

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	7 (1983)
Heft:	[2]: Alte Musik : Praxis und Reflexion
Artikel:	Musikwissenschaft und musikalische Praxis : zur Geschichte eines Missverständnisses
Autor:	Kunze, Stefan
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869156

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

STEFAN KUNZE

MUSIKWISSENSCHAFT UND MUSIKALISCHE PRAXIS

Zur Geschichte eines Mißverständnisses

I

Das Verhältnis von Musikwissenschaft zur musikalischen Praxis ist nach der gängigen Meinung unproblematisch, in Wirklichkeit aber gestört. Auf die Frage, wie dieses Verhältnis beschaffen oder (im günstigsten Fall) zu denken sei, wird gewöhnlich etwa Folgendes entgegnet: In die Zuständigkeit der Wissenschaft fällt die Erforschung des historisch-faktischen Hintergrunds, vor allem jedoch die Sichtung, Sammlung und Erschließung der Quellen, sowie die Herstellung verlässlicher Ausgaben, die es dem Praktiker, d.h. dem Interpreten erlauben, seine Interpretation am „Urtext“ zu orientieren. Da – wie bald erkannt wurde – der Notentext allein insbesondere für die ältere Musik nicht ausreicht, um die notenschriftliche Aufzeichnung in Klang zu verwandeln, Kenntnisse über Spielweisen, Instrumentenverwendung, Tongebung und Tempofragen unverzichtbar sind, meist jedoch nicht aus dem Notentext selbst zweifelsfrei hervorgehen, wurde der Wissenschaft auch die Aufgabe zugeteilt, solche Gegebenheiten aus den Quellenschriften zur musikalischen Praxis zu rekonstruieren und dem Praktiker gleichsam Hilfestellung zu leisten. Der Bereich der „Aufführungspraxis“ etablierte sich auf einer Ebene, auf der sich Wissenschaft und Praxis zu treffen schienen, zumal da sich auch viele praktische Musiker (vornehmlich diejenigen, die sich der Musik vor Haydn, Mozart und Beethoven zuwandten) der Erforschung der „Aufführungspraxis“ widmeten. Das eben skizzierte Rollenverständnis entsprach indessen durchaus dem der Musikwissenschaft. Sie übernahm damit die Rolle einer Hilfswissenschaft für die musikalische Praxis.

Daneben jedoch hielt sich mehr oder weniger unangefochten eine bedeutende gelehrte Tradition, die in die musikalische Praxis nur in den Bereichen vorstieß, die im „Musikleben“ keinen Raum hatten, etwa auf dem Feld der Musik des Mittelalters und der Renaissance. Daß hier wesentliche Impulse für die musikalische Praxis der „alten Musik“ ausgingen, kann kaum bestritten werden. Letztlich aber beschränkte sich die Wissenschaft darauf, dem praktischen Musiker, der um die Wege der Forschung nichts weiß, deren Ergebnisse in Notentexten zugänglich zu machen und es ihm zu überlassen, diese dann in Musik zu verwandeln. In den meisten Fällen aber haben die Erforscher der frühen europäischen Musik kaum an ihr Erklingen gedacht. Von Friedrich Ludwig, dem unerreichten Gelehrten, der Bahnbrechendes für die Erschließung der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit leistete, wird die Äußerung überliefert, die Musik beginne eigentlich erst mit Beethoven. In der Tat sind die in ihrer Art (d. h. wissenschaftlich) mustergültigen Editionen, die Ludwig etwa von der Musik Machauts vorlegte, ohne praktische Absichten konzipiert. Neben dem Namen Ludwigs wären noch andere, bedeutende Musikgelehrte zu nennen, die sogar wenn sie selbst Musiker gewesen sind (z.B. J. Handschin) sich kaum

Gedanken machten, wie die von ihnen erforschte Musik überzeugend dargestellt werden könnte, welche musikalische Wirklichkeit sie repräsentiert. Solche Versuche wurden erst von W. Gurlitt und H. Besseler unternommen.

Der erste, der die Umsetzung jener von keiner Aufführungstradition mehr erreichbaren Musik in ein sinnvolles Erklingen als (methodisches) Problem der Wissenschaft selbst auffaßte war R. v. Ficker. Das Dokument dieser durchaus neuen Orientierung ist v. Fickers berühmte Ausgabe des Organums „*Sederunt principes*“ des Perotin, die im Jahr 1930 in der Universal-Edition erschien. Es ist hier nicht der Ort, das Prinzip dieser Ausgabe, die eine streng wissenschaftliche mit einer im Blick auf die Aufführung interpretierenden Edition vereinigt, zu beurteilen oder gar zu bewerten. Der Grundgedanke ist von einer auch heute noch nicht verblaßten Aktualität: Es müsse die wissenschaftliche Erforschung der Musik (und zwar auch derjenigen, die „verklungen“ ist wie die mittelalterliche Mehrstimmigkeit) von Anfang an mit konkreten musikalischen Vorstellungen arbeiten, auf solche hinarbeiten – von wo immer sie auch bezogen werden. Diesen Ansatz umwälzend zu nennen, scheint mir nicht übertrieben zu sein. Bis heute aber ist er nicht gebührend gewürdigt worden. Es war immerhin der erste ernstzunehmende (im übrigen auch öffentlich durchaus erfolgreiche) Versuch der Musikwissenschaft, aus sich heraus die Frage nach der Praxis zu stellen und zu beantworten und damit methodisch dem Gegenstand (der seine volle Gegenwart erst im Erklingen besitzt) gerecht zu werden. Ein Weg war gewiesen, auf dem sich die Musikwissenschaft als *historische* und *philologische* Wissenschaft aus dem Schlepptau der älteren und daher vorbildlichen Wissenschaften (Philologie, Historiographie) hätte lösen und emanzipieren können.

II

Die Musikwissenschaft betrachtete und betrachtet vielfach noch immer ihren Gegenstand mit den Augen des Philologen und Historiographen. Diese Einstellung begründete ihren Rang neben den anderen historisch-philologischen Disziplinen, war indessen ihrer methodischen Emanzipation eher hinderlich. Daß man von der Musik vor Bach, die das bevorzugte Feld der historisch-antiquarisch und philologisch orientierten Musikforschung wurde, ohnehin nur eine sehr begrenzte musikalische Vorstellung erhalten konnte – die Musik vor 1600 ist als erklingende Musik praktisch inexistent gewesen – fiel die Bescheidung leicht und nicht weiter auf. Wenn tatsächlich einmal die musikalische Praxis (die Umsetzung in Klang) zur Diskussion stand, dann neigte man dazu, die eigenen musikalischen Vorstellungen, die an der Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts gebildet waren, zu substituieren, oder auch dazu, in Opposition zu den „romantischen“ Klangvorstellungen des 19. Jahrhunderts, aus dem Wissen um das Instrumentarium der „alten Musik“ Klangideale pauschal zu rekonstruieren. Dies war der Weg der „Orgelbewegung“, der Wiederbelebung des Spiels auf „alten“ Instrumenten.

Es ist keine Frage, daß die Wissenschaft am Aufschwung, den die Pflege der „alten Musik“ im öffentlichen Konzertleben nahm, wesentlich beteiligt gewesen ist. Doch von der Musikforschung her gesehen bewegten sich diese Bestrebungen,

die auf die Praxis so ungemein einschneidend einwirkten, auf einem Nebengeleis. Nicht von ungefähr gingen die Impulse vorab vom Instrumentenbau und -spiel aus. Gesucht wurde der Klang der „alten“ Instrumente als Schlüssel zur „alten Musik“. Die Musikwissenschaft trug Wissen bei auf dem Gebiet, das „Aufführungspraxis“ genannt wurde, das aber eher an ihrem Rand angesiedelt war. Die „Aufführungspraxis“ blieb bis heute ein Außenbezirk, eine mehr oder minder entfernte Provinz der zünftigen Musikwissenschaft. Verständlicherweise: denn es gab kaum Ansätze, die „Aufführungspraxis“ in der verstehenden Interpretation der Musik zu verankern. Daß dies nicht geschah, erklärt sich jedoch wiederum aus der Geschichte der Musikwissenschaft, in der die verstehende Interpretation – sie wird noch heute unter dem Begriff der „musikalischen Analyse“ subsumiert – gegenüber den philologisch-historiographischen Aktivitäten, auf denen ihr akademisches Ansehen gründete, stets eher im Abseits stand.

Trotzdem ist es eigentlich verwunderlich, daß (übrigens auch bei den Praktikern) der Gedanke nicht aufkam, „Aufführungspraxis“ und „musikalische Analyse“, die ja beide, wenn auch mit verschiedener Zielsetzung, ihr Interesse auf das Werk, also die Musik selbst richteten, zu verknüpfen. Faktisch war sogar keine Disziplin der Musikwissenschaft von der musikalischen Praxis weiter entfernt als gerade die Analyse. Dies gilt freilich nicht ohne Ausnahme. Und die Ausnahmen wiegen schwer: Hugo Riemann und Heinrich Schenker zielten in ihren Analysen nicht zuletzt auf die Interpretation der Musik, mithin auch auf die Praxis ab. Die Position beider war indessen grundverschieden: Riemann gehörte zu den überragenden Persönlichkeiten der damals (um 1900) noch jungen Musikwissenschaft, *obwohl* das Zentrum seines (wesentlich auch pädagogischen) Wirkens die interpretierende Analyse gewesen ist und entscheidende Bereiche seiner umfassend historischen Tätigkeit dazu dienen sollten, seine Interpretationen zu begründen. Schenker dagegen blieb Außenseiter, *weil* er als „Theoretiker“ sich mit der philologisch-historischen Forschung nicht abgab. Es ist jedoch kein Zufall, daß ein großer Interpret wie Wilhelm Furtwängler sich von Schenkerns Einsichten zutiefst berührt fand, und man dürfte kaum fehlgehen, wollte man in Furtwänglers Interpretationen Schenkernsche Grundsätze wiederfinden¹.

Analyse wurde und wird zum Bereich der „Theorie“ gezählt und damit der traditionellen Trennung von Theorie und Praxis unterworfen – und dies sogar in den Fällen, in denen die Theorie praktische Konsequenzen zeitigte. Es wäre unschwer zu zeigen, daß auch Riemanns interpretierende Analysen, die ihren Niederschlag in zahlreichen Ausgaben fanden, Auswirkungen auf die praktische Interpretation hatten. Hier hätte (ganz unabhängig davon, ob Riemanns Interpretationen haltbar sind) die Musikwissenschaft zu einer Methode finden können, die sie als eine Wissenschaft auswies, die es vorzugsweise mit ihrem Gegenstand Musik, somit auch mit der erklingenden Interpretation von Musik zu tun hat. Was aber verhinderte

¹ Furtwängler hob an Schenkerns Analysen den Sachverhalt des „Fernhörens“ hervor, der in hohem Maße auch Furtwänglers Interpretationen kennzeichnet (Heinrich Schenker, „Ein zeitgemäßes Problem“ [1947], in Wilhelm Furtwängler, *Ton und Wort*, Wiesbaden 1958, 198 ss).

dies? Gewiß die erwähnte Tatsache, daß „Analyse“ zur „Musiktheorie“ geschlagen wurde, sie sich in solcher Rolle als gewissermaßen angewendete Theorie (Harmonie-, Formenlehre) auch begnügte und daß die Musikwissenschaft sich in erster Linie als philologisch-historische Wissenschaft etabliert hatte. Der „Musiktheorie“ fehlten gewissermaßen die akademischen Weihen. Sie wurde somit lediglich geduldet. Höchst selten richtete sich die Hauptaufmerksamkeit oder gar die zünftige Forschertätigkeit auf das Gebiet der „Musiktheorie“ bzw. der „Analyse“. Von der „Musiktheorie“, wie sie sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts systematisch festigte, übernahm allerdings die Musikhistorie die eingeschliffene Trennung von Theorie und Praxis, indem sie sich selbst im Lager der Theorie einrichtete, damit aber prinzipiell sich jeden Anspruchs, praktisch zu werden, begab. Dies mochte für die frühe Musik (Mittelalter, Renaissance), die ohnehin mehr ein Objekt gelehrter Studien als ein Gegenstand praktischer Befassung war, nicht weiter stören. Für die Musik von Palestrina bis Bach, die seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr auch zur klanglichen Vergegenwärtigung drängte, wurde die genannte Bescheidung ein Ärgernis. Aus dem Dilemma, das ein im Grunde genommen methodisches war, half oder schien (wie schon bemerkt) die „Aufführungspraxis“ zu helfen, ein Nebenzweig der Forschung, der dem praktischen Musiker Kenntnis über historische Instrumente, Besetzungen und Spielweisen vermitteln sollte, den Historiker aber der Sorge entzog, bei seinen Quellenstudien und biographischen bzw. allgemein historiographischen Arbeiten auch noch die Fragen der Klangumsetzung, der praktischen Interpretation bedenken zu müssen. Nicht daß bei dieser Forschung nicht wesentliche Kenntnisse auch über die praktische Interpretation gewonnen wurden; doch sind sie selten für die verstehende Interpretation fruchtbar gemacht worden. Denn sie bezogen sich stets auf die Praxis, in die einzuwirken sich die Wissenschaft versagte. Die „künstlerische“ Interpretation blieb Sache der Praxis, die sich aber ihrerseits an der historischen „Aufführungspraxis“ immer mehr orientierte. Darin scheint heute ein Höhepunkt erreicht zu sein.

In einer anderen Situation sah sich die Musikwissenschaft, sobald die Musik seit Bach, d.h. insbesondere die Musik der Wiener Klassiker und die des 19. Jahrhunderts in den Gesichtskreis trat. Diese Musik war zwar der bevorzugte Gegenstand der Musiktheorie und Analyse. Doch abgesehen davon, daß die Musiktheorie und damit auch deren analytische Anwendung in der historisch-philologischen Musikforschung, die akademischen Rang beanspruchte, allenfalls als selbstverständliches, nicht weiter reflektiertes Hilfsmittel zur Hand war; auf das Geschäft der verstehenden Interpretation, die der klingenden in Konzertsaal und Theater hätte mit Gewicht zur Seite treten können, ließ sich die Musikwissenschaft in der Regel nicht ein. Wo sie es aber doch tat, da entledigte sie sich stillschweigend oder ausdrücklich des „wissenschaftlichen“ Anspruchs, koppelte gleichsam die vermittelnde Rede über Musik von der eigentlichen Forschungstätigkeit ab, oder suchte den Zugang zur Musik über sekundäre Bereiche, die sich der historisch-philologischen Methode erschlossen. In die letztgenannte Kategorie gehören etwa die stets anregenden, wenngleich fatal einseitigen Beethoven-Interpretationen von Arnold Schering. Im Unterschied aber zu Riemanns oder auch zu einigen Schenkernschen Ana-

lysen bieten Scherings Interpretationen kaum Ansatzpunkte für den Brückenschlag zur klingenden Interpretation. So in sich stimmig der hermeneutische „Ürbau“ auch anmutet (in Wirklichkeit ist er es nicht), der musikalische Bau und seine klingende Erscheinungsform blieb durch Scherings Deutungen gänzlich unberührt.

Aufschlußreich sind Anteil und Rolle der verstehenden Interpretation in der grundlegenden und monumentalen Biographik des 19. bis 20. Jahrhunderts: bei Chrysander (Händel), Jahn (Mozart), Spitta (Bach), und Abert (Neufassung von Jahns Mozartbiographie). Alle genannten Autoren gehen selbstverständlich auch auf die Musik ein. Offensichtlich aber liegt der Schwerpunkt nicht nur des wissenschaftlichen Vorhabens, sondern auch des Exaktheits- und Wahrheitsanspruchs in der biographisch-historischen Forschung. Der Wahrheitsgehalt der Bemerkungen zur Musik selbst stellt sich gleichsam ungewollt ein, reicht freilich auch nur soweit, als sensible Einfühlung in die von Musik ausgelösten Wirkungen überhaupt zu reichen vermag und gibt sich verbindlich nur in den Fällen, in denen musiktheoretische Systeme (Harmonie- und Formenlehre) in analytischer Absicht zur Anwendung kommen.

Die Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts, soweit sie die Musik nach Bach betraf, berief sich souverän auf Interpretations-Traditionen, auf die künstlerische Intuition, wies (mit Recht muß man sagen) ab, was aus Musiktheorie und Musikhistorie an sie herangetragen wurde. Je mehr die Quellenforschung seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts fortschritt, geriet indessen die musikalische Praxis über neue quellenkritische, von interpretatorischen Zutaten gereinigte Editionen der Notentexte immer mehr in die Abhängigkeit von der Musikforschung, und zwar vor allem von deren philologischen Zweig, der jeglicher Interpretation emphatisch abgeschworen hatte. Diese Abhängigkeit war blind. Denn sie beruhte auf der eingeschliffenen Anschauung, daß die Praxis mehr oder minder autonom sei, die Theorie jedoch der Praxis zu dienen habe. Die Abwehrhaltung gegenüber der Wissenschaft paarte sich mit unkritischer Wissenschaftsgläubigkeit. Und es ließe sich zeigen, daß der Glaube an die „Urtextausgabe“, in der die Intention des Komponisten angeblich rein in Erscheinung trete, den Interpretationsstil entscheidend prägte. Das „motorische“ Bachspiel, das nun schon der Vergangenheit angehört, die „sachliche“, „objektive“ Klassiker-Interpretation, die sich ertötend vor allem bei Mozart auswirkte, und zahlreiche andere Tabus, die im Namen einer illusionären „Stilreinheit“ aufgerichtet wurden (z.B. die hartnäckige Unsitte, in den heutigen, groß dimensionierten Konzertsälen Haydnsche und Mozartsche Sinfonien mit reduzierter Streicherbesetzung aufzuführen), lassen sich wahrscheinlich als unmittelbare Rückspiegelungen wissenschaftlicher Doktrinen erweisen. So ergab sich der folgende paradoxe Sachverhalt: die musikalische Praxis, die doch stets ihr Prestige aus der Mittler-Aufgabe (der Interpretation) bezogen hatte, ergab sich blindlings den Ergebnissen einer Wissenschaft, die sich in dem Bereich, der der musikalischen Praxis zugewandt war, der Interpretation programatisch enthielt, bzw. glaubte, sich ihr enthalten zu können. Die Musikforschung ihrerseits lockerte ihren Anspruch an sich selbst, indem sie Ausgaben herstellte, die als „wissenschaftlich“ deklariert wurden, aber

zugleich „der Praxis dienen“ sollten². Die Gefahr, daß damit weder die Belange kritischer Quelleninterpretation, noch die der Praxis voll zur Geltung kommen, wird man nicht unterschätzen dürfen.

Dem praktischen Musiker kommt man vor allem durch aufführungspraktische Hinweise im Notentext entgegen. Es wäre interessant, in Erfahrung zu bringen, ob und inwieweit solche Hinweise, von denen mit Rücksicht auf den kritischen Charakter einer Ausgabe — sie soll eben keine interpretierende „Bearbeitung“ sein — ja nur zurückhaltend Gebrauch gemacht werden kann, von den Ausführenden wirklich als förderlich erachtet werden. Auf jeden Fall vermöchten Editionen der beschriebenen Art ein doppeltes Mißverständnis hervorzurufen: zum einen, daß im Notentext bereits die klingende Interpretation, mindestens in wesentlichen Zügen, festgelegt sei; zum andern, daß aufführungspraktische Hinweise sich wie Rezepte zur „richtigen“ Interpretation gebrauchen ließen.

III

Es ist schwerlich zu leugnen, daß die „Aufführungspraxis“ und in ihrem Gefolge das Spiel auf „alten Instrumenten“ der Vergegenwärtigung älterer Musik neue, unverzichtbare Impulse gegeben, das Sensorium für neue Klänge geschärft, praktisches Wissen um frühere Musik belebt und angesammelt haben. Ob die Kluft zwischen Musikforschung und musikalischer Praxis überbrückt oder gar geschlossen wurde, ist indessen fraglich. Streng genommen ist die „Aufführungspraxis“ nicht zuletzt ein Alibi gewesen: ein Alibi für die Musikwissenschaft, die sich im übrigen auf ihre Fragestellungen und Methoden zurückziehen konnte, und ein Alibi für die ausführenden Musiker, die sich mit der Illusion zufriedengeben, es sei der Befas- sungs mit der Musik der Vergangenheit Genüge getan, wenn auf alten bzw. rekonstruierten Instrumenten gespielt, also „historischer Klang“ (dieser Widerspruch in sich selbst) hergestellt, alte Spielweisen wiedergewonnen werden könnten. Die Illusion wird von einem geradezu stupenden Erfolg der „Musik auf Originalinstrumenten“ im heutigen Musikbetrieb genährt. Als Gradmesser für die Sachgerechtigkeit des Programms „Zurück zum originalen Klang“ wird man den Erfolg beim Publikum kaum gelten lassen.

Mit aller Entschiedenheit ist dagegen auf die Behebung einer Reihe fundamen- taler Irrtümer zu dringen: Da ist zunächst die folgenschwere Gleichsetzung des Werks mit seiner klingenden Vergegenwärtigung, die Annahme, mit der angeblich „originalen“ Klangerscheinung (deren Rekonstruktion in Wirklichkeit eine Fik- tion ist) sei das Werk, sein Sinngehalt, auf den es ja allein ankommt, vermittelt. Dieser Irrtum beruht auf der Verkennung der Funktion notenschriftlicher Auf- zeichnung. Sie erlaubte im Rahmen gewisser Gepflogenheiten der Aufführung ver- schiedene Möglichkeiten der klanglichen Realisierung. (Dies gilt vor allem für die Musik bis einschließlich der Wiener Klassik, in der Anweisungen für die Ausfüh-

² Daß eine solche Doppelfunktion (gleichgültig wie sie zu beurteilen ist) auch aus geschäft- lichen Erwägungen nahelag, sei hier nur angemerkt. Die Konzeption der alten Gesamtaus- gaben (Bach, Mozart) war in dieser Hinsicht durchsichtiger.

rung des Klangs nur soweit gegeben wurden, als er für die kompositorische Struktur wesentlich war). Wir können uns keine Vorstellung machen, wie Bachs „Matthäuspassion“ in der Leipziger Thomaskirche unter Leitung des Komponisten wirklich geklungen hat. Doch wäre es, nach allem was wir über die vorwiegend kläglichen Bedingungen dieser Aufführungen wissen, absurd anzunehmen, Bach habe sein Werk gerade für die klangliche Realisierung konzipiert, die ihm damals zuteil wurde. Wäre das der Fall gewesen, dann hätte er wahrscheinlich ein anderes Werk komponiert und nicht eines, das offensichtlich über die damaligen Aufführungsmöglichkeiten weit hinausging. Wie irreführend, sich den damaligen Bedingungen annähern zu wollen, um einen Abklatsch – einen perfekteren versteht sich – dieser einmaligen Aufführung zu bieten. Anstelle des authentischen Charakters, den auch die mangelhafteste Aufführung zu ihrer Zeit insofern besaß, als sich in ihr das Hic et nunc des Klangs und des Tons mit dem Beständigen des notenschriftlich fixierten Werks begegnete, sieht sich eine heutige Aufführung mit Darmsaiten und klappenlosen Holzblasinstrumenten gewissermaßen in Kerzenlicht und Perücke dem Verdacht erschlichener Authentizität ausgesetzt. Denn sie lässt als Bleibendes erscheinen, was doch nur als Vergängliches im Hic et nunc authentisch war, suggeriert dem ahnungslosen Zuhörer die Identität von Werk und seiner Aufführung, trachtet zu konservieren bzw. zu rekonstruieren, was prinzipiell aber auch materiell, selbst bei genauestem Studium und maximaler Ausschöpfung der Quellenschriften zur Musikpraxis keinesfalls zu rekonstruieren ist, nämlich den flüchtigen vergänglichen Klang, die Tongebung.

Gewiß, manche wesentliche Erkenntnis für das Verständnis vergangener Musik lässt sich aus den Ausführungsgepflogenheiten, die in zahlreichen Lehrschriften zur musikalischen Praxis überliefert sind, ziehen. Doch muß man sich klar machen, daß sich natürlich Wesentliches der systematisch formulierten Lehre entzog, und nur in der unmittelbaren Tradition weitergegeben wurde – nicht anders als im Instrumental- und Gesangsunterricht noch heute. – Keine „Aufführungspraxis“ aber gibt darüber Auskunft, wie sich die großen Komponisten, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven ihre Werke klanglich realisiert dachten, obwohl sie alle sich mit den Aufführungsbedingungen ihrer Zeit (die im übrigen alles andere als uniform waren) abzufinden hatten. Ist es richtig – so muß man wohl als Historiker, der seinen Gegenstand vorab in der Musik sieht, fragen – die Aufführungsgepflogenheiten der Zeit, selbst wenn man eine vollständige Vorstellung gewinnen könnte, unbedenklich auf Werke zu übertragen, die doch in Gestalt und Gehalt so weit ab von dem zu ihrer Zeit Gängigen liegen? Können heute (um mit einem Beispiel zu verdeutlichen) unbedenklich die gleichen Aufführungsgrundsätze für ein Konzert von Vivaldi und für Bachs „Brandenburgische Konzerte“ gelten? Man wende nicht ein, daß dies damals selbstverständlich der Fall war, Bach, Mozart darauf angewiesen waren, ihre Werke mit den vorhandenen Kräften und Möglichkeiten zum Erklingen zu bringen. Heute hingegen, da die Aufführungstraditionen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts längst abgerissen sind, besteht in erster Linie die Verpflichtung, den Werken gerecht zu werden, aufführungspraktisch Vorhandenes, Erreichbares in den Dienst der verstehenden Interpretation zu stellen. Es wäre Ernst zu machen

mit einer gegenüber früheren Zeiten gänzlich veränderten Situation, die sich nebenbei bemerkt schon im 19. Jahrhundert, dem Zeitalter der Interpretation in jedem Sinne, ankündigt. Sie besteht darin, daß der Aufführungsstil nur im allgemeinen gegeben ist und sich im besonderen an den Forderungen der Werke selbst und an ihrer umfassenden Erkenntnis zu bilden hätte. So zu tun, als sei der nicht bloß zeitliche Abstand zwischen der Entstehungszeit der Musik, die mindestens 90% des gesamten erklingenden Repertoires ausmacht, und der Gegenwart nicht vorhanden oder unerheblich, und es genüge, stilgemäße Artikulationen und Verzierungen anzubringen, um sich in aller Unschuld der Musik Bachs oder Mozarts versichert zu haben, ist schlichtweg Vorspiegelung falscher Tatsachen.

Zu wenig Klarheit besteht unter den Verfechtern einer historischen „Aufführungspraxis“ noch über die Legitimation und Wirkungsweise der intendierten Klangrekonstruktion. Auch wenn es aufgrund der Fiktion möglich erschiene, es seien aus der Bach-Zeit Tonaufzeichnungen erhalten geblieben, dem Aufführungsstil einer Zeit sehr nahe zu kommen, dann würde er doch (wie es tatsächlich der Fall ist) heute als nur *eine* Möglichkeit unter anderen empfunden werden, und zwar als eine Möglichkeit, der ein Exotisches anhaftet, außerdem das Odium des Spezialistentums und einer vielfach merkbaren doktrinären Verengung, rund heraus gesagt, ein Sektenhaftes, ja Sektiererisches. Dadurch wird beim Publikum eine gewisse geschmäcklerische, ästhetische Haltung hervorgerufen, die mit den schon genannten Rezeptions-Komponenten sicherlich das extreme Gegenteil dessen darstellt, was im Usus früherer Zeiten gegeben war, und was der Musik, der man dienen möchte, diametral zuwiderläuft. Der Versuch, „originalen“, d. h. authentischen Klang herzustellen, gleicht der Jagd nach einem Trugbild: je weiter die Annäherung, desto tiefer der Irrgang. Es ist, als ließe der Griff nach dem Phantom eines „authentischen“ Klangs, den es *eo ipso* nicht gibt, die Hand verderren, die nach ihm greift. — Eine klingende Vergegenwärtigung, die für Bachs Zuhörer in der Thomaskirche möglicherweise in ihren Unzulänglichkeiten kritisierbar war, bewegte sich dennoch im Rahmen des ganz und gar Selbstverständlichen. Die heutige Aufführung, in der versucht wird, Originalbesetzungen und -Instrumente heranzuziehen, wird hingegen unweigerlich als ästhetisch sublimiertes Kuriosum erscheinen. Daß auf diese Weise der Blick von der Musik selbst, die dem Zeitgenossen noch durch die unzulänglichste Darbietung vernehmbar war, abgelenkt werden könnte auf das mit Prätention sich bietende Klanggewand, ist durchaus keine abwegige oder böswillige Vermutung.

Die Emanzipation der „Aufführungspraxis“ setzt den Umgang mit Musik der Vergangenheit voraus. Und die Tatsache, daß die Bestrebungen „historisch getreu“ zu musizieren, heute bereits auf die Wiener klassische Musik übergreifen, ist ein deutliches Indiz dafür, daß auch sie in den Status der „alten Musik“ versetzt werden soll³. Allerdings muß ernsthaft gefragt werden, ob die Differenz zwischen der

³ Es wäre besonderer Erwägung wert, weshalb die Musik Haydns, Mozarts und Beethovens ihrer Historisierung Widerstand entgegensezt und weshalb die Versuche, sie mit der keimfreien Atmosphäre historisierender Aufführungspraxis zu umgeben, gewöhnlich fehlgehen. Im Bezirk dieser Musik, die von großen Interpreten im Konzertaal vermittelt wurde und wird,

„gängigen“ Wiedergabe und der auf „alten“ Instrumenten die Umstellung rechtfertigt. Sie wäre freilich allemal gerechtfertigt, wenn dadurch dem Verständnis der Musik neue Dimensionen eröffnet würden. Bisher sieht es aber nicht so aus, als würde durch den Trend, Mozart auf alten Instrumenten zu spielen, Wesentliches, nämlich tieferdringende Einsicht bewirkt werden.

Die vorgebrachten, vorwiegend skeptischen und aus grundsätzlichen Erwägungen heraus eher ablehnenden Überlegungen, richten sich (dies sei hier ausdrücklich gesagt) nicht gegen die Bemühungen, sich praktisch und theoretisch mit Aufführungsgepflogenheiten, mit Instrumenten und Instrumentenbau vergangener Epochen der Musikgeschichte auseinanderzusetzen, sondern gegen die ideologische Aura, der solche Bestrebungen nicht leicht entgehen, und gegen die sachlichen Prämissen, aus denen die Ideologie des Authentischen erwuchs. Die geäußerten Bedenken lassen sich auch nicht dadurch aus der Welt schaffen, daß man auf zahlreiche glückte, originelle, ja adäquate Interpretationen hinweisen könnte, daß die maliiziöse Vermutung, „alte Musik“ und „historische Aufführungspraxis“ sei bevorzugt die Domäne derjenigen, deren Können nicht ausreicht, um im Konzertsaal zu reüssieren, schon längst nicht mehr zutrifft. Außer Zweifel steht ferner, daß bei Laien und professionellen Musikern die Beschäftigung mit alten Instrumenten und deren Spielweise eine beachtliche Kreativität im Umgang mit Musik ausgelöst und zur ungeahnten Verbreitung und Aneignung der älteren Musik geführt hat – vorab durch die Schallplatte. Die „Schola Cantorum Basiliensis“, der dieser kritische Beitrag gewidmet ist, namentlich zu erwähnen, dürfte schon deshalb angezeigt sein, weil sie zum Ausgangs- und Sammelpunkt einer wahrhaft weittragenden Tradition in der Auseinandersetzung mit Alter Musik geworden ist und weil (soweit ich sehe) das Zusammenwirken von musikalischer Praxis und Wissenschaft wohl nirgends auf der Welt (gleichsam empirisch betrieben) so erstaunliche Früchte getragen hat. Nicht zu unterschätzen, wenngleich schwer zu übersehen, sind die Aktivitäten Einzelner, am Rande der durch etablierte Wissenschaft und Praxis gebahnten Pfade eigenes Nachdenken mit musikalischer Erfahrung zu verbinden.

Gibt man indes den Versuch nicht auf, die Bilanz der allgemeinen Situation zu ziehen, soweit sie das Verhältnis von musikalischer Praxis und Musikwissenschaft sowie ihr Bindeglied, die „Aufführungspraxis“, angeht, dann ist weiterhin Kritisches zu vermerken. Es besteht die Gefahr, daß sich der Irrtum der Wissenschaft, in der philologisch exakt hergestellten Ausgabe („Urtextausgabe“) sei das Werk „authentisch“ gegeben, in der musikalischen Praxis seine Spiegelung erfährt, und zwar in der Annahme, die historische, stilgerechte Aufführung verbürge Authentizität. Beide Anschauungen beruhen auf dem Schein, es ließe sich Interpretation (im Sinne verstehender, deutender Vermittlung) unterdrücken, oder anders gesagt: es könne die Tätigkeit der Wissenschaft (in bezug auf die Praxis versteht sich) mit der Bereitstellung korrekter Ausgaben sein Bewenden haben, und es sei andererseits genug getan, die fertigen Resultate der kritischen Editionsarbeit in historisch

ist besonders fühlbar, daß die Anwendung einer historischen Aufführungspraxis nur eine Variante der Klassiker-Interpretation darstellt, die kaum Chancen hat, sich allgemein durchzusetzen.

korrekten Klang zu verwandeln. Damit ist geradezu programmatisch ein Bereich ausgeschlossen oder zumindest in den Hintergrund gedrängt, der geeignet wäre, musikalische Praxis und Musikwissenschaft im Innersten zu verklammern: nämlich der Bereich der verstehenden Interpretation. Sie ergibt sich als gebieterische Forderung aus der Tatsache, daß die Musik der Vergangenheit und in analoger Weise auch die Musik der Gegenwart der begreifend eindringenden Vermittlung bedarf, um ihren Sinn kundgeben zu können, daß aber die selbstverständliche Beschränkung des Interpretations-Vorgangs auf das Erklingen in Konzertsaal und Theater, wie dies im 19. Jahrhundert aufgrund einer ungebrochen-selbstbewußtesten Interpretationstradition noch möglich war, heute nicht mehr genügt – ebensowenig wie auf der anderen Seite die unverbindliche Rede über musikalische Eindrücke oder die „Analyse“ nach vorgefertigten Systemen. Die Interpretation, die sich Verstehen zum Ziel setzt, umfaßt, gleichgültig, ob sie in die Realität des Klangs umgesetzt wird oder im Stadium der Vorstellung verbleibt, Einsichten in die musikalische Bauweise, in das Werden und Vergehen der musikalischen Sprache, d.h. in die historische Dimension der Musik, in die Elemente der musikalischen Sinnkonstitution. Für die Musikforschung bedeutete dies, daß sie ihren Blick nicht pauschal an der Musik orientierte (was ja vielfach geschieht), sondern daß sie ihre Frage als *musikalische* Fragen begriffe, als solche also, die Verständnis *und* die klingende Vergegenwärtigung betreffen (wobei klar ist, daß in der europäischen Musik durchaus nicht alle Komponenten des musikalischen Werks im Klang sinnfällig sein können und müssen). Für den vorwiegend praktisch tätigen Musiker hieße dies, die Beschränkung auf Fragen der „Aufführungspraxis“, die stets sekundäre sind, aufzugeben und seinerseits dort anzusetzen, von wo aus gewisse Aufführungspraktiken überhaupt erst Sinn erhalten. Es gibt so gesehen überhaupt nur *eine* Frage: die nach der musikalischen Wirklichkeit, in der stets der Aspekt der Herstellung von Klang, d. h. eines Tuns, untrennbar verknüpft ist mit dem des im Tongefüge beschlossenen musikalischen Sinns. Wenn es gilt, ihn vor allem herzustellen und ihn nicht als in irgend einer historischen Klangverkleidung oder im bloßen Notentext einfach als vorhanden hinzunehmen, dann treffen sich musikalische Praxis und Musikwissenschaft in ihrem Ziel. Es geht dann nicht mehr um „Wissenschaft“ oder um „Praxis“. Jene anzunehmende Befassung mit Musik befände sich dann im Einklang mit dem, was Kunst stets freisetzen sollte und was Musik im besonderen Maße ist: nämlich Aktivität. Praxis des Verstehens und Praxis der begriffenen Wiedergabe ist die Forderung der Musik. Machte man mit ihr ernst, dann zeichneten sich Umrisse einer neuen Musikausbildung ab, in der die Entfremdung zwischen Theorie und Praxis aufgehoben wäre.