

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

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

Teil 2: Alte Musik und ihre Unterstützer – Rundfunk und Plattenmarkt

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

Impulsvorträge und Zusammenfassung der 2. Diskussionsrunde am 26. November 2015 im Zentrum für Alte Musik Köln

Alte Musik und ihre Unterstützer – Rundfunk und Plattenmarkt

mit Beiträgen von Martin Elste, Jens Quindt und Jürgen Reis

Martin Elste Alte Musik ist Neue Musik. Interpretation und Vermarktung im Spannungsfeld kommerzieller Medialität	... S. 2
Jens Quindt Zwischen Opportunismus und Begeisterung. Beobachtungen zum Zusammenspiel von Tonträgerindustrie und Alter Musik	... S. 5
Jürgen Reis Klang, Aufnahme und Wiedergabe Alter Musik – Vier Fragen und einige einführende Antworten	... S. 7
Podiumsdiskussion	... S. 9

Eine Veranstaltung von



Gefördert von

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



Alte Musik ist Neue Musik. Interpretation und Vermarktung im Spannungsfeld kommerzieller Medialität

Martin Elste

In meinen Thesen möchte ich den Begriff »Alte Musik« undefiniert gebrauchen, ihn als einen Topos, als ein Schlagwort aufgreifen, das immer wieder verwendet wird und verwendet wurde. Es geht mir bei der Alten Musik um einen Begriff der Rezeption, also um das, was alle Alte Musik gemeinsam hat, sei es die »Musique ancienne«, von der die Cembalistin Wanda Landowska vor einem Jahrhundert sprach¹, sei es die Sparte »Alte Musik« im CD-Ständer oder die etablierte englische Fachzeitschrift *Early Music*. Bei aller Universalität dieser Begrifflichkeit möchte ich die Alte Musik lediglich im Kontext der neuen Medien des 20. Jahrhunderts betrachten. Es geht mir somit nicht um Alte Musik in Form von Kompositionen, sondern um Alte Musik als ein musikalisches und rezeptionsästhetisches Phänomen, bei dem der Aspekt des Kompositorischen nur einer von vielen ist. Als Musikhistoriker beschäftige ich mich zudem in erster Linie mit der Geschichtlichkeit, hier: mit dem 20. Jahrhundert, dem Jahrhundert des Lautsprechers. Die aktuelle Situation in den Kinderschuhen des 21. Jahrhunderts bleibt ausgespart.

Die Entwicklung der Alten Musik ist eng verknüpft mit der Idee des Fortschritts, nicht nur des technologischen, sondern auch des Fortschritts hinsichtlich der Erkenntnis historischer Fakten. Doch es geht nicht nur um Erkenntnis an sich, sondern spätestens seit der Globalisierung der Musikkultur auch darum, sich durch Darstellung und Legitimierung des Anderen, im Zusammenhang mit dem Fortschrittsgedanken dann des Neuen, das auf der Erkenntnis des Alten beruht, von anderen Musikern abzusetzen. Schließlich geht es auch darum, diese Differenz nicht nur als etwas Anderes zu präsentieren, sondern sie scheinbar objektivierend zu legitimieren.

Alte Musik ist Neue Musik. Diese Losung besteht aus zwei konträren Attributen – alt und neu –, einem Substantiv und dem als Vollverb agierenden Hilfsverb »sein«. Aber sie verweist auch auf das Spannungsfeld zwischen den Polaritäten alt und neu, die nur scheinbar diametral sind, wie gezeigt wird. Beginnen wir mit dem Substantiv Musik: Wir bilden uns ein, Musik wäre ein fest umrissener Begriff, ein klar definiertes kulturelles Phänomen. Unser Verständnis von Musik hat sich aber vielmehr durch die Erfindung der akustischen Medien der Tonwiedergabe und -weitergabe (Tonträger und Radio) sowie deren technische wie ökonomische Entwicklung in eine Richtung von »Normalität« entwickelt, die aus der Sicht des 19. und aus derjenigen des 21. Jahrhunderts alles andere als selbstverständlich ist. Wenn wir heute Barockmusik, aufgeführt in Rokokogewändern sowie mit Allongeperücken, schmunzelnd in den Bereich touristischer Europa-Exotismen für US-amerikanische und japanische Touristen abtun, zeitgleich aber Wert auf den wie auch immer im Einzelfall definierten »originalen« Klang legen, dann steckt dahinter eine Determinierung unserer Rezeption durch die Medien, wie sie folgenreicher kaum vorstellbar ist: Zum Konzept des Alten in der Musik gehörte bis zur vollständigen Akzeptanz der »neuen Medien« konsequenterweise auch das ganzheitliche Wahrnehmen einer Distanz zur Gegenwart, denn Musik war bis zum Entstehen der emphatischen Neuen Musik der 1920er-Jahre immer eine ganzheitliche Kunst.

¹ Wanda Landowska und Henri Lew-Landowski: *Musique ancienne* [...], Paris 1909.

Dies hat sich parallel mit der Entwicklung der Neuen Musik peu à peu geändert. Musik – und vor allem Alte Musik – wurde ein ausdrückliches Klangphänomen, so wenig augenfällig wie elektronische Musik.

Durch die Beschränkung auf das akustische Substrat wurde dieses wie unter einem Vergrößerungsglas intensiviert. In Ermangelung des Sehens von Musik entstand der Musikhörer. Die um 1900 verstärkt auftretenden Versuche, das Musikalische als rein akustisches Rezeptionsphänomen wahrzunehmen, indem man etwa Orchester hinter Vorhänge verbannte, belegen genau dies: Schallplatte und Radio wurden ebenso willkommene wie verdammte Instrumente einer immer wieder gewünschten, aber bis dato nicht zu realisierenden musikalischen Rezeptionshaltung. Damit setzte vor allem das ein, was eine Kontinuität des Neuen der Alten Musik bedeutet hat: Jetzt treten jene Mechanismen ins Spiel, die mit der Vermarktung von Musik zu tun haben. Bis Anfang der 1950er-Jahre entstanden prinzipiell nur wenig Alternativaufnahmen auf dem Schallplattenmarkt, wenn man von den Unmengen von Arien einmal absieht, die wenig mit der Musik an sich, aber umso mehr mit der Herausbildung eines Fetischs und Totems für die Sängerpersönlichkeiten zu tun haben. Die Situation änderte sich um 1950 mit der Markteinführung der Langspielplatte. Von der Idee des Objektivismus beeinflusst, entstanden bei der Alten Musik zunächst Produktionen, die scheinbar das Werk an sich vorstellten, und zwar jetzt verstanden als das rein klangliche und damit von der Zufälligkeit des Hic et nunc enthobene Substrat einer Komposition. Die soliden Leinenkassetten der »Archiv Produktion« aus der Zeit von ca. 1950 bis 1970 standen dafür. Die Interpretennamen waren weder auf der Kassette noch auf dem Umschlag des Beihefts zu finden, sondern in kleinster Schrift in der untersten Zeile des Titelblatts vom Beiheft.

Die Alte Musik wurde insofern zur Neuen Musik, als dass ihr Siegeszug mit der von den neuen Medien Schallplatte und Rundfunk geprägten neuen Rezeptionshaltung verbunden war. Musik-Erleben wurde zum Musik-Hören. Parallel hierzu wurde das Rokoko-Ambiente, das zum Beispiel noch die Auftritte der Cembalistin Eta Harich-Schneider in den 1930er- und 1940er-Jahren geprägt hatte, ebenso wie die Spielmannskluft abgelegt, die mit Mittelalter- und Renaissancemusik assoziiert gewesen war. Ensembles wie das in den 1960er-Jahren gegründete Studio der frühen Musik musizierten fortan in normalem Konzertoutfit. Umso mehr unterschieden sich die Musiker nun klanglich von dem bisher Üblichen.

Dieser klangliche Unterschied brachte etwas dezidiert Neues ein; und zwar in einem Umfange, wie ihn die Musiker ein Jahrzehnt zuvor nie erreicht hatten, vielleicht auch gar nicht erreichen wollten. Doch das Neue konnte sich nur durchsetzen, indem es historisch-ästhetisch legitimiert wurde: Nikolaus Harnoncourt, der immer wieder auf die Musikwissenschaft schimpfte, bediente sich ihrer Mittel und Methoden, um das Neue seiner Interpretationen zu objektivieren und zu rechtfertigen. Seine Schallplattenfirma verstand in dieser Situation, das klanglich Neue als das einzig gültige Alte zu vermarkten: die so genannten Originalinstrumente. Auch hier waren zunächst die Interpreten quasi überflüssig, es wurde bloß mit den Originalinstrumenten als vermeintlich objektives Kriterium geworben. In den folgenden Jahren wurden weitere ästhetische Entscheidungen immer wieder durch Bezugnahmen auf fortgeschrittene historische Erkenntnis legitimiert. Zum Beispiel hat seit den 1980er-Jahren der historische Hammerflügel als Rezitativ-begleitendes Continuoinstrument immer häufiger das Cembalo abgelöst. Insbesondere Musiker wie John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood, Paul McCreesh, Andrew Parrott und Joshua Rifkin hatten seit den 1970er-Jahren verstärkt durch Argumentation auf der Basis vermeintlich neuer historischer Erkenntnisse (und durch Neu-Interpretation bekannter historischer Quellen) ihren Verklangerungen eine argumentative Authentizität verliehen, welche auf dem Glauben an intellektuellen Fortschritt basiert. Es entstanden Zentren des Musiklebens Alter Musik – zunächst in Basel, Wien, London, Amsterdam und schließlich in Köln –, wo man solche alternativen, neuen Varianten des Musizierens pflegte und pflegt. Durch diese Pluralität reichte die Losung von den Originalinstrumenten längst nicht mehr aus, sondern

es setzte jener Umstand ein, dass jetzt wieder das Gewicht auf die Interpreten, jedoch auf diejenigen mit den Originalinstrumenten, gelegt wurde. Tatsache ist es, dass sich spätestens seit den 1960er-Jahren die medialen Rahmenbedingungen des Musikmarkts mehrfach gewandelt haben. Durch Tonträger, die »in aller Welt«, also in Europa, den USA und Japan, vermarktet werden, stellt sich jede Verklänglichdung dem unmittelbaren Hörvergleich. Die Rolle des Interpreten hat sich damit gewandelt. Ihm obliegt nun nicht mehr, als Sachwalter eines Komponisten aufzutreten und bestmöglich mit lokalen Ressourcen ein Werk in Klang umzusetzen. Er muss sich vielmehr der Konkurrenz stellen und eine überzeugende klangliche Alternative bieten und diese am besten sinnfällig argumentativ stützen. Die mediale Umwälzung durch die aktuellen Rezeptionsfreiheiten im Chaos des Internets hat diese Situation weiter verstärkt.

Bezogen auf die Interpretationssituation, heißt es also nicht mehr: Wir musizieren die Quellen richtig, sondern: Wir musizieren auf der Basis der Quellen Alternativen zu bisherigen Interpretationsansätzen. Das ist die Realität nach einem Jahrhundert Alter Musik, auch wenn sie für manch einen Musiker und Wissenschaftler eine schmerzliche Erkenntnis ist.

Zwischen Opportunismus und Begeisterung. Beobachtungen zum Zusammenspiel von Tonträgerindustrie und Alter Musik

Jens Quindt

Ich befürchte, dass Sie jetzt eine gewisse akademische Fallhöhe über sich ergehen lassen müssen.² Mein Ansatz zu dem diskutierten Thema ist nämlich ein persönlicher, meine hier vorgestellten Thesen habe ich nicht erlesen, sondern sie generieren sich aus demjenigen, was ich während meiner 25 Arbeitsjahre im Schallplattenwesen erfahren habe. Den Titel unseres Abends – »Alte Musik und ihre Unterstützer« – habe ich zum Anlass genommen, mir über diese Unterstützer und damit auch die Schallplattenindustrie Gedanken zu machen. Als Privatmann Jens Quindt kann ich hierbei nur sagen: Ich unterstütze diese wunderbare Musik vollkommen, doch in der Tonträgerwirtschaft spielen viele Personen und Meinungen eine Rolle, und so kam es im Verlauf der letzten 50 bis 60 Jahre zu recht unterschiedlichen Entwicklungen innerhalb des Markts »Alte Musik«. Die Unterstützung der Alten Musik durch die Plattenindustrie ist zuallererst das Resultat eines perfekten Opportunismus. Unter Opportunismus verstehe ich dabei das Suchen und Nutzen der Chancen, welche durch neues Repertoire, neue Künstler und neue Geschäftsmöglichkeiten entstehen.

Die Entwicklungen der Alten Musik lassen sich meiner Meinung nach in drei Phasen unterteilen:

(1) 1976, mit 15 Jahren, kam mir zum ersten Mal eine Leinenbox der »Archiv Produktion« in die Hände. Die editorische Qualität der Aufnahmen war und ist fantastisch, was unter anderem darauf zurückzuführen ist, dass es zwischen den Funkanstalten und den Schallplattenfirmen ausgesprochen fruchtbare Kooperationen gab. Zu dieser Zeit wurde der Schallplattenmarkt jedoch deutlich von den Einspielungen von Herbert von Karajan, Karl Böhm und Georg Solti dominiert. Umsatz und Nachfrage waren dabei entscheidende Komponenten: Das, was sich am meisten verkaufen ließ, wurde produziert. Für Aufnahmen weniger bekannter Komponisten wie Heinrich Ignaz Franz Biber, Georg Muffat oder Johann Heinrich Schmelzer blieb kaum Platz, eine Situation, die sich bis in die 1980er-Jahre nicht groß änderte.

(2) Ab den 1980er-Jahren beginnt eine zweite Phase. Eine Reihe erstklassiger englischer Ensembles hatte sich allmählich im deutschen Musikleben etabliert und jenem eine frische Brise eingehaucht. Der Überdruß gegenüber der gefühlt 200. Beethoven-Einspielung wurde merkbar und man begann, nach neuen Wegen zu suchen. Der eine Weg führte zur Erschließung neuen Repertoires, der andere zu einem neuen Interpretationsansatz bereits bekannter Werke: Die Türen für die Alte-Musik-Bewegung wurden weit geöffnet. Die Schallplattenwelt entdeckte ein großes wirtschaftliches Potenzial: Ein neues Marktsegment erschließt ein neues Publikum und damit neue Umsatzmöglichkeiten.

(3) Mittlerweile befinden wir uns in einer dritten Phase. Begriffe wie »Alte Musik«, wie »historische«, »historisierende« oder »historisch informierte Aufführungspraxis« scheinen kaum noch Bedeutung zu haben. Das gilt zumal in dem Sinne, dass sich ein Plattenlabel nicht ausschließlich auf diesen Bereich spezialisieren kann. Exemplarisch zeigt sich das an den beiden Labels, für die ich gearbeitet habe (Edel, Universal): Sie bieten beide ein sehr breites Portfolio, das sich metaphorisch als »Gemischtwarenladen« bezeichnen lässt – »Gemischtwarenladen« im besten oder eben auch im schlechtesten Sinne. Obwohl die dritte Phase scheinbaren Anlass für Pessimismus in Bezug auf die Alte Musik gibt, möchte ich aber mit

² Der Beitrag folgt dem gesprochenen Wort (Transkription und Bereitstellung: Marie-Sünje Schade, Concerto Köln).

Nachdruck dagegen halten: Ich bin fest davon überzeugt, dass man auch weiterhin fantastische Musikproduktionen im Bereich der Alten Musik machen kann! Der Begriff der Alten Musik sollte dabei nicht exakt definiert oder eingegrenzt werden. Stattdessen muss man die Charakteristika der Alten Musik in den Fokus setzen und während der Produktion gezielt herausarbeiten. Diese Kennzeichen sind vielfältig und können neue Künstler, neue künstlerische Ansätze oder die Repertoireerweiterung im Allgemeinen sein. Die Begeisterung an der Arbeit ist die absolute Grundvoraussetzung – der Umsatz und im besten Fall der Profit werden dann zu schönen Folgewirkungen.

Ein Blick in die Arbeitsprozesse eines Schallplattenunternehmens vergegenwärtigt, wie essenziell diese persönliche Begeisterung für die Realisierung von Produktionen mit Alter Musik ist. Wie in jedem Unternehmen werden auch hier eine Vielzahl sehr heterogener Interessen unter einem Dach vereint. Um ein Beispiel zu geben: Das Ziel eines Controllers ist die Ergebnisoptimierung, der künstlerische Aspekt steht für ihn weniger im Fokus. Ein entscheidender Faktor ist damit die Vermittlungsarbeit: Es muss gelingen, diesem Controller die eigene persönliche Begeisterung – zumindest in Teilen – zu vermitteln und damit dessen eigene Motivation für eine effizientere Verbreitung des Produkts zu steigern. Wenn also auch in Zukunft die Schallplattenindustrie ein Unterstützer der Alten Musik sein soll, dann kann das nur gelingen, wenn entscheidende Positionen von Menschen wahrgenommen werden, die eine hohe Begeisterung für die Alte Musik haben und diese auch innerhalb ihres Unternehmens vermitteln können. Aus meiner Sicht ist das weiterhin der Fall – und daher freue ich mich auf zahlreiche weitere fantastische Produktionen Alter Musik.

Klang, Aufnahme und Wiedergabe Alter Musik – Vier Fragen und einige einführende Antworten

Jürgen Reis

KLANG – Wie klingen »alte Instrumente«?

»Alte Instrumente« waren nicht zum Beschallen großer Säle bestimmt, sondern in der Lautstärke leiser und im Ton zerbrechlicher.³ Sie erfordern ein genaueres Zuhören, da die Bandbreite ihrer Nuancen eine größere ist. Der höhere Reichtum an Klangfarben sowie das komplexere Vorkommen von Obertönen hat etwas mit dem Schwingungsverhalten zu tun. Je leichter etwas schwingt, desto lauter und vermeintlich langweiliger wirkt es. Je »komplexer« etwas schwingt, desto interessanter ist es, aber auch leiser.

AUFNAHME – Worauf sollte man bei einer Aufnahme achten?

Für eine Aufnahme empfiehlt es sich, den Raum passend zu dem Ensemble und zu der Komposition zu wählen, die aufgenommen werden soll. Die stimmige Wahl des Raums hat eine »federnde« Rückwirkung auf die Spielweise der Musiker. Bei der Aufnahme muss zudem die tonale Balance des Originals gewahrt bleiben, es dürfen also weder die Instrumente noch der Raum größer oder lauter sein, als es das Original voraussetzt. Zum Beispiel müssen die Lautstärke und der Klang zur Entfernung passen (Klangfarbe über die Entfernung). Für einen natürlichen Klang muss auch die Phasenbeziehung der Spektrallinien »eingefangen« werden (das MP3-Format kennt keine Phase) sowie der örtliche Bezug der Musiker zueinander. Der Klang als Ganzes besteht aus der Lautstärke (Pegel) und aus der gegenseitigen Beziehung (Phase) der Töne zueinander. Dem muss in der Aufnahme Rechnung getragen werden. Das bedeutet: Pegel und Phase müssen gleichwertig erfasst werden (Unterschiede der Aufnahmeverfahren MS, AB, Grenzkörper, OSS, ORTF etc. bezüglich Ortung und Anordnung in Breite und Tiefe).

WIEDERGABE – Was zeichnet eine gelungene Wiedergabe aus?

Grundsätzlich kommt es nicht darauf an, eine Musik so natürlich wie möglich aufzunehmen, sondern sie soll bei der Wiedergabe so natürlich wie möglich klingen. Dies ist ein fundamentaler Unterschied! Die Musiker sind reelle Quellen, die Wiedergabe ist hingegen eine Phantom-Quelle. Lautsprecher und Hörraum sollen eine harmonisch-tonale Balance zwischen Direkt- und Diffusschall aufweisen: linear (direkt) versus 3 dB Neigung (diffus). Auch der Bezug der klanglichen Ereignisse der ersten zehn Millisekunden (»Was ist es?«), der nächsten 50 Millisekunden (»Wo steht es?«) und der folgenden 500 Millisekunden (»Wie ist der Raum?«) muss zueinander stimmig sein.

AUFNAHMETECHNIK – Was lässt sich zur Entwicklung der Aufnahmepraxis sagen?

Blickt man auf große Teile der heutigen Aufnahmepraxis, dann erkennt man einen Gegensatz zwischen der stetig besser werdenden technischen Aufnahme- bzw. Wiedergabemöglichkeit und der in eine entgegengesetzte Richtung zeigenden Produktionsqualität insgesamt. Anders ausgedrückt: Technisch gesehen, werden die Geräte immer besser, die Aufnahmen selbst aber immer »schlechter«. Die Gründe hierfür sind zahlreich: Das Musikhören stellt immer weniger eine Hauptbeschäftigung dar. Statistiken zeigen, dass aktuell im Auto und On-the-Go mehr Musik gehört wird als zu Hause im Wohnzimmer.⁴ Damit

³ Der Beitrag folgt dem gesprochenen Wort.

⁴ Zum Beispiel: *Musikindustrie in Zahlen 2013 o. 2014*, Bundesverband Musikindustrie.

einhergehend, wird Musik eher nebenbei konsumiert, als dass man sich die Zeit nimmt, sie mit Ruhe anzuhören. Das hat freilich Konsequenzen für die Abmischung von Aufnahmen: In den letzten Jahrzehnten verringerte sich die dynamische Bandbreite auf den Tonträgern kontinuierlich, der Lautheitspegel wurde angehoben.⁵

Was bedeutet das? Von den Anfängen der Tonaufnahme zu Beginn der 1960er-Jahre bis zum Einläuten der digitalen Aufnahmetechnik Anfang der 1980er-Jahre hat sich die Qualität der Aufnahmegeräte kontinuierlich verbessert. Sowohl das Tonbandgerät als auch die Schallplatte besitzen bezüglich der möglichen Aufnahmequalität physikalische Grenzen – einerseits die Grenze, bis zu der man aufzeichnen und speichern kann, andererseits diejenige, bis zu der man leise aufnehmen kann, bevor es im Rauschen und Knistern untergeht. Wurde das Tonband zu »heiß« ausgesteuert, gingen Höhen und Auflösung verloren. Wurde die Schallplatte zu »heiß« gepresst, schmolz der Schneidekopf. Wurde zu leise aufgenommen, gingen Feinheiten im Rauschen unter. Hierauf waren die VU-Meter (Aussteuerungsmesser) abgestimmt, und es hatte sich für etwa zwei Jahrzehnte eine »optimale« Dynamik von DR13 herauskristallisiert (DR beschreibt das Verhältnis der Dynamikspitzen zum Mittelwert, Details weiter unten). Im Rahmen der »Digitalisierung« wurde die Technik besser: Man brauchte nicht mehr so stark darauf zu achten, bei den Aufnahmen oberhalb des Rauschens von Tonband und Platte zu liegen. Die Schallplatte hatte einen Rauschabstand von etwa 50 Dezibel, das Tonbandgerät von etwa 70 Dezibel. Die CD ermöglichte einen Rauschabstand von etwa 90 Dezibel.

Nun kommt die Kehrseite ins Spiel: Durch die Digitalisierung, unter anderem durch die Verbreitung von »MP3-Playern« und das On-the-Go-Hören, wurde die Musik »prominenter« ins Licht gesetzt. In der Digitaltechnik gab es die Begrenzung, dass bei höheren Pegeln die Höhen verloren gehen, nicht mehr. Die Musik wurde lauter ausgesteuert, der »Loudness War« begann. Die Aufnahmen wurden komprimierter, oberflächlicher und plakativer. Um dem Trend entgegenzuwirken, wurde von der EBU (European Broadcasting Union) die P-Loud-Arbeitsgruppe gegründet.⁶ Zum einen analysierte sie die dynamische Entwicklung über drei Jahrzehnte hinweg, zum anderen erarbeitete sie Maßnahmen, um dem »Loudness War« zu begegnen. Im Rahmen ihrer Analysen hatte sich gezeigt, dass am Scheidepunkt von analoger und digitaler Technik, Anfang der 1980er-Jahre, die besten Aufnahmeergebnisse bezüglich der Dynamik erreicht wurden. Ein Maß für die mit dem Ohr bewertete Lautheit bzw. Kompression (also dafür, wie sehr die Musik »zusammengequetscht« wird) ist der DR-Meter (Dynamic Range, siehe oben). In den 1970er-Jahren hatte sich ein Wert von DR13 als Mittelweg zwischen »echter« Musik und »Konserve« herausgebildet. Unterhalb von DR11 klingt es nach Konserven (vereinfachte Kopie der Musik), oberhalb von DR15 wie »live«. Das Label »Reference Recordings« bietet heute zum Beispiel Aufnahmen in zwei verschiedenen DR-Werten an: DR13 (12–14) für CD und DR16 (15–18) für High Res. Doch solches ist die Ausnahme: Vielmehr existiert eine Kluft zwischen großen, stark auf dem Markt vertretenen Labels, mit den berühmten Orchestern, auf der einen und »audiophilen« Labels, mit weniger bekannten Ensembles, auf der anderen Seite.

Hier schließt sich der Kreis zur ersten Frage und dem Klang der »alten Instrumente«: Durch die tendenziell immer lautereren und komprimierteren Mixe gehen die Nuancen der Klangfarben und der Spielweise der Alten Musik verloren – oder um es mit einfachen Worten zu sagen: Der Klang wird wortwörtlich platt gemacht.

⁵ Dies zeigen Untersuchungen im Rahmen der P-Loud-Arbeitsgruppe der EBU (R 128).

⁶ Vgl. <https://tech.ebu.ch/groups/ploud> (22.02.2016), hierin Texte, Studien und Empfehlungen zum Download.

Podiumsdiskussion

Martin Elste, Jens Quindt, Jürgen Reis, Kai Hinrich Müller (Moderation)

Vielen Dank für Ihre Beiträge ...

Elste · ... vielleicht darf ich gleich auf einen Aspekt zu sprechen kommen: Uns ist im »Jahrhundert des Lautsprechers« etwas völlig verloren gegangen: der Zusammenhang der Medien Raum und Klang. Das gilt zumal für die Alte Musik: Gerade ein Ensemble mit Originalklang-Charakter müsste viel mehr Wert darauf legen, dass der Raum der Aufführung stimmig zur Musik ist. Man hat raumbezogen komponiert und gespielt. Der Blick hierauf gehört zu historisierenden Annäherungen und Aufführungen mit dazu.

Sehen Sie hierin einen Widerspruch zu den Prinzipien der Bewegung? Kann ich zum Beispiel Werke der venezianischen Mehrchörigkeit rekonstruieren, ohne die Entstehungsbedingungen – Emporen, Kirchenhall etc. – zu berücksichtigen?

Elste · Es ist kein Widerspruch, sofern man sagt: Alte Musik ist Neue Musik. Andernfalls ist es einer. Doch eine solche Konsequenz gibt es in der Musik nicht: Wir machen Neue Musik – »Jetzt«-Musik. Es kommt darauf an, Alternativen zu bieten und Interesse zu schaffen.

Reis · Ich möchte trotzdem etwas zur technischen Seite sagen: Aus klanglich-technischer Sicht sind im Prinzip alle Voraussetzungen gegeben, einen »originalen« Klang zu berücksichtigen, auch den Klang des Abspielorts. Doch der Markt möchte solches nicht. Es gibt eine Art »Standard-Klang«, wie klassische Musik zu klingen hat. Viel Kirchenhall oder Ähnliches ist nicht gefragt, auch wenn es möglicherweise historisch korrekter ist.

Ein Label muss pragmatisch sein, wenn es Musik verkaufen möchte, sich nolens volens auch am Ideal der Masse orientieren. Wie sah denn im Vergleich dazu der Klassikmarkt früher aus – zum Beispiel zum Start der »Archiv Produktion«?

Quindt · Klangästhetik war damals kein großes Thema. Die Begeisterung galt eher dem Blick auf die unbekannte Musik, der Ausweitung des Repertoires und der editorischen Qualität. Das waren die eigentlichen Sensationen! Es kommt ja auf den Blickwinkel an: Wenn mich Musik oder ein Künstler begeistert, dann kann es so viel knistern und knattern, wie es will. Das fege ich im Kopf weg. So ähnlich war es damals auch: Man hat versucht, bestmöglich die vorhandene Technik einzusetzen. So ausgeklügelte Technik- und Klangkonzepte wie heute waren nicht von Bedeutung.

Trotzdem saßen dort ja auch Techniker, die eine Aufnahme betreuten. Es musste mit spezifischen Anforderungen etwa der alten Instrumente umgegangen werden. Konnten sich die Techniker damals aus oder war es ein learning by doing?

Quindt · So pauschal kann man das nicht sagen. Ich weiß, dass in der »Archiv Produktion« lange Zeit darüber gestritten wurde, wie man etwa mit der venezianischen Mehrchörigkeit umgehen solle. Letztlich hängt es aber vom Produzenten und den finanziellen Rahmenbedingungen ab: Ein Labelmanager wird immer auch fragen, was es bringt und was es kostet. Es gab etliche Runden, in denen wir diskutierten, wie wir zum 120. Mal einen Brahms-Zyklus verkaufen können. Die Argumentation war stets dieselbe: über technische Innovation. Weshalb hat Karajan drei Zyklen von Beethoven-Sinfonien verkauft? Es ging jeweils um die (klang-)technische Verbesserung.

Elste · Es gibt kein Medium in der Tonträgergeschichte, das so lange als Referenzmedium existierte wie die CD. Das muss man erwähnen! – Doch noch etwas zum Thema Markt: Frühe Harmonia-Mundi-Aufnahmen, zum Beispiel mit Mittelalter-Tänzen, haben sich bis zu 20.000 Mal verkauft. Es gab kaum etwas Vergleichbares. Heute hingegen gibt es zahlreiche Platten mit solcher Musik. Die verkaufen sich natürlich weniger. Wir haben ein Überangebot.

Lassen Sie mich eine grobe Einteilung der Aufnahmesituation Alter Musik nach dem Zweiten Weltkrieg versuchen: In den 1950er-/1960er-Jahren haben wir die ersten provozierenden Deutungen von Harnoncourt und anderen, etwa 1964 die Brandenburgischen Konzerte. Da klirrt und pfeift es gehörig, doch der Klang ist neu. Dann folgt eine Phase des Experimentierens, Findens und Legitimierens des Neuen. Ab 1990 kommt es zur Standardisierung, zu einer Allgemeinverbindlichkeit. Es bilden sich Stereotype heraus. Ab den 2000er-Jahren erkennt man eine zunehmende Adaptation von Spielarten der Alte-Musik-Bewegung durch »moderne« Ensembles. Sie machen »Originalklang«-Formationen Konkurrenz im eigenen Feld. Denken Sie etwa an die Aufnahme der Brandenburgischen Konzerte mit Claudio Abbado und dem Orchestra Mozart von 2008: Die Solisten spielen auf historischen Instrumenten, die Tuttiisten auf modernen. Die Instrumente sind mit Darmsaiten bespannt, der Stimmton ist 440. Es ist alles irgendwie durchmisch, aber musikalisch überzeugend. Es ist eine hybride Aufführungspraxis ...

Elste · ... genau. Es gibt heute keine Alte-Musik-Bewegung mehr!

Alte Musik im Verständnis ...

Elste · ... von damals, von den Anfängen her gesehen. Im Grunde ist heute alles »Alte Musik«. Zwischen den Berliner Philharmonikern und Concerto Köln gibt es klanglich kaum noch einen Unterschied.

Quindt · Widerspruch bitte an dieser Stelle, Widerspruch! Meinen Sie das im Ernst?

Elste · Ja.

Gast (Publikum) · Das ist falsch! Allein die Instrumente sind ganz andere. Rein klanglich kann es gar nicht ähnlich sein.

Elste · Es geht mir nur bedingt um die Klanglichkeit, vielmehr um den Zugang zur Musik. Eigentlich möchte ich nur sagen: Wenn Reinhard Goebel heute die Berliner Philharmoniker dirigiert, dann klingen sie ähnlich wie sein ehemaliges Orchester, die Musica Antiqua Köln. Man muss Musikaufführungen stets auf der Folie ihrer Zeit sehen. Wenn man die Einspielung der Händel'schen *Wassermusik* durch Pierre Boulez mit dem Residenzorchester Den Haag (1965) zum Beispiel mit der frühen Einspielung von Harnoncourt vergleicht, dann liegen hier Welten dazwischen. Heute würde wohl kein Orchester mehr Alte Musik in dieser Weise spielen.

Gast (Publikum) · Ich verstehe Ihre Perspektive nicht. Es sind doch verschiedene Klangkonzepte und Arbeitsweisen. In der Alten Musik arbeitet man zum Beispiel meist ohne Dirigent – wie ein erweitertes Kammermusikensemble.

Elste · Ja, es gibt bei der Betrachtung aber den grundlegenden Unterschied, ob man von außen auf die Bewegung »hört« oder von innen. Sie, vermutlich als Musikerin, nehmen das anders wahr als ich, der von außen auf die Bewegung blickt.

Ich denke, Herr Elste bezieht sich hier auf die Nivellierung der Aufführungspraktiken, von der wir eben sprachen. Es gibt keine großen interpretatorischen Gräben mehr. Das liegt wohl auch daran, dass es Stereotype in der Interpretation barocker Musik gibt, die »alte« wie »moderne« Ensembles durchaus aufgreifen. Man hat voneinander gelernt.

Gast (Publikum) · Aber es geht doch um das Hinterfragen: Musiker der Alte-Musik-Szene hinterfragen noch immer Hörgewohnheiten, um zu neuen Interpretationen zu gelangen!

Elste · Und machen das die Musiker der Berliner Philharmoniker nicht?

Quindt · Mir gefällt Ihre Schlussfolgerung nicht. Natürlich klingt eine *Matthäus-Passion* heute anders als vor 50 Jahren. Jeder lernt, die Ausbildung hat sich geändert, es gibt ein anderes Bewusstsein. Aber die Frage ist doch: Muss die Alte-Musik-Bewegung deswegen ganz untergehen, so wie es im Titel unserer Diskussionsreihe heißt? Beide Musizieransätze haben doch nebeneinander Bestand.

Die Diskussion zeigt eigentlich ganz gut, wie sich der Markt verändert hat. Die ehemaligen Alleinstellungsmerkmale der Alte-Musik-Bewegung scheinen nicht mehr da zu sein. Wie kann man folglich heute noch Alte Musik in Historischer Aufführungspraxis verkaufen? Das Controlling wird doch sicher auch in Plattenfirmen genau darauf achten, was rentabel ist und was nicht.

Quindt · Plakativ kann man sagen, dass es früher eigentlich gar kein Controlling gab. Klassik plante man nicht, Klassik fand »irgendwie« statt. Sie war zu marginal. Heute gibt es andere Konsumentenschichten, sodass sich die Gewichte verschoben haben. Wir haben mittlerweile bei vielen Labels ein strukturiertes »Gesamtportfolio«, »optimiert«, dem Markt angepasst. Die musikwissenschaftlichen Institute der Republik reichen nicht aus, eine unendliche Produktion mit Alter Musik zu finanzieren. Das muss aber nicht zwangsläufig bedeuten, dass die Alte Musik keine Relevanz mehr hat. Auch der Klassik-Hörer ist ja ein anderer geworden. Der Norddeutsche Rundfunk sendete in meiner Jugend am Sonntag zwischen 13 und 14 Uhr Klassik im Radio. Die Dirigenten fiedelten alles herunter, was irgendwann zwischen 1700 und 1850 entstand, alles klang gleich gut oder schlecht. Heute würde das kein Hörer mehr akzeptieren: Er ist spezialisierter und will so auch wahrgenommen werden.

Elste · Wir hatten im Grunde siebzig Jahre lang ein Oligopol von fünf Firmen, welches den weltweiten Musikgeschmack bestimmt hat. Man kannte von Schallplatten eigentlich nur Orchester wie die Berliner Philharmoniker oder das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks ...

Quindt · ... es ist klar, dass es heute – wenn jeder produzieren kann – viel mehr auf dem Markt gibt; und natürlich ist das schlecht für die Herausbildung polarer Ansätze, die sich immer besser verkaufen lassen. Denken sie etwa an die Paarungen Karajan/Solti, Richter/Harnoncourt und so weiter. Da ist viel Marketing dahinter.

Das Oligopol bestimmte dann aber nicht nur das Repertoire, sondern auch die Preise. Wie verhält es sich heute? Download und Streaming haben die Preismodelle geändert. Wenn ein Download 99 Cent kostet, davon der Händler noch etwa 30 Prozent abbekommt, Steuern abgeführt werden müssen und so fort: Wie viel bleibt noch für den Künstler und die Labels?

Quindt · Das ist selbstgemachtes Elend der Plattenfirmen, die genau diese Modelle unterstützen. Immerhin sind in Deutschland noch knapp 90 Prozent der Klassikverkäufe physischer Art ...

Reis · ... da unterschieden sich die Länder aber sehr! In den USA ist es so, auch im Klassikbereich, dass das Streaming an erster Stelle steht, der Download an zweiter. In Asien ist das Physische gewünscht, von Download und Streaming ist kaum die Rede.

Vom Klang her gesehen, bietet die CD ja auch mehr als ein stark komprimiertes MP3-Format ...

Reis • ... aber das interessiert viele Hörer nicht! Mich erschreckt es, wie wenig Wert heute auf klangliche Qualität gelegt wird. Dabei sind die technischen Voraussetzungen für einen grandiosen Klang da!

Sie sprachen davon, dass es eine »Zweckgemeinschaft« zwischen Plattenindustrie und Alte-Musik-Szene gab: Ensembles konnten Dinge ausprobieren, welche es so nicht gab, hatten finanziellen Raum dafür. Die Labels hatten Alleinstellungsmerkmale und Verkaufsargumente. Wie sieht diese Zweckgemeinschaft heute aus?

Quindt • Die Schallplattenindustrie ist in ihrer Bedeutung, was die Unterstützung einer Musikrichtung angeht, deutlich überschätzt. Produktionen setzen oft an Konzerten und veröffentlichten Meinungen an. Nur wenn die künstlerische Leistung, die Aufnahmeleistung und die Vermarktung stimmen und nur wenn es ein öffentliches Bewusstsein für etwas gibt, kann die Schallplatte ihre Unterstützerfunktion wahrnehmen. Allein wird sie es nie können, hat sie auch nie.

Wie stehen Sie zu den Labelgründungen einzelner Protagonisten wie John Eliot Gardiner oder Jordi Savall?

Quindt • Diese Labels haben teilweise wunderbare Sachen im Programm, umfangreiche Pakete aus Buch, Zusatzmaterialien und CD. Wie das die Künstler jedoch finanzieren, weiß ich nicht. Eine solche Spezialisierung und Ausstattung ist sicher nicht im Rahmen eines normalen Labelprozesses möglich ...

... zumal man bei großen Unternehmen den ganzen »Apparat« mitfinanzieren muss ...

Quindt: ... ja, in der Tat! Aber es ist gut, dass Musiker diesen Schritt machen – hin zu eigenen Labels. So kann man nämlich eine CD zu einem ganzheitlicheren Erlebnis machen, als es oftmals in Produktionen für den »Massenmarkt« – sofern es den in der Klassik überhaupt gibt – möglich ist. Man kann die Texte gestalten, wie man möchte, das Cover passend hierzu wählen und weiteres Material einbinden. Es müssen weniger Kompromisse getroffen werden, was wiederum den Aussagegehalt einer guten Edition deutlich erhöhen kann.

Also sollen die Musiker selbstständiger, aktiver sein?

Quindt • Auch – aber sie müssen es nicht. Wichtig ist der gegenseitige Respekt, ein Abstimmungsprozess, der die Fähigkeiten und Nicht-Fähigkeiten der einzelnen Partner akzeptiert. Damals wäre niemand auf die Idee gekommen, über die Spieltechnik von Traversflöten in der Schallplattengesellschaft zu diskutieren. Umgekehrt ist es aber auch schön, wenn uns Labelmensen niemand erzählt, wie viel Prozent ich einem Händler geben muss. Es sind schlicht verschiedene Bereiche, die zusammenwirken, wenn sich jeder auf seine Stärken beschränkt und bereit ist, ins Gespräch zu kommen.

Wenn wir noch einmal auf die Zeit ziemlich direkt nach dem Zweiten Weltkrieg blicken, auf die Gründung der »Archiv Produktion«, dann war es ja auch ein Grund hierfür, dass man sich nach dem Schrecken des Weltkriegs auf glücklichere Aspekte der nationalen Vergangenheit konzentrieren wollte, zum Beispiel auf Musik und Kultur, die beide ein Gefühl von »Geborgenheit«, »Größe« und historischer Identität geben konnten. Begünstigte ein solches Hintergrundrauschen auch die Entwicklung der Alte-Musik-Bewegung? Eine solche Vergangenheitssehnsucht zeigt ja einen Markt fürs Alte an, ein gesellschaftliches Bedürfnis, das man vielfach bedienen konnte – eben auch mit Alter Musik.

Elste • Interessant ist hierbei ja schon, dass eine wesentliche Vorstellung hinter dem, was Sie schilderten, auf die Musik bezogen, eine des 19. Jahrhunderts ist. Es geht nämlich immer um das musikalische Werk, das in seiner Größe die Zeit überdauert, also um das, was man »archiviert« hat und nun wieder abrufen möchte.

Wie sehen Sie denn die Zukunft der Alten Musik auf CDs? Ist es für Ensembles wie Concerto Köln noch sinnvoll, CDs zu produzieren? Oder ist der Markt so gesättigt, dass man andere Wege suchen muss?

Elste • Ich sehe die Zukunft im hochromantischen Bereich, zum Beispiel darin, die Musik von Bach so aufzuführen, wie es idealtypisch Mendelssohn, Brahms und andere gemacht haben. Das ist ja auch eine Form der Historischen Aufführungspraxis.

Sie plädieren also für eine Ausweitung der Alte-Musik-Methoden auf die jeweilige Rezeption der Musik selbst – darauf, wie andere Musiker die Musik zum Beispiel von Johann Sebastian Bach in ihrer Zeit wahrgenommen haben?

Elste • Es ist doch immer eine Sache der Rezeption! Die Aufführungspraxis auf die Zeit von Bach oder auf Bach und Leipzig zu reduzieren, heißt doch, den Wert der Komposition, des Komponisten zu negieren, ihn zu einer lokalen Größe zu machen, die zeitgebunden ist. Das ist die Musik aber nicht. Musik hat eine Rezeptionsgeschichte, eine Biografie, mit all den Widersprüchlichkeiten, die unser Leben auch hat. Die Werke haben eine historische Dynamik, die bei der Betrachtung mit dazu gehört. Warum soll man diese Dynamik, die einzelnen Stufen in diesem dynamischen Prozess, nicht auch verklänglichen?

Quindt • Herr Elste, Sie antworten aus der Sicht des Musikhistorikers. Das ist auch gut so. Ich möchte noch einen weiteren Punkt anbringen, der pragmatischer ist, der das emotionale Moment berücksichtigt: Wenn die Musik gut gemacht ist, dann wird sie der Käufer auch gerne nach Hause tragen! Es muss nicht immer das besondere Repertoire sein. Wenn Bachs Musik gut gespielt ist, dann freuen sich die Kunden und kaufen das Produkt. Das war schon immer so und wird auch immer so bleiben. Deswegen kann ich allen Musizierenden nur eines raten: Macht gute Musik und spielt bestmöglich – hierin liegt die Zukunft der Alten Musik!