Eindruck natürlich - will er ein ähnliches Erleben erzeugen - vom originalen Schallfeld abweichen. Darum „...müssen [in der Tonregie] gewisse akustische Physiognomien überhöht, andere dagegen abgeschwächt oder verändert werden.“²⁸

Das Problem der Naturtreue und der „werkgerechten Klanggestalt“ stellt die zentralen Themen der aufnahmeästhetischen Diskussion dar, an die sich bis heute wenig wesentlich Neues anschliesst. Einzig der Audioqualitätsverbesserung, nicht zuletzt mit Hilfe der Digitaltechnik, ist es zu verdanken, dass es zum weiteren diskutierten gestalterischen Ziel wird, „... die Abbildung räumlicher Tiefe und des Aufnahme-raums zu optimieren.“²⁹

In das Jahr 1969 fällt auch der Aufsatz des Musiksoziologen und Musikforschers BLAUKOPF mit dem Titel „Die qualitative Veränderung musikalischer Mitteilung in den technischen Medien der Massenkommunikation“.³⁰ „Inhaltsanalyse“ wird hier als

²³ STOLLA 1998 S. 576

²⁴ BREH 1969 S. 120

²⁵ REINECKE 1969 b S. 86

²⁶ Ebenda

²⁷ Ebenda S. 87

²⁸ Ebenda

²⁹ STOLLA 1998 S. 578

³⁰ BLAUKOPF 1969 S. 510 ff

Instrument wissenschaftlichen Arbeitens angewandt. Seiner Meinung nach ist „...technisch vermittelte Musik...“³¹ der „...unvermittelten Realdarbietung...“³² grundsätzlich nicht unterlegen. Er begründet dies mit den produktionstechnischen Möglichkeiten, wo zum Beispiel durch „...sorgsame Mikrophonaufrstellung und die an der Absicht des Komponisten orientierte Manipulation am Mischpult in vielen Fällen gerade jene Wirkung erzielt werden kann], die der Komponist wünscht und die sich im Konzertsaal [beispielsweise in Folge eines schlechten Hörplatzes und damit schlechten Klangbilds] nur ausnahmsweise einstellt.“³³ Diese „...qualitativen Modifikationen...“³⁴ und das Ablösen des musikalischen Geschehens vom Ausführungsraum sind für BLAUKOPF die wesentlichen Merkmale der qualitativen Veränderung.

Fraglich wird die These, dass die „technisch vermittelte Musik“ der „unvermittelten Realdarbietung“ grundsätzlich nicht unterlegen sei, angesichts der Untersuchungsergebnisse einer Studie der ARD/ZDF-Medienkommission mit dem Titel „Kultur und Medien: Angebote-Interessen-Verhalten“³⁵. Dort wurde untersucht, ob ein Besuch einer Konzertveranstaltung (E-Musik) oder eine Fernsehübertragung einer solchen Veranstaltung bessere Eindrücke vermittele. 79 Prozent der Befragten gaben an, „...dass der persönliche Besuch mehr bieten kann...“³⁶. Während für 14,4 Prozent der Unterschied des „Klangeindrucks des Orchesters und der Stimmen“³⁷ nicht beurteilbar ist oder sie keinen Unterschied hören, sprechen für 74,1 Prozent in diesem Punkt die Erfahrungen für den Besuch einer Aufführung. Auch in anderen Untersuchungsaspekten wie zum Beispiel das „Erlebnis, das die Aufführung vermittelt“³⁸ (87,7 Prozent bewerten das Konzerterlebnis als besser) oder die „Aufmerksamkeit und Konzentration, mit der man der Aufführung folgt“³⁹ (77,8 Prozent bevorzugen hier das Konzerterlebnis) wird Live-Musik immer positiver bewertet. Zumindest was eine Fernsehübertragung betrifft, muss der These BLAUKOPFS daher entgegengehalten werden, dass „...die Übertragung von Konzert- oder Musiktheaterveranstaltungen den Besuch nicht ersetzen...“⁴⁰ kann.

³¹ BLAUKOPF 1969 S. 512

³² Ebenda

³³ Ebenda

³⁴ Ebenda S. 515

³⁵ FRANK 1991 S. 1 ff

³⁶ Ebenda S. 298

³⁷ Ebenda

³⁸ Ebenda

³⁹ Ebenda

⁴⁰ Ebenda S. 299

Offen bleibt, inwieweit die Beschaffenheit einer Interpretation ein Kriterium für die Übertragbarkeit darstellt. Auf diese Frage gehen weder die Überlegungen BLAUKOPFS noch die ARD/ZDF-Untersuchung ein.

REINECKE vergleicht 1977 in einer empirischen Studie „Musik im Original und als technische Reproduktion“⁴¹. In seiner Hypothese geht er davon aus, „...dass *die Beziehungsaspekte von Situationen musikalischen Verhaltens eine erlebnismodifizierende Funktion besitzen können*,...“⁴². Zentral ist in dieser Untersuchung der Aspekt der „...Voraussetzungen...“⁴³, unter denen rezipiert wird, sowie die Frage, welche Rolle „...Beziehungen [...], die Menschen mit Musik und *über* Musik miteinander verbindet.“⁴⁴ spielen. Dieselbe Aufführung wird dort „...*unmittelbar*...“⁴⁵, also als Live-Darbietung, sowie „...in *vermittelter* Form, d.h. durch Stereo- bzw. Kunstkopfstereo-Wiedergabe...“⁴⁶ der Aufnahme der Aufführung von Beurteilern gehört und „...nach der Methode des Polaritäts-Profiles...“⁴⁷ bewertet. Die Untersuchung zeigt, dass „...die Urteile im *originalen Kontext* [...] fast durchweg eine emotionalere, ‘lebensvollere’ oder eher Wohlklang-geprägte Komponente...“⁴⁸ aufweisen, während „... die *Wiedergabe*-Urteile entweder distanzierter oder aber aggressiver (‘männlicher’) empfunden bzw. stärker abgewehrt werden.“⁴⁹ Darüber hinaus ist bemerkenswert, dass es zu einer „... z.T. recht starken Verschiebung der semantischen Einschätzung...“⁵⁰ seitens der Rezipienten kommt, und dass auf den Unterschied zwischen unmittelbarer und vermittelter Musikdarbietung „...der Faktor *Vertrautheit* einen grossen Einfluss...“⁵¹ ausübt. So scheint zum Beispiel „neue Musik live [...] etwas weniger fremdartig zu sein.“⁵²

Eine Untersuchung neueren Datums zeigt, welche starke Wirkung die Aufnahmetechnik für die Wahrnehmung aufgenommener Interpretationen auf Tonträgern hat⁵³.

⁴¹ REINECKE 1980 S. 85 ff

⁴² Ebenda S. 91

⁴³ Ebenda

⁴⁴ Ebenda

⁴⁵ Ebenda

⁴⁶ Ebenda S. 92

⁴⁷ Ebenda

⁴⁸ Ebenda S. 98

⁴⁹ Ebenda

⁵⁰ Ebenda

⁵¹ Ebenda S. 99

⁵² Ebenda S. 100

⁵³ BOSS 1994 S. 215 ff

Der Tonmeister BOSS nahm dieselbe Aufführung mit zwei unterschiedlichen Mikrofonierungen auf und liess Rezipienten die zwei so entstandenen Einspielungen, in Unwissenheit des Entstehungsprozesses, unter interpretatorischen Gesichtspunkten (Tempo, Artikulation, Agogik etc.) bewerten. Die Auswertung ergab, dass die Hörer zu wesentlich abweichenden Einschätzungen der interpretatorischen Leistung kamen - und das, obwohl es sich um ein- und dieselbe Ausführung gehandelt hatte. BOSS folgert: „Die Botschaft aufgezeichneter Musik wird als Komplex von Aufführung und [durch die Aufnahmemethode entstandenem] Klang wahrgenommen.“⁵⁴

Die zu Gehör gebrachte Interpretation auf Tonträger wird also wesentlich von der Aufnahmetechnik mitbestimmt.

Im Handbuch der Musikwissenschaft wird im Band „Musikalische Interpretation“ der technischen Reproduktion ein eigenes Kapitel gewidmet. ELSTE zeichnet dort unter anderem die Geschichte der Interpretationen auf Tonträgern nach und beschreibt, durch welche Methoden in der Praxis der Musikproduktion Einfluss auf die Interpretation ausgeübt wurde. Wenngleich er die Ausführenden der Produktionstechnik als interpretatorisch Tätige einstuft⁵⁵ ordnet er die eigentliche Interpretation dennoch dem Musizieren vor dem Mikrofon zu⁵⁶. Ob aber diese Zuordnung allen Interpretationsideen gerecht wird, ist fraglich, denn eine Interpretation, die mittels technischer Reproduktion zu Gehör gebracht wird, ist immer eine durch Lautsprecher klangwerdende. Es ist durchaus denkbar, dass Interpreten mit ihrer Tätigkeit vor dem Mikrofon und in der Produktionstechnik auf das Ergebnis im Abhörraum zielen. Die Interpretation in ihrer beabsichtigten Form ist dabei im Aufnahmerraum noch gar nicht existent, sondern kann erst durch den fertigen Tonträger zu Gehör gebracht werden. Festzuhalten bleibt, dass auch ELSETES Meinung nach der „...Einfluss der technischen Reproduktion auf die musikalische Interpretation [...] bislang nur bruchstückhaft erforscht...“⁵⁷ worden ist.

⁵⁴ BOSS 1994 S. 234

⁵⁵ „Bei der Schallplatte sind zum herkömmlichen Interpreten weitere Instanzen der Interpretation hinzugetreten, die - häufig in Personalunion - die künstlerisch-organisatorischen Vorgaben regeln und für die Aufnahme des Klanggeschehens, das Abmischen und Editieren (Cutten) verantwortlich sind.“ ELSTE 1992 S. 412

⁵⁶ „Denn der Forscher steht vor dem methodischen Problem, die Begrenzungen und Einflüsse der Schallplatte auf das Dokumentarische des Klanggeschehens h i n t e r dem Mikrofon zu bestimmen und aus dem Material diese Begrenzungen und Einflüsse gedanklich herauszufiltern, um das Klanggeschehen v o r dem Mikrofon zu bewerten.“ ELSTE 1992 S. 402

⁵⁷ ELSTE 1992 S. 402

In diesem Zusammenhang liefert STOLLA einen Ansatz in einer 1994 geplanten musikwissenschaftlichen Forschungsarbeit. „Ziel dieser Arbeit ist es nicht nur, herauszufinden, welche interpretatorischen Möglichkeiten der Tonmeister hat - [...] - es geht auch darum der Musikwissenschaft eine Hilfestellung beim Umgang mit Musikaufzeichnungen zu geben.“⁵⁸ Denn, entsprechend dem von ELSTE formulierten Problem erfordert der „...kritische Umgang mit Musikaufnahmen [...] die Kenntnis dessen [...], was die Aufnahmetechnik an eigenen Gestaltungsmitteln einbringt.“⁵⁹

1996 geht STOLLA in seinem Untersuchungsbericht lediglich auf Fragestellungen zur subjektiven Klangbildbeurteilung, zu Veränderungen im Klangbilds zwischen 1950 und 1993 sowie zur Typologisierung von Klangbildern ein⁶⁰. Die interpretatorischen Möglichkeiten des Tonmeisters bleiben in diesem Untersuchungsbericht unberücksichtigt.

Allein die Untersuchungsergebnisse von BOSS und REINECKE sollten für Interpreten Grund genug sein, in der interpretationsästhetischen Diskussion die Frage der tonträgerspezifischen Interpretation intensiv zu diskutieren und auf diesem Gebiet wissenschaftlich tätig zu werden. Dies ist bis jetzt nicht der Fall. Von einer gezielten Forschung auf diesem Gebiet kann, was die traditionellen Interpreten betrifft, kaum gesprochen werden. Es sind fast stets nur einzelne Künstler, die in privaten Experimenten in einfachem Rahmen ihre Erfahrungen sammeln und referieren. Diese Berichte sollten jedoch keinesfalls als „subjektiv“ = „zufällig“ abgetan werden. Sie sagen oft mehr aus als manche vermeintlich abgesicherte statistische Auswertungen. So berichtet unter anderen Glenn Gould: „...seit mehreren Jahren hatte ich zu Hause mit primitiven Tonbandgeräten herumexperimentiert - die Mikros am Resonanzboden meines Klaviers befestigt, um Scarlattisonaten zum Beispiel einen weicheren Klang zu geben...“⁶¹. Er nutzte die Ergebnisse seiner Versuche allerdings weniger für abstrakt-wissenschaftliche Veröffentlichungen⁶², sondern in erster Linie, um seine Interpretationen auf Tonträgern möglichst optimal zu gestalten, sie also einem wie auch immer gearteten Ideal anzunähern.

⁵⁸ STOLLA 1994 S. 236

⁵⁹ Ebenda

⁶⁰ Vgl. STOLLA 1996 S. 827 ff

⁶¹ GOULD 1987 S.161

⁶² Ausnahme ist hier seine Untersuchung mit dem Titel „In den Outtakes ist das Gras immer grüner: Ein Hörexperiment“ (GOULD 1987 S. 167 ff). Hier wird untersucht ob und wie gut der Bandschnitt zu hören ist.

Insgesamt gesehen ist an der Forschungslage zu erkennen, dass zwar die Frage nach Musik auf Tonträgern gestellt wird, dass aber kaum brauchbare Konzepte und daher auch nur wenig Untersuchungen zu finden sind, die den Fokus auf das Thema Interpretation auf Tonträgern richtet. Eine Arbeit, die Interpretationen auf Tonträger untersucht, erscheint daher sinnvoll.

2.2 Interpretieren und Tonträger

Interpreten entwickeln gegenüber dem Phänomen Tonträger unterschiedliche Haltungen. Manche bereiten sich in eigenen Heimstudios gezielt auf Tonträgerproduktionen vor und editieren Ihre Einspielungen am eigenen Schnittsystem. Andere wiederum lehnen jegliche Auseinandersetzung mit dem Medium Tonträger ab. Einige Interpreten werben sogar dafür, keine Tonträgermusik, sondern ausschliesslich Livemusik zu hören. Der Schnitt wird als Betrug empfunden, und man ärgert sich über die Hörerwartungen⁶³ gewisser Rezipienten im Konzert, die durch die Perfektion und realitätsfern-dynamische Ausgeglichenheit in Interpretationen auf Tonträgern entstanden sind.

Interpretationskonzeptionen werden heute oft anhand der Analyse von Interpretationen auf Tonträgern entwickelt. Dies darf zwar nicht als Regelfall eingestuft werden, aber man kann davon ausgehen, dass der grösste Teil der Interpreten Tonträgerinterpretationen hört und durch sie mehr oder weniger stark vorgeprägt wird. Insofern spielen Tonträgerinterpretationen für Interpreten eine grundsätzliche und nicht ausklammerbare Rolle.

Als exemplarische Beispiele im breiten Feld der Meinungen zu Tonträgerinterpretationen können die beiden Interpreten Glenn Gould und Sergiu Celibidache betrachtet werden. Die Gegensätzlichkeit ihrer Haltung zum Tonträger wirft die Frage auf, mit welchen Gründen sie ihre Standpunkte erklären. Darum werden in den folgenden Kapiteln ihre Auffassungen näher erläutert.

⁶³ Vgl. ELSTE 1992 S. 411

2.2.1 Möglichkeiten des Tonträgers bei Glenn Gould

Glenn Gould stellte 1964 seine öffentliche Konzerttätigkeit gänzlich ein⁶⁴. Einerseits ist für ihn das öffentliche Auftreten mit argen Problemen behaftet, welche er sich durch seine Auftrittsweigerung ersparen möchte. Andererseits sieht er im Tonträger die beste Möglichkeit, seine Interpretationen zu Gehör zu bringen. Als Rechtfertigung dient ihm unter anderem die These, dass er dem Konzert als Form der Musikdarbietung keine grossen Zukunftsaussichten einräumt. Er geht davon aus, „... dass seine Funktionen [die des öffentlichen Konzerts] vollständig von den elektronischen Medien übernommen sein würden.“⁶⁵ Als Zeitpunkt datiert er „...so um das Jahr 2000 herum...“⁶⁶

Für Gould scheint klar zu sein, dass Musik vom Tonträger in der heutigen Musikwelt die eigentliche „...Realität Musik...“⁶⁷ verkörpert. Er sieht im Konzert nicht „...die Achse, um die die Welt der Musik sich dreht.“⁶⁸, und er geht davon aus, dass mit dem Aussterben des Konzerts und der für ihn damit verbundenen tonträgerbasierten Musikausübung „...die Musik fähig sein wird, eine gültigere Erfahrung zu gewähren, als dies jetzt möglich ist.“⁶⁹

Die Vorteile des Tonträgers liegen für ihn in mehreren Bereichen. Zu den wichtigsten zählen für ihn:

- die Ausschaltung störenden Publikums und störender Begleitumstände bei der Ausführung von Interpretationen,
- die Möglichkeit der interpretationsspezifischen Klangbildgestaltung durch die Aufnahmetechnik⁷⁰,
- und die Möglichkeit, durch das Aufnehmen mehrerer ‘Takes’ und „...das Kleben von Tonbändern [in dieser Arbeit ‘Schneiden’ genannt]...“⁷¹ ein „...musikalische[s] Resultat...“⁷² zu erzeugen, welches im Konzert nicht möglich wäre.

Ausgiebig macht er von der letztgenannten Möglichkeit bei seiner zweiten Produktion der ‘Goldbergvariationen’ von Johann Sebastian Bach Gebrauch und äussert in einem Interview:

⁶⁴ DANUSER 1992 S.10

⁶⁵ GOULD 1987 S. 129

⁶⁶ Ebenda S. 297

⁶⁷ Ebenda S. 130

⁶⁸ Ebenda S. 131

⁶⁹ Ebenda

⁷⁰ Vgl. GOULD 1987 S. 134

⁷¹ GOULD 1987 S. 138

⁷² Ebenda S. 141

„Als ich die ‘Goldbergvariationen’ von Bach einspielte, begann ich nicht mit der Aria, sondern mit der ersten Variation. Dann nahm ich alle Variationen mit Ausnahme des Themas am Ende auf. Das war die Arbeit einer Woche. Dann versuchte ich, zwei Darstellungen des Themas zu finden; eine für den Beginn, die andere für den Schluß. Der Anfang sollte nicht die in den Variationen folgenden Entwicklungen enthüllen; sollte möglichst einfach und schlicht klingen. Ich brauchte 21 ‘Takes’ bis ich hatte, was mir vorschwebte. Das wäre auf dem Podium niemals möglich. Und vor allem kann man nicht in den Sequenzen spielen, die ich bei den ‘Goldbergvariationen’ verwendete. Man muß nämlich praktisch für jeden Takt der Musik auch die entsprechende emotionale Bereitschaft mobilisieren. Das gelingt einem nie, wenn man von vorn bis hinten spielt. Natürlich setzt mein Verfahren voraus, daß man eine Idee des Werks im Kopf hat, eine ideelle Einheit. Dann aber kann man auch die 13. Variation aufnehmen, ohne daß man durch die ersten zwölf auf sie eingestimmt ist. Die Totalität muß im Kopf sein.“⁷³

Dieses Vorgehen in der Musikproduktion ist unter Interpreten sicher nicht sehr häufig anzutreffen. Durch seine strikte Orientierung am „musikalischen Resultat“ und der Einbeziehung aller ihm durch die Aufnahmetechnik zur Verfügung stehenden Mittel, sowie seine Fähigkeit, diese Mittel auf musikalisch höchstem Niveau einzusetzen, sieht Gould im Tonträger einzigartige Möglichkeiten, seine Interpretationen zu schaffen.

Wichtig ist festzuhalten, dass dieses Produktionsverfahren eine klare Konzeption des Werks „im Kopf“ voraussetzt und eine Interpretation zu Gehör zu bringen vermag, die Gould in dieser Weise „auf dem Podium niemals“ durchführen könnte.

Bemerkenswert bei Gould ist, dass er in seinem Essay „Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung“ einen längeren Abschnitt über das Fälschen von Kunstwerken einfügt. Er schliesst diesen Abschnitt mit den Worten „Und wenn dem Fälscher Ehre erwiesen wird für seine Kunstfertigkeit [...], werden die Künste zu einem wahrhaft integralen Bestandteil unserer Zivilisation geworden sein.“⁷⁴ . Er hält offensichtlich aufnahmetechnische Handlungen, die eine Interpretation oder einen Instrumentalklang suggerieren, der ursprünglich so nicht vorhanden war, letztendlich doch für einen Betrug. Trotzdem ist dieser durch das auf dem Tonträger gespeicherte musikalisch bessere Resultat für ihn gerechtfertigt.

Zu fragen bleibt, worin der Betrug bestehen soll. Durch Goulds Publikationen, Interviews und sogar manchen Tonträgerdokumentationen ist öffentlich bekannt, von welchen Mitteln Gould bei der Einspielung seiner Interpretationen Gebrauch gemacht hat. Wo liegt also das Problem, wenn der „Fälscher“ öffentlich zu seiner „Verfälschungstechnik“ steht und diese auch noch aufgrund der eigenen Erfahrung einsetzt, dem angestrebten künstlerischen Ziel unter Einsatz dieser „Verfälschungstechnik“ viel näher zu kommen?

⁷³ GOULD 1981 S. 25

⁷⁴ GOULD 1987 S. 146

2.2.2 Möglichkeiten des Tonträgers bei Sergiu Celibidache

Im Gegensatz zu Gould lehnt Celibidache den Tonträger als brauchbares Medium, seine Interpretationen adäquat zu Gehör zu bringen, strikt ab. Seinem Verständnis nach ist der Tonträger nicht geeignet, wesentliche Aspekte in der Zielsetzung seines Musizierens umzusetzen.

Die Begründung seiner Ablehnung ist vielschichtig. Dort, wo Gould eine Chance in der Klanggestaltung sieht - an der Arbeit mit dem Mikrofon - sieht CELIBIDACHE eine grundsätzliche Klangverfälschung negativer Art. „Ein Mikrofon kann nur einen Sektor von den physikalischen Tatsachen wahrnehmen. Ein Drittel geht verloren, noch dazu indem es ein Klangkörper ist, hat es auch eigene Nebenerscheinungen.“⁷⁵ An anderer Stelle führt er aus: „Das Mikrofon reduziert. Es ist unfähig, gewisse Zonen zu erreichen, zum Beispiel diese Astralzonen, vier Oktaven höher als wir spielen, noch dazu schafft es selber Klänge, die es gar nicht gibt.“⁷⁶ Wissenschaftlich erwiesen ist allerdings, dass Schallereignisse zwischen „16 und 16000 Hz, maximal 20000 Hz“⁷⁷ vom Menschen gehört werden können. Der übliche Frequenzgang professioneller Mikrofone bis 20000 Hz sollte daher ausreichend sein. Für CELIBIDACHE ist das Mikrofon dennoch übertragungstechnisch gesehen unterentwickelt, denn mit „physikalischen Tatsachen“ sind hier die Tatsachen des Schallfelds angesprochen, von denen nur „ein Sektor“ wahrgenommen wird und von denen „ein Drittel“ verlorenght.

Es ist durchaus denkbar, durch geeignete Entwicklungen den Frequenzgang eines Mikrofons soweit nach oben auszudehnen, dass selbst der Bereich „vier Oktaven höher als wir spielen“⁷⁸ erreicht wird. Zu fragen bleibt allerdings, ob die Reduzierung der „physikalischen Tatsachen“ von Schallereignissen, die sich durch die unterschiedlichen Sitzpositionen im Zuhörerraum ergeben, sich auf die „Verfälschung“ von Schallereignissen insgesamt gesehen nicht nachhaltiger auswirken, als es die Abbildung eines Schallereignisses mittels Mikrofon tut.

Neben dieser Einschränkung gibt es für Celibidache aber ein viel wesentlicheres Problem des Tonträgers. RZEHULKA verweist darauf, indem er schreibt: „Sergiu Celibidache [...] beschrieb anschaulich diese [zwischen Aufführung von Musik und ihrer technischen Wiedergabe liegende] Kluft, indem er meinte, es wäre doch etwas

⁷⁵ CELIBIDACHE 1985 S. 116

⁷⁶ Ebenda S. 117

⁷⁷ DICKREITER 1987 Bd. 1 S. 110

⁷⁸ Diese Angaben sind wahrscheinlich auf den ersten Partialton bezogen.

anderes, mit Brigitte Bardot zu tanzen als mit ihrer Photographie.“⁷⁹ Celibidache deutet hier darauf hin, dass seiner Auffassung nach beim Konzert ein wesentlicher Vorgang - von ihm als „tanzen“ beschrieben - zwischen ausübendem Künstler und wahrnehmendem Rezipient stattfindet. Eine Durchführung dieses Vorgangs ist zwar prinzipiell auch mit einer Tonaufnahme möglich, der eigentliche Sinn des Vorgangs aber wird aufgrund der Beschaffenheit des Tonträgers - er kann nur ein fotografisches Abbild darstellen - verfehlt. Das wesentliche Ziel in der Durchführung des Vorgangs, und damit dessen Wahrnehmung überhaupt, ist an eine Voraussetzung im Vorgang gebunden. Die Voraussetzung ist, dass Brigitte Bardot als tanzende Person und nicht als Bild vorhanden ist. Um zum Wesentlichen des Tanzes zu kommen, ist eine Interaktivität zwischen den zwei Tänzern notwendig, die zwischen Tänzer und Bild nicht möglich ist.

Das bloße Vorhandensein eines Schallfelds, das durch das Abspielen der Aufnahme eines Werks erklingt, erzeugt für CELIBIDACHE nicht das, worum es in der Musik geht. „Die Lebenswelt [einer Interpretation im Konzert] ist auf der Platte völlig verschwunden.“⁸⁰ Diese „Lebenswelt“, so beschreibt es RZEHULKA, und dieser Deutung schliesse ich mich an, kann für Celibidache nur entstehen, wenn Musik „...jedesmal aufs Neue in der Konfrontation zwischen ihrer Existenz und der Wahrnehmung geschaffen...“⁸¹ wird.

Weiter bleibt zu bemerken, dass CELIBIDACHES Auswahl interpretatorischer Parameter nur innerhalb der Bedingungen des Rahmens, in dem seine Musik zu Gehör gebracht wird, tauglich sind. „Das Tempo, das im Raum der Aufführung seine Berechtigung hatte [...], ist auf der Platte anders. [...] Die Platte müßte ein anderes Tempo haben.“⁸² Das im Abhörraum wahrnehmbare Tempo der Interpretation ist nicht mehr stimmig, da das Tempo, der Auffassung Celibidaches nach, in Abhängigkeit der Verhältnisse im d e m Raum bestimmt werden muss, in dem die Musik zu Gehör gebracht wird.

Letztendlich entsteht für CELIBIDACHE durch die allgemein übliche Angewohnheit, Musik mittels Tonträgern zu hören, auch ein ästhetisches Problem soziokultureller Bedeutung. „Was sie im Raum [der Werkinterpretation im Konzert] erleben, können sie durch nichts ersetzen. Es zu tun ist eine böse Onanieform. Dadurch kommen wir

⁷⁹ RZEHULKA 1986 S. 87

⁸⁰ CELIBIDACHE 1985 S. 117

⁸¹ RZEHULKA 1986 S. 114

⁸² CELIBIDACHE 1985 S. 117

zu dieser absolut falschen Kultur.“⁸³ Die einzige Möglichkeit, dieser Wirkung entgegenzusteuern, besteht für ihn darin, sich strikt zu weigern, seine Interpretationen in Tonträgerform auf den Markt zu bringen. Das war bis zu seinem Tode möglich, inzwischen sind Aufnahmen seiner Interpretationen erhältlich⁸⁴.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich für Celibidache das Wesentliche von Interpretationen nicht durch die Übertragung eines Schallfelds erzeugen und erfahren lässt. Nur die Schallfelder, die im Konzert bei seinen Interpretationen entstehen, beinhalten die Möglichkeit, dieses Wesentliche der Musik Gestalt werden zu lassen. Zu diesem Entstehungsprozess bedarf es für den ausübenden Künstler eines personalen und aktiven Gegenübers. Darüber hinaus erfordert die konkrete Gestaltung interpretatorischer Parameter die Miteinbeziehung der Gegebenheiten des Raumes, in dem die Musik zu Gehör gebracht wird.

2.3 Zum Interpretationsverständnis

Der Begriff 'Interpretation' taucht in der Praxis des Musizierens im Zusammenhang mit dem Aufführen von Musik auf. Abgegrenzt zur Aufführung wird der Begriff Interpretation dadurch, dass Musik, die aufgeführt wird, auch interpretiert, das heißt ausgelegt, erklärt oder gedeutet wird. Weitreichender sieht es EGGBRECHT:

„Interpretation` ist als nachschöpferisches Verwirklichen musikalischer Komposition durch den Instrumentalisten, Sänger oder Dirigenten nicht nur Auslegung (lat. interpretatio) eines Sinnträgers, sondern zugleich Umschaffen (Übersetzen bzw. Rückübersetzen) eines Sinnträgers Schrift in den Sinnträger Klang. In der Spanne zwischen dem Notenbild, das auf den Akt jenes Umschaffens berechnet und angewiesen ist, und seinem Erklängen kommen - auf der Ebene des Verstehens und Auffassens - Qualität, Subjektivität und Geschichte der Interpretation ins Spiel.“⁸⁵

Ein ausübender Musiker wird Interpret genannt. Die Schweizer Interpretengesellschaft definiert denjenigen als Interpreten, der im Sinne des Art. 33, Abs 1 des Urheberrechts ausübender Künstler ist⁸⁶. Massgeblich ist hier also der Akt der Darbietung. Wie diese gestaltet ist, ob deutend, wie deutend oder ob gar nicht aktiv deutend, ist Sache der Interpreten. Da bei Musikinterpretation in der Regel akustische

⁸³ CELIBIDACHE 1985 S. 117

⁸⁴ Bruckner: Sinfonien Nr. 3 - 9, Te Deum, Messe f-moll, Münchener Philharmoniker, Dirigent Sergiu Celibidache. EMI 5 56688 2 (12 CDs)

Brahms: Die 4 Sinfonien. SWR Stuttgart Radio Symphony Orchestra, Dirigent Sergiu Celibidache DG 459 635-2 (3 + 1 CDs)

⁸⁵ EGGBRECHT 1967 S. 408

⁸⁶ Bundesgesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte:

Art. 33, Abs. 1: „Ausübende Künstler und Künstlerinnen sind die natürlichen Personen, die ein Werk darbieten oder an der Darbietung eines Werkes künstlerisch mitwirken.“

Phänomene primäres Ereignis einer Darbietung sind, wird als Ziel einer Interpretation die in der Interpretation angestrebte klingende Musik verstanden.

Für den weiteren Verlauf dieser Arbeit ist eine klare Definition des Begriffs Interpretation nötig. Aufgrund obiger Einordnungen des Begriffs wird in dieser Arbeit der Terminus 'Interpretation' folgendermassen definiert:

Interpretation ist als die Umsetzung einer in Zeichen vorliegenden Komposition in die von dem (oder von den) Interpreten beabsichtigte klingende Musik zu verstehen.

Was genau getan werden muss, um Werke adäquat zu interpretieren, ist bekanntermassen eine Frage, die von Interpreten in unterschiedlichster Weise beantwortet wird. Interpreten haben ihr spezifisches Verständnis dessen, was zu tun ist, wenn Kompositionen interpretiert werden. Das Ergebnis der Interpretation ist abhängig von der Spezifik dieses Interpretationsverständnisses.

Wie Interpretationsverständnisse aufgebaut sind, lässt sich besonders gut in der Musikpädagogik erkennen. Je nach den Fähigkeiten des Schülers werden dort Interpretationen mit einfachsten Operationen bis hin zu komplexen interpretatorischen Handlungsschemata erarbeitet.

Zum besseren Verständnis soll nun an einem Beispiel die Beschaffenheit eines Interpretationsverständnisses verdeutlicht werden. Dazu wird die instrumentalpädagogische Publikation „Üben ist doof“ von SCHWARZENBACH und BRYNER-KRONJÄGER herangezogen, denn sie ist weit verbreitet und kann inzwischen als ein Standardwerk der Instrumentalpädagogik angesehen werden. Die Autoren gehen davon aus, dass „... - der Gesamtablauf der Interpretation - eine Summe von Faktoren [ist], die als Einheit nach aussen wirken sollten...“⁸⁷. Zentral ist die „...musikalische Aussage...“⁸⁸, die durch die Gestaltung der „Faktoren“ und ihrem Zusammenwirken bestimmt wird. Ihrem Verständnis nach gehört zu den Voraussetzungen für das Interpretieren „...unter anderem ausreichende Technik, Verstand, Empfindung, Gestaltungsvermögen, und die Fähigkeit sich selbst im entscheidenden Moment dem Publikum mitzuteilen.“⁸⁹ Zur Gestaltung der Interpretation gehört nicht nur das „...Festlegen einer Interpretationsform...“⁹⁰ in Dynamik, Phrasierung, Agogik, Artikulation etc., sondern auch das Erarbeiten einer gewissen Flexibilität innerhalb der „...definitiven Gestaltung...“⁹¹ der

⁸⁷ SCHWARZENBACH 1988 S. 109

⁸⁸ Ebenda S. 110

⁸⁹ Ebenda S. 109

⁹⁰ Ebenda S. 114

⁹¹ Ebenda

„Interpretationsform“. Dies ist wichtig, denn zur Interpretation gehört auch „...die Fähigkeit zu überraschen, ein Publikum nicht in vorhersehbarem Spiel durch bereits erahnte Strukturen zu führen.“⁹² sowie die „Möglichkeit von ‘grossen Momenten’“⁹³ durch geeignetes Reagieren auf den Moment nutzen zu können. Ist der Interpret unfähig, seine Interpretation so auszurichten, dass die musikalischen Chancen des Moments genutzt werden, so besteht die Gefahr, interpretatorisch Wichtiges zu verspielen.

Diese Handlungsangaben lassen sich nun folgendermassen gliedern:

Für die Durchführung einer Interpretation wird bei SCHWARZENBACH und BRYNER-KRONJÄGER an die Operation des *Spielens der richtigen Töne zur richtigen Zeit*⁹⁴ noch die entscheidende Bedingung geknüpft, die Töne im Rahmen der, unter vielen Aspekten erarbeiteten und festgelegten Interpretationsform, zu spielen. Als weitere Operation kommt die des *Wachseins für den Moment und seine Erfordernisse* dazu, denn es kann erforderlich oder wünschenswert werden „sich selbst im entscheidenden Moment dem Publikum mitzuteilen“, das Publikum „zu überraschen“ oder in Vorausahnung eines „grossen Moments“ geeignete Massnahmen einzuleiten. Tritt dieser Fall ein, kommt die Operation des *Spielens der richtigen Töne zur richtigen Zeit innerhalb des Rahmens der Interpretationsform in Bezug zu den Erfordernissen des Moments* oder sogar des *Spielens der richtigen Töne zur richtigen Zeit (da die Erfordernisse des Moments den Rahmen der Interpretationsform sprengen) und spontanes Entwickeln einer variierten Interpretationsform für die aus dem Moment entstandenen Bedürfnisse* hinzu. Miteingeschlossen sind hierbei alle Operationen, die zur Vorbereitung der benannten Operationen nötig sind, unabhängig davon, ob sie, bewusst oder unbewusst, geplant oder spontan entwickelt, vorhanden sind.

Im Gegensatz zur Operation des *Spielens der richtigen Töne zur richtigen Zeit im Rahmen der festgelegten Interpretationsform*, die je nach Interpret auch völlig ohne eine bewusste und gezielte Beachtung des *Moments und seiner Erfordernisse* durchgeführt wird, tritt mit der Operation des *Wachseins für den Moment und seine Erfordernisse* eine Operation hinzu, die sich von der ersteren dadurch unterscheidet,

⁹² SCHWARZENBACH 1988 S. 109

⁹³ Ebenda S. 116

⁹⁴ Diese Operation ist in jedem Interpretationsverständnis zu finden.

dass sie ein interaktives Moment zwischen Künstler und den Moment konstituierenden Faktoren in sich trägt und wesentlich davon geprägt wird. Darum wird eine solchermaßen bedingte Operation im weiteren Verlauf dieser Arbeit als ‘interaktive Operation’ bezeichnet.

Im Beispiel des Interpretationsverständnisses von SCHWARZENBACH und BRYNER-KRONJÄGER konnten Aussagen zu den vorhandenen Operationen, den Bedingungen dieser Operationen und den Beziehungen der Operationen zueinander gemacht werden.

Wenn ein Interpretationsverständnis als *das Verständnis dessen, was zu tun ist, wenn Werke interpretiert werden* definiert wird, ergibt sich daraus, dass in einem Interpretationsverständnis immer Handlungsschemata enthalten sein müssen. Diese können als mehr oder weniger ausgeprägtes Operationsgefüge beschrieben werden welches die Bedingungen stellt, unter denen Vorhaben *Interpretation eines Werkes* vorzubereiten und durchzuführen ist.

Daher lässt sich folgende operationale Definition für das Interpretationsverständnis aufstellen:

Das Interpretationsverständnis eines Interpretieren ist die Vorstellung der Operationen, ihrer notwendigen Beschaffenheit und ihrer Beziehung untereinander, die Voraussetzung sind, um das Vorhaben *Interpretation eines Werks* vorzubereiten und durchzuführen.

2.3.1 Kommunikation und Interaktion in der Interpretation

Für die Vermittlung von Interpretationen spielen die zur Verfügung stehenden Kommunikationskanäle eine wesentliche Rolle.

FUKAC bescheinigt den Kommunikationskanälen eine kanalspezifische Durchlässigkeit⁹⁵, die sich auf Musik ab Tonträger bezogen zum Beispiel in der Wiedergabequalität der Abhöranlage finden lässt.

⁹⁵ Vgl. FUKAC 1994 S. 54

Wichtig für Interpretationen auf Tonträgern ist neben der Frage der Durchlässigkeit des akustischen Kommunikationskanals auch das Fehlen des optischen Kommunikationskanals und die, gegenüber einem Konzert fehlende Möglichkeit gegenseitiger Kommunikation zwischen Interpreten und Rezipienten.

Bei DANUSER „...reicht der Interpretationsakt bei der Live-Aufführung über die Dimension des bloss Akustischen hinaus durch an das Ambiente gebundene visuelle (gestische, atmosphärische, physiognomische) Aspekte.“⁹⁶ Er führt weiter aus:

„Bei der Live-Performance im Konzertsaal kann - ja: muss sogar [...] - statt einer solipsistischen Klang-Darstellung eines Werktextes Kommunikation, ein wechselseitiges Reagieren, eine rhetorische Bezugnahme des Interpreten auf die Zuhörerschaft zur Geltung kommen, wenn anders diese künstlerische Meditationsform nicht ihre Bedingungen verfehlen will.“⁹⁷

Während eine sekundäre Interaktion über Zeitungskritiken, persönliche Äusserungen, Käuferverhalten etc. auch im Tonträgerbereich zwischen Interpreten und Rezipienten stattfindet, können primär interaktive Operationen, wie sie in einem Konzert durch den direkten Kontakt zwischen Interpreten und Rezipienten möglich sind, mittels Tonträger nicht durchgeführt werden.

2.3.2 Das interpretatorische Vorhaben

Vorgaben für eine Interpretation sind grundsätzlich mindestens zwei Dinge:

1. Die in Zeichen vorliegende Komposition (in der Regel eine Partitur)
2. Der Interpret und sein Interpretationsverständnis

Der Interpret studiert die Partitur und erzeugt aufgrund seines Interpretationsverständnisses eine Interpretationskonzeption. Handschriftliche Eintragungen durch den Interpreten können zum Beispiel Erinnerungszeichen an diese Interpretationskonzeption sein.

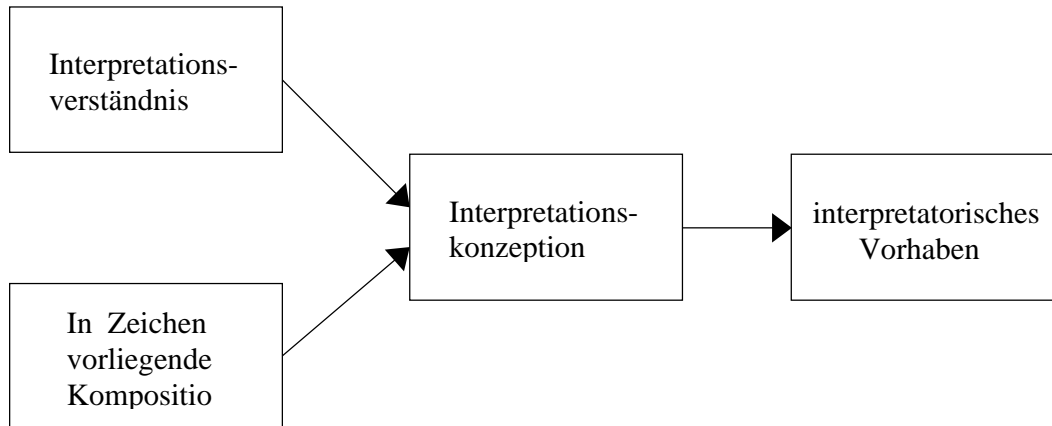
Unterschieden werden muss zwischen der Interpretationskonzeption und dem interpretatorischen Vorhaben. Während die Interpretationskonzeption eine Vorstellung des gewünschten Ergebnisses der Interpretation ist, handelt es sich beim interpretatorischen Vorhaben um die Vorstellung aller Handlungen und ihrer Bedingungen, die durchzuführen sind, um dieses Ziel zu erreichen, das heisst die

⁹⁶ DANUSER 1996 S. 1060

⁹⁷ Ebenda

Interpretationskonzeption umzusetzen, zu realisieren. Demzufolge ergibt sich das interpretatorische Vorhaben aus der Interpretationskonzeption.

Folgende Skizze soll die Zusammenhänge verdeutlichen:



Eine Interpretationskonzeption kann nicht nur fixierte, sondern auch flexible Strukturen enthalten, denn für einen Ausführenden in der Kammermusik beispielsweise ist es wichtig, auf im Moment entstehende Ausführungsvarianten der Mitspieler adäquat reagieren zu können. Eine Interpretationskonzeption kann also sowohl aus statischen als auch dynamischen Komponenten bestehen.

Ein interpretatorisches Konzertvorhaben (im weiteren IKV genannt) kann sich von dem eines interpretatorischen Musikproduktionsvorhaben (im weiteren IMPV genannt) sehr unterscheiden.

So wurde vom Autor kürzlich die Produktion einer Violinsonate durchgeführt, bei der die Interpretin gar nicht in der Lage war, einen schnelleren Satz im Tempo ihrer Interpretationskonzeption ohne mehrmalige Unterbrechung durchzuspielen. Durch abschnittsweise Aufnahme und spätere Montage am Schnittsystem konnte dennoch das Ziel entsprechend ihren Vorstellungen auf dem Tonträger erreicht werden.

Für ein IKV wichtig ist, dass interpretatorische Parameter in einer adäquaten Form an die Verhältnisse im Aufführungsraum angepasst werden, um beim Rezipienten auch den gewünschten Eindruck zu hinterlassen. Bei der Live-Interpretation in einer halligen Kirche sollten Tempo und Artikulation den akustischen Gegebenheiten entsprechend angepasst werden. Im IKV gibt es also eine Operation, wobei aus der ursprünglichen Interpretationskonzeption in Abhängigkeit von den raumakustischen

Bedingungen jeweils eine aufführungsspezifische Variante der Interpretationskonzeption gebildet wird.

In vielen IMPV⁹⁸ ist auch die Operation zu finden, die aus der Interpretationskonzeption eine produktionsspezifische Ausführungsvariante bildet. Dies geschieht im Hinblick auf eine möglichst optimale Umsetzung der Konzeption im Hinblick auf die klingende Musik, die auf dem Tonträger dieser Produktion gespeichert sein wird. Ziel solcher Ausführungen ist also nur indirekt das akustische Ergebnis im Aufnahmerraum. Das eigentliche Ziel liegt bei dem akustischen Ergebnis im Abhörerraum.

Ein markantes Beispiel eines Interpretationsverständnisses, welches die unvereinbare Unterschiedlichkeit beider interpretatorischer Vorhaben kennt, ist bei dem Pianisten Krystian ZIMERMAN zu finden. „Angesichts der Präzision der modernen Aufnahmetechnologie ist man heute vor die Entscheidung gestellt: entweder für das Mikrophon oder für das Publikum zu spielen. Diese beiden Alternativen stehen sich gegenwärtig so konträr gegenüber und operieren mit so unterschiedlichen Erfahrungswerten, dass sie zwei völlig verschiedene Herangehensweisen erfordern.“⁹⁹

3 Original und Abbild

Der Begriff „Abbild“ geht auf Platon zurück. Das „Abbild“ ordnet Platon einem „Urbild“ zu.¹⁰⁰ Dieses Urbild hat die Eigenschaft, nicht gegenständlich vorhanden, sondern nur im Geist als ungegenständliche Vorstellung vorhanden zu sein. Im Abbild wird dieses Urbild annäherungsweise wahrnehmbar.

Der Begriff „Abbild“ wird im heutigen Sprachgebrauch aber auch anders benutzt. Man spricht zum Beispiel von der Abbildung eines Gegenstandes, wenn dieser auf einer Fotografie oder in einer technischen Zeichnung zu sehen ist. Dieser Gegenstand ist dann aber nicht als Urbild im Sinne Platons zu bezeichnen, denn er ist ja gegenständlich vorhanden. Er wird darum als das der Abbildung zugrundeliegende Original bezeichnet.

⁹⁸ Vgl. die Fotografien von Aufnahmesitzungen in ELSTE 1992 S. 405 und 408

⁹⁹ ZIMERMAN 1998 S.17

¹⁰⁰ Vgl. OTTO 1959 S. 154/155

3.1 Die Hypothese

Gegenstand der Hypothese dieser Arbeit ist die Interpretation. Die Hypothese selbst lautet:

Die Einspielung einer Interpretation kann eine Interpretation im Original sein.

Unter 'Interpretation im Original' wird hier die vom Interpreten angestrebte und durch bestimmte Prozesse und Handlungen realisierte Umsetzung einer in Zeichen vorliegenden Komposition in klingende Musik entsprechend seiner Interpretationskonzeption verstanden.

Auf den ersten Blick mag diese Hypothese den Eindruck erwecken, für die Praxis wenig zu bedeuten. Wenn man davon ausgeht, dass im einen Fall das Original von Interpretationen wie in 3.5 beschrieben, im anderen Fall (s. 3.4) nur ein Abbild zu hören ist, stellt sich die Frage, wodurch die jeweilige Beschaffenheit begründet ist und wie es sich mit dieser Frage in Grenzfällen verhält. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit eines Unterscheidungskriteriums zwischen Original und Abbild. Die dahin führende Methode wird in Kapitel 4 entwickelt. Sie beinhaltet ein Systemmodell, mit dem sich Fragen der Praxis in einer differenzierten Weise beantworten lassen. Praktische Relevanz erhält die Hypothese also hauptsächlich durch ihre Untersuchungsmethode.

Anhand des Systemmodells lässt sich zeigen, dass Tonmeister in Musikproduktionen interpretatorisch tätig sein können und unter welchen Umständen sie dies sind. Damit lässt sich darstellen, wann Tonmeister leistungsschutzberechtigt sind. Darüberhinaus kann erklärt werden, welche Umstände im Interpretationsverständnis und in interpretatorischen Vorhaben dazu führen, dass Interpreten zu solch unterschiedlichen Stellungnahmen zu Interpretationen auf Tonträgern kommen, wie dies beispielsweise bei Glenn Gould und Sergiu Celibidache der Fall ist. Für die Praxis wichtig ist die Hypothese dadurch, dass sich anhand des Systemmodells einleuchtend erklären lässt, warum Interpretationskonzeptionen für Tonträgerproduktionen anders gestaltet sein sollten als für Live-Interpretationen.

Die Begriffe Original und Abbild werden hier verwendet, weil sie in allen drei Bereichen Aufnahmeästhetik, Aufnahmetechnik und Diskussion zum Leistungsschutz

für Tonmeister eine massgebende Rolle spielen und weil sie am besten geeignet sind, den der Untersuchung vorliegenden Sachverhalt in den wesentlichen Aspekten zu gliedern.

Das geplante Vorgehen lässt sich wie folgt beschreiben:

1. Das Interpretationsverständnis wird verallgemeinert. Ein Platzhaltermodell wird aufgestellt (operationale Definition), in dem die für die Fragestellung der Arbeit massgeblichen Bestandteile von Interpretationsverständnissen eingetragen werden können.
2. Der Prozess der Musikproduktion wird in Abbildungsebenen zergliedert.
3. Signifikante Merkmale von abgebildeten Interpretationen sowie von Interpretationen im Original werden aufgezeigt.
4. Aufgrund der vorfindlichen Sachlage in der Musikproduktion wird ein vereinfachendes Systemmodell der Musikproduktion entwickelt.
5. Das Systemmodell wird zur Analyse von Musikproduktionen angewendet, um Auskunft über das Vorhandensein eines Abbilds oder eines Originals einer Interpretation auf Tonträger zu erhalten.

3.2 Die Begriffe Original und Abbild in der Tonträgerdiskussion

Die Begriffe Original und Abbild werden in der ästhetischen sowie der technischen Literatur zum Thema Tonträger angewendet. Begriffsinhaltlich lässt sich eine Analogie zwischen Fotografie und Fonografie feststellen. Nach SCHLEMM sind Fotografie und Fonografie „...in der Lage, die ihnen wesensmässigen Gegenstände - hier ein Gemälde oder eine Skulptur, dort Klänge - als Bild darzustellen. So wie ein Foto oder ein Film Visuelles fixiert, wird bei einer Tonaufnahme ein akustisches Geschehen auf Band festgehalten.“¹⁰¹

¹⁰¹ SCHLEMM 1997 S. 1547

3.2.1 Ästhetik

Auch in der ästhetischen Diskussion werden die Begriffe des Originals und Abbilds analog zum Verständnis in der Fotografie verwendet. BENJAMIN gebraucht den Begriff in seinem bekannte Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ folgendermassen:

„Sie [die technische Reproduktion] kann zudem zweitens das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen, sei es in Gestalt der Photographie, sei es in der der Schallplatte. [...] Das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen.“¹⁰² Die Differenz zwischen Original und Abbild geht für ihn aber über eine blosse Perspektivverschiebung hinaus. „Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus.“¹⁰³ Im Abbild geht für ihn dagegen die „...Echtheit des Kunstwerks [...] durch die technische Reproduktion verloren.“¹⁰⁴ Benjamin postuliert: „...was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, ist seine Aura.“

Im Gegensatz dazu geht der Kulturphilosoph SANER davon aus, dass sich die Aura der Kunstwerke, die über den Tonträger eine viel höhere Präsenz erworben haben, verstärkt¹⁰⁵. Für ihn ist der Begriff Abbild für beides zu gebrauchen: Für die live gespielte Interpretation (das Original) und für die Aufnahme dieser Interpretation. Die Live gespielte Interpretation ist das Abbild des Urbilds, was der Interpret in sich trug und umgesetzt hat. Eine Aufnahme dieser Interpretation bezeichnet er demzufolge als das Abbild eines Abbilds.

In seinem „Versuch über ästhetische Bedingungen einer Schallplatte“ mit dem Titel „Abbild oder produktive Distanz“¹⁰⁶ benutzt RZEHULKA den Begriff des Abbilds auch in fotografieanaloger Weise. Die Gestaltung von Interpretationen auf Tonträgern betreffend stellen sich für ihn „zwei Perspektiven [...] ein: die Näherung an die Natürlichkeit der musikalischen Realität, womöglich eine Deckungsgleichheit von Original und technischer Reproduktion, und eine grundsätzlich neue Physiognomie der Musik, die aus dem Schatten ihrer Ereignishaftigkeit heraustreten soll.“¹⁰⁷ In der

¹⁰² BENJAMIN 1936 S. 12

¹⁰³ Ebenda

¹⁰⁴ Ebenda S. 13

¹⁰⁵ Gespräch des Autors mit Dr. Hans Saner zum Thema am 8.1.99

¹⁰⁶ RZEHULKA 1986 S. 85 ff

¹⁰⁷ Ebenda S. 87

Abwägung beider Möglichkeiten stellt er allerdings später fest, dass sich die moderne musikalische Reproduktion „...vom sklavischen Abbildcharakter mehr und mehr entfernt hat, und versucht, eine eigene ästhetische Haltung zu gewinnen.“¹⁰⁸

Ähnlich sieht es auch REINECKE, der sich in Vorträgen auf mehreren Tonmeistertagungen immer wieder zu aufnahmeästhetischen Fragen geäußert hat: „Dem ‘Abbild’-Konzept folgt ein anderes, welches sich der ästhetischen Eigenart der technisch weit vorgeschrittenen Übertragungsmöglichkeit von Musik besinnt und mit seinem Spielraum eigene, neue Kategorien schafft,..."¹⁰⁹.

Im Unterschied zu diesen beiden Haltungen, die in der Tonaufnahme ein sich immer mehr vom Abbild entfernendes musikalisches Objekt erkennen, schreibt DANUSER: „Die klanglich akustische Aufzeichnung macht einen einmaligen [...] Vorgang reproduzierbar, aber - und dies ist wesentlich - nicht diesen selbst, sondern sein Abbild, seine transponierte, künstliche Existenz.“¹¹⁰

Insgesamt fällt auf: Die Vorstellungen über die Beschaffenheit des Ergebnisses einer Interpretation auf Tonträger, im Hinblick auf die Frage, ob es sich dabei um ein Original einer Interpretation handelt, gehen auseinander. Die Frage nach der Beschaffenheit der Interpretationskonzeption sowie deren Umsetzung in Bezug auf die Verwendbarkeit bei einer Musikproduktion wird weniger diskutiert.

3.2.2 Aufnahmetechnik

Der Begriff „Abbild“ wird in der Aufnahmetechnik üblicherweise für die Beurteilung der Lokalisierbarkeit von Phantomschallquellen im Klangbild der Abhöranlage verwendet. JECKLIN stellt in seinem Artikel „Mono - Stereo - Quadro“¹¹¹ drei Anforderungen an eine Musikwiedergabe. Sie muss „...*klangrichtig, abbildungsrichtig, und umgebungsrichtig* sein...“¹¹² Weiter schreibt er: „Ausgangspunkt für die Wiedergabe ist das Original, also zum Beispiel das resultierende akustische Ereignis eines in einem Konzertsaal spielenden Orchesters.“¹¹³ Im Absatz mit der Überschrift „Das Abbild“ begründet er seine

¹⁰⁸ RZEHULKA 1986 S. 109

¹⁰⁹ REINECKE 1969 b S. 88

¹¹⁰ DANUSER 1992 S. 11

¹¹¹ JECKLIN 1986 S. 81 ff

¹¹² Ebenda S. 90

¹¹³ Ebenda

Forderung nach einer abbildungsrichtigen Wiedergabe damit, dass die „...Anordnung der Instrumente [...] von vielen Komponisten musikalisch genutzt...“¹¹⁴ wird, und dass „...Dirigenten [...] je nach Werk unterschiedliche Orchesteraufstellungen.“¹¹⁵ wählen. Während laut JECKLIN die Monotechnik im Ergebnis „...nur die Forderung *klangrichtig* erfüllt...“¹¹⁶, kann für ihn die „...*Stereotechnik* [...] die Forderung *klangrichtig* und *abbildungsrichtig* erfüllen.“¹¹⁷

Ähnlich sieht es DICKREITER: „Nur innerhalb der Stereo-Hörfläche wird das Klangbild optimal abgebildet.“¹¹⁸

Die Monotechnik bringt folglich gar kein eigentliches Abbild zustande. Dies zeigt, dass der Begriff des Abbilds und der Abbildung, im Gegensatz zum Begriffsgebrauch in der ästhetischen Diskussion, bei der Aufnahmetechnik benutzt wird, um die Deutlichkeit der Erscheinung des Originals zu beschreiben. Aufnahmetechnisch wird das, was Benjamin (s. 3.2.1) als *Abbild* bezeichnet, eher *Übertragung* genannt. Die Frage der Abbildung wird diesem Begriff als eine Kategorie der Übertragungseigenschaften untergeordnet.

3.2.3 Übertragung und Abbildung

Der Terminus Übertragung legt nahe, dass ein korrekt übertragenes Ereignis am Übertragungszielort ebenso vorhanden ist, wie am tatsächlichen Ereignisort. Ein solches Verständnis unterstützt WEBERS, wenn er schreibt:

„Es muss jedoch betont werden, daß grundsätzlich eine vollkommen naturgetreue Übertragung dort möglich ist, wo keine Beschränkungen bezüglich der stereofonischen Übertragung, der Verzerrungen, der Dynamik und der Wiedergabelautstärke eintreten.“¹¹⁹

Dies würde bedeuten, dass eine vollkommen naturgetreue Übertragung einer Interpretation grundsätzlich möglich wäre. Allerdings ist zu beachten, dass selbst mittels Stereophonie nur angestrebt werden kann „...das Schallfeld des Aufnahme-raums im Wiedergaberaum mit Lautsprechern zu reproduzieren.“¹²⁰

¹¹⁴ JECKLIN 1986 S. 91

¹¹⁵ Ebenda

¹¹⁶ Ebenda S. 98

¹¹⁷ Ebenda

¹¹⁸ DICKREITER 1987 Bd. 1 S. 279

¹¹⁹ WEBERS 1974 S. 133

¹²⁰ DICKREITER 1987 Bd. 1 S. 279

Das Problem bei WEBERS wird deutlich, wenn man fragt, was zu übertragen sei. Soll nämlich die Interpretation übertragen werden, dann reicht es nicht grundsätzlich aus, das mit dieser Interpretation entstehende Schallfeld zu reproduzieren. REINECKE schreibt:

„Musik ist nicht Schall. Der Schall ist allenfalls das Vehikel für etwas, das man sehr grob und vorläufig auch als ‘Information’ bezeichnen kann. Und Information ist sowohl an den Ort wie an den Zeitpunkt und die Erwartung geknüpft.“¹²¹

Angesichts der in 2.3 aufgezeigten möglichen Operationen in einem Interpretationsverständnis und der für die Umsetzung bestimmter Interpretationskonzeptionen notwendigen Kommunikationskanäle kann von einer grundsätzlich vollkommen naturgetreuen Übertragung jeder Interpretation nicht ausgegangen werden, selbst wenn sie abbildungsrichtig übertragen wurde. Jede Interpretation erzeugt zwar ein Schallfeld, aber die dabei entstehende klingende Musik kann nicht in jeder Interpretation vollkommen durch die physikalische Struktur des Schallfelds, losgelöst von den Bedingungen der Klangerzeugung, erfasst werden.

Rein auf das Schallfeld bezogen, lässt sich mittels gebräuchlicher Aufnahmetechnik entgegen der Annahme von WEBERS auch keine 100-prozentige Übertragung durchführen. GERNEMANN weist in einer „Messtechnischen Untersuchung der akustischen Vorgänge beim natürlichen Hören im Vergleich zu den Vorgängen bei der Laufzeit- und ‘Intensitäts’-Stereophonie“ nach, dass mit diesen, in der Aufnahmetechnik hauptsächlich verwendeten Mikrofonierungsverfahren, das Hörereignis im Abhörraum grundsätzlich nicht dem Schallereignis im Aufnahmeraum 100-prozentig adäquat werden kann. Es „...wurde bewiesen, dass keines der stereophonen Verfahren dem natürlichen Hören entspricht.“¹²² Zielt eine Interpretationskonzeption ausschliesslich auf die Erzeugung eines bestimmten Schallfelds ab, dann ist mit einer Übertragung dieser Interpretation demnach keine, dem Original gleiche, Vervielfältigung der Interpretation möglich. Die Differenz zwischen dem Schallfeld vor dem Mikrofon und dem durch Lautsprecher erzeugten Schallfeld ist nicht zu vermeiden. Sie ist nicht zuletzt dadurch angezeigt, dass bei der akustischen Klangerzeugung vor dem Mikrofon die schwingenden Bestandteile zum Beispiel eines Flügels das Schallfeld anregen, während bei einer Übertragung oder Aufnahme das Schallfeld durch Lautsprechermembranen angeregt wird. HEINIGER

¹²¹ REINECKE 1969 b S. 85

¹²² GERNEMANN 1995 S. 66

ordnet sogar dem Lautsprecher den Rang des Hauptinstruments zu, indem er in einem Vortrag¹²³ eine CD mit Klaviermusik abspielt und danach ausführt:

„Auf die Frage: `Welches Musikinstrument haben sie eben gerade gehört', wäre die wahrscheinlich häufigste Antwort: 'Klavier'. [...] Meine Antwort lautet hingegen: Das Musikinstrument, das sie gerade gehört haben nennt man landläufig 'Lautsprecher'.“¹²⁴

Die obigen Ausführungen haben gezeigt: Grundsätzlich und vollkommen übertragen wird weder eine Interpretation, noch ein Schallfeld. Beim Gebrauch einer Kombination aus Mikrofon und Lautsprecher wird durch das vom Lautsprecher angeregte Schallfeld also immer das akustische Abbild des Schallereignisses vor dem Mikrofon erzeugt.

Trotz der eingeschränkten Bedeutung des Begriffs der Abbildung in der Aufnahmetechnik, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit der Begriff Abbild im Sinn der ästhetischen Diskussion eingesetzt, denn das zentrale Thema dieser Arbeit ist „Interpretation“, und diese wird eher einer ästhetischen als einer technischen Kategorie zugeordnet.

3.3 Abbildungsebenen in der Musikproduktion

Nach dem platonischen Verständnis von Urbild und Abbild, ist das Gemälde eines Gegenstands - ein Stilleben zum Beispiel - ein Abbild des Urbilds dieses Gegenstands. Das Urbild ist in der Vorstellung des Malers des Gemäldes ungegenständlich, aber als konkrete Vorstellung vorhanden.

Wie in 3.2.1 gezeigt, kann eine Interpretation auch als Abbild eines Interpretationsurbildes¹²⁵, welches in dieser Arbeit mit der Interpretationskonzeption gleichgesetzt wird, betrachtet werden. In diesem Interpretationsurbild ist der Sollzustand, das gewünschte, angestrebte Ziel der Interpretation, definiert. Wird dieses Interpretationsurbild in einem Konzert abgebildet, dann entsteht ein Original der Interpretation. Nach dem platonischen Verständnis handelt es sich um ein originales Abbild des Interpretationsurbildes. Ein wie in 3.4 geschilderter Live-

¹²³ Der Vortrag wurde am 30.10.1998 auf dem Symposium „KlangForschung 98“ am Institut für Phonetik und sprachliche Kommunikation in München gehalten.

¹²⁴ HEINIGER 1998 S. 1

¹²⁵ Diese Definition stammt von Dr. Hans Saner (Gespräch mit dem Autor zum Thema am 8.1.99).

Mitschnitt einer Interpretation, wäre damit eine Fonografie der Interpretation, also ein Abbild eines Abbilds. Diese Struktur ist in zwei Abbildungsebenen zergliederbar:

Urbild 1

Ausführung

Abbild 1

Abbildungsebene 1

Aufnahme

Abbild 2

Abbildungsebene 2

Abbild 1, welches bei der Ausführung entsteht, ist im Konzert die Interpretation im Original, sofern die Interpreten nicht derartig versagt haben, dass sie die Aufführung gar nicht mehr als ihre Interpretation gelten lassen möchten.

Zur Verifizierung der Hypothese dieser Arbeit ist es notwendig, dass Abbild 2, welches bei der Klangwerdung durch Tonträger entsteht, zum Original der Interpretation werden kann. Unter welchen Umständen dies möglich ist, soll im Kapitel 4 gezeigt werden.

In diesem Gesamtprozess vom Urbild 1 bis zum Abbild 2 sind in Musikproduktionsvorhaben unterschiedliche Ziele zu finden. Dabei lassen sich zwei Schwerpunkte erkennen. Sie lassen sich folgendermassen beschreiben:

1. Abbild 2 wird im Hinblick auf eine möglichst gute Erscheinung von Abbild 1 gestaltet. Das zentrale musikalische Ereignis liegt im Abbild 1.

Spricht man von der Musikübertragung einer Aufführung, dann handelt es sich um eine Übertragung des Abbilds 1, wodurch Abbild 2 entsteht. Diese Übertragung soll möglichst so vollzogen werden, dass durch Abbild 2 das volle Abbild 1 wahrnehmbar wird. Äusserungen, die auf eine Überzeugung gemäss Punkt eins verweisen, finden sich bei:

- JECKLIN:

„Für die musikalischen Eigenheiten einer Aufführung sind allein die Musiker verantwortlich.“¹²⁶

(Abbild 1 ist das zentrale musikalische Ereignis.)

¹²⁶ Jürg Jecklin in seinem Vortrag zum Thema „Audio-Design bei der Aufnahme von E-Musik“ am 15.11.1998 im Rahmen des Symposiums für Audio-Design an der Musikhochschule Basel.

„Ausgangspunkt für die Wiedergabe ist das Original, also zum Beispiel das resultierende akustische Ereignis eines in einem Konzertsaal spielenden Orchesters.“¹²⁷

(Ausgangspunkt für die Gestaltung von Abbild 2 ist Abbild 1.)

- Dünnwald zur Frage des Leistungsschutzes für Tonmeister:

„Diese Personen [Tonregisseure] wirken nicht, wie in §73 verlangt, bei dem Vortrag oder der Aufführung als dem gegen die Aufnahme geschützten Gegenstand mit, sondern bei der Aufnahme (Vervielfältigung dieses Vortrags bzw. dieser Aufführung).“¹²⁸

(Abbild 2 ist eine Kopie von Abbild 1.)

- Bei einer Urteilsbegründung des Oberlandesgerichts Köln vom 11.1.1984

„... hat schon in erster Instanz als Sachverständiger der Dirigent G. die Mitwirkung des Tonmeisters bei einer Aufführung umschrieben: ‘Die Verantwortung für die Aufführung nach meiner Konzeption liegt bei mir. Sache des Tonmeisters ist es, dafür zu sorgen, daß m e i n e Konzeption möglichst vollkommen durch den Tonträger aufgenommen und dementsprechend wiedergegeben wird.’“¹²⁹

(Abbild 1 ist das zentrale musikalische Ereignis, Abbild 2 soll diesem entsprechen.)

- WEBERS:

„Es muss jedoch betont werden, daß grundsätzlich eine vollkommen naturgetreue Übertragung dort möglich ist, wo keine Beschränkungen bezüglich der stereofonischen Übertragung, der Verzerrungen, der Dynamik, und der Wiedergabelautstärke eintreten. Die fehlende Naturtreue kann durch entsprechende Massnahmen der künstlerisch-technischen Gestaltung ersetzt werden.“¹³⁰

(Abbild 1 soll im Abbild 2 vollkommen wahrnehmbar werden. Daraus kann gefolgert werden, dass hier das zentrale musikalische Ereignis im Abbild 1 gesehen wird.)

2. Abbild 1 und Abbild 2 werden im Hinblick auf ein möglichst gutes Abbild 2 gestaltet. Das zentrale musikalische Ereignis liegt im Abbild 2.

In Musikproduktionen ist häufig der Fall anzutreffen, dass Abbild 1 in einer spezifischen auf Abbild 2 bezogenen Weise hergestellt wird. Zimerman spricht davon, dass er für Mikrofone anders spiele als für Publikum (s. 2.3.2). Goulds Abbilder 1 bei der Einspielung der Goldbergvariationen in der zerstückelten und mehrmals wiederholten Form, in der sie im Tonstudio erklangen, sind ausschliesslich für eine Montage zum Abbild 2 zu gebrauchen. Radio- oder Fernsehoperen können aufgrund ihrer Bedingung, nur im Radio oder Fernsehen zu Gehör gebracht zu werden, immer nur den durch Lautsprecher im Abhörraum erzeugten Klang als musikalisches Zielereignis haben.

¹²⁷ JECKLIN 1986 S. 90

¹²⁸ NORDEMANN 1980 S. 570

¹²⁹ OBERLANDESGERICHT KÖLN 1984 S. 346

¹³⁰ WEBERS 1974 S. 133

Wird Abbild 1 so hergestellt, dass mit ihm allein nicht das angestrebte musikalische Zielereignis erreicht wird, sondern werden Prozesse, die zum Abbild 2 führen, dafür benötigt und eingeplant, dann erstreckt sich die Abbildung des Urbilds nicht mehr nur auf die Abbildung zum Abbild 1, sondern auch auf die Abbildung zum Abbild 2. Die Umsetzung der Komposition in die beabsichtigte klingende Musik, beziehungsweise die Abbildung des Urbilds zum Zielabbild ist dann ein Prozess geworden, der den Weg vom Urbild über Abbild 1 zum Abbild 2 benötigt.

Äusserst unterschiedlich kann der Anteil der direkten Abbildung des Urbilds im Abbild 2 sein. Fügt man zum Beispiel in den Take eines Satzes nur wenige Korrekturschnitte ein, dann liegt hier zwar schon nicht mehr die tatsächliche Abbildung des so dagewesenen Abbilds 1 vor, der Grad der Urbild-Abbildung von Abbildungsebene 1 zu Abbildungsebene 2 ist allerdings sehr gering. Plant man dagegen, ein musikalisches Zielereignis nur durch die Ausführung kurzer Abschnitte und das Zusammensetzen ausgewählter Abschnitte zu erreichen (s. Gould in 2.2.1), dann ist der Grad der Urbild-Abbildung im Arbeitsgang von Ebene 1 zu Ebene 2 schon wesentlich höher, zumal das erreichte musikalische Ziel diese Arbeitsmethode bedingt. Besonders hoch ist dieser Grad bei vielen Aufnahmen im Populärmusikbereich. Die Klangfarbe wird hier wesentlich durch Mikrofonierung und Filterung geschaffen, die Klangpräsenz wesentlich durch Komprimierung bestimmt. Ein Vergleich des klanglichen Ereignisses zwischen Aufnahme- und Regieraum lässt die gravierenden Unterschiede wahrnehmbar werden. Kommen zu dieser Klanggestaltung dann noch Schneidevorgänge wie in 3.5 bei der Produktion Mosimann dazu, dann liegt der Grad der Urbildabbildung von Ebene 1 zu Ebene 2 sehr hoch.

3.4 Abgebildete Interpretationen auf einem Tonträger

Ein einfacher Fall des Abbilds einer Interpretation ist etwa der Live-Mitschnitt eines Konzerts, bei dem es schlicht darum geht, das akustische Ereignis auf der Bühne möglichst gut bei einer Wiedergabe abzubilden.

Das Original der Interpretation kann hier nicht entstehen. Dies hat folgende Gründe:

1. Wie in 3.2.3 gezeigt, ist es nicht möglich, mit den Mitteln der heute üblichen Produktionstechnik die 100-prozentige Kopie eines Schallereignisses herzustellen.

2. Die Interpretation, die in einem Konzert wahrnehmbar gemacht wurde, ist in ihrer Gesamtheit nicht erfasst, wenn man nur das dabei entstehende Schallfeld betrachtet (s. 3.2.3).
3. Im interpretatorischen Konzertvorhaben können sich einige der in 2.3.1 aufgezeigten primär interaktiven Operationen befinden. Diese sind Bestandteil der Interpretation und geben der Interpretation eine Qualität in Verbindung mit dem „Hier und Jetzt“, welche auf der Live-Aufnahme zwar abgebildet, beim Abhören aber nie im Original vorhanden sein können.

Folgende Merkmale dienen als Hinweis auf das Vorliegen einer abgebildeten Interpretation:

- Das zentrale klangliche Ereignis findet in Abbildungsebene 1 statt.
- Die Operationen im interpretatorischen Vorhaben werden auf die Möglichkeiten im Abbild 1 hin konzipiert.
- Im interpretatorischen Vorhaben sind primär interaktive Operationen (s. 2.3.1) enthalten.
- Operationen im interpretatorischen Vorhaben können nicht übertragen werden, zum Beispiel dann, wenn mit dem in der Komposition geforderten Klangbild die Stereobasisbreite überschritten wird.
- Das Abbild verweist auf die durchgeführte Interpretation und soll diese in ihrer tatsächlich existent gewesenen Form möglichst exakt darstellen.
- Interpretatorische Operationen sind allein bei den Ausführenden zu finden. Alle Operationen der Produktionstechnik sind allein auf die technisch richtige Abbildung des Schallereignisses auf der Bühne bezogen.

Liegen in einer Musikproduktion all diese signifikanten Merkmale vor, dann kann das Produkt auf dem Tonträger als Abbild dieser Interpretation eingestuft werden und kann kein Original sein.

3.5 Originale Interpretationen auf einem Tonträger

Etliche Kompositionen der elektroakustischen Musik wurden mit der Absicht geschaffen, sie ausschliesslich über Tonträger zu Gehör zu bringen. Unter diesen Werken sind auch solche zu finden, die in Konzertsälen aufgeführt werden müssen. Andere wurden direkt für eine Sendung im Radio oder Fernsehen oder für das Erklingen mittels Tonträger auf der typisch heimischen Abhöranlage geschaffen. Diesen Werken ist gemeinsam, dass die beabsichtigte Klangwerdung immer nach Abschluss der Produktion über Lautsprecher erfolgt. Das Klangmaterial kann aus rein elektronisch erzeugten Klängen bestehen. Es kann sich hierbei aber auch um Klänge handeln, die durch Aufnahmen von Schallereignissen oder aus Bearbeitungen dieser Aufnahmen gewonnen wurden.

Die eigentliche Umsetzung der Komposition in die gewünschte klingende Musik vollzieht sich dabei in mehreren Schritten:

1. Die Erzeugung elektronischer Klänge und/oder Aufnahme von Schallereignissen zur Herstellung des akustischen Rohmaterials.
2. Montage und Mischen dieses Rohmaterials
3. Nachbearbeitung des Materials aus Phase zwei bis hin zum Mastering.
4. Zu Gehör Bringen des musikalischen Resultats durch Abspielen einer Kopie des Masters auf einer Abhöranlage.

Das Vorgehen erfolgt in allen vier Phasen nach Vorgabe des Komponisten. Um die künstlerischen Ziele zu erreichen, werden alle benötigten Gestaltungsmittel der Studioteknik herangezogen und eventuell sogar fallbezogen neu entwickelt.

Interpretatorisch tätig sind bei der Umsetzung des Werks in klingende Musik alle handelnden Personen, die während der Durchführung der jeweiligen Vorhaben in den vier Phasen verantwortlich künstlerisch gestaltenden Einfluss auf das musikalische Resultat, das heisst die angestrebte klingende Musik, ausüben.

Werden in solchen Kompositionen Aufnahmen von ausführenden Künstlern verwendet, Aufnahmen von Sängern oder Instrumentalisten, dann muss man fragen, wie hier das Original einer Interpretation entstehen kann. Bei diesen Aufnahmen handelt es sich ja, wie in 3.2.3 gezeigt, immer um Abbilder der Ausführungen, wobei ja auch in Zeichen vorliegende Abschnitte der Komposition in klingende Musik

umgesetzt, also interpretiert wird. Demnach liegen hier Abbilder von Interpretationen vor. Allerdings sind diese Abbilder auch als eine Form der klingenden Musik einzuordnen. Die Frage ist, welche Form der Klangwerdung der Komponist in seiner Komposition festlegt.

In diesem Fall handelt es sich um die Klangwerdung mittels Tonträger, denn diese Werke wurden ausschliesslich für diese Form der Klangwerdung komponiert. Würde ein Rezipient bei der Produktion eines solchen Werks zuhören (also bei der Ausführung in Abbildungsebene 1), dann würde er nicht das Werk in der vom Komponisten gewünschten Fassung hören. Er hört es erst, wenn die fertige Produktion aus Lautsprechern erklingt.

Es werden zwar Abbilder der Ausführung in der Umsetzung eingesetzt, das dem Werk entsprechende Zielschallfeld liegt aber per Definition in der Abbildungsebene 2. Dort und nur dort kann das Werk den Vorgaben der Komposition entsprechend erklingen. Dies wurde vom Komponisten per Definition in der Komposition festgelegt.

Folgende Merkmale sind Kennzeichen einer Interpretation im Original:

- Das Schallfeld von Abbild 2 ist das Zielschallfeld. Dort findet das musikalische Zielereignis statt.
- Die angestrebte Interpretation (das musikalische Resultat) ist nicht zu hören, wenn Abbild 1, sondern wenn Abbild 2 gehört wird.
- Das interpretatorische Vorhaben enthält Operationen, die zum Erreichen des interpretatorischen Ziels Mittel der Studioteknik benötigen.
- Die Herstellung von Abbild 1 findet in einem anderen Zeitkontinuum statt, als dies im Abbild 2 zu hören ist.

Beispiele von Interpretationen im Original auf Tonträger sind:

- Karlheinz Stockhausen, Elektronische Studie II

Für diese Komposition ist eine Partitur vorhanden. Soll die Komposition in die beabsichtigte klingende Musik umgesetzt werden, dann wird es nötig, im Studium der Partitur eine Interpretationskonzeption und daraus resultierend ein IMPV zu bilden und sie im Tonstudio zu produzieren. Alle Klänge der Komposition werden rein elektronisch erzeugt und entsprechend den Angaben der Partitur zusammengesetzt und abgemischt. Das Resultat wird ein Tonträger sein, der die Interpretation im

Original trägt. Wird die auf dem Tonträger liegende Interpretation entsprechend den Angaben des Komponisten zu Gehör gebracht, dann erklingt die Interpretation in der mit der Interpretationskonzeption beabsichtigten Weise. Man könnte einwenden, dass es sich hier nicht um eine Interpretation handelt, weil die Partitur höchst exakte Vorgaben für die Umsetzung enthält. Doch schon die Auswahl der Produktionstechnik und die Generierung des Nachhalls bedingen interpretatorische Entscheidungen, die sich auf das klingende Resultat auswirken.

- Roli Mosiman, Produktion der CD „pop low res“¹³¹

Bei diesem Titel lag die Komposition in Form einer Midivorproduktion vor. In Bezug auf die Frage des Zielschallfelds äusserte sich der Produzent folgendermassen: „Du hast am Ende einfach zwei Lautsprecher. Da muss die Musik rauskommen und das muss gut sein, vor allem auch dann noch, wenn mit einer mittelmässigen Stereoanlage abgehört wird.“¹³² Eingespielt wurden Schlagzeug, E-Bass, E-Gitarre und Gesang im Overdubverfahren. Der gewünschte Klang des Schlagzeugs wurde erst mittels Filterung und Kompression erreicht. Eingespielt wurde zu den Basictracks. Schlagzeug und E-Gitarre wurden am Harddiskrecording-system auseinandergeschnitten und völlig neu zusammengesetzt. Dieses Verfahren erzeugte Spielvarianten, die der tatsächlichen Ausführung nicht mehr entsprachen. Hier wurden die besten ‘Loops’ ausgewählt und aneinandergereiht. Vom Produzenten gewünschte rhythmische Strukturen wurden teilweise erst durch Schnitt und Montage geschaffen. Ähnliches geschah mit der Spur der E-Gitarre. Um das klangliche Ziel zu erreichen, wurde für die Mischung ein anderes Studio mit komplexerer Klangbearbeitungsmöglichkeit aufgesucht.

Weitere Beispiele sind unter Funkopern, Fernsehoperen und Hörspielen zu finden.

Unter dem Stichwort Funkoper ist im Brockhaus Riemann Musiklexikon zu lesen:

„Funkoper, eine eigens für die Sendung durch den Rundfunk komponierte Oper. Da einerseits die Wirkung von Bühnenwerken durch die Beschränkung des Rundfunks auf das Akustische eingengt wird, andererseits im akustischen Bereich Stoffe gestaltet werden können, die sich der sichtbaren Darstellung weitgehend entziehen (Märchen, Abstraktes) entwickelte sich als eigenständige Kunstgattung das speziell für den Rundfunk geschriebene Funkwerk, das sich in das auf dem gesprochenen Wort basierende Hörspiel (Hörspielmusik) und in das Sendespiel (Funkoper, Funkatorium) gliedert.“¹³³

¹³¹ Diese Produktion wurde im Sommer 1996 im elektronischen Studio der Musikhochschule Basel durchgeführt.

¹³² Gespräch des Autors mit dem Produzenten im August 1996.

¹³³ BROCKHAUS 1978 Band 1 S. 437

Zu dieser Werkgattung lässt sich sagen:

- Es liegt eine in Text oder Notentext notierte Partitur vor.
- Das Schallfeld von Abbild 2 ist das Zielschallfeld, denn diese Werke werden eigens für die Klangwerdung in Abbildungsebene 2 komponiert
- Angesichts der üblichen Produktionsverfahren kann man davon ausgehen, dass in vielen Produktionen das musikalische Resultat nicht mit Abbild 1, sondern mit Abbild 2 zu hören ist.
- Das interpretatorische Vorhaben enthält Operationen, die zum Erreichen des interpretatorischen Ziels Mittel der Studioteknik benötigen.
- Die Herstellung von Abbild 1 wird meistens in einem anderen Zeitkontinuum stattfinden, als dies im Abbild 2 zu hören ist.

Aufgrund dieser Merkmale muss es sich also auch um Interpretationen im Original auf Tonträgern handeln. Dies könnte nur dann nicht der Fall sein, wenn vom Komponisten ausdrücklich die Abbildung der Aufführung im Aufnahmeraum und die Sendung dieser Abbildung im Rundfunk gefordert wird.

Fraglich ist, ob Interpretationen im Original nur bei solchen Werken entstehen können, deren Anforderungen in der Partitur den Tonträger bedingen und deren beabsichtigte klingende Musik nur mittels Tonträger zu Gehör gebracht werden kann. Werden Interpretationen traditionell instrumentaler Kompositionen mittels Aufnahmetechnik abgebildet, entsteht ja wie in 3.2.3 gezeigt nicht das Original, sondern das Abbild einer Interpretation. Dennoch sind in diesem Bereich Produktionen zu finden, die eigene interpretatorische Spezifika aufweisen, welche im Konzert nicht möglich wären.¹³⁴

WAGNER unterscheidet in seinem Aufsatz „Zur Mediendiskussion“ deutlich zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen Werkarten. Zur ersten Kategorie zählt für ihn das Werk, welches „...von seinem Ursprung her eine unlösbare Verbindung mit der Technik eingegangen...“¹³⁵ ist. Dazu gehören für ihn „...weite Teile der U-Musik und ganz besonders [...] die elektronische Musik (musique concrète)...“¹³⁶ und demnach auch Werke, die den Tonträger bedingen. Zur zweiten Kategorie zählen für ihn die „...klassischen Kunstwerk[e]...“¹³⁷ für welche die „...elektroakustischen

¹³⁴ Vgl. RZEHULKA S. 93 ff, GOULD 1987 S. 134, SCHIBLI 1994 S. 84

¹³⁵ WAGNER 1977 S. 318

¹³⁶ Ebenda

¹³⁷ Ebenda

Medien [...] rein repräsentativen Charakter...“ haben. Er begründet: „Die Möglichkeit gegenseitiger Durchdringung [zwischen Musik und Medium], beiderseitiger Einflussnahme und die damit verbundene Innovationsmöglichkeit entfällt [im Gegensatz zu den Werken der ersten Kategorie] zwangsläufig. Das klassische Kunstwerk in seiner Fixierung durch Notation und Interpretation gewährt nicht den Spielraum, der nötig wäre, um zu einer grundsätzlichen Neugestaltung durchzudringen.“¹³⁸ Nach WAGNER kann darum mittels Tonträger für die Werke der zweiten Kategorie nur „...eine möglichst wirklichkeitsgetreue Abbildung erstrebt...“¹³⁹ werden. Wird eine Aufnahme zu Gehör gebracht, so ist demnach nicht die Interpretation selbst, sondern immer nur das Abbild der Interpretation des Werks zu hören.

Wäre dies tatsächlich so, dann könnte mittels Tonträger nie ein Werk aufgeführt werden. Dies wird von Interpreten, Rezipienten und vom Gesetzgeber anders gesehen. Werden Einspielungen gesendet, wird dies zum Beispiel rechtlich als Aufführung des Werks und nicht als Aufführung der Abbildung der Interpretation des Werks bewertet.¹⁴⁰ Gould bezeichnet das, was vom Lautsprecher erklingt, als „musikalisches Resultat“, welches er zu Gehör bringen möchte. Rezipienten sprechen häufig davon, dieses oder jenes Werk zu hören, wenn Werke durch Tonträger erklingen. Von einem grundsätzlichen Erklingen des Abbilds einer Interpretation kann demnach nicht gesprochen werden.

Es muss also grundsätzlich möglich sein, dass auch klassische Werke der E-Musik mittels Tonträger aufgeführt werden können.

Würde man entgegen, eine Partitur eines Streichquartetts beispielsweise erfordere die Klangwerdung mittels Personen, die mit ihren Streichinstrumenten musizierten, dann hiesse das, eine interpretatorische Entscheidung vorwegzunehmen. Wie oben gezeigt, ist es möglich, ein Streichquartett mittels Tonträger aufzuführen. Wird das Gegenteil behauptet, ist dies schon Teil der Antwort auf die Frage nach der adäquaten klanglichen Umsetzung. Die Beantwortung dieser Frage aber ist Teil der Interpretation und muss daher einzig dem Interpreten überlassen bleiben.

¹³⁸ WAGNER 1977 S. 318

¹³⁹ Ebenda S. 317

¹⁴⁰ Vgl. ERNST 1995 S. 38 ff

4 Eine Methode zur Analyse von Interpretationen auf Tonträgern

Um festzustellen, ob es sich bei einer vorliegenden Interpretation auf einem Tonträger um das Original einer Interpretation handelt, ist eine rezeptive Beurteilung weniger geeignet. Hierbei könnte der Fall eintreten, dass ein Rezipient davon ausgeht, er höre die Interpretationen von Celibidache, wenn der dessen, jetzt neu erschienene CDs abhört. Nach CELIBIDACHES Einschätzung liegt aber dem Rezipienten nur eine „schäbige Photographie“¹⁴¹ seiner Interpretationen vor, die, wie in 2.2.2 gezeigt, weder geeignet ist, seine Interpretation zu vermitteln, noch es ermöglicht, das interpretatorische Ziel zu erreichen. Worin und wie die Interpretation besteht, ist Sache des Interpreten. Er verfügt über Interpretationsziele und über Kriterien zur Beurteilung, ob diese Ziele erreicht wurden oder nicht. Dies geschieht unabhängig davon, ob ein Rezipient in der Lage ist, dies wahrzunehmen oder nicht.

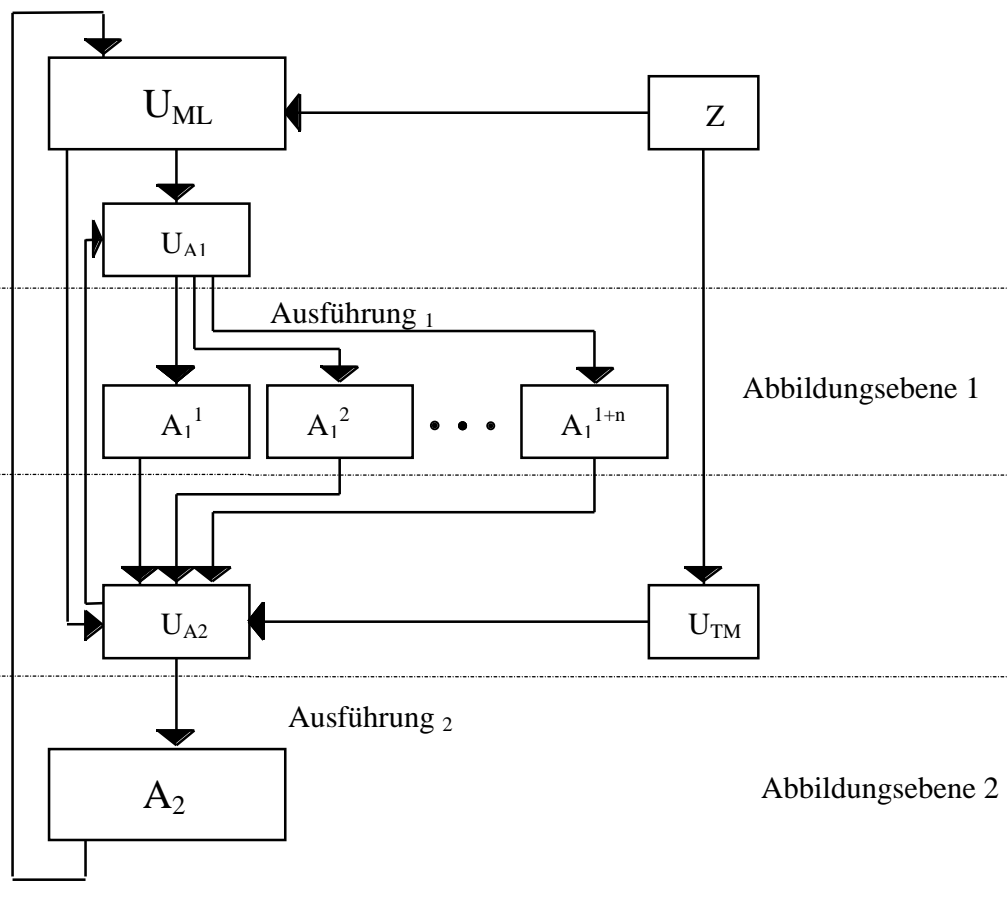
Vor diesem Hintergrund erscheint es sinnvoller, die vom Interpreten bestimmte tatsächliche Beschaffenheit der Interpretation, das interpretatorische Vorhaben sowie den Grad des Erreichens des Interpretationsziels zu analysieren. Dabei muss der gesamte Vorgang der Musikproduktion analysiert werden, denn nur so lässt sich überprüfen, ob die vorgegebenen Interpretationsziele auch tatsächlich angestrebt wurden. Ist dies nicht möglich, muss versucht werden, diesen Vorgang zu rekonstruieren. Kann der Vorgang in den ausschlaggebenden Punkten der Analyse nicht direkt erkannt und auch nicht rekonstruiert werden, kann die Interpretation nicht beurteilt werden.

Die Verantwortung für die Interpretation in Musikproduktionen liegt bei einer Einzelperson oder bei einer Gruppe von Interpreten. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird für das verantwortliche Organ der Interpretation die Bezeichnung „musikalischer Leiter“ eingesetzt. Dies schliesst auch den Fall ein, dass das verantwortliche Organ aus einer Personengruppe besteht.

¹⁴¹ CELIBIDACHE 1985 S. 115

4.1 Systemmodell

In diesem Kapitel wird ein Systemmodell aufgestellt, das die Produktion von Interpretationen in einer vereinfachten Weise darstellt. Mit diesem Modell soll es möglich werden, Gründe und Zusammenhänge aufzuzeigen, die dafür ausschlaggebend sind, ob in einer Musikproduktion eine Interpretation im Original entsteht.



U_{ML} = Urbild des musikalischen Leiters

U_{A1} = zielschallfeldspezifisches Urbild zur Erzeugung von A_1

A_1 = Abbild 1

U_{A2} = Urbild zur Erzeugung von A_2

A_2 = Abbild 2

U_{TM} = Urbild des Tonmeisters

Z = in Zeichen vorliegende Komposition

Begründung des Modellaufbaus:

Wie in 3.3 gezeigt, gibt es in einer Musikproduktion immer die Abbildungsebene 1 und die Abbildungsebene 2.

Das Urbild U_{ML} wird vom musikalischen Leiter aus den Zeichen der Komposition, in den meisten Fällen einer Partitur, sowie einer Fülle von les- und spieltechnischen Konventionen und Deutungen, erzeugt. Im Urbild ist das Ziel der Interpretation als Vorstellung vorhanden.

Ebenso wurde in 3.3 gezeigt, dass das Ziel der Interpretation, die klingende Musik, in Abbildungsebene 1, sowie in Abbildungsebene 2 angesetzt werden kann. Die beabsichtigte klingende Musik als Ziel der Interpretation, wird im weiteren Verlauf der Arbeit mit „Zielschallfeld“ benannt. Die Zielschallfeldebene wird vom musikalischen Leiter bei der Erzeugung des Urbilds festgelegt. Liegt sie in Abbildungsebene 1, so wird eine Erzeugung von Abbild 1 sinnvollerweise so vollzogen werden, dass das Urbild in Abbildungsebene 1 so gut wie möglich umgesetzt wird. Liegt sie in Abbildungsebene 2, dann wird Abbild 1 so gestaltet, dass es in Abbildungsebene 2 zum idealen Klangergebnis kommt. In der Praxis wird also, will man zielgerichtet arbeiten, aus dem U_{ML} ein zielschallfeld-spezifisches Urbild A_1 gebildet¹⁴². Wird dieses U_{A_1} durch die ausführenden Künstler umgesetzt, entsteht Abbild 1.

Das hier entstehende Schallfeld wird durch die Ausführenden der Produktionstechnik mittels Mikrofonen aufgenommen und in einem produktionstechnischen Prozess zum Abbild 2, dem fertigen Master umgesetzt. Zu dieser Umsetzung gehören Operationen wie Mikrofonierung, Schneiden, Mischen, Klangnachbearbeitung, Mastern etc. Auch für diesen Prozess ist die Erzeugung eines Urbilds nötig. Die Vorgaben für die Erzeugung dieses Urbilds A_2 sind: Abbild 1, U_{ML} und eventuell ein eigenes Urbild U_{TM} des Tonmeisters. Erzeugt wird U_{A_2} vom Tonmeister. In diesem Urbild sind die Konzeptionen für die oben genannten Operationen der Produktionstechnik enthalten und eventuell Vorgaben für U_{A_1} , um im Hinblick auf Abbild 2 spezifische Ausführungen zur Erzeugung von Abbild 1 zu ermöglichen. Aufgrund der Durchführung der Operationen aus U_{A_2} entsteht das auf dem fertigen Master gespeicherte Abbild 2.

¹⁴² Dieses spezifische U_{A_1} wird auch bei Live-Aufführungen gebildet, wenn zum Beispiel Tempo und Artikulation der Akustik des Aufführungsraumes angepasst werden.

Wurde vom musikalischen Leiter das Zielschallfeld auf Abbildungsebene 2 festgelegt, kann ohne die Operationen der Produktionstechnik das Ziel der Interpretation, das Abbild 2, nicht erreicht werden. Dem Tonmeister wird dann in der Regel vom musikalischen Leiter die Aufgabe übertragen, die produktionstechnischen Prozesse durchzuführen. Die Vorgaben aus dem U_{ML} werden, entsprechend den Anforderungen aus U_{ML} an Abbild 2 und der Fähigkeit des musikalischen Leiters, diese Anforderungen umzusetzen, gestaltet sein. Hat der musikalische Leiter geringe Kenntnisse von der Produktionstechnik und legt er sein interpretatorisches Ziel dennoch in Abbildungsebene 2 fest, dann wird er sich in der Frage, wie die interpretatorischen Operationen der Produktionstechnik im Hinblick auf sein Urbild am besten zu planen und durchzuführen sind, dem Tonmeister anvertrauen und zur Kontrolle sich die Ergebnisse des Tonmeister immer wieder vorführen lassen.

In diesem Fall liegt im IMPV des musikalischen Leiters eine offen delegierte Operation vor. Solche offen delegierten Operationen sind auch bei der Ausführung zu finden. Ein Dirigent kann etwa einem Oboisten genau vorschreiben, wie er eine Passage zu phrasieren hat. Er kann es aber auch dem Oboisten überlassen, wie die Passage zu phrasieren ist und sich erst kritisch einschalten, wenn die Ausführung des Oboisten nicht mehr seinem U_{ML} entspricht.

4.1.1 Operationskategorien der Produktionstechnik

Bei der Herstellung von Interpretationen im Original spielen die interpretatorischen Operationen der Produktionstechnik eine massgebliche Rolle. Sie werden darum an dieser Stelle erläutert.

Eine Einteilung in technische und künstlerische Operationen anhand der Werkzeuge mit denen operiert wird, lässt sich nicht durchhalten. SCHLEMM unterscheidet zum Beispiel in der Produktion zwischen dem „technischen Teil“ und dem „künstlerischen Teil“¹⁴³. Zum technischen Teil gehören bei ihm „Speichern, Wandeln, technische Effekte“. Zum künstlerischen „Regeln, Schneiden, Mischen, Abmischen“.

Problematisch erscheint diese Unterteilung deshalb, weil es durchaus möglich ist, mit der Mikrofonierung klanglich zu gestalten. Dies ist beispielsweise in der Schlagzeugabnahme vieler Popmusikproduktionen der Fall, aber auch in E-Musikproduktionen, bei denen Besetzung, Aufnahmeort, Werk- und Interpretations-

¹⁴³ SCHELM 1997 S. 1537

charakter eine klanglich unterstützende Mikrofonierung wünschenswert machen. Die Mikrofone werden dabei in erster Linie aufgrund ihres spezifischen Klangcharakters und nicht aufgrund der Übertragungsqualität ausgewählt.

Eine differenziertere Einteilung erhält man, wenn der Analyse das Ursache-Wirkungsprinzip zugrundegelegt und gefragt wird:

1. Was ist die Ursache für die jeweilige Operation?
2. Welches Ziel wird damit angestrebt?

Mit dieser Methode lassen sich die Operationen der Produktionstechnik folgenden drei Kategorien zuordnen:

1. Aufnahmetechnische Operationen.

Die Ursache liegt in den Voraussetzungen, die für das sinnvolle Benutzen der Studioteknik gegeben sein müssen. Die Einrichtungen müssen funktionstüchtig sein und entsprechend ihrer jeweiligen Operationsvorschriften betrieben werden. Das Ziel liegt darin, mit den Möglichkeiten der Studioteknik entsprechend der produktionsbedingten Zielsetzung zweckmässig arbeiten zu können.

Ein typischer Vertreter dieser Kategorie ist die Aussteuerung. Diese kann allerdings in der elektronischen Musik auch eingesetzt werden, um durch Übersteuerung ein bestimmtes Klangergebnis zu erzielen. In diesem Fall ist die Operation der Aussteuerung nicht mehr der Kategorie der aufnahmetechnischen Operationen, sondern den in Punkt vier beschriebenen Operationen zuzurechnen.

2. Abbildungsästhetische Operationen.

Die Ursache liegt in der Beschaffenheit von Abbild 1. Das Ziel liegt darin, Abbild 2 dem Abbild 1 möglichst „...angenähert erscheinen zu lassen.“¹⁴⁴ Diese Operation erfordert einen interpretatorischen Akt, der sich allerdings von der Interpretation im Sinne der Hypothese dieser Arbeit unterscheidet. Der Interpretationsbegriff dieser Arbeit bezieht sich auf die in Zeichen vorliegende Komposition, der interpretatorische Akt einer abbildungsästhetischen Operation hingegen rein auf Abbild 1. Interpretiert wird hier also, was genau Abbild 1 ist und wie Abbild 2 gestaltet werden muss, damit es Abbild 1 möglichst gleich erscheint. Die unterschiedlichen Stellungnahmen der

¹⁴⁴ SCHLEMM 1997 S. 1548

Tonmeister in der Diskussion zur Frage der naturgetreuen Aufnahme¹⁴⁵ zeigt, wie verschieden hier interpretiert wird.

Ein typisches Beispiel für eine abbildungsästhetische Operation ist der Einsatz von Stützmikrofonen, die dazu dienen sollen, das Wegfallen des optischen Kommunikationskanals und die dadurch entstehende mangelnde Präsenz von Solobläsern in einem Sinfonieorchester auszugleichen (dieser Kommunikationskanal wird dabei zu den Bestandteilen von Abbild 1 gezählt). Wird dieses Stützmikrofon allerdings eingesetzt, um dynamische Verhältnisse entstehen zu lassen, die im Abbild 1 nicht vorhanden sind, dann handelt es sich nicht mehr um eine abbildungsästhetische, sondern um eine interpretatorische Operation in Abbildungsebene 2.

3. Interpretatorische Operationen in Abbildungsebene 1

Ursache ist ein Abbild 1, welches nicht geeignet ist, das Abbild 2 in der mit der Interpretationskonzeption beabsichtigten Weise herzustellen. Das Ziel liegt in einer spezifischen Herstellung von Abbild 1, die es (meist in Kombination mit interpretatorischen Operationen in Abbildungsebene 2) ermöglicht, ein Abbild 2 herzustellen, welches U_{ML} entspricht. Der Tonmeister beeinflusst dann U_{A1} aus seinem U_{A2} .

Konkret können dies Absprachen mit dem Dirigenten sein, die eine Ausführung₁ fordern, die dem Tonträger entspricht (zum Beispiel das Tempo, die Dynamik oder den Ausdruck betreffend), es kann die Anforderung sein bestimmte Abschnitte nochmals einzuspielen, es kann sich um die Forderung einer ganz speziellen räumlichen Aufstellung der Ausführenden in Abbildungsebene 1 handeln, oder es kann die Forderung nach einem nachträglichen Overdub, eventuell passagenweise sogar durch einen anderen Interpreten sein¹⁴⁶.

4. Interpretatorische Operationen in Abbildungsebene 2

Die Ursache solcher Operationen liegt in Anforderungen der Interpretationskonzeption, die im Abbild 1 nicht erreichbar sind. Ziel ist es, ein der Interpretationskonzeption entsprechendes Ergebnis im Abbild 2 zu erhalten.

Zu dieser Kategorie gehört beispielsweise der Schnitt der in 2.2.1 beschriebenen Produktion. Es gehören Mischungen dazu, die ein der Interpretationskonzeption, nicht

¹⁴⁵ Vgl. STOLLA S. 574 ff

¹⁴⁶ Ein Beispiel: „So liess Legge in Wilhelm Furtwänglers Gesamtaufnahme von Richard Wagners *Tristan und Isolde* (EMI) die beiden Spitzen-Cs der Isolde in der zweiten Szene des zweiten Aktes von Elisabeth Schwarzkopf statt von Kirsten Flagstad singen.“ (ELSTE 1992 S. 413)

aber Abbild 1 entsprechendes Klangbild erzeugen. Die Nachbearbeitung von Klängen in der Populärmusik und in der neuen Musik ist eine Operation, die fast immer zu dieser Kategorie gehört. Beim Decca-Produzenten John Culshaw sind interpretatorische Operationen vielfach zu finden. Ein Beispiel ist die elektronische Nachbearbeitung einer Singstimme, die dazu dient, die Wirkung des Tarnhelms am Ende des ersten Aktes von Wagners Götterdämmerung akustisch wahrnehmbar zu machen.¹⁴⁷

4.1.2 Voraussetzungen für eine Interpretation im Original

Grundsätzlich lässt sich nun anhand des Modells sagen: Wenn Abbild 2 = U_{ML} ist, liegt im Abbild 2 die Interpretation im Original vor. Die im Urbild angestrebte Musik erklingt, wenn der Abbild 2 tragende Tonträger abgespielt wird.

Damit aber überhaupt Abbild 2 = U_{ML} sein kann, muss das von U_{ML} bestimmte IMPV folgende Voraussetzungen erfüllen:

1. Das Schallfeld von Abbild 2 muss das Zielschallfeld, das heisst das Schallfeld der erwünschten klingenden Musik sein, wodurch die in Zeichen vorliegende Komposition umgesetzt wird.

Ist diese Definition (als Beschaffenheit der Operationen) im IMPV zu finden, dann ist sie entweder aufgrund der Vorgaben in der Partitur oder aufgrund einer interpretatorischen Entscheidung seitens der Interpreten entstanden.

2. Die Operationen müssen so beschaffen sein, dass sie mit den Möglichkeiten der Klangwerdung durch Tonträger durchführbar sind.

Nicht durchführbar sind etwa Operationen primärer Interaktivität (s. 2.3.1) oder Operationen, die in Abhängigkeit des Aufführungsraumes gestaltet werden müssen. Genausowenig durchführbar sind Operationen, die eine über die Möglichkeiten der stereofonen Abbildung hinausgehende Klangwerdung im Raum benötigen. Zu den nicht durchführbaren Operationen gehören auch solche, deren optische Erscheinung eine massgebliche Rolle spielt und solche, bei denen die vorhandenen Kommunikationskanäle eines Tonträgers nicht ausreichen.

¹⁴⁷ Vgl. RZEHULKA 1986 S. 99 und ELSTE 1992 S. 413

Diese Problematik soll nun anhand von Beispielen erläutert werden: Enthält eine Partitur die Anforderung, ein Instrumentalist solle aus zehn vorgegebenen Motiven jenes auswählen und vortragen, das er aufgrund der momentanen Stimmung unter den Zuhörern für das passendste hält, kann die daraus resultierende primär interaktive Operation bei der Aufführung mittels Tonträger nicht durchgeführt werden, da die auf dem Tonträger gespeicherten Informationen dieser Operation fixiert sind und während des Erklings nicht verändert werden können. Es kann einzig die Durchführung dieser Operation während der Ausführung in Abbildungsebene 1 auf der Aufnahme gespeichert und durch das Abspielen der Aufnahme abgebildet werden. Ähnlich verhält es sich, wenn zum Beispiel barocke Verzierungen nicht in einer fixierten Weise, sondern in Abhängigkeit von Aufführungsort und Zuhörerschaft ausgeführt werden sollen¹⁴⁸. Auch diese Operation, die eine primäre Interaktivität erfordert, kann mittels Tonträger nicht durchgeführt, sondern nur abgebildet werden.

Soll ein Werk Luigi Nonos produziert werden, welches in der Partitur das Instrumentarium einer vier- oder mehrkanaligen Live-Elektronik vorsieht und vielleicht sogar Instrumentalisten im Zuhörerraum plaziert, dann kann eine, der Partitur entsprechende Strukturierung des Schallfelds aufgrund der begrenzten Möglichkeiten der Stereophonie durch Klangwerdung mittels stereophonem Tonträger grundsätzlich nicht erzeugt werden.

Wird dennoch eine in der räumlichen Darstellung bewusst gestaltete Aufnahme hergestellt, muss es sich, sofern die Voraussetzungen aus 4.1.2 und 4.1.3 gegeben sind, um eine Interpretation im Original einer *b e a r b e i t e t e n* Fassung des Werks handeln. Es ist nicht möglich, eine Interpretation im Original des unbearbeiteten Werks für Stereo-Tonträger zu produzieren, da die Anordnung des Klangmaterials im Raum Gegenstand kompositorischen Willens ist und zur geistigen Schöpfung des Werkes untrennbar dazugehört.

¹⁴⁸ Vgl. Johann Joachim Quantz, der die „...Erfordernisse eines guten rhetorischen Vortrags ([...] Rücksichtnahme auf Ort, Zuhörer und Inhalt der Rede, Beachtung der äußeren Stellung) zu Postulaten des muikalischen Vortrags umformuliert[e]“. DANUSER 1992 S. 1

4.1.3 Entscheidende Kriterien für ein Original

Wenn ein musikalischer Leiter das Zielschallfeld seiner Interpretation auf Abbildungsebene 2 festlegt und bei der Kontrolle des Ergebnisses feststellt, dass er sein Ziel zufrieden stellend erreicht hat, ist ihm die Umsetzung in die geplante klingende Musik gelungen.

Durch die Festlegungen eines U_{ML} welches die Voraussetzungen für eine Interpretation im Original erfüllt (s. 4.1.2), die U_{ML} entsprechende Durchführung des IMPV und die Kontrolle des Ergebnisses mit positivem Resultat, ist die Interpretation auf Tonträger zur Interpretation im Original geworden. In der Sprache des Systemmodells ausgedrückt hiesse dies:

$$A_2 = U_{ML}$$

Überliess der musikalische Leiter in einer offen delegierten Operation dem Tonmeister die Gesamtheit der produktionstechnischen Operationen, dann hat der Tonmeister einen relativ grossen Einfluss auf die Interpretation. Der Tonmeister wird allerdings, da der musikalische Leiter für Abbild 2 verantwortlich ist, dies auch im Hinblick auf das beim musikalischen Leiter vermutete U_{ML} gestalten. Andernfalls läuft er Gefahr, dass der musikalische Leiter Abbild 2 aufgrund unbefriedigender Operationsergebnisse in Abbildungsebene 2 als nicht gelungen einstuft und das Endprodukt nicht akzeptiert.

In diesem Fall würde gelten: $A_2 = U_{ML}$

4.1.4 Entscheidende Kriterien für ein Abbild

Das Abbild einer Interpretation entsteht dann, wenn das Zielschallfeld des U_{ML} in Abbildungsebene 1 liegt.

Zuerst soll gezeigt werden, dass unter dieser Voraussetzung keine Interpretation im Original entstehen kann. Wie in 3.2.3 dargestellt, ist der Fall $A_2 = A_1$ grundsätzlich nicht möglich. Hat der musikalische Leiter die Umsetzung seiner Vorstellungen in Abbildungsebene 1 befriedigend beendet, gilt: $A_1 = U_{ML}$. Sollte nun eine Interpretation im Original entstehen, dann müsste $A_2 = A_1$ gelten. Dies ist nicht möglich, darum ergibt sich keine Interpretation im Original.

In der Regel möchte man eine möglichst gute Aufnahme erzielen. Dementsprechend wird ein möglichst gutes Abbild hergestellt. Es gilt also:

$A_2 \approx A_1$

Folglich müsste U_{A_2} nur von A_1 , nicht aber von U_{ML} oder U_{TM} beeinflusst werden. Man würde es sich zu einfach machen, wenn man davon ausginge, dass die in Abbild 1 vorliegende Interpretation dann am besten abgebildet wird, wenn man das Schallfeld von Abbild 1 mit Abbild 2 möglichst exakt reproduziert. Dies entspräche der Vorgehensweise, welche das in 2.1 beschriebene Naturtreueideal in den Mittelpunkt rückt. Wie in 3.2.3 gezeigt entsteht aber durch die rein schallfeldbezogene Naturtreue kein optimales Abbildungsergebnis der Interpretation.

Wie Abbild 1 tatsächlich am besten abgebildet werden kann, ist eine Frage die in der Theorie und Praxis mehrere Antworten zulässt. Zur Klärung der Frage in einem konkreten Fall ist auch hier ein fallbezogener, interpretatorischer Akt vonnöten. Dieser interpretatorische Akt ist allerdings keine interpretatorische Operation im Sinne der Definition in 4.1.1. Eine solche würde einen direkten Bezug zum U_{ML} verlangen, der Abbild 2 in einer Weise gestaltet, die nicht in Abbild 1 gegeben, sondern allein aus U_{ML} heraus begründet ist. Da Abbild 2 aber möglichst Abbild 1 gleichen soll, darf lediglich Abbild 1 als Informationsquelle dienen.

Dieses Vorgehen entspricht häufig nicht der Praxis. Oft arbeitet der Tonmeister mit der Partitur und entwickelt ein eigenes Konzept, das Abbild 1 in einer Weise in Abbild 2 erscheinen lässt, die gar nicht mehr das Ziel verfolgt, Abbild 1 möglichst genau so darzustellen, wie es in Abbildungsebene 1 vorlag. Handelt der Tonmeister auf Geheiss des musikalischen Leiters, der das Abbild seiner Interpretation in einer Form erscheinen lassen will, die seiner Interpretationskonzeption mehr entspricht, als dies in den vorliegenden Aufnahmen von Abbild 1 der Fall ist, entsteht ein manipuliertes Abbild 2 von Abbild 1. Bei einem so entstandenen Produkt kann man sagen, dass es sich um die Abbildung einer Interpretation handelt, die es der Erscheinung nach einmal gab, die tatsächlich jedoch nie vorhanden war. Man könnte das Produkt als Abbildung einer *virtuellen Interpretation*¹⁴⁹ bezeichnen (virtuell: der

¹⁴⁹ Vgl. WEISSBERG 1996 S.14

Kraft oder der Möglichkeit nach vorhanden, scheinbar¹⁵⁰). Demgegenüber steht das Argument, dass es eine Abbildung von Abbildungsebene 1 zu Abbildungsebene 2 nur dann geben kann, wenn Abbild 1 als Original tatsächlich vorhanden war. Die in Abbild 2 erscheinende Abbildung, die virtuelle Interpretation, hat es dagegen nie gegeben. Insofern kann es sich nicht um das Abbild einer virtuellen Interpretation handeln. Da es sich aber der Erscheinung nach um das Abbild einer virtuellen Interpretation handelt, ist es möglich, das Produkt als *Virtuelles Abbild einer virtuellen Interpretation* zu bezeichnen. Begrifflich einfacher ist es hier, von einem, im Sinne des musikalischen Leiters, manipulierten Abbild einer Interpretation zu sprechen.

Obwohl hier kein Original, sondern ein manipuliertes Abbild entsteht, bleibt festzuhalten, dass Operationen, die sich auf U_{ML} beziehen, interpretatorische Operationen im Sinne der Definition in 4.1.1 sind. Hierdurch ist zu erkennen, dass ein Tonmeister in zweifacher Hinsicht interpretatorisch tätig werden kann:

1. Er interpretiert (nicht im Sinne der Interpretation einer Komposition) wie die vorliegende Ausführung am besten Abzubilden sei.
2. Er interpretiert (im Sinne der Interpretation einer Komposition), indem er bei der Umsetzung der in Zeichen vorliegenden Komposition in die in U_{ML} festgelegte klingende Musik (Zielschallfeld) künstlerisch vorbereitend und ausführend mitarbeitet.

4.1.5 Problemfälle

In der Praxis der Musikproduktion sind nicht nur solche Produktionen zu finden, die sich leicht den Kategorien aus 4.1.3 und 4.1.4 zuordnen lassen. Im Folgenden sollen exemplarisch drei Beispiele erläutert werden, die sich, was die Zuordnung betrifft, als *Problemfälle* bezeichnen lassen.

Beispiel 1:

In einer Produktion arbeiten musikalischer Leiter und Tonmeister unabhängig voneinander, gleichberechtigt und eigenverantwortlich.

Legen beide das Zielschallfeld in Abbildungsebene 2 fest, dann sind sie im Systemmodell als Gruppe, die das Organ des musikalischen Leiters bilden, einzuordnen. Der musikalische Leiter ist in diesem Moment nicht mehr der dem

¹⁵⁰ DUDEN 1996 S. 807

Systemmodell entsprechende musikalische Leiter, sondern er wird zum Ausführungsleiter in Abbildungsebene 1. Ausführungsleiter und Tonmeister erzeugen ein Urbild, welches in U_{ML} zusammengefasst ist. Sinnvollerweise sollten sie ihre Urbilder aufeinander abstimmen um zu einem möglichst guten Ergebnis zu kommen. Bewertet der musikalische Leiter, in diesem Fall also beide, das Ergebnis urbildentsprechend als positiv, ($A_2 = U_{ML}$) dann liegt eine Interpretation im Original vor.

Beispiel 2:

Denkbar ist allerdings auch der Fall, dass beide das Zielschallfeld auf unterschiedlichen Ebenen festlegen. Der Ausführungsleiter könnte das Zielschallfeld in Abbildungsebene 1 festlegen, während der Tonmeister dies in Abbildungsebene 2 festlegt. Dies wird dem Ergebnis sicher nicht förderlich sein, denn der Tonmeister wird versuchen darauf hinzuwirken, dass die Ausführung auf ein optimales Klangergebnis im Abhörraum hin gestaltet wird, während der Ausführungsleiter es anstreben wird, ein optimales Klangergebnis im Aufnahmerraum zu erzielen.

Tritt der Ausführungsleiter in der Produktion als massgeblich Interpretierender auf und wird auch so vom Tonmeister verstanden, dann sind Tonmeister und musikalischer Leiter nicht mehr gleichberechtigt. Der Tonmeister würde gegen das Ziel, ein Abbild einer möglichst guten Interpretation im Sinne des musikalischen Leiters handeln, wenn er dennoch daran festhielte, Abbild 2 in einer von ihm allein verantworteten und dem Sinn des musikalischen Leiters entgegen laufenden Richtung zu gestalten. Handelt der Tonmeister im Sinne des musikalischen Leiters, entsteht ein mehr oder weniger im Sinne des musikalischen Leiters manipuliertes Abbild. Handelt er entsprechend eigener Absicht, dann entsteht ein im Sinne des Tonmeisters manipuliertes Abbild der Interpretation.

Beispiel 3:

Es ist durchaus denkbar, dass ein Tonmeister eigenverantwortlich aus den Takes der Gouldschen Produktion der Goldbergvariationen eine eigene Schnittversion zusammenstellt und diese als seine Interpretation der Goldbergvariationen ausgibt. Schliesslich hätte er ja die in Zeichen vorliegende Komposition in seinem Sinne und damit als musikalischer Leiter in klingende Musik umgesetzt und statt eines Flügels zur Herstellung der klingenden Musik einfach die Takes von Gould benutzt. Da Gould bei seiner Umsetzung nicht als musikalischer Leiter und auch nicht als Delegierter des

musikalischen Leiters mitgewirkt hat, wäre also hier eine Interpretation des Tonmeisters im Original entstanden.

Hier muss eingewendet werden, dass der Tonmeister nicht im Sinne des Systemmodells musikalischer Leiter ist, denn er erzeugt nicht das U_{ML} , das zur Ausführung in Abbildungsebene 1 führt. Die Komposition hingegen verlangt die Operation der pianistischen Ausführung in Abbildungsebene 1. Diese Ausführung ist in seiner Interpretation jedoch nicht vorhanden. Entsprechend des Systemmodells kann der Tonmeister in diesem Fall nicht musikalischer Leiter der Interpretation sein und damit auch nicht seine Interpretation im Original erzeugen.

Anders liegt der Fall, wenn der Tonmeister eine Bearbeitung der Goldbergvariationen vornimmt. Erstellt er ein Arrangement, das mit Takes der Goldbergavriationen arbeitet, die nicht auf Geheiss des musikalischen Leiters (in diesem Fall der Tonmeister) entstanden sind, dann entspricht die Auswahl und Überspielung der Takes der Ausführung in Abbildungsebene 1. Hier kann durch Schnitt und Mastering im Abbild 2 eine Interpretation im Original der bearbeiteten Goldbergvariationen entstehen.

4.2 Anwendung der Methode

Das Systemmodell kann nun zur Analyse von Musikproduktionen und zu Stellungnahmen in Sachfragen der Musikproduktion herangezogen werden. Voraussetzung für eine adäquate Anwendung ist, dass das zu analysierende Material den Komponenten des Systemmodells entspricht.

4.2.1 Anwendung auf Interpreten

Eine Musikproduktion wie die der Goldbergvariationen von Glenn Gould lässt sich mit der Methode aus 4.1 analysieren, da die Komponenten des Systemmodells in der Produktion vorliegen.

Musikalischer Leiter und Tonmeister ist Glenn Gould, denn er erzeugt U_{ML} , U_{A1} und zum grössten Teil U_{A2} . Zudem ist er auch Ausführender in Abbildungsebene 1. Die mit ihm arbeitenden Techniker sind die Ausführenden der produktionstechnischen Operationen.

Gould redet nicht ausdrücklich von einer Abbildungsebene auf dem sich das Zielschallfeld seiner Einspielungen befindet. Allerdings ist seinen Aussagen deutlich zu entnehmen, dass er sein interpretatorisches Ziel auf dieser Ebene erreicht. Grundsätzlich vertritt er die Auffassung, dass die Realität der Musik jene sei, die mittels Tonträger hörbar ist. Er zitiert aus einem Papier der Abteilung für Musikwissenschaft der Universität von Toronto, seine Ansicht unterstützend: „Ob wir es anerkennen oder nicht, die Langspielplatte verkörpert mittlerweile geradezu die Realität der Musik.“¹⁵¹. An anderer Stelle spricht er davon, dass das „...musikalische Resultat...“¹⁵² nicht nur vom ausführenden Künstler sondern zum Beispiel auch vom Cutter bestimmt wird¹⁵³. Zweifelsohne kann darum gesagt werden, dass für ihn die mit seiner Interpretation angestrebte klingende Musik in Abbildungsebene 2 liegt.

Wie in 2.2.1 gezeigt umschliesst sein IMPV auch die Mittel der Produktionstechnik. Nach seinem Interpretationsverständnis gehören interpretatorische Operationen in Abbildungsebene 2 ebenso zu dem, was zu tun ist wenn er interpretiert, wie die Operationen am Klavier. U_{A2} wird für das interpretatorische Resultat von unabdingbarer Wichtigkeit. Bei Gouldschen Produktionen ist es in hohem Mass von U_{ML} gespeist. Dies wird auch in der folgenden Bemerkung deutlich, die zeigt, dass er selbst die Mikrofonierung als interpretatorische Operation betrachtet: „Denn die analytische Kapazität der Mikrofone hat psychologische Umstände ausgenutzt, die im Konzertdialog, wenn nicht sogar in der Fähigkeit des Soloinstruments selbst liegen,...“¹⁵⁴. U_{A2} erfordert also in der Ausführung in Abbildungsebene 2 neben aufnahmetechnischen eine Fülle interpretatorischer Operationen. Bei dem in 2.2.1 beschriebenen Produktionsablauf, der die Ausführung in kurzen Sequenzen erfordert, wird deutlich: Es wird keinesfalls das Ziel $A_2 = A_1$ angestrebt. Es soll kein Abbild einer Interpretation erzeugt werden, ganz im Gegenteil, es handelt sich bei dieser Interpretation auf Tonträger deutlich erkennbar um eine Interpretation im Original, denn Gould bewertet sein Ergebnis im Sinne von U_{ML} als positiv, indem er sagt: „Ich brauchte 21 ‘Takes’ bis ich hatte was mir vorschwebte.“¹⁵⁵ Im übrigen ist nicht davon auszugehen, dass der Perfektionist Gould eine zweite Einspielung der Goldbergvariationen veröffentlicht hätte, wenn diese nicht wirklich seiner

¹⁵¹ GOULD 1987 S. 130

¹⁵² Ebenda S. 141

¹⁵³ Ebenda

¹⁵⁴ GOULD 1987 S. 134

¹⁵⁵ GOULD 1981 S. 25

interpretatorischen Vorstellung entsprochen hätte¹⁵⁶. $A_2 = U_{ML}$ ist in dieser Produktion also gültig. Die Ausführungen in der Produktionstechnik gehören zu den interpretatorischen Operationen.

Aufgrund seines gänzlich anders gearteten Interpretationsverständnisses ergeben sich bei Sergiu Celibidache völlig andere Wertigkeiten. Sein U_{ML} enthält daher völlig andere Konturen. Wie in 2.2.2 gezeigt, steht für ihn ein musikalisches Zielereignis im Mittelpunkt, das des Schallfeldes, aber auch des reagierenden Rezipienten bedarf. Ausführende Künstler und Rezipienten stehen in einer interaktiven Beziehung, die für das Erreichen des musikalischen Zielereignisses notwendig sind.

Folglich kann er auch kein interpretatorisches Vorhaben erzeugen, das im Rahmen einer Tonträgerproduktion durchführbar wäre. Sein U_{ML} beinhaltet unter anderem primär interaktive Operationen und verlangt in U_{A1} eine Anpassung an die im Abhörraum existierenden atmosphärischen und akustischen Verhältnisse (zum Beispiel in der Tempowahl). Damit sind die Voraussetzungen für eine Interpretation im Original auf Tonträger nicht gegeben. Aufgrund der für ihn mangelnden Übertragungsqualität der Aufnahmetechnik wird für ihn das Zielschallfeld in einer Produktion ohnehin nie in Abbildungsebene 2 liegen.

Für Celibidache gilt: $A_2 = U_{ML}$ und A_2 kann nicht in einer genügenden Weise A_1 werden.

Eine Aufnahme seiner Interpretation zuzulassen, hiesse darum für ihn:

- Der Rezipient hört nicht seine Interpretation, da das musikalische Zielereignis seiner Interpretation bei der Klangwerdung mittels Tonträger nicht erreicht werden kann.
- Das Abbild der Interpretation wird gewisse Parameter der Interpretation (zum Beispiel Tempo) in einer falschen Weise zu Gehör bringen.
- Das Abbild der Interpretation wird Anteile der in Abbildungsebene 1 erzielten klingenden Musik überhaupt nicht und andere verfälscht (das Mikrofon ist selbst ein Klangkörper) wiedergeben.

Da von seinen Interpretationen Aufnahmen gemacht wurden, diese wahrscheinlich von einem Tonmeister nachbearbeitet und geschnitten wurden, müssen diese Einspielungen als ein *von Celibidache als nicht brauchbar eingestuftes Abbild 2 in einer, im Sinne des interpretierenden Tonmeisters manipulierten Form* eingestuft

¹⁵⁶ Goulds erste Einspielung der Goldbergvariationen wurde 1955 veröffentlicht. (Vgl. GOULD 1981 S. 21)

werden. Celibidaches Interpretations-Kriterium ist nach seiner Vorstellung in den Aufnahmen (und auch Wiedergaben) nicht enthalten. Diese sollten daher auch nicht als Interpretationen Celibidaches verstanden und als solche zu Gehör gebracht werden.

4.2.2 Anwendung auf Beispiele der Literatur über Musikproduktion

WAGNER spricht dem Tonmeister die Möglichkeit ab, in der Musikproduktion von E-Musik interpretatorisch tätig zu sein. Er ordnet die Tätigkeit des Tonmeisters der des Musikkritikers zu¹⁵⁷. Der Tonmeister muss zwar künstlerische Qualitäten besitzen, dennoch formuliert WAGNER: „Diese Kontrollinstanz [der Tonmeister], bei deren sinnvoller Ausübung Qualitäten vorausgesetzt werden müssen, die durchaus denen des Interpreten entsprechen, zumindest in theoretischer Hinsicht, hat darüber hinaus keinesfalls eine entsprechende Tätigkeit zum Inhalt.“¹⁵⁸ Demzufolge könnte U_{A2} nie von U_{ML} beeinflusst werden und von den Ausführenden der Produktionstechnik interpretatorische Operationen verlangen. Die Interpretation spielt sich für Wagner ausschliesslich in Abbildungsebene 1 ab. Eine interpretatorische Tätigkeit der Ausführenden in der Produktionstechnik gibt es für ihn nicht. „Manipulationen und Retuschen können gegenüber dem festgelegten Werkcharakter und der individuell vertretenen Interpretation [...] nur dienende Funktion übernehmen.“¹⁵⁹ Demzufolge könnte es kein IMPV geben, welches die Mittel der Produktionstechnik einplant, um zum interpretatorischen Ziel zu kommen. Doch die Praxis widerspricht WAGNER. Seine These, dass es nicht möglich ist, mit den Mitteln der Musikproduktion bei einem klassischen Werk zu einer „grundsätzlichen Neugestaltung durchzudringen“¹⁶⁰, kann einfach widerlegt werden, wenn man U_{A2} in Musikproduktionen wie den Gouldschen analysiert. Die dort vorgezeichneten interpretatorischen Operationen ermöglichen es erst, U_{ML} adäquat umzusetzen. Interpretationen solcher Art weisen eine „...unlösbare Verbindung mit der Technik...“¹⁶¹ auf, die WAGNER nur den Werken der elektronischen Musik und der U-Musik zugesteht.

¹⁵⁷ Vgl. WAGNER 1977 S. 318

¹⁵⁸ Ebenda

¹⁵⁹ Ebenda

¹⁶⁰ Ebenda

¹⁶¹ Ebenda

WEBERS unterschlägt, dass Interpretationen auch an primär interaktive Operationen gekoppelt sein können. Sofern in der Ausführung $A_1 = U_{ML}$ erreicht wurde, geht er davon aus dass $A_2 = A_1$ und daher $A_2 = U_{ML}$ dort grundsätzlich möglich ist, „...wo keine Beschränkungen bezüglich der stereofonischen Übertragung, der Verzerrungen, der Dynamik und der Wiedergabelautstärke eintreten.“¹⁶² Hier muss eingewendet werden, dass grundsätzlich gilt: $A_2 \neq A_1$ und dass $A_2 = U_{ML}$ nur gültig werden kann, wenn das Zielschallfeld in Abbildungsebene 2 liegt (entweder per Definition in der Komposition oder per Festlegung in U_{ML}) und das angestrebte Zielschallfelds am Ende der Produktion in Abbildungsebene 2 U_{ML} entsprechend vorliegt. Hierfür muss gewährleistet sein, dass in U_{ML} die Voraussetzungen gegeben sind (s. 4.1.2), damit eine Interpretation im Original entstehen kann.

Ähnlich problematisch, doch differenzierter drückt sich SCHLEMM aus wenn er schreibt:

„Selbst bei einer Klangwertung, die durch Tonträger ausgelöst wird, tritt das Werk als Original zutage. Reproduzierbar sind lediglich die Umstände der Aufführung und die Art der Interpretation. So treten Original und Reproduktion in eine geradezu paradoxe Beziehung: Die Wiedergabe (durch den Tonträger) lässt ein Original (des Werkes) entstehen.“¹⁶³

Zu fragen ist, wie ein Werk, das in der Partitur etwa primär interaktive Operationen für die Ausführung vorschreibt „bei einer Klangwertung, die durch Tonträger ausgelöst wird, [...] als Original zutage“ treten soll. Dies ist nicht möglich.

Auch ist zu bemerken, dass ein Werk nie von sich aus im Original erklingt, sondern immer nur in einer Interpretation durch die ausführenden Künstler. Es kann also nur die Interpretation eines Werks entweder im Original oder als Reproduktion zu Gehör gebracht werden. Geht SCHLEMM davon aus, dass beim Erklingen durch Tonträger die Interpretation eines Werks immer im Original erscheint, so müsste für alle Musikproduktionen solcher Art $A_2 = U_{ML}$ gelten. Das ist aber nicht der Fall. Eine Interpretation eines Werks auf Tonträger liegt nicht grundsätzlich als Interpretation im Original vor.

Das von SCHLEMM benannte Problem, welches er mit den Worten „paradoxe Beziehung“ anspricht, ist auch in der Methode dieser Arbeit enthalten, sobald eine Interpretation im Original entsteht. SCHLEMM deutet auf den ausschlaggebenden Punkt, wenn er schreibt: „Ebenso [wie in der Fotografie] kann sich eine Tonaufnahme der Realität wohl annähern, nicht aber die zwischen Vorlage und Abbild bestehende

¹⁶² WEBERS 1974 S. 133

¹⁶³ SCHLEMM 1997 S. 1547

Differenz überbrücken.“¹⁶⁴ Diese Differenz kann auch nicht durch die Festlegung des Zielschallfelds in Abbildungsebene 2 überbrückt werden. Bestehen bleibt der Umstand, dass die „Vorlage“, also die Ausführung in Abbildungsebene 1, nur als Abbild in der in U_{ML} beabsichtigten Interpretation vorhanden ist. Nun liegt aber sowohl in der Vorlage als auch im Abbild klingende Musik vor, und es ist Sache des musikalischen Leiters, die von ihm gewünschte Form der klingenden Musik seiner Interpretation in U_{ML} zu definieren. Bei der Ausführung in Abbildungsebene 1 handelt es sich folglich nicht um die, entsprechend U_{ML} angestrebte Interpretation im Original, sondern nur um die Vorlage, die dazu dient, per Abbild oder modifiziertem Abbild das gewünschte originale musikalische Resultat zu erzielen.

4.2.3 Anwendung auf Leistungsschutzfragen

Fragen zum Recht auf Leistungsschutz für Tonmeister werden seit geraumer Zeit in den einschlägigen Kreisen diskutiert¹⁶⁵. Im deutschem Urheberrecht wird die Leistung ausübender Künstler durch § 73 - § 84 geschützt. Doch sind nun Tonmeister ausübende Künstler¹⁶⁶? ERNST schreibt: „Der Archetypus des ausübenden Künstlers ist mithin der vortragende Künstler.“¹⁶⁷

Das Schweizer Bundesgesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte lehnt sich an die deutschen Regelungen an¹⁶⁸. Die Rechtsprechung nach deutschem Gesetz ist darum für Schweizer Tonmeister als nicht zwingend gleich, aber als massgeblich anzusehen.

In seinem Artikel über das Leistungsschutzrecht des Tonmeisters schreibt NORDEMANN:

„Der Gesetzgeber hatte das Erfordernis der „künstlerischen“ Mitwirkung am Vortrag oder an der Aufführung vor allem zu dem Zweck aufgestellt, um eine Abgrenzung des künstlerischen vom technischen Personal zu ermöglichen. Der Bundesgerichtshof hatte erstmals im Celestina-Urteil vom 9. November 1973 Gelegenheit den Begriff näher zu umschreiben:

¹⁶⁴ SCHLEMM 1997 S. 1547

¹⁶⁵ Vgl. ABENDROTH 1969 S. 51 ff, SCHLEMM 1997 S. 1549, STOLLA 1998 S. 574, ERNST 1995 S. 104 ff, ERNST 1998 S. 1219

¹⁶⁶ Für diese Frage ist der Wortlaut des § 73 entscheidend. Hier ist zu lesen: „§ 73 **Ausübender Künstler**. Ausübender Künstler im Sinne dieses Gesetzes ist, wer ein Werk vorträgt oder aufführt oder bei dem Vortrag oder der Aufführung eines Werkes künstlerisch mitwirkt.“ URHG 1965 S. 27

¹⁶⁷ ERNST 1995 S. 31

¹⁶⁸ Vgl. URT 1992 Art. 33 und Art. 34. ERNST schreibt „Das deutsche Urheberrechtsgesetz - nur am Rande sei erwähnt, dass das neue schweizerische Gesetz diesen Wortlaut übernommen hat - verlangt für die Qualifikation eines ausübenden Künstlers eine Tätigkeit 'bei der Aufführung'.“ (ERNST 1994 S. 122)

‘Die Mitwirkung muss [...] auf die künstlerische Gestaltung miteinwirken, für sie also künstlerisch mitbestimmend sein. Dabei kommt es aber weder auf den Umfang noch auf die Intensität dieser Mitwirkung an, sofern nur überhaupt eine Leistung vorliegt, die die Gestaltung im künstlerischen Bereich mitbestimmt. Der Leistungsschutz wird nicht für eine künstlerische Leistung bestimmter Gestaltungshöhe, sondern für die künstlerische Mitwirkung an der Gestaltung der Darbietung gewährt.’¹⁶⁹

Es wird deutlich, dass die Frage des Leistungsschutzes für Tonmeister damit zusammenhängt, ob ein Tonmeister in der Musikproduktion auf die Umsetzung der Komposition bezogen interpretatorisch mitwirkt, oder ob er nur technisch tätig ist und damit dem abzugrenzenden technischen Personal zuzurechnen ist.

Vom Bundesgerichtshof wird die Tätigkeit des Tonmeisters folgendermassen eingestuft:

„Der Tonmeister einer Rundfunkanstalt kann nicht generell als ausübender Künstler im Sinne des § 73 UrhG anerkannt werden, weil die zu seinem Berufsbild typischerweise gehörenden Tätigkeiten keine Mitwirkung bei der künstlerischen Werkinterpretation darstellen. Lediglich im Einzelfall bzw. für bestimmte Fallgruppen könnte eine andere Beurteilung gerechtfertigt sein.“¹⁷⁰

Offen bleibt also, in welcher Fallgruppe beziehungsweise bei welchem Einzelfall der Tonmeister interpretatorisch tätig ist.

Anhand des Systemmodells kann nun gezeigt werden, dass der Tonmeister sowohl technisch, als auch interpretatorisch tätig sein kann, und in welchem Fall er dies auch ist. Darüber hinaus lässt sich zeigen, wo in der Diskussion, bezüglich der Einordnung der Operationen des Tonmeisters, undifferenzierte und zum Teil sehr fragwürdige Auffassungen vertreten werden.

Im Folgenden soll dazu der Bericht über die Rechtsprechung des deutschen Bundesgerichtshofes¹⁷¹ zu einer Klage eines Tonmeisters „...um eine Anerkennung als Leistungsschutzberechtigter im Sinne des § 73 UrhG...“¹⁷² analysiert werden. Der klagende Tonmeister geht davon aus, dass „...seine Tätigkeit bei der Aufnahme bzw. dem Mitschnitt von musikalischen Aufführungen [...] grundsätzlich eine künstlerische Mitwirkung bei der Aufführung...“ darstelle, während der Beklagte aussagt, „...der Kläger wirke als Tonmeister grundsätzlich nicht bei der Aufführung eines Werkes, sondern nur bei der Festlegung dieser Aufführung mit. Er habe dafür zu sorgen, dass bei einer Aufnahme bzw. Live-Sendung für den Hörer das Klangbild erzeugt werde,

¹⁶⁹ NORDEMANN 1980 S. 570

¹⁷⁰ BUNDESGERICHTSHOF 1982 S. 22

¹⁷¹ Urteil des Bundesgerichtshofs vom 27.5.1982, Aktz.: I ZR 114/80 (OLG Köln), abgedruckt in BUNDESGERICHTSHOF 1982 S. 22 ff

¹⁷² Ebenda S. 23

wie es sich vom besten Platz des Aufnahmesaals [...] aus ergebe. Eine solche Tätigkeit sei in erster Linie nicht künstlerisch, sondern technisch bedingt. Auch das Schneiden mehrerer Versionen einer Aufnahme zu einem schliesslich sendefähigen Band sei ein rein technischer Vorgang.¹⁷³ Seitens der Rundfunkanstalt wird also davon ausgegangen, dass das Zielschallfeld einer Interpretation¹⁷⁴ immer in Abbildungsebene 1 liege und dass der Tonmeister grundsätzlich mit der Zielsetzung vorgehe, Abbild 2 so zu gestalten, dass es, „vom besten Platz des Aufnahmesaals“ aus gehört, Abbild 1 gleicht. Ein Interpretationsverständnis, das ein auf Abbild 2 abzielendes U_{ML} erzeugt, gibt es entsprechend der Meinung der Rundfunkanstalt demnach nicht.

Darüber hinaus wird die Operation *Schneiden* so beschrieben, dass U_{A2} bezüglich dieser Operation nie von U_{ML} gesteuert werden könnte. Eine solche grundsätzliche Annahme ist falsch, wie Beispiele aus der Praxis (zum Beispiel der Fall in 2.2.1) belegen.

Die Klage wurde in vollem Umfang abgewiesen. Als Entscheidungsgründe wurden unter anderem angegeben:

1. „Seine Tätigkeit [die des Tonmeisters] sei zunächst schon rein optisch eine technische.“¹⁷⁵
2. Von den Tätigkeiten des Tonmeisters „...könne weder die Vorbereitung der technischen Aufnahme einer Aufführung - also die Aufstellung der Mikrofone usw. - noch die Nachbearbeitung einer Aufnahme durch Hinzufügen von Hall, Veränderung der Lautstärken, Verschnitt verschiedener einzelner Aufnahmen u.ä. dem Begriff der Aufführung zugerechnet werden.“¹⁷⁶
3. „Der Tonmeister gehört nicht zu dem von § 73 erfassten Personenkreis weil er - von dem erwähnten Ausnahmefall abgesehen [der Tonmeister sprach die Werkinterpretation mit dem Dirigenten ab] - nicht bei der Aufführung selbst mitwirkt; seine Leistungen wirken sich erst bei der Art der Werkwiedergabe aus [...]. Diese wird aber von dem Begriff der Aufführung nicht umfasst. Unter Aufführung ist die persönliche Darbietung eines Werkes zu verstehen.“¹⁷⁷

¹⁷³ BUNDESGERICHTSHOF 1982 S. 23

¹⁷⁴ Da die Aufführung, im hier gemeinten Sinne, auch das Umsetzen einer in Zeichen vorliegenden Komposition in klingende Musik darstellt, wird der Begriff Interpretation verwendet.

¹⁷⁵ BUNDESGERICHTSHOF 1982 S. 24

¹⁷⁶ Ebenda

¹⁷⁷ Ebenda

Auch hier wird deutlich, dass man davon ausgeht, ein U_{ML} könne nie das Zielschallfeld in Abbildungsebene 2 festlegen. Der so definierte Begriff der Aufführung setzt also eine interpretatorische Entscheidung voraus, die der musikalische Leiter in der Praxis aber oft anders fällt. Das Problem dieses Begriffsverständnisses, das die *Aufführung* mit der *Ausführung* in Abbildungsebene 1 gleichsetzt, würde sich einem Rezipienten deutlich zeigen, wenn er in der Produktion der Gouldschen Goldbergvariationen die Aufführung Goulds nach dem Verständnis des Gesetzgebers gehört hätte.

Verständlicherweise werden Operationen wie „Veränderung der Lautstärken“ und „Verschnitt verschiedener einzelner Aufnahmen“ auch nicht „dem Begriff der Aufführung zugerechnet“, obwohl der Tonmeister hier eindeutig interpretatorisch tätig sein kann.

In der Entscheidungsbegründung des Bundesgerichtshofs heisst es weiter: „Da sich nicht übersehen lässt, ob und hinsichtlich welcher Fallgruppen ein Leistungsschutzrecht des Klägers in Betracht kommt...“¹⁷⁸. Dieser Aussage kann man entnehmen, dass Werkzeuge zur Differenzierung der Tonmeistertätigkeit in technische und künstlerische Operationen fehlen¹⁷⁹. Sollte der Fall eintreten, dass der Gesetzgeber einmal einem Interpretationsverständnis, welches $A_2 = U_{ML}$ erzielen möchte, zugänglich wird, kann die Analysemethode dieser Arbeit in der Frage ob, und in welchem Mass der Tonmeister interpretatorisch tätig ist, ein Beitrag sein.

¹⁷⁸ BUNDESGERICHTSHOF 1982 S. 25

¹⁷⁹ Ein Telefongespräch des Autors mit der zuständigen Juristin der Swissperform Frau Dr. Yvonne Burckhard im Dezember 1998 ergab, dass es für die Swissperform auch immer eine Schwierigkeit darstellt, zu unterscheiden, wann ein Tonmeister interpretatorisch tätig war und wann nicht. Auf die Frage des Autors bezüglich dieser Problematik bei einer Informationsveranstaltung der SUISA (12.4.99, Musikhochschule Basel) wurde auch geantwortet, dass dies ein Problem darstelle, welches nicht abschliessend geklärt sei. In einer öffentlichen Stellungnahme der SIG (Schweizer Interpretengesellschaft) heisst es: „Die rasante technische Entwicklung führt indessen bereits zu neuen Nutzungsmöglichkeiten, bei denen fraglich ist, ob das neue Gesetz genügend Schutz bietet.“ (presto 5/1996 S. 14)

5 Diskussion

Ein Kopierapparat kopiert immer, egal was sich auf der Kopiervorlagenscheibe befindet. Legt man eine Tabakspfeife auf die Scheibe, führt der Apparat die Kopierfunktion ebenfalls aus, es entsteht allerdings keine Kopie der Pfeife, sondern nur eine Ablichtung, auf der für den Eingeweihten etwas Pfeifenähnliches zu sehen ist. Ob der Apparat tatsächlich eine Kopie der Vorlage herstellt, ist vorlagenabhängig. Der Inhalt eines Buches kann kopiert werden, ein Gemälde schon weniger und eine Pfeife überhaupt nicht.

Juristisch gesehen sind Aufführungen vervielfältigbar¹⁸⁰. Die Worte „Aufnahme“ und „Wiedergabe“ legen den Schluss nahe, dass Interpretationen grundsätzlich aufnehmbar sind und wiedergegeben werden können. Dies ist, wie gezeigt wurde, nicht grundsätzlich so. Wer eine Interpretation herstellen will, die über Lautsprecher wahrnehmbar gemacht werden soll, muss ein U_{ML} erzeugen, das dies ermöglicht.

Massgeblich für die Erzeugung von Interpretationskonzeptionen sind das Interpretationsverständnis und die Komposition. Es ist ein Irrtum, davon auszugehen, dass ein Werk in seiner, alle Phänomene interpretatorischen Wirkens umfassenden Gestalt immer gleich bleibt, egal, wer es interpretiert. Tempo, Artikulation, Phrasierung, Dynamik etc. sind nicht die Grössen, die Interpretationskonzeptionen in ihrer ganzen Dimension beschreiben können. Je nach Interpret kann die Interpretation eines Werks eben etwas „ganz anderes“ sein, was in den messbaren Grössen, die in einer Aufnahme zutage treten, gar nicht wahrnehmbar sein muss. Geht man davon aus, dass Interpretationen aufnehmbar, übertragbar, wiedergebar sind, dann liegt dieser Annahme ein Interpretationsverständnis zugrunde, das angesichts möglicher Interpretationsverständnisse namhafter Künstler als eng und einseitig eingestuft werden muss.

MC LUHANS These „The medium is the message“¹⁸¹ besagt, dass das Medium selbst eine Botschaft über den zu vermittelnden Inhalt im Medium weitergibt. Im Falle des Kopierapparats wäre die Botschaft des Kopierers über die Beschaffenheit der Pfeife unzureichend, während sie im Falle des Buches ausreichend wäre. Würde man jemand, der weder Pfeife noch Buch kennt, anhand der Kopien auf die Vorlage

¹⁸⁰ § 16 Abs. 2 UrhG

¹⁸¹ MC LUHAN 1964 S. 7

schliessen lassen und dabei behaupten, es handle sich hier um Kopien von beidem, dann hätten Pfeife und Buch für ihn etwas gemeinsam: Sie sind kopierbar und müssen im Original wohl genau so oder so ähnlich beschaffen sein.

Wird der Tonträger als interpretationstragendes Medium eingesetzt, und spricht man dabei von Aufnahme und Wiedergabe, dann wird mit diesem Medium auch eine Botschaft über Interpretation weitergegeben: Interpretationen können wiedergegeben werden und müssen vor dem Mikrofon genau so oder so ähnlich beschaffen gewesen sein. Celibidache wollte diese Botschaft nicht vermitteln. Darum lehnte er Tonträger ab.

Diese Botschaft über Interpretationen auf Tonträgern scheint schwer abzuschütteln zu sein. Selbst Gould konnte sich kaum davon lösen. Obwohl er derjenige ist, der Interpretationen im Original erzeugt, dabei um seine Verfahren keinen Hehl macht und den Schnitt als interpretatorische Operation einordnet¹⁸², bezeichnet er seine Vorgehensweisen beispielsweise bei der Mikrofonierung als unehrlich¹⁸³ und rechtfertigt sich für seine Produktionstechniken mit dem Beispiel eines Kunstfälschers (s. 2.2.1). Das Problem liegt in der Botschaft des „so ist es gewesen“, die dem Tonträger anhaftet, die Gould aber im Falle seiner Interpretationen gar nicht mehr vermitteln möchte, sonst hätte Gould nicht öffentlich seine Vorgehensweisen in der Produktion erklärt. Hier lässt sich Gould von einem rezeptiven Trugschluss verführen, ohne zu erkennen, dass er in diesem Fall gar nicht unehrlich war.

Neben einem Realisationsvorgang, der sich von U_{ML} zu A_2 bewegt, gibt es also auch noch einen Vorgang, der sich von A_2 in Richtung U_{ML} bewegt. Dieser Vorgang kann, was zum Beispiel die Pfeife betrifft, zu falschen Ergebnissen führen, wenn die Eigenheiten des Mediums nicht beachtet werden.

¹⁸² Vgl. GOULD 1987 S. 138 ff

¹⁸³ „Erstaunliche Klarheit - muß ja ein unglaubliches Klavier gewesen sein“ pflegten meine Freunde zu sagen. „Glaubt mir, ihr macht euch einfach keine Vorstellung“, pflegte ich zu antworten. Ich hatte die erste Lektion der Technologie gelernt. Ich hatte gelernt, schöpferisch unehrlich zu sein.“ GOULD 1987 S. 162

5.1 Folgen für das interpretatorische Vorhaben

Da sich Live-Interpretationen grundlegend von Studioproduktionen unterscheiden, ist es zweckmässig, ein IMPV anders zu gestalten als ein interpretatorisches Vorhaben für ein Konzert. Beide Interpretationsformen haben ihre spezifischen Vor- und Nachteile (s. 2.), die ausgenutzt werden sollten, um nicht Potential zur Musikgestaltung zu verschenken.

5.1.1 Erarbeitung von Produktionsvorhaben in der E-Musik

In den zurückliegenden Kapiteln wurde mehrfach deutlich, warum es sich bei Interpretationen auf Tonträgern um eine eigene Interpretationsgattung mit spezifischen Vorgaben, Begrenzungen und Möglichkeiten handelt. Für die Erarbeitung von IMPVs liegt nun nahe zu fragen, welche Bedeutung diese Gegebenheiten im Hinblick auf ein optimales Ergebnis in Abbild 2 haben. Voraussetzung dafür ist allerdings, die Gegebenheiten in Theorie und Praxis genauestens zu kennen.

Ein Freifach wie „Interpretation und Tonträger“ wäre an Ausbildungsinstituten für Interpreten notwendig. Inhalte eines solchen Fachs könnten sein:

1. Grundlagen der Aufnahmetechnik und Raumakustik
2. Spezifik von Tonträgerinterpretationen
 - Möglichkeiten der Zielsetzung in Abbildungsebene 1 oder Abbildungsebene 2 im Hinblick auf ein Original oder ein Abbild einer Interpretation.
 - Interpretatorische Operationen der Studioteknik als Gestaltungsmittel. Hierbei interpretatorische Teamarbeit mit den Ausführenden der Produktionstechnik¹⁸⁴.
 - Möglichkeit der Gestaltung einer Interpretation mit hoher Informationsdichte. Es müssen nicht beim ersten Anhören des Tonträgers alle interpretatorischen Facetten wahrnehmbar sein, denn die Interpretation auf Tonträger wird gewöhnlich mehrfach abgehört werden. Gerade darum sollte man nach mehrmaligem Anhören immer noch neues in der Interpretation wahrnehmen können.

¹⁸⁴ Die Bedeutung der Teamarbeit im Hinblick auf ein gelungenes Produkt lässt sich in einer Befragung von Tonmeistern zu ihrer Methodik der Musikproduktion erkennen. Vgl. BREH 1977a S. 797 ff

- Bedeutung der fehlenden Kommunikationskanäle und der fehlenden Einheit von Ausführung und Rezeption.

3. Analyse von IMPVs bekannter Produzenten

- Studium der Schriften und Tonträger von Gould, Legge, Culshaw¹⁸⁵ etc.
- Kritische Analyse von gelungenen und weniger gelungenen Tonträgerinterpretationen.

4. Entwicklung und Durchführung eigener IMPVs

- Sammeln praktischer Erfahrung in der Organisation von Aufnahmesitzungen, im Einsatz interpretatorischer Gestaltungsmittel der Produktionstechnik, in der Sicherheit von Tempo- und Ausdrucksstabilität bei takweisem Einspielen.
- Einsatz von bekannten IMPV-Mustern und Arbeitstechniken als Experimentiergrundlage.
- Aufgrund des persönlichen Interpretationsverständnisses Weiterentwicklung dieser Muster.

5. Ästhetik der Musikproduktion

- Studium und Diskussion der bekannten Literatur¹⁸⁶.

Erst durch die Kenntnis der genauen Zusammenhänge kann auf diesem Gebiet wirklich gewinnbringend gearbeitet werden.

Gehen Interpreten davon aus, dass ein solches Fach weniger wichtig ist, weil man einen Tonmeister hat, der die Angelegenheiten einer Aufnahme regelt, dann muss man der Gefahr ins Auge sehen, dass eigene interpretatorische Absichten nicht in der Masse deutlich werden können, wie es ein ideales IMPV und dessen Durchführung möglich gemacht hätten. Handelt man nämlich in Unkenntnis der Sachlage, wird man ohne weitere Erfahrung sicher kein ideales U_{ML} entwickeln, und man kann auch nicht davon ausgehen, dass der Tonmeister grundsätzlich in der Lage ist, die künstlerischen Bestrebungen zu erkennen, um sie mit seiner Ausführung unterstützend umsetzen zu können. Das wäre zwar wünschenswert, die Praxis zeigt jedoch, dass dies oft nicht der Fall ist.

¹⁸⁵ zum Beispiel LEGGE 1982 (Diskographie ebd. S. 283-327), CULSHAW 1981, GOULD 1987 (Diskographie in GOULD 1981 S. 26-27).

¹⁸⁶ Die wesentliche Literatur ist bei SCHLEMM 1997 S. 1550 ff verzeichnet.

Darum empfiehlt es sich, ein Konzept zu verfolgen, das

- eine Interpretation im Original anstrebt,
- in der Ausführungsplanung mögliche Schnittstellen und eventuell takeweises Einspielen gleich mit einplant,
- eine dem Interpretationscharakter entsprechende Raumakustik und Mikrofonierung vorsieht, das klangliche Resultat hinter dem Lautsprecher ständig kontrolliert und die Ausführung in Abbildungsebene 1 auf dieses Resultat hin feinabstimmt,
- welches eine hohe interpretatorische Informationsdichte aufweist,
- welche dynamische Balancen und eventuell virtuelle raumakustische Bearbeitungen vorsieht, die im U_{ML} enthalten sind oder dies unterstützen.

Ein derartiges Konzept wird sicher ein interpretatorisch besseres Ergebnis bringen, als eine Aufnahmesitzung, in der die Interpreten ein Werk, das sie „drauf haben“ und im Konzert mehrfach aufgeführt wurde, unter aufnahmetechnischer Anweisung des Tonmeisters einfach einspielen. In der Regel entsteht dort ein manipuliertes Abbild der Interpretation, das zwar als bessere Dokumentation, nicht aber als ein eigenes Kunstwerk interpretatorisch qualitativen Ranges eingestuft werden kann.

Kann aufgrund eines Interpretationsverständnisses kein U_{ML} erzeugt werden, das mit einem Abbild 2 annähernd adäquat darstellbar ist, dann ist es für die Interpreten wenig zweckmässig, Aufnahmen zu produzieren. In diesem Fall sollten Interpreten den Mut haben, Aufnahmen zu verweigern.

5.1.2 Einfluss von Tonträgerinterpretationen auf Konzertvorhaben

Tonträgerinterpretationen schaffen Hörgewohnheiten und zwar nicht nur bei Rezipienten sondern auch bei Interpreten. Wird dem, mittels Tonträger zu Gehör gebrachten, die vermeintliche Botschaft des „so ist es gewesen“ treu und unkritisch belassen, dann entstehen bei Rezipienten Interpretationsverständnisse, die sich an den Maßstäben der Tonträgerinterpretation orientieren. Dort sind Interpretationen in solcher Perfektion vorhanden, dass ein Anstreben eines so perfekten Ziels wenig Raum lässt, sich um wesentliche und spezifische Eigenschaften von IKVs zu kümmern. In diesen wesentlichen Punkten (s. 2.3.1) liegt aber gerade der spezifische Wert von Live-Musik.

Wichtig ist hier also, sich nicht in einer Weise von Tonträgerinterpretationen beeinflussen zu lassen, in der Maßstäbe der scheinbaren Ausführung kritiklos übernommen werden und die womöglich perfektes „Ausführungs-Funktionieren“ über die besonderen Chancen des Live-Konzerts stellt. Statt dessen sollten Tonträgerinterpretationen im Hinblick auf interessierende interpretatorische Parameter untersucht werden, die auf eigene Interpretationskonzepte bezogen werden können, ohne dass dort wesentliches Ausgeklammert wird.

Genauso, wie es wünschenswert ist, die Interpretationsform der Studioproduktion spezifisch zu erarbeiten, ist es wünschenswert, die Live-Performance in allen Facetten ihrer Möglichkeiten zu kennen und auszuloten. Eine Möglichkeit wäre es, Operationen für ein interpretatorisches Vorhaben zu erarbeiten, mit denen es möglich wird, den Forderungen DANUSERS nachzukommen, die vom Interpretieren „...Kommunikation, ein wechselseitiges Reagieren, eine rhetorische Bezugnahme auf die Zuhörerschaft...“¹⁸⁷ in der Live-Interpretation verlangen.

5.2 Der Tonmeister als Interpret

Die interpretatorische Tätigkeit des Tonmeisters nimmt je nach Produktion unterschiedliche Gestalt an. Grundsätzlich ist er dann interpretatorisch tätig, wenn er interpretatorische Operationen (s. 4.1.1) ausführt.

Dies steht im Widerspruch zur Auffassung WAGNERS. Er orientiert sich allerdings nicht an der Praxis, wenn er dem Tonmeister die Beurteilungskategorien „...Richtig oder Falsch...“¹⁸⁸ für „...sein arbeitstechnisches Vorgehen...“¹⁸⁹ zuordnet. Aufnahmeästhetische Operationen (s. 4.1.1), die auch zu WAGNERS Feld arbeitstechnischen Vorgehens gehören, lassen eben, je nach Deutung des Tonmeisters, unterschiedliche Vorgehensweisen zu, die nicht nur eine, sondern mehrere richtige Versionen erlauben. Dies heisst nicht, dass es keine Aufnahmen gäbe, bei denen sich definitiv Falsches finden lässt. Befinden sich etwa bei einer Einspielung eines Orchesters entgegen der Vorlage in Abbild 1 die Celli/Kontrabässe links und die ersten Violinen rechts, dann ist diese Aufnahme abbildungsfalsch. Der „stumme Interpret“ hat die abbildungsästhetische Operation falsch durchgeführt. Trotzdem

¹⁸⁷ DANUSER 1996 S. 1060

¹⁸⁸ WAGNER 1977 S. 318

¹⁸⁹ Ebenda

bleibt die Option „Richtig“ im Bereich der abbildungsästhetischen und interpretatorischen Operationen vielfältig.

Bezieht sich der Tonmeister nur auf das vorliegende Abbild 1 und versucht, dieses so gut wie möglich im Abbild 2 abzubilden, ist seine Tätigkeit mit der eines Fotografen vergleichbar. Man könnte bei solch einem Vorgehen von Klangfotografie sprechen. Auch hier deutet der Tonmeister (wenn auch nicht im auf die Partitur bezogenen Sinne). Er muss ja die Frage beantworten, wie Abbild 1 im Abbild 2 am besten abzubilden wäre. U_{A2} würde in diesem Fall nur durch A_1 gespeist. Wird aber versucht, Abbild 1 im Abbild 2 „partiturgerecht“¹⁹⁰ darzustellen, muss U_{A2} entweder von U_{ML} oder von U_{TM} beeinflusst werden. Es treten interpretatorische Operationen hinzu. Der Tonmeister wird im auf die Partitur bezogenen Sinne interpretatorisch tätig.

Das Verfahren des reinen nur auf Abbild 1 bezogenen Abbildens, das keine interpretatorischen, sondern nur abbildungsästhetische Operationen einsetzt, hat sich in der Aufnahmepraxis nicht durchgesetzt. JECKLIN schreibt: „Musikalisch richtige Aufnahmen sind nur mit dem möglich, was Puristen als Manipulation bezeichnen.“¹⁹¹, und über Walter Legge ist zu lesen: „Die Vorstellung von der Platte als ‘Tonfotografie’ lehnte er wohl deshalb ab, weil es etwas ‘Unbeseeltes’ andeutet. [...] Das Gütesiegel seiner Platten bedeutet, dass sie fast ohne Unterschied musikalische Lebendigkeit und Lebensfülle vermitteln...“¹⁹² Es ist also falsch, zu behaupten, der Tonmeister könne seine Aufgabe befriedigend erledigen, wenn er ein U_{A2} erzeugt, das ausschliesslich von A_1 gespeist ist. Unter diesem Aspekt erscheint der Auftrag der in 4.2.3 angesprochenen Rundfunkanstalt an einen Tonmeister wenig qualitätsfördernd. Nach ihrer Aussage „...habe der Tonmeister dafür zu sorgen, dass bei einer Aufnahme bzw. Live-Sendung für den Hörer das Klangbild erzeugt werde, wie es sich vom besten Platz des Aufnahmesaals oder Aufnahmeraums ergebe.“¹⁹³ Mit dieser Aussage wurde zwar das Ziel erreicht, den Tonmeister als eine Figur zu zeichnen, die nicht im Sinne der Partitur interpretatorisch operiert, ein Walter Legge hätte sich aber unter diesen Bedingungen sicher nicht anstellen lassen und die Praxis der Tonmeister wird in Rundfunkanstalten in der Regel auch nicht dieser Vorgabe entsprechen.

¹⁹⁰ Dieser Begriff wird in der Musikproduktion immer wieder benutzt, zum Beispiel bei JECKLIN 1984 S. 96 „Um Musik partiturgerecht aufzunehmen...“ oder ähnlich bei SCHLEMM 1997 S. 1546 „Der gesamte Produktionsprozess unterliegt einer ständigen qualitativen Beurteilung seitens der Tonregie [...] mit Bezug auf die Partitur oder andere Manifestationen einer Werkidee.“

¹⁹¹ JECKLIN 1984 S. 96

¹⁹² LEGGE 1982 S. 132

¹⁹³ BUNDESGERICHTSHOF 1982 S. 23

Wie die interpretatorischen Operationen in ihrer ganzen Bandbreite konkret aussehen können, wurde in der Literatur über Musikproduktion schon ausführlich beschrieben¹⁹⁴. Ein Problem tritt dort auf, wo nicht unterschieden wird zwischen

- der Ausführung₁ (Interpretation vor dem Mikrofon), der Ausführung₂ (Interpretation in der Produktionstechnik),
- den Kategorien der aufnahmetechnischen, abbildungsästhetischen und interpretatorischen Operationen,
- sowie, das Produkt auf dem Tonträger betreffend, nicht zwischen dem Abbild einer Interpretation, (die rein auf die Erzeugung des Abbilds 1 zielt und abgeschlossen ist, wenn dieses Ziel erreicht wurde) und einer Interpretation im Original (die ihr Ziel erst im Abbild 2 erreicht).

So räumte der Kläger in dem in 4.2.3 angesprochenen Rechtsstreit ein, „...dass sich seine Einflussnahme auf die Interpretation auf Null reduziere, wenn das Ensemble aus wenigen gleichberechtigten Solisten bestehe oder gar nur ein einzelner Virtuose, etwa ein Pianist, ein Solostück aufführe.“¹⁹⁵ Lässt der Tonmeister die Ausführung in Abbildungsebene 1 grundsätzlich als „die Interpretation“ gelten, versagt er sich selbst, Anteil an der Interpretation zu haben. Mit „Einflussnahme auf die Interpretation“ war in diesem Fall die Beeinflussung von U_{A1} durch U_{A2} gemeint. Doch selbst wenn diese fehlt, da beispielsweise nur ein kleines Ensemble in Abbildungsebene 1 ausführt und der Tonmeister keine Vorgaben zur Ausführung gibt, ist noch lange nicht zu folgern, dass der Tonmeister nicht mehr interpretatorisch tätig ist. Liegt bei der Produktion eines Pianisten beispielsweise das Zielschallfeld seines U_{ML} in Abbildungsebene 2 und bezieht der Pianist den Tonmeister als Mitarbeiter zur Umsetzung seines U_{ML} ein (etwa in dem er ihm die Takeauswahl und den Schnitt überlässt), dann findet „die Interpretation“ nicht abschliessend in Abbildungsebene 1 statt. Hätte der Kläger seine interpretatorischen Operationen und deren Funktion in der gesamten Interpretationsumsetzung in Abhängigkeit von U_{ML} vorzubringen gewusst, dann hätte er nicht zu der Aussagen kommen können, dass sich seine „Einflussnahme auf die Interpretation auf Null reduziere“, wenn er nur ein „Ensemble aus wenigen gleichberechtigten Solisten“ oder nur einen Pianisten aufnehmen würde.

¹⁹⁴ Vgl. SCHLEMM 1997 S. 1541 - 1546 oder ERNST 1995 S. 49 - 89

¹⁹⁵ BUNDESGERICHTSHOF 1982 S. 23

Dieses Unterscheidungsproblem ist auch an anderen Stellen der Literatur anzutreffen.

Ein Beispiel bei SCHLEMM liest sich folgendermassen:

„Auch der von der Tonregie während der Aufnahme oder nachträglich beim Abmischen ausgeführten Klangbalancierung, die nicht von aussen, sondern nur von einem eigenen künstlerischen Verständnis und schöpferischer Motivation gesteuert werden kann, ist ein interpretierender Charakter nicht abzusprechen.“¹⁹⁶

Zum einen ist einzuwenden, dass ein Dirigent in einer Abmischung durchaus verlangen kann, die Harfe zum Beispiel an einigen Stellen noch etwas präsenter zu mischen. Dies zeigt, dass eine Steuerung von U_{A2} durch U_{ML} , „von aussen“ also, möglich ist. Zum zweiten lässt die Bezeichnung einer Operation „interpretierenden Charakters“ zu wenig klar erkennen wo und was genau interpretiert wird. Wenn es, wie bei SCHLEMM weiter oben geschrieben, „Aufgabe und Kunst der Tonregie ist[,] [...] die Veränderungs- und Transformationsprozesse, denen die Musik beim Durchlaufen der technischen Apparaturen unterworfen ist, so zu steuern, dass das kompositorische und interpretatorische Anliegen einer Musik in der Darstellung durch technische Medien lebendig bleibt.“¹⁹⁷, dann findet auch hier die Umsetzung des „interpretatorischen Anliegens“ in Abbildungsebene 1 statt. Soll nur das dort geschaffene „lebendig bleiben“, dann ist der Tonmeister nicht im auf die Partitur bezogenen Sinne interpretatorisch tätig, sondern nur im auf Abbild 1 bezogenen Sinn. Der Tonmeister ist dann auf die Partitur bezogen interpretatorisch tätig, wenn „das interpretatorische Anliegen einer Musik“ im Abbild 2 durch die interpretatorischen Operationen des Tonmeisters erst vollständig w i r d.

5.3 Probleme im gesetzlichen Verständnis der Tonmeistertätigkeit

Ein Hauptproblem in der Anerkennung der interpretatorischen Tätigkeit des Tonmeisters durch den Gesetzgeber ist die Auffassung, nach der die Interpretation bei Musikproduktionen ausschliesslich v o r dem Mikrofon stattfinden könne. Ansichten, nach denen „...die klanglichen Möglichkeiten des Mediums [Tonträger] neue interpretatorische Ansätze [schaffen], die ohne sie nicht denkbar wären.“¹⁹⁸, wie sie BREH vertritt, wären demnach nicht möglich. Auch lehnt der Gesetzgeber ein Interpretationsverständnis wie das Gouldsche ab indem er die Ansicht für unmöglich erklärt, dass es sich beim Schnitt um eine interpretatorisch massgebliche Komponente

¹⁹⁶ SCHLEMM 1997 S.1546

¹⁹⁷ Ebenda

¹⁹⁸ BREH 1977 a S. 795

für das musikalische Resultat handelt. Der BUNDESGERICHTSHOF urteilt folgendermassen: „Eine nachträgliche Beeinflussung der künstlerischen Werkinterpretation des Musikers und des Sängers - und darauf kommt es entscheidend an - ist schon begrifflich nicht möglich.“¹⁹⁹ Dieses Argument wird 1989 in einer Stellungnahme der deutschen Bundesregierung übernommen²⁰⁰. Dort wird für die in § 19 Abs. 3 angesprochene „...Wahrnehmbarmachung durch Lautsprecher [...] ausserhalb des Raumes, in dem die *persönliche* Darbietung stattfindet“²⁰¹ der Begriff der „...Zweitverwertung...“²⁰² eingesetzt. Einer Produktion, deren erstes Ziel in der Ebene der sogenannten „Zweitverwertung“ liegt, kann der Begriff der Zweitverwertung nicht gerecht werden. Hier wird verkannt, dass es Ausführungen in Abbildungsebene 1 gibt die nur dazu da sind, und genau darauf hin gestaltet werden in der „Zweitverwertung“ das optimale Resultat zu erzeugen. Auf interpretatorische Operationen, die ausschliesslich dazu da sind, ein der Interpretationskonzeption entsprechendes Ergebnis im Abbild 2 zu erzeugen, wird in dieser Stellungnahme nicht eingegangen. Für diese Operationen gibt es keinen Leistungsschutz. Sie werden nicht geschützt, da sie die dem Begriff der Aufführung nach dem Verständnis des Gesetzgebers nicht zuzurechnen sind.

Eine interpretatorische Tätigkeit durch die Beeinflussung der Ausführung in Abbildungsebene 1 wird dem Tonmeister vom Bundesgerichtshof nicht abgesprochen.

„Soweit der Kläger mit dem Dirigenten die eigentliche Interpretation des Werkes vor der Aufführung abspreche und Anregungen gebe, möge seine Tätigkeit im Einzelfall eine künstlerische Mitwirkung bei der Aufführung sein;“

Man kann davon ausgehen, dass ein Dirigent grundsätzlich allein in der Lage ist, eine Interpretation in Abbildungsebene 1 durchzuführen, wenn er eine Musikproduktion plant. Darum wird sich die Absprache des Tonmeisters mit dem Dirigenten auf interpretatorische Aspekte richten, die für die klingende Musik im Abbild 2 für Bedeutung sind, die aber im U_{ML} vom Dirigent nicht beachtet wurden. Mittels dieser Absprachen wird ein U_{A1} gebildet, welches von U_{A2} gespeist wird. Richtet sich der Dirigent nach den Anforderungen des Tonmeisters, muss daraus gefolgert werden, dass durch den Einfluss des Tonmeisters das Zielschallfeld für die Ausführung in U_{A1} auf Abbildungsebene 2 festgelegt wurde.

¹⁹⁹ BUNDESGERICHTSHOF 1982 S. 25

²⁰⁰ Vgl. Bericht der Bundesregierung (BRD) in UFITA 1990 S. 226

²⁰¹ Ebenda S. 233

²⁰² Ebenda

Lässt der Gesetzgeber also eine Einflussnahme auf die Interpretation durch Beeinflussung von U_{A1} durch U_{A2} im Hinblick auf ein optimales Ergebnis im Abbild 2 gelten, dann heisst das, der Gesetzgeber geht davon aus, dass die Festlegung des Zielschallfelds in Abbildungsebene 2 möglich ist. Andernfalls ginge der Gesetzgeber davon aus, dass der Dirigent nicht in der Lage ist, die Interpretation allein durchzuführen. Dieser Zusammenhang wird vom Gesetzgeber allerdings nicht nachvollzogen. Tatsächlich geht man davon aus, dass das Zielschallfeld jedes U_{ML} immer in Abbildungsebene 1 liegt und die „eigentliche Interpretation des Werkes“ dort stattfindet.

Für die Frage, inwieweit es sich hier um eine falsche Vorstellung der Zielsetzungen in Musikproduktionen handelt, sollte der Begriff der Interpretation beziehungsweise Aufführung neu durchdacht und anhand der Praxis vorfindlichen Zielsetzungen überprüft werden²⁰³.

In der Diskussion um einen möglichen Leistungsschutz für Tonmeister wird immer wieder die technische Entwicklung als Grund für eine veränderte Situation der künstlerischen Tätigkeit des Tonmeisters angeführt. Wichtig ist es aber hier, auch die Veränderungen in Interpretationsverständnissen, Interpretationskonzepten und interpretatorischen Vorhaben zu untersuchen. Interpretationen, die in ihrem interpretatorischen Vorhaben Operationen der Produktionstechnik einplanen und benötigen, um ihr angestrebtes Ziel zu erreichen, sind weder in der persönlichen Darbietung, noch in der einer rein auf Abbild 1 bezogenen Zweitverwertung existent. Konkret zu untersuchen wäre, welches Interpretationsverständnis den Gesetzgeber²⁰⁴ dazu veranlasst ein U_{ML} mit grundsätzlichem Zielschallfeld in Abbildungsebene 1 anzunehmen, um dieses Interpretationsverständnis mit den tatsächlich vorhandenen Verständnissen heutiger musikproduzierender Künstler zu vergleichen. Sollte das Verständnis vom Gesetzgeber und von heutigen Künstlern nicht deckungsgleich sein, dann muss der Gesetzgeber zugeben, hier interpretatorische Vorgaben gemacht zu haben, die sich nicht mit dem interpretatorischen Vorgehen der Künstler decken, die es zu schützen gilt. Im Falle einer nicht vorhandenen Deckungsungleichheit wäre auch

²⁰³ Vgl. ERNST 1995 S. 118 ff und die sich auf die Dissertation Ernsts beziehende Buchbesprechung, in der der Vorsitzende Richter am Bundesgerichtshof Prof. Dr. Eike ULLMANN schreibt: „Der Autor reklamiert weiterhin entsprechende Initiativen zum Schutz des Tongestalters. Meines Erachtens zu recht.“ ULLMANN 1996 S. 146

²⁰⁴ ERNST geht davon aus, dass es sich um ein „klassisch-konzertantes“ Interpretationsverständnis handelt: „Der Aufführungsbegriff der Rechtsprechung [...] ist ein Begriff, den ich als ‘klassisch-konzertant’ beschreiben möchte.“ ERNST 1994 S. 122

„...die Auslegung des dieser Vorschrift zugrundeliegenden Aufführungsbegriffs durch die Rechtsprechung nicht sachgemäss...“²⁰⁵. Eine solche Tatsache gehört für die Bundesregierung zu den Gründen, warum „...die gesetzliche Regelung eines generellen Leistungsschutzrechtes für Tonmeister angezeigt sein...“²⁰⁶ könnte.

Ein weiteres Problem, das die Leistungsschutzberechtigung erschwert, ist die Tatsache, dass interpretatorische Operationen seitens des Tonmeisters nicht in jedem Fall der Herstellung einer Aufnahme vorliegen. Betreibt der Tonmeister ausschliesslich „Klangfotografie“ dann ist er nicht im Sinne der dritten oder vierten Operationskategorien in 4.1.1 interpretatorisch tätig. Er ist es auch nicht im Sinne des Gesetzgebers, denn während „...die ausdruckslose `Knipserei` eines unerfahrenen [Fotografie-] Amateurs ausdrücklich durch das Gesetz geschützt ist...“²⁰⁷, ist für die Fonografie kein gesetzlicher Schutz gegeben. Eine Überprüfung auf interpretatorische Tätigkeit wäre demnach im Einzelfall einer Musikproduktion nötig. Doch dies schafft Probleme. Nach ERNST erfordert die „...geschlossene Wahrnehmung von Urheber- und Leistungsschutzrechten durch Verwertungsgesellschaften [...] die Möglichkeit einer pauschalen Beurteilung eines Berufsstandes.“²⁰⁸ Der Grund liegt darin: „Solange die Leistungsschutzberechtigung jeweils im Einzelfall festgestellt werden muss, ist dies kaum praktisch möglich.“²⁰⁹

Eine Möglichkeit der effizienten und raschen Untersuchung auf interpretatorische Tätigkeit des Tonmeisters kann folgendermassen durchgeführt werden:

1. Abfrage der Parameter im U_{ML} vor der Produktion.
2. Kontrolle (möglich durch den Tonmeister), ob der musikalische Leiter tatsächlich auch seinen Angaben gemäss vorgeht.

Wird vom Tonmeister tatsächlich nur verlangt, Klangfotografie zu betreiben, dann ist er nicht im auf die Partitur bezogenen Sinne interpretatorisch tätig. Wird aber das Zielschallfeld von vorn herein in Abbildungsebene 2 festgelegt, oder soll der Tonmeister Abbild 2 in einer Weise gestalten, die im Abbild 1 nicht vorlag, dann ist der Tonmeister am Ergebnis der Interpretation, die zu Gehör gebracht wird durch die Ausführung interpretatorischer Operationen beteiligt. Anhand des Systemmodells könnte ein einfacher Fragebogen entwickelt werden, der erkennbar macht, ob ein

²⁰⁵ Bericht der Bundesregierung (BRD) in UFITA 1990 S. 228

²⁰⁶ Ebenda

²⁰⁷ ERNST 1995 S. 119

²⁰⁸ ERNST 1994 S. 126

²⁰⁹ Ebenda

Tonmeister interpretatorische Operationen durchführen musste, um zum interpretatorischen Ziel des musikalischen Leiters zu gelangen.

5.4 Tonträgeranwendung bei der Arbeit an Musik

Musik auf Tonträgern kann sich dem Abbildhaften nicht entziehen, sofern in der Produktion die Aufnahmetechnik eingesetzt wird. Selbst wenn eine Interpretation im Original entsteht, hat die Interpretation auf dem Tonträger eine spezifische und in einigen Punkten interpretatorischer Möglichkeiten eingeschränkte Gestalt. Wenn Tonträgermusik eingesetzt wird, um an Fragen der Musik im Allgemeinen zu arbeiten, dann wird zwangsläufig mit einer tonträgermusikspezifisch eingeschränkten Musikrealität gearbeitet, bei der offenkundig ist, dass sie nicht die ganze Breite der möglichen Realitäten von Musik abdecken kann. Nach Celibidaches Einschätzung fallen 40 Prozent der Qualität seiner im Konzert vorhandenen klingenden Musik weg, wenn diese mittels Tonträger zu Gehör gebracht wird²¹⁰. Primär interaktive Operationen, die in keiner Interpretation auf Tonträger, liegt sie nun im Original oder als Abbild vor, enthalten sein können, sind für die Musik im Allgemeinen von nicht zu unterschätzender Relevanz, auch wenn dies einem Musikverständnis weniger einleuchtet, dass sich an der Musikrealität des Tonträgers orientiert.

REINECKE hat schon 1974 auf diesen Aspekt hingewiesen. Er geht davon aus, „...dass ‘Musik’ zuvorderst als ein kommunikativer Prozess zu verstehen sei...“²¹¹, auch wenn dies „...in starkem Masse dem eingewöhnten Gebrauch des Begriffs ‘Musik’, der etwas Dinghaftes, ein ‘Musikwerk’, ein ‘Objekt’ einem mehr oder minder distanzierten Beobachter gegenüberstellt...“²¹², zuwider zu laufen scheint. Weiter formuliert er, „...dass musikalische Kommunikation in seltensten Fällen als einfache ‘Mitteilung’ aufgefasst werden kann, die nur in einer Richtung verläuft. Vielmehr handelt es sich um sogenannte Kreisprozesse, d.h. um wechselseitige verkoppelte und ineinander verwobene Kommunikationsprozesse, deren wir zumeist deshalb nicht ansichtig werden, weil uns die Interaktions-‘Mechanismen’ schon als

²¹⁰ Aussage Celibidaches im Film „Le Jardin de Celibidache“, besprochen in der Basler Zeitung, Ausgabe vom 24.2.1999.

²¹¹ REINECKE 1974 S. 418

²¹² Ebenda

Selbstverständlichkeiten aus dem Bewusstsein gekommen (oder ins Unterbewusstsein gelangt) sind.“²¹³

Arbeitsergebnisse die unter ausschliesslicher Anwendung von Tonträgern entstanden sind, können darum für die Musik im Allgemeinen nicht als uneingeschränkt gültig eingestuft werden. Diesem Umstand wird allerdings oft nicht Rechnung getragen. Betroffen ist hiervon auch das Interpretationsverständnis von Interpreten.

GOULD wirft der „...Anti-Schallplatten-Lobby...“²¹⁴ vor, als Argument gegen die Schallplatte unter anderem eine fragwürdige Musikanschauung zu vertreten „...welche die Existenz einer mystischen Kommunikation zwischen konzertierendem Künstler und zuhörendem Publikum preist...“²¹⁵. Seiner Aussage nach folgt das Interpretationsverständnis Celibidaches einer Musikphänomenologie, die er nicht teilen kann. Gould ist, diesen Punkt betreffend, nicht der einzige Kritiker. Eine solche musikphänomenologische Unsachlichkeit wird Celibidache häufig vorgeworfen²¹⁶. Allerdings ist bei Gould zu bemerken, dass seine Arbeit an der Musik schon früh stark vom Tonträgern geprägt war.

„Ich war [um 1945 oder 46] vom Radio fasziniert [...]. Ausserdem lebte ich in einer Stadt - Toronto - in der es relativ wenige Theater gab -[...]; ich war auch deshalb von Theaterstücken im Radio fasziniert, weil sie mir irgendwie reiner, abstrakter zu sein schienen, und in gewissem Sinne besaßen sie für mich eine Realität, die später, als ich das herkömmliche Theater kennenlernte, diesem stets abzugehen schien.“²¹⁷

An anderer Stelle äussert er sich folgendermassen: „...als ich fünfzehn war, kamen in Amerika die ersten Tonbandgeräte auf den Markt. Ich war einer der ersten, die ein Gerät besaßen.“²¹⁸ Bei einer solchen frühzeitigen Fixierung auf den Tonträger liegt es nahe, davon auszugehen, dass sich dadurch eine einseitig tonträgerspezifischen Prägung seines Musikverständnisses ausgebildet hat. Es wird wohl diese Prägung und nicht eine sachliche Offenheit gegenüber den Fragen der Musikphänomenologie gewesen sein, die ihn zu oben genannter Kritik an der „mystischen Kommunikation“ im Konzertsaal veranlasst hat. Sein Kritik verdeutlicht in einer anderen, allerdings fraglichen These: „Die Person-Person-Beziehung ist im Konzertsaal nicht möglich.“²¹⁹

²¹³ REINECKE 1974 S. 418

²¹⁴ GOULD 1987 S. 138

²¹⁵ Ebenda S. 142

²¹⁶ So zum Beispiel der Musikkritiker SCHIBLI: In seinem Aufsatz: „Der Engel und der Hund: Schallplatte, Schallplattenkritik und Neue Musik“ äussert er sich skeptisch ablehnend zu „...Celibidaches platonische[m] Radikalismus...“ und kritisiert die „...strenge musikalische Phänomenologie Celibidache[s].“ SCHIBLI 1994 S. 84

²¹⁷ GOULD 1987 S. 190

²¹⁸ GOULD 1981 S. 21

²¹⁹ Ebenda S. 25

Die Problematik, die sich aus einer tonträgerfixierten Arbeit an der Musik ergibt, ist auch in der Musikpädagogik zu finden. Neben der Instrumentalpädagogik, auf die schon mehrfach eingegangen wurde, findet die Werkanalyse in Fächern wie Instrumentation und Komposition auch mittels Tonträger statt. Dadurch wird an der Musik nur das analysiert, was mittels Tonträger wahrnehmbar und analysierbar wird. Werk- oder Interpretationsaspekte der Kommunikation oder Interaktion erscheinen zwangsläufig unterbelichtet oder fallen gar nicht ins Gewicht. Ebenso wenig können Kompositionsmethoden analysiert werden, die eine Verteilung der Klänge ausserhalb der Stereoabbildungsbreite vorsehen. Ein tonträgerspezifisches Musikverständnis wird somit begünstigt, vor allem, wenn nicht ins Bewusstsein dringt, dass es sich bei analytischen Vorgängen von tonträgervermittelter Musik um tonträgerspezifisch eingeschränkte Ergebnisse handelt.

Dieses Phänomen tritt noch krasser beim Improvisationsunterricht auf, sofern dort mit Tonträgern durchgeführte Improvisationen analysiert werden. Gerade dort sind Operationen, in denen die Ausübenden in vielfältiger Weise mit Strukturen des Hier und Jetzt interagieren, ein musikalisches Wesens- und Qualitätsmerkmal. Eine Qualität, die die Musik aufgrund der Bezüge zum Moment hat, ist mittels Abbildung auf dem Tonträger nicht mehr wahrnehmbar. Hier kann zwar im Hinblick auf formale Aspekte oder thematisch reaktive Momente der Ausführenden untereinander besser analysiert werden. Eine Reaktion auf die Anforderungen aus der Atmosphäre oder auf andere Anforderungen des Moments fällt aber aus dem Blickfeld der Analyse, und das Potential musikalischer Aktion in diesen Bereichen wird weder erkannt, noch erarbeitet.

So müssen sich auch Musikrezeptionsforschungen, sofern sie zur Erzielung ihrer Ergebnisse ausschliesslich Tonträger einsetzen, fragen lassen, inwiefern es hier nicht zu Ergebnissen kommen muss, die einen musikalisch-tonträgerspezifisch eingeschränkten Gültigkeitsbereich haben.

Tonträgergebundene Musik eignet sich hervorragend, um über immer gleiche, versuchsgerechte Musikbeispiele zu verfügen. Die „Untersuchungsfreundlichkeit“ einer Untersuchungsmethode kann allerdings kein Grund sein, interaktive Operationen zwischen Interpreten und Rezipienten beispielsweise als musikalisch unwesentlich zu einzuordnen. Auch hier stellt sich das oben genannte Problem ein: Musik vom Tonträger ist eine grundsätzlich andere, weil sie, egal ob als Abbild oder Original

einer Interpretation vorliegend, mittels Abbildern gewonnen wurde und dadurch spezifiziert ist.

5.5 Der Hörer in der Durchführung des interpretatorischen Vorhabens

Beabsichtigen Interpreten, eine Interpretation im Original zu erzeugen, werden sie immer den Rezipienten als Glied der verantwortlich Handelnden in der Interpretation haben. Der Tonträger trägt zwar die Interpretation, aber die klingende Musik einer Interpretation wird erst dann dem Rezipienten zu Gehör gebracht, wenn dieser die Interpretation auf der Abhöranlage abspielt.

FISCHER bezeichnet darum den Rezipienten als „...Ko-Produzierende[n]...“²²⁰. Er bestimmt, welche Interpretation in welcher Abhörqualität- und Umgebung zu Gehör gebracht wird sowie ihre Start- und Endzeitpunkte.

5.5.1 Der Hörer als Interpret

Auch REVERS weist auf die andersartige Musiksituation hin, die sich durch die Tatsache ergibt, dass der Rezipient bestimmt, welches Werk wann erklingt, welche Einspielung ausgewählt wird und in welcher Lautstärke und Klangfarben-Grobeeinstellung die Musik wahrnehmbar wird²²¹. Im Gegensatz zur Durchführung eines interpretatorischen Konzertvorhabens, in dem die Interpreten die Kontrolle über den Ablauf der Interpretation, über Startpunkt und Endpunkt, über einen eventuellen Abbruch der Aufführung haben, verschiebt sich dieses Verantwortungsfeld bei der Musik vom Tonträger auf den Hörer. Ihm fällt damit im Gesamtgefüge von Interpretationen auf Tonträgern eine interpretatorische Operation zu, die sich in der Regel zwar nicht auf die Partitur bezieht, die aber einen Einfluss auf die in der Interpretationskonzeption beabsichtigte klingende Musik ausüben kann.

Besonders wirksam ist die Hörertätigkeit auf die in der Interpretation liegende Deutung der Komposition im Hinblick auf ihre Funktion. RAUCHFLEISCH geht davon aus, dass „...der Hörer von Schallplatten, Kassetten und Compactdiscs in

²²⁰ FISCHER 1986 S. 32

²²¹ Vgl. REVERS 1970 S. 21 ff

grandioser Weise *die Realität >manipulieren<* kann.“²²², weil er (RAUCHFLEISCH zitiert nach REVERS) über „...Interpreten und Dirigenten frei verfügen kann...“, und weil mittels Manipulationen an der Lautstärkeregelung „... Orchester und Interpreten ‘gezwungen’ werden, ein Vielfaches ihrer Lautstärke zu entwickeln.“²²³ Während „...die Musik normalerweise unwiderruflich verklingt und ein Musikstück durch Anfang und Ende begrenzt ist.“²²⁴, sind diese Merkmale durch die Operationen des Rezipienten aufhebbar. Demzufolge kann es sein, dass die Klangwerdung einer Interpretation auf Tonträgern ein Ergebnis hervorbringt, das zwar der Intention des Rezipienten entspricht, das die Interpreten dagegen nicht beabsichtigten. Eine Interaktion mit Faktoren aus dem Hier und Jetzt, die den Interpreten in ihrer Interpretation auf Tonträger vorenthalten bleibt, findet durch diesen Umstand wieder statt. Allerdings ist der Rezipient und nicht mehr die den Inhalt des Tonträgers gestaltenden Interpreten verantwortlich tätig.

5.5.2 Der DJ - virtuoser Interpret seiner Tonträgersammlung

Diese neue in 5.5.1 aufgezeigte interpretatorische Operation hat in der jüngeren Zeit eine neue Musikerfigur geschaffen. Es ist der Disc Jockey, dessen erste Aufgabe es ist, den richtigen Titel im richtigen Moment aufzulegen. Er muss die Erfordernisse des Moments erkennen und als virtuoser Interpret seiner Tonträgersammlung darauf geeignet reagieren. Er ist dabei verantwortlich für die richtige Lautstärke und eventuell für die Beschaffenheit der Beschallungsanlage. Manipulationen am Abspielvorgang sind hierbei gang und gäbe. Mit der Operation des „Scratching“ (handgesteuertes Vor- und Zurückdrehen der Vinylplatten auf dem Schallplattenspieler) hat sich hier eine spezifische Manipulationsform herausgebildet, die schon wieder traditionellen Charakter erhalten und sich in unterschiedlichen Varianten unter den Insidern etabliert hat.

Insofern hat sich gezeigt, dass die primär interaktiven Operationen mit Musik von Tonträgern eine wichtige Rolle spielen können, auch wenn sie nicht von den Interpreten der Ausführungen auf dem Tonträger durchgeführt werden. Es wäre kaum vorstellbar, dass es sonst hochbezahlte DJs mit weitreichendem Ruf gäbe, und es zu

²²² RAUCHFLEISCH 1996 S. 96

²²³ Ebenda

²²⁴ Ebenda S. 97

den Entscheidungsgründen von Rezipienten gehört, einen Club zu besuchen, weil dort heute Frau oder Herr X „auflegt“.

Interpretationen auf Tonträgern, vor allem im Populärmusikbereich, können also, neben ihrem zeitlich unabhängig qualitativem Wert, auch einen Wert haben, der sich aus einer guten Einsetzbarkeit in Hinblick auf Anforderungen des Hier und Jetzt bildet. Zu den Interpreten auf dem Tonträger gesellt sich ein weiterer Interpret auf der Rezipientenseite. Seine interpretatorischen Operationen beziehen sich nicht auf die Realisierung der Komposition mittels Durchführung eines IMVP, sondern auf die Interpretation seiner Tonträgersammlung.

6 Zusammenfassung

Aus der Literatur über Musikproduktion ergibt sich bezüglich der Original-Abbild-Problematisierung ein uneinheitliches Bild. Der gängige Terminus „Musikübertragung“ legt nahe, davon auszugehen, dass Musikinterpretationen grundsätzlich durch Tonträger verfügbar gemacht werden können. Wird mittels Aufnahmetechnik eine Live-Interpretation aufgezeichnet, dann entsteht ein Tonträger, der nicht die Interpretation selbst, sondern das Abbild der Interpretation wiedergibt. Der Dirigent Sergiu Celibidache geht davon aus, dass seine Interpretationen mittels Tonträger, nicht adäquat zu Gehör gebracht werden können, da sie dort nur als unbrauchbares Abbild vorhanden sind. Geradezu gegesätzlich bewertet der Pianist Glen Gould die Situation. Er sieht im Tonträger und den Möglichkeiten der Musikproduktionstechnik die zeitgemässe und idealste Form Interpretationen zu realisieren und zu Gehör zu bringen.

Dieses Feld gegensätzlicher Auffassungen macht eine Auseinandersetzung mit der Problematik der Authentizität von Musikinterpretationen auf Tonträgern notwendig. In dieser Arbeit wurde gezeigt, dass der Tonträger nicht nur geeignet ist, Abbilder von Interpretationen zu vermitteln, sondern dass es mittels Tonträger möglich ist, eine Interpretation selbst, also im Original, zu Gehör zu bringen. Um dies zu belegen und um über eine Methode zu verfügen, mit deren Hilfe unterschieden werden kann, ob es sich bei einer Interpretation auf Tonträger um ein Abbild oder eine Interpretation im Original handelt, wurde ein Systemmodell der Musikproduktion entwickelt, das die

grundsätzlichen Vorgänge in der Musikproduktion vereinfachend gliedert und darstellt. Ausgehend davon, dass eine Live-Interpretation als Abbild eines Interpretationsurbildes verstanden werden kann, werden zwei Abbildungsebenen zugrundegelegt. Die erste Ebene ist der Bereich vor dem Mikrofon. Hier entsteht Abbild 1, die klingende Musik der Ausführenden (Instrumentalisten, Sänger, Dirigenten etc.). In der zweiten Abbildungsebene entsteht Abbild 2, das auf dem Tonträger fixierte klingende Ergebnis der Aufnahme. In beiden Abbildungsebenen liegt eine Form klingender Musik vor. Abhängig vom Interpretationsverständnis der jeweiligen Interpreten können diese Formen für brauchbar erachtet werden, um ein interpretatorisches Vorhaben durchzuführen und das in der Interpretationskonzeption gesteckte Ziel zu erreichen. Liegt in einem interpretatorischen Vorhaben das Ziel in der zweiten Abbildungsebene und wurde das Ziel im klingenden Resultat von Abbild 2 (dem Tonträger) erreicht, dann liegt eine Interpretation im Original vor.

Weiterhin wurde gezeigt, wovon es abhängt, ob die Ausführenden der Produktionstechnik Mitgestaltende der Interpretation auf Tonträgern sind. Die sich aus der Unterscheidungsmethode und dem Systemmodell ergebenden Konsequenzen wurden im Folgenden auf praxisrelevante Aspekte der Musikproduktion angewendet. Neben einer Erklärung für die so gegensätzlichen Auffassungen Goulds und Celibidaches wurden problematische Anschauungen im Urheberrecht aufgezeigt. Bisher wird dem Tonmeister das Recht auf Leistungsschutz seiner künstlerischen Tätigkeit im Tonstudio verweigert. Man geht davon aus, dass der Tonmeister nicht auf die Interpretation auf einem Tonträger einwirken kann, da diese ausschließlich vor dem Mikrofon stattfindet. Demnach müsste ausschliesslich das interpretatorische Ziel klingender Musik in einer Produktion immer in der ersten Abbildungsebene liegen. Dies entspricht, wie gezeigt werden konnte, nicht grundsätzlich der in der Praxis vorliegenden Ziele bei Musikproduktionen. Eine Korrektur dieses Verständnisses der Musikproduktion ist also notwendig.

Weiterhin wurde deutlich, dass es für den Musikschaffenden sinnvoll ist, zwischen Interpretationen vom Tonträger und Live-Interpretationen deutlich zu unterscheiden. Soll das musikalische Potential dieser beiden grundsätzlich verschiedenen Interpretationsformen jeweils ausgeschöpft werden, dann müssen für beide Formen unterschiedliche Interpretationskonzeptionen erarbeitet werden. Ebenso wichtig ist es, die Realität der Musik nicht ausschliesslich anhand dessen zu definieren, was ein Tonträger an Musik zu vermitteln vermag. Orientiert sich ein Musikverständnis nur an

den dort vorhandenen Realitäten, wird es weder der ganzen Bandbreite musikalischen Ausdrucks gerecht, noch kann es das Potential dieser Bandbreite ausschöpfen.

Mit dem Systemmodell und den sich daraus ergebenden Konsequenzen steht eine neue Betrachtungsweise der Vorgänge in der Musikproduktion zur Verfügung, die für die Diskussion in der Tonträgerästhetik und für das Verständnis der Vorgänge in der Musikproduktion von Nutzen ist.

7 **Ausblick**

Eine Aufgabe für die Zukunft wird es sein, Methoden zu entwickeln, um die aufgestellten Forderungen für das Urheberrecht (s. 5.3) und die Interpretationsgestaltung in der Live-Musik (s. 5.1.2) und in Musikproduktionen (s. 5.1.1) umzusetzen. Die wichtigste Frage für den Interpreten wird dabei sein, wie er die spezifischen Vorgaben des jeweiligen Rahmens am besten nutzen kann. Vor allem für die Live-Interpretation ergeben sich daraus eine Menge weiterer Fragen. Die in 4.1.2 aufgezeigten Operationen, die nicht mit den Möglichkeiten einer Klangwerdung durch Tonträger durchführbar sind, wie beispielsweise die primär interaktiven Operationen, müssen längst nicht alle Eigenschaften sein, die ausschliesslich der Live-Musik vorbehalten sind. Hier muss die Frage gestellt werden, welche Faktoren in der Live-Musik überhaupt alle eine Rolle spielen, beziehungsweise eine Rolle spielen könnten, wenn sie erkannt und eingesetzt würden. Die aussereuropäische Musik könnte für die Beantwortung dieser Frage von grosser Bedeutung sein. Dort ist Musik zu finden, die in ihrer Identität von unseren Vorstellungen einer fixierten Musik auf Papier weder erfasst, noch mit einer Tonaufnahme dargestellt werden kann.²²⁵ Es ergeben sich die Fragen: Welche spezifischen Operationen der Live-Musik gibt es? Wie können sie erarbeitet und musikalisch gewinnbringend eingesetzt werden? Gibt es bei der Live-Musik ein für unseren Blick derzeit verborgenes Potential musikalischen Ausdrucks, weil das Verständnis dessen, was Musik überhaupt sein kann, zu sehr in einer Vorstellung von Musik verhaftet ist, die unter Musik nur das versteht, was der Tonträger als vermeintliches Fenster zur Wirklichkeit vermitteln kann?

²²⁵ Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn in einem Gespräch mit dem Autor am 21.12.1998.

Neben der Relevanz dieser Fragestellungen für die Interpretation könnten sie vor allem für die Komposition von Bedeutung sein. In der Live-Elektronik wird häufig mit Klangverzögerungen und Klangsichtungen (Delay und Feedback) gearbeitet. Wie in 3.2.3 gezeigt wurde, handelt es sich hier aber nicht um eine Verzögerung des Klangs selbst, sondern um eine Verzögerung des Abbilds dieses Klangs. Es ist davon auszugehen, dass sich hier neue Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks auftun, wenn der fundamentale Unterschied zwischen Original und Abbild in seiner musikalischen Relevanz erforscht und ausgelotet wäre. Auch WEISSBERG weist in seinem Aufsatz mit dem Titel „C'est la création du son qui fait la musique - Neue Möglichkeiten der elektronischen Musik und ihre Folgen“ auf die Relevanz dieses Aspekts hin, wenn er schreibt: „Der Unterschied zwischen einer virtuellen Klarinette [gemeint ist hierbei eine simulierte Klarinette, wie mit der Synthesemethode des physical Modelling erzeugt werden kann] und einer aufgenommenen Klarinette ist weit weniger bedeutend als jener zwischen einer aufgenommenen und einer live-gespielten.“²²⁶

In diesem Zusammenhang kann auch die Feststellung REINECKES eingereiht werden, die an dieser Stelle noch einmal wiederholt sei: „Musik ist nicht Schall“²²⁷. Den Klang betreffend müsste demzufolge gefragt werden, was Klang eigentlich jenseits seiner physikalischen Definition eigentlich ist und prinzipiell sein könnte. Die Modelle der Physik, die akustisches Geschehen beschreiben, sind Modelle einer möglichen Betrachtungsweise von Wirklichkeit und wären falsch verstanden, wenn man diese Vorstellungen, die sich daraus ergeben für die Wirklichkeit schlechthin hielte. Welche musikalische Relevanz hat also ein Klang jenseits seiner im Abbild physikalisch erfassbaren Struktur?

Was die Seite der Musik auf Tonträgern betrifft, ist durch die rasante technische Entwicklung mit einer sich ständig erweiternden Masse musikalischer Gestaltungsmöglichkeiten zu rechnen. Dabei werden die Ausführenden der Produktionstechnik immer wieder vor die Frage gestellt sein, wie die neuen Audio-Gestaltungsmöglichkeiten musikalisch am gewinnbringendsten einzusetzen sind. Derzeit aktuell ist die mehrkanalige Wiedergabe die unter anderem im Surround-Sound-Forum²²⁸ diskutiert wird. Breit angelegte Untersuchungen zu Fragen der Übertragungstechnik sind hier zu finden. Die Beiträge zur ästhetischen Bedeutung

²²⁶ WEISSBERG 1996 S. 14

²²⁷ REINECKE 1969 b S. 85

²²⁸ Vgl. THEILE 1996 S.139 und STEINKE 1998 S. 487

dieser Entwicklung sind dagegen rar. Für den Audio-Gestalter oder anders ausgedrückt, Audio-Designer, stellt sich die Frage, welche neuen Möglichkeiten diese Verfahren für bieten. Wo zum Beispiel liegen die ästhetischen Möglichkeiten und Grenzen einer Surround 5.1 Aufnahme im Gegensatz zu einer reinen Stereoaufnahme, wenn eine Beethoven-Violinsonate oder eine Wagner-Oper eingespielt werden soll? In der Populärmusik sind durch die Neuerungen in der Produktionstechnik immer wieder ganz eigene Formen musikalischen Ausdrucks entstanden. Wenn sich die neuen mehrkanaligen Standards auf dem Markt etablieren können, ist zu erwarten, dass sich ähnlich der Übergangszeit von der Monophonie zur Stereophonie ein Wandel in der Produktionsästhetik vollziehen wird, und es wird darauf ankommen, ästhetische Konzepte für den Einsatz der neuen Gestaltungsmöglichkeiten zu entwickeln.

In der heutigen Audiotechnologie spielen vermehrt Datenreduktionsverfahren eine Rolle. Bei der Entwicklung dieser Verfahren wird in Hörversuchen ermittelt, wann Datenreduktionen wahrnehmbar sind und wie stark die Beeinträchtigung in der Wahrnehmung des übertragenen Audio-Materials bei der jeweiligen Datenreduktionsrate ist. Interessant wäre es auch hier die Frage zu stellen, wie sich Interpretationen beim Einsatz von Datenreduktionsverfahren ändern. Es ist bekannt, dass die Übertragungsqualität signalabhängig ist, darum gibt es zum Beispiel in den Qualitätsbeschreibungen der jeweiligen Codierungsverfahren für die Eingangssignale Sprache und Musik unterschiedliche Angaben. Das Thema Musikinterpretation und Datenreduktion betreffend wäre zu fragen, welche interpretatorischen Inhalte durch Datenreduktion verloren gehen oder Artefakte erzeugen und welche Inhalte erhalten bleiben.

Bei der Entwicklung von Datenreduktionsverfahren mit extrem niedrigen Datendurchsatzraten (beispielsweise MPEG-7) ist man inzwischen dazu übergegangen, das zu reduzierende Audio-Material zu analysieren und in vordefinierten Parametern zu beschreiben. Anhand der so gewonnenen und übertragenen Daten wird auf der Abhörseite das Audio-Material rekonstruiert. Ziel ist es hierbei, das Klangergebnis im Abhörraum dem originalen Klanggeschehen möglichst angenähert erscheinen zu lassen. Der entscheidende Punkt in diesem Verfahren liegt in der Definition der Parameter, mit denen das Audio-Material beschrieben werden soll. Sollen diese Parameter definiert werden, stellt sich auf die Musik bezogen wieder die Frage: Was ist Musik? Wie kann sie beschrieben werden? Wie kann sie anhand eines minimalen Datenaufkommens rekonstruiert werden? Die Interpretation betreffend ist folgendes festzuhalten: Jede Analyse und Beschreibung

eines Sachverhalts ist zwangsläufig eine Reduktion und beinhaltet eine Deutung des zu analysierenden Sachverhalts. Treffen solche Deutungen von Musik mit Werkinterpretationen zusammen, ist mit einer unvorhersehbaren Erzeugung von Artefakten in der Werkinterpretation zu rechnen, wenn die Parameterdefinitionen zur Analyse nicht so aufgebaut sind, dass interpretatorisch massgebliches eines beliebigen Interpretationsverständnisses erfasst werden kann. Wenn es, aufgrund der Unabsehbarkeit eines beliebigen Interpretationsverständnisses, auch sicher nicht möglich sein wird, Verfahren zu entwickeln, die grundsätzlich jedem Interpretationsverständnis gerecht werden können, muss zumindest die Forderung gestellt werden, die Idee der Interpretation detailliert in die Entwicklung der neuen Datenreduktionsverfahren zu integrieren.

Eine weitere Frage der Original-Abbild-Problematik ist die Frage nach den Konsequenzen für die menschlichen Wahrnehmungskategorien, die sich daraus ergeben, wenn elektronische Medien als Fenster zur Wirklichkeit verstanden werden. Auf die Musik bezogen hiesse das etwa, zu untersuchen, wie sich die Wahrnehmung von Live-Musik seit der Einführung der Musikvermittlung im Rahmen der elektronischen Medien verändert hat. Die Frage des Wandels in der Wahrnehmungskategorien ist für die Zukunft der Musikschaftenden von zentraler Bedeutung, weil musikalische und interpretatorische Inhalte nur in dem Masse kommuniziert werden können, wie die Rezipienten auch in der Lage sind, diese wahrzunehmen.

Literatur

Abendroth, Kurt

- 1969 *Leistungsschutz der Tonmeister*
In: 8. Tonmeistertagung. Hrsg. vom Westdeutschen Rundfunk: Hans-Georg Daehn, Köln 1969. S. 51-56

Benjamin, Walter

- 1936 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*
Entstehungsjahr 1936, 1. Auflage 1963, Shurkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966, 1974, 1977

Blaukopf, Kurt

- 1969 *Die qualitative Veränderung musikalischer Mitteilung in den technischen Medien der Massenkommunikation*
Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Jg. 21, Heft 3, 1969

Boss, Gidi

- 1994 „*Das Medium ist die Botschaft*“ (Marshall McLuhan) zur Frage der Interpretation auf Tonträgern
In: Bericht zur 18. Tonmeistertagung des VDT, Verlag K.G. Saur, 1994 S. 215 - 243

Breh, Karl

- 1969 *Zur Klangästhetik der modernen Schallplatte*
In: 8. Tonmeistertagung. Hrsg. vom Westdeutschen Rundfunk: Hans-Georg Daehn, Köln 1969. S. 116 - 120

Breh, Karl

- 1977a *Moderne Aufnahmetechniken*
In: HiFi Stereophonie, 8/77 S. 795- 802
Hrsg.: Dr. Eberhard Knittel
Verlag G. Braun, Karlsruhe, 1977

Breh, Karl

- 1977b *Kritisches zu gegenwärtigen Aufnahmeverfahren*
In: HiFi Stereophonie, 8/77 S. 907-908
Hrsg.: Dr. Eberhard Knittel
Verlag G. Braun, Karlsruhe, 1977

Brockhaus

- 1978 *Brockhaus Riemann Musiklexikon*
Hrsg.: Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans Heinrich
B. Schott's Söhne, Mainz 1978

Bundesgerichtshof

- 1982 *Urheberrecht, UrhG § 73. - „Tonmeister“*. Urteil des Bundesgerichtshofs vom 27. Mai 1982
In: GRUR (Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht), Jahresregister 1983, 85 Jg.; Hrsg.: Hoth, Jürgen; Jacobs, Reiner und Krieger, Ulrich
Verlag Chemie, Weinheim 1983

Celibidache, Sergiu

- 1985 *Musik verschwindet: Interview der Autoren mit Sergiu Celibidache 1985*
In: Gehörgänge: Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer technischen Reproduktion S. 115 - 130
Fischer, Matthias; Holland, Dietmar; Rzehulka, Bernhard
Peter Kirchheim Verlag, München 1986

Culshaw, John

- 1981 *Putting the record straight: the autobiography of John Culshaw*
Secker & Warburg, London 1981

Danuser, Hermann

- 1992 *Interpretation*
In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 11,
Hrsg.: Danuser, Hermann; Laaber-Verlag, Laaber 1992

Danuser, Hermann; Mauser, Sigfried

- 1994 *Neue Musik und Interpretation*
B. Schott's Söhne, Mainz, 1994

Danuser, Hermann

- 1996 *Interpretation*
In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 4, S. 1054-1069
Bärenreiter, Kassel Basel 1996

Daehn, Hans-Georg

- 1975 *Verhalten des Musikhörers - Aufgabe für den Musikproduzenten*
In: 10. Tonmeistertagung. Hrsg vom Verband Deutscher Tonmeister: Hans-Georg Daehn, Köln 1975. S. 98-107

Dibelius, Ulrich

- 1977 *Heimliche Verführung durch den >Sound<*
In: HiFi Stereophonie 8/77 S. 905-906
Hrsg.: Dr. Eberhard Knittel
Verlag G. Braun, Karlsruhe, 1977

Dickreiter, Michael

- 1987 *Handbuch der Tonstudioteknik*
K.G. Saur Verlag KG, München 5. völlig neubearb. u. erg. Aufl. 1987,
Bd. 1 + 2

Dopheide, Bernhard1975 *Musikhören*

Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1975

Duden1996 *Die deutsche Rechtschreibung*

Hrsg.: Dudenredaktion

Dudenverlag, Mannheim, 21., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage 1996

Eggebrecht, Hans Heinrich1967 *Interpretation*

In: Hugo Riemann Musik-Lexikon S. 408

B. Schott's Söhne, Mainz 1967

Elste, Martin1992 *Technische Reproduktion*

In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 11, S. 401-414

Hrsg.: Danuser, Hermann; Laaber-Verlag, Laaber, 1992

Ernst, Stefan1994 *Der Tonmeister im deutschen Urheberrecht*

In: 18. Tonmeistertagung Karlsruhe 1994, S. 119-126

Hrsg.: Bildungswerk des Verbandes Deutscher Tonmeister (VDT)
Verlag K.G. Saur, München, 1995**Ernst, Stefan**1995 *Urheberrecht und Leistungsschutz im Tonstudio*

Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, 1995

Ernst, Stefan1998 *Der Filmtonmeister und das Urheberrecht*

In: 20. Tonmeistertagung Karlsruhe 1998, Bericht, S. 568-585

Hrsg.: Bildungswerk des Verbandes Deutscher Tonmeister (VDT)
Verlag K.G. Saur, München, 1999**Fischer, Matthias**1986 *Die Stimme der Musik und die Schrift der Apparate*In: Gehörgänge: Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer
technischen Reproduktion S. 9 - 44Fischer, Matthias; Holland, Dietmar; Rzehulka, Bernhard
Peter Kirchheim Verlag, München, 1986**Frank, Bernward; Maletzke, Gerhard; Müller-Sachse, Karl H.**1991 *Kultur und Medien: Angebote - Interessen - Verhalten*

Nomos Verlagsgesellschaft, Baden - Baden, 1991

Fukac, Jiri1994 *Das Begriffssystem der musikalischen Kommunikation*

Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 1994

Gernemann, Andreas

1995 *Meßtechnische Untersuchungen der akustischen Vorgänge beim natürlichen Hören im Vergleich zu den Vorgängen bei der Laufzeit- und "Intensitäts"-Stereophonie*
Verlag Shaker, Aachen, 1995

Gould, Glenn

1981 *Interview: Glenn Gould; „...die innere Bewegung der Musik...“*
In: FonoForum Juni 1981, S. 20-27

Gould, Glenn

1987 *Vom Konzertsaal zum Tonstudio*
R. Piper GmbH & Co.KG, München 1987, 2. Auflage 1992

Graesser, Hanno

1998 *Electric violins: Design und Technik der elektrischen Streichinstrumente*
Bochinsky, Frankfurt am Main, 1998

Heiniger, Wolfgang

1998 *Der unsichtbare Interpret*
unveröffentlichtes Manuskript des Vortrags, gehalten auf dem Symposium „KlangForschung 98“ am Institut für Phonetik und sprachliche Kommunikation, München, 1998

Jecklin, Jürg

1984 *Musikaufnahmen*
Franzis-Verlag GmbH, München 1984, 2. erweiterte Auflage

Jecklin, Jürg

1986 *Mono - Stereo - Quadro*
In: Mono - Stereo - Quadro: die Aufnahme und Wiedergabe von Musik
Hrsg.: Radio DRS
Kommissionsverlag Friedrich Reinhardt, Basel, 1986

Jecklin, Jürg

1997 *Vortrag über Audio-Design in der Musikproduktion*
gehalten auf dem Audio-Design-Symposium im Nov. 1997 an der
Musikhochschule der Stadt Basel

Legge, Walter und Schwarzkopf, Elisabeth

1982 *Gehörtes, Ungehörtes, Memoiren*
Noack-Hübner Verlag, München, 1982

Mc Luhan, Marshall

1964 *Understanding Media: The extensions of men*
Routledge, London, 9. Auflage 1997 (1. Auflage war 1964), 3. Reprint

Nordemann, Wilhelm

- 1980 *Das Leistungsschutzrecht des Tonmeisters*
In: GRUR (Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht), Jahresregister
1980, 82 Jg. Hrsg.: Hoth, Jürgen und Krieger, Ulrich
Verlag Chemie, Weinheim, 1980

Oberlandesgericht Köln

- 1982 *Urheberrecht, UrhG § 73. - „TonmeisterII“. Urteil des Oberlandesgerichts Köln vom 1. Januar 1984*
In: GRUR (Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht), Jahresregister
1984, 86 Jg. Hrsg.: Jacobs, Reiner und Krieger, Ulrich
Verlag Chemie, Weinheim 1984

Otto, Walter F.

- 1959 *Platon, Sämtliche Werke, Band V*
Hrsg.: Otto, Walter F.; Grassi, Ernesto; Plamböck, Gert
Rohwolt Verlag Nachdruck 1964, 1. Auflage war 1959

Rauchfleisch, Udo

- 1996 *Musik schöpfen, Musik hören: ein psychologischer Zugang*
Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, Zürich, 1996

Reinecke, Hans-Peter

- 1969 a *Zum Berufsbild des Tonmeisters*
In: 8. Tonmeistertagung. Hrsg. vom Westdeutschen Rundfunk: Hans-Georg
Daehn, Köln, 1969. S. 57-60

Reinecke, Hans-Peter

- 1969 b *Das Ideal des naturgetreuen Klangbildes - ein psychologisches Problem*
In: 8. Tonmeistertagung. Hrsg vom Westdeutschen Rundfunk: Hans-Georg
Daehn, Köln 1969. S. 85-88

Reinecke, Hans-Peter

- 1974 *Vom musikalischen Hören zur musikalischen Kommunikation*
In: Musikhören, S. 404-422
Hrsg.: Dopheide, Bernhard
Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1975

Reinecke, Hans-Peter

- 1975 *Problematik des Musiktonmeisters im Bereich der audio-visuellen Medien*
In: 10. Tonmeistertagung. Hrsg vom Verband Deutscher Tonmeister: Hans-
Georg Daehn, Köln 1975. S. 98-107

Reinecke, Hans-Peter

- 1980 *Musik im Original und als technische Reproduktion*
In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz Band XVI (1979) Hrsg. von Werner
Knopp, Berlin 1980: Gebr. Mann. S. 85-103

Revers, Wilhelm Josef

- 1970 *Das Musikerlebnis*
Econ Verlag, Düsseldorf, Wien, 1970

Rzehulka, Bernhard

1986 *Abbild oder produktiove Distanz? Versuch über ästhetische Bedingungen der Schallplatte*

In: Gehörgänge: Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer technischen Reproduktion S. 84-114

Fischer, Matthias; Holland, Dietmar; Rzehulka, Bernhard

Peter Kirchheim Verlag, München 1986

Schibli, Sigfried

1994 *Der Engel und der Hund: Schallplatte, Schallplattenkritik und Neue Musik*

In: Neue Musik und Interpretation S. 81 - 88

Hrsg.: Danuser, Hermann; Mauser, Sigfried

B. Schott's Söhne, Mainz London 1994

Schlemm, Wilhelm

1997 *Musikproduktion*

In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 6, S. 1535 - 1551

Bärenreiter Kassel Basel 1997

Schwarzenbach, Peter; Bryner-Kronjäger Brigitte

1988 *Üben ist doof, Gedanken und Anregungen für der Instrumentalunterricht*

2. vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage 1988, 4. Auflage 1991

Verlag im Waldgut, Frauenfeld (CH), 1991

Steinke, Gerhard; Theile, Günther

1998 *Sourround Sound Forum: Empfehlungen für die Praxis*

In: 20. Tonmeistertagung Karlsruhe 1998, Bericht, S. 487-499

Hrsg.: Bildungswerk des Verbandes Deutscher Tonmeister (VDT)

Verlag K.G. Saur, München 1999

Stolla, Jochen

1994 *Klangbild und Interpretation*

In: 18. Tonmeistertagung Karlsruhe 1994, S. 235-240

Hrsg.: Bildungswerk des Verbandes Deutscher Tonmeister (VDT)

Verlag K.G. Saur, München 1995

Stolla, Jochen

1996 *Kein Wandel in der Klangästhetik? - Die Beurteilung alter und neuer Musikaufnahmen*

In: 19. Tonmeistertagung Karlsruhe 1996, S. 827-842

Hrsg.: Bildungswerk des Verbandes Deutscher Tonmeister (VDT)

Verlag K.G. Saur, München 1997

Stolla, Jochen

1998 *Technischer Fortschritt und künstlerische Verantwortung - Ein Rückblick auf 20 Tonmeistertagungen*

In: 20. Tonmeistertagung Karlsruhe 1998, Bericht, S. 568-585

Hrsg.: Bildungswerk des Verbandes Deutscher Tonmeister (VDT)

Verlag K.G. Saur, München 1999

Theile, Günther

- 1996 *Möglichkeiten und Grenzen der 3/2-Stereo-Aufnahme*
In: 19. Tonmeistertagung Karlsruhe 1996, S. 139-158
Hrsg.: Bildungswerk des Verbandes Deutscher Tonmeister (VDT)
Verlag K.G. Saur, München 1997

Thiel, Jörn

- 1961 *Der Tonmeister*
In: Neuen Zeitschrift für Musik. S. 18 - 21
Hrsg.: Carl Dahlhaus, Hans Oesch, Ernst Thomas, Otto Tomek,
Ausgabe 1/1961, B.Schott's Söhne, Mainz, Weihergarten,

UFITA

- 1990 *Archiv für Urheber- Film- Funk- und Theaterrecht, Band 113/1990*
Hrsg.: Prof. Dr. Reh binder, Verlag Stämpfli & Cie AG, Bern, 1990

Ullmann, Eike

- Buchbesprechung: Stefan Ernst, Urheberrecht und Leistungsschutz in
Tonstudio*
In: GRUR (Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht), Jahresregister
1996, 98 Jg.Hrsg.: Jacobs, Rainer; Mes, Peter
VCH Verlagsgesellschaft, Weinheim 1996

URG

- 1992 *Bundesgesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte, vom
9. Oktober 1992, beschlossen durch die Bundesversammlung der Schweizer
Eidgenossenschaft*
Stand: 1. Juli 1995, Bern; keine Angaben zu Verlag, Hrsg. und Jahr

URHG

- 1965 *Urheber- und Verlagsrecht*
Hrsg.: Hillig, Hans-Peter
Deutscher Taschenbuch Verlag, keine Angaben zu Ort, 7. neubearbeitete
Auflage, 1998

Wagner, Günther

- 1977 *Zur Mediendiskussion*
In: Melos/Neue Zeitschrift für Musik S. 317 - 323
Hrsg.: Carl Dahlhaus, Hans Oesch, Ernst Thomas, Otto Tomek,
3. Jg., Heft 4, 7/8 1977, B.Schott's Söhne, Mainz, Weihergarten,

Webers, Johannes

- 1974 *Tonstudioteknik*
Franzis Verlag, München, 1974, 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage

Weissberg, Daniel

- 1996 *C'est la création du son qui fait la musique - Neue Möglichkeiten der
elektronischen Musik und ihre Folgen*
In: Dissonanz Nr. 48, Mai 1996 S. 13-16
Hrsg.: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Keine Angaben zum Verlag

Zimerman, Krystian

1998 *Kommt Zeit, kommt Rat*

In: *Klassik Akzente* Nr. 11/12 1998 S. 17

Hrsg.: Universal Classics, Hamburg, 1998

Keine Angaben zum Verlag

Danksagung

Susanne Gärtner, Wolfgang Heiniger, Robert Hermann, Lukas Huber, Thomas Kessler,
Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn, Michael Lieb, Annkathrin Pöpel, Prof. Dr. Hans-Peter
Reinecke, Dr. Hans Saner, Jochen Stolla, Daniel Weissberg.