

ALTE MUSIK HEUTE



Richard Lorber
(Hrsg.)

Geschichte
und Perspektiven
der Historischen
Aufführungspraxis

—

Ein Handbuch

BÄRENREITER
METZLER

Richard Lorber (Hrsg.)

ALTE MUSIK HEUTE

**Geschichte und Perspektiven
der Historischen Aufführungspraxis**

Ein Handbuch

In Zusammenarbeit mit
Mélanie Froehly,
Sabine Meine
und Maria Spring

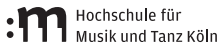
Bärenreiter
Metzler

In Kooperation mit
Westdeutscher Rundfunk Köln



Forum Alte Musik Köln

Hochschule für Musik und Tanz Köln



Zentrum für Alte Musik Köln (zamus)



Gefördert von der Kunststiftung NRW

Kunststiftung
NRW

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2023

© 2023 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
und WDR, Köln, lizenziert durch die WDR mediagroup GmbH
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J. B. Metzler, Berlin
Umschlaggestaltung: **+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN**

(© Foto: Anna-Kristina Bauer)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7246-8 (Bärenreiter)

ISBN 978-3-662-66600-5 (Metzler)

www.baerenreiter.com – www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort	10
---------	----

KAPITEL I: Interpretationsgeschichte

Zeitgeist und Zeitstil	13
------------------------	----

Richard Lorber

Alte Musik musikästhetisch debattiert 13 Zeitstil 15 Alte Musik heute 17 An-
eignung der Vergangenheit 23 Zeitgeist–Zeitstil: Über Singularitäten und Affekt-
güter (Reckwitz) 29

Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik: Ein Überblick	34
---	----

Dieter Gutknecht in Zusammenarbeit mit Kai Hinrich Müller

Die Anfänge 34 Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg 36 Die Etablierung der
Historischen Aufführungspraxis im öffentlichen Musikleben europa- und weltweit 42

Spiegelbild einer lebendigen Szene: Das Forum Alte Musik Köln	48
---	----

Bernd Heyder

Die Ausgangssituation 48 Schlüsselgestalt der Szene: Reinhard Goebel 49 En-
semblestrukturen 49 Entdeckungen im Opernbereich 52 Aus dem Kirchen-
raum auf die Konzertpodien 52 »Chöre« aus Solostimmen 53 Internationale
Solo-Karrieren 54 Klangprägende Konzertmeister-Persönlichkeiten 55 Neue
Interpretationswege für Klassik und Romantik 55 Auf der Spur mittelalterlicher
Musiksprachen 56 Repertoire-Lücken 57 Weitere Aktivitäten im Kölner Raum 58

Eine Interpretationsgeschichte der Alten Musik: Die »Brandenburgischen Konzerte« BWV 1046–1051	59
---	----

Martin Elste

Das aufführungspraktische Fundament 60 Einspielungen seit Beginn des neuen
Jahrtausends 62 Claudio Abbados Auseinandersetzung mit der historisierenden
Aufführungspraxis 62 Eigenheiten des Tonträgermarkts und die Frage nationa-
ler Interpretationsstile 64 Besonderheiten bei den einzelnen Konzerten 65

KAPITEL II: Epochen, Genres, Praktiken und Techniken

Renaissance der Barockoper	71
----------------------------	----

Sabine Radermacher in Zusammenarbeit mit Richard Lorber

Dichter 72 Regisseure 74 Komponisten 76 Dirigenten 81 Sängerinnen und
Sänger 82 Intendanten 85 Publikum 87

Phänomen Countertenor: Ein historisches oder modernes Stimmfach? _	89
--	----

Arnold Jacobshagen

Historische Entwicklung 90 Kontroversen um das Falsettregister 91 Vier Sän-
gergenerationen und ihr Repertoire 93 Die Gesangkunst der Kastraten 95 Histo-
rische Countertenöre bei Purcell und Händel 96 Historische und heutige Auffüh-
rungspraxis – ein Widerspruch? 97 Alte versus Neue Musik 99

Besetzungen und Ensemblegrößen in der Barockmusik _____ 101

Bernhard Schrammek

Orchesterbesetzungen 102 Knackpunkt Basso continuo 103 Instrumentale Erweiterungen 106 Klangliche Zugeständnisse 107 Vokalbesetzungen 108 Darf man das? Spaß am Crossover 110 Vergangene Musik oder »unsere« Musik? 111

Wieso bezeichnete Johann Sebastian Bach den Generalbass als »fundamental« in der Komposition? Die Generalbasslehre als Kompositionslehre 112

Derek Remeš

Der Generalbass als Begleitung: Ursprünge um 1600 in Italien 113 Der Generalbass als Basis der Improvisation: Adriano Banchieri als Pionier 114 Bach und die norddeutsche Orgeltabulatur 116 Die Orgeltabulatur als Hindernis: Wendepunkt um 1700 118 Der Generalbass als Satztechnik: Argumente von Printz 119 Der Generalbass als Vereinfachung, Synthese und physisch-spielpraktische Aneignung der Kontrapunktlehre 121 Das Fundament der Komposition 122

Historische Improvisation heute _____ 124

Martin Erhardt

Lebensumstände der Musiker, Improvisationsbedarf und »Improvisationstrieb« 126 Traktate 127 Notiert überlieferte Improvisationen 132 Ausbildung 135 Historische Improvisation üben – aber wie? 136 Historische Improvisation im Konzertbetrieb 137 Gefahren 138 Was Kinderlieder mit Alter Musik und mit Improvisation zu tun haben 139

»... con quella intonazione che a te piacerà«: Der Umgang mit Stimmtonhöhen und Stimmungssystemen _____ 141

Johannes Keller

Stimmtonhöhen 142 Stimmungssysteme 147

Das musikalische Fragment als kreative Herausforderung: Gedanken zur Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik im 21. Jahrhundert _____ 151

Norbert Rodenkirchen

Repertoires und Werkstattberichte 151 Rekonstruktion und Kreativität 152 Stile und Vielfalt in der mittelalterlichen Musik 152 Die Entwicklung einer Ex-tempore-Vortragsweise 153 In vergessenen »Tönen«: Die Sangsprüche von Meister Frauenlob 154 Die »Metra« des Boethius 155 Vielfältiger Austauschprozess von Melodien und Texten: Das Kontrafaktum 156 Die mittelalterlichen »Carmina Burana«: Erschließungsmethoden in kreativen Mischformen 156 Isländischer Epenvortrag: Rezitationsmuster aus der Rímur-Tradition 157 Slawische Traditionen als aufführungspraktische Inspirationsquelle 158 Aktualität und historische Kenntnis 158 Heterophone Begleitung ad hoc 159 Die rein instrumentalen Genres der mittelalterlichen Musik 160 Instrumentalversionen von vokalem Repertoire 161 Über Rhythmus und Metrum beim Instrumentalvortrag 162 Textlose Sequelae: Spurenelemente früher Instrumentalmusik 162 Idiomatisch informierte Improvisation 163 Nachwort von und mit Guido von Arezzo 163

**Vom freien, polyphonen Singen: Zur Aufführungspraxis von
Renaissancemusik** _____ **165**

Meinolf Brüser

Vom Cäcilianismus zum Internet **166** Die Forschungsthemen zur Historischen Aufführungspraxis von Renaissancemusik **167** Die Bedeutung der Mensuralnotation für die Aufführungspraxis **167** Akzidentien **168** Textunterlegung **169** Musik als Geschehen zwischen den Sängern **169** Die Besetzung der Chanson mit Instrumenten **172** Klang **173** Schlüsselungen und Transpositionen **174** Liturgie und Kontextualisierung **175**

Alte Musik nach 1750 _____ **178**

Thomas Synofzik

Klavier- und Klavierkammermusik, Lieder **179** Orchestermusik **184** Oper **187** Stilfragen **189**

**KAPITEL III: Historische Instrumente heute: Annäherungen
aus der Praxis**

Besaitete historische Tasteninstrumente _____ **196**

Alfred Gross

Die Renaissance des Cembalos im 20. Jahrhundert **196** Zur aktuellen Situation **198** Ausblick: Fortepiano – Hammerklavier **200**

Holz- und Blechblasinstrumente _____ **202**

Lola Soulier

Die spezifischen Probleme und Herausforderungen des Oboenspiels auf alten Instrumenten **203** Die Bedeutung historischer Griffe für den Holzblasinstrumentenbau **204** Blechblasinstrumente in der Alten Musik: Die Naturtrompete **206**

Historische Geigen _____ **208**

Richard Gwilt

Das Instrument **209** Die Saiten **212** Der Bogen **213**

**KAPITEL IV: Musikwissenschaft, Editionspraxis,
künstlerische Forschung**

**Von Musikeditionen, »authentischer« Aufführungspraxis und
Bedeutungszuschreibungen** _____ **217**

Hendrik Schulze

Editionen Alter Musik **218** Erforschung und Vermittlung Historischer Aufführungspraxis **221** Alte Musik und ihre Bedeutungszuschreibungen **224**

Künstlerische Forschung in der Alten Musik _____ **226**

Evelyn Buyken

Spielst du noch oder forschst du schon? **226** Musikpraxis als Forschung **228** Was das mit Historischer Aufführungspraxis zu tun hat **230** Impulse aus der künstlerisch-forschenden Lehre **232**

KAPITEL V: Alte Musik im Musikleben

Wirtschaftliche und soziale Herausforderungen der freien Ensembles — 235

Mélanie Froehly

Wirtschaftliche Strukturen der Alten Musik in Deutschland 235 Organisationsformen 237 Finanzierungsquellen der Ensembles: Von der Projektförderung zur Prozessförderung 238 Von der Idee auf die Bühne 240 Das Einkommen von Musiker:innen 241 Ökologische und soziale Nachhaltigkeit 242

Modellfall Alte Musik? Aktuelle Fragestellungen in der Hochschulausbildung — 245

Richard Lorber

Beginn 246 Etablierung 246 Überprüfung 247 Ausdehnung 248 Vertiefung 250 Pragmatisierung 252 Was macht eine künstlerische Persönlichkeit in der Alten Musik aus? 254

Neue Konzertformate — 255

Elina Albach

Alte Musik im Hype Cycle 256 Konzertformate in der Historischen Aufführungspraxis 257 Räume 258 Konzertformate dramaturgisch entwickeln 260 Digitalität und internationale Verbreitung von Konzertformaten 262

INTERVIEWS

»Die Komposition ist kein Besitz des Musikers. Er soll ihr mit Respekt, Ehrfurcht und Liebe begegnen.« — 265

Der Cembalist, Organist und Dirigent Gustav Leonhardt im Gespräch mit Richard Lorber

»Ich spiele nach meinem inneren Gesang.« — 276

Der Gambist, Dirigent und Musikforscher Jordi Savall im Gespräch mit Kirsten Betke

»Ich mache eigentlich nur das, was man damals von einem Kapellmeister erwartete.« — 285

Der Dirigent René Jacobs im Gespräch mit Richard Lorber

»Ich werde ganz sicher nie sagen: Wie wir das machen, so muss es sein!« 295

Der Dirigent und Chorleiter Philippe Herreweghe im Gespräch mit Helga Heyder-Späth

Eine Art Avantgarde — 303

Der Sänger, Harfenspieler und Ensembleleiter Benjamin Bagby im Gespräch mit Richard Lorber

Kreativität aus dem Wissen der Zeit — 313

Der Geiger, Dirigent, Musikwissenschaftler und Dozent Reinhard Goebel im Gespräch mit Sabine Radermacher

»Mich interessiert der Klang mehr als die Rhetorik.« _____	324
Der Dirigent und Leiter der Tallis Scholars Peter Phillips im Gespräch mit Bernd Heyder	
Wenn er Bach spielt, dann klingt das französisch. _____	333
Der Cembalist und Dirigent Christophe Rousset im Gespräch mit Richard Lorber	
»Als Interpreten sollten wir Musik wie ein Gemälde sehen und hören.« _____	342
Der Cembalist, Organist und Dirigent Andrea Marcon im Gespräch mit Sabine Radermacher	
»Die Arbeit mit Sängern ist für mich eine große Inspirationsquelle.« _____	352
Die Blockflötistin, Hochschullehrerin, Ensembleleiterin und Dirigentin Dorothee Oberlinger im Gespräch mit Thomas Daun	
»Meine Programme sollen Geschichten erzählen.« _____	360
Die Schalmespielerin und Ensembleleiterin Katharina Bäuml im Gespräch mit Helga Heyder-Späth	
»Alles, was ich in der Musik ausdrücken will, könnte ich allein mit Bach ausdrücken.« _____	369
Die Sopranistin Dorothee Mields im Gespräch mit Kirsten Betke	
Historisch informiert jeder Art von Musik näherkommen _____	379
Die Geigerin Chouchane Siranossian im Gespräch mit Bernd Heyder	
Von der Barockoper bis zum Crossover _____	388
Der Countertenor Valer Sabadus im Gespräch mit Gela Birckenstaedt	

ANHANG

Alte Musik heute: Ein gemeinsames Projekt von vier Kölner Institutionen	396
Forum Alte Musik Köln 396 Historische Musik im Fokus der Musikforschung und Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und Tanz Köln 397 Alte Musik im Westdeutschen Rundfunk 397 zamus: Zentrum für Alte Musik Köln 398	
Abbildungsnachweis _____	400
Register _____	400

Vorwort

ALTE MUSIK ALS TEIL DES MUSIKLEBENS umfasst immer zugleich eine künstlerische Praxis und eine wissenschaftliche Auseinandersetzung. Beides zusammen prägt das aus, was Historische Aufführungspraxis genannt wird. Historische Instrumentenkunde, die Aneignung von historischen Spielweisen aus geschichtlichen Dokumenten und das Studium von »alten« Repertoires verbunden mit einer daraus folgenden wissenschaftlichen Editionspraxis münden dabei in musikalische Aufführungen, die sich an das Publikum »von heute« wenden. Wenn von Alter Musik die Rede ist, geht es aber immer um mehr als um diese Art von angewandter Wissenschaft. Im Hintergrund steht nämlich auch ein ästhetisch-philosophisches und musiksoziologisches Programm. Die Musik anderer Zeiten zu verstehen und dann aufführen zu wollen, beinhaltet nach wie vor den Impuls, sich vom »Mainstream des Musiklebens« oder dem »Kulturestablishment« abzusetzen, anders zu sein, früher als Teil der Alternativ- und Protestkultur, heute eher als Akteur der »creative economy«.

Alle drei Aspekte der Historischen Aufführungspraxis (manche unserer Autoren bevorzugen die Bezeichnung »historisierende Aufführungspraxis«) finden in diesem Handbuch ihre Berücksichtigung, die künstlerische Praxis insbesondere in der Weise, dass Musikerinnen und Musiker in Interviews über ihre künstlerischen Anschauungen, musikalischen Vorlieben, Arbeitsweisen und persönlichen Erlebnisse sprechen. Die Auswahl der 14 Gesprächspartner ist notwendig eine subjektive. Die hier Versammelten repräsentieren aber verschiedene Generationen, Nationen, Kulturkreise und Professionen.

Alte Musik heute ist als Handbuch natürlich nicht das erste seiner Art. Das früheste stammt von Arnold Dolmetsch aus dem Jahr 1915 (*The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*). In der Folge gab es viele weitreichende Reflexionen über die Historische Aufführungspraxis. Am bekanntesten sind die Schriften von Nikolaus Harnoncourt, die einen sehr breiten Leserkreis gefunden haben. Das Nachdenken über Alte Musik findet oder fand ebenso in Spezialzeitschriften wie *Early Music*, *Concerto*, *Goldberg Magazine* oder *Early Music America* statt wie in Buchpublikationen zu Teilbereichen der Alten Musik, die nach dem gängigen Verständnis mehr als 1000 Jahre Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert umfasst.

Es wäre aussichtslos gewesen, mit einem Handbuch, das keinen dieser Bereiche ausschließt, eine Art Enzyklopädie der Alten Musik vorlegen zu wollen. Schon bei der Konzeption hat sich daher die Frage gestellt, wie mit den notwendigen Auslassungen umzugehen sei, ob zum Beispiel im Kapitel zu den historischen Instrumenten nicht spezielle Betrachtungen zu den Gambeninstrumenten oder zum Orgelbau hätten aufgenommen werden müssen. Stattdessen kam es bei der Auswahl und Aufbereitung der Themen auf eine Vielfalt der Zugangsweisen an, nicht auf

Vollständigkeit aller Aspekte eines Themas. So berichten im Instrumentenkapitel ausübende Musikerinnen und Musiker aus der Perspektive ihres künstlerischen Tuns mit dem sich daraus ergebenden Pragmatismus, was für ein Handbuch eher ungewöhnlich, darum aber vielleicht besonders interessant ist. Und generell gilt: Wer in dem einen oder anderen Buchkapitel etwas vermissen mag, sei ermuntert, in den Interviews Dinge aufzuspüren, die im ersten Teil des Buches nur gestreift werden (und natürlich auch umgekehrt).

Vielfalt in den Zugangsweisen heißt demnach, dass musikästhetische und musiksoziologische Betrachtungen neben musikgeschichtlich dokumentierenden stehen, Praxisbeispiele und künstlerische Arbeitsberichte neben journalistisch kommentierenden Texten, Quellenstudien neben historischen Analysen. Erstmals wird in einem Handbuch zur Alten Musik die Disziplin der künstlerischen Forschung auf diesen Bereich angewandt, woraus sich für die Praxis möglicherweise neuartige Zugänge ergeben. Als Tendenz der letzten Jahre hat sich herausgestellt, dass die traditionellen Konzertformen, die auch in der Alten Musik früher nie infrage gestellt wurden, mehr und mehr ergänzt und umgedeutet werden, was hier ebenfalls in einem eigenen Beitrag reflektiert wird. Auch nicht unberücksichtigt bleiben sollten kulturpolitische Überlegungen. Wegen der in der Szene der Alten Musik vorherrschenden Freiberuflichkeit stehen deren Akteure vor besonderen sozialen und wirtschaftlichen Herausforderungen.

Auch in den Kapiteln, die klassische Themenbereiche behandeln, wird mancher Befund zu Tage gefördert, der vielleicht den ausgewiesenen Experten des jeweiligen Fachgebiets bekannt ist, nicht aber einem breiteren Publikum. Um nur einige zu nennen: In der Vokalpolyphonie der Renaissance, die bis heute als Muster des strengen Tonsatzes gilt, spielen improvisatorische Anteile eine beträchtliche Rolle und können für eine historisch informierte Aufführungspraxis nutzbar gemacht werden. Oder: Die Möglichkeiten der Rekonstruktion von mittelalterlicher Musik verdanken sich natürlich einer an der Philologie geschulten Technik, aber die Vorgehensweise der auf diesem Gebiet Tätigen hat viel von der eines Avantgarde-Künstlers. Ferner: Der Generalbass wird vor allem als eine Begleitungspraxis verstanden; es zeigt sich aber, dass im 18. Jahrhundert damit auch eine neue Kompositionspraxis und eine Satzlehre verbunden ist. Schließlich: Je weiter sich die Historische Aufführungspraxis in Richtung Gegenwart bewegt, desto mehr können Vorgehensweisen in den Blick genommen werden, die über die üblichen Methoden (die Rekonstruktion von Instrumenten, das Studieren von Traktaten, das Erstellen von Editionen) hinausgehen. Reenactment ist zum Beispiel ein Weg der Vergegenwärtigung von historischer Musik aus einer Zeit, aus der es bereits Tondokumente gibt, und ein Ansatz, um die Authentizitätsdebatte, die die Alte Musik seit jeher begleitet, zu beleben.

Dieses Handbuch ist als Kooperation von vier Kölner Institutionen entstanden, in denen die Alte Musik eine wichtige Rolle spielt: Beteiligt waren das Forum Alte Musik, die Hochschule für Musik und Tanz, das Zentrum für Alte Musik (zamus) und das Kulturradio WDR 3. Am Anfang stand die Konzeption des Buches. Erst danach haben die Kooperationspartner in ihren je eigenen Formaten die Themen behandelt, innerhalb einer Ringvorlesung an der Hochschule, in Form von Workshops am zamus, als Radiosendungen im WDR und in vielen Diskursen im Rahmen des Forums Alte Musik. Für die Bereitschaft, sich mit mir als Redakteur für Alte Musik und Oper bei WDR 3 auf diese besondere Art der Kooperation einzulassen, danke ich meinen Mitstreiterinnen Mélanie Froehly (Geschäftsführerin des zamus), Prof. Dr. Sabine Meine (Professorin für Historische Musikwissenschaft) und Maria Spering (Leiterin des Forums Alte Musik und des Romanischen Sommers Köln) sehr herzlich. Ohne die tatkräftige Zusammenarbeit mit ihnen gerade in der Konzeptionsphase hätte das Buch so nicht entstehen können. Den Autorinnen und Autoren wie auch den Kolleginnen und Kollegen, die mit mir zusammen die Interviews geführt haben, gilt der Dank für die Bereitschaft, die in den verschiedenen Formaten vermittelten Gedanken in die verbindliche Form von Buchkapiteln zu gießen, ein zum Teil anstrengender Prozess, bei dem so manches revidiert oder neu gedacht wurde.

Dank gilt auch der Kunststiftung NRW für die Förderung des Projekts. Vor allem aber danke ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Bärenreiter-Verlags, Dorothea Willerding für die grafische Gestaltung und Daniel Lettgen für seine kritischen Korrekturen. Zusammen mit Jutta Schmoll-Barthel, der Lektorin des Verlags, entstand die Idee für dieses Handbuch vor bald sieben Jahren. Seit dieser Zeit hat sie das Projekt mit Enthusiasmus, Geduld und außergewöhnlicher Expertise in der Alten Musik begleitet und möglich gemacht.

Richard Lorber, im Juni 2023

KAPITEL I

Interpretationsgeschichte

Zeitgeist und Zeitstil

Richard Lorber

Alte Musik musikästhetisch debattiert

ALTE MUSIK IST NICHT NUR eine musikgeschichtliche Kategorie und Historische Aufführungspraxis nicht nur ein Interpretationsstil, sondern sie waren immer auch Gegenstand musikästhetischer Debatten. Ein bemerkenswerter Aufsatz stammt von Laurence Dreyfus aus dem Jahr 1983: *Early Music Defended Against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century* (Dreyfus 1983). Darin nimmt er, wie unschwer zu erkennen ist, Bezug auf die erstmals 1951 erschienene Polemik von Theodor W. Adorno: *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt* (Adorno 1951). Adorno hatte in den Fünfzigerjahren nur sehr begrenztes Anschauungsmaterial über eine damals sich erst allmählich zu einem bedeutenden Faktor im Musikleben entwickelnde Alte-Musik-Szene. Seine Gedanken lesen sich als Verlängerung seiner subjektivistisch-dialektischen Musikästhetik. Adornos Ideal des Umgangs mit Alter Musik waren die Adaptionen von Bach'scher Musik durch die Komponisten der damaligen Neuen Musik wie Schönberg und Webern. Dreyfus hingegen lieferte zum ersten Mal eine Bilanz des Zustands einer Szene, die sich emanzipiert hatte und sich in der allgemeinen gesellschaftlichen Situation zu positionieren begann, etwa dergestalt, dass die Alte Musik die andere Seite der Avantgardebewegung sei mit genauso aufklärerischem und kritischem Impuls wie diese. Dreyfus' Analysen waren aber alles andere als eine bloße Apologie. Vielmehr benannte er auch Defizite, nämlich dass die Alte Musik immer in Gefahr sei, sich in einer antiquarischen Haltung zu bewegen, in ihrer Opposition zum musikalischen Mainstream sich in einen Dogmatismus der Regeln und der historischen Instrumente zu begeben, und dass die egalitären Tendenzen in ihrem Selbstverständnis im Sinne einer Ablehnung des Interpretenkults auch zu defizitären künstlerischen Resultaten führen könnten. Dagegen liegt laut Dreyfus das künstlerische Potenzial der Historischen Aufführungspraxis in einem aufklärerischen Impuls

durch den zunächst fremdartigen, neuen Klang der historischen Instrumente und in der Bereicherung des Repertoires als Antwort auf den Kanon der Meisterwerke des musikalischen Mainstreams. Diese Erkenntnisse sind mittlerweile Common Sense im Selbstverständnis der Alte-Musik-Szene.

2020 hat sich Dreyfus noch einmal zu Wort gemeldet mit einem Artikel, der sich vordergründig als Grundsatzbeitrag zum Begriff der Interpretation durch die Jahrhunderte liest (Dreyfus 2020). Der Aufsatz schließt mit einem Plädoyer für einen freieren Musizierstil gerade in der Alten Musik: »Musiker sind nicht nur Bibelgelehrte, die in der Bibliothek über toten Manuskripten wühlen [...]. Wir sind auch Wettkämpfer, Sportler, Handwerker, Zauberer, Schauspieler, Mimen, Wüstlinge, Liebhaber, Mönche, Nonnen, Heilige, Seher, Hellseher, Priester, Ärzte, Barden, Komponisten, Götter, Kinder, Spieler, Hedonisten auf der Suche nach Vergnügen, für die das ungehinderte Spiel das Ziel ist.« Dieses enthusiastische Plädoyer muss man vor dem Hintergrund einer Debatte lesen, die nach Dreyfus' erstem Beitrag zur Ästhetik der Alten Musik von Autoren wie Richard Taruskin in seiner Aufsatzsammlung *Text and Act* (1995), Bruce Haynes in seiner Schrift *The End of Early Music* (2007) und anderen weitergetrieben wurde. Parallel dazu entfalteten seit den Achtzigerjahren die Schriften von Nikolaus Harnoncourt im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus eine große Breitenwirkung. Diese und andere Autoren erkannten, dass es in der Historischen Aufführungspraxis eine Leerstelle gab. Grob gesprochen geht es darum, wie dem Gehalt des Werkes, oft gekleidet in die Formel »Der Wille des Komponisten«, nahezukommen ist. Man spürte, dass dafür die historischen Instrumente, das Quellenstudium und die Lektüre der Traktate allein nicht reichen.

Bruce Haynes insbesondere lieferte dazu eine interessante Analyse der Aufführungsstile. Er unterscheidet die Stile »romantisch«, »modern« und »period«. Der romantische Stil setzt, um dem Willen des Komponisten als Ziel der Interpretation nahezukommen, auf subjektive Einfühlung und Eingebung: »Die Romantiker entwickelten die Idee, dass der Ausdruck *individueller* Empfindungen die Schöpfung von Kunst ausmacht« (Haynes 2007, 177). Damit verbunden ist eine Art »Andachtshaltung« oder ästhetische Kontemplation, wie sie etwa von Wilhelm Heinrich Wackenroder schon an der Wende zum 19. Jahrhundert proklamiert wurde: »Wenn alle die inneren Schwingungen unsrer Herzensfibern [...] mit einem Ausruf zersprengen: – dann gehen sie unter fremdem Himmel, in den Schwingungen holdseliger Harfensaiten, wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor, und feyern als Engelgestalten ihre Auferstehung« (Wackenroder 1799, 191 f.). In ähnlichem Sinne äußert sich der Pianist und Chopin-Schüler Alfred Cortot noch 1939 im Vorwort seiner Ausgabe der Polonaisen: »Unsere Beobachtungen, von denen wir nicht behaupten, dass sie Chopins Intentionen mit Sicherheit treffen, werden dennoch von einigem Nutzen sein, wenn sie sich als

geeignet erweisen, den Interpreten zu veranlassen seine persönliche Vorstellungskraft zu wecken, die allein dafür sorgen kann, dass die Übersetzung dieses Zyklus von Meisterwerken den Charakter ansteckender Emotion hat, durch die sich die Größe der musikalischen Inspiration [...] zeigt« (Taillandier-Guittard 2013, 72).

Der sogenannte moderne Stil dagegen verweigert die subjektiv einführende Herangehensweise genauso wie das Hereinholen des historischen Moments. Modernisten, so Haynes' Analyse, spielen, grob gesagt, nur die Noten, wie sie dastehen, verweigern rhetorische Artikulationen genauso wie Rubati und Agogik und setzen auf ein ununterbrochenes Legato, ein starres Tempo und ein Dauer-vibrato mit dem Ziel einer gleichförmig fließenden Wiedergabe des Notentextes. Karl Richter und überraschenderweise Herbert von Karajan (mit seinen Bach-Interpretationen), der sonst den Typus des Interpreten als Maestro verkörpert, können als Protagonisten gelten (vgl. Elste 2000, 16, 138, 221 sowie Elste 2008, 61–74) und Igor Strawinsky als Neoklassizist auf der Komponistenseite.

Der »period style« schließlich ist das, was man heute unter Historischer Aufführungspraxis versteht. Ihm widmet Haynes den größten Teil seines Buches. Musiker des »period style« verwenden historische Instrumente und orientieren sich an historischen Spielweisen. Das ist im Wesentlichen das rhetorische Musizieren, das nicht auf den Ausdruck subjektiver Empfindungen abzielt, sondern auf die Darstellung von Affekten, die aus der Komposition zu entnehmen sind. Technisch-musikalisch führt das zu einer kleingliedrigen Phrasierung, der unterschiedlichen Gewichtung einzelner Noten mit dem Ziel, musikalische Figuren voneinander zu unterscheiden. Kennzeichnend sind ferner Verzierungen und improvisatorische Praxis.

Zwar gab es zeitweise eine auffällige Parallelbewegung des historischen Ansatzes und des modernen Stils, in erster Linie aber wandte sich die Historische Aufführungspraxis gegen die romantische Interpretationskonzeption, jedoch mit der Gefahr, sich im historischen Wissen zu verheddern bzw. dieses Wissen allein schon zum Stil zu erklären. Man kann sagen, dass die ästhetische Debatte um die Historische Aufführungspraxis seit etwa 20 Jahren davon geprägt ist, die Leerstelle, die die Romantiker auf ihre Weise füllten, zu schließen.

Zeitstil

Was meint man heute, was sieht man heute, was denken die Akteure heute, wenn von Historischer Aufführungspraxis die Rede ist? Reichen die drei Kategorien »romantisch – historisch – modern« aus? Tatsächlich hat die Abgrenzung und Zuordnung der Interpretationsstile zu verschiedenen Sektoren des heutigen Musiklebens keine dominierende Bedeutung mehr. »Moderne« Orchester und Solisten spielen, angeleitet von Experten der Alten Musik, »historisch«, und Alte-Musik-Ensembles

suchen den Schulterschluss mit anderen Genres nicht nur im klassischen Bereich, sind Teil des musikalischen Establishments geworden und haben genauso ihre Stars.

Interessant ist aber die Frage, ob sich innerhalb der Sphäre der Alten Musik im Laufe der Jahre so etwas wie ein jeweiliger Zeitstil erkennen lässt. Dies führt möglicherweise zu einer genaueren Zustandsbeschreibung als eine immer weitergetriebene Abgrenzung der Sphären. Haynes konstatierte bereits: »Schallplatten-aufnahmen dokumentieren, dass die Historische Aufführungspraxis [period style] vor zwei Generationen oder sogar nur einer nicht der von heute entspricht« (Haynes 2007, 221), um diesen Befund sogleich, einen Ausspruch des Cembalisten, Dirigenten und Musikwissenschaftlers Joshua Rifkin bemühend, in den Zusammenhang einer »perpetual revolution« einzuordnen, der die Historische Aufführungspraxis auch künftig als bedeutungsvoll klassifiziert. Ob die Analyse des Zeitstils der Historischen Aufführungspraxis sich in eine solche Fortschrittskonzeption einbetten lässt, sei dahingestellt. Veränderungen im Zeitstil haben aber sehr viel mit soziologischen Rahmenbedingungen zu tun. So lässt sich der Zustand der heutigen Alte-Musik-Szene ziemlich genau aus den Gesetzmäßigkeiten ableiten, die der Soziologe Andreas Reckwitz für die sogenannte »creative economy« beschrieben hat (vgl. in diesem Beitrag S. 29–32).

Zeitstile in der Historischen Aufführungspraxis lassen sich auch rückblickend feststellen. Sehr aufschlussreich für heutige Hörer sind zum Beispiel die Aufnahmen der *Brandenburgischen Konzerte* von Gustav Leonhardt und seinen Mitstreitern von 1976/77 und von Nikolaus Harnoncourt von 1964 im Vergleich zu heutigen Einspielungen. Zwar wird in beiden Aufnahmen auf historischen Instrumenten gespielt, mit für damalige Ohren sehr ungewöhnlichen, für heutige Ohren aber geradezu erwartbaren Klangergebnissen. Vergleicht man diese Aufnahmen etwa mit denen von Karl Richter (1967) oder von Herbert von Karajan (1964/65), so fallen mittlerweile fast eher ihre Gemeinsamkeiten als die Unterschiede ins Ohr, und zwar hinsichtlich Tempowahl, Artikulation und Phrasierung. Auffällig ist nicht mehr der Klang der historischen Instrumente, sondern das fast mechanisch durchlaufende Tempo, ohne starke Binnenartikulation oder Binnenphrasierungen, zum Beispiel im dritten Satz des ersten Konzerts. Und das, obwohl beide, Harnoncourt und Leonhardt, als Begründer oder Wiederbeleber des sogenannten rhetorischen Musizierens gelten, mit seiner flexiblen Artikulation und affektbetonten Auszierung des Notentextes. Es scheint, als ob das, wofür die Väter der Historischen Aufführungspraxis zurecht gepriesen werden, überlagert ist von einem anderen Prinzip, das man etwas grob als »Spielen, was in den Noten steht« bezeichnen könnte. Haynes nennt das »straight style«, also die Überlagerung von Historischer Aufführungspraxis mit der Sachlichkeit des modernen Stils (Haynes 2007, 61 f., 110). Dieses Überlagerungsphänomen ist merkwürdig und hat mit dem Zeitstil der Historischen Aufführungspraxis zu tun. Harnoncourts spätere Interpretationen (etwa

der *Brandenburgischen Konzerte* zu Beginn der Achtzigerjahre) und bei Leonhardt sogar frühere Einspielungen klingen ganz anders. Bemerkenswert ist in einer 1959 beim WDR entstandenen Aufnahme die flexibel phrasierende Ton- und Tempogestaltung von Gustav Leonhardt in einer Pavana von Robert Johnson/Giles Farnaby (Synofzik/Schwendowius/Lorber 2005, CD-Beilage). Man könnte nach einer ästhetischen Begründung für diesen Zeitstil der Historischen Aufführungspraxis in den Sechziger- und Siebzigerjahren suchen. Vielleicht liegt ihm ein ähnliches antiromantisches Rationalisierungsmoment wie der Neuen Musik zugrunde. Andererseits sind die genannten Beispiele Momentaufnahmen und, aufs Ganze gesehen, nicht typisch für Leonhardt und Harnoncourt. Aber trotzdem kann man sie in einen zeitstilistischen Zusammenhang bringen.

In dieser Weise ließen sich noch andere Zeitstile der Historischen Aufführungspraxis identifizieren, zum Beispiel der Stil in den frühen Orchesteraufnahmen etwa bei der 1954 beim damaligen NWDR gegründeten Cappella Coloniensis. Deren Aufnahmen zeichnen sich aus heutiger Hörperspektive durch einen immer etwas breiten und pastosen, betulichen Klang aus, was möglicherweise gar nicht vorrangig mit den Unzulänglichkeiten und auch der damaligen Unbeholfenheit im Umgang mit dem historischen Instrumentarium zu tun hat.

Im Folgenden soll zunächst gefragt werden, ob sich in unserer Zeit ebenfalls eine Art Zeitstil der Historischen Aufführungspraxis feststellen lässt, und in einem zweiten Schritt, ob sich dieser über die rein musikalischen Phänomene hinaus in übergeordnete gesellschaftliche Zusammenhänge einordnen lässt, so wie seinerzeit sich die Alte Musik als eine Art Anti-Establishment-Bewegung sah.

Alte Musik heute

In der Tat hat sich die Alte-Musik-Szene verändert. Zunächst rein quantitativ. Kai Hinrich Müller spricht von »Innovationsdynamik und Angebotsvielfalt«, wie sie in den Daten, die etwa vom Deutschen Musikinformationszentrum bereitgestellt werden, zum Ausdruck kommen, die ein kontinuierliches Anwachsen der Szene seit den Achtzigerjahren zeigen (Müller 2013, 124–126). Die Liste »Ensembles für Alte Musik« zeigt im Mai 2023 234 Einträge (MIZ 2023). Für Belgien listet der »Guide to Early Music in Belgium« 68 aktive Ensembles auf. In Frankreich ist die Alte Musik sowieso wesentlicher Bestandteil des Musiklebens, gefördert oft durch öffentliche institutionelle Subventionen. Auch in anderen europäischen Ländern steigen die Zahlen. Im europäischen Netzwerk der Alten Musik (rema-eemn.net) waren im Mai 2023 134 Organisationen aus 23 Ländern zusammengeschlossen, die sich mit ihren Aktivitäten auf dem europäischen Markt bewegen.

Alte Musik nivelliert?

Dieses Anwachsen der Szene etwa seit den Achtzigerjahren ist an sich schon ein bemerkenswertes Phänomen. Damit gehen aber auch Bedenken einher. Ton Koopman befürchtete, dass die junge Generation sich zu sehr auf die Errungenschaften der Gründerväter verlasse, anstatt eigene Anstrengungen zu unternehmen, gewissermaßen so, als seien sie Bestandteil der Lehrpläne von Konservatorien: »Heutzutage stelle ich fest, dass viele der guten Interpreten immer weniger Interesse an Quellen haben. Große Musiker wie Harnoncourt, Leonhardt, Brüggem, wie ich und andere haben viele wichtige Entdeckungen gemacht; jüngere Spieler scheinen sich aber damit zufrieden zu geben, sich auf diese Entdeckungen zu verlassen. [...] Sie machen sich oft nicht die Mühe, selbst zu forschen. Ich halte das für gefährlich, denn wenn wir uns irren, sollte die nächste Generation unsere Fehler erkennen und uns korrigieren« (Golomb/Koopman 2003). Auch heute noch warnt Andrea Marcon davor, dass die »korrekten Zutaten« der Historischen Aufführungspraxis noch kein gutes Endergebnis garantieren und man sich von den Regeln emanzipieren müsse (vgl. das Interview mit Andrea Marcon, S. 346). Haynes sprach abwertend von »default style« (Haynes 2007, 223 f.). Befürchtet wird, dass mit dem rein quantitativen Anwachsen der Szene in der Breite zwangsläufig eine Nivellierung einhergeht.

Es gibt aber auch eine andere Beobachtung. Viele Ensembles erweitern ihre künstlerischen Ausdrucksformen und ihre dramaturgischen Ambitionen in einem viel höheren Maße, als es die Historische Aufführungspraxis früher vermochte. Und diese Ensembles geben heute den Ton an.

Musikalische Merkmale des Zeitstils heute

Den aktuellen Zeitstil der Historischen Aufführungspraxis kann man in zwei Dimensionen beschreiben, einmal in der Art, wie musiziert wird, zum anderen über die dramaturgischen Selbstauskünfte der Ensembles. Was die Musizierweisen anbelangt, lassen sich bei den heutigen Künstlern der Alten Musik vier Merkmale fassen, wobei die permanente Rückversicherung auf die etablierten Standards der Historischen Aufführungspraxis als eine Art Goldstandard erhalten bleibt:

1. Virtuosität
2. Die Suche nach einer besonderen, auch extravaganten Klanglichkeit
3. Variable und zugespitzte Artikulation, Phrasierung und Tempo
4. Abwechslungsreichtum in den Besetzungen und in der individuellen Adaption der Stücke

Das scheinen auf den ersten Blick selbstverständliche Voraussetzungen für »musikalisches Musizieren« zu sein, bezogen auf das, was in der Alten Musik früher tonangebend war, aber durchaus neuartig. Überspitzt könnte man sagen: Waren

von den Sechziger- bis in die Achtzigerjahre der Umgang mit dem historischen Instrumentarium, die Orientierung an Quellen und kritischen Notenausgaben und die Lektüre der Traktate schon ein Alleinstellungsmerkmal, reicht das in der Folgezeit nicht mehr aus, um Originalität zu garantieren. Und Originalität und auch Extravaganz werden durch Virtuosität, Klanglichkeit, zugespitzte Artikulation, Phrasierung und Tempo sowie durch die individuelle Aneignung der Stücke angestrebt. Dass damit auch einem sozialen Druck gefolgt wird, wird noch zu diskutieren sein. Allerdings lassen sich die genannten Merkmale nicht nur bei einigen wenigen, besonders profilierten Ensembles feststellen, sondern auch in der Breite. Sie seien daher im Folgenden etwas ausführlicher dargestellt.

1. Virtuosität: Damit ist im Bereich der Alten Musik zunächst ein Aufschließen zu den spieltechnischen Standards gemeint, wie sie bei großen Interpreten, die auf modernen Instrumenten spielen, selbstverständlich sind. Es kommt bei den Spielern der Alten Musik aber oft noch eine andere Dimension hinzu. Bei den Tagen Alter Musik in Herne 2015 spielte die französisch-armenische Geigerin Chouchane Siranossian das 1. Violinkonzert von Paganini. Ihr Auftritt war nicht geprägt von einer auftrumpfenden Demonstration des Könnens, sondern strahlte, unterstützt auch durch die Verwendung eines historischen, mit Darmsaiten bespannten Instruments, Intimität, Reflexivität und Wärme aus. Man könnte sagen: eine Virtuosität, die eine unbekannte Seite dieses Werkes zum Vorschein brachte. Oder der Trompeter Jean-François Madeuf: Er spielt in der Aufnahme des 2. *Brandenburgischen Konzerts* mit Sigiswald Kuijken und der Petite Bande aus dem Jahr 2009 die Solotrompete, und zwar auf einem Instrument, das ohne die jahrzehntelang üblichen Hilfslöcher auskommt, mithin auf einer Barocktrompete, die lange Zeit für unbrauchbar gehalten wurde, um diese anspruchsvolle Trompetenpartie zu bewältigen. Er liefert seinen Part ohne jeden Makel ab, dazu mit Eleganz und mit klanglicher und dynamischer Flexibilität, um im Concertino mit Flöte, Oboe und Violine ein wirklich dialogisierender, nicht dominierender Partner zu sein. Der russische Geiger Evgeny Sviridov, ausgebildet am St. Petersburger Konservatorium zunächst in der klassischen russischen Geigentradition, aber seit einigen Jahren auf die Barockgeige spezialisiert, hat sich intensiv mit den Werken von Giuseppe Tartini beschäftigt. Bei ihm verbinden sich die Wärme des Klangs der Barockgeige und die Differenziertheit des rhetorischen Musizierens mit Spielfreude und bravouröser Meisterung der technischen Herausforderungen. Die Liste ließe sich fortsetzen, etwa mit der Blockflötistin Dorothee Oberlinger, dem Cembalisten Jean Rondeau, dem Multitalent Nicholas Achten (Sänger, Cembalist, Gambist, Harfenist und Lautenist), ganz zu schweigen von den vielen Barocksängerinnen und -sängern, namentlich den Countertenören und vielen anderen. Das alles bedeutet: Virtuosität im Einklang mit der Historischen Aufführungspraxis ist ein dezidiert angestrebtes Ideal dieser Musikerinnen und Musiker, was bis in die Achtzigerjahre

definitiv nicht der Fall war. In seiner Streitschrift von 1983 kennzeichnet Laurence Dreyfus das Virtuositentum sogar als für die Szene abschreckend (Dreyfus 1983, 317).

2. Klanglichkeit: Ein weiteres Merkmal der Historischen Aufführungspraxis heute ist das Bemühen um eine ausgesuchte, bisweilen extravagante Klanglichkeit. Besonders deutlich wird das bei einigen Vokalensembles wie der belgischen Formation Graindelavoix unter Björn Schmelzer oder bei La Tempête unter Simon-Pierre Bestion. In Machauts *Messe de Nostre Dame* hört man bei Schmelzer raue Stimmen, für die ein reines Intonationsideal nicht zu gelten scheint, gegenüber anderen Vokalensembles, etwa den Tallis Scholars, die einen ausgewogenen, schönen Klang anstreben. Ebenso bei La Tempête und deren Monteverdi-Aufnahmen. Es geht hier nicht um die dramaturgischen Gründe, die zu einer solchen, vielleicht befremdlichen, in jedem Fall aber eindrucksvollen Klanglichkeit führen, sondern um den Klang, wie er an das Ohr dringt: aufgespreizt, rau, fremdartig: Neuer Klang an sich!

3. Artikulation, Phrasierung und Tempo als klangliche Phänomene: Solche aufreizenden Klänge beobachtet man auch bei Instrumentalensembles, zum Beispiel bei der Aufnahme von Vivaldis *La primavera* mit Concerto Köln und dem Primgeiger Shunsuke Sato. Hier wechseln sich der ruppige, lautmalerische Zugriff und ein weicher, dunkler Ensembleklang ab. Das alles hat mit Artikulation und Phrasierung, auch mit Dynamik zu tun, aber durch die Spielweise entsteht ein klanglicher Effekt, und die Aufnahme wirkt so, als sei vor allem dies angestrebt. Es geht um die Suche nach extravaganter Klanglichkeit, die mit extravaganter Artikulation und Phrasierung zusammengeht oder sogar darin ihre Ursache hat. Genauso im vierten Satz des 1. *Brandenburgischen Konzerts* in der Spielweise des Ensembles Zefiro: Das erste Trio im Schlusssatz tönt wie eine Dorfmusik, aber sorgsam artikuliert nach allen Regeln der barocken Spielweise. In der Polonaise in den huschenden, weiten Phrasen in permanentem Legato wird dagegen ein dunkler, vom Vorigen abgesetzter Klang erzeugt, der als solcher wirkt. Und beim zweiten Trio überbieten sich Hörner und Oboen geradezu in frech zugespitzter Artikulation. Es wird virtuos geschmettert und gequäkt und rasch gespielt. Auch hier erzeugen die Mittel der musikalischen Zeitgestaltung einen besonderen Klangeffekt.

4. Adaptionen: Es geht also in der Historischen Aufführungspraxis heute um Extravaganz und Originalität. Die kann auch mit speziellen Besetzungen und der individuellen Adaption der Stücke erreicht werden, wie bei der Lautten Compagny Berlin in ihrer Produktion »Bach Without Words«. Hier werden Kantaten für ein Instrumentalensemble bearbeitet. Das Sopran-Alt-Duett »Den Tod niemand zwingen kunnt« aus der Kantate »Christ lag in Todesbanden« (BWV 4) wird auf die Holzbläser übertragen, und im Generalbass dominiert das Fagott. Es entsteht ein Bläsertriosonatenatz, hier auf eine Minute verkürzt. Der Chorsatz »Es war ein wunderlicher Krieg« wird zur kammermusikalischen Fuge umgedeutet und auf der CD eigens so bezeichnet. Man hat dabei aber nicht das Gefühl, dass

das gegen die Substanz der Stücke gearbeitet werde. Es bleibt Bach in neuem und extravaganterem Gewand. Und das schwedische Ensemble Odd Size präsentiert mit dem Arrangement »Messiah for 4« Händels großformatiges Oratorium radikal reduziert für vier Gesangsstimmen, die sich selbst auf Barockvioline, -cello, und -gitarre begleiten und dabei Anklänge an Jazz und Gospel suchen. Zweifellos sind das zwei extreme Beispiele. Aber sie stehen für originäre Adaptionen und Inbesitznahmen von Alter Musik, die manchmal auch historisch begründet werden können, wie etwa beim Ensemble Capella de la Torre, wenn in einer Motette von Josquin Desprez nur zwei Sänger mitwirken, die anderen Stimmen aber von Instrumenten übernommen werden, man aber nicht den Eindruck hat, als fehle zum Gesamtklang etwas.

Dramaturgische Merkmale des Zeitstils heute

Bei den dramaturgischen Merkmalen ist der wichtigste Aspekt sicher die Suche nach

1. Ausgefallenen Repertoires: Sie wird von den Akteuren landauf, landab mit großer Energie betrieben wird, oft in entlegene Bereiche und dabei auch zu künstlerisch erstaunlichen Resultaten führt, mithin das, was man »Wiederentdeckungen« nennt. Hier eine kleine Auswahl, die das Spektrum zeigt. Beim Forum Alte Musik Köln präsentiert der Dirigent und Countertenor Kai Wessel regelmäßig Ausgrabungen von musikdramatischen Werken, zuletzt im Januar 2021 *La ninfa contenta*, die einzige erhaltene Opernkomposition von Giacomo Greber, und hat dabei zugleich einen jahrzehntelangen Irrtum in der Musikgeschichtsschreibung korrigiert, der darin bestand, dieses Werk als Bearbeitung von Grebers *Gli amori d'Ergasto* anzusehen, die als erste Oper auf englischem Boden gilt. Hier zeigte sich, wie die Praxis der Alten Musik sich mit der musikhistorischen Forschung verschränkt (vgl. Heyder 2021). Ein anderes Beispiel ist die Dirigentin und Cembalistin Ira Hochman: Sie hat sich um die deutschsprachige Barockoper in Braunschweig gekümmert, mit der Einspielung von Werken von Georg Caspar Schürmann und Carl Heinrich Graun, wobei insbesondere der spätere Kapellmeister von Friedrich dem Großen in einem bisher unbekanntem Licht erscheint und deutlich wird, dass das Thema »Deutsche Barockoper im 18. Jahrhundert« über das Repertoire der Hamburgischen Gänsemarktoper hinausgeht. Oder der Dirigent und Geiger Werner Ehrhardt, der den Kölner Domkapellmeister Joseph Aloys Schmittbaur wiederentdeckt hat und vorher bereits Komponisten wie Karl von Ordoñez oder Philipp Christoph Kayser mit seinem Singspiel *Scherz, List und Rache*. Eine gerne praktizierte Spezialisierung besteht in einer regionalen Ausrichtung der Repertoires. Der Geiger Gunar Letzbor sucht mit seinem Ensemble Ars Antiqua Austria nach dem besonderen Klang der österreichischen Barockzeit, in dem er »Elemente der Volksmusik aus dem Slawischen, dem Ungarischen und der alpenländischen Musik« entdeckt (vgl. ars-antiqua-austria.com). Cantus und Capella Thuringia

kümmern sich um die mitteldeutsche Musik und haben dazu das vom Thüringer Kultusministerium geförderte Projekt »Musikerbe Thüringen – Klingende Residenzen, Städte und Dörfer zwischen Reformation und Aufklärung« initiiert. Rüdiger Lotter will mit der Hofkapelle München das Musikleben Münchens und Bayerns zwischen 1600 und 1850 wiederentdecken. Die Liste ließe sich beliebig fortsetzen.

2. Crossover: Eine weitere Facette der dramaturgischen Spezialisierung ist das Thema Crossover, zum Beispiel bei dem Gambisten Vittorio Ghielmi mit seinem Ensemble Il Suonar Parlante und seinem Interesse an volksmusikalischen Kulturen, bei dem Countertenor Valer Sabadus mit seinen Projekten im Popbereich oder bei der Capella de la Torre mit den Improvisationsmusikern Michel Godard und Markus Becker.

3. Neue Konzertformate: Ein Spezialist in diesem Bereich ist der Musikurator Folkert Uhde, der den Begriff »Konzertdesign« geprägt hat. Er ist der Überzeugung, dass die traditionelle Konzertform des 19. Jahrhunderts eigentlich nicht zu den Repertoires der Alten Musik passt und oft auch nicht zu den Rezeptionsgewohnheiten des heutigen Publikums. Es geht darum, räumliche Situationen und Programmabläufe aufzubrechen. Auf der Plattform »betterconcerts.org« sind (im Februar 2022) 40 Projekte gelistet, darunter viele aus dem Bereich Alte Musik, die man nach allen möglichen Kriterien filtern kann: Raumkonzept, partizipativer Ansatz, Multimedia, Remix, Lichtregie, Choreographie und vieles mehr. Was auf dieser Internetseite noch als Bündelung der Aktivitäten von in diesem Bereich besonders aktiven Künstlerinnen und Künstlern und Veranstaltern erscheinen mag, hat sich zum Trend entwickelt, wie das Projekt »zamus:advanced« gezeigt hat, das das Zentrum für Alte Musik Köln seit 2020 durchführt. Dabei können sich junge Ensembles aus dem Bereich Alte Musik mit Ton- und Videobeispielen sowie dramaturgischen Selbstauskünften um eine Förderung bewerben (vgl. dazu auch den Beitrag von Elina Albach, S. 255 ff.).

4. Performative Ansätze: Neben der allgegenwärtigen Versicherung, sich um ausgefallene Repertoires zu bemühen, war vor allem die Vielfalt der performativen Ansätze unter den 41 Einreichungen des Jahres 2020 bemerkenswert. Die dort angekündigten Performanzkriterien lassen sich gruppieren:

Ethische / politische Ansätze:

- Konzerte im Zusammenhang mit sozialen Aktivitäten in Krankenhäusern, Gefängnissen, Altenheimen
- Genderthemen: bewusst rein weiblich besetzte Ensembles, Mottos wie »Freiheit, Gleichheit, Schwesterlichkeit«
- Education in allen Formen
- Diversity, queere Ansätze

Narrative Ansätze:

- Hausmusik
- Musiktheater in Erzählformen (auch an Education orientiert)

Ästhetische Ansätze:

- Videoinstallationen, Farbphonie
- Kombination von Neuer Musik und Alter Musik
- Komponieren im historischen Stil
- Kombination von E- und U-Musik
- Musiktheaterkonzepte
- Kombinationen mit anderen Genres wie Tanz oder Architektur (»Bauhaus und Bach«)

Soziologische Ansätze:

- Experimentelle Konzertformen
- Angehen gegen den Mainstream der Historischen Aufführungspraxis

Historische Ansätze:

- Seltene Repertoires
- Instrumentenfragen, Einbezug moderner Instrumente

Originalität, Extravaganz und Unverwechselbarkeit sind also die Merkmale des heutigen Zeitstils der Historischen Aufführungspraxis auf der dramaturgischen Seite genauso wie auf der rein musikalischen. Sie werden zudem verstärkt durch diejenigen, die den Betrieb finanzieren, indem Förderkriterien öffentlicher und privater Institutionen mehr und mehr insbesondere auf die ethischen, sozialen und politischen Ansätze abheben.

Aneignung der Vergangenheit

Der übergeordnete Zusammenhang ist die Frage, auf welche Weise die Aneignung der Vergangenheit geschieht, welche Vorstellungen von Historie ihr zugrunde liegen und welche Akzente daraus folgend gesetzt werden. Schon den Komponisten um 1600 ging es um ein Zurückholen von Alter Musik, indem sie ihrer Vorstellung von der Musik der Antike eine aktuelle Gestalt geben wollten und dabei die Monodie als Antwort auf die komplexen polyphonen (und tendenziell text-unverständlichen) Werke ihrer Zeit erfanden. Ein fast schon im heutigen Sinne Alte-Musik-Revival, bei dem nämlich konkrete Werke früherer Zeiten im Sinne eines dramaturgischen Programms wieder aufgeführt wurden, betrieb die 1726 gegründete Academy of Ancient Music in London, in deren Konzertprogrammen freilich Werke der jüngsten Vergangenheit dominierten. In Deutschland wird gewöhnlich die Aufführung der *Matthäus-Passion* durch Mendelssohn 1829 als Startschuss der Alte-Musik-Bewegung angesehen, flankiert durch das Aufkommen des wissenschaft-

lichen Historismus, der – überspitzt formuliert – zur Erfindung der Musikwissenschaft als Universitätsdisziplin führte und zum Beginn von Denkmälerreihen wie den *Denkmälern deutscher Tonkunst*, zu ersten Gesamtausgaben der Werke von Bach und Händel und zu einer wissenschaftlichen Biographik, etwa Philipp Spittas berühmter Bach-Biographie.

Beginn der Historischen Aufführungspraxis (Dolmetsch, Landowska)

Eine weitere Dimension des historischen Bewusstseins ist die Auseinandersetzung mit historischen Instrumenten und den Aufführungsbedingungen der Vergangenheit und wie beides für die aktuelle Praxis fruchtbar gemacht werden kann, also das, was heute als Historische Aufführungspraxis bezeichnet wird. Wenn man heute von Alter Musik, Early Music oder Musique ancienne spricht, ist eigentlich die Historische Aufführungspraxis gemeint. Als deren erste wichtige Protagonisten kann man auch wegen ihrer Publikationen Arnold Dolmetsch und Wanda Landowska ansehen, deren Wirken freilich auf einer reichen Tradition in Frankreich und Belgien fußte (vgl. den Beitrag von Dieter Gutknecht / Kai Hinrich Müller, S. 34 f.).

1915 legte Dolmetsch mit *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* gewissermaßen das erste Handbuch der Historischen Aufführungspraxis vor. In erstaunlicher Detailgenauigkeit behandelt er alle heute noch relevanten Fragen wie Verzierungstechnik, Tempo oder Generalbasspraxis und liefert eine umfangreiche Organologie, alles belegt durch historische Quellen. Programmatische Aussagen hingegen finden sich mehr oder weniger en passant, zum Beispiel im Vorwort: »Der Schüler sollte zuerst versuchen [...] gründlich zu verstehen, was die Alten Meister über ihre eigene Musik fühlten, welche Eindrücke sie vermitteln wollten und im Allgemeinen, was der Geist ihrer Kunst war, denn davon sind die Vorstellungen der modernen Musiker keineswegs klar« (Dolmetsch 1915, VII). Oder als knappe Schlusspointe, mit der er sein Buch abschließt: »Wir können nicht länger zulassen, dass jemand zwischen uns und dem Komponisten steht« (Dolmetsch 1915, 471). Immer wieder preist er die Vorzüge der historischen Instrumente, wenn er etwa über das Clavichord schreibt: »Das Clavichord ist ein sehr einfaches Instrument. [...] Aber es hat eine Seele, oder besser gesagt, es scheint eine zu haben, denn unter den Fingern begabter Spieler reflektiert es wie ein getreuer Spiegel jede Schattierung von deren Gefühlen« (Dolmetsch 1915, 433).

Was hier – unausgesprochen – ausgedrückt wird, ist das Konzept des rhetorischen Musizierens, wie es 70 Jahre später Nikolaus Harnoncourt viel wirkmächtiger in seinen Schriften ausbreiten sollte. Dolmetsch war von Haus aus Instrumentenbauer, fertigte oder restaurierte Tasteninstrumente, Lauten, Gamben und Blockflöten. Aber als Interpret konnte er keine Wirkung entfalten, rief sogar Abwehrreaktionen hervor (vgl. Lubarsky 2017, 76–82). So auch bei Theodor W. Adorno. Auch wenn er sich nicht direkt gegen Dolmetsch wandte, hegte er doch

generelle Aversionen gegen historische Instrumente – »mechanisch zirpende Continuoinstrumente« und »schrille und hüstelnde Barockorgeln« (Adorno 1951, 150) –, und sein Verdikt gegen den Musikstil der Jugendmusikbewegung ist auch eine Ablehnung der Alte-Musik-Bewegung insgesamt (vgl. Adorno 1956).

Abwehrreaktionen stellten sich später auch gegenüber Wanda Landowska ein (vgl. Haynes 2007, 39, 139 f.), obwohl sie eine herausragende Pianistin bzw. Cembalistin war (vgl. Elste 2000, 337–339). Bei ihr lag es an dem Instrument, das sie verwendete, einem Pleyel-Cembalo mit Eisenrahmen und Pedalen für Registerwechsel (vgl. Elste 2014), das aus heutiger Perspektive wie eine monströse Musikmaschine aussieht und auf dem Landowska orchestrale Effekte wie auf der Orgel erzielen wollte. Während Dolmetsch ein erstes praktisches Handbuch der Alten Musik vorlegte, verfasste Landowska 1909 mit ihrer Schrift *Musique ancienne* eine »Ästhetik der Alten Musik«, eine Programmschrift, in der sie gegen den zu ihrer Zeit herrschenden romantischen Stil den Eigenwert der alten Werke setzte, etwa am Beginn ihres Kapitels »Les conceptions esthétiques du dix-huitième siècle«: »Wenn das Publikum und sogar Musiker ›Alte Musik‹ sagen, denken sie hauptsächlich [...] an irgendein Menuett, eine Gavotte oder eine Opernarie, und so ist ihr Vorwurf, die frühen Komponisten seien oberflächlich gewesen, zum Teil berechtigt. Sie waren es wohl, aber aus Raffinement. Statt in den schlammigen Gewässern der Tiefgründigkeit zu waten, zogen sie es vor, an der Oberfläche zu flattern. [...] Den Auswüchsen der Erhabenheit zogen sie blasse und flüchtige Visionen vor, die das Herz sanft umarmen, weiche Eleganz, hübsche Nichtigkeiten in pikanten Wendungen und süße, lachende Töne, die dem Ohr schmeicheln« (Landowska 1909, 37 f.).

Beide, Dolmetsch und Landowska, wirkten mit Ihrer Vorstellung von der Alten Musik auch über den Bereich des rein Musikalischen hinaus, trafen den Zeitgeist oder bestimmte Ausprägungen davon. So zeigt Eric M. Lubarsky auf, in welcher enger Beziehung die Anschauungen von Dolmetsch und Landowska zu den Ideen von Philosophen ihrer Zeit stehen, etwa dem »Vitalismus« Henri Bergsons oder dem »Vortizismus« Ezra Pounds (vgl. Lubarsky 2017, 13, 38–42, 64–67). Pound widmete Dolmetsch sogar in seiner Schrift *Pavannes and Divisions* ein eigenes Kapitel (Pound 1918, 143–150).

Nach dem Zweiten Weltkrieg: Die Instrumentenfrage

Nach dem Zweiten Weltkrieg trat die Frage der historischen Instrumente in den Mittelpunkt, vielleicht auch als Reaktion auf die Vorbehalte, die man den frühen Vertretern der Historischen Aufführungspraxis entgegenbrachte. Gustav Leonhardt sagte zu seinen Anfängen: »Es gab nur wenige Instrumente, und dazu noch ganz schlechte. Ich muss zugeben, dass ich das damals, kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, kaum bemerkt habe. Da gab es ein Schwarz-Weiß-Denken: Für die Musik

von Bach, sagte man, sei das Klavier schlecht, das Cembalo gut. Aber ob das Cembalo selbst gut oder schlecht war, das hat man überhaupt nicht betrachtet und auch nicht, was ein historisches Cembalo ist.« Und zu dem Instrument, das er 1953 für seine erste Aufnahme von Bachs *Kunst der Fuge* verwendete: »Das war ein schreckliches Ding, aber [...] ich habe es nicht bemerkt« (vgl. das Interview mit Gustav Leonhardt, S. 267). Ihm adäquat erscheinende Instrumente bekam er erst, als er mit dem legendären Cembalobauer Martin Skowronek zusammenarbeitete (Elste 2014, 19 f.).

Auch bei der Gründung der Cappella Coloniensis beim NWDR in den Fünfzigerjahren war die Instrumentenfrage zentral. Im Gründungs memorandum von Edmund Nick, dem damaligen Hauptabteilungsleiter Musik des Senders, heißt es: »Die Aufführung dieser Musiken auf unseren mit Stahlsaiten bespannten, scharf und kalt klingenden Geigen, die nach dem heute üblichen Kammerton hochgestimmt sind, steht im Widerspruch mit der Aufführungspraxis der früheren Zeiten, die den grellen, gröberen Klang unserer Musik noch nicht kannte, sondern durch die süßeren, gedämpfteren und wärmeren Töne der damals benutzten Instrumente ein Tonkolorit erzielte, das uns heute fremd geworden ist« (Prasser 2005, 18). Der Hauptteil des Budgets in der Gründungszeit der Cappella Coloniensis wurde dann für die Beschaffung der Instrumente aufgewendet. Hier wurde viel Energie hineingesteckt, indem man in Museen stöberte und Instrumentenbauer beauftragte, Geigen in den alten Zustand zurückzusetzen und Blasinstrumente nachzubauen. Bei der Rekrutierung der Musiker hingegen wurden viele Kompromisse eingegangen. Es gab einfach nicht genügend Musiker mit Erfahrung in der Historischen Aufführungspraxis.

Bei Nikolaus Harnoncourts Einspielung der *Brandenburgischen Konzerte* 1964 für Telefunken steht, worauf Martin Elste hinweist, auf der Vorderseite des Platten covers nur ein Hinweis auf die Originalinstrumente, die Namen der Interpreten finden sich dagegen erst auf der Rückseite (Elste 2000, 28). Und noch 1976/77 wird Gustav Leonhardt im Begleittext zu seiner Aufnahme der *Brandenburgischen Konzerte* sagen: »Wenn man zu überzeugen vermag, macht das Dargebotene einen authentischen Eindruck. Wenn man sich bemüht, authentisch zu sein, wird man nie überzeugen. [...] Ich hoffe, dass diese Aufnahme auf Grund der Besetzung nicht als ›definitiv‹ oder ›authentisch‹ gekennzeichnet werden wird. Wichtiger als der Gegensatz authentisch – unauthentisch [...] erscheint mir der Punkt der künstlerischen Qualität. Für manche Zuhörer mag der Klang noch fremd sein, doch jene mögen beim näheren, ›synchronisierten‹ Zuhören doch zugeben, dass die Balance zwischen den verschiedenen Instrumenten nun ganz natürlich zustande kommt, dass die Vielfalt der Tonschattierungen und Intonationssubtilitäten der Holzblasinstrumente, verglichen mit der Glätte der späteren Instrumente, einen Reichtum darstellt, dass die Streichinstrumente einen schlankeren, aber reichhaltigeren

Klangaufbau haben als diejenigen späterer Zeiten, die sich für andere Musik eignen.« Es geht Leonhardt um die Instrumente. Zugleich thematisiert er die Debatte um die Authentizität der Historischen Aufführungspraxis.

Authentizitätsdebatte

Diese Debatte wurde 1984 ausführlich in der Zeitschrift *Early Music* geführt, mit Beiträgen von Richard Taruskin (wieder abgedruckt in Taruskin 1995), Daniel Leech-Wilkinson und anderen, und später etwa von Bernard D. Sherman oder Dorottya Fabian fortgesetzt (Sherman 1998, Fabian 2001). Weil das historische Wissen niemals vollständig sein kann, so die Argumentation von Taruskin, seien so etwas wie vollständig authentische Aufführungen per se unmöglich. Es finde in jeder Aufführung immer eine Auswahl aus dem historischen Material statt. Das Herausstellen des »Historischen« und das Beharren darauf führe dazu, dass die Interpreten der Alten Musik ihre Aufführungen mehr als »Texte«, weniger als »Akte« begreifen. Taruskin plädiert für eine Authentizität des Interpreten, nicht des Materials. Er geht so weit zu behaupten, dass die historischen Instrumente und die Historische Aufführungspraxis für sich keinen ästhetischen Wert hätten, vielmehr eine Art von Positivismus widerspiegeln, bei dem das Medium bereits zur Botschaft werde und der im schlimmsten Fall zu einem Purismus führe. Immerhin konzidiert er, dass es einen lehrreichen Entfremdungseffekt durch die alten Instrumente geben könne, der zu einer Betrachtungsweise führe, die »frischer, unmittelbarer und aufmerksamer« und etwas anderes als die Duplizierung der Vergangenheit sei und eine neue Art von Authentizität hervorbringen könne (vgl. Taruskin 1995, 70–79).

In der Tat ist das, was Taruskin polemisch formulierte, längst Allgemeinwissen der Historischen Aufführungspraxis. Und dass die Rolle des Interpreten auch im Bereich der Alten Musik nicht die eines Notars des historischen Materials ist, hat auch Nikolaus Harnoncourt immer wieder betont: »Wir wollen tatsächlich mit den Mitteln des 18. Jahrhunderts eine Interpretation des 20. Jahrhunderts machen. Es wäre uns als Musikern völlig unmöglich, auf historischen und authentischen Instrumenten des 18. Jahrhunderts zu musizieren, wenn diese keine anderen Vorzüge hätten als ihre Authentizität« (Harnoncourt 2019, 108). Allerdings muss man auch konstatieren, dass in einer bestimmten Phase der Historischen Aufführungspraxis die Konzentration auf das Historische so stark war, dass andere Aspekte in den Hintergrund gerieten. Derselbe Nikolaus Harnoncourt schreibt im Begleittext zu der Aufnahme der *Johannes-Passion*, die 1966 erschien (aufgenommen 1965): »Man wird eines Tages erkennen müssen, dass der Wunsch, alte Musik in unbearbeiteter, möglichst originaler Form zu hören, eine Kettenreaktion (Tempi – Besetzungstärke – Akustik der Säle – Klang und Klangmischung der Instrumente) hervorruft, in der es kein Stehenbleiben gibt und an deren Ende eine in jeder Hinsicht den Gegebenheiten der Entstehungszeit entsprechende Aufführung steht.« Und auf

dem Plattencover seiner Aufnahme der *Matthäus-Passion* von 1970 steht: »Erste Gesamtaufnahme in authentischer Besetzung mit Originalinstrumenten« wie schon bei den *Brandenburgischen Konzerten*.

»Doing Early Music«: Vom Überleben der Werke (Schmelzer / Garcia)

So plakativ würde das heute niemand mehr annoncierern. Das historische Wissen um Instrumente und Aufführungspraktiken und die Verwendung von Urtextausgaben ist etabliert und gehört nach wie vor zu den gängigen Werkzeugen. Man könnte das zunächst als Fortschritt beschreiben, der das allgemeine musikalische Bewusstsein erreicht hat. Die Historische Aufführungspraxis hätte sozusagen ihre Aufgabe erfüllt. Es bleibt aber die Frage, wie den im Zusammenhang mit der vor allem im angelsächsischen Raum geführten Authentizitätsdebatte benannten Defiziten begegnet werden kann. Die Frage, was jenseits des historischen Wissens für eine Aufführung von Alter Musik wichtig ist, geht über die Art, wie sich der Interpret »inspirieren« lässt, über das Ideal der romantischen Interpretationsweise eines subjektiv einführenden Umgangs mit der Musik der Vergangenheit hinaus. Björn Schmelzer und Margarida Garcia zielen in ihrem Buch *Time Regained* auf das Kunstwerk selbst und sprechen vom »Ruf des Werkes« jenseits seiner historischen Begrenztheiten (Schmelzer / Garcia 2018). Sie entwickeln ein interessantes Konzept einer anderen Art von Historischer Aufführungspraxis und berufen sich dabei auf eine lange Liste geschichtsphilosophischer Erkenntnisse von Nicole Oresme im 14. Jahrhundert bis zu Walter Benjamin und Marcel Proust im 20. Jahrhundert. Es lohnt sich, ihre Grundgedanken näher zu betrachten. Schmelzer und Garcia glauben, dass den Werken etwas zukomme, was selbst den Zeitgenossen fremd geblieben war. Machaut etwa rechnete, so die Autoren, schon bei der Komposition seiner *Messe de Notre Dame* mit dem Überleben des Werkes, mit etwas, das außerhalb der Umstände seiner Zeit liege. Ähnlich bei den kryptischen Niederschriften der *Ars subtilior*: Sie tragen etwas in sich, was über das damalige Hier und Jetzt hinausreiche.

Der Gedanke ist dem der absoluten Musik nicht unähnlich. Die Autoren fächern das aber anders auf als die Musikästhetiker des 19. Jahrhunderts. Die Werke in ihrer überlieferten Form seien nicht einfach als Kunstwerke vorhanden, sondern stellten vor allem eine Anleitung zu einer performativen Exegese dar, die weiter reicht als die Entschlüsselung der Notationen oder die bloße Rekonstruktion der damaligen Aufführungsumstände. Sie nennen das »diagrammatische Methode«, und die Schlüsselbegriffe sind dabei die Plastizität bzw. Formbarkeit des Materials sowie die virtuelle Wirklichkeit eines Werks. Wesentliche Anregungen beziehen sie aus Aby Warburgs kunstwissenschaftlichen Methoden. Vor allem wenden sie sich mit Verve gegen einen positivistischen Ansatz, wie ihn etwa Leech-Wilkinson (2002) vertritt: Da man die Vergangenheit sowieso nicht (vollständig) rekonstruieren könne und »harte Fakten« immer von spekulativen Annahmen überlagert seien,

brauche man sich letztlich auch nicht um so etwas wie Historische Aufführungspraxis bemühen. Würde man dieser Prämisse folgen, wäre die »Alte Musik« nach Schmelzer und Garcia sowieso in eine Sackgasse geraten.

Die Beispiele, mit denen die Autoren dagegen ihren »Kunstwerk-Bezug« erläutern, stammen aus der Musik der Renaissance, etwa ihr Plädoyer für die Verzierungskunst, die die Strukturen der polyphonen Musik mehr als die Analyse des Notentextes aufzeigen könne und außerdem zu einer Art von Expressivität führe. Oder die Annäherung an polyphone Werke durch volksmusikalische Singweisen, wie es etwa Marcel Pérès mit dem Ensemble Organum oder Schmelzer selbst mit seinem Ensemble Graindelavoix versuchen. Der dabei entstehende verstörende Eindruck zeige Brüche auf, die diese Werke aus sich selbst heraus evozieren. Auch wenn das etwas theoretisch klingt, so zeigte Schmelzers Aufführung von Machauts *Messe de Notre Dame* bei den Tagen Alter Musik in Herne 2016 etwas, das nicht nur exotisches Dekor war. Die Rauheit des Klangs, die verstörende Intonation, das Agieren der Sänger im Raum, die vereinzelt und doch als Gruppe im Kreis sich versammelten, zeigten ein Ringen und Abmühen mit dem Stoff, eine unbewältigte Unbedingtheit. Es war etwas anders als nur eine neue Lackierung der Musik.

Nun könnte man meinen, dass solche Zugänge zu den Werken der Vergangenheit sich vor allem interpretatorischen Freiheiten verdanken. Schmelzer und Garcia betonen aber, dass der Rekurs auf die Werke selbst nicht ohne die Historie funktioniere. Ihr Ansatz ist kein Plädoyer für die subjektive Identifikation des romantischen Künstlers. Statt um Wiederbelebung gehe es um das Überleben der Werke als eine neue Art von »Doing Early Music« (Schmelzer/Garcia 2018, 90). Man würde deren Konzept aber missverstehen, wenn man daraus einen Aufruf zur Sorglosigkeit und beliebigen Verfügbarkeit von Alter Musik herausliest. Das Streben nach Originalität und Extravaganz, wie es oben beschrieben wurde, hat ja zwei Seiten: Es geschieht aus einem tieferen Interesse an den Werken, und es geschieht aus einem sozialen Druck, aus dem, was sozusagen der Zeitgeist fordert.

Zeitgeist – Zeitstil: Über Singularitäten und Affektgüter (Reckwitz)

Verortungen im Zeitgeist haben die Alte-Musik-Bewegung immer begleitet, schon bei Dolmetsch und Landowska. In der Mitte des letzten Jahrhunderts nahm die Historische Aufführungspraxis im Zusammenhang mit der 68er-Bewegung anti-autoritäre und aufklärerische Impulse auf. Sie war Teil der Protestkultur. Kai H. Müller beschreibt interne und externe Protestelemente in ihrer Wechselwirkung (Müller 2013, 31–43), intern zum Beispiel, indem die Ensembles der Alten Musik bis heute auf eine basisdemokratische Ensemblestruktur pochen, die dann extern auch dem Publikum sichtbar wird als Gegenmodell des auf den Dirigenten zentrierten Sinfoniekonzerts (vgl. dazu auch Elste 2000, 71). Noch bis in die jüngste

Vergangenheit spielen solche partizipativen Elemente eine Rolle, wenn etwa John Eliot Gardiner, sonst eher als »Pultstar« der Alten Musik bekannt, im Booklet seiner Einspielung der *Brandenburgischen Konzerte* im Jahr 2009 sagt, dass er auf seine Rolle als Dirigent verzichtet und nur »erleichternd« und »ermutigend« eingewirkt habe. Eine solche Wechselwirkung zwischen intern und extern fand genauso bei der Repertoireauswahl oder dem Klangbild der Alten Musik statt. Waren die Musiker zunächst einfach nur interessiert an unentdeckten Werken der Vergangenheit, so führte das im Musikleben zu einer Konfrontation mit der Erwartungshaltung des Publikums, das klassische Meisterwerke bevorzugte. Genauso verhält es sich mit dem Klangbild der historischen Instrumente, das als (konfrontatives) Anderssein empfunden wurde. Und mit der musikalischen Avantgarde und ihrer bis in den Serialismus getriebenen Überwindung von tonalen Systemen etwa bei Pierre Boulez oder mit dem Aufbrechen traditioneller Konzert- und Theaterformen bei Mauricio Kagel hatte die Historische Aufführungspraxis gemein, dass sich beide gegen die Normen des Mainstreams richteten, wobei sie sich in entgegengesetzte Richtungen bewegten (vgl. Dreyfus 1983, 305).

Interessant ist in allen Fällen, dass sich innermusikalische Entscheidungen im Zusammenhang mit übergeordneten gesellschaftlichen Strömungen verstehen lassen. Wie verhalten sich also Zeitstil und Zeitgeist heute zueinander? Als Merkmale des heutigen Zeitstils wurden bereits genannt:

- Innermusikalisch: Virtuosität, extravagante Klanglichkeit, Variabilität und Individualität durch zugespitzte Artikulation, Phrasierung und Tempo, Abwechslungsreichtum und Freiheit im Umgang mit den Besetzungen sowie permanente Rückversicherung auf die Standards der Historischen Aufführungspraxis
- Außermusikalisch: Repertoireentdeckungen, Crossover, Regionalbezug, performative Innovationen, bewusstes Reagieren auf aktuelle ethische und politische Themen

Diese Auffächerungstendenzen lassen sich als Teil dessen fassen, was der Soziologe Andreas Reckwitz 2017 als die »Gesellschaft der Singularitäten« beschrieben hat. Reckwitz zufolge besteht die aktuelle gesellschaftliche Tendenz in einer Verschiebung von standardisierten Massengütern hin zu Affektgütern, die ihre eigene Ökonomie ausbilden, mit allem, was dazugehört, insbesondere einem Markt der Affektgüter. Kennzeichnend für Affektgüter sind unter anderem die Möglichkeit der Zumessung eines Wertes (Valorisierung) anstelle von Nutzen und Funktion sowie die Möglichkeit einer emotionalen Teilhabe, Einzigartigkeit, Lokalität, Performanz. Dies bezieht sich keineswegs nur auf die Musik oder Kunst im engeren Sinn, sondern umfasst, wie Reckwitz ausführt, fast alle Bereiche dieser Ökonomie vom Apple-Gerät bis zum Therapeuten mit einer speziellen Behandlungsmethode.