

Kai Hinrich Müller, Jochen Schäfsmeier, Concerto Köln (Hrsg.)

# **Am Scheideweg? – Gesprächsreihe zu Perspektiven der Alte-Musik-Bewegung**

**Teil 1: »In die Jahre gekommen« – Zur Geschichte der Bewegung:  
Anfänge, Konsolidierung, Professionalisierung, Untergang?**

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

## Impulsvorträge und Zusammenfassung der 1. Diskussionsrunde am 21. Oktober 2015 im Zentrum für Alte Musik Köln

»In die Jahre gekommen« – Zur Geschichte der Bewegung:  
Anfänge, Konsolidierung, Professionalisierung, Untergang?

mit Beiträgen von Dieter Gutknecht, Barbara Schwendowius und Bruno Weil

<b>Dieter Gutknecht</b>	... S. 2
»Die Idee der historischen Aufführungspraxis Alter Musik wird niemals an ein Ende kommen, lediglich das Interesse an ihr kann nachlassen«. – Zur Geschichte der Alte-Musik-Bewegung	
<b>Barbara Schwendowius</b>	... S. 6
Alte Musik im WDR (und darüber hinaus). Rück- und Ausblicke	
<b>Bruno Weil</b>	... S. 9
Der Blick auf das »Vorher«. Zur Interpretation Alter Musik	
<b>Podiumsdiskussion</b>	... S. 11

Eine Veranstaltung von



Gefördert von

Ministerium für Familie, Kinder,  
Jugend, Kultur und Sport  
des Landes Nordrhein-Westfalen



## »Die Idee einer historischen Aufführungspraxis Alter Musik wird niemals an ein Ende kommen, lediglich das Interesse an ihr kann nachlassen«. – Zur Geschichte der Alte-Musik-Bewegung

Dieter Gutknecht

Die Beschäftigung mit der Alten Musik<sup>1</sup> besteht annähernd 300 Jahre, besinnt man sich unter anderem auf die Gründung der altehrwürdigen Londoner Academy of Ancient Music, zu deren Gründungsmitgliedern auch der aus Berlin stammende Johann Christoph Pepusch 1726 gehörte. Wenn man so will, dann beginnt die Pflege der Alten Musik noch ein Jahrhundert früher, denkt man an die drei Ausgaben des *Florilegium Portense*, die Erhard Bodenschatz (1603, 1618, 1621) zunächst für die Schüler von Schulpforta zusammentrug, die dann aber auch schnell zum Motettenrepertoire zum Beispiel der Thomaner wurden. Hier sind Motetten italienischer und französischer Provenienz bis aus franko-flämischer Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts vorhanden. Und was ist, genau genommen, mit der Gregorianik, die über Jahrhunderte ihr traditionelles altrömisches Repertoire weitersang oder als Grundlage für die organalen Formen der frühen Mehrstimmigkeit benutzte? Alte Musik scheint hiernach keine aus dem Nichts aufgekommene »Mode« zu sein, die mit gleichzeitiger Etablierung der Geschichtsschreibung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einherging. Es stimmt aber schon, dass sich ab diesem Zeitpunkt die Beschäftigung mit der Alten Musik intensivierte, was deutlich wird, wenn man an die Aktivitäten denkt, die vor allem in Wien um Gottfried van Swieten (Hauskonzerte mit Bach'schen und Händel'schen Werken, von denen Wolfgang Amadeus Mozart begeistert berichtete), Ignaz Franz von Mosel bis hin zu Raphael Georg Kiesewetter zu beobachten sind. Den Schritt zu einer konsequent vollzogenen Aufführungspraxis Alter Musik wagte als erster der aus Belgien stammende Musikforscher François-Joseph Fétis 1832 in Paris. Er setzte in seinen legendären »Concerts historiques« das Instrumentarium aus der Entstehungszeit der alten Werke als erster ein, das er in reichlicher Auswahl in der Sammlung des Conservatoire zur Verfügung hatte. Was ihn reizte, war der Versuch, dem jeweiligen Änderungszustand der Musik in seiner adäquaten Darstellung nachzuspüren. Es waren die ersten öffentlichen – wiewohl auch pädagogisch ausgerichteten – Klangversuche, das überkommene Musikwerk in einer dazugehörigen historischen Klanggestalt erklingen zu lassen. Fétis' Experimente, in denen Gurlitt eine »historische Ästhetik« zu erkennen meinte, blieben solitäre Versuche, was nicht heißt, dass nicht weiterhin historische Instrumente in Aufführungen Alter Musik erklangen. Zwar hatte der gesamte Instrumentenbau einen grundlegenden Wandel im Zeitraum von ca. 1780–1830 erfahren, in welchem die Streich- und Blasinstrumente gewichtigen Umbauten unterzogen wurden, dennoch aber erklangen solche des Barock sowie der Klassik wohl durchgehend im 19. Jahrhundert weiter, wie neuere Forschungen ergaben.<sup>2</sup> Es sei nur an Beispiele wie den Einsatz von Naturhörnern bei Robert Schumann und Richard Wagner erinnert; auf den Dresdner Trompeter Friedrich Benjamin Queisser verwiesen, der 1850 in einer Aufführung der *b-Moll-Messe* den exquisiten Trompetenpart auf einer Naturtrompete geblasen hat; an den französischen Pianisten und Cembalisten Louis Diémer gedacht, der seit den 1860er-Jahren auf einem originalen Taskin-Cembalo

<sup>1</sup> Die Schreibweise von »Alter Musik« bzw. »alter Musik« folgt den Wünschen der Autoren. – Siehe hierzu grundsätzlich: Kai Hinrich Müller, *Wiederentdeckung und Protest. Alte Musik im kulturellen Gedächtnis*, Würzburg 2013, S. 21–31.

<sup>2</sup> Dieter Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, 2. bearb. und erweit. Auflage, Köln 1997 (1993), im Open Access abrufbar: <[www.schott-campus.com](http://www.schott-campus.com)>, urn:nbn:de:101:1-201509242576. Zudem: Klaus Aringer, »Natur- und Ventilhörner bei Schumann«, in: *Schumann-Studien* 10, Sinzig 2012, S. 37–56.

konzertierte; ja, daran, dass das konzertante Spiel auf verschiedenen Formen der Naturtrompete in Köln bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Konzerten dargeboten wurde, wovon der Kustos des Heyer'schen Instrumentenmuseums in der Worringerstraße, Georg Kinsky, 1909 zu berichten wusste.<sup>3</sup>

Auftrieb erhielt die instrumentenkonforme Aufführungspraxis der Alten Musik im 19. Jahrhundert ebenso durch die Gründung zahlreicher Instrumentensammlungen, deren Aufgaben vornehmlich darin gesehen wurden, Anschauungsmaterial zu bieten, aber auch für Konzerte Originale zur Verfügung zu stellen. Friedrich Chrysander war es, der früh erkannt hatte, dass eine möglichst getreue, den Willen des Komponisten entsprechende Werkausgabe allein unbefriedigend bleiben musste, führte man die Kompositionen nicht auch mit dem zeitgemäßen Instrumentarium auf. Wie neue Forschungen darlegen konnten<sup>4</sup>, bestanden in zahlreichen Städten »Historische Konzerte«, die zum Teil von den traditionellen Konzertgesellschaften organisiert wurden, die zwar Alte Musik zu Gehör brachten, jedoch nicht mit den historischen Instrumenten oder der konformen Aufführungspraxis. Um die Wende zum 20. Jahrhundert intensivierte sich das Interesse an der Darstellung Alter Musik mit dem dazugehörigen Instrumentarium. In den frühen 1890er-Jahren entstanden Aktivitäten, in deren Mittelpunkt die Hinwendung zur Alten Musik stand, etwa die Gründung der Schola cantorum durch Vincent d'Indy, die sich um den Gregorianischen Gesang, aber ebenso um die Polyphonie Palestrinas bis hin zu Operaufführungen von Lully, Rameau und Monteverdi (*L'Incoronazione di Poppea*) verdient machen sollte. Verwiesen sei auch auf die Ensemblegründungen durch Henry Expert, Eugène de Bricqueville oder diejenigen um Diémer. Eine berühmte Gründung war jene von Henri Casadesus – die Société des Instruments anciens Casadesus, deren Präsident Camille Saint-Saëns war. Aus den Diémer-Ensembles entstand mit belgischer Beteiligung (Louis van Waefelghem) die Société des Instruments anciens, zu der alsbald die Deutsche Vereinigung für alte Musik (ab 1905) um den Münchener Cellisten und Gambisten Christian Döbereiner in Konkurrenz treten sollte. Das waren allesamt Ensembles, die in kleiner Besetzung Alte Musik auf alten Instrumenten darboten. Vor der letztgenannten Vereinigung war in München auch die Bogenhauser Künstlerkapelle seit den 1880er-Jahren tätig, die auf originalen Denner-Blockflöten musizierte.

Um die gleiche Zeit erkannte die aufkommende Jugendmusikbewegung die Möglichkeiten, die in der Verwendung des alten Instrumentariums, wie Blockflöte, Laute, Viola da Gamba, für ihre Belange lagen. Das Musizieren sollte nach Vorstellungen von Fritz Jöde, Walter Hensel oder Hilmar Höcker weg von der allgemein vorherrschenden subjektiven Darstellung eines romantischen Musizierideals hin zu einer objektiven Form gewandelt werden. Auch das gemeinschaftsbildende Moment galt es durch das gemeinsame Musizieren zu fördern. Die in allen Gesellschaftsschichten bis in die nationalsozialistische Zeit, ja, auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg wirksame Bewegung sollte weite Kreise des Musizierens Alter Musik prägen, bis sie dann in Adorno einen der überzeugendsten Kritiker bekommen sollte.

Gegen Ende der 1920er-Jahre kam es durch private Anstrengungen zu neuen Bestrebungen in der Entwicklung der Rekonstruktionsbewegung Alter Musik. In Hagen-Kabel hatte Papierfabrikant Hans Eberhard Hoesch eine wertvolle Instrumentensammlung zusammengetragen, die als Grundstock für einen zukunftsweisenden Musizieransatz dienen sollte. Die »Kabeler Kammermusik« sollte, wie Forschungen unter anderem von Nikolaus de Palezieux zeigen<sup>5</sup>, zum Ausgangspunkt sämtlicher Aktivitäten nach dem Zweiten Weltkrieg werden, wenn man an ihre Mitglieder wie August Wenzinger, Gustav Scheck oder

<sup>3</sup> Georg Kinsky, »Zur Frage der Ausführung der Trompetenpartien in Bachschen Werken«, in: *AMZ* 36 (1909), S. 966. Zudem: Hans Otto, »Alte Musik in Köln in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts« 2. Teil, in: *Concerto* 14 (1997), S. 24–29.

<sup>4</sup> Hartmut Krones, »Die Wiener *Historischen Konzerte* von 1858 bis 1871«, in: *Alte Musik und Aufführungspraxis. Festschrift für Dieter Gutknecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Dietrich Kämper, Klaus Wolfgang Niemöller, Wolfram Steinbeck, Köln 2007, S. 115–125. Zudem: Otto, »Alte Musik in Köln in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts«.

<sup>5</sup> Nikolaus de Palezieux, *Pionier der Alten Musik. Hans Eberhard Hoesch und die Kabeler Kammermusik*, Kassel 2012.

Fritz Neumeyer erinnert, die sämtlich Gründungsmitglieder der Cappella Coloniensis werden sollten, die als stehendes Barockorchester weltweit Berühmtheit erlangte. Hoesch war es auch, der die Aktivitäten des Concentus Musicus Wien (1953; erstes öffentliches Konzert 1957) und die Harnoncourts von Anfang an unterstützte, wobei die Schenkung kostbarster Instrumente nur eine Nuance der Bewunderung bedeutete. Entstanden war der Concentus auf jenem facettenreichen Hintergrund der Wiener Rekonstruktionsbewegung<sup>6</sup>, aus welcher Protagonisten wie Josef Mertin oder Isolde Ahlgrimm, aber auch das Leonhardt Consort – Gustav und Marie Leonhardt hielten sich Anfang der 1950er-Jahre in Wien auf – besonders hervorgehoben seien. Die Ensembles kennzeichneten für Jahrzehnte den Stil der Alte-Musik-Rekonstruktion: hier das gesanglich-klangvolle Musizieren der Cappella, dort die zupackende, dynamisch pointierte Darstellung des Concentus, die später durch Harnoncourt die Charakterisierung der »Klangrede« und des »Musikalischen Dialogs« erhalten hat, dann wiederum das noble Musizieren Leonhardts.

Diese stilistischen Vorgaben sollten Ausgangspunkt für alle Ensembleneugründungen werden, sei es die Petite Bande (1972) mit den Kuijken-Brüdern oder in gewisser Weise auch die Musica Antiqua Köln (1973) mit Reinhard Goebel. Mit ihm kamen durch sein fulminant hochvirtuoses Geigenspiel – und mit der parallel erfolgenden allgemeinen Professionalisierung – Charakteristika in die Alte Musik hinein, die bis dahin von weiten Kreisen der Musikszene nicht für möglich gehalten worden waren. Die Virtuosität und herausragenden Interpretationen sicherten Goebel einen Platz unter den 20 besten Geigern weltweit im BBC-Ranking, eine Auszeichnung, die dazu beitragen sollte, die zunehmende Präsenz Alter Musik in historisierender Aufführungsweise im Konzert-, Rundfunk- und öffentlichen Musikbetrieb auszubauen. Nach dieser Gründungs- und Akzeptanzphase trat ab den 1980er-Jahren eine gewisse Konsolidierungssituation ein, die vornehmlich durch die etlichen englischen Ensembles repräsentiert wurde. Jetzt konnte man europaweit in Konzerten, auf Festivals, in Rundfunk- und CD-Produktionen – von Kammermusik bis Oper und Oratorium – Alte Musik in vorher nicht gekannter Ausbreitung und in ähnlicher Interpretationsart dargeboten hören. Ein Charakteristikum dieser Zeit war das immer häufiger zu beobachtende, noch heute bestehende Dirigat von ausgewiesenen Alte-Musik-Spezialisten, die ihre Interpretationssicht mit modernen Orchestern umzusetzen suchten. Hatte Harnoncourt mit dem Concertgebouw Orkest und den Monteverdi- und Mozart-Opernzyklen in Zürich den Anfang gemacht, folgten ihm Sigiswald Kuijken, Ton Koopman und weitere. In der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre drängten italienische Ensembles mit ihrem lebendigen, meist virtuosen Musizierstil in den Vordergrund. Die heutige Szene wirkt ausgedünnt, man könnte auch sagen: gefestigt. Die aktiven deutschen Ensembles von der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Concerto Köln, dem Freiburger Barockorchester bis zu La Stagione Frankfurt repräsentieren eine lange Tradition, wie es andernorts etwa Les Musiciens du Louvre (Frankreich), das Amsterdam Baroque Orchestra mit Chor (Niederlande) und das Bach-Collegium Japan tun.

Es scheint sich in jüngster Zeit eine gewisse Resignation bemerkbar zu machen, die unterschiedliche Veröffentlichungen<sup>7</sup> auszudrücken versuchen, die aber auch der Titel unserer Gesprächsreihe impliziert, der die Möglichkeit des »Untergangs« zumindest hinterfragen will. Nun ist es aber wohl doch eher so, worauf Goebel und weitere Altgediente des Öfteren verwiesen, dass sich ein Wandel in der Herangehens- und Durchführungsweise der Alten Musik durchaus beobachten lässt, dieser jedoch mehr auf den Status des Erreichten, auf eine gesicherte Etablierung verweist, als von dem totalen Untergang einer geschichtlich gewordenen Bewegung zu künden. Es kann oder wird schon richtig sein, dass eine gewisse Unbedingtheit, eine Begeisterung, die schöpferische Unruhe, das Neuartige zu erkunden, mit neuartigem

<sup>6</sup> *Alte Musik in Österreich. Forschung und Praxis seit 1800*, hrsg. v. Barbara Boisits und Ingeborg Harer, Wien 2009.

<sup>7</sup> Siehe zum Beispiel: Bruce Haynes, *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twentieth-First-Century*, New York 2007.

Instrumentarium zu erproben sowie in eigenkünstlerischer Interpretation zu beleben, einer ruhigeren Phase gewichen ist. Solches führt aber nicht notwendigerweise hin zu einem Ende, sondern birgt die Chance in sich, die durch Jahrhunderte mühsam erworbene Darstellungsart der Alten Musik im zeitgenössischen Musikbetrieb ruhiger und intensiver zu etablieren. Dieses Negativum könnte aus einem Gefühl des Missbehagens der wirtschaftlichen Lage der tätigen Ensembles aufgekommen sein. Leider besteht immer noch eine Diskrepanz zwischen festangestellten und freischaffenden Musikern, wobei die Alte Musik selbstredend zur zweiten Gruppe gehört. Wenn schon nicht die Angleichung der Anstellung durchführbar erscheint, sollten zumindest Möglichkeiten geschaffen werden, wie sie beispielsweise in Köln angedacht und teils auch realisiert wurden: nämlich Musiker fest anzustellen für ein Ensemble für Neue Musik (»Musikfabrik«, was durchgeführt wurde) und für eines der Alten Musik, was nur angedacht blieb. Vielleicht könnte man auch ein Modell in Erwägung ziehen, wie es bei den Musiciens du Louvre der Fall ist, als die Stadt Grenoble Ensemble und Dirigent eben mit der Auflage anstellte, Konzerte auf historischen wie auf modernen Instrumenten zu übernehmen.

Eine große Verunsicherung könnte in einem Nachlassen an Interesse bestehen. Hierin liegt in der Tat eine Gefährdung, da die Erkundung der Alten Musik beileibe noch nicht abgeschlossen ist. Man denke nur an die Möglichkeiten, die etwa die Musik des 19. Jahrhunderts bereithält, ein Repertoire, das wegen des notwendigen speziellen Instrumentariums nach der Modifikationsphase um 1800 einer wissenschaftlichen und praktischen Aufarbeitung dringend bedarf. Vielleicht würde eine Absicherung der Ausübenden die Arbeit zu intensivieren helfen, was aber auch anders ausgehen könnte, da das Gefühl einer warmen Zufriedenheit nur selten Movers für neue Ansätze mit sich bringt. Es ist beileibe noch kein Ende absehbar oder gar erreicht, kann es sicherlich auch nie, wenn Neugier, Eifer und Können vorhanden sind. Jede Generation kann nur ihre jeweils erarbeiteten Prämissen mit in die Interpretation einbringen, wodurch die Alte Musik Bestand haben wird.

## Alte Musik im WDR (und darüber hinaus). Rück- und Ausblicke

Barbara Schwendovius

In den Titeln unserer heutigen Veranstaltung werden »Alte Musik« und »Historische Aufführungspraxis« gleichgesetzt. Methoden der Historischen Aufführungspraxis kann man jedoch auch der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts angedeihen lassen; spricht man dann noch (oder schon) von Alter Musik? Oder ist Alte Musik nicht auch alt, wenn man sie mit modernen Instrumenten spielt? In Deutschland umfasst der Begriff »Alte Musik« bisher noch die Musik vom Mittelalter bis einschließlich Barock und vieles von der Klassik; was danach kommt, wird gegebenenfalls »in historischer Aufführungspraxis« gespielt, hat aber andere Epochenbezeichnungen. Auch »Barockmusik« ist bei uns ein fester Begriff für ein großes Gebiet historischer und stilistischer Spannweite; Alte Musik umfasst dann alles Frühere. Ähnlich wird auch in Frankreich (laut *Diapason*) unterschieden zwischen den Barockfans, den »Baroqueux«, und den Kennern und Liebhabern der »musique ancienne«. Der Vorreiter auf diesem Gebiet, England, nennt es zusammenfassend »Early Music« – auch hier ist die zeitliche Grenze der Historischen Aufführungspraxis mittlerweile weit vorgeschoben, wie man es zum Beispiel an den Programmen des York Early Music Festival feststellen kann.

Hier also: Alte Musik in historischer Aufführungspraxis, im »Klanggewand ihrer Zeit« – dafür war die Abteilung »Alte Musik« im WDR 1976 gegründet worden, abgegrenzt gegen die Abteilungen »Kammermusik« und »Sinfonie & Oper«, obwohl die Gattungen natürlich auch in der Alten Musik vorkamen. Die Cappella Coloniensis war viele Jahre der Abteilung »Kammermusik« zugeordnet und wurde 1976 mit in die Redaktion »Alte Musik« einbezogen. Schon seit 1958 war die Cappella – lange vor dem WDR-Sinfonieorchester – als Botschafter des WDR auf Konzertreisen durch Europa und um die Welt, nach Japan, Nord- und Südamerika gefahren. Auch in den Sendungen aus Köln hatte das Orchester seinen festen Platz. So war über viele Jahre die Sonntagmittags-Sendung ein fester Termin für die Familie, wie Zuschriften von Hörern erzählten. Gleichzeitig, in den 1950er- und 1960er-Jahren, entstanden zahlreiche Wort-Musik-Sendungen über alle Gebiete aus Historie und Aufführungspraxis Alter Musik und über die Rolle des Rundfunks dabei. Der Autor war Eduard Gröninger, Initiator der Cappella und als Redakteur mit seinen Sendungen ein unermüdlicher Vermittler dieses großen Gebiets der Alten Musik. Er behandelte nicht nur die Barockzeit (was dem Orchester entsprach), sondern mit vielen, oft mühsam herbeigeschafften Musikbeispielen auch die »Musik des Mittelalters bis zur Bach-Renaissance«. Er stellte systematisch »Alte Instrumente und ihre Musik« vor, in brillant formulierten, detailreichen und lebensnahen Schilderungen.<sup>8</sup> Damit öffnete er die Ohren des Publikums für Klänge, Strukturen und Schönheiten der barocken und vorbarocken Musik. Das war das Besondere, das Neue der Alten Musik.

Damit war der Boden bereitet für die 1976 neu geschaffene WDR-Redaktion »Alte Musik« unter dem Hauptabteilungsleiter Alfred Krings, der sie stark förderte (und forderte). Er hatte vorher als Redakteur, Produzent und Aufnahmeleiter viele wichtige Werke aufgenommen – von der franko-flämischen Polyphonie bis zu Bach-Kantaten. Das ist auch etwas Besonderes: Bis 1978, also noch vor der Kantaten-Reihe von Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt bei TELDEC, hat der WDR auf schwierigem

---

<sup>8</sup> Eduard Gröninger, *Texte zur Alten Musik*, eingeleitet und herausgegeben von Robert v. Zahn, Köln 1991.

Terrain geackert und Bach-Kantaten für viele Sonntage des Kirchenjahres aufgenommen. Neu war die Arbeit mit verschiedenen Knabenchören, neu war es für die Instrumentalisten, besonders die Bläser, und neu war es besonders für die Vokalsolisten, die sich noch am wenigsten mit der Stilistik und Praxis dieser Musik beschäftigt hatten, sondern eher von der Oper kamen und später zur Oper gingen. Doch im Lauf der Zeit, als man jährlich etwa vier bis fünf Kantaten aufnehmen konnte, hob sich der Standard. Man nahm dabei übrigens auch die Beratung mit dem Göttinger Bach-Institut in Anspruch, das mit den Kantaten in der *Neuen Bach-Ausgabe* beschäftigt war und seine bahnbrechenden Erkenntnisse, zum Beispiel zu ihrer Chronologie, auch für die Kantaten-Sendungen bereitstellte. Zum Vergleich: 1976 brachte die »Archiv Produktion« ihre große Bach-Edition mit elf dicken Schallplatten-Kassetten heraus, dabei enthielten zwei Kassetten ausgewählte Kantaten und das *Weihnachts-Oratorium*. Die Ausführenden waren Karl Richter mit seinem Münchener Bach-Chor und -Orchester und einige berühmte Sänger (Dietrich Fischer-Dieskau, Theo Adam, Peter Schreier, Ernst Haefliger, Anna Reynolds und andere).

Auf dem Gebiet des 17. Jahrhunderts mit Heinrich Schütz brachte die »Archiv Produktion« allerdings mit den prächtig besetzten *Psalmen Davids* einen Meilenstein (auch Stein des Anstoßes) für die Schütz-Interpretation heraus, 1972 zum 300. Todesjahr von Schütz. Die Ausführenden waren die Regensburger Domspatzen, Einstudierung: Georg Ratzinger, Gesamtleitung: Hanns-Martin Schneidt; die Instrumentalisten stellte man zusammen aus dem Hamburger Bläserkreis für alte Musik, dem Ulsamer-Collegium und anderen. Etwa zehn Jahre später begann unsere Redaktion im WDR mit der Schütz-Arbeit und der weiteren Ausbreitung der Musik des 17. Jahrhunderts. Nicht nur die drei großen S (Schütz, Schein, Scheidt), sondern auch Selle, Schelle, Weckmann und andere kamen hier zu Wort bzw. zu Gehör. Bei der sich über drei Jahre erstreckenden und 1984 veröffentlichten Gesamtaufnahme der *Geistlichen Chormusik* (Schütz, 1648) mit all ihren Besetzungsvarianten gab es für die Kirchenmusik-Aufführungspraxis einen ähnlich Aha-Effekt wie bei den *Psalmen Davids* (Knabenchor Hannover, Leitung: Heinz Hennig, »Ein Instrumentalensemble«, dem 17. Jahrhundert entsprechend sehr individuell zusammengestellt). Und bis heute hat sich auf diesem Gebiet so viel getan...!

Zurück zu den Anfängen: 1976 hatte die Abteilung »Alte Musik« immerhin schon so viel Gewicht im WDR, dass sie große Aufgaben angehen konnte, etwa zwei Opern von Rameau (*Zaïs* und *Zoroastre*) in der spezifischen französischen Musiksprache (La Petite Bande, Leitung: Gustav Leonhardt, Sigiswald Kuijken) und drei Rossini-Opern (Cappella Coloniensis, Leitung: Gabriele Ferro). 1978 – als eine zweite Redakteursstelle eingerichtet werden konnte – kamen die Gebiete Geistliche Musik, Chor- und Orgelmusik hinzu. Außer den Sendungen, die immer auch Einführungstexte, sogenannte erweiterte Ansagen, enthielten, gab es Konzertveranstaltungen mit in- und ausländischen Künstlern. Es gab viele Produktionen, die außerhalb des Funkhauses in geeigneten Räumen und Kirchen stattfanden, um eine angemessene und natürliche Akustik zu haben. Mit der Aufführung des *Ordo virtutum* der Hildegard von Bingen mit dem damals Kölner Ensemble Sequentia und einem wissenschaftlichen Symposium dazu stieß man eine Welle der Hildegard-Begeisterung an, besonders im Rheinland. Einen Schlüssel zu Überlegungen, wie man Musik von Josquin Desprez aufführen kann, bot 1984 das Josquin-Symposium, bei dem außer Wissenschaftlern verschiedener Länder mehrere internationale Vokalgruppen – auch mit Instrumenten – mitwirkten und jeweils in Praxis, Konzert und Liturgie die Musik Josquins darstellten. Auch hiervon gingen Anregungen in verschiedene Richtungen aus; überhaupt nahm die Beschäftigung mit Musik der Renaissance allenthalben zu, besonders in Belgien, den Niederlanden und England. Zum 500. Todesjahr von Johannes Ockeghem, 1997, konnten wir eine Konzertwoche mit seinen Werken und fünf spezialisierten Ensembles in der romanischen Münsterkirche in Essen durchführen, ergänzt von Moderationen und Einführungen. Für das Publikum war diese Musik des 15. Jahrhunderts völlig neu, aber es ließ sich darauf ein: Die Menschen waren durch die Sendungen neugierig geworden und vertrauten auf die Quali-



tät der Darbietungen. Auch durch die vielen Konzerte im Land NRW (etwa bei den Rheinischen und Westfälischen Musikfesten, den Tagen Alter Musik in Herne) kam die Musik zu den Menschen. Dadurch wurden sie im Sendegebiet mit Alter Musik besser vertraut – was sich auch im Konzertbesuch niederschlug – als zum Beispiel in Süddeutschland. Co-Produktionen mit ARD-Sendeanstalten kamen kaum vor, da dort nichts stattfand und kein Interesse an Alter Musik vorhanden war; eher – und das ist bezeichnend – mit der BBC London und dem BRT Brüssel, wo die Alte Musik selbstverständlich war; später auch mit Radio France/France Musique. Allmählich suchte auch die Schallplattenindustrie die Zusammenarbeit mit dem WDR. Mit jenen Aktionen und den regelmäßigen Sendungen (es gab viel Sendezeit!) konnte sich das Programm mit Alter Musik profilieren – und es konnte Publikum gewinnen und Publikum binden.

Die Verbreitungsmöglichkeiten im Rundfunk hängen natürlich von Sende- und Senderstrukturen ab. Bevor in einer Programmreform die Orgelmusik im WDR abgeschafft wurde – der Grund war »zu geringes Hörerinteresse« –, konnte sich die Alte Musik auf historischen Orgeln mit unseren Aufnahmen in Italien, Spanien, Südpolen, Österreich, Norddeutschland entfalten – hier erklang sie erstmals stilistisch eigenständig (nicht gleichmachend auf Universalorgeln); sie konnte ihr lebendiges Temperament zeigen. Hierzu gab es Erläuterungen zu kulturellen, historischen sowie baulichen Zusammenhängen, womit der Blick über das rein Musikalische hinaus ging. Das konnte man als Ergänzung zum damaligen Angebot an den Musikhochschulen und im Konzertleben ansehen. Nach den Bach-Kantaten breiteten wir ab 1980 das weite Feld der Musik der Bach-Familie aus, mit dem ersten Schwerpunkt auf dem *Altbachischen Archiv*, dann auf Johann Ludwig, dem Meininger Bach, und auf Carl Philipp Emanuel Bach, aber auch auf deren zeitliche Umgebung. Diese Methode, auch auf die Umgebung sowie die sogenannten »Kleinmeister« zu achten, woraus sich dann das »Genie« umso klarer abheben kann, ist heute allgemein und verstärkt gültig.

Inzwischen zeichnet sich (im Gegensatz zum Radio) in Konzerten und CD-Veröffentlichungen eine unglaubliche Vielfalt von neuen musikalischen Gebieten mit neuen Ensembles und vielen neuen kleinen Labels ab. Gebiete und Musikepochen, die man früher nur pauschal betrachtete, werden »auseinandergepfückt« und im Einzelnen vorgestellt, etwa die Musik des Mittelalters aus einem Klarissenkloster in Südpolen oder Kammermusik des französischen 17. Jahrhunderts (Etienne Moulinié) am Hof von Gaston d'Orléans, dem Bruder von Ludwig XIII. Damit wird das Geschichtsbild verschiedener Länder von den Ensembles dieser Länder immer detailreicher beschrieben. Alte Musik und historisch informierte Aufführungspraxis tragen bei zur Kenntnis der eigenen Geschichte, weil immer auch der soziokulturelle Hintergrund ablesbar oder zu beschreiben ist. Heute geht der Blick über die Grenzen von Ländern und Kategorien wie Volksmusik bzw. Alte Musik hinweg und führt Unerwartetes zusammen. Concerto Köln ist ein naheliegendes Beispiel dafür, aber auch die Arbeit von Jordi Savall mit seinen Begegnungen im Mittelmeerraum und andere Gruppen, die offen sind für Volksmusik und die eine Verbindung mit Alter Musik herstellen (wie etwa Vittorio Ghielmi, Miloš Valent oder L'Arpeggiata). Und: Es gibt auch Neue Musik für alte Instrumente! Die Musiker sind weiter neugierig, das lässt hoffen – und das wird auch die Alte Musik in der Zukunft beleben.

## Der Blick auf das »Vorher«. Zur Interpretation Alter Musik

Bruno Weil

Ich habe den Vorteil, dass ich mich kurz fassen kann. Es wurde schon vieles gesagt, und ich bin froh darüber, dass es gesagt wurde, vor allem was die Unmenge von Repertoire betrifft, die – und das ist wohl das größte Verdienst der Alte-Musik-Bewegung – dem Hörer zurückgegeben wurde! Dabei möchte ich vorwegschicken, dass auf alten Instrumenten genauso »falsch« und »schlecht« gespielt werden kann wie auf modernen. Das habe ich auf meiner Achterbahn als Dirigent oft erlebt, und ich möchte nun gerne aus meiner persönlichen Erfahrung mit diesen und anderen Dingen berichten.<sup>9</sup>

Ich war Anfang der 1970er-Jahre bei einer Probe von Herbert von Karajan in Salzburg. Er probte die *Paukenwirbelsinfonie* von Joseph Haydn, die *Sinfonie Nr. 103*, und spielte wie gehabt den Wirbel *pianissimo*. Ich nahm mir mein Herz in die Hand, ging zu ihm und sagte: »Entschuldigen Sie, der Wirbel muss *forte* gespielt werden«. Pures Entsetzen im heiligen Karajan'schen Umfeld: »Woher wissen Sie das?« – »Ich habe hier eine Partitur, da steht das drin«. – »Warum sagt mir das niemand?« – Ging es Karajan vielleicht mehr um sich als um Haydn?<sup>10</sup> – Ich habe dann vor zwei Wochen im Auto das Radio angeschaltet, und es lief die *4. Orchestersuite* BWV 1069 von Johann Sebastian Bach. Ich bin mitten in den 1. Satz, in die Einleitung hereingeraten, und es war so wunderbar, es stimmte alles. Die Temporelation war perfekt. Das Spiel war so großartig, das ich dachte, das kann niemand dirigieren. Und in der Tat: Es stellte sich heraus, es spielte – ohne Dirigent – das Concerto Köln. Hat es also wirklich etwas mit dem Dirigenten zu tun? Meiner Ansicht nach kommt es darauf an. Es hat zuvorderst damit zu tun, dass in dem Moment, in dem der Komponist nicht mehr der Ausführende bzw. Aufführende war, als diese Personalunion sich auflöste, es einen Interpreten brauchte. Und genau die hieraus resultierende mögliche Diskrepanz der musikalischen Vorstellungen des Interpreten und des Komponisten bildet das Problem. Lassen Sie mich das an zwei Beispielen erläutern: Ich hatte das Glück, bei Hans Swarowsky lernen zu können, einem Vorreiter der Gesamtbewegung in Wien. Er erzählte, wie er *Jeu de cartes* von Igor Strawinsky dirigierte und dieser hinter ihm in einer Probe saß. Swarowsky machte ein *ritardando*, so wie es der Dirigent in der Uraufführung gemacht hatte. Doch als Strawinsky das hörte, schrie er von hinten: »Je ne veux pas interpréter«. Er wurde fuchsteufelswild! Und die Kehrseite hierzu: Karajan berichtete von einer Aufführung der *10. Sinfonie* von Dmitrij Schostakowitsch, wie sie die Berliner Philharmoniker zuvor in Moskau gespielt hätten – und zwar in einer Weise, dass Schostakowitsch hinter der Bühne mit Tränen in den Augen zu ihm kam und sagte, so müsse man die Musik spielen. Da haben also die Klangvorstellungen des Dirigenten und des Komponisten zusammengepasst: Die Interpretation war hier der richtige Weg.

Natürlich geht es nicht ohne Interpretation, das Wie ist aber entscheidend! Schauen wir auf Wolfgang Amadeus Mozarts Bearbeitung von Georg Friedrich Händels *Messiah*. Mozart hat ihn unter anderem mit Klarinetten eingerichtet, und er klingt fast so wie die *Zauberflöte*. Entscheidend ist der Zugang, den man wählt: Man muss Mozarts *Messias* eben wie Mozart spielen. Es ist wie beim Kochen: Wenn ich Freunde

<sup>9</sup> Der Beitrag folgt dem gesprochenen Wort von Bruno Weil.

<sup>10</sup> Weil fährt fort, dass er erst später durch seinen sehr guten Freund, den Musikwissenschaftler H. C. Robbins Landon, davon erfahren habe, dass der Wirbel nicht nur *forte*, sondern *fortissimo* sein müsse. In der ersten Klaviertriofassung von Salomon, der die Rechte der Vermarktung der Haydn-Sinfonien hatte, längst bevor die Partituren erschienen, stehe so einmal *fortissimo*, einmal *forte crescendo* und wieder zurück zum *forte* usw.

einlade, um japanisch zu kochen, ich aber nur Zutaten aus der italienischen Küche habe, dann bin ich nach ein paar Minuten am Ende. So verhält es sich mit der Historischen Aufführungspraxis. Natürlich weiß keiner genau, wie es war, aber entscheidend ist, dass die Historische Aufführungspraxis das Werk aus der Sicht des Vorher nimmt. Sie schaut, welche »Zutaten« vorhanden sind, um das Werk zu gestalten. Wenn ich nicht weiß, dass Mozart von Johann Christian Bach geprägt wurde, wenn ich ihn nicht kenne, dann kann ich Mozart und das »singing allegro«, das er von J. Chr. Bach übernommen hat, auch nicht einschätzen. Der Vater Leopold warnt Wolfgang, als er nach Mannheim geht, vor dem »manirierten« Mannheimer Gout. Wie will ich das, was Mozart dort im »Mannheimer Geschmack« komponierte, beurteilen, wenn ich den »Mannheimer Geschmack« nicht kenne? Das ist ein Riesenverdienst der Historischen Aufführungspraxis: die Schärfung des Bewusstseins für den interpretatorischen Zugang, der sich aus dem Blick auf das Umfeld einer Komposition speist.

Es hat lange gedauert, bis die Alte-Musik-Bewegung nicht mehr belächelt wurde. Es mussten passende Instrumente gefunden bzw. Originalinstrumente nachgebaut werden, und dann – was noch länger dauerte – musste man Musiker finden, die auf den Instrumenten spielen konnten. Und diese gibt es nun! Wenn man das provozierend sagen möchte, dann klingt die alte Musik auf alten Instrumenten heute modern, während die alte Musik auf modernen Instrumenten alt klingt. Ich bewundere diejenigen, die damals ihren Kopf hingehalten haben, als es wirklich um den neuen Klang der alten Instrumente ging. Reinhard Goebel ist ein gutes Beispiel, Nikolaus Harnoncourt auch. Sie haben verdienterweise Karriere gemacht. Wenn nun solches gelingt, dann muss man sich mit Marketing mehr befassen als mit anderen Dingen. Und so kann man auch die resignierenden Äußerungen deuten, die von einer Krise, ja, einem Untergang der Bewegung sprechen.<sup>11</sup> Ganz sicher werden wieder welche kommen, die jetzt noch unbekannt sind, und sich mit ihren Ansätzen eine blutige Nase holen – eben so wie Goebel und Harnoncourt Jahrzehnte zuvor. Von einem Untergang der Alten Musik kann keine Rede sein!

---

<sup>11</sup> Weil bezieht sich auf Äußerungen von Reinhard Goebel, die im Rahmen der Eröffnung der Diskussionsrunde zitiert wurden: »All die wie Pilze aus dem Boden geschossenen »Hofkapellen«, die sich ständig unter irgendwelchen opiniösen Fantasienamen ad-hoc formierenden »Ensembles« können nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Alte Musik als große, die gesamte Musikwelt in Wallung bringende Bewegung in Deutschland heute genau dort ist, wo sie in Großbritannien bereits vor 20 Jahren war – am Ende angekommen und letztlich tot!« (»Nachwort« zu Dieter Gutknecht, *Die Wiederkehr des Vergangenen. Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik, II: Entwicklung ab dem Zweiten Weltkrieg*, Mainz 2015, Schott Campus <[www.schott-campus.com](http://www.schott-campus.com)>, urn: nbn:de:101:1–201510263804).

## Podiumsdiskussion

*Dieter Gutknecht, Barbara Schwendowius, Bruno Weil, Kai Hinrich Müller (Moderation)*

*Es scheint ein breiter Konsens zu herrschen: Die Alte-Musik-Bewegung floriert, hat eine Zukunft und wird so bald nicht untergehen! Lassen Sie uns dennoch etwas ins Detail geben. Vielleicht beginnen wir mit einem historischen Abriss, der für unser Publikum einen gemeinsamen Horizont schafft. Können wir die Bewegung systematisieren und für einen besseren Überblick in Phasen einteilen – vielleicht in Entstehung, Konsolidierung und Professionalisierung? Wo sehen Sie die Anfänge der Bewegung?*

**Gutknecht** · So einfach lässt sich das nicht sagen. Eine komplexe Bewegung kann man kaum in Einzelphasen einteilen. Es gibt immer Überschneidungen – man denke nur an die unsägliche Verheiratung mit der Jugendmusikbewegung am Anfang des 20. Jahrhunderts. Zudem wissen wir zu wenig, insbesondere was die Rekonstruktionsbemühungen im 19. Jahrhundert angeht. Grundsätzlich forschen wir in etwas Lebendiges, Pulsierendes hinein. Einen wichtigen Anfangspunkt kann man aber, abseits der Bemühungen der aufkeimenden Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert, sicher zu Beginn der 1920er-Jahre setzen – bei Hans Eberhard Hoesch und seiner »Kabeler Kammermusik«. Aus jener sind nach dem Zweiten Weltkrieg – und erst hier ging es ja richtig mit der Bewegung los! – die wichtigsten Ensembles gewachsen, ausstrahlend nach Wien, zu Nikolaus Harnoncourt, der mit den Hoeschs befreundet war und von ihnen unterstützt wurde.

*Die historische Rolle von Wien klang auch in Ihren Vorträgen an. Heute sagt man ja, dass Köln die »Hauptstadt« der Alten Musik sei – war es damals anders?*

**Gutknecht** · Ja! Wien war Köln in jeder Hinsicht überlegen. In Köln gab es eigentlich nur die Cappella Coloniensis und den Scheck-Wenziger-Kreis, der aus den genannten Hagener Bemühungen um Hoesch resultierte. Überhaupt hatte man in Köln nach dem Zweiten Weltkrieg noch ganz so musiziert, wie es bei Hoesch in den 1920er-Jahren Usus war. Hier gab es nur wenig Entwicklung. Ganz anders war die Musizierweise der Alten Musik in Wien. Ich denke hier an Harnoncourt und Josef Mertin ...

**Weil** · ... Mertin hatte natürlich auch seine Vorgänger! Er beruft sich auf Guido Adler und dann auf Hugo Kauder, der heute vollkommen vergessen ist, von dem Mertin aber sagt, dass er alles, was er über die Alte Musik wisse, von ihm gelernt habe. Auch hier haben wir also eine eigene Traditionslinie.

*Und wie sieht es heute aus – Wien oder Köln?*

**Gutknecht** · Eindeutig Köln!

**Weil** · Ich muss natürlich Toronto nennen, da ich dort mein Ensemble habe, das Tafelmusik Baroque Orchestra. Aber hiervon einmal abgesehen, ist es eindeutig Köln; auch wenn man natürlich Holland, zum Beispiel Amsterdam, nicht vergessen darf, ebenso wenig die englischen Alte-Musik-Zentren.

*Frau Schwendowius, Sie erklärten uns, wie der WDR seit den 1950er-Jahren die Ohren des Publikums in Köln geschult hat. Verdanken wir dem WDR die heutige Bedeutung der Domstadt? Sie deuteten auch an, dass es einen Akteur wie den WDR in Süddeutschland nicht gab. Waren die Kölner Hörer weiter als der Rest?*

**Schwendowius** • Nein, nicht nur die Kölner Hörer. Ich sprach ja vom gesamten Sendegebiet des WDR; dieses beschränkt sich nicht auf Köln. Natürlich gab es auch im Norddeutschen oder Berliner Rundfunk Aktivitäten. Aber nur durch Zusatzveranstaltungen, wie sie der WDR durchgeführt hatte, Veranstaltungen, bei denen man zum Beispiel sah, wie die Instrumente traktiert werden, konnte das Publikum einen solchen Zugang zur Alten Musik finden. Das ist auch bei der Neuen Musik der Fall. Auch da wurde das Publikum durch die jahrelange »Hörarbeit« sehr gut vorbereitet. In diesem Hinblick kann man Alte und Neue Musik wirklich gut vergleichen: Überall musste man die Ohren öffnen und für die Einzelheiten quasi werben. Deshalb war die Vermittlung im Radio und bei Konzerten wichtig. Man muss etwas zur Besonderheit sagen, sie erklären – ein Bewusstsein schaffen.

**Gutknecht** • Darf ich an die Beobachtung, dass der Rundfunk zu den Leuten »kam«, etwas anknüpfen? Sie zeigt nämlich auch die Reichweite des WDR; das Sendegebiet war groß! – Ich habe Ende der 1980er-Jahre zum ersten Mal die Musica Antiqua Köln nach Michaelstein bei Blankenburg geholt. Dort hat das Ensemble Konzerte gegeben, und dann kam ein Herr zu mir und bedankte sich für die Begegnung. Er hat sich so gefreut, endlich mal die Musica Antiqua live hören zu können. Er kannte sie nur aus dem Rundfunk – immer sonntagmittags um 13:10 Uhr.

**Schwendowius** • Ja, das Sendegebiet reichte tatsächlich bis in die westlichen Teile der ehemaligen DDR, bis Magdeburg wenigstens. Als die Cappella Coloniensis in Magdeburg zum Beispiel den Telemann-Preis erhielt, wurde dieses auch hervorgehoben: Man kannte die Cappella von Anfang an – 1954 – aus den genannten Sonntagsmittags-Sendungen.

*Wir würden Sie im Vergleich hierzu die Situation im und um den Rundfunk heute beurteilen?*

**Schwendowius** • Ach, das ist ein schwieriges Feld! Es sind viele Programmreformen darüber hinweggegangen, so viele Strukturreformen. Die Rundfunkanstalten bestehen heute ja zum größten Teil aus Fernsehangeboten; der Hörfunk, der eine Förderung der Alten Musik machen könnte und gemacht hat, ist nur ein kleiner Teil, und in diesem Teil hat die Musik ebenfalls nur einen kleinen Anteil. Das viele Geld ist nicht im Hörfunk. Natürlich ist heute die Alte Musik völlig integriert im allgemeinen Programm, wobei die Barockmusik allgemein sehr viel weiter verbreitet ist als die vorbarocke oder noch frühere Musik, auch wenn es hier weiterhin Sendungen gibt, die sich gezielt solchen Themen widmen. Jedoch werden zunehmend andere Prioritäten gesetzt. Die Sendestrukturen sind heute anders, nicht zuletzt wegen der angespannten Haushaltslage. Es sind keine Budgets mehr etwa für Barockorchester vorhanden, geschweige denn für Experimente wie eine Wagner-Oper in historisierender Manier oder für eine Ausführung des *Ordo virtutum* von Hildegard von Bingen. Es gab eben einen tiefgreifenden Strukturwandel im Funk ...

**Gutknecht** • ... der auch das Ende der Cappella Coloniensis mit eingeleitet hat! Als man im Sender beschloss, jene nicht weiter zu tragen, war der Untergang quasi angestoßen. Die Cappella war als Rundfunkorchester nicht so im Konzertleben verwurzelt wie zum Beispiel das Concerto Köln. Dieses steht durch die öffentlichen Auftritte ganz anders im Bewusstsein der Allgemeinheit ...

*... hier hat die Zugehörigkeit zur Freien Szene dann also auch ihre Vorteile. Man ist an keine Institution gebunden, von deren Entscheidung das eigene Bestehen abhängt ...*

**Gutknecht** • ... so ist es, es hat immer alles Vor- und Nachteile ...

... ich denke hier auch an eine Anekdote, die Sie, Herr Gutknecht, in Ihrem neuen Buch zur Geschichte der Alte-Musik-Bewegung beschreiben.<sup>12</sup> Bei einem Konzert der Cappella Coloniensis sollte August Wenzinger dirigieren. Die Senderverantwortlichen entschieden aber dann, dass er nur einen Teil dirigieren durfte. Denn man wollte unbedingt Karl Richter als Dirigenten dabei haben – gerade ihn, der ja nun nicht ein Vertreter der Historischen Aufführungspraxis war. Auch das geht doch in einen Bereich herein, dass Institutionen Zwang ausüben, oder?

**Gutknecht** • So ist es. Sie reden hier vom Festakt 1958 zur Herausgabe des ersten Bandes der *Neuen Bach-Ausgabe*. Ein offizielles Konzert sollte im WDR-Rundfunksaal stattfinden. Eigentlich sollte Johann Sebastian Bachs *b-Moll-Messe* erklingen, aber die Trompeter waren noch nicht in der Lage, auf barocken Trompeten diesen Part zu spielen. Man muss bedenken, dass erst um 1960/62 Walter Holy erstmals auf der kreisgebundenen sog. Clarine geblasen hat. In Köln entschied man sich für die Bach-Kantate BWV 36 *Schwingt freudig euch empor* und für ein paar kleinere Stücke von Telemann und anderen. Letztere durfte Wenzinger dirigieren, die Bach-Kantate sollte bei Karl Richter bleiben. Das war eine schlimme Situation. Das Orchester konnte nicht frei entscheiden, was es machte; das wurde von oben, von der Redaktion oder von irgendwem anders her, bestimmt. Das war im Übrigen ein weiterer schwerwiegender Fehler in der Entwicklung der Cappella Coloniensis: Als Wenzinger die Cappella verließ, wurden immer wieder wechselnde Dirigenten eingeladen und nicht ein Einzelner engagiert, der konstant musikalisch arbeiten konnte. Es wurden auch Dirigenten eingeladen, die mit der Alten Musik nichts zu tun hatten ...

... wie zum Beispiel Richter ...

**Schwendowius** • ... hatte Karl Richter – Entschuldigung – jemals die Cappella dirigiert?

**Gutknecht** • Ja, bei dem Festakt ...

**Schwendowius** • ... nein, aber im Weiteren dann nicht mehr ...

**Gutknecht** • ... Nein, dann nicht mehr, nur zum Festakt!

Sie sprechen hier einen Punkt an, der einen Unterschied zwischen Köln und Wien in den 1950er- und 1960er-Jahren, aber auch später, beschreibt. Ensembles wie der *Concentus Musicus Wien* oder die *Musica Antiqua Köln* waren mit einer Person verbunden, Nikolaus Harnoncourt und Reinhard Goebel, die Cappella Coloniensis nicht. Goebel hat vor diesem Hintergrund vor Kurzem gesagt, dass er heute Pioniere vermissen würde, Personen, die schöpferische Unruhe in das Musikleben bringen.<sup>13</sup> Herr Weil, Sie sind selbst viele Jahre dabei, haben Wagner-Opern erstmals auf historischen Instrumenten spielen lassen, erstmals auch mit großer Öffentlichkeit – sehen Sie sich als Pionier?

**Weil** • Was Wagner betrifft: Ja! Ich war der erste, der Wagner auf Instrumenten seiner Zeit hat spielen lassen – und zwar aus der Sicht von Weber und nicht aus der Sicht von Bayreuth, noch weniger aus der Sicht von den »Wagnerianern«. Es gibt einen Unterschied: In Bayreuth sitzen die Musiker mit Ohropax. Wir haben bei unserem Wagner kein Ohropax gebraucht. Ich kann nicht Musik machen und zeitgleich die Ohren zu halten, damit ich sie nicht höre. Auch die Sänger brauchten nicht zu brüllen. Und das ist im Übrigen ganz in Wagners Sinne! Es gibt einen Brief zur Aufführung des *Tannhäuser* unter Wagner, der das unterstreicht: Er schreibt an das Orchester, er möchte in seiner nächsten *Tannhäuser*-Aufführung drei statt zwei Bratschen sitzen haben, also nicht 16. Wir haben hier eine völlig andere Zugangsweise zu der Musik, eine andere Besetzung, einen anderen Klang, der hieraus resultiert.

<sup>12</sup> Dieter Gutknecht, *Die Wiederkehr des Vergangenen. Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik, II: Entwicklung ab dem Zweiten Weltkrieg*, Mainz 2015, Schott Campus <www.schott-campus.com>, urn:nbn:de:101:1-201510263804.

<sup>13</sup> Ebd., Nachwort.

*Und wie waren Ihre Erfahrungen mit den Musikern? Konnten die eher barock geschulten Instrumentalisten der Cappella Coloniensis das umsetzen?*

**Weil** • Es war unglaublich: Wir sind explodiert, und das Publikum war begeistert! Wir konnten zum Beispiel sehr schnelle Tremolos machen, die auf Darmsaiten ganz anders klingen. Das Spiel der Streicher hatte etwas Aggressives, etwas Aufregendes, etwas, das man mit modernen Instrumenten nicht hinkriegen kann.

**Gutknecht** • Ich kann das nur bestätigen! Ich traue meistens den Schilderungen bzw. Interpretationen eines Dirigenten weniger, denn im Publikum hört man alles ganz anders. Aber es war genau, wie Sie es sagen, Herr Weil. Durch die alten Instrumente war es eine durchsichtige Musik, alles war im Gleichgewicht, in der Balance!

**Weil** • Das ist ja auch ein wichtiger Punkt: Man hat kaum noch Balanceprobleme, wenn man adäquates Instrumentarium in der adäquaten Besetzung einsetzt. Wenn man Beethovens 5. Klavierkonzert mit einem modernen Steinway spielt, das Fagott dort aber *piano* zu spielen hat, weil Beethoven das vorschreibt, es aber nicht *piano* spielen kann, da man es dann vielleicht nicht mehr hören würde – was eben ganz anders mit einem Hammerflügel wäre –, dann ist es doch Unsinn, nicht den Hammerflügel zu nehmen.

**Gutknecht** • Darf ich noch eine kleine Anekdote von Berlioz berichten? Sie zeigt auch eine mögliche Repertoireperspektive für die Alte-Musik-Bewegung auf! Berlioz berichtet in seinen Memoiren, wie er 1846 in Dresden das Orchester dirigierte und verzweifelt war, da in der ersten Probe der 1. Oboist nicht das gespielt hat, was in der Partitur stand – im Gegenteil: Er war noch der Tradition der Improvisation verbunden und spielte Verzierungen. Berlioz wollte dies nicht, der Oboist versprach es zu unterlassen, doch dann berichtet Berlioz, wie er in den Generalprobe auf den Oboisten blickte und jener merkwürdig grinste, als ob er sagen wollte: »Dirigier Du Deinen Stiefel, im Konzert improvisiere ich!« Ich will damit sagen: Die Form der Orchesterimprovisation im 19. Jahrhundert ist noch längst nicht erforscht und schon gar nicht im heutigen Konzertleben verankert. Auch wenn Berlioz diese nicht wollte, war sie – wie das Beispiel zeigt – verbreitet. Das macht sie zum potenziellen Gegenstand der historischen Aufführungspraxis. Es geht ja um die Rekonstruktion der musikalischen Situation der Entstehungszeit einer Musik – und wenn diese so war, dass verziert wurde, kann man das doch auch im heutigen Musikleben aufleben lassen. Wenn man an die Stimmen geht, zum Beispiel an das alte Aufführungsmaterial, dann wird man zahlreiche Einzeichnungen finden. Und noch ein Beispiel: In Wien gab es die Tradition, bis in die 1830er-, 1840er-Jahre in Kirnberger III zu spielen? Das muss man sich mal vorstellen, das ist eine vollkommen andere Hörerfahrung!

*Ist es hierfür aber nicht notwendig, sich Zeit zur künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung zu nehmen? Das Herausfinden all solcher Punkte und das paradigmatische Umsetzen in Aufführungen erfordert ja Zeit – aber auch eine Ausbildung, ein Bewusstsein der Studenten, sich mit solchen Fragen auseinanderzusetzen. Wie ist denn die Ausbildungssituation an den Hochschulen zu beurteilen?*

**Weil** • An Hochschulen ist die Situation erschreckend ...

*... generell oder auf das Fach Dirigieren bezogen, das Sie in München und Salzburg unterrichten?*

**Weil** • Bei Dirigenten ist es etwas Spezielles. Wenn man ein junger Dirigent ist, hat man zunächst eine andere Problematik, man muss das Handwerk lernen, das Schlagen usw. Die Historische Aufführungspraxis kommt erst später dazu. Erschreckend ist es aber zum Beispiel bei Geigern. Sie kommen, spielen ein Mozart-Violinkonzert und sind allesamt austauschbar, alle gleich gut oder gleich schlecht – gleich gut

in dem Sinne, dass sie alles können, gleich schlecht in dem Sinne, dass sie von Ornamentik überhaupt keine Ahnung haben. Sie ersetzen das Wissen um die historisch-richtige Verzierung durch persönlichen Geschmack oder durch ein: »Meine Lehrerin hat mir das gesagt!«.

*Das ist ja auch das Resultat einer Standardisierung, wie man sie bei der Institutionalisierung im Rahmen einer Hochschulausbildung notwendigerweise hat. Das ist wohl seit den 1990er-Jahren der Fall. Nach dem Zweiten Weltkrieg gab es eine solch professionalisierte Alte-Musik-Ausbildung noch nicht.*

**Gutknecht** · Harnoncourt und Goebel mussten in den Archiven arbeiten, Dinge ausprobieren, welche vorher noch niemand gemacht hat. Sie haben sich alles selbst erarbeitet und mussten auch viel erdulden, da sie ihre Ergebnisse, Experimente, den Leuten »an den Kopf geworfen« haben. Dass es so etwas heute nicht mehr gibt, ist ja klar. Wir haben heute so viele Ensembles, die Alte Musik machen und Rekonstruktionsbemühungen an den Tag legen, Ensembles, die aber nicht mehr den Furor haben, das Neue zu wagen. Hierzu hat die bessere Ausbildungssituation beigetragen. Alte-Musik-Spielen und -Lernen ist nun leichter als je zuvor. Es gibt ein Wissen, es gibt Ausbildungsstandards. Ob allerdings eine gründliche Reflexion bei den Studenten über das Gelernte stattfindet oder es um ein bloßes Nachmachen geht, das sind grundlegend verschiedene Dinge, die letzten Endes von den Studenten selbst abhängen.

*Wie sehen Sie denn die Perspektive an der Hochschule? Der Pessimismus, den Sie hier äußern, steht ja dem anfangs betonten Optimismus zur Zukunft der Alte-Musik-Szene entgegen. Das musikalische Personal kommt aus den Hochschulen, und wenn hier die Ausbildung versagt ...*

**Weil** · ... es geht ja nicht nur um die Ausbildung, sondern vor allem um das Interesse! Die Ausbildung ist das eine, die Lust am Erforschen das andere, die Keimzelle. Ohne den Willen zum Anderen hätten auch Harnoncourt und andere nicht in dieser Form gewirkt.

**Schwendowius** · Ich finde, hier hilft die Vokabel »Neugier«. Man darf sich nicht abspesen lassen mit dem, was einem vorgesetzt wird.

**Weil** · Das gehört zu jedem Musiker dazu: Wenn man nicht diese Neugierde hat, das kann man auch anders ausdrücken – vom Furor bis Besessenheit –, dann sollte man eigentlich die Finger vom Griffbrett lassen.

**Schwendowius** · Ich bin hoffnungsfroh, dass Musiker immer noch neugierig sind! Die Ergebnisse, die man heute im Konzerteleben und auf CDs sehen und hören kann, zeigen doch, dass noch immer eine ungeheure Experimentierfreude vorhanden ist – besonders wo es nötig ist, nämlich auch im Mittelalter und der Renaissance, was hier zu kurz kam, da es nur ums Orchester ging. Aber auch Kammermusik des 19. Jahrhunderts wird jetzt aufgeführt, und zwar nicht mit breitem Strich, sondern durchsichtig.

**Weil** · Da kann ich noch etwas zu erzählen: Ich habe einen Meisterkurs in St. Petersburg gegeben. Und von sämtlichen Dirigierstudenten benutzte nicht einer die Haydn-Urtextausgabe, sondern alle diejenige aus dem 19. Jahrhundert, in der der Paukenwirbel noch *pianissimo* notiert ist. Ihnen war das Entsetzen ins Gesicht geschrieben, als ich etwas von Temporelationen erzählte. Aber dann staunten sie, und das ist erfreulich, dass junge Leute so etwas noch immer wissen wollen – und noch mehr wissen möchten!

**Schwendowius** · Ich darf für St. Petersburg und auch Moskau zumindest daran erinnern, dass es dort ja nun schon längst auch Alte-Musik-Bemühungen gibt, nur nicht am Konservatorium. Es gibt hervorragende russische Ensembles, die sich um alte Instrumente bemüht haben, als es noch sehr schwer war.



*Wo wurden diese Musiker ausgebildet?*

**Schwendowius** · Sie sind zum Teil in Holland ausgebildet worden. Man darf es auch nicht immer am Konservatorium aufhängen. Das war früher bei uns auch so, dass die Hochschulen die Alte Musik lange ignoriert haben, als es hier schon eine blühende Szene gab.

*À propos Konservatorium: Wie sieht es denn in der akademischen Musikwissenschaft aus? Ist das akademische Fach der Aufführungspraxis in der Musikwissenschaft, die ja als solche schon nicht gerade das größte Fach im universitären Kanon ist, vorhanden oder ist es eine Orchidee unter den Orchideen?*

**Gutknecht** · Ich glaube, Orchidee ist noch untertrieben...

*... eine Orchideenblüte?*

**Gutknecht** · Es gibt kaum ernsthafte Bemühungen in diesem Bereich. Es ist ein schwerer Kampf, das muss man schon sagen. Wenn sich die ständische Musikwissenschaft an die Aufführungspraxis wagt, dann schimmern immer noch alte Ansichten durch. Ich hatte Ende der 1990er-Jahre vor Fertigstellung meines »Aufführungspraxis«-Artikels für die *MGG* eine Diskussion unter anderem mit Ludwig Finscher, dem Herausgeber, und Hermann Danuser. Es ging darum, ob das Thema »Interpretation« zur »Aufführungspraxis« gehöre, was dann die Auslassung des entsprechenden Artikels zur Folge gehabt hätte. Ich plädierte hierfür – im Übrigen wurde das so auch im ersten *Handbuch der Musikwissenschaft* gehandhabt, im zweiten dann nicht mehr –, da in meinen Augen die »Aufführungspraxis« ein Oberbegriff auch für »Interpretation« ist. Ich konnte mich aber nicht durchsetzen, und so wurden zwei Artikel aufgenommen: »Aufführungspraxis« und »Interpretation«. Das ist Irrsinn.

*Und wie sehen Sie die Perspektive?*

**Gutknecht** · Weiter arbeiten, einfach immer weiter arbeiten.