

Angesichts der blühenden historisierenden Aufführungspraxis einerseits und der mannigfachen über sie geführten Diskussionen andererseits könnten weitere theoretische Erörterungen als überflüssig erscheinen. Hier soll jedoch nur ein ganz bestimmtes Argument untersucht werden, das bisher wohl allzu pauschal verwendet wurde: die Behauptung nämlich, der Mensch habe sich verändert, also müssten heute auch die Instrumente andere sein. (Von einer „Gesellschaft für Hörer mit alten Ohren“, die zu den altern Instrumenten gehöre, sprach Edgar Varèse; vgl. Alejo Carpentier: Varèse vivant, in: Süddeutsche Zeitung vom 17./18. Dez. 1983, Feuilleton-Beilage.)

Im folgenden seien die Fälle ausgeschlossen, in denen der Komponist bewußt über die aufführungspraktischen Mittel hinausging, die ihm zur Verfügung standen. Wie weit das überhaupt denkbar ist, speziell in älterer Zeit (hier soll nur von der komponierten Musik ab etwa 1550 die Rede sein), kann in diesem Aufsatz nicht diskutiert werden. Es sind immerhin Werke vorstellbar, in denen der Komponist zwar nicht prinzipiell die Mittel seiner Zeit überforderte, aber doch diejenigen, die in einer konkreten Situation verfügbar waren (Stichwort: Bachs berühmte Eingabe an den Leipziger Rat, in der er über die Unvollkommenheit der aufführungspraktischen Bedingungen klagt). Ferner könnte man daran denken, dass eine neue musikalische Idee mit den vorhandenen Instrumenten nicht immer ganz in Einklang zu bringen ist: Bach hat in solchen Fällen, ebenso wie Wagner, Anregungen zur Entwicklung neuer Instrumente gegeben.

Nach meiner Ansicht (die näher zu begründen hier nicht der Ort ist) geht es in solchen Fällen – trotz des zeitweisen Auseinanderklaffens – letztlich um die weitgehende Einheit von Musik und Instrument. Hiervon ist die Meinung zu unterscheiden, dass die „Struktur“ des Werkes nur sehr begrenzt mit dem Instrumentarium zusammenhänge. In diesem Fall ist es natürlich gerechtfertigt, für Hörer, die „andere Ohren haben“, die also an die modernen Instrumente gewöhnt sind, diese auch zu verwenden. Oft wird zugleich angenommen, die Instrumente hätten sich sozusagen eigengesetzlich (oder eben doch im Zusammenhang mit den Werken) zum Besseren hin entwickelt, und die jeweils modernsten eigneten sich daher am besten zur Darstellung der getrennt vom Instrumentarium gedachten Komposition. Unter dieser Voraussetzung kann der heutige Hörer die alten Instrumente natürlich nur noch als historische Kuriosa wahrnehmen. Aber gilt das Argument von den „anderen Ohren“ auch da, wo man innere Zusammenhänge zwischen Werk und Instrument akzeptiert? Die Frage ist schwierig zu klären, da wir die Ohren der Menschen von damals nicht mehr testen können. Immerhin seien einige Vermutungen aufgestellt.

### Lautstärke

Beginnen wir mit der Lautstärke. In Bezug auf die relative Lautstärke hat sich das Empfinden des Menschen zweifellos nicht geändert; spätestens ein Blick in die Publikationen alter Musikschriftsteller überzeugt uns, dass das Klavichord auch damals schon als leises Instrument, die Trompete als lautes empfunden wurde.

Schwieriger ist es mit der absoluten Lautstärke. Es ist nachgewiesen, dass zumindest in extremen Fällen die Empfindlichkeit des Gehörs durch ständige Einwirkung von Lärm. abnimmt. Doch selbst wenn wir annähmen, dass der Mensch von heute durchschnittlich einer höheren Lärmbelastung ausgesetzt sei als der von einst, so dürfte doch ein großer Teil des heutigen Konzertpublikums willens und in der Lage sein, sich von extremen Belastungen fern zu halten (ob man die Möglichkeit hierzu besitzt, ist auch eine soziale Frage). Die Einstufung eines Klanges als laut oder leise mag daher in alter Zeit ähnlichen subjektiven Schwankungen unterworfen gewesen sein wie heute.

Von einem Problem der absoluten Lautstärke könnte man auch reden, wenn der Hörer von heute mit der durchschnittlichen Lautstärke alter Instrumente einerseits und neuer andererseits zu tun hat: Zumindest ein Teil der alten Instrumente, etwa diejenigen aus der Zeit zwischen 1650 und 1850, sind ja leiser als ihre modernen Nachfahren. Hier ist der heutige Hörer natürlich in einer völlig anderen Situation als der von damals, der eben nur die Instrumente seiner eigenen Zeit kannte. Die erste Reaktion des Menschen, der vom modernen Instrumentarium herkommt und nun das alte hört, geht meist in zwei Richtungen: 1. Er vermisst die Möglichkeit, durch „gewaltige“ Klänge dem Großartigen Ausdruck zu verleihen. 2. Er bezweifelt, dass bei einer geringen Gesamtlautstärke

musikalisch bedeutsame klangliche Nuancen erzielt werden können.

Wenn wir davon ausgehen, dass elementare physiologische Eigenschaften des Gehörs im oben angedeuteten Sinn unverändert sind, dann erhebt sich vor allem die Frage, ob der Mensch in der Lage ist, sich nach einer Weile des Einhörens in den Klang der alten Instrumente von der Erinnerung an das moderne Instrumentarium zu lösen und spontan mit der historischen Lautstärke die gleichen sinnlich-emotionalen Qualitäten zu verbinden wie der Hörer von damals. Ich möchte diese Frage aus zwei Gründen bejahen: 1. Von zahlreichen Musikkritikern, Musikern und Hörern habe ich gehört oder gelesen, wie schnell und mühelos die Umstellung auf den alten Klang erfolgt (die Bereitschaft dazu muss natürlich vorhanden sein). 2. Historische Aussagen über bestimmte Instrumente decken sich mit unserer eigenen Erfahrung: Der Pommer klingt kräftig, und zwar nicht nur im Vergleich mit dem Dulcian (*dulcis* = süß, milde); Orgel und Cembalo können majestätisch, „prächtig“ klingen; der Klang alter Pauken und Trompeten ist auch für uns festlich und repräsentativ, vor allem, wenn eine größere Anzahl verwendet wird. – E.T. A. Hoffmann bemerkt, „dass ein großer Raum ein große Instrumentenmasse verlangt, um dem Macht und Kraft zu geben, was sich der Komponist mächtig und kräftig gedacht hat. Denn als dann darf kein Bläser oder Geiger sein Instrument über Gebühr angreifen, welches immer statt kräftige, widrige Effekte hervorbringt“ (Bescheidene Bemerkung zu dem die letzte Aufführung der Oper Don Juan betreffenden... Aufsätze; 1820). Dies entspricht heutigen Erfahrungen mit den Instrumenten jener Zeit. – Wenn wir auch nach einer Weile des Einhörens auf die alten Instrumente bestimmte Dimensionen eines elementaren dynamischen Ausdrucks vermissen, dann dürfte das weniger an einer Abnutzung unseres Gehörs liegen als daran, dass diese Qualitäten erst im 19. Jahrhundert in die Musik einbezogen wurden.

#### Dynamische Nuancen

Was die oben erwähnten dynamischen Nuancen angeht, so kann man davon ausgehen, dass das Ohr nach einer Zeit des Einhörens in das alte Instrument die Nuancen nach dem Maßstab bewertet, den die durchschnittliche Lautstärke setzt; eine Variante, die auf der Trompete kaum auffallen würde, kann auf dem Klavichord einen gewichtigen Akzent bedeuten. So empfindet auch der heutige Hörer die Nuancen historischer Instrumente als angemessen für die zugehörige Musik. Das gilt sowohl für expressive Akzente als auch für solche, die primär die Schwerpunkte des Taktes hervorheben, also der Artikulation dienen. – Diese „Adaptation“ des Gehörs bedeutet nicht, dass das Empfinden für absolute Werte der Lautstärke damit völlig aufgehoben wäre; das Klavichord bleibt auch im Forte ein intimes Instrument.

Eine andere Frage ist es, ob wir Instrumente ohne dynamische Nuancen, wie das Cembalo, heute deswegen anders beurteilen, weil Derartiges im modernen Instrumentarium fehlt, oder weil der Komponist der alten Zeit schon nuancierungsfähige Instrumente „vorausgeahnt“ hätte. Diesen Argumenten ist schon oft begründet widersprochen worden; die Gegengründe brauchen hier nur kurz wiederholt zu werden: Dynamische Nuancen waren auch in der alten Musik schon bekannt; dennoch hat der Hörer das Cembalo akzeptiert. Zeitweise bestand ein künstlerisches – wenn man so will, „manieristisches“ – Spannungsverhältnis zwischen dem starren Klang eines Instrumentes und der Vorstellung schwellender Töne. Couperin schlägt in „L'art de toucher le clavecin“ (1716) ein verspätetes Eintreten des Tones bzw. dessen Verkürzung vor, um auf dem Cembalo die *messa di voce* der Streichinstrumente nachzuahmen. Jedoch war bereits um 1575 das „Geigenwerk“ erfunden worden, also ein Tasteninstrument mit angestrichenen Saiten, das in bezug auf die Nuancen des Klanges mit den Streichinstrumenten konkurrieren konnte. Bis in das 19. Jahrhundert hinein sind derartige Versuche wiederholt worden und haben sich nicht durchgesetzt. Auch wenn heutige Instrumente für die Wiedergabe historischer Cembalomusik eingesetzt werden, wählt man in der Regel nicht elektronische Tasteninstrumente – die ja den Schwellton ermöglichen – sondern das Pianoforte, das lediglich Akzente erlaubt. Die Spannung zwischen realem Klang und vorgestelltem Schwellton gehört eben bei Couperin integrierend zum Kunstwerk, ebenso wie bei einer künstlerischen Zeichnung die Diskrepanz zwischen dem dargestellten Gegenstand und den vom Zeichner gezogenen Linien. Der Hörer will sich nicht für dumm verkaufen lassen, indem das, was

er selbst ergänzen kann, dick aufgetragen wird. Ein weiteres, bekanntes Beispiel für die künstlerische Ausnutzung scheinbarer instrumentaler Unvollkommenheiten sind Bachs Sonaten für Violine ohne Bass; die Wiedergabe mit Streichbögen des 20. Jahrhunderts, die „reale“ Ausführung der Polyphonie erlauben, wirkt eher komisch. – Ein „manieristisches“, aber künstlerisch wesentliches Spannungsverhältnis möchte ich auch zwischen den vorgeschriebenen, ausdrucks-gewaltigen Akzenten und der beschränkten Lautstärke des Klavichords sehen, wie es bei Philipp Emanuel Bach begegnet. Wie oben schon erwähnt, hebt ja die Anpassung des Gehörs an die Gesamtlautstärke, die zu einer entsprechenden Bewertung der dynamischen Nuancen führt, das Empfinden für die absolute Kraft des Tones nicht auf.

### Klangfarbe

Ähnliche Aspekte wie bei der Lautstärke gelten für die Klangfarbe. Zwar gibt es beispielsweise die Tendenz seit dem 17. Jahrhundert, die Vokalfärbung „ä“ aus dem Instrumentenklang zu entfernen. Doch handelt es sich hier offenbar nicht um einen „Urekel“ der Menschheit (eine „anthropologische Konstante“), die nun endlich zum Tragen gekommen wäre - vor den nasal klingenden Instrumenten, die uns heute noch in außereuropäischen Hochkulturen begegnen, hat es andere gegeben - , vielmehr geht es um einen kulturell bedingten Geschmackswandel, der einen Grund in der Distanzierung der Kunstmusiker von der Volksmusik haben könnten. Dieser Geschmackswandel muß für den Menschen von heute keineswegs mehr gütig sein.

### Spielhilfen

Ein weiterer Unterschied des alten und neuen Instrumentariums liegt darin, dass heute mehr Spielhilfen zur Verfügung stehen. Das ist natürlich zunächst kein Problem des Hörers sondern des Musikers, der die alte Musik dennoch einwandfrei ausführen muß. Es geht also um die Fällen, in denen der Komponist an die Grenzen der technischen Möglichkeiten ging. Hierzu gehört die Hornpartie der Arie „Quoniam tu solus sanctus“ aus Bachs H-Moll-Messe. Stand dem Komponisten ein exzeptioneller Bläser zur Verfügung? (Hier liegt natürlich ein bedeutsamer Unterschied zu heute: Früher wurde weit eher für bestimmte Gelegenheiten, also auch für ganz bestimmte Musiker komponiert.) Wenn Bach nur mit einem durchschnittlichen Hornisten rechnen konnte, so kann man hier tatsächlich davon reden, dass wir heute „andere Ohren“ haben als die Zeitgenossen des Komponisten: Die hörbaren Schwierigkeiten der Ausführung haben kaum eine unmittelbar verständliche Beziehung zur Musik bzw. zum Text; der an technische Perfektion gewöhnte Hörer von heute muß stutzen.

Eine besondere Bedingung zur adäquaten Wahrnehmung technischer Schwierigkeiten – eine Bedingung, die „gelernt“ werden muß – erwähnt Quantz (Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752, S. 170): Auf der Querflöte solle man Tonarten, die dem Instrument fern liegen, nur dann ausführen, wenn man vor Kennern spiele. – Man wird übrigens nicht sagen können, dass die Annäherung an das Unspielbare überhaupt nichts mit dem „Werk“ zu tun habe: Die spürbare Schwierigkeit stellt ein artistisches Moment dar (im Zirkus eine Voraussetzung der Wirkung), das in der neueren Kunst sicher nicht zentral ist, aber doch immerhin vorkommt. (Eine interessante Vermutung des englischen Flötenbauers Christopher Addington geht dahin, dass Bach bei der Wahl der tückischen Tonart c-Moll für die Triosonate des Musikalischen Opfers an das lange Wechselstück einer Querflöte des preußischen Königs gedacht habe, das vielleicht die Ausführung in Griffen der leichtesten Tonart des Instrumentes – in e-Moll – ermöglichte. Diese von Scherer gebaute Flöte befindet sich im Musikinstrumenten-Museum in Berlin.)

### Intonation

Eng mit der Frage der Virtuosität verbunden ist diejenige nach der richtigen Intonation. Auch hier gibt es Grenzfälle, d. h. auf einigen alten Instrumenten ist es sehr schwierig, die gewünschte Tonhöhe zu erzielen. Das gilt z. B. wiederum für die Querflöte sowie die Blechblasinstrumente – allerdings, und das ist wichtig, abermals nur dort, wo der Komponist „rücksichtslos“ gewesen ist.

Im Durchschnitt lässt sich auf alten Instrumenten ebenso genau (wenn auch nicht immer ebenso bequem) die gewünschte Tonhöhe erzielen wie auf modernen. (Daß es sich teilweise um andere Tonhöhen oder besser Intervallverhältnisse handelt als um diejenigen, an die viele Hörer heute gewöhnt sind, steht hier nicht zur Debatte.)

### Klangliche Ausgewogenheit

Ein drittes, verwandtes Problem liegt in der Unausgewogenheit mancher Tonskalen, dem Klangkontrast benachbarter Töne, wie er vor allem durch Gabelgriffe bei Holzblasinstrumenten (besonders bei Querflöten) und durch Stopftöne bei Blechblasinstrumenten entsteht. Die Tatsache, dass heute – im Gegensatz zu damals – ausgeglichene Skalen erzeugt werden können, wird den Hörer dort irritieren, wo das „historische“ Klangergebnis über eine koloristische Belebung hinausgeht und seine Besonderheit nicht unmittelbar verständlich ist. Ohne weiteres verstanden wird es dagegen, wenn z. B. in Haydns „Schöpfung“ zu den Worten „Leise rauschend gleitet fort im stillen Tal der helle Bach“ der gestopfte Waldhornklang verwendet wird (Arie Raphaels im Ersten Teil). In Beethovens Hornsonate gibt es außer der koloristischen Belebung zwei Aspekte: zum einen eben auch die expressive Bedeutung, dann aber den oben schon charakterisierten „artistischen“ Sinn der Überwindung der natürlichen Beschränkungen des traditionellen Signalhorns.

Eine weitere Abweichung vieler alter Instrumente von den neueren liegt im stärkeren Unterschied der einzelnen Tonlagen der Instrumente. Daß sich auch hier die Wahrnehmungsweise alter und neuer Hörer nicht unterscheiden muß, scheint mir aus der Musik selbst hervorzugehen. Das wäre Gegenstand einer eigenen Untersuchung; hier bleibe es bei einigen Andeutungen: Das unmittelbare Hörerlebnis, das in diesem Fall wesentlich auf der Helligkeit von Tönen beruht, dürfte sich kaum geändert haben. Auch die von der Musik herausgeforderte, spontane Bewertung des Phänomens braucht sich nicht zu unterscheiden: In polyphonen Werken, wo der Farbwechsel innerhalb einer Stimme stören könnte, ist der Tonumfang (und damit die klangliche Nuancierung) der einzelnen Stimme begrenzt; in der Solomusik schafft der Unterschied der Tonlagen willkommene Farbigkeit oder ist in anderer Weise unmittelbar verständlich: so, wenn im letzten Satz der „Mondscheinsonate“ von Beethoven der schroffe Wechsel der Tonlagen den Eindruck einer orchestralen Gegenüberstellung verschiedener Instrumentengruppen hervorruft. Das alte Instrument unterstützt diese Intention.

### Transparenz

Viel gerühmt wird die Transparenz des Stimmgeflechts, die alte Instrumente hervorbringen. Dieses Erlebnis drängt sich beispielsweise auf, wenn man – an das moderne, häusliche Pianoforte gewöhnt (etwas anders ist es beim Konzertflügel) – zum ersten Mal eine Fuge auf Cembalo oder Klavichord spielt. Es versteht sich eigentlich, dass ein Zeitalter der Polyphonie Instrumente mit transparentem Klang hervorgebracht hat. Da diese Durchsichtigkeit auf elementaren Klangeigenschaften wie dem Einschwingvorgang, der Helligkeit und dem Tonvolumen beruht, ist nicht anzunehmen, dass hier ein Unterschied zwischen dem alten und dem neuen Hörer besteht.

### Symbolik

Anders ist es mit der Symbolik der Instrumente. Hier bedarf es zum Teil der historischen Rückbesinnung; doch gilt das natürlich erst recht bei Verwendung moderner Instrumente: Den historischen Charakter der Trompete als Instrument aus dem Bereich des irdischen und des himmlischen Herrschers zu verstehen, fällt wesentlich leichter beim Anblick des alten, schlanken Trompetentyps als bei dem des gedrungenen und mit vier Ventilen befrachteten modernen.

### Zusammenfassung

Fassen wir zusammen. Es gibt einige Fälle, in denen das Verständnis für die Verwendung alter Instrumente historisches Wissen voraussetzt. Das gilt zum Beispiel, wenn Komponisten um der artistischen Herausforderung willen an die Grenze der technischen Möglichkeiten des Instrumentes

gegangen sind, oder wenn die Symbolik der Instrumente ins Spiel kommt. Vorwiegend jedoch sind die alten Instrumente auf der Ebene des spontanen, sinnlich-emotionalen Erlebens mit der Musik verbunden. Zwar setzt die Wahrnehmung ihrer Qualitäten die Bereitschaft zum Einhören voraus; doch bleibt festzuhalten, dass die Rezeption der alten Musik schlechthin eher größere Probleme bietet als die Verwendung der entsprechenden Instrumente: Die Änderungen der geistesgeschichtlichen Situation – betreffend etwa die Funktion der Musik, die Kenntnis von Dingen wie der rhetorischen Figuren, die Religiosität – schneiden tiefer ein als der klangliche Wandel.

Die Umdeutungen, die Kunstwerke heute erfahren, weil wir uns an einem anderen Punkt der Geschichte befinden, sind legitim; sie stehen oft im Gleichklang mit den modernen Instrumenten. Hier könnte eine Kritik einsetzen: Gerade weil sich in Bezug auf die Instrumente unsere Ohren nicht fundamental von denen unserer Vorfahren unterscheiden, löse der Gebrauch alter Instrumente einen Sog gegen die existentielle Hereinnahme historischer Musik in die Gegenwart aus. Wichtiger aber dürfte sein (ohne andere Aufführungsarten auszuschließen), dass die alten Instrumente auf jener Ebene mit der Musik verbunden sind, die das Überleben der Werke trotz Umdeutung ermöglicht: in einem Bereich nämlich, wo Klangsinnliches, Emotion und Struktur ineinander übergehen. Die größere Nähe zu der andersartigen Kultur der Menschen von einst vermittelt ferner Anregungen für die Gegenwart, die uns bei vorschneller Angleichung alter Musik an das Heute versagt blieben. Im Übrigen ist der Prozeß des Einhörens in das alte Instrument heute so weit fortgeschritten, dass die Verfremdung des Werkes durch ungewohnte Klänge für viele Hörer eher vom modernen Instrumentarium (und entsprechenden Bearbeitungen) als vom historischen ausgeht.

Es sei mir gestattet, mit einem Aperçu zu schließen, das sicher eine Überspitzung darstellt. Die Symbiose zwischen alter Musik und neuem Instrument entstand nicht aufgrund einer Überzeugung sondern eher zufällig; das erwachende Interesse für historische Kompositionen basierte aus praktischen Gründen auf den Noten und nicht auf dem Klang, der mit den Musikern der vergangenen Epochen zunächst einmal ins Grab gesunken war. Der Rückgriff auf die neuen Instrumente war unvermeidlich; die Wiederbelebung der alten Musik blieb Fragment, und es scheint fast so, als sei das Bewusstsein dafür erst allmählich verloren gegangen: Liszt, d'Albert, Saint-Saëns bejahten noch den Zusammenhang zwischen alter Musik und altem Instrument; erst, als alte Musik mit neuen Instrumenten zum allgegenwärtigen Ereignis geworden war, entstand auch das Bedürfnis nach ideologischer Untermuerung dieser Verbindung. Der „Vorsprung“ des Notentextes bei der Wiederbelebung alter Musik erklärt auch teilweise, warum für ihn (widersinnigerweise) viel seltener alte Ohren verlangt wurden als für die historischen Instrumente.