

Ist die 'historische Aufführungspraxis' werktreu?

Restauratoren von Museen für moderne Kunst werden bei den Werken von Joseph Beuys vor ungeahnte Probleme gestellt: sie enthalten nämlich verderbliche Teile. So wurde kürzlich auf einem Symposium zu Fragen der Erhaltung moderner Kunst ausführlich erörtert, in welcher Form ein Pfund Butter in einer dieser Installationen zu erhalten sei. Die Butter wird ja nicht nur ranzig, sie wird von Schädlingen befallen und vertrocknet schließlich so, daß man als Betrachter der Installation kaum noch erkennen kann, daß es sich einmal überhaupt um Butter gehandelt hat, geschweige denn um frische. Soll man nun immer wieder ein Pfund frischer Butter in das Ensemble setzen? gehört die Vergänglichkeit des organischen Materials zum Werk, um einmal den hier sicherlich nicht passenden, aber doch akut werdenen klassischen Begriff für ein Kunstobjekt zu gebrauchen? Das verderbliche, offen zugängliche, nicht nur dem materiellen Verfall, sondern auch dem Verfall des Verständnisses ausgesetzte Objekt ist keines mehr, es schmiegt sich ohne Abgrenzung in die Geschichte des Umfeldes ein. Man kann Beuys zu dem Problem nicht mehr befragen, und wie man ihn gekannt hat, hätte er die Frage sicherlich höchstens mit einem Paradoxon beantwortet. Die Forschung nach den Grundmotiven und Intentionen von Beuys würde auch nicht viel helfen, denn soweit wir dies wissen, war er zwar nicht gegen den Verkauf seiner Werke, aber das Fortbestehen derselben interessierte ihn überhaupt nicht. Trotzdem sind diese Werke derart Teil der Kultur des 20. Jahrhunderts geworden, daß kein Museum als Konsequenz aus den vielfältigen Problemen der Präsentation und Erhaltung der Beuys'schen Installationen auf die Idee käme, diese einfach dem Müll zu übergeben. Andererseits sind sie keine Objekte, die man einfach transportieren und von ihrem ursprünglichen Anlaß loslösen könnte. Sie sind Aktionskunst und zugleich "work in progress". Schon bei ihrer Entstehung waren sie Teil einer bestimmten Kunstpraxis und Teil des Kunstbetriebes und der Kulturindustrie mit ihrem Publikum und ihren Erwartungen. Sie waren Reflex auf das hehre Dasein der Kunstobjekte in Museen. Buys wäre vermutlich der letzte gewesen, der seine Werke hätte im Museum enden sehen wollen. Ein wesentlicher Teil ihres Werksinnes ist der Schock, die Erschütterung der bürgerlichen Kunsterwartung. Der bekannte Schock wird aber Teil der Geschichte und kann kein Schock mehr sein. Es erhebt sich also die Frage nach der Transportierbarkeit des Schocks und damit nach

dem Weiterleben der "Werke" überhaupt. Wenn der Schock nicht mehr funktioniert, funktioniert dann evtl. ein anderer Teil der Kunst-Aktion, der dann allerdings vielleicht nicht mehr das ursprüngliche Werk von Buys wäre. Oder muß man gar den Schock künstlich nachstellen?

Dies gilt auch für Werke wie Mauricio Kagels "Finale". Nach einiger Zeit ganz un-kagel'scher gemäßigt moderner Musik mimt der Dirigent einen Schlaganfall und fällt zu Boden. Die Veranstalter einer Werk-Retrospektive Kagels in Köln sahen sich nun veranlasst, im Programmheft ängstliche Zuschauer über den Schein zu informieren und so voreilig gerufene Sanitäter zu vermeiden. Es ist zu fragen: wie wird man in 50 Jahren diesem Werk gerecht werden, dessen Hauptelement der Schock ist? Wer übrigens glaubt, hier handle es sich um einen unwürdigen Zirkus der Moderne, sollte sich mit der Rezeption von Haydns Sinfonien beschäftigen. Ihnen wurde oft zum Vorwurf gemacht, clownesk zu sein, zu witzig dem Augenblick verhaftet. Wir können diese Kritik gar nicht mehr richtig nachvollziehen. Auch nicht das Entsetzen angesichts von Pauken und Trompeten im langsamen Satz der Symphonie Nr. 88 in G-Dur, die Haydn als bewußtes Schock-Element einsetzte. Diese Instrumente waren sowieso schon in dieser Tonart ungewöhnlich und unerwartet. Zudem kommen sie erst zum Einsatz, nachdem die Spieler nicht nur während des ganzen ersten Satzes, sondern noch 40 Takte des zweiten Satzes hindurch nur untätig herumgessen haben. Sie wirken also als Statisten, ganz ähnlich wie manche Nicht-Spieler in zeitgenössischen Werken. Ein noch bekannteres Werk ist Haydns Abschiedssinfonie, bei der man heute entscheiden muß, ob man den geschichtlich belegten Auszug der Musiker, einen der ersten Streiks der Musikgeschichte, theatralisch nachstellen soll. Zu diesen Werken der Vergangenheit gehörte also wie zu den heutigen ein geschichtliches Umfeld, das nicht mehr wiederholbar ist. Sowohl für Haydn früher als für Buys heute gilt, daß wesentliche geschichtliche Effekte für den Betrachter schon nach kürzester Zeit nicht mehr in ihrer Ursprünglichkeit nachvollziehen sind, weil sie Teil der Rezeptionsgeschichte werden. Die Spielanweisungen, und nichts anderes sind alle Werke der Musik und manche der zeitgenössischen Skulptur, sind nur zum Teil fixiert, zu einem größeren Teil jedoch Teil eines Spieles, das sich durch seine jeweiligen Mitspieler verändert, was geradezu eine Voraussetzung für das Überleben des Spiels selbst ist.

Wenn man aber Werke gleichsam als Spielanweisungen betrachtet, die nur richtig gespielt werden können, wenn man die Regeln nicht nur theoretisch mitgeteilt bekommt, sondern ein gewisses Gefühl für deren Umsetzung mitbringt, so stellt sich eine weitere Frage: soll man sich in 50 Jahren in der Kleidung der 70er Jahre, mit Filmen zu Vietnam und eben stinkender Butter in den Ursprungszustand der Buys'schen Installation hereinversetzen oder soll man einfach mit dem neuen Hintergrund und dem sicherlich neuen Kunstverständnis der Zukunft die Installation von Beuys oder die Schock-Musik Kageles auf ihre Haltbarkeit überprüfen?

Was bei offenen Werkstrukturen der modernen bildenden Kunst mit ihrer Notwendigkeit zur zeitlichen und historischen Umsetzung in einem spezifischen Milieu geradezu sinnlich faßbar ist, ist ein Problem, das sich in den letzten Jahrzehnten im Bereich der Musik mit immer stärker werdender Heftigkeit gestellt hat. Es ist die neue "Querelle des anciens et des modernes" des 20. Jahrhunderts. Müssen wir die Werke der Vergangenheit in ihrem "historischen Gewand" und mit aus den Theoretiker-Werken erschlossenen Spielregeln spielen, um ihnen gerecht zu werden, oder ist es gestattet, ja notwendig, in ihnen immer neue Züge zu entdecken, die sich ja erst durch unsere Erfahrung mit der weiteren Musikgeschichte erschließen und vielleicht gerade auf modernen Instrumenten und in moderner Spielpraxis vermittelt werden könnten. Daß die Frage mit geradezu religiösem Eifer ausgefochten wird, ist kein Zufall, handelt es sich doch um ein Problem der Hermeneutik, also der Wissenschaft, die sich ursprünglich einmal mit der Bibelauslegung gebildet hatte. Schrift oder sich wandelnde Aussage, das scheint der unauflösbare Gegensatz zu sein. Wer heute noch glaubt, die heute in den Werken sich anbietende Aussage sei vielleicht gerade nicht mehr mit damaliger Spielpraxis zu vermitteln, wird geradezu als Ketzer betrachtet, während es vor 30 Jahren noch umgekehrt war. Wie können wir Glenn Gould neben Christopher Hogwood gleichberechtigt bestehen lassen? Typisch ist für die Diskussion, daß es nicht um Kategorien wie "musikalisch überzeugend", oder "in sich stimmig" geht, sondern um "wahr" und "unwahr". Wie die Buchstaben treuen und die Bultmann-Anhänger streiten sich die Fraktionen, wobei die "Modernen" immer mehr zu unterliegen scheinen. Auch "nicht-historische" Orchester befließen sich inzwischen vieler Praktiken der "historischen" Ensembles. Wenn schon auf modernen Instrumenten, dann doch wenigstens

mit historisch korrekter Phrasierung. Dabei verschwimmen die Fronten in der Praxis immer mehr. Hört man die neuste Aufnahme der Brandenburgischen Konzerte mit dem "Concert des Nations", so hört man zwar historische Instrumente und "stilgerechte Phrasierung", ist aber überrascht, fast romantische Klangqualität mit langen Bögen, nicht mehr nur tänzerischen Betonungen, statt jazzigem Swing viel "Gefühl" und "Schmelz" zu hören, in etwa dem halben Tempo der Aufnahmen des Ensembles Musica Antiqua Köln. Hatten uns die "Historisierer" nicht versprochen, es gäbe nur ein richtiges Tempo bei Bach? Und doch haben wir noch nie so viele verschiedene Interpretationen historischer Ensembles nicht nur in diesem Punkt, sondern auch in puncto Intonation, Phrasierung, Instrumentierung, etc. gehört wie heute. Es ist frappierend, wie verschieden die Atmosphäre der Wiedergabe durch die Benutzung unterschiedlicher alter Instrumente ausfällt.

Eine weitere Grenze fällt ebenfalls: Nicolaus Harnoncourt hatte noch in seinem bahnbrechenden Buch "Musik als Klangrede" als Hauptgrund für die Hinwendung zu Alter Musik überhaupt und mit ihr zu einer historischen Spielpraxis, die Krise der Modernen Musik und ihres nur noch Spezialisten zuzumutenden Repertoires angeführt. Ein weiterer Grund sei die dauernde Reproduktion immer derselben klassischen Schlager. Während der letzte Grund sicher triftig ist, wir also den Reiz des Neuen in der Entdeckung des Alten finden können, stimmt der erste nur noch bedingt. Denn die "historische Aufführungspraxis" erobert langsam die Gegenwart. Die Grenze ist heute etwa bei Bruckner. Der Eifer, mit dem dabei die Richtigkeit und Authentizität dieser Versionen verfochten wird, hat frappierende Parallelen mit religiösem Integritismus. Es ist nur eine Frage der Zeit, wann Schönberg von ihm ergriffen wird. Es ist dabei im übrigen auch absurd, daß Alte Musik von ihren Liebhabern als "schöner" und "harmonischer" als diejenige des 20. Jahrhunderts empfunden wird. Gerade hier zeigt sich, daß Musik immer mit ihren Hörern entsteht, denn für die Zeitgenossen waren viele Dissonanzen bei Haydn bestenfalls als geistvoll, öfter aber als schockierend und schmerzhaft empfunden worden.

Auch wenn wir heute im wesentlichen immer noch auf Instrumenten der Schönberg-Zeit spielen, müßte man logischer Weise auch für diese Musik historische Aufführungspraxis fordern. Hat nicht Schönberg bei seinen Kompositionen an ein bestimmtes Ausdrucksideal seiner Zeit gedacht? Gab es

nicht einen spezifischen Aufführungsstil etwa des von Mahler dirigierten Orchesters? Noch akuter wird die Forderung nach historischer Aufführungspraxis bei modernen Werken, wenn sie nicht mehr im gängigen Sinne fixiert sind, sondern vorgeschriebene offene Strukturen mit Improvisation anbieten. Sollen wir dann improvisieren wie in den 50er Jahren oder wie heute? Nun sind wir in der scheinbar glücklichen Lage, anders als für die Musik vergangener Jahrhunderte, schon seit den frühen 20er Jahren über "authentische" Aufnahmen der Musik zu verfügen, vom Komponisten gespielt oder dirigiert. Wir müssten diese Aufnahmen dann nur noch imitieren. Dies führt uns jedoch auf einen weiteren wichtigen Punkt: ein Argument der "werktreuen Fraktion" (um das prekäre Wort hier einzuführen), ist immer, daß versucht werden sollte, den Intentionen des Komponisten gerecht zu werden. So wird versucht, etwa ein Haydn-Symphonie immer in der Esterhazy'schen Besetzung mit möglichst den gleichen Instrumenten, womöglich auch noch in akustisch dazu passenden Räumen, mit den originalen Anweisungen Haydns im Autograph, vertieft durch briefliche Äußerungen etc. wieder aufzuführen. Dieser Haltung entspricht übrigens ein Streit bei der Analyse, die ja zumindest auch vonnöten ist, um den historischen Kontext überhaupt zu rekonstruieren. "Das hätte Haydn niemals verstanden", oder: "das hat Haydn nicht beabsichtigt", sind da häufig zu hörende Argumente. Nur zeitgenössische Traktate, bestenfalls noch mit 20 Jahren Abstand, sind bei der Beurteilung noch zugelassen. Wie gut, daß wir da so reiche Erfahrung mit Komponisten des 20. Jahrhunderts haben! Man höre nur etwa Aufnahmen mit Strawinsky als Dirigent an. Derselbe Komponist, der sich bitterlich über Abweichungen von seinen Metronomangaben beschwerte, setzte sich in erheblichem Maße über sie hinweg, wenn er selbst interpretierte. Dasselbe gilt auch für Bartók und viele andere. Noch schlimmer sind oft schriftliche Äußerungen der Komponisten über ihre Werke. Was nun die Vorstellung betrifft, ein Komponist hätte vollen Einblick in das von ihm geschaffene Werk, er wisse genau, wo und wie was stünde, ist reine Mythologie vom Demiurgen. Unzählige Erfahrungen belegen, wie wenig Komponisten Zusammenhänge in ihren eigenen Werken durchschauen. Sie müssen dies auch ebensowenig, wie ein Maler begründen können muß, warum gerade an dieser Stelle Blau gemalt ist, auch wenn es nur da seinen Platz wirkungsvoll hat. Er muß auch nicht die ideale Beleuchtung und den idealen Raum für seine Gemälde finden, und sich keine Gedanken machen über die Vermittlung zum Betrachter. Vielleicht ist auch den Zeitgenossen das Blau nie aufgefallen,

uns heute erscheint es aber als genialer Zug. Sollten wir also die Augen verschließen, weil der Maler selbst sein Blau nicht erkannte?

Woher kommt aber dieses große Bedürfnis, ursprüngliche Aufführungssituation und -praxis wiederherzustellen? Es handelt sich hier, so meine ich, um die letzten Nachwehen des Positivismus, die sich auch in der Musikwissenschaft auswirkten. Während sich die Musikwissenschaft vornehm zurückhält, wenn es um grundsätzliche Fragen der ästhetischen Beurteilung von Aufführungspraxis geht, hat sie den Stein doch erst ins Rollen gebracht. Seit Jahrzehnten werden von fleißigen Editoren sog. Urtexteditionen hergestellt. Sie nähern sich entweder dem Autograph oder ihm nahestehenden Abschriften oder Drucken. Jahre vergehen, bis entschieden ist, ob ein Komponist einen Schreibfehler gemacht oder eine kühne Wendung ersonnen hat. Ist diese Methode "werk-treu"? erschließt sich mit ihr das Werk in einer nur so möglichen und gemeinten Form? Ist Texttreue Werktreue? Kommen wir nochmals auf Haydn. Wir wissen, daß Haydn nicht sehr konsequent phrasierte. Er mußte das auch nicht, denn schließlich stand er über 30 Jahre seinem Orchester vor und dieses wußte genau, was er für richtig hielt. Unzählige Probleme entstehen daraus. Wir wissen auch, daß er in Werken, wenn sie an einen anderen Bestimmungsort als Esterhazy gingen, Instrumentation, ja sogar musikalische Substanz änderte. Denn er war der Überzeugung, daß jedes Werk für ein bestimmtes Ensemble gerade so zu sein hatte und nur so gut klang. Arien wurden für bestimmte Sänger geschrieben und Mozart nahm radikale Änderungen vor, wenn sie von anderen gesungen wurden. Daneben entstehen auch noch Fragen der Verzierung und Improvisation in Kadenzen etc. Müssen wir aber bestimmte Varianten besser finden, nur weil sie vom Komponisten stammen, auch wenn eine andere für uns musikalisch überzeugender erscheint? Gehört die Phrasierung oder die Verzierung in der Klassik zum Werk oder ist sie Beuys'sche Butter? Wer noch heute nicht die "Neue Mozart-Ausgabe" benutzt mit den dort für besser gehaltenen Varianten, setzt sich schärfstem Verdikt der Kritik aus. Die dort angegebenen, übrigens nicht selten vom Autograph weit entfernten Phrasierungen, machen allerdings oft nur auf den zeitgenössischen Instrumenten Sinn, wie ich an einigen Beispielen demonstrieren will.

Die Phrasierung in Mozarts F-Dur Sonate K332 ist für den Zeitgenossen Mozarts ganz klar. Die jeweils angebundene Note auf dem dritten Schlag ist kürzer und leiser als die erste Note zu spielen, das angebundene e" und das

e" auf dem zweiten Schlag von Takt 4 haben abzuweichen. Im rhetorischen System der Zeit handelt es sich um ein festgelegtes Verhältnis der Phrasierung zum Metrum mit vorgegebenen Schwerpunkten. Statt dessen hört man in modernen Interpretationen meistens einen großen Bogen, in dem z. B. das a' in Takt 1 auf das c" in Takt 2 hinführt und das g" in Takt 3 betonter ist als das b'. In Mozarts Klavierkonzert A-Dur K488 sollen laut Autograph die ersten drei Noten der Oberstimme getrennt und mit Betonung auf dem ersten Achtel gespielt werden, beim abgesetzten dritten Achtel der Oberstimme in Takt 2 handelt es sich um eine Ausruf-Figur. Solche Artikulation und rhetorische Ausführung sind aber in modernen Interpretationen fast nie zu hören, weil sie auch auf einem modernen Klavier ganz unsinnig klingen würden, da sich der Ton viel zu langsam entwickelt, um so zu phrasieren. Dagegen ist die Phrasierung genau einem Klavier um 1780 aus Wien angepaßt und angemessen. Es ist also oft unmöglich, die ganz zweifelsfrei für bestimmte historische Klaviermodelle geschriebene Musik auf modernen Instrumenten so zu spielen. Ganz ähnlich sieht es auch beim Beispiel 3 aus Beethovens Sonate op. 27,2, der sog. "Mondscheinsonate" aus. Die Stärke der Bässe und ihre im Vergleich zu einem zeitgenössischen Instrument ganz andere Klangausbreitung macht die Stelle auf einem modernen Klavier notwendig undurchsichtiger und führt zu einer verschobenen Klangbalance, während die Stelle kein Problem für ein Klavier der Beethovenzeit darstellt. Muß man also in Zukunft darauf verzichten, diese Sonate auf einem Steinway zu spielen? Bevor ich diese Frage beantworte, sei noch ein wenig bei der Phrasierung und Artikulation verweilt, die doch zumindest in den Augen der Werktreuen das A und O auch der Musik Haydns und Mozarts ist.

Vergleicht man die zahlreichen Aufnahmen der "authentischen" Ensembles etwa von Haydns Symphonien, so stellt man erstaunt fest, daß sich gerade diese Ensembles kaum an die Urtext-Editionen halten. Phrasiert und artikuliert wird, fast möchte man sagen, nach Geschmack. Ja und natürlich haben sie recht! Allerdings, die Phrasierungsveränderungen etwa in einem Dreivierteltakt führen z. B. zum Gefühl einer Sechs-Achtel-Gliederung. Damit können bestimmte motivische oder rhythmische Elemente herausgehoben oder kontrastiert werden. Die Ensembles phrasieren also so, daß diejenigen kompositorischen Beziehungen besonders hervortreten, die sie für wichtig halten. Offenbar verlassen sie sich dabei nicht auf den Urtext oder die "Intention des Komponisten", ja dieser selbst hätte sich nicht darauf verlassen, sondern je

nach Ort und Orchester neu entschieden. Nichts anderes taten aber die heute so verschrienen Editoren und Dirigenten des 19. Jahrhunderts. Ihnen schien ganz natürlicher Weise die Schicht der Werke interessant, die als Vorläufer romantischer Musik gelten konnten. Klassische Werke wurden als Vorläufer, als Zukunftsversprechen gesehen, nicht als historischer Zustand betrachtet. In sie wurde ein Ausdruck hereingelegt, der vielleicht nicht ursprünglich beabsichtigt, aber doch möglich schien. Man war einer Fortschrittsästhetik verpflichtet, die vielfach auch heute noch wirksam ist. Die scheinbar interesselose, nur dem geschichtlichen Ursprungsbild verpflichtete Rekonstruktionsästhetik ist aber keineswegs überzeitlich oder objektiv zu nennen. Ihre Entscheidungen sind oft noch viel radikaler einem bestimmten Geschichtsbild verpflichtet, das durchaus den Interessen der Gegenwart entspricht. Dies zeigt sich insbesondere am Element der Klangfarbe und bei der Intonation.

Es ist ganz unbestreitbar, daß die Verwendung alter Instrumente oder von Rekonstruktionen alter Instrumente zu einem differenzierteren, durchsichtigeren, oft feineren Klangbild mit einer neuen Sinnlichkeit geführt hat. Bläser und Streicher eines Ensembles mit "historischen" Instrumenten verschmelzen ganz anders als diejenigen eines großen Symphonieorchesters. Wie ich oben schon erwähnte ist aber auch da frappierend, wie verschieden die Auswirkungen verschiedener Herkunftsländer oder Instrumentenbauer in dieser Hinsicht beim Klangbild sein können. Einmal fallen mehr die Flöten, dann wieder die Oboen auf, einmal erschreckt uns fast ein Horn, dann ist es wieder im Hintergrund. Auch scheinen die Instrumente mehr bestimmten individuellen Charakteren zu entsprechen. Mit der Wahl bestimmter Instrumente der historischen Periode ist also eine ästhetische Interpretation der heutigen Ensembles verbunden. Das genaue Wie aber dieses Effektes hängt von unzähligen Faktoren ab und führt zu höchst unterschiedlichen Resultaten. Hier wirkt auch wieder die Phrasierung und Artikulation herein. Denn diese hat sich den Instrumenten anzupassen. Sind diese Effekte aber deshalb authentischer oder näher an der möglichst umfassenden Umsetzung aller Schichten der Spielanweisung Werk? Auch hier ist wieder zu fragen, ob Instrumentenfarbe und Phrasierung unveränderliche Teile der Spielanweisung sind.

Größere Farbwirkung lenkt von übergeordneten Satzbaukriterien ab, lenkt gleichsam den Scheinwerfer auf Details und einzelne Stimmen. In der Sprache der Zeit Haydns würde man sagen: Absätze und Satzteile werden deutlicher

strukturiert und plastiziert als Perioden. Wir sehen gleichsam alle Gestalten von Nahem, dafür aber weniger übergeordnete Zusammenhänge. Es wird im schlechten Falle mehr buchstabiert und weniger ausgesagt. Sprachnähe hat Vorrang vor dem Gesangsaspekt der Melodie, eine auch in der zeitgenössischen Literatur durchaus umstrittene Gewichtung. Nun sind aber gerade die "Auskolorierung", das sinnliche Gewand der musikalischen Fraktur, das Wie der Auszierung, das Improvisatorische wesentlich eine Wiederentdeckung der modernen Musik des 20. Jahrhunderts. Ist es also gar so verwerflich, wenn Adorno befand, daß die eigentlich werktreue Interpretation von Bachs Ricercar aus dem Musikalischen Opfer die Instrumentierung von Webern sei? Sind nicht unsere historisierenden Ensembles in ganz ähnlicher Weise für ein neues Hören und Verstehen tätig wie Webern für Bach? Ist nicht immer auch zu fragen, für wen gespielt wird, ob die historisch "authentische" Gestalt auch authentisch verstanden werden kann?

In diesem Zusammenhang möchte ich auch die Intonation sehen. Harnoncourt schrieb in "Musik als Klangrede", es sei für ihn ganz und gar unerträglich, Mozart-Quartette in gleichschwebender Stimmung zu hören. Umgekehrtes wird wohl ein Hörer sagen, der nur eine gleichschwebende Stimmung gewöhnt ist. Kaum ein Gebiet wird so verbissen behandelt wie die Intonation. Nun gibt es unbestreitbare Vorgaben, wenn man tatsächlich alte Instrumente benutzt. Flöten haben ihre Stimmung in der Lochborung vorgegeben, Naturtrompeten und Naturhörner sind noch fixierter in ihrer Stimmung. Insgesamt haben die Streicher ein viel stärkeres Obertonspektrum, was aber wiederum nicht mit der Stimmung der Flöten übereinstimmen muß. In jedem Fall arbeitet eine gleichschwebende Stimmung gegen die Charakteristik des Instrumentariums auch noch am Ende des 18. Jahrhunderts. Welche Intonation aber genau verwendet werden soll, ist damit längst nicht geklärt. Die Theoretiker des 18. Jahrhunderts und ihre Vorgänger schlagen die z. T. abenteuerlichsten Lösungen vor. Besonders aufschlußreich ist hier der Bach nahestehende Theoretiker Neidhardt. Neidhardt schlug 1726 und 1732 vor, verschiedene Stimmungen für große Städte und kleinere Dörfer zu benutzen, wobei die Stimmung immer ungleicher auf dem Lande wird, da dort offenbar auch weniger Tonarten in Gebrauch waren. Dieses System wurde auch von Bach dem Werckmeister-System von 1681 vorgezogen, wie Lorenz Mizler berichtet. 1826 noch votiert Pietro Lichtenthal, der Mozart noch gut gekannt hatte, ganz entschieden für eine ungleichschwebende Stimmung, da sonst die Tonarten überhaupt keinen

Charakter mehr hätten und man geradeso ein Nocturne in a-moll wie einen Militärmarsch in As-Dur komponieren könne. Aber Hummel schreibt 1828, daß durch die Verstärkung der Saiten und deren größere Anzahl in den Tasteninstrumenten des neuen Jahrhunderts die alten Stimmungen von Sorge, Fritz, Marpurg, Kirnberger und Vogler nicht mehr verwendet werden könnten, da dies einerseits den Instrumenten nicht mehr angemessen sei, andererseits kaum noch jemand ein so feines Gehör hätte, um diese fein nuancierten Stimmungen überhaupt noch zu bewerkstelligen.

Es kommt also wesentlich auch auf die Bereitschaft und Fähigkeit des Hörers an, Musik so zu verstehen, wie sie dargeboten wird. Was gerade die Tonartencharakteristik betrifft, so führt sie sofort auf ein Problem der ästhetischen Wertung der Musik. Denn die Verwendung einer bestimmten ungleichschwebenden Stimmung kann sich anbieten, um eine Tonart in ihrem Symbolcharakter hervorzuheben, etwa C-Dur als Festmusik oder f-moll als besonders dem Schmerz-Affekt zugehörige Tonart. Auch hier würde ein Einzelnes auf Kosten der Gesamtarchitektur hervorgehoben. Denn spätestens seit der Hochklassik hat sich eine ganz neue Wahrnehmung von Tonart als Teil einer ausgewogenen Architektur durchgesetzt, die mit dem regelmäßigen Perioden- und Satzbau zusammenhängt. Hier kommt es auf Nähe und Ferne, Verwandtschaft oder Distanz der Tonarten von der Ursprungstonart an. Diese kann natürlich ihrerseits wieder durch bestimmte Intonationen unterstrichen werden, aber es wäre abwegig, nur sie gelten lassen zu wollen, ebenso kann die Beziehung der Tonarten in gleichschwebender Stimmung auf einem modernen Instrumentarium deutlich werden. Es handelt sich also um Akeztuierungen bestimmter Farben der selben Sache.

Schließlich kommt noch ein weiterer, ganz und gar a-historischer Faktor ins Spiel: die Aufnahmetechnik.

Die Verbreitungstechnik des 20. Jahrhunderts ist die Schallplatte, heute noch extremer die CD mit digitaler Aufnahmetechnik. Werke aller Ensembles und aller historischen Zeiten werden allgemein zugänglich. Nur sehr selten hören wir die Ensembles im Konzert. Zu Haydns Zeit jedoch konnte man sich das Werk meist nur über die Partitur erschließen, nicht über aktuelle Klangumsetzung. Der Verbreitung der CD heute entsprach damals eine florierende Musik-Edition. Konzerten kam ein Ereignis-Charakter zu, den wir uns heute kaum vorstellen können. Gerade also die Schichten, die der historischen

Aufführungspraxis so wichtig sind, spielten bei der Ausbreitung der Werke keine Rolle. Man las die Partitur, arrangierte vielleicht für kleinere Ensembles, bewunderte motivische Wendungen oder kühne Modulationen, die ganz unabhängig von einer Aufführung zugänglich waren. Man konnte keine Vergleiche anstellen, wie dies heute mittels der Schallplatte möglich ist, Vergleiche, die ihrerseits neue Interpretationen zur Folge haben können.

Die sog. historisierenden Ensembles haben in besonderem Maße von der digitalen Aufnahmetechnik der CD profitiert. Gerade ihre feinen Klangbalancen und Farbeffekte kommen hier zur Geltung, werden so plastisch, wie sie es in einem Konzert und einem normalen Raum niemals würden. Die moderne Aufnahmetechnik führt zu einem Klangbild, das einer bestimmten Ästhetik und einem besonderen Ausdruckswillen der Ensembles entgegenkommt. Sie betonen fast analytisch bestimmte Raumtiefen und Abschattierungen, die zu einer besonderen Zeitwahrnehmung führen. Motivische und thematische Beziehungen werden vom Hörer völlig unterschiedlich wahrgenommen, wenn er primär über Klangfarben und Einzeleffekte assoziiert als wenn er selbst aus einem homogenen Ablauf heraus Syntheseleistungen erbringen muß. Die Unterstützung des assoziativen Hörens durch Klangfarbe stellt jedoch nicht etwa ein getreues Bild der historischen Situation des Ursprungs des Werkes her, sondern eine bestimmte Interpretation, die ihre Berechtigung genau wie diejenige Karajans durch den heutigen Hör- und Erfahrungsstand der Rezeption gewinnt oder auch verliert.

Betrachtung Haydn Symphonie Nr. 90

Sind die Probleme von Texttreue und Aufführungspraxis in ihrem Verhältnis zur sog. Werktreue im Zeitalter der Klassik noch halbwegs übersichtlich, so soll nun noch kurz an zwei Beispielen erörtert werden, welche gravierende Probleme in der Musik z. B. der Renaissance entstehen, wo es eine Werkvorstellung wie im 18. Jahrhundert gar nicht gab und Musik Teil bestimmter liturgischer oder weltlicher Praxis war. Diese Musik wollte noch viel mehr erlebt als gehört werden. Angaben zur Aufführungspraxis sind äußerst spärlich und meist nur indirekt zu erschließen. Bei der Anwendung z. B. bildlicher Darstellungen ist aber äußerste Vorsicht zu gebrauchen. Wir haben

heute einen ganz anderen Begriff von Realität als der Maler des 15. Jahrhunderts. So kann zwar eine reale Aufführungsszene angedeutet sein, die verwendeten Instrumente können aber als reine Symbole oder auch aus einem Ideal größtmöglicher Vielfalt heraus dargestellt werden.

Die Vorstellung vom Werk als etwas einmaligem und abgeschlossenem ist eigentlich erst eine Nachreflektion auf die Klassik im 19. Jahrhundert und wirkt heute noch nach. Erst im 19. Jahrhundert wurde die nicht mit Sprache verbundene Musik als absolutes Gebilde entdeckt und an der Klassik exemplifiziert. Diese philosophische Idee ist aber heute ebenso auf dem Prüfstand wie historische Aufführungspraxis.

Man kann nur etwas "treu" sein, was tatsächlich existent ist. Auf welche Weise aber besteht eine Symphonie von Haydn? Als platonische Idee oder als Spielanweisung mit immer neuen Umsetzungen in die Praxis, mit neuem Verständnis und immer wechselnden Hörern und Spielern? Die moderne Sprach- und Texttheorie hat uns hier sehr interessante Reflexionen an die Hand gegeben, um diesen Zwiespalt zu verstehen. Eine Partitur Haydns ist ein Text, der bestimmte Ideen konkretisiert und aufs Papier bannt. Wir können ihn aber weder lesen, hören noch spielen, ohne uns unserer eigenen und fremder Erfahrungen mit diesem Text zu bedienen. Die Worte dieses Textes stehen wohlgeordnet vor uns, aber die Aussage ist immer eine für uns oder eine zu vermittelnde für andere. Auch der Wille, die historische Situation zu wiederholen oder ihr nahezukommen ist eine Aussage, ja, eine besonders spezifische und vom Gegenwartsinteresse abhängige. Nichts spricht dagegen, sie zu machen, aber alleingültig ist sie nicht und brüchig wird sie, wenn sie unreflektiert ist und nicht mit denjenigen rechnet, die sie hören. Jedes der Geschichte zugänglich gewordene Objekt hat Geschichte. Ob die Objekte die Geschichte überleben, hängt von der Aufnahmefähigkeit und Integrierungsfähigkeit seiner Struktur ab. Ich halte es für überhaupt keinen Zufall, welche geschichtlichen Objekte über hunderte von Jahren überleben. Daß wir heute erst die Musik des 15. Jahrhunderts entdecken, hängt mit einem Gegenwartsinteresse zusammen und mit frappierenden Ähnlichkeiten dieser Musik und der sie begleitenden Kunstauffassung mit der Situation im 20. Jahrhundert. Der Pianist, der die Mondscheinsonate auf einem Steinway spielt kann bestimmte Dinge nicht ausdrücken, die sicherlich im Rahmen der Möglichkeiten

des Werkes liegen, aber er kann auch Aussagen machen, die sich erst heute erschließen und heute aktuell sind. Das Gleiche gilt für eine Interpretation auf einem Hammerklavier. Wanda Landowskas Cembalo war eine Neu-Schöpfung, und doch erschloß sie uns Bach erstmals wieder auf einem "historischen" Instrument. Harnoncourt erschloß uns Mozart, wie wir ihn für ganz neu halten und der doch der alte sein soll.

Große musikalische Werke zeichnen sich gerade dadurch aus, daß es sie nicht nur einmal und in einer Form gibt und daß sie nicht zuletzt große Musikalität und Vermittlungsfähigkeit des Interpreten, gleich welcher Couleur, erfordern. Warten wir ruhig ab, ob nur der Dirigent in Kagels "Finale" einem Herzanfall erliegt. Entscheiden wir nach Geschmack, ob uns heute ranzige Butter oder morgen versteinerte Butter in Beuys' Installationen mehr überzeugen wird.