

Vogt, Mario Felix (2006): Differierende Zeitgestaltungskonzepte bei Wilhelm Kempff und Rudolf Serkin in der Deutung von L. v. Beethovens Grave-Introduktion der Klaviersonate op. 13 Pathétique. Drei Interpretationen im Vergleich. ZGMTH 3/1, 87–105. <https://doi.org/10.31751/221>

© 2006 Mario Felix Vogt



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 01/01/2006
zuletzt geändert / last updated: 01/12/2008

Differierende Zeitgestaltungskonzepte bei Wilhelm Kempff und Rudolf Serkin in der Deutung von Ludwig van Beethovens Grave- Introduktion der Klaviersonate op. 13 *Pathétique* Drei Interpretationen im Vergleich

Mario Felix Vogt

Diese Untersuchung beschäftigt sich mit den interpretatorischen Konzepten zweier Pianisten, die zu den bedeutendsten der um die Jahrhundertwende geborenen Beethoven-Interpreten gezählt werden, Rudolf Serkin und Wilhelm Kempff. Mit Hilfe der Computersoftware ›Cubasis SX‹ wurden die einzelnen Klänge von der CD graphisch in eine Wellenform-Darstellung transformiert, aus welcher sich ihre Dauern sowie ihr Schallpegel exakt ablesen lassen. Die unterschiedlichen Konzepte der Tempogestaltung werden in einer Kurvendarstellung präsentiert, die Dauern der Einzelklänge als Balkengrafik. In dieser Art der Veranschaulichung werden individuelle Abweichungen von den normativen Dauernwert-Proportionen, wie sie der Notentext vorgibt, sofort sichtbar. Aus den gesammelten Messwerten wird das Zeitgestaltungskonzept der jeweiligen Interpretation abzuleiten und in einen ästhetischen Kontext zu stellen versucht.

Einige Vorbemerkungen zur Zeitgestaltungsanalyse

Während meiner Untersuchungen zu Zeitgestaltungskonzepten von Pianisten wurde ich bisweilen mit der skeptischen Nachfrage konfrontiert, ob es denn sinnvoll sei, ein solch komplexes Phänomen wie die Interpretation eines Musikstückes ausschließlich unter dem Aspekt der Zeitgestaltung zu analysieren, ohne weitere musikalische Parameter wie etwa Dynamik und Klangfarbe sowie deren wechselseitige Abhängigkeiten mit zu berücksichtigen. Mir hingegen scheint es möglich, trotz der engen Verbundenheit von Agogik und Dynamik einerseits sowie Metrik und Akzentuierungen andererseits in einer musikalischen Performance die Zeitgestaltungsphänomene separat von der Dynamik zu betrachten, da die Zeitgestaltung entweder mit der Dynamik korreliert¹ oder aber unabhängig von der Dynamik eigene Strukturen generiert.² Ersteres trifft »für die meisten ex-

1 Im Sinne von *cresc.* + *acc.* oder *cresc.* + *rit.* bzw. *decresc.* + *rit.*. Die Koppelung *decresc.* + *acc.* kommt in der Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts praktisch nicht vor.

2 Vgl. Gottschewski 1996.

pressiven Ausdrucksformen«, letzteres für »gewisse strukturelle Phänomene« zu.³ Gottschewski legitimiert die separate Analyse der Zeitgestaltung zudem mit dem Hinweis auf die Gebräuchlichkeit der separaten harmonischen Analyse, die harmonische Phänomene zumeist unabhängig von Melodik und Metrik untersuche.

In der hier vorliegenden Untersuchung werden die Zeitgestaltungsstrukturen dreier verschiedener Interpretationen der Grave-Introduktion aus Ludwig van Beethovens Klavier-sonate c-Moll op. 13 *Pathétique* analytisch betrachtet. Anhand von Tabellen, welche die Dauern der Einzeltakte und der zwei- und viertaktigen Einheiten der jeweiligen Interpretation dokumentieren, soll dargestellt werden, welches Zeitgestaltungskonzept den einzelnen Interpretationen zugrunde liegt. Die Übersichtstabellen zeigen die Dauern aller zehn Takte der Grave-Introduktion, die detaillierteren Untersuchungen zu den Zeitgestaltungskonzepten der einzelnen Interpretationen sollen sich jedoch – um den Rahmen dieser Untersuchung nicht zu sprengen – auf die ersten vier Takte beschränken. Zur Analyse von Pausen ist zu bemerken, dass diese nicht als separate Dauern erfasst wurden, da der Beginn derselben messtechnisch kaum exakt zu bestimmen ist. Statt dessen wurde eine Gesamtdauer aus der Dauer des der Pause vorausgehenden Klages und der Pause selbst erfasst.

Die Aufnahmen, die dem analytischen Vergleich zugrunde liegen, stammen von Rudolf Serkin und Wilhelm Kempff.⁴

Analyse

Grundtempi

Als erstes wurde das Durchschnittstempo für die Grave-Introduktion der jeweiligen Aufnahme ermittelt und auf eine Stelle hinter dem Komma gerundet. In diesem langsamen Tempo verhält sich die Achtelnote gegenüber der Viertel als praktikablere Zählinheit; Carl Czerny empfiehlt in seiner Anleitung *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke* sogar die Sechzehntelnote als Zählzeit: »Die Introduction wird so langsam und pathetisch vorgetragen, dass wir das Metronom nur durch Sechzehnteln bezeichnen konnten.«⁵ Paul Badura-Skoda rät in seinem Kommentar, der Czernys Erläuterungen der Beethovenschen Klavierwerke beigelegt ist, zu einem Tempo von 50 Achteln/min. In diesem Tempobereich befinden sich die spätere Serkin-Aufnahme

3 Ebd., 162.

4 Die beiden Aufnahmen von Serkin stammen aus den Jahren 1945 und 1962; Kempff spielte die hier untersuchte Interpretation im Jahre 1965 ein. Serkins Aufnahmen wurden – wie die meisten seiner Einspielungen – für Columbia Records produziert, bei der 1945er Aufnahme handelt es sich um eine Mono-Produktion (LP: Columbia ML 5164, CD: Sony Classical SK 93442), die Einspielung von 1962 wurde als Stereo-Aufnahme produziert (LP: Columbia MS 6481, CD: Sony Classical MYK 37219). Beide Aufnahmen entstanden im Columbia 30th Street Studio in New York. Die *Pathétique*-Aufnahme von Wilhelm Kempff entstand im Jahre 1965 für die Deutsche Grammophon (DG 4158342) als Stereo-Produktion.

5 Czerny 1842, 45.

sowie die Interpretation von Wilhelm Kempff, die 1945er Einspielung von Serkin liegt hingegen in ihrem Zeitmaß beinahe 16 % über Badura-Skodas Empfehlung.⁶

- Serkin (1945): Achtel = 58,6
- Serkin (1962): Achtel = 53,3
- Kempff (1965): Achtel = 52,0

Im Folgenden wurde von jeder Interpretation eine Tempokurve erstellt, die eine Übersicht über den Tempoverlauf mit seinen Extremwerten vermitteln soll. Die frühe Aufnahme Serkins weist von allen drei Interpretationen das zügigste Tempo auf, seine Einspielung von 1962 ist um ca. 9 % langsamer als jene von 1945.⁷ Am meisten Zeit nimmt sich Wilhelm Kempff für das Grave; er ist um ca. 11 % langsamer als Serkin in seiner Deutung von 1945.

Von weit größerer Relevanz für die Zeitgestaltungsanalyse als das absolute Tempo, welches der Interpret für die Introduction wählt, sind jedoch die Binnenmodifikationen des Tempos innerhalb des Satzes, d. h. die Art und Weise, wie beispielsweise innerhalb eines zwei- oder viertaktigen Unterabschnittes das Tempo beschleunigt wird, und wie diese Beschleunigung durch eine Verlangsamung im Sinne eines tempo rubato wieder aufgefangen wird.⁸

Die Relationen der Dauern in den viertaktigen Einheiten

Die zehn Takte der Grave-Introduction lassen sich in 4 + 4 + 2 Takte gliedern, wobei die Takte 5–8 als variierte Wiederholung der Takte 1–4 in der parallelen Durtonart anzusehen sind, und die Takte 9–10 Überleitungscharakter haben. Im Folgenden sollen die Dauern der einzelnen Viertaktgruppen miteinander verglichen werden.

- 6 In dem vielbeachteten Buch des renommierten Beethoven-Forschers Rudolf Kolisch *Tempo und Charakter in Beethovens Musik* lässt sich für die Grave-Einleitung leider kein Tempovorschlag finden, da es in Beethovens Œuvre an Vergleichssätzen mit der Vortragsbezeichnung ›Grave‹ fehlt, welche Kolisch seinen Berechnungen stets zugrunde legt.
- 7 In beiden hier untersuchten Interpretationen von 1945 und 1962 wiederholt Rudolf Serkin die Grave-Introduction, was potentiell möglich ist, da Beethoven keine Wiederholungszeichen zu Beginn des Allegro-Teils setzt. Serkin befindet sich mit dieser Auffassung in der Tradition Hugo Riemanns, der die Wiederholung des Grave-Teils bei der Reprise fordert, da das Kopfmotiv desselben in der Durchführung des Allegro-Teiles verarbeitet wird, und insofern mit dem Allegro fest verbunden sei und keine Introduction darstelle. Für alle Zeitgestaltungsanalysen wurde nur die jeweils erste Performance der 10 Takte untersucht, die Wiederholung wurde nicht berücksichtigt.
- 8 Eine der wichtigsten Untersuchungen zur Zeitgestaltungsanalyse hat Hermann Gottschewski (1996) durchgeführt. Er untersucht die musikalische Zeitgestaltung und die Möglichkeit ihrer Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905. Sein Ansatz bildet auch die Basis dieser Untersuchung.

Takte	1–4	5–8
Dauer (sek)	31,4	31,5

Tabelle 1: Rudolf Serkin (1945), Dauer der Viertaktgruppen

Takte	1–4	5–8
Dauer (sek)	34,2	35,4

Tabelle 2: Rudolf Serkin (1962), Dauer der Viertaktgruppen

Takte	1–4	5–8
Dauer (sek)	34,6	38,5

Tabelle 3: Wilhelm Kempff (1965), Dauer der Viertaktgruppen

Es zeigt sich, dass in jeder der Interpretationen die zweite Viertaktgruppe des Grave-Teils von größerer Dauer ist als die erste. Bei den beiden Interpretationen Serkins bewegen sich die Differenzen der Dauern im Bereich von etwa einer Sekunde, Wilhelm Kempff hingegen nimmt sich für die Takte 5–8 knapp vier Sekunden mehr Zeit als für die Takte 1–4.

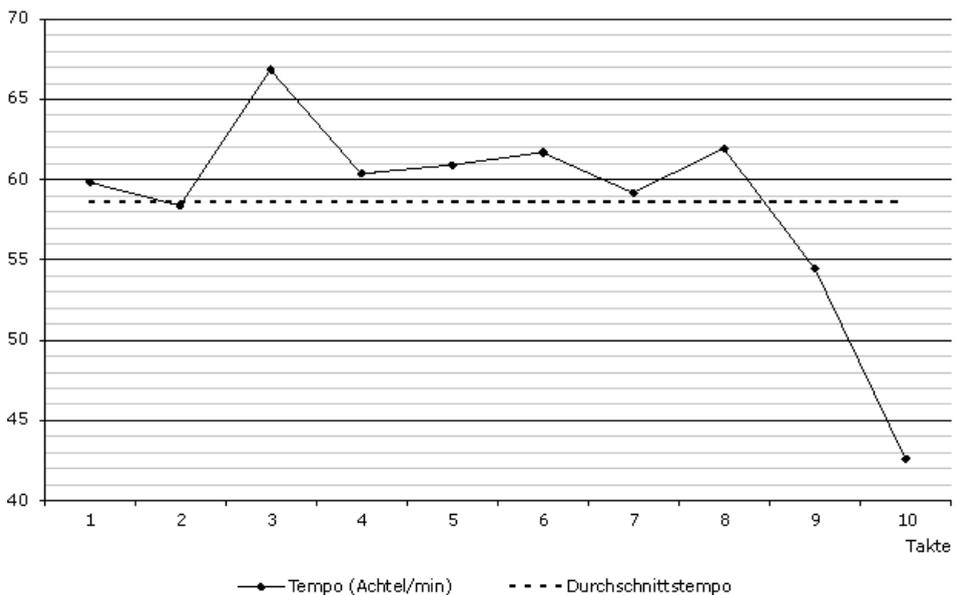


Abbildung 1: Serkin (1945), Fieberkurven-Darstellung

Takte	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Dauer (sek)	8,02	8,22	7,18	7,95	7,88	7,78	8,11	7,75	8,81	11,26
Tempo	59,9	58,4	66,9	60,4	60,9	61,70	59,2	61,9	54,5	42,6

Tabelle 4: Rudolf Serkin (1945), Einzeltakt-Dauern und taktspezifische Tempi

Gesamtdauer der Grave-Introduktion bei Serkin (1945)

ohne Wiederholung: 1 min. 23 sek.

Durchschnittsdauer eines Taktes: 8,3 sek.

Durchschnittstempo der Grave-Introduktion: 58,6 Achtel/min.

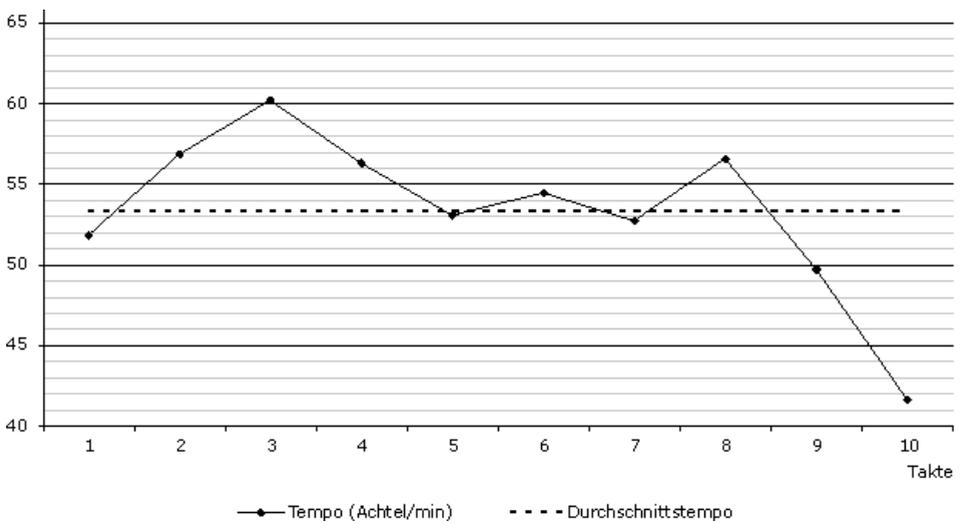


Abbildung 2: Serkin (1962), Fieberkurven-Darstellung

Takte	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Dauer (sek)	9,26	8,44	7,97	8,52	9,04	8,81	9,1	8,48	9,65	11,52
Tempo	51,8	56,9	60,2	56,3	53	54,50	52,7	56,6	49,7	41,7

Tabelle 5: Rudolf Serkin (1962), Einzeltakt-Dauern und taktspezifische Tempi

Gesamtdauer der Grave-Introduktion bei Serkin (1962)

ohne Wiederholung: 1 min. 30,8 sek.

Durchschnittsdauer eines Taktes: 9,08 sek.

Durchschnittstempo der Grave-Introduktion: 53,3 Achtel/min.

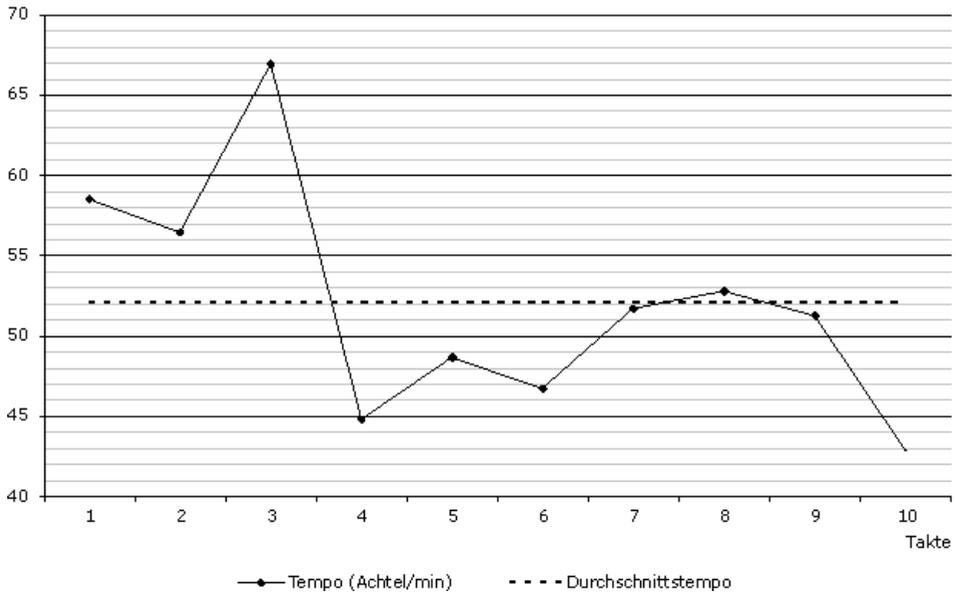


Abbildung 3: Kempff (1965), Fieberkurven-Darstellung

Takte	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Dauer (sek)	8,2	8,5	7,17	10,71	9,86	10,27	9,28	9,09	9,36	11,19
Tempo	58,5	56,5	66,9	44,8	48,7	46,70	51,7	52,8	51,3	42,9

Tabelle 6: Wilhelm Kempff (1965), Einzeltakt-Dauern und taktspezifische Tempi

Gesamtdauer der Grave-Introduktion bei Kempff (1965): 1 min 33,6 sek

Durchschnittsdauer eines Taktes: 9,36 sek

Durchschnittstempo der Grave-Introduktion: 52,0 Achtel/min

In bezug auf die Einzeldauern fällt bei allen drei Interpretationen sofort auf, dass der Takt 3 wesentlich kürzer in seiner Dauer ist als die Takte 1 und 2. Dies darf darauf zurückgeführt werden, dass der musikalische Verlauf durch die Verdichtung der Motivik und die erste dramatische Zuspitzung auf die Sforzati in Takt 3 und Takt 4 hin eine kinetische Steigerung erfährt. Dem beschleunigten Takt 3 folgt in allen drei Aufnahmen eine Verbreiterung des Tempos in Takt 4, welche in der harmonischen Entwicklung und der Form ihrer Prolongation begründet ist: Modulation in die Paralleltonart Es-Dur mit freikadenzialer melodischer Ausgestaltung der neuen Dominante als Spannungsklang durch 64stel- und 128stel-Laufwerk. Innerhalb der Takte 5–8 hat Takt 8 in allen drei Interpretationen die kürzeste Dauer, auch hierbei handelt es sich um einen Takt mit Aspekten dramatischer Steigerung, welche auf das Sforzato in Takt 9 als Klimax hinstreben.

Die Steigerungsmittel sind Abspaltung der zweiten Motivhälfte und deren mit einem Crescendo verbundene aufwärtsstrebende Sequenzierung.

In den beiden Serkin-Interpretationen gibt es keine gravierenden Unterschiede der Dauern zwischen der ersten und der zweiten Viertaktgruppe, da Serkin in Takt 4 zwar das Zeitmaß gegenüber Takt 3 reduziert – in der 1945er Aufnahme um 9,7%, in der Aufnahme von 1962 um 6,5% –, jedoch immer noch in einem zügigeren Tempo als dasjenige verbleibt, welches er für Takt 1 als Anfangstempo wählt.

Takte	1	5
Tempo	59,9 Achtel/min	60,9 Achtel/min

Tabelle 7: Serkin (1945), Dauerverhältnis der Viertaktgruppen

Takte	1	5
Tempo	51,8 Achtel/min	53,0 Achtel/min

Tabelle 8: Serkin (1962), Dauerverhältnis der Viertaktgruppen

Kempff hingegen beginnt Takt 5 in einem deutlich langsameren Tempo als Takt 1. Er kehrt auch innerhalb der Takte 5–8 nicht mehr in den Tempobereich der ersten beiden Takte zurück. Die Ursache für das gegenüber den Takten 1–4 langsamere Grundtempo der Takte 5–8 darf in Kempffs starkem Ritardando in Takt 4 vermutet werden. Gegenüber Takt 3 vermindert er das Tempo etwa um ein Drittel (33,03%), gegenüber seinem Durchschnittstempo beträgt die Reduktion immerhin noch knapp 14%. Um zu verstehen, was die genaue Ursache dieser Verlangsamung ist, soll Kempffs Deutung dieses Taktes im Detail betrachtet werden.

Wilhelm Kempff (1965)								
Takt 4								
Notenwerte (Oberstimme)	1/4	1/8	1/8	1/8	1/8+1/32	6x 1/64stel (1x16*)	4x 1/64stel (1x16)	9x 1/128stel (1x16)
Reale Dauer RD (sek)	2,34	1,14	1,23	1,32	1,48	0,53	0,38	1,28
GDD (sek)	2,34	1,17	1,17	1,17	1,46	0,88	0,59	0,59
Abw. von GDD (in %)	0,0	+2,6	+5,1	+12,8	+1,4	-39,8	-35,6	+116,9

Tabelle 9: Die Dauern der einzelnen Klänge in numerischer Darstellung bei Kempff (1965)

RD (Reale Dauer): die Dauer, welche der Interpret für den jeweiligen Notenwert konkret realisiert.

DD (Grave-Durchschnitts-Dauer): die Dauer des jeweiligen Notenwertes in Ableitung vom Durchschnittstempo des Interpreten.

Abw. von GDD: die prozentuale Abweichung der realen Dauer von der Durchschnittsdauer des jeweiligen Notenwertes in bezug auf das jeweilige Durchschnittstempo des Interpreten.

GDD	1/4	1/8	1/8	1/8	$1/8 + 1/32$	$6 \times 1/64$	$4 \times 1/64$	$9 \times 1/64$
RD	1/4	1/8	1/8	1/8	$1/8 + 1/32$	$6 \times 1/64$	$4 \times 1/64$	$9 \times 1/64$

Abbildung 4: Kempff (1965), Balkendiagramm Takt 4

Es fällt auf, dass Kempff in Takt 4 zunächst ein Zeitmaß wählt, welches sehr dicht an seinem Durchschnittstempo liegt, die Dauer der ersten Viertel entspricht exakt der Durchschnittsdauer GDD, die erste Achtel erscheint mit 2,6% minimal verbreitert, die zweite Achtel dehnt er um 5,1%; erst der Akkord auf der dritten Achtel ist aufgrund seiner Funktion als vorläufiger harmonischer Zielklang gegenüber dem Durchschnittstempo deutlich verbreitert (12,8%). Wie sich aus der Zahlentabelle klar ablesen lässt, ist die Achtelnote mit angebundener 32stel-Note as^3 jedoch wieder bis auf 1/100 Sekunde an der GDD, die Abweichung beträgt gerade einmal 1,4%. Kempff verdeutlicht auf diese Weise, dass innerhalb des Taktes 4 ein neuer Abschnitt beginnt: die dominantische Überleitungskadenz zur Paralleltonart Es-Dur. Die 64stel innerhalb des Laufwerkes spielt Kempff deutlich beschleunigt: Das Tempo der ersten Sechser-Gruppe liegt um 39,8%, das der folgenden Vierer-Gruppe noch um 35,6% über der Durchschnittsdauer, die 128stel-Novemole ist bezogen auf die GDD in ihrer Dauer mehr als verdoppelt, die Abweichung beträgt 116,9%. Kempff zelebriert an dieser Stelle das dominantische Arpeggio regelrecht, hebt gewissermaßen musikalisch den Zeigefinger und weist darauf hin, dass jetzt etwas musikalisch Neues beginnt.

Wenn man in der graphischen Veranschaulichung die Dauer der übergeordneten Gruppe der gesamten 64stel und 128stel in Kempffs Darstellung RD mit deren Dauer nach GDD vergleicht, scheint es, als wäre die Differenz der Dauern zwischen den Großgruppen gar nicht so groß. Die Gesamtdauer des Laufwerkes von g^2 nach d^1 beträgt in Kempffs Spiel 2,19 sek, bezogen auf das Durchschnittstempo wäre dieser Abschnitt nach 2,05 sek bereits beendet, die Dauerabweichung beträgt 6,8%. Betrachtet man diesen Abschnitt im Vergleich, wird deutlich, dass Kempff seine verlangsamten 128stel fast vollständig durch die Beschleunigung der vorhergehenden 64stel ausgleicht.

Insofern trägt nicht ausschließlich die verbreiterte 128stel-Novemole zur Dehnung des Taktes 4 in bezug auf das Durchschnittstempo bei, sondern auch der Ritardando-Prozess, welchen Kempff auf den vorausgehenden drei Achteln aus harmonischen Gründen einleitet.



Abbildung 5: Kempff (1965), Balkendiagramm, Laufwerk

Vergleichen wir nun Kempffs Interpretation des Taktes mit den beiden Darstellungen von Rudolf Serkin.

Rudolf Serkin (1945)								
Takt 4								
Notenwerte (Oberstimme)	1/4	1/8	1/8	1/8	1/8+1/32	6x 64stel (1x16*)	4x 64stel (1x16)	9x 128stel (1x16)
Reale Dauer RD (sek)	2,08	0,91	0,88	0,86	1,27	0,82	0,41	0,67
GDD	2,08	1,04	1,04	1,04	1,3	0,78	0,52	0,52
Abw. von GDD (in %)	0,0	-12,5	-15,4	-17,3	-2,3	+5,1	-21,2	+28,8

Tabelle 10: Serkin (1945), Dauer der einzelnen Klänge des Taktes 4 in numerischer Darstellung



Abbildung 6: Serkin (1945), Balkendiagramm Takt 4

Erstaunlich an Serkins Aufnahme aus dem Jahre 1945 ist, dass der erste Klang, der verminderte Septakkord auf *fis*, ebenso wie in Kempffs Interpretation bis auf 1/100 Sekunde in seiner Dauer exakt der spezifischen Durchschnittsdauer für eine Viertelnote entspricht. Somit gestalten beide Interpreten in ihrer jeweiligen Deutung von der gleichen Basis aus. Dies scheint jedoch zunächst die einzige Gemeinsamkeit dieser beiden Interpretationen bezüglich des Zeitgestaltungskonzeptes für den Takt 4 darzustellen: Denn im Gegensatz zu Kempff verbreitert Serkin das Tempo auf der Dreier-Gruppe der Achtel nicht, sondern zieht es an, da er ein »romantisches« Ritardando an dieser Stelle offensichtlich vermeiden möchte. Der vorläufige harmonische Zielklang, der f-Moll-Dreiklang, welcher bei Kempff derjenige Einzelklang des Taktes 4 ist, der mit 12,8% die größte Verbreiterung gegenüber der Durchschnittsdauer erfährt, repräsentiert den kürzesten Einzelklang in Serkins Darstellung von Takt 4. Dort, wo Kempff das Zeitmaß wieder beschleunigt, wird Serkin breiter: auf der übergebundenen Achtel as^2 . Dies erscheint, da es sich um den ersten Spitzenton des Satzes handelt – zudem mit einer Sforzato-Vorschrift versehen –, aus dessen energetischem Kern heraus sich das Laufwerk der 64stel- und 128stel-Passagen entwickelt, naheliegender als Kempffs eher knappe Darstellung dieses Klangs.

Anders als Kempff versteht Serkin in seiner frühen Aufnahme die erste Sechsergruppe der 64stel auch nicht beschleunigt, vielmehr ritardiert er sogar etwas und ist innerhalb dieser Gruppe nur 5,1% über der Durchschnittsdauer. Erst die nächste Vierer-Gruppe erscheint bei Serkin analog zu Kempff deutlich beschleunigt, wenn auch mit 21,2% nicht ganz so stark wie bei jenem. Die 128stel-Novemole verbreitert Serkin wiederum, auch dies bei weitem nicht so gravierend wie Kempff: einem Ritardando von 118,8% gegenüber der GDD (Kempff) steht hier eines von 28,8% (Serkin 1945) gegenüber.

Wie gestaltet sich nun das Verhältnis der Dauer der übergeordneten Gruppe des Laufwerkes in Serkins früher Interpretation im Vergleich zur spezifischen Durchschnittsdauer für diese Einheit? Die graphische Veranschaulichung legt auch hier – wie bei Kempff – nahe, dass diese beiden Dauern nicht allzusehr voneinander differieren dürften.

GDD	$6 \times 1/64$	$4 \times 1/64$	$9 \times 1/128$
RD	$6 \times 1/64$	$4 \times 1/64$	$9 \times 1/128$

Abbildung 7: Serkin (1945), Balkendiagramm, Laufwerk

Serkin benötigt für das Laufwerk 1,9 sek – die GDD entspricht 1,82 sek – und damit 4,4% mehr Zeit als für diesen Abschnitt durch die Durchschnittsdauer determiniert wird. Seine Abweichung von derselben ist damit geringer als jene von Kempff.

Rudolf Serkin (1962)								
Takt 4								
Notenwerte (Oberstimme)	1/4	1/8	1/8	1/8	1/8+1/32	6x 64stel (1x16*)	4x 64stel (1x16)	9x 128stel (1x16)
Reale Dauer (sek)	2,1	0,94	0,95	1,0	1,44	0,88	0,38	0,83
GDD	2,27	1,135	1,135	1,135	1,418	0,85	0,568	0,568
Abw. von GDD (in %)	-7,5	-17,2	-16,3	-11,9	+1,6	+3,5	-33,1	+46,1

Tabelle 11: Serkin (1962), Dauer der einzelnen Klänge des Taktes 4 in numerischer Darstellung

GDD	1/4	1/8	1/8	1/8	1/8 + 1/32	6 x 1/64	4 x 1/64	9 x 1/64
RD	1/4	1/8	1/8	1/8	1/8 + 1/32	6 x 1/64	4 x 1/64	9 x 1/64

Abbildung 8: Serkin (1962), Balkendiagramm Takt 4

Wie gestaltet nun Serkin die Dauern des Taktes 4 in seiner Interpretation aus dem Jahre 1962? Zunächst beginnt er den Takt – bezogen auf das jeweilige Durchschnittstempo – ein wenig schneller als Kempff und er selbst in der 1945er Aufnahme; die Dauer der ersten Viertelnote ist – bezogen auf die GDD – um 7,5 % verkürzt. Anders als Kempff und ähnlich wie er selbst in seiner frühen Aufnahme verkürzt er die folgende Achtel noch deutlicher (um 17,2 % in bezug auf die GDD), im Folgenden tendiert er jedoch – anders als in der 1945er Aufnahme und ähnlich wie Kempff – zu einer Verbreiterung der Dauern innerhalb der drei Achtel. Ebenfalls ähnlich wie in Kempffs Darstellung – und somit anders als in seiner frühen Aufnahme – erscheint die Achtelnote mit angebundener 32stel minimal verlängert (um 1,55 %). Ebenso wie auch in der Deutung von 1945 beschleunigt Serkin die erste Sechser-Gruppe des 64stel-Laufwerkes allerdings nicht, vielmehr ist sie sogar gegenüber der GDD leicht gedehnt (um 3,5 %), wobei diese Differenz sich im 1/100-Sekunden-Bereich abspielt und somit kaum hörbar ist. Die sich anschließende Vierer-Gruppe der 64stel wird von Serkin in der 1962er Einspielung vernehmbar im Tempo beschleunigt, im Bezug auf die GDD erscheint diese Gruppe um 33,1 % verkürzt, dies ist mehr als in der Interpretation von 1945 (21,2 %) und erreicht beinahe Kempffs Grad der Abweichung an dieser Stelle (35,6 %). Im Gegenzug verbreitert er auch das Tempo der 128stel-Novemole in der Aufnahme von 1962 stärker als in der 1945er Ein-

spielung. In der frühen Aufnahme erscheint bei Serkin diese Tongruppe gegenüber der GDD in ihrer Dauer nur um 28,8% gedehnt, in der späteren Deutung beträgt die Verbreiterung der Novemole hingegen 46,1% gegenüber der GDD; unerreicht bleibt jedoch die Dimension der Verbreiterung dieser Stelle bei Kempff um 116,9%.



Abbildung 9: Serkin (1962), Balkendiagramm, Laufwerk

Auch bei dieser Interpretation soll nun untersucht werden, wie sich die Gesamtdauer des Laufwerk-Abschnittes von g^2 bis d^I zur Gesamtdauer nach der GDD verhält. Serkin benötigt für diesen Abschnitt in der Deutung von 1962 2,09 sek, die Dauer nach der GDD dieser Interpretation wäre 2 sek (exakt: 1,99 sek), somit erscheint seine Darstellung des Laufwerkes von Takt 4 gegenüber der GDD um 5% in ihrer Dauer verbreitert. Damit weicht er an dieser Stelle etwas stärker von der GDD ab als in seiner früheren Aufnahme (4,4%). Beide Deutungen Serkins weisen jedoch an dieser Stelle eine geringere Abweichung von der GDD auf als dies bei Kempff der Fall ist, welcher diesen Abschnitt gegenüber seiner GDD um 6,3% verbreitert.

Vergleich der Zweitaktgruppen Takt 1–2 und Takt 3–4 sowie der Einzeltakte 1, 2, 3 und 4

In allen drei Interpretationen wird das Tempo innerhalb des Taktes 3 angezogen und in Takt 4 wieder verlangsamt. Durch den Vergleich auf der Zweitakt-Ebene soll untersucht werden, ob die Modifikationen des Zeitmaßes in beiden Takten sich solchermaßen ausgleichen, dass die Durchschnittsdauer der Takte 3 und 4 in ihrer Summe etwa der Durchschnittsdauer der Takte 1 und 2 in der Summe entspricht.

Takte	1–2	3–4
Dauer (sek)	16,7	17,88

Tabelle 12: Kempff (1965), Dauerverhältnis der Zweitaktgruppen

Takte	1	2	3	4
Dauer (sek)	8,2	8,5	7,17	10,71

Tabelle 13: Kempff (1965), Dauerverhältnis der Einzeltakte

In Kempffs Interpretation dauert die erste Zweitakt-Gruppe der Grave-Introduktion beinahe 1,2 sek länger als die zweite. Dies ist der Fall, obwohl bei Kempff das Accelerando in Takt 3 mit 28,7% Abweichung vom Durchschnittstempo stärker ausfällt als in den beiden Interpretationen Rudolf Serkins: 14,2% in der 1945er Einspielung und 13% in der Aufnahme von 1962. Die kürzere Dauer der ersten Zweitakt-Gruppe in Kempffs Darstellung liegt darin begründet, dass er die Grave-Introduktion mit einem Zeitmaß beginnt, welches mit 58,5 Achteln/min bereits 12,5% über dem Durchschnittstempo von 52,0 Achteln/min liegt. Im Takt 2 verbreitert er das Zeitmaß etwas, befindet sich jedoch immer noch 8,7% über dem Durchschnittstempo. Wenn man nun anstelle von Kempffs Grave-Durchschnittstempo – welches zumindest in bezug auf Kempffs Tempogestaltung der ersten Viertaktgruppe nicht von direkter Aussagekraft ist, sondern nur einen abstrakten Mittelwert darstellt – den Tempobereich der ersten beiden Takte als Bezugspunkt für Kempffs Zeitmaß in Takt 4 heranzieht, so ergibt sich etwa zwischen Takt 1 und Takt 4 ein Tempounterschied von 23,4%, welcher die Differenz der Dauern zwischen den beiden Zweitaktgruppen begründet.

Takte	1–2	3–4
Dauer (sek)	16,24	15,13

Tabelle 14: Rudolf Serkin (1945), Dauerverhältnis der Zweitaktgruppen

Ganz anders gestaltet sich das Verhältnis der Dauern der ersten beiden Zweitakt-Gruppen in der frühen Aufnahme Rudolf Serkins (1945); hier erscheint im Gegensatz zu Kempffs Deutung die zweite Zweitaktgruppe gegenüber der ersten verkürzt (Differenz: 6,8%). Sehen wir uns an, woran dies liegt: Serkins Zeitgestaltungskonzept der ersten vier Takte unterscheidet sich grundsätzlich von jenem Wilhelm Kempffs. Er beginnt das Grave in einem Zeitmaß (59,9 Achtel/min), welches dicht bei seinem Durchschnittstempo von 58,6 Achteln/min liegt. Die Abweichung im Sinne einer Beschleunigung beträgt nur 2,2% (zum Vergleich: Kempff 12,5%). Ähnlich wie Kempff fasst Serkin den zweiten Takt etwas breiter auf als den ersten – Serkins Tempo in Takt 2 beträgt 58,4 Achtel/min – und nähert sich damit seinem Durchschnittstempo an. In Takt 3 beschleunigt er das Zeitmaß, jedoch nicht so gravierend, wie Kempff dies tut; gegenüber seinem Durchschnittstempo ist Serkin um 14% schneller; im Vergleich zum spezifischen Tempo des Taktes 2 beträgt die Abweichung 14,5%. In Takt 4 der 1945er Einspielung beruhigt Serkin das Tempo wieder, jedoch ist sein Ritardando in bezug auf das Tempo von Takt 3 mit 9,7% weit weniger massiv als jenes von Wilhelm Kempff in Takt 4 (33% Temporeduktion gegenüber Takt 3).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die zweite Zweitakt-Gruppe in Rudolf Serkins Aufnahme gegenüber der ersten deshalb in ihrer Dauer verkürzt ist, weil Serkins Accelerando in Takt 3 nicht durch ein massives Ritardando in Takt 4 ausgeglichen wird. Er verbleibt vielmehr auch in Takt 4 (und darüber hinaus) in einem – sowohl in bezug auf das Anfangs- wie auch auf das Durchschnittstempo – beschleunigten Tempobereich, welchen er erst wieder in Takt 9 (siehe Tabelle) verlässt.

Takte	1-2	3-4
Dauer (sek)	17,7	16,49

Tabelle 15: Rudolf Serkin (1962), Dauerverhältnis der Zweitaktgruppen

Auch in Rudolf Serkins Einspielung aus dem Jahre 1962 erscheint die zweite Zweitakt-Gruppe gegenüber der ersten verkürzt, und zwar erstaunlicherweise auf Prozent-Bruchteile im exakt gleichen Verhältnis wie die analogen Taktgruppen der frühen Aufnahme (Verkürzungsverhältnis zwischen den ersten beiden Zwei-Taktgruppen: Serkin (1945) 6,835 %, Serkin (1962) 6,836 %). Das führt zu der Frage, ob es weitere Übereinstimmungen hinsichtlich der Zeitgestaltung seiner frühen Aufnahme gibt. Im Unterschied zu seiner frühen Aufnahme und auch zu Kempff verfällt Serkin in der Deutung des Jahres 1962 in Takt 2 nicht in ein – gegenüber Takt 1 – breiteres Tempo und beginnt erst aus dem verlangsamten Zeitmaß des Taktes 2 heraus das Accelerando in Takt 3, vielmehr gestaltet Serkin hier innerhalb der Takte 1-3 ein kontinuierliches Accelerando – deshalb gibt es in der Tempokurve innerhalb der ersten 3 Takte im Unterschied zu den anderen beiden Aufnahmen auch keinen ›Knick‹ (vgl. die Tempokurven der drei Interpretationen). Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie Serkin den Bewegungsfluss innerhalb der Takte 1–3 mit Hilfe der proportionalen Verschiebung des Dauerverhältnisses zwischen zwei Klängen steigert: Innerhalb dieses Abschnittes verliert der jeweils erste Akkord im Takt stetig an Dauer, während dagegen der Akkord auf der Taktzeit 3 mit jedem Erklängen in seiner Dauer verlängert wird; die Verkürzung fällt dabei gravierender aus als die Verlängerung, ein vollständiger Ausgleich findet somit nicht statt. Hier nun die numerische und graphische Darstellung dieser bilateralen Wechselbeziehung.

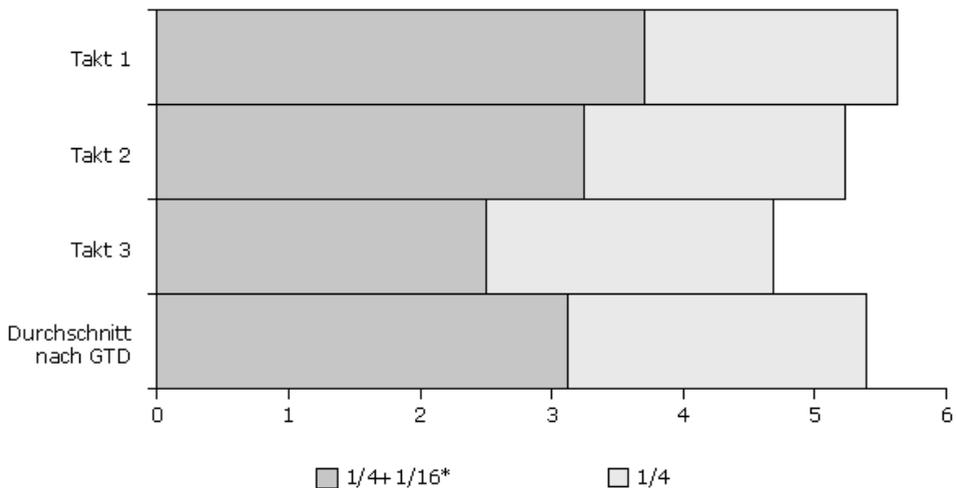


Abbildung 10: bilaterale Dauerverschiebung

Der Takt 3 ist im Verhältnis zum Durchschnittstempo der 1962er Aufnahme um 12,9% beschleunigt, gegenüber Takt 2 jedoch nur um 5,8%, insofern wird das schnelle Zeitmaß des Taktes 3 hier organischer entwickelt als in der früheren Aufnahme und als bei Kempff. In Takt 4 bewegt sich Serkins Spiel in einem gegenüber seinem Durchschnittstempo noch um 5,6% beschleunigten Zeitmaß, denn gegenüber Takt 3 beträgt die Temporeduktion in Takt 4 nur 6,5%.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass – trotz frappierender Übereinstimmung der Verhältnisse der Dauern zwischen den ersten Zweitakt-Gruppen seiner beiden Aufnahmen – Serkin in der späteren Deutung ein anderes Konzept verfolgt als in seiner frühen Einspielung. So ist sowohl die Beschleunigung in Takt 3 der 1962er Aufnahme geringer als in der früheren Deutung als auch die Beruhigung des Tempos in Takt 4, die Gestaltung ist im Gegensatz zur früheren Aufnahme auf eine organische Tempoentwicklung hin angelegt. Deshalb differieren auch die Dauern der Takte 1–2 in der späteren Aufnahme stärker voneinander, zumal in Takt 2 bereits das Zeitmaß beschleunigt wird. Von den Tempo-Extremen Kempffs ist Serkins 1962er Aufnahme in ihrem Zeitgestaltungskonzept noch weiter entfernt als die frühe Deutung.

Diskussion

Wie sich bereits aus dem Vergleich der drei Tempokurven ersehen lässt, unterscheidet sich Serkins interpretatorischer Ansatz in bezug auf die Zeitgestaltung für die Grave-Introduktion von Ludwig van Beethovens Sonate *Pathétique* in beiden Interpretationen (1945 und 1962) deutlich von jenem Wilhelm Kempffs, ungeachtet dessen, dass auch die Unterschiede zwischen Serkins eigenen beiden Deutungen nicht unerheblich sind. Kempff, welcher mit 52,0 Achteln/min das breiteste Durchschnitts-Zeitmaß aufweist, zeigt sich in seiner Zeitgestaltung als ein Interpret, der sich die Freiheit herausnimmt, das Tempo um ein Viertel oder auch ein Drittel zu beschleunigen oder auch um ein vergleichbares Maß zu ritardieren, wenn es die musikalische Dramaturgie seiner Meinung nach erfordert. Die Tempobeschleunigung von Takt 2 zu Takt 3 beträgt 18,4%; gegenüber Takt 3 reduziert Kempff in Takt 4 das Tempo um über 33%.

Derartige Beobachtungen für sich genommen sind allerdings nur von begrenztem Aussagewert, denn Kriterien für eine Wertung der einzelnen Interpretationskonzepte lassen sich aus der Erhebung der Daten nicht herleiten. Eine weiterführende Perspektivierung der Untersuchungsergebnisse hinsichtlich ästhetischer Fragestellungen erscheint daher geboten. So könnte im vorliegenden Fall beispielsweise diskutiert werden, ob ein Interpret gut daran tut, in einer Sonate aus Beethovens früher Schaffensphase Freiheiten in der Tempogestaltung sich in einem Ausmaß zu nehmen wie Wilhelm Kempff, oder ob dies, gemessen an einer Vorstellung ›klassisch‹ ausgewogener Temporelationen, vielmehr als inadäquat gelten darf. In diesem Zusammenhang könnte ferner gefragt werden, ob und, wenn ja, wie die beiden Interpreten den Charakter des ›Pathetischen‹ in ihren jeweiligen Deutungen umsetzen, und in wieweit auch dies Einfluss auf die Zeitgestaltung hat. Beethovens Verständnis von Pathos dürfte in erster Linie von Friedrich Schillers Pathos-Begriff geprägt sein, welcher in seiner Schrift *Über das Pathetische* im

Sinne idealistischer Zielsetzungen für einen pathetisch-erhabenen Stil in der Kunst plädiert, welcher die Menschen »ergreifen« und »erheben« solle.⁹ Die Frage, ob die Sonate aufgrund ihrer Charakterbezeichnung einen besonderen Zugriff erfordere, wird in der Beethoven-Forschung kontrovers diskutiert. Egon Voss vertritt die Meinung, dass das, »[...] was genau Beethoven mit ›pathétique‹ wollte, [...] durchaus ungewiß [sei]. Das Werk ist nicht so außergewöhnlich, daß sich sein Name von selbst verstünde. Die Vorstellung jedenfalls, Beethoven habe mit dieser Sonate in besonderem Maße große und erhabene Leidenschaften [...] dargestellt [...] ist nicht haltbar.«¹⁰ Gänzlich anders sieht dies Joachim Kaiser: »In keinem anderen Werk Beethovens spielt sich das von Leidenschaft erfüllte ›Ich‹ so flammend auf, kein anderes lud auch zu so hemmungslosem Mißbrauch ein [...]«¹¹ Dennoch fordert Kaiser für die *Pathétique* eine Darstellung, welche die Ausdrucksextreme auslotet: »Diese Sonate ist als Herausforderung zu schneidend, zu exzentrisch, als daß irgendwelche freundlich-verbindlichen mittleren Antworten lohnten. Wer sich bei der *Pathétique* auf bloßes Unterspielen zurückzieht, der hat das Interpretationsproblem dieses Werkes nämlich keineswegs klug unterlaufen. Lahme Vorsicht schützt hier nicht vor der Strafe des Mißlingens [...]«¹² Gemäß diesem Plädoyer für einen eher romantisch-subjektivistischen Zugriff könnte Kempffs extremes Zeitgestaltungskonzept der Grave-Introduktion als angemessen gelten. Bei ihm verknüpft sich das ›Pathetische‹ mit dem ›Romantischen‹ – romantisch in dem Sinne, dass es für ihn von größerer Bedeutung ist, eine differenzierte Detailgestaltung zu verfolgen, als die ›große Linie‹ durch ein streng kontrolliertes Tempo zu bewahren. Martin Wehnert führt als Indizien für eine »romanthafte Analogie« des Romantischen unter anderem »abruptes Verlassen bzw. häufiger Wechsel eines Gestaltungsprinzipes, spontane Ausbrüche und Interjektionen« sowie »differenzierte Klang- (couleur local) und Zeitstrukturen« auf.¹³ Einiges davon lässt sich auch bei Kempff finden: Seine Darstellung des Taktes 3 verknüpft den pathetischen Sforzato-Ausbruch, den Beethoven hier vom Interpreten fordert, mit einem ›Ausbruch‹ aus dem Tempobereich der Takte 1–2, in Takt 4 reduziert er das Tempo, um die ›harmonische Farbe‹ der Dominante auszukosten. Ferner trennt er die zweite Viertaktgruppe im Tempo deutlich von der ersten durch ein ritardiertes Zeitmaß.

Solche gravierenden Schwankungen des Zeitmaßes leistet sich Rudolf Serkin nicht. In seiner frühen Aufnahme liegt er zwar in seiner Zeitgestaltung näher am Konzept Kempffs als in seiner Deutung des Jahres 1962, da er – wie auch Kempff – zunächst in Takt 2 gegenüber Takt 1 das Tempo verbreitert, um es dann in Takt 3 um so mehr anzuziehen, jedoch liegen diese Änderungen im 10%-Bereich (Temporeduktion in Takt 4 gegenüber Takt 3) bzw. im 15%-Bereich (14,6% Beschleunigung in Takt 3 gegenüber Takt 2). Sie erscheint in bezug auf ihre Tempomodifikationen gemäßiger und kontrollierter und dennoch keineswegs undifferenzierter als Kempffs Interpretation und verweist in diesem Sinne eher auf einen Gestaltungsansatz klassischer Ästhetik, wel-

9 Schiller 1793, 304, zit. N. Hermand, 62.

10 Voss 1994, 89f.

11 Kaiser 1975, 158.

12 Ebd.

13 Wehnert, 1994, 501.

chem »Vorstellungen von Klarheit, Rationalität« und insbesondere »Mäßigung des Ausdrucks« zugrunde liegen, wie sie Werner Busch im Rekurs auf die griechische Antike beschreibt.¹⁴

In der späteren Aufnahme Serkins (1962) spielen sich die Modifikationen des Zeitmaßes im 6 %-Bereich ab (5,8 % Beschleunigung von Takt 2 zu Takt 3 und 6,5 % Ritardando von Takt 3 zu Takt 4). Sie unterscheidet sich von den anderen beiden Deutungen durch eine streng kontinuierliche Zunahme des Zeitmaßes innerhalb der Takte 1–3. Serkin hält den jeweils ersten Akkord der Takte 1 und 2 überproportional lange aus, insbesondere den allerersten, vollgriffigen c-Moll-Akkord lässt er beinahe vollständig ausklingen, um die von Beethoven geforderte ›fortepiano‹-Vorschrift gewissenhaft auszuführen.¹⁵ Durch das musikalische Gewicht, welches Serkin diesen Akkorden damit neben der dynamischen Intensität gibt, verleiht er dem Beginn des Grave eine andere Form des Pathos¹⁶ als Kempff: In Kombination mit dem langsamen Zeitmaß drängt sich die Assoziation eines Trauermarsches auf. In dieser Interpretation wird in noch stärkerem Maße als in Serkins früher Aufnahme ein interpretatorisches Zeitgestaltungskonzept verwirklicht, das den Prinzipien der klassischen Ästhetik im Sinne einer Konzeption von »fest umrissener Linearität«¹⁷ als einer »organische[n] Struktur [...] um das Schöne zu verwirklichen«, entspricht, auf der Basis einer »Lehre von allen harmonisch zu gestaltenden Bezügen und Maßen«.¹⁸

In Kempffs Interpretation hingegen lässt sich eine wirkliche Tempobasis, welche aus musikalischen Gründen kontinuierlich modifiziert wird, nicht finden. Den Bereich seines Durchschnittstempos von 52,0 Achteln/min erreicht er erstmals in den Takten 7 und 8, vorher ist diese Angabe in Kempffs Interpretation ein rein statistischer Mittelwert. Besonders hervorzuheben gilt es, dass Kempff die Introduktion noch nicht einmal in der Nähe seines Durchschnittstempos beginnt: Während Serkin für beide Deutungen ein Zeitmaß wählt, welches sehr nah bei seinem Durchschnittstempo liegt, wählt Kempff bereits für den Beginn ein gegenüber dem Durchschnittstempo beschleunigtes Zeitmaß, welches er im weiteren Verlauf des Grave nicht mehr aufgreift; der einzige Takt, der noch rascher gestaltet ist als seine ersten beiden Takte ist Takt 3. Nach dem gravierenden Ritardando in Takt 4, welches durch das Accelerando in Takt 3 nicht ausgeglichen wird, kehrt Kempff nicht mehr in die Temposphäre der ersten Viertakt-Gruppe zurück, die zweite Viertakt-Gruppe (Takte 5–8) erklingt bei ihm in einem gegenüber den ersten vier Takten deutlich gedrosselten Zeitmaß. Auch hier zeigt sich Kempff wiederum als ein Interpret, für den die individuelle Ausdeutung musikalischer Details einen höheren Stellenwert hat als die Beachtung eines ›einheitlichen‹ Tempos. Ob dies ein Mangel an Kontrolle ist, oder ob Kempff ein bestimmtes Konzept verfolgt, nämlich – wie bereits angedeutet – die beiden Viertakt-Gruppen in Blick auf ihre unterschiedliche formale Funktion auch im Zeitmaß voneinander abzugrenzen, kann hier nicht entschieden wer-

14 Busch 1998, 1070–1071.

15 In diesem Falle lässt sich die Zeitgestaltung nicht unabhängig von der Dynamik betrachten.

16 Hermand 2003, 60.

17 Busch 1998, 1070–1071.

18 Stroux 1931, 3.

den.¹⁹ Beim Laufwerk der 64stel und 128stel in Takt 4 versucht er zumindest das starke Ritardando auf der 128stel-Novemole durch eine Beschleunigung der 64stel-Gruppen auszugleichen.

Der Hauptunterschied zwischen den beiden Interpretationen Serkin liegt in der Tempogestaltung der Takte 1–3: Während Serkin in der frühen Aufnahme das Tempo von Takt 1 zu Takt 2 zurücknimmt und das Zeitmaß in Takt 3 gegenüber Takt 2 um 14,5 % anzieht, steigert er in der Aufnahme von 1962 das Tempo in zwei Etappen: von Takt 1 zu Takt 2 beträgt die Temposteigerung knapp 10 %, von Takt 2 zu Takt 3 wird das Zeitmaß um 5,8 % gesteigert. In beiden Interpretationen vermeidet Serkin ein zu starkes Ritardando in Takt 4. Während Kempff auf den drei Achteln ritardiert, scheint Serkin in seiner frühen Aufnahme dies auf jeden Fall vermeiden zu wollen; er bleibt nicht nur im Tempo, sondern zieht es sogar leicht an. In der späteren Aufnahme findet hingegen eine minimale Verbreiterung des Tempos auf der Drei-Achtel-Gruppe statt. Das Ritardando auf der 128stel-Gruppe ist in der 1962er Aufnahme stärker (46 %) als in der frühen Aufnahme (28,8). Serkin versucht dies in beiden Interpretationen – ähnlich wie Kempff – durch eine Verkürzung der 64stel auszugleichen, er verkürzt jedoch – anders als Kempff – nur die zweite 64stel-Gruppe, in der Aufnahme von 1962 stärker (33,1 %) als in der 1945er Deutung (21,2 %). Die erste (Sechser-)Gruppe verbreitert er sogar – um 5,1 % in der Aufnahme von 1945 und um 3,5 % in der 1962er Deutung. Dieses Ergebnis kann so verstanden werden, dass Serkin mittels seiner gegenüber Kempff zwar wesentlich unauffälligeren, aber nichtsdestotrotz äußerst differenzierten Zeitgestaltung versucht, der ›Herausforderung‹ der *Pathétique* jenseits von ›Exzentrik‹ und ›Unterspielen‹ genüge zu tun – eingedenk dessen, dass die Zeitgestaltung nur eine unter verschiedenen Möglichkeiten interpretatorischer Gestaltung ist.²⁰

19 Um eine bessere Einschätzung dieser Problematik geben zu können, müsste auch ein Vergleich mit Kempffs Zeitgestaltung des nachfolgenden Allegros herangezogen werden, der allerdings den Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde.

20 Diese Untersuchungen wurden mit Hilfe der Computersoftware Cubasis SX durchgeführt. Ein anderes Programm, mit welchem sich nicht nur die Zeitgestaltung von Klängen, sondern auch die spektrographischen Eigenschaften von Musikaufnahmen untersuchen lassen, ist das Open-Source-Programm PRAAT, welches für phonetische Analysen auf Signalbasis konzipiert wurde. Einen weiteren sehr vielversprechenden Ansatz weist die ›Performanceanalyse auf Grundlage einer Theorie oszillierender Systeme‹ (TOS) auf, wie sie von Jörg Langner und Reinhard Kopiez entwickelt wurde. Nach dieser Theorie wird angenommen, dass Zeit- und Intensitätsgestaltung nicht nur auf einer lokalen Ebene von nur wenigen Takten stattfinden, sondern auch eine extrem lange Periodendauer besitzen können, deren kontrollierbare Grenze bisher noch unbekannt ist. Weiterhin gehen Kopiez und Langner davon aus, dass Zeit- und Intensitätsgestaltung multipel strukturiert sind und simultan auf einer Vielzahl von Dauerebenen verlaufen.

Literatur

- Czerny, Carl (1842), *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, hg. von Paul Badura-Skoda, Wien: Universal Edition 1994.
- Gabrielsson, Alf (1987), »Once again: The Theme from Mozart's Piano Sonata in A major (K. 331) – A Comparison of Five Performances«, in: *Action and Perception in Rhythm and Music*, Stockholm: Kungliga musikaliska Akademien, 81–103.
- Gottschewski, Hermann (1996), *Die Interpretation als Kunstwerk*, Laaber: Laaber.
- Kaiser, Joachim (1975), *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kolisch, Rudolf (1943), »Tempo und Charakter in Beethovens Musik«, *Musik-Konzepte* Bde. 76/77, München: Text+Kritik 1992.
- Langner, Jörg / Kopiez, Reinhard (1996), »Entwurf einer neuen Methode der Performanceanalyse auf Grundlage einer Theorie oszillierender Systeme (TOS)«, in: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 12, 9–27.
- Lehmann, Stephen / Marion Faber (2003), *Rudolf Serkin. A Life*, New York: Oxford University Press.
- Linsenmeyer, Klaus (2005), *Wilhelm Kempff – Lebensskizzen eines großen Pianisten*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Schiller, Friedrich (1793), *Philosophisch-Ästhetische Schriften* (= Sämtliche Werke 5), Leipzig: Insel, o. J.
- Stroux, Johannes (1931), »Die Anschauungen vom Klassischen im Altertum«, in: *Das Problem des Klassischen und der Antike*, hg. von Werner Jaeger, Leipzig/Berlin: Teubner.
- Voss, Egon (1996), »Klaviersonate c-Moll Pathétique op. 13«, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, 2. Aufl., Bd. 1, hg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber: Laaber.
- Wehnert, Martin (1994), »Romantik und romantisch«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil, Bd. 8, Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 464–507.