

B KULTURWISSENSCHAFTEN
BH MUSIK, MUSIKWISSENSCHAFT
BHA Musikalische Formen
Historische Aufführungspraxis
HANDBUCH

23-4 *Alte Musik heute* : Geschichte und Perspektiven der Historischen Aufführungspraxis ; ein Handbuch / Richard Lorber (Hrsg.). In Zs.arb. mit Mélanie Froehly, Sabine Meine und Maria Spering. - 1. Aufl. - Kassel : Bärenreiter ; Berlin : Metzler, 2023. - 413 S. : Ill. ; 25 cm. - ISBN 978-3-7618-2520-4 (Bärenreiter) - ISBN 978-3-662-66599-2 (Metzler) : EUR 39.99
[#8792]

Das vorliegende Buch ist aus einer Kooperation von vier Kölner Institutionen entstanden (WDR 3, Forum Alte Musik, Hochschule für Musik und Tanz, Zentrum für Alte Musik) und wurde gefördert von der Kunststiftung NRW. Der Herausgeber ist – laut Website des Verlags (bescheiden im Buch verschwiegen) „Redakteur beim WDR für Alte Musik und Oper. 2016 war er Dramaturg bei den Bayreuther Festspielen für die Neuinszenierung von ›Parsifal‹. Darüber hinaus ist er in der aktuellen Berichterstattung für verschiedene Medien tätig. Bei Bärenreiter erschien von ihm ›Oper – aber wie!?!‹“.¹

Das *Vorwort* nimmt die nötigen Einschränkungen der Möglichkeiten eines solchen Handbuchs angesichts des uferlosen Themas vor. Das Buch selbst ist in zwei Teile gegliedert. Auf einen fünf Kapitel umfassenden Sachteil folgen vierzehn Interviews mit maßgeblichen Akteuren der Alte-Musik-Szene der letzten Jahrzehnte. Ein *Anhang* behandelt das gemeinsame Projekt der vier Institutionen bzw. diese selbst. Erschlossen ist das Buch durch ein *Register* der Namen von Personen wie Institutionen. Ein Sachregister wäre zudem schön gewesen².

Der Rezensent empfiehlt, die Lektüre mit dem zweiten Teil zu beginnen. Da ist das Buch ein reiner Genuß. Die Interviews sind sehr kundig geführt und entlocken den Partnern oft sehr substantielle Antworten. Dabei wird zum einen die Vielfalt der Charaktere deutlich, vor allem aber kommen höchste

¹ <https://www.baerenreiter.com/shop/produkt/details/BVK2520/> [2023-10-15]. - Dort auch das Inhaltsverzeichnis. - Dieses demnächst unter: <https://d-nb.info/1272808319>

² Beispiel: So kann man im Personenregister unter *Rifkin* natürlich die Stellen zu seiner Theorie solistischer Besetzung von Chören finden, aber nicht entgegenstehende wie S. 114. Bei anderen Stichwörtern – etwa *Authentizität* – wäre die sachliche Suche auch interessant.

unterschiedliche Aspekte zum Phänomen „Alte Musik“ und „historische [oder historisierende oder historisch informierte...] Aufführungspraxis“ zum Tragen.

Altersmäßig reicht das Spektrum über drei oder (von den Lehrer/Schüler-Verhältnissen aus gesehen) noch mehr Generationen von G. Leonhardt (*1928) bis V. Sabadus (*1986). Sehr unterschiedlich sind die Stile der Interviewten, wobei auch hier die Generationsunterschiede deutlich werden.

Inhaltlich gibt es sehr große Unterschiede. Das betrifft viele Themen, z.B.: „Werktreue“ (S. 375: „sehr, sehr werkgetreu“ bzw. „... gehen dort eher frei mit dem Notentext um“); „Authentizität“ (S. 326: „... kann für Instrumentalisten ein Kriterium sein. ... Für das Singen gilt das leider nicht“; anders S. 374); „Text“ (S. 329: „... mich interessiert der Klang mehr als die Rhetorik. Viele Chorleiter verwenden die meiste Probezeit auf die Umsetzung der Textinhalte. Ich verwende die meiste Zeit auf den richtigen Vokalklang, ob da nun Text steht oder nicht“ – S. 335: „Wie gesagt, die Sprache ist am wichtigsten“ – dazu S. 348 - 349 zu Vivaldi und Venezianisch über den Text hinaus); „Aufführungsort“ (S. 301: „Aber bei Bach zum Beispiel ist das Allerschönste ein Kirchenkonzert für ein gläubiges Publikum“; S. 329: „Ich schätze an Konzerthallen, dass sie für das Publikum angenehmer sind: Sie sind klimatisiert, es gibt eine bequeme Bestuhlung und sanitäre Anlagen“, allerdings mit einem Nachsatz zum überwältigenden Gefühl in einer vollbesetzten Kathedrale³); solche spannungsvolle Aussagen ließen sich leicht weiter zusammenstellen. Sie sind hier ohne Namen gereiht. Zum Verständnis kommt es natürlich auf den Kontext an. Ähnliches ließe sich auch zu spieltechnischen Fragen zusammenstellen, wo es einerseits eine immer größere Spezialisierung andererseits eine Entdogmatisierung gibt. Dazu kommen Aussagen über praktische Probleme bis zu ökonomischen Themen. Schließlich ist auch das Repertoire nicht so einfach unter einer Überschrift klassifizierbar, wenn es vom Neandertaler (S. 310) bis „demnächst“ zu Stockhausen (S. 312) reichen kann...

Nach Lektüre der Interviews mit ihren vielfältigen Aspekten wundert man sich über den Mut des Herausgebers und der Autoren, ein „Handbuch“ (!) zum Thema vorzulegen. Das Unternehmen wird in fünf Kapiteln durchgeführt: *Interpretationsgeschichte* bietet eine Reflexion über *Zeitgeist und Zeitstil*. Das Fazit: „Der heutige Zuwachs an Vielfalt, Professionalität und Beweglichkeit, mithin an künstlerischer Freiheit im Vergleich zu den Anfängen der Bewegung, bleibt besteht und ist bereichernd“ (S. 32). Die folgende *Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik* geht zurück bis zum Ende des 19. Jahrhunderts mit Gründerfiguren wie Dolmetsch und Landowska,

³ Interessant ist der Vergleich mit dem Artikel zu Aufführungsorten in der ***Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*** / hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. - Kassel [u.a.] : Bärenreiter ; Berlin : Metzler. - 25 cm. - Aufnahme nach Bd. 2 [#6539]. - Bd. 3. Aspekte - Parameter / hrsg. von Heinz von Loesch ; Rebecca Wolf ; Thomas Ertelt. - 2022. - 799 S. : Ill., Notenbeisp. - ISBN 978-3-7618-2083-4 (Bärenreiter). - Best.-Nr. BVK 2083 - ISBN 978-3-476-04795-3 (Metzler). - Rez.: **IFB 23-3** <http://informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=12158>

aber auch Protagonisten, die noch die Nachkriegszeit des Zweiten Weltkriegs prägten, die dann den Schwerpunkt bildet. Die Bedeutung des Rundfunks, von Ensembles wie der Cappella Coloniensis, der Ausweitung des Repertoires und der Fülle an Ensembles wie deren internationale Verbreitung u.a.m. lassen sich kaum nochmals zusammenfassen. Gewissermaßen in eigener Sache wird dann das Forum Alte Musik Köln dargestellt. Im letzten Abschnitt des Kapitels findet sich dann eine Fallstudie zur Interpretation der **Brandenburgischen Konzerte**. Die Übersicht zeigt, daß man – abgesehen von den ersten Abschnitten – nicht umhinkommt, auf Symptomatisches auszuweichen, um die Fülle zu strukturieren.

Das gilt noch mehr für das zweite Kapitel mit dem weitgespannten Inhalt *Epochen, Genres, Praktiken und Techniken*. Der eröffnende Artikel über die Renaissance der Barockoper orientiert sich geschickt an Benedetto Marcellos Traktat **Il teatro alla moda**, um die Problematik von Ursprungsbedingungen, Wiedergewinnung, Aneignung und verschiedenen Interpretationsmodi zu thematisieren. Der Aufsatz über das Phänomen Countertenor problematisiert gleich die Rolle des einerseits für viele „zum Inbegriff historisch informierter Aufführungspraxis von Vokalmusik des Barockzeitalters“ gewordenen Fachs, das es andererseits „als historisches Stimmfach zumal in der italienischen Barockoper niemals gegeben hat“, sondern das benutzt wird, um „die verlorene Kunst des Gesangskastraten zu vergegenwärtigen“ (S. 90). Die andere Rolle etwa in der englischen (Kirchen-)Musiktradition und die Besetzungsfragen mit Knabenstimmen in der deutschen Kirchenmusik des Barock führen zur Frage nach der heutigen Rolle dieses Stimmfachs und seiner „historisch informierten“ Einordnung, auch zu den gewandelten physiologischen Bedingungen (z.B. früherer Stimmbruch; es sind nicht nur die nicht mehr zur Verfügung stehenden historischen Ohren...). Eine ähnliche Spannung gibt es auch im nächsten Artikel über Besetzungsfragen hinsichtlich historischem Wissen, klanglicher Realisierung (z.B. „Irrtum Truhenorgel“ S. 105), Aufführungsbedingungen (Konzersäle, die „klanglich stärkere Instrumente“ verlangen – S. 107) und anderen Parametern.

Kurzzusammenfassungen der Artikel sind kaum möglich. Das Spektrum reicht von der versuchten Rekonstruktion mittelalterlicher Musik, darunter solcher, die nur textlich überliefert ist, den Aufführungsproblemen der Renaissance-Musik bis ins 19. Jahrhundert zur Ausweitung der Alte-Musik-Praxis auf die Zeit der Klassik und Romantik.

Dazu kommen Darstellungen zur Theorie und Praxis des Generalbasses oder – hochinteressant – zu Problemen der historischen Improvisation mit größter Hochachtung vor den Musikern der zu rekonstruierenden Originalsituation. Vieles ist dabei durchaus auch kontrovers innerhalb der Alte-Musik-Szene.

Das dritte Kapitel behandelt *Historische Instrumente heute: Annäherungen aus der Praxis*. Daß bei den Tasteninstrumenten nur die „besaiteten“ behandelt werden, ist natürlich bedauerlich. Einen Vorlauf bietet der Artikel über die *Alte Musik nach 1750* im vorangehenden Kapitel, mit breiten Informationen über Aufnahmen aus altem oder nachgebautem Instrumentar, den Entwicklungen der Spielkultur auf diesen Instrumenten u.a.m. Die Artikel

zeigen in unterschiedlicher Weise – von den Geigen bis zu den Oboen und den übrigen Instrumenten in diesen Familien – die differenzierte instrumentale Situation und die Schwierigkeit, jeweils geeignete Instrumente für die jeweilige Musik unter heutigen Konzertbedingungen bereitzustellen.

Themen der weiteren Kapitel sind etwa die moderne Editionspraxis⁴ und ihre Probleme, die ökonomische Situation, vor allem der freiberuflichen Tätigen, schließlich auch die Aufführungsorte und die Konzertformate. Das reicht von der quasiliturgischen Funktionalisierung⁵ bis hin zu modernen Technologien zur Realisierung historischen Musizierens in Umgebungen, die dieses eigentlich ausschließen. Dazu gehört etwa die elektronische Verstärkung von Instrumenten oder die Simulierung von Raumsituationen⁶.

Schließlich ist auch deutlich, daß die Erkenntnisse historischer Aufführungspraxis inzwischen nicht auf die Spezialisten beschränkt sind, sondern das Musizieren auch traditioneller Ensembles beeinflußt haben, womit Übereinstimmungen wie neue Fronten entstehen bis zur nicht nur musikalischen, sondern auch ökonomischen Konkurrenz. Crossover, Schnittmengen zur Avantgarde etc. sind weitere Themen.

Auf zwei Einschränkungen aus der Sicht des Rezensenten sei am Schluß noch aufmerksam gemacht. Obwohl viele der Protagonisten einen Bezug zur Orgel haben (vgl. in den Interviews S. 268, 272, 288, 297, 342 - 344, 349, 351), fehlen Ausführungen über die Orgelszene weitgehendst in diesem Band. Dabei ist die Orgel für die Rückbesinnung auf das alte Instrumentarium wie für die Wiedergewinnung alter Spielweisen durchaus wichtig gewesen. Und der Orgelbau – das wird immerhin S. 10 als Lücke angesprochen – hat von der Elsässischen Orgelreform, über die Praetorius-Orgeln in Freiburg⁷ und Halle bis zu Rekonstruktionen auf höchstem Niveau vom Spätmittelalter bis zu Silbermann in den letzten Jahrzehnten über Wege und Umwege große Leistungen vollbracht.

Ein anderes Feld alter Musik, das hier zu kurz kommt, ist die Gregorianik. Gelegentliche Erwähnungen finden sich z.B. S. 115, 126 - 127, 156 - 157, 303 - 304; anderswo wird auch die Bedeutung dieses Repertoires für die Alte-Musik-Szene etwa bei den Versuchen der Wiedergewinnung mittelalter-

⁴ Außerhalb des eigenen Kapitels vgl. dazu z.B. auch S. 371.

⁵ Vgl. S. 176. Für viel „alte Musik“ gibt es aber durchaus eine originäre liturgische Verwendung. Daß sich „liturgisches Bewusstsein [...] heute weitgehend aufgelöst“ hat, steht dem nicht entgegen, daß es solches dennoch in erheblichem Maße weiterhin gibt. Kirchenmusik ist hier kaum im Blick. Daß sie ein wesentliches Moment in der Wiedergewinnung alter Musik war, wird S. 166 für die Renaissancemusik benannt. Man könnte das erweitern. „Cäcilianismus“ etwa gibt es schon *avant la lettre*. Man denke etwa an Martin Gerberts Meßkomposition; vgl. zu ihm etwa das **Freiburger Diözesan-Archiv**. - 114 (1994). - Online:

<https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:5621/datastreams/FILE1/content>

⁶ Vgl. S. 259 zu Solorecitals und kammermusikalischem Umfeld, „wo das Cembalo aufgrund der Raumakustik für Mitwirkende [!] und Zuhörende sonst nicht optimal wahrnehmbar gewesen wäre. Das Publikum zeigte sich begeistert und sogar überwältigt von der Klangfülle, die das Instrument plötzlich zu haben schien“.

⁷ Immerhin erwähnt S. 166.

licher Musik deutlich (S. 160). Aber eine eigene Darstellung fehlt. Dabei gibt es doch hier eine ununterbrochene Tradition mit vielen Entwicklungen, Adaptationen, Umbildungen, Reformen etc. Und zumindest seit den Arbeiten in Solesmes ist auch an einer Wiedergewinnung „alter Musik“ gearbeitet worden, wenn auch wiederum mit Umwegen, aber mit vielen Auswirkungen in die zeitgenössische Musik und inzwischen ja auf allerhöchstem paleographischem Niveau, mit entsprechenden klingenden Realisierungen und schließlich sogar einem institutionellen Hintergrund.

Vielleicht zeigen die beiden Beispiele, daß die Perspektive hier von den im Hintergrund stehenden Institutionen bestimmt wird. Aber statt nach möglichen Lücken in der Darstellung zu suchen, ist es wohl wichtiger, auf die Fülle des Dargebotenen zu verweisen.

Ein „Handbuch“ zum Themenfeld alter Musik kann kein festgefügtes Wissen zusammenfassen. Das versucht der vorliegende Band entsprechend auch nicht. Die Vielfalt ist derart groß, das schon viel damit gewonnen ist, wenn man die ganze Breite zu dokumentieren versucht und auch unterschiedliche Meinungen zu Wort kommen läßt. Insgesamt wird die staunenswerte Entwicklung der Alte-Musik-Bewegung in den letzten Jahrzehnten deutlich, die Überschreitung dieses Etiketts in vieler Hinsicht, originelle Ansätze, die bloßes Historisieren weit überschreiten, der Einfluß auf traditionelle wie avantgardistische Bereiche des Musizierens und manch anderes mehr. Wenn schon kein „Handbuch“ – mindestens derzeit wohl unmöglich –, so doch ein sehr breites Panorama, das in keinen einschlägigen Sammlungen zum Themenbereich fehlen sollte.⁸

Albert Raffelt

QUELLE

Informationsmittel (IFB) : digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/>

<http://informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=12279>

⁸ Einige Bemerkungen: S. 14: Alfred Cortot (* 1877) ist natürlich kein Schüler Chopins († 1849). – „Instrumentalist:innen“ und „Sänger:innen“ tauchen S. 136 auf; „Musiker:innen“ S. 139, 151 und dann ganz oft; „Expert:innen“ (was ist ein „Expert“?) S. 158 etc. pp. Das könnte man sprachsensibler ausdrücken. S. 137 kommt die „räumliche Nähe zwischen Meister:in und Schüler:in oder zwischen Kolleg:innen“ vor. Ein Schelm, wer Böses dabei denkt! Ärgerlich ist neben diesen unschönen Leseerschwerungen, daß man nicht mehr weiß, was in weitgehend doppelungspunktgegenderten Aufsätzen gemeint ist, wenn dann plötzlich doch Spieler (S. 130), Musiker (S. 238), Künstler (S. 239), Antragsteller (S. 237), Gesellschafter (S. 237), Sponsoren (S. 238, 240) und Veranstalter (S. 240, 258, 260) etc. auftauchen. Sind das dann nur Männer? Man ist ja dankbar, daß die „Insider-Perspektive“ (S. 228) nicht gegendert ist, aber logisch ist das bei diesem Sprachgebrauch nicht. Noch weniger geglückt sind dann Mischungen wie „Fördergeber und -nehmer, Veranstalter und Künstler:innen“ (S. 242). Und vielleicht sollte man auch die Lektüre für fremdsprachige Leser nicht unnötig erschweren.

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=12279>