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: 27 (2003)

Rubrik: [Alte Musik zwischen Geschichte und Geschäft]

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: 07.12.2025

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

HISTORISCHE AUFFÜHRUNGSPRAXIS UND POSTMODERNE BEFINDLICHKEIT

von John Butt

Wenn man an das Gründungsjahr der Schola Cantorum Basiliensis 1933 denkt, dann scheint es zunächst plausibel, dieses Institut als typisches Produkt seiner Zeit zu sehen. Denn einerseits ließe sich dieser Gründungsakt als eine Reaktion auf die als kompliziert oder gar willkürlich erlebten künstlerischen Produkte der Moderne deuten; andererseits könnte er geradezu als Abbild eben dieser Moderne verstanden werden, manifestiert sich in beiden doch das Bestreben, Distanz sowohl zur jüngeren Vergangenheit als auch zur als ausdruckslos empfundenen Gegenwart zu schaffen. Sowohl die in dieser Gründung manifestierte Haltung des Negierens wie auch die Pflege einer neuen Art von Sachverstand, der sich auf die einzigartige Kombination von Forschung, Lehre und Konzertpraxis gründet, machen die Schola Cantorum – fast gegen den eigenen Willen – zu einem Symptom der Epoche der Moderne.

Vielfach findet sich die Annahme, dass Alte Musik und historische Aufführungspraxis neben der „unhistorischen" Hauptströmung des Musiklebens nur eine unbedeutende Gegenfraktion darstellen. In der Realität ist dies freilich allenfalls Wunschdenken einer Avantgarde, die längst selbst ein Teil des Establishments geworden ist. Denn es ist unleugbar, dass vieles, wofür die Schola Cantorum steht, in den letzen Jahrzehnten auf dem musikalischen Markt zu einer höchst erfreulichen Erfolgsgeschichte geworden ist. Historie und historische Rekonstruktion gibt es auf allen Ebenen von Medien und Kultur, und auch wenn die Mehrheit der Konservatorien im wesentlichen bei der „unhistorischen" Musikpraxis geblieben ist, sind doch viele Errungenschaften der historisch informierten Aufführungspraxis unüberhörbar in die moderne Musikpraxis eingedrungen. So sehen wir uns heute einer neuen Gefahr gegenüber: dass historisch informierte Musiker ihr Studium und ihre Vortragsweise eher danach ausrichten, was sich gut verkauft, als danach, was sie durch Forschen, Reflektieren und durch musikalische Praxis erreichen könnten. Ist die Schola Cantorum womöglich in Gefahr, ihrem eigenen Erfolg zum Opfer zu fallen?

Heute, wo die Patina der Geschichte und die historische Rekonstruktion so hoch im Kurs stehen, sind wir uns vielleicht eher bewusst, dass historische Kenntnisse uns nur mit einem Bruchteil dessen versorgen, was in unsere musikalischen Aufführungen einfließt. Natürlich kann Kenntnis der Historie unseren Aufführungsstil und unsere Instrumentwahl beeinflussen, aber wollten wir glauben, dass wir Musik so reproduzieren, wie sie „damals" erklang, so wäre das der reine Selbstbetrug. Gleichwohl halten die meisten Musiker, die sich den Konzepten der Alten Musik und der historischen Aufführungspraxis verschrieben haben, den Umgang mit der Geschichte für essentiell wichtig. Vielleicht sollten wir klarer zwischen Geschichte als wissenschaftlichem Studium und Geschichte als künstlerischer Praxis unterscheiden. Die letztere setzt die

Fähigkeit zu einfallsreicher Rekonstruktion und überzeugender Verarbeitung historischer Kenntnisse in einem aufführungspraktischen Zusammenhang voraus, der spontan und zeitgemäß ist. Natürlich lauern hier Gefahren: So, wie eine Aufführungspraxis, die nur auf wissenschaftlich Nachweisbarem beruht, vom künstlerischen Standpunkt aus allenfalls als ängstlich, unentschlossen und vor allem als bedauernswert lückenhaft erscheinen wird, so riskiert eine historisch informierte, von künstlerischen Intentionen geleitete Aufführung im Hinblick auf ihre historischen Ansprüche den Vorwurf, als reines Phantasieprodukt oder gar als Schwindel daherzukommen.

Ich würde meinen, dass der grundlegende Unterschied zwischen unserem heutigen „Historisch-informierte-Praxis-Milieu" und dem von 1933 mit dem Konzept der Postmoderne benennbar ist. Vielfach wird die Meinung vertreten, dass wir in einem postmodernen Zeitalter leben, in einer Zeit also, in der die Epoche der Moderne beendet ist. Der Begriff „Postmoderne" bringt die modische Aura einer gewissen Überheblichkeit mit sich: den Anspruch, mit ihm werde das für heute Wesentliche ausgedrückt und das mit ihm Gemeinte sei anderen zeitgenössischen Kunstrichtungen und Denkformen überlegen. Aber für mich ist der Begriff insofern nützlich, als er sich zur Beschreibung und Erklärung unseres gegenwärtigen Zustandes eignet – er umfasst nicht unbedingt etwas, was ersatzlos erstrebenswert sein oder kritiklos übernommen werden muss. Die wahre Herausforderung liegt viel eher in der Entwicklung einer plausiblen Erklärung unserer Welt und der Möglichkeiten ihrer Bereicherung als im Bestreben, das korrekte Wort zu ihrer Beschreibung zu verwenden. Ich denke sogar, dass meine Überzeugung, Studium und Pflege der Vergangenheit seien von direkter Bedeutung für unsere eigenen Belange wie für die Bereicherung unserer Kultur, von einigen jener Ideologen der Moderne und Postmoderne eher bestritten würden.

Wir haben eine heftige Reaktion auf die abstrakte Komplexität der musikalischen Moderne erlebt, und die Idee, dass eine weitere Komplizierung der Musik tatsächlich in Bezug zur inneren menschlichen Verfassung – ob sozial oder psychisch – steht, lässt sich je länger je weniger schlüssig belegen. Wie reizvoll der Fortschritt der Wissenschaft auch sein mag, die Vorstellung, dass die Musik eine Parallele zu derartiger Vielschichtigkeit bilden soll, erscheint heute absurd, und dies vor allem in Anbetracht dessen, dass wir in unserer zunehmend kommerzialisierten Welt eine enorme Ausbreitung unterschiedlichster Musikstile erleben. Nie zuvor in der menschlichen Geschichte waren so viele Arten von Musik – mit oder ohne den kulturellen Kontext, dem sie angehören – einem so breitem Publikum zugänglich.

Die Verbreitung der Alten Musik und der historisch orientierten Aufführungspraxis fügt diesem pluralistischen System der Musikkultur lediglich einen weiteren Stil hinzu. Das mag die Befürchtung wecken, dass das Eintauchen in die kulturelle und musikalische Vielfalt die Gefahr mit sich bringt, dass die Intensität des musikalischen Erlebens verwässert wird – dass sozusagen eine horizontale Bereicherung eine vertikale Verarmung mit sich bringen könnte. Und in der Tat, die aufregenden Chancen und Möglichkeiten, die HIP impliziert, gehen einher mit den Risiken von Standardisierung und Minimierung sinnlicher oder intellektueller Beteiligung.

Aber wenn man das Interesse an Alter Musik und historischer Aufführungspraxis unter anderem als eine besonders auffallende Reaktion auf die Unzugänglichkeit der musikalischen Moderne versteht, dann ließe sich diese Intensität heute vielleicht bewahren im Sinne der Wiederverwurzelung von Musikkultur im Kielwasser jener anderen, gegensätzlichen Strömung der Postmoderne: als Kompensation für den oberflächlichen, allzu bequemen Zugang zu jeder wie auch immer gearteten Musik und darüber hinaus ganz allgemein für die Entzauberung unserer Welt.

Ich denke, dass eine solche „Rück-Verzauberung" eines der wirksamsten Trostmittel bedeutet, die die Kunst bieten kann. Auf der anderen Seite besteht heute – ein Charakteristikum der Postmoderne – vermehrt das Bedürfnis nach einem historischen Fundament, nach Geschichtlichkeit. Frederic Jameson hält den Verlust von Geschichtlichkeit für eine direkte Folge der Moderne. Das Ende dieser Epoche bringt es nach Jameson mit sich, dass Kapital in alle Bereiche der Kultur eindringt, und damit hört Geschichte auf, eine Struktur für das weitere Lebendighalten überlieferter Traditionen anzubieten bzw. eine bessere Zukunft zu versprechen. Dies führt zu einem Gefühl von „historischer Taubheit, einem verzweifelten Zustand [...], der eine Reihe von krampfhaften und ruckweisen, aber verzweifelten Bemühungen um Erholung mit sich bringt".[1]

Angesichts der heute existierenden überwältigenden Kommunikationsmittel und Technologien entsteht der Eindruck, auf alles bestünde ein direkter Zugriff, so dass sich unser Gefühl der Zugehörigkeit zu einem historischen oder kulturellen Kontext verringert. Nachdem die Wurzeln des Geschichtsbewusstseins gekappt sind, kehrt nun das Streben nach Historie in einer neuen Form des Historismus zurück. Ich würde sagen, dass unser Interesse an der Alten Musik und an spezifisch historisch ausgerichteten Aufführungspraktiken genau jene Bemühungen um Heilung dieser Wunden widerspiegelt – eine Rück-Verzauberung, die sich jetzt auf die Geschichte selbst richtet. Es ist der Versuch, dem Gefühl des verflachten, stumpfsinnigen Erlebens, das die Postmoderne mit sich bringt, entgegenzuwirken, wobei er gleichzeitig die Pluralität der postmodernen Kultur veranschaulicht.

Dieses erneute Interesse an der Vergangenheit kann allesverschlingend oder wahllos sein, jedenfalls aber unterscheidet es sich deutlich von dem nostalgischen Zugang der Moderne. Heute haben wir es mit einem eigenständigen Geschichts-Sinn zu tun, einem Zugriff, der besondere Betonung auf historische Details und auf Elemente legt, die den historischen Zusammenhang betreffen. So mag postmodernes Denken einerseits ein Aufdröseln von vielem spiegeln, was der Moderne – und tatsächlich allem aufklärerischen Denken – lieb und wert war, wie etwa die Überzeugung, das Bewältigen der Vergangenheit diene ihrer Verwerfung oder Verbesserung. Andererseits gibt es die Verlust-Reaktion:

[1] „[...] a historical deafness, and exasperating condition [...] that determines a series of spasmodic and intermittent, but desperate attempts a recuperation." Frederic Jameson, *Postmodernism, or: The cultural logic of late capitalism*, Durham, NC. 1991, XI.

das Bemühen, das durch die Moderne Verlorengegangene zurück zu gewinnen. Deutlichster Hinweis für diese Tendenz ist das weltweit zu beobachtende religiöse Wiedererwachen. Der Verlust alter Traditionen und einer kontinuierlichen Verbindung zurück zur Vergangenheit sowie die kompensatorische Oberflächlichkeit in den neuen gesellschaftlichen Ordnungen finden ihren Ausgleich im spezifisch postmodernen Phänomen des Fundamentalismus (und nicht nur des islamischen!).

Natürlich sind nicht alle Befürworter der Alten Musik per se „Fundamentalisten", aber es gibt eine offenkundige Parallele zwischen der Wiederentdeckung eines detailliert historisch orientierten Religionslebens und einer ähnlichen Revolution in der musikalischen Aufführungspraxis. Die historischen Details werden genau an dem Punkt wichtig, wo die Vergangenheit unausweichlich fremd geworden ist und wo wir nicht länger intuitiv eine direkte Verbindung mit ihr fühlen können. Ein postmoderner „Bauchredner" kann sich mit all diesem überlieferten Detailwissen vertraut machen – oder anders gesagt: eine nicht aus der Welt zu schaffende historische Taubheit wird durch eine unverbesserlichen Faktenflut balanciert. In diesem Fall steht der Glaube an die Macht der historisch überlieferten Einzelheiten isoliert da, und was fehlt, ist die Frage nach den Einsichten, die wir mit ihrer Hilfe gewinnen können.

Es mag pessimistisch klingen, wenn ich behaupte, dass der geschichtliche Imperativ hinter einer historisch orientierten Aufführung eine Kompensation für schwindende Geschichtsverbundenheit ist; gleichwohl haben wir in dieser Sache im Grunde keine Wahl. Die historistisch orientierte Sehnsucht im Alte-Musik-Betrieb ist für unsere Zeit vielleicht „authentisch", insofern sie neue Intensität und Resonanz mit sich bringt; diese Qualitäten mögen für uns in einer Weise relevant sein, die den „ursprünglichen Interpreten", an denen sich unsere Imagination orientiert, gar nicht zur Verfügung standen. Die Beschäftigung mit der Historie ermöglicht uns somit das Erschaffen einer Atmosphäre oder Aura, die sonst möglicherweise in unserer Kultur fehlen würde. Wenn in früheren Zeiten die Verbundenheit mit der Geschichte – im Sinne einer historischen Verwurzelung im Rahmen eines unablässigen Veränderungsprozesses – eine tröstende Wirkung hatte, so geht solche Tröstung nun von der geschichtsorientierten Synthese der zahllosen vergangenheitsbezogenen Gegensätzlichkeiten aus.

Die unmittelbare Bedeutung dieser postmodernen Gegebenheiten im Hinblick auf die Aufführungspraxis besteht darin, dass das in den HIP-Markt investierende Publikum gleichermaßen für den Erfolg der historisch orientierten Aufführungspraxis zuständig ist wie die Fachwelt: Es ist *seine* Kaufkraft, die diese Richtung zu einem kommerziellen Erfolg gemacht hat. Auf der Ebene von Produktion und Konsum ist HIP daher Teil einer umfassenderen Bewegung, die einen Ausgleich schafft für die Massenvernichtung der Vergangenheit durch den Zerstörungsprozess im Rahmen der Moderne.

Ich denke, dass sich diese Überlegungen besonders deutlich in der Architektur veranschaulichen lassen: Zwar wurden auch vor dem Zweiten Weltkrieg Gebäude relativ regelmäßig abgerissen und durch Neubauten ersetzt, aber die rasante Modernisierung der 50er und 60er Jahre, wie sie in Europa und

Amerika zu beobachten war, hatte ein Ausmaß von Gewalttätigkeit, das es nie zuvor gegeben hat. Im Bereich der Architektur war das Konzept des modernistischen Fortschritts in diesen Jahren fast nicht zu bremsen, und viele Stadtbilder haben sich bis zur Unkenntlichkeit verändert. Diese Entwicklung hat einen altehrwürdigen Standpunkt zu Fall gebracht: die Überzeugung, dass „große Kunst" groß bleibt – unabhängig von ihrem Kontext. Langsam merkte man aber, dass herausragende Bauwerke etwas Wesentliches verlieren, wenn ihre ursprüngliche Umgebung zerstört ist und dass viel von ihrer Wirkung mit der Rolle zu tun hat, die sie in einem größeren Ensemble spielen. Mit anderen Worten: Allzu schnelle Modernisierung – so genannter „Fortschritt" – hat das Umfeld in einer Weise zu einem wichtigen und dringenden Thema gemacht, wie dies vorher nie der Fall war. Der alte Standpunkt, daß „große Kunst" unabhängig von ihrer Umgebung groß bleibt, gilt nicht mehr.

Ich meine, dass dieses kollektive Trauma im Bereich der Architektur – zusammen mit den unglaublichen Fortschritten in Technologie und Kommunikation – zu dem geführt hat, was häufig „Kulturerbe-Bewegung" („heritage movement") genannt wird – eine Handlungsebene, nach der es als „schick" gilt, alte Dinge zu sammeln, unabhängig davon, ob diese nach allgemeinem Ermessen als Kunst gelten oder nicht. Das breite Publikum entwickelte ein Interesse an Geschichte und Teilbereichen historischer Zusammenhänge im Bestreben, die durch die Modernisierung zerstörten sozialen und kulturellen Wurzeln zu ersetzen.

Diese Haltung ist nicht unwidersprochen geblieben. Mit der „Kulturerbe-Industrie", heißt es, ginge die Verarmung der Innovationskraft einher, sie verhindere jeden Fortschritt und erschaffe ein Leben in einem risikofreien, unechten Kokon der Geschichte, der selbstverantwortliches Handeln und politischen Fortschritt verhindere. Ich glaube, dass dieses Urteil falsch ist. „Kulturelles Erbe" verlangt seiner Natur nach eine überzeugende Wiedererschaffung im Hier und Heute, eine Wiedererschaffung, die auf historischer Forschung basiert, dabei aber gänzlich auf ein zeitgenössisches Vorgehen angewiesen ist. Der Widerstand gegen historische Aufführungspraxis kommt hauptsächlich von Menschen, die einen entschieden modernistischen Standpunkt vertreten, demzufolge Entwicklung und Fortschritt eine konstante Notwendigkeit darstellen, wobei alles, was nicht eindeutig „neu" ist, der Lächerlichkeit anheim fällt. Demgegenüber würde ich denken, dass „Kulturelles Erbe" und HIP eher der Heilungsprozess als die Krankheit sind. Historische Aufführungspraxis ist eines der vielen Mittel zur Erneuerung unserer Kultur: Musik der Vergangenheit „neu" zu machen, indem wir Wege beschreiten, die es früher nicht gab. So bleibt Geschichte eine Herausforderung für die Gegenwart, und – das ist der Hauptpunkt – so, wie sich die Gegenwart verändert, wird sich die Geschichte ändern, die wir im Auge haben. Denn obgleich es den Anschein hat, dass es gewisse historische Tatsachen gibt, die ihre Gültigkeit ein für allemal haben, so kann sich doch die Art, wie diese Tatsachen gedeutet werden und was überhaupt als Tatsache betrachtet wird, ebenso ändern, wie wir selbst uns ändern.

Mit anderer Worten: es ist ein Irrtum, HIP für einen notwendigerweise stati-

schen Weg der Konservierung Alter Musik „in Aspik" zu halten; im Gegenteil, sie hat ein Potential, das solange die kontinuierliche Regeneration aller Musik erlaubt, wie wir in einer Zeit leben, die keine eindimensionalen Forderungen nach Entwicklung und Fortschritt erhebt. Historische Restauration gibt uns Boden nicht nur für unsere eigene derzeitige Familie oder Kultur, sondern für viele Vergangenheiten – sie ist eine präzise Parallele zur flexiblen Identität der zeitgenössischen Persönlichkeit.

Wie kann man diesen kulturellen Befund zu einem Institut wie der „Schola Cantorum Basiliensis" in Beziehung setzen? Natürlich soll man die strengsten historischen Grundlagen lehren und die Musiker in kritischem Denken und historischen Methoden ausbilden. Aber Studenten müssen auch in einer Weise musizieren, die sich mit ihren wachsenden musikalischen Überzeugungen verträgt und die beim Publikum ankommt. So wird Geschichte als konstante Infragestellung der Grundpfeiler des kulturellen Erbes genutzt, wobei dieses Erbe beständig dasjenige als etwas Neues und für unsere Gegenwart Wesentliches beseelt, was wir von der Vergangenheit geerbt haben. Es ist dieser permanente Austausch zwischen historischer Forschung und lebender Aufführung, der für Institute wie die „Schola" von essentieller Wichtigkeit ist. Wir müssen der Überzeugung widerstehen, dass Aufführungsstile ein für allemal festliegen und lediglich wiederholt werden müssen. Aber wir dürfen uns auch nicht die Auffassung zueigen machen, dass Aufführungen ein Tummelplatz für alle Möglichkeiten sind, ein Ort, wo beliebig diejenige modische Patina benutzt werden darf, die sich am besten verkauft. Historisch orientierte Aufführungspraxis soll uns eine Herausforderung sein, immer neue Möglichkeiten der musikalischen Darbietung, des Ausdrucks und des Stils zu entwickeln. Das ist einer der Imperative, die in einem Zeitalter an die Stelle des Fortschrittsglaubens treten, das vielleicht eines Tages imstande sein wird, über die Entzauberung durch die Moderne hinauszublicken.

ZEITFRAGEN: ÜBER GESCHICHTSVERSTÄNDNIS IN PRAXIS UND VERMITTLUNG

von Ernst Lichtenhahn

Das achte Hauptstück von Friedrich Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse*, überschrieben „Völker und Vaterländer", beginnt folgendermaßen: „Ich hörte, wieder einmal zum ersten Male – Richard Wagners Ouvertüre zu den Meistersingern: das ist eine prachtvolle, überladene, schwere und späte Kunst, welche den Stolz hat, zu ihrem Verständnisse zwei Jahrhunderte Musik als noch lebendig vorauszusetzen".[1] – Dass hier von Wagner und dem Meistersinger-Vorspiel die Rede ist, braucht im vorliegenden Zusammenhang keine Rolle zu spielen; dieses Werk gehört vorderhand noch nicht zum zentralen Bereich historischer Musikpraxis. Aufschlussreich ist jedoch, was Nietzsche über sein Musikhören sagt: einerseits die merkwürdige Formulierung „Ich hörte, wieder einmal zum ersten Male", andererseits die historische Perspektive, die Nietzsche ins Spiel bringt als Voraussetzung für das Verständnis der Musik. Beides erscheint paradox, nicht nur das „wieder einmal zum ersten Male", sondern auch der Widerspruch, der darin liegt, dass die scheinbare Voraussetzungslosigkeit des Hörens sogleich durch eine – wie auch immer geartete – historische Reflexion aufgehoben wird. Damit ist das Spannungsfeld umrissen, in welchem historische Aufführungspraxis sich abspielt, das Spannungsfeld von ästhetischer Unmittelbarkeit und historischer Distanz. Davon ausgehend sollen im Folgenden ein paar Überlegungen angestellt und ein paar Fragen aufgeworfen werden. Um Zeitfragen handelt es sich dabei in einem doppelten Sinne. Einerseits betreffen sie das Geschichtsverständnis derjenigen, die Alte Musik in „historischer" Praxis aufführen wie auch derjenigen, die diese Praxis vermittelnd begleiten, ein Stück weit auch steuern: neben der musikgeschichtlichen Forschung etwa die Programm- und Programmheftgestalter, die Rezensenten, die Radiostationen und der Tonträgermarkt. Andererseits sollen aber auch die Wandlungen ins Blickfeld gerückt werden, die dieses Geschichtsverständnis im Laufe der Zeit erfahren hat.

Wandlungen im Verhältnis zur Alten Musik sind unverkennbar, und je weiter wir zurückblicken, desto deutlicher treten sie zu Tage. Immer wieder lässt sich feststellen, dass sie nicht nur damit zu tun haben, auf welchem Stand der Kenntnisse über alte Instrumente, Aufzeichnungsweisen und Spielpraktiken die Forschung gerade angekommen ist, sondern dass sich darin stets auch grundlegende unterschiedliche Auffassungen von Geschichte spiegeln. Je stärker es sich um Materielles handelt, zum Beispiel um Instrumentenbau, desto eher lässt sich davon sprechen, dass es Kenntniszuwachs gibt, dass irreversible Prozesse im Gange sind und die Vorstellung von „überholten" Auffassungen zulässig ist. Was hingegen die zugrunde liegenden Auffassungen

[1] Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, München o.J., 130 (= Gesammelte Werke Bd. 8).

von Geschichte betrifft, so kann von Irreversibilität oder gar „Fortschritt" wohl kaum die Rede sein. Unter diesem Aspekt behalten die Zeugnisse über das Verhältnis zur Alten Musik, in ihrem jeweiligen Kontext verstanden, durchaus ihre Bedeutung. Zwei Stationen sollen dies veranschaulichen, eine aus dem 19., eine aus dem 20. Jahrhundert, beispielhaft skizziert in Texten Eduard Hanslicks und Arnold Scherings.

Als 1862 in Wien die D-dur-Serenade von Johannes Brahms aufgeführt wurde, begrüßte es der Kritiker Eduard Hanslick, dass der Komponist hier ein Gegengewicht geschaffen habe gegen die ins Übermäßige gewachsene Sinfonie. Hier zeichne sich eine berechtigte und notwendige Besinnung ab im „Zurückgreifen nach alten, halbverschollenen Formen der Musik", wie Hanslick es formuliert: „Lachner und Raff schreiben ‚Suiten', Brahms ‚Serenaden'."[2] Einige Jahre nach der Brahms-Serenade besprach Hanslick eine Aufführung von Händels *Wassermusik*, und da heißt es dann, gleichsam in umgekehrter Blickrichtung, solche Werke verrieten im Grunde nichts anderes als „die unläugbare Starrheit und Schwerfälligkeit einer sich eben erst entwickelnden Kunst". Zu seiner Beruhigung aber stellt Hanslick fest, wenigstens habe der Kapellmeister Dessoff „mit richtigem Takte die besten und wirksamsten Stücke [...] aus dieser obsoleten Masse herausgesucht".[3] Dem entspricht es, dass Hanslick anlässlich der Aufführung eines Händelschen Concerto grosso nicht etwa bemängelt, dass der Geiger Ferdinand David das „Finale" mit einer großen Kadenz ausgestattet habe, sondern vielmehr, dass diese Kadenz sich dem alten Ton zu sehr anpasse, wörtlich: „sehr schwächlich ‚händelt', wo sie von dem Recht des Lebenden guten Gebrauch hätte machen können".[4]

Das Gegenbeispiel stammt von Arnold Schering, geschrieben um 1930, also am Vorabend der Gründung der Schola Cantorum Basiliensis. Schering sagt: „Wohl mag auch heute noch mancher das Recht der Lebendigen über das Recht der Toten stellen, aber der Einfluss wissenschaftlicher Erkenntnis ist doch allmählich so stark geworden, dass über gewisse Elementarregeln heute kein Widerspruch mehr besteht und der Ehrgeiz geschwunden ist, auch bei Aufführungen alter Musik mit der ‚persönlichen Note' zu prunken."[5]

Schon allein die Tatsache, dass das Recht der Lebenden gegen das Recht der Toten ausgespielt wird, ist merkwürdig, so als würde es sich dabei um feindliche Lager handeln, um getrennte Reiche mit ganz verschiedener Rechtssprechung. Bei Hanslick lässt sich das ein Stück weit verstehen: Auch wenn er ein Ungenügen empfindet an der Musik der Lebenden – die ins Übermäßige gewachsene Sinfonie –, so propagiert er dennoch nicht eine Rückkehr zum Alten schlechthin; denn dazu ist ihm das Alte, für sich genommen, zu unbefriedigend, letztlich eben doch nur Vorstufe, gezeichnet selbst bei Händel noch von der „Starrheit und Schwerfälligkeit einer sich eben erst entwickeln-

[2] Eduard Hanslick, *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*, Wien & Leipzig 1897, 290.
[3] Hanslick,a.a.O., 432 f.
[4] Hanslick, a.a.O., 472.
[5] Arnold Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931, 1.

den Kunst". Hanslicks Geschichtsverständnis scheint (zumindest hier) von dieser Auffassung zutiefst geprägt: Geschichte als Aufstieg, als Prozess einer fortschreitenden Entwicklung; Orientierung der Gegenwart an der Geschichte und an der Alten Musik ja, bloße Rückkehr oder Rekonstruktion nein. Nach Hanslicks Auffassung hat Alte Musik ihren Sinn für die Gegenwart nur in der Anverwandlung, kompositionsgeschichtlich in Werken wie der Brahms-Serenade, aufführungspraktisch in Auswahl, Arrangement und moderner Kadenz. Aufführungsgeschichtlich wird Hanslicks Haltung, die für das Recht der Lebenden plädiert, gestützt durch den Begriff der musikalischen Interpretation, wie er zu jener Zeit ja erst aufkam: Interpretation als Akt der persönlichen Erkenntnis und Deutung.[6]

Der kurze Text von Arnold Schering, der sich kaum anders lesen lässt denn als direkte Erwiderung, obwohl Hanslick nicht erwähnt wird, ist vertrackter. „Wohl mag auch heute noch mancher das Recht der Lebendigen über das Recht der Toten stellen": Wüssten wir nicht, dass es Schering um die Aufführungspraxis Alter Musik geht, so wäre der Satz, für sich genommen, kaum nachvollziehbar. Die einschränkende Bestimmung – „mancher [...] auch heute noch" – deutet auf Wandel, gar auf Relikt, so als wären die Toten doch weithin in ihre Rechte wieder eingesetzt, auf Kosten des Rechts der Lebenden, das hier umso weniger zählt, als es ohnehin zum bloßen „Ehrgeiz", zum Prunken mit der „persönlichen Note" verkommen ist. Was sich hier abzeichnet, ist die Unterscheidung getrennter Interpretationshaltungen. Die „persönliche Note", für Hanslick zweifellos ein Merkmal jeder Interpretation, wird von Schering für die alte Musik abgelehnt und muss – so lässt sich wohl schließen – auf die neuere Musik, die der Klassik und der Romantik, beschränkt bleiben. Merkwürdig aber ist nicht nur diese Trennung, sondern auch das Argument, das Schering ihr zugrunde legt: Als verantwortlich für sein neues Verständnis der Alten Musik erklärt er den „Einfluss wissenschaftlicher Erkenntnis", der „allmählich so stark geworden" sei, „dass über gewisse Elementarregeln heute kein Widerspruch mehr besteht". Denn „wissenschaftliche Erkenntnis" – was Schering auch immer im Einzelnen darunter verstehen mag – scheint hier doch in erster Linie auf Faktenkenntnis abzuzielen, und da stellt sich denn schon die Frage, ob das die geeignete Instanz ist, um über die Rechte der Lebenden und der Toten zu entscheiden.

Scherings Geschichtsverständnis unterscheidet sich deutlich von dem Hanslickschen. Die Vorstellung von der Geschichte als eines Prozesses, der von Entwicklung und Fortschritt gekennzeichnet ist, tritt zurück hinter eine Art Relativismus. Wenn es um die Aufführung Alter Musik geht, soll das Recht der Toten über das der Lebenden gestellt werden. Allerdings ist nicht zu übersehen, dass Schering auch Ansichten vertritt, die gar nicht so weit von Hanslick entfernt sind. Peter Reidemeister nimmt in seiner Einführung in die historische

[6] Vgl. Ernst Lichtenhahn, „Musikalische Interpretation – ein romantisches Konzept", in: *Musikalische Interpretation. Symposion zum 80. Geburtstag von Kurt von Fischer*, hg. von Joseph Willimann, Bern 1999, 107–113 (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/38).

Aufführungspraxis Bezug auf ein einschlägiges Beispiel. Es geht dabei um melodische Gestaltungen in Machauts ein- und zweistimmigen Virelais, die nach Schering „mit ihrer feinen gesanglichen Führung deutlich zeigen, welche vernünftigen und noch heute geltenden Ansichten über Liedgesang dieses Jahrhundert besaß."[7] Im Hintergrund sind die Hanslickschen Normierungen also durchaus noch im Spiel: Das Vernünftige ermisst sich nach den heute geltenden Ansichten – und es ist ja bestens bekannt und an vielen Einzelheiten nachweisbar, wie stark in der Tat vorgefasste Meinungen immer wieder den forschenden Blick verstellten und dazu führten, dass manche der „Elementarregeln", von denen ein Schering glaubte, dass über sie „kein Widerspruch mehr besteht", später in Frage gestellt und revidiert werden mussten. Das gilt – worauf Reidemeister hinweist – für Scherings Bild der Renaissance-Musik „von einer Auffassung vom Vokalen aus, die der Ästhetik und der Gesangspraxis seiner eigenen Zeit entspricht, nicht aber derjenigen der Renaissance, wie wir sie in der heutigen Praxis annäherungsweise rekonstruiert haben."[8] Ein anderes prominentes Beispiel, weit über Schering hinaus, ist etwa das Bild vom genuin deutschen Kirchenmusiker und „fünften Evangelisten" Bach, zutiefst geprägt aus jeweils gegenwärtigen Überzeugungen heraus von dem, was das Richtige und Vernünftige sei, gegenwärtige Überzeugungen etwa aus politischen Situationen heraus, bei Forkel oder später bei Spitta. – Im Hintergrund sind also auch bei Schering die Hanslickschen Normierungen durchaus noch im Spiel, das Vernünftige ermisst sich nach den heute geltenden Ansichten. Im Vordergrund aber steht anderes.

Zweierlei ist festzuhalten: zum einen das schier grenzenlose Vertrauen, dass in den „Einfluss wissenschaftlicher Erkenntnis" und die daraus gewonnenen unumstößlichen „Elementarregeln" gesetzt wird, zum andern, damit eng verbunden, die kaum hinterfragte Überzeugung, eine vergangene Zeit und ihre Musik ganz so erfassen zu können, wie sie wirklich gewesen ist. Das führt einerseits zu dem oft angesprochenen Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis der Alten Musik, wo es in irgendeiner Form immer wieder ums Recht der Toten gegen das Recht der Lebenden geht, andererseits aber zu der angesprochenen strikten Trennung der Interpretationshaltungen. – Es fragt sich nun, wo wir heute stehen. Manches spricht dafür, dass sowohl bezüglich der getrennten Interpretationshaltungen als auch bezüglich des Geschichtsverständnisses sich einiges gewandelt hat oder zumindest im Wandel begriffen ist.

Was die Interpretationshaltungen betrifft, so ist freilich anzumerken, dass noch vor nicht allzu langer Zeit eine kategorische Unterscheidung vorgeschlagen wurde. Im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* geht Hermann Danuser – bezogen auf die Wiedergabe von Musik älterer Zeit – von „drei Modi der Interpretation" aus, dem „historisch-rekonstruktiven", dem „traditionellen" und dem „aktualisierenden".[9] Die „historisch-rekonstruktive" Interpretation

[7] Schering, a.a.O., 19, zitiert nach Peter Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt 1988, 9f.

[8] Reidemeister a.a.O., 9.

[9] Hermann Danuser, *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992, 13 ff. (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11).

zielt gemäß dieser Theorie „auf eine geschichtliche Rekonstruktion der ursprünglichen Aufführungsart" und ist, wie es da heißt, „von einer restaurativen Absicht geleitet". Die „traditionelle" Interpretation gründe sich demgegenüber auf die „Überzeugung, dass die großen Werke der musikalischen ‚Ausdruckskunst' in der Subjektivität des Interpreten ihre letzte Begründungsinstanz finden müssten". So messe „dieser Modus der musikwissenschaftlichen Rekonstruktion einer ursprünglichen Textbedeutung im allgemeinen wenig Gewicht bei, weniger jedenfalls als dem subjektiven Empfinden des Interpreten".[10] Und vom „aktualisierenden" Modus heißt es schließlich, hier ziele der Interpret darauf ab, „die Vergangenheit aus einem reflektierenden Geist der Gegenwart zu deuten und die Reproduktion älterer Werke vom Stand des gegenwärtigen Komponierens her zu bestimmen", dies gemäß Adornos Ansicht, die Reproduktion habe „ihre Kraft und Idee stets am fortgeschrittensten Stand des Komponierens, und alle entscheidend neuen interpretativen Intentionen werden von dorther gespeist".[11]

Bezogen auf die gegenwärtigen Zustände, auf die Kompetenzen und Spezialisierungen einzelner Musiker wie insbesondere auch auf die Neigung von Publikum und Kommerz zur Kategorienbildung mag diese Trennung in drei „Modi" der Interpretation einigermaßen einleuchten; der Sache selber und insbesondere den heutigen Gegebenheiten wird sie allerdings kaum gerecht. Weder lässt sich sagen, dass die „traditionelle" Interpretationshaltung, also etwa die Wiedergabe älterer Musik durch Kammerorchester mit modernen Instrumenten, von der historischen Aufführungspraxis völlig unberührt geblieben ist, noch kann behauptet werden, dass die Vertreter historischer Aufführungspraxis weiterhin an der einstmaligen Vorstellung von „Rekonstruktion" und „Objektivität" der Wiedergabe festhalten. Nikolaus Harnoncourt bekennt sich längst zu einer Musik von heute mit den Mitteln von damals, und so dürften es die meisten Vertreter historischer Musikpraxis halten. Zu Recht hat Wulf Arlt, tiefer in den Sachverhalt eindringend, an einem Interpretationssymposium einmal festgehalten: „Die Auseinandersetzung mit der Musik des Mittelalters verweist in aller Deutlichkeit auf die Grenzen einer Gewichtung unter den Gesichtspunkten ‚aktualisierend' versus ‚historisch-rekonstruktiv' – ganz zu schweigen vom Stichwort einer ‚historisierenden Praxis'". Und Arlt gibt folgendes Beispiel: „Wenn sich das Hilliard-Ensemble für seine Aufführung drei- und vierstimmiger Organa an der Minimal Music orientiert – und dabei den Rückgriff von Steve Reich auf jene Musik aufnimmt –, so entspricht das der ‚aktualisierenden' Bach-Interpretation eines Glenn Gould. Das Spezifische dieser einen Organum-Aufnahme besteht nur darin, dass für sie die ästhetischen Prämissen explizit gemacht sind".[12]

[10] Danuser, a.a.O., 16.

[11] Danuser, a.a.O., 17.

[12] Wulf Arlt, „Machauts Pygmalion Ballade mit einem Anhang zur Ballade 27 *Une vipere en cuer*", in: *Musikalische Interpretation. Symposion zum 80. Geburtstag von Kurt von Fischer*, hg. von Joseph Willimann, Bern 1999, 24 (=Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/38).

Die Vergleichsmöglichkeiten innerhalb des Bereichs der historischen Aufführungspraxis sind durch die Vielzahl der Interpretationen wie auch durch die inzwischen rund fünfzig Jahre Schallplattengeschichte, die sich damit verbinden, zuverlässig genug, um die Erkenntnis zu stützen, dass der Anschluss ans kompositorisch Aktuelle immer wieder erfolgt ist. Vielen so genannt „historisierenden" Barockinterpretationen ist heute ohne weiteres anzuhören, ob sie noch der „neuen Sachlichkeit", dem analytischen Denken des Serialismus oder dem iterativen Stil der „minimal music" verpflichtet sind. Gelegentlich entsteht der Eindruck, nicht im Bereich der Praxis, sondern eher im Bereich der Vermittlung werde an einer strikten Trennung der Kategorien vor allem noch festgehalten: mit dem Verkaufsargument der „Originalinstrumente", der „Originalbesetzung" und der umstandslos daran anknüpfenden Vorstellung des „Authentischen", aber auch mit der oft wenig überzeugenden Manier, in Programmheften und CD-Begleitheften nun erst recht faktenhäufende Rückkehr ins Damals zu betreiben, so als hätte Alte Musik in historischer Aufführungspraxis wirklich keinen andern Zweck, als uns in alte Zeiten zurückzuversetzen.

Damit rückt die Frage nach dem Geschichtsverständnis wieder in den Vordergrund. Was im Anschluss an Schering festzuhalten war, nämlich zum einen das schier grenzenlose Vertrauen, dass in den „Einfluss wissenschaftlicher Erkenntnis" und die daraus gewonnenen unumstößlichen „Elementarregeln" gesetzt wurde, zum andern die oft kaum hinterfragte Überzeugung, eine vergangene Zeit und ihre Musik ganz so erfassen zu können, wie sie wirklich gewesen ist, sich historistisch quasi, in einer Art Selbstverleugnung voll und ganz zurückversetzen zu können, das sind gewiss Momente, Triebkräfte, ohne die sich die historische Aufführungspraxis niemals so hätte entwickeln können, wie sie sich durch die siebzig Jahre der Schola Cantorum Basiliensis und vor allem seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts entwickelt hat. Aber diese lange Zeit für sicher gehaltenen Grundlagen, auf die die Vermittlung – der Schallplattenmarkt mit seinem Etikett der „authentischen" Wiedergabe – sich noch immer (und wie es scheint erfolgreich) beruft, sind ins Wanken geraten, in der Praxis wohl ebenso wie in der Forschung. Dazu dürfte einiges beigetragen haben.

Einst war in einem Aufsatz Hugo Riemanns von „verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten" die Rede.[13] Damit öffnete sich eine andere Blickrichtung als die Scherings, eine Einsicht, der für das Verstehen vergangener Zeiten und ihrer Musik zweifellos sehr viel zu verdanken ist. Denn das bedeutete ebenso ein gewisses Zweifeln an der Vollständigkeit der historisch einholbaren Fakten und am Belegbaren, wie es auch signalisierte, dass nun in neuer Weise der eigene Standort, die Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen des Wissen- und Verstehen-Könnens allmählich mit ins Blickfeld traten – Voraussetzungen dafür, in Anspielung auf Arlts oben zitierte Bemerkung, sich über die ästhetischen Prämissen selber Rechenschaft zu geben und sie explizit zu machen.

[13] Hugo Riemann, *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Langensalza 1907 (= Musikalisches Magazin 17).

Vermehrt geht es wohl dem Musikhistoriker heute so, wie es in zunehmendem Maße auch dem Musikethnologen geht, der sich nicht mit dem zeitlich Fernen, sondern mit dem räumlich Fernen beschäftigt und es – als Fremdes – zu verstehen sucht. Hier hat es sich, sehr zum Vorteil der Forschungsarbeit, eingebürgert, neben den täglichen Beobachtungen und Befragungen, den Bild- und Tonaufnahmen, stets auch zu protokollieren, was mit der eigenen Person unter der Forschungsarbeit vor sich geht, wie das Verhältnis zum Gegenüber sich gestaltet und wie es sich verändert. Die gewonnenen Erkenntnisse sind dann nicht mehr von vornherein unumstößlich und gesichert; sie können sich verändern nach Maßgabe der sich verändernden Prämissen. – Manches spricht dafür, dass auch in Bezug auf die Geschichte die Forschung einiges von ihrer ehemals dogmatischen Haltung aufgegeben hat, zu Gunsten eines genaueren Hinterfragens nicht nur des Forschungsgegenstands, sondern auch der eigenen Voraussetzungen, mithin zu Gunsten vermehrt dialektischer Prozesse.

Was die Praxis in ihrem Verhältnis zur Geschichte betrifft, so möge hier eine Aussage stehen, die Andreas Scholl, gewiss ein ausgewiesener Vertreter historischer Aufführungspraxis, in einem Interview gemacht hat: „Mit Liebe und Leidenschaft zu musizieren, ist schon sehr authentisch." Wohl noch vor zwanzig Jahren wäre eine solche Aussage vor dem Forum der historischen Musikpraxis befremdlich erschienen, wie es auch kaum vorstellbar ist, dass die Schola Cantorum Basiliensis als angesehenes und weithin maßgebendes Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik zu einem früheren Jubiläum einem jungen Musiker ausgerechnet für eine Festaufführung den Auftrag zu einer eigenen Komposition im alten Stil gegeben hätte, wie es dieses Jahr der Fall war. Wenn beides heute möglich ist und zudem auch noch allgemeinen großen Erfolg hat, so hängt das vielleicht damit zusammen, dass den historischen Aufführungspraktikern – gewiss nicht allen, aber doch den guten – inzwischen vieles gleichsam in Fleisch und Blut übergegangen ist, von nachgerade ansehnlichen Generationen von Lehrern und Schülern erarbeitet und weitergegeben. Es gibt nicht nur die „verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten", sondern auch so etwas wie die „neu gefundenen Selbstverständlichkeiten" im Umgang mit der Alten Musik.

Beide Bewegungen, die auf der Seite der Forschung wie die auf der Seite der Praxis, dürften mit dazu beigetragen haben, dass das Verhältnis beider zueinander sich gewandelt hat. Peter Reidemeister schrieb seinerzeit, es liege im Wesen der Wissenschaft „zu ordnen, zu kategorisieren, für eine Fragestellung eine richtige Lösung bereitzustellen." Die musikalische Praxis dagegen ziele viel mehr „auf freieren Umgang mit den Mitteln der Interpretation innerhalb einer gewissen stilistischen Bandbreite, und für ein Aufführungsproblem können vielleicht mehrere Lösungen Gültigkeit beanspruchen". Und Reidemeister resümierte damals: „Der notwendige Spielraum der Praxis und die Neigung der Musikwissenschaft zum Systematisieren mussten an ihrem Schnittpunkt, der Aufführungspraxis, notwendigerweise zu Kontroversen führen."[14] In den

[14] Reidemeister, a.a.O., 5.

einführenden Voten zu dem im vorliegenden Band dokumentierten Symposium zeichnete sich – wohl bezeichnenderweise – eine gegenteilige Auffassung ab, dass nämlich der Forscher über die dialektische Möglichkeit zum Standortwechsel verfüge, der Praktiker dagegen, zumindest für die eine bestimmte Aufführung, zur einzig richtigen Lösung gezwungen sei. – Wenn dem so ist, so spräche es dafür, dass das Verhältnis zwar keineswegs spannungslos, aber doch weniger kontrovers, unverkrampfter geworden ist. Aus den Möglichkeiten, die die Forschung anbietet, das persönlich und im Moment Richtige auszuwählen, dürfte für die Praxis leichter sein, als gesagt zu bekommen, so und nicht anders müsse es sein.

Auch diese Medaille hat freilich ihre Kehrseite. Hinter dem freieren, selbstverständlicheren Umgang mit der Geschichte, hinter der Dialektik der Forschung und hinter der Möglichkeit der Praxis, das persönlich und im Moment Richtige auszuwählen – eine Möglichkeit, die ja nicht nur Zwang, sondern auch Freiheit bedeutet –, hinter allem dem lauert das Gespenst des „anything goes" und vielleicht auch wieder, so wie vor fast hundert Jahren bei Busoni, das der Routine, und zwar in Praxis, Vermittlung und Rezeption gleichermaßen. Um noch einmal eine musikethnologische Parallele zu ziehen: Die Musik aller Kulturen, auch der entferntesten, ist heute verfügbar und konsumierbar, global und als Weltmusik. Dabei bleibt weithin auf der Strecke, was an dieser Musik, ihrem Text und vor allem ihrem Kontext, das Fremde ist und immer ein Stück weit das Fremde bleibt. Mit der Musik fremder Zeiten, der Alten Musik, geht es ähnlich. Auch sie ist längst zu einer Art Weltmusik zusammengeschmolzen, verfügbar und konsumierbar, ohne weiteres, weithin problem- und widerstandslos. Das Geschäft, so wurde an diesem Symposium betont, verlange unablässig das Neue; nur das Neue lasse sich verkaufen. Trifft das wirklich zu? „Noch schneller" und „noch aufgepeppter" zeugt eigentlich nicht wirklich vom Wunsch nach dem Neuen, höchstens vom Verlangen nach dem aufpoliert Erneuerten, jedenfalls aber nicht von wirklicher Bereitschaft zur Öffnung auf das Fremde hin.

Abschließend und provozierend formuliert: In gewisser Weise, wenn wir von der alten Fortschrittsgläubigkeit abstrahieren und die Frage nach dem Recht der Lebenden ins Auge fassen, steht uns Hanslick heute näher als Schering. Nur wenn die Lebenden in ihre Rechte eingesetzt sind – mit all dem, was sie aus der Geschichte gelernt haben, aber auch mit all dem, was sie in der Geschichte als nicht lernbar erfahren haben und was sie dann dennoch als die beständige Herausforderung des Fremden akzeptieren – nur dann wird es am Ende der langen Kette aus Forschung, Praxis und Vermittlung möglich sein, eine Musik „wieder einmal zum ersten Male" zu hören.

NISTET DER KOMMERZ SCHON IN UNSEREN INTERPRETATIONEN?

von Peter Gülke

Die als Thema formulierte Frage klingt provozierend naiv, sie scheint weniger mit seriöser Problemstellung als mit dem rhetorischen Trick zu tun zu haben, den Gegenstand als Widerlegung einer schief formulierten Überschrift abzuhandeln; und sie erscheint provozierend unoriginell, weil die Warnung, die Seuche der Kommerzialisierung drohe auch Musik und Musikanten zu befallen, zu den kulturkritischen Ladenhütern gehört. Immer, wenn wir – mit oder ohne Zuhörer – musizieren, verkaufen wir Musik, verkaufen sie an eine jeweilige Gegenwart und verkaufen uns selbst – gleichgültig, ob und wie sehr wir die kommerzielle Komponente mitzuspielen meinen. Allemal ist Musizieren ein kommunikativer Akt, ein Austausch, bei dem Rückkoppelungen durch die Kanäle unserer Erlebnisweisen hin- und herschwappen; man befördert nicht Musik in die Welt, ohne Welt in die Musik zu befördern. Dass wir der Welt nicht sicherer entfliehen und zugleich uns nicht sicherer mit ihr verbinden als in der Kunst, ist eine vielzitierte Einsicht. Goethes Weg „vom Nützlichen durchs Wahre zum Schönen" lässt sich in beiden Richtungen begehen, und wenn wir mit „Kommerz" einen auf Nützlichkeit orientierten Begriff gebrauchen, sollten wir uns hüten, im Bereich der Kunst – immer eines „schwebenden Angebotes" (Thomas Mann) – jegliches Anbieten, Darbieten, Austauschen sogleich schnöde kommerziell zu verdächtigen. Indes – je genauer wir hinblicken, desto schwieriger wird es, eine Grenze zu ziehen.

Auch dieser Unsicherheit wegen nehmen wir uns das Recht, zuviel Nähe von Musizieren und Verkaufen nicht zu mögen. Insofern Kommerz auf fixierten Tauschwerten gründet, halten wir uns an das Paradoxon, Unverkäufliches verkaufen, mit Unverhandelbarem handeln zu müssen. Man braucht nicht gleich den Elfenbeinturm, ein „Reich nicht von dieser Welt" zu postulieren oder von jenem Paradoxon zu einem anderen, Kants „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" zu fliehen, um es zu begründen – es reicht aus, zu vergegenwärtigen, dass wir nie ganz genau wissen, wie gut, d.h. wieviel wert wir an diesem oder jenem Abend gewesen sind, geschweige denn, dass wir es nachrechnen könnten wie der Besucher das für die Eintrittskarte erlegte Geld.

Wenn wir uns von der naiv oder scheinheilig prinzipiell formulierten Frage, ob Kommerz in unserem Musizieren niste, auf die speziellere zurückziehen, inwiefern, auf welche Weise er dort niste, reagieren wir als eben die gebrannten Kinder, die die vorgegebene Thematik auf diesem Symposion zu diskutieren nötig fanden. Denn der Spagat zwischen ästhetischer Weltverbundenheit und Weltflucht, das Paradoxon der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" findet sich wieder in Verlegenheiten des Argumentierens. Dass vor 60 Jahren Menschen am Abend desselben Tages, an dem ihre Wohnung zerbombt worden war, ein Konzert besuchten, dass Geschundene in Gefängnissen und Lagern im Memorieren von Musikstücken oder Gedichten Halt und Kraft fanden, dass wir uns ein Leben ohne Bach, Mozart, Beethoven, Goethe, Hölderlin usw.

nicht vorstellen wollen und können, taugt nicht als Argument für die Auseinandersetzung mit Leuten, die das durchaus können. Schönheit ist nicht beweisfähig, de gustibus non est disputandum. Also beziehen die gebrannten Kinder die Mittel zur Verteidigung ihres Reviers nicht aus diesem selbst, sie müssen, um sich verständlich zu machen, von Lebensqualität, Standortvorteil, Umwegrentabilität sprechen, prätentiöser von emotionaler, charakterlicher Bildung, Konzentrationsfähigkeit oder, noch weiter hinauf, von kultureller Identität: jedes für sich triftig und schwerwiegend und allemal legitimiert, weil man Reviere an deren Grenzen verteidigt, keines jedoch ein substanziell ästhetisches Argument. Schlecht verhohlener Umwegigkeit können solche Gesichtspunkte um so eher geziehen werden, desto weniger eine Majorität bereit ist, Gegenstände, zu denen sie wenig Zugang hat, als Teile einer übergreifenden kulturellen, nationalen oder lokalen Identität zu respektieren. Und um diese Bereitschaft darf man sich, nicht nur angesichts der in den Medien zelebrierten Verblödungsorgien, Sorgen machen.

Dass große Kunst heute sicherlich mehr Menschen erreicht als je vordem, taugt nur teilweise als Einwand, müssen wir doch weiterfragen, auf welche Weise sie sie erreicht. Beispielsweise kann Kunst durchaus verbunden sein mit dem, was heute „event" genannt wird; streng verstanden indessen endet sie dort, wo – die Nähe zum philosophisch nobilitierten „Ereignis" beiseitegelassen – der event anfängt. Jenem nobilitierten Ereignis bleibt der event nahe, wo er die besonderen Umstände der Begegnung mit dem Schönen betonen hilft; er entfernt sich von ihm, wenn diese die Oberhand gewinnen, erst recht jedoch, wenn diese sich vor die Musik bzw. das Werk schieben und die Differenz zu anderen Interpretationen desselben Werkes wichtiger wird als dieses selbst. Dass man es gegebenenfalls mit technischen Mitteln leicht abrufen kann, dass wir darüber leichter verfügen können, als es zumeist zur Zeit seiner Entstehung möglich war, hat nicht nur vergessen lassen, dass einstmals beim Komponieren die jeweils neue Evokation des heute zur Selbstverständlichkeit degenerierten Wunders klingender Musik mitsprach, es übt erheblichen Druck auf den Musizierenden aus, sich vom Musizieren des anderen mit demselben Werk befassten Kollegen zu unterscheiden, im Sinne der Warenästhetik: Das Produkt muss kenntlich sein.

Dieser kommerziellen Bezugnahme ließe sich, arg puristisch, leicht entgegenhalten, dass, so lange die Musik obenan steht, das Aufgehen in ihrer überpersönlichen Anonymität höher stehen müsse als die Unterscheidbarkeit von anderen Realisierungen. Wer aber bestimmt, wie die oberhalb alles individuell Bedingtem befindliche Identität dieser Musik, dieses Werkes beschaffen sei, wer könnte es bestimmen, ohne das von sich her, von seiner Subjektivität aus zu tun? „Aufgabe der Interpretation ist [...] nicht die Treue zum Text an sich, sondern die Darstellung des Werkes d.h. der Musik, für die der Text einsteht", formulierte Adorno, in erster Linie gegen Gleichsetzungen von Text und Klang, Sinn- und Buchstabentreue gewendet, – und lud weiterzudenken ein: dass die Musik, das Werk bei je unterschiedlichen Konstellationen, Räumen, Zeitpunkten bis hin zu Stimmungslagen und der Individualität der Musizierenden je andere sein müssten und ihre Identität ausschließlich zu suchen wäre bei der – imaginären – Summe aller klingenden Realisierungen.

Der Verpflichtung auf den festgeschriebenen Text entkommt der Musizierende ebenso wenig wie der Einmaligkeit der Konstellation und des Augenblickes, da er spielt – so wäre das Spannungsfeld zwischen (in einer groben Charakterisierung) objektiver und subjektiver Interpretation im Hinblick auf unterschiedlich gepolte Verantwortungen zu beschreiben – zwischen einer vornehmlich auf die Positivität des Textstandes bezogenen, von Wilhelm Furtwängler abschätzig „referierend" genannten Darstellungsweise und einer anderen, nahezu fundamentalistisch von Gustav Mahler und Furtwängler vertretenen, welche der Musik in erster Linie dadurch Treue hält, dass sie sie aus der je einmaligen Konstellation des Musizierens heraus neu erzeugen, die Objektivität des Werkes dekonstruieren, dessen Sein als Gewordensein entschlüsseln, mithin die Differenz von Schaffen und Nachschaffen nicht wahrhaben will.

Historische Interpretationsstile überkreuzen sich in diesem Spannungsfeld mit persönlichen, definieren sich gegeneinander und nutzen die Spielräume um so exzessiver, desto sicherer sie des kanonischen Ranges der jeweiligen Musik sein können – in mehr als einer Hinsicht lässt sich die Tätigkeit musikalischer Interpreten mit der aktualisierenden Kommentierung kanonischer religiöser Texte vergleichen. Kein Wunder, dass, wenn es Musik neu durchzusetzen, neue Konfessionen zu begründen gilt, die „objektive" Ausrichtung dominiert, und dass die Wiedererschließung älterer Musik in den zwanziger Jahren wesentlich als Alternative zu spätromantischen Musiziertraditionen konzipiert war. „Neue Sachlichkeit" gab das Stichwort und diente u. a. als Vorwand für die Unterscheidung von „historischer" und „lebendiger" Musik, eine Unterscheidung, deren polemische Stoßkraft in dem Maße dahinschwand, in dem man es mit der Lebendigkeit der historischen versuchte und die lebendige auch als historische begreifen lernte. Dazu haben Musikforscher ebenso beigetragen wie Interpreten – heute musiziert man, von stilistischen Maßgaben abgesehen, italienische Madrigale des 16. Jahrhunderts, Palestrina oder Bach nicht prinzipiell „objektiver" als Beethoven oder Brahms, mittlerweile kann man sich auch bei der Aufführung von Musik des Mittelalters und der Renaissance für jedermann hörbar gegeneinander definieren.

Das wiederum könnte auch mit Kategorien der Warenästhetik oder des Marktes als Kenntlichkeit eines besonderen Angebots oder als Besetzung einer Marktlücke beschrieben werden – das Letztere könnte man in der Kompositionsgeschichte gar für die Okkupation der seinerzeit subalternen Gattung des Liedes durch den jungen Schubert in Anspruch nehmen. Vordem vergleichsweise laxe Gepflogenheiten der Orchesterarbeit ließen eine Marktlücke für Hans von Bülows preußischen Drill, Bülows autoritärer Stil ließ eine Marktlücke für Nikischs kommunikatives Musizieren, die distanzierte Musizierweise von Strauss und Weingartner ließ Lücken für Furtwängler, dessen vermeintliche Subjektivität ließ wiederum andere für den jungen Karajan und dessen spätere Hochglanzpolitur Lücken für Harnoncourts Aufrauh-Ästhetik. Derlei – hier schematisch und ausschnitthaft beschriebene – Kurven der Interpretationsgeschichte sind uns, auch dank der Klangaufzeichnung, so gegenwärtig, dass es zu simplen Gegenüberstellungen wie denen des „objektiven" Toscanini und des „subjektiven" Furtwängler und damit verbundenen historischen Zuord-

nungen – der eine „modern", der andere „romantisch" – kaum noch kommen kann. Hierfür spricht auch, dass die alte Musik, weitab von einem Dogmatismus, welcher vor Allem verordnete, was man nicht tun dürfe, zur Spielwiese unterschiedlichster Interpretationskonzepte geworden ist.

Man muss nicht gleich von Neurosen reden im Zusammenhang mit der Beobachtung, dass bei etlichen prominenten Musikern Profilierungen, welche die Besetzung der genannten Lücken signalisieren, sich abzuschleifen und das Odium des Wagnisses und der Rechthaberei zu verlieren pflegen. Das ließe sich nahezu erschöpfend begründen mit zunehmender Reife, zunehmender Gelassenheit beim Hinstellen eines Werkes, welcher die Beglaubigung durch die Subjektivität des Interpretierenden nicht mehr erstwichtig ist, wäre da nicht jene auffällige Beschleunigung samt nivellierenden Tendenzen, für die jene Begründung etwas hoch gegriffen erscheint: Schneller als früher verlagert sich die Qualität bedeutender Musiker von originellen Konzeptionen hin zu einem allgemeineren hohen professionellen Niveau ihrer Ergebnisse. Auch in der musikalischen Interpretation scheint das Karrussel der Moden sich, bewegtes Nacheinander durch einen statischen Zustand, durch „rasenden Stillstand" (Paolo Virilio) ersetzend, immer schneller zu drehen und auf eine Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Konzepte zuzulaufen, die gleicherweise up to date zu sein beanspruchen – nahe bei den von Hans Magnus Enzensberger schon vor Jahrzehnten durchschauten „Aporien der Avantgarde". Dergestalt erscheint fast alles historisch halbwegs plausible Nacheinander außer Kurs zu geraten zugunsten eines „anything goes", welches unverwechselbare interpretatorische Konzepte des Hintergrundes, der Unterscheidbarkeit, des allgemeineren Referenzpunktes zu berauben droht, wovon sie sich abheben könnten. Nicht zuletzt deshalb ist die Musik neuerdings kaum noch – was wegen der Nähe zur taktilen Belästigung einst ihr Privileg war – skandalfähig.

Hierbei spielt der Produktionsdruck des Musikbetriebes mit. Die Arbeitsnormen der Orchester (denen ambitionierte junge Musiker nicht zufällig gern ausweichen) lassen immer seltener jene Versenkung in das einzelne Werk zu, die um so dringender vonnöten ist, je genauer die Musiker es grosso modo schon kennen und je schneller sie es spieltechnisch bewältigen. Man kann wohl, wie heute etliche Spitzenorchester, eine Mahler-Sinfonie nach zweieinhalb Proben spieltechnisch im Griff haben, kann aber in der gleichen Zeit kaum mit ihr vertraut geworden, in ihr zuhause sein und sich innerlich eingerichtet haben; der Spurt mag pragmatisch gelingen, „die Seelen" jedoch – in Worten eines von Europäern gehetzten afrikanischen Lastenträgers – „sind nicht mitgekommen". Spätestens, wenn man die Differenz nicht mehr bemerkt, wird das zum Unheil: Wir haben das Vokabular der Musik zwar richtig buchstabiert, den syntaktischen Zusammenhang, vom weiter reichenden nicht zu reden, aber nicht verstanden – und die Musik hält allemal genug interessanten klanglichen Vordergrund bereit, um die Defizite im Hintergrund übertönen zu können. Wie wichtig das Wiedererkennen für die Familiarität mit Musik immer sein mag (innerhalb komplizierter Formen die Voraussetzung ihrer Wahrnehmung) -, wenn es vorherrscht und das erledigende „Aha" dominiert, wenn das Moment der Erstmaligkeit, wenn dem Erlebnis die Risikobereitschaft zum Anprall am

qualitativ Neuen, Anderen abhanden kommt, ist es um sie geschehen – nicht als klingendes, jedoch als in den Gemütern nachklingendes Ereignis.

Die biblische Warnung an den, dem es nicht hülfe, die Welt gewonnen zu haben, wenn er Schaden nähme an seiner Seele, sollten wir wohl beherzigen – nicht als Einwand gegen höheres spieltechnisches Niveau (nach unseren Maßstäben dürften manche Beethoven-Uraufführungen infernalische Veranstaltungen gewesen sein), sondern als Aufforderung zu deren richtigem Gebrauch. Vor allem diesen meinen viel- und meist als arrogant kolportierte Dirigentensprüche: „Wo andere aufhören, fange ich erst an" (George Szell); „je besser das Orchester, desto mehr Proben brauche ich" (Sergiu Celibidache). Von falschem Stolz auf technische bzw. spieltechnische Errungenschaften könnte man fast die gesamte Geschichte der Neubearbeitung bzw. -einrichtung älterer Werke inspiriert sehen, zuallermeist, vorab von Richard Wagner, ist die Dialektik von Intention und Realisierung übersehen worden, u. a. die Art und Weise, in der ältere Komponisten instrumentaltechnische Begrenzungen produktiv gewendet d. h. das Gemeinte, so lange die Mittel es hergaben, so präzise definiert haben, dass es, wo diese nicht mehr mithielten, dennoch – wenn auch nicht als klingende Realität – definiert und anwesend blieb. Die Entwicklung mancher fulminanten Musikerbegabung beginnt als jugendlich-ungestümes Anrennen gegen die Übermacht des Machbaren und biegt allzu schnell, nicht selten kaum bewusst, pragmatisch zur Kapitulation vor dem Überdruck des technisch Machbaren ab; und dieser drückt allzu leicht beiseite, was über das technisch Machbare hinaus gemacht werden müsste.

Die – hier grob pauschalierend beschriebene – Bewegung wäre als Abbau dessen, was einem Werk nicht substanziell zugehört, nur zu begrüßen, ließe sich ihr nicht nachsagen, dass sie oft einsetzt, wenn die Protagonisten nicht mehr nötig haben, auf andere Weise aufzufallen, mithin als Adepten der Warenästhetik verdächtig werden, wenn die Zurücknahme nicht einem Einpendeln auf übliche, gut erreichbare Mittellösungen oft näher stünde als einer Konzentration auf das je Wesentliche, und wenn sich im Zeichen des „anything goes" die Koordinaten nicht so rasch verschöben: Was heute noch Demonstration und herausfallendes Erkennungsmerkmal ist – die „stille Einfalt und edle Größe" seraphisch tönender Männerensembles, ruppig behandelte Pauken, gedehnte Generalpausen, rasche bis überzogene Tempi etc. –, ist morgen bereits Allgemeingut und kaum noch als Herausforderung bzw. „kritisches Musizieren" verstehbar.

Mit derlei Bedenken freilich lässt sich leicht hausieren gehen in einer Situation, da die Breite des Angebots der Stilistiken und Interpretationsweisen ein vordem unbekanntes Ausmaß gewonnen hat, Musik vieler Jahrhunderte in unsere Ohren klingt und wir auch garnicht geneigt sind, die enger gefassten Anhalte früherer Epochen zu beneiden, da man wenig mehr als die Musik der eigenen Zeit pflegte und von älterer fast ausschließlich vom Hörensagen wusste. Die obige, von Bülow bis Harnoncourt reichende Marktlücken-Aufzählung z.B. setzt mehr Identität des Repertoires und mehr Kontinuität seiner Pflege und ihrer Formen voraus, stabilere Verhältnisse in dem Dreieck zwischen Werküberlieferung, derzeit aktuellen Musizierweisen und dem Interpreten,

als die historische Gerechtigkeit erlaubt. Je enger begrenzt das derzeit musizierte Repertoire, desto weniger wird das Verhältnis von Werküberlieferung und Musizierweise befragt und problematisiert werden müssen, je größer der Ambitus, desto mehr treten ungeschriebene Selbstverständlichkeiten und Kontinuitäten des Musizierens zurück, desto mehr muss der Interpretierende diesen Verlust wettmachen, indem er andere Wege bzw. Umwege zu dem Werk sucht. Für die Beschäftigung etwa mit dem mittleren Haydn erscheint heute die Kenntnis der Theoretica zwischen Mattheson, Carl Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart wichtiger als die – teilweise über Tondokumente noch erreichbare – von Interpretationen der vorletzten Generation. Muss uns, die wir über direktere Zugänge zu verfügen meinen, ein gar oft noch auf gemütvolle Behäbigkeit hingetrimmter „Papa Haydn", in dessen Bild weder der geschärfte Esprit seiner Musik noch der Furor der „Sturm-und-Drang"-Sinfonien unterkommen, noch interessieren?

Vielleicht doch. Neben der Authentizität der möglichst direkten, zwischen dem Interpreten und dem Werk hergestellten Linie – wo nicht als Teil von ihr – gibt es eine von der Rezeptionsgeschichte getragene Authentizität, weitgehend unabhängig davon, ob jüngere Musiker vorangegangene Interpretationen zum Vorbild nehmen oder nicht. Wie für Komponierende der erste Bezugspunkt die Musik ihrer jeweiligen Gegenwart ist, auch, wenn sie negativ Bezug nehmen, so für Musizierende die durchschnittliche Musizierweise ihrer Zeit – auch, wenn sie ihre Vorbilder woanders suchen. Wie problematisch es immer erscheinen mag, hierbei einen „Durchschnitt" zu supponieren – bei der Auseinandersetzung mit einem Notentext treffen allemal die in diesem enthaltenen Anweisungen mit Vorstellungen klingender Musik zusammen, in denen sich mehr Erfahrungen und Erlebnisse sedimentiert haben, als uns bewusst ist – ein Stück zu „innerem Afrika" gewordene Interpretationsgeschichte. Auch da, wo wir bestimmten Vorgaben opponieren, beziehen wir uns auf sie und arbeiten, wie in der obigen Marklücken-Filiation angedeutet, einer Totalität interpretatorischer Möglichkeiten bzw. Realisationen zu.

Das zu reflektieren wird der Naivität und Direktheit des interpretatorischen Zugriffs am Ende eher förderlich sein als, wie häufig vermutet, schaden. Wir können bei der „Figaro"-Realisierung einer Generation, deren Opernästhetik primär an Verdi, Wagner und Strauss orientiert ist, fast alles falsch finden – u. a. Tempi, Besetzung, Appogiaturen – und dennoch, auch wenn wir es bei Tempi, Besetzung, Appogiaturen etc. „besser" machen, den Erfahrungshintergrund von Interpreten nicht kompensieren, die auf 500 oder mehr Opernabende zurückblicken; wir können bei den Darstellungen des Adagios in Beethovens Neunter Sinfonie in der Furtwängler-Generation noch soviel Bruckner oder „Parsifal" eingeschmuggelt finden und dies u. a. anhand der überlieferten Tempo-Angaben als objektiv falsch diagnostizieren – und entgehen dennoch der Frage nicht, ob es der Musik nicht Dinge zugebracht habe, die wir nicht ignorieren sollten, ob derlei hinreißende „Verfehlungen" nicht auch ermöglicht wurden, weil in der Musik ein Raum für sie offenstand. Wer derlei mit dem Metronom in der Hand als schnöde, in der Hochblüte der Kunstreligion überdies gut verkäufliche Anpassung an den Zeitgeist verdächtigt, sollte sich

klarmachen, dass es sich bei Niederschriften von Musik um Netze handelt, die einem Fundus von Nichtfixierbarem übergeworfen sind, und dass wir MM-Angaben mitunter hoch zu bewerten schon deshalb geneigt sind, weil sie im Ozean des Nicht-Messbaren bzw. verlorengegangener Selbstverständlichkeiten die Insel des präzise Gemessenen darzustellen scheinen – auch sie nicht positiv verlässlich: in einem größeren Raum mit dunklem, längerem Nachhall wäre ein leicht zurückgenommenes Tempo musikalisch das gleiche wie in einem kleineren Raum ein etwas schnelleres.

Musik und Kommerz in Verbindung zu sehen wird auch dadurch erleichtert, dass auf der Strecke zwischen Spielenden und Zuhörenden, Bezahlten und Zahlenden eine Zwischenstation weitgehend abhanden gekommen ist, auf der beide sich, als einer gegen kommerzielle Regelungen abgesperrten Enklave, begegneten: Hausmusik. Nicht anders als in der – gleicherweise weitgehend verschwundenen – Kultur des Briefeschreibens haben gesellig-gesellschaftliche und ästhetische Betätigung hier in einer Weise einander durchdrungen und inspiriert, welche die Scheidung der Bereiche – des pragmatisch-banalen von den Arcana der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" – beiseiteschob, kommerzielle Belange akzidentiell erscheinen ließ und im Übrigen, der anonymen Einbindung ins gesellschaftliche Leben wegen, schlecht dokumentiert ist. Vermutlich ist hier, wenn man z.B. Sinfonien in Bearbeitungen, zumal als Klaviertrio oder in Fassungen für Klavier zu vier Händen, musizierte, deren Verständnis nachhaltiger zugearbeitet worden – man musste üben, sich anstrengen, wiederholen, jedes musikalische Detail auch ein körperlicher Vollzug – als in seltener stattfindenden, lange Zeit auch nicht überall jedermann zugänglichen und lediglich anzuhörenden Orchesterkonzerten. Und vermutlich war das bei diesen vorausgesetzt, anderenfalls ein halbwegs angemessenes Verständnis anspruchsvoller Werke vollends zur Utopie verurteilt geblieben wäre.

Geübt wurde damit nicht zuletzt die Wahrnehmung weitgreifender struktureller Bezüge. Neil Postmans diesbezügliche Erkenntnisse haben genug Anlass gegeben zu fragen, ob wir in diesem Bereich nicht mit Defiziten zu tun haben, die wir nicht mehr bemerken, weil das Sensorium für sie verlorengegangen, weil unsere Rezeptivität zu einem Flachspeicher für zwar viele, doch wenig kohärente, leicht erfassbare Informationen umgeformt worden ist. Für Musik steht die Frage eher noch schärfer, weil wir sie jeweils neu herstellen und vermuten müssen, dass diese Defizite die jeweiligen Neu-Herstellungen mitbestimmen – u. a. beim genüsslichen Hervorheben von Details, welche damit oft aus weiterreichenden Zusammenhängen und Funktionen isoliert werden. Gemessen an dem mittlerweile schwer nachvollziehbaren Umstand, dass mindestens zwischen Bach und Beethoven, mit Schwerpunkt bei Haydn, die Originalität der Verarbeitung weit über der des verarbeiteten Themas liegen und dessen Simplizität durch besondere Ansprüche seiner Verarbeitung bedingt sein konnte, müssten wir uns oftmals eines „Punktscheinwerfer-Musizierens" verdächtigen, das delikaten Augenblickswirkungen zuliebe das Ganze vernachlässigt und uns, als auf Mini-Informationsquanten getrimmte Kinder des Fernsehzeitalters, adäquater bedient, als wir bedient werden dürften.

Nicht nur hier. Dass die Klangaufzeichnung, welche die jeweils Spielenden einem enorm vergrößerten Konkurrenzdruck aussetzt, die spieltechnischen Standards nach oben gedrückt hat, steht außer Zweifel, jedoch auch, dass dies – Gegenreaktionen nicht gerechnet – auf Kosten riskanterer Spielweisen ging. Chopins rechte Hand soll beim agogischen Melodie-Vortrag der regelmäßig skandierenden linken zuweilen davongelaufen, zuweilen hinter ihr zurückgeblieben sein; von Alexander von Zemlinsky wird berichtet, er sei imstande gewesen, dies in entsprechenden Passagen aufs Orchester zu übertragen; insbesondere Zemlinsky fände heute vor den Ohren eines CD-Hörers bzw. des Tonmeisters keine Gnade, es ist nicht „zusammen".

Stärker noch – und mit weitergreifenden Wirkungen, weil ein Defizit, dessen wir uns oft nicht mehr bewusst sind – betrifft das klangliche Komponenten. Besonders in der Frühzeit der Schallaufzeichnung konnte man Extreme nicht riskieren; heute, da derlei Rücksichten überflüssig geworden sind, müssen wir uns fragen, ob unsere Vorstellungen insbesondere von schönem Klang nicht zu Lasten eines „sprechenden" Klanges normativ auf ein bequemes Mittelfeld eingependelt, nicht weiterhin von früheren Einschränkungen mitbestimmt seien – die Parallelität der auf hohem Niveau anonymisierenden Hochglanzpolitur der fünfziger und sechziger Jahre mit der Prosperität der Plattenproduktion spricht eine deutliche Sprache.

Nun sind Gegenstand und Mittel in der Musik viel zu innig verbunden, als dass „in sich selber seliger" Schönklang nicht dazu angetan wäre, die Momente von Anstrengung, Wagnis und Risiko unseren Begriffen vom ästhetisch Schönen zu entfremden. Dem Recht des „verdienstlos Schönen", alles Weiterfragen unnötig zu machen wo nicht zum Sakrileg zu stempeln, steht das Recht des Kunstwerkes gegenüber, unvollendbar zu erscheinen, den Stachel der Überschreitung stehenzulassen. Ist ein mühelos gespielter Beethoven noch Beethoven, ist jedoch ein von Anstrengung gezeichneter, falls nicht mit einem großen Namen verbunden, konkurrenzfähig? Wo die Virtuosität der Spieler, die Klangorgien großer Orchester etc. sich selbst zum Gegenstand werden und im Schönen die Weisung verlorengeht, „warum und zu welchem Ende" es schön sei, werden sie zu Agenten von herabgesetzten Preisen und Billigangeboten, mit denen wir es vielerorts zu tun haben. Dass die möglichst umweglose Direktheit der künstlerischen Mitteilung verwechselt wurde mit der Illusion, große Musik müsse leicht zu haben sein oder habe gar die Pflicht, sich verständlich zu machen, ist nicht neu; neu allerdings sind Umfang und Intensität, mit denen ihr zugearbeitet wird. Es waren nicht von vornherein zwei verschiedene Arten von Vollendung, welche einen, der wie wenige um Vollendung rang – Eduard Steuermann – von der „Barbarei der Vollendung" zu sprechen veranlassten. „Res severa verum gaudium" ist keine Losung von Moralpredigern; „solange die Werke Mühe machen [...], dauern sie" (Brecht).

Wenn wir hierin, wofür leider Vieles spricht, den Ausdruck zunehmender Unfähigkeit sehen, die Werke ernstzunehmen, dürfen wir nicht ausschließen, dass, was heute bedeutenden Opern auf den Bühnen angetan wird, einen Vorgeschmack dessen gibt, was den Partituren bevorsteht. Soviel immer dagegen spricht – allemal braucht der Inszenator mehr Freiheit als der auf den

Notentext verpflichtete Musiker, und dieser Text erscheint in überwiegend zuverlässigen Ausgaben unverrückbar festgeschrieben -, auch unsere Art zu lesen, verändert sich, ist durch Erfahrungen und Erwartungen vorgeformt und keine tabula rasa für eine Lektüre, mit der wir bei dem Text unbeschadet alles Vorangegangenen jeweils als einem Nullpunkt neu ansetzen könnten. Auch am Musiker gehen Nötigungen nicht vorüber, die um einer Neuheit willen, die morgen alt sein wird, große Werke weniger als Bewährungsprobe zu begreifen helfen denn Inszenierungskonzeptionen zu zimmern helfen u. a. aus Ängsten vor dem ungeschützten Anprall an deren „realer Gegenwart", am Nichtauflösbaren – Ängsten, welche leicht zu Verführungen werden, die Werke nicht ernstzunehmen. Wenn wir uns verdeutlichen, dass wir nicht beliebig zu den Werken „als solchen" (hat es diese je gegeben?) zurückkehren bzw. neu von ihnen ausgehen können, müssen wir auch weiterfragen, wie lange diese aushalten werden, dass so wie derzeit oft mit ihnen umgesprungen wird und inwiefern wir selbst daran mitwirken, sie zu Hieroglyphen zu machen – bis hin zu der Frage, inwiefern sie möglicherweise bereits Hieroglyphen sind.

Es wäre allzu einfach, dies dem Kommerz aufs Konto zu buchen, ohne zu erinnern, dass Beethovens Ärger über Rossinis in seinen Augen billige Erfolge durch ähnlich grundsätzliche Sorgen um das Seelenheil der Musik vergrößert wurden; dass Liszts Schubert-Transkriptionen u. a. auch als aufgedonnerte Anpreisungen im Sinne von „Achtung, Klassik!" oder „Radio Klassik" interpretiert werden könnten; dass der Perfektionismus von Strauss-Partituren auch herrührt aus einem Kalkül von Aufwand und Wirkung, vor dessen Sicherheit jeder Kapitalist neidisch erblassen müsste; dass bei der Toscanini-Furtwängler-Konfrontation, wie auch bei späteren, Verdachte schnöder Anpassung an Pragmatismus und Effektivität kommerzieller Prägung immer eine Rolle gespielt haben; und dass die Prosperität der Pflege alter Musik nicht vorstellbar erscheint ohne das geschäftsfördernde Prestige einer – angefangen bei „Urtexten" und „Originalinstrumenten" – unzureichend reflektierten Authentizität.

Dergestalt gibt es genug Gründe, bei der Behandlung des Themas die Bogenform zu beachten und, zum Anfang zurückkehrend, zu fragen, wieviel moralisierenden Aufwand ein Sachverhalt verdient, dem wir ohnedies nicht entkommen. Würden wir jedes Konzert, die Erarbeitung jedes Details daraufhin prüfen, ob wir auch dem Kommerz bzw. seinem Geist oder Ungeist gehuldigt hätten, erginge es uns wie dem Tausendfüßler, der Auskunft geben soll, ob er gerade den zweihunderteinunddreißigsten oder den zweihundertzweiunddreißigsten Fuß benutzt. Auch sollten wir uns die Idee des Wettbewerbs nicht von der Seite vermiesen lassen, die Erfolge, Misserfolge und Rangordnungen leichter und besser abrechnet. Angesichts dessen, was wir haben und an dem Ort, wo dieses Symposion stattfindet, gibt es genug Anlass, mit jenem „Gala-Pessimismus" bzw. „Miserabilitäts-Belcanto" zu sparen, von dem Peter Sloterdijk in einem jüngst erschienenen Buch handelt.

Was tun? – Weitermachen. Jene Einheit von Spiel und Ernst üben, die die schönen Künste moralisch macht; jene Befangenheit üben, dank deren die technische Bewältigung einer kniffligen Passage, die deklamative Erfüllung einer Melodie jeweils die wichtigsten Sachen auf der Welt sind.

„AUS DER SEELE“ ODER „WIE EIN ABGERICHTETER VOGEL“?

Versuch über künstlerische Authentizität

von Dagmar Hoffmann-Axthelm

Carl Philipp Emanuel Bach schreibt in seinem *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* im Kapitel „Vom Vortrage“ diesen schönen Satz: „Aus der Seele muss man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“ Dazu gehöre ein „Freyheit, die alles sclavische und maschinenmäßige ausschliesset.“[1]

Wir denken im Rahmen dieses Symposions unter anderem darüber nach, warum uns Alte Musik so nachhaltig beeindruckt, warum unsere nun 70 Jahre alte Schola Cantorum nach wie vor ein so begehrter Studienort für junge Studenten ist und warum sich Alte Musik im Vergleich zu zeitgenössischer so ungleich besser verkauft. „Authentizität“ ist im Zusammenhang mit der historisch informierten Aufführungspraxis – wir wissen es alle – zu einem befrachteten, wenn nicht gar überladenen Begriff geworden. Ich möchte ihm hier nicht weitere Lasten aufbürden, sondern zu unserem Fragenspektrum einen Beitrag aus der Blickrichtung der Tiefenpsychologie versuchen, wobei ich mich im weiten Spektrum der „künstlerischen Authentizität“ auf zwei Aspekt beschränken werde: Zum einen auf das Phänomen emotionaler „Echtheit“, zum anderen auf die gleichzeitige Aktivität verschiedener Sinne – auf die Synästhesie.

1.

Hier erweisen sich die Worte von Carl Philipp Emanuel Bach als willkommener Brückenschlag: Wenn wir hören, wir sollten nicht spielen „wie ein abgerichteter Vogel“, dann wissen wir auf eine tiefe, amüsierte, berührende Art, was Bach meint, und das liegt daran, dass er in uns verschiedene Sinnesebenen zum Leben bringt – oder anders ausgedrückt: dass er mit vier Wörtern in unserem Innern eine Bühne erschafft. Auf dieser Bühne sehen wir vielleicht einen rot-grün-gelb gefiederten, aufgeblasenen Kanarienvogel mit kugelrunden, angriffslustigen Augen, der in einem altmodisch geschweiften, goldenen Käfig hockt; wir hören schnarrende, stereotype Vokabeln, die unser Ohr kratzen, und wir mögen einen schalen Geschmack im Mund haben, weil die Bemühungen des Papageis uns – zumal bei wiederholtem Hören – unecht, aufgesetzt und angelernt schmecken.

Gleichzeitig beginnen mit Carl Philipp Emanuel Bachs Ausspruch auch die Schwierigkeiten. Denn: Was heißt „aus der Seele“ musizieren, was heißt „Seele“? Suchen wir Hilfe bei der psychologischen Fachwelt, so sehen wir uns bald enttäuscht. Denn wenn man meint, der Hauptgegenstand der Psychologie – zu Deutsch „Seelenkunde“ – sei eben dieses Phänomen, so wird man bald eines Besseren belehrt. Über Jahrhunderte war die Psychologie selbstverständlicher,

[1] Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Repr. Kassel etc. 1994, I, 119.

nicht eigens benannter Teilbestand der Theologie, und die „Seele" war in diesem Kontext ein Objekt höchsten, heiß umkämpften Interesses. Dieses Interesse erlebte ein allmähliches Decrescendo, als sich die Seelenkunde seit dem 17. Jahrhundert langsam aber sicher in das Lehrgebäude der Philosophie einzuschleichen begann. Gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts emanzipierte sie sich dann auch hier und etablierte sich als eigenständige Disziplin. Es entstand eine Fachrichtung, die bestrebt war, sich vom Odor spekulativen Denkens zu befreien und die folgerichtig ihre neue Heimat unter dem Dach der Naturwissenschaften suchte und fand. In diesem Lehrgebäude fragt man bis heute vergeblich nach dem Raum, in dem die „Seele" wohnt, und der Grund hierfür ist einleuchtend genug: In unserer westlichen Kultur hat das Wort „Seele" nach wie vor eine metaphysische, ins Religiöse tendierende Aura, und die Psychologen, die es im Munde führten, sähen sich genau *dem* peinlichen Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit ausgesetzt, dem sie seit dem vorletzten Jahrhundert zu entkommen suchen.

Solche Abstinenz gilt interessanterweise nicht nur für die akademische Psychologie, sondern auch für fast alle großen psychotherapeutischen Schulen, von denen man ja eigentlich meinen sollte, sie seien als Hilfe für die an der Seele Erkrankten da. So vermeidet beispielsweise das gewaltige, von Sigmund Freud und seinen Nachfolgern errichtete Denkgebäude der orthodoxen Psychoanalyse nebst etlichen anverwandten Schulen den Ausdruck bis zur Unauffindbarkeit.[2] Stattdessen lassen diese Schulen lieber – wenn auch leicht gequält – vom „Es", „Ich" und „Über-Ich", von der „Psyche", vom „Selbst" bzw. vom „Wahren" resp. „Falschen Selbst", vom „Ego" oder von der „Persönlichkeit" reden.[3]

Eine Ausnahme bildet die Psychologie der von Carl Gustav Jung begründeten Schule. C. G. Jung, zunächst bewundernder Schüler Freuds, wandelte sich nicht zuletzt wegen der zunehmend divergierenden Haltung beider Denker dem Spirituellen gegenüber zu Freuds Antipoden. Hielt Sigmund Freud strikt an seiner agnostischen, im Hinblick auf die „Psyche" an der Physik sich orientierenden Haltung fest, so entwickelte Jung ein Lehrgebäude, das die Fragen nach den nicht durch Maß und Zahl nachweisbaren Anteilen der individuellen Persönlichkeit ins Zentrum stellte. Er suchte nach einer Psychologie, deren wesentliches Anliegen in der Erforschung dessen bestand, was er ohne jegliche Berührungsängste „Seele" nannte. Hierbei wollte er individuelle Seelenanteile weder vorschnell auf religiöse Mächte projiziert noch durch den Intellekt wegrationalisiert wissen; vielmehr suchte er die Seele als das zu fassen, was dem menschlichen Leben Sinn verleiht, obgleich diese Qualität nur begrenzt

[2] Weder in dem streng freudianischen Kompendium *Das Vokabular der Psychoanalyse* von Jean Laplanche und Jean-Bernard Pontalis (Frankfurt/M. 1973) noch in dem weiter gefassten *Lehrbuch der psychoanalytischen Therapie* von Helmut Thomä und Horst Kächele (Berlin etc. 1985) findet das Wort Verwendung im Sinne eines Fachterminus.

[3] Eine genauere fachterminologische Differenzierung ist hier nicht angestrebt. Einen Überblick bieten u. a. Peter Kutter/Hermann Roskamp (Hg.), *Psychologie des Ich. Psychoanalytische Ich-Psychologie und ihre Anwendung*, Darmstadt 1974 (Wege der Forschung 259).

bewusstseinsfähig und schon gar nicht wissenschaftlich erfassbar ist. Er sagte: „Metaphysische Aussagen sind *Aussagen der Seele,* und darum sind sie psychologisch. Dem abendländischen Geist aber erscheint diese selbstverständliche Wahrheit entweder als zu selbstverständlich, indem er aus bekannten Ressentiments heraus der Aufklärung frönt, oder als unzulässige Negation der metaphysischen ‚Wahrheit' [...] Die ‚Seele' erscheint ihm [...] als etwas sehr Kleines, Minderwertiges, Persönliches, Subjektives [...]."[4]

Auch Jung weiß nicht, *was* die Seele ist, aber er schaut in den Spiegel und ahnt, dass sie denjenigen Ort im Menschen benennt, in dem Himmel und Hölle, Purgatorium und Fegefeuer beheimatet sind und so umschifft er dieses *Etwas* in vielfältigem Mäander. Eine der Summen, die er zieht, betrifft die schöpferische Energie, von der er annimmt, sie sei in ihrer immateriellen und gleichwohl realen Existenz eine Seelenqualität: Die Seele „erschafft täglich die Wirklichkeit. Ich kann diese Tätigkeit mit keinem anderen Ausdruck als mit *Phantasie* bezeichnen. Die Phantasie ist ebenso Gefühl wie Gedanke, sie ist ebenso intuitiv wie empfindend. [...] Sie erscheint bald als uranfänglich, bald als letztes und kühnstes Produkt der Zusammenfassung alles Könnens. Die Phantasie erscheint mir daher als der deutlichste Ausdruck der spezifischen psychischen Aktivität. Sie ist vor allem die schöpferische Tätigkeit, aus der die Antworten auf alle beantwortbaren Fragen hervorgehen, sie ist die Mutter aller Möglichkeiten, in der [...] Innenwelt und Außenwelt lebendig verbunden sind".[5]

Dem möchte ich hinzufügen, dass die Phantasie jener Welt zugehört, in der die unterschiedlichen Sinne einander berühren und sich gegenseitig verdichten; einer Welt, in der Klänge und Geräusche mit Farben und Gerüchen, mit Wärme- und Kälteempfindungen, mit Nebellandschaften oder Einkaufssilos, mit Sonnenschein oder Sturmböen verbunden werden können. In dieser Welt finden sich mühelos Inhalte einander zugeordnet, die unser wacher, erwachsener Intellekt gelernt hat, als unterschiedlich oder gar widersprüchlich zu klassifizieren und die er demgemäß in verschiedenartigen gedanklichen Ordnern ablegt. In der Welt der Phantasie heben sich solche Klassifikationen auf: Hier sind Tote lebendig, Menschen mutieren zu Tieren, Blinde können sehen, Vögel können sprechen, und jemand, der noch nie einen Ton Musik herausgebracht hat, singt plötzlich mit Engelszungen. Fast jeder Mensch, auch wenn er kein Künstler ist, kennt diese Welt aus seinen Träumen, und wenn wir Carl Gustav Jung darin folgen wollen, dass die in diesem Sinne verstandene Phantasie eine Tätigkeit der Seele ist, dann finden wir auch Worte für Carl Philipp Emanuel Bachs Diktum, der wahre Clavierist solle „aus der Seele" spielen: Er soll mit seinem beseelten Spiel die Zuhörer aus der berechenbaren Welt ihres Alltags heraus und hinein in das faszinierende Reich ihres Seelenlebens führen, in ein Reich, in dem die Gesetze der Logik nicht das Maß aller Dinge sind.

[4] Carl Gustav Jung, „Psychologischer Kommentar zum Bardo Thödal", in: *Gesammelte Werke,* Bd. 11, Olten etc. 1963; zit. nach Jolande Jacobi, *C.G. Jung – Mensch und Seele,* Olten 1971, 41.

[5] Ders., „Psychologische Typen", *Gesammelte Werke* 6, Olten 1960; zit. nach Jolande Jacobi, op. cit., 33.

Diese Fähigkeit darf – würde ich denken – „künstlerische Authentizität" genannt werden. Nicht die Darmsaite oder der Lederhammer macht sie aus, sondern der Brückenschlag des Künstlers zur Seelenlandschaft des Publikums. Das Publikum kommt ins Konzert, weil es sich diesen Brückenschlag erhofft – oder anders ausgedrückt: weil es mit der eigenen Authentizität in Kontakt kommen möchte; weil es die Begegnung mit ihr sucht, aber – anders als der Künstler – bei dieser Suche immer wieder vom Wege abkommt oder mit der Suche gar nicht erst beginnt.[6]

Der authentische Musiker ist für seine Hörer also neben anderem ein Seelenführer. Natürlich, mit seinem handwerklichen Können und seiner Fähigkeit, in Notenschrift chiffrierte Musik durch seine Interpretation zum klingenden Leben zu erwecken, appelliert er an den Kunstverstand seiner Hörer. In seiner Funktion als Seelenführer aber überschreitet er die Grenzen des Kunstverstandes. Denn der authentische Musiker hat neben seiner spezifischen Begabung und seinem handwerklichen Können seinem Publikum die Fähigkeit zu einer starken Konzentrationsfähigkeit auf die Welt der Synästhesie voraus, in der die Sinne einander durchdringen und eine andere Art von Wirklichkeit entsteht; der Künstler verfügt über einen Zugang zu dieser Wirklichkeit, die es ihm ermöglicht, immer wieder aus dieser tiefen Quelle zu schöpfen und andere an diesem Schöpfungsprozess teilhaben zu lassen. Gelingt eine solche musikalische Seelenführung, dann mag es zu jenen Glücksmomenten kommen, in denen Künstler und Publikum im Gleichklang schwingen, getragen von einer übereinstimmenden emotionalen Erfahrung.

2.

Die Möglichkeit zum Schwingen im Gleichklang setzt eine gemeinsame, schwingungsfähige Membran zwischen dem ausführenden Künstler und seinem Publikum voraus. Die Künstler nutzen diese Membran mit mehr Selbstverständlichkeit, aber wenn sie in ihren Zuhörern nicht gleichfalls angelegt wäre, könnte das Publikum die Impulse der Musiker weder aufnehmen noch beantworten.

Gemeinsames Erleben setzt gemeinsame Erfahrung, eine ähnliche Prägung voraus, und in der Tat: das *Er*leben und *Durch*leben einer synästhetischen Seinswirklichkeit ist Teil des Entwicklungsprozesses jedes einzelnen Menschen, der unter halbwegs normalen Verhältnissen aufgewachsen ist. Freilich, den Zeitabschnitt, innerhalb dessen wir diese Wirklichkeit erlebt und in uns aufgenommen haben, haben wir lange hinter uns gelassen. Ebenso, wie der Ort des „aus der Seele Spielens" jenseits des fixierten Notentextes liegt, so stammt unsere synästhetische Prägung aus einer Zeit, zu der unser kognitives Gedächtnis – die sprachlich fassbare Erinnerung, der einordnende Verstand – noch gar nicht existierte.

[6] Vgl. hierzu Anthony Rooley, *Performance. Revealing the Orpheus within*, Shaftesbury 1990, vor allem Kapitel 2: „Some contemporary thoughts on the art", 17–33.

Allen Menschen ist gemeinsam, dass sie geboren wurden, dass sie als Säuglinge extrem hilflos, schutzlos und abhängig von Schutz, Nahrung und Wärme gebenden Elternpersonen waren und dass sie erst etwa im zweiten Lebensjahr kognitive Strukturen zu entwickelten begannen, die es ermöglichten, Erlebtes als Erinnerung zu speichern. Aber vor dieser Zeit – beginnend mit unserer Geburt oder sogar mit unserem intrauterinen Leben – gab es viele Monate, Wochen, Tage und Nächte, viele Stunden mit ihren unendlich vielen Augenblicken, in denen sich uns eine reiche, seither tief in unserem Innern verankerte Lebenswirklichkeit erschlossen hat.

Bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts hielt man die Tatsache, dass wir an diese Zeit keine Erinnerungen haben, für einen Beweis dafür, dass Säuglinge kein eigenständiges Empfinden hätten, dass sie vielmehr passiv und ohne jede Eigeninitiative wären; man sah in ihnen kleine Autisten, die sich – wenn überhaupt – lediglich als Erweiterung des Mutterkörpers erlebten. Heute ist dieser Standpunkt – dank der Säuglingsforschung, die sich in den letzten 25 Jahren um den amerikanischen Kinderarzt Daniel Stern[7] etabliert hat – einem differenzierten Wissen um unsere früheste Lebenswirklichkeit gewichen. Dieses Wissen ist durch genaue Beobachtung – vielfach mit Hilfe der Videokamera – und durch Experimente mit Neugeborenen und Kleinkindern entstanden, die uns lehren, dass wir als winzige Babys zwar schwach und abhängig waren, dass wir aber von Anfang an eine Wahrnehmung von uns selbst als einer eigenständigen, auf Erforschung von uns und unserer Umgebung gerichteten Lebenswirklichkeit hatten. Weit davon entfernt, Autisten zu sein, verfügten wir offenkundig von Anfang an über eine vitale Neugier sowie über die Fähigkeit, unsere Bedürfnisse nach Nähe und Nahrung zu äußern und – ebenso wichtig – unserer Umwelt zu vermitteln, wann wir in Ruhe gelassen sein wollten, sei es, um zu schlafen oder um aktiv, aber ungestört die Welt zu erforschen.

Dies ist für unsere Fragestellung darum von Interesse, weil dieses frühe Erleben und Erforschen die Welt der Synästhesie – des Ineinanderverwobenseins der Sinne – sowie den offenen Gebrauch der Emotionen zum Gegenstand hat. Nach Erkenntnis der Säuglingsforschung ergründet das kleine Kind – wenn man es lässt – seine Umgebung eigenständig, und dabei geht es naturgemäß nicht systematisch vor, sondern es folgt dem, was seine Sinne ihm vermitteln. Wie einst Columbus reist es immer wieder in gänzlich unbekannte Territorien, und alles, was es dabei erlebt, geschieht zum ersten, zweiten oder dritten Mal.

Wir dürfen annehmen, dass diese Forschungsreisen für ein Kind Momente sind, die es hellwach, mit geballtem Staunen und ungebremster Neugier erlebt, Momente, in denen die Zeit still steht, die dem kleinen Menschen seine ganze Konzentrationsfähigkeit abverlangen und die er, waren sie spannend genug, in den Erfahrungsschatz seines Körper- und Seelengedächtnisses einreihen wird. Stellen wir uns vor: Das Kind liegt an einem sonnigen Sommermorgen

[7] Daniel Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart 1992.

in seinem Bettchen und erforscht mit seinem Mund das große Ohr seines schwarz-weiß gefleckten Lieblings-Stoffhundes. Das Ohr fühlt sich weich und wollig an, es schmeckt ein wenig säuerlich, riecht ein wenig dumpfig und was das Kind von ihm sehen kann, ist etwas Schwarzes, das an einer bestimmten Stelle weiß wird. Gleichzeitig hört es ein schmatzendes Geräusch, und vergnügt stellt es fest, dass es selber diese Laute beim Herumkauen auf dem Stoffohr verursacht. Das Kind weiß nicht, dass das weiche Päckchen in seinen Armen ein Stoffhund ist, und dass es ein Ohr ist, das es gerade in Arbeit hat. Es weiß auch nicht, dass der goldene, viereckige Fleck auf der weißen Wand den Sonnenschein reflektiert, der durch das gegenüberliegende Fenster hereinkommt. Und er weiß schließlich nicht, dass die leisen, silbrigen, unsichtbaren Klänge, die in der Luft schweben, von einem Cembalo stammen, auf dem jemand gerade im Nebenzimmer ein Präludium aus dem *Wohltemperierten Clavier* spielt. Alle seine Sinne sagen ihm aber, dass das an seinen Körper geschmiegte Päckchen weich und warm und wohlig ist und dass es ganz nah bei ihm ist. Wenn der oder die Kleine das Bündel loslässt, dann rutscht es vielleicht weg, aber das Kind kann hinrobben und das schwarz-weiße Ding wiederholen. Es merkt auch, dass die Dinge sich mit dem Sonnenfleck anders verhalten: Der ist unerreichbar und nicht zu beeinflussen, denn er wandert von allein durchs Zimmer, und irgendwann ist er verschwunden. Auch der Silberklang des Cembalos hört von allein auf, aber solange Stoffhund, Sonnenfleck und Silberklang zusammenspielen, mögen sie sich im Seelengedächtnis des Kindes als Dreiklang von körperlich erfahrener Wärme-, Klang- und Lichtfaszination niederlassen. Der Erwachsene, den es später mit besonderer Intensität zum Cembalo ziehen mag, *weiß* nicht, warum ihn dieser Klangcharakter so eigen berührt – sein Gedächtnis liefert ihm keine Protokolle für sein frühes Erleben. Und doch wird er nicht daran zweifeln, dass die Liebe zum Cembalo ein authentischer Teil seiner Persönlichkeit ist.

Mit anderen Worten: Die Welt, in die wir hineingeboren worden sind, besteht für das Baby mit seinen offenen Sinnen und seiner natürlichen Neugier aus Geräuschen, Klängen, Licht, Dunkel, Farben, Intensitäten, Wärme- und Kälteempfindungen, aus Weichem und Hartem, aus Gerüchen, Ecken und Kanten, aus Erreichbarem und Anfassbarem, aus Unerreichbarem und Unanfassbarem, aus Sichtbarem, Unsichtbarem und Hörbarem. In dieser Welt durchdringen die unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen einander auf vielfältige Weise, und sie gestalten sich als Wahrnehmungs- und Gefühlsmomente: Klänge können flimmern wie eine Kerze und damit Freude bewirken, sie können aber auch stechen wie eine Flamme, an der man sich verbrennt – und das tut weh; die Dunkelheit kann weich und Vertrauen erweckend sein wie ein Kissen, aber auch eiskalt und beängstigend wie eine Steinplatte; der Stoffhund stiftet mit seiner Weichheit und Nähe Sicherheit und Zufriedenheit, wenn er aber plötzlich weg ist – z.B., weil er aus dem Bett gefallen ist –, bleibt Verwirrung und Ratlosigkeit; und ein vertrautes Gesicht, das sich mit liebevollen Augen und weicher Stimme über das Kinderbett beugt, kann ein großes, warmes Glücksgefühl schenken, während ein gereizter Augenausdruck und ein gepresster Stimmklang Furcht und Verzweiflung zu bewirken vermögen.

3.

So viel zur Synästhesie. Was die zweite Komponente künstlerischer Authentizität betrifft, von der hier die Rede sein soll – die emotionalen Aufrichtigkeit –, so ist der Kosmos der frühen Kindheit eine Welt der überschaubaren Gefühle: Das Kind zeigt seine Freude ebenso offen wie seinen Schmerz und seine Angst, und diese Gefühle sind – anders als so oft im späteren Leben – nicht berechnend oder Projektionen, sondern sie entstehen aus einer im Hier und Jetzt erlebten Wirklichkeit. Im glücklichen Fall verstehen die erwachsenen Pflegepersonen den Grund für Angst und Schmerz, für Freude, Glück und Neugier: Im Falle schwieriger Gefühle werden sie das Baby in den Arm nehmen, es halten, wickeln, nähren, es mit freundlichen Wortmelodien trösten oder ihm ein Lied singen. Und wenn sie spüren, dass ihr Kind sich freut, dann werden die Eltern sich gleichfalls freuen und ihre Freude dem Kind zurückspiegeln. Eine solche klare Beantwortung der Grundaffekte bestätigt dem Kind die „Richtigkeit“ – um nicht zu sagen: die „Authentizität“ – der eigenen Existenz: Sie vermittelt ihm, dass es in der Welt willkommen ist und ein Recht darauf hat, so zu sein, wie es ist. Sie stärkt in ihm ein Grundgefühl dafür, die eigene Person ebenso wie die Welt sei auf einem Fundament von Sinn gebaut. Und auch wenn es vielen Menschen in ihrer frühen Kindheit nicht vergönnt war, von emotional ebenso starken wie klaren Eltern geprägt worden zu sein, so hat doch fast Jede und Jeder in seinem und ihrem Persönlichkeitsspektrum einen Anteil, der etwas von dieser frühen Wahrhaftigkeit, diesem tiefen Sinn ahnt und der sich mehr oder weniger danach sehnt, in Kontakt zu kommen mit der eigenen „Blauen Blume“, die dort irgendwo blüht.

Im Erwachsenenleben ist diese Sehnsuchtsregung notwendig, ist sie doch der Wegweiser zu jener vergessenen, im Unbewussten blühenden Blume. Schuld an diesem Vergessen ist das Faktum, dass die meisten von uns sprechen lernen wollten und sollten. Die Erkenntnis, dass man innere und äußere Zustände durch Buchstaben, Wörter und Sätze chiffrieren kann, ist im Rahmen der Persönlichkeitswerdung ein enorm wichtiger Entwicklungsschritt. Aber wie alle progressiven Schritte bedeutet er nicht nur Fortschritt, sondern auch Verlust. Denn vieles, was die dichte, reiche, emotionale Welt der Synästhesie bedingt, lässt sich durch die Sprache nicht oder nur unvollkommen ausdrücken. Die Sprache verlangt nach Logik, nach Klassifikation und Ordnung, und mit dem Erwerb dieser Fähigkeiten versinkt allmählich das frühe Atlantis des Grossen und Ganzen im Meer des Unbewussten. Mit zunehmender Sprachmächtigkeit zerfällt das frühkindliche nonverbale Zusammenspiel der Sinne, und auch die aus realem Geschehen heraus erwachsene Klarheit und Aufrichtigkeit des emotionalen Kontaktes wird zu einer Kategorie, über die man zu reden lernen kann, ohne dabei viel zu fühlen. Hören, Sehen, Schmecken, Riechen, Tasten – alles landet früher oder später in seinem je eigenen Schubfach, und die klaren Emotionen laufen Gefahr, durch sprachliche Symbolisierungen ersetzt und zerredet zu werden, so dass bei unglücklicher Entwicklung authentische Gefühle zwar ein Gegenstand der Diskussion sein können, aber nicht mehr gelebt werden.

Nicht so beim Künstler, der diesen Namen verdient – das ist zumindest meine Hypothese. Natürlich hat er seine – wahrscheinlich genetisch verankerte – spezifische Begabung, die ihn malen, musizieren, bildhauern oder schreiben lässt; aber er hat auch einen Kanal, der ihn mehr oder weniger direkt durch die Schichten von Sprache, Logik und Intellekt hindurch mit der alten Welt der Synästhesie und der emotionalen Klarheit verbindet. Wie er sich diesen Zugang erhalten hat, ist im einzelnen Fall sicher unterschiedlich. Eine Möglichkeit wäre damit gegeben, dass das Kind auf der Wachstumsebene, auf der es sprechen lernt – und das heißt auch: auf der es lernt, ICH und DU zu unterscheiden, NEIN zu sagen, sich abzugrenzen –, nicht ausreichend unterstützt wurde. Viele Eltern bekommen Schwierigkeiten, wenn ihre eben noch fügsamen Sprösslinge anfangen, sich in Selbstbehauptung zu üben. Sie empfinden ihr Kind als wichtigtuerisch und anmaßend, und sie rächen sich, indem sie es beschämen und ins Unrecht setzen. Ein Kind mit der Seele eines Fußballspielers wird wahrscheinlich lautstark protestieren und mit allen Mitteln dagegen ankicken. Ein Kind mit künstlerischer Veranlagung mag sich demgegenüber eher zurückziehen in seine Bilder- und Traumwelt, die belebt ist von unglücklichen Kindern, Feuer speienden Drachen und bösen Menschen, freundlichen Tieren, magischen Violinen und einem guten „lieben Gott", der dafür sorgt, dass das Kind am Schluss (des Tagtraumes) eine berühmte, von allen geliebte und bewunderte Künstlerin wird. Wenn ein solcher Rückzug in die innere Traumwelt immer wieder notwendig ist, wird das irgendwann zum Lebensstil: Als Resultat mag ein zwischenmenschlich recht einsamer, innerpsychisch aber reich belebter Raum entstehen, in dem in der weiteren Entwicklung des betroffenen Menschen künstlerische Begabung und authentische Darstellungsfähigkeit zueinander finden. Wenn diese beiden mit dem Heranreifen der Persönlichkeit eine von Integrität, Intelligenz und Bereitschaft zu harter Arbeit gesteuerte Form erhalten, dann kann daraus ein die Außenwelt überzeugendes schöpferisches oder reproduktives Künstlertum erwachsen.

Wenn man aus dieser Perspektive einen Blick auf den verrufenen Begriff „Authentizität" wirft, verliert er viel von seiner Schwammigkeit. Denn zwar ist er extrem korrumpierbar im Sinne der Vereinnahmung durch die jeweils herrschenden modischen Zeitströmungen. Im Kern aber benennt er etwas, was ein kostbarer Teil des menschlichen Potentials ist, und damit erweist er sich als konsensusfähig. Dies freilich nur unter der Voraussetzung, dass wir als die Besitzer solcher Kostbarkeit diesen Seelenanteil in uns erfühlen und als *den* Wegweiser nehmen, der er ist. Wer ihn, um nochmals C.G. Jung zu zitieren, als etwas „Kleines, Minderwertiges, Persönliches, Subjektives" verachtet, betrügt sich in unserem Zeitalter der Polarisierung zwischen Fundamentalismus und spirituellem Vakuum um etwas, was uns geschenkt ist, damit wir es besitzen lernen: um den eigenen seelischen Kompass, um eine richtungweisende, ebenso relativierende wie ausgleichende, jedenfalls sinnstiftende Kraft.

Hört man „authentische" Musiker – ob sie nun der Alte- oder der Neue-Musik-Szene oder beiden angehören – über Musik in ihrer Verflochtenheit von Innen und Außen sprechen, dann erlebt man beides: Ihre bildhafte, syn-

ästhetische, metaphernfreudige Sprache und ihren emotional unbewaffneten, aus der eigenen Wahrhaftigkeit gestalteten und gleichzeitig ehrfürchtigen Zugang zum musikalischen Werk – zwei Qualitäten, die naturgemäß häufig in ein und demselben Gedankengang miteinander verbunden sind. Vier dieser Künstlervoten möchte ich zitieren:

Anner Bylsma sagt über das „andere" Publikum, über die Menschen, die sich nicht berieseln lassen wollen:

> [...] die hören Cd's oder spielen selber Musik in der Nacht, wo es ruhig ist, wo die Zeit stillsteht. Die gehen auf den Inhalt der Musik ein, die möchten die innere Logik hören. [...] Ich will so komische Sachen machen – für die Leute in der Nacht. Das ist mein Publikum. Das ist meine Sache.[8]

Für Gidon Kremer stellt sich der eigene Anteil bei der Reproduktion eines Werkes so dar:

> Was man selber machen kann, ist nur, zu versuchen, dem eigenen Gefühl, dem eigenen Ton, der eigenen Geste eine maximale Überzeugung zu verleihen. Was einem heute gelingt, ist dann sehr oft nicht wiederholbar, [...] weil diese Geste, wie jedes Wort, wie jeder Augenblick im Leben, nur den Wert eines fliegenden Vogels hat.[9]

Yehudi Menuhin findet zur Unterscheidung zwischen eigener innerer Wahrheit und äußerem Glamour ein Bild aus der Kulinarik:

> Meine Mutter kam immer ganz stolz vom Markt zurück, wenn sie kleine, unscheinbare Äpfel gefunden hatte: sie wusste, dass die am besten schmecken. Wir konzentrieren uns auf das Äußere, das Hören aber ist ein innerlicher Prozess.[10]

Und auch Gustav Leonhardt führt uns in die Küche, wenn er die Beziehung zwischen Innen und Außen veranschaulicht:

> Der ausübende Musiker hat Gewalt über das Äußere. Das Weitere, Essentielle, ist auch bei ihm nur Begabungssache. Das Vergessen aller Vorstudien bei der Aufführung ist eine Voraussetzung für die Wirkung, welche die Zuhörer erwarten [...]. Denn wenn ‚the proof of the pudding is in the eating', so sollen auch die Ausführenden schließlich essen und nicht nur schnüffelnd in der Küche bleiben. Der Wunsch nach diesen köstlichen Speisen führt Berufsmusiker natürlich erst in die Küche, aber nur, damit das Auftragen schließlich in der feinsten Art geschehen kann.[11]

[8] Urs Frauchiger, *Der eigene Ton*, Zürich 2000, 59f. Mein Dank gilt Andreas Wernli, der mich auf diese Quelle aufmerksam gemacht hat.

[9] Op. cit., 134.

[10] Op. Cit., 218.

[11] Christoph Wolff (Hg.), *Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit. Meisterwerke in der Dirigenten-Werkstatt*, Salzburg 1999, 30.

4.

Aus der hier eingenommenen Perspektive kann ich die anfangs angesprochene Frage nach der Marktfähigkeit Alter Musik freilich nur unzulänglich beantworten. Eines immerhin zeigt sich klar: Der Begriff „Authentizität" als Chiffre für Historisch orientierte Aufführungspraxis stellt eine denkbar unglückliche Wortwahl dar. Niemand würde so großen, auf modernen Instrumenten praktizierenden Interpreten wie z.B. Heinz Holliger oder Gidon Kremer im Ernst „Authentizität" im hier gemeinten Sinne absprechen. Was man vielleicht sagen kann, ist dies: In unserer Zeit, die das Hörerohr nicht nur mit unzähligen Aufnahmen ein und desselben Werkes bedenkt, sondern die uns per Knopfdruck im Wohnzimmer, wann immer wir wollen, ein 1000 Jahre umfassendes Repertoire zugänglich macht, ist die Auswahl an Werken großer, im beschriebenen Sinne „authentischer" Kompositionen naturgemäß größer als in unserer gegenwärtigen Epoche. Im Übrigen sind es in der näheren oder ferneren Vergangenheit mehr oder weniger immer dieselben Kompositionen, die das große Publikum auf seiner Suche nach „Authentizität" hören will: die Werke von Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner – *cum grano salis*. Es sind nun mal vor allem die ganz großen Musikergenien, die – ggf. Jahrhunderte überspannend – auch heute noch den Weg zu unseren sinneshungrigen Seelen finden.

Bach ist seit seiner Wiederentdeckung nicht mehr aus unseren Kirchen und Konzertsälen wegzudenken, Mozart und Beethoven sind nie in der geschichtlichen Versenkung verschwunden, sondern haben durch die Zeiten hindurch das Musikleben substantiell bestimmt. Jede Zeit aber hat diesen Werken mit ihrer je eigenen Interpretation den Stempel dessen aufgedrückt, was ihr daran als „authentisch" galt, d.h. was ihre eigene Lebenswirklichkeit spiegelte.

Die Karajan-Ära mit ihren aus heutiger Sicht stromlinienförmigen Interpretationen half denen, die sie erlebt und geliebt haben, wahrscheinlich dabei, sich angesichts des Kriegs-Entsetzens und des Nachkriegs-Elends zu trösten oder es zu verdrängen. In unserer aktuellen Lebenswirklichkeit erscheint uns jene philharmonische Glätte langweilig, und das mag damit zusammenhängen, dass sich in unserer Gegenwart die Probleme verschoben haben. Wir müssen oder wollen ohne einige existentielle Ingredienzien des Lebens auskommen: ohne wirkliche Individualität, ohne eigentlichen Atem, ohne echte Pausen, ohne spirituelle Konzepte, ohne sichtbare Krankheit und ohne spürbaren Tod. Da schiene es mir nur natürlich, wenn wir – vielleicht unbewusst – in unseren Interpretationen eben *den* Schattenflächen begegnen möchten, die wir aus unserem Alltag aussortiert haben; und dies mit Tönen und Klängen, die sich voneinander unterscheiden, die sich Zeit nehmen bei ihrer Entstehung und ihrem Verklingen, die sich verweigern oder übermütig überschäumen, die schön oder hässlich, temperiert oder falsch klingen können; mit Tönen und Klängen, die ihre besonders sensible Sprachfähigkeit (nicht nur) dem Schwingen von Holz und Darm verdanken und die in ihrer je eigenen Klangkörperlichkeit Geschichten erzählen von Mühe und Arbeit, von Schmerz, Wut und dem schwarzen Nichts, von Freude, Glück und Seeligkeit.

VIRTUAL REALITY OR: THE SOUND ENGINEER AS ALCHEMIST?

On recording industry

by Anthony Rooley

All of the following was written in May 1998, for a special conference on *Early Music and the Recording Industry*, held at the Jerusalem Music Centre in Israel. Much has changed in the intervening six years – not least the bleak observation that deteriorating circumstances make it that for the foreseeable future Jerusalem is a most unlikely venue for creative gatherings and deliberations of this kind. A lamentable fact that strife, greed force, brutality, inhumanity, gross belligerence does not generate time for consideration of the Arts and their refinement. I regret profoundly this miserable truth, and feel intensely for my liberal Jewish and Arabic friends caught in this dilemma.

I am not a prophet, yet much of what I wrote then has been fulfilled in fact. I am not proud of this, for the worst fears have been proven to materialize. Large private collections of CDs (and still, indeed, old 12'' black discs) gather dust in musical households around the world. Still we have not the leisure to listen to but a small proportion of our collection, and still the number of „free" recordings increase, attached not only to magazines, but as part of an attractive deal package for all kinds of promotions. The real business of recording exquisite unknown repertoire is severely hindered by an industry trapped in the past and fearful of the future. Archival recording *for its own sake* is still virtually unexplored, for the delusion of marketing and of profit seems self-perpetuating. Since 1998 I have been involved in perhaps 10 or so recording projects, all of which I am delighted to have been involved with artistically, but each of which has been an absolute nightmare in terms of raising adequate funding, and as for paid rehearsal – that is a thing of the past. No, the financial strain is largely being absorbed by the music industry's „soft-ware" – the musicians! And in the long term this cannot be good – for exploration, for maintaining standards, for self-esteem, and for encouraging a future generation of musicians. But it is hidden from view for most of the musically alert and concerned world. I sincerely hope these words contained here (1998 and 2004) contain some wind of change, before they become an unwonted epitaph for a music industry hell-bent on self-destruction. The industry can go – few laments for self-generated short-term greed, but it is the art of fine performance, research, and the attunement to elevated Orphic Frenzy which will be severely damaged with it. Already in England recent changes in music education has caused the loss of an entire generation to the civilizing power of great music and music performance. I do not wish to see an inexorable slide into a „dark ages" – for art and culture is still the benchmark for civilization, and civilization is still what separates Man from the rest of creation. Perhaps I plead in vain? Perhaps the electronic highway of broadband technology offers a panacea for all these ills, and we need not fear ...?! (Basel 2004).

In 1969, when I started the *Consort of Musicke*, I fervently declared that my ensemble would never, but NEVER, make a record, believing as I did with evangelical zeal in the one and only true efficacy of live performance. I was an acolyte of the High Priest of Performance, Orpheus, and I was dedicated to the profound mysteries of his teachings. Now, 30 years and 120 CDs later, do I regret those words?

Having made a modest living by working on both sides of the microphone, having written many scripts for radio and more recently facilitated young artists in the making of their first recording, do I recant and restate my position? Have I compromised my philosophy? Has my zeal turned to milk and water? I offer here some thoughts about the values of „recording live performance".

I reproduce here an artist's pen and wash drawing made at a recording session which took place on December 16th, 1907 and published 5 days later, on December 21st in *The Illustrated London News*. The drawing was done by Samuel Begg; the recording engineer (the „alchemist" of that moment) was Mr William Gaisberg. An orchestra of 25 players was conducted by Mr Percy Pitt, accompanying the star of the moment, Madame Luisa Tetrazzini. She sang for two hours and „successful recordings were taken" of four of her standard showpieces, with which she had seduced the Western world since 1890. Her London debut at Covent Garden had occurred just a month before this recording session, on 2nd November, when she had sung one of her most characteristic roles – Violetta. To my knowledge, this drawing is the earliest graphic depiction of a recording session in progress for which the recording taken in that moment also survives! An artist with pen and wash would have been preferred to a photographer because of the noisy, intrusive whirring and clicking of the large, solid plate-cameras which, together with the photographer's need for special lighting and „freezing" for the slow shutter speed, would have totally destroyed the delicate requirements of sound recording.

There is a delightful amount of information in this illustration; but for now, it is the journalist's contribution which most interests me. The editor's heading – „Leaving her voice behind her" – sums up the euphoric atmosphere: and the triumphant last sentence of the copy – „Within a month's time Madame Tetrazzini's voice will be available in every drawing room" – carries a fervent affirmation of the potential of the new technology. Lacking prophetic sight, the writer could not know that 90 years later, there are at least 2 commercial CDs available incorporating this very session, including her party piece, „The Bell song" from *Lakme* by Delibes. The miracles of technology can still bring to „life" sounds which were uttered on the 16th December 1907.

Whatever else is said, one has to marvel at that achievement. In her lifetime, Tetrazzini's recordings reached so many more people than had a chance to hear her live; and of course since her death in 1940 her art continues to reach future generations. Whatever the medium of carriage, be it wax cylinder, shellac disc, vinyl, magnetic tape, squeaky-clean digital CD, and others being perfected at this moment (not to mention future carriers, as yet undreamed of), unborn generations have an astonishingly rich heritage to explore.

Fig.1: Luisa Tetrazzini at a recording session on December 16th, 1907, in London.

But can we cope with this richness, the cleverness that has developed the technology, the sheer volume of production all around us? Think of your own CD collection at home. Ignore the groaning shelves of black discs you are hoarding in a dark dusty corner, hanging on to what you can't bear to let go (even though it's a while since you set your turn-table a-turning, perhaps). Ignore, too, the mass of poorly annotated tapes – I mean the lowly cassette tape!) – some of which are legal copies, but most of which are not quite on the right side of the law. These are probably jumbled in a rarely opened drawer, gathering near-fatal dust! But, somehow, old tapes are a difficult thing to throw away, as though there's a sub-conscious belief in an intrinsic worth of this concatenation of perspex and magnetic tape. We hold on; we hoard.

Now some of you are certain to protest. There may be a handful of readers whose collection is immaculately archived and treasured, and who can, during the course of after-dinner conversation, find within moments any recording which takes centre-stage, and highlights the discussion with example. But if we're honest, such organisation is rare. And even such a collection has its gaps, of course. Recording collectors are kept going by the fact that the collection can never be complete, and with the spate of present re-releases of back catalogue, the most diligent collector is slipping further and further behind.

One enthusiast I visited recently – who has always enjoyed quoting at me not only catalogue numbers of my own discs, but track numbers and titles too – had to admit things were getting out of hand. His shelved collection was utterly well ordered. Videos and black discs lived in the visitor's bedroom (where I was sleeping the night), cassette tapes inhabited the corridor to the bathroom, whilst CDs adorned the living room, better described as the „entertainment centre". Everything was immaculate, dust-free, but for a rather large pile or heap of CDs grovelling on the floor, around the feet of his very fine music centre. More CDs gathered around the bases of his Wharfdale speakers. With this show of chaos I felt at home, for it reminded me more of the state of my own collection. As he noticed me smiling with recognition at this untidy jumble, but not realising it was a smile of sympathy, he rather apologetically explained that „the ones on the floor were those he hadn't yet had time to listen to". There were almost 100 CDs littering the floor, yet he was still keeping up with the scene and buying regularly (and, he confidentially explained, he hid his new purchases in the carrier bags of weekly food shopping, so that his wife didn't know how much he was spending on CDs!). I have to tell you that next morning at breakfast, whilst our collector was out of the room checking a reference number, his wife whispered that her husband had bought nine CDs last weekend, and that he was in the habit of hiding them under the vegetables! She laughed; it was not a serious deceit, perhaps more of a marital game – but she knew he would never have time to listen to everything he gathered.

The „collecting instinct" has always been with us, and is mostly a male activity (though perhaps women are a bit more subtle about it). Lucy, Countess of Bedford, collected Roman medallions and coins. Queen Elizabeth I collected courtiers and suitors; Charles I collected Italian masters – Raphael,

Titian and the like; whilst Charles II (aside from collecting mistresses and illegitimate off-spring) loved to collect exquisitely mad scientific equipment in wood, brass, ivory.

But these were all nobility, who had the wealth and power to indulge in these whims. Now everyone can develop the collecting instinct – and it is this which to a large extent has fired the record industry. Back in 1983, when the newly developed technology of „direct metal mastering" was the rage, the newcomer – digital compact disc – was in its infancy. There was strong initial resistance: I remember, for example, Ted Perry, the founder and inspiration of Hyperion, swearing that he couldn't be bothered with these fiddly little Japanese inventions: „Give me a proper disc, something big enough to see and handle" he scoffed to me. A year later (later than most of his competitors, but in the nick of time), he succumbed to the all-powerful Lilliputian world of CD and totally ceased production of the black disc.

Consider for a moment the arrival of the CD fifteen years ago, the world-wide spread of its use, and the overwhelming volume of production in that short time. Perhaps most of us here, if we are honest, have more units at home than we'll ever have time to listen to. We certainly know that any large retail outlet carries more product of interest to us than we could ever purchase, or even find time to inspect. When CD factories first opened for production there were some lovely PR photos of white-coated workers wearing surgical gloves and face-masks in totally dust-free surroundings. The CD was heralded as the summation of years of careful aseptic research and production (which of course it was). But those factories, which have mushroomed across the world (especially where labour is cheap), are designed to produce hundreds of thousands of CDs each week. The unit-price has come down from an initial £2.50 per piece 10 years ago, to under 50p per unit today. The quality (in most cases) is such that each CD can be used as a master! The factories are still increasing in numbers, producing faster, to a higher level of perfection, and the CDs are being distributed in greater numbers.

But just a minute! We collectors are just beginning to realise we can't listen to everything we've already got. Here is one intrinsic problem – a dilemma over consumption (and we've not even raised the issue over diet and taste, and others' attempt to manipulate these things).

Related to over-production, and related in several direct ways, is the advent of the budget-priced CD. When CDs first came onto the market, they were priced slightly higher than top-quality black discs at around £10 – £12, with some companies going for up to £15. Now that is a lot to pay; but initial production costs were high and a CD could carry up to 50% more listening time. And new recordings are expensive to make, with artists' costs, studio and editing costs, before production and marketing costs. When the £15 is analysed, we see that not an excessive amount of profit was sticking to the parent company. It was OK, but the public had a perception that they were being taken to the cleaners. For the musicians, the recording artists, it was an adequate situation, pretty much as before financially, but twice as much music had to be recorded in the same time, and for the same fee as in the era of black disc recording.

All this changed overnight with the marketing shock of Naxos – a quality product for under £5. Across the world now, in almost every major retail outlet, a wall of serried ranks of white CDs, covering an eclectic range of classical music, greets the bemused audiophile. The introduction of this label was hailed as the public's pleasure – the purse was not so pained, and the fat-cat greedy giants had to respond by creating their own budget labels, namely „Baroque Esprit" and such like. Polygram's Decca has gone further down the line with their „Double Decca" – two for the price of one (at a mid-pricing level) of established artists and repertoire from their extensive back-catalogue.

Here, of course, is the rub. Naxos began with masters they had acquired for very little up-front expenditure. Then, to fill in the gaps to create a plausible encyclopaedic catalogue of repertoire, for 2 or 3 years, they were very active in the studio, mostly with emphasis on repertoire rather than artists – though the musicians were always of a good level of craftsmanship. But the harsh truth is that at £5 per unit, there was simply not enough profit to invest in new recording projects. After a few rosy years, Naxos cancelled virtually all new recordings. Plans were shelved indefinitely.

Meanwhile, the overloaded retail industry has become more and more sluggish – rather like the Nile Delta, bringing an increasing load of silt with each new inundation. The industry is polarising – seeking quick return on the equivalent of the „Three Tenors" phenomenon – as though an act like that could have equivalents! Nevertheless, there have been gross attempts – „The Six Sopranos" – perish the thought – and with a welcome touch of youthful irony „The Counter Attack – the Three Counter-tenors"! Part of the same „delta-like" spread is the bizarre wave of „gregoriana" bringing the „spiritual and sublime" into the hectic pursuit of marketing winners. The flood of pseudo-spiritual titles, mostly back-catalogue compilations such as „Tranquillity", „Serenity" and so on, has nothing to do with New Age „meditational" music, or a genuine quest for serenity, but everything to do with heavy pressure of direct accounting and immediate cash-flow.

Recently a recording came my way sung by that wonderful new discovery of the 90s, the German counter-tenor Andreas Scholl. He's a brilliant young man, whose vocal talents are but part of his gifted nature. I had the great honour and pleasure of being one of his tutors for a short while, but such a talent hardly needs teaching, more gentle encouragement. It was the Largo from Vivaldi's „Stabat Mater" with the Ensemble 415, directed from the violin by Chiara Banchini. Wonderful music, exquisitely performed, beautifully recorded – representing the apogee of the early music movement. „Sweet sounds that cannot die" as the journalist wrote in *The Illustrated London News* in 1907! I fear, though, that there is a very large „BUT ..." attached to this recording, for it sets in motion a whole host of unexpected problems.

It was one thing for Naxos to initiate the budget-label CD, but quite another when one of the monthly music magazines – I think it was „Classic CD" – in order to make a splash as a new entrant in the field, offered a FREE CD taped to the cover of their magazine. At first the punters were delirious – a free CD

for the cover price of a music magazine – under £5. The customer had never been treated to such goodies. And, of course, every other magazine in this field had to find a way of following suit in order to compete. „Gramophone", the darling of the industry, offered up-market compilations, with help from its wealthier advertisers; „BBC Music Magazine" had access to a musical archive of extraordinary richness; and „Classic FM", believed to have the Midas touch with all things classical, found ways of competing. That makes no fewer than 4 monthly magazines offering free CDs. (There may be more; its a trend that's growing!)

The earliest compilations were pretty poor stuff: old-fashioned, wooden performances from tapes picked up as job-lots. But the sophistication now, after only 2 years of the free CD, is shown by the all-Vivaldi compilation provided by Harmonia Mundi for „Classic FM" in May 98 and sponsored by Olivio, a spread which is a butter substitute made from olive oil. The connection with Vivaldi's „Stabat Mater" is that they are both Italian products!

Now, who benefits from this? Anyone who finds time to listen to it benefits for sure! And presumably „Classic FM" believe they will, as, clearly Olivio expect to. Harmonia Mundi were obviously compliant and probably had their palms crossed, but things may not, in the end, work out to their advantage. I surmise that their hope is that listeners hearing this beautiful selection will rush out to buy the half-dozen discs represented. But do we, the punters, actually do that? One or two perhaps. The rest? Not really. Surveys are showing that compilations don't lead, in the main, to exploration of the full catalogue. It is almost certain that the artists will not benefit in any financial way from this issue (though they may feel it an adequate remuneration to be associated with a quality spread!).

Here we have the very leading edge of recorded music performance given away free. Pearl before swine? Perhaps, but certainly we have to ask the question „What value has our product, our artistry, when it is given away free with a magazine?" There are some fickle souls who, having deserted full-price product in order to buy exclusively from the Naxos catalogue, have now deserted Naxos to collect free CDs from magazine covers; four a month – just about time to listen to them all – once, then file them away. And their quality is improving all the time.

So, did Madame Tetrazzini „leave her voice behind her" in order for it to be filed away on thousands of collectors' shelves? Or has Andreas Scholl just given of his youthful best in order to accompany the spreading on bread of an olive oil based confection?

Are we not at a point of a major paradigm shift; with a sluggish industry, superlative quality engineering, exquisite artistry, vastly unexplored repertoire, and a multitude of personal collections that no one has time to listen to? We have, in addition, the leaders of the industry who have lost their way with a crisis of confidence and direction (and with heavy-breathing accountants behind them demanding near-instant returns); we have the much-exposed over-recording of the top 50 classical greats (over 100 Vivaldi „Seasons"; almost 50 Beethoven „Symphonies", now 3 „complete" Bach „Cantatas" etc etc). We

have also the decline in profit which is essential to be ploughed back in the form of investment in new recordings – meaning new artists, or new hitherto unrecorded repertoire of which there is more yet than there was unexplored Africa lying at Livingstone's feet 130 years ago ...

Lorenzo „The Magnificent", the young Medici Prince, was both Patron and Artist. His education and intellect and financial security allowed him to be on both sides of the curtain. However, today, we have moved to a situation where, increasingly frequently, the artist with a fervent desire to express is forced to become his own patron.

Keeping only to music, musicians and recordings, I have witnessed an extraordinary transformation over the last 30 years. In 1970, I was invited to record for Decca's newly acquired specialist label „L'Oiseau Lyre", which was about to be given a new lease of life. I was offered a flat fee to record, sufficient to pay for rehearsal as well as recording time for myself and my ensemble, plus a fairly generous royalty based on a standard retail unit-price.

This year I've just concluded a contract with an independent company which offers only a small advance on a modest royalty, which represents only one third of the minimum costs for creating a master tape. Where the other two thirds will come from, I do not yet know. The artists will be the last to be paid. I, as researcher, director, producer (and sometime lutenist) will see nothing. I am forced into the role of Chief Patron.

And yet we are doing well! The record company wants our name in their catalogue – they perceive we are likely to sell a reasonable number of discs. There is a long queue of young artists begging or even paying the record company to take their first CD. They cannot build a viable career as performers without a CD, yet they can hardly get a company to take their product – at any price. They are certainly being required to underwrite all initiation costs themselves. Today the artist is the chief patron!

With each major change in the record industry there has been a major shift in technological possibilities. So far, perhaps, the greatest change came from recordings of 3.5 minutes length, to the possibility of recordings 45 minutes in duration. For the first time the short comings of technology didn't get in the way of what went on record. This was important on many levels. The shift to CD was important for other reasons; for the first time, there was a carrier that didn't decay (so we were falsely told – though we are assured that initial teething problems have now been solved). The increased playing time was not so important (even an embarrassment in some instances).

Now I think we are at the threshold of changes of which no one can quite see the consequences, and which, for the first time since it began, changes the entire premise of the record industry. It is, to a large extent, the unconscious awareness of what is about to happen that is causing so much uncertainty, prevarication and hesitation to invest in anything but the most obvious „winners". I'm talking, of course, about the possibility of storing all recorded sound on a single, central memory bank which can be accessed by anyone who has paid the subscription. There is no longer the need for the individual physical unit of recorded repertoire.

The industry has been entirely structured on selling by piece, right from the first wax discs, as though each one was unique. Now they are superfluous, and the CD quite as much as the cylinder of 1900. In 100 years the industry has outmoded itself – it is, essentially, a useless leviathan, a diplodocus of pathetically inflated proportions. It has, into the bargain, inflated its own worth as an artistic entity. In many parts of the world recorded sound has been life-enhancing, for those who could never get to hear the real thing live. As I have travelled in out-of-the-way backwoods America, performing our esoteric repertoire, I have constantly been amazed at the number of people coming up after a performance saying, „I've only heard you guys on disc before." And I think „Well that's great, they've been able to get hold of discs way out here!" but the remote enthusiast usually continues: „But hearing you live is a totally different experience to the CD!" And he means totally – you can tell he's talking another dimension here. He means that in the last 2 hours Orpheus has walked into his life and woken him up in another time-space!

This kind of encounter is not occasional – it's a daily occurrence when on tour, be it America, Australia, Japan, Israel. No matter how clever the technology, despite what that writer wrote in *The Illustrated London News* in 1907, these sounds do not, cannot, live in the way real sounds – in real time in a real acoustic, with real people – manage to purvey an ineffable spirit of moment, something transcendent beyond normal experience. This is where initiation into Orphic mysteries begins ...

By this I do not mean that recorded sound experiences cannot carry, at times, an Orphic dimension. Some of my own personal moments of revelation have come from recordings. But at best it can only be a shadow, a reflection, a ghostly memory, a virtual, rather than actual reality. The recording industry has been built on a grand illusion, which is now vaporising with twin pressures of not enough leisure-hours to listen to all that one desires, and the fact that, ultimately, recorded sound is only a simulation of a once-real moment.

This does not mean that I don't believe there is a future for recorded music. I feel the absolute reverse is true. With the big deception exposed for what it is – a mere shadow, a play of light – we can now really begin the task of using this remarkable array of technology – a monument to man's ingenuity – for what it is truly fitted for: the grand, monumental task of archiving, codifying, referencing.

So much music of real worth and deep craftsmanship remains unrecorded. Why? Because it is deemed to be „not commercial"! In 1980 there was a radio relay of some very obscure music which happened to touch the Orpheus in Ted Perry. The next day he asked the artists if he could make a record of it. It's been by far and away the most successful record in his more than 800 title catalogue. And this year we celebrate the birthday of the composer – she is 900 years old – Hildegard of Bingen. This was a lucky accident waiting to happen, and there are many, many more.

Take, for example, Henry Purcell. This composer needs no apology today, yet I remember distinctly hearing the director of „The Purcell Consort of Voices", Grayston Burgess saying in 1968 – „Oh no! you can't make a record of Henry

Purcell alone; he doesn't sell!" Now, of course, he is good business. But what of his younger brother Daniel Purcell? His music is individual, prolific, and very, very fine. So much so, I would say, that if Henry had never lived, Daniel would today have been quite famous!

One could continue with innumerable examples of ignored repertoire, but the rest is for your imagination! (Jerusalem 1998).

ALTE MUSIK ALS NEUE MUSIK ALS NEUE MUSIK ...

Zum unausgesprochenen ästhetischen Programm im Spannungsfeld kommerzieller Medialität

von Martin Elste

Die nachfolgenden Überlegungen sind bewusst thesenhaft formuliert. Sie sollen zum Mitdenken anregen und auch zum Widerspruch. Zunächst aber sei eine Klärung des Begriffs „Alte Musik" vorgenommen. Es geht mir dabei um Musik als ein Klanggeschehen, das fallweise rein auditiv, fallweise ganzheitlich vermittelt wird. Die non-auditiven Dokumentationsformen des Musikalischen bleiben in meinen Ausführungen unberücksichtigt. Alte Musik ist ein dynamischer Begriff, der im Laufe der Musikgeschichte die vielfältigsten Schattierungen, Einengungen und Erweiterungen erlebt hat und sich nicht nach kompositionsästhetischen Kriterien definieren lässt. Wie sehr sich der Terminus der „Alten Musik" verändert hat, mag man beispielsweise schon daran ermessen, dass beim diesjährigen Symposion der Schola Cantorum Basiliensis, jener dezidiert der Alten Musik gewidmeten Ausbildungsstätte, Klangdokumente von Interpretationen aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts vorgestellt, diskutiert und als stilistischer Maßstab gepriesen wurden, was noch vor wenigen Jahren für eine seriöses Forschungs- und Lehrinstitut sicherlich undenkbar gewesen wäre.

Als Arbeitsdefinition soll unter Alter Musik solche Musik verstanden werden, die vor allem für den Ausübenden eine historische Distanz beinhaltet, eine Musik also, bei der die Frage des Stils immer eine Rolle spielt, im Unterschied zu der Frage nach der musikalischen Heimat, nach derjenigen Identifikation, die im stillosen Raum stattfindet. Zur Alten Musik gehört demnach,

- dass sich der Interpret der Geschichtlichkeit der Komposition bewusst ist,
- dass ihre Realisierung nach hermeneutisch-ästhetischen Prinzipien erfolgt, für die sich der Interpret aus der Geschichte heraus entschieden hat,
- dass sich das geschichtliche Bewusstsein des Interpreten explizit im Klanggeschehen ausdrückt, und zwar so, dass die Alte Musik von der Musik anderer Epochen in eine mit der Klangwerdung emphatisierte klangliche Distanz rückt.[1]

Die Entwicklung der Alten Musik ist eng verknüpft mit der Idee des Fortschritts, und zwar nicht des technologischen Fortschritts, sondern eines Fortschritts hinsichtlich der Erkenntnis historischer Fakten. Dabei geht es aber nicht nur um Erkenntnis per se. Spätestens seitdem die Globalisierung auch die Musikkultur

[1] Diese Definition greift jene in meinem Beitrag *„Propagierung und Verrat der Alten Musik. Anmerkungen zur Rolle der Schallplatte bei der historisierenden Aufführungspraxis"*, Concerto 2, 1 (1984/85) 42–46, hier auf S. 43, auf.

eingeholt hat, geht es vielmehr vor allem darum, durch die Darstellung und Legitimierung des Anderen – im Zusammenhang mit dem Fortschrittsgedanken dann des Neuen, das auf der Erkenntnis des Alten beruht –, sich von den anderen ‚traditionellen' Musikern abzusetzen und diese Differenz nicht nur als etwas Anderes zu präsentieren, sondern sie scheinbar objektivierend zu legitimieren.

Alte Musik ist Neue Musik ist Neue Musik ...

Diese Losung à la Gertrude Steins „A rose is a rose is a rose" besteht nur aus zwei konträren Attributen – Alt und Neu –, einem Substantiv und dem als Vollverb agierenden Hilfsverb „sein"; aber sie verweist auf das Spannungsfeld zwischen den Polaritäten Alt und Neu, die nur scheinbar diametral sind. Beginnen wir mit dem Substantiv Musik. Wir bilden uns ein, Musik wäre ein fest umrissener Begriff, ein klar definiertes kulturelles Phänomen, das allenfalls in der Kunstentwicklung der letzten 50 Jahre seinen Rahmen gesprengt hat – erinnert sei in diesem Zusammenhang nur an die Debatte „Was ist Musik?" der späten 1950er und frühen 1960er Jahre zwischen dem Musikwissenschaftler Friedrich Blume[2] auf der einen und Komponisten-Theoretikern wie Karlheinz Stockhausen auf der anderen Seite. Unser Verständnis von Musik hat sich vielmehr durch die Erfindung der akustischen Medien der Tonwiedergabe und Tonweitergabe (Tonträger und Radio also) und ihrer technischen wie ökonomischen Entwicklung in eine Richtung von „Normalität" entwickelt, die aus der Sicht des 19. Jahrhundert und aus der des 21. Jahrhunderts alles andere als selbstverständlich ist. Wenn wir heute Barockmusik – aufgeführt von Instrumentalisten in Rokokogewändern und mit Allongeperücken – schmunzelnd in den Bereich touristischer Old Europe-Exotismen abtun, andererseits aber Wert auf den wie auch immer im Einzelfall definierten „originalen" Klang legen, dann steckt dahinter eine Determinierung unserer Rezeption durch die Medien, wie sie folgenreicher kaum vorstellbar ist: Denn zum Konzept des Alten in der Musik gehörte bis zur vollständigen Akzeptanz der „neuen Medien" konsequenterweise das ganzheitliche Wahrnehmen einer Distanz zur Gegenwart, denn Musik ist bis zum Entstehen der emphatischen Neuen Musik der 1920er Jahre immer eine ganzheitliche Kunst gewesen. Dies hat sich parallel mit der Entwicklung der Neuen Musik peu à peu geändert. Musik, und vor allem Alte Musik, wurde als nunmehr ausdrückliches Klangphänomen so wenig augenfällig wie elektronische Musik. Dass diese Produktions- und Rezeptionseigenheit möglicherweise nur ein mediales Zwischenstadium war, das in den folgenden Jahren dank des neuen, hinsichtlich der Zugriffsmöglichkeiten komfortablen Mediums der DVD-Video in seiner Bedeutung relativiert werden könnte, mag die Zukunft zeigen.

Wie auch immer: Durch die Beschränkung auf das akustische Substrat wurde dieses wie unter einem Vergrößerungsglas intensiviert. In Ermangelung des Sehens von Musik entstand der Musikhörer. Und die um 1900 verstärkt auftretenden Versuche, das Musikalische als rein akustisches Rezeptionsphä-

[2] Friedrich Blume, *Was ist Musik?*, Kassel 1959 (=Musikalische Zeitfragen 5).

nomen wahrzunehmen, indem man beispielsweise Orchester hinter Vorhänge verbannte, belegen genau dies: Schallplatte und Radio wurden ebenso willkommene wie verdammte Instrumente einer immer wieder gewünschten, aber bis dato nicht zu realisierenden musikalischen Rezeptionshaltung. Und damit setzte vor allem ein, was eine kontinuierliche Perpetuisierung des Neuen der Alten Musik bedeutet hat. Denn jetzt kamen jene Mechanismen ins Spiel, die mit der Vermarktung von Musik zu tun haben. Bis Anfang der 1950er Jahre entstanden prinzipiell nur wenige Alternativaufnahmen auf dem Schallplattenmarkt, wenn man von den zahllosen Arien-Einspielungen aus der Schellackplattenzeit einmal absieht, die wenig mit der Musik an sich, dafür umso mehr mit der Herausbildung eines Fetischs oder Totems für diese oder jene Sängerpersönlichkeit zu tun hatten.

Diese Situation änderte sich um 1950 mit der Markteinführung der Langspielplatte, aber nicht geradlinig in allen Repertoirebereichen. Beeinflusst von der Idee des Objektivismus entstanden bei der Alten Musik zunächst Produktionen, die scheinbar das Werk an sich vorstellten, und zwar jetzt verstanden als das rein klangliche, und damit von der Zufälligkeit des Hic et Nunc enthobene Substrat. Die soliden Leinenkassetten der Archiv Produktion aus den 1950er und 1960er Jahren standen dafür. Die Interpretennamen der Sechs Brandenburgischen Konzerte – August Wenzinger und seine Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis – waren weder auf der Kassette noch auf dem Umschlagtitel des Beiheftes, sondern in kleiner Schrift auf der untersten Zeile des Titelblatts vom Beiheft abgedruckt.

Abb. 1: Umschlagtitel des Beiheftes zu Archiv Produktion 14 107/08 APM.

Abb. 2: Titelblatt des Beiheftes zu Archiv Produktion 14 107/08 APM.

Die Alte Musik wurde zur Neuen Musik, insofern als ihr Siegeszug mit der neuen Rezeptionshaltung der neuen Medien verbunden war. Parallel dazu wurde das Rokoko-Ambiente im Kerzenschein, das beispielsweise noch die Auftritte der Cembalistin Eta Harich-Schneider in den 1930er und 1940er Jahren geprägt hatte, ebenso wie die Spielmannskluft, die mit Mittelalter- und Renaissance-Musik assoziiert gewesen war und z. B. bei Peter Harlans Auftritten eine Rolle spielte, abgelegt.

Abb. 3: Eta Harich-Schneider am zweimanualigen Cembalo von Michael Mietke, vermutlich im Schloss Monbijou, Berlin, um 1935.

Die Selbstverständlichkeit einer solchen Reduzierung des eigentlich ganzheitlichen Erlebens von historischer Musik auf den – vermeintlich – historischen Klang ist ein bisher nicht diskutierter, aber entscheidender Einfluss der medialen Klangvermittlung durch Schallplatte und Radio auf das allgemeine Konzert(er)leben. Ensembles wie das seit den frühen 1960er Jahren auftretende Studio der Frühen Musik musizierten jetzt in normalem Konzert-Outfit. Umso mehr unterschieden sich die Musiker nun klanglich von dem bisher Üblichen. Dieser klangliche Unterschied brachte etwas dezidiert Neues hervor, und dies in einem graduellen Ausmaß, wie ihn ein Jahrzehnt zuvor August Wenzingers Schola Cantorum Basiliensis nie erreicht hatte, vielleicht auch gar nicht erreichen wollte. Doch dieses Neue konnte sich nur durchsetzen, indem es historisch-ästhetisch legitimiert wurde: Nikolaus Harnoncourt, der Erkenntnisse und Interpretationen der Musikwissenschaft immer wieder in Frage stellte, bediente sich gleichwohl ihrer Mittel und Methoden, um das Neue seiner Interpretationen zu objektivieren und zu rechtfertigen. Die Teldec „Telefunken-Decca" Schallplatten GmbH, die ihn seit Mitte der 1960er Jahre unter Vertrag genommen und aufgebaut hatte, verstand in dieser Situation, das Klanglich-Neue – die so genannten Originalinstrumente – als das einzig Gültige Alte zu vermarkten. Die ersten, inzwischen legendären Veröffentlichungen trugen ebenfalls wie bei der Archiv Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft mbH keine Interpretennamen auf dem Covertitel, dafür aber das magische Wort „Originalinstrumente", das sie objektiv zu qualifizieren schien.

Abb. 4: Kassettentitel Telefunken SAWT 4509/10-A, veröffentlicht 1967/68.

In den Folgejahren wurden weitere ästhetische Entscheidungen immer wieder durch Bezugnahmen auf fortgeschrittene historische Erkenntnis legitimiert. Ich möchte in diesem Zusammenhang nur daran erinnern, dass seit den 1980er Jahren der historische Hammerflügel als Rezitativ-begleitendes Continuo-Instrument immer häufiger das Cembalo abgelöst hat. Besonders angelsächsische Musiker wie John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood, Paul McCreesh, Andrew Parrott und Joshua Rifkin haben verstärkt durch Argumentation auf der Basis vermeintlich neuer historischer Erkenntnisse (und auch durch Neu-Interpretation bekannter historischer Quellen) ihren Verklanglichungen eine argumentative Authentizität verliehen, die auf dem Glauben an einen intellektuellen Fortschritt basiert.[3] Nicht zuletzt hier in Basel entstanden Schallplatten mit Musikern wie René Jacobs und Jordi Savall, die nicht nur wichtige Repertoire-Ergänzungen lieferten, sondern auch alternative Wege innerhalb der historisierenden Aufführungspraxis dokumentierten und deren musikalischer Erfolg auch dadurch objektiviert wurde, dass sowohl Jordi Savall als auch René Jacobs 2003 bzw. 2004 mit Ehrenurkunden des Preises der deutschen Schallplattenkritik für ihr bisheriges Lebenswerk ausgezeichnet wurden. Doch durch die Vielfalt der Umsetzungen reichte das Attribut der Originalinstrumente längst nicht mehr aus. Es setzte jener Umstand ein, dass zusätzlich zum „richtigen" Instrumentarium nun die „richtigen" Interpreten ausgewählt werden mussten. Die bloßen Namen der ursprünglich mit den Originalinstrumenten assoziierten Künstler haben längst den damals so verpönten Marketing-Stellenwert eines Herbert von Karajan oder Georg Solti eingenommen.

Wie bedeutsam die Schola Cantorum Basiliensis für die mediale Verbreitung der Alten Musik wurde, zeigt sich auch darin, dass die zwischen 1977 und 1984 entstandene „Reflexe"-Serie der EMI, die viele Baseler Aufnahmen enthält, zu den vierzig maßgeblichen Produktionen der letzten vier Jahrzehnte gehört, wie ein Kritiker-Ausschuss des bereits zitierten Preises der deutschen Schallplattenkritik 2003 festgestellt hat und als Begründung nannte, die „Reflexe"-Serie habe „unser Verhältnis zur ‚alten Musik' nicht nur reflektiert, sondern auch angeregt. Und in der Tat hat sie der jungen Generation von Originalklang-Musikern eine Chance gegeben und frühe Musik als eine nicht nur ferne und festliche, sondern auch unterhaltsame Kunst präsentiert. Sie hat schließlich den Blick für die unendliche Differenziertheit auch dieser Kunst geöffnet".[4]

Tatsache ist auch, dass spätestens seit den 1960er Jahren die medialen Rahmenbedingungen des Musikmarkts unser aller Verständnis von der Musik als einem Klanggeschehen gewandelt haben. Durch Tonträger, die „in aller Welt", also vor allem in Europa, den USA und Japan, vermarktet werden, muss sich

[3] Als ausführliche Fallstudie dieser Entwicklung sei mein Buch *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000. Eine Werkgeschichte im Wandel*, Stuttgart etc. und Kassel etc. 2000, erwähnt.

[4] *Ausgezeichnet! Klassik, Jazz, Rock und Pop – die besten CDs und LPs. 40 Jahre Preis der deutschen Schallplattenkritik*, hg. v. Martin Elste. Berlin 2004, 28–29.

jede Verklanglichung auch dem unmittelbaren Hörvergleich stellen. Dies hat dazu geführt, dass sich die Rolle des Interpreten gewandelt hat. War es bis Mitte des 20. Jahrhunderts im wesentlichen seine Aufgabe, als Sachwalter des Komponisten aufzutreten und mit den lokalen Ressourcen ein Werk bestmöglich in Klang umzusetzen, so muss er sich nunmehr einer quasi globalen Konkurrenz stellen sowie eine überzeugende klangliche Alternative bieten; und diese sollte er am besten auch noch sinnfällig argumentativ stützen. Das hat kein anderer so eloquent, beharrlich und konsequent verfolgt wie Nikolaus Harnoncourt. Und sein enormer und – auf sein Künstlerleben gerechnet – später Erfolg ist das beste Beispiel dafür. Bezogen auf die Ausbildungssituation an einem Institut wie der Schola Cantorum Basiliensis heißt es also nicht mehr: Wir lehren, die Quellen richtig zu lesen, sondern: Wir lehren, auf der Basis der Quellen Alternativen zu bisherigen Interpretationsansätzen zu entwickeln. Das ist die Realität nach siebzig Jahren und durch siebzig Jahre erfolgreicher Arbeit, auch wenn dies für manchen Musiker und Wissenschaftler eine schmerzliche Erkenntnis ist.

REPRODUZIERTES MITTELALTER: DIE FAKSIMILIERTE HANDSCHRIFT ZWISCHEN WISSENSCHAFT UND GESCHÄFT

von Hubert Herkommer

An der Galeriebrüstung des Berner Münsters, vor dem Pfeiler bei der Schultheißenpforte, hat der aus Westfalen stammende Baumeister Erhart Küng den pathetischen Spruch in Stein gemeißelt: *machs na*, auf lateinisch *fac simile*.[1]

Abb. 1: Inschrift des Baumeisters Erhart Küng am Berner Münster.

Die genaue Bedeutung dieser Aufforderung werden wir kaum je ganz ergründen können. Wollte der Baumeister sagen, man solle auch an anderen Orten solche Kirchen wie sein Berner Münster bauen? Oder drückte sich hier der

[1] Person und Leistung des Berner Münsterwerkmeisters würdigt Franz-Josef Sladeczek, *Erhart Küng, Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern (um 1420–1507). Untersuchungen zur Person, zum Werk und zum Wirkungskreis eines westfälischen Künstlers der Spätgotik*, Bern und Stuttgart 1990. Zum Münster vgl. Luc Mojon, *Das Berner Münster*, Basel 1960 (= Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. IV) sowie Christoph Schläppi/Bernard Schlup u.a., *Machs na. Ein Führer zum Berner Münster*, 2 Bände, Bern 1993. Wiedergaben der Inschrift bei Sladeczek, 113, mit Abb. XXII u. 5; Mojon, XII; Schläppi / Schlup, Bd. 1, 24–25. – Die Berner Faksimile-Ausstellung von 1985 hatte sich dieser Inschrift als Motto bedient: *machs na Fac-simile. Berner Gemeinschaftsausstellung zu Buchkunst und Faksimiliertechnik*, Bern 1985, mit Beiträgen von Christoph von Steiger („Geschichte der Faksimilierkunst", 7–12), Werner Merkli („Faksimiliertechnik von gestern und heute", 15–38) und Hubert Herkommer („Die mittelalterliche Welt im Spiegel faksimilierter Bilderhandschriften", 39–72).

Stolz eines Künstlers aus, der im Bewusstsein seines Ranges einen nicht so ohne weiteres oder vielleicht gar nicht ausführbaren Imperativ formulierte: „Mach's erst einmal nach!"

Was immer der Berner Baumeister mit seinem Spruch genau hat sagen wollen, zurück bleibt die allgemeine Frage nach dem Wesen der Nachahmung, griechisch *Mimesis*. Angesichts unserer begrenzten Fragestellung ist es nicht nötig, die Geschichte dieser zentralen Kategorie der abendländischen Kunsttheorie in ihrem ganzen komplexen und oft widersprüchlichen Verlauf zu betrachten und den changierenden Bedeutungsgehalt des Begriffs in Dichtung, Malerei, Plastik und Musik zu beleuchten.[2] Für unsere Zwecke können wir uns mit der elementaren Definition der Mimesis als „Nachahmung der Natur" begnügen. „Natur" ist hier verstanden als das sinnlich Wahrnehmbare, das aufgrund seiner empirischen Gegenständlichkeit im wörtlichsten Sinne Begreifbare. Nachmachen und Nachahmen hieße für unsere Thematik die abbildhafte, vervielfältigbare Objektivierung eines Dokuments aus der Buchkultur des Mittelalters. Zum singulären Original verhält sich das nachgemachte Produkt im Idealfall wie die Fotografie zur Wirklichkeit. Eine Deckungsgleichheit und damit zugleich die Verwechselbarkeit des Originals und seiner künstlichen, mimetischen Repräsentation bleiben dabei unerreichbar. Die nahtlose Verdoppelung der handschriftlichen Identität und Individualität scheitert allein schon aus Gründen der unvergleichbaren Materialität von Original und Reproduktion. Man denke nur an die Beleidigung des Tastsinns, wenn im Faksimile das samten-geschmeidige, sinnlich-naturhafte Pergament des Originals durch das glatte und störrische Kunstpapier ersetzt ist, ganz zu schweigen von der Ungehaltenheit des Auges angesichts des irrlichternden papierenen Hochglanzes, wo doch das weiche und dünne Pergament zum Beispiel der Stundenbücher, angefertigt aus den Häuten sehr junger Haustiere, in der Regel der Kälbchen, Augen und Hände einst zu ruhigem, nachsinnendem Verweilen und Meditieren einlud.[3] Und wer will uns denn die pflanzlichen, tierischen und mineralogischen Farben der illuminierten Pergamenthandschriften, zum Beispiel des 1200 Jahre alten *Book of Kells*, wiederbringen: das Dunkelblau der subtropischen Pflanze Indigo, das feurige Karminrot, gewonnen aus den getrockneten Eiern der auf der Kermeseiche lebenden Schildlaus *Kermococcus vermilio*, oder das durchscheinende Gelb der Ochsengalle sowie die an-

[2] Zur Vielfalt des Mimesis-Begriffs vgl. etwa Hermann Koller, „Mimesis", in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Darmstadt 1980, 1396–1399; Birgit Erdle/Sigrid Weigel (Hg.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln, Weimar, Wien 1996; Jürgen H. Petersen, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000 (= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher 8191); Anne Eusterschulte/Nicola Suthor/Dieter Gutknecht, „Mimesis", in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, Darmstadt 2001, 1232–1327, mit weiterer Literatur.

[3] Vgl. Peter Rück (Hg.), *Pergament. Geschichte – Struktur – Restaurierung – Herstellung*, Sigmaringen 1991 (= Historische Hilfswissenschaften 2); Pascal Ladner, „Pergament", *Lexikon des Mittelalters* 6 (1993) 1885–1887.

organischen Farbmittel, das Auripigment, auch Rauschgelb genannt, oder das Ultramarinblau aus gemahlenem Lapislazuli, jenem Edelstein, der aus dem Himalajavorgebirge in Afghanistan stammt?[4] Der alte Kodex repräsentiert in seiner ganzen Körperlichkeit, einem Mikrokosmos gleich, den Makrokosmos der Schöpfung in ihrem mineralischen, pflanzlichen und tierischen Aufbau, der unter den Händen und Ideen des *Homo creator* und seiner *anima rationalis* en miniature von Neuem entsteht.

Hier also, allein schon auf der Ebene der uneinholbaren Stofflichkeit des Originalmanuskripts, sind dem Faksimile technische und natürlich auch finanzielle Grenzen gesetzt. Die Faksimile-Produzenten und -Verleger sind zu sehr Geschäftsleute, als dass sie auch nur eine Sekunde der Illusion anhingen, sie könnten leibhaftige Wiedergeburten bewerkstelligen, auch wenn sie zuweilen in auftrumpfender Werberhetorik allzu großzügig entsprechende Träume passionierter Mittelalternostalgiker bedienen. Der realitätsgerechte Anspruch an die Ware Faksimile ist aber immer noch sehr hoch. Man braucht nur anzuschauen, wie die Branche selbst ihr Verständnis des Produkts definiert. Ich zitiere Manfred Kramer, den vormaligen Leiter der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt Graz und jetzigen Verlagsleiter im Faksimile Verlag Luzern: „Die technisch mechanische Wiedergabe und Vervielfältigung eines Textes, einer Illustration oder einer wie immer gearteten einmaligen Vorlage auf praktisch zweidimensionalem Beschreibstoff kann man dann als Faksimile bezeichnen, wenn sie unter größtmöglicher Beibehaltung des Originalcharakters und unter Heranziehung aller zur Verfügung stehenden technischen Mittel den wissenschaftlichen, künstlerischen und bibliophilen Erfordernissen gerecht wird und das Original möglichst vollwertig ersetzt."[5] Die Bibliotheken stellen als Hüterinnen der wertvollen Handschriften ein ähnliches Anforderungsprofil an das Faksimile. Man erwartet für die Reproduktion prinzipiell das Originalformat der Handschrift, also „das Festhalten an der Maßstäblichkeit 1:1".[6] Das bedeutet gemäß der Höhe und Breite der Buchblöcke zum Beispiel für das Faksimile des *Graduale von St. Katharinenthal* 48 x 35 cm, für die *Ottheinrich-Bibel* 53 x 37 cm, für das *Sforza-Stundenbuch* 13 x 9,5 cm und für das *Stundenbuch der Jeanne d'Evreux* 9 x 6 cm.

In Ausnahmefällen kommen die Bibliotheken den Erfordernissen des Faksimilegeschäfts und seines Marktes entgegen und sind zu Zugeständnissen bereit. So schreibt Karl Dachs, der ehemalige Leiter der Handschriften- und Inkunabelabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München, in einem

[4] Hierzu Anthony Cains, „Anorganische und organische Farbmittel", dt. von Dag-Ernst Petersen, in: Anton von Euw / Peter Fox (Hg.), *Book of Kells. Ms. 58, Trinity College Library Dublin. Kommentar zur Faksimile-Edition*, Luzern 1990, 225–247; vgl. ferner Vera Trosts anschauliche Zusammenstellung zu den in mittelalterlichen Schreibstuben benutzten Farben: Vera Trost, *Skriptorium. Die Buchherstellung im Mittelalter*, Heidelberg 1986 (= Heidelberger Bibliotheksschriften 25), 32–46.

[5] Zitiert nach Hans Zotter, *Bibliographie faksimilierter Handschriften*, Graz 1976, 15, Anm. 13.

[6] Dachs (Anm. 7), hier 42.

programmatischen Aufsatz: „In begründeten Einzelfällen kann sich [...] ein Abgehen von der Originalgröße empfehlen. Einige wichtige Handschriften übergroßen Formates bekämen ohne Reduzierung der Ausmaße nie eine Chance der Edition. Umgekehrt wurde sicher rechtens der Babylonische Talmud der Bayerischen Staatsbibliothek in der Ausgabe [...] wegen der fast unlesbar kleinen Schrift etwas vergrößert."[7] Wie beim Originalformat drängen sich auch bei den Fragen der Vollständigkeit, der Wiedergabe der Farben, des Randbeschnitts der Blätter oder des Einbandes „in der Praxis, besonders unter dem Zwang kalkulatorischer Zwänge"[8] immer wieder Kompromisse auf. Sie können von der Verlegerseite her verlangt werden, nach der Devise: entweder ein unvollkommenes Faksimile oder gar keines! Sie können jedoch auch in der Sache selbst begründet sein, wenn etwa die moderne Technik angesichts der verschiedenen Vergoldungsformen in den Handschriften zwar ein Maximum aufbietet, damit aber noch lange kein Optimum erreicht.

Das Bedürfnis, die Manuskripte aus längst untergegangenen Epochen auf dem Wege ihrer Nachahmung der jeweiligen Gegenwart zugänglich zu machen, ist lange schon vor der Entwicklung der fotografischen Technik der Faksimilierkunst verbreitet gewesen. Die ältesten Faksimilierer waren die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kopisten. Später ermöglichten Holzschnitt und Kupferstich eine Vervielfältigung in größerer Auflage.[9] Die Erfindung der Lithographie zum Ende des 18. Jahrhunderts stellte einen weiteren Meilenstein in der Reproduziertechnik dar. Wie das Verfahren der Vervielfältigung vor der Erfindung der Fotografie vonstatten gehen konnte, lässt sich exemplarisch an der zeichnerischen Nachahmung von zwei Miniaturen aus der *Manessischen Liederhandschrift* zeigen.[10] Dieser mit 137 Minnesänger-Miniaturen prächtig ausgestattete Pergamentkodex entstand zu Beginn des 14. Jahrhunderts im Auftrag des sogenannten Manesse-Kreises, einer Gruppe einflussreicher Zürcher Persönlichkeiten, in der Limmat-Stadt. Nach einer bewegten Geschichte mit häufigem Besitzerwechsel gelangte er im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts nach Heidelberg in die kurfürstliche Schlossbibliothek, die weltberühmte Bibliotheca Palatina, verschwand von dort im Verlauf des Dreißigjährigen Krieges und kam 1657 als Teil eines Vermächtnisses in die Bibliothèque Roya-

[7] Karl Dachs, „Die Konzeption von Faksimileausgaben als bibliothekarische Aufgabe", *Bibliotheksforum Bayern* 14 (1986) 33–49, hier 42–43.

[8] Dachs (Anm. 7), hier 43.

[9] Zur Bedeutung des Kupferstichs im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts vgl. jetzt Norberto Gramaccini / Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, München und Berlin 2003.

[10] Codex Manesse: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848, hier Bl. 194r (Otto vom Turne) u. Bl. 184v (Hartmann von Aue). Zu den Minnesänger-Darstellungen der Handschrift vgl. *Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, hg. und erläutert von Ingo F. Walther unter Mitarbeit von Gisela Siebert, Frankfurt am Main 1988.

le nach Paris. Im Jahre 1888 kehrte das inzwischen als nationales Denkmal eingestufte Werk im Tausch gegen 166 französische Handschriften wieder nach Heidelberg zurück.[11]

140 Jahre zuvor war der Kodex den Zürcher Gelehrten und Mittelalterenthusiasten Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger für ihre Studien zur mittelhochdeutschen Minnelyrik ausgeliehen worden. Ein Straßburger Freund mit Beziehungen zum französischen König hatte diese Ausleihe in die Wege geleitet.[12] Bodmer ließ nach den Originalminiaturen – den heutigen Bibliothekar schaudert's – Durchzeichnungen vornehmen. Vergleicht man heute die Originalminiatur des Schweizer Minnesängers Otto vom Turne mit der Bodmerschen Durchzeichnung von 1746/47,[13] so drängen sich augenfällige Unterschiede auf, die sich beim Durchpausen offenbar ganz von selbst eingeschlichen haben.

Der Ritter in der Bildmitte, der von den beiden Frauen den Turnierhelm und den Schild mit seinem Wappen in Empfang nimmt, wirkt gedrungener in der Durchzeichnung. Dieser Eindruck entsteht, weil die Schultern ein wenig tiefer angesetzt sind und der Kopf etwas geneigter ist. Gegenüber der eleganten Leichtfüßigkeit des Originals steht der Ritter nun statuarischer und fester auf dem Boden. Kopftuch und Gebände der linken Dame sind ausgeprägter, weniger luftig wiedergegeben. Die rechte Dame besitzt eine mädchenhaftere, herzhafter und kräftiger konturierte Physiognomie, die Kleiderborte über der Brust weist drei statt zwei Ringe auf.

[11] 100 Jahre danach wurde dieser Rückkehr im Rahmen einer großen Ausstellung gedacht: Elmar Mittler/Wilfried Werner (Hg.), *Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung*, Heidelberg 1988 (= Heidelberger Bibliotheksschriften 30). Zur Geschichte des berühmten Kodex vgl. dort Wilfried Werner, „Schicksale der Handschrift", 1–21, und Elmar Mittler, „Die Rückführung", 22–67; ferner Wilfried Werner, „Die Handschrift und ihre Geschichte", in: Walter Koschorreck/ Wilfried Werner (Hg.), *Codex Manesse. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Kassel 1981, 13–39, hier 25–39. – Einige Jahre später wurde die Handschrift auch an ihrem Entstehungsort gefeiert: Claudia Brinker/Dione Flühler-Kreis, *edele frouwen – schoene man. Die Manessische Liederhandschrift in Zürich*. Ausstellungskatalog, Zürich 1991.

[12] Hierzu und zum Folgenden vgl. Ewald M. Vetter, „Die Rezeption der Bilder", in: Mittler / Werner, *Codex Manesse* (Anm. 11), 153–223, bes. 154–158, sowie Eckhard Grunewald, „Retuschiertes Mittelalter. Zur Rezeption und Reproduktion der ‚Manessischen' Liederhandschrift im 18. und frühen 19. Jahrhundert", in: Peter Wapnewski (Hg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposion*, Stuttgart 1986 (= Germanistische Symposien, Berichtsbände VI), 435–449. – Bodmers und Breitingers Rezeption der Texte aus der Manessischen Handschrift ist besprochen bei Max Wehrli, „Zur Geschichte der Manesse-Philologie", in: Koschorreck / Werner, *Codex Manesse. Kommentar* (Anm. 11), 145–165, hier 151–156; vgl. zu diesem Themenkomplex auch Angelika Günzburger, „Die Rezeption der Texte. Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert", in: Mittler / Werner, *Codex Manesse* (Anm. 11), 372–387; ferner Rüdiger Krohn, „‚daß Alles Allen verständlich sey ...' Die Altgermanistik des 19. Jahrhunderts und ihre Wege in die Öffentlichkeit", in: Jürgen Fohrmann / Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, Stuttgart und Weimar 1994, 264–333.

[13] Zu Bodmers Durchzeichnung vgl. auch Vetter (Anm. 12), 183.

Abb. 2: Otto vom Turne.
Codex Manesse, Bl. 194r.

Abb. 3: Otto vom Turne.
Durchzeichnung von Johann Jakob Bodmer (1746/47).

Noch weiter vom Original entfernt hat sich die Umrissradierung des Schweizer Zeichners und Kupferstechers Franz Hegi (1774–1850),[14] der nicht nur die Durchzeichnung Bodmers, sondern auch die danach angefertigte Kopie des Zürcher Zeichners und Dichters Johann Martin Usteri (1763–1827) als Vorlage benutzte. Ungeniert wird hier nicht nur die Dreiergruppe des Originals auseinandergezogen, sondern links noch eine weitere Dame hinzukomponiert, die in ihren Armen ihr interessiert zuschauendes Schoßhündchen hält. Diese Dame ist aus einer anderen Miniatur geholt worden, wo das Schoßhündchen sich von dem Minnewerben des als Händler verkleideten Sängers Dietmar von Aist abwendet.

Der dargereichte Helm präsentiert sich bei Hegi in der Dreiviertelansicht und ist mit einem Nackenschutz ausgestattet worden. Über die Wandlung der rechten Dame in der Umrissradierung, „ihre pflichtbeseelte Haltung (so, als hätte sie die ganze Gotik im Rücken)", hat sich Ewald M. Vetter zu Recht lustig gemacht.[15] Hier zeigt sich in aller Deutlichkeit, wie bei jedem Versuch, Vergangenes zu vergegenwärtigen, sei es eine illustrierte Handschrift oder eine musikalische

[14] Hegi, *Das Costume des Mittelalters*, Zürich 1807. Zu Hegis Umrissradierungen vgl. auch Vetter (Anm. 12), 158–160 u. 184–185.

[15] Vetter (Anm. 12), 185.

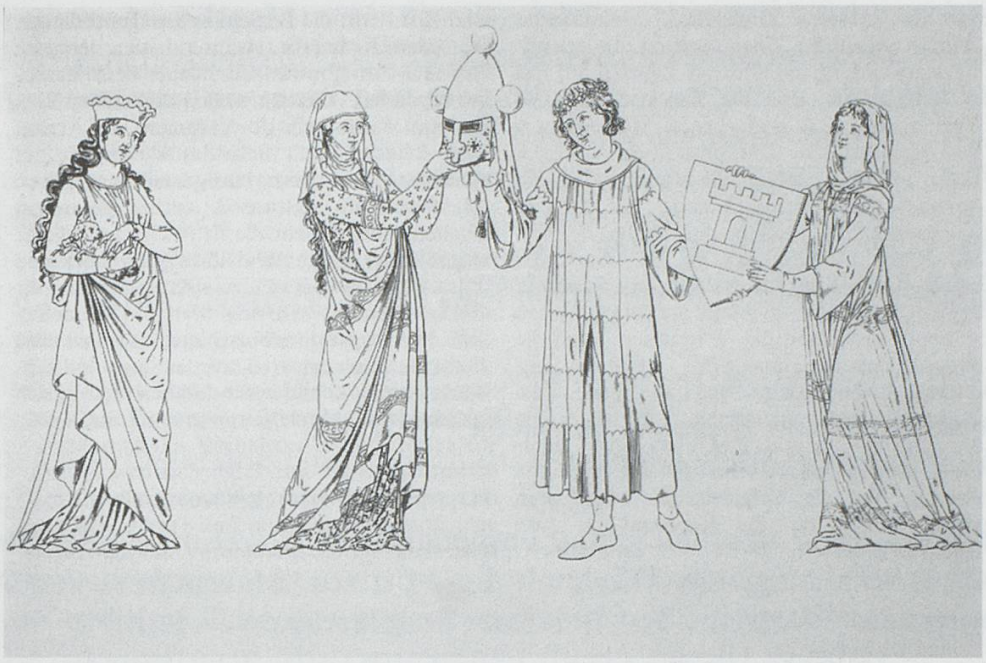


Abb. 4: Otto vom Turne. Umrissradierung von Franz Hegi (1807).

Abb. 5: Dietmar von Aist. Codex Manesse, Bl. 64r.

Komposition – hier liegen die Analogien für den Musikwissenschaftler auf der Hand[16] –, die Gegenwart dieser Wiedergabe ihren Stempel aufdrückt. Man fühlt sich an den Dialog zwischen Wagner und Faust erinnert:

Wagner
[...]
Verzeiht! es ist ein groß Ergetzen
Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen [...].
Faust
[...]
Was ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.[17]

Dass auch bei einer noch so genau vorgehenden Nachahmung der Teufel oft im Detail steckt, zeigt ein Vergleich der Miniatur Hartmanns von Aue mit ihrer von einem französischen Zeichner angefertigten Replik.[18]

Abb. 6: Hartmann von Aue. Codex Manesse, Bl. 184v.

Abb. 7: Hartmann von Aue. Federzeichnung.

[16] Vgl. etwa für die Musikzeugnisse des Mittelalters Wolfgang Dömling, „Musik des Mittelalters – wozu? Historische Hintergründe eines neuen Trends", *Neue Zürcher Zeitung* 25./26. November 1995, 65–66.

[17] Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. Texte, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1994 (= Bibliothek deutscher Klassiker 114), V. 570–571, 577–579.

[18] Vetter (Anm. 12), 196–197.

Auf der Federzeichnung hat sich das Rosenbäumchen nicht nur zu einer Rosenranke verjüngt, sondern hat auch, was ganz entscheidend ist, seinen Stamm eingebüßt. Damit ist die malerische Illusion des an den Rosen vorbeireitenden Ritters zerstört, die Rosen sind zu einer Art Tapetenmotiv mutiert. Die grimmig dreinblickenden Adlerköpfe des Hartmannschen Wappens auf Fahne, Rock und Kuvertüre wirken blutleer und schablonenhaft. Das witzige Detail des vom Rädchensporn des Reiters irritierten Adlers geht auf der Federzeichnung, die doch eine originalgetreue Kopie sein wollte, in der stramm uniformierten Haltung der Vogelköpfe verloren.[19]

Zu welcher Detailgenauigkeit es eine reproduktionstechnisch perfekte Faksimile-Ausgabe bringen kann, soll ein Beispiel aus dem *Sforza-Stundenbuch* Margaretes von Österreich, der Statthalterin der Niederlande, zeigen. Auf fol. 133v wird im Marienoffizium der Beginn des *Salve regina* mit einer Darstellung der Himmelskönigin inmitten singender Engel illustriert. Auf gewöhnlichen Kunstbuch-Abbildungen ist nicht zu erkennen, dass sich im Gewand der Maria über ihrem rechten Knie ein bedeutungsvolles winziges Motiv eingewoben findet. Die faksimilierte Miniatur macht dieses Detail sichtbar.[20]

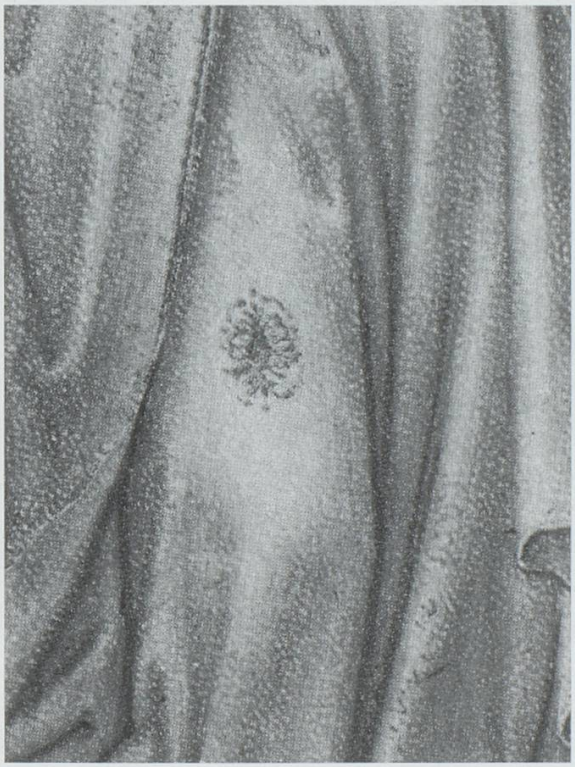


Abb. 8: *Sforza-Stundenbuch*, fol. 133v: Gerard Horenbout, Salve-Regina-Miniatur.

[19] Eine andere Deutung des Verhältnisses zwischen Original und Nachzeichnung bei Vetter (Anm. 12), 197.

[20] Zu diesem Muster und zur Gesamtdeutung der Miniatur als „stumme Musik und Theologie" vgl. Hubert Herkommer, „Der hörbare Himmel. Gerard Horenbouts Salve-Regina-Miniatur und das geistige Leben am Hofe Margaretes von Österreich", in: Mark L. Evans/Bodo Brinkmann, *Das Stundenbuch der Sforza. Add. MS. 34294 der British Library, London. Kommentar*, mit einem Beitrag von Hubert Herkommer, Luzern 1995, 321–392.

Der flämische Maler Gerard Horenbout hat hier mit dem feinsten Haarstrich seines Pinsels auf 3 x 3 Millimeter das Granatapfelmuster kostbarer Seidenstoffe ins Licht gerückt. Und damit hat er die aus der mariologischen Hohelied-Exegese bekannte Symbolfrucht für die Madonna zur Anschauung gebracht, wie das Hans Memling im metergroßen Format des entsprechend gemusterten Seidendamasts getan hat, mit dem er auf dem Flügelaltar für das Sint-Jans-Spital in Brügge den Thron der Muttergottes bezog.[21]

Ein ganz entscheidendes Element der Faksimile-Ausgaben ist hier noch nicht erwähnt worden: die den Reproduktionen beigegebenen Kommentarbände. Auf diesem Felde findet die eigentliche Auseinandersetzung zwischen der Wissenschaft und dem Faksimilegeschäft statt. Denn die Gestaltung des Kommentarbandes wird, wie Karl Dachs es formuliert hat, „in jedem Fall einen Prüfstein dafür abgeben, ob die primär wissenschaftliche Motivation tatsächlich gegeben ist, die allein die für das Original mit der Herstellung der Ausgabe verbundene Beanspruchung rechtfertigt."[22] Da die Reproduktionstechnik mit einem durchkalkulierten Zeitbudget arbeiten kann, kommt es ziemlich regelmäßig zum Konflikt zwischen den Notwendigkeiten eines möglichst schnellen, reibungslosen Geschäfts und den Eigengesetzlichkeiten und Unwägbarkeiten der wissenschaftlichen Arbeit. Die Wissenschaftler verlieren aus guten Gründen fast immer diesen ungleichen Wettkampf. Die Kluft zwischen dem Geschäft und der Wissenschaft wird kaum je zu überbrücken sein, denn der Verlag will über seine Ware mehr wissen, um sie besser zu verkaufen, während die Welt der geisteswissenschaftlichen Forschung mehr wissen will, um den faksimilierten Untersuchungsgegenstand besser zu verstehen.

Um zu veranschaulichen, welchen Ansprüchen ein Kommentarband zu genügen hätte, seien hier nur zwei gegensätzliche Beispiele angeführt. Im ersten Fall ist es die Faksimile-Ausgabe einer kurz nach dem Jahre 847 entstandenen Wiener Handschrift, die das Erstlingswerk des damals etwa 30jährigen Hrabanus Maurus, sein *Liber de laudibus sanctae crucis*,[23] überliefert. Es handelt sich um einen Zyklus von 28 Figurengedichten, in denen sich zum Lobe des Kreuzes Christi der ganze Reichtum der karolingischen Theologie entfaltet. Das Faksimile erschien 1972. Ein Jahr später folgte ein schmales Begleitheft von gerade einmal – noch großzügig gesetzten – 32 Seiten.[24] Um die Bildgedichte für die Leser nachvollziehbar zu machen, etwa die kunstvoll angelegten

[21] Zu Memlings Flügelaltar in Brügge vgl. Dirk De Vos, *Hans Memling. L'œuvre complet*, Antwerpen und Paris 1994, 151–157 (mit Abb.).

[22] Dachs (Anm. 7), 48.

[23] Zum *Liber de laudibus sanctae crucis* vgl. Raymund Kottje, „Hrabanus Maurus", *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 2. Aufl. 4 (1983) 166–196, hier 182–184, und Ulrich Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln etc. 1991 (= Pictura et Poesis 1), 222–332 (Kap. VII).

[24] Kurt Holter, *Kommentar. Kodikologische und kunsthistorische Einführung (Hrabanus Maurus, Liber de laudibus sanctae crucis. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 652 der Österreichischen Nationalbibliothek)*, Graz 1973.

Textquadrate des Gedichtes XIII auf fol. 18v, bestehend aus Hexameterversen und einer mehrteiligen, darin eingelegten Kreuzfigur, in die wiederum selbständige Hexameter eingeschrieben sind, wäre eine Transkription eigentlich unverzichtbar gewesen, samt einer Übertragung ins Deutsche. Denn was soll ein normaler Benutzer mit den fünf Zeilen anfangen, auf die sich die Verständnishilfe zur Miniatur von fol. 18v reduziert: „Die Tage der Empfängnis Christi im Schoße der Jungfrau. Vier Kreuze, die je 69 Buchstaben enthalten (4 x 69 = 276 Tage), sind in Kreuzform angeordnet. Die Buchstaben in den Kreuzen sind von oben nach unten und von links nach rechts zu lesen."[25]

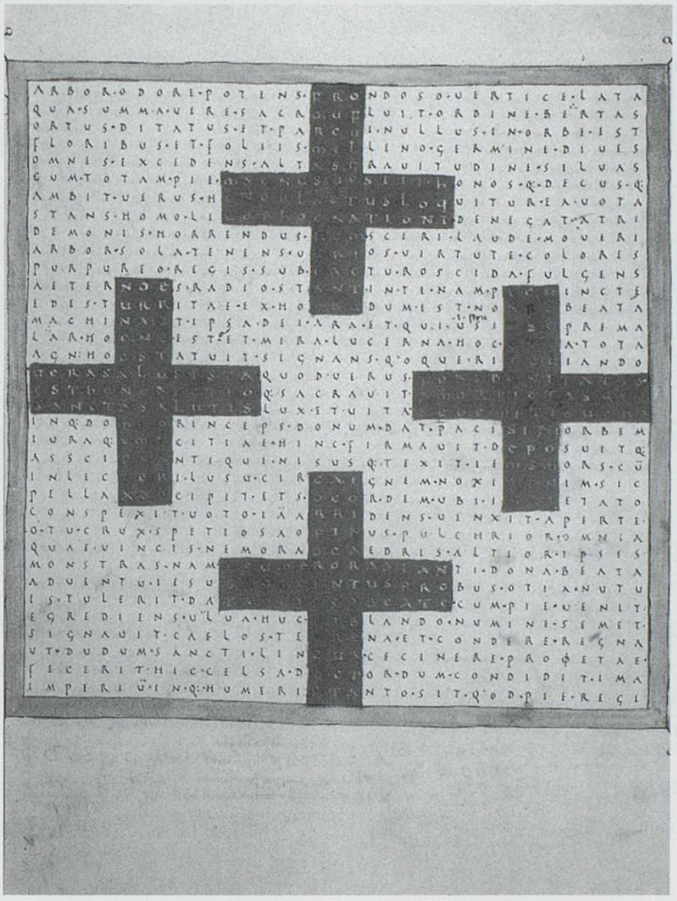


Abb. 9: Hrabanus Maurus, *Liber de laudibus sanctae crucis*, fol. 18v: Figura XIII.

Solchermaßen allein gelassen, kommt der Betrachter niemals ins Staunen über die geradezu sprachalchemistischen Kunststücke, die dem Benediktinermönch Hrabanus Maurus, dem späteren einflussreichen Abt von Fulda und Erzbischof von Mainz, hier gelungen sind. So lautet der erste Hexameter des Textquadrats: *Arbor odore potens, frondoso vertice lata* (zu deutsch etwa: „O stark duftender Baum mit deiner üppig belaubten Spitze"). Aus dem Buchstabenteppich stanzt das oberste Kreuz die zwei Hexameter heraus: *Forma sacrata crucis venerando fulget amictu; / Magnus vestit honor laetus loquor hoc nationi* (deutsch etwa: „Die geheiligte Form des Kreuzes erstrahlt in

[25] Holter (Anm. 24), 16.

verehrungswürdigem Kleide; fröhlich verkünde ich dem Volke, dass großer Ruhm [das Kreuz] bekleidet.“).[26]

Völlig anders liegt der Fall beim Faksimile des *Graduale von St. Katharinenthal.* Nachdem es im Jahr 1958 in einer gemeinsamen Kraftanstrengung der Eidgenossenschaft, des Kantons Thurgau und der Gottfried-Keller-Stiftung gelungen war, die wertvolle liturgische Zimelie bei Sotheby in London für 33'000 Pfund, umgerechnet 402'600 Franken, zu ersteigern und sie wieder in die Schweiz zurückzuführen, war schon bald die Faksimilierung des voluminösen Kodex beschlossen worden. 1979 lag das Faksimile vor. Vier Jahre später erschien der 347seitige Kommentarband, von einem hochkarätigen Team von Spezialisten verfasst, der alle nur denkbaren Fragen an die Katharinenthaler Handschrift beantwortete.[27] Der wissensbegierige Leser findet hier die Kloster- und Frömmigkeitsgeschichte St. Katharinenthals, die Geschichte der Handschrift, die umfassende Analyse ihrer Buchkunst einschließlich einer Einordnung der Handschrift in die Kunst des Bodenseeraumes; erhellende kulturgeschichtliche Hinweise, ausführliche Anmerkungen zum liturgischen Gesang im mittelalterlichen St. Katharinenthal und eine detaillierte kodikologische und liturgische Beschreibung runden den mustergültigen Band ab. Mit diesem Kommentar ist man nicht verloren im Miniaturenreichtum der Prachthandschrift.

Die *S*-Initiale zum Introitus *Salve sancta parens,* der das Marien-Offizium für die Zeit von Mariä Reinigung bis zum Advent eröffnet, birgt wohl die eindrucksvollste Initialminiatur der ganzen Handschrift.[28]

Die ausgreifende Thronarchitektur, inspiriert vom biblischen Thron Salomos mit seinen löwenbewehrten Stufen, zeigt oben die gekrönte Maria mit dem in ihrem Schoß stehenden Jesuskind und unten die Kreuzigung. Um den Thron herum knien die Apostel. Uns interessiert hier weniger die komplexe Symbolwelt der Miniatur als das Paar der Dominikanerinnen, die in der Ranke darunter dargestellt sind. Die rote Beischrift weist die eine als *S*[oror]. *Kath*[er]*ina de Radegge* aus.[29] Sie begegnet des öfteren in der Handschrift und könnte ihre Entstehung angeregt haben, vielleicht sogar die hauptsächliche

[26] Eine zuverlässige kommentierte Ausgabe mit französischer Übersetzung bietet hingegen folgende Publikation: *Raban Maur, Louanges de la Sainte Croix,* traduit du latin, annoté et présenté par Michel Perrin, Paris und Amiens 1988, hier 72–73 (mit Abb.) und 121. Zum Gedicht XIII des Zyklus vgl. auch Ernst (Anm. 23), hier 232–236.

[27] *Das Graduale von Sankt Katharinenthal. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe des Graduale von Sankt Katharinenthal* [...], hg. von der vom Schweizerischen Landesmuseum, der Gottfried-Keller-Stiftung und dem Kanton Thurgau gebildeten Editionskommission. Mit einer Einführung von Alfred A. Schmid und Beiträgen von Ellen J. Beer, Albert Knoepfli, Pascal Ladner, Max Lütolf, Dietrich Schwarz und Lucas Wüthrich, Luzern 1983.

[28] Zur Beschreibung dieser Initiale vgl. Ellen J. Beer, „Die Buchkunst des Graduale von Sankt Katharinenthal“, in: *Das Graduale* (Anm. 27), 103–224, hier 163–166 (fol. 231v).

[29] Zur Schwester Katharina vgl. Beer (Anm. 28), 130, 132, 138, 143, 153, 163, 170.

Abb. 10: *Graduale von St. Katharinenthal*, fol. 231v: *S*-Initiale zum Introitus *Salve sancta parens*.

Illuminatorin gewesen sein.[30] Die zahlreich im Graduale erscheinenden Dominikanerinnen führen uns den „Sitz im Leben" vor Augen, der diesem Kodex im klösterlichen Chorgesang der Nonnen von St. Katharinenthal zukam. Seine liturgische Funktionalität umfing mit seinem Bilderschmuck zugleich das spirituelle Leben der Dominikanerinnen und ihre an Johannes, dem Lieblingsjünger Jesu, und seinem Ruhen an der Brust des Herrn sich entzündende

[30] So zumindest die Vermutung von George Warner in seinem *Descriptive catalogue of illuminated manuscripts in the library of C.W. Dyson Perrins*, Oxford 1920, Bd. I, 301, zitiert bei Lucas Wüthrich, „Geschichte der Handschrift", in: *Das Graduale* (Anm. 27), 79–101, hier 87 mit Anm. 41. Als Anregerin versteht die abgebildete Dominikanerin Dietrich W.H. Schwarz, „Kulturgeschichtliche Hinweise", in: *Das Graduale* (Anm. 27), 225–234, hier 234.

Mystik und Frömmigkeit.[31] Wie soll das eine Faksimile-Edition je nachahmen können? Es war gewiss ein guter Einfall, bei der öffentlichen Präsentation der glänzend gelungenen Reproduktion die Einsiedler Mönche unter der Leitung von Pater Roman Bannwart mehrere Gesänge direkt aus dem Faksimile vortragen zu lassen. Doch so bewegend dieser Augenblick auch gewesen sein mag, er hatte einen entscheidenden Makel: Das Katharinenthaler Graduale war nicht für benediktinische Männerkehlen geschaffen worden, sondern für dominikanische Frauenstimmen. Als der Verlag, auch um seine Käufer bei Laune zu halten, noch vor Erscheinen des Kommentarbandes zusammen mit der Schallplattenfirma *harmonia mundi* die Einsiedler Aufnahme mit den Katharinenthaler Gesängen auf den Markt brachte,[32] waren alle Freunde der boomenden Gregorianik entzückt. Akustische Mimesis fand aber da nicht statt: Eine historisch getreue Annäherung an den Kodex der Dominikanerinnen hätte im Blick auf die Klangfarbe zumindest verlangt, die Wiedergabe nicht Mönchen, sondern Nonnen anzuvertrauen.[33] Und auch die Waffenhalle des Zürcher Landesmuseums, in der das Faksimile aus der Taufe gehoben wurde, führte unmissverständlich vor, dass es aus unserer säkularisierten Welt keinen Weg zurück gibt ins gläubig-fromme Mittelalter,[34] selbst wenn sensible Kommentatoren jenen rasch wieder erlöschenden Horizont anzeigen können, der den einen als Fata Morgana und den anderen als unerreichbares Ziel ihrer ästhetischen Sehnsüchte erscheint.

Wer mit dem Absolutheitsanspruch des Puristen das handschriftliche Original gegen das Faksimile ausspielt, sollte sich daran erinnern, dass bereits der Künstler selbst sich zu allen Zeiten in einem spannungsreichen Konflikt befindet zwischen seinem eigenen Können und Wollen und dem, was er für das Original hält – sei es, dass dieses in der belebten Natur angesiedelt ist oder aber als Idee vom Künstler in seinem Inneren erschaut wird.[35] So gesehen ist die Kunst, die in früheren Jahrhunderten auch gar nicht in einem schroffen

[31] Zum mystischen Erfahrungshintergrund im Dominikanerinnenkloster vgl. Albert Knoepfli, „Geschichte des Klosters St. Katharinenthal unter besonderer Berücksichtigung der Gründung und Anfangszeit", in: *Das Graduale* (Anm. 27), 1–77, hier 51–64, zur Johannes-Verehrung bes. 59–60.

[32] *Gesänge aus dem Graduale St. Katharinental (um 1312).* Choralschola Kloster Einsiedeln, Leitung: P. Roman Bannwart OSB, 1981 (= harmonia mundi 065–99 915).

[33] Ein Beispiel für eine gelungene weibliche Einspielung gregorianischer Gesänge bietet etwa die Aufnahme der Benediktinerinnen der Abtei Notre-Dame d'Argentan: *Chant grégorien: Purification de la Sainte Vierge. Notre-Dame des sept douleurs*, Direction: Dom Joseph Gajard O.S.B., 1964 (= IPG 7.526 A).

[34] Einen nach den Verkaufszahlen erfolgreichen Versuch, ihrem ursprünglichen geistigen Kontext entrissenen Kompositionen durch Umdeutung und Verfremdung neue Ausdruckskraft zu verleihen, bespricht Peter Ochsenbein, „Alte Musik aufgerauht", *Intrada* 1, Heft 3 (1995) 5–9. Zum Gesamtphänomen der Gregorianik-Mode vgl. *Musik & Theater* 11/Nov. 1995, hier 8–21 („Thema Gregorianik").

[35] Vgl. Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig und Berlin 1924 (= Studien der Bibliothek Warburg 5).

Gegensatz zur handwerklich-technischen Könnerschaft stand,[36] dem Stachel des Bedürfnisses nach Verähnlichung, nach Fac-similierung, ausgesetzt. Viele kunstgeschichtliche Epochen hindurch galt gerade die Schaffung von gelungenen Illusionen als Ausweis höchster Meisterschaft. So wird vom griechischen Maler Zeuxis erzählt, er habe Weintrauben so perfekt gemalt, dass Sperlinge herbeigeflogen kamen und daran herumpickten. Parrhasios, der Kollege des Zeuxis, soll darauf gesagt haben, dass auch er diese Kunst vollendeter Nachahmung beherrsche. In seinem Atelier werde er den Beweis vorführen. Dort angekommen, bittet Parrhasios den Zeuxis, er möge doch den Vorhang aufziehen, hinter dem er sein Bild versteckt habe. Als Zeuxis nach dem Vorhang greift, merkt er, dass dieser gemalt ist, und er entgegnet dem Parrhasios: „Ich habe die Sperlinge, du aber hast mich getäuscht."[37] Solche Geschichten gibt es viele. Sie alle bezeugen die uralte menschliche Sehnsucht nach den ästhetischen Scheinwelten, nach der nachahmenden Überhöhung der Wirklichkeit und nach der Verzauberung durch das täuschend echte Abbild.

Doch betreten wir für einen kurzen Augenblick das Reich der Utopie, indem wir uns vorstellen, eines Tages gäbe es das totale Faksimile, auf echtem Pergament mit den pflanzlichen, tierischen und metallischen Farben des Mittelalters gedruckt, und niemand könnte mehr das Original von seiner Reproduktion unterscheiden. Ohne Zweifel, ein vollgültiger Ersatz, der einem Austausch von Original und Faksimile gleichkäme, wäre eine geisteswissenschaftliche und kulturelle Horrorvision, die wir getrost den Phantastereien der Faksimile-Science fiction überlassen können. Diese extreme Zuspitzung konturiert ein weiteres Argument der Faksimile-Kritik in aller wünschbaren Schärfe. Da wird gesagt, die Existenz eines Faksimiles nehme dem Original die Aura seiner unwiederholbaren Einmaligkeit. Das Mysterium der tiefgründigen Bilderwelt der mittelalterlichen Manuskripte gehe verloren und die ehrfurchtgebietende Distanz gegenüber der schöpferisch-genialen Ein-

[36] Mhd. *kunst* deckt die Begriffsfelder von lat. *ars* und *scientia* ab, schliesst also das Wissen um die Fertigkeit und die Fertigkeit selbst mit ein, wobei *artifex* nicht nur den Künstler in unserem Sinne, sondern durchaus auch den Handwerker bezeichnet: „Ob es sich um das Herstellen eines Schiffes oder eines Hauses, eines Hammers oder einer Miniatur handelt: *Artifex* ist der Hufschmied, der Redner, der Dichter, der Maler und der Schafscherer. [...] *Ars* ist ein sehr weiter Begriff, der auch das umfaßt, was wir als Handwerk oder Technik bezeichnen würden, und die Theorie der Kunst ist vor allem eine *Theorie des Handwerks* im weiten Sinn." Zit. nach Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter.* Aus dem Italienischen von Günter Memmert, München und Wien 1991 [italienische Originalausgabe unter dem Titel *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Mailand 1987], 151. Zum mhd. Begriff *kunst* in seinem Verhältnis zu *ars* und *scientia* vgl. auch Jost Trier, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Von den Anfängen bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts*, 2. Aufl. Heidelberg 1973, 80, 310–322 u.ö.

[37] Diese und ähnliche Anekdoten bei Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch.* Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich, Frankfurt am Main 1980 (= edition suhrkamp 1034, N.F. 34), hier 90.

zelleistung des Buchmalers werde eingeebnet. Wer so redet, könnte sich aus Walter Benjamins Essay über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* noch manche Argumentationshilfe holen. Benjamin sieht in der Reproduktionstechnik den Grund für die Vernichtung der auratischen Daseinsweise des Kunstwerks, denn „die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte."[38] Durch die technische Reproduzierbarkeit wird der Kultwert des einmaligen Kunstwerks mit seiner Fundierung im Ritual zurückgedrängt zugunsten seines Ausstellungswertes.[39] Wer sich diese Argumentation zu eigen macht, könnte leicht übersehen, dass das mittelalterliche Buch ohne das geringste Zutun der Technik längst seine ehemalige Aura eingebüßt hat. Denn seit langem ist es aus seinen angestammten Traditionsräumen ausgewandert: aus dem Chor der Klosterkirche – denken wir nochmals an das *Katharinenthaler Graduale* –, aus der festlichen höfischen Gesellschaft oder aus der Ratsbibliothek der Patrizier, für immer emigriert in die dunklen Magazine der Bibliotheken. Bereits vor den Wunderleistungen drucktechnischer Reproduzierbarkeit haben die Manuskripte ihre Aura verloren, die einstmals dem ritualisierten Umgang mit dem handschriftlichen Buch entsprang, dem Gebet, dem Studium in versenkender Betrachtung und Meditation, dem gemeinschaftsbildenden Gesang, der symbolschaffenden Kraft der Sakralität oder auch der herrscherlichen Machtbekundung.

Ohne Faksimiles bliebe die Möglichkeit, diese untergegangene Welt zu betreten, nur einer winzigen Elite von Bibliothekaren und Wissenschaftlern vorbehalten. Der Faksimile-Markt bietet unbestreitbar die einmalige Chance, die Geschichte des prächtigen Buches im Spiegel seiner Reproduktionen unmittelbar in Augenschein zu nehmen und darüber vielleicht auch ein wenig nachdenklich zu werden, welche religiösen, geistigen und ästhetischen Wirklichkeiten uns abhanden gekommen sind. Zugleich erzwingt er unseren Respekt vor der heutigen Drucktechnik, die sich so weit von Johannes Gutenberg entfernt hat und doch in seinem Geiste handelt, wenn sie nachzuahmen sucht, was unwiederbringlich verloren gegangen ist: die Aura des mittelalterlichen Buches. So bleiben Bewunderung und Melancholie – jene unverzichtbaren Ingredienzien einer wachen, kritischen und begeisterten Anteilnahme an allem Historischen.

[38] Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (zweite Fassung), in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, 471–508, hier 477.

[39] Zum Begriff der Aura bei Benjamin vgl. auch Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt am Main 1973 (= edition suhrkamp 644), hier 108–110, sowie Tiedemann, „Aura", in: Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Darmstadt 1971, 652–653.

IM NAMEN DES MITTELALTERS ODER: DER POSTMODERNE MITTELALTERMUSIKER

von Nicoletta Gossen

> Am 25. September 1264 stieg der Herzog von Auge im Morgengrauen zuoberst auf den Bergfried seines Schlosses, um ein ganz klein wenig die historische Situation zu betrachten. Sie war eher konturlos. Reste der Vergangenheit lagen da und dort noch in Trümmern herum. Am Ufer des nahe gelegenen Flüsschens kampierten zwei Hunnen; nicht weit davon tauchte ein Gallier kühn seine Füsse in das laufende frische Wasser. Am Horizont zeichneten sich die weichen Silhouetten müder Römer, Sarazenen aus Korinth, Altfranken und einsamer Alanen ab. Ein paar Normannen tranken Calvados.
> Der Herzog von Auge seufzte, fuhr aber damit fort, die abgenutzten Phänomene aufmerksam zu betrachten ...
> „So viel Geschichte", sagte der Herzog von Auge zum Herzog von Auge, „so viel Geschichte für ein paar Kalauer, ein paar Anachronismen. Ich finde das jämmerlich. Hört das niemals auf?"[1]

Diese Sätze stammen aus dem Beginn des Romans *Les fleurs bleues* des surrealistischen Autors Raymond Queneau. „So viel Geschichte wegen ein paar Anachronismen" ist man manchmal auch als Musikhistorikerin der mittelalterlichen Musik versucht zu seufzen. Anachronismen werden wir in der Aufführungspraxis der Alten Musik notgedrungen immer produzieren, wir können uns höchstens fragen, für welche Art von Anachronismen wir uns entscheiden wollen und warum. Ein Blick in die Geschichte der Aufführungspraxis der mittelalterlichen Musik zeigt deutlich, dass sich die Formen der Anachronismen im Laufe der Zeit veränderten, die Probleme jedoch die gleichen geblieben sind. Die Frage, wie zeitlich so weit zurückliegende Musik in der Praxis zu vermitteln sei, stellt sich stets von neuem. Und bei allen Unterschieden zwischen den gefundenen Lösungen bleiben manche Aspekte erstaunlich konstant.

Musikologen und Philologen, die sich schon seit dem 18. Jahrhundert um die Entzifferung und Edition gewisser Werke bemühten – man denke an die Geschichte der Bearbeitung der Manesse-Liederhandschrift durch Johann Jakob Bodmer (1698–1783) in Zürich[2] – trugen entscheidend zur Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik bei. Ohne die bewundernswerten Arbeiten von Philologen wie François-Juste-Marie Raynouard oder Paulin und Gaston Paris,

[1] Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*, Paris 1967, 13. Übersetzung: NG.

[2] Die Handschrift lag in Paris und war Bodmer zuerst nicht zugänglich. Erst über einen Strassburger Gelehrten, Johann Daniel Schöpflin, der gute Beziehungen zum französischen Hof hatte, gelang es Bodmer, die Handschrift nach Zürich kommen zu lassen. Bodmer und sein Freund Breitinger schrieben sie eigenhändig ab. 1758/59 erschien eine Auswahl-Edition unter dem Titel: *Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpuncte CXL Dichter enthaltend; durch Ruedger Manessen, weiland des Rathes der uralten Zyrich. Aus der Handschrift der Königlichen-Französischen Bibliothek herausgegeben.*

oder Musikforschern wie Amédée Gastoué, Edmond de Coussemaker, Guido Adler und vielen anderen wäre die Wiederbelebung dieser Musik nicht denkbar gewesen. Die Literatur spielte dabei ebenfalls eine nicht unerhebliche Rolle. Der Einfluss von Sir Walter Scott oder Victor Hugo ist im Prozess der Neu-Aneignung und Neubewertung des Mittelalters nicht zu unterschätzen. Nicht nur Hugos großer Roman *Notre-Dame de Paris* ist hier zu nennen, sondern zum Beispiel auch ein Werk wie seine dritte Ode mit dem Titel *Bande Noire*, in dem er die mittelalterlichen Überreste der französischen Kultur vehement gegen die barbarischen Zerstörungen der Revolutionäre verteidigte. Der erste Teil der Ode beginnt mit den Versen:

Oh Mauern! Oh Zinnen! Oh Türmchen,
Festungen! Gräben mit Zugbrücken!
Schwere Bündel zarter Säulen!
Stolze Schlösser! Bescheidene Klöster!
Staubige Kreuzgänge, alte Hallen,
wo die heiligen Gesänge wimmerten,
wo die fröhlichen Bankette lachten.
Orte, in die das Herz seine Chimären legt!
Kirchen, wo unsere Mütter beteten,
Türme, wo unsere Ahnen kämpften.[3]

Victor Hugo beschränkt den Aspekt der Musik auf das Wimmern der heiligen Gesänge; möglicherweise meint er damit den gregorianischen Gesang, etwas anderes aus dem Repertoire der Mittelaltermusik dürfte ihm wohl kaum bekannt gewesen sein.

Wenn wir in die Geschichte der Aufführungspraxis der mittelalterlichen Musik zurückschauen, finden wir an ihren Anfängen nicht nur Philologen, Musikhistoriker und Musiker, die sich mit Musik und Literatur des Mittelalters beschäftigen, sondern zum Beispiel auch Instrumentensammler wie den französischen Maler Pierre Revoil (1776–1842), der in Lyon ein „Cabinet de gothicités" zusammengestellt hatte, welches unter 839 Objekten auch ein Dutzend alter Musikinstrumente enthielt.[4] Andere Sammler folgten seinem Beispiel, wobei die frühesten Sammlungen eher Raritätenkabinetten glichen, in denen man wahllos Instrumente verschiedener Kulturen und Zeiten ausstellte. Erst mit der Zeit begann man systematischer zu werden und die Epochen voneinander zu scheiden. Die Neugierde, wie denn diese ungewohnten Instrumente geklungen haben mochten, in Verbindung mit dem zunehmenden Interesse an der Epoche des Mittelalters im Allgemeinen führte zu den ersten öffentlichen Aufführungen mittelalterlicher Musik.

1914: Paris, Konzert unter dem Titel „Les primitifs de la musique française" in der *Sainte Chapelle,* musikologisch betreut von Amédée Gastoué. Das

[3] Übersetzung NG.

[4] Vgl. Florence Gétreau, „Alte Instrumente im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Die Rolle des *Conservatoire* und private Initiativen", *BJbHM* 21 (1996) 186–188.

ausschließlich geistliche Musik umfassende Konzert bestand aus drei Teilen: Liturgische Stücke 11./12. Jahrhundert – Ars Antiqua und Trouvères – Ars Nova. Der dritte Teil war eine aus verschiedenen unabhängigen Sätzen „konstruierte" Messe, die von einer Motette des 14. Jahrhunderts eingeleitet wurde, zu deren Text Gastoué bemerkte: „Nous n'essayons pas d'en expliquer toutes les singularités ou les bizarreries."[5]

1922: drei Konzerte in der Badischen Kunsthalle in *Karlsruhe* unter Leitung von Willibald Gurlitt. I: „Musica ecclesiastica", liturgische Musik kombiniert mit zwei Textlesungen; II: „Musica composita" von Notre Dame bis Dufay, ausschließlich Sakralmusik kombiniert mit Lesungen. III: „Musica vulgaris", von einer Motette des 13. Jahrhunderts bis Binchois, Dufay und Lochamer Liederbuch. Die Chansons von Binchois und Dufay wurden mit Singstimme, Bratsche, Blockflöte und Gambe aufgeführt, alle Texte im Programmheft übersetzt.

1924: drei Konzerte in *Hamburg* ebenfalls unter Leitung von Gurlitt unter den gleichen Überschriften wie in Karlsruhe. Zu jedem dieser Titel wurde ein Kommentar geschrieben:

„Musica ecclesiastica":
Die Sphäre liturgisch gebundener auf die Gegenstände religiösen Glaubens bezogener sakraler Ausdruckswerte in der rein linearen (einstimmigen und unbegleiteten) hieratischen Gesangsmusik der mittelalterlichen Kirche.

„Musica composita":
Die Sphäre ungebundener und verselbständigter auf die Gegenstände klangschönheitlichen Genießens bezogener ästhetischer Ausdruckswerte in der linear-polyphonen (mehrstimmigen und harmoniefremden) Kunstmusik der höheren Stände.
(Dazu gehörten: Leoninus, Perotinus, Adam de la Halle, Motetten des 13. Jahrhunderts, Gratiosus de Padua, Guillaume de Machaut, Lionel Power, John Dunstable, Guillaume Dufay).

„Musica vulgaris":
Die Sphäre seelisch und körperlich gebundener auf die Gegenstände individuellen Lebensgefühls bezogener vitaler Ausdruckswerte in der ein- und mehrstimmigen begleiteten vokalen und instrumentalen Affektmusik.
(Unter diese Affektmusik fielen: Trobadors, Trouvères, Minnesänger, Magister Piero, Francesco Landini, Guillaume de Machaut und Gilles Binchois. In den Bemerkungen zu den Instrumenten stand: „Die beiden originalen (?) Streichinstrumente stammen aus dem Besitze des Geigenbaumeisters J. Luelsdorf in Köln, die Flöte aus dem Besitz des Flötenbaumeiters Otto Mönnig in Leipzig).

1927 führte Jacques Handschin in drei Konzerte ein, die in *Zürich, Basel* und *Bern* unter dem Patronat der Ortsgruppen der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft stattfanden. In Basel stellte die Instrumentensammlung dafür eine Gambe zur Verfügung, in den anderen Städten behalf man sich

[5] „Wir werden nicht versuchen, alle Eigenheiten oder Absonderlichkeiten zu erklären".

mit Cello und Bratsche. Beispiel: *Gran piant'agli occhi* von Francesco Landini erklang ausgeführt durch Alt, Tenor und Viola. Das Programm reichte von liturgischer Musik bis Landini und Machaut, bemühte sich also, die Epoche „Mittelalter" enger zu fassen als die Vorgänger-Konzerte.

1927 fand an der Beethoven-Zentenarfeier in *Wien* ein Konzert „Gotische Mehrstimmigkeit" in der Wiener Hofburgkapelle satt. Dort erklang Musik von Perotinus, Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut, Giovanni da Firenze und John Dunstable. *1929* leitete Rudolf von Ficker je ein Konzert in der Wiener Burgkapelle und in der *Salle Pleyel* in Paris, in dem unter anderem seine Bearbeitung des „Sederunt principes" von Perotinus für Orchester, Männer- und Knabenchor erklang.[6]

Dieser kurze Überblick über die frühesten Konzerte mittelalterlichen Repertoires zeigt, dass die Sakralmusik eine Vorrangstellung hatte, ferner, dass schon ein recht ansehnlicher Fundus von Werken zugänglich war und dass die Frage nach den „authentischen" Instrumenten offenbar nicht im Vordergrund stand. Das Schwergewicht der Aufführungen lag bei den Singstimmen, denen als Instrumente moderne Streicher und allenfalls Blockflöten hinzugefügt wurden.

Das Interesse für die Wiederbelebung mittelalterlicher Musik bestand aber durchaus nicht nur in den Kreisen illustrer Musikologen. Auch von ganz anderer Seite näherte man sich dem noch weitgehend unerforschten Gebiet. So lesen wir von den Aufführungen der französischen „diseuse" Yvette Guilbert (1867–1944), die, vom französischen Chanson herkommend, das Lied des Mittelalters im Bestreben pflegte, ein möglichst vollständiges Bild der französischen Liedkultur zu vermitteln. 1926 veröffentlichte sie vierzig Chansons des 12. bis 14. Jahrhunderts, die von Edmond W. Rickett harmonisiert und bearbeitet worden waren.[7] Sie tanzte Estampies in „historischen" Kostümen und brachte eine Tänzerin dazu, mit Akrobaten so lange zu trainieren, bis sie imstande war, die verrenkten Posituren von Wasserspeiern oder grotesken Figuren der Handschriften-Marginalien einzunehmen und sie während eines Konzerts unbeweglich beizubehalten, um damit das mittelalterliche Ambiente zu unterstreichen.

Rudolf von Ficker äusserte sich zur Überlieferung mittelalterlicher Musik und zur Schwierigkeit ihrer Rekonstruktion dahingehend, dass man in der Handschrift ein unfertiges Produkt vor sich habe, dem alle Momente beseelten musikalischen Lebens fehlten. „Daraus erhellt, dass alles, was über den Rahmen des Tektonischen, Strukturellen in das Gebiet des Ausdrucksmäßigen hinüberragt, sei es nun Instrumentation, zeitliche und dynamische Abstufung oder akzidentielle Färbung von Tönen und Klängen, – dass dieses uns heute so wichtig erscheinende letzte Stadium kompositioneller Gestaltung damals nicht Sache des Komponisten, sondern des Ausführenden und besonders des Dirigenten war". Diese „höchste schöpferische Aktivität" existiere nicht mehr

[6] Edition: Wien, Universal-Edition 1930. Die Angaben zu den Konzerten entnehme ich Annette Kreutziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter*, Köln 2003, 350–408.

[7] Annette Kreutziger-Herr, op. cit., 192–193.

und sei am ehesten durch den Historiker zu lösen, der nicht nur „ein Stil- sondern vor allem ein Erlebnisproblem“ sehe, durch einen Historiker, der sich von den „hemmenden Einflüssen des eigenen Zeitalters“ freigemacht habe und „die ganze geistige Atmosphäre, aus der das Werk hervorgegangen“ sei, rekonstruieren müsse.[8] In seiner eigenen Bearbeitung des „Sederunt principes“ von Perotinus hat er sich dann allerdings nicht freigemacht von den „hemmenden Einflüssen des eigenen Zeitalters“, sondern eine Form mit Orchester, Knaben- und Männerchor gewählt. Das heißt, er hat versucht, Perotinus in eine Sprache zu übersetzen, welche seinem Publikum helfen sollte, das Ungewohnte dieser Musik besser zu verstehen. Verstehen, schreibt Hayden White,[9] ist ein Prozess, der aus dem Bereich dessen, was man als „exotisch“ und nicht eingeordnet empfindet, hinausführt in einen Bereich kodierter Erfahrung, so dass das Fremde nicht mehr als bedrohlich erscheint und durch Assoziation als bekannt erfahren werden kann. Von Ficker verschafft dem Hörer durch sein Arrangement die nötigen Assoziationen, damit dieser das „Exotische“ in seinen Erfahrungshorizont einbauen kann.

Die unter anderem durch Hayden White und Daniel Fulda vertretene Richtung der Geschichtswissenschaft, die die Geschichtsschreibung als ein ästhetisches und poetisches Phänomen versteht, vertritt die Ansicht, dass alle Historiker, wenn sie Vergangenheit darstellen, konstruktiv kreativ handeln und nicht nur Fakten niederschreiben. Für den Musiker, der bei der Aufführung Alter Musik notgedrungen zum Historiker wird, geht es dabei nicht nur um Sprache, sondern um Sprache in Verbindung mit Musik, aber die grundsätzliche Aufgabe bleibt die gleiche. Nach White besteht der historische Diskurs aus Geschichten, welche die chronikalen Daten in eine bestimmte Form bringen, die er „emplotment“ nennt. In diesem Sinn unterscheidet sich das Schreiben von Geschichte nicht grundsätzlich vom Schreiben einer Kurzgeschichte oder eines Romans.

Der Historiker kodiert, damit wir mit dem Unbekannten vertraut werden können, die Fakten, die wegen ihres zeitlichen Abstands zum Rezipienten immer fremd sind. Der Mittelaltermusiker kodiert ebenfalls die Fakten, indem er das in der Handschrift Vorgefundene durch seine Aufführung so in Szene setzt, dass der Hörer trotz des zeitlichen Abstands etwas damit anfangen kann. In diesem Sinn war die symphonische Aussetzung eines Organums von Perotinus vielleicht die einzige Möglichkeit, dem Publikum um 1930 diese Musik nahe zu bringen. Ein Trobadorlied mit einer Klavierbegleitung in C-Dur von Hans-Joachim Moser oder Yvette Guilberts Interpretationen mittelalterlicher Lieder über die Rampe der Variété-Bühne hinweg erfüllten die gleiche

[8] Zitiert nach: Jürg Stenzl, „Perotinus Magnus. Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten. Nach ihrem Ebenbilde erschuf sie ihn“, *Musik-Konzepte* Nr. 107, München 2000, 40.

[9] Hayden White (*1928), amerikanischer Geschichtswissenschafter; vgl. in diesem Zusammenhang besonders sein Buch *Tropics of discourses: Essays in cultural criticism*, Baltimore 1978. Für meine vorliegende Arbeit schöpfe ich weitgehend aus Whites Text „The historical text as literary artifact“, publiziert im Internet: http://writers.s-one.net.sg/GB/thoughts/c7021.htm.

Funktion. Für White ist historische Erzählung nicht nur Reproduktion der dargestellten Ereignisse, sondern auch ein Symbolkomplex, der uns erlaubt, so genannte *Icons* der Struktur dieser Ereignisse zu finden, die sich entsprechend in unserer eigenen kulturellen Tradition finden. So vermittelte zum Beispiel Rudolf von Ficker das *Icon* „vertraute Harmonik", ein anderer das *Icon* „Lied mit Klavierbegleitung", ein dritter das *Icon* „bekannte Instrumente", welche der Hörer mit Orchestermusik, Volksmusik oder aussereuropäischer Musik assoziieren konnte. Die äusseren Aspekte der Aufführung im Konzert wären Teil des „emplotments": Kostüme, Raum, Gestik, Reihenfolge der Werke usw. Die unvermeidlichen Anachronismen der historischen Aufführungspraxis präsentieren sich je nach „emplotment" in anderer Form, stehen aber immer unter den von Rudolf von Ficker genannten „hemmenden Einflüssen des eigenen Zeitalters", auch in den Fällen, wo eine möglichst objektive historische Rekonstruktion angestrebt wird. Kein Interpret kann sich seiner eigenen Zeit entziehen. Daher sind heutige Interpretationsweisen letztlich nicht legitimer als Lösungen, die in der Vergangenheit vorgeschlagen wurden.

War die Aufführung mittelalterlicher Musik in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts weitgehend eine Sache von Spezialisten, die für ein Spezialpublikum spielten (sogar Yvette Guilbert sollte ihre Mittelalterlieder bald schon vor Musikologen aufführen), so erfuhr die Musik des Mittelalters seit den 50er Jahren eine Popularisierung – zu einem großen Teil auf Grund der Aufnahmen des *Studios der Frühen Musik* unter Thomas Binkley – die dieses exotische Repertoire zu einem Marktfaktor werden ließ. Die Verbreitung durch die modernen Tonträger warf die Fragen nach der Publikumswirksamkeit, nach der „Markttauglichkeit" dieser Musik auf.

Musiker, die sich heute eines mittelalterlichen Repertoires annehmen, haben die Möglichkeit, sich über verschiedene Aspekte ihres Gegenstands so gründlich zu informieren, wie es nie zuvor möglich war. Sie können Faksimilia, moderne Ausgaben, kodikologische Studien, musikologische Artikel und anderes konsultieren; ihre Aufführungsweise wird sich aber nicht nur daran orientieren, sondern auch an den eigenen ästhetischen Kriterien, der mehr oder weniger zufälligen Zusammensetzung des jeweiligen Ensembles – und am anzusprechenden Publikum, am Markt. Dazu kommt, dass sowohl die Interpreten, als auch das Publikum ein vorgeprägtes Bild von der Epoche haben, die wir unzulänglicher Weise als Mittelalter zu bezeichnen pflegen. Von den Humanisten über die Aufklärung, die deutsche und französische Romantik und die Revival-Bewegungen des 19. Jahrhunderts bis in unsere Zeit hinein hat man über das Mittelalter nachgedacht, und all das hat seine Spuren im heutigen Rezipienten hinterlassen, unter anderem auch die unseligen Clichés vom primitiven, mystischen, grausamen, naiven oder dem unermüdlich zitierten „finsteren" Mittelalter. Wenn 2003 in einem Leserbrief der Basler Zeitung zu lesen war, man sollte doch endlich mit dieser „mittelalterlichen" Technologie der Atomkraft aufhören, dann kann man daran erkennen, wofür alles die Chiffre Mittelalter heute herhalten muss.

Die Rezipienten der Mittelaltermusik – das heißt Interpreten, Zuhörer und Produzenten der Tonträgerindustrie – haben ihr individuelles Mittelalterbild

und damit je eigene Erwartungen an das, was sie sich unter Mittelaltermusik vorstellen, und diese heterogenen Ideen spiegeln sich in den vielfältigen „emplotments" der einzelnen Stücke. Das gleiche Werk kann sich je nach Ensemble vollkommen unterschiedlich präsentieren, wie man das, um nur eines unter unzähligen möglichen Beispielen herauszugreifen, an der einstimmigen Ballata „Lucente stella, ch'el mio cor desfay" – „Leuchtender Stern, der mein Herz schmelzen lässt" nachvollziehen kann. Für diese Ballata besitzen wir nur eine einzige Quelle, den so genannten Codex Rossi (Bibl. Vaticana Rossi 215, f. 22). Der Codex Rossi stammt aus der Zeit um 1370 und enthält weltliche italienische ein- und mehrstimmige Musik. Der Text von „Lucente stella" steht in der Tradition der Lyrik des sogenannten *dolce stil nuovo*. Bezeichnend für diese Art der italienischen Minnelyrik ist unter anderem der Beginn des ersten *piede*: „Deine Handlungen versprechen Heil dem, der sich in Deinem Antlitz spiegelt" – „I ati toi dolce prometon salute a chi se spechia nello to bel viso". Die erhöhte Dame bringt Heilung und führt zu höherer Erkenntnis. Das entspricht der Vorstellung von höfischer Liebe als Heilsweg, und so ist dieses Gedicht trotz der venezianischen Färbung der Sprache und der Anonymität des Dichters nicht als Volkspoesie zu verstehen. Ausserdem ist zu betonen, dass einstimmiger weltlicher Gesang im Mittelalter in erster Linie Gedichtvortrag ist; das bedeutet, dass sich die Interpretation am Gedicht orientieren sollte, so wie sich die musikalische Form am Gedicht orientiert. Stützt man sich bei einer allfälligen Interpretation lediglich auf das Material, das sich in der Handschrift findet, ergibt sich ein einstimmiger Vortrag, der sich darum bemüht, die Deklamation des Textes deutlich werden zu lassen. Viele Interpreten begnügen sich indessen nicht mit dieser Form der Interpretation, sondern versuchen, die Ballata gleichsam zu bereichern, indem sie Instrumente hinzuziehen und zum Teil das Stück durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele verlängern. So hören wir zum Beispiel in der Aufnahme 1988 des Ensembles „Micrologus"[10] eine laute und relativ nuancenarme Stimme, die gegen massiv eingesetztes Schlagwerk anzukämpfen scheint. Die Trommel hält durch das ganze Stück einen regelmässigen Schlag durch. Die Feinheiten des mensuralen Rhythmus der Ballata werden von diesem regelmässigen Puls der Trommel im wahrsten Sinn des Wortes erschlagen.

Die Klangqualitäten einer solchen Aufnahme wecken Assoziationen zu gewissen Repertoires von Volksmusik. Die Verbindung Mittelaltermusik – Volksmusik ist in der Interpretation von Mittelaltermusik sehr beliebt, weil man versucht ist, in der Volksmusik das erfahren zu wollen, was man über die Mittelaltermusik nicht weiß, nämlich wie sie geklungen hat. Gerade bei Interpretationen der Musik des italienischen 14. Jahrhunderts hört man häufig durch Volksmusik inspirierte Aufführungen. Musikhistorisch hat das eine ehrwürdige Tradition. In seiner Rektoratsrede in Göttingen 1930 bemerkte Friedrich Ludwig: „Neben der überaus verfeinerten grazilen mehrstimmigen

[10] „Amor mi fa cantar, musica italiana del primo trecento", Ensemble Micrologus, Aufnahme Perugia 1988, Quadrivium, SCA 004–2.

Kunst der italienischen Madrigalisten rauscht hier im Italien des Trecento ein mächtiger Strom frommen Volksgesangs".[11] Dieser von Ludwig angesprochene mächtige Strom wird von Interpreten der Mittelaltermusik besonders gern dann angezapft, wenn es nicht um „grazile" Mehrstimmigkeit, sondern eben um Einstimmigkeit geht. Auch das hat Tradition. Raphael Georg Kiesewetter verwies schon 1838 auf die „volksmässigen Melodien" der Trouvères und nannte die Gesänge der Trobadors „eigentliche Volkslieder".[12] Wenn heute Mittelaltermusik im Sinn von Volksmusik aufgeführt wird, geht das allerdings weder auf Kiesewetter noch auf Ludwig zurück, sondern stützt sich auf Vergleiche zwischen heutigen Volksmelodien verschiedener Regionen und komponierten Stücken bestimmter mittelalterlicher Repertoires, was selbstverständlich seine Tücken birgt.

1991 spielte das Ensemble „Alla Francesca" die Ballata „Lucente stella" in einer reinen Instrumentalversion ein, die den einstimmigen Notentext ornamentiert wiedergibt.[13] Das dafür verwendete Instrument ist eine Bambusblockflöte. Es ist anzunehmen, dass der Flötist sie eingesetzt hat, weil er den Klang dieses Instrumentes in irgendeiner Weise mit seinem persönlichen Bild vom Mittelalter in Verbindung gebracht hat. Er erzielte aber, bewusst oder unbewusst, einen Effekt, der an Meditations- oder Entspannungsmusik, wie sie in den 80er Jahren in Mengen verkauft wurde, denken lässt. Eine solche Interpretation kann im Hörer die Vorstellung des mystischen Mittelalters bestärken. Zugleich wird er sich beim Klang der Bambusflöte möglicherweise an japanische oder indische Musik erinnern, wodurch eine Brücke zur beliebten Worldmusic hergestellt wird. Diese Aufnahme betont somit zwei Aspekte des modernen Mittelalterbildes: den mystisch-meditativen und gleichzeitig den exotisch-fremden Aspekt und lässt dabei den Text, der der eigentliche Träger dieser Musik ist, ganz beiseite.

Im Jahre 1994 wandte sich das Ensemble „Micrologus" in einer weiteren Aufnahme der genannten Ballata zu.[14] Das Stück wird durch eine am Original inspirierte instrumentale Einleitung vorbereitet, dann mit einem hinzukomponierten Kontrapunkt unter etwas ermüdender Wiederholung gewisser Muster fortwährend begleitet und schließlich mit einem langen instrumentalen Nachspiel beendet. Aus dem einstimmigen Gedichtvortrag wird somit eine mehrstimmige modern/mittelalterliche Komposition. Die mensurale Rhythmik des Originals wird auch hier durch die einförmigen rhythmischen Muster der Instrumentalbegleitung simplifiziert und die fünfteilige Ballatenform des Stücks durch das Instrumentalspiel mit einer Dreiteiligkeit – Einleitung,

[11] Friedrich Ludwig, „Die Erforschung der Musik des Mittelalters. Festerede im Namen der Georg-August Universität zur Jahresfeier der Universität am 4. Juni 1930; Sonderdruck aus den *Mitteilungen des Universitätsbundes Göttingen* 12, 1, Göttingen 1930.

[12] Raphael Georg Kiesewetter, „Über den weltlichen und volksmässigen Gesang im Mittelalter", *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* 15 (1838) Sp. 233–247.

[13] „Landini and Italian Ars Nova", Alla Francesca, Aufnahme 1991, Opus 111, 60–9206.

[14] „D'Amor cantando". Ballate e madrigali veneti: Codice Rossi XIV secolo", Micrologus, Aufnahme 1994, Opus 111, 30–141.

Hauptteil und Nachspiel – konfrontiert. Das mag für den Hörer eine aus der klassischen Musik vertraute Form sein. Im Fokus dieser Auslegung scheint somit weniger eine bestimmte Vorstellung vom Mittelalter ausschlaggebend zu sein, als vielmehr das Bemühen einer Adaptierung der Musik für den modernen Hörer.

Die drei genannten Interpretationen des Stücks, die für den CD-Markt produziert worden sind, zeigen, dass man aus dem gleichen handschriftlichen Befund einer originalen Quelle vollkommen verschiedene interpretatorische Schlüsse ziehen kann. Die Breite der Möglichkeiten ergibt sich aus dem Umstand, dass wir über die mittelalterliche Praxis nur lückenhaft informiert sind, was wiederum dazu führen kann, dass Interpreten dieses Nicht-Wissen in manchen Fällen aufbauschen, um eigene Entscheidungen zu rechtfertigen. Ich zitiere aus einem Interview mit einer Fidelspielerin: „Playing an esoteric troubadour song, starting with no musical notes at all, with a poem that is heady and contextually hard to understand, poses great difficulty because it requires making decisions and composing a part."[15] In dieser Aussage wird die Kunst der Trobadors als esoterisch etikettiert und der Eindruck erweckt, wir hätten für dieses Repertoire keine Noten. In Wirklichkeit sind immerhin rund 150 Melodien überliefert. Im Weiteren wird behauptet, diese Poesie sei sehr schwer verständlich, was nur dann stimmt, wenn man sich nicht ernsthaft mit ihr beschäftigt hat. Aus diesen Prämissen wird dann abgeleitet, dass man zwingend etwas Neues komponieren muss. Das heißt, das Nicht-Wissen wird größer gemacht als es in Wirklichkeit ist und damit eine Art Freipass erkauft für die eigene Interpretationsweise.

Jede der genannten Interpretationen der Ballata „Lucente stella" spricht andere Vorstellungen vom Mittelalter an bzw. versucht, das Fremde vertraut zu machen. Die Ensembles suchen nach ausgefallenen Repertoires, möchten aber zugleich allfällige Hörgewohnheiten berücksichtigen und dem „Mittelaltersound" gerecht werden, den die Mittelalterensembles im Lauf der letzten 50 Jahre etabliert haben. Die Interpreten haben in den Hörern gewisse Erwartungen geweckt, die eingelöst werden wollen, Erwartungen an ein möglichst vielfältiges und exotisches Instrumentarium zum Beispiel oder die Vorstellung, dass erst ein durchlaufender Bordun dem Stück das echt Mittelalterliche verleiht. Bestimmte Vorstellungen vom Wesen der Mittelaltermusik wurden zuerst kreiert und dann entsprechend gepflegt. Ich zitiere aus der Homepage eines Ensembles: „The Middle Ages – a time of tramping in mud, the smell of wet wool and lack of toilet-paper. But there was more to it than misery and bubonic plague. This past age was full of music, sounds and instruments which today are almost forgotten. ‚Falsobordone''s goal is to present the music of the Middle Ages in as authentic a way as possible, all the while keeping the most important aspect – the swing!"[16] So kann man Erwartungen wecken: Mittelaltermusik basiert auf dem Swing.

[15] Interview mit Shira Kammen, befragt von Ellen Dobbs, vgl. Shira Kammen Homepage, www.shirakammen.com.

[16] www.kulturkometen.com/falso/eng_pres.htm.

Das viele, was wir über die Aufführungspraxis des Mittelalters nicht wissen, gibt dem Interpreten die Möglichkeit, beim Kodieren seiner Stücke in relativ hohem Maß auf die vermeintlichen Bedürfnisse der Hörer einzugehen. Sehr kurze Stücke werden zwei- oder dreimal gesungen, ein Lied mit vielen Strophen hingegen zum Teil recht willkürlich gekürzt; laute und leise, bzw. schnelle und langsame Stücke erscheinen im Wechsel, und von Stück zu Stück wird die Besetzung geändert. Das alles sind nicht nur Konzessionen an die Vermittlung dieser zeitlich weit zurückliegenden Musik, sondern auch Konzessionen an den Markt. Eine CD zum Beispiel sollte heute eine gewisse Anzahl Tracks möglichst abgestimmter Länge enthalten. Alles andere wird als Zumutung an den Hörer empfunden.

Würde man in erster Linie von dem ausgehen, was uns die Quellen mitteilen und was man ganz allgemein kulturhistorisch weiß, würde man wohl kaum auf die Idee kommen, die überlieferten Musikstücke mit ausgefallenen Instrumenten zu besetzen oder durch erfundene Vor- Zwischen- und Nachspiele zu ergänzen. Im Fall der Ballata „Lucente stella" ergibt ein einfacher vokaler Vortrag mit einer guten Diktion und einem akzentfreien Italienisch ein sehr befriedigendes musikalisches Resultat.[17] Die im Codex notierte Musik verlangt nicht zwingend nach einer Ergänzung. Es liegt mir fern, einem sterilen Purismus das Wort reden zu wollen und zu behaupten, nur eine auf das Gedicht bezogene Interpretation durch eine Solostimme sei legitim, aber diese Art von Vortrag hat zwei eminente Vorteile: man bekommt das zu hören, was im Manuskript steht, und man erlebt das Stück als in Musik gesetztes Gedicht. Kodierungen in der Art des jüngeren „Micrologus"-Beispiels suggerieren dem Konsumenten ein fiktives Original (die Version ist doppelt so lang wie die anderen), das dann unter Umständen von anderen Gruppen als Original kopiert wird, wie es bei diesem Stück tatsächlich passiert ist. Falls der Hörer nicht zur Minderheit der informierten Spezialisten gehört, wird er die Bearbeitung als Original missverstehen, weil die Kodierung sich so weit vom handschriftlichen Befund entfernt hat, dass der Hörer irregeleitet wird. Solche Neukompositionen sind aus mehreren Gründen unbefriedigend:

- Sie sind keine authentischen zeitgenössischen Kompositionen, sondern zum Teil zaghafte Kompromisse in „mittelalterlichem Stil", vergleichbar einer neugotischen Jagdhütte. Könnte man sich einen Philologen vorstellen, der seinen Kommentar zu einem mittelhochdeutschen Gedicht in neo-mittelhochdeutsch abfasste? Vor-, Zwischen- und Nachspiele sind eine Art von Kommentar des Ausführenden zum Stück, das er dem Hörer aus irgendeinem Grund nicht in seiner ursprünglichen Form zumuten will. Dieses

[17] Dieser Artikel basiert auf einem am 1. Dezember 2003 im Rahmen des Symposiums „Alte Musik zwischen Geschichte und Geschäft" an der Schola Cantorum Basiliensis gehaltenen Vortrag. Während dieses Vortrags hatte Frau Lorenza Donadini die Freundlichkeit, die Ballata vorzutragen. Musikalisch ließ dieser Vortrag trotz des Fehlens jeglicher Zusätze nichts zu wünschen übrig.

Vorgehen dokumentiert eine gewisse Angst vor dem Anachronismus: das neomittelalterliche Beiwerk soll den großen Zeitabstand zwischen der Entstehung der Musik und dem modernen Hörer erträglicher machen.
- Im Weiteren reichen diese Neukompositionen in ihrer Qualität sehr oft nicht an den Bestand des Originals heran, wodurch ein Gefälle zwischen den einzelnen Teilen der Aufführung entsteht, entweder innerhalb des gleichen Stückes oder von Stück zu Stück.
- Ein modernes Musikwerk wird für eine bestimmte Instrumentierung konzipiert. Im Bereich Mittelalter fehlen eindeutige Informationen zu diesem Aspekt, und es kommt häufig zu einem Eklektizismus, zu einer unheilvollen Globalisierung und Willkürlichkeit in der Wahl der Mittel, die ästhetisch und historisch nicht überzeugen kann. Dieser Eklektizismus entsteht zum Teil auch wieder aus Rücksicht aufs Publikum, weil man bestrebt ist, jedes Stück anders zu instrumentieren, damit das Programm abwechslungsreich genug bleibt.

Aus dem Gesagten geht klar hervor, dass die Entscheidungen, wie der eingangs als unvermeidlich erkannte Anachronismus zu gestalten sei, eine äusserst schwierige ist. Es braucht einen gewissen Mut, die Musik des Mittelalters nicht konsumgerecht anzubieten, wobei zu betonen ist, dass konsumgerecht hier als „marktgerecht" verstanden wird und nicht als musikalisch zugänglich. Es braucht auch einen gewissen Mut, die eingefahrenen Gewohnheiten der Geschichte der Aufführungspraxis zu durchbrechen, die häufig die Musik des Mittelalters entweder zelebrieren oder banalisieren, statt sie als anderen Repertoires ebenbürtiges musikalisches Phänomen zu verstehen und dementsprechend zu vermitteln. Es scheint an der Zeit zu sein, gewissen aufführungspraktischen Ballast der letzten Jahrzehnte abzuwerfen und die angeblich notwendigen Konzessionen ans Publikum ernsthaft zu überdenken. Dann wird sich erweisen „ob all das gold, das schwieg, in solchem bogen heim uns sich geigt."[18] Es wird sich zeigen, ob das Abstraktum der graphischen Aufzeichnung einer Handschrift des 12. oder 14. Jahrhunderts in der Lautwerdung lebendig zu werden vermag, wenn wir rück-sichts-los sind, nicht zurück schauen auf die herkömmliche Praxis, sondern mit all den heute reichlich zur Verfügung stehenden Hintergrundinformationen die Dekodierung des Werkes vornehmen, als moderne Menschen den unvermeidlichen Anachronismus akzeptieren und die den Blick trübenden Gewohnheiten der Aufführungspraxis einem kritischen Urteil unterwerfen. Die alten „emplotments" taugen weitgehend nicht mehr und entsprechen nicht dem heutigen Informationsstand über das Mittelalter.

Auch wenn der Begriff Mittelalter für einen großen Teil des Publikums diffus sein mag, so kann es nicht angehen, dass sich der Musiker in seiner Interpretation danach richtet. Wenn er zu einer musikalisch tragbaren Lösung

[18] Franz Joseph Czernin, „erde-sonett, orpheisch" zitiert nach der website http//ezines.onb.ca.at: 8080/ejournal/pub/ejour-98/litprim/erde.html; nicht in der gedruckten Fassung „*elemente – sonette*", München 2002 enthalten.

kommt, die er aus seiner Erfahrung mit dem Werk heraus verantworten kann, wird er auch den Weg zum Hörer finden, ohne dem Werk Unrecht zu tun und ohne dem Hörer ein fiktives Original vorgaukeln zu müssen. Die frühesten praktischen Annäherungen an die Musik des Mittelalters waren zum Teil tief greifende Bearbeitungen, unter anderem, weil man die Stücke für zwar historisch interessant, aber zugleich für unzulänglich komponiert hielt, was man offen so deklarierte. Heute scheinen wir die Musik des Mittelalters anders einzuschätzen, und doch dokumentieren zahlreiche Interpretationen ein Misstrauen den Originalen gegenüber. Dieses Misstrauen wird aber nicht ausgesprochen, sondern lediglich durch bestimmte Formen der Interpretation impliziert. Hier benehmen wir uns weniger konsequent als die Pioniere der Mittelaltermusik oder ein Historist des 19. Jahrhunderts wie Eugène Viollet-le-Duc, der die gotische Architektur eingehend studierte, in seinen Rekonstruktionen jedoch mit Gusseisen arbeitete und so angenommene Schwächen der Originale zu korrigieren suchte. Heutige Interpreten korrigieren die Musikwerke des Mittelalters mit Vor-, Zwischen und Nachspielen, sagen aber nicht, dass sie es tun, weil sie dem Original nicht trauen. Im Gegenteil, in den Beiheften der Aufnahmen werden sie mit Sicherheit betonen, dass es sich um außergewöhnlich qualitätsvolle Musik handle, und doch präsentieren sie diese in zum Teil weitgehenden Bearbeitungen.

Es besteht die Gefahr, dass die jetzige Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik sich als Sackgasse erweist, denn irgendwann wird auch der Reiz einer Bambusflöte verklungen und der Bordun seinen mittelalterlichen Geruch verloren haben. Die Kompositionen der Meister des Mittelalters hingegen haben uns noch lange nicht all ihre Tiefen offenbart, wir haben erst an der Oberfläche gekratzt, was unser Verständnis angeht. Es gilt, diese Kompositionen neu auszuloten, neu ernst zu nehmen, neu zu entdecken, im wahrsten Sinn des Wortes zu dekodieren. Noch nie zuvor hatte der interpretierende Musiker dafür so gute Voraussetzungen in Form von wissenschaftlichen Arbeiten und sorgfältigen Editionen. Es ist nicht nötig, weiterhin vom Standpunkt auszugehen, dass man sowieso nichts weiß und sich höchstens an die althergebrachten Interpretationen klammern kann, die aus ihrer Zeit heraus verständlich sind und großen Respekt verdienen, aber heute keine Vorbildfunktion mehr erfüllen können. Dass man über gewisse Aspekte der Aufführung wenig weiß, soll nicht geleugnet werden, es soll aber nicht dazu führen, dass die Musik des Mittelalters mit doppelt anachronistischen, musikalisch mittelmäßigen Zusätzen verunstaltet wird, sondern dazu, dass der gut informierte Musiker zu einer künstlerisch authentischen Form der Darstellung findet, zu der er auch stehen könnte, wenn es sich nicht um Musik des Mittelalters handelte. Ich spreche hier ganz bewusst und schonungslos gegen die musikalische Mediokrität auf diesem Gebiet, die sich auf dem Markt einer gewissen Beliebtheit erfreut, obwohl die Musik des Mittelalters in ihrer durchdachten Konzentration der sprachlichen und musikalischen Mittel ein äußerst anspruchsvolles Repertoire ist, das eindeutig nach hervorragenden Interpreten verlangt. Die Musik des Mittelalters beschränkt sich auf das Wesentliche wie die Poesie, die sie begleitet, und sie verlangt daher für ihre Interpretation nach Dichtern

im wörtlichen Sinn, welche überflüssige Verse erst gar nicht schreiben. Der Mittelaltermusiker ist ein moderner Historiker, der seinen Hörern die musikalischen Ereignisse entfernter Zeiten nahe bringen will, und als solcher ist er Poet, Ver-Dichter der vorgefundenen Materie. Echter poetischer Diskurs ist wesentlich, symbolisch, metaphorisch und nicht weitschweifig, banal und vordergründig. Die Geschwätzigkeit so mancher „historischen" Aufführung wäre im Idealfall durch essentielle musikalisch-poetische Sprache zu ersetzen. Möglicherweise wäre es eher im Sinne der Werke, sie unter Umständen mit modernem Instrumentarium musikalisch überzeugend wiederzugeben, als in historisierendem Klang mittelmässige Musik zu produzieren, wie das heute so oft geschieht.

Der Gerechtigkeit halber muss gesagt werden, dass es Interpreten der Mittelaltermusik gibt, die sich bereits erfolgreich auf neue Wege begeben haben, bei denen man den Eindruck gewinnt, dass der Markt nicht das ausschlaggebende Kriterium ihrer Interpretation ist und dass sie nicht danach streben, die eingefahrenen Clichés weiter zu vertiefen. Noch sind sie, wenn man den Markt als Ganzes betrachtet, in einer kleinen Minderheit, lassen aber hoffen, dass der Weg der Aufführungspraxis der Mittelaltermusik keine von Konventionen verstopfte Sackgasse, sondern ein Weg zu neuen Ufern ist, der Weg hin zu einem tieferen Verständnis der Musik des Mittelalters, der Weg hin zu dieser immer neu faszinierenden Poesie. Diese Hoffnung findet ein adäquates Bild in den „fleurs bleues", die am Ende von Queneaus Roman da und dort aus dem Schlamm der Geschichte herausragen: „Une couche de vase couvrait encore la terre, mais, ici et là, s'épanouissaient déjà de petites fleurs bleues."

HISTORISCH INFORMIERTE ANALYSE.

Über den konstruktiven Umgang mit den Zeugnissen der Vergangenheit

von Markus Jans

Aus der historischen Aufführungspraxis ist mittlerweile die historisierende oder die historisch informierte Aufführungspraxis geworden. Diese relativierende Sprachregelung spiegelt meines Erachtens zweierlei: Erstens wird damit auf den definitiven Verlust des Glaubens an die Möglichkeit verwiesen, historische Praxis authentisch zu rekonstruieren, und zweitens wird die Freiheit der Interpretinnen und Interpreten mitbedacht, sich in ihren künstlerischen Entscheidungen mehr oder minder fest an den Kanon der historisch verbürgten Anweisungen zu halten. Dem Letzteren ist sofort hinzuzufügen, dass von dieser Freiheit – mehr oder minder bewusst – schon immer Gebrauch gemacht wurde, man denke nur an die vielen Moden, Manieren und Manierismen, die uns im Verlaufe der letzten vierzig Jahre in rascher Folge als jeweils neueste Erkenntnis auf dem Forschungsfeld vorgeführt wurden.

Die Sprachregelung kann also verstanden werden als ein Anerkennen des Unterschiedes zwischen Anspruch und Wirklichkeit; sie ist das befreiende Eingeständnis, dass Rekonstruktion zu einem sehr hohen Anteil Konstruktion, oder dass – philosophisch ausgedrückt – Wahrheit eine Funktion der Wahrnehmung ist. Wir sind im Fach Musik in einer ähnlichen Lage wie die Archäologen oder die modernen Naturwissenschaftler: In jedem Moment unserer Begegnung mit den überlieferten Zeugnissen der Vergangenheit sind wir von den Grenzen unserer Wahrnehmung umstellt. Das heißt, dass wir das, was wir nicht genau wissen können, durch Annahmen ergänzen, also mit unserer Fantasie auffüllen müssen. Solche Annahmen können freilich mehr oder weniger zutreffend sein. Im Englischen gibt es den Begriff des „educated guess". Er besagt, dass Sachkenntnis die Chance erhöht, richtig zu liegen, das Zutreffende zu finden. Das „einzig Richtige" allerdings ist nicht zu haben, im günstigen Fall gibt es als Ersatz dafür vielleicht das Einzigartige.

Das Licht solcher Erkenntnis wirft freilich auch deutliche Schatten. Die Befreiung kann leicht zum „anything goes", zum „Alles ist erlaubt" werden, und bisweilen bekommt man den Eindruck, dass weniger künstlerische Entscheidungen als merkantiler Erfolg ausschlaggebend sind für eine bestimmte Praxis: Weil es das Richtige nicht gibt, ist das richtig, was sich am besten verkauft.

Die hier in ein paar Sätzen skizzierte aktuelle Lage der Aufführungspraxis Alter Musik beeinflusst selbstverständlich auch die Situation der historisch orientierten Musiktheorie; betroffen davon sind ihre Konzepte und Vorgehensweisen ebenso wie deren Vermittlung im Rahmen der Ausbildungscurricula junger Berufsleute. Auch hier hat ein Prozess der Relativierung stattgefunden. Ich möchte diesen Prozess kurz am Beispiel der Erfahrungen schildern, die ich als Theorielehrer an der Schola Cantorum Basiliensis machen konnte.

Als Wulf Arlt, heute Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel, 1970 die Leitung der Schola Cantorum übernahm, unterwarf er die gesamten Studienpläne einer durchgreifenden Reform. Vordringlich davon erfasst wurden alle theoretischen und theorieverwandten Fächer: Musikgeschichte und Quellenkunde, historische Satzlehre und Analyse, Notation und Gehörbildung sollten, ergänzt durch Gregorianik und Instrumentenkunde, allesamt historisch-chronologisch und aufeinander bezogen unterrichtet werden. Dadurch entstand ein Fächerkanon, der den Studierenden eine vertiefte geistige und sinnliche Auseinandersetzung mit der Geschichte und Geschichtlichkeit der von ihnen gespielten Musik ermöglichen sollte. Die Studierenden sollten vertraut gemacht werden mit der Technik und Ästhetik historischer Kompositionen, mit deren Schriftbild und seiner Deutbarkeit; das so strukturierte Curriculum sollte ihre Wahrnehmungsfähigkeit schulen, ihr Wissen und ihre Sensibilität gleichermaßen fördern. All dies, um sie in den Stand zu setzen, künstlerische Entscheidungen nicht nur treffen, sondern sie auch begründen und verantworten zu können. Das Konzept wurde in den folgenden dreißig Jahren – den letzten fünfundzwanzig davon unter der Leitung von Peter Reidemeister – ergänzt, erweitert und neuen Bedürfnissen angepasst. Seinem Wesen nach jedoch wurde es nicht verändert. Geblieben ist über die Jahre hinweg der Glaube an die Richtigkeit und Stimmigkeit dieser Anlage. Vollständig gewichen hingegen ist der letzte Hauch einer dogmatischen Attitüde. Als Lehrer ist man zwar immer noch der Ansicht, dass die vertiefte geistige und sinnliche Auseinandersetzung mit der historischen Musik die besten Voraussetzungen schafft für deren praktische Aufführung, indes ist man auch hier bedeutend vorsichtiger geworden, wenn es um die richtige – oder gar: einzig richtige – Auffassung geht. Damit stiehlt man sich nicht einfach aus der Verantwortung, man bildet sich nach wie vor eine Meinung und äußert sie auch, und gleichzeitig versucht man damit, die Studierenden ihrerseits zu eigener Meinungsbildung zu ermutigen.

Zur historischen Information gehört selbstverständlich alles, was uns aus irgend einer bestimmten Zeit überliefert ist, von der notierten Musik über die Texte der Theoretiker bis hin zu Hintergrund-Informationen, wie etwa zur Gesellschaft, zum Leben, zum Weltbild, zu den Künsten oder zur politischen Lage. Je mehr wir vom Kontext kennen und verstehen, desto günstiger sind die Voraussetzungen für das Verständnis der Texte selbst.

Die Auseinandersetzung und der Umgang mit dieser Fülle von Informationen stellt uns vor eine ganze Reihe von Problemen, von denen die Fülle selbst, die schiere Quantität für sich schon eines, aber nicht das gravierendste ist. Weit schwieriger scheint mir die Vermittlung zu sein zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungen und Wahrnehmungsarten, die in diesem Zusammenhang eine Rolle spielen. Auf den Bereich der musikalischen Analyse eingeschränkt heißt das: die Vermittlung zwischen ästhetischer und theoretischer Wahrnehmung, wobei in letzterer diejenige der historischen Theorie einbezogen ist.

Um das Gesagte etwas zu verdeutlichen, mache ich einen kleinen Exkurs: Ich denke, dass niemand bestreiten würde, dass das Erleben von Musik abhängt vom Verstehen. Um Ton- oder Klangbewegung verstehen zu können, muss de-

ren Bedeutung erfahrbar sein. Ton- und Klangbedeutung wird wahrnehmbar im Zusammenhang, das heißt durch das, was an anderen Tönen zuvor, danach oder gleichzeitig erklingt. Die Bedeutung wird in der Regel in mehreren Wahrnehmungsbereichen zugleich sinnfällig: neben dem auditiven beispielsweise im visuellen Bereich, etwa als Tonfarbe oder Tonfärbung, im Bereiche des Kinetischen etwa als Stabilität, Labilität oder Bewegungstendenz, Mimik oder Gestik und selbstverständlich – möglicherweise gar primär – auch im affektiven Bereich als Gefühlsregung. Ich kenne Musiker, die Tonbedeutung sogar mit dem Geruchs- und dem Geschmackssinn wahrnehmen. Das Zusammenspiel mehrerer oder gar aller Wahrnehmungsbereiche ist möglich: Ein Freund von mir, der sich regelmäßig von seinem Radiowecker in den Tag holen lässt, berichtet von Musikerlebnissen im Halbschlaf, bei denen er alles in allen Wahrnehmungsbereichen gleichzeitig und mit äußerster Präzision und Klarheit aufnimmt und versteht. Ich nehme an, dass jede und jeder solche oder ähnliche Glücksmomente des Musik-Erlebens kennt, bei denen die Gesamtheit der Wahrnehmungsmöglichkeiten ausschließlich auf ein Wahrzunehmendes gerichtet ist und wo wir, in selbstvergessener Bewusstheit, gleichsam zu dem werden, was wir hören.

Das Phänomen ist nicht neu, aber es erfreut sich seit einigen Jahren zunehmender Beliebtheit als Forschungsgegenstand der Wahrnehmungspsychologie, der Neurobiologie und der Gehirnforschung. Ich stelle es aus einem ganz bestimmten Grund an diesen Ort meiner Ausführungen: Angesichts der grandiosen Vielschichtigkeit unserer Wahrnehmung und angesichts der Pluralität, die sich überdies aus den unterschiedlichen persönlichen Wahrnehmungs-Akzentuierungen ergibt, nimmt sich der musiktheoretische Nachvollzug des Wahrgenommenen jeweils ziemlich mager aus. Die Erklärungskonstrukte reichen selten an das heran, was und wie wir wahrnehmen, und zwar als Hörer genauso wie als Komponistinnen und als Interpreten.

Die meisten von uns sind sich dieser abgründigen Differenz bewusst. Wir kennen sie auch aus dem Theorie-Unterricht: als Quelle von Erklärungsnotständen der Lehrenden ebenso wie als eine der (gesunden) Ursachen des Theoriewiderstandes bei den Studierenden.

Hilfreich ist allemal die Sicht auf die zeitliche Abfolge von Entwicklungen und Veränderungen in den musikalischen Ausdrucksweisen durch die Jahrhunderte. Wenn auch längst nicht mehr als naive Vorstellung eines nacherzählbaren, ungebrochenen Kontinuums, so erscheint sie mir als „point de vue“ – oder besser: als „ensemble de points de vue“ – dennoch ebenso verbindend wie verbindlich für mein Verständnis historischer Sachverhalte. Sie erlaubt mir, meinen Wahrnehmungsgegenstand in einem Verbund kontextueller Felder zu verstehen und darzustellen. Dabei ist die Musik und ihre Rezeption stets das primäre, die dazugehörige historische Musiktheorie und ihre Rezeption jeweils das sekundäre Objekt der Betrachtung. Darüber hinaus ist die im Verlaufe der Geschichte immer wieder zu beobachtende Interaktion von Praxis und Theorie zu berücksichtigen. Die Vermittlung zwischen ästhetischer und theoretischer Wahrnehmung ist sicher die Hauptschwierigkeit jeder Art von Analyse, der historisch informierten genauso, wie der systemorientierten.

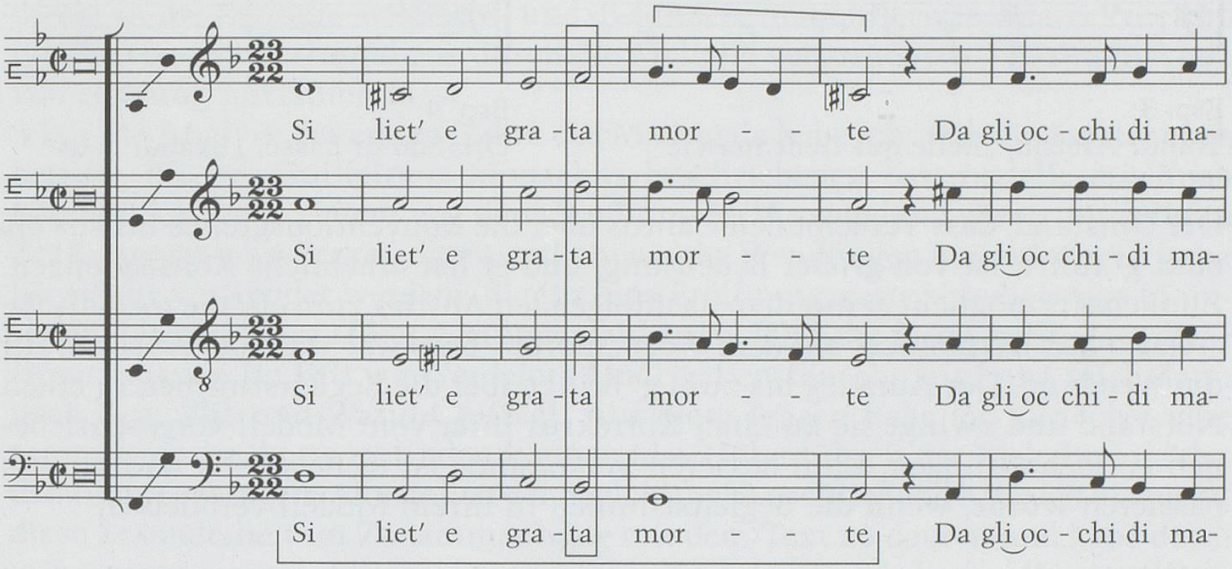
Hinzu kommt beim historischen Vorgehen noch eine weitere Schwierigkeit: die Differenz zwischen der historischen Theorie alter Musik und den aktuellen, modernen Möglichkeiten, eine Theorie historischer Musik zu machen. Musikalische Sachverhalte sind für uns heute mit einem hoch differenzierten Instrumentarium von Begriffen erfassbar. Wir haben gegenüber den historischen Theoretikern den ungeheuren Vorteil, dass wir wissen, wie es weiterging. Wir sind deshalb in der Lage, unseren Gegenstand auch „a parte post" zu betrachten. Hingegen ist es für uns schlicht unmöglich, den historischen Theoretiker einzig in seiner eigenen Gegenwart zu sehen, so wie er selbst es ausschließlich konnte und musste.

Diese Differenz der Betrachtungsstandorte und die damit verbundenen Unterschiede in der Art, über den Gegenstand zu reden, bedürfen ebenfalls der Vermittlung. Man muss den historischen Theoretikern mit Verständnis, aber auch mit kritischer Distanz begegnen. Wer sich mit aktueller, zeitgenössischer Musik befasst und die Schwierigkeiten ihrer Theoriebildung kennt, kann sich leichter in die Lage alter Theoretiker versetzen. Er kann den Mängeln ihrer theoretischen Gebäude mit Verständnis und Nachsicht begegnen. Wichtig ist dabei jedoch, dass diese Mängel beachtet und aufgearbeitet werden. Wer die Aussagen von historischen Theoretikern nur schon deshalb, weil sie Zeit-Zeugnisse sind, als einzige Wahrheit über die darin reflektierte Musik nimmt, setzt sich gleich zweifach in die Nesseln. Er übersieht nicht nur die erste der oben genannten Wahrnehmungsdifferenzen – die Wechselwirkung zwischen theoretischer und ästhetischer Wahrnehmung –, sondern auch die zweite – die Differenz zwischen alter Theorie und den heutigen Möglichkeiten. Es gibt meines Erachtens nichts Schlimmeres als den dogmatischem Umgang mit historischer Theorie, etwa nach dem Motto: „Zarlino hat das so gesagt und deshalb müssen wir es so verstehen", oder: „In Heinichens Beispiel steht das so, und deshalb müssen wir es so spielen."

Historische Theorien sind vor dem Hintergrund ihrer pädagogischen und didaktischen Absichten zu verstehen. Häufig ist der Geltungsbereich ihrer Konzepte, Regeln und Rezepte begrenzt auf die Schulstube. Die Tauglichkeit der Angaben zur Kompositions-Technik und -Ästhetik ist unbedingt und immer wieder an den Kunstwerken selbst zu überprüfen. Nur nach solch kritischer Auseinandersetzung kann historische Musiktheorie fruchtbringend benutzt werden, für die Aufführungspraxis genauso wie für den Theorieunterricht und für die Analyse.

Was also bleibt, ist das stete und geduldige Vor und Zurück auf dem hermeneutischen Zirkel im Wissen um die Unwägbarkeiten. Anhand des nun folgenden Beispiels möchte ich einige der genannten Problempunkte berühren und zeigen, mit welchen historischen Informationen die Voraussetzungen geschaffen werden, um die Summe des überlieferten zu verstehen und daraus ein interpretationstaugliches Gesamtbild zu konstruieren. Das Beispiel stammt von Philippe Verdelot, es ist ein Madrigal mit dem Titel „Si liet' e grata morte". Der erste Dreizeiler lautet übersetzt etwa so: „So glücklicher und angenehmer Tod kommt aus den Augen von Madonna zu meinem Herzen, dass süß mir ist das Sterben und süß die Qualen". In der Liebeslyrik des 16. Jahrhunderts wird der

Tod (nicht nur in Italien) sehr oft als Metapher für eine radikale Veränderung des Innersten verwendet. Wenn Gott Amor mit seinen Pfeilen, oder, wie hier, die Madonna mit ihren Blicken ihr Ziel treffen, so wird das Herz durchbohrt. Man stirbt, das heißt, man ist sofort ein anderer, ungleich Lebendigerer. Im „dolce morire" und in den „dolce pene" gewinnt das Sterben noch eine weitere Bedeutung. Es steht für den Genuss der Liebesfreuden, zuletzt ganz einfach für den Orgasmus (den „kleinen Tod"). Verdelot vertont die ersten beiden Zeilen der Terzina homophon, macht daraus also einen fettgedruckten Titel.



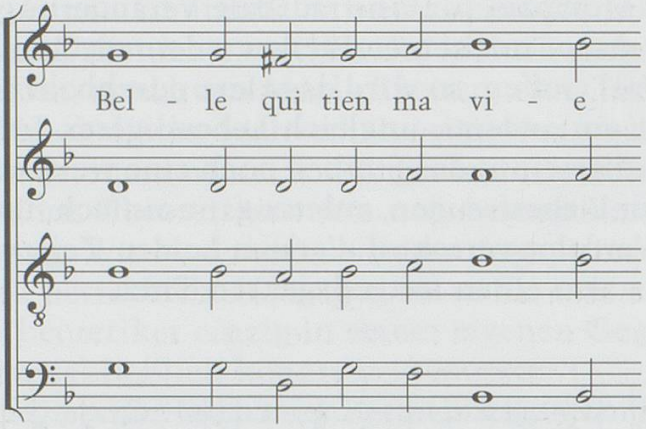
Bsp.1: Philippe Verdelot, „Si liet' e grata morte".[1]

Der Cantus trägt die melodische Idee dieser Eröffnungsgeste – ein Klischee zunächst, wie es in sehr vielen hypodorischen Stücken zu finden ist. Die restlichen Stimmen kontrapunktieren den Cantus – und auch das ist keine Überraschung – mit einem Satzmodell, wie es gleichfalls von historischen Theoretikern beschrieben wird. Die hier angewendete Modell-Kombination ist graphisch dargestellt im Beispiel 2. Konvetionell wäre für eine solche Eröffnung ein Aufstieg im Cantus bis zum f'. Ich habe mit den Beispielen 3 und 4 zwei solche Eröffnungen aus besonders bekannten Stücken wiedergegeben.

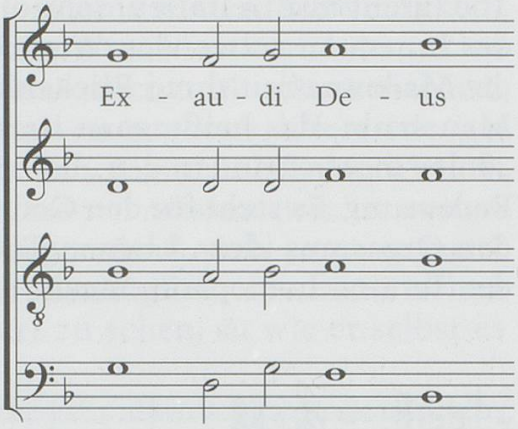
C					(Bezugsstimme)
A	4	3	4	3	(Füllstimme)
T	6	6	6	6	(Gymel, Untersextparallelen)
B	8	10	8	10	(Ergänzungsstimme)

Bsp. 2.

[1] Philippe Verdelot, *22 Madrigals*, ed. Bernard Thomas, London 1980.

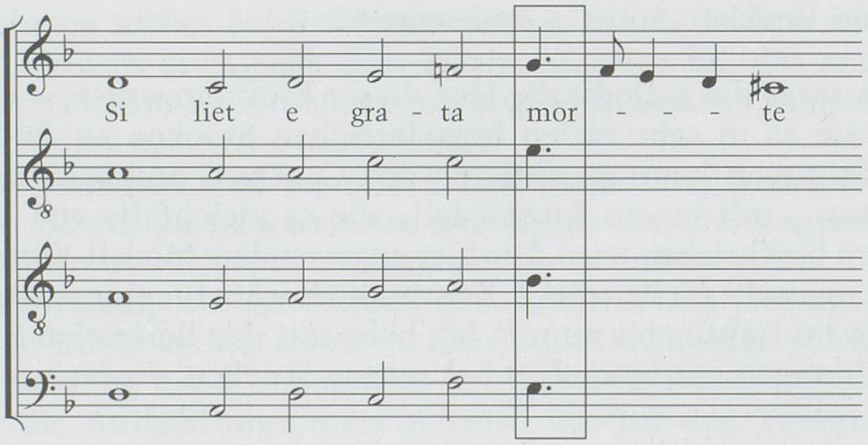


Bsp. 3:
Toinot Arbeau, „Belle qui tient ma vie".[2]



Bsp. 4:
Orlando di Lasso, „Exaudi deus".[3]

Der Umstand, dass Verdelot den Cantus über die Konventionsgrenze hinaus bis zum g′ führt, ist von großer Bedeutung, und er hat erhebliche Konsequenzen. Zunächst ermöglicht er mit dem nachfolgenden Abstieg zum cis′ die melodische „relatio non harmonica" auf dem Wort „morte". Dies war wohl der Auslöser für die Wendung. Der Aufstieg bis zum g′ bringt aber die Begleitstimmen in einen Notstand und zwingt sie zu einer Korrektur ihrer vom Modell vorgeschriebenen Fortschreitungen. Zum besseren Verständnis ist in Beispiel 5 notiert, was passieren würde, wenn die Begleitstimmen in ihrem Modell verblieben.



Bsp.5: Verdelot, „Si liet' e grata morte".

[2] Toinot Arbeau, *Orchésographie* (1589), zitiert nach der von Mary Stewart Evans ins Englische übersetzten Ausgabe, Nachdruck mit Ergänzungen, New York 1967 (= Dover Publications), Zitat in moderner Übertragung und transponiert.

[3] Orlandus Lassus, „Exaudi Deus orationem meam", Motette für 4 gemischte Stimmen (1585), in: *Sämtliche Werke*, ed. F.X. Haberl und A. Sandberger, Leipzig 1894–1926, Bd. 3, Zitat in moderner Übertragung und transponiert.

Die Korrektur erfolgt auf der zweiten Silbe des Wortes „grata". Genau hier sollen wir als Kenner der Klangidiomatik des 16. Jahrhunderts hellhörig werden, denn hier erfolgt die Übertretung. Hier ist das nachfolgende „morte" nicht nur klanglich vorbereitet, sondern auch klanglich versinnbildlicht: die Übertretung als Übertritt: als Übertritt ins ganz andere Dasein, und gleichzeitig vielleicht auch schon als erste, kleine, unfreiwillig-willige Konvulsion. So kann das nachfolgend sich ergießende „morte" gleichzeitig als Ankunft im neuen Zustand und als Fließen der ersten Lust verstanden werden. Verdelot reagiert auf die Mehrschichtigkeit des Textes, indem er die eine Schicht ganz direkt in der Melodie anspricht, und die andere Schicht etwas versteckter und raffinierter in der – notabene durch die Melodie verursachten – harmonischen Übertretung mitlaufen lässt.

Für die Analyse der ersten Takte des Madrigals habe ich, was die Satztechnik betrifft, die bei Guilielmus Monachus beschriebenen Satzmodelle erkennen können. Ich weiß zudem aus dem Studium der Anwendung dieser Modelle in der Kompositions-Praxis, dass sie idiomatische Wendungen hervorbringen (oder für solche verwendet werden), die für eine Eröffnungsgeste wie diejenige in unserem Beispiel klare Hörerwartungen zulassen. Ich habe festgestellt, dass diese Hörerwartung im Fall von Verdelots Madrigal enttäuscht wird und mich dann nach dem Wie und Warum gefragt. Auf diese Fragen habe ich zunächst eine satztechnische Antwort finden können (das Höherführen der Melodie und das dadurch erzwungene Umstellen der Begleitung) Anschließend habe ich versucht, diese Besonderheit im Zusammenhang mit dem Text zu deuten und habe dabei mit meiner eigenen Fantasie ganz tüchtig zugelangt. Ich kam, alles in allem, zu einer Deutung der kompositorischen Absichten, zu einem, wie ich meine, „educated guess", der tatsächlich als Basis dienen kann für aufführungspraktische Überlegungen. Hier drängt gleich von Anfang an alles zur Darstellung, was wir am Leben ganz besonders schätzen. Der raffinierte Witz der ersten Phrase muss in der Artikulation und in der Phrasierung der Singenden zum Vorschein kommen. Voraussetzung dazu ist, dass er erkannt wird.

Historisch informierte Analyse kann das Hören verändern. Historisch informiertes Hören kann das Analysieren verändern. Theoretische und ästhetische Wahrnehmung können interagieren. Und auf das Spielen und Singen, also auf die Aufführungspraxis von historischer Musik bleibt all dieses nicht ohne Einfluss – ich meine: nicht ohne wohltätigen Einfluss.

INFORMATION UND INTERPRETATION

Warum der Alte-Musik-Markt nicht auf Quellenforschung verzichten kann

von Kai Köpp

Historische Information in der musikalischen Praxis

Das Verhältnis von Information und Interpretation in der sogenannten Alten Musik ist notwendigerweise ein Spannungsverhältnis zwischen der Realität eines historischen Kunstwerks und der Realität eines heutigen Musikers. Im vorliegenden Beitrag soll die Rolle der Information in diesem Spannungsverhältnis besonders beleuchtet werden, denn gerade im Bereich der Alten Musik erscheint eine enge Verbindung von historischer Information und musikalischer Interpretation naheliegend – von Außenstehenden wird sie sogar als naturgegeben verstanden. Innerhalb der „Orchester-Szene", in der ich mich hauptsächlich bewege, stellt sich dies jedoch ganz anders dar. Im Vorfeld des Symposiums habe ich mich einmal unter meinen Musiker-Kollegen umgehört und sie nach aktuellen Tendenzen in der Alten Musik gefragt. Dabei bestätigte sich, dass diese scheinbar schlüssige Verbindung von Information und Interpretation in der „Szene" kritisch beurteilt wird, denn die Einschätzung der Musiker lautete: die Anfangszeit des Forschens und Experimentierens sei vorbei, heutzutage werde statt dessen „wieder mehr Musik gemacht", Quellenkenntnis sei außerdem nicht so wichtig, denn man könne „ja sowieso für jede Meinung eine passende Quelle finden" usw. Auch der Wert einer Spezialausbildung wird, sofern sie nicht an ein „modernes" Studium angeschlossen ist, von einer Mehrheit in Frage gestellt. Bezeichnenderweise aber hat diese Mehrheit selten eine solche genossen.

Der Verdacht drängt sich auf, dass hier die Not, über keine soliden und differenzierten Kenntnisse zu verfügen, kurzerhand zur Tugend erklärt wird. Eine Ursache dafür mag tatsächlich mit dem Markt zusammenhängen, denn der wachsende Alte-Musik-Markt im Bereich Orchester und Oper hat bis vor kurzem zahlreichen Musikern ein Auskommen verschafft, ohne eine spezialisierte Ausbildung vorauszusetzen. „Learning by doing" war die Devise, und der kommerzielle Erfolg suggerierte diesen Musikern täglich, dass differenzierte Information entbehrlich ist. Akzeptiert wurde schon, wer auf Darmsaiten sauber und schnell spielen konnte. Als ein klanglicher Selbstzweck wäre der Gebrauch von Darmsaiten jedoch völlig verfehlt, denn noch zur Zeit der Wiener Uraufführungen Schönbergs waren die Violinen mit drei blanken und einer übersponnenen Darmsaite bezogen. Dennoch gilt eine Barockgeige unter dem Kinn oft als höchster Garant für den Originalklang. Dabei sollte das Klangwerkzeug allenfalls am Beginn der Auseinandersetzung mit der historischen Aufführungspraxis stehen und nicht an deren Ende.

Nun kann man von Musikern, die 50 Konzerte und mehr im Jahr absolvieren, kaum verlangen, dass sie viel Zeit für die Recherche von Informationen aufwenden. Der Grundstock dazu müsste während der Ausbildungszeit angelegt

oder projektweise von außen herangetragen werden. Viele Musiker schätzen historische Informationen jedoch nur, wenn sie in ihr musikalisches Konzept passen, und sie sind selten bereit, sich auf unbequeme Informationen – die sofort als persönliche Meinung verdächtigt wird – einzulassen. Vielleicht liegt es an der modernen Ausbildung, dass diese Musiker letztendlich glauben, ihre Interpretation dürfe durch historische Informationen nur bereichert, aber nicht eingeschränkt werden. Auch mir selbst wurde in meiner modernen Ausbildung suggeriert, der interpretierende Künstler müsse das jeweilige Musikstück als Hintergrund für die Darstellung seiner eigenen Befindlichkeit nutzen, um zu einer überzeugenden Interpretation zu gelangen. Dieser persönliche Interpretationsstil hat dabei einen Wiedererkennungswert, der den Bedürfnissen des Marktes durchaus entgegenkommt, denn Gesichter lassen sich bekanntlich leichter vermarkten als Inhalte.

Auch die Alte Musik hat einen solchen Wiedererkennungswert, der vom Markt dankbar aufgenommen wurde: die „frischen" Tempi, das fehlende Dauervibrato, der exponierte Gebrauch von leeren Saiten, die brillant gestoßenen Passagen usw. gaben diesem Repertoire ein eigenes Gesicht, das vom Publikum dankbar aufgenommen wird, denn es fühlt sich von dieser Musizierweise angesprochen. Auch die meisten erfolgreichen Ensembles haben in Verbindung mit einem bestimmten Repertoire einen Interpretationsstil mit Wiedererkennungswert entwickelt. Ein solcher markttauglicher Wert birgt jedoch die Gefahr, sich zu einer Äußerlichkeit zu verselbständigen und ist auf dem schnellebigen Markt bald verbraucht. Erschwerend kommt hinzu, dass einige Traditionen der Alte-Musik-Bewegung, die einen hohen Wiedererkennungswert haben, einer Überprüfung durch historische Informationen nicht standhalten. So ist beispielsweise die unmusikalische Terrassendynamik mittlerweile als ein Irrtum anerkannt, und das sogenannte „Doppelpunktieren" im französischen Ouvertürenstil hat sich als eine untaugliche Faustregel erwiesen. Aber auch der exponierte Gebrauch leerer Saiten, der in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts seine Berechtigung hat, verstößt gegen die Grundsätze professioneller Orchesterpraxis im 18. Jahrhundert. In *cantabile*-, *unisono*- oder *con sordino*-Passagen waren leere Saiten sogar ausdrücklich verboten.

Zur Tradition der historisch orientierten Interpretation

Angesichts dieser Tendenzen erscheint das vermarktete Klangbild der sogenannten Alten Musik in der Tat als fragwürdig, und es ist nicht verwunderlich, dass eine Diskussion um die Legitimität historischer Aufführungspraxis geführt wird.[1] Vielleicht hat die (im Übrigen wenig überraschende) Erkenntnis, dass vollkommene Authentizität unerreichbar ist, dazu beigetragen, dass der Wert der Quellenkenntnis unter den Interpreten zunehmend in Frage gestellt wird. Im historischen Kontext dagegen scheint die heute so selbstverständliche

[1] Vgl. zusammenfassend Dieter Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, Köln 1993, 29–37, und John Butt, *Playing with history*, Cambridge 2000, 37–50.

„aktualisierende" Interpretation, also eine von historischer Information unabhängige Haltung zu einem historischen Musikstück,[2] ihrerseits eine Reaktion auf den Historismus und damit eine Erfindung des 20. Jahrhunderts zu sein. Bis zu dieser Zeit gab es nämlich einen traditionellen Konsens, dass Werke, die man nicht selbst komponiert hat, so aufzuführen seien, wie der jeweilige Verfasser sie sich vorgestellt habe.

Johann Adolph Scheibe fordert dies bereits 1737 von den sogenannten „praktischen Musikanten", also solchen Musikern, die nicht zugleich Komponisten sind: „Alle praktischen Musikanten aber sollen überhaupt darauf sehen, dem Sinne des Componisten gemäß zu singen und zu spielen [...]." Allerdings weist er auf die hohen Anforderungen hin, die nötig sind, „ein ganz unbekanntes und außerordentlich schweres Stück mit völliger Schönheit, Ordnung und Nachdruck herauszubringen, wie es dem Sinne des Componisten gemäß ist, wie es die Eigenschaften der Schreibart, und alle übrige dazu gehörige Umstände erfordern."[3] Drei Jahre später definiert er die dazu nötigen Voraussetzungen als eine „vollkommene Einsicht in die musikalische Setzkunst", eine „praktische Wissenschaft von der Musik" und ausreichende „Erfahrung als Virtuose auf der Geige, oder auch als Sänger".[4]

Diese Angaben werden von Johann Joachim Quantz stark erweitert, denn der größte Teil seines vielzitierten *Versuchs* von 1752 besteht aus detaillierten Anweisungen, wie man „den Absichten des Componisten, und den Vorstellungen so sich dieser bey Verfertigung des Stückes gemacht hat, eine Gnüge leisten" könne.[5] Quantzens Anleitung bezieht sich dabei nicht nur auf zeitgenössische

[2] Zum Begriff der „aktualisierenden" Interpretation vgl. Hermann Danuser (Hg.), *Musikalische Interpretation* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), Laaber 1992, S. 13ff.

[3] Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus* am 6. August 1737 (zitiert nach der überarbeiteten Ausgabe Leipzig ²1745, Reprint Hildesheim etc. 1970, 120): „Alle praktischen Musikanten aber sollen überhaupt darauf sehen, dem Sinne des Componisten gemäß zu singen und zu spielen, und folglich alle Noten rein und deutlich auszudrücken. Ich verlange deswegen gar nicht, daß ein praktischer Musikant alle Stücke, die ihm vorgeleget werden, ohne sie weiter zu kennen, gleich weg singen oder spielen soll. [...] Ich verlange vielmehr, daß er geschickt seyn soll, diejenigen Stücke, welche er durchzugehen Zeit und Gelegenheit hat, rein, deutlich, ordentlich, und mit gehörigem Nachdrucke zu singen und zu spielen. Ich glaube ohnedieß, daß es nicht ohne Wunderwerk geschehen kann, ein ganz unbekanntes und außerordentlich schweres Stück mit völliger Schönheit, Ordnung und Nachdruck herauszubringen, wie es dem Sinne des Componisten gemäß ist, wie es die Eigenschaften der Schreibart, und alle übrige dazu gehörige Umstände erfordern."

[4] Scheibe [Fn. 3, 712] am 23. Februar 1740: „Wenn [ein Director] nur alle angeführten Eigenschaften beweist [d.h. vollkommene Einsicht in die musikalische Setzkunst, praktische Wissenschaft von der Musik, Erfahrung als Sänger oder Geigenvirtuose]: so wird er allemal geschickt seyn, ein Stück nach dem Sinne des Verfassers aufzuführen [...]."

[5] Vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Reprint der Ausgabe Berlin 1752, Kassel etc. 1992, 107, ebenso 103: „Viele glauben, wenn sie vielleicht im Stande sind, ein studirtes Solo zu spielen, oder eine ihnen vorgelegte Ripienstimme, ohne Hauptfehler vom Blatte weg zu treffen, man könne von ihnen weiter nichts mehr verlangen. Allein ich glaube daß ein Solo willkührlich zu spielen leichter sey, als eine Ripienstimme auszuführen, wo man weniger Freyheit hat, und sich mit Vielen vereinigen muß, um das Stück nach dem Sinne des Componisten auszudrücken."

Werke, die in einem fremden Nationalgeschmack (etwa dem französischen, italienischen, polnischen oder englischen) geschrieben sind, sondern auch auf Werke und Gattungen, die bereits außer Gebrauch gekommen waren.[6] Der Musiker muss in seiner Interpretation also ganz hinter die Musik zurücktreten, besonders wenn er nicht als Komponist oder Solist auftritt. Noch Louis Spohr mahnt 1833 in seiner Violinschule, beim Vortrag fremder Werke komme es nicht darauf an, „seine Virtuosität zu zeigen, sondern die Idee des Komponisten ins Leben zu rufen".[7] Obwohl es zu Beginn des 19. Jahrhunderts für einen Virtuosen selbstverständlich war, eigene oder zumindest zeitgenössische Werke zu spielen, nahm die Aufführung von Werken vergangener Epochen zu, so dass Spohr zum Quartettspiel anmerkt:

> Da die Art des Vortrages stets aus der Idee und dem Geiste der Komposition hervorgehen soll, so muss der Solospieler beym Quartettspiel seine, ihm eigenthümliche Vortragsweise des Solos zu verläugnen und dem jedesmaligen Charakter des vorliegenden Quartetts anzupassen wissen. Nur wenn er dies vermag, wird es ihm gelingen können, sowohl den Charakter der einzelnen Sätze des Quartetts, wie auch die Verschiedenheit des Styls in den Werken unserer klassischen Quartettkomponisten klar hervorzuheben.[8]

Besonders bemerkenswert ist dabei, dass Spohr empfiehlt, „zum Behuf des Vortrages der damaligen Kompositionen" die Violinschule von Leopold Mozart zu Rate zu ziehen.[9] Selbst Hans von Bülow steht ganz in dieser Tradition, denn er beruft sich in seiner kommentierten Ausgabe von Beethovens Klaviersonaten auf die Anweisungen Carl Philipp Emanuel Bachs[10] und weist sogar auf den unterschiedlichen Pedalklang der Klaviere zu Beethovens Zeit als Maßstab der Interpretation hin,[11] um die gewünschte Wirkung der Vortragsbezeichnungen

6 Dies betrifft insbesondere französische Ouvertüren-Suiten, vgl. Quantz [Fn. 5], 301.

7 Vgl. Louis Spohr, *Violinschule*, Wien 1833 (Reprint mit ausführlichem Nachwort von Kai Köpp, München 2000), 247.

8 Spohr [Fn. 7], 246. Die Zugehörigkeit dieser Auffassung zur älteren Tradition zeigt sich an den ähnlich lautenden Ausführungen von Quantz [Fn. 5], 246f: „Ein jeder Concertist muß, wenn er eine Ripienstimme spielet, seiner Geschicklichkeit, die er im Concertiren und im Solospielen besitzet, auf gewisse Art entsagen; und sich aus der Freyheit, die ihm, wenn er allein hervorraget, erlaubet ist, zu der Zeit, wenn er nur accompagniret, so zu sagen in eine Sklaverey versetzen."

9 Spohr [Fn. 7], 154: „Wer diese [Vortragsarten] und ihre Benennungen, zum Behuf des Vortrages der damaligen Kompositionen will kennen lernen, findet die nöthige Belehrung in Leopold Mozart's Violinschule [...]."

10 Ludwig van Beethoven, *Klaviersonate F-dur op. 54*, Instruktive Ausgabe hg. von Hans von Bülow, Stuttgart 1891, 6, Anm. b.

11 Ebenda, 14, Anm. a. Von Bülow berücksichtigt auch die von Carl Czerny überlieferten Tempoangaben sowie den Klangcharakter und den Tonumfang des historischen Broadwood-Flügels; vgl. Ludwig van Beethoven, *Klaviersonate As-Dur op. 110*, Instruktive Ausgabe hg. von Hans von Bülow, Stuttgart 1881, 2, Anm. a bzw. 7, Anm. b.

zu erklären.[12] Nur vor dem Hintergrund dieser Tradition konnte Friedrich Nietzsche bereits 1879 seine bekannte Kritik an der damals noch lebendigen, historistischen Aufführungspraxis äußern:

> Der wirklich „historische" Vortrag würde gespenstisch zu Gespenstern reden. – Man ehrt die grossen Künstler der Vergangenheit weniger durch jene unfruchtbare Scheu, welche jedes Wort, jede Note so liegen lässt, wie sie gestellt ist, als durch thätige Versuche, ihnen immer von neuem wieder zum Leben zu verhelfen.[13]

Während Nietzsche davon überzeugt war, dass frühere Komponisten aus einem zeitgebundenen und unwiederbringlich fernen Geist heraus komponierten und den Fortschrittsglauben propagierte, bemühte sich die noch junge Disziplin der Musikwissenschaft intensiv um die Erforschung der Aufführungspraxis, die nun auch die Verwendung historischer Instrumente mit einschloss. In diesen Jahren vor der Gründung der *Schola Cantorum Basiliensis* sind bereits viele grundlegende Informationen bereitgestellt worden – man denke an die Pionierarbeiten von Arnold Schering, Robert Haas, Georg Schünemann, Hans Mersmann, Curt Sachs und Ottmar Schreiber. Leider wird nicht einmal ihr damaliger Stand der Quellenkenntnis in der aktuellen Praxis vollständig umgesetzt. Dabei konnte Arnold Schering 1902 nur von den heutigen Möglichkeiten träumen, als er das Vorwort zu seiner Neuausgabe des Quantzschen *Versuchs* schrieb:

> Obwohl keine Aussicht vorhanden [ist], daß die freie Improvisationskunst, selbst unter ganz neuen Voraussetzungen, sich in unserm Musikleben wieder einbürgert [...], so ist es dennoch Pflicht eines jeden für ältere Musik sich Interessierenden, sich über die Grundsätze dieser alten Musikübung aufzuklären, schon um einen gerechten Maßstab für die Würdigung alter Tonkunst zu gewinnen.[14]

Die heutige historisch-orientierte Aufführungspraxis, der mit Nachbauten von Instrumenten sowie Quellenausgaben und Faksimiles ungeahnte Mittel zur Verfügung stehen, fügt sich also bruchlos in den alten Konsens, dass die Interpretation – oder, historisch gesprochen, die Ausführung – eines Musikstücks „den Absichten des Componisten, und den Vorstellungen so sich dieser bey Verfertigung des Stückes gemacht hat," entsprechen soll. Auch wenn das Ziel nicht die vollkommene Authentizität sein kann, ist es doch nach wie vor

[12] Dass Hans von Bülow trotz aller Bemühungen um geschmackvolle Authentizität nicht immer ausreichend informiert war, zeigt etwa seine Angabe: „Im Allgemeinen gilt bei der genauen Bezeichnung, mit welcher Beethoven seine Werke ausgestattet hat, die Regel, Nachschläge bei Trillern nur dann anzubringen, wenn der Meister sie ausdrücklich vorgeschrieben hat." Ebenda, 11, Anm. b. Diese „allgemeine Regel" steht nicht nur im Gegensatz zu den Informationen Hummels, Spohrs und Rombergs, sondern widersprach an dieser Stelle auch dem Stilgefühl von Bülows, der ausdrücklich von seiner eigenen Regel abwich.

[13] Friedrich Nietzsche, „Aeltere Kunst und die Seele der Gegenwart", in: *Menschliches, Allzumenschliches I und II*, Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 2, München 1988, 431.

[14] A. Schering, *J. J. Quantz – Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Leipzig 1902, VII.

so hoch gesteckt, dass die meisten Aufführungen deutlich hinter den bereits verfügbaren historischen Informationen zurückbleiben.

Vom Umgang mit historischer Information

Wenn man historische Information als Maßstab akzeptiert, besteht die Gefahr, dass ein Interpret die Aufgabe, die das Musikstück an ihn stellt, falsch verstehen und damit seine Interpretationen verfehlen kann. Eine solche „Interpretation", bei der die im Notentext fixierten Ausdruckswerte bestimmt werden sollen, muss also auf Informationen beruhen, die aus unterschiedlichen historischen Quellen gewonnen und mit Hilfe von Erfahrung „richtig" anzuwenden sind.

Oft wird eingewandt, dass der Interpret bei der Ausführung eines Musikstücks keine Gestaltungsfreiheit mehr habe, wenn die wesentlichen Parameter durch die Musik vorgegeben seien.[15] Dieser Einwand ist jedoch ungültig, denn obwohl der Notentext bestimmte Ausdruckswerte vorgibt, sind die Aufgaben der Vermittlung von Musik schon dadurch persönlich gefärbt, dass der Ausführende diesen Ausdruckswert vermitteln und gewissermaßen „verkörpern" muss. Wie ein Schauspieler, der eine Charakterrolle spielt, darf der Musikinterpret sich nicht zu weit von den Vorgaben des Textes entfernen, wenn er glaubwürdig sein will.[16] Diesen Zusammenhang mit der Schauspielkunst kannte bereits der geniale Lehrmeister Pisendel, dessen Lehren durch seinen langjährigen Schüler Quantz überliefert sind:

> Wer sich bemühet, im ganzen Leben, seiner Leidenschaften [...] Meister zu seyn; dem wird es auch nicht schwer fallen, sich, wenn er spielen soll, allezeit in den Affect, welchen das auszuführende Stück verlanget, zu setzen. Alsdenn wird er erst recht gut und gleichsam allezeit aus der Seele spielen. Denn wer diese löbliche Verstellungskunst nicht versteht, der ist noch kein wahrer Musikus; sondern nicht besser als ein gemeiner Handwerker [...].[17]

Auch die mit Routine verbundenen Gefahren im alltäglichen Musikbetrieb kannte Pisendel und hielt ein bis heute wirksames Mittel dagegen bereit. Noch einmal Quantz:

> Allein da ein ziemlicher Theil der sogenannten Tonkünstler selbst, wenig Empfindung und Gefallen an der Musik hat, sondern dieselbe nur treibt, um davon Unterhalt zu haben: so wird folglich öfters, weder mit Lust, noch mit gehöriger Aufmerksamkeit gespielet. Eine gute und vernünftige Subordination könnte diesem Uebel viel ab-

[15] Dabei taugt auch der vielzitierte „gute Geschmack" (bei Scheibe die „Methode", bei Hiller der „musikalisch-zierliche" Vortrag, bei Hummel und Spohr der sogenannte „schöne Vortrag") nicht zur Rechtfertigung, denn er ist nicht etwa beliebig oder individuell definiert, sondern – nach übereinstimmenden Angaben der Autoren – in erster Linie das Ergebnis einer guten Ausbildung und praktischer Hörerfahrung.

[16] Freilich operiert ein Schauspieler mit konkreten Begriffen, während nur ein kleiner Teil des Publikums Verstöße gegen den musikalischen Inhalt bemerken würde.

[17] Quantz [Fn. 5], 248.

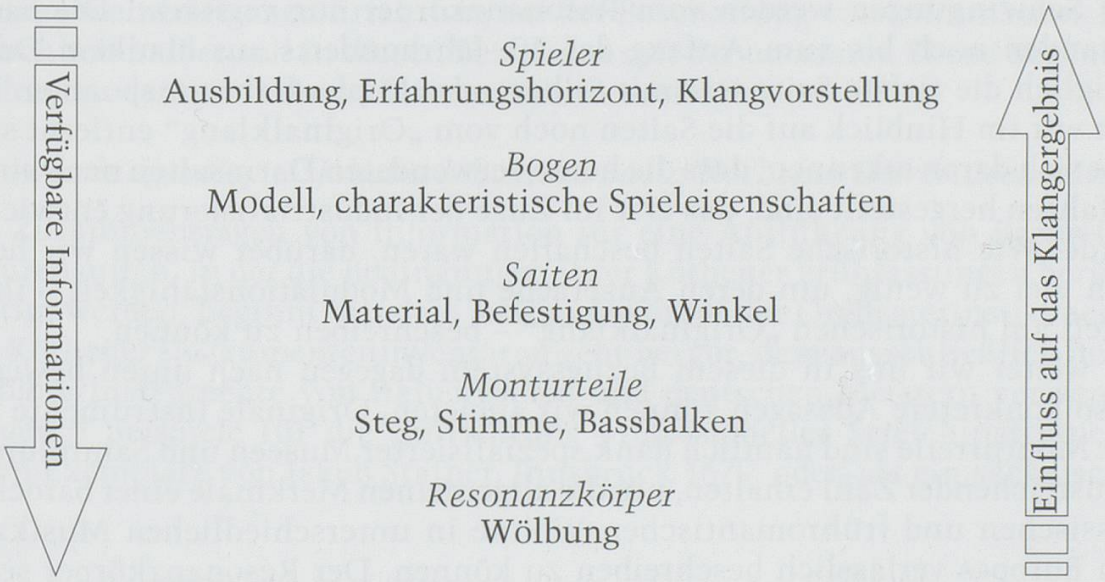
helfen: denn wo diese fehlet, da bleibt ein Orchester, wenn sich auch noch so viele geschikte Leute darunter befänden, doch allezeit mangelhaft.[18]

Fast erscheint es paradox, dass Pisendel den Drill der Orchesterdisziplin dazu nutzte, seine Musiker zu „Lust, und gehöriger Aufmerksamkeit" in der Verkörperung des musikalischen Text-Gerüstes anzuhalten. Dabei war der Anteil des Ausführenden am musikalischen Ergebnis so groß, dass Quantz dessen Beitrag, die „execution", sogar über die Arbeit des Komponisten stellte:

Ein guter und deutlicher, und jeder Sache gemäßer Vortrag kann einer mittelmäßigen Composition aufhelfen; ein undeutlicher und schlechter hingegen, kann die beste Composition verderben.[19]

Über mangelnden Einfluss auf das musikalische Ergebnis oder mangelnde Gestaltungsfreiheit kann sich der heutige Musiker also nicht beklagen, wenn er sich auf historische Information einlässt, eher schon über den hohen Anspruch seiner Aufgaben angesichts des Nebeneinanders unterschiedlicher historischer Stile, die ihren jeweils eigenen Informationshintergrund fordern.

Häufig fehlt es aber an Erfahrung, wie mit dieser Masse von Information umzugehen ist, und selbstverständlich wirken sich nicht alle Informationen gleich stark auf das musikalische Endergebnis aus. Um dies zu veranschaulichen, habe ich schon bei früheren Gelegenheiten ein Schaubild entwickelt, das sich auf Streichinstrumente bezieht. Dieses Schema lässt sich auf alle Epochen anwenden und soll den großen Informationsbedarf einer historisch-orientierten Interpretation veranschaulichen:



[18] Quantz [Fn. 5], 249.

[19] Quantz [Fn. 5], 175. Auch im Motto der Schlussvignette seines *Versuchs* (334) wiederholt Quantz den Vorrang der Ausführung vor der Komposition: „Executio Anima Compositionis".

An der Spitze des Systems steht der Spieler, dessen Klangvorstellung von seinem persönlichen, historischen Umfeld bestimmt ist. Zur Umsetzung dieser Klangvorstellung in Töne dient ihm zunächst der Bogen. Der Bogen ist das variabelste und wichtigste Instrument des musikalischen Ausdrucks in diesem System, denn er versetzt die Saiten in Schwingung. Die Schwingungsenergie der Saiten wird über den Steg auf den Resonanzkörper mit Stimmstock und Bassbalken übertragen. Der Resonanzkörper oder das Korpus dient dabei hauptsächlich der Klangverstärkung. Innerhalb dieses Bezugssystems nimmt die Beeinflussbarkeit des Klanges von oben nach unten stark ab. Den größten Anteil hat natürlich der Spieler, der von ganz bestimmten Erfahrungen geprägt ist. Zwischen einem Geiger früherer Epochen und einem heutigen Geiger besteht eine große historische Distanz, die es in der historisch orientierten Aufführungspraxis zu erkennen und zu überbrücken gilt.

Für die Entstehung und Formung der Geigentöne ist allein der Bogen zuständig. Obwohl sich die Form der Bögen im Lauf der Zeit stark veränderte, waren die Bögen zu allen Zeiten diejenigen Klangwerkzeuge, die dem musikalischen Ausdrucksbedürfnis ihrer Epoche am besten entsprachen. Aus den unterschiedlichen Spieleigenschaften originaler Bögen, die mit dem Saitenmaterial und der jeweiligen Spieltechnik eine enge Verbindung eingehen, können also Rückschlüsse über die klanglichen und artikulatorischen Vorstellungen ihrer Zeit gezogen werden. Die Bögen sind jedoch erst seit kurzem Gegenstand wissenschaftlicher Forschung, so dass auf diesem Gebiet noch einige Arbeit nötig ist.

Noch weniger erforscht ist das historische Saitenmaterial, das innerhalb des dargestellten Systems eng auf die Spieleigenschaften eines Bogens bezogen ist. Jeder Musiker weiß, welchen Einfluss gute Saiten auf den Klang haben, denn ihre Schwingungen werden vom Resonanzkörper nur verstärkt. Die Saiten bestanden noch bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts aus blankem Darm. Lediglich die tiefste Saite war mit Silber- oder Kupferdraht umsponnen. Wie weit wir im Hinblick auf die Saiten noch vom „Originalklang“ entfernt sind, lässt sich daran erkennen, dass die heute verwendeten Darmsaiten nach einem Verfahren hergestellt sind, das erst im Zuge der Industrialisierung entwickelt wurde. Wie historische Saiten beschaffen waren, darüber wissen wir heute noch viel zu wenig, um deren Ansprache und Modulationsfähigkeit – ihren Anteil am historischen „Originalklang“ – beschreiben zu können.

Je weiter wir uns in diesem Bezugssystem dagegen nach unten bewegen, umso konkretere Aussagen können wir anbieten. Originale Instrumente und ihre Monturteile sind nämlich dank spezialisierter Museen und Sammlungen in ausreichender Zahl erhalten, um die allgemeinen Merkmale einer barocken, klassischen und frühromantischen Violine in unterschiedlichen Musikzentren Europas verlässlich beschreiben zu können. Der Resonanzkörper selbst ist seit dem 16. Jahrhundert praktisch unverändert geblieben, denn er hat den geringsten Einfluss auf die zeitgebundene Klangvorstellung. Lediglich das Modell ist mit einer bestimmten Klangfarbe verbunden. Nach Angaben des Leipziger Musikdirektors und Geigensammlers Georg Simon Löhlein von 1774 wurde den hochgewölbten Instrumenten Jakob Stainers ein flötenartiger

Ton zugeschrieben, während die flach gewölbten Violinen Stradivaris mit dem „festen durchdringenden" Klang einer Oboe verglichen wurden.[20] Unabhängig vom Wölbungsmodell soll der Resonanzkörper jedoch vor allem den Klang der Saiten in ihrem gesamten Obertonspektrum verstärken und durch eine möglichst gute Resonanzfähigkeit die Voraussetzung für alle gewünschten Artikulationsarten und Klangfarben schaffen.

Der entscheidende Punkt bei dem obigen Diagramm sind die beiden gegenläufigen Pfeile rechts und links von den Begriffen, denn diese Pfeile veranschaulichen die Abhängigkeit von verfügbarer Information und klanglicher Auswirkung. Überspitzt ausgedrückt könnte man sagen: „Je wichtiger ein Faktor für das klangliche Ergebnis ist, desto weniger wissen wir darüber."

Das Schaubild hilft zu erkennen, dass die veränderlichen Bestandteile des Instrumentariums eine enge Verbindung mit dem jeweiligen historischen Stil und seinen Ausdrucksmitteln eingehen. Die bewusste Durchdringung des Schemas sollte jedoch von oben nach unten stattfinden, das heißt, man muss verstehen lernen, was die Musik für Anforderungen an das Material stellt, und nicht umgekehrt. Ein Barockbogen und eine mit Darmsaiten bezogene Barockgeige sollten erst zur Hand genommen werden, wenn man eine ungefähre Vorstellung von den Ausdrucksmitteln besitzt, für die das Instrument geschaffen ist. Das „Aha-Erlebnis", dass sich eine musikalische Vorstellung mit dem historischen Instrumentarium viel natürlicher realisieren lässt als etwa mit einem Bogen des 20. Jahrhunderts, der auf harte Saiten eingestellt ist, führt sofort wieder zurück zu den musikalisch-stilistischen Fragen und verhindert hoffentlich, dass der Klang von Darmsaiten mit historischer Aufführungspraxis verwechselt wird. – Die folgenden vier Beispiele, in denen das Schaubild auf Werke aus verschiedenen Stilbereichen angewandt wird, stammen aus meiner eigenen Erfahrung bei der Beschaffung von Information. Der Einfachheit halber soll in diesen Beispielen mit der untersten Ebene begonnen werden, zu der am meisten Informationen vorliegen.

1. Anwendungsbeispiel: Johann Sebastian Bachs Köthener Ouvertürensuiten[21]

Das Zusammentragen von Information für eine Aufführung von Bachs Ouvertürensuiten, in der die Bedingungen ihrer Köthener Frühfassungen berücksichtigt werden, beginnt mit dem Resonanzkörper der Orchesterinstrumente. Aus Köthener Instrumenteninventaren geht hervor, dass ausschließlich hochgewölbte Instrumente von italienischen und deutschen Meistern verwendet wurden.[22] Beispiele für die Einrichtung professioneller Streichinstrumente bieten Exemplare von Jakob Stainer, Innsbruck 1679, oder, als ein sächsisches

[20] Georg Simon Löhlein, *Anweisung zum Violinspielen*, Leipzig und Züllichau 1774, 129f.

[21] Die Angaben beruhen auf einem unveröffentlichten Vortrag in Köthen am 23. September 2001.

[22] Zu den in Köthen vorhandenen Instrumenten vgl. Kai Köpp, „Streichinstrumente und ihre Spielpraxis" in: *Bachs Orchestermusik*, hg. v. S. Rampe und D. Sackmann, Kassel 2000, 293.

Exemplar, die Violine von Johann Christian Schlosser, Klingenthal um 1740.[23] Die Saiten waren auf den Köthener Kammerton von a′ = ca. 392 Hz eingerichtet und besaßen einen relativ großen Durchmesser. Nur die tiefsten waren mit Runddraht umsponnen, und die G-Saite der Violine besaß sogar nur eine offene Drahtbewicklung („demi filée). Die ungeschliffene Oberfläche dieser Saiten erzeugte einen im Vergleich zu heute verwendetem Material rauheren Ton und erforderten einen Bogen, der zu diesen Eigenschaften passte.

Trotz der intensiven Forschung in allen Bereichen, die mit Bach zusammenhängen, ist bis heute nicht klar, wie die von mitteldeutschen Hofmusikern zu dieser Zeit verwendeten Bögen genau aussahen.[24] Mit Sicherheit waren es jedoch sogenannte Steckfroschbögen, die keine Schraubmechanik besaßen und deren Frosch nur durch den Gegendruck des im Stangenende befestigten Haarbezugs auf eine Nut festgehalten wurde.[25] Dieser Haarbezug mußte folglich stark genug gespannt sein, damit der Frosch während des Spielens nicht herausspringen konnte, und zugleich relativ dünn sein, damit er auf der rauhen Oberfläche der Saite keine Nebengeräusche verursachte.

Schon diese materiellen Voraussetzungen sind in der Realität der historisch-orientierten Musikpraxis nur im Ausnahmefall anzutreffen. Nun kommt allerdings die wichtigste Frage, die die oberste Ebene des Schaubildes betrifft: wie gingen die Orchestermusiker um den Köthener Konzertmeister Joseph Spieß mit diesem Material um? Da das Aufspielen zu Tanz und Tafel zur Hauptbeschäftigung dieser Musiker gehörte, ist leicht nachvollziehbar, was passiert, wenn die Luftfeuchtigkeit des Raums durch transpirierende Menschen und dampfende Speisen stetig steigt: Saiten und Bogenhaare dehnen sich aus. Also mussten die Instrumente nicht nur ständig nachgestimmt werden, auch der Steckfrosch drohte bei ungenügender Ausgangsspannung herauszufallen. Aus diesem Grund war, solange Steckfroschbögen in Gebrauch waren, auch der sogenannte französische Bogengriff verbreitet, denn bei diesem Griff wird der Steckfrosch zusätzlich an die Stange angedrückt: der Daumen liegt nicht unter der Bogenstange, sondern an der Unterseite des Frosches, wo die Haare austreten. Offensichtlich hat die Bezeichnung „französischer Bogengriff“

[23] Abbildung der Violine von Stainer in: Walter Senn und Karl Roy, *Jakob Stainer*, Frankfurt/M. 1986, Katalog A 93. Abbildung der Violine von Schlosser (Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig, Inv. Nr. 3278) in: Walter Hamma, *Geigenbauer der deutschen Schule des 17. bis 19. Jahrhunderts*, Bd. 2, Tutzing 1986, 220.

[24] Einen vielversprechenden Ansatz bieten die Untersuchungen von Silvia Rieder, „Als plastisches Dekor zweckentfremdete Musikinstrumente – eine Möglichkeit zur regionalen und zeitlichen Einordnung verschiedener Bogentypen“ in: *Der Streichbogen. Entwicklung – Herstellung – Funktion* (= Michaelsteiner Konferenzberichte Band 54), Michaelstein 1998, 47–56.

[25] Leopold Mozart bildet in seiner Violinschule von 1756 ausschließlich kurze Steckfroschbögen ab. Während die Schraubmechanik um 1720 zunächst bei Gambenbögen verwendet worden zu sein scheint, ist der früheste zweifelsfrei datierbare Schraubfroschbogen für Violine erst ca. 1749 in Wien entstanden; vgl. Rudolf Hopfner, „Zur Entwicklung des Streichbogens anhand von Objekten der Sammlung alter Musikinstrumente, Wien“ in: *Der Streichbogen* [Fn. 24], 67.

vergessen lassen, dass er auch in Deutschland lange üblich war. In seiner berühmten Vorrede zum *Florilegium secundum* 1698 schreibt Georg Muffat ausdrücklich, dass dieser Griff von Franzosen und Deutschen verwendet wurde, während die Italiener den Bogen bereits auf die heute übliche Weise hielten. Da Michel Corrette in seiner Violinschule von 1738 nur von einer französischen und italienischen Bogenhaltung spricht[26] und Emil Robert Brijon den französischen Griff noch 1763 verficht,[27] ist übersehen worden, dass dieser Griff noch 1732/1741 in einem deutschen Schulwerk gelehrt wird.[28] Selbst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war dieser Griff in Sachsen und Schlesien noch nicht ausgestorben, wie Johann Samuel Petris Mahnung von 1782 erkennen läßt: „Der Angriff des Bogens muß nicht an Holz und Haaren, sondern allein am Holze geschehen, da der Daumen von unten anliegt, und die übrigen Finger alle von oben gegen den Daumen andrükken."[29]

Da Joseph Spieß vor seiner Köthener Zeit am Berliner Hof wirkte, wo er unter dem französischen Konzertmeister Jean Baptiste Woulmyer (genannt Volumier) gespielt hatte, kann davon ausgegangen werden, dass er für die Köthener Ouvertürensuiten Bachs den für französische Tanzmusik erprobten traditionellen Bogengriff verwendete. Obwohl Corrette diplomatisch urteilt: „Ces deux façons de tenir l'Archet sont également bonne cela dépend du Maitre qui enseigne", wird im praktischen Vergleich deutlich, dass der französische Griff die Prägnanz der Tonköpfe, die Artikulation an der Saite, die Handgelenkbewegung bei schnellen Noten und die für Tanzmusik typischen, hebenden Akzente begünstigt. Dadurch entsteht sofort ein Klangbild, das der Musik sehr angemessen erscheint[30] und das Quantz ausdrücklich auf die französische Bogenführung zurückführt:

> Ueberhaupt ist anzumerken, daß im Accompagnement, insonderheit bey lebhaften Stücken, ein, nach der Art der Franzosen geführter, kurzer und articulirter Bogenstrich, viel bessere Wirckung thut, als ein italiänischer, langer und schleppender Strich.[31]

[26] Michel Corrette, *L'école d'Orphée*, Paris 1738, 7.

[27] Die restaurative Absicht Brijons ist unverkennbar, denn er polemisiert gegen L'Abbé le Fils, der bereits 1761 den italienischen Griff voraussetzte; vgl. Bernard Gaudefroid, „Histoire de l'archet au dix-huitième siècle", in: *L'archet*, Paris 2000, Bd. 1, 17 und 113.

[28] „2. Soll der Bogen also gefaßt [...] werden, dass der rechte Daum die Haar nechst bey dem Härpflein [Frosch] etwas eindrucke, damit die Haar an selbigem wohl angezogen bleiben und man einen langen Strich und Klang von denen Saiten zuwegen bringen könne." Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer, *Neu-eröffneter Theoretisch practischer Music-Saal*, Schwäbisch-Hall 21741 (Reprint Michaelstein o.J.), 96. Vgl. auch Köpp [Fn. 22], 295f. Diese Anweisung hat Majer zwar fast wörtlich aus Daniel Falcks *Idea boni cantoris* (Nürnberg 1688, 119) übernommen, aber die Tatsache, dass der italienische Bogengriff gar nicht beschrieben wird, deutet darauf hin, dass diese Alternative für die Zielgruppe des Lehrwerks, die Schüler an südwestdeutschen Lateinschulen, nicht in Betracht kam.

[29] Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig ²1782, 385.

[30] So die spontane Reaktion des Tonmeisters bei der Schallplatten-Produktion von Bachs Ouvertürensuiten im Köthener Spiegelsaal 2001, als beide Bogengriffe bei der Klangeinstellung ausprobiert wurden (*Nova Stravaganza*, Leitung: Siegbert Rampe, MDG 341 1131–2).

[31] Quantz [Fn. 5], 199.

Im Zusammenhang mit Ouvertürensuiten wird Quantz noch ausführlicher und beschreibt dabei die von Woulmyer in Dresden eingeführte Praxis, die Spieß während dessen Wirkungszeit in Berlin kennengelernt hatte:

> Um seine Instrumentisten noch mehr im guten Vortrage fest zu setzen [...], thut ein Anführer wohl, wenn er, außer noch vielen andern Arten von Musik, auch öfters Ouvertüren, charakterisirte Stücke, und Tänze, welche markiret, hebend, und entweder mit einem kurzen und leichten, oder mit einem schweren und scharfen Bogenstriche gespielet werden müssen, zur Uebung vornimmt. Er wird die Accompagnisten dadurch gewöhnen, ein jedes Stück nach seiner Eigenschaft, prächtig, feurig, lebhaft, scharf, deutlich und egal zu spielen. Die Erfahrung beweiset, daß diejenigen, welche unter guten Musikanten=Banden erzogen sind, und viele Zeit zum Tanze gespielet haben, bessere Ripienisten abgeben, als die, welche sich nur allein in der galanten Spielart, und in einerley Art von Musik geübet haben. [...] also thut auch, in einem zahlreichen Orchester, bey dem Accompagnement, das allzu galante Spielen, und ein langer, schleppender, oder sägender Bogen, nicht so gut, als bey einem Solo, oder in einer kleinen Kammermusik.[32]

Das Beispiel der Steckfroschbögen und ihrer Handhabung zeigt, wie eng die oberen Ebenen des Schaubildes Saiten – Bogen – Spieler aufeinander bezogen sind und welche Annäherung an den historischen Klang durch die Berücksichtigung konkreter Informationen möglich ist. Allerdings ist damit der Informationsbedarf auf der entscheidenden Ebene, dem Verantwortungsbereich des Spielers (etwa bezüglich Besetzung, Tempo, Verzierungen usw.), noch nicht erschöpft, aber im Fall von Bachs Ouvertürensuiten gibt es genügend Spezialliteratur, auf die verwiesen werden kann.[33]

2. *Anwendungsbeispiel: Johann Adolph Hasses Dresdner Opern*[34]

Bei der Beschaffung von Informationen zu Hasses Dresdner Opern ist weniger der Mangel als die erdrückende Fülle von Material problematisch. In Dresden steht eine umfangreiche Sammlung von originalen Partituren und zugehörigen Aufführungsmaterialien einem noch kaum gesichteten Fundus mit archivalischen Quellen (Verwaltungs- und Protokollakten, diplomatische Korrespondenz usw.) gegenüber, die von einer Vielzahl zeitgenössischer Traktate begleitet werden: allen voran der berühmte *Versuch* des langjährigen Dresdner Orchestermusikers Quantz, aber auch die Schriften von Joseph Riepel, Johann Friedrich Agricola und Johann Adam Hiller. So beginnt denn das Zusammentragen von Information auf der untersten Ebene, der Beschaffenheit des Resonanzkörpers gleich mit einer Überraschung. Die Dresdner Hofkapelle

[32] Quantz [Fn. 5], 182.

[33] Vgl. vor allem das Handbuch *Bachs Orchestermusik* [Fn. 22].

[34] Die Angaben zu diesem Anwendungsbeispiel beruhen auf Studien im Rahmen meiner Dissertation *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2004.

verfügte nämlich seit 1715 über zwölf Violinen von Antonio Stradivari, die sich durch eine schwache Wölbung auszeichnen. Der ungewöhnlich strahlende Klang dieser Violinen hob das Dresdner Orchester vom Klang der übrigen deutschen Kapellen deutlich ab, obwohl flach gewölbte Instrumente bald als Orchesterinstrumente allgemein akzeptiert und auch in Deutschland nachgebaut wurden.[35] Über die originalen Monturteile und die Einrichtung einer Violine von Stradivari liegen ausreichende Informationen vor.[36]

Zu den klanglichen Auswirkungen eines flach gewölbten Resonanzkörpers passen die Angaben von Quantz, dass im Orchesterspiel ein größeres und kräftigeres Instrument verwendet werden soll als für die Kammermusik, und dass dies ebenso für die Stärke der Saiten und des (Steckfrosch-)Bogens galt.[37] Aufgrund seiner Ausbildung bei Torelli, Vivaldi und Montanari ist anzunehmen, dass der Dresdner Konzertmeister Johann Georg Pisendel, der für die Orchesterleitung in Hasses Opern zuständig war, den italienischen Bogengriff verlangte. Damit ist die wichtigste Ebene bei der Beschaffung von Informationen erreicht: der Umgang des Musikers mit seinem Instrumentarium und dem Notentext. Dank der beschriebenen Quellendichte sind nicht nur die Namen der an der Opernaufführung Beteiligten bekannt, sondern zu den autographen Partituren Hasses ist auch das Uraufführungsmaterial mit den minutiösen Eintragungen Pisendels und seiner Orchestermusiker erhalten, die durch die Angaben der zeitgenössischen Traktate ergänzt werden:

> Hasse schrieb keine Oper, wo er nicht vorher, wegen der Bezeichnung der Bogenstriche, und anderer zum guten Vortrage nöthiger Nebendinge, sich mit dem Concertmeister besprach, und in diesem Stücke gänzlich auf ihn verließ. Pisendel sahe sodann die Stimmen, wenn der Copist sie fertig hatte, alle mit Aufmerksamkeit durch, und zeichnete jeden kleinen die Ausführung betreffenden Umstand sorgfältig an; so daß, wenn man das damalige Orchester beysammen und in der Arbeit sahe, es in Ansehung der Violinisten nicht anders schien, als ob ihre Aerme, womit sie den Bogen führten, durch einen verborgenen Mechanismus, alle zu einer gleichförmigen Bewegung gezwungen würden.[38]

[35] Zu den erstmals veröffentlichen Quellen und ihrem Kontext vgl. Kai Köpp, „Stradivari's court order – Was Stradivari really commissioned to make twelve violins for the orchestra in Dresden?" in: *The STRAD* 114/1355, März 2003, 256–560.

[36] Vgl. etwa die Arbeiten von Simone Fernando Sacconi (*I segreti di Stradivari*, Cremona 1974) zu den originalen Schablonen aus Stradivaris Werkstatt sowie Abbildungen einzelner weitgehend original erhaltener Instrumente, wie die berühmte Tenorbratsche von 1698 für die Medici-Kapelle (Abbildung in Köpp [Fn. 22], 298).

[37] Quantz [Fn. 5], 212. Obwohl sich Quantz an dieser Stelle auf Violoncelli bezieht, können seine Angaben auch auf die übrigen Streichinstrumente übertragen werden, wie aus den Ausführungen von Friedrich August Weber 1788 hervorgeht, vgl. Köpp [Fn. 35], 257.

[38] Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Reprint Leipzig 1975, 192f. Es handelt sich hier um einen eigenständigen Zusatz Hillers zu einer von Agricola anonym veröffentlichten Biographie Pisendels aus dem Jahr 1767, vgl. Köpp [Fn. 34], „Die drei frühen Lebensbeschreibungen Pisendels und ihre Verfasser".

Trotz der zahlreichen Eintragungen Pisendels in das Orchestermaterial sind dies keine im modernen Sinne „vollständig bezeichneten" Stimmen, so dass die Angaben Hillers vielfach in Zweifel gezogen worden sind.[39] Scheinbar sporadisch hat Pisendel einzelne Bindebögen und „Abstoßzeichen" (Punkte, Striche) eingetragen, so dass viele Stellen zweideutig bleiben. Dennoch betont Quantz,

> daß es bey einer Ripienstimme nicht in der Willkür des Violinisten, oder irgend eines andern Bogeninstrumentisten stehe, die Noten nach seinem Gefallen zu schleifen oder abzustoßen; sondern daß er verbunden sey, dieselben mit dem Bogen so zu spielen, wie sie der Componist, an denen Orten, die von der gemeinen Art abgehen, angezeiget hat.[40]

Die von Quantz zugrunde gelegte „gemeine Art" des Bogenstrichs, von der nur in den angezeigten Fällen abgewichen werden dürfe, ist jedoch nicht mit dem stereotypen Auf- und Abstreichen gleichzusetzen, denn schon die häufig über kurzen Notenwerten angebrachten Abstoßzeichen würden so keinen Sinn ergeben, zumal ein springender Bogen stets mit „sciolto" angezeigt wird. Solche Eintragungen können nur bedeuten, dass die Dresdner Orchestermusiker die Töne ohne diese Abstoßzeichen „zusammengeschliffen" (gebunden) gespielt hätten. Eine genaue Untersuchung der orchesterpraktischen Quellen des 18. Jahrhunderts hat ergeben, dass zahlreiche Vortragsnormen existierten, die nicht notiert zu werden brauchten, etwa für die Charaktere der französischen Tänze oder die Konventionen der italienischen Allegro-, Largo- und Adagio-Sätze. Dabei betrifft die „gemeine Art" dieser musikalischen Standardsituationen nicht nur die „Eintheilung" beziehungsweise die „Art der Bogenstriche", sondern auch dynamische und rhythmische Zwischenwerte, die einmal mehr den Gerüstcharakter der musikalischen Notation veranschaulichen.[41] Eine Berücksichtigung dieser Vortragsnormen wird zu deutlich hörbaren

[39] So von Manfred Fechner, „Johann Georg Pisendel und die Dresdner Hofkapelle", in: Günther Fleischauer et alii (Hg.), *Die Entwicklung der Ouverturen-Suite im 17. und 18. Jahrhundert*, *STAI* 49 (1996) 117, und Reinhard Goebel, „Heinichen und die Musik ‚per l'orchestra di Dresda'", in: Christoph Wolff (Hg.), *Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit*, Salzburg u.a. 1999, 64.

[40] Quantz [Fn. 5], 188. Auf der folgenden Seite beschreibt Quantz, wie die sporadischen Vortragsbezeichnungen fortzusetzen sind: „Man merke hier beyläufig, daß, wenn viele Figuren in einerley Art nach einander folgen, und nur die erste davon mit Bogen bezeichnet ist, man auch die übrigen, so lange keine andere Art Noten vorkömmt, eben so spielen müsse. Auf gleiche Art verhält sichs mit den Noten, worüber Striche stehen. Wenn nur etwa zwo, drey oder vier Noten damit bezeichnet sind: so werden doch die übrigen Noten die darauf folgen, und von selbiger Art und Geltung sind, ebenfalls *staccato* gespielet."

[41] Vgl. den Abschnitt „Nicht notierte Vortragsarten" im Kapitel „Einführen und Erhalten eines guten und gleichen Vortrags", in Köpp [Fn. 34].

Abweichungen von Spielgewohnheiten führen, die für die Alte-Musik-Szene charakteristisch geworden sind.[42]

Aber auch zur Wahl des Tempos, das für die Artikulation von entscheidender Bedeutung ist, hält das Dresdner Material wertvolle Informationen bereit. Da die weitreichende Kompetenz Pisendels als Dirigent Hassescher Opern bislang unbekannt war, sind auch die Direktionschiffren, die Pisendel vor fast jedes Stück dieser Opern in seine Konzertmeister-Stimme eingetragen hat, unbeachtet geblieben. Pisendel bediente sich der gebräuchlichen Verszeichen, um sein „Aviso" (die Vorausbewegung am Anfang eines Stücks, aus dem die Orchestermusiker Tempo und Bewegung ablesen konnten) schriftlich zu fixieren. So bedeuten beispielsweise zwei lange Striche vor einem Allegretto im 3/8-Takt, dass Pisendel zwei Ganztakte vorausgab, die ein zügiges Tempo und eine Bewegung in Zweitaktgruppen anzeigen sollten. Da überdies die mit Bleistift nachgetragenen Fermaten anzeigen, wo die Sänger auch innerhalb einer Arie willkürliche Verzierungen anbrachten, können die Dresdner Opernaufführungen bis in überraschende Details rekonstruiert werden.

3. Anwendungsbeispiel: Ludwig van Beethovens Violinsonaten[43]

Da das Interesse an Beethoven schon zu seinen Lebzeiten groß war, stehen zahlreiche Quellen privater und öffentlicher Herkunft zur Verfügung. Allerdings sind aus der Masse des Materials aus dem frühen 19. Jahrhundert bisher nur wenige Quellen hinsichtlich aufführungspraktischer Fragen aufbereitet worden. Darum gibt es gerade bei der scheinbar vertrauten Musik Beethovens noch viel „Unerhörtes" zu entdecken, das zu einem besseren Verständnis seiner Musik führen kann. Dies gilt auch für Violinsonaten Beethovens, die mit Ausnahme der zehnten Sonate (1812) sämtlich zwischen 1797 und 1803 entstanden sind. Die Beschaffung von Informationen über diese Sonaten zielt am genauesten, wenn sie bei den Interpreten ansetzt, die Beethoven mit der Uraufführung betraut hat.

Mit Ausnahme der Kreuzersonate op. 47 und der letzten Sonate op. 96, die Beethoven für die Geiger George Polgreen Bridgetower beziehungsweise Pierre Rode komponiert hat, wurden alle Sonaten von Beethovens Lieblingsgeiger

[42] Das auffälligste Ergebnis besteht vielleicht darin, dass in der Praxis deutlich mehr Noten zusammengebunden wurden als im Notentext vorgeschrieben sind. Ein klanglicher Eindruck von dieser Art, nicht notierte Bindungen zu ergänzen, vermittelt die Ersteinspielung von Graupners Ouverture GWV 439 und dem Concerto GWV 321, die das Ensemble *Nova Stravaganza* (Leitung: Siegbert Rampe) nach einem vom Autor eingerichteten Stimmenmaterial aufgenommen hat (erschienen 2002 als CD bei *Dabringhaus & Grimm*, MDG 341 1121–2). Obwohl die von Graupner geschriebenen Stimmen der schnellen Sätze, die hauptsächlich aus Achtel- und Sechzehntelfiguren aufgebaut sind, ebenso wie Graupners Partitur keinerlei „Abstoß-" oder „Schleifezeichen" enthalten, führten die Proben schnell zu der Überzeugung, dass eine „textgetreue" Wiedergabe im vorgesehenen Tempo musikalisch nicht sinnvoll ist.

[43] Die Angaben beruhen auf einem ungedruckten Vortrag an der Musikakademie Basel vom 6. Juni 2002.

Ignaz Schuppanzigh uraufgeführt. Wie es für die Kammermusik üblich war, verwendete Schuppanzigh dazu ein relativ hoch gewölbtes Instrument. Da er zur Entstehungszeit der Violinsonaten als Quartettprimarius bei Beethovens Gönner Fürst Lichnowsky in Wien angestellt war, lässt sich sogar das Instrument bestimmen, auf dem er spielte, denn um 1800 erhielt Beethoven diese Quartettinstrumente zum Geschenk und kennzeichnete sie mit seinem Initial und seinem Siegel: Die beiden offenbar süddeutschen Violinen, von denen die zweite erst kürzlich entdeckt werden konnte, trugen bereits zu dieser Zeit falsche Zettel, die sie Giuseppe Guarneri filius Andreae (Cremona 1718) beziehungsweise Niccolo Amati (Cremona 1676) zuschreiben, und sind im Beethoven-Haus Bonn ausgestellt.[44] Die zeitgenössische Montiertung dieser Instrumente ist anhand von originalen Wiener Instrumenten bestens dokumentiert und lässt sich anhand einer Violine von Michael Ignaz Stadelmann (Wien 1794) illustrieren, zu der sogar der Originalsteg überliefert ist.[45] Wie in den vorangegangenen Beispielen besteht die Besaitung aus drei blanken und einer übersponnenen Saite, die jedoch etwas dünner gewählt wurden als bei einem Orchesterinstrument.

Da der Bogen über alle technischen und klanglichen Aspekte des Geigenspiels bestimmt, ist diese Frage besonders wichtig. Zwar hat François Tourte bereits in Beethovens Jugendjahren in Paris den „modernen" Bogen entwickelt, dessen Vorzüge schon früh von reisenden Virtuosen wie Paganini, Spohr und Romberg erkannt wurden, aber die ortsansässigen Musiker blieben den traditionellen Bogenmodellen noch lange verpflichtet. Bei der erwähnten Violine von Stadelmann befand sich beispielsweise ein äußerst eleganter, leichter Bogen des sogenannten „Cramer"-Typs. Welchen Bogen Schuppanzigh für die Violinsonaten verwendete, ist nicht bekannt, aber in einem der „Konversationshefte", in die der taube Beethoven die Fragen und Antworten seiner Gesprächspartner hineinschreiben ließ, beklagt Schuppanzigh, dass im Violinspiel seiner Zeit die „männliche Spielart" ganz verloren gegangen sei.[46] Diese Bemerkung ist sehr aufschlussreich, denn mit dem Begriff „männliche Spielart" bezeichnen bereits Quantz und Leopold Mozart die deutsche Violintradition des 18. Jahrhunderts. Offensichtlich vertrat Schuppanzigh ein sehr traditionelles Klangideal, zu dem ein Bogen des Cramer-Typs gut passt.[47] Diese Bemerkung Schuppanzighs

[44] Vgl. Kai Köpp, „Beethovens Violoncello – ein Geschenk des Fürsten Lichnowsky? Zur Provenienz der Streichquartett-Instrumente Beethovens" in: *Studien zur Beethoven-Forschung* Bd. 1, hg. v. S. Brandenburg und I. Maaß, Bonn 2004, 305 und 323.

[45] Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. 7. Eine Viola (1794) und ein Violoncello (1798) des Wiener Meisters Franciscus Geissenhof bewahrt das Kunsthistorische Museum Wien (abgebildet in Richard Bletschacher, *Die Lauten- und Geigenmacher des Füssener Landes*, Hofheim ²1991, 192).

[46] Vgl. Clemens Hellsberg, *Ignaz Schuppanzigh. Leben und Wirken*, Diss. Wien 1979, 244.

[47] Anhand eines Briefs lässt sich sogar nachweisen, dass der berühmte Wiener Geiger Joseph Böhm mit einen Tourte-Bogen, der ihm im Jahr 1824 vorgelegt wurde, unzufrieden war und ihn als untauglich einschätzte. Für den Hinweis auf diesen interessanten Brief sei Thomas Drescher herzlich gedankt.

gehört zur wichtigsten Ebene des Schaubildes, die den Einfluss des Spielers auf das Resultat je nach Ausbildung und Erfahrungshorizont berücksichtigt. Dabei kann unterschieden werden zwischen spieltechnischen, stilistischen und persönlichen Aspekten.

Aus den Lehrwerken von Johann Adam Hiller und Louis Spohr geht hervor, dass in der Ausbildung eines Musikers traditionell zwischen zwei Stufen des musikalischen Vortrags unterschieden wurde: dem „musikalisch-richtigen" und dem „musikalisch-zierlichen" beziehungsweise dem „richtigen" und „schönen Vortrag". Dabei besteht der „richtige Vortrag" darin, alles getreu wiederzugeben, „was durch Noten, Zeichen und Kunstwörter vorgeschrieben ist" und der „schöne Vortrag" in der „Fähigkeit, den Charakter des vorzutragenden Musikstückes zu erkennen und den darin herrschenden Ausdruck mitzuempfinden und wiederzugeben".[48] Aber bereits der „richtige Vortrag" einer 200 Jahre alten Violinsonate Beethovens kommt trotz der sorgfältigen Bezeichnung Beethovens nicht ohne historische Information aus, wie die Frage der *sforzato*-Ausführung veranschaulicht. Das Andante-Thema der Kreuzer-Sonate zum Beispiel weist 39 *sforzato*-Zeichen auf, die heute allgemein als starke Akzente aufgefasst werden, obwohl Beethoven gleichzeitig „piano cantabile" vorschreibt. Der Widerspruch löst sich, ohne eine für Normalsterbliche unverständliche „Zerrissenheit" des Titanen Beethoven hineininterpretieren zu müssen, durch das Befragen der Quellen. Hier wird nämlich zwischen *sforzato* (*sf*) und *forzando* (*fz*) deutlich unterschieden.[49] Während „*fz*" tatsächlich einen starken Akzent verlangt, bezeichnet „*sf*" oder „*sfz*" eine Vortragsart, die auf die Dauer des betreffenden Tones bezogen ist und als eine Kombination aus *tenuto* und *crescendo*, also als eine Art „Nicht-Abphrasierungsvorschrift", charakterisiert werden kann. Eine solche Ausführung erhält jedoch nur dann ihren ursprünglichen Sinn, wenn man berücksichtigt, dass das Abkürzen und Verklingenlassen der Töne, die Standardartikulation des 18. Jahrhunderts, auch im frühen 19. Jahrhundert noch die Regel war.

Auch die Verzierungen zählt Spohr zur Stufe des „richtigen Vortrags", bezieht sich aber hierbei nur auf die Ausführung der vorgeschriebenen Triller.[50] In Beethovens Sonaten sind Verzierungszeichen häufig nur im Klavierpart enthalten, müssen aber selbstverständlich von dem Geiger übernommen werden, wenn er mit der gleichen Melodie einsetzt. Gleiches gilt für willkürliche Veränderungen, die vom Kammermusikpartner ebenso selbstverständlich nachgeahmt werden müssen wie die vorgeschriebenen und die im Fall der Aufführung der Kreuzer-Sonate durch Beethoven und Bridgetower

[48] Spohr [Fn. 7], 195.

[49] Vgl. Bernhard Romberg, *Violoncell Schule*, Berlin 1840 (Reprint Wiesenfelden 2004), 96, sowie das ausführliche Nachwort von Kai Köpp, IV.

[50] Spohr [Fn.7], 195: „Zum richtigen Vortrag gehört: 1.) reine Intonation, 2.) genaue Eintheilung der Taktglieder nach ihrer Zeitdauer, 3.) ein Festhalten des Zeitmaasses[sic] ohne Eilen und Zurückhalten, 4.) ein genaues Befolgen sowohl der vorgeschriebenen Nuançen von Stärke und Schwäche wie auch 5.) der Stricharten, Bindungen, Doppelschläge, Triller u.s.w.".

sogar verbürgt sind. Aus diesem Grund zählt Hiller solche Verzierungen, die im Notentext nur angedeutet oder gar nicht vorgeschrieben sind, bereits zum „musikalisch-zierlichen" Vortrag.

Auch improvisierte Ein- und Überleitungen sowie das *tempo rubato* gehören zu den selbstverständlichen Ausdrucksmitteln der Zeit. Für Schuppanzigh ist sogar nachweisbar, dass er zumindest in den späten Quartetten Beethovens das *portamento* verwendete. Zeitungskritiken geben einen Einblick in seinen persönlichen Vortragsstil, der wesentlich dazu beitrug, dass Beethoven in ihm den geeignetsten Interpreten seiner Kammermusikwerke sah und der damit auch für heutige Interpreten Vorbildcharakter besitzt:

> Allgemein erfreute Hrn. Schuppanzighs schöner Ton, und der fein nuancierte, humoristische, sehr lebendige Vortrag. (Manche Kenner wollten indess, und wol nicht mit Unrecht bemerken, dass sich Hrn. Sch.s Individualität u. Spielart im Ganzen noch mehr für das Quartett, als das Concert eigne; [....]).[51]

> Hr. Schuppanzigh glänzte [...] besonders durch den Vortrag weicher sanfter Stellen. [...] Wenn er Forte spielt, so wird sein Ton etwas rauh und scharf, aber die Abwechslung von Licht und Schatten gibt seinem Spiele viel Wärme und Ausdruck. Da diesem Künstler es versagt ist, Anmut und Großartigkeit zu paaren [Anspielung auf seine Leibesfülle], hingegen ihm die grösste Mannigfaltigkeit in der Beziehung auf seinem Instrumente zu Gebothe steht, so ist schon deswegen sein Spiel für das Quartett weit geeigneter als für das Concert, und es ist zu hoffen, dass wir ihn [...] im Quartette hören, in welcher Gattung er unübertrefflich [...] ist.[52]

> Ein Hauptverdienst des Hrn. Schuppanzigh ist das Streben, die Charakteristik eines Componisten vollständig aufzufassen, und vollkommen wiederzugeben. Und hierin hat er sich eine überraschende Sicherheit erworben. Dabey ist sein Ton kräftig, aber so biegsam, dass er sich zur mannigfaltigsten musikalischen Declamation [...] hergibt, seine Bravour macht ihm die Auflösung der schwierigsten Aufgaben leicht, und sein tiefes Gefühl geht durch den seelenvollen Vortrag unwiderstehlich in jeden empfänglichen Hörer über [...].[53]

4. Anwendungsbeispiel: Richard Wagners Oper Der Fliegende Holländer[54]

Im Vorfeld der Schallplattenproduktion von Richard Wagners Oper *Der Fliegende Holländer* durch die Cappella Coloniensis des WDR, die damit ihr 50jähriges Bestehen feierte, wurden die Informationen zusammen getragen, die für eine historisch-orientierte Aufführung in diesem Repertoire notwendig sind. Auch hierbei leistete das Schaubild gute Dienste. Da die Urfassung von 1841 produziert werden sollte, wurden die Verhältnisse der Uraufführung in der Dresdner Hofoper des Jahres 1843 zugrunde gelegt.

[51] Allgemeine Musikalische Zeitung Leipzig, 19.6.1816, 423.
[52] Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 8.5.1823, 218.
[53] Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 10.2.1824, 71.
[54] Die Angaben beruhen auf einer Recherche im Auftrag des WDR aus dem Jahr 2003.

Dank der Untersuchungen des Dresdner Gesangslehrers Karl Näke, die anlässlich einer Dresdner Stimmtonkonferenz im Jahr 1862 veröffentlicht wurden,[55] konnte der Stimmton des Dresdner Hoftheaters um 1840 mit a′ = 441 Hz bestimmt werden. Anders als zur Zeit der Hasse-Opern sind aus dieser Zeit Inventarlisten der Kapellinstrumente erhalten, in denen jedoch nur noch eine einzige Violine von Stradivari verzeichnet ist. Neben einigen wenigen Streichinstrumenten aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert sind vor allem Arbeiten der Dresdner Hofgeigenmacher vertreten, die sicher dem traditionell kräftigen Klangideal der Kapelle, das mit einer entsprechenden Darmbesaitung einherging, entsprachen. Die klangliche und optische Einrichtung der Streichinstrumente unterschied sich kaum merklich von der heutigen, wenn man von der Darmbesaitung absieht.

Auch die in der Hofkapelle verwendeten Bögen unterschieden sich äußerlich nicht von den modernen Bögen, denn sie folgten bereits alle dem Modell Tourtes. Sie besaßen jedoch eine schwächere Biegung, die ihren tiefsten Punkt in der Mitte des Haarbezuges hatte, während dieser Punkt heute in Richtung auf die Spitze verlagert ist. Die Unterschiede in der Biegung wirken sich stark auf ihre charakteristischen Spieleigenschaften aus. Wie noch beim älteren Cramer-Typ wurden diese Bögen so weit gespannt, bis die Stange fast parallel zu den Haaren verlief.[56] Dadurch wurde die Springfähigkeit gedämpft und die Kontaktqualität erhöht, denn springende Bogentechniken galten als altmodisch und wurden im Orchesterspiel nicht angewandt.[57] Dank der kräftigen Instrumente und der satten Tongebung, den die Hofkapelle pflegte, musste auch die Besetzung der Streicher nicht besonders zahlreich sein: Bei der *Rienzi*-Aufführung vom 20. August 1842 wirkten neben den Bläsern nur sieben erste und acht zweite Violinen, sowie je vier Bratschen und Violoncelli und zwei Kontrabässe mit. Allerdings forderte Wagner später zum Ausgleich der zahlreichen Bläser eine größere Streicherbesetzung.[58]

Angesichts der geringfügigen Unterschiede zu heutigen Aufführungsbedingungen wird deutlich, dass der obersten Ebene eine entscheidende Bedeutung

[55] Karl Näke, *Ueber Orchesterstimmung. Den deutschen Kapellmeistern bei ihrer Versammlung in Dresden, den 28. September 1862, gewidmet*, Dresden 1862.

[56] Vgl. Romberg [Fn. 49], 3: Um dem Bogen „nicht alle Elasticität zu benehmen, muss er so gespannt werden, dass die Oberlinie des Bogens (vom Frosch an gerechnet) mit der Unterlinie des Kopfs zusammen trifft. Man muss nicht vergessen, nach dieser Linie zu sehen, weil er bei jeder Veränderung der Temperatur der Luft, und der Feuchtigkeit derselben, vermöge der Empfänglichkeit der Haare, eine andere Spannung erhält.“ Diese Angaben decken sich mit denjenigen Spohrs, der in seiner *Violinschule* ([Fn. 7], 18) außerdem einen Bogenbezug von 100–110 Haaren empfiehlt, während heute fast doppelt so viele Haare üblich sind.

[57] In seiner *Violoncell Schule* ([Fn. 49], 109) gibt Romberg sogar eine Erklärung dafür an: „Ehemals war es der Solostrich sämmtlicher Virtuosen, alle Passagen wurden in dieser Strichart gemacht, die jedoch ein grossartiges Spiel nie zulässt; [...] jetzt verlangt man mehr Gediegenheit, Seele und Ausdruck in der Musik.“

[58] Auch bei der Schallplattenproduktion der *Cappella Coloniensis* unter der Leitung von Bruno Weil (BMG, Veröffentlichungstermin Februar 2005) wurde eine deutlich größere Besetzung gewählt. Im Orchester sind außerdem eine Orphekleide sowie Natur- und Ventilhörner nebeneinander besetzt.

zukommt, wenn man sich dem historischen Klangbild und der Intention des Komponisten nähern will. Daher ist es ein glücklicher Umstand, dass nicht nur die Partitur Wagners, sondern vor allem das Dresdner Uraufführungsmaterial fast vollständig erhalten ist. Obwohl diese Stimmen, bei denen die Lesarten der Urfassung für die Uraufführung 1843 lediglich ausradiert oder überklebt wurden, bis nach dem ersten Weltkrieg in Gebrauch waren, lassen sich spätere Zusätze gut unterscheiden.[59] In diesen Stimmen sind wertvolle Zusatzinformationen enthalten, die in der Partitur fehlen. Wichtiger noch als die Praxis der Orchestermusiker, die durch die Ausführungen ihres Solocellisten Justus Johann Friedrich Dotzauer zur Orchesterpraxis konkretisiert werden können, sind jedoch die originalen Metronomangaben Wagners, die er in einen Klavierauszug von 1844 eingetragen hat, denn sie fallen deutlich schneller aus und beziehen die Bewegung oft auf größere Notenwerte als die heute gebräuchlichen von Felix Weingartner.[60] In diesem Klavierauszug änderte Wagner auch Tempobezeichnungen und Tempoüberschriften und ergänzte Eintragungen zur Agogik, die auf Freiheiten der Dresdner Hofsänger hinzudeuten scheinen, die der Belcanto-Schule angehörten. An den Gesangslehrer Friedrich Schmitt schrieb Wagner ausdrücklich, dass sein Sänger-Ideal von der zeitgenössischen Belcanto-Technik ausgehe, ohne jedoch deren typische Gesangskunststücke zu verlangen:[61]

> Im Ganzen habe ich bei Versuchen, meine Sachen singen zu lassen, folgende Bemerkungen gemacht. Ich habe zunächst nichts andres, als die höchste Treue und Bestimmtheit für den Ausdruck im Sinne, und suche diess bei den Sängern dadurch zu erreichen, dass ich Ihnen unaufhörlich die Situation vorführe und die Phrasen – ihrem ganz thematischen Sinne nach – deutlich mache, da sie ja gewohnt sind, oft und meistens gar nicht einmal den Sinn der Worte [...] kennen zu lernen. Indem ich so auf rein dramatischem Wege, und zugleich durch schärfste musikalische Präzision, meine Forderungen ihrem Gefühle klar zu machen suche, habe ich nun allerdings dringend die Erfahrung gemacht, dass nur solche Sänger mich genau verstehen und befriedigen können, die zugleich die eigentliche Gesangs-Kunst im vollendetsten Grade inne hätten, während der Mangel an guter [= italienischer] Schule nur ganz stümperhafte Leistungen auch auf meinem Gebiete zu Tage bringt. Wenn mir nun Jemand sagt: was forderst Du höchste Gesangskunst, wenn Du keiner von den spezifischen *Gesangskünsten* Gelegenheit zu ihrer Ausübung bietest? So würde ich entgegnen: hiermit verhält es sich wie mit den contrapunktischen Kunststücken beim Komponieren [...].[62]

[59] Verständlicherweise verbot es auch das Selbstbewusstsein der Dresdner Kapellmusiker bis heute, einschneidende Änderungen an der eigenen, 1843 begründeten Aufführungstradition vorzunehmen.

[60] Vgl. die Synopse in der Dissertation von Isolde Vetter, *Der fliegende Holländer von Richard Wagner: Entstehung, Bearbeitung, Überlieferung*, Berlin 1982.

[61] Vgl. Thomas Seedorf, „Deklamation" und „Gesangswohllaut" – Richard Wagner und der „deutsche Bel Canto", in: *XX. Symposium der Lohmann-Stiftung am 11.6.1994*, Wiesbaden 1995, 107.

[62] Brief vom 21. August 1855, vgl. Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner (Hg.), *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*, Bd. 7, Leipzig 1988, 263.

Mit Sicherheit kommt der Gesangspraxis bei der historisch orientierten Aufführung von Wagners Opern eine Schlüsselrolle zu. Obwohl Wagner mit den Gesangslehrern Friedrich Schmitt und Julius Hey zusammengearbeitet hat, um eine deutsche Gesangsausbildung nach seinen Vorstellungen zu gewährleisten, sind die Grundsätze der Textverständlichkeit und der Sprachähnlichkeit des Gesanges, die in den umfangreichen Lehrwerken von Schmitt und Hey dargelegt sind, in der Praxis nicht bekannt.[63] Aber diese Defizite erstrecken sich leider auf weite Bereiche der Opernpraxis, denn die ernsthafte Wiederentdeckung des historischen Instruments Stimme steht – im Gegensatz zur Instrumentalmusik – erst ganz am Anfang.

Es steht zu hoffen, dass trotz des regen Konzertbetriebes und der Vielseitigkeit, die in der Praxis vorausgesetzt wird, die aufwendige Beschäftigung mit historischer Information nicht weiter nachlässt.[64] Dabei ist es den Musikern kaum vorzuwerfen, dass sie nach Faustregeln verlangen, die möglichst überall anwendbar sein sollen. Die Ausführung von historischer Musik (und das ist mittlerweile der weitaus größte Teil des Konzertbetriebes) beraubt sich ihrer Wirkung und damit auch ihrer Existenzberechtigung, wenn sie auf differenzierte Information verzichtet. Aber die vier Anwendungsbeispiele des Schaubildes haben gezeigt: aus dem Dilemma von Wissenschaft und Praxis, von Information und Interpretation, gibt es einen Ausweg – die Konzentration auf den Einzelfall. Die so gewonnenen Informationen führen viel weiter als alle Faustregeln, und ich denke, der musikalische Gewinn für Zuhörer, Ausführende und vor allem für das Kunstwerk selbst rechtfertigt jede Anstrengung. Aus meiner Erfahrung als Musiker bin ich überzeugt, dass die Wiedererkennbarkeit der musikalischen Stile in Verbindung mit den zeitlosen Gefühlswerten, die Musik ausdrücken kann, einen nachhaltigeren Erfolg beim Publikum bringt als der äußerliche Wiedererkennungswert von vermarkteten Produkten.

[63] Vgl. Friedrich Schmitt, *Große Gesangsschule für Deutschland*, München 1854, sowie Julius Hey, *Deutscher Gesangs-Unterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*, 4 Bde., Mainz 1885. Wertvolle Hinweise finden sich auch in Hans Hey (Hg.), *Richard Wagner als Vortragsmeister. 1864–1867. Erinnerungen von Julius Hey*, Leipzig 1911.

[64] Zu den zahlreichen Kompromissen allein hinsichtlich des Instrumentariums, die oft sogar unwissentlich eingegangen werden, vgl. Klaus Miehling, „Historische Spielweise auf modernen Instrumenten. Grenzen und Konsequenzen" in: *Musikwissenschaft im Phonomarkt. „Alte Musik" und CD-Produktion*, hg. v. Evelyn Marien und Andreas Heinen, Wilhelmshaven 2002, 49–68.

WILLKÜRLICHES ARPEGGIEREN – EIN SELBSTVERSTÄNDLICHES AUSDRUCKSMITTEL IN DER KLASSISCH-ROMANTISCHEN KLAVIERMUSIK UND SEINE TABUISIERUNG IM 20. JAHRHUNDERT

von Anselm Gerhard

Die Karlsruher Erstaufführung von Brahms' d-moll-Klavierkonzert fand nur geteilten Beifall: „Die Grau in Grau malende Dialektik des Gedankens, das kontinuirliche Fortspinnen der musikalischen Arabeske" in der Komposition erinnerte den lokalen Kritiker zu sehr an Schumann. Ganz anders das Spiel des Solisten, der „sich als einen sehr tüchtigen Virtuosen bewährt" hatte; „nur Eines möchten wir an seinem Spiel aussetzen: das unablässige Brechen der Akkorde bei langsameren Tempi",[1] für das es im Notentext keine Grundlage gibt.

Die Mäkelei eines gewissen Heinrich Kroenlein wäre weiter nicht der Rede wert, hieße der Pianist dieser Aufführung nicht – Johannes Brahms! Offensichtlich war es 1865 möglich, etwas anderes zu spielen, als das, was scheinbar so eindeutig in den Noten steht.

Dass es dabei ausgerechnet um das Arpeggieren, also um das „harfenartige" Spiel von Akkorden geht, sollte uns hellhörig machen. Denn auch in Bezug auf ein berühmtes Klavierkonzert von Beethoven gibt es zeitgenössische Zeugnisse, die uns irritieren können. Carl Czerny notierte 1846 in einem Kapitel „Über den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethoven'schen Werke" den eröffnenden G-Dur-Akkord des Vierten Klavierkonzerts mit Arpeggio-Zeichen.[2] Wagt ein Pianist heute, dem Vorschlag eines Zeitzeugen zu folgen, der seit 1799 vertrauten Umgang mit Beethoven pflegte und von diesem 1815 als Klavierlehrer für seinen Neffen ausgewählt wurde, kann er mit einem sicher rechnen: dem Unverständnis der Kritik. Am 3. März 2001 war in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zu lesen, der Solist Lars Vogt habe Beethovens Viertes Konzert „mit einem kühnen – vom Komponisten nicht intendierten – Arpeggio [...] eröffnet".[3] Woher weiß aber der Kritiker, was Beethovens

[1] [Heinrich Kroenlein], „Konzertbericht", in: *Karlsruher Zeitung* vom 9. November 1865; zur Identifizierung des anonymen Autors vgl. Frithjof Haas, *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*, Zürich etc. 1995, 106.

[2] Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen in 4 Theilen* (op. 500), Band IV, Wien [1846] (Teil-Reprint unter dem Titel *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, hrsg. von Paul-Badura Skoda, Wien 1963), 111.

[3] Jürgen Otten über ein Konzert in Berlin mit Lars Vogt und dem Orchester der Komischen Oper Berlin unter Leitung von Shao-Chia Lü, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 3. März 2001, Berliner Seiten: „Auch in den Ecksätzen ist dieser Beethoven, den der Pianist mit einem kühnen – vom Komponisten nicht intendierten – Arpeggio in der Haupttonart fast lapidar, beiläufig eröffnet hat, zumeist von erlesener Qualität."

Intentionen eigentlich gewesen sind? Wer irgendeinen „Urtext" – Beethovens Partiturhandschrift ist in diesem Fall übrigens verschollen – als einzige in Erwägung zu ziehende Quelle betrachtet, braucht keine weiteren Fragen zu stellen und auch diesen Artikel nicht weiter zu lesen. Wer aber um die – selbst heute noch bestehende – Grauzone zwischen Notiertem und Nicht-Notiertem (weil für selbstverständlich Gehaltenem) in der Musik weiß, sollte sich nicht mit einer scheinbar eindeutigen Anweisung (oder Nicht-Anweisung) in Beethovens Partitur zufriedengeben.

Denn in Czernys Klavierschule opus 500 finden sich weitere Ausführungen über das Arpeggio, die – so der Pianist Paul Badura-Skoda – „befremdend" wirken.[4] Da lesen wir im Jahre 1839 „über die willkührliche Anwendung des *Arpeggirens*": „Das *Arpeggiren* wird dagegen angewendet in *allen* langsamen und gehaltenen Accorden, welche einen Gesang bilden." Zwar warnt Czerny vor zu häufigem Arpeggieren und vor allem vor der Unart, dass deshalb die Melodiestimme „aus dem *Tempo* komme". Erstaunlicher noch ist aber sein Hinweis, dass bei aller Zurückhaltung ein dissonanter Akkord vor einem Schlussakkord „auf jeden Fall" zu arpeggieren sei.[5]

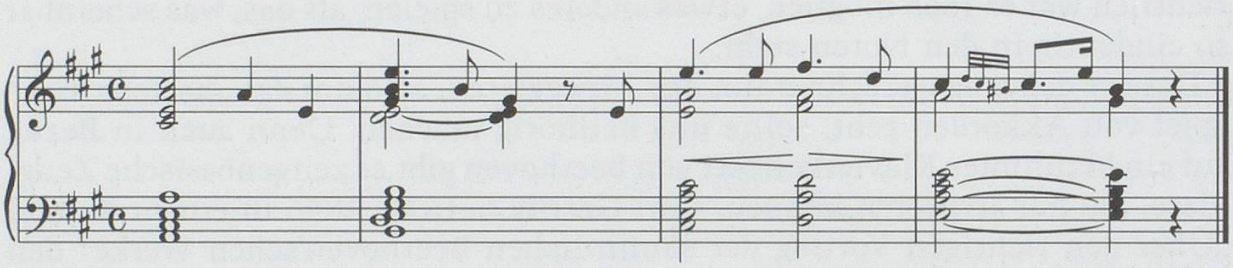


Abb. 1: Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule [...], Dritter Theil*, Wien: Diabelli [1839], 41.

Im Vergleich zur damals üblichen Praxis argumentiert Czerny offensichtlich aus der Defensive, ihm geht es um eine Einschränkung des allgegenwärtigen Arpeggierens. Er eröffnet seine Argumentation mit der Mahnung: „Manche Spieler gewöhnen sich das *Arpeggiren der Accorde* so sehr an, dass sie gar nicht im Stande sind, vollgriffige *Accorde*, oder auch nur Doppelnoten, vollkommen fest und auf einmal anzuschlagen."[6] Dass es sich bei diesem Dauer-Arpeggio keineswegs um eine Minderheitenposition handelte, bestätigt uns eine Stimme aus dem Land der technisch am weitesten entwickelten Klaviere. Samuel Wesley, der bedeutendste englische Orgelkomponist des 19. Jahrhunderts, hält in einem Brief aus dem Jahre 1829 fest, Pianisten schlügen „die Tasten nicht

[4] Paul Badura-Skoda, *Kommentar* [Beiheft zum in Anm. 2 nachgewiesenen Teil-Reprint], 11.

[5] Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen in 4 Theilen* (op. 500), Band III, Wien [1839] (Teil-Reprint unter dem Titel *Von dem Vortrage* (1839), hrsg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden 1991), 41 (Hervorhebung im Original).

[6] Ebd., 40.

gleichzeitig – wie es aber auf der Orgel immer getan werden sollte – an, sondern eine nach der anderen, mit der tiefsten Note im Bass beginnend".[7] Ähnlich liest sich eine Bemerkung bei Adolf Bernhard Marx, dem führenden deutschen Musiktheoretiker der Zeit. 1848 heißt es dort im Zusammenhang mit der Frage des richtigen Arpeggierens in Johann Sebastian Bachs *Chromatischer Fantasie* ganz nonchalant: „Auf unseren klangvollen Instrumenten geben wir Akkorde, die mächtig hervortreten sollen, nicht mit genau gleichzeitigem Anschlag an, sondern in reißend schneller Brechung, unter Festhalten aller Töne [...]; bei den klangarmen Instrumenten der bach'schen Zeit muss diese Spielweise – und vielleicht langsamere Brechung [...] – noch viel nothwendiger gewesen sein."[8] Auch Florence May, die aus London stammende Schülerin Clara Schumanns und Johannes Brahms', bestätigt indirekt diese Praxis. Sie berichtet vom Unterricht bei Brahms im Jahre 1871: „Einen zerlegten Akkord gestattete er nur bei ausdrücklicher Vorschrift des Komponisten. ‚Kein arpeggio', pflegte er unfehlbar zu sagen, wenn ich unbewußt der Gewohnheit oder der Versuchung nachgab, einen Akkord auf diese Weise zu mildern."[9]

Vielleicht hat Czerny ja nur deswegen den ersten Akkord in Beethovens Konzert mit Arpeggio-Zeichen versehen, weil es sich um eine Konsonanz handelt, nicht um einen dissonanten Akkord, für den – als „mächtig hervortretender" oder aber zu „mildernder" (diese Widersprüchlichkeit braucht hier nicht aufgelöst zu werden) – das Arpeggieren ohnehin selbstverständlich gewesen wäre. Aus dieser Perspektive mag es auch von Belang sein, dass die verblüffend seltenen Arpeggio-Anweisungen in Beethovens Klaviersonaten – im Durchschnitt gerade eine einzige je Sonate – fast ausschließlich konsonante Dreiklänge betreffen.

Noch widersprüchlicher ist der Umgang mit Arpeggio-Anweisungen beim bedeutendsten Klavierkomponisten der Beethoven-Zeit außerhalb der deutschsprachigen Länder. Von Muzio Clementi, der die Angewohnheit hatte, den Druck seiner Kompositionen selbst zu überwachen (und offenbar seine Handschriften deshalb nicht der Aufbewahrung für würdig hielt), finden sich zahlreiche

[7] Brief Samuel Wesleys vom 7. März 1829 an einen nicht ermittelten Empfänger, in: *The letters of Samuel Wesley: professional and social correspondence, 1797–1837*, hrsg. von Philip Olleson, Oxford 2001, 439: „In striking any chord, they [these Pianists] do not put down the Keys simultaneously which on the Organ should always be done, but one after another, beginning at the lowest note of the Base: so that (to use a harsh military Metaphor) the Effect on the Ear is not that of a general instantaneous *Explosion* but rather of a *running Fire*" (Hervorhebungen im Original).

[8] A[dolf] B[ernhard] Marx, „Seb. Bach's chromatische Phantasie. Einige Bemerkungen", in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 50 (1848), Sp. 33–41; hier Sp. 36–37, Anm. * (Nr. 3 vom 19. Januar). Für den Hinweis auf diese und weitere Quellen bin ich Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) zu sehr herzlichem Dank verpflichtet.

[9] Florence May, *The life of Johannes Brahms*, London 1905, Band I, 18: „He particularly disliked chords to be spread unless marked so by the composer for the sake of a special effect. ‚No arpége', he used invariably to say if I unconsciously gave way to the habit, or yielded to the temptation of softening a chord by its means." (Deutsche Übersetzung nach: Florence May, Johannes Brahms. *Die Geschichte seines Lebens*, München 1983, Band I, 17).

Publikationen ohne jede Arpeggio-Anweisung. Bei Neudrucken von bereits anderweitig erschienenen Sonaten ergänzte er aber offenbar regelmäßig Arpeggio-Anweisungen – so im 1784 erschienenen[10] Londoner Erstdruck der drei Sonaten opus 7, in denen sogar Zweiklänge mit Arpeggio-Zeichen versehen sind, während die Wiener Erstausgabe von 1782 kein einziges Arpeggio-Zeichen aufweist. Besonders auffällig ist es, dass Clementi 1784 in der Durchführung des Kopfsatzes seiner Sonate g-moll opus 7 Nr. 3 sogar für eine oktavierte Melodie der rechten Hand fast durchgängig Arpeggio vorschreibt, freilich nur bei deren Wiederholung im pianissimo (T. 110–117). Auch der 1804 in Leipzig in Breitkopf & Härtels *Œuvres complettes* erschienene Neudruck der drei Sonaten opus 9 überliefert – neben anderen Änderungen – zahlreiche zusätzliche Arpeggio-Anweisungen im Vergleich zum Londoner Druck von 1784; auch hier fehlte in der Wiener Erstausgabe von 1783 jegliche Anweisung.

Im Allgemeinen lässt sich wohl sagen, dass Clementi gegen Ende seiner Karriere häufiger und mit mehr Überlegung auf Akkorde hinwies, die arpeggiert werden könnten. Dennoch fällt es schwer, hinter seinen Anweisungen ein Streben nach Vollständigkeit oder gar eine Systematik zu erkennen. So sind in den 1817, 1819 und 1826 erschienenen Bänden der *Gradus ad parnassum* verschiedentlich sogar konsonante Schlussakkorde schneller und sehr schneller Sätze mit einer Arpeggio-Anweisung versehen (Exercises No. 9, 24, 30, 53, 59, 64, 71, 77 und 83); in den Exercises No. 27, 38 und 52 tragen dissonante Vorhaltakkorde vor dem Schlussakkord Arpeggio-Anweisungen, in den völlig gleichgelagerten Schlusskadenzen der Exercises No. 43, 45 (Ende der *Introduzione)*, 54, 57 und 69 fehlt dagegen eine solche Anweisung. In dieses verwirrende Bild passt auch, dass Clementi in seiner erstmals 1801 publizierten Klavierschule nur das übliche Arpeggio-Zeichen erklärte sowie auf Akkord-Auflösungen im Sinn des barocken Präludierens hinwies, das „willkürliche" Arpeggieren einzelner Akkorde aber überhaupt nicht erwähnte.[11]

„Longue durée" eines technologischen Widersinns

Um so mehr stellt sich nun aber die Frage: Wenn so häufig arpeggiert wurde, warum sind Arpeggio-Anweisungen in den Noten aus Beethovens, Schuberts und Brahms' Zeit so selten und so unsystematisch? Denn dass schon Beethoven darum wusste, dass hier die herkömmliche Notation nicht die Präzision hergab, die er sich bisweilen wünschte, zeigen vereinzelte Versuche in seinem Spätwerk, aber auch schon in der Klaviersonate d-moll opus 31 Nr. 2, die Geschwindigkeit des Arpeggios genauer zu fixieren. Und nochmals: Wenn

[10] Zur Datierung vgl. Nicholas Temperley, „Introduction to this volume", in: Muzio Clementi, *Works for pianoforte solo published from 1771 to 1783* (The London pianoforte school, 1), New York/London 1987, LXI–LXIV; hier LXIII.

[11] Vgl. Muzio Clementi, *Introduction to the art of playing on the piano forte: containing the elements of music, preliminary notions on fingering with examples, and fifty fingered lessons, in the major and minor keys mostly in use, by composers of the first rank, ancient and modern: to which are prefixed short preludes by the author*, London [1801] (Reprint: New York 1974), 9.

so häufig arpeggiert wurde, warum wird davon – mit Ausnahme von Czernys opus 500 – in den Klavierschulen der Zeit so selten gesprochen?

Die naheliegendste Antwort auf solche Fragen ist der Verweis auf das historiographische Konzept der „longue durée". Auf dem Cembalo, also auf einem Instrument, das keine dynamische Modifizierung des Einzeltons erlaubt, war – und ist auch wieder heute – das Arpeggieren wie das ganz leicht versetzte Anschlagen von Begleit- und Melodieton eine Selbstverständlichkeit; eine andere Möglichkeit, einzelnen Tönen und Akkorden Nachdruck zu verleihen, gibt es nicht. Über Selbstverständlichkeiten redet aber niemand – außer unverbesserliche Pedanten wie der Pariser Komponist Pierre-Claude Foucquet, der im Vorwort zu seinem 1750 oder 1751 erschienenen *Second livre de pièces de clavecin* festhielt: „In allen Stücken mit einem anmutigen oder zarten Charakter muss man die Bassnote vor derjenigen der Oberstimme anschlagen. Gibt es aber mehrere Noten im Bass, sind sie zu arpeggieren".[12]

Beim allmählichen Wechsel vom Cembalo zum modernen Hammerklavier zwischen etwa 1730 und etwa 1810 ist also anscheinend eine ältere Praxis beibehalten worden. Statt sich den Kopf (und die Finger) darüber zu zerbrechen, wie man verschiedene Akkordtöne verschieden stark anschlagen könnte – wie es im heutigen Klavierunterricht gelehrt wird –, hat man einfach am zeitlich versetzten Anschlag als – übrigens wesentlich flexiblerem und wirkungsvollerem – Mittel der künstlerischen Gestaltung festgehalten. Aus dieser Perspektive verwundert auch die Abstufung zwischen Konsonanzen und Dissonanzen bei Czerny nicht mehr. Nur Dissonanzen bedürfen der Hervorhebung, die im heutigen Klavierspiel meist durch ein dynamisches sforzato bewerkstelligt wird. (Insofern wäre übrigens auch darüber nachzudenken, ob die bei Schubert so häufigen, aber genauso bei anderen Komponisten anzutreffenden Akzent-Gabeln über Klavierakkorden ebenso wie andere sforzato-Zeichen nicht auch ein Arpeggio implizieren mögen.[13])

Die Übertragung einer instrumentenspezifischen Technik des Cembalo-Spiels auf ein technologisch völlig anders konzipiertes Tasteninstrument scheint widersinnig. Aber bevor wir über einen solchen Widersinn den Kopf schütteln, sollten wir an ähnliche „longues durées" in unserer Alltagswelt denken, die teilweise noch weniger mit den funktionalen Gegebenheiten des jeweiligen Kontextes zu tun haben. So konservieren in Europa noch am Beginn des 21. Jahrhunderts zahlreiche Eisenbahnwaggons (und sogar U-Bahn-Wagen) in abgetrennten Abteilen die geschlossene Anordnung gegenüberliegender Sitze der längst ausgestorbenen Postkutsche. Auf den britischen Inseln begegnet man sogar vereinzelt Waggons, die wie die Postkutsche für jedes Abteil auf

[12] [Pierre-Claude] Foucquet, *Second livre de pieces de clavecin*, Paris [1750/51] (Reprint: Genève 1982), Preface, [II]: „ Dans toutes les Pièces d'éxécution gracieuse ou tendre, on doit toucher la note de basse, avant celle de dessus [...]. S'il se rencontre plusieurs notes dans la basse, il faut les harpeger [...]."

[13] Einen Beitrag zur Frage des Arpeggierens in Schuberts Klaviermusik und Liedwerk bereite ich für *Schubert: Perspektiven* 4 (2005) vor.

beiden Seiten eigene Türen zum Ein- und Aussteigen haben. Auch wird auf elektronischen Armaturenbrettern moderner Automobile die Geschwindigkeit immer noch auf einer kreisförmig gestalteten Skala angezeigt, obwohl eine digitale Anzeige präziser und platzsparender wäre. Nur: Für unsere Gewohnheiten ist sie weniger anschaulich.

Vieles spricht also dafür, dass die Pianisten des 19. Jahrhunderts die von ihnen gespielte Musik durch einen für uns unvorstellbar häufigen Einsatz des Arpeggios lebendiger und abwechslungsreicher gestaltet haben. Auch wenn die Komponisten nur selten ausdrücklich Arpeggieren vorgeschrieben haben, gibt es doch indirekte Hinweise auf Passagen, wo das Brechen der Akkorde wie in Brahms' Konzert oder das nicht gleichzeitige Anschlagen von Begleitung und Melodie angezeigt sein dürfte. In einer Londoner Klavierschule von 1810 lesen wir: „Wenn sich bei einer Passage die Anweisung ‚con Espressione, con Anima, oder Dolce usw.' findet, dann bedeutet dies, dass das appoggiando in besonderer Weise und oft anzuwenden ist, und auch so lang wie möglich."[14] Nun bedeutet das im Gesang für ein ‚portamento di voce', aber in diesem Zusammenhang unübliche Wort „appoggiare" natürlich zunächst „lehnen", „stützen", „Nachdruck verleihen". Genau darum geht es aber dem Sohn eines aus Rom stammenden Musikers. Noch bevor er erklärt, wie ein solches „appoggiando" zu spielen sei, beharrt er auf dieser semantischen Nuance: „Was ich als appaggiando bezeichne, wird normalerweise, wenn auch irrtümlich als ‚slurring' [Verschleifen] bezeichnet, aber [...] wenn es ins Englische übersetzt werden soll, lasst es uns richtig als ‚leaning' [Stützen] bezeichnen."[15] Es geht also darum, einem Akkord Nachdruck zu verleihen: „Das appoggiando gilt für Zweiklänge und Akkorde, und bedeutet ein Stützen, oder die Hinzufügung von Emphase, was dadurch geschieht, dass die Akkorde in einer nachdrücklichen oder schrägen Weise gespielt werden, so dass die Noten nacheinander und nicht zusammen gehört werden, immer mit der tiefsten Note beginnend."[16] 1824 empfiehlt ein anderer Londoner Klavierlehrer ganz ähnlich: „In *langsamen* Sätzen ist es besser die Akkorde zu zerlegen, ob dies nun vorgeschrieben

[14] Philip Anthony Corri, *L'anima di musica, an original treatise upon piano forte playing, in which musical expression & style are reduced to system, the rudiments of music, the art of fingering, the nature of touch, of preluding, are illustrated with suitable examples, together with twenty seven exercices, twenty progressive lessons, and above two hundred progressive preludes, in every key & mode, and in different styles: so calculated, that variety, may be formed, at pleasure: a dictionary is also added, explaining every term, used, in music*, London [1810], 77: „When the words ‚con Espressione, con Anima, or Dolce &c.' are mark'd at a passage, it signifies that the appoggiando must be particularly and often used, and made as long as possible.

[15] Ebd., 74: What I have termed *Appoggiando*, is commonly tho' erroniously called *Slurring*, but [...] if it must be anglicised let it be termed propely, *Leaning*."

[16] Ebd., 74–75: „The *Appoggiando*, applies to double notes and chords, signifying to lean, or give Emphasis, which is done by playing the chords in a leaning or slanting direction, so that the notes are heard successively and not together, beginning always wirh the lowest note."

ist oder nicht."[17] Und Ignaz Moscheles, später höchst einflussreicher Klavierlehrer am Leipziger Konservatorium, wies in seinen 1827 erschienenen und noch im 20. Jahrhundert wiederholt nachgedruckten Studien opus 70 darauf hin, dass mit staccato-Punkten und einem legato-Bogen versehene Akkorde wie in Schuberts Rückert-Lied „Sei mir gegrüßt" (opus 20 Nr. 1, D 741) nicht im heutigen Sinne portato, sondern mit einem in der Tondauer verkürzten Arpeggio zu spielen sind.[18]

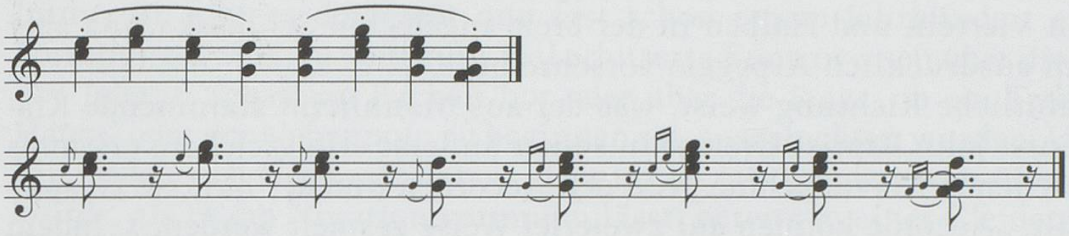


Abb. 2: Ignaz Moscheles, *Studien für das Pianoforte* [...], Leipzig: Kistner [1827], 9 (318).

Wichtig ist dabei der Hinweis, dass ein „Brechen" oder „Zerlegen" der Akkorde zwar als Arpeggio bezeichnet werden kann, aber nicht unbedingt dem entsprechen muss, was wir heute unter Arpeggio verstehen. Vielleicht ging es viel öfter um ein kurzes „Anreißen" der Akkorde. So lesen wir in einer noch 1927 neu aufgelegten Abhandlung über *Die natürliche Klaviertechnik:* „Die arpeggienartige Brechung von Akkorden findet häufig im doppelhändigen Akkordspiel statt, und zwar wird sie besonders dann angewandt, wenn es gilt, einem Akkord eine besondere Verstärkung oder einen besonders energischen, scharf akzentuierten Charakter zu geben. [...] Man muss dabei achthaben, dass man nur den glänzenden Instrumentaleffekt hinstellt und das Mittel der Brechung nur andeutet, oder am besten fast ganz unmerklich gestaltet. Man darf die ‚Arpeggie' weder heraushören noch ihre Form als besondere Absicht empfinden."[19]

[17] W[illiam] Sheppard, *A new piano forte preceptor, containing instructions for the attaining a proficiency on that elegant and fashionable instrument, together with the rudiments of music which are explained by way of question and answer, in a very plain and copious manner, the whole illustrated by a great variety of examples and exemplified in 38 lessons, properly fingered, composed and arranged,* London 1824, 55: „In *slow* movements it is better to spread the Chords whether they are marked or not." (Hervorhebung im Original)

[18] Ignaz Moscheles, *Studien für das Pianoforte zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Klavierspieler, bestehend aus 24 charakteristischen Tonstücken in verschiedenen Dur- und Molltonarten, mit beigefügtem Fingersatz und erklärenden Bemerkungen über den Zweck und Vortrag desselben,* Heft I, Leipzig: Kistner [1827] (Platten-Nummer 318), unpaginiertes Vorwort, § 9 (parallele Ausgaben erschienen im selben Jahr bei Schlesinger in Paris und bei Chappell in London).

[19] Rudolf Maria Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik,* Band I *(Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis für Künstler und Berufsspieler, Lehrer und Lehrerinnen, Konservatorien und Institute, Seminare und Schulen)* [1905], hier zitiert: Leipzig: Kahnt [3]1912, 246–247. Vgl. auch die bemerkenswerte Überlegung ebd., 250, *„vorgeschriebene* Arpeggien, also wirklich zu arpeggierende Akkorde [...] *ohne* Brechung in fester, gedrungener Form zu geben", weil sie sich sonst „für die beabsichtigte Wirkung häufig als zu schwach erweisen". (Alle Hervorhebungen im Original).

Und – um nochmals auf Moscheles' Studien von 1825 zurückzukommen – vielleicht wurden ja Arpeggien nur dann als solche ausdrücklich notiert, wenn nicht ein kurzes Anreißen, sondern ein langsames Brechen der Akkorde verlangt war. Beethovens seltene Anweisungen würden sich einer solchen Hypothese fügen. Auf jeden Fall kann nur diese Überlegung erklären, warum Moscheles in der eigens dem Brechen der Akkorde gewidmeten Etüde e-moll opus 70 Nr. 2 nach dem ersten Takt auf Arpeggio-Zeichen für die immer gleich zu spielenden Achtel-Akkorde verzichtet, für die majestätischen „sostenuto"-Akkorde in Vierteln und Halben in der breit angelegten Schlusskadenz aber von Neuem ausdrücklich Arpeggio vorschreibt.

In eine ähnliche Richtung weist, was der aus Mannheim stammende Klavierkomponist John Baptist Cramer in seiner äußerst erfolgreichen, erstmals 1812 erschienenen Klavierschule „von den Accorden und der Art, sie zu spielen" mitteilt: „Accorde können auf zweierlei Weise gespielt werden. 1. Indem man alle Noten geschwind und zugleich anschlägt, wie meist am Ende eines Stücks, oder eines Gedankens. 2. Arpeggirend, d.h. indem man die Noten des Accords nach einander ertönen lässt, und sie, so lange der Takt verlangt, aushält." Nach einer kurzen Erläuterung der üblichen Zeichen folgt die Nachbemerkung: „Die Noten des Accords werden schneller oder langsamer gespielt, je nachdem der Charakter des Stücks es fordert."[20]

Dennoch zeigen gerade Moscheles' und Cramers Hinweise, wie wenig Eindeutiges wir letztlich über solche Fragen in Erfahrung bringen können: Was bedeutet beim Arpeggieren und beim „Anreißen" kurz und lang, „schneller oder langsamer"? Niemand ist im 19. Jahrhundert auf den Gedanken gekommen, uns zu dieser Frage Aufzeichnungen zu hinterlassen, die sich auch nur entfernt um die chronometrische Genauigkeit bemühen, die in unserer Alltagswelt selbstverständlich geworden ist. Selbst die eifrigsten Anhänger des Metronoms hätten sich eine Welt nicht vorstellen können, in denen die Arme der Bevölkerung noch in der Freizeit von Sekundenzeigern umklammert werden und in der Hundertstelsekunden über den Erfolg bei Wettkämpfen und damit über die Entlöhnung einer ganzen Berufsgruppe entscheiden.

[20] Johann Baptist Cramer, *Anweisung das Pianoforte zu spielen oder deutlicher Unterricht in den Anfangsgründen der Musik; die vorzüglichsten Regeln des Fingersatzes in vielen und gewählten Beispielen, wie auch 41 Lektionen und Vorspiele in den vorzüglichsten Dur- und Molltönen*, Leipzig: Peters [1813], Platten-Nr. 1087, 41. In deutscher Übersetzung erschienen zahlreiche Nachdrucke auch bei anderen Verlagen; die in *Écrits imprimés concernant la musique*, hrsg. von François Lesure (Répertoire international des sources mucicales, B VI), München etc. 1971, 242, vorgeschlagene und von zahlreichen Nachschlagewerken übernommene Datierung der Ausgabe von Simrock in Bonn auf „c. 1798" ist aber offensichtlich falsch. Vgl. auch das englische Original: John Baptist Cramer, *Instructions for the piano forte in which the first rudiments of music are clearly explained: and the principal rules of fingering illustrated, with numerous and appropriate examples: to which are added lessons, in the principal major and minor keys with a prelude to each key composed and fingered by the author*, London 1812, 42. „Chords can be played in two different ways, first in an abrupt manner striking all the Notes at once, which is done chiefly at the end of a piece or a sentence, 2dly in Arpeggio sounding successively the Notes of which the chord is composed. [...] The Notes of a Chord are played with more or less velocity, as the character of the piece requires."

Und warum interessiert sich heute (fast) niemand für das Arpeggio?

Wenn aber schriftliche Dokumente und noch mehr die vereinzelten Zeugnisse aus der Frühzeit der Tonkonserve (dazu noch später) bei aller Widersprüchlichkeit im Detail dennoch so unmissverständlich auf eine heute „befremdend" wirkende Praxis hinweisen, warum interessieren sich dann so wenige Hammerklavieristen und Pianistinnen für Fragen, wie sie von Czernys Klavierschule, die überdies seit zwölf Jahren im Nachdruck vorliegt, aufgeworfen werden? Immerhin gibt es doch seit nun fast schon einem Jahrhundert einen regen Forschungszweig, in dem zum Teil erbitterte Kontroversen über die Besetzung von Johann Sebastian Bachs Chor oder über die Frage, ob ein Triller mit der Haupt- oder der Nebennote zu beginnen sei, ausgefochten wurden. Und immerhin finden sich Hinweise darauf, dass im 19. Jahrhundert weit öfter arpeggiert wurde, als es die Notation vermuten lässt, bereits in einer Clementi-Ausgabe von 1987;[21] seit fünf Jahren sind überdies einige der hier zitierten Quellen in übersichtlicher Handbuchform verfügbar.[22] Grundsätzliches Desinteresse am alten Klang kann wohl kaum unterstellt werden, wenn wir beobachten, dass der überwältigende Erfolg einer sogenannt „historischen", wenn nicht gar „authentischen" Aufführungspraxis längst dazu geführt hat, dass Tonaufnahmen auf sogenannten Originalinstrumenten solche auf dem Instrumentarium des 20. Jahrhunderts in den Hintergrund gedrängt haben.

Die Antwort auf die Frage nach dem Desinteresse am Arpeggieren ist freilich so einfach wie deprimierend. Es liegt einfach daran, dass das, was uns als „historische" Aufführungspraxis verkauft wird, im wünschbaren Fall zwar eine nach bestem Wissen und Gewissen historisch informierte, in jedem Fall aber nichts anderes ist als unsere ureigene moderne Aufführungspraxis an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert. Die Etikettierungen „authentisch", „original" oder „historisch" sind – der amerikanische Musikwissenschaftler Richard Taruskin hat es mit Nachdruck gezeigt[23] – eine Chimäre; die Marketing-Abteilungen der Tonträgerindustrie verwenden – oft gegen die Überzeugungen ihrer Interpreten – Taschenspielertricks, die Unhaltbares versprechen. Denn wie es bei Beethoven, Schubert oder Brahms eigentlich geklungen hat, werden wir niemals ermitteln können. Einem der wenigen Zeugnisse über Beethovens Klavierspiel können wir zwar entnehmen, dass dessen Spiel irgendwie ungewöhnlich war. Wie Beethoven nun aber wirklich gespielt hat, hat längst die „Furie des Verschwindens" ins weiße Rauschen vergangener Klänge befördert: „Im Allgemeinen spielte er selbst seine Compositionen sehr launig [...]. Beim

[21] Nicholas Temperley, „General introduction', in: Clementi, *Works for pianoforte solo published from 1771 to 1783* (wie Anm. 10), VII–XXXV; hier XXXIII: „The arpeggiation of chords [...] was evidently on the increase in the nineteenth century, or at any rate was performed much more often than the written signs would suggest."

[22] Vgl. Clive Brown, *Classical and Romantic performing practice 1750–1900*, Oxford 1999, 610–613.

[23] Vgl. zusammenfassend Richard Taruskin, *Text and act: essays on music and performance*, New York/Oxford 1995.

Spielen gab er bald in der rechten, bald in der linken Hand einer Stelle einen schönen, schlechterdings unnachahmbaren Ausdruck; allein äußerst selten setzte er Noten oder eine Verzierung zu."[24]

Die Frage gebrochener Akkorde in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts ist nun ein besonders anschauliches Beispiel für die Zeitgebundenheit jeder und gerade auch unserer sogenannt „historischen" Interpretation. Denn präzise lässt sich rekonstruieren, wann und warum das Arpeggio aus der Mode kam. Dass sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Forderung häuft, dieses Ausdrucksmittel maßvoller einzusetzen – neben den zitierten Belegen aus der Feder Czernys und aus dem Munde von Brahms wäre hier auch eine britische Stimme aus dem Jahre 1855 zu nennen[25] –, muss nicht bedeuten, dass der Trend sich umgekehrt hatte,[26] sondern könnte ebenso als indirekter Hinweis auf eine anhaltende Gewohnheit gelesen werden. In jedem Fall kann es kaum einen Zweifel daran geben, dass zumindest einige Pianisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts des Guten zuviel taten. In einer Welte-Mignon-Aufnahme des Schumann- und Liszt-Freundes Carl Reinecke aus dem Jahre 1905 kann man hören, wie dieser zu seiner Zeit berühmte Pianist im langsamen Satz von Mozarts D-Dur-Klavierkonzert KV 537 wirklich jeden Akkord arpeggiert.[27] Natürlich ließe sich hier einwenden, dass Welte-Mignon-Rollen bei der Herstellung von Tontechnikern manipuliert worden sein könnten. So vermutet der erste systematische Erforscher dieser Methode der Reproduktion von Musik, „dass auch der Firma Welte die Praxis des ‚künstlichen Arpeggios' geläufig war, bei dem ein dynamisch hervorzuhebender Ton auf dem Notenband durch geringfügiges Vorziehen der Perforation aus seinem Kontext gelöst und mit einem eigenen Nuancierungsbefehl versehen wurde".[28] Aber abgesehen davon, dass es im Spiel Reineckes gerade nicht um die Hervorhebung einzelner Töne, sondern um das systematische Arpeggieren ganzer Akkorde geht, zeigt diese Feststellung, wie selbstverständlich am Beginn des 20. Jahrhunderts das Verfahren war, gleichzeitig notierte Klänge zu „zerlegen". So polemisierte auch Karl Grunsky, ein Bruckner-begeisterter Musikjournalist, noch 1911 dagegen, „wie der unbeholfene Spieler aus Mangel anderer Wege zum Zweck des Ausdrucks gern arpeggiert", und schalt deshalb

[24] F[ranz] G[erhard] Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz 1838, 106–107.

[25] Vgl. Caroline Reinagle, *A few words on piano playing*, London [1855], 16–17: „No chord or octave should be spread, unless it require an accent; yet, not every accented chord should be spread."

[26] So Temperley, *General introduction* (wie Anm. 21), XXXIII.

[27] Vgl. die vom Verein für musikalische Archiv-Forschung e.V. in Kehl im Jahre 1992 publizierte CD *The closest approach to 19th century piano interpretation* (ARC-106).

[28] Peter Hagmann, *Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik*, Bern 1984, 132; vgl. auch ebd., 180 und Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905* (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 5), Laaber 1996, 220 und 231, Anm. 219.

auch Hans von Bülows Klavierarrangement von Wagners *Tristan und Isolde* für dessen „Hang zum Sentimentalen", der „an vielen Arpeggio-Stellen" hervortrete – gebrochene Akkorde waren für diese Kritiker nichts anderes mehr als „Belege für Empfindelei",[29] während eine andere Stimme im selben Jahr 1911 darauf beharrte, „das Arpeggio" sei „der feinste, dem Klavier ureigene Gradmesser der musikalischen Gefühlswerte".[30]

Im Gefolge dieser schroffen Gegenreaktion setzte sich dann in den 1920er Jahren im Umkreis von Igor Stravinsky, aber auch unter den ersten Pionieren der „historischen" Aufführungspraxis endgültig ein neuer Stil durch, der mit historischer Wahrheit wenig, mit dem damals aktuellen Konzept der „Neuen Sachlichkeit" aber sehr viel zu tun hatte. Noch 1949 ließ sich Stravinsky dafür rühmen, dass „seine Rhythmen so klar, so exakt seien, dass dort kein Platz für Effekthascherei" bleibe.[31] Dem Vorkämpfer des Neoklassizismus sei „ein ganz besonderer Dank geschuldet", weil er ein für allemal mit „Crescendo-Haferbrei, Pedal-Sauce und Rubato-Konfitüre" aufgeräumt habe.[32] Offenbar stehen wir immer noch unter dem Einfluss dieser „Neuen Sachlichkeit" und des antiromantischen Generationenkonflikts aus den 1920er Jahren. Oder was bedeutet es, dass in den meisten neuesten Aufnahmen von Barockmusik ein immergleiches Allegro energico fast nie Muße und den Atem dafür lässt, dass Musiker einzelne Stellen „con espressione" spielen können? Offenbar ertragen wir im Zeitalter der allgegenwärtigen technischen Reproduzierbarkeit des musikalischen Kunstwerks nur sehr wenige subjektive und überraschende Freiheiten des Interpreten, wie sie gerade das Arpeggio bedeutet.

Um nicht missverstanden zu werden: Diese Überlegungen sind mitnichten ein Plädoyer gegen den Versuch, mehr zu erfahren darüber, wie ältere Epochen ihre Musik musiziert haben mögen. Und sie sind genausowenig ein Plädoyer für eine Freiheit, die aus Ignoranz gespeist erscheint: Niemand wird es für eine angemessene Interpretation halten können, wenn in den Rondos von Mozarts Klavierkonzerten an Stelle der selbstverständlichen „Eingänge" vor dem Refrain unausgezierte Töne ausgehalten werden oder wenn in Schubert-Liedern auf offensichtliche, aber nicht notierte Appoggiaturen verzichtet wird. Doch sind diese Überlegungen einerseits ein entschiedenes Plädoyer gegen falsche Etiketten, die längst zu einer Diktatur des aufführungspraktisch Korrekten geführt haben. Und andererseits eine sehr entschiedene Aufforderung, sich nicht in die eigene Tasche zu lügen: Auch wenn wir einmal alles Wissen

[29] Karl Grunsky, *Die Technik des Klavierauszugs. Entwickelt am dritten Akt von Wagners Tristan*, Leipzig 1911, 85–86.

[30] Ludwig Riemann, *Das Wesen des Klavierklanges und seine Beziehungen zum Anschlag. Eine akustisch-ästhetische Untersuchung für Unterricht und Haus dargeboten*, Leipzig 1911, 89.

[31] George Balanchine, „The dance element in Stravinsky's music", in: *Stravinsky in the theatre*, hrsg. von Minna Lederman, New York 1949 (Reprint: New York 1975), 75–84; hier 75: „And since his rhythms are so clear, so exact [...], there is no place for effects".

[32] Vittorio Rieti, „The composer's debt", ebd., 134; hier 134: „Special thanks are due him for not asking us to swallow crescendo porridge, pedal sauce and rubato marmalade."

aus historischen Dokumenten über die Aufführungspraxis des 18. und 19. Jahrhunderts gesammelt haben sollten, werden wir immer noch sehr, sehr wenig darüber wissen, wie diese Musik damals eigentlich geklungen hat. Der heutige Interpret hat gewiss die Pflicht, sich historisch nach bestem Wissen zu informieren. Aber die Entscheidung für eine eigene Interpretation kann ihm keine „Aufführungspraxis" abnehmen.

Die langsamen Sätze von Beethovens „Appassionata" oder seinem Dritten Klavierkonzert, in denen fast jeder Akkord arpeggiert wird? Probieren wir es doch einfach einmal aus und entdecken den Nuancenreichtum, den das schnellere, langsamere und sehr langsame Brechen von Akkorden den Interpreten eröffnet. Und schauen wir, wie ein wohlwollendes Publikum darauf reagiert. Eine Interpretation aus Beethovens Zeit wird unser Klavierspiel ohnehin nie werden können. Sondern eine aus dem frühen 21. Jahrhundert, das vielleicht endlich dazu bereit ist, auf der Grundlage historischen Wissens eigentlich selbstverständliche, aber in Vergessenheit geratene Freiheiten der Interpretation wiederzuentdecken.

ABSTRACTS

John Butt

Historische Aufführungspraxis und die postmoderne Befindlichkeit

In diesem Beitrag wird versucht, die essentielle kulturelle Verschiedenheit zwischen der Zeit der Gründung der SCB im Jahre 1933 und unserer heutigen Epoche zu skizzieren – den Übergang zu etwas, was manchmal als „postmoderne Befindlichkeit" bezeichnet wird. Daraus ergibt sich die These, dass gerade der mit der Modernisierung einhergehende technische Fortschritt uns einer Situation ohne die tiefen historischen Wurzeln ausgesetzt hat, die die westliche Gesellschaft bis ins späte 20. Jahrhundert geprägt haben. So ist die historische Aufführungspraxis eine der Strategien, die wir benutzen, um das fehlende Gefühl für historische Verwurzelung zu kompensieren. In einer Epoche, in der wir unser historisches Erbe so leicht abschütteln können, ist dies ein Trost, eine Form von „Rückverzauberung" angesichts einer entzauberten Welt. Natürlich bringt es die Gefahren von Oberflächlichkeit und bloßer Orientierung an den Bedürfnissen des Marktes mit sich, aber die HIP-Bewegung ist auch eine enorme Chance, viele Bereiche der westlichen Musiktradition erneut zu beleben.

Historical performance and the postmodern condition

This paper attempts to outline the essential cultural difference between the time of the SCB's foundation in 1933 and the present, namely the transition to what is sometimes termed the „postmodern condition". This takes the thesis that the very success of modernisation has left us stranded without the strong historical roots that grounded western society until the late twentieth century. Historical performance is thus one of the strategies we use to provide the missing sense of historical grounding, a comfort in an age when we can so easily shake off our heritage, a form of „re-enchantment" in a disenchanted world. Obviously, there are the dangers of superficiality and conforming merely to market pressures, but the historical performance movement is also a tremendous opportunity to revitalise many aspects of the western musical tradition.

Ernst Lichtenhahn

Zeitfragen: Über Geschichtsverständnis in Praxis und Vermittlung

Das Verhältnis zur Alten Musik ist geprägt von der Spannung zwischen historischer Ferne und ästhetischer Unmittelbarkeit. Während im 19. Jahrhundert, etwa in der Sicht Eduard Hanslicks, die Aufführung Alter Musik nur sinnvoll schien, wenn dabei vom „Recht des Lebenden" Gebrauch gemacht

wird, forderte Arnold Schering um 1930 dezidiert, die Toten wieder in ihre Rechte einzusetzen und die „persönliche Note" hinter die „wissenschaftliche Erkenntnis" zurücktreten zu lassen. Der damit angelegte Konflikt zwischen künstlerischer Freiheit und wissenschaftlichem Dogmatismus scheint heute teilweise beigelegt. Die Praxis hat eine Stilsicherheit gewonnen, die eine „neue Unmittelbarkeit" gewährleistet, während die Wissenschaft gelernt hat, starren Dogmatismus durch Dialektik zu ersetzen

Questions of time: The conception of history in practice and impartation

The relationship to early music is marked by the tension between historical distance and aesthetic immediacy. Whereas in the nineteenth century – for example, in the view of Eduard Hanslick – the performance of early music appeared sensible only if use was made of the „right of the living", around 1930 Arnold Schering firmly demanded that the dead be restored to their rights, and that the „personal touch" take second place to „scholarly insight". The resulting conflict between artistic freedom and academic dogmatism today seems to be partially settled. The practice has gained a stylistic competence that ensures a „new immediacy", while scholarship has learned to replace rigid dogmatism with dialectic.

PETER GÜLKE

Nistet der Kommerz schon in unseren Interpretationen?

So unbestritten es ist, *dass* der Kommerz in der Musik nistet, so schwierig ist die Antwort auf die Frage, *wie* er das tut. Der Interpret findet sich im Spannungsfeld einer objektiv gegebenen Verpflichtung dem überlieferten Text gegenüber sowie der subjektiven Forderung nach einmaliger, aus dem Augenblick geborener Aufführung. Die daraus historisch immer wieder entstandene Polarisierungen zwischen „objektiver" (z.B. Toscanini, z.B. „Neue Sachlichkeit") und „subjektiver" (z.B. Furtwängler, z.B. „romantischer" Zugang) Interpretation scheinen heute überwunden. So hat sich die Interpretation Alter Musik vom Dogmatismus fixierter Vorschriften zum Spielfeld unterschiedlichster Interpretationskonzepte gemausert, Konzepten, die allerdings, inzwischen auf hohem Niveau stagnierend, einander heftig konkurrieren, was letztlich auf Kosten des „Gemeinten", der „Seele" geht. Der Interpret historischer Werke muss unter dem Druck der Tonträgerindustrie schnell liefern, was u.a. zu Lasten der vertiefenden Kraft des Wissens um die Interpretationsgeschichte eines Werkes geht, d.h. des Erfahrungsspektrums früherer Interpretationsansätze. So verlieren wir bei aller angestrebten Werktreue mit unseren durch hohe technische Standards geprägten Sinnesorganen mehr und mehr den Kontakt zum Boden eines historischen Werkes, das diese Standards nicht kannte. Was tun? Weitermachen!

Has commerce already infiltrated our interpretations?

As undisputed as it might be that commerce has infiltrated music, it is difficult to say *how* it does so. The performer finds himself in the field of tension between a given objective obligation to the preserved text and the subjective demand for a unique performance arising from the moment. The resulting historical polarization between „objective" (for example, Toscanini, the „New Realism") and „subjective" (for example, Furtwängler," the „Romantic" approach) interpretation appears today to have been overcome. Thus the interpretation of early music has evolved from regulations fixed by dogmatism to a playing field of the most diverse interpretational concepts, concepts that, meanwhile stagnating at a high level, compete fiercely with one another, which in the end takes its toll on „that what is meant", on the „soul". Under the pressure of the recording industry, the performer of historical works must deliver quickly, which, among other things, takes its toll on the consolidating power of the knowledge of the interpretational history of a work, i.e., on the spectrum of experience of earlier interpretational approaches. Thus, for all the strived-for faithfulness to the work with sense organs impressed by high technical standards, we are increasingly losing the contact to the ground of a historical work that did not know these standards. What is to be done? Carry on!

Dagmar Hoffmann-Axthelm

„Aus der Seele" oder „wie ein abgerichteter Vogel"? Versuch über künstlerische Authentizität

Künstlerische Authentizität ist eine unabhängig von historisch informierter Aufführungspraxis existierende Qualität. Entwicklungspsychologisch wurzelt sie in der präverbalen, synästhetischen Welt der frühen Kindheit. Zu ihr hat sich der „authentische" Künstler einen besonders klaren Zugang bewahrt, und von hier aus baut er mit seinem künstlerischen Tun eine Brücke zum entsprechenden Empfindungsraum seines Publikums. Außerdem bietet der Beitrag eine hypothetische Antwort auf die Frage an, warum die historisch orientierte Aufführungspraxis unserer musikalischen Gegenwart in besonderem Maße „authentisch" (und damit auch gut verkäuflich) erscheint.

„From the soul" or „like a trained bird"? An essay on artistic authenticity

Artistic authenticity is an existing quality independent of historically informed performance practice. Seen from the view of developmental psychology, it is rooted in the pre-verbal, synaesthetic world of early childhood. The „authentic" artist has retained a particularly clear access to it, and starting there has built with his artistic activities a bridge to the corresponding sensory space of his audience. In addition, this essay offers a hypothetical answer to the question of why the historically oriented performance practice of our musical present appears especially „authentic" (and thus also easy to sell).

ANTHONY ROOLEY

Virtual reality or: The sound engineer as alchemist? On recording industry

Some basic philosophical questions are rarely asked: this paper attempts a few, albeit from an idiosyncratic position. From the high hopes of a nascent industry at the beginning of the twentieth century to the despairing woes of a troubled entertainment giant at the close of the century, somewhere on the way music has got lost. Further, ardent collectors discover they have more product than they could ever have time to listen to, and young artists struggle to make their first „vanity" CD in order to introduce themselves to an overstocked, tired market. At the same time, this essay pleads that the real business of recording our historical musical heritage (as it actually survives, not as it is purported to be to serve short-term commercial dictates) has scarcely begun. A revolution in attitudes is needed: recording technology must learn to serve: 1. live performance, and 2. mapping out a true picture of our musical heritage. At this point there is no future in serving short-term desperate greed from a once fat monolithic industry.

Virtuelle Realität oder: Der Tontechniker als Alchemist? Über die Aufnahme-Industrie

Manche grundlegende philosophische Fragen werden nur selten gestellt. Dieser Beitrag versucht, einige wenige dieser Fragen zu stellen, wenn auch aus einem eigenwilligen Blickwinkel. Auf dem Wege von hochfliegender Hoffnungen einer im Werden begriffenen Industrie zu Beginn des 20. Jahrhunderts hin zu den verzweifelten Nöten ratloser Unterhaltungsriesen am Ende des Jahrhunderts ist irgendwo unterwegs die Musik verlorengegangen. Daneben entdecken leidenschaftliche Sammler, dass sie mehr Ware haben, als sie je imstande sind zu hören und schliesslich kämpfen junge Künstler darum, ihre erste „vanity-CD" [eine CD, die nie einen Gewinn abwerfen wird] mit dem Ziel aufzunehmen, sich auf einem übersättigten, müden Markt zu präsentieren. Gleichzeitig plädiert dieser Aufsatz dafür, dass der eigentliche Prozess, unser historisches musikalisches Erbe aufzunehmen (und zwar so, wie es überliefert ist, und nicht so, wie es vorgeblich kurzlebigen kommerziellen Forderungen dienen soll), noch kaum begonnen hat. Wir brauchen eine Revolution der Einstellung: Die Aufnahmetechnik muss erstens lernen, im Dienste der „live performance" zu stehen und zweitens, ein wahrhaftiges Bild unserer musikalischen Überlieferung zu gestalten. Zur Zeit ist es nicht angesagt, sich der kurzlebigen, verzweifelten Gier eines vormals monströs fetten Industriezweigs zu unterwerfen.

Martin Elste

Alte Musik als Neue Musik als Neue Musik – Zum unausgesprochenen ästhetischen Programm im Spannungsfeld kommerzieller Medialität

Die Entwicklung der Alten Musik ist eng verknüpft mit der Idee des Fortschritts, und zwar nicht des technologischen Fortschritts, sondern des Fortschritts hinsichtlich der Erkenntnis historischer Fakten. Doch geht es nicht nur um Erkenntnis an sich, sondern spätestens seit der Globalisierung der Musikkultur auch darum, sich durch die Darstellung und Legitimierung des Anderen, im Zusammenhang mit dem Fortschrittsgedanken dann des Neuen, das auf der Erkenntnis des Alten beruht, von den anderen Musikern abzusetzen und diese Differenz nicht nur als etwas Anderes zu präsentieren, sondern sie scheinbar objektivierend zu legitimieren. Anhand ausgewählter Beispiele aus rund siebzig Jahren wird dieser Weg dargestellt.

Early music as new music as new music ... The unspoken aesthetic program in the field of tension of commercial mediality

The development of early music is closely linked to the idea of progress, albeit not technological progress, but rather progress with regard to the understanding of historical facts. Yet, this does not just have to do with understanding in itself, but, since the globalization of musical culture at the latest, also with putting distance between oneself and other musicians through the representation and legitimization of the „other", in connection with the progressive idea of the „new" that is based on the understanding of the old, and not only to present this difference as something different, but to seemingly objectively legitimize it. This path will be shown on the basis of selected examples from a period of some seventy years.

Hubert Herkommer

Reproduziertes Mittelalter: Die faksimilierte Handschrift zwischen Wissenschaft und Geschäft

Wie bei den Aufführungen Alter Musik verlangt auch der Zugang zu den illustrierten Handschriften des Mittelalters nach dem vermittelnden Eingriff des Zeitgenossen, der – in diesem Fall über Reproduktionen – das Vergangene vergegenwärtigt. Dass solche Reproduktionen, deren vollendedste Form die heutigen Faksimile-Editionen darstellen, sich dem Einfluss ihrer eigenen Gegenwart nicht entziehen können, zeigen am eindrücklichsten die frühen Durchzeichnungen einzelner Miniaturen des Manesse-Codex. Auch wenn die Werbung es suggerieren möchte, lässt sich die Aura des einmaligen Kunstwerks auch vom besten Faksimile nicht in unsere Zeit übertragen, in der diese Handschriften ihrem ursprünglichen Gebrauchskontext unwiderruflich entfremdet sind. Doch die Faksimiles erlauben Annäherungen an eine verlorengegangene Welt.

Reproduced Middle Ages: The facsimiled manuscript between scholarship and business

Like in performances of early music, the access to illustrated manuscripts of the Middle Ages requires the mediatory intervention of a contemporary person, who – in this case by means of reproductions – brings the past into the present. That such reproductions, whose most perfected form is represented by today's facsimile editions, cannot escape the influence of their own present is shown most impressively by the early tracings of individual miniatures from the Manesse Codex. Even if the advertisements attempt to suggest otherwise, the aura of a unique work of art does not let itself be transferred into our time even by the best facsimiles, a time in which these manuscripts are irrevocably estranged from their original social context. Yet the facsimiles do allow us to come closer to a lost world.

NICOLETTA GOSSEN

Im Namen des Mittelalters, oder: Der postmoderne Mittelaltermusiker

Seit den 50er Jahren erlebt die Musik des Mittelalters eine fortschreitende Popularisierung durch die Verbreitung der Tonträger. Was ursprünglich ein Repertoire für Spezialisten wie Philologen und Musikhistoriker war, ist heute Teil des Musikmarktes. Was bedeutet das für die Aufführungspraxis dieser Musik? Inwieweit versuchen die Interpreten, dem Publikum entgegenzukommen? An Hand eines Beispiels, das von verschiedenen Ensembles eingespielt wurde, versucht die Autorin zu zeigen, wie unterschiedlich sich die Interpretationen des gleichen Stücks präsentieren und was die Gründe dafür sein könnten. Die heutige Aufführungspraxis zeigt gewisse eingefahrene Gewohnheiten, die es zu hinterfragen gilt, um zu einer künstlerischen Authentizität in diesem Bereich zu gelangen, die nicht in überkommenen Konventionen stecken bleibt.

In the name of the Middle Ages, or: The postmodern medieval musician

Since the 1950s, the music of the Middle Ages has experienced a growing popularization through the dissemination of recordings. What was originally a repertoire for specialists such as philologists and music historians is today a part of the music market. What does this mean for the performance practice of this music? To what extent do the performers attempt to make concessions toward the audience? On the basis of an example that has been recorded by various ensembles, the author attempts to show how differently the interpretations of the same piece present themselves, and what the reasons for this might be. Today's performance practice displays certain ingrained habits that have to be questioned in order to arrive at an artistic authenticity that does not remain mired in traditional conventions.

Markus Jans

Historisch informierte Analyse

Historisch informierte Analyse versucht, im Gegensatz etwa zu der von theoretischen Systemen geleiteten, musikalische Kunstwerke vor dem Hintergrund ihrer Entstehungszeit zu verstehen und zu deuten. Dabei ist alles, was an Kontext überliefert ist, von Bedeutung, selbstverständlich auch die Aussagen der historischen Theoretiker beziehungsweise der theoretisierenden Musiker. Die wichtigste Voraussetzung für diese Art von Analyse ist jedoch die intime Kenntnis des Idioms, des Vokabulars, der Grammatik und der Syntax einer musikalischen Sprache. Darin inbegriffen ist die Kenntnis dessen, was zu einer gegebenen Zeit der Norm entspricht. Nur mit solcher Kenntnis können Abweichungen wahrgenommen und gedeutet werden, sei es als rhetorische Geste im Einzelfall oder als Zeichen einer sich anbahnenden generellen Stilveränderung.

Historically informed analysis

In contrast, for example, to analysis informed by theory, historically informed analysis attempts to understand and interpret musical works of art against the backdrop of their respective period of origin. While doing so, everything that is preserved from the original context is of importance, naturally also the statements of historical theorists and/or theorizing musicians. The most important prerequisite for this sort of analysis is however the intimate knowledge of the idiom, the vocabulary, the grammar, and the syntax of a musical language. Included in this is the knowledge of that which corresponds to the norm of a given time. Only with such knowledge can deviations be perceived and explained, be it as rhetorical gestures in an individual case or as signs of a coming general change of style.

Kai Köpp

Information und Interpretation – Warum der Alte-Musik-Markt nicht auf Quellenforschung verzichten kann

Das historische Klangbild dient immer häufiger nur einem persönlichen Interpretationsstil, der sich zu einer Äußerlichkeit zu verselbständigen droht, wenn er auf echte historische Orientierung verzichtet und auf dem schnellebigen Markt bald verbraucht ist. Hier setzt die Diskussion um die Legitimität historischer Aufführungspraxis an, die jedoch durch den Hinweis auf die lange Tradition der historisch orientierten Interpretation entschärft werden kann. Seit dem 18. Jahrhundert herrscht nämlich der Konsens, dass Werke, die man nicht selbst komponiert hat, so aufzuführen seien, wie der jeweilige Verfasser sie sich vorgestellt habe. Heute stehen der historisch orientierten Aufführungspraxis mit Quellenausgaben und Nachbauten von historischen Instrumenten

ungeahnte Mittel zur Verfügung. Diese Informationsmasse ist jedoch in der Praxis, die unterschiedliche historische und nationale Stile nebeneinander zu beherrschen beansprucht, kaum zu bewältigen. Ein Schaubild soll dabei helfen, Informationen zu differenzieren und nach ihrer musikalischen Auswirkung zu ordnen. Vier Anwendungsbeispiele zu J. S. Bach, J. A. Hasse, L. v. Beethoven und R. Wagner zeigen, dass es aus dem Dilemma von Information und Interpretation einen Ausweg gibt – die Konzentration auf den Einzelfall. Die so gewonnenen, überraschend konkreten und musikalisch relevanten Informationen sind geeignet, den Wiedererkennungswert der Musik gegenüber demjenigen eines persönlichen Interpretationsstils zu stärken.

Information and interpretation – Why the early music market cannot do without the study of sources

The sound of period instruments is increasingly used to serve a merely personal style of interpretation. When lacking historical information, the triviality of this superficial style will become obsolete in a fast-moving music market. This is where the discussion about the legitimacy of historic performance practice arises. It may be defused by pointing to the traditional consensus that music, once not played by the composer himself, is to be performed according to the composer's intentions. Today, historically oriented performance practice has source editions and copies of period instruments at its disposal. This undreamt-of mass of information, however, is difficult to cope with in practice, where different historical and national styles are to be mastered simultaneously. A diagram may help to differentiate historical information and sort out its musical consequences. Four examples (J. S. Bach, J. A. Hasse, L. v. Beethoven, and R. Wagner) demonstrate that there is a solution to the dilemma of information and interpretation – to concentrate on the individual case. The surprisingly concrete and musically relevant information gained from this approach is suitable to reinforce the recognizability of the music itself as opposed to a merely personal style of interpretation.

ANSELM GERHARD

Willkürliches Arpeggieren – ein selbstverständliches Ausdrucksmittel in der klassisch-romantischen Klaviermusik und seine Tabuisierung im 20. Jahrhundert

Eine verblüffende Fülle von Belegen aus Klavierschulen (unter anderen von Clementi, Cramer und Czerny), aus Aufführungsberichten, Erinnerungen, aber auch aus der Frühgeschichte der Reproduktion von Musik macht wahrscheinlich, daß im 19. wie im frühen 20. Jahrhundert das nicht vorgeschriebene, „willkürliche" Arpeggieren in der Klaviermusik gang und gäbe war. Umgekehrt ist es erstaunlich, wie selten zum Beispiel bei Beethoven ein Arpeggio ausdrücklich vorgeschrieben ist. Einiges scheint dafür zu sprechen, dass beim Wechsel vom Cembalo zum modernen Hammerklavier zwischen etwa 1730 und etwa 1810

an eine selbstverständliche Praxis des Musizierens angeknüpft wurde, obwohl die Übertragung einer instrumentenspezifischen Technik des Cembalo-Spiels auf ein technologisch völlig anders konzipiertes Tasteninstrument auf den ersten Blick nur als widersinnig bezeichnet werden kann. Erklärungsbedürftig ist freilich auch, warum solche Fragen in unserer an „authentischen" Interpretationen interessierten Zeit bisher fast kein Interesse gefunden haben. Hier führt nur die Reflexion auf Möglichkeiten und Grenzen einer historisch informierten Aufführungspraxis weiter. Ideologiekritische Überlegungen scheinen unverzichtbar, wenn es darum geht, die Vorlieben unserer eigenen Zeit in einer breiteren historischen Perspektive zu bestimmen.

Unmarked arpeggiation – a perfectly normal expressive device in classical-romantic piano music and its proscription in the twentieth century

An amazing wealth of evidence from piano methods (including those by Clementi, Cramer, and Czerny), from reports of performances, memoirs, but also from the early history of the reproduction of music make it seem probable that not-notated, „arbitrary" arpeggiation was quite usual in piano music in the nineteenth as well as in the early twentieth century. Conversely, it is astonishing, for example, in Beethoven, how seldom an arpeggio is expressly specified. There is much that seems to indicate that with the change from harpsichord to the modern fortepiano between ca. 1730 and about 1810 a perfectly normal musical practice was carried forth, even though the transfer of the idiosyncratic playing technique of harpsichord to a keyboard instrument of a completely different technical design can at first glance only be described as absurd. Also in need of explanation, of course, is why such questions have hitherto aroused almost no interest in our time, a time so interested in „authentic" interpretations. Only reflection upon the possibilities and limits of a historically informed performance practice can take us further. Ideology-critical considerations appear indispensable as soon as we attempt to place the predilections of our own time in a broader historical perspective.

(Übersetzungen ins Englische: Howard Weiner)

Die Autorinnen und Autoren

John Butt studied music at the University of Cambridge, where he was organ scholar of King's College. Since the time of his doctoral work on articulation marks in Bach sources his musicological activity has covered areas from Bach and the German Baroque, together with aspects of seventeenth and nineteenth-century music, to the cultural study of Historical Performance as a contemporary phenomenon (represented in his book, *Playing with history* Cambridge UP, 2002). He is also active as and organist, harpsichordist and conductor, having made 11 recordings for Harmonia Mundi France. He is Gardiner Professor of Music at the University of Glasgow and co-director of the Dunedin Consort.

Martin Elste (geb. 1952), studierte in Köln, London und Berlin, dort 1981 Promotion bei Carl Dahlhaus mit einer *Diskologischen Analyse der Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach* (1981). Seit 1982 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz in Berlin, wo er den Forschungsschwerpunkt Diskologie aufgebaut hat. Zahlreiche Aufsätze und Monographien, u. a. *Kleines Tonträger-Lexikon, Modern harpsichord music: a discography* (1995) und *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000* (2000; ausgezeichnet mit dem ARSC Award for Excellence in Recorded Sound Research). Diverse Lehraufträge (Freie Universität Berlin, Hochschule für Musik „Hanns Eisler", Institut für Musiktherapie Berlin, Estnische Musikakademie Tallinn). Seit 1971 ist er auch als Schallplattenkritiker tätig, seit 2000 Vorsitzender des Preises der deutschen Schallplattenkritik.

Anselm Gerhard (geb. 1958 in Heidelberg), studierte in Frankfurt am Main, Berlin, Parma und Paris. Nach Tätigkeiten in Münster (Westfalen) und Augsburg seit 1994 ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern. Gast-Professuren in Fribourg, Genf, Pavia und an der Ecole Normale Supérieure Paris. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Geschichte des Musiktheaters, der Klaviermusik, der Musikästhetik und Methodenfragen der Musikwissenschaft. Herausgeber des *Verdi Handbuchs* (Stuttgart/Weimar 2001). Zuletzt erschien: *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der „absoluten Musik" und Muzio Clementis Klavierwerk* (Stuttgart/Weimar 2002).

Nicoletta Gossen studierte Musikwissenschaft und Romanistik an der Universität Basel. Seit 1987 lehrt sie an der Schola Cantorum Basiliensis die Fächer Musikgeschichte des Mittelalters, ferner alles, was mit den älteren Formen der romanischen Sprachen Französisch, Italienisch und Okzitanisch zusammenhängt, in denen die Mehrzahl der mittelalterlichen weltlichen Musikstücke textiert ist. Dazu gehören Ausspracheberatung, Übersetzung und Textinterpretation. Außerdem erteilt sie in Zusammenarbeit mit Crawford Young die Einführung in die Musik des Mittelalters für Studierende im ersten Jahr. Ihr

Hauptinteresse gilt der Verbindung von Musik und Text in der Vokalmusik, besonders in den vulgärsprachlich textierten weltlichen Werken des 12. bis 15. Jahrhunderts. Ein Buch zu diesem Thema ist in Arbeit.

PETER GÜLKE (geb. 1934 in Weimar), Dirigent und Musikschriftsteller, studierte zunächst Cello in Weimar, danach Germanistik, Romanistik und Philosophie in Jena und Leipzig (Promotion 1957 bei Heinrich Besseler über die Burgundische Chanson des 15. Jahrhunderts). Nach kurzer Lehrtätigkeit an der Universität Leipzig begann er seine Dirigentenlaufbahn am Theater Rudolstadt (1959–64). In den Jahren 1964 bis 1981 folgten Verpflichtungen an verschiedenen deutschen Bühnen (Stendal, Potsdam, Stralsund, Dresden) sowie die Position des Generalmusikdirektors am Deutschen Nationaltheater Weimar (bis 1983) und in Wuppertal (bis 1996). 1984 habilitierte er sich an der TU Berlin und 1996 erhielt er eine Professur für Dirigieren an der Musikhochschule Freiburg/Br. Das Spektrum seiner wissenschaftlichen Publikationen reicht vom Mittelalter (u.a. *Mönche, Bürger, Minnesänger*, Leipzig 1975, [3]Kassel etc. 1998) über die Romantik (u.a. *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, [2]1996) bis zur Moderne. Zuletzt erschien *Guillaume Du Fay: Musik des 15. Jahrhunderts*, Kassel und Stuttgart 2004.

HUBERT HERKOMMER (geb. 1941 in Schwäbisch Gmünd) studierte Germanistik, Geschichte und Politische Wissenschaften in Tübingen und Bonn, war Assistent in Göttingen und Professor in Kassel. Seit 1977 ist er ordentlicher Professor für deutsche Sprache und Literatur des Mittelalters an der Universität Bern. Seine Forschungen gelten dem Weltbild und der Bedeutungslehre des Mittelalters, den theologisch-liturgischen Traditionen in Literatur und Kultur, der volkssprachlichen Geschichtsschreibung, der Dichtung der Stauferzeit und des Spätmittelalters, der Ars moriendi und der Erbauungsliteratur. Zu seinen gewichtigsten Publikationen zählen der Kommentar zur Weltchronik des Rudolf von Ems und zu Strickers Karlsroman (Luzern 1987) und die Edition der Sächsischen Weltchronik (Luzern 2000). Zuletzt erschien der von ihm mitherausgegebene Sammelband *König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt* (Freiburg i. Ü./Stuttgart 2003). Hubert Herkommer ist Mitherausgeber der Bibliotheca Germanica und des Deutschen Literatur-Lexikons.

DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM (geb. 1945 in Perleberg/Brandenburg) studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Archäologie in Berlin, Wien und Freiburg/Br. (Dr. phil. 1970 bei H.H. Eggebrecht mit einer Arbeit über Tenor/Contratenor und Bourdon/Fauxbourdon) und später Psychologie in Zürich (lic. phil. 1980). Seit 1971 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Dozentin an der Schola Cantorum Basiliensis sowie seit 1982 Psychotherapeutin in eigener Praxis. Veröffentlichungen zum Bereich von Ikonographie und Musikanschauung des 13. bis 17. Jahrhunderts, zu Zusammenhängen zwischen tiefenpsychologischen Prozessen und musikalischer Gestaltung (u.a. bei Bach, Mozart, Beethoven und Schumann) sowie zu psychotherapeutischen Themen.

Markus Jans (geboren 1946 in Altdorf) studierte Klavier und Klarinette am Konservatorium in Luzern, Musiktheorie und Komposition an der Basler Musikhochschule und Musikwissenschaft an der Universität Basel. Seit 1972 unterrichtet er Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis und seit 1979 Geschichte der Musiktheorie an der Musikhochschule Basel. Seit 1972 ist er nebenamtlich als Chorleiter tätig.

Kai Köpp (geb. 1969 in Northeim) studierte Viola und Viola d'amore an der Musikhochschule Freiburg (Orchesterdiplom 1996), an der *Schola Cantorum Basiliensis* (1993–96) sowie Musikwissenschaft an den Universitäten Bonn und Freiburg als Stipendiat der *Studienstiftung des deutschen Volkes* (Magister 1997, Promotion 2003). Zahlreiche Rundfunk- und CD-Produktionen mit Werken des 17. bis 19. Jahrhunderts entstanden als Mitglied führender Spezialensembles für Alte Musik (u.a. *Concerto Köln, Nova Stravaganza, Stuttgarter Barockorchester, Cappella Coloniensis des WDR*). Als Solist gilt sein besonderes Interesse der historischen Viola d'amore sowie dem Bachschen Violoncello piccolo (Viola pomposa). Seine Dissertation schrieb er über *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung.*

Ernst Lichtenhahn (geb. 1934 in Arosa) studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte an der Universität Basel, gleichzeitig Ausbildung in Schulmusik an der Basler Musik-Akademie. Promotion 1966 mit einer Arbeit über Robert Schumann. 1969 Professor an der Universität Neuchâtel für Musikgeschichte und Musikethnologie sowie Lektor für Instrumentenkunde an der Universität Basel, dort 1974 Habilitation mit Studien zur romantischen Auffassung der Kirchenmusik. 1982 Professor an der Universität Zürich für Musikwissenschaft und Musikethnologie. Publikationen zur Musikgeschichte und Musikästhetik insbesondere des 18., 19. und 20. Jahrhunderts. Musikethnologische Feldforschungen in der südlichen Sahara seit 1971. Präsident der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 1974–1996.

Anthony Rooley. Since 1969, when he formed „The Consort of Musicke" he has been doing battle with the forces at play in the music industry. Starting from a position of believing only in the efficacy of live performance, he swore, in 1970, he would never make a recording – so strong was the desire to promote „Orpheus" in live performance. 35 years later, his recent discography numbers over 130 titles, and it faithfully maps out the road traveled in the intervening years between his interests in the obscure, the unknown, and the desire to share his discoveries and enthusiasms around the world – to anyone prepared to listen, in fact. He now prepares for a new phase: quiet research and writing, less traveling, and a new wave of recordings under the banner of „Sound Heritage – A Thousand Years of English Music", all to be available at the click of a mouse and a small subscription fee.