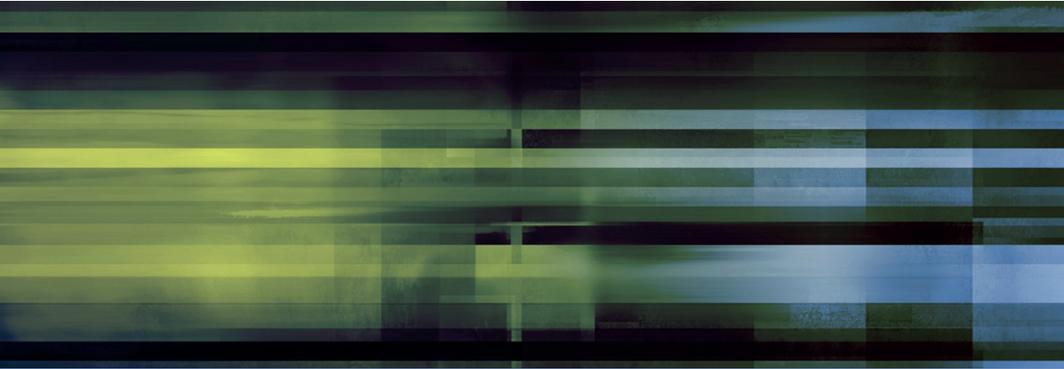


Dieter Gutknecht

Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik

Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts
bis zum Zweiten Weltkrieg

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0



Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik

Ein Überblick vom Beginn des
19. Jahrhunderts bis zum
Zweiten Weltkrieg

Dieter Gutknecht

CONCERTO

3-9803578-9-9 (Originalausgabe)

Unveränderte Open-Access-Veröffentlichung
der 2. bearb. und erweit. Auflage (1997), Erstausgabe 1993,
mit freundlicher Genehmigung des Verlages
© CONCERTO VERLAG Johannes Jansen

www.schott-campus.com

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0

<i>I. Die terminologische Diskussion</i>	9
1. Der Terminus Aufführungspraxis	9
2. Historische Aufführungspraxis und Historische Musikpraxis	10
3. Historisierende Aufführungspraxis	12
4. Versuche der Definition und zeitlichen Eingrenzung	14
<i>a) 1750, ein Endpunkt der Alten Musik?</i>	14
<i>b) Alte Musik – Musik mit unterbrochener interpretatorischer Tradition</i>	15
<i>c) Neue Musik – Alte Musik</i>	17
5. Der Wandel des Instrumentariums und das Musikverständnis der Musikbewegung	18
<i>a) Der Wandel des Instrumentariums</i>	18
<i>b) Wandel des Musizierstils</i>	23
<i>c) Die Deutsche Musikbewegung</i>	26
6. Die Authentizitäts-Problematik	28
<i>a) Das deutsche Schrifttum</i>	28
<i>b) Das englische Schrifttum</i>	33
Anmerkungen zu Kapitel I.	43
 <i>II. Aufführungspraxis und Musikwissenschaft im 19. Jh.</i>	 48
1. Das Problem der Aufführung Alter Musik im 19. Jh.	48
<i>a) Alte Musik zur Zeit der Restauration</i>	48
<i>b) Bearbeitungspraxis</i>	64
<i>c) Die Bearbeitungen von Robert Franz</i>	78
<i>d) Ausführung des Akkompagnements</i>	82
<i>e) Die historisch-archäologische Richtung</i>	86
<i>Ausblick: Weitere Entwicklung</i>	104
Anmerkungen zu Kapitel II.1	109
2. Auswirkungen der Wissenschaft	128
<i>a) Szientifizierung der Musik</i>	128
<i>b) Gesamtausgaben: Bach, Händel, Schütz; Denkmäler Deutscher Tonkunst</i>	129
<i>c) Instrumentensammlungen</i>	154
<i>d) Instrumentenkunde</i>	159
<i>e) Verzierungsforschung</i>	164
<i>f) Stimmton und historische Temperaturen</i>	173
<i>g) Paläographie, Notenschrift, Tabulatur</i>	175
<i>h) Das Verhältnis von Wissenschaft und Praxis</i>	176
<i>i) Rekonstruktionsbewegung und Historismus</i>	180
Anmerkungen zu Kapitel II.2	183

<i>III. Das Musizieren auf originalelem Instrumentarium</i>	201
1. Kirchenmusikschule Regensburg, Schola Cantorum Paris	201
2. Société de concerts des instruments anciens	202
3. Deutsche Vereinigung für alte Musik	205
4. Protagonisten	211
a) Christian Döbereiner	211
b) Wanda Landowska	216
c) Paul Grümmer	220
5. Fritz Neumeyer und die Saarbrücker Vereinigung für Alte Musik	222
6. August Wenzinger	230
7. Kabeler Kammermusik und Hans Eberhard Hoesch	231
8. Kasseler Musiktage	242
9. Schola Cantorum Basiliensis	243
10. Kleines Musikfest Lüdenscheid	248
11. Safford Cape und Pro Musica Antiqua	251
Anmerkungen zu Kapitel III.	253
 <i>IV. Alte Musik und Deutsche Musikbewegung in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts</i>	 266
1. Die Jugendmusikbewegung	266
2. Das Musikheim Frankfurt an der Oder	270
3. Alte Musik und Nationalsozialismus	273
4. Bach-Bewegung	276
5. Orgelbewegung	283
6. Verlage	286
7. Collegia musica	289
8. Zeitgenössische Komponisten und Alte Musik	291
Anmerkungen zu Kapitel IV.	294
 <i>V. Zum Stand aufführungspraktischer Bemühungen heute</i>	 302
Anmerkungen zu Kapitel V.	308
 <i>VI. Literaturverzeichnis</i>	 311
 <i>VII. Register</i>	 334

Zum Geleit

Die Quellen und Zeugnisse der Alten Musik, wie aller darstellender Künste, enthalten nur einen kleineren oder größeren Teil des lebendigen Kunstwerkes, das durch den Interpreten realisiert werden muß. Die Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik stützen sich daher ihrerseits auf die mehr oder weniger erfolgreichen Studien der Aufführungspraxis und ihrer Auswertung des Interpreten.

Es wird uns nie gelingen, so zu singen, zu spielen und zu hören, wie es ein Zeitgenosse eines vergangenen Jahrhunderts tat. Jede Aufführung war und ist ein einmaliges Ereignis, das geprägt ist von so vielen zeitlichen, musikalischen, sozialen, nationalen und persönlichen Einflüssen, daß es eben keinen allgemeinen ›Kanon der Alten Musik‹ gibt. Es bleibt der Sensibilität, dem Wissen und Können des Ausführenden vorbehalten, dem inneren Wesen eines Werkes so nahe als möglich zu kommen und es dem Hörer lebendig darzubieten.

In den sieben Jahrzehnten, in denen ich aktiv und passiv die Bemühungen um die Aufführungspraxis verfolgt habe, bin ich guten und schlechten Resultaten begegnet. Das Werk Dieter Gutknechts bringt eine umfassende und profunde Darstellung dieser Entwicklung, für die er als Wissenschaftler und aktiv tätiger Musiker besonders berufen ist.

August Wenzinger †

I. Die terminologische Diskussion

Es hat den Anschein, als komme die Beschäftigung mit der musikalischen Aufführungspraxis in allen ihren wissenschaftlichen und praktischen Aspekten immer noch einer Wanderung auf nicht gesichertem Terrain gleich. Man könnte beinahe den Eindruck gewinnen, es handle sich dabei um ein Phänomen, das sich einer klaren, eindeutigen Bestimmung um so mehr entzieht, je intensiver sich Forschung und Praxis um eine Klärung bemühen.

Die heutige Zeit ist charakterisiert durch Versuche der Ausarbeitung von dringend benötigten Definitionen – Begriffen also wie ›Aufführungspraxis‹, ›historische Aufführungspraxis‹, ›historisierende Aufführungspraxis‹ – und durch das Auftauchen des Terminus Alte Musik (mit großem A), der eine Parallelbildung zum fest etablierten Begriff Neue Musik darstellt. Was aber die sogenannte Alte Musik ausmacht, wo sie beginnt und wo sie endet, ist eine Frage, auf die es bis heute keine völlig befriedigende Antwort gibt.

Die Unsicherheit der terminologischen Fixierung setzt sich in der aus wissenschaftlicher Erforschung und praktischer musikalischer Arbeit gewonnenen rezeptiven Frage nach den Möglichkeiten und nach dem Grad der Authentizität des Erreichten fort. Gerade die Diskussion dieser Problematik wurde besonders intensiv im englischsprachigen Raum geführt.¹

Die deutschsprachige Literatur ist älter und zieht sich durch den gesamten Zeitraum der Alte-Musik-Bewegung.²

1. Der Terminus Aufführungspraxis

Als Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Rückbesinnung auf die Alte Musik immer größere Bedeutung im öffentlichen Musikleben zukam, wurde sie terminologisch noch als »musikalische Renaissance«³, ausgehend von der »praktischen Bachbewegung und praktischen Händelbewegung« (Niemann, S. 34), oder auch als »musikalische Renaissancebewegung«⁴ gekennzeichnet. Daneben trat jedoch schon bald der heute geläufige Terminus ›Aufführungspraxis‹ in Erscheinung. In einem für die Aufführung Händelscher Oratorien in der damaligen Frühzeit der Auseinandersetzung grundlegenden Aufsatz führt Max Seiffert (1868-1948) den Begriff »Händelsche Aufführungspraxis«⁵ erstmalig auf. Dieser Terminus für ein musikalisch-praktisches und musikalisch-wissenschaftliches Phänomen erhielt durch die zwei fast gleichzeitig erscheinenden Veröffentlichungen unter dem Titel »Aufführungspraxis« von Robert Haas (1886-1960) und Arnold Schering (1877-1941) den Charakter einer Teilbereichsbenennung der musikwissenschaftlichen Gesamtforschung, zumal Haas seine Arbeit als Band 5 des »Handbuchs der Musikwissenschaft« (hrsg. von Ernst Bücken) konzipiert hatte.⁶

Hatte Haas den Begriff Aufführungspraxis noch im weitesten Sinne auf die klangbar zu machende Musik bis weit ins 19. Jh. verstanden, so erfolgt bei Schering schon die spezielle Einengung auf die Wiederbelebung der Alten Musik und damit auch implizit die Problematik der zeitlichen Umgrenzung, die er bei den mittelalterlichen Anfängen und in der Mitte des 18. Jhs. ansetzt (auf Scherings detaillierte Begründung soll weiter unten im Zusammenhang mit der Erörterung des Begriffs ›Alte Musik‹ und seiner zeitlichen Ausdehnung eingegangen werden).

2. Historische Aufführungspraxis / Historische Musikpraxis

Der Terminus ›historische Musikpraxis‹ ist eng mit der Schola Cantorum Basiliensis verbunden, auch wenn er, wie es scheint, nicht primär dort ›gefunden‹ wurde. In seiner Festrede zur Eröffnung des Instrumenten-Museums und gleichzeitig des musikwissenschaftlichen Instituts in Leipzig spricht Theodor Kroyer (1873-1945) von einer ›Norm der historischen Aufführungspraxis‹.⁷ Trotz des Unterschieds der beiden Begriffe wird die Übereinstimmung bei der Betrachtung der Definition Peter Reidemeisters, des heutigen Direktors der Schola Cantorum Basiliensis, deutlich: »Die Historische Musikpraxis geht davon aus, daß man alter Musik und ihrem Geist in der heutigen Aufführung nur dann gerecht wird, wenn man den Dialog mit ihr unter ihren eigenen Bedingungen aufnimmt, also mit alten Instrumenten, den adäquaten Vortragsweisen und einem Hören, das sich an dieser Musik orientiert, ohne daß die Musik an unserem Hören orientiert und dafür hergerichtet werden muß.«⁸ Die mittlerweile auf elf Jahrgänge angewachsene Veröffentlichungsreihe der Schola führt den Terminus ›historische Musikpraxis‹ bereits im Titel.⁹

Um 1930 erscheint der Terminus ›Aufführungspraxis‹ auch erstmals in den musikalischen Fachlexika. In Hugo Riemanns Musik-Lexikon wird er noch unter dem Stichwort ›Interpretation‹ mitbehandelt, dann aber doch eingeeengt: »So hat sich auf Grund geschichtlicher Erkenntnis für Werke bestimmter Stilperioden eine Aufführungspraxis herausgebildet, die, für das 14. und 15. Jahrhundert noch unsicher [...], vom 16. Jahrhundert an auf ziemlich sicherem Boden steht. Wir kennen heute die wechselnden Bedingungen für die Aufführung der Werke der sogenannten a-cappella-Periode, die instrumentale Verdoppelungen in weitem Maße gestattet, für den venezianischen Chorstil, für die Periode Bachs und Händels, die (vor allem bei Bach) die im 19. Jahrhundert übliche vokale Massenbesetzung verbieten.«¹⁰

In dieser Definition klingt viel von einer zu wenig in Zweifel gezogenen Wissenschaftsgläubigkeit an, z.B. wenn als Faktum geschildert wird, daß man »auf Grund geschichtlicher Erkenntnis« zu klaren Ergebnissen in der Frage der richtigen Wiedergabe von Musik eines bestimmten Stils und einer bestimmten Zeit gelangt sei. Sie suggeriert Klarheit über die Wiedergabe eines Repertoires vom 16. bis zum 18. Jh., läßt aber nichts von den immensen Schwierigkeiten der heutigen Forschung mit diesen Problemen ahnen. In der Erläuterung des Terminus

sind nur Besetzungsprobleme erwähnt, alle anderen Parameter ausgelassen.

Wesentlich differenzierter erscheint der Begriff ›Aufführungspraxis‹ in der fünf Jahre späteren Ausgabe des Musiklexikons von H.J. Moser (1889-1967). Schon der Beginn des folgenden Zitats deutet die Unsicherheiten an, die sich in der aufführungspraktischen Betätigung und Forschung ergeben haben: »Aufführungspraxis ist ein den bildenden Künsten fehlendes, schwieriges Sondergebiet der Musik: das Notenbild in denjenigen Klang umzusetzen, der am wahrscheinlichsten dem betreffenden alten Meister vorgeschwebt hat.«¹¹

Moser lehnt sich bei seiner Definition ganz an Gurlitts (1889-1963) Begriff des »Klangideals« an, den dieser in seinem wichtigen, ja epochemachenden Vortrag zur Eröffnung der Freiburger Orgeltagung 1926 erstmalig ausgeführt hatte. Am Beispiel des Barockzeitalters erläutert Gurlitt: »In vorwiegend historischer, stets aber zugleich systematischer Frage- richtung soll bei tunlichster Beschränkung auf den geschichtlichen Umkreis des Barockzeitalters in Deutschland (rund: 1600 bis 1750) das dieser Epoche und ihren Wandlungen innewohnende Klangideal untersucht werden und zwar als Zeitbegriff für die Erfassung der historischen Klangstile, die als Ausdruck individuell, zeitlich und national begrenzten geschichtlichen Lebens zu verstehen sind und in denen sich zurechtzufinden und heimisch zu werden eine zu Unrecht vernachlässigte wichtige Forschungsaufgabe der Musikwissenschaft ist.«¹²

Neben der Klangstil-Theorie, die die Probleme mehr vom äußeren Ergebnis ableitet, erwähnt Moser ferner »das Problem des geistigen Aufführungsstils«: »sind alle ›Alten‹ von den Organa des 12. Jahrhunderts bis zu Bach und Händel ›objektiv‹ (liturgisch, zünftig und umgangsmäßig [Bessler]) oder geradeso subjektiv und ausdrucks gesättigt zu musizieren wie die Musik von Mozart bis Reger?« (S. 35). Diese Fragen der Darbietung knüpfen an die damals gängige Entgegensetzung von objektiver Darstellung und subjektiver Interpretation an, wie sie durch die Geisteshaltung der Jugend-, der Jugendmusikbewegung und der deutschen Musikbewegung schlechthin geprägt wurde.

Schon Mosers negativ-kritische Einstellung zu dieser Tendenz macht deutlich, daß es kein Entweder-Oder, sondern nur eine innerhalb der einzelnen Epochen zu treffende Entscheidung gibt.

Ferner führt Moser das Raumproblem, das Ad-libitum-Musizieren mit wechselndem Instrumentarium und die Improvisation an, um dann aber auf das entscheidende Problem zu kommen: »... endlich und vor allem aber sind wir heutigen Ausführenden und Zuhörer ja gar nicht mehr dieselben Menschen, für die damals geschrieben wurde, so daß der innere Wegabstand zwischen Meister und Interpret durch absolute historische ›Treue‹ des Klang- und Affektbildes heute eher nachgeformt werden dürfte, wenn wir – in Grenzen höchsten Feingefühls und strengster Verantwortlichkeit – etwas von unserem Empfinden in die alte Musik mit einfließen lassen«.

Dieser Artikel Mosers markiert den damaligen Stand der Erforschung und Tätigkeit der Aufführungspraxis; er hat in wesentlichen Grundzügen nichts von seiner Aktualität eingebüßt.

Nach Carl Dahlhaus (1928-1990) bedeutet Aufführungspraxis Alter Musik »die Rekonstruktion geschichtlicher Aufführungsweisen in der heutigen Praxis.«¹³ Diese prägnante Definition schließt objektiv alle problematischen Fragen ein, hält sie aber gleichsam auf Distanz.

Eine disziplinäre Deutung des Begriffs schlägt Holschneider vor, wenn er Aufführungspraxis als »Bereich einer angewandten Musikforschung«¹⁴ bezeichnet: »Angewandte Musikforschung und musikalische Interpretation stehen zueinander in Wechselbeziehung. Der Forscher ist auf den Interpreten, der Interpret auf den Forscher angewiesen. Sie brauchen einander unter anderem auch zur gegenseitigen Kontrolle. Der Interpret Alter Musik sucht in der Darbietung seinen eigenen Stil, seine Identität als Künstler« (S. 217).

Diese Gedanken Holschneiders erscheinen brauchbar, eine Grundsituation zu erhellen, wenn auch die Rede von der Wechselwirkung, der gegenseitigen Aufeinanderbezogenheit von Wissenschaft und künstlerischer Tätigkeit so alt ist wie die gesamte Bestrebung, Alte Musik wiederzuentdecken.

Vor allem der Ansatz der ›Wissenschaftlichkeit‹ deutet auf die charakteristischen Probleme hin. Gewiß, Holschneider analysiert die gegenseitige Beeinflussung von Praxis und Wissenschaft exakt, unterläßt es jedoch, eine der wirklichen Situation entsprechende Gewichtung dahin gehend vorzunehmen, daß vom Praktiker die Ergebnisse wissenschaftlicher Erkenntnis oft nur als Marginalien verstanden werden – wenn auch als wichtige –, die er als neuschaffender Künstler ›unter anderem‹ in sein Tun übernimmt. Zwar geht er von einem wissenschaftlich gesicherten Fundament aus, schafft aber darauf kraft seiner künstlerischen Persönlichkeit Neues. Holschneider läßt die Gefährdung der Kunst außer acht, wenn der Wissenschaft die von ihm angestrebte Kontrollfunktion zugewiesen werden soll. Schon Ende des vergangenen Jahrhunderts hat Philipp Spitta (1841-1894) in seinem wichtigen Aufsatz »Kunstwissenschaft und Kunst« diese Gefährdung formuliert: »Die Arbeitswege der Kunstwissenschaft und der Kunst dürfen niemals ineinander laufen. Zur Verhütung gegenseitiger Schädigung muß zwischen beiden Gebieten die Scheidelinie scharf gezogen sein. Wohl aber dürfen über diese Scheidelinie hinüber beide die Resultate ihrer Arbeit einander zureichen.«¹⁵

Dieser für die junge Disziplin Musikwissenschaft und die Wiederbelebung Alter Musik so programmatische Aufsatz wird an anderer Stelle zu noch weiteren Diskussionen herangezogen werden, da er, singular in seiner Zeit, ästhetisch-philosophische Fragestellungen anspricht, die den Beginn der Alte-Musik-Bewegung mitprägen.

3. Historisierende Aufführungspraxis

Der Terminus ›historisierende Musikpraxis‹ ist nicht so weit von dem der ›Aufführungspraxis Alter Musik‹ entfernt, wie es bei flüchtiger Betrachtung erscheinen mag. Ein Novum tritt jedoch mit dem Hörziel

in Erscheinung, das ganz von der jeweiligen Musik determiniert wird. Es scheint, um einen Begriff aus der Kunstgeschichte zu verwenden, eine Art ›innerer Archäologie‹ von der Musikwissenschaft und den Musikern praktiziert zu werden, die darin besteht, auf dem Weg der eigenen intensiven Versenkung und aus den Gesetzmäßigkeiten der Quelle und des eigenen Darstellens (nach Erforschung aller zur Verfügung stehenden Sekundärquellen) eine unbeeinflusste, nur dem Stil der jeweilig aufgeführten Musik verpflichtete Hörweise zu erlangen. Dieses aufregende Postulat erscheint spezieller als die bislang gelieferten Definitionen, hat aber sicherlich seine erste und tiefste Begründung in Gurlitts Klangstil-Ideal der 20er Jahre. Auch die Feststellung Reidemeisters: »So historisch diese Interpretationsart auch ausgerichtet ist, so sehr ging es ihr doch seit ihren Anfängen um etwas Neues in bewußtem Kontrast zum Tradierten und Traditionellen« (Reidemeister, *Aufführungspraxis*, S. 8) enthält nichts vollkommen anderes im Vergleich zu den Gedanken und Bestrebungen am Beginn der Beschäftigung mit Alter Musik, vor allem nicht, seit die Erkenntnisse von Gurlitt, Pietzsch und Kroyer vorliegen.¹⁶

Richtig ist, daß die ›historische Musikpraxis‹ ein anderes Musizieren und Hören erreichte und dadurch einen Bruch mit dem vorausgegangenem spätromantischen Klangideal vollzog. Übersehen wurde dabei jedoch vielfach, daß die jeweilige ›historische Musikpraxis‹ selbst nur immer wieder eine historische Zwischenstation ist, da auch sie dem historischen Prozeß unterliegt. Terminologisch wird dieser Prozeß in der Benennung »historisierende Aufführungspraxis« verdeutlicht, wie sie von Martin Elste mehrfach verwendet worden ist.¹⁷ Elste unterscheidet deshalb auch strikt zwischen historischer und historisierender Aufführungspraxis, da erstere das »Wissen [...] über das Klanggeschehen vergangener Epochen« beinhalte, letztere aber »die heutigen Rekonstruktionen der alten Aufführungspraxis« meint (Konstanz und Wandel, S. 31). Erläuternd fügt Elste an, historische Aufführungspraxis sei »das Eruierten und Deuten des Musizierens in der Vergangenheit. Dann geht es um das Umsetzen der erforschten Fakten in Klang – historische Aufführungspraxis wird zum gegenwärtigen Aufführungsklang. Das Ergebnis dieser beiden Ebenen bildet den Komplex der historisierenden Aufführungspraxis – historisierend, weil sie nicht historisch ist, aber die Historie beschwört« (S. 31).

Die Analyse Elstes bringt das Dilemma der Wiederbelebung Alter Musik recht klar zum Ausdruck: Einerseits wählt man für zeitgenössisches Musizieren ein Repertoire der Vergangenheit, das man akribisch und mit enormem Aufwand bis in die Seinstiefen hinein zu rekonstruieren versucht, andererseits ist man sich aber immer bewußt, eine Kongruenz nicht erreichen zu können. Vergessen wird dabei jedoch, daß man Neues schafft, also musikalisch kreativ wirkt.

In der Beschäftigung mit der Alten Musik sind klare Entwicklungsstufen erkennbar. Ein nachgebautes Pleyel-Cembalo der Jahrhundertwende hat wenig gemein mit den sogenannten Klangkopien der Gegenwart und eine »Orfeo«-Aufnahme August Wenzingers (geb. 1905)

aus dem Jahr 1955 wenig mit den Einspielungen von Nikolaus Harnoncourt (geb. 1929), die zwanzig Jahre später entstanden, und auch das Spiel einer Wanda Landowska (1879-1959), so virtuos und überzeugend es nach den Dokumenten zu veranschlagen ist, wird sich gegen das eines Gustav Leonhardt, Ton Koopman oder Kenneth Gilbert geradezu archaisch ausnehmen. Noch eklatanter stellt sich die Situation dar, wenn man bei Instrumenten wie Violine, Trompete, Oboe oder auch Blockflöte daran denkt, welche Möglichkeiten – um das Beispiel der Blockflöte aufzugreifen – diesem in jugendmusikbewegten Zeiten ubiquitär gewordenen Instrument durch Solisten wie Günther Höller oder Frans Brüggen eröffnet wurden. Die Alte-Musik-Bewegung hat ihre Traditionen, aber damit auch ihre Geschichtlichkeit.

4. Versuche der Definition und zeitlichen Eingrenzung

Die Diskussion um die Benennung der ›Aufführungspraxis‹ als einer praktisch-wissenschaftlichen Disziplin ist nur ein Neben aspekt der eigentlichen Frage: Was ist Alte Musik und wie läßt sich das, was sie bezeichnet, zeitlich umgrenzen?

Eine landläufige Definition ist die, daß Alte Musik alles das sei, was vor Bachs Tod, also vor 1750, komponiert wurde. Eine andere nennt als Hauptkriterium die unterbrochene Musiziertradition – ein Faktum, das beispielsweise für die Musik der Wiener Klassik nicht gelten soll, da sie unserer gegenwärtigen Musikpraxis angeblich noch entspricht.

a) 1750, ein Endpunkt der Alten Musik?

Die genannte Eingrenzung hatte sicherlich vom Beginn der Alte-Musik-Bewegung bis in die 1970er Jahre hinein Bestand. Erstmals formuliert wurde sie von Schering (›Aufführungspraxis alter Musik‹, 1931). Schering führt aus: »Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als mit dem Eintritt der beiden Großen Bach und Händel auch das Barock in den Schatten der Geschichte hinabtauchte, änderte sich mit der Musikanschauung, mit dem Satzstil, mit dem Fühlen und Denken auch die Art des Musizierens selbst« (S. 173). Folgende Symptome sind dabei für Schering charakteristisch:

- das Verschwinden des »Zufalls-Orchesters« der Renaissance,
- barocke Instrumente wie Oboe da caccia und Oboe d'amore, Blockflöte, Gambe, Theorbe und Laute geraten in Vergessenheit,
- der Klang wandelt sich hin zum Ideal eines »verschmelzenden« Klangs (S. 173),
- die Etablierung eines allgemeinen, öffentlichen Konzertlebens.

Schering zufolge hat sich die allgemeine Aufführungspraxis also insofern geändert, als »nunmehr alles Zufällige, Willkürliche, Einmalige [...] ausgeschaltet und, soweit irgendmöglich, festgelegt wird« (S. 174).

Das Vorhandensein des von Schering benannten deutlichen Einschnitts innerhalb der Musikgeschichte läßt sich nicht leugnen. An

gleicher Stelle setzt deswegen wohl Howard Mayer Brown an, wenn er schreibt: »*The study of performing practice in music since 1750 is fundamentally different from the study of earlier performing practice [...] there is no ›lost tradition‹ separating the modern performer from the music of Haydn, Mozart and their successors.*«¹⁸ Schering und Mayer Brown vertreten die Auffassung, daß das Musizieren ihrer Zeit in wesentlichen Bereichen noch in Übereinstimmung mit dem der Nach-Bach-Zeit zu sehen sei.¹⁹

Die praktische Entwicklung schuf insofern Anlaß zum Umdenken, als die Musiker mit ihrem sogenannten Original-Instrumentarium sich immer weiter in die Klassik vorwagten, d.h. Mozart, Haydn und Beethoven für die Alte-Musik-Bewegung aufgearbeitet wurden.²⁰ Die zeitliche Begrenzung bzw. der Begriff Alte Musik mußte entsprechend ganz neu gefaßt werden.

Im »New Grove Dictionary of Musical Instruments« heißt es folglich (unter der Überschrift »Apparent continuity of tradition«): »*Superficially, there is a fundamental difference between the study of performing practice before 1750 and the study of it after that date [...]. But on closer examination neither the assumption of an unbroken performing history nor the corollary of an unbroken performing tradition stands up.*«²¹ Eine zeitliche Begrenzung scheint damit aufgehoben.

b) Alte Musik – Musik mit unterbrochener interpretatorischer Tradition

Seit Beginn der 1980er Jahre drängt sich verstärkt eine andere Definition in den Vordergrund, wie sie zunächst Holschneider propagierte: »*Alte Musik ist Musik mit unterbrochener interpretatorischer Tradition.*«²² Er fügt seiner Definition an, daß sie nicht zu einer »Periodisierung von Musik gedacht« sei, sondern ihren Sinn durch die Interpretationsbezogenheit erhalte (Holschneider, »Über Alte Musik«, S. 345). Diese Sicht der Alten Musik und ihrer Aufführungspraxis führt jedoch in ein Dilemma, denn auch Holschneider gelingt es durch sein Hinlenken auf den interpretatorischen Ansatz nicht, eine zeitliche Umgrenzung, die in der Definition, wenn auch unausgesprochen, enthalten ist, zu leugnen. Deutlich wird das Problem, wenn er selbst feststellt: »*Doch auch wir haben uns weiterhin damit auseinanderzusetzen, daß die Interpretation der Alten Musik nicht bruchlos aus ihrer Zeit in die unsere tradiert worden ist. Im Bereich der klassischen und romantischen Musik wird die Interpretationsweise im großen und ganzen aus der Tradition hergeleitet*« (S. 345).

Anfechtbar erscheint diese Definition, weil davon ausgegangen werden kann – dies sei als Behauptung aufgestellt –, daß trotz vorgeblicher Interpretations-Kontinuität des klassisch-romantischen Repertoires unsere zeitgenössischen Aufführungen eklatant anders klingen, als sie der Hörer von damals und vor allem der Schöpfer und Interpret erlebte. Im übrigen ist die Annahme, daß das klassisch-romantische Repertoire eine aufführungspraktische Kontinuität bis heute hätte, kaum überprüfbar.

Eingedenk der Tatsache, daß die historisierende Musikpraxis selbst einem historischen Prozeß unterworfen ist, läßt sich verdeutlichen, wie radikal sich die musikalische Interpretation verändert und sich auf immer neue Art und Weise vom Ursprung entfernt, sich ihm vielleicht auch wieder angenähert hat, dies jedoch in der Weise, daß die Eigendynamik des musikalischen Kunstwerkes das immer Andere und Neue natürlicherweise dem jeweiligen Interpretationszeitpunkt abfordern mußte. Zwar lassen sich einige Parameter wie Instrumentarium, Tongebung, instrumentale Techniken usw. nahezu identisch wiederherstellen, aber das jeweilige Ergebnis ist immer neu.

Zum anderen darf der Wandel, dem das gesamte symphonische Instrumentarium unterworfen war, nicht übersehen werden. Es besteht nun einmal ein gravierender Unterschied zwischen einem Flügel etwa der Brahms-Zeit und dem Standard eines modernen Konzertflügels. Auch die Streichinstrumente, die zwar in ihrem inneren Bau unverändert geblieben sind, klangen durch die Darmbesaitung, die bis zum Beginn unseres Jhs. für die hohen Saiten ausschließlich verwendet wurde, anders als heute.²³ Nicht vergessen sei auch die Tempoproblematik.

Bedenklich scheint die Definition auch, weil der selektive Charakter des heutigen Musizierens des klassisch-romantischen Repertoires sich eine eigene Auswahl erschafft, die sich nur an zeitüberdauernden ›großen‹ Werken orientiert. Musikwerke, die für das Musikleben einer bestimmten Epoche mitprägend gewesen sind, gerieten in Vergessenheit, wurden von Neuem verdrängt, so etwa das »Weltgericht« von Friedrich Schneider (1786-1853), um nur ein Beispiel zu nennen.

Wulf Arlt nennt mit den folgenden drei Gründen weitere Einwände gegen die von Holschneider vorgeschlagene Definition der Alten Musik und ihre Kriterien: »Diese greifen ineinander und betreffen (1) die Probleme einer historischen Abgrenzung zwischen dieser ›alten‹ und einer neueren Musik, (2) die Bestimmung des damit umschriebenen Arbeitsbereichs aufgrund des Repertoires und nicht aufgrund einer spezifischen Haltung des Interpreten und (3) die Tatsache, daß das Stichwort der ›unterbrochenen‹ Tradition den Gegensatz zu einer kontinuierlichen, wenn nicht gar ›ungebrochenen‹ interpretatorischen Tradition impliziert.«²⁴

Arlt weist darauf hin, daß ja durchaus Werke z.B. Händels (1685-1759) oder Bachs (1685-1750) kontinuierlich durch das 18. und 19. Jh. hindurch aufgeführt wurden. Somit kann gefolgert werden, daß Holschneiders Terminus kein ›Wie‹ der Darstellung berücksichtigt, sondern das Repertoire allein als Ansatz der Definition heranzieht. Arlt verweist auch auf den interpretatorischen Wandel, dem die musikalischen Werke durch die Zeitläufte unterworfen sind. Die Diskussion um diese von ihm vorgeschlagene Definition als Gegenstand der historischen Aufführungspraxis mag verdeutlichen, wie schwierig der Begriff ›Alte Musik‹ zu fassen ist. Aber trotzdem spricht man von Alter Musik, Early Music, Musique ancienne, und jeder meint zu wissen, worum es geht, welche Musik gemeint ist. Es muß offensichtlich andere Kriterien geben, nach denen eine sinnvolle Umschreibung möglich ist.

c) *Neue Musik – Alte Musik*

Es ist hier nicht der Ort, den Begriff ›Neue Musik‹ zu problematisieren. Aber in Entgegensetzung zum Begriff ›Alte Musik‹ kann vielleicht der eine vom anderen abgegrenzt werden. An drei Stellen der Musikgeschichte tritt eine solche Konfrontation terminologisch in Erscheinung.

Zu Beginn des 14. Jhs. spricht Philippe de Vitry (1291-1361) – neben anderen Theoretikern – »von einer ars nova in der Musik«.²⁵ Schon damals wurde dieser Stilbegriff einer ›Ars antiqua‹ entgegengesetzt, die sich in strenger, modaler Rhythmik und vollkommenen Konsonanzen in den Motettenkompositionen Leoninus' (12. Jh.) und Perotinus' (1155/60-1200/05) zeigte. Dem entgegen tritt z.B. die kantable Melodik eines Petrus de Cruce (Mitte 13. Jh.). Auch die zweite Wandlung um 1600 vollzieht den Schritt von einer verfestigten Satzstruktur der altklassischen Polyphonie eines Palestrina (1526-1594) hin zur ausdrucks-geladenen, durch das Wort geprägten Ausdrucksmusik Claudio Monteverdis (1567-1643).

An dieser musikgeschichtlichen Nahtstelle spricht Giulio Caccini (ca. 1550-1618) ebenfalls von »Le Nuove Musiche«, wie er sein theoretisches Manifest der ›Neuen Musik‹ betitelt (Florenz 1602).

Weitaus problematischer stellt sich der Begriff in seiner jüngsten Wandlung dar. Nach Fellerer (1902-1984) gibt es eine terminologische Unterscheidung von »moderner« und »neuer Musik«, wobei unter dem ersten Begriff Komponisten wie Reger (1873-1916), Pfitzner (1869-1949) oder Richard Strauss (1864-1949), unter dem zweiten Schönberg (1874-1951), Webern (1883-1945) und Berg (1885-1935) mit der von ihnen begründeten Entwicklung dodekaphoner und serieller Musik zu subsumieren wären. So revolutionär aber der satztechnische Ansatz der aufgeführten Komponisten der zweiten Gruppe auch genannt werden muß, so darf doch nicht übersehen werden, daß ein entscheidendes Merkmal der Kontinuität, der musikalische Expressionismus des frühen 20. Jhs. nämlich, nicht aufgehoben wird, sondern lediglich eine Steigerung erfährt: »Ein neues Ausdrucks wollen und eine neue Ausdrucks-Gestalt haben in unserer Zeit einer subjektiven Pathossteigerung ein objektivierendes Interesse an der Struktur des Satzes gegenübergestellt. Darin ist in der Gegenwart der Begriff Neue Musik begründet. Die Struktur des Satzes bis zur rationalen Konstruktion ist einer gefühls- und empfindungsbetonten Musik gegenübergetreten. Harmonie und Klang, die seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert die Entwicklung der abendländischen Musik bestimmt haben, werden durch eine harmoniefreie Kontrapunktik abgelöst.« (Fellerer, S. 7f.)

So bleibt festzuhalten, daß bei allen Einschnitten innerhalb der Musikgeschichte mit ›Neuer Musik‹ eine Ausdruckssteigerung mit neuen Mitteln einhergeht; beim letzten traten zusätzlich noch strukturelle Neuerungen hinzu, die gewaltige, dem Beginn der Mehrstimmigkeit vergleichbare Dimensionen aufweisen.

Es wäre nun zu fragen, inwiefern die obige Gegenüberstellung für

die Definition des hier interessierenden Begriffes ›Alte Musik‹ Konkretes abwirft. Immerhin wird deutlich, daß der Begriff ›Alte Musik‹, so wie er in der Aufführungspraxis verwendet wird, nichts mit dem historisch überlieferten gemein hat. Offenbar geht es um andere inhaltliche Bedingungen, die mehr durch die Musizierpraxis als durch die historische Veränderung charakteristisch geprägt zu sein scheinen.²⁶ Mit dem Begriff ›Neue Musik‹ hat der der ›Alten Musik‹ allerdings insofern Gemeinsamkeit, als auch er emphatisch verstanden werden kann, als ein Signal für eine andere, im oben beschriebenen Sinne ›gesteigerte‹ Form des musikalischen Ausdrucks.

5. Der Wandel des Instrumentariums und das Musikverständnis der Musikbewegung

Auf zwei Aspekte, die bislang unbeachtet geblieben sind, könnte eine erneute Diskussion ausgerichtet sein: zum ersten auf den Wandel des historischen Instrumentariums, zum zweiten auf die Musik und die Musikanschauungen, gegen die sich die Wiederbelebungs-Bewegung vor allem in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts so vehement gewandt hat. Das erste wäre ein primär instrumentenkundlich nachvollziehbares, musikrezeptives Phänomen, das andere ein musikästhetisches.

a) Der Wandel des Instrumentariums

An keiner anderen Instrumentengruppe läßt sich der Wandel der Musizieransprüche so deutlich ablesen wie an den Streichinstrumenten. Als Begründung für die in die Substanz der Instrumente eingreifenden Umbaumaßnahmen nennt Kolneder vor allem die Veränderung des Musiklebens der ›höfischen Sphäre‹ zum bürgerlich-öffentlichen Konzert, das größere Säle und größere Orchesterbesetzungen mit klangstärkeren Instrumenten erforderte.²⁷

Parallel zu dieser Entwicklung veränderte sich auch die Spieltechnik der Streichinstrumente: der Tonumfang wurde erweitert, das Lagenspiel mehr und mehr gefordert, das Solokonzert gepflegt, in dem einem Solisten mehr Orchestermusiker und eine größere Blasinstrumentengruppe gegenüberstanden als in der Barockzeit.

All die aufgeführten Gründe bedingten seit der Mitte des 18. Jhs., oder schon seit den 30er Jahren, Modifikationen vor allem beim Geigenbau. Der im 17. Jh. rechtwinklig an die Zarge ohne Randüberstand angeleimte und manchmal mit Nägeln durch den Oberklotz befestigte Hals wies zuviel Holz im Bereich des korpusnahen Handbereichs am Halsfuß auf. Dadurch war ein ständig wechselndes Lagenspiel ohne Haltehilfen wie Kinnhalter und Schulterstütze durch zu große Handspannung sehr erschwert.²⁸ So sind schon Instrumente aus der ersten Hälfte des 18. Jhs. überliefert, die einen schlankeren Hals aufweisen.²⁹

Das wesentlichste Merkmal sämtlicher damals gebräuchlicher Streichinstrumente ist die fehlende Normierung in dem Sinne, daß jeder Geigenbauer die Instrumente nach eigenen Kriterien oder physiologischen Gegebenheiten der Auftraggeber baute. So ergibt sich im Überblick die Situation, daß weder eine einheitliche Halslänge – es ist nach vorliegenden Originalhälsen nicht mehr möglich, von ›Kurz Hals‹-Geigen zu reden (Kolneder, S. 205), da auch zur Zeit von Barock und Klassik heutige Maße vorkommen –, noch eine standardisierte Formgebung des Halses, beim Violoncello auch des Korpus', auszumachen ist. Gerade dieses Instrument machte im Verlauf der ersten Hälfte des 18. Jhs. eine grundlegende Wandlung vom ungelenkten großen, einem kleinen Kontrabaß angenäherten Instrument zum kleineren vier-saitigen Solo-Instrument durch. Ähnlich, jedoch typenbildender ist die Situation beim Kontrabaß. Die im Barock zu beobachtende Vielfalt der Instrumentenformen standardisiert sich vom sechssaitigen, mit Bündensehen, ganz dem Gambentyp zuzuschreibenden Instrument, vom überdimensionalen Großkorpus bis hin zum kleinen Baß, dem Bassettl, zu einem viersaitigen Typ verschiedener Größe.³⁰

Es kann also festgestellt werden, daß sich bei allen Streichinstrumenten zur zweiten Hälfte des 18. Jhs. hin eine gewisse Vereinheitlichung im Aussehen einstellt, die durch die neuen musikalischen Erfordernisse bedingt wurde.

Hatten im Verlaufe vom späten 17. Jh. durch das 18. Jh. die neuen Anforderungen zu Detail-Modifikationen beim Bau neuer Instrumente geführt – einmal abgesehen vom Ausschaben, Verdünnen von Boden und Decken oder Umfangsreduzierungen bei den Violoncelli, aber auch Violen –, so läßt sich ab der Wende vom 18. zum 19. Jh. das in der Instrumentengeschichte einmalige Phänomen beobachten, daß für die Ansprüche der ›neuen‹ Musik nicht mehr nur neue Instrumente gebaut wurden, sondern vor allem der ungeheuer große Bestand der alten meisterlichen Instrumente durch substantiell eingreifende Maßnahmen ›modernisiert‹ wurde.

Die Umbaumaßnahmen zielten vor allem auf Tonverstärkung, eben auf ein Musizieren in größeren Sälen und anderen akustischen Dimensionen. Um das zu erreichen, mußten die alten Instrumente für eine höhere Saitendruckbelastung umgerüstet werden. Um die Spannung der Saiten zu erhöhen, mußte der Halsansatz-Winkel noch mehr verringert, der Steg erhöht und an den Füßen verdünnt³¹ sowie der Baßbalken im Innern des Korpus so verändert werden, daß die teilweise schon 100-150 Jahre alten Instrumente, die für ganz andere akustische Gegebenheiten konzipiert waren, die höheren Belastungen aushalten konnten.

Um die neue Halsneigung und damit größere Belastung durch höhere Spannung zu ermöglichen, mußte eine neue Halsbefestigung konstruiert werden. Die alte Methode, den Hals unmittelbar an den Oberklotz anzuleimen, war dem erhöhten Druck nicht angemessen. Nunmehr wurde der Halsfuß in eine Nut des Oberklotzes im neuen Winkel eingeschoben und festgeleimt. Dadurch hätte der alte Hals sicherlich

5 bis 8 mm an Länge eingebüßt und wäre unverwendbar geworden. Aus diesem Grunde wurde der Halskopf in Höhe des unteren Wirbelkastens durch feine Längsschnitte in den Wandungen abgetrennt und durch ein neues Halsstück ersetzt, das den neuen Längenanforderungen entsprach.

Aufgrund der bis jetzt vorliegenden Kenntnis kann gesagt werden, daß nicht jedes Instrument mit einem ›modernem‹ längeren Hals ausgestattet wurde, nur weil die alten Instrumente ›Kurzhalss‹-Instrumente (s.o.) waren.³² Es ist zwar richtig, daß die Hälse verlängert werden mußten, aber eben aus bautechnischen Gründen, die mit der Befestigungsart zusammenhingen. Die heutigen Streichinstrumente haben einen Randüberstand am Halsfuß unter dem Griffbrett, der noch über die Einlage hinausreicht. Diese Konstruktion bedingte eine Verlängerung des Halses, die somit durch die geringere Dimension der angeblich typischen ›Kurzhalss‹-Geige notwendig wurde. Der zeitliche Rahmen, in welchem der Neubau bzw. Umbau zum neuen Instrumententypus erfolgte, läßt sich anhand einiger weniger Instrumente annähernd bestimmen. Hellwig führt zwei Instrumente des Nürnberger Geigenbauers Martin Leopold Widhalm (1722-1776) auf,³³ von denen das eine Instrument 1804 noch in alter Weise gebaut ist (Halsansatz am Deckenrand), eine zweite Violine aus dem Jahr 1805 aber schon die neue Konzeption bzw. Konstruktion erkennen läßt (Halsfußüberstand über dem Deckenrand).³⁴

Den Beginn der Umbauphase meint Hellwig um 1800 nach einem Gragnani-Cello festlegen zu können, das einen originalen Hals in ›moderner‹ Befestigungsart aufweist (Hellwig, S. 128). Bis spätestens um 1830/40 scheint der Umbau der alten Instrumente vollzogen, bzw. die neue Bauart mit den genannten Konstruktionsmerkmalen und anderen Modifikationen allgemein üblich geworden zu sein (Kolneder, S. 206).

Auch der Streichbogen macht eine Parallelentwicklung von der Vielfalt zur Standardisierung durch. Die Längen der Bögen differieren stark, wobei allgemein gilt, daß die französischen Bögen kürzer, die italienischen länger sind. Typische Merkmale können in den sog. Hechtkopf- oder Schwanenhals-Spitzen, den mehr oder weniger konvex gespannten Stangen und den schlanken Fröschen gesehen werden. Im Verlauf des 18. Jhs. verändern sich durch eine weiterentwickelte Spieltechnik die Bogenformen. Die schlanke Spitze erhält mehr und mehr eine Kopfform, die die Haare weiter von der Bogenstange fernhält und deren Form sich von der konvexen hin zur konkaven wölbt. Durch diese Neugestaltung tritt eine ausgeglichene Gewichtsverteilung über den gesamten Spielbereich des Bogenhaares ein. Hatte der barocke Bogen einen eindeutig schweren Bereich in der Nähe des Frosches und somit eine entlastete Spitze, so war der klassische und später dann durch François Tourte (1748-1835) standardisierte Bogen fast an allen Stellen ›gewichtsgleich‹. Der ›alte‹ Bogen bewirkte durch seine Gewichtsverhältnisse bestimmte Strichregeln, wie die sog. Abstrichregel bei Taktbeginn, um die Betonung der Takt-Eins zu gewährleisten. Die Abfolge betonte/unbetonte Noten (schwer-leichte Zeiten)

wurde allein durch Abstrich ausgeführt, da der schwere, betonende Teil des Bogens im Froschbereich lag. Die neuen Bögen eröffneten mehr Möglichkeiten, ganz nach spieltechnischen Gesichtspunkten, unabhängiger von baulichen Vorgaben des Instruments zu musizieren und zu komponieren. Es kamen damit Stricharten in Gebrauch, die deutlich eine Tendenz zur Virtuosität erkennen lassen.³⁵

Für das Streichinstrumentenspiel kann zusammenfassend festgestellt werden, daß nach diesen Umbau- bzw. Neubaumaßnahmen im Verlauf der nachfolgenden Musikentwicklung keine Veränderungen mehr vorgenommen wurden, die derartig einschneidend gewesen wären. Von der Wahl des Saitenmaterials sei hier abgesehen.

Auch die anderen Instrumente traten in einen Umänderungs- bzw. Neukonzeptions-Prozeß ein, der sie letztendlich in die uns heute bekannten Formen brachte. Um 1800 hatten die Holzblasinstrumente Oboe, Klarinette und Fagott fast durchweg lediglich zwei Klappen als Spielhilfen. Bei der Traversflöte kommt nur die *Dis*-Klappe vor. Bei der Klarinette kommt schon früh zu den beiden Klappen für *a'* und *b'* eine *E*-Klappe hinzu, die es durch Überblasen ermöglicht, das *h'* zu erreichen.

Die an allen Holzblasinstrumenten immer zahlreicheren Klappen bewirkten einerseits eine Umfangserweiterung, lösten aber auf der anderen Seite die jahrhundertealte Tradition ab, Halbtöne »mit Hilfe von Gabelgriffen und Abdecken tieferliegender Tonlöcher zu erzielen.«³⁶

Die Einführung der Klappen bewirkte eine einschneidende, jeden Ton in gleichwertiger Klangqualität erzeugende Vereinheitlichung. Dadurch verschwand das ehemals so bedeutende Phänomen der Tonartencharakteristik, da es keine »charakteristischen Töne« mehr gab, die durch andere Klangqualität auffielen und die so die Unterscheidung der verschiedenen Tonarten ermöglichten. Um 1800 wurde dieser Ausgleich jedoch als Gewinn angesehen, wie Johann Georg Tromlitz (1725-1805) verdeutlicht: »Was die Gleichheit des Tones in der eingestrichenen Oktave betrifft, so kann sie zwar in einigen Fällen bewirkt werden, aber nicht in allen. Durch die angebrachten Klappen *F*, *gis* und *b* ist zwar vieles gewonnen, aber lange noch nicht alles.« Tromlitz beschreibt des weiteren den Vorteil der von ihm eingeführten je zwei Klappen für *f* und *b* und der *C*-Klappe. Zur *C*-Klappe erwähnt er folgende Notwendigkeit: »Auch ist die Fortschreitung *c''-b'*, oder umgekehrt, ungleich, denn *b'* ist helle und *c''* ist stumpf. *C''* auf andere Art gegriffen, um es heller zu machen, ist unsicher und mehrentheils zu hoch, wenn man nicht Zeit hat, es tiefer zu künsteln. Also hierher gehört eine *c''*-Klappe, welche ich mit vieler Mühe, so wie sie jetzt ist, erfunden habe.«³⁷

Die Entwicklung zum neuartigen Instrument war bei der Flöte 1827 abgeschlossen, als Theobald Boehm (1794-1881) seine »konische Ringklappenflöte« vorlegte, die sich durch eine neuartige Anlage der Löcher und ein neues Griffsystem grundlegend von allen vorherigen Konstruktionen unterschied (Joppig, S. 62).

Auch bei den anderen Holzblasinstrumenten gab es zeitgenössische

Veröffentlichungen, die die Veränderungen der Instrumente beschrieben. Karl Almenraders (1786-1843) »Abhandlung über die Verbesserung des Fagotts« (1820), Gottfried Webers (1779-1839) »Versuch einer praktischen Akustik der Blasinstrumente«, Iwan Müllers (1786-1854) »Méthode pour la nouvelle Clarinette et Clarinette-Alto« (1825), ebenfalls auf deutsch erschienen, mögen Belege für das rege Forschen und Experimentieren zu Beginn des 19. Jhs. sein (s. Joppig, S. 62).

Auch auf diesem Instrumentensektor wird die radikale Abkehr von instrumentenbaulichen Gegebenheiten des 18. Jhs. deutlich. Hier wird das Ziel, eine neue Klangästhetik, eine Ausweitung der klanglichen Bereiche zur Darstellung einer ›neuen Musik‹ zu erreichen, durch das modifizierte alte Instrumentarium oder durch Neukonstruktionen bewerkstelligt. Der zeitliche Rahmen entspricht fast genau dem der Umbauphase bei den Streichinstrumenten. Auch bei den Trompeten erfolgte nach längerer Experimentierphase in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. bis zum Beginn des 19. Jhs. eine Neukonzeption des Instruments, die vor allem der »Chromatisierung in der Tiefe« diene.³⁸ In der Klangästhetik war eine Tendenz weg von der Clarin-Lage zur tieferen bzw. mittleren Lage zu beobachten. Noch einschneidender war eine Rückwärtsentwicklung vom barocken, alles überstrahlenden, symbolträchtigen Solo-Instrument zum harmoniefärbenden Tutti-Instrument der Klassik: Der horizontale Einsatz im Barock war einer rein akkordischer vertikalen Verwendung in der Klassik gewichen. Die Clarinblaskunst war durch die andersgeartete Musikauffassung in Vergessenheit geraten, die Trompete als Soloinstrument nicht mehr gefragt.

In der zweiten Hälfte des 18. Jhs. setzten dann Versuche mit der Stopf- und Klappentrompete ein, für die Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) und Joseph Haydn (1732-1809) ihre Konzerte schrieben, die eine in Höhe und Tiefe gleichwertige Ausnutzung des Tonumfangs in chromatischer Weise garantieren sollten. Stopf- und Klappentrompete wiesen jedoch unterschiedliche Tonqualitäten auf, die nicht befriedigten. Vor allem die Stopftechnik brachte zu viele unschöne Töne hervor, die sowohl durch abweichende Tonhöhen als auch durch spektrale Merkmale unangenehm auffielen. Die Klappentrompete entsprach noch am ehesten dem klassischen Ideal des Tonqualität-Unterschieds, den wir auch bei den klappenarmen Holzblasinstrumenten, und da besonders bei der Querflöte, vorfanden.

In diesem Zusammenhang und als besonders wichtiger Beleg für die Zeichen des Wandels mag eine Nachricht erwähnt werden, die Edward H. Tarr über den damals berühmtesten Trompeter Anton Weidinger (1767-1852), dem die Erfindung der Klappentrompete zugeschrieben wird, mitteilt: »Dieses Klangideal [die instrumentenbedingte unterscheidbare Tongebung, Verf.] wandelte sich allmählich und ist an Weidingers Karriere abzulesen: Am Anfang wurde er stürmisch gefeiert, später aber, etwa von 1825 an, spielte er vor halbleeren Sälen; erst dann registrierte man die Ungleichheit der Klangfarbe bei geöffneten und geschlossenen Klappen« (Tarr, S. 108).

Durch die Erfindung der Ventile um 1815 wurde die volle Chroma-

tisierung der Trompete, natürlich auch des Horns, erreicht.³⁹ Damit wurden die Instrumente den durch die ›neue Musik‹ bedingten Anforderungen voll gerecht, vor allem was die »melodische Beweglichkeit« und den neuen Einsatzbereich der Trompeten und Hörner anbelangt (Haas, S. 255).

b) Wandel des Musizierstils

Neben den augenfälligen instrumentalen Abänderungen und Neuerungen wandelte sich auch der Musizierstil in wesentlichen Bereichen. Einschneidende Veränderungen traten auf dem Gebiet des Verzierungswesens und der Leitung von größer besetzten Aufführungen durch die neu eingeführte Gestalt des Dirigenten in Erscheinung, der nicht mehr ausschließlich Interpret eigener Werke war.

Was die Abschaffung der vokalen und instrumentalen Zierpraxis betrifft, finden sich schon Belege bei Gluck (1714-1787) und Haydn. Vor allem ersterer wandte sich strikt gegen die vokale Mode des Diminuierens und verlangte die Ausführung dessen, was der Komponist festgelegt hatte. In diesem Zusammenhang fordert er auch die unbedingte Anwesenheit des Komponisten bei den Einstudierungsproben.⁴⁰

Durch die Anwesenheit des Komponisten sei nach Gluck gewährleistet, daß nichts, was der Komponist seiner Niederschrift beigab, anders einstudiert und dargeboten werde. »Bei seinen Aufführungen gab es keine eigenmächtigen Improvisationen der Solisten und Konzertspieler mehr. Alle Mitwirkenden durften nur den Notentext bringen, keine Manieren oder willkürliche Veränderungen einlegen. Seine Opern sind in ihrer Einfachheit und Schlichtheit auf die strengste und peinlichste Genauigkeit im Vortrag angelegt. Ein Arie wie ›Che farò senza Euridice‹ [!] aus dem Orpheus wird nach Glucks Worten durch die geringste Veränderung im Tempo oder Ausdruck zu einer Arie für das Marionettentheater. Ein Triller, eine Passage, ein Tempoversehen könne den Effekt der ganzen Szene zerstören.«⁴¹

Im gleichen Sinne sind Haydns Aufführungshinweise zu verstehen, die er zur Einstudierung und Aufführung seiner Kantate »Applausus« 1768 in Zwetl vorausschickt, bei der er selbst nicht hat zugegen sein können.⁴²

Aus beiden Quellen wird deutlich, daß es einigen Komponisten in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. darauf ankam, die Wiedergabe ihrer Werke von allem Willkürlichen, von Verzierungen und Neugestaltungen zu befreien und nur das von ihnen selbst Intendierte gelten zu lassen.

Haas erblickt im Wandel dieser Praxis gar einen der gewichtigsten Einschnitte innerhalb der Aufführungspraxis: »Das Wirken der Wiener Klassiker bedeutet die entscheidende Wendung für die Aufführungspraxis der Musik, in dem nun das Verhältnis zwischen dem Kunstwerk an sich und den ausübenden Organen einseitig bindend im Sinne der schriftlich niedergelegten Willensäußerung des Komponisten festgelegt, somit das Betätigungsfeld der Wiedergabe über alle früheren Vorstöße in dieser Richtung hinaus in ganz enge Grenzen eingeschränkt erscheint« (Haas, S. 249).

Zu Beginn des 19. Jhs. mehren sich die schriftlichen Äußerungen, die die alte Praxis der Auszierungen, vor allem im Orchesterbereich, aufs eindringlichste ablehnen. Spohr (1784-1859) berichtet von seinen Erfahrungen mit italienischen Orchestern: »Jeder einzelne macht Verzierungen, wie's ihm einfällt, Doppelschläge auf fast jedem Ton, so daß ihr Ensemble mehr dem Lärm gleicht, wenn ein Orchester präludiert und einstimmt, als einer harmonischen Musik.«⁴³

Aber auch in Deutschland war das Ad-hoc-Musizieren im Orchester weit verbreitet. Von Berlioz sind Berichte überliefert, aus denen seine Verwunderung über die Zierpraxis der Flötisten in Stuttgart und Hechingen hervorgeht (s. Haas, S. 255). Eine zeitgenössische Quelle erläutert: »Da ein gutes Ensemble hauptsächlich die größte Einheit im Vortrage erheischt, so würde es stören, dürfte sich der Einzelne irgendeine nicht vorgeschriebene, wenn auch noch so geschmackvolle Verzierung erlauben; weil, wenn Jeder, der dieselbe Stelle zu spielen hat, auch seine Ausschmückung machen wollte, offenbar statt Verzierungen Verzerrungen entstehen würden.«⁴⁴

Mit dem Auszierungsverbot im Orchesterspiel, vor allem bei den Bläsern, ging das Verschwinden des Basso continuo in der sinfonischen Literatur einher, wodurch die Leitung zunächst auch vom Generalbaßspieler auf den Konzertmeister überging, wie wir es bei Haydn schon finden können, der viele seiner Sinfonie-Aufführungen vom Konzertmeisterpult aus leitete.⁴⁵

Von der Konzertmeisterleitung mit all ihren Problemen der Koordination, vor allem bei Opern- und Oratorien-Aufführungen, war es kein weiter Schritt zur Herausbildung des Nur-Dirigenten, der als zentrale Figur für alle Belange des Musizierens verantwortlich wurde. Es ist in diesem Zusammenhang sicherlich verständlich, daß die ersten Dirigenten des neuen Musikzeitalters auch Komponisten gewesen sind, die zwar vornehmlich ihre eigenen Werke zur Aufführung brachten, in Konzertprogrammen aber auch Werke anderer Komponisten einstudierten und erklingen ließen. Hier sind zu nennen: Louis Spohr (1784-1859), Carl Maria von Weber (1786-1826), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Otto Nicolai (1810-1849) und Gaspare Spontini (1774-1851), der gar Berlins erster Generalmusikdirektor wurde (s. Schöne- mann, S. 274).

Die Position des Dirigenten wird frühzeitig (1807) definiert, wie bei Gottfried Weber zu lesen ist: »Ich kenne keinen bodenlosern Streit, als über das Instrument, das bey Aufführung vollstimmiger Musikstücke zum Dirigiren das geschickteste sey? – Keines, als der Taktirstab! ist mein Bekenntnis. [...] Dirigiren heisst, die Anordnung und Leitung des Ganzen, und die Sorge für Erhaltung der Einheit während der Ausführung – mithin die Leitung aller Individuen nach einer und derselben Richtung; und die Entscheidung für den Augenblick über jede etwa entstehende Ungewißheit übernehmen. Der Direktor ist während der Ausführung eines Tonstücks als Repräsentant des gemeinen Willens, eben so wie der Regent in seinem Staate, anzusehen; und da es unmöglich ist, dass bey Anstandsfällen der musikalische Regent während der Aufführung erst den geheimen Rath und die Granden des Reichs zu Rathe

ziehen kann, so bleibt für das Reich keine andere, als die monarchische oder despotische Verfassung (während der Ausführung wenigstens) möglich. Der Dirigierende hat als Diktator allein zu entscheiden, da alles Debattieren und Abwägen von Gründen, ob derselbe in diesem oder jenem Punkte recht oder unrecht thue, unmöglich ist, und der schlimmste Unfug immer dadurch entsteht, wenn, wie leider an manchen Orten der Fall ist, einer oder einige der Angesehenern unter dem Personal den Dirigierenden hofmeistern, ihm vorgegreifen, ihre Idee durchsetzen, und die übrigen mit sich fortreißen wollen.«⁴⁶

So wären noch viele Einzelheiten zu nennen, die dem neuen Stand des Dirigenten in der Frühzeit eigen waren. Für unseren Zusammenhang muß aber genügen, aufgezeigt zu haben, daß zu dieser Zeit der kompletten Um- und Neugestaltung des Musizierens der Dirigent als neue Komponente des Musiklebens erstmalig etabliert wurde.

Den langwährenden Wandel, den Übergang des Instrumentariums von der barock-klassischen Bauweise zu einer neuen, der romantischen bis zeitgenössischen Musik gerecht werdenden Ausprägung darzustellen, schien notwendig, um den gewichtigen, nicht nur stilistischen Einschnitt zu verdeutlichen. Diese alle Bereiche des Musizierens verändernde Zäsur gehört sicherlich zu den tiefgreifendsten Veränderungen innerhalb der Musikgeschichte, nur vergleichbar mit dem Wandel um 1600.

Hilfreich zur Verdeutlichung mag der Hinweis auf die Stellung der Musik im literarischen Umfeld der damaligen Zeit sein. Die gewandelte Position der Musik in der Dichtung, verglichen mit der vorhergehenden Dichtungs-Periode, macht sich vor allem bemerkbar in den Werken des Musiker-Dichters E.Th.A. Hoffmann (1776-1822). Hoffmann spürt den der Musik innewohnenden geheimen Kräften nach, denen die Menschen – zumal natürlich diejenigen, die sich intensiv der Musik hingeben – ausgeliefert sind bis zur Zerstörung ihrer physischen Existenz (Rat Krespel, Kreisler). Niemals zuvor hat die Musik die geistige Haltung einer ganzen Kulturepoche so dominiert wie in der Zeit der musikalischen Romantik.

Das eher rationale, intellektuelle Wahrnehmen des Klassisch-Schönen in Musik, Dichtung und Kunst des 18. Jhs. wird im ›neuen Zeitalter‹ ganz von einem Erleben abgelöst, das alle sensorischen Möglichkeiten des Empfindens umfaßt, bis hin zu tiefster Ergriffenheit und Erschütterung des Einzelnen. Es werden, vor allem durch die Musik, seelische Bereiche der menschlichen Existenz angesprochen, erreicht und erregt, wie es auf diese individualistische Art und Weise – im Hinblick auf den Interpreten wie auf den Hörer – bislang nicht vorgekommen war.

Das Paradoxe an der romantischen Musikauffassung E.Th.A. Hoffmanns war, daß seine Sicht nicht der ihm zeitgenössischen – mit Ausnahme der Werke Beethovens (1770-1827) vielleicht – Musik entsprang, sondern vor allem durch die musikalischen Werke der Klassik (besonders Glucks und Mozarts) und sogar älterer Epochen determiniert war.⁴⁷ Diese Tatsache könnte uns als Argumentationshilfe bei der Eingrenzung des Begriffs ›Alte Musik‹ ohne weiteres dienlich sein, da hier

erstmalig ein Rezeptionsbruch in der Musikgeschichte vorliegt, wie er, in dieser Dimension, erst wieder mit dem Beginn der historischen Musikpraxis eingetreten ist.

Der Wandel des Musizierens, der Musikauffassung von der barock-klassischen Epoche hin zur damals ›neuen‹ Musik zeigt sich umfassend in allen Bereichen. Zusammenfassend sei folgendes festgehalten: Die Streichinstrumente werden in ihrer Vielfalt reduziert bzw. für die ›neue‹ Musik modifiziert und es werden neue Instrumente nach den veränderten Erfordernissen – größere Säle, sinfonische Besetzungen – konzipiert. Die Holzblasinstrumente werden durch Klappenkonstruktionen klanglich standardisiert. Ihnen wird im allgemeinen die individuelle Tongebung zugunsten einer größeren Ausgeglichenheit genommen. Durch die Erfindung der Ventile erhalten die Blechblasinstrumente den vollen chromatischen Spielbereich und werden am melodisch-musikalischen Geschehen stärker beteiligt. Die individuelle Zierpraxis wird aus den Orchestern verbannt, der Dirigent als neue, alles prägende Instanz eingeführt.

Eine andere Qualität von Musikauffassung und -wirkung wird in der Dichtung (Wilhelm Heinrich Wackenroder, E.Th.A. Hoffmann) erkennbar, die vor allem auf die der Musik innewohnenden ›dämonischen‹ Kräfte aufmerksam macht.

c) Die Deutsche Musikbewegung

Nach der Darstellung des Wandels des historischen Instrumentariums speziell und der Musikpraxis allgemein in den ersten Dezennien des 19. Jhs. soll nun versucht werden, eine ähnliche Eingrenzung zu erreichen, indem dargestellt wird, wogegen sich all die ›Bewegungen‹ von der Jugend- und Sing- über die Orgel- und Alte-Musik-Bewegung in ihrer Abkehr und Oppositionshaltung gewandt haben. Gemeinsame Tendenzen sind in diesen ›Bewegung‹ genannten Zeitströmungen der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts unverkennbar, wie Eggebrecht ausführt: »Die definitiven Merkmale des Begriffs ›Bewegung‹ sind demnach: die Entscheidung gegen etwas (der Protest), die Entscheidung für etwas (die fixierte Wertsetzung) und die Erhebung dieser Entscheidung zur Richtschnur für und zur Forderung an alle (der normative Anspruch).«⁴⁸

In unserem Zusammenhang kommt es darauf an, zu den ersten zwei Teilpunkten ausführliche Belege zu bringen und die Frage zu beantworten, wogegen sich der Protest der Musikbewegung im einzelnen richtete, und darauf zu sehen, was sie dagegensetzen wollte.

»Zu einer Ablehnung der herrschenden Musikpraxis führte nicht eine Auseinandersetzung mit der gesamten bürgerlichen Musikkultur. Der Ansatzpunkt der Kritik ist stets das Konzert – als Institution, als Rahmen für das Auftreten von Berufskünstlern, als Domäne bestimmter Instrumente, als Aufführungsort bestimmter Musik: Im Konzert konzentrieren sich alle Probleme und Gefahren unseres Musiklebens.«⁴⁹ Diese Analyse kann nicht unwidersprochen bleiben. Nimmt man die neueren Veröffentlichungen,

auch analytische Stimmen der damaligen ›bewegten‹ Zeit hinzu, so kann Kolland zugestimmt werden, was die Ablehnung des Konzerts an sich betrifft; aber es ist nicht die Gattung gemeint, sondern all das, was die Konzertpraxis an vermeintlich Negativem mit sich brachte.

Diese neue Haltung richtete sich gegen Manifestationen des Konzertlebens, die sich vom Beginn des nachklassischen ›neuartigen‹ Musizierens zu Anfang des 19. Jhs. bis zu den 20er Jahren unseres Jahrhunderts entwickelt hatten. Am Ausgangspunkt dieser Entwicklung traten die ersten ›Nur‹-Solisten auf, die es verstanden, eine Aura des Undurchschaubaren, des Romantisch-Dämonischen um sich zu verbreiten, deren hervorragendster Protagonist Niccolò Paganini (1782-1840) war. Die Herausbildung der großen Dirigentenpersönlichkeiten war der Musikbewegung gleichfalls suspekt. Das Hauptanliegen lag darin, den Musikbetrieb weg vom Individualismus und krassen Subjektivismus hin zum Gruppen-, zum Gemeinschaftsgemäßen umzugestalten. Aber diese vermeintlichen Äußerlichkeiten des Musizierens seit Beginn der Romantik treffen im Kern auch musikästhetische Probleme, gegen die die Musikbewegung anging: »*Romantisches Schwelgen in der Musik führte zu ›Selbstverhätschelung‹ des Individuums. Dieses Rezeptionsverhalten, bei dessen Schilderung Höckner den emotionalen Faktor des Rezipierens als ›individualistisch‹ verteuftelt, sei das Pendant zur ›Verkörperung höchster Subjektivität‹ in der von der Jugendbewegung abgelehnten Musik der Romantik*« (Kolland, S. 57).

Festzuhalten ist also ferner, daß die Musikbewegung gegen das ›Schwelgerische‹ in der romantischen Musik antritt, das zu »Selbstverhätschelung« führe und damit zu einer zu verdammenden Art des individuellen Musikgenusses. Fragt man sich, welche Musik die Musikbewegung ihrerseits praktizierte, so finden sich vornehmlich zwei Repertoirebereiche: »*Die Singbewegung hatte das alte Volkslied, und die Musikwissenschaft half ihr, den Zugang zu finden zur Liedbearbeitungskunst der Reformationszeit, zur deutschen Kirchenmusik des Dreißigjährigen Krieges, zu dem ganzen reichen Erbe deutscher Musik. Es ist wirklich so, daß diese ›alte Musik‹ der Konzertmasse des vorigen Jahrhunderts vorgezogen wurde, daß der Kampf gegen den Ungeist des Jahrhunderts, gegen das, was die Vereinfachung des Angriffs mit den Schlagworten ›Liberalismus‹ und ›Individualismus‹ zu treffen pflegt, von der deutschen Musikbewegung in solcher Bevorzugung geführt wurde, in der liebevollen Pflege einer Musik, die mit Volk und Volkslied, mit Choral und Gemeinde noch eng verwachsen ist. Und es ist kein Zweifel, daß man dieser ›Verachtung des 19. Jahrhunderts‹ nicht entgegentreten kann, wenn man alles beim Alten läßt. Vielmehr wird das echte Erbe dieser Zeit erst neu erobert werden müssen von einer siegreichen Generation, die ihres Geistes gewiß mit souveräner Hand sich neu gewinnen kann, was anderem Geist verbunden war.*«⁵⁰

An dieser Stelle sollen nicht alle Tendenzen dieses Textes ausgelotet, sondern soll nur das näher beleuchtet werden, was für eine Definition zur Eingrenzung des Terminus ›Alte Musik‹ hilfreich erscheint. Zusammenfassend läßt sich sagen: Die deutsche Musikbewegung entstand aus Protest gegen den herrschenden Musikbetrieb schlechthin, wie er

sich seit Beginn der Romantik im 19. Jahrhundert herausgebildet hatte. Im einzelnen richtete sich der Protest gegen den Konzertbetrieb mit Solisten und Dirigenten, die als Verkörperung einer ›Subjektivierung‹ der Musik angesehen wurden. In diesem Zusammenhang wurde jedes Virtuositentum abgelehnt; man wandte sich gegen die Überfeinerung im Klanglichen, gegen das Schwelgerische der romantischen Musik, gegen eine Musikauffassung, die zu sehr auf das Individuum ausgerichtet war und folglich von der Gemeinschaft wegführte. Das Wahre, Echte, Gemeinschaftsbildende glaubte man im Repertoire der vermeintlich schlichteren ›Alten Musik‹ und des Volksliedes zu finden. (Die hier stichwortartig plazierten Gedanken sind nur als vorläufiges Resümee zu verstehen, da in anderem Zusammenhang auf die Musikbewegung in ihrer Bedeutung für die Wiederbelebung der Alten Musik ausführlicher einzugehen sein wird.)

Geht man zu den Anfängen der romantischen Musik bei Spohr, Mendelssohn Bartholdy, Carl Maria von Weber oder Hector Berlioz zurück, trifft man auf eine Grenze, die mit einer Zäsur in der Instrumentenentwicklung und einem Wandel des Musiklebens und -erlebens zusammenfällt. Dieser Einschnitt könnte, mit aller Vorsicht und ohne die ablehnende Haltung der Musikbewegung gegenüber der Romantik zum Kriterium zu machen, den Begriff ›Alte Musik‹ zum Ende hin begrenzen und definieren: als Musik, die auf vorromantischem bzw. noch unmodifiziertem Instrumentarium gespielt wurde, als Musik, die nicht der romantischen Auffassung zuzurechnen ist.

An der zeitlichen Begrenzung der Alten Musik durch das Jahr 1750 jedenfalls kann im Ergebnis der bisherigen Untersuchungen nicht festgehalten werden. Aufgrund der dargestellten Modifikationen am Instrumentarium und in der Rückschau auf die Änderung des Musikverständnisses nicht zuletzt durch die Einflüsse der Musikbewegung erscheint es jedoch sinnvoll, eine Zäsur um 1820/30 anzusetzen.

6. Die Authentizitäts-Problematik

a) Das deutsche Schrifttum

›Originalklang‹, ›Original-Instrumentarium‹, ›Original-Besetzung‹, ›historisch getreue Interpretation‹, ›authentische‹, ›stilechte‹ oder ›stilgetreue Wiedergabe‹, ›nach dem Urtext‹ – mit Termini wie diesen, die zuallermeist den Begleittexten auf Schallplattenhüllen entstammen, werden heute Ernsthaftigkeit und Wissenschaftlichkeit zahlreicher Rekonstruktionsbemühungen suggeriert. Sie sollen glauben machen, die »Seinsweisen«⁵¹ eines der Alten Musik zugehörenden musikalischen Kunstwerkes würden exakt so dargestellt, wie es den Vorstellungen ihres jeweiligen Urhebers entsprach. Es geht darum, um einen Terminus Heideggers zu gebrauchen, die ›Eigentlichkeit‹ vorzuführen, einen Begriff, dem das allgegenwärtige Schlagwort ›Authentizität‹ (oder ›au-

thenticity«, denn in der englischen Sprachregion wird die Diskussion zur Zeit am lebhaftesten geführt) verpflichtet ist.

Die ›Wissenschaftlichkeit‹, aber auch das Mißtrauen ihr gegenüber, eignet der Alte-Musik-Bewegung von Anbeginn ihrer Existenz. Legt man ihre Anfänge in die Zeit der Herausgabe der Bach- (1850-1899) und Händel-Gesamtausgabe (1858-1896), die nach neuen wissenschaftlichen Gesichtspunkten der sich formierenden geisteswissenschaftlichen Disziplin ›Musikwissenschaft‹ erfolgte, so findet sich frühzeitig der Wunsch, die so wieder zugänglich gemachte Alte Musik auch auf einem adäquaten Instrumentarium und in der Art und Weise zum Klingen zu bringen, wie es ihrer Entstehungszeit entspricht.

Ausnahmen wie die praktische Arbeit der Berliner Singakademie unter Carl Friedrich Zelter (1758-1832) mit ihren Bach-Aufführungen schon seit dem Ende des 18. Jhs., die in der Wiederaufführung der Matthäuspassion in stark gekürzter und instrumentaler modifizierter Gestalt 1829 unter Mendelssohn gipfelte, die Heidelberger Initiative um Thibaut (1772-1840), der Wiener Kreis um Kiesewetter (1773-1850) und die Aufführungen aus dem Geiste des sog. Cäcilianismus, diese Ausnahmen seien hier unberücksichtigt, da sie das alte Instrumentarium und die Aufführungskriterien außer acht ließen.

Diese Anfangszeit wird durch eine Art Authentizitätsgläubigkeit charakterisiert, die ihre unerschütterliche Sicherheit aus der alle Bereiche des Geisteslebens durchwaltenden Haltung des Positivismus bezog. Nur so ist es zu verstehen, daß Hermann Kretzschmar seine Forderungen zur Wiederbelebung Alter Musik, die zu seiner Zeit in Neuausgaben erstmals wieder vorlag und nicht erneut in Vergessenheit geraten sollte, sowohl an die Wissenschaft als auch und vor allem an die praktische Ausbildung richtet.

In seinem zum Zeitdokument gewordenen Aufsatz »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik« (1900) schreibt er zunächst: »Soll die für Neuausgaben alter Musik getane Arbeit mehr sein als ein zweites Begräbnis, so muß in Zukunft energischer dafür gesorgt werden, daß die praktischen Musiker mit jenen Neuausgaben wirklich bekannt werden und sie benutzen lernen. Diese Aufgabe fällt naturgemäß den Konservatorien zu. Schon jetzt hat sich keins von ihnen dem Wiedereindringen der alten in die neue Musik ganz verschlossen oder verschließen können, die Königliche Hochschule für Musik in Berlin ist sogar eine Hauptstütze der Bewegung geworden. Aber das was von den Musikschulen verlangt werden muß, sind vollständige Spezialkurse für alte Musik. Die gilt es überall erst zu schaffen oder aber es müssen in den großen Städten, ähnlich wie Haberl in Regensburg getan hat, besondere Musikschulen für alte Musik gegründet werden, in denen die Jugend systematisch in die Technik und das Wesen der älteren Kunst eingeführt wird. Das Weitere findet sich dann schon allein. Das Publikum ist bisher meistens für alte Musik willig und dankbar gewesen. Es hat nicht nur bloß Leistungen wie denen des Amsterdamer Kirchenchores, es hat auch Surrogaten und verfehlten Versuchen Interesse und Beifall geschenkt.«⁵²

Für unseren Zusammenhang kommt jedem Satz Kretzschmars Bedeutung zu, da hinter allem der naive Glaube steht, daß durch intensi-

ve Schulung der musikalischen Jugend die Alte Musik ohne Zweifel wieder authentisch darstellbar, erlernbar werde – »Das Weitere findet sich dann schon allein« ist eine symptomatische Aussage. Es wird an keiner Stelle ein Zweifel laut, der auf eine unsichere Annäherung hinweisen könnte. Im weiteren berichtet Kretzschmar von Arbeiten damals tätiger Wissenschaftler wie Emil Vogel (1859-1908), Robert Eitner (1832-1905) u.a., die diese vor allem in den musikwissenschaftlichen Organen wie der »Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft«, »Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft« usw. veröffentlichten, um zu zeigen, daß schon Grundlagen erarbeitet worden waren. Laut Kretzschmar enthalten diese Schriften »eine große Summe wertvoller Mitteilungen und gründlicher Aufklärung über Praxis und Theorie alter Tonkunst« (Kretzschmar, S. 100).

Kretzschmars zweifelentbehrende Grundeinstellung zur Wiederbelebungsbewegung, die aufgrund tiefgreifender Forschung seiner Meinung nach möglich war, wird besonders deutlich in der Forderung: »Aber dem praktischen Musiker kann man nicht zumuten das alles durchzuarbeiten; für ihn fehlt ein Lehrbuch, das die feststehenden Ergebnisse vereinigt, in dem er nachschlagen kann, sooft ihn die alten Noten befremden« (S. 102). Allerdings meint Kretzschmar, daß es bis zum Erscheinen eines solchen Lehrbuchs noch lange dauern werde, da noch viel geforscht werden müsse. Im folgenden führt er die noch zu klärenden Probleme auf, die eine Erforschung der alten Theoretica, der Instrumente, der Besetzungen aufgrund alter Besoldungslisten usw. notwendig machten.

Aus den Gedanken und Schlußfolgerungen Kretzschmars spricht eine unerschütterliche Wissenschaftsgläubigkeit: Es sei nur eine Frage der Zeit und intensiver Forschung, wann das authentische Bild der Alten Musik zweifelsfrei erarbeitet und so aufbereitet worden sei, daß sie in echter alter ›Seinsweise‹ vermittelt werden könne, nicht nur dem ausübenden Musiker, sondern auch dem Publikum.

Eine ähnlich positivistische Einstellung zur vermeintlich echten Wiederbelebung der Alten Musik läßt sich vorher bei Forschern wie Philipp Spitta (1841-1894), Friedrich Chrysander (1826-1901), später dann auch bei Alfred Heuß (1877-1934), Max Seiffert (1868-1948), Fritz Volbach (1861-1940) und, in frühen Arbeiten, bei Arnold Schering (1877-1941) erkennen.

Allerdings traten auch skeptische Stimmen aus der Praxis auf, die sensibler für die Schwierigkeiten waren, denen die Alte-Musik-Bewegung im Innersten ausgesetzt war. Die Skepsis betraf vor allem auch die Frage der Authentizität. Als ›historisch treu‹ galt schon die Bearbeitung eines Händelschen Oratoriums im Sinne Chrysanders »mit Benutzung des Cembali (Blüthnerflügel) und der von Händel vorgesehenen Orchesterbesetzung (Streichinstrumente, Oboen, Fagotte).«⁵³

Diese problembewußte Einstellung zur ›historischen Treue‹ läßt sich dahin gehend charakterisieren, daß nur einigen wenigen, die sich aus rein museal-musikalischem Interesse damit beschäftigen wollten, sei es als Ausübende oder Rezipierende, der Zugang zu Alter Musik als möglich zuerkannt wurde. Ein noch tieferes Eindringen in das musika-

liche Kunstwerk im Sinne des Verständnisses der Zeit schien aber nur mit den modernen Mitteln der weiterentwickelten Instrumente, sprich: der ›besseren‹ Instrumente und auf dem Hintergrund der herrschenden musikästhetischen Anschauungen möglich: »...und so wird eine Aufführung, bei der sich die Ausführenden erst künstlich in eine ihnen fremde Art des Fühlens einleben müssen, auch des unmittelbaren Schwunges und der spontanen Wärme entbehren, die für die intensive Wirkung auf den Zuhörer unerlässlich sind. Es ist daher im Interesse einer Vortragsweise, die nicht nur korrekt, sondern auch künstlerisch sein soll, wünschenswert, die Aufführung so zu gestalten, daß auch die Ausführenden sich nicht einer ihnen gar zu fernliegenden Art des Ablaufs psychischer Vorgänge anzupassen brauchen« (Cahn-Speyer, S. 210). Die Skepsis bezieht sich nicht auf die mögliche oder unmögliche Authentizität der Wiedergabe Alter Musik, sondern vor allem auf den Aussagewert einer wie auch immer historisch abgesicherten Darbietung.

Die tiefere Problematik der Authentizitätsfrage stellte sich im weiteren Verlauf der Alte-Musik-Bewegung nicht, da man davon ausging, die authentische Wiedergabe prinzipiell erreichen zu können. Selbst auf Fachtagungen zur Alten Musik wie derjenigen im März 1930 in Frankfurt/Oder standen Themen nicht zur Diskussion, die solche Gedanken behandelt hätten. Es scheint, als stelle dieses Problembewußtsein erst ein Ergebnis der noch nie zuvor so intensiven und breitgefächerten Beschäftigung mit Alter Musik und der daraus resultierenden kritischeren Haltung zur Wiederbelebungs-Bewegung in unserer Zeit dar.

Selbst die Analyse der Frankfurter Nachfolge-Tagung, 37 Jahre später in Kassel, die sich mit dem Thema »Alte Musik in unserer Zeit« beschäftigte,⁵⁴ vermittelt den Eindruck, als wäre eine Authentizitätsproblematik – zumindest für die Musikwissenschaft – nicht existent. Im einleitenden Referat von Karl Grebe, dem wohl ältesten Teilnehmer dieses Kongresses, der schon die Frankfurter Tagung miterlebt hatte, finden sich Sätze, die das belegen: »Die Frage, inwieweit man heute Alte Musik historisch getreu wiedergeben kann, d.h. in jeder Hinsicht und mit größtmöglicher Annäherung die vermutbare Interpretation jener Zeit wiederholend, diese Frage ist eine reine Sachfrage« (Grebe, S. 21). Und im weiteren heißt es dann noch eindeutiger: »Möglicherweise kommen wir dann zu der Überzeugung, daß die historische Treue kein grundsätzliches Problem der Alten Musik ist, sondern ein partielles« (S. 22). Bei Grebe findet sich eine ungetrübte Wissenschaftsgläubigkeit, die davon ausgeht, daß Rekonstruktionen in fast absolut zu nennender historischer Treue durch Forschung möglich sind. Grebe spricht davon, daß »historische Treue ein klares Ziel, eine eindeutige Bestimmung« sei (S. 22); ferner ist die Rede von einer »historisch orientierten, auf Grund von wissenschaftlichen Ergebnissen fixierten und rekonstruktiv gerichteten Musikausübung« (S. 22).

Darüber hinaus ist er der Auffassung, daß eine solcherart erarbeitete Interpretation nicht dem historischen Prozeß unterworfen sei: »Die nach heutigem Stand historisch getreue Interpretation eines Barockstückes beinhaltet

tet die Erwartung, daß sie in zehn oder zwanzig Jahren noch genauso richtig ist« (S. 23). Auf einer solchen gedanklichen Grundlage ruhend, konnten keinerlei Zweifel an den Möglichkeiten der Rekonstruierbarkeit Alter Musik aufkommen.

In mannigfacher Weise behandelt Ludwig Finscher das Problem der ›historischen Treue‹, wobei er sich nicht allein auf die interpretatorische Wiedergabe bezieht, sondern Fragen nach der Werktreue und der Geschichtlichkeit des musikalischen Kunstwerks einschließt: »Das Werk, das wir interpretieren wollen, ist uns als Werk greifbar und als Werk die Bemühung um Interpretation wert, aber es ist uns zugleich Objektivierung eines Moments der Musikgeschichte, den wir im Werk und durch das Werk rekonstruieren zu müssen und zu können glauben« (Finscher, S. 25). Wenn nun aber Finscher weiter darlegt: »Je nachdem, ob der Werkcharakter oder die Geschichtlichkeit des Werkes Ziel unserer Bemühungen sind, muß ›historisch getreu‹ sehr verschiedenes meinen«, so schafft er damit eine neue Problemkonstellation. Was ›historisch getreu‹ nämlich jeweils bedeuten solle, sagt auch er nicht. Er erwähnt nur, daß Treue »nur sehr schwer und nur auf sehr problematische Weise anzustreben, geschweige denn zu erreichen« sei (S. 25f.).

In Finschers Gedankengängen deutet sich symptomatisch eine noch weiter zu ergründende Frage an. Es wird eine Haltung innerhalb der Musikwissenschaft bis in die jüngste Zeit erkennbar, die, vergröbernd gesagt, davon ausgeht, daß eine heutige Aufführung, die sich um ein ›historisch getreues‹ Wissen um die aufführungspraktischen Gegebenheiten der Entstehungszeit eines geschichtlichen Werkes bemüht, eine Interpretation eines überzeitlichen Kunstwerks im Sinne des 19. Jhs. wohl schwerlich zu leisten imstande sei. Die Frage der Authentizität wäre dann, so denn eine solche Rekonstruktion als unerreichbar gilt, gar nicht zu stellen, könnte dagegen höchstens als Mittel zum Zweck gebraucht werden.⁵⁵

Die Frage, »ob und inwieweit der Klang der alten Instrumente, dem heute so außerordentliches Interesse gilt, für die Interpretation älterer Musik substantiell« sei (Finscher, S. 31), beantwortet der Autor so: »Um aber zu erkennen, was dieses historische Klangbild musikalisch bewirkte und warum nur dieses eine der möglichen historischen Klangbilder dem Werk angemessen war, bedarf es weniger der historischen Schulung als vielmehr vor allem immer wieder der Analyse, der erkennenden Versenkung in das Werk selbst, so wie es uns in der schriftlichen Fixierung überliefert ist« (S. 33). Hier gilt es aber doch, etwas richtigzustellen. Es kommt auf die ›historische Schulung‹ in der ganzen Breite ihrer Bedeutung an, wenn Musik der Vergangenheit mit einiger Zeitbezogenheit und Ernsthaftigkeit heute aufgeführt werden soll. Fehlt diese als Voraussetzung und beschränkt man sich auf die von Finscher so vehement geforderte Analyse, dann steht einer rein subjektiven Interpretationsweise nichts mehr im Wege. Es müßte aber zu einem Zusammenwirken aller genannten Faktoren kommen und nicht das eine gegen ein anderes, vermeintlich Wichtiges, ausgetauscht werden.

»Wer dieses Bemühen [Finscher meint die oben geforderte Analyse

und ›erkennende Versenkung‹] bewußt oder unbewußt, leichtfertig, oder aus Überzeugung überspringt und vermeint, schon im bloßen historischen Klangbild das Werk selbst zum Sprechen zu bringen, hält am Ende nur den Fetisch einer historisch getreuen akustischen Realität in Händen, mit dem er die musikalische Realität ganz gewiß verfehlt. Historisch getreue Interpretation ist immer und vor allem Interpretation. Nur als werkgetreue Interpretation kann sie sich legitimieren, und erst indem sie dieses Ziel erreicht, kann sie historisch getreu – der historischen Situation ihrer selbst wie der historischen Ausgangssituation des Werkes in tieferem Sinne ›getreu‹ – werden« (S. 33).

Diese in den 60er Jahren ausgearbeiteten Thesen Finschers waren insofern kaum zu widerlegen, als damals das praktische Können der Ausführenden und der Standard der Wissenschaft vom heutigen Stand noch weit entfernt waren. Die ausschließliche Beschäftigung vieler Praktiker mit der Rekonstruktion Alter Musik und mit alten Instrumenten, wie sie sich heute darstellt, hat zu Ergebnissen geführt, die eine Revision der Standpunkte von damals notwendig machen.

Finscher brachte seine Deutung auf die abschließende, ›zeittypische‹ Formel: »Historisch getreue Interpretation, verstanden als Rekonstruktion historischer Klangbilder und Aufführungspraktiken im weitesten Sinne kann nicht das Ziel interpretatorischer Bemühung sein, wenn es darum geht, musikalische Kunstwerke zur sinnlichen Erscheinung zu bringen« (Finscher, S. 34). Ähnliche Äußerungen finden sich bei Gönnenwein: »Eine historisch-getreue Interpretation kann es nicht geben, sie ist ein Widerspruch in sich selbst! [...] Eine authentische Interpretation gibt es nicht«.⁵⁶

Finschers durchaus als konstruktiv zu wertende Einschätzung wurde in der Folgezeit durch die gewaltige Expansion der Alte-Musik-Bewegung korrigiert. Zum Glück ließ man im Streben nach weiterer Annäherung durch intensivere und breiter angelegte, auch der Praxis mehr zugewandte Forschung nicht nach. Die seither neu aufgetretenen Ensembles haben bewiesen, daß das, was man in den 60er Jahren für utopisch hielt, in den Bereich des Möglichen gerückt ist.

b) Das englische Schrifttum

Die neue Qualität der Rekonstruktionsversuche seit den 60er Jahren hat zwingend die Frage der Authentizität wieder aufgeworfen. Sie ist bislang jedoch ausschließlich im englischsprachigen Schrifttum erörtert worden. Seit nahezu 30 Jahren beschäftigen sich Forscher in England und Amerika mit der Frage, inwieweit Authentizität bei der Rekonstruktion Alter Musik überhaupt möglich ist, worauf sich dieser Begriff beziehen könnte und was er beinhalten müßte.

Schon in den 50er Jahren befaßten sich Putnam Aldrich und Donald Jay Grout in zwei Aufsätzen (in der Festschrift für Archibald Thompson Davison) mit der Thematik⁵⁷. Aldrich setzt den Beginn aufführungspraktischer Bemühungen, die auf eine authentische Wiedergabe Alter Musik zielen, mit dem Erscheinen der Gesamtausgaben von Bach und Händel und den Denkmälerausgaben seit der Mitte des 19. Jhs. fest. Daran anschließend stellt er die beiden folgenden zentralen Fragen: »To

what extent is authenticity in the performance of Baroque music attainable?« und *»Insofar as it is attainable, what degree of authenticity is desirable and suitable for present-day concerts?«* (*»Essays on Music«, S. 162*). Als Ergebnis seiner auch heute noch schlüssig wirkenden Überlegungen beantwortet er die Fragen dahin gehend, daß Authentizität eine Chimäre und folglich nicht zu erreichen sei. Es sei möglich, durch gewissenhafteste Forschung eine Annäherung an das Original zu erreichen, nicht aber eine Übereinstimmung mit ihm (s. *»Essays on Music«, S. 170*).

Aus heutiger Sicht überraschend nimmt sich Aldrichs folgende These aus: *»Secondly, if the music is to fulfill its proper function, the participation of the audience must be regarded as part of the performance. Consequently, there must be some willingness to compromise on points of too great perceptual difficulty«* (S. 170). Diese Forderung nach Rücksichtnahme auf das Publikum ist nur durch Aldrichs im weiteren Verlauf seines Aufsatzes geäußerte Befürchtung zu verstehen, daß die Wiedergabe Alter Musik auf originale oder rekonstruiertem Instrumentarium nur aus einer sehr speziellen Begeisterung heraus geschehe, daß sie sozusagen Labor-Charakter habe und aus diesem Grund nur eine Angelegenheit für Spezialisten bleibe. Er stützt sich bei seiner Argumentation – in seinem Aufsatz geht er nicht darauf ein – sicherlich auf den Standard, den Aufführungen Alter Musik zu seiner Zeit hatten.

Donald Jay Grout rückt in seinem Aufsatz *»On Historical Authenticity in the Performance of Old Music«* den folgenden Gedanken ins Zentrum seiner Betrachtungen: *»Was there one authoritative, ›correct‹ way of performing this music in the composer's day or did he allow for considerable latitude in certain respects, including possibly some matters that we now are accustomed to regard as not properly within the discretion of the performer?«* (*»Essays on Music«, S. 107*). Die Aktualität dieser Fragestellung beweist sich auch heute noch bei der Wiedergabe Alter Musik, zumal wenn man an Haydns aufführungspraktische Hinweise zur Kantate *»Applausus«* und Glucks Äußerungen denkt, die zeigten, wie akribisch die Komponisten über die Ausführung ihrer Werke wachten, auch wenn sie selbst bei einer Aufführung nicht zugegen sein konnten. Grout findet auf seine Frage, ob man heute eine Tradition *»wiederaufdecken«* und neu beleben könne, selbst die Antwort: *»It is evident that a completely authentic modern performance of old music is, at least in the overwhelming majority of cases, an impossibility«* (S. 345). Dennoch fordert er darüber hinaus, sich bei heutigen Aufführungen mit größtmöglichem Bemühen aller Techniken zu bedienen, um nahe an das Original heranzukommen.

Eine andere, nochmals erweiterte Problemsicht bringt der Praktiker Michael Morrow in die Diskussion ein: Kann man sich mit dem Aufführungsstil der Musik eines alten Meisters wie z.B. Dufays (1390/1400-1474) überhaupt vertraut wöhnen, wo sich dieser Stil doch im Laufe eines Komponistenlebens fortwährend geändert hat?⁵⁸ Damit hat Morrow die Frage der Authentizität aufs äußerste zugespitzt. Aber auch wenn man die Einschränkung gelten läßt, daß es innerhalb einer Epoche verschiedene Personalstile und innerhalb dieser natürlich auch

Entwicklungen vom Früh- bis zum Spätwerk eines Komponisten gab, ist doch schwerlich zu leugnen, daß es immer auch einen über-individuellen, allerdings nach Einflußbereichen (z.B. dem italienischen) differierenden Zeitstil gab, der Konventionen für die Aufführungsweise schuf.

Zu Beginn der 80er Jahre nahm Richard Taruskin das Thema Authentizität erneut auf. Taruskin äußerte sich dahin gehend, daß der ausübende Künstler, der sich im Bewußtsein der historischen Gegebenheiten um eine adäquat-korrekte Darstellung bemüht, trotzdem kein historisches Bild darbiere, sondern sich immer als Künstler seiner Gegenwart zu erkennen gäbe.⁵⁹

In vier umfangreichen Beiträgen ließ die Zeitschrift »Early Music« im Februar 1984 verschiedene Musikwissenschaftler und Praktiker über »The Limits of Authenticity« diskutieren,⁶⁰ unter ihnen auch Richard Taruskin (»*The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing*«, S. 3). Seine Warnung erscheint heute ein wenig anachronistisch, da sich wohl kein ausübender Künstler, der sich mit Alter Musik und ihrer klanglich-künstlerischen Rekonstruktion beschäftigt, auf eine so rein theoretische Darstellungsweise zurückziehen würde. Vielleicht war eine solche Attitüde wirklich zu Beginn der Bewegung oder in den 20er Jahren denkbar, als eine durch die Jahrzehnte gewachsene Erfahrung noch fehlte und ein vermeintlich abgesicherter Aufführungsstil durch wissenschaftliche Erforschung vorstellbar war. Auf das ›labormäßige‹ Musizieren in musikwissenschaftlichen Seminaren (Freiburg, Heidelberg, Leipzig) und ihren Collegia musica muß auch eine weitere Äußerung Taruskins bezogen werden: »*Modern performers seem to regard their performances as texts rather than acts*« (S. 4). Der Standard des heutigen Musizierens und die Vielzahl der unterschiedlichen Interpretationen derselben Werke lassen eine solche Behauptung als unhaltbar erscheinen.

Aber Taruskin schildert entgegen diesen provokanten Feststellungen auch, was er letztlich unter ›authentischer Rekonstruktion‹ verstanden wissen will: »*And here, in my view, is where the ›old instruments‹ are valuable and perhaps indispensable in achieving truly authentic performances: as part of the mental process I am describing.*⁶¹ *The unfamiliarity of the instrument forces mind, hand and ear out of their familiar routines and into more direct confrontation with the music. It has a kind of Entfremdungseffekt [Taruskin meint sicherlich den Brechtschen Verfremdungseffekt, Verf.], which serves the same purpose as in modernist literature. The presentation of a familiar object (the music) in an unfamiliar context (the instrument and the new problems it poses) forces one to see it freshly, more immediately, more observantly – in a word, more authentically*« (S. 11).

Zu fragen wäre allerdings, ob die unübliche Ausstattung oder Stimmung eines Instruments allein als Basis für einen unvoreingenommenen Einstieg in die Darstellung Alter Musik ausreicht, um im Ergebnis die möglichst ›authentische‹ Rekonstruktion zu liefern.

Einen weitgespannten, modernen Ansatz führt Daniel Leech-Wilkinson in seinem Beitrag vor (»*What we are doing with Early Music is*

genuinely authentic to such a small degree that the word loses most of its intended meaning«, S. 13), wenn er als Vergleich von Einspielungen derselben Stücke als Ergebnis festhält:⁶² »In every case, that is, the stylistic contrast between the earlier and the ›authentic‹ performance is essentially the same. The earlier performance – in accordance with the fashions of its time – shows greater variation of dynamics, speed and timbre, amounting to a performance which is more ›emotional‹, more a personal ›interpretation‹ of what the performers believe the composer to be ›saying‹; while the more recent, ›authentic‹ performance is characterized by relatively uniform tempo and dynamics, a ›clean‹ sound and at least an attempt to avoid interpretative gestures beyond those notated or documented as part of period performance practice. In a nutshell, the difference is that between performer as ›interpreter‹ and performer as ›transmitter‹ of the ›composer's‹ intentions« (S. 14).⁶³ Beide Interpretationsmöglichkeiten hält der Autor für legitim, aber die Frage, welche ›authentischer‹ sei, läßt er offen.

Das Problem der Authentizität hat bei Leech-Wilkinson den heutigen Musiker als Interpreten bzw. Vermittler der Intentionen des Komponisten zum Mittelpunkt. Die Frage nach der Rekonstruktion des historischen Befunds und nach dem zeitgemäßen Instrumentarium erscheint als sekundär.

Auf einen anderen wichtigen Aspekt verweist Nicholas Temperley (»The movement puts a stronger premium on novelty than on accuracy, and fosters misrepresentation«, S. 16). Als Beispiel führt er das immer wieder heftig diskutierte Problem der Doppelpunktierungen an, die mehr bei Lully als bei Händel anzuwenden seien,⁶⁴ und weiter: »Another example is the current manner of ending a movement: strict tempo up to the penultimate chord, then a break of the last chord. It is refreshing, it is pleasing and above all it differs from the conventional ritardando. But I know of no evidence that it is authentic« (S. 17). Temperley verweist auch darauf, daß, der Not gehorchend, Kastratenpartien mit Countertenören besetzt werden, und er kommt zu dem Schluß, daß die sogenannte authentische Musizierweise häufig eine durch keine historischen Belege gesicherte Mode sei. Temperleys Fazit: »historical authenticity is a false criterion for musical performance« (S. 20). Wer freilich einen so rigorosen Standpunkt vertritt, erkennt, daß auch Kompromisse zu Ergebnissen im Sinne einer Verdeutlichung der historischen Absichten führen können.

Die jüngste Veröffentlichung stellt ein 1988 erschienener Bericht über ein im März 1987 am Oberlin Conservatory of Music, Ohio, abgehaltenes Symposium dar.⁶⁵ Neben einem gründlichen Überblick des Herausgebers Nicholas Kenyon über schon gewonnene Resultate und noch offenstehende Fragen (»Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions«, S. 1) enthält der Tagungsbericht sechs weitere Beiträge namhafter amerikanischer bzw. englischstämmiger Musikologen.⁶⁶

Zu Beginn seiner Einleitung verweist Kenyon auf ein wesentliches Problem der Wiederbelebung: »It is of course ironic, and a comment on the whole ›authenticity‹ business, that most of its artefacts are in the extremely inauthentic form of recordings without audience which sound the same every-time one plays them« (»Authenticity and Early Music«, S. 4). Die lediglich

in Parenthese, gleichsam en passant gemachte Feststellung zeigt, wie stark der Einfluß der Medien auch im Bereich der Alten Musik geworden ist. Abgesehen davon, daß eine durch die Schalllaufzeichnung zur beliebig oft konsumierbaren ›Konserve‹ gewordene Interpretation nichts ›Originales‹ im eigentlichen Sinn mehr aufzuweisen hat, wirken gerade Aufnahmen mit Alter Musik in ihrer krassen Verfälschung des natürlichen Klangbildes durch manipulierte Dynamik und künstliche Verhallung besonders entstellend. (Verwiesen sei nur auf Produktionen mit extrem leisen Instrumenten wie Clavichord, Laute oder Gitarre.) Vielen Aufnahmen liegt offenbar ein sinfonisches Vollklang-Ideal zugrunde, das gleichsam durch die Hintertür genau das wieder einführt, was die Alte-Musik-Bewegung seit dem Beginn unseres Jahrhunderts vehement bekämpft hat.

Im Kontext der Diskussion über die Authentizitäts-Problematik und darüber hinaus der Erforschung und Rekonstruktion der Alten Musik im allgemeinen gerade bei englischsprachigen Forschern das Ranke'sche Forschungsprinzip »wie es eigentlich gewesen.«⁶⁷ zitiert zu finden, ist überraschend. Kenyon allerdings faßt zusammen: »*We cannot make contact with the past, we cannot reconstitute the past, nor can we pin it down as an objective reality. It must exist only through our eyes...*« (»Authenticity and Early Music«, S. 13).⁶⁸ Aber auch dieser Gedanke ist im Verständnis der Rekonstruktionsbewegung nicht neu.

In Friedrich Nietzsches (1844-1900) »Menschliches, Allzumenschliches II« sind in der ersten Abteilung (»Vermischte Meinungen und Sprüche 126«) unter der Überschrift »Aeltere Kunst und die Seele der Gegenwart« modern anmutende Überlegungen angestellt: »*Weil jede Kunst zum Ausdruck seelischer Zustände, der bewegteren, zarteren, drastischeren, leidenschaftlicheren, immer befähigter wird, so empfinden die späteren Meister, durch diese Ausdrucks-Mittel verwöhnt, ein Unbehagen bei den Kunstwerken der älteren Zeit, wie als ob es den Alten eben nur an den Mitteln gefehlt habe, ihre Seele deutlich reden zu lassen, vielleicht gar an einigen technischen Vorbedingungen; und sie meinen hier nachhelfen zu müssen, – denn sie glauben an die Gleichheit, ja Einheit aller Seelen. In Wahrheit ist aber die Seele jener Meister selber noch eine andere gewesen, grösser vielleicht, aber kälter und dem Reizvoll-Lebendigen noch abhold: das Maass, die Symmetrie, die Geringsachtung des Holden und Wonnigen, eine unbewusste Herbe und Morgenkühle, ein Ausweichen vor der Leidenschaft, wie als ob an ihr die Kunst zu Grunde gehen werde, – diess macht die Gesinnung und Moralität aller älteren Meister aus, welche ihre Ausdrucks-Mittel nicht zufällig, sondern nothwendig mit der gleichen Moralität wählten und durchgeisteten. – Soll man aber, bei dieser Erkenntniss den später Kommenden das Recht versagen, die älteren Werke nach ihrer Seele zu beseelen? Nein, denn nur dadurch, dass wir ihnen unsere Seelen geben, vermögen sie fortzuleben: erst unser Blut bringt sie dazu, zu uns zu reden. Der wirklich ›historische‹ Vortrag würde gespenstisch zu Gespenstern reden. – Man ehrt die grossen Künstler der Vergangenheit weniger durch jene unfruchtbare Scheu, welche jedes Wort, jede Note so liegen lässt, wie sie gestellt ist, als durch thätige Versuche, ihnen immer von Neuem wieder zum Leben zu verhelfen. – Freilich: dächte man sich*

Beethoven plötzlich wiederkommend und eines seiner Werke gemäss der modernsten Beseeltheit und Nerven-Verfeinerung, welche unsern Meistern des Vortrags zum Ruhme dient, vor ihm ertöndend: er würde wahrscheinlich lange stumm sein, schwankend, ob er die Hand zum Fluchen oder Segnen erheben solle, endlich aber vielleicht sprechen: ›Nun, Nun! Das ist weder Ich noch Nicht-Ich, sondern etwas Drittes, – es scheint mir auch etwas Rechtes, wenn es gleich nicht das Rechte ist. Ihr mögt aber zusehen, wie ihrs treibt, da ihr ja jedenfalls zuhören müsst – und der Lebende hat Recht, sagt ja unser Schiller. So habt denn Recht und lasst mich wieder hinab.«⁶⁹

Im vorliegenden Kontext sind an diesem Nietzsche-Zitat zwei Aspekte besonders wichtig: einerseits der Aspekt der ›Wiederbelebung‹ Alter Musik durch den Interpretations-Habitus der jeweiligen Epoche bzw. deren Musiker, andererseits, im Zusammenhang mit Beethoven als Revenant, die Erkenntnis, daß es offensichtlich keine nach der vom Komponisten intendierten Vorstellung authentische, quasi ›autorisierte‹ Darstellung geben kann.

Die Möglichkeiten und Dimensionen der Wiederbelebung beschreibt Nietzsche an anderer Stelle (›Die Kunst als Todtenbeschwölerin‹) nochmals: »Die Kunst versieht nebenbei die Aufgabe zu conserviren, auch wohl erloschene, verblichene Vorstellungen ein Wenig wieder aufzufärben; sie flicht, wenn sie diese Aufgabe löst, ein Band um verschiedene Zeitalter und macht deren Geister wiederkehren. Zwar ist es nur ein Scheinleben wie über Gräbern, welches hierdurch entsteht, oder wie die Wiederkehr geliebter Todten im Traume, aber wenigstens auf Augenblicke wird die alte Empfindung noch einmal rege und das Herz klopft nach einem sonst vergessenen Tacte« (Nietzsche, S. 142).

In dieser poetischen Betrachtung ist herauskristallisiert, warum die Wiederbelebung von etwas Vergangenenem mittels der Vortragskunst durchaus möglich scheint. Aber insgesamt sieht Nietzsche die Rekonstruierbarkeit alter Kunst in der Gegenwart auf ein ›Scheinleben‹ beschränkt, das durch eine Auffrischung vergessener Traditionen in nur geringem Maße tatsächlich neu geweckt wird.

Es ergibt sich nun die Frage, ob Nietzsches Einstellung, die zeitlich am Beginn der Beschäftigung mit der Musik der Vergangenheit steht, eine andere gewesen wäre, hätte er die hundert Jahre der Rekonstruktionsbewegung miterlebt. Anders gefragt: Hat die Offenlegung der Quellen, ihre Diskussion, die vermehrte praktische Erfahrung uns befähigt, über Nietzsches Erkenntnis hinauszudringen, oder ist Nietzsches Ansicht so elementar, daß sie auch heute noch Gültigkeit beanspruchen kann?

Die Beantwortung dieser Fragen versucht die erwähnte englischsprachige Aufsatzsammlung »Authenticity and Early Music« zu leisten, wenigstens in Beiträgen zu diskutieren. (Natürlich haftet den Gedanken Nietzsches ›Zeitgeist‹-Gemäßes an, entstanden sie doch auf dem Hintergrund seiner eigenen kunstphilosophischen Sicht, auf die spezieller einzugehen hier nicht der Ort ist. Deshalb sei nur auf einige, im gegebenen Zusammenhang wichtig erscheinende Teilaspekte hingewiesen.)

Will Crutchfield definiert in seinem Beitrag (»Authenticity and Early Music«, S. 19) zunächst, was eine Aufführung eines Musikstücks allgemein darstellt: »A musical performance is an inevitable imperfect approximation of a fixed, though unknowable, ideal embodied in the score (or lying behind it in the composer's thought)« (S. 24). Dieses Ideal sei jedoch nur erfahrbar im Augenblick der Realisation, und das auch nur im Einzelfall jeder individuellen Aufführung. So ist es Crutchfields Ansicht nach auch müßig, immer wieder bei Aufführungen entweder strikt die Intentionen des Komponisten oder die Freiheit des Interpreten zu fordern, wichtig allein sei: »to refine the idea of authentic performance« (S. 24). Unter einer authentischen Aufführung versteht Crutchfield folgendes: »The authenticity of a text is to be assessed in terms of the sources of the text, the authenticity of a performance is to be understood in terms of the sources of the performance: and these lie within the person who is performing. They are with due respect to Wyclif, ›goostli‹, of the spirit« (S. 24). Die Authentizität offenbare sich bei einer Aufführung durch die »Ausstrahlung« eines Künstlers (Crutchfield wählt tatsächlich das deutsche Wort ›Ausstrahlung‹).

Crutchfield resümiert: »Authenticity implies authority, and ultimately an author. The author of a performance – of a bowstroke, a crescendo, an impulse, a radiant act of absorption – is the performer, with whose condition we must be concerned if authenticity is what we're after« (S. 26). Auf einen Nenner gebracht, bedeutet diese Auffassung bzw. Interpretation, daß Authentizität sich in der vom Publikum sympathetisch mitempfundene »Ausstrahlung« des ausübenden Künstlers offenbart. Sie zu vermitteln vermag nur der Künstler, der im Geiste der Komposition und des Komponisten wirkt.

Die Frage der Authentizität stellt sich für Howard Mayer Brown in seinem Beitrag schon vom Ansatz her anders: »Should we play music in the way the composer intended it, or at the very least in a way his contemporaries could have heard it (bearing in mind that these are not always the same thing)?« (S. 27). Er geht von der Prämisse aus, daß ein nachvollziehbarer Unterschied zwischen Komponisten-Vorstellung und Interpretendarstellung gegeben sein muß. Hier drängt sich allerdings die Frage auf, wie unter diesem Gesichtspunkt Aufführungen zu beurteilen sind, bei denen Komponist und Interpret in Personalunion wirkten. Mayer Brown geht dem nicht weiter nach, sondern er verfolgt das Authentizitäts-Streben in der historischen Aufführungspraxis, dessen Beginn er Ende des 19., Anfang des 20. Jhs. ansetzt: »In short, the history of the idea of authenticity in the performance of early music seems to begin in a significant way only in the late nineteenth and early twentieth centuries, with the careers of Arnold Dolmetsch and Wanda Landowska and with the foundation of various Collegia Musica in German universities« (S. 34).

Den Forschern auf dem Gebiet der Aufführungspraxis stellt er kein gutes Zeugnis aus, wenn auch er wieder auf Rankes Maxime zurückgreift: »Scholars of performance practice and editors, it seems to me ought also to be committed to the ideal (whether it is realistic or not) that they are engaged in the positivistic task of discovering wie es eigentlich gewesen, ›how it

really was. But on the other hand, they should have a complex and sophisticated attitude towards the idea of commitment. To a good scholar, no question can ever be closed« (S. 54).

An die Ausführenden richtet Mayer Brown die Warnung, das Hauptaugenmerk bei der vermeintlich authentischen Wiedergabe wirklich auf die Musik und nicht auf die Aufführung zu richten, und er beschließt seinen Beitrag mit der Empfehlung, beim rekonstruierenden Tun, sei es als Wissenschaftler oder als Praktiker, nicht historische und ästhetische Fragen zu vermengen, da gerade letztere meist vom persönlichen Geschmack abhängen. Eine ›authentische‹ Aufführung muß Mayer Brown zufolge professionell gespielt oder gesungen sein, sich auf Echtheit, Wahrhaftigkeit festgelegt haben und künstlerisch überzeugend sein: »*expertly played and sung, genuinely committed, and artistically convincing, and that, it seems to me, is the sense in which we should all use the word ›authentic‹*« (S. 56). Der Beitrag Mayer Browns geht in seiner weiten historischen Orientierung am umfassendsten auf die zentrale Problematik des Authentizitäts-Begriffes ein. Aber auch seine Ausführungen reichen nicht über die Erkenntnisse hinaus, die schon Friedrich Nietzsche Ende des 19. Jhs. formulierte.

Robert P. Morgan vergleicht das Musizieren Alter Musik heute mit dem Gebrauch der lateinischen Sprache: »*Playing music of the past today is thus a little like speaking Latin, a language that is perhaps understood by many but whose use is necessarily limited to special circumstances. What is fundamental different, however, is that our pluralistic musical culture offers us no native language as a basis for comprehension – no ›basic English‹ with which to define meanings and thus no mechanism for translation into our own terms*« (S. 69). Aber Morgan leugnet auch nicht die Begrenztheit des Vergleichs: »*We can pretend to speak the languages of the past as our own, but we cannot in fact do so*« (S. 71). Somit gelangt auch er wie alle anderen Autoren zu der Erkenntnis: »*The authentic function of the music – its raison d'être – is lost to us and cannot be reconstituted.*« In der Tatsache, daß die Rekonstruktionsbewegung der Alten Musik einen so gewichtigen Platz in unserem gegenwärtigen musikalischen Leben innehat, sieht Morgan eine Krise unserer Kultur überhaupt: »*The authenticity movement, as well as other manifestations of the contemporary music and art scene I have mentioned, are reflections of what might be described as a cultural identity crisis. Indeed, viewed in the broadest context, the movement can be understood as part of a more general crisis of identity characterizing modernity as a whole*« (S. 78). Morgans Resümee: »*The so-called authentic way to perform early music is only one of many ways, any of which may be an equally authentic expression of present musical circumstances. The authenticity movement, in other words, is itself historically conditioned, and thus comprehensible only in light of the particular course that western thought, and western music, have followed since the Renaissance*« (S. 81).

Für Philip Brett liegt das Hauptproblem des Bemühens um authentische Aufführungen vor allem auf der editorischen Seite. Da das Streben nach mehr Authentizität immer weiter schreite, ist es fast selbstverständlich geworden, daß Gesangsensembles aus Kopien von Origina-

len musizieren, Instrumentalisten aus Faksimile-Ausgaben, Lautenisten Kopien der originalen Tabulaturen zur Hand nehmen. Brett erörtert auch die Problematik, die mit der Bezeichnung ›Urtext‹ heraufbeschworen wurde (S. 90).

Die wichtigste Aufgabe für einen heutigen Herausgeber sieht Brett in der Frage, für welchen Musiker eine praktische Ausgabe Alter Musik gemacht werden soll, und daraus folgernd, welche Kompromisse zwischen Herausgeber und Ausführendem notgedrungen zu tolerieren sind. Er erkennt deutlich die beschränkten Möglichkeiten einer allen Erfordernissen gerecht werdenden Edition: »*We cannot reconstruct it exactly or in all its ramifications, because bound up with its understanding is the acknowledgement of our own difference*« (S. 114). Auch die mitgelieferte Begründung ist einleuchtend. Die größtmögliche Authentizität könne nur erreicht werden durch: »*a strong intuitive feeling for the music itself [...] When that is reflected without self-consciousness in all our various activities, then the early music movement will have achieved maturity, and authenticity will no longer be an issue*« (S. 114). Bretts Darlegungen kommen dem Gedanken der bereits angesprochenen ›inneren Archäologie‹, als dem vielversprechendsten Weg, sich den ursprünglichen Gegebenheiten vergangener Musikepochen vorsichtig zu nähern, am nächsten.

Gary Tomlinson stellt zwei Fragen an den Anfang seines Beitrags in »Authenticity and Early Music«. Zunächst unterscheidet er zwischen »authenticity« schlechthin und »authentic meaning« im besonderen, wobei der letztere Begriff ihm die Problematik präziser zu erfassen scheint: »*It is what we seek to understand in any attempt at musical authenticity*« (S. 115). Diese sophistisch erscheinende Unterscheidung leitet über zu den vorerwähnten Fragen: »*What is the nature of these [authentic] meanings? Is historically informed performance the most effective way to illuminate them?*« (S. 115).

Tomlinson ist überzeugt, daß es niemals eine einzelne Vorstellung, Meinung oder Interpretation von einem Musikwerk der Vergangenheit geben könne, sondern daß es heute in vielfältiger Erscheinung existiere. Die zweite Frage beantwortet Tomlinson dahin gehend, daß die authentische Vorstellung und Idee eines Werkes in der Weise existiere, die der Komponist und die zeitgenössischen Hörer ihm beigaben und in ihm erkannten: »*To summarize: the creed is based in the proposition that the authentic meaning of the work is the meaning we come to believe its creators and original audience invested in it*« (S. 125). Der Dialog zwischen dem Historiker und den ihm zugänglichen Quellen ermögliche es, der »authentic meaning« näherzukommen: »*The creed is grounded in the contextual view of meaning expressed in our axiom and its corollaries; it is put into action by the metaphor regarding the historical act of conversation between the historian and his or her subjects*« (S. 125). Tomlinson vertritt die Ansicht, daß »*the most profound and authentic meanings of music will be found not in musical works themselves but behind them, in the varieties of discourse that give rise to them*« (S. 135f.).

Ein Aufsatz von Richard Taruskin, betitelt »The Pastness of the Present and the Presence of the Past«, beschließt den Essay-Band zum

Oberlin-Symposium 1987. Taruskin glaubt, daß es sich eigentlich nicht mehr lohne, über Authentizität zu reden: »*Do we really want to talk about ›authenticity‹ any more? I had hoped a consensus was forming that to use the word in connection with the performance of music – and especially to define a particular style, manner, or philosophy of performance – is neither description nor critique, but commercial Propaganda, the stock-in-trade of press agents and promoters*« (S. 137). Taruskins Kernthese lautet, verkürzt dargestellt, »...*authentic performance [...] is modern performance*« (S. 165). Als Erläuterung fügt er hinzu: »*I am convinced that ›historical‹ performance today is not really historical; that a thin veneer of historicism clothes a performance style that is completely of our own time, and is in fact the most modern style around; and the historical hardware has won its wide acceptance and above all its commercial viability precisely by virtue of its novelty, not its antiquity*« (S. 152).

Taruskins radikal formulierte Thesen scheinen dazu angetan, die gesamte Authentizitäts-Diskussion mit einem Schlag zu beenden, auch wenn er fast im gleichen Atemzug behauptet, daß die Auseinandersetzung mit dem historischen Befund (»historical verisimilitude«), mit den Intentionen des Komponisten und den ›originalen‹ Instrumenten niemals zu einem Ende kommen könne, im Gegenteil: Je intensiver die Auseinandersetzung in den genannten Bereichen geführt werde, desto mehr Fragen, aber keine endgültigen und nach allen Seiten abgesicherten Antworten entstünden (S. 152).

Als Ziel der Beschäftigung mit Alter Musik bemüht Taruskin ebenfalls die hier schon wiederholt zitierte Rankesche Forderung an den Historiker, aber er wandelt sie in ihrer Bedeutung um: Alte-Musik-Aufführungen sollen nicht zeigen, »wie es eigentlich gewesen«, sondern »wie es eigentlich uns gefällt« (S. 203). Nimmt man dies als Fazit, wäre jedem, auch dem ungebremstesten, Subjektivismus der Boden bereitet. Aber kann es Sinn und Abschluß einer Betrachtung sein, von einem zu starken Dogmatismus in eine Interpretationssicht zu verfallen, deren einzige Kriterien so schwer zu fassende Begriffe wie »es gefällt – es gefällt nicht« sind? – So wenig überzeugend diese Gestaltungsfreiheit als einziges Postulat für die Wiedergabe Alter Musik zu nennen ist, so wichtig ist es, bei Aufführungen dennoch auf ihr zu beharren. Im übrigen stimmt Taruskin mit der Auffassung von Crutchfield (S. 57f.) überein.

Eine Synopse des gegenwärtigen Stands der Diskussion versuchte Robert Donington zu geben. Donington kam durch Arnold Dolmetsch zur Alten Musik und war als Gambist, Forscher und Dolmetschs Sekretär in dessen Unternehmungen tätig. Doningtons Fazit, erschienen 1989, lautet: »*But reservations or no reservations, uncertainties or no uncertainties, the broad standing of authenticity today does rate very high. And so for my part I think it should. All those uncannily beautiful period instruments; all that novel enticement of sounds and of idioms, so attractively other than our own; quite simply all that pleasure given to so many ordinary lovers of music – there is no gainsaying it. We may not find it easy to agree on just what we mean by authenticity, but that it means something, and that what it means is*

of proven value, I cannot doubt. And neither, perhaps, would most readers of this journal [= »Performance Practice Review«]. Something which we loosely call authenticity is here to stay.«⁷⁰

Anmerkungen zu Kapitel I.

¹ Taruskin, Richard: »On Letting the Music Speak for itself: Some Reflections on Musicology and Performance«, in: *The Journal of Musicology*, Vol. I, No. 3, Louisville, Kentucky 1982, S. 338-349; Dreyfus, Laurence: »Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century«, in: *Musical Quarterly*, 69, No. 3, 1983, S. 297-322; »The Limits of Authenticity, a Discussion (Richard Taruskin, Daniel Leach-Wilkinson, Nicholas Temperly, Robert Winter)«, in: *Early Music*, Bd. 1, Oxford 1984, S. 3-26; *Authenticity and Early Music: A Symposium*, hrsg. v. Nicholas Kenyon, mit Beiträgen von: Philip Brett, Howard Mayer Brown, Will Crutchfield, Robert P. Morgan, Gary Tomlinson, Richard Taruskin, Oxford, New York 1988

² Cahn-Speyer, Rudolf: »Über historisch korrekte Aufführungen älterer Musik«, in: *Die Musik*, 2. Novemberheft 1911, Bd. XLI, Berlin, Leipzig 1911, S. 204-221; ein Band der »Musikalischen Zeitfragen« (*Musikalische Zeitfragen*, Bd. XIII) beschäftigt sich mit dem Thema »Alte Musik in unserer Zeit«, Kassel 1968 (Finscher, Ludwig: »Historisch getreue Interpretation – Möglichkeiten und Probleme« [S. 25]; Wenzinger, August: »Der Ausdruck in der Barockmusik und seine Interpretation« [S. 35]; Ewerhart, Rudolf: »Wiederbelebung des originalen Klangbildes. Gelöste und ungelöste Fragen« [S. 47]; Gönnerwein, Wolfgang: »Historisch getreue oder gegenwartsnahe Interpretation – das Dilemma der Alten Musik in unserer Zeit« [S. 73])

³ Niemann, Walter: *Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1911

⁴ Steglich, Rudolf: »Hugo Riemann als Wiedererwecker älterer Musik«, in: *ZfMw I*, Leipzig 1919, S. 606

⁵ Seiffert, Max: »Die Verzierungen der Sologesänge in Händel's »Messias«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 8. Jg., 1906-1907, Leipzig 1907, S. 604

⁶ Haas, Robert: *Aufführungspraxis der Musik (Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 5, hrsg. v. Ernst Bücken), Potsdam 1931, Reprint Laaber 1979; Schering, Arnold: *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931, Nachdruck der Ausgabe v. 1931 mit einem Geleitwort und Corrigenda-Verzeichnis v. Siegfried Goslich (*Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, Bd. 35, Wilhelmshaven 1975)

⁷ Kroyer, Theodor: »Die Wiedererweckung des historischen Klangbildes in der musikalischen Denkmälerpraxis«, in: *Mitteilungen der Int. Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Jg. II, 1, Leipzig 1930, S. 61-64 u. 79-83

⁸ Reidemeister, Peter: *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt 1988, S. 8

⁹ *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Winterthur 1977ff.

¹⁰ *Riemanns Musik-Lexikon*, 11. Aufl., bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1929, S. 810

¹¹ Moser, Hans Joachim: *Musiklexikon*, Berlin 1935, S. 34

¹² Gurlitt, Wilibald: »Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der

Musikgeschichte«, neuerdings in: *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, hrsg. v. H.H. Eggebrecht, Bd. II, Wiesbaden 1966, S. 3; zum Begriff des Klang-Ideals s. auch: »Erläuterungen«, Bd. I, S. XII

¹³ Riemann, ML, Sachteil, Mainz 1967, S. 59

¹⁴ Holschneider, Andreas: »Alte Musik – Aufführungspraxis. Gedanken als Grundlage einer Diskussion«, in: *Kongreßbericht Bayreuth 1981*, Kassel 1984, S. 216

¹⁵ Spitta, Philipp: »Kunstwissenschaft und Kunst«, in: *Zur Musik, Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 13

¹⁶ Pietzsch, Gerhard: »Der Wandel des Klangideals in der Musik«, in: *Acta Musicologica*, 4. Jg., Leipzig 1932, S. 55-67 u. 106-113; vgl. Kroyer, »Die Wiedererweckung...«, a.a.O.

¹⁷ Elste, Martin: »Zum Tempowandel bei der historisierenden Aufführungspraxis«, in: *Kongreßbericht Bayreuth 1981*, Kassel 1984, S. 577-580; ders.: »Propagierung und Verrat der Alten Musik«, in: *CONCERTO – Das Magazin für Alte Musik*, Nov. 1984, Köln 1984, S. 42-46; ders.: »Konstanz und Wandel interpretatorischer Topoi der historisierenden Aufführungspraxis«, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, Heft 26, Blankenburg 1985, S. 31-37

¹⁸ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 14, London 1980, S. 388

¹⁹ Allgemeiner Konsens über die 1750er-Grenze der Alten Musik bestand auch bei einer Diskussion anlässlich der Konferenz in Kassel 1967. Alfred Krings: »Ich bin ebenfalls der Überzeugung, daß es ein künstlicher Terminus ist, Alte Musik mit 1750 abzugrenzen, die Musik von 1200 bis 1750 unter dem sehr einfachen Titel Alte Musik zusammenzufassen und alles, was danach kommt, als uns nächstehend zu bezeichnen.« (*Musikalische Zeitfragen*, XIII, Kassel 1968, S. 82; vgl. hierzu den Einwand von Carl Dahlhaus, S. 83)

²⁰ Haltgemacht hat die Bewegung zur Zeit bei Roger Norringtons Aufführungen mit zeitgenössischem Instrumentarium von Werken von Hector Berlioz (1803-1869) (»Symphonie fantastique« und »Roméo et Juliette«) und Johannes Brahms (s. »Authenticity and Early Music«, S. 11)

²¹ *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Bd. 3, 1984, S. 53

²² Holschneider, Andreas: »Über Alte Musik. Aufführungspraxis u. Interpretation«, in: *Musica*, 34. Jg., Kassel 1980, S. 345. Wortgetreu findet sich die Aussage wieder in Holschneiders Beitrag zum *Kongreßbericht Bayreuth 1981* (S. 216); ferner taucht sie im Bericht über eine Podiumsdiskussion bei Radio Bremen wieder auf, in der es um die Klärung der Frage »Alte Musik – Kult oder Kultur?« gehen sollte. Dort wird sie von Bernhard Morbach zitiert (»Musik mit unterbrochener Aufführungstradition«, s. *CONCERTO*, Juli/August 1989, S. 8)

²³ vgl. van der Meer, John Henry: »Die Viola-da-Braccio-Familie im 18. Jahrhundert«, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Heft 7, Blankenburg 1978, S. 29

²⁴ Arlt, Wulf: »Vom Umgang mit theoretischen Quellen zur Aufführungspraxis oder Warum die Begegnung nicht stattfand«, in: *Kongreßbericht Bayreuth 1981*, S. 223

²⁵ Fellerer, Karl Gustav: *Das Problem Neue Musik*, Rektoratsrede, Krefeld 1967, S. 10

²⁶ Blumröder, Christoph von: Art. »Neue Musik«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972ff.; »Der Begriff des ›Neuen‹ in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart«, in: *Kongreßbericht New York 1961*,

Kassel 1961: 1. Kurt von Fischer (S. 184-195), 2. H.H. Eggebrecht (S. 195-202); Niemöller, Klaus Wolfgang: »Die Musik und ihre Interpretation«, in: *Sequenzen. Festschrift Elisabeth Brockhoff*, hrsg. v. Georg Berkemeier u. Isolde Maria Weinegg, Münster 1982, S. 257-276

²⁷ Kolneder, Walter: *Das Buch der Violine*, Zürich 1972, S. 204

²⁸ Zeichnungen finden sich bei Melkus, Eduard: *Die Violine*, Bern 1979, S. 14; Kolneder, Walter: *Das Buch der Violine*, S. 205; Abbildungen original erhaltener Instrumente finden sich bei: Hellwig, Friedemann: »Der Wandel des Streichinstrumentariums zwischen Barock und Klassik«, in: *Der junge Haydn. Kongressbericht Graz 1970, Graz 1972 (Beiträge zur Aufführungspraxis, Band 1)*, Bildteil nach S. 132, Abb. 3-8 (vor allem die »schlankere«, holzärmere Übergangsphase ist hier dokumentiert, außer in Abb. 8)

²⁹ ebd. (Abb. 3), Violine von Longinus Ruth, Nellenberg, um 1745

³⁰ s. hierzu Hellwig (»Der Wandel...«, S. 129 [zum Violoncello] u. S. 130 [zum Kontrabaß]); ferner: Planyavsky, Alfred: *Geschichte des Kontrabasses*, Tutzing 1984, S. 181ff.

³¹ Kolneder zitiert in diesem Zusammenhang Cozio di Salabue (S. 206).

³² s. hierzu: Hellwig, S. 129: »Gleichzeitig mit der rückwärtigen Neigung des Halses und einem schlankeren Halsschnitt verläuft mit wachsender Benützung der höheren Lagen die stetige Verlängerung des Halses. Dabei werden gelegentlich schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts heute gültige Maße erreicht und sogar überschritten wie bei der schon genannten Violine von Schlosser, Klingenthal.«

³³ Die zeitliche Divergenz zwischen Todesjahr und Baudatum 1804 erklärt sich aus der Tatsache, daß offenbar ein späteres Familienmitglied die Instrumente unter diesem Namen weiterhin signierte; s. *Grove, Musical Instruments*, Bd. 3, S. 853

³⁴ s. Hellwig, S. 128 u. nach S. 132, Abb. 6

³⁵ zur Bogenfrage s. Kolneder, S. 241ff. und Melkus, S. 16ff.

³⁶ Joppig, Gunther: *Oboe und Fagott*, Bern 1981, S. 61

³⁷ Tromlitz, Johann Georg: »Abhandlung über den schönen Ton auf der Flöte...«, in: *AMZ*, 2. Jg., Nr. 18, Leipzig 1800, Sp. 318f.

³⁸ Tarr, Edward H.: *Die Trompete*, Bern 1977, S. 108

³⁹ »Die Schaltvorrichtung wurde 1813 von dem Schlesier Blümel erfunden, von diesem 1816 an den Berliner Stölzel verkauft und 1818 für Stölzel patentiert. Am Horn wurden zunächst 2, seit 1829 3 Ventile angebracht«, zit. nach Haas, S. 255f.; s. auch Ahrens, Christian: *Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen*, Kassel 1986

⁴⁰ s. Haas, S. 234; er bezieht sich im wesentlichen auf Glucks Vorreden zu »Alceste« und »Paride ed Elena«.

⁴¹ Schünemann, Georg: *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, S. 252; Gleiches findet sich bei Haas, S. 234

⁴² vollständig mitgeteilt v. Haas, S. 238; Haas irrt aber, was den Anlaß betrifft. Der »Applausus« entstand zum 50jährigen Profefßjubiläum des Abtes Rayner I. Kollmann des Zisterzienserstiftes Zwettl in Niederösterreich (vgl. J. Haydn: »Applausus«, in: *Sämtliche Werke*, Bd. XXVII, 2, hrsg. v. Heinrich Wiens und Irmgard Becker-Glauch, München, Duisburg 1969; Vorwort S. VI-IX; Haydns Text S. 1-2)

⁴³ zit. nach Haas, S. 255; dort auch einige Beispiele von Horn- und Klarinettenverzerrungen

⁴⁴ Gassner, Ferdinand Simon: *Dirigent und Ripienist*, Karlsruhe 1844, Reprint Straubenhardt 1988, S. 52f.

⁴⁵ s. Schünemann, S. 169-172. Ob Haydn bei seinen Londoner Aufführungen die Leitung vom Hammerklavier aus organisierte, mag bezweifelt werden, zumal der Stich, der Haydn in Pose vor einem Hammerklavier der Firma Broadwood – mit gut lesbarem Firmenschild! – sitzend zeigt, eher wie eine gestellte Werbemaßnahme der Klavierfirma wirkt.

⁴⁶ Weber, Gottfried: »Praktische Bemerkungen«, in: *AMZ*, Nr. 51, 1807, Bd. 9, Sp. 805f; s. auch Schünemann, S. 258

⁴⁷ vgl. hierzu: Grüss, Hans: »Alte Musik als Musik der Gegenwart«, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 1970, Leipzig 1971, S. 108

⁴⁸ Eggebrecht, Hans Heinrich: *Die Orgelbewegung*, Stuttgart 1967, S. 10

⁴⁹ Kolland, Dorothea: *Die Jugendmusikbewegung. ›Gemeinschaftsmusik‹ – Theorie und Praxis*, Stuttgart 1979, S. 56

⁵⁰ Kamlah, Wilhelm: »Die deutsche Musikbewegung«, in: *Musik und Volk*, 1. Jg., Kassel 1934, S. 11f.

⁵¹ Finscher, Ludwig: »Historisch getreue Interpretation – Möglichkeiten und Probleme«, in: *Musikalische Zeitfragen – Alte Musik in unserer Zeit*, XIII, Kassel 1968, S. 26.

⁵² Kretzschmar, Hermann: »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik«, in: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1973, S. 101

⁵³ Puttmann, Max: »Zur Frage der Bearbeitung alter, besonders Bachscher Werke«, in: *Die Musik*, 9. Jg., Bd. XXXIII. Berlin-Leipzig 1909-1910, S. 137

⁵⁴ Auerbach, Cora: »Wiedererweckung der Barock-Instrumente in der Gegenwart«, Arbeitsbericht der Tagung im Musikheim Frankfurt/O., in: *Die Musikpflege*, 1. Jg., 1930/31, Leipzig 1931, S. 114-117; Grebe, Karl: »Die alte Musik als ein Phänomen im Musikleben unserer Zeit«, in: *Musikalische Zeitfragen*, a.a.O., S. 9

⁵⁵ vgl. hierzu auch Dahlhaus, Carl: *Musikalische Zeitfragen*, S. 83

⁵⁶ Gönnerwein, Wolfgang: »Das Dilemma der alten Musik in unserer Zeit«, in: *Musikalische Zeitfragen*, S. 78 bzw. 74

⁵⁷ Aldrich, Putnam: »The ›Authentic‹ Performance of Baroque Music«; Grout, Jay: »On Historical Authenticity in the Performance of Old Music«, in: *Essays on Music. In Honour of Archibald Thompson Davison*, Cambridge, Mass. 1957, S. 161-171 u. S. 341-347

⁵⁸ Morrow, Michael: »Musical Performance and Authenticity«, in: *Early Music*, April 1978, S. 246: »How would Dufay have wished to hear it? His attitude to performance must surely have changed radically during the course of his life; so which is more authentic, the musical taste of the young Dufay or that of the mature composer?«

⁵⁹ Taruskin, Richard: »On Letting the Music Speak for itself: some Reflections on Musicology and Performance«, in: *The Journal of Musicology*, No. 3, July 1982, Louisville 1982, S. 342

⁶⁰ *Early Music*, Vol. 12, No. 1, Februar 1984, S. 3ff.

⁶¹ Taruskin hatte vorher von einem Lautenisten berichtet, der sein Instrument bei improvisatorischer Begleitung mittelalterlicher Lieder so verstimmte, daß seine Finger nicht wie gewohnt greifen und spielen konnten: »One musician, whom I particularly admire, a lutenist, once told me that when he began to experiment with improvisatory practices to accompany medieval song, he deliberately

mistuned his instrument so that his fingers would not be able to run along familiar paths« (*Early Music*, a.a.O., S. 10).

⁶² z.B. Wilbye »Lady: Your words do spite me«, Deller Consort 1964, Consort of Musicke 1982 – Bach, Brandenburgische Konzerte, English Chamber Orchestra, Benjamin Britten 1968 bis English Consort 1982 usf., die gesamte Liste in: *Early Music*, a.a.O., S. 15f.

⁶³ vgl. ferner: Taruskin, Richard: »The Pastness of the Present...«, in: *Authenticity and Early Music*, Oxford 1988, S. 155

⁶⁴ nach Frederick Neumann; s. neuerdings auch: Bäß, Hajo: »Das Überpunktierungssyndrom oder Vom Werden und Vergehen einer Theorie zur Aufführungspraxis«, in: *CONCERTO*, 12/1988, S. 12-22; Bäß verweist vor allem auf Arbeiten von Frederick Neumann: »The Dotted Note and the So-Called French Style«, in: *Early Music*, Vol. 5, July 1977, S. 310 [Bäß gibt einen falschen Ort an]; »La Note pointée et la soi-disant »Manière française«, in: *Revue de Musicologie*, Paris 1965, S. 66-92; »The Question of Rhythm in the Two Versions of Bach's French Ouverture, BWV 831«, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honour of Arthur Mendel*, Kassel 1974, S. 183-194; »Facts and Fiction about Overdotting«, in: *Musical Quarterly* 63, No. 2, 1977, S. 155-185; »Once more: The »French ouverture style«, in: *Early Music*, Vol. 7, No. 1, January 1979, S. 39; »The Overdotting Syndrome: Anatomy of a Delusion«, in: *Musical Quarterly* 67, No. 3, 1981, S. 305-347

⁶⁵ *Authenticity and Early Music*, ed. by Nicholas Kenyon, Oxford 1988

⁶⁶ Crutchfield, Will: »Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals«, S. 19-26; Mayer Brown, Howard: »Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement«, S. 27-56; Morgan, Robert P.: »Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene«, S. 57-82; Brett, Philip: »Text, Context, and the Early Music Editor«, S. 83-114; Tomlinson, Gary: »The Historian, the Performer and Authentic Meaning in Music«, S. 115-136; Taruskin, Richard: »The Pastness of the Present and the Presence of the Past«, S. 137-207

⁶⁷ Ranke, Leopold von: *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494-1535*, Bd. 1, Berlin 1824 (mit Anhang: »Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber«)

⁶⁸ s. auch Burgh, A.: *Anecdotes of Music*, zit. n. Werner, Edwin: »Zur Entwicklung der Aufführungspraxis Händelscher Werke im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert«, in: *Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts*, S. 90f.

⁶⁹ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches I u. II*. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 2, München 1988, S. 431; auf dieses Nietzsche-Zitat verweist als erster Adolf Sandberger in seinem Beitrag »Notenbild und Werktreue« (in: *Festschrift Fritz Stein zum 60. Geburtstag*, Braunschweig 1939, S. 183-187), ohne aber den Ort bei Nietzsche anzugeben, noch den Gesamtzusammenhang des ganzen »Spruchs« anzuführen. Später dann nimmt Hans-Peter Schmitz in einer Rundfunkdiskussion dieses Zitat nochmals auf: »Hans-Peter Schmitz, 50 Jahre historische Aufführungspraxis. Welche Bedeutung hat sie für das heutige Musikleben?«, Text eines am 12. Mai 1987 im Rahmen der Pro-musica-Veranstaltungsreihe von Radio Bremen (Pro musica antiqua) gehaltenen Vortrags, in: *Musica*, 22. Jg., Kassel 1988, S. 340-347.

⁷⁰ Donington, Robert: »The Present Position of Authenticity«, in: *Performance Practice Review*, Vol. II, No. 2, Fall 1989, Claremont 1989, S. 125

II. Aufführungspraxis und Musikwissenschaft im 19. Jh.

1. Das Problem der Aufführung Alter Musik im 19. Jh.

a) Alte Musik zur Zeit der Restauration

Noch zu Beginn des 20. Jhs. konnte Albert Schweitzer in seiner Bach-Biographie schreiben: »Im allgemeinen schien es am Ende des XVIII. Jahrhunderts, als wäre Bach tot für immer.«¹ Was hier im speziellen Zusammenhang der Bachschen Musik geäußert wird, traf verbreiteten Ansichten zufolge für die Alte Musik schlechthin zu: erst mit Mendelssohns spektakulärer Wiederaufführung von Bachs Matthäuspassion 1829 sei eine plötzliche Tendenz zur Rückbesinnung aufgetreten. So stellt es sich sogar noch in der Studie von Martin Geck »Über die Wiederentdeckung der Matthäuspassion«² dar, wobei vor allem der Terminus »Wiederentdeckung« in die Irre führt. In gleichem Sinne äußerte sich Walter Niemann im Jahr 1911: »Die erste Bewegung trifft [...] zeitlich fast vollkommen mit der plötzlich erwachten Begeisterung der Romantiker in der Literatur für die mystisch erhabene Kunst Palestrinas, vor allem aber mit dem ausschlaggebenden Anstoß zur praktisch-musikalischen Renaissance-Bewegung, der Wiederbelebung Bachs durch Mendelssohn, zusammen.«³

Neuere Forschungen vermitteln ein anderes Bild. Einige Spezialstudien konnten schlüssig belegen, daß Bachs Werke auch nach seinem Tod weiter aufgeführt wurden und keineswegs in Vergessenheit geraten waren.⁴

Ähnlich dürfte es sich auch mit den Werken von Bachs Zeitgenossen und Vorgängern verhalten haben. Diese Werke traten zu Beginn des 19. Jhs. nicht aus tiefer Vergessenheit ins Bewußtsein der musikalischen Öffentlichkeit, sondern sie fanden verstärkte Beachtung durch eine besondere geistesgeschichtliche Sichtweise, die ihnen einen neuen Bedeutungszusammenhang erschloß. Hingewiesen sei nur auf Thibauts 1824 in Heidelberg erschienenes Manifest »Über Reinheit der Tonkunst« und auf seine Chorübungen, auf E.Th.A. Hoffmanns Aufsatz »Alte und neue Kirchenmusik«⁵, auf Fétis' Einstellung zur zeitgenössischen Musik und seine Bevorzugung der alten.⁶

Ehmann verweist in seiner umfassenden Studie über den Thibaut-Behaghel-Kreis⁷ (s.a. Anm. 47) schon im Untertitel (»Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Restauration im 19. Jh.«) auf die unmittelbare Zugehörigkeit der gesamten Wiederbelebungsbestrebungen zur Restaurationsbewegung. Gurlitt schreibt in seiner grundlegenden Würdigung des Schaffens von Fétis: »Das Wesen der Musik wurde nicht nur vorgestellt, sondern an bestimmten geschichtlichen Wirklichkeiten als deren Ausdruck nachverstanden, wie etwa das Recht am römischen Zivilrecht, die Kunst an der antiken Kunst, so die Musik an der Stilwelt Palestrinas oder

Seb. Bachs. Ihre Wiederbelebung in der Palestrina- und Bachbewegung ist nur dadurch möglich gewesen, weil der Glaube an ein natürliches System und eine allgemeingültige Norm der Musik erschüttert und in dem restaurierten Katholizismus ein neues inneres Verhältnis zu der Frömmigkeit Palestrinas, in dem neuorthodoxen Protestantismus ein solches zu der lutherischen Frömmigkeit Bachs gewonnen worden war. [...] Der Historismus in Musikpflege und Musikbetrachtung hat später sogar zu einer Entwertung der Gegenwart, zu einer Gegenwartsverachtung und -flucht, zu einer Erschütterung des Glaubens des Musikers an die Wirklichkeit seiner Kunst geführt.»⁸

Es scheint so, als habe eine tiefe Niedergeschlagenheit, eine nachgrade depressive Einstellung innerhalb der zeitgenössischen Musik zu Beginn des 19. Jhs. – zu denken wäre in diesem Zusammenhang an die Endzeit-Kompositionen Spohrs (»Das jüngste Gericht«, 1812), Fr. Schneiders »Die Höllenfahrt des Messias« (1810) (oder gar sein »Weltgericht«, 1821, »Die Sündflut«, 1823, »Das verlorene Paradies«, 1824)⁹, Joseph Leopold von Eyblers (1765-1846) »Die vier letzten Dinge« (1820) – die Komponisten neue Kraft allein aus den Werken der Alten schöpfen lassen. Die Verarbeitung der Greuel der Französischen Revolution und die allgemeine politische Situation verstärkten die Sehnsucht nach der vorrevolutionären Musik, da in ihr Werte erkannt wurden, die geeignet schienen, über die prekäre damalige Bewußtseinslage hinwegzuhelfen.

Parallel zu dieser mehr emotional bedingten Entwicklung vollzieht sich nach Gurlitts Beobachtungen eine Erneuerung auch in der Wissenschaftshaltung: »Das Neue und Zukunftsweisende lag in der wissenschaftsgeschichtlichen Wendung von der rationalistischen zur romantischen Erkenntnishaltung, die Fétis in der Musikwissenschaft heraufzuführen berufen war. Gegenüber dem ›natürlichen‹ System der Musik setzt sich das historische und damit eine neue methodische Grundhaltung in allen Zweigen der musikwissenschaftlichen Forschung durch, nicht etwa nur in der musikgeschichtlichen. Das geschichtliche Bewusstsein durchdringt auch die theoretischen und ästhetischen Grundbegriffe der Musikwissenschaft.«¹⁰ Auf diesem Hintergrund entsteht die Disziplin Musikwissenschaft innerhalb der Geisteswissenschaften, die sich zwar anfänglich rein theoretisch-historischen Problemen der musikalischen ›Archäologie‹ zu widmen hat, aber wie man in den Fällen Fétis, Kiesewetter und Thibaut sehen wird, auch bald das Problem der Aufführungsrekonstruktion Alter Musik in den Blickwinkel rücken läßt.¹¹

Weniger von »bewußter Rückwendung«¹² als vielmehr von kontinuierlicher Tradition ist bei der musikalisch-praktischen Arbeit der Berliner Singakademie zu reden. Ein Grund dafür mag in der langjährigen Tätigkeit Carl Friedrich Zelters, die von 1800 bis 1832 währte, zu sehen sein.¹³ In dieser Zeit liegen, wenn man an andere Protagonisten und Vereinigungen denkt, die ersten Anfänge der rückwärtsgewandten Erneuerungsarbeit. Zelter übernahm von seinem Amtsvorgänger Chr. Fr. Karl Fasch (1736-1800) (Gründer und Leiter von 1790-1800)¹⁴ auch wesentliche Teile des Repertoires, so daß Traditionen weiterbestanden. Zelter kannte ferner das alte Repertoire aus eigener Mitgliedschaft in

der Singakademie.¹⁵ Die anfängliche Arbeit Zelters beschreibt Georg Schünemann folgendermaßen: »Ihm genügte aber nicht Sammeln und Besitz [wie dem Handschriften-Sammler Poelchau], er mußte Neues schaffen, Altes wiedererwecken, Unvergängliches wieder zum Besitz des deutschen Volkes erheben. So studierte er Werke von Leo, Lotti, Rosenmüller, Palestrina, Rovetta, Hammerschmidt, Marcello u.v.a. Was ihm veraltet scheint, bearbeitet er für seinen Chor.«¹⁶

Wie intensiv Zelters Beschäftigung mit Bach war, mag ein Beispiel aus dem Jahr 1815 belegen: »Die gern gespielten Sebastianiana kamen im nächsten Jahre (1815) wieder aufs Programm, also die G-moll-Fantasie, die Klavier- und Brandenburgischen Konzerte, die Violinkonzerte, die Kunst der Fuge, die Ouvertüren. Emanuel war wieder mit vielen Konzerten und Friedemann mit dem Klavierkonzert aus F-Dur vertreten. Am 25. Mai 1815 trägt Zelter [in sein Probenbuch] ein: »Passion von S. Bach nach Johannes...«, am 8. Juni: »Paßion J.S.Bach sec. Matthäus No 25 u. 26 – 4., 5., 6., 7.« Damit wagte Zelter den ersten Schritt zur Wiedererweckung beider Werke.«¹⁷ Vor den Proben an beiden Passionen hatte Zelter schon die Motetten, einzelne Sätze aus Kantaten und der h-Moll-Messe studiert.¹⁸

Der Weg zur Aufführung der Matthäuspassion am 11. März 1829 durch die Singakademie unter Mendelssohns Leitung¹⁹ war also gut und lange vorbereitet, stand in der Arbeitstradition des Zelterschen Schaffens.

Die Verdienste, die sich die Berliner Singakademie unter Zelters Leitung für alle Zeiten um die Pflege Alter Musik – nur dieser Teil der Arbeit sei hier betrachtet, denn der Chor führte auch zeitgenössische Kompositionen auf²⁰ – erworben hat, sind hinreichend dokumentiert und gewürdigt worden. In unserem Zusammenhang muß aber besonders das »Wie« der Aufführungen Alter Musik interessieren. Wie bereits erwähnt, trat Zelter häufig als Bearbeiter und »Verbesserer« an die Werke alter Meister heran: »Die Klavierpartien bei Haydn [B-Dur-Messe], Jomelli [1714-1774], Rosenmüller [1619-1684] u.a. setzt er für Chor und bringt so durch Doppelchor und Soli jene Mischung der Stimmen, die die Singakademie von Faschs Werk her gewohnt war. Er will damit weder Beispiel geben noch Geschichte schreiben, sondern das Werk der Meister in seinem Chor und damit in der Öffentlichkeit lebendig erhalten.«²¹ Die Bearbeitungspraxis läßt jedoch auch eine andere Interpretation zu, nämlich die Anpassung an Zeitgeschmack und -stil. Auch die Unterlagen zur Wiederaufführung der Matthäuspassion belegen, daß es Zelter, Mendelssohn und der Singakademie nicht in erster Linie um eine Annäherung an das Werk über die der Entstehungszeit entsprechende Aufführungspraxis zu tun war. Es ging vielmehr um eine Aufführung des Werkes als eines zeitlosen »Ideen-Kunstwerks«²² mit den Mitteln und in der Auffassung und Vorstellung der Aufführungszeit. So bestand der Chor aus 158 (47, 36, 34, 41) Sängern, das Orchester (mit verdoppelten Holzbläsern) aus Mitgliedern der Philharmonischen Gesellschaft.²³ Mendelssohn leitete vom Flügel aus, »der quer zum Publikum zwischen beide Chöre gestellt worden war.«²⁴

Geck gibt ferner genaue Auskunft über die Eingriffe, die Mendels-

sohn bei seiner Bearbeitung vornahm. Sie erstrecken sich auf Streichungen des Gesamtumfangs, Änderungen in der Besetzung, des Textes, des Notentextes und der Vortragsbezeichnungen;²⁵ Uminstrumentierungen kommen hinzu. Oboe d'amore und Oboe da caccia waren in Vergessenheit geraten; man behalf sich mit A-Klarinetten, Oboen und C-Klarinetten. Eine Orgel stand nicht zur Verfügung; Mendelssohn wird die Rezitative, vielleicht auch Arien vom Hammerflügel aus begleitet haben. Ob ein Violoncello und ein Kontrabaß als Generalbaßinstrumente eingesetzt wurden, ist offenbar nicht bekannt.²⁶ Die Singakademie machte sich um die Alte Musik also insofern verdient, als sie Werke alter Meister überhaupt an die Öffentlichkeit brachte, nicht aber im Sinne des Historikers, denn dazu wäre eine Erkundung der Aufführungspraxis der Entstehungszeit der jeweiligen Musik erforderlich gewesen. Die Alte Musik erhielt das Gewand der in der Zeit ihrer Wiederaufführung herrschenden Musikauffassung. Damit ist, in aller Kürze, der Gedanke der Traditionspflege Alter Musik in der Singakademie bereits umrissen.

Neben der Singakademie in Berlin erwarb sich Raphael Georg Kiesewetter in Wien bleibende Verdienste um die Alte Musik. Er gründete einen kleinen Chor, mit dem er von 1816 bis 1842 seine Historischen Hauskonzerte durchführte. *»Anstoß zur Entstehung der Historischen Hauskonzerte hatten neben der Academy of ancient music in London [gegr. 1731] die Sing-Akademie in Berlin und der besonders auf van Swieten zurückgehende musikalische Historismus in Wien (nicht gerechnet die vielfach unterbrochene musikalische Traditionspflege der Kaiserstadt) gegeben. Daneben konnte eine literarische Beeinflussung, ausgehend nicht nur von musikwissenschaftlichen Publikationen (Forkel, Gerber), sondern auch von den Werken eines W. Heinse und E.Th.A. Hoffmann, festgestellt werden.«*²⁷

Ein wichtiger Aspekt der Gründung lag auch darin, *»in einem stehenden Concerte classische Musik sowohl älterer als neuerer Meister abwechselnd hören zu machen. Nur dadurch kann und wird der Kunstgeschmack bey dem größeren Theile des musikalischen Publicums in seine natürlichen Gränzen geleitet; nur auf diese Art lernt man das Gute ohne Nebenrücksichten hochschätzen, und das Bedürfnis, edlere, würdige Musik zu hören, muß endlich einmahl allgemeiner werden.«*²⁸ Der restaurative Bildungsanspruch wird von anonymen Verfasser dieses Berichts über »Concerte für alte und neue classische Kirchenmusik« an den Anfang gestellt. Ein weiterer Anstoß zur Einführung solcher Konzertaufführungen kam nach Ansicht des Verfassers aus England: *»Die fast an Manie gränzende Vorliebe der Engländer für alte Musik, welche jedoch – ohne ihrem Verdienste zu nahe zu treten, vom Vorwurfe der Einseitigkeit und des Pedantism nicht immer gerechtfertigt werden kann, hatte bedeutenden Einfluss nicht bloss auf ihr eigenes Vaterland, sondern setzte, wie es erwiesen ist, Deutschland, Frankreich und Italien in Bewegung, machte diese Länder auf ihre Kunstschatze aufmerkamer, lehrte sie, dass Besitz ohne Genuss gleich dem Capitale ohne Zinsen sey, und spornte sie, wollten sie nicht die gehaltvollen Producte ihrer Classiker völlig auf jene Insel verbannt wissen – ihrem Beyspiele zu folgen.«*²⁹

Von Anbeginn der Proben standen vokale, vor allem italienische

Kirchenmusikwerke auf dem Programm.³⁰ Kiesewetter brachte neben seiner gründlichen Schulung als Sänger, Flötist, Gitarrist, seinen Harmonielehre- und Kontrapunktstudien bei Albrechtsberger (1736-1809) und anderen³¹ eine unbändige Freude am musizierenden Neuentdecken der Werke alter Meister mit. »Die Aufführungen waren im ganzen recht gelungen zu nennen, besonders wenn man bedenkt, wie fremdartig vielen Mitwirkenden der Stil und die entsprechende Vortragsweise jener Werke sein mußte. Die besten Kräfte waren aber auch stets zur Teilnahme bereit.«³² Eine der Entstehungszeit der älteren Werke gemäße Aufführungspraxis lag Kiesewetter besonders am Herzen, wovon neben anderen vor allem seine Untersuchung »Über den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister, in Absicht auf deren Aufführung in unserer Zeit« Zeugnis gibt.³³ Dieser Aufsatz behandelt die Besetzungsprobleme der alten Vokalmusik – Knaben, falsettierende Männerstimmen und vor allem die Transponierbarkeit nach Situation (Chiavettenfrage).³⁴

Um die Historischen Hauskonzerte mit aufführbaren Kompositionen überhaupt zu ermöglichen, hatte Kiesewetter frühzeitig begonnen, eine Partiturenammlung anzulegen, die aus Abschriften von nur in Handschriften vorliegenden kirchenmusikalischen Werken gebildet wurde. Durch Mitarbeit von Freunden – Franz Sales Kandler (1792-1831) z.B. konnte viele italienische Werke spartieren, als er in Venedig Dienst tat³⁵ – und Musikalientausch mit Sammlern wie Georg Poelchau (1773-1836)³⁶ oder Aloys Fuchs (1799-1853)³⁷ wuchs die Partiturenammlung im Lauf der Jahre zu einer stattlichen Bibliothek an.³⁸

Neben der Grundlage zum praktischen Musizieren sollte die Sammlung auch dem Zweck dienen, »eine Geschichte der Musik, von der Entstehung der harmonischen oder kontrapunktischen Kunst bis auf die neuere Zeit, in Denkmälern herzustellen.«³⁹ Kiesewetter selbst ist zur Fertigstellung der geplanten »Musikgeschichte« nicht mehr gekommen. Erst sein Neffe August Wilhelm Ambros (1816-1876) vermochte auf der Grundlage der Vorarbeiten seines Onkels, die »Geschichte der Musik« in fünf Bänden 1862 herauszubringen.⁴⁰

Nun hatte sich Kiesewetter bei seiner Literatursuche und bei seinen Aufführungen ausschließlich auf kirchliche Vokalmusik beschränkt, was aber nicht bedeutet, daß er das vokal-instrumentale Musizieren gänzlich aussparte. Ebenso wie in seinem Chor standen ihm auch auf instrumentalem Sektor hervorragende Musiker zur Verfügung.⁴¹ So kamen die Instrumentalisten sowohl beim Colla-parte-Musizieren, bei generalbaßgestützten Kompositionen als auch bei Kantaten- und Oratorienaufführungen zum Einsatz. Eines der wohl aufwendigsten Werke, die im Hause Kiesewetters aufgeführt wurden, war J.S. Bachs »Magnificat« (erstmal 1816/17). Zu einer späteren Aufführung des anspruchsvollen Werkes merkt Kiesewetter an: »Ich hatte dieses Mal Hoboen und Trompeten dazugenommen (letztere jedoch für das Vermögen heutiger Trompeter arrangiert, da Bachs Trompetensatz für diese unerreichbar bleibt). Die Ausführung war gelungen, und für Kenner und Liebhaber ein schönes Fest.«⁴² Der Beginn des Zitats deutet eine andere Besetzung in

einer früheren Aufführung an; dazu muß man wissen, daß die Bachschen Großwerke zu dieser Zeit nur in Modifikationen aufgeführt werden konnten, weil das originale Instrumentarium größtenteils nicht mehr vorhanden und seine Handhabung weitgehend in Vergessenheit geraten war. In diesem Zusammenhang sei noch einmal besonders auf die Aufführung der Matthäuspassion unter Mendelssohn im Jahr 1829 verwiesen.

Da sich Kiesewetters Hauskonzert-Repertoire fast gänzlich auf vokale und vokal-instrumentale Aufführungen konzentrierte, bildeten die von Simon Molitor zwischen 1832 und 1842 veranstalteten instrumentalen Hauskonzerte eine willkommene Ergänzung. Zwar standen nicht ausschließlich Werke Alter Musik auf den Programmen, aber sie wurden bevorzugt musiziert.⁴³

Beiden Konzertreihen war der typische Charakter des Hauskonzerts zu eigen: die Ausübenden standen nur zu wenigen Proben zur Verfügung, es wurde vor wenigen, geladenen Zuhörern musiziert. Die Aufführungen waren auch insofern eher ein Privatvergnügen, als die Ausübenden zur eigenen Freude und Vertiefung ihrer musikalischen Bildung musizierten; das ›Selbermachen‹, nicht passive Rezeption, stand im Vordergrund.

In Raphael Georg Kiesewetter besaß die neue Bewegung einen ihrer führenden Vertreter, der kraft seiner profunden Ausbildung und begeisterten Tätigkeit als Praktiker wie auch als Musikwissenschaftler in hohem Ansehen stand. Er war ein Gelehrter, der sich über die Rekonstruktion aufführungspraktischer Anforderungen Alter Musik Gedanken machte und für lange Zeit gültige Ergebnisse vorlegte.

Die Arbeit Kiesewetters in Wien unterscheidet sich von derjenigen Zelters mit der Berliner Singakademie in Charakter und Zielsetzung grundlegend. Letztere trat als Trägerin einer kontinuierlichen Traditionspflege in Erscheinung, Kiesewetter dagegen als bewußter Erneuerer einer in Vergessenheit geratenen Musizierart und eines verborgen liegenden Repertoires; die Basis seiner Arbeit war die musikhistorisch, aber auch aufführungspraktisch ausgerichtete Quellenforschung. In Berlin wurde Alte Musik im Stile des Jahrhundertbeginns vor großem Publikum aufgeführt, in Wien bemühte man sich im kleinen, privaten Kreis um eine Rekonstruktion im möglichst stilgetreuen Habitus. Etwa zur gleichen Zeit trat in Wien Ignaz Franz Mosel (1772-1844) mit seinen Bearbeitungen einiger Händelscher Oratorien (»Samson«, 1815; »Israel in Ägypten«, um 1815; »Deborah« und »Jephta«, 1816) an die musikalische Öffentlichkeit. In Graf Heinrich Wilhelm von Haugwitz (1770-1842) hatte Mosel einen Verehrer gefunden, der sich als Händel-Sammler, -Übersetzer und Organisator von Oratorienaufführungen auf seinem Schloß einen Namen gemacht hatte.⁴⁴

Wie Kiesewetter bildete sich auch Anton Friedrich Justus Thibaut in Heidelberg – auch hier stand eine umfangreiche Notensammlung im Hintergrund – einen Chor für im Hause stattfindende Proben und Aufführungen Alter Musik heran. Das sind allerdings die einzigen Parallelen, die zwischen beider Arbeit bestehen. Kiesewetters Grün-

dungsidee entsprang seiner profunden Musikalität und musikalischen Bildung, Thibauts Zugang zur Musik und Musikübung scheint mehr aus missionarischem Impetus gefunden und vertieft worden zu sein. Als ein ästhetisches Manifest muß in diesem Zusammenhang die 1824 und 1825 zunächst anonym erschienene Schrift »Über Reinheit der Tonkunst« angesehen werden.⁴⁵

Bei keinem »Wiedererwecker« Alter Musik wird die Nähe zur kirchenmusikalischen Restauration so deutlich wie bei Thibaut.⁴⁶ Er kümmernte sich fast ausschließlich um die Wiederaufführung rein vokaler Kirchenmusik, wobei Palestrina, Allegri (1582/83-1652), Lasso (1530/32-1594), Marcello und andere Italiener im Mittelpunkt standen.⁴⁷ In Georg Friedrich Händel verehrte er den herausragenden Oratorienkomponisten, wobei ihn aber offensichtlich nur der Vokalpart interessierte, da er den Orchesteranteil, durch Klavier oder Orgel dargestellt, der Ausführung durch ein mittelmäßiges Orchester vorzog.⁴⁸

Den eigentlichen Sinn der Gründung und Führung eines Singvereins sieht Thibaut darin gegeben, »zur Erhebung und Veredlung des Geistes das Classische zu genießen, um sich gerade dadurch von der gewöhnlichen Welt zu entfernen.«⁴⁹ Diese »Weltflucht« durch die Musik entspringt zutiefst romantischem Denken. Mit Hilfe der Singvereine sollte eine Art Bollwerk gegen die zeitgenössische Musikpraxis errichtet werden, welche ganz von der Oper, besonders der von Rossini (1792-1868), geprägt war. »Bloß von Singvereinen der letzten Art will ich hier reden, weil nur durch sie den jetzigen dringenden musikalischen Bedürfnissen auf gewisse Art abgeholfen werden kann, insofern nämlich solche Vereine wirklich darauf bedacht sind, das Reinste und Vollendetste in allen seinen Formen kennen zu lernen, und das Mittelmäßige nicht aus Neigung, sondern bloß deswegen ausnahmsweise von Zeit zu Zeit mitzunehmen, weil dadurch reine Erkenntniß des Besten noch gefördert werden kann.«⁵⁰

Den Beginn von Thibauts musikalischer Tätigkeit festzulegen, ist nicht zweifelsfrei möglich. Im allgemeinen Schrifttum ist von 1820 die Rede, Ehmann setzt den Zeitpunkt für Thibauts erste musikalische Aktivitäten bereits vor 1805 an.⁵¹

Der aus »Töchtern befreundeter Familien« und Studenten in den Männerstimmen sich formierende Chor⁵² hatte um 1815 acht bis neun Sänger, im Jahr 1834 waren es fünfzig Mitglieder.⁵³

Die donnerstags im Hause Thibauts unter Ausschluß von Publikum abgehaltenen Proben – nur manchmal wurden »veredelte Freunde« eingeladen – hatten den Charakter einer Zusammenkunft von Verschworenen. Man arbeitete mit »rührendem feierlichen Ernst«.⁵⁴

Die Abkehr vom Publikum, die Unterbindung allen gesellschaftlich-geselligen Gebarens sollte der Konzentration auf das hohe Ziel der »reinen Musik« dienen. Sicherlich kann in dieser mit »weltfern« zu umschreibenden Haltung neben der fehlenden fachlich-musikalischen Ausbildung Thibauts ein weiterer Grund dafür gesehen werden, daß die Aufführungen, zeitgenössischen Berichten zufolge, befremdeten: »Ein besonderes Merkmal der Thibautschen Aufführungspraxis war sein Hang zu oft unbegründet langsamen Zeitmaßen, jene ihm schon von einem

Teilnehmer seines Singkreises vorgeworfene vorgefaßte Meinung, daß ein irgend beschleunigtes Tempo die Wirkung der frommen Musik beeinträchtigt. Thibaut nahm die alte Notenschrift in ihrer ganzen Schwere und kannte kein anderes Tempo als das Largo.«⁵⁵

Zwar pflegte Thibaut ausschließlich die Vokalmusik, aber er sprach der Instrumentalmusik ihre Existenzberechtigung durchaus nicht ab: »Privat-Vereine können Instrumental- oder Vokal-Sachen zum Gegenstand haben. Höchst erfreulich ist es, wenn beiderlei Arten von Vereinen gebildet werden; doch wird es nicht leicht möglich sein, solche Vereine zu einer gemischten Aufführung gehörig zu verbinden. Die Trennung läßt sich auch wohl ertragen. Denn es gibt eine Menge der schönsten Sachen nur für Instrumente, und noch mehr Meisterwerke, welche sich bloß durch Sänger aufführen lassen. Die Singsachen, welche [...] ohne Instrumentalbegleitung im Grunde gar nicht bestehen können, wie Haydns Schöpfung, mögen den Orten überlassen bleiben, welche sich in aller Hinsicht reichhaltiger musikalischer Kräfte erfreuen. Dagegen wird aber auch guten Privat-Vereinen sehr vieles eigenthümlich seyn, was fast als ausgestorben betrachtet werden muß, nämlich: ächte Urchoräle, ältere Sachen im reinen Kirchenstyl, und Nationalgesänge, sowie die mehrsten vorzüglich italienischen Sachen im Oratorienstil.«⁵⁶ Thibauts Auffassung von der Unvereinbarkeit vokal-instrumentalen Musizierens, wie es z.B. Kiesewetter praktizierte, läßt sich wohl nur aus der Beschränktheit seines musikalischen Horizonts erklären. Die Möglichkeit einer Renaissance der Alten Musik sieht Thibaut zuallererst in der Vokalmusik gegeben, da nur deren Aufführung mit den Kräften eines Privat-Vereins zu leisten sei.

Obwohl selbst Dilettant, fast starrsinnig auf seinen Vorstellungen und Zielen beharrend und in der Wiedergabe Alter Musik ganz seinem Subjektivismus unterworfen – fern von quellenkundlichem Studium und daraus resultierenden aufführungspraktischen Erkenntnissen –, übte Thibaut großen Einfluß auf die Musikästhetik seiner Zeit aus. Auch wenn seine Tätigkeit, sieht man einmal von der Veröffentlichung der »Reinheit« ab, eigentlich auf den Bezirk seines Musikzimmers eingegrenzt blieb, fand sie doch weite Beachtung. Durch regen Austausch mit Gleichgesinnten wie Zelter, Kiesewetter, aber auch Goethe, Jean Paul u.a.⁵⁷, nicht zuletzt auch durch Studenten, die nach Abschluß ihrer Studien von Heidelberg fortzogen, verbreitete sich sein Ruhm. Sogar Robert Schumann (1810-1856) war – wie Mendelssohn – eine Zeitlang bei ihm in Heidelberg.

Ein Musiker wie Schumann wird sicherlich früh bemerkt haben, auf welch schwachem musikalischen Fundament Thibauts Auffassung gründete. In einem Schumann-Brief an Friedrich Wieck (1785-1873) aus dem Jahr 1829 heißt es: »Gegen Thibaut bildet sich eine Opposition, in der auch ich mit figuriere [...] Thibaut muß untern Tisch mit seinen Händelschen Opernarien.«⁵⁸ Kurze Zeit später, im Februar 1830, schreibt Schumann jedoch begeistert an seine Mutter: »Thibaut ist ein herrlicher, göttlicher Mann, bei dem ich meine genußreichsten Stunden erlebe. Wenn er so ein Händelsches Oratorium bei sich singen läßt (jeden Donnerstag sind über siebzig Sänger da) und so begeistert am Klavier akkompagniert [...] dann weiß

ich oft nicht, wie ich Lump zu der Ehre komme, in einem solchen heiligen Hause zu sein und zu hören.« Kritischer klingt es in einer Tagebuchnotiz: »Bei Thibaut: Der erste Teil des Samson von Händel war frisch und keck, aber ohne Präzision ausgeführt. Thibaut vergleicht nicht mit Unrecht Händel mit Shakespeare.«⁵⁹

Trotz aller Fragwürdigkeiten begegnet uns in Thibaut doch eine Persönlichkeit, deren Hauptaugenmerk auf die Wiederbelebung Alter Musik gerichtet war, auch wenn dabei das ›Wie‹ von offensichtlich falsch verstandenen, vermeintlich hypokryphen Gesichtspunkten geleitet war. Viele der Anstöße, die er gab, wirkten nachhaltig fort, und dadurch, daß andere an das Tun Thibauts anknüpften, zog der Gedanke der Wiederbelebung Alter Musik und der Wunsch nach ihrer Verbreitung immer weitere Kreise.

Mehr dezidiert aufführungspraktische Intentionen verfolgte der Bonner Altphilologe und Musikliebhaber Friedrich Heimsoeth (1814-1877) bei seiner Beschäftigung mit Alter Musik. Schon als Student in Bonn hatte er einen anonymen Aufsatz »Winke für Singvereine.«⁶⁰ herausgebracht: »Die Kirchenmusik [...] ist unzertrennlich vom Kultus. Knaben- sind den Frauenstimmen vorzuziehen. Die Dirigenten vergeifen sich nicht nur oft im Tempo, sie lassen vor allem freie poetische Auffassung und deklamatorischen Ausdruck vermissen. Sollte nicht der Wunsch entstehen, es möge sich eine Elite von tüchtigen Sängern, etwa 20 an der Zahl, vereinigen und bei einem Gottesdienst den Versuch mit dem Vortrage nicht gar zu großer Gesangsstücke machen?«⁶¹

Mit diesen Vorstellungen setzt sich Heimsoeth ganz in Gegensatz zu Thibauts Auffassung.⁶² Wohl bewußt spielt er auf dessen verfehlte Tempowahl an, lehnt aber wie dieser das öffentliche Auftreten ab. Zwar pflegte Thibaut auch Händelsche Werke aufzuführen, jedoch vorzugsweise, wie bereits dargestellt wurde, mit Begleitung eines Tasteninstruments statt eines Orchesters. Anders Heimsoeth, denn schon die ersten Zusammenkünfte seines kleinen Chores und seine musikalische Nebentätigkeit galten der Einstudierung und Aufführung Händelscher Oratorien: »Messias«, »Theodora«, »Joseph«, Teile aus »Salomon«, »Josua« u.a.⁶³, wobei selbstredend ein Orchester mitwirkte.

Neben den Tempofragen behandelt Heimsoeth darüber hinaus eine Anzahl anderer aufführungspraktischer Details von der Akzidentienfrage in der alten Vokalmusik über das Schlußritardando bis hin zur Takteinteilung: »Bei der heutigen Takteintheilung kehrt eine bestimmte Betonung der einzelnen Takttheile regelmäßig wieder, in der alten Vocalmusik geht die Betonung frei der Aussprache und dem Inhalte der Worte nach.« Wenn trotzdem gleichmäßig betont werde, »so muss energisch dafür gesorgt werden, dass die natürliche Aussprache vollkommen ungezwungen, deutlich und klar hervortrete.«⁶⁴ Neben der wortgerechten Betonung fordert Heimsoeth die »ausdrucksvolle Declamation des Wortes« bzw. des Gedankens,⁶⁵ womit er sicherlich die vom Textsinn her gegebene Periodenbildung ansprechen will. Im Hinblick auf die Schlußritardandi in der alten Vokalmusik machte Heimsoeth die Beobachtung, »dass dieselben in diesen Gesängen fast regelmässig, manchmal eine ganze Strecke vor

dem Schlusstakte schon, in einer zurückhaltenden, den bevorstehenden Beschluss vorherkündenden, auslaufenden Bewegung einherschreitend gedacht sind. [...] Ein kleines, wenig hervortretendes ritardando bei den letzten Noten reicht hier selten aus. Manchmal sind es viele Takte vor dem Schlusse, wo das Tempo schon anfängt sich zu dehnen und wo es allmählig, selbst zu einem doppelt langsamen Fortschritte sich selbst einhält.«⁶⁶ Heimsoeth gibt keinerlei Quellen für seine Thesen an, wodurch vielleicht zu schnell der Gedanke an eine deutlich vom Zeitgeschmack um 1850 geprägte Sichtweise aufkommen könnte. Da er aber gewissermaßen als Rezensent und Beobachter von einer Aufführung berichtet, könnte man folgern, daß eine Darbietung vorgelegen hat, die nicht seiner Auffassung entsprach, bei der er aber annahm, daß sie in einer der alten Vokalmusik weitgehend adäquaten Form stattgefunden habe.

Zu weiteren aufführungspraktischen Problemen alter Vokalmusik äußert sich Heimsoeth einige Jahre später (1853). Er erwähnt das Crescendo, das er bei Wortwiederholungen für notwendig erachtet und dessen aufführungspraktische Notwendigkeit er mit folgenden Worten unterstreicht: »Ganz vermisst haben wir die Schwellzeichen an Stellen, wie S. 11, bei dem wiederholten *Suscipe*, was nicht stürmisch einsetzen muß [...] die [Stimmen] müssen nun aber weich beginnen und sich nach der Wiederholung des Wortes hin bittend steigern (wie dies ja auch selbst durch die Melodie ausgedrückt ist) und ebenso wieder ablassen.«⁶⁷ Heimsoeth äußert sich präzise über die dynamische Ausföhrung aufbauender Crescendi – nie mit *Sforzato!* –, um dann nochmals die Tempofrage anzuschließen. Nach seinem Verständnis zerstört ein zu langsames Tempo den gedanklichen Zusammenhalt des Textes und damit auch der Musik: »In zwei Schlägen darf man sich solche Gesänge durchgehend denken, die, wenn man nach heutiger Weise ein Tempo vorschreiben wollte, häufig einem Händel'schen *Allegro*, ja *Presto* gleich kommen würden.«⁶⁸ Dieser konkrete Tempohinweis mag zunächst verblüffen, sieht man ihn aber im Zusammenhang mit der Textdarstellung und inhaltlichen Verdeutlichung, wie Heimsoeth sie verstanden wissen wollte, erscheint er durchaus nachvollziehbar.

Überblickt man das Wesentliche all der aufführungspraktischen Hinweise, fällt die Herleitung von »Regeln« allein aus dem Text besonders auf, denn von diesem ausgehend müsse jede stimmige Ausföhrung ihre sinngebende musikalische Gestaltung erfahren. Mit Recht verweist Kahl auf die Parallelität zwischen Heimsoeth und den Bestrebungen der »*Musica reservata*«.⁶⁹

So weitreichende Gedanken über die Aufführungsprobleme alter Vokalmusik finden sich bei keinem anderen Neuerer innerhalb der musikalischen Renaissancebewegung. Durch Heimsoeths Bemühungen angeregt, setzte sich eine bewußtere Herangehensweise bei der Wiederaufföhrung Alter Musik durch, die den von der intuitiven Hingabe geprägten Aufföhrungsstil in der Art des »musikalischen Nazarenertums«⁷⁰ Thibauts allmählich abzulösen und das hehre, zum Dogma erhobene Ziel der Kirchenmusik-Restauration zu überwinden in der Lage war. Eine solche Reform, eine »Idee der wahren Kirchenmu-

sik«, ⁷¹ war ja das Hauptanliegen auf literarischem und musikalischem Sektor. ⁷²

Von besonderer Bedeutung für die Restaurations- und Renaissancebewegung gleichermaßen waren die Musiksammlungen in Bibliotheken und die durch begeisterte Sammler mühsam zusammengetragenen Abschriftenbände von vornehmlich kirchlicher Vokalmusik, hier im wesentlichen italienischer Herkunft. Nicht von ungefähr entfalten die Restaurationsbemühungen ihre erste und größte Wirkung in München – Aufführung des »Miserere« von Allegri 1816 durch Kaspar Ett (1788-1849) ⁷³ –, stehen sie doch vor dem Hintergrund der in der Hofbibliothek vorhandenen Bestände z.B. altklassischer Polyphonie von Palestrina und Orlando di Lasso und der Sammlertätigkeit eines Johann Kaspar Aiblinger (1779-1867) oder Johann Michael Hauber. ⁷⁴

In Regensburg wurde durch Karl Proske (1794-1861) die wohl umfangreichste Sammlung alter Musikalien zusammengetragen, wobei Proske selbst nicht als ausübender Musiker, sondern als Philologe und wissenschaftlich geschulter Herausgeber von Kirchenmusik in Erscheinung trat. An berühmten Sammlungen und Editionen seien noch diejenigen von Christian Bernhard Klein (1793-1832), die jetzt zum Bestand der Bonner Universitätsbibliothek gehört, und die des Dresdners Otto Kade (1819-1900) genannt, welche der Beispielsammlung von Ambros' Musikgeschichte (s.o.) zugrunde liegt. Neben Proskes Ausgaben und den Kollektionen des Berliner Sammlerkreises um Carl von Winterfeld (1784-1852) und Siegfried Wilhelm Dehn (1799-1858) ⁷⁵ fanden die später von Franz Commer (1813-1887) gefertigten Abschriften alter Musik weitreichende Beachtung; ihr Umfang soll sich seit 1858 in Folge auf 139 Sammelbände erstreckt haben. ⁷⁶

Neben dem Sammeln, Herausgeben und schließlich Musizieren alter Vokalmusik ist von Anbeginn ein historisch-wissenschaftliches Bemühen zu beobachten, das durch Gerbert (1720-1793), Forkel (1749-1818), Padre Martini (1706-1784), in England durch Burney (1726-1814) und Hawkins (1719-1789) und, angeregt von Kiesewetter, durch François-Joseph Fétis in Frankreich und Belgien, vor allem aber durch Carl von Winterfeld in Berlin eine Intensivierung erfuhr. In diesem Zusammenhang sei an Winterfelds »Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes« (Band 1-3, Leipzig 1843ff.), an Kiesewetters »Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst« (Amsterdam 1829) und an Fétis' »Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique« (Vol. 8, Bruxelles 1835-44; Paris 1860-80, Suppl. 2 Bde. 1878-80) erinnert.

Hinter allen angeführten Bemühungen um die Erforschung und Wiederaufführung alter Vokalmusik (meist kirchlichen Charakters) steht die Überzeugung, daß die wahren Schätze der Musik nicht in der Gegenwart, sondern in der Vergangenheit zu suchen seien. Die anfängliche Unbeholfenheit in der Wiedergabe und die Beurteilung allein nach sentimentalischen Gesichtspunkten, wie sie sich am deutlichsten wohl bei Thibaut ausdrückt, weicht zunehmend einer auf gründlicher Forschung basierenden Interpretation, die sich bemüht, dem Werk

gerecht zu werden, indem sie es aus den Traditionen seiner Entstehungszeit heraus zu deuten versucht (Kiesewetter, Heimsoeth).

In Frankreich fanden kirchenmusikalische Restaurationsbestrebungen besonders durch Alexandre Choron (1772-1834) und sein »Conservatoire de musique classique et religieuse« Gehör,⁷⁷ denn auch in Frankreich hatte eine Abkehr von der zeitgenössischen instrumentalen Musik hin zur Vokalmusik eines Bach oder Palestrina Platz gegriffen.⁷⁸ Choron veranstaltete zwischen 1827 und 1830 jeweils zweimal wöchentlich Aufführungen Alter Musik, bei denen Werke von Janequin, Gombert, Allegri, Carissimi, Palestrina, Händel und Haydn zu hören waren.⁷⁹ Ungefähr zur gleichen Zeit (1821-1833) wirkte am Conservatoire in Paris François-Joseph Fétis als Kompositionslehrer, der in vielfacher Weise zu einem der wesentlichen Anreger und Wegbereiter der Wiederbelebung Alter Musik werden sollte.

Ausgehend von einem neuen, romantischen Geschichtsverständnis, das sich in einer Gegenposition zum Rationalismus sah, stand die Entwicklung einer »philosophie de la musique« im Mittelpunkt der Arbeit von Fétis.⁸⁰ Sein musikwissenschaftliches Denken kreiste, wie Gurlitt es nennt, um eine »historische Ästhetik«.⁸¹

Um seine Vorstellungen zu erläutern, schuf sich Fétis ab 1832 zwei verschiedene Podien, das eine war eine Art Vorlesungsreihe unter dem Titel »Cours de philosophie musicale et d'histoire de la musique«, die jeweils sonntags um 1 Uhr in den Monaten Mai und Juni stattfand (Beginn: 23. Mai 1832), das andere waren die »Historischen Konzerte«, die erstmals am 8. April desselben Jahres durchgeführt wurden: »Das Neuartige und Aufsehererregende der öffentlichen historischen Konzerte von Fétis war der Geist philosophischer und historischer Betrachtung, der sich in der methodischen Anordnung der Programme nach Gattungen, Schulen, Nationen, Epochen, in der Umsicht der den Konzerten vorausgehenden Einführungen und in den knappen, treffenden Erläuterungen [...] bekundete. Es ist das Werkzeug der Bildungsarbeit der Romantiker, etwa im Sinne der Gebrüder Schlegel, dessen Fétis in seinen öffentlichen Vorlesungen sich hier bedient.«⁸²

»Historische Ästhetik« bedeutete Fétis nicht mehr und nicht weniger als das Verständnis von Musik aus ihrer Entstehungszeit heraus: »d'ou il suit que l'art ne progresse pas, mais qu'il se transforme.«⁸³ Was ihn bewegte, war der jeweilige Änderungszustand der Musik und seine adäquate Darstellung.

Das erste Konzert in der Salle du Conservatoire⁸⁴ war der Entwicklung der Oper gewidmet. Jedem der drei Teile schickte Fétis eine Einführung voraus:

1. Teil: »Discours sur l'origine et les progrès de l'opera, depuis 1581 jusq' en 1650«; es kamen zur Aufführung:

»Ballet comique de la Reine« (1581),

Fragmente aus »Euridice« von Peri/Caccini (1590),

aus Monteverdis »Orfeo« (1606 [sic!]), aufgeführt von vier Sängern und vier Sängerinnen,

- »accompagnés par des violes, basses de viole, clavecin, orgue, guitares et harpes«,⁸⁵
eine Szene aus »Xerxes« von Cavalli (1649).
2. Teil: »Discours sur le progres de l'opera en Italie, en France et en Allemagne, depuis 1650 jusqu'en 1750« mit:
Chören, Arien und Duetten aus »Armide« von Lully (1682),
»Air de Basilius« von Keiser (1694), gesungen von Wilhelmine Schröder-Devrient,
»Darius« von A. Scarlatti (1701),
»Berenice« von Händel (1723),
»La serva padrona« von Pergolesi (1734) und
»Zoroastre« von Rameau (1749).
3. Teil: »Discours sur les révolutions de la musique dramatique, depuis 1760 jusqu'en 1830« mit Szenen aus:
»Fausse Magie« und »Zemir et Amor« von Grétry (1775),
»Armide« von Gluck (1777),
»Don Juan« von Mozart (1786),
ein Stück von Paesiello,
»La Cenerentola« (1816) und »Guillaume Tell« von Rossini
sowie dem »Freischütz« von Weber.⁸⁶
- Gurlitt fügt zum Programm an: »Das (mit alten Instrumenten besetzte) Orchester wurde von Habeneck geleitet.⁸⁷ Die ersten Pariser Künstler hatten sich dem Unternehmen zur Verfügung gestellt. Die deutschen Stücke wurden von der hochgefeierten Schroeder-Devrient gesungen.«⁸⁸

Das zweite »Concert historique«, das sich mit »La musique au XVIIe siècle, à l'église, au concert, au bal«⁸⁹ beschäftigte, war ebenfalls dreiteilig; jeder Teil wurde von Fétis' Erläuterungen eingeleitet. Für den 18. November 1832 angekündigt, wurde es erst am 16. Dezember durchgeführt.⁹⁰ Es erklangen im

1. Teil: »Laudi spirituali« des 16. Jhs. aus Italien,
das Kyrie aus der »L'homme-armé«-Messe von Josquin,
ein »Ave Maria« von Nicolas Gombert,
ein »Premier cantique de la Réformation, à 4 voix,
composé par Luther«,
eine Motette von Mouton,
eine Motette Heinrichs VIII. von England und
das Sanctus aus der »Missa Beatae Virginis« von Palestrina.
2. Teil: »sur la musique de concert vocale et instrumentale, au XVIIe siècle« mit:
italienischen Villanellen,
französischen Chansons von Janequin und Goudimel,
einem »Pièce de viole a 5 parties« von Gervaise (1556),
spanischen »Vilhancicos à 6 voix de femmes, avec
8 guitares obligées« von Soto de Puelela,
Stücken aus dem »Virginal book«,
einem fünfstimmigen Madrigal von Palestrina und

»*Concerti passeggiati* pour violes, violon francais, harpe, orgue et théorbe« von Emilio del Cavaliere.

In dem der Tanzmusik gewidmeten

3. Teil: »sur la danse au XVIIe siècle et sur la musique qui lui etait destinée« erklangen:

»Airs de danse grave« aus Italien,

Sarabanden, Pavanen und Passamezzi aus Spanien, französische »Basses danses«,

»Branles de Poitou« und »Bourrées d' Auvergne«, Allemandes, Courantes und Gigues, die um 1575 in Deutschland getanzt wurden,

die berühmte »Romanesca« aus dem Ende des 16. Jhs. in Italien und »Maskeraden « von Chevalier.

Gurlitt fügt Ausführende an, die bei Weckerlin (1821-1910) nicht genannt sind: »Die Klaviermusik wurde von Kalkbrenner, die Violinmusik von Baillot gespielt.«⁹¹

An diesem Konzert ist sicherlich die instrumentale Ausführung besonders erwähnenswert. Im zweiten Teil wurde eine fünfstimmige Komposition für Violen gespielt; unbekannt bleibt jedoch, ob die Stimmen tatsächlich mit fünf Gamben besetzt waren. Besondere Beachtung dürften die Vilhancicos in der Besetzung mit sechs Frauenstimmen und acht obligaten Gitarren gefunden haben. Bei den zur Ausführung der »*Concerti passeggiati*« von Emilio de Cavalieri (ca. 1550-1602) verwendeten Instrumenten taucht eine »*Violon français*« auf, was an Monteverdis Orfeo-Besetzung mit »*Violino piccolo alla francese*« erinnert.⁹² Handelte es sich tatsächlich um ein *Violino piccolo*? Es könnte auch nur eine französische Violine der Zeit gewesen sein, wie ein Katalog zeigt.⁹³

Wichtiger erscheint die Tatsache, daß Fétis aus der Sammlung des Conservatoire alte Instrumente zur Verfügung standen; eine Sammlung von Musikinstrumenten bestand seit 1795.⁹⁴

Das dritte »*Concert historique*« vom 24. März 1833 stand unter dem Motto: »*le caractère général de la musique au dix-septième siècle*«;⁹⁵ wieder wurde ein gemischt vokal-instrumentales Programm geboten:

1. Teil: eine Motette für Soli und Chor von Lalande,

eine Arie aus »*Didona*« von Cavalli,

ein Kammerkonzert von Jean Strobach für Mandoline, Laute, Viola d'amore,

»*Basse de viole a sept cordes*« und Cembalo (1698) – die ersten drei Instrumente erklangen sicherlich nach langer Zeit zum ersten Mal wieder –,

ein Duo von Steffani,

Arie und Doppelchor aus dem Oratorium »*Jonas*« von Carissimi,

ein einstimmiges französisches Chanson von Guédron,

ein dreistimmiges deutsches Lied von Samuel Scheidt,

eine Kirchenarie für Tenor, zwei »*Violes et deux basses de violes*« von Stradella.⁹⁶

2. Teil: eine »Symphonie« [Ouvèture?] von Lully,
ein vierstimmiger »Musikalischer Scherz«⁹⁷ »Hic, haec, hoc«
von Carissimi,
eine »Air de Cour« von Lambert,
ein Madrigal »à quatre voix de soprano et contralto« von Rossi,⁹⁸
das doppelchörige Miserere [?] »à neuf parties« von Allegri
mit speziellen Erläuterungen von Fétis,⁹⁹
ein Concerto grosso »pour violon, avec accompagnement«
von Corelli
und eine Szene aus der Oper »Irene« von R. Keiser, die den
Abschluß des Programms bildete.

Von diesem Konzert liegt ein Verzeichnis der Mitwirkenden vor.¹⁰⁰
Hier wird als Konzertdatum der 21. März angegeben, an allen anderen
Stellen, wie oben angezeigt, der 24. März 1833.

Die Sänger: Alexis Dupont, Wartel, Hebert,
die Sängerinnen: Domis, Baptiste-Quiney, Betermann und Massy,
die Instrumentalisten: Baillot, Violine; Urhan, Viole d'amour;
Vaslin, Basse de Viole à sept cordes; Castellaci, Mandoline;
Sor, Laute; Fessy, Cembalo; Benoist, Orgel;
das Orchester leitete Girard.

Fétis arbeitete mit Künstlern, die entweder Lehrer am Conservatoire
oder, wie einige Sänger, Mitglieder anderer musikalischer Institutionen
in Paris waren. Pierre-François Wartel (1806-1882) z.B. war nach seinem
Conservatoire-Studium von 1831 bis 1846 Mitglied der Pariser Oper.¹⁰¹
Mit Baillot (1771-1842) stand Fétis einer der berühmtesten Geiger der
Zeit zur Verfügung. Der Bratscher Chretien Urhan (1790-1845) war so
bekannt, daß er den Solopart in Berlioz' »Harold« übernehmen sollte
und Meyerbeer (1791-1864) für ihn den Viola-d'amore-Part in den
»Hugenotten« komponierte.¹⁰² Mit François Benoist (1794-1878) hatte
er einen hervorragenden Organisten gewonnen, der ebenfalls Lehrer
am Conservatoire war. Fernando Sor (1778-1839), der die Laute spielte,
war ein spanischer Gitarrist und Komponist, der gleichfalls in Paris
unterrichtete.

Weckerlin berichtet noch von einem vierten Konzert, das aber viele
Stücke des ersten wiederholte. Es war als Ausweitung des ersten
Opernthemas gedacht und brachte Werke von 1581-1833.¹⁰³ Wanger-
mée berichtet, daß Fétis im Jahr 1835, von Brüssel kommend, nochmals
zwei Konzerte unter dem Titel »Les progrès de la mélodie et de l'har-
monie pendant les XVIe et XVIIe siècles«¹⁰⁴ durchführte, die aber
»frostig«¹⁰⁵ aufgenommen wurden. Selbst aus dem Jahr 1855 wird von
einem weiteren Konzert berichtet, dem Fétis allerdings keine Einleitun-
gen mehr voranstellte.¹⁰⁶ Fétis führte seine »Concerts historiques« auch
in Brüssel ein. Das erste fand im Januar 1837 statt, worauf kontinuier-
lich weitere folgten.¹⁰⁷

Die qualitative Beurteilung der »Concerts historiques« fällt extrem
unterschiedlich aus. Auf der einen Seite steht die enthusiastische Auf-

nahme durch keinen Geringeren als Victor Hugo, der in einem Brief an Fétis schreibt: »Monsieur, je ne puis vous dire à quel point j'ai été ravi de votre concert de l'autre jour. Vous rendez un immense service à l'art en exhumant ces merveilles. C'est l'œuvre d'un antiquaire et d'un artiste que vous accomplissez. Je vous en remercie à ce double titre.«¹⁰⁸

Haskell verweist darauf, daß Hugo Fétis nicht nur Anerkennung und Lob für die Wiederaufführung Alter Musik spendet, sondern speziell auch dafür, daß er die alten Instrumente wie Laute, Viola da gamba, Cembalo usw. einsetzte.¹⁰⁹ Ob es sich immer um Instrumente im Originalzustand handelte, wurde schon in den ersten Kritiken bezweifelt. Aristide Farrenc (1794-1865), Flötist, Komponist und später Musikschriftsteller¹¹⁰ beschuldigte Fétis der »betrügerischen Werbung«¹¹¹, da das mit Violone aufgeführte Instrument ein moderner Streichbaß gewesen sei. Ob dieser Vorwurf berechtigt war, läßt sich nicht mehr überprüfen. Fraglich bleibt auch, inwieweit die Zeitgenossen überhaupt in der Lage waren, einen Violine, dessen eindeutige Zuweisung erhebliche terminologische Probleme aufwirft,¹¹² einwandfrei zu erkennen. Fétis trat diesen Zweifeln nicht entgegen; er scheute sich auch nicht, Bearbeitungen oder gar Stücke zweifelhafter Autorschaft (vgl. oben die angebliche Komposition von Stradella) als authentisch auszugeben. Seit einer Transaktion, bei der Bücher und Manuskripte aus der Conservatoire-Bibliothek nach Brüssel geschafft worden waren, stand es mit Fétis' Integrität ohnehin nicht zum besten.¹¹³

Auguste Tolbecque (1830-1919), Violoncellist, Gambist und Instrumentenmacher äußert sich in seiner »Notice historique sur les instruments à cordes et à archet« (Paris u. Niort 1898) zu Farrencs Vorwurf mit der Feststellung, daß Fétis große Schwierigkeiten gehabt habe, Spieler zu finden, die die Handhabung der alten Instrumente erlernen wollten. Diese Schwierigkeiten habe er durch die Besetzung mit modernen Instrumenten zu umgehen versucht.¹¹⁴

Resümierend bleibt festzuhalten, daß Fétis Fragen der Authentizität und wissenschaftlichen Redlichkeit offensichtlich nicht in aller Konsequenz verstand. Trotzdem bleibt sein großes Verdienst, als einer der ersten das alte Instrumentarium wieder eingesetzt zu haben.

Seine Großzügigkeit in diesen Dingen mag auch mit der Zielsetzung der »Concerts historiques« zusammenhängen. Gedacht waren sie für Hörer, »qui aiment à observer les transformations du génie des artistes et les révolutions des arts.«¹¹⁵ Diese Aussage läßt sich wohl nur dahin gehend interpretieren, daß die Musik selbst im Mittelpunkt seiner Bemühungen stand, die Art der Ausführung aber eine untergeordnete Rolle spielte. Nach Gurlitts Bewertung der Fétis'schen Einführungen muß man allerdings zu anderen Schlüssen kommen, denn laut Gurlitt ging es Fétis nicht um die Vorstellung der Alten Musik um jeden Preis, sondern auch um die »rücksichtsloseste Treue gegen das Original auch im Klangbild.«¹¹⁶ Daß dies zumindest strittig ist, haben wir oben erläutert. Darum fällt es schwer, Gurlitts Beteuerung nachzuvollziehen, Fétis sei es nicht um Sensation, sondern um eine reine Wert- und Sinndarstellung Alter Musik zu tun gewesen.

Wenn Fétis letztendlich sein Bemühen damit begründet, durch die Beschäftigung mit der Alten Musik eine Kritik an der zeitgenössischen Musik zu manifestieren, sie »als Kraft der Gegenwart aufzufassen«,¹¹⁷ dann rückt ihn dies in die unmittelbare geistige Nähe zu den schon beschriebenen restaurativen Bestrebungen der Nachbarländer.

b) Bearbeitungspraxis

Nachdem im Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jhs. durch Neuausgaben älterer Musikwerke und theoretischer Quellenwerke¹¹⁸ ein großes Repertoire erstellt war, traten immer dringlicher Fragen nach der adäquaten Aufführung in den Mittelpunkt der Beschäftigung mit Alter Musik. In ersten Ansätzen bei Kiesewetter, später dann bei Heimsoeth, und, was die Frage der alten Instrumente anbelangt, bei Fétis waren Fragen der Aufführungspraxis der Alten Musik erörtert worden. Durch die steigende Zahl von Aufführungen in allen Bereichen der Alten Musik war man immer mehr mit Problemen konfrontiert, die es unmittelbar zu lösen galt. In diesem Zusammenhang ist nicht verwunderlich, daß die gesamte damalige aufführungspraktische Diskussion um J.S. Bach und, mit Einschränkungen, um Händel kreiste. Einerseits konnten Werke beider Komponisten bereits auf eine gewisse Aufführungstradition zurückblicken, wobei einige aufführungspraktische Experimente gemacht worden waren (z.B. Bachs Matthäuspassion [1829] und Händelwerke in Massenbesetzungen), zum anderen widmete man sich keinen anderen Werken mit gleicher Intensität. Die bescheidene Aufführungskontinuität bis zur Mitte des Jahrhunderts erhielt mit der Gründung der Bach-Gesellschaft (1850) eine solide Basis, von der aus die Herausgabe der Bachwerke in Angriff genommen werden sollte, um wissenschaftlich wie gesellschaftlich befriedigende Aufführungen gewährleisten zu können. Des Händelschen Gesamtwerks nahm man sich wenig später in gleicher Weise an, maßgeblich dafür waren die Arbeiten Friedrich Chrysanders.¹¹⁹

In diesem Themenkreis sind zwei Briefe von Moritz Hauptmann (1792-1868) von besonderem Interesse, die uns als Spiegel des aufführungspraktischen Wissens über die gesamte Barockmusik, speziell über das Werk Bachs, dienen können. Diese beiden Briefe des damaligen Thomaskantors (1842-1868) und Vorsitzenden der Bach-Gesellschaft (1850-1868) stammen aus dem Jahr 1859; der erste fand sich im Nachlaß von Johannes Brahms.¹²⁰ Hauptmann, der sich um die Zeit der Jahrhundertmitte als Praktiker und Wissenschaftler besonders intensiv mit Bachs Werken auseinandersetzte, wurde gewissermaßen zum Bachspezialisten der ersten Stunde.¹²¹ Die frühen, noch während der Studien bei Louis Spohr geführten theoretischen Auseinandersetzungen und die späteren, in seiner Eigenschaft als Thomaskantor gesammelten praktischen Erfahrungen mit der Pflege des Bachschen Werkes sowie die dann folgende wissenschaftlich-editorische Arbeit an der Gesamtausgabe befähigten Hauptmann dazu, in alle Bereiche des Bachschen

Komponierens und tief in die Problematik der Wiedergabe seiner Werke einzudringen.¹²² In den Jahren 1851 und 1852 hatte Hauptmann die beiden ersten Bände der Gesamtausgabe mit den Kirchenkantaten BWV 1-20 vorgelegt.¹²³ Als er dann sieben Jahre später in eine briefliche Diskussion mit Schnyder von Wartensee (1786-1868) eintrat, äußerte Hauptmann in aller Bescheidenheit, daß er »nur« seine eigene Meinung wiedergeben könne, »und die wird gerade nicht mehr gelten als eine andere. [...] Sollte sie aber in einigen Punkten mit Ihren Ansichten zusammentreffen, so würde mirs eine Freude sein.«¹²⁴ Schnyder von Wartensee hatte Hauptmann mit drei Problemen, die Ausführung der Choräle betreffend, konfrontiert: »1) Ob eine Nüancierung durch forte u. piano, crescendo u. diminuendo bei den Chorälen zulässig sei. 2) Ob man die bei S.B. vorgeschriebene Orchesterbegleitung weglassen dürfe. 3) Ob bei manchen Chorälen ein kleiner Chor für den ganzen eintreten dürfe.«¹²⁵ Damit waren zentrale Fragen der Bach-Forschung und der Renaissancebewegung überhaupt berührt, denn im Sinne der restaurativen Kirchenmusikreform sowohl im katholischen als auch, wie hier, im evangelischen Bereich galt die Darstellung des Bach-Chorals als eingebunden in einen Kontext, der durch den Gemeindegesang geprägt war. Carl von Winterfeld hatte die Bachsche Harmonisierung in wesentlichen Punkten abgelehnt, da sie für den Gemeindebedarf zu anspruchsvoll, darüber hinaus aber auch wegen ihrer Kompliziertheit immer nur für eine Textzeile sinnvoll sei. Sein Ideal waren die schlichten Choräle Johannes Eccards (1553-1611).¹²⁶

In Hauptmanns Antwort machen sich diese Einflüsse und in gewisser Hinsicht auch die Ästhetik Thibauts oder des Cäcilianismus' bemerkbar: »Wenn ich die drei Fragen zusammennehmen darf, so möchte ich im Ganzen darauf antworten, daß Alles, was nur im Entferntesten an Effectmachen streift, gerade bei der Ausführung dieser Choräle mir ganz ungehörig scheint. Solche Mannigfaeligkeit will leicht etwas Gefallsüchtiges annehmen. Der Choral in Bachschen Cantaten mag lieber fester Pfeiler bleiben, in dem lyrisch-dramatisch bewegten Fluß des Cantateninhaltes, und bedarf dazu eines gesund kräftigen Vortrags. Wenn er selbst einmal posaunet, ein andermal geflötet, oder von sich selbst aus dem posaunen ins flöten übergeführt wird, so verliert er diese Qualität des Ruhenden im Bewegten.«¹²⁷

Hauptmann knüpft hier unmittelbar an von Winterfelds Auffassung an, derzufolge Bachsche Choräle »mit besonderer Beziehung auf das Einzelste der Liedstrophen entstanden, denen sie sich anschließen, wie diese wieder in genauem Verhältnisse stehen zu den Arien und Chören, die in den Kirchenkantaten, deren Theile sie bilden, ihnen vorangehen oder nachfolgen.«¹²⁸

Hauptmanns Forderungen eines »gesund kräftigen Vortrags« stehen in direktem Bezug zu Thibaut: »Das unverdorbene Volk hat Sinn für die Musik, wenn sie, natürlich und gesund, dem reinen menschlichen Gefühl entspricht.«¹²⁹ Hauptmanns ideologieträchtige Wortwahl (»gesund kräftig«, »fester Pfeiler«) steht im Aussagekontext der kirchenmusikalischen Restauration, die weniger das Aufführungstechnische als vielmehr das interpretatorische Ziel in den Mittelpunkt der Darstellung

stellte. Zum Problem der Instrumentalbegleitung und ihrer Erfordernisse merkt Hauptmann lediglich an, Bach habe allen Stimmen Collaparte-Instrumente beigegeben. Konkreter wird er auch bei der Stellungnahme zur dynamischen Gestaltung nicht: *»Man dichtet, glaub ich, diesen Stücken etwas an, wenn man sie anders als einfach-groß haben will; ihre Musik braucht nicht noch einmal in Musik gesetzt zu werden, vom Vortrag ist auch eigentlich hier nicht die Rede. Von guten Sängern, nicht schlecht, aber schlicht und recht gesungen, tragen sie sich selbst vor.«*¹³⁰

Um jedoch in der Frage des Vortragscharakters des Gemeindechors nicht mißverstanden zu werden, führt Hauptmann die nach seiner Meinung irri- ge Ansicht von Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842) an, die Gemeinde habe bei den Chorälen der Bachschen Passionen mitgesungen: *»Es ist wohl ein Phantasiestück von Rochlitz, wie sie mehr bei seinen historischen Versicherungen vorkommen, wenn er sagt, Bach habe die Choräle der Passion von der Gemeinde mitgesungen haben wollen und sei in dieser Anordnung mit dem Dichter übereingekommen.«*¹³¹ Allerdings ist es wohl übertrieben, den Einwand Hauptmanns, wie Jacobi es tut, als gehässigen Ausfall gegen Rochlitz zu kommentieren.¹³² Rochlitz hatte diesen Gedanken an zwei Stellen geäußert, ohne Quellen zu nennen.¹³³

Hauptmann führte die folgenden ablehnenden Gründe an: die kunstvolle Ausarbeitung der Choräle, die mangelnde rhythmische Präzision des Gemeindegsangs und die Verdopplung der Melodie durch zwei Oktaven, wenn Baßstimmen die Melodie mitsingen.¹³⁴ Auch im Resümee seiner Vorstellung von der Choralausführung bekräftigt Hauptmann die ursprüngliche Überzeugung: *»...aber in der Idee können die Choräle immer Repräsentation der Gemeinde sein, und sind in diesem Sinne zu singen, als vom Volke, von einer großen Menge, mit Ausscheidung der unmusikalischen Schlacken, aber ja ohne alle sentimentale Beigabe, die dem Volke fremd ist.«*¹³⁵

Hauptmanns Stellungnahme zum Problem des Schlußritardandos bezieht sich wiederum nicht auf eine zeitgemäße Quelle, sondern gründet wohl auf persönlichem Geschmack: *»Bei den Schlüssen älterer Musik ist in der Regel vor dem letzten Accord etwas zurückzuhalten; immer aber nur beim letzten Schluß, der das Musikstück beschließt.«*¹³⁶ Er beruft sich dabei auf die ältere Musik allgemein und lehnt Ritardandi bei Binnen- und Zeilenschlüssen ab. Weiter heißt es: *»Aber auch am Ende kann nicht von einer Retardation von mehreren Takten die Rede sein: der Ausgang des vorletzten Taktes wird auf den Schluß schon genug vorbereiten können. Jenes längere Vorbereiten macht mir den Eindruck des Bremsens auf der Eisenbahn, jedenfalls einen sehr unmusikalischen.«*¹³⁷

Die eigentliche Ausdehnung des Retardierens überläßt Hauptmann dem Gefühl des Musikers, wenn er ausführt, es werde *»kurz vorm Ende nur soviel zurückzuhalten sein, wie es sich richtigem Schlußgefühl von selbst nothwendig macht.«*¹³⁸ Bei Arien kann er sich ein Ritardando nur vor einem fermatenähnlichen Einschnitt vorstellen, nicht aber noch am Ende des Nachspiels.¹³⁹

Mit der Forderung eines kurzen Ritardandos stellt sich Hauptmann gegen die Ansicht von Heimsoeth: *»Es kommen Fälle vor, wo bei Einhal-*

tion des gleichen Schritts und Tritts des Taktes der allgemeine rhythmische Periodenbau ganz verkürzt, der Gedanke vollkommen verstümmelt wird.«¹⁴⁰ Heimsoeth fordert das lang auslaufende Ritardando, welches »sich selbst einhält«.¹⁴¹ (Er bezieht sich in seiner Argumentation auf Kompositionen Palestrinas. Da Hauptmann aber von der älteren Musik allgemein ausging, können beide Stellungnahmen verglichen und durchaus als gültig angesehen werden.) Beide Musiker liefern keine durch Quellenforschungen untermauerten Thesen. Auch Heimsoeth sagt lediglich: »Es ist dies keine Sache der blossen Vermuthung und daher des Zweifels, es ist nothwendiges Ergebniss der musikalischen Auffassung.«¹⁴² In beiden Aussagen wird somit die Begründung zum ›richtigen‹ Musizieren – hier: richtige Länge des Ritardandos – aus einer vermeintlichen Eigen-gesetzlichkeit abgeleitet, die der Musik innewohne, und vom nach-schaffenden Musiker natürlicherweise erkannt werde.

Hauptmann beschließt seine das Ritardando betreffenden Aufführungshinweise mit der Feststellung: »Daß bei einem solchen geringen ritardando von einem langsamen Absterben, von morendo u. calando nicht viel anzubringen sein wird, ergibt sich von selbst, es ist dies überhaupt der ganzen Gattung widernatürlich.«¹⁴³ Insgesamt scheint ihm nur steter Umgang mit Alter Musik zur Erkenntnis über die rechte Aufführung, zu einer natürlichen Sicherheit im Umgang mit ihr zu verhelfen.

Die Behandlung des Problems der Dynamikabstufungen läßt eine ähnliche Haltung erkennen: »So sind aber auch im Allgemeinen die Effekte des crescendo und diminuendo hier in sehr gemäßigtem Grade anzuwenden. In lebendig polyphonischer Musik, wo verschiedene Stimmen verschiedenes zugleich zu singen haben, wird ihnen nicht selten ganz Unnatürliches zugemuthet werden, wenn sie zu einem gemeinschaftlichen Anwachsen oder Abnehmen sich vereinigen sollen.«¹⁴⁴ Der wiederholt auftauchende Begriff der Natürlichkeit respektive Unnatürlichkeit findet seine Erklärung in folgender Äußerung: »Zu einem Crescendo bedarf es S. Bachs reicher Stimmencombination nicht, das ist wohlfeiler zu haben. Die Aeolsharfe bringt es am schönsten, die spielt aber keine Fuge.«¹⁴⁵ Der Verweis auf das ›Idealbild‹ der Aeolsharfe – die Nuancierungen durch den Tonerzeuger Wind sind von äußerst geringer Differenz – enthüllt, was Hauptmann unter Natürlichkeit verstand. Auch seine Ansichten zur Ausführung des Crescendo-Diminuendo deuten auf eine äußerst sensible Handhabung, wenn nicht gar auf einen gänzlichen Verzicht, wie die folgenden Passagen zeigen: »Dem hartklingenden Accord ist anwachsen und abnehmen des Klanges die Belebung; dem polyphonischen Satze kann es, zum Effect gesteigert, der Tod sein, wie [...] in der (muß heißen: ›in dem es die‹) Gliederung zur Masse desorganisirt – Ein Crescendo u. diminuendo ist auch schön u. gut, aber nur wo es hingehört. Im Choral ist Homophonie, im einfachen; es würde umso eher (muß lauten: ›er würde mehr als‹) der fugirte Satz dynamische Abstufung zulassen: hier läßt es aber wieder die Musikgattung nicht zu.«¹⁴⁶

Hauptmanns Interpretationsideal vornehmlich der Bachschen Musik zielt auf eine fast gleichstufige, emotionslose Wiedergabe der polyphonen Struktur, aber auch des homophonen Satzes, vornehmlich der Choräle. Was diese betrifft, ist Hauptmanns Forderung wohl wiederum

durch seine den Vorstellungen des Cäcilianismus verhaftete Einstellung zur Kirchenmusik zu erklären.¹⁴⁷

Im folgenden geht es um Besetzungsfragen. Schnyder von Wartensee hatte nämlich gefragt, »ob man die Oboe in der Echoarie des Weihnachtsoratoriums mit der Clarinette vertauschen dürfe«.¹⁴⁸ Hauptmann lehnt dies mit der Begründung ab: »Der Klang ist schön aber zu fett für die Bachschen feinen Contourn und zu sinnlich.«¹⁴⁹ Zur Besetzung der Oboi da caccia in der Sinfonia der zweiten Kantate des Weihnachtsoratoriums schlägt Hauptmann die auch heute noch übliche Verwendung von Englischhörnern in F vor, da sie in gleicher Tonlage stünden. Eine Kombination von Klarinetten und Bassetthörnern würde gut zusammenstimmen, verfälsche aber den von Bach beabsichtigten Klang.¹⁵⁰ Indem er die Umbesetzung des ursprünglich geforderten Instruments als unzulässige Verfälschung der Komposition bewertet, zeigt sich Hauptmann hier als Verfechter einer möglichst getreuen Rekonstruktion des originalen Klangs.

Mit der Erörterung der Frage, »was mit den Arien anzufangen« sei, »die nur mit beziffertem Baß begleitet sind?«¹⁵¹ betrat Hauptmann ein Gebiet, auf dem die heftigsten Kontroversen stattfanden. Er weist zunächst auf das Problem hin, daß Bach seiner Ansicht nach sowohl die Solo-Arien mit beziffertem Baß als auch diejenigen mit Soloinstrument, Solo und Basso continuo – diese Bezeichnung taucht bei Hauptmann nicht auf – jeweils »immer sehr dick beziffert.«¹⁵² Das Kernproblem besteht für Hauptmann in der Verwendung der (damaligen) Orgel als Begleitinstrument. »Den geschicktesten Orgelspieler, der vorhanden angenommen, ist man immer aus der Noth noch nicht heraus. Nimmt man ein schwaches Register, so wird die Harmonie unbestimmt, man weiß nicht recht was man hört, nimmt man mehrere, so deckt es die Stimme u. das obligate Instrument. Ueberhaupt ist die Orgel mit ihrem mechanischen Blaston mir zur Begleitung des Gesanges kein liebes Instrument.«¹⁵³

Jacobi verweist darauf, daß Hauptmanns ablehnende Haltung zur Orgel als Begleitinstrument auch eine Kritik am Orgelklang seiner Zeit einschließt. Selbst die Orgel der Thomaskirche, als unmittelbares Bezugsinstrument Hauptmanns, stellte dabei wohl keine Ausnahme dar.

Über den Klang der damaligen Orgeln war etwas später auch Albert Schweitzer bei der Darstellung barocker, speziell Bachscher Musik nicht glücklich. »Verloren haben wir den alten Klang der Orgel, den Bach voraussetzt. Da aber der Klang die Hauptsache ist, so muß gesagt werden, daß die moderne Orgel zum Bachspiel nicht so tauglich ist, wie man es gewöhnlich rühmen hört. Unsere Register sind alle zu stark oder zu weichlich intoniert. Zieht man die sämtlichen Grundstimmen und Mixturen, oder fügt man gar noch die Rohrwerke hinzu, so erhält man einen Klang, der auf die Dauer geradezu unerträglich wirkt.«¹⁵⁴

Zur Orgelbegleitung speziell heißt es bei Schweitzer: »[...] führt man die Bezifferung dementsprechend aus, so klingt sie zu laut und deckt; nimmt man sie zu schwach, so erfüllt sie ihren Zweck nicht.«¹⁵⁵ Diese Analyse deckt sich fast wörtlich mit Hauptmanns Ansicht. Die Hauptursache für die Unbrauchbarkeit der damaligen Orgel als Begleitinstrument ist

für Schweitzer der falsche Winddruck: »Leider ist die Intonation unserer Orgeln einem richtigen Begleiten sehr im Wege; der durch den zu hohen Winddruck erzeugte Ton ist dumpf und vermischt sich weder mit den Singstimmen noch mit den Instrumenten.«¹⁵⁶ Beachtenswert ist Hauptmanns Vorschlag, anstelle der Orgel ein Cembalo zu besetzen: »Ich habe öfters bei Bachschen Stimmen zu den Arien ein beziffertes Cembalo erfunden und es wäre das zur Begleitung des Sologesanges vielleicht der Orgel vorzuziehen, ist auch überall zu haben.«¹⁵⁷ Offenbar muß das Cembalo noch an vielen Orten in Gebrauch gewesen sein, vielleicht gerade als Stütze für den Solo- und Chorgesang, was auch eine andere Briefstelle Hauptmanns belegen mag: »[...] bin auch nicht ganz müßig gewesen, habe 12 zweistimmige Lieder gemacht, die ohne Cembalo im Freien gesungen werden können.«¹⁵⁸ Es fällt auf, daß Hauptmann – sicherlich mit der Praxis der Zeit vertraut – an keiner Stelle von einer Basso-continuo-Ausführung spricht, also der Kombination von Tasten- und Baß-Melodie-Instrument(en). Diese Praxis war offenbar in Vergessenheit geraten.

Eine höchst erstaunliche Möglichkeit der Begleitung anstelle der Orgel bzw. anstelle von Tasteninstrumenten schlägt Hauptmann mit der Verwendung eines Streichersatzes vor: »Ein geschickt gemachtes discrettes Arrangement für Saiteninstrumente kann in manchen Fällen auch zu rathen sein. In der Matthäuspension habe ichs zu einigen Nummern gesetzt, u.a. zu der Contratenorarie mit obligater Oboe [»Ich will bei meinem Jesu wachen«]. Solche Begleitung wird am besten wirken wenn man sie nicht hervorhört. Als Zuthat darf sie nicht klingen.«¹⁵⁹ Diese Möglichkeit der Begleitung wird im Zentrum des Bearbeitungsstreits stehen und in der Aufführungspraxis bis ins 20. Jahrhundert hinein kontrovers diskutiert werden, wie z.B. die Diskussion der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft im Jahr 1910 zeigt.¹⁶⁰

Hauptmann rechtfertigt seinen Lösungsvorschlag mit den Unzulänglichkeiten, die er in der Musik vorzufinden meint: »Es ist aber nicht zu glauben, daß Bach's Arien, mit den Mitteln die ihm zu Gebot standen ausgeführt, uns möchten anmuthig geschienen haben: vieles mag und muß sehr hölzern gewesen sein und es war nicht immer ein Verlust wenn etwas davon mit der Orgel zugedeckt wurde.«¹⁶¹ Hauptmann unterscheidet hier offensichtlich nicht den durchsichtigeren Orgelklang der Bachzeit von dem seiner Zeit. Was aber vor allem durchscheint, ist die massive Kritik an bestimmten Merkmalen Bachscher Kompositionsweisen, die sich vor allem in der instrumentalen Führung der Singstimme zeigten: »Ich habe noch kein Bachsches Sologesangstück mit Orgel gehört das man nicht anders hätte wünschen mögen. Denken läßt sich schon gut, im Klange ist anders. Ein paar Takte Mozart drauf und man ist aus einer schweren Luft wie im Himmel. Aber das betrifft nicht die Orgel-Begleitung nur; es liegt in der ganzen Art und Weise dieser Gesangsmusik – das sage ich Ihnen da ich weiß wie sie Bach lieben und Sie wissen wie ich ihn liebe. Diese Liebe kann mich aber nicht blind machen für Stylllosigkeit, denn so muß ichs nennen wenn eine Singstimme mit Worten vom Komponisten nicht anders wie eine Oboe behandelt wird, sich überhaupt immer mit Instrumenten, als ebenbürtige, contrapunktisch herumwinden muß.«¹⁶² Die Bachsche Solostimmführung hält

er für so unsänglich, daß sie gerade noch für Gesangsübungen zur Erlangung einer größeren Virtuosität dienen könne, ja, er bemerkt etwas »Ungehöriges« in der Art, wie Bach die Singstimme behandelt und vermißt entschieden eine gewisse »Gefälligkeit«. ¹⁶³

Mit diesen Gedanken beschließt Hauptmann seinen Brief vom 15. Februar 1859, den sein Empfänger für so gewichtig hält, daß er in seinem Antwortschreiben vom 8. März 1859 den Autor um eine Druck-erlaubnis bittet. Aus dem Zentrum der Bachpflege kommand, handelt es sich in der Tat um ein Dokument, das zwar größtenteils sehr subjektive Stellungnahmen enthält, darüber hinaus aber auch wertvolle Hinweise auf die Gepflogenheiten der zeitgenössischen Ausführung liefert und darum in seiner allgemeinen Bedeutung nicht unterschätzt werden darf. ¹⁶⁴

In einem weiteren Brief an Schnyder von Wartensee in Frankfurt/Main erläutert Hauptmann seine Vorstellungen von der Ausführung der punktierten Rhythmen, z.B. denjenigen in der Sinfonia der 2. Kantate des Weihnachtsoratoriums. Es geht dabei um die Frage, wie lang der Punkt nach der Achtelnote und damit das nachfolgende Sechzehntel zu wählen sei. Hauptmann macht die Ausführung vom Kontext der Komposition abhängig, so z.B. von der Taktart, dem Tempo und davon, ob die Figur fortschreitet oder auf der gleichen Tonstufe stehenbleibt. Für die Sinfonia fordert er eine nicht zu kurze Ausführung, sondern im Gegenteil eine melodisch lange, wie in der Arie »Nun beut die Flur« (1. Teil, Nr. 8) aus Haydns »Schöpfung«. In der Kantate BWV 104 (»Du Hirte Israel«) tritt häufig die Kombination von punktierten Achteln und Sechzehnteln mit Triolen im 3/4-Takt auf. Hauptmann fordert hier nicht die den Triolen angeglichene, sondern die notenwertgetreue Ausführung jeder Stimme. ¹⁶⁵

Ferdinand Hiller (1811-1885) erwähnt einen Brief an einen unbekanntem Empfänger, in dem Hauptmann zur schon behandelten und von ihm eindeutig entschiedenen Orgel-Cembalo-Frage bei der Rezitativ- und Arienbegleitung Stellung nimmt. Dort findet sich auch ein Lösungsvorschlag für das Problem der kurzen oder langen Begleitungsakkorde in Rezitativen – eine Frage, die noch heute kontrovers diskutiert wird. ¹⁶⁶ Hauptmann entscheidet sich eindeutig für die kurze akkordische Begleitung, nämlich »*gebrochene oder angeschlagnene Clavier-accorde*«. Weiterhin gibt er seiner Ablehnung einer Saitenquartett-Wiedergabe Ausdruck, obwohl er im Brief an Schnyder von Wartensee für eine solche Ausführung plädierte. Da Hiller kein Datum mitteilt, ist die Distanz, die zwischen beiden Briefen liegt, nicht zu ermitteln. Wir wissen also nicht, wann und in welche Richtung Hauptmann seine Ansicht revidierte. Bemerkenswert ist ferner die Passage, in der er auf die Plazierung der Akkorde im Secco-Rezitativ zu sprechen kommt. Er betont, daß das Wort fast immer bereits ausgesprochen sein muß, bevor der Akkord einsetzt. ¹⁶⁷

Hauptmanns zahlreiche aufführungspraktische Hinweise weisen ihn als außerordentlich wichtigen Beobachter seiner musikalischen Umgebung aus. Er bildete sich seine Meinung nicht auf der Grundlage

von Theoretiker-Quellen der Bachzeit, sondern stützte sich allein auf die in seiner musikalisch-geschmacklichen Bildung liegende Urteilskraft. Als Herausgeber von drei Bänden der Bach-Gesamtausgabe bewies er hohe wissenschaftliche Kompetenz, indem er z.B. nur den Bachschen Urtext ohne Generalbaßaussetzung veröffentlichte.¹⁶⁸

Zur Situation der Aufführungspraxis speziell Bachscher Musik gibt auch ein Briefwechsel zwischen dem Basler Gesangverein, Moritz Hauptmann, Ferdinand Hiller und Wilhelm Rust (1822-1893) im Detail Auskunft, der sich zwar konkret auf Vorbereitungen und eine Aufführung der Johannespassion in Basel (1861) bezieht, über den gegebenen Anlaß hinaus aber einen umfassenden Einblick in den Stand der damaligen Diskussion gewährt.¹⁶⁹

Ein Brief des Vorsitzenden des Basler Gesangvereins, Riggenbach-Stehlin,¹⁷⁰ vom 28. Februar 1861 an Ferdinand Hiller, der für den 24. März 1861 eine Aufführung von Bachs Matthäuspassion in Köln plante, macht deutlich, welche Schwierigkeiten bei den Aufführungen der Bachschen Musik zu bewältigen waren.¹⁷¹ Bei der Basler Aufführung bestand das Hauptproblem in der tiefen Stimmung der Münsterorgel, so daß die im Orchester verwendeten höher gestimmten Blasinstrumente nicht benutzt werden konnten. Riggenbach-Stehlin geht, wie in seinem Brief nachzuvollziehen ist, davon aus, daß diese Situation allgemein bestand; deswegen bat er Hiller, ihm für die Basler Aufführung tiefgestimmte »Kirchenblasinstrumente« zu leihen.¹⁷² Hiller hatte in der Wintersaison 1859/60 bereits die Matthäuspassion aufgeführt und schien solche Holzblasinstrumente zu besitzen.¹⁷³ Aus der Briefpassage wird deutlich, daß die Orgelstimmung allgemein tiefer als die Orchesterstimmung war: »Da ich nun von Hrn. Kirchner [dem Organisten]¹⁷⁴ erfahren habe, daß sie für ähnliche Aufführungen mit Orgel und Orchester Ihre Blasinstrumente auf den (fast allgemein üblichen) tiefen Orgelton gestimmt haben, so kam mir der Gedanke, es würden sich solche zu unserer Orgel nach beifolgender Stimmgabel verwenden lassen.«¹⁷⁵

Der elsässisch-französischen Orgeltradition folgend, stand die Basler Münsterorgel wohl auch einen Ganzton tiefer als der übliche Chorton, auf den die Orchesterinstrumente eingerichtet waren.¹⁷⁶ Da Hiller die ihm angetragene Bitte abschlagen mußte, ließ Riggenbach-Stehlin kurzerhand die tiefintonierten Instrumente nachbauen;¹⁷⁷ ferner finanzierte er ein Gerüst für die Choraufstellung.¹⁷⁸

Hillers Absage vom 4.3.1861 wirkt recht schroff: »Verzeihen Sie, geehrter Herr, wenn ich Ihnen mittheile, und zwar in aller Eile, daß Ihre Wünsche gar nicht zu befriedigen sind. Unsere Musiker sind hier nicht zu entbehren, vollends zu jener Zeit und ihre Instrumente zu verleihen ist nicht möglich, da sie derselben fortwährend (nicht nur bei Bachschen Werken) bedürfen. Hochachtungsvoll, Ferd. Hiller.«¹⁷⁹

Riggenbach-Stehlin hatte in seinem Brief also nicht nur nach den Instrumenten gefragt, sondern wollte auch die Musiker engagieren. Nachdem die Instrumentenfrage gelöst war, wurden für die Evangelisten- und Christuspartie Sänger verpflichtet, die bereits durch ihre Mitwirkung bei Aufführungen Bachscher Passionen als erfahrene Kräf-

te ausgewiesen waren: Carl Schneider aus Wiesbaden als Evangelist und Julius Stockhausen (1826-1906) als Christus.¹⁸⁰

In einem Brief Stockhausens an Ernst Reiter (1814-1875), den Dirigenten der geplanten Aufführung, werden aufführungspraktische Probleme, wie sie damals bestanden, unmittelbar deutlich: »Hamburg, den 8. Mai 1861. Sei unbesorgt, mein lieber Ernst, ich werde es so einrichten, daß ich zu rechter Zeit in Basel eintreffe [...] Auch ich hätte gewünscht, mehrere Proben mitzumachen, denn [...] [die Johannespassion] ist dramatisch behandelt und will zusammen einstudiert werden [...] Ich ließ mir heute von Grädener¹⁸¹ die Partitur geben und habe das ganze Werk durchgesehen. Wirst Du die Rezitative wirklich mit dem C.B. Cello und Cembalo [sic!] machen? Das wäre das allerzweckmäßigste, ist es aber des Raumes wegen nicht möglich, so schreibe ich die Akkorde für zwei Celli divisi und C.B.; wenn es rein gespielt ist, klingt es nicht schlecht, nur müßten die Herren nicht wie in Köln kratzen und krächzen! Das wäre jämmerlich! Der arme Evangelist wußte oft nicht mehr, ob es dur oder moll, vermindert oder erhöht, heißen sollte; ich kam ordentlich in Schweiß für ihn [...] Wird Deine liebe Frau die Laute auf der Harfe übernehmen? Wie fein und zart müssen die Bratschespieler sein, die die Gamba ersetzen sollen! Ich freue mich unbändig auf die erste Arie in Es für Baß. Aber wie schwer sind die Tenorarien! Wie akkurat, wie genau muß das alles stimmen, und doch nicht steif! Die Herren Solisten sollten sich eigentlich bei den betreffenden Orchestermitgliedern einmieten und mit denselben täglich während drei Wochen Bachisch musizieren. Ach, und die letzte Sopranarie, wie herrlich! Hast Du ein corno inglese für die Oboe di caccia! – Noch eins! Bekanntlich hatte Bach, wo es not tut einen Flöten- und Oboenchor, d.h. er ließ sich die Stimmen mehrfach besetzen. Tu es doch für die Kraftstellen! Es muß recht kräftig und derb klingen! Den löblichen Sängchor Basileas aber, bitte ich gefaßt zu sein, meine Arie in g-moll nicht langsam zu singen. Diese ›Wohin?‹ müssen aber nicht stark klingen, denn, meine Herren und Damen, so lange der Mensch fragt, ist er im Zweifel, und so lange er im Zweifel, hat der Ton seiner Stimme etwas unbestimmtes, bescheidenes. Also unbestimmt, aber doch rein, bescheiden und doch kühn! Gott, o Gott, wie schwer! Hätte ich nur ein Metronom! Ich wollte Dir mein Tempo einstweilen angeben! Und die letzte Arie mit Choral! Wie schön und zart muß da gesungen werden! [...] Und sollten alle singen, es muß doch piano klingen, damit die Figuren der einzelnen Solisten heraustreten. Doch genug! Vergesse aber den letzten Choral nicht und grüße Frau und Kinder. Herrn Riggenbachs Einladung nehme ich gerne an.«¹⁸²

Aus dem Brief geht hervor, daß das Cembalo als Begleitinstrument nicht nur bekannt war, sondern in dieser Rolle auch eingesetzt wurde. Daß dann in der Aufführung, wie Staehelin mitteilt, offensichtlich ein Klavier Verwendung fand, entsprach der Usance seit Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäuspassion. Stockhausens Alternative ist eine andere. Er schlägt Reiter eine Akkordschreibung für zwei Violoncelli divisi und Kontrabaß vor, eine Praxis, die, wie wir sehen werden, auch von Hauptmann erwähnt wird. Von diesem hatte Stockhausen in Leipzig im Jahr 1859 die Besetzungsidee vielleicht übernommen.¹⁸³

Wie fremd sich um 1860 der Bachsche Aufführungsstil allgemein

bzw. Bachs Oratorienmusik speziell den Musikern darstellt, erhellt aus Stockhausens Vorschlag, die Orchestermitglieder sollten während dreier Wochen täglich »Bachisch musizieren«. Daß Stockhausen je nach Besetzung von Chor und Orchester eine chorische Besetzung der Holzbläser fordert, entspricht dem Standard des aufführungspraktischen Wissens der Zeit. (Dieses Resultat gründet mehr auf logischen Überlegungen als auf quellenkundlichen Tatsachen: Da Bach nur ein geringzähliges Ensemble zur Verfügung stand, mußte bei größeren Besetzungen zur damaligen Zeit – um 1860 – der Holzbläserpart mehrfach besetzt werden.) Stockhausen will vor allem durch die Mehrfachbesetzung der Ästhetik des »kräftigen und derben« Klanges näherkommen. Aus heutiger Sicht ist äußerst bedauerlich, daß er nicht dazu kam, Reiter seine Tempovorstellungen in Metronomzahlen mitzuteilen. Da er aber den dramatischen Charakter der Johannespassion immer wieder hervorhebt und die »Eilt«-Arie nicht, wie es damals allgemein üblich gewesen sein mag, langsam gesungen wissen möchte – das ist herauszulesen aus der Warnung an die Chorsänger, die die schwierigen »Wohin?«-Einwürfe zu bewältigen haben –, ist unter Vorbehalt wohl davon auszugehen, daß Stockhausen zügige Tempi anstrebte.

Kurz bevor Stockhausen diesen Brief mit den für uns heute so erhellenden Angaben zur Aufführungspraxis Bachscher Werke in dieser Zeit verfaßte, wandte sich Riegenbach-Stehlin an Moritz Hauptmann, weil er in ihm nicht nur den Sachwalter der Bachschen Musik kannte – über Musikdirektor Walter aus Basel, auf den er sich beruft –, sondern auch vermutete, daß an der Thomasschule noch originale Instrumentalstimmen, insbesondere die originale Orgelstimme vorhanden seien.

Der Brief zeigt auch die weiteren Schwierigkeiten, mit denen sich die Basler konfrontiert sahen. So wußte man z.B. nichts über die Durchführung der Rezitativgestaltung, da die Orgelstimme nicht beziffert war. Ferner sollte Hauptmann klären helfen, ob Saiteninstrumente in den Rezitativen mitwirken könnten und wie es mit der Orgelbegleitung in den Arien zu handhaben sei.

Riegenbach-Stehlin faßt die offenstehenden Fragen wie folgt zusammen: »*wie wohl die Orgel anzuwenden sei, ob in allen Recitativen, Arien und Chören, ob mit Harmonie oder theilweise *tasto solo*, ob mit Streichquartett (in den Recitativen) oder bloß mit Cello und Baß – oder ob bei den Recitativen gar nicht, so daß diese bloß mit Streich-Accorden begleitet werden – endlich, ob die Accorde auszuhalten oder (wie in der Matthäus-Passion beim Evangelisten) bloß in Viertelsnoten anzuschlagen seien*«. ¹⁸⁴ Staehelin weist darauf hin, daß die genannten Schwierigkeiten bei der Aufführung der Johannespassion nicht verwundern dürfen, da bis zu diesem Zeitpunkt lediglich der Klavierauszug von Ludwig Hellwig (1773-1838) aus dem Jahr 1830 und die 1832 erschienene Partitur vorlagen. Innerhalb der Bach-Ausgabe erschien das Werk erst 1863. ¹⁸⁵

Hauptmann antwortete postwendend unter dem 5. Mai 1861. Aus seinem Antwortschreiben geht zunächst hervor, wie gut er über den Bestand des Bachschen Nachlasses im Bilde war. Nicht nur, daß er den Verbleib des Materials angeben konnte, er vermochte auch das Spezifi-

sche der Bachschen Partitur und der Aufführungsstimmen zu benennen. So teilt er mit, daß nur die Orgelstimme, nicht aber die Partitur eine Bezifferung enthält, ferner, daß sich bei einigen Werken eine mit »Cembalo« bezeichnete Stimme findet, die neben Violoncello und Kontrabaß zur Rezitativgestaltung gehört. Bis hierher gibt der Philologe Hauptmann über eigene Forschungen Auskunft. Als Praktiker spricht er dann weiter über Aufführungslösungen und -gewohnheiten in Leipzig. Dabei beschreibt er auch die Rezitativausführung durch das Violoncello (im Doppelgriffspiel oder Akkorde arpeggierend, wobei der Kontrabaß den Grundton spielt). Ein Harmonieinstrument wurde ausgespart. Man hielt die Akkorde nicht aus, sondern schlug nur bei Harmoniewechseln neu an.

Die Aussage »Die lange Note bedeutet nur das Beibehalten desselben Accordes« (derselben Harmonie) ist nicht eindeutig, denn Bach ändert häufig die Harmonie in der rechten Hand unter Beibehaltung des Liegetones, so daß in solchen Fällen oft ein Neuanschlagen erforderlich scheint. Staehelin hebt das Außergewöhnliche einer solchen Ausführung hervor, gibt aber andererseits Literaturstellen bekannt, die auf diese im 19. Jahrhundert wohl gängige Praxis verweisen.¹⁸⁶

Hauptmann geht schließlich zur Behandlung der Frage über, wie Solo-Arien begleitet werden sollten. Hier erwähnt er wieder seine Zurückhaltung bei der Verwendung der Orgel und schlägt auch eine Aussetzung für Saiteninstrumente vor, ein Vorschlag, den er letztlich dem Dirigenten zur Entscheidung überläßt.

Nach der Beschreibung der allgemein üblichen Ausführung des Secco-Rezitativs schildert Hauptmann am Ende seines so instruktiven Briefes diejenige Ausführung, die er bei seinen Leipziger Aufführungen anwandte: »...und habe zu diesen Recitativen Clavier und Bässe genommen«.¹⁸⁷ Diese Ausführung wählte Hauptmann aber nur für die Johannespassion, für die Matthäuspasion zog er die Besetzung mit Baß und Violoncello vor. Eine Erklärung für diese unterschiedliche Gestaltung gibt Hauptmann nicht. Zu vermuten wäre eventuell, daß die letztere dem Charakter der Christusworte näherkommen sollte, welche sämtlich von Streichern begleitet sind. Mit dem Versprechen, sich um eine Abschrift der Orgelstimme in Berlin – bei Wilhelm Rust, dem Organisten, Bachforscher und -editor – bemühen zu wollen, schließt dieser erste Brief nach Basel. Zwei Wochen später kann Hauptmann nach Basel berichten, daß eine Partiturabschrift der Johannespassion, in die Rust sämtliche originalen Bezifferungen eingetragen habe, unterwegs sei (Brief v. 19. Mai 1861).

Dem eigenen Schreiben an Riggenbach-Stehlin hatte Hauptmann einen – fast könnte man ihn so nennen – »Revisionsbericht« Rusts beigelegt, der einen guten Eindruck von der damaligen Bach-Philologie zu vermitteln imstande ist (auf den Bericht Rusts soll weiter unten eingegangen werden, dort auch der volle Wortlaut). Für unseren Zusammenhang erscheint es wichtig, auf Hauptmanns Äußerungen über Alternativ-Besetzungen zu Instrumenten wie Oboe da caccia und Laute näher einzugehen, wird doch hierin eine besonders zeittypische ästhe-

tische Grundhaltung zur Alten Musik speziell und zur Musikauffassung der Zeit allgemein deutlich.

Hauptmann vertritt im wesentlichen die Meinung, die genannten, nicht mehr gebräuchlichen Instrumente ließen sich ohne weiteres durch neuere Instrumente ersetzen, wenn nur der Tonumfang der gleiche sei. Denn: »Zum Glück kommt bei dieser Art Musik nicht so sehr Viel auf spezifische Klangqualität an als bei der Modernen.« Die Wahl von neueren Ersatzinstrumenten könne bedenkenlos geschehen, »ohne der Wirkung empfindlichen Schaden zu thun.«¹⁸⁸

Hauptmann, und er nicht allein, hält die inhalts- bzw. stimmungorientierte Instrumentenwahl für eine Errungenschaft der Instrumentierungs- und damit Darstellungskunst seiner Zeit. Es zeige sich darin die Überlegenheit der zeitgenössischen über die Alte Musik, ist seine Auffassung, wobei er verkennt, daß auch Bach ganz bewußt verschiedene Instrumentierungen wählte, um bestimmte Stimmungen zu erzielen und ganz spezifische Darstellungen zu erreichen. Aber der Gedanke einer Verfälschung der ursprünglichen Absicht durch Alternativ-Besetzungen lag der Zeit Hauptmanns fern.

Im folgenden geht Hauptmann nochmals auf die von ihm favorisierte Rezitativ- und Arienbegleitung mit Cembalo ein. Er verweist auf lang gepflegte Traditionen, die er selbst in Dresden als Orchestergeiger in der Oper miterlebte, wenn der Kapellmeister, »vor dem Flügel sitzend, kaum aufhörte, Clavier zu spielen«.¹⁸⁹ Das war zu Beginn des 19. Jhs., als Hauptmann zwischen 1812 und 1817 im Dresdner Orchester spielte. Die Instrumentenbeschreibung läßt keine eindeutige Fixierung zu. »Flügel« konnte altem Sprachgebrauch entsprechend Kieflügel = Cembalo bedeuten, denn sämtliche Tasteninstrumente wurden »Clavier« genannt. Auch wenn sich hinter der Instrumentenbezeichnung kein Cembalo, sondern ein Hammerklavier verborgen haben sollte, so muß darauf verwiesen werden – wie es (s. o.) auch Albert Schweitzer tat –, daß diese Hammerinstrumente einen distinkteren Klang besaßen und dem Cembaloklang näherstanden als moderne Flügel. Da Hauptmann keinen Hinweis darauf gibt, ob die von ihm in den 50er Jahren verwendeten Tasteninstrumente anders geklungen haben als diejenigen zu Jahrhundertbeginn, kann entweder geschlossen werden, daß die Klavierinstrumente tatsächlich kaum anders klangen, was allerdings unwahrscheinlich ist, oder daß auch ein größerer Klangunterschied aus den oben angeführten Gründen als unerheblich angesehen wurde.

Aus der Reaktion auf Hauptmanns Auskünfte zu Aufführungsproblemen der Johannespassion erhellt wiederum, wie wenig vertraut den Musikern die Musik Bachs noch war (Brief v. 22. Mai 1861).

Der Organist der Basler Aufführung, Theodor Kirchner (1823-1903), ein allseits bekannter Bachspieler, der auch bei Kölner Passionsaufführungen unter Hiller (s.o.) mitwirkte, hatte zwar eine Rezitativbegleitung für Saiteninstrumente in Viertelakkorden und langen Haltenoten für die Orgel bei Christusworten ausgesetzt, äußerte sich aber hilflos enttäuscht über die seiner Ansicht nach wenig konkreten Angaben

Hauptmanns. »Immerhin ist auch dieser Brief ein Beweis, daß Niemand ganz genau weiß, wie S. Bach in einzelnen unbestimmten Fällen die Sache hat handhaben wollen, und daß besagter Bach ein etwas nachlässiger und fauler Bursche gewesen sein muß, indem er seine Partituren nicht für Jedermann verständlich geschrieben hat...«¹⁹⁰ Charakteristisch ist, daß Kirchner wie selbstverständlich davon auszugehen scheint, daß ein Partiturbild problemlos umgesetzt werden kann, wenn man nur die nötigen Regeln und Hinweise in Händen hält. Die Entscheidungsfreiheit des nachschaffenden Künstlers, der sich größtmögliche Kenntnis der Umstände und Quellen zu verschaffen sucht, war einer Zeit, in der Komponisten ihre Absichten exakt zu notieren bemüht waren und die Leistung der ausübenden Künstler in der größtmöglichen Wiedergabetreue lag, zutiefst fremd. Nur so läßt sich wohl Kirchners Verwunderung und seine humorige Kritik an Bachs Notierungsweise erklären. Im übrigen vermochte auch die Partitur mit beigefügter Bezifferung nicht sämtliche Fragen zu beantworten (Brief v. 23. Mai 1861).

Zweifel bestehen nach dem Briefinhalt darüber, wann die Orgel Akkorde aushalten, wann sie Akkorde nur anschlagen soll und was grundsätzlich vom geschmacklichen Urteil abhängig gemacht werden kann. Den Ausübenden stellen sich diese Fragen als klangliches Problem dar, denn nach Mitteilung Riggenbach-Stehlins hätte die Mitwirkung eines Cembalos zumindest in Erwägung gezogen werden müssen; ansonsten sollte die Orgel »als Ausfüll-Instrument« in den Arien eingesetzt werden. Den Schlüssel zur Lösung meinte man durch die gelieferten Bezifferungen in Händen zu halten; Lücken ließen sich auf diplomatischem Wege ergänzen. Die größten Probleme vor der Aufführung am 31.5.1861 schienen also aus dem Wege geräumt.

Die Berichte über die Basler Aufführung geben Aufschluß über wesentliche aufführungspraktische Details. Zunächst sei jedoch auf den Tagebucheintrag des Dirigenten Reiter eingegangen: »Mai 31. Aufführung ganz gelungen und Eindruck der großartigste, den hier je ein Werk hervorgebracht. Stockhausen singt unvergleichlich Rezitative und Arien (Chor ›Wohin‹ [Nr. 48] wäre wohl besser mit einem Elitechor zu machen, da auch Stockhausen der tiefen Lage wegen das Tempo sehr schnell nahm). Erster und letzter Chor nebst Choral von der größten Wirkung, desgleichen die Chöre der Juden. Orgel mit Jesus, Evangelist mit Klavier (1 Cello und 1 Kontrabaß beständig mit) in den Rezitativen von vortrefflicher Wirkung, namentlich der Ruhe und Abwechslung wegen, sodaß dann die Violinen etc. neu erscheinen. Frau B[urckhardt] macht wenig oder gar keinen Eindruck, die Altarie[n?] von Frau Riggenbach gesungen mehr; erstere aber sind auch schwerer und liegen schlimm. Alles zusammengefaßt: so hat die edle Musica hier wieder dadurch einen Schritt vorwärts getan, wofür Gott allein die Ehre (Himmel und Erde stand bei zum guten Gelingen). D[leo] g[loria].«¹⁹¹

Reiter erwähnt, daß die Christusworte beständig von der Orgel, der Evangelist von Klavier, Violoncello und Kontrabaß begleitet wurden, und zwar aus wohlüberlegten Erwägungen (s.o.). In diesen knappen Äußerungen deutet sich die Hauptinstanz an, nach der die Aufführung ausgerichtet, die Besetzung eingerichtet worden war: Man wollte eine

alle ergreifende Wirkung erzielen – ein Anliegen, das aus der Ästhetik der Zeit an Bachs Werk herangetragen wurde.

Ausführlicher beschreibt Riggenbach-Stehlin die Aufführung in einem Brief an Hauptmann, der als besonders aussagekräftiges Dokument zur Aufführungspraxis und Rezeption des Bachschen Werkes zu dieser Zeit angesehen werden muß (Brief v. 7. Juni 1861).

Riggenbach-Stehlin beschreibt äußerst präzise, wie man in Basel die fragliche Problematik löste. So erfährt man, daß die Rezitative durch »Clavier« (= großer Konzertflügel?), Violoncello und Kontrabaß begleitet wurden, wobei das Klavier die vollständige Harmonie anschlug, Cello und Kontrabaß die Grundtöne aushielten. Diese auf uns heute befremdlich wirkende Möglichkeit der Ausführung stellt eine Variante zu den von Hauptmann vorgeschlagenen dar, wurde aber sicherlich gewählt, um ein Pendant zu den ausgehaltenen Orgelakkorden der Christusworte zu schaffen, die man nach den ausgehaltenen Streicherstimmen der Matthäuspassion gestaltete.

Das Rezitativ »Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß« führte man mit Orgelbegleitung (mit vollem Werk!) aus, wobei aber der 32tel-Lauf weggelassen wurde: »...man hätte sie in der Wuth der Töne kaum gehört, und der tiefe 32-Fuß-Register vollendete das Brausen des Erdbebens! Dies war erschütternd.«¹⁹² Es war zu erwarten, daß man sich eine solch aussagekräftige Stelle nicht entgehen ließ und sie im Verständnis der Zeit zur Erreichung höchster Ergriffenheit besonders wirkungsvoll gestaltete. Die Frage nach den Vorstellungen Bachs und seinen Darstellungsmöglichkeiten stellte man sich nicht, deutete sie vielmehr so, daß mit den Mitteln der damaligen Zeit die breitestmögliche Reaktion hervorzurufen war; die dazu eingesetzten Mittel entsprachen jedenfalls nur der Aufführungszeit. (Dieses Phänomen wird, wie wir sehen werden, wiederkehren, und zwar in immens gesteigerter Form, wenn beispielsweise Franz bei seinen Neuinstrumentierungen etwa der Matthäuspassion Hörner, Posaunen und Pauken einsetzt, um besondere Effekte herauszustellen.)

In der Frage der Alternativ-Besetzungen von Instrumenten, die nicht zur Verfügung standen, folgt die Basler Aufführung annähernd den Angaben der Bachschen Partitur. Beinahe hätte man die beiden Viold'amore-Partien besetzen können (ein Straßburger Spieler war vorgesehen, mußte aber aus Termingründen absagen).

Eine nach der Ästhetik der Zeit ausgerichtete Interpretation bewog die Ausführenden, nicht Bachs Besetzungsalternativen für die Viold'amore-Partien (Violino con sordino) zu wählen, sondern sie durch Violen mit Dämpfer zu ersetzen, da »die Violen [...] mehr die lyrischen Klangfarben tragen«.¹⁹³ Aus gleichen Gründen ersetzte man die Laute durch eine Harfe, obwohl Bachs originale Besetzungsvarianten bekannt waren (»Die in Nr. 17 [...] vorkommende Laute, welche Bach in der 3ten Bearbeitung der obligaten Orgel in der 2ten vorzog, besetzten wir mit Harfe, was ganz vortrefflich klang«¹⁹⁴). Auch in diesem Fall wählte man eine interpretierende Klang-Potenzierung. Die Viola da gamba scheint besetzt gewesen zu sein, da Riggenbach-Stehlin sie in Zusammenhang

mit der Alt-Arie »Es ist vollbracht« ausdrücklich erwähnt (*»In der Alt-Arie No 31 [...] erschien uns die 3te Version, welche der Singstimme die Coloratur-Stellen allein überläßt, einem Mitlaufen der Viola da gamba weit vorzuziehen, diese hätte ihr gewissermaßen die Freiheit des Triumphgesanges benommen, was Bach durch die Umarbeitung selbst gefühlt zu haben scheint«*).¹⁹⁵

Die Oboe da caccia besetzte man mit Englischhorn. Riggenbach-Stehlin berichtet von der Kölner Matthäuspassion unter Hiller, in der statt dieses Instrumentes die Klarinette Verwendung fand, die jedoch »dumpf und unbestimmt« geklungen habe. Das Englischhorn repräsentiert sicherlich den verwandteren Klangcharakter, den Riggenbach-Stehlin als den »praecisern, feierlichen und quasi tragischen Kirchen-ton« beschreibt.

Die umfangreichen Vorbereitungen, die letztlich zu einer vielbeachteten Aufführung führten und die zum großen Teil in Briefen und anderen Dokumenten ausgebreitet vorliegen, stellen eine wichtige Quelle dar, anhand derer sich die Einstellung zur Aufführung der Bachschen Musik in dieser Zeit eingehend studieren läßt. Da Erkundigungen von den renommiertesten Bach-Kennern (Hauptmann, Rust) eingeholt, durch Vergleich mit anderen Aufführungen (z.B. Hillers Matthäuspassion in Köln) eigene Vorstellungen diskutiert wurden, die erfahrensten Musiker wie Stockhausen, Schneider als Sänger, Kirchner als Organist engagiert waren, darf diese Aufführung als gültig für den Standard der damaligen Zeit angesehen und in ihrer Bedeutung der Wiederaufführung der Matthäuspassion (1829) gleichgesetzt werden. Hinsichtlich der Gründlichkeit der Vorarbeiten und der größtmöglichen Berücksichtigung des Bachschen Originals übersteigt die Basler Aufführung das Berliner Ereignis sogar bei weitem.

c) Die Bearbeitungen von Robert Franz

Die ambivalente Haltung zu bestimmten Problembereichen der Aufführungspraxis, die z.B. Alternativen in der Rezitativgestaltung ohne weiteres offenläßt (diese Haltung ist in Hauptmanns Äußerungen etwa in den Dokumenten zur Basler Aufführung zu finden), wird von der Auffassung abgelöst, die Bachschen, Händelschen und anderen Werke der Alten Musik müßten ergänzend bearbeitet werden, eine Auffassung, die sich in Arbeiten von Robert Franz (1815-1892) und anderen manifestiert.¹⁹⁶

Mag eine Ursache für die Bearbeitungen in der angeblichen Unvollständigkeit der Bachschen Partituren gesehen worden sein, so liegt der Hauptgrund doch in der übergroßen Entfremdung von Bachs Musik, die die Damaligen mithilfe der zeitgenössischen musikalischen Mittel überwinden zu können glaubten. Dieser ursächliche Grund wird von Robert Franz in seiner »Vorbemerkung zu Johann Sebastian Bach, 36 Arien aus verschiedenen Kantaten« von 1859/60 geäußert: *»Die hauptsächlichste Absicht bei der Veröffentlichung der [...] Bearbeitungen ist nur die,*

den Werken Bach's auch in weiteren Kreisen die Teilnahme vermitteln zu helfen, worauf sie den vollsten Anspruch haben. Sie wollen durch eine den modernen Geschmack berücksichtigende Auswahl auch die Fernerstehenden in Bach's Ausdrucksweise einführen, sie wollen dem größeren Publikum, welchem die umfangreiche Partiturausgabe der Bach-Gesellschaft in Leipzig für den unmittelbaren Gebrauch nicht dienen kann, den Weg zu den Schätzen dieser Ausgabe bahnen helfen.«¹⁹⁷

Robert Franz ging von der Prämisse aus, daß trotz der Hinzufügungen, Neu- und Uminstrumentierungen und anderer Änderungen das Bachsche Original unangetastet, in seinen wesentlichen Grundzügen bestehen blieb und die damaligen Hörer und Musiker diese »Neuschöpfungen« als Bachsche Werke erkennen konnten. Ja, Franz ging noch einen Schritt weiter: »Dieser Zweck meiner Arbeit führte mich zu einer freieren Stellung den Originalen gegenüber: ein Klavierauszug in dem gewöhnlichen Sinne konnte denselben schwerlich erfüllen. Zunächst waren die Lücken, welche zu Bach's Zeiten durch den freien Hinzutritt der Orgel ergänzt wurden, nach Anleitung der Baßbezeichnung und – wo möglich – in Bach's Geiste durch Hinzufügung von bewegten Füllstimmen zu beseitigen. Die Übertragung der Instrumentalstimmen auf das Klavier, wo der Zug der Stimmführung und die Verschiedenheit der Klangfarben nicht ausgleichend zu wirken vermögen, wie im Orchester, erheischte sodann öfters eine Veränderung der Stimmlagen, bald Verengung, bald Erweiterung derselben. Die Mittel der modernen Klaviertechnik mußten vielmehr im vollsten Maße bemüht werden, um das einigermaßen klaviermäßig wiederzugeben, was Bach einigen obligaten Stimmen und der hinzutretenden Orgel anvertrauen durfte. Selbst in der Singstimme schienen gelegentlich Modifikationen geboten, um Härten zu vermeiden, welche in den weiten Hallen einer Kirche verschwinden, bei der Ausführung am Klavier in beschränkteren Räumen aber sich – gewiß gegen die Ansicht des Komponisten – fühlbar machen würden. Dies führte dahin, die Gesangs- und begleitenden Stimmen stellenweise ineinander übergehen zu lassen. Endlich schien es erlaubt, da das Original zu verlassen, wo es ohne Zweifel nur dem Herkommen seiner Zeit folgte.«¹⁹⁸

Was Franz mit »freierer Stellung« zum Original bezeichnet, meint letztlich die Handhabe und die Überzeugung, aus den angeführten Gründen – Unvollständigkeit und Unzeitgemäßheit des Originals – Abänderungen vornehmen zu dürfen, ja im Sinne der vermeintlich höheren künstlerischen zeitgenössischen Werte sogar zu müssen, um dem Hörer die Schönheit des Bachschen Werkes überhaupt erst einsichtig zu machen.

Wie auch im Basler Problemkreis besteht bei Franz die größte Unsicherheit in der Frage des Orgeleinsatzes. Seinen Worten ist andeutungsweise zu entnehmen, daß die erwähnten »Lücken« deswegen immer wieder in den Partituren erschienen, weil Bach wohl den Orgelpart selbst ausgeführt habe und ihn so ad hoc ergänzen konnte. Da auch die überlieferte Bezeichnung keinerlei Hinweis geben konnte, wie das Akkompagnement ausgeführt wurde, glaubte Franz, solche Parts im Stile der Bachschen Stimm-Polyphonie aussetzen zu müssen (»Hinzufügung von bewegten Füllstimmen«).

Die zeitgenössische Ästhetik machte es Franz und seinen Anhängern unvorstellbar, daß eine Arie wie »Quia fecit« aus dem Magnificat lediglich mit Orgelcontinuo ausgeführt worden sein sollte, und wenn, dann in einem bachtypischen polyphonen Satz, den zu rekonstruieren Franz für notwendig und möglich erachtete. Aber gerade diese Arie zeigt das Mißverstehen des Originals einerseits und das zeitgerechte Zurechtinstrumentieren andererseits. Die in der Bach-Gesamtausgabe edierte zweistimmige Fassung in zwei Notensystemen für »Basso« und »Organo e continuo« erzeugte erst recht Hilflosigkeit. Da Franz davon ausging, daß Bach seine Werke von der Orgel aus leitete und dabei volles polyphones Spiel pflegte, verlegte er logischerweise dieses vermutete Stimmgeflecht in die unterschiedlichsten Instrumente des Orchesters seiner Zeit.¹⁹⁹ Franz instrumentiert diese Arie mit 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 V, Va, Vc, Kb, Orgel, da eine »vollständige Aufführung nach der Originalpartitur [...] unmöglich« sei, »weil dieselbe hin und wieder nach dem früheren Gebrauch nur Skizzen gibt, welche erst durch die hinzutretende Orgel volles Leben und volle Entwicklung finden sollten.«²⁰⁰ Franz sieht in der Orchestrierung die einzige Möglichkeit, die verlorengegangene Nuancierungskunst wiedererstehen zu lassen: »Die größere Ausdrucksfähigkeit, das Vermögen auf alle Nuancen des Gesanges einzugehen, welche dem Orchester im Gegensatz zur Orgel eigen sind, veranlaßten mich, behufs der Ergänzung in der ersten Richtung wesentlich die Kräfte des Orchesters heranzuziehen.« In der Arie »Quia fecit mihi magna« »war der Versuch zu machen, die harmonische Fülle im polyphonen Stile der ganzen Komposition, also in frei geführten, das thematische Material aufnehmenden Stimmen zu geben.«²⁰¹ Franz fügt der neuen Fassung die Satz- und Tempocharakterisierung »Andante con moto« hinzu und setzt eine Fülle von dynamischen Vortragsbezeichnungen in die Partitur.²⁰² Interessant ist auch seine Neubesetzung der von Bach geforderten Instrumente, die entweder niemand mehr zu spielen vermochte oder die bereits gänzlich in Vergessenheit geraten waren. So ersetzt er im Magnificat die Trompetenpartien durch C-Klarinetten, des »durchdringenden Tons« wegen, die Oboi d'amore in der Trauerode BWV 198 vermutlich durch A-Klarinetten, die zwei Lauten durch Violen.²⁰³ Bei der Neubearbeitung dieser Kantate fügt Franz zu Klarinetten und Fagotten ferner zwei Hörner hinzu, um dadurch »die höheren und tieferen Tonverhältnisse des Bach'schen Orchesters«²⁰⁴ ausgleichen zu können. Franz weiß genau um den bewußt gewählten Einsatz von Blechblasinstrumenten zur Bachzeit, meint aber, auch in diesem Falle einem Mangel abhelfen zu müssen: »Dem etwaigen Widerspruch, daß sich Bach in seinen Passions- und Trauermusiken der Blechinstrumente meist enthalten habe, hoffe ich damit begegnen zu können, daß man in jener Zeit von diesen Mitteln einen etwas einseitigen Gebrauch machte: man wandte sie nur zum Ausdrucke glänzender Freude an. Das moderne Orchester hat die Effekte der Blechinstrumente wesentlich zu erweitern gewußt, und sie erweisen sich gegenwärtig auch ganz entgegengesetzten Absichten dienstbar.«²⁰⁵

Franz entgeht in seiner Interpretation, daß das barocke Musizieren eben nicht nur als eine Folge von Stimmungseffekten konzipiert war.

Symptomatisch ist beispielsweise seine Unkenntnis der Tatsache, daß der Einsatz der Trompeten bei Bach neben der weltlichen auch die himmlische Macht repräsentierte und darüber hinaus auch nicht nur der Prachtentfaltung und zu Freudendarstellungen dienen konnte.²⁰⁶

»Es ist eine historisch nicht anzuzweifelnde Tatsache, daß bei der Aufführung der Matthäuspension wie anderer Vokalkompositionen Bach's zu den in der Partitur speziell ausgeführten noch freies Akkompagnement getreten ist, welches sich nicht nur an den Solosätzen, sondern durchweg je nach den Umständen mehr oder weniger beteiligte. [...] Die von Bach den beiden Continnuos höchst sorgfältig beigefügte Generalbaßschrift läßt, während es an jeder Tradition über die beim Akkompagnement befolgte Methode im einzelnen fehlt, ebensowenig darüber in Zweifel, daß diese Begleitung sehr wesentliche Lücken der Partitur auszufüllen hatte.«²⁰⁷

Diese Sätze Franz' sind seiner »Vorbemerkung zu Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus mit ausgeführtem Akkompagnement« entnommen. In allen seinen »Vorbemerkungen« finden sich dem Sinne nach dieselben Rechtfertigungen für seine Bearbeitungen: angebliche Lücken im Akkompagnement, gleichgültig ob bei Rezitativen oder Arien. Der neu hinzugetretene Anlaß war die Neuausgabe der vollständigen, von Bach konzipierten Fassung der Matthäuspension. In allen Aufführungen des Werkes und in den praktischen Ausgaben wurden zum Teil in die Substanz des Werkes eingreifende Striche und Auslassungen vorgenommen – vor allem von Arien –, so daß nach Franz' Meinung eine Fehlgewichtung innerhalb des Werkganzen auftrat. Auch in der Matthäuspension fügte Franz Vortragszeichen hinzu, schrieb die Vorschläge nach seinem Gutdünken willkürlich aus, ersetzte »außer Brauch gekommene Instrumente durch die entsprechenden neueren«²⁰⁸ und instrumentierte einige Stücke neu. Auch in diesem Zusammenhang wiederholt er seine Begründung des Einsatzes von Blechblasinstrumenten in Passionsmusiken: *»Ob schon Bach in der Passion keine Blechinstrumente und Pauken angewendet hat, glaubte ich auf ihre Mitwirkung nicht ganz Verzicht leisten zu müssen. Vielleicht war es ja überhaupt mehr eine Forderung des kirchlichen Herkommens in der Passionszeit, die den Meister von jenen Instrumenten auch da absehen ließ, wo sie ohne Zweifel von gewaltigem Effekt [!] waren. Außerdem benutzte man in jener Zeit diese Mittel fast ausschließlich zum Ausdruck glänzender Freude und kannte ihre charakteristischen Eigenschaften weniger nach der entgegengesetzten Richtung. Die von mir eingeführten Hörner, Posaunen und Pauken sind übrigens mit möglichster Zurückhaltung gebraucht worden, – hoffentlich rechtfertigen die betreffenden Stellen einigermaßen ihre Anwendung.«²⁰⁹*

Zu diesen »betreffenden Stellen« gehören z.B. der Chor »Sind Blitze sind Donner« oder die Erdbebenszene (Rezitativ: »Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß«) aus der Matthäuspension, in denen er volles Orchester mit Hörnern, Posaunen und Pauken vorschreibt, um den Ausdruck übermäßig zu steigern. Franz stellt anheim, die genannten Instrumente auch wirklich einzusetzen – ein Hinweis darauf, daß ihm selbst Bedenken kamen?

Franz' Auffassung vom Bachschen Werk verdeutlicht uns heute, daß er sich – in Übereinstimmung mit der Ästhetik seiner Zeit – nicht in erster Linie fragte, welchen Gesetzmäßigkeiten der Entstehungszeit es eigentlich verpflichtet sei. Franz argumentiert als interpretierender Künstler, dem der ›verbessernde‹ Gebrauch der instrumentalen Mittel erlaubt sei. Dazu beigetragen hat sicherlich die Tatsache, daß das Bachsche Gesamtwerk noch nicht vollständig ediert vorlag. Die Möglichkeit, anhand des Gesamtwerks Vergleiche anzustellen, bestand noch nicht. In diesem Fall hätte sich Franz ohne weiteres der ökonomische und symbolisierende Einsatz der Instrumente erschlossen. Ihm wäre dann auch die Pauken-Solostelle im »Et expecto« der h-Moll-Messe²¹⁰ aufgefallen, so daß er Rückschlüsse auf den Instrumenteneinsatz zur Erzielung bestimmter Effekte und zur Darstellung innewohnender Affekte hätte ziehen können. Die Franz'sche Instrumentierung versteht sich als Abhilfe von einem Mangel, zugleich aber, wie Franz verschiedentlich betont,²¹¹ als ein Vorgehen »im Sinne Bachs«.

d) Ausführung des Akkompagnements

Als noch problematischer als der Bereich der Neuinstrumentierung bzw. Orchestrierung sollte sich die Behandlung des Akkompagnements erweisen. Franz' Prämisse des an manchen Stellen bzw. in manchen Arien lücken- bzw. skizzenhaft Überlieferten hatte ihn, wie vor allem am »Quia fecit« aus dem Magnificat gezeigt, zu der Annahme verleitet, Ergänzungen müßten im polyphonen, Bach nachempfundenen Stil ersonnen werden. Eine nur akkordische Begleitung schied für ihn als Bachs unwürdig gänzlich aus.²¹²

Die Bearbeitungen Franz' wurden kontrovers diskutiert, einerseits lobend angenommen, andererseits als Verfälschungen heftig abgelehnt.

In der »Allgemeinen Musicalischen Zeitung« erschien 1865 in zwei Folgen eine Stellungnahme eines anonymen Autors zu den Bearbeitungen Franz', der in ihnen gar die einzige Möglichkeit sah, das Bachsche Werk für die Gegenwart zu retten: »Wir würden demgemäss den größten Theil [...] dem abgestorbenen Theile seiner Production zurechnen, sie ohne Rückhalt als manierirt bezeichnen, soweit nicht eine Bearbeitung die zu Tage liegenden Uebelstände zu beseitigen oder genügend zu verdecken vermag. So lange eine solche nicht gegeben ist, liegt darin nur todttes Material vor, das der wahren Belebung erst bedarf und das missbraucht wird, wenn es dem Publicum als ein vollendetes Werk Bach's vorgeführt wird. Anspruch auf unsere Theilnahme erlangen diese Werke erst, wenn sie in der Fülle des Wohlklangs vor uns treten. Das Ohr ermüdet schnell, wenn es unausgesetzt harmonische Räthsel rathen, aus den dürftigsten Andeutungen sich erst mühsam ein musikalisches Ganzes zusammensetzen soll: es dürstet danach, alles Wesentliche, sinnlich und lebhaftig wahr- und in sich aufzunehmen. Die Kunst muss diese Ansprüche erfüllen, sie darf, wenigstens nicht auf die Dauer, blos reizen und spannen, sie muss für ihre Intentionen deutliche, unzweideutige, abgerundete Formen finden. Diese zu ermitteln, ist Sache der Bearbeitung.«²¹³

Vor diesem Hintergrund werden die apologetisch vorgetragenen Ansichten zu den Bearbeitungen Franz' verständlich. Ein Hörer, dessen Rezeptionsbasis durch den Wohlklang determiniert sei, könne die Bachsche Musik nur als unvollkommen empfinden! Der Verfasser geht damit in seinen Forderungen weit über den Franzschen Ansatz hinaus.²¹⁴

Der verantwortliche Redakteur des jetzt »Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung« genannten Organs, Selmar Bagge (1823-1896), nimmt persönlich zu den Bearbeitungen von Robert Franz Stellung, vor allem zur Ausgabe der Trauerode und der Kantate »Der Streit zwischen Phoebus und Pan«. Bagge, der sich eine umfassende Übersicht über das Bachsche Werk hatte verschaffen können, hatte sie kurz nach Erscheinen in der Bach-Gesamtausgabe in seiner Zeitschrift eingehend besprochen.²¹⁵

Zunächst erkennt Bagge die Schwierigkeiten an, die das Bachsche Werk sowohl an den Wissenschaftler als auch an den praktischen Musiker stellt: »Denn wahrlich unterliegt die Frage der Bearbeitung Bach'scher Werke für die wissenschaftliche Behandlung keinen geringeren Schwierigkeiten, als für den praktischen Musiker, der sie unternimmt: es stehen sich dabei fast unvereinbare Gegensätze gegenüber.«²¹⁶

Auch Bagge vertritt die Ansicht, daß das »Bach'sche Princip der ununterbrochenen Polyphonie, die keine leeren Zwischenräume dulde und sich nicht mit einer dünnen Zwei- oder Dreistimmigkeit« zufrieden geben könne, auch auf die Arien- und Rezitativbegleitung Anwendung finden müsse. Sein Lösungsvorschlag sieht auch das vom Orchester ausgeführte Akkompagnement vor, da die zeitgenössischen Organisten es wegen mangelnder Praxis weder auf der Orgel noch auf dem Cembalo [sic!] auszuführen imstande seien;²¹⁷ trotzdem könnte man den Eindruck gewinnen, daß Bagge dennoch eine solche Begleitung der vorgeschlagenen vorgezogen hätte.²¹⁸ Letztlich aber argumentiert Bagge gegen eine Orgelverwendung, nicht aus grundsätzlichen, sondern aus zeit-spezifischen Gründen: Der Hörer der Bachzeit habe nicht so verwöhnte Ohren besessen wie der »durch unsere künstlerisch verfeinerten Orchester«²¹⁹ geschulte Hörer. Intonation, größere Sorgfalt, Klangschönheit und genaueste Umsetzung der »Vortragsnuancen« sprächen gegen eine Verwendung des starren, nicht biegsamen Orgelklanges. Bagge räumt allerdings die Möglichkeit ein, daß alle Bedenken gegen den Einsatz der Orgel ihre Ursache im schlechten Zustand der Leipziger Thomaskirchen-Orgel haben könnten. Vom Orgelklang im Kölner Gürzenich bei der Wiedergabe eines Händel-Oratoriums war er beispielsweise begeistert.²²⁰

Im weiteren kommt Bagge auf das nicht ausbalancierte Verhältnis zwischen Solo-Instrument oder Solo-Stimme und dem ganzen übrigen Apparat zu sprechen. Feder weist in diesem Zusammenhang auf Bagges unlogische Argumentation hin, daß zur Vermeidung dieses Mißverhältnisses nur eine Verstärkung der jeweiligen Solo-Stimme in Frage käme und nicht etwa eine Verkleinerung des Gesamtapparats: Bagge fordert, um die richtige Gewichtung wiederherzustellen, »eine ganz

radicale Umgestaltung seiner Instrumentierung.« Das erscheint um so verwunderlicher, wenn man bedenkt, daß Bagge die Bachsche Originalbesetzungsstärke schließlich kannte.²²¹

Bagge relativiert seinen Anspruch auf neue Instrumentierung insofern, als Stellen, die bei Bach schon vollstimmig ausgeführt vorlägen, nicht noch durch moderne Instrumente überladen werden dürften. Instrumentiert werden sollten nur die ›lückenhaften‹ Stellen, »wenn z.B. zu einer Solostimme *blos ein bezifferter Bass, oder auch noch ein oder mehrere Solo-Instrumente verzeichnet sind, die aber zeitweise abgebrochen erscheinen.*«²²² Wenn Bagge dann konkret auf die Bearbeitung der Trauerode von Robert Franz eingeht, so herrscht im Gesamteindruck zwar eine zustimmende, positive Haltung gegenüber dem Geleisteten vor, jedoch bei weitem nicht in allen Bereichen. An vielen Stellen lehnt er die Besetzung von Alternativ-Instrumenten ab: statt Viola da gamba nicht Violoncello wie bei Franz, sondern Viola, statt Oboi d'amore nicht Klarinetten, die er im Tenorrezitativ ganz ausgelassen wissen möchte. Bagge überprüft die Franzsche Arbeit äußerst kritisch und detailliert, so daß er schließlich häufig zu anderen Lösungsvorschlägen gelangt und sein abschließendes Urteil folgendermaßen ausfällt: »*Im Ganzen wird man R. Franz immer zu dem lebhaftesten Dank für diese Arbeit verpflichtet bleiben. [...] Somit rathen wir die Benutzung der Franz'schen Partitur und Stimmen im Allgemeinen dringend an, werden es aber andererseits keinem Musikdirector verübeln, wenn er im Einzelnen wieder von Franz sich freier macht, namentlich in Bezug auf die Violoncells, auf die Oboen des Tenor-Resitativos, auf die vermehrte Instrumentierung und Behandlung der Tenorarie, und vielleicht auch auf die Vertheilung der dynamischen Mittel.*«²²³

Wesentlich zustimmender, ja bewundernd geht Julius Schaeffer (1832-1902), der spätere Breslauer Universitätsmusikdirektor und Leiter der Breslauer Singakademie, der während seiner Hallenser Studienzeit 1844-47 Franz persönlich kennenlernte,²²⁴ in seiner Besprechung bzw. in seinem Vortrag über die Bearbeitung der Matthäuspasion durch Robert Franz vor.²²⁵ Wie Feder mitteilt, fand Schaeffer erst spät zu den Bearbeitungen von Robert Franz. Als er 1860 die Breslauer Singakademie übernahm, hatte er sich vorgenommen, die alten Werke in ihrer Originalgestalt aufzuführen.²²⁶ Als die Bearbeitungen erschienen, zog er sie seinen Versuchen vor.

Schaeffer äußert sich in seinem Artikel über die Bearbeitung der Matthäuspasion vorsichtig: »*Die Frage, in welcher Gestalt die grossen Werke Bach's, Händel's und ihrer Zeitgenossen aufzuführen seien, beschäftigt lebhafter denn je die musikalischen Kreise. Wissenschaftliche Erörterungen sowohl, als auch praktische Versuche tragen dazu bei, sie ihrer endlichen Lösung allmählig näher zu führen.*«²²⁷ Diese undogmatische Einstellung läßt kaum ahnen, mit welcher unerbittlichen Einseitigkeit sich Schaeffer später in die Auseinandersetzung um die Ausführung des Akkompagnements einschalten sollte. Wie sich im folgenden herausstellen wird, war dabei auch die Gegenseite an dieser Starrheit nicht schuldlos.

Als zentrales Problem betrachtet Schaeffer die verlorengegangene Kunst des Generalbaßspiels. Als gesicherte Erkenntnis führt er an: »*Zur*

Ausführung des Continuo verwandte das alte Orchester folgende Instrumente: Contrabaß (Violone) mit Violoncello, die Fagotte, gewöhnlich zwei Cembali und eine oder auch zwei Orgeln. Dieser Gebrauch war zur Zeit Bach's und Händel's jedenfalls ein allgemeiner.«²²⁸ Nach Schaeffers Erinnerung bestand die Begleittradition durch die Orgel sehr lange (man wußte sich Wunderdinge über die hohe Kunst Bachs zu erzählen), die durch das Cembalo sei jedoch in Vergessenheit geraten.²²⁹

Nach Chrysanders Händelforschungen zu dieser Frage schließt sich Schaeffer der Meinung an, daß das Cembalo ebenfalls im Akkompagnement eingesetzt worden sei.²³⁰ Des weiteren stellt er sich in die Reihe derjenigen, die die Orgel aus den bekannten Gründen zur Begleitung von Arie und Rezitativ ablehnen.²³¹ Aus dieser Ablehnung der Orgel jedoch folgt nach Schaeffer nicht die Konsequenz, »das Clavier überall an ihre Stelle zu setzen.«²³² Bei Secco-Rezitativen sieht er keine andere Alternative. Er kann sich aus klanglichen Gründen aber eine Darstellung des Rezitativs »Und siehe da« – vor allem wegen der Erdbebenardarstellung – mit Flügel überhaupt nicht vorstellen.²³³ In diesem Falle müßte die Orgel eingesetzt werden.

Anstelle der Orgelbegleitung bliebe als letzte Möglichkeit, die Ausführung den Orchesterinstrumenten zu übertragen, wie es schon Schaeffers Vorgänger als Leiter der Singakademie, Joh. Theodor Mosewius (1788-1858), praktizierte, der »eine große Anzahl von Cantaten zur Aufführung brachte.«²³⁴

Der Haupteinwand, der gegen derartige Bearbeitungen damals erhoben wurde, ist das Vorherrschen des Subjektiven, ein Problem, daß sich wie ein roter Faden durch die gesamte Geschichte der Alte-Musik-Bewegung hindurch – immer wieder von anderen Ansätzen ausgehend – verfolgen lassen wird. Hier wird eine subjektive Entscheidung als allein richtig gefordert, weil das Problem der Akkompagnement-Gestaltung mehr dem Bereich der Interpretation als dem der Rekonstruktion des alten Werkes zugerechnet wird.²³⁵

Schaeffer beschließt seine einleitenden Betrachtungen mit dem Hinweis auf die besondere Schwierigkeit, die sich einem Bearbeiter stellt, der ein Bachsches Akkompagnement »stilgerecht«, d.h. polyphon für Orchesterinstrumente auszusetzen hat. Diese Aufgabe habe, wie er dann im Detail ausführen wird, seiner Ansicht nach nur Robert Franz zur Zufriedenheit gelöst.²³⁶

Schaeffer betrachtet im folgenden eingehend die vorgenommene Instrumentierung, die sich auf die Hinzufügung bei vorhandenem vollstimmigen Bachschen Satz und auf die Neugestaltung mancher Rezitative erstreckt. Einzuzugehen ist hier vor allem auf die Neuinstrumentierung der Rezitative »Und fing an zu trauern«, »Und betete«, »Daß sie ihn kreuzigten« und »Eli, Eli« durch Holzbläser-Quartett. Gerade das letzte rief bei Schaeffer nicht uneingeschränkte Zustimmung hervor: »Das Accompanement durch Blasinstrumente erhebt den musikalischen Ausdruck aber sogleich wieder in eine höhere Sphäre und scheint deshalb nicht ganz angemessen, und noch weniger bei der Verdolmetzung dieser Worte durch den Evangelisten.«²³⁷ Überschwenglich be-

schreibt er jedoch die Instrumentierung der »Schilderung des Erdbebens«: »Anfangs werden die Bassfiguren, welche das Zerreißen des Vorhangs schildern, durch kurze blitzartige Accorde der Clarinetten, Fagotte und der Orgel begleitet. Bei den Worten ›Und die Erde erbebete‹ treten die übrigen Streichinstrumente tremulando, die Posaunen mit pianissimo ausgehaltenen Accorden, die Pauken dumpf wirbelnd hinzu, während die Clarinetten und das zweite Fagott sich mit den gehaltenen Tönen der Posaunen vereinigen, Flöten, Oboen und erstes Fagott aber im Verein mit der Orgel die blitzartigen Accorde fortsetzen.«²³⁸

Die üppige Neugestaltung stellt den tiefsten Eingriff in die Bachschen Kompositionen dar und macht deutlich, wie sehr es bei den Bearbeitungen um Effektsteigerung – im heutigen Sinn aus Unverständnis – ging. Die Aneignung des Bachschen Werkes erfolgte durch instrumentierte Interpretation, die Darbietung erfolgte im Zeitgewand. Interessant in diesem Zusammenhang ist eine Tempo-Angabe zur »Geduld«-Arie, die Franz ebenfalls völlig neu instrumentierte: Musiziert werden sollte die Neufassung auf $1/8 = 104$, was einem durchaus zügigen Tempo entsprechen würde, auch nach heutigen Maßstäben.

Hatte sich Schaeffer in seinem Vortrag als jemand herausgestellt, der die Franzsche Bearbeitung durchaus gewissenhaft prüfte, ging er zu blinder Verteidigung über, als ein für die Zeit charakteristischer Streit um die ›richtige‹ Bach-Auffassung und Ausführung seines Werkes entbrannte – ein heftiger Streit, der schließlich jedoch der Klärung des Problems diente.

e) Die historisch-archäologische Richtung

In Friedrich Chrysander (1826-1901), dem Händelforscher, Händelbiographen und Editor von dessen Werk erwuchs der ›Bearbeitungsmoder‹ der entschiedenste Widerpart. Im Oktober 1868 hatte Chrysander die Schriftleitung der »Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung« übernommen, jenes Organs, in dem bislang die Franz-Verehrer veröffentlicht hatten. Chrysander vertrat schon in vorangegangenen Arbeiten²³⁹ einen vom Überlieferungsstand des alten Werkes und von eigener jahrelanger Beschäftigung mit Händel geprägten Ausführungsstil. Ihm ging es vor allem um genaueste Beachtung und Einhaltung der von Händel gemachten Vorschriften. Feder sieht in Chrysanders Kritik an Mendelssohns Orgelbegleitung zu Händels Oratorium »Israel in Egypt« den bis dahin »kühnsten Vorstoß des Historismus gegen die herrschende Aufführungspraxis.«²⁴⁰

Chrysander nutzt die Möglichkeiten des neuen Veröffentlichungsmediums gehörig aus, um seinen Standpunkt zu propagieren. Er lehnt eine Neuinstrumentierung bei Händel aufs heftigste ab und will das Akkompagnement nur von Orgel oder Klavier ausgeführt wissen. Ein eventuelles Instrumentieren vergleicht er mit dem »Überpinseln alter Gemälde.«²⁴¹

Es konnte nicht ausbleiben, daß sich gegen Chrysanders Purismus

die sogenannte künstlerische Gegenpartei aufstellte. Sie hatte in Eduard Hanslick (1825-1904), dem Wiener Kritiker und Professor für Musikwissenschaft, eine Größe der damaligen Musikwelt zur Seite, der vehement gegen Chrysanders Auffassung antrat. Hanslick bemühte sich nicht, aufführungspraktische Einsichten geltend zu machen, sondern argumentierte von der ästhetischen Warte eines praktischen Musikers aus, der sich nicht um ›Authentizität‹ kümmern, ja, seiner Ansicht nach auch nicht zu kümmern brauche. Er meint, eine Gefahr darin zu erkennen, daß »Puristen« in ihrer »philologischen Buchstabentreue« die »lebendige Wirkung« eines musikalischen Kunstwerks zerstören könnten. Abfällig spricht er von »Kunstzeloten«, die »ein für uns unzureichend instrumentirtes Tonwerk lieber in der Originalgestalt durchfallen sehen, als [es] durch bescheidene Nachhilfe zu neuer lebendiger Wirksamkeit« zu erwecken.²⁴²

Hanslicks rein emotional-ästhetische Grundhaltung läßt nicht das geringste von seiner wissenschaftlichen Kompetenz erkennen, obwohl er doch von 1856-61 Assistent, von 1861-70 außerordentlicher Professor, dann von 1870-95 Lehrstuhlinhaber für Musikgeschichte und Ästhetik war.²⁴³

Chrysander erläutert seinen Standpunkt in einer Replik, die ihn durchaus nicht als Puristen erscheinen läßt: *»Seit zehn Jahren habe ich mich, auf äussere Anregung, sehr viel mit der Aufführung älterer Tonwerke befassen müssen, namentlich von Schütz, Händel, Bach und anderen Meistern jener Zeit. Nach der Beschaffung einer richtigen Partitur war die Instrumentation, bei Händel auch die zweckmäßige Kürzung, immer eine der ersten Fragen. Hierbei habe ich fast immer die Bemerkung gemacht, dass die Dirigenten, mit denen ich Besprechungen darüber hatte, in dem Bestreben, es so recht genau zu nehmen, sich zu ängstlich, zu unfrei an dem Buchstaben halten – und noch heute ist meine Klage nicht die, dass man nicht strict die Originalpartitur abspielt (denn die Dirigenten sind zur Zeit eher geneigt, hierin zuviel als zuwenig zu thun), sondern vielmehr die, dass man das Original nicht lebendig genug auffasst und daher in vielen Fällen nicht weiss, welche Freiheiten man sich nehmen darf, ohne dem Autor und seinem Werke irgendeine Gewalt anzuthun. Einzelnes anlangend, so habe ich bei Händel'schen Oratorien hinsichtlich der Kürzungen empfohlen ganze Partien zu streichen, wenn dieselben nicht genügend besetzt werden konnten (z.B. die der Merab in ›Saul‹); ganze Werke für die Aufführung so zuzurichten, dass die besten oder beliebtesten Solisten möglichst am besten und häufigsten darin verwandt werden konnten, selbst mit Einlagen aus anderen Werken ausgestattet; Instrumente, die nicht rein geblasen wurden (Trompeten und Hörner), mit anderen zu verdecken oder zu vertauschen, Coloraturen, welche ein Sänger nicht bewältigen konnte, zu streichen u.s.w., – damit nach Kräften jeder Missklang entfernt und die Aufführung so recht aus dem Moment heraus lebendig und glänzend gegeben werde. Dies ist, mit kurzen Worten, mein Ideal einer Aufführung, und war es von jeher[...]«.*²⁴⁴

Es hat beinahe den Anschein, als diene Chrysanders Darlegung seiner Einstellung zur Aufführungsproblematik alter Werke allein dem Zweck, sich des ›Zelotentums‹, das Hanslick geißelte, unverdächtig zu

machen. Daß er wirklich kein Purist war bzw. als solcher nicht mißverstanden werden wollte, belegen auch seine Äußerungen zur Instrumentierungsfrage: »Gegen die Umschreibung der in der Originalpartitur gegebenen oder supponirten Harmonie in neuere Instrumente, wo dieses der einzig mögliche oder der anscheinend beste Weg der Darstellung ist, wird natürlich kein Verständiger irgend Etwas einwenden wollen. Ich für meine Person kann versichern, dass ich durch vieles Hören und Prüfen dahin gelangt bin, für Nichts Vorliebe zu haben, als für das was in dem gegebenen Falle am besten wirkt.«²⁴⁵

Chrysanders Einstellung zur Aufführung alter Werke ist um die Zeit der Veröffentlichung des Hanslick-Aufsatzes (1869) eher skeptisch als eindeutig zu nennen, was in Anbetracht seiner Ausgangssituation, wie er sie im folgenden beschreibt, auch gar nicht verwundern kann: »Versucht haben wir in dem verflossenen Jahrzehend alles Versuchbare, immer weislich uns nach der Decke streckend. Man hat Oratorien, Cantaten und Motetten vom Orgelchor heruntergesungen und dabei die Orgel zugeschlossen, aber ein Clavier gebraucht; ein ander Mal Orgel und Clavier wechselweise verwandt; einmal die Arien neu instrumentirt, ein ander Mal die Recitative; auch mehrfach die Orgel neben einer neuen Instrumentation gebraucht, und zwischendurch alle erreichbaren neuen oder älteren Bearbeitungen ohne die Anwendung der Orgel oder des Flügels zur Aufführung gebracht. [...] Nach bestem Wissen und in voller Unbefangenheit ist dies geschehen und eben desshalb sind die Resultate für alle Betheiligten (ich muß freilich sagen: für die wenigen Betheiligten) so überaus lehrreich gewesen.«²⁴⁶

Erst durch seine kontinuierliche Herausgabe des Händelschen Gesamtwerks gelangte Chrysander allmählich zu einer anderen aufführungspraktischen Sichtweise. Die von ihm geschilderten Versuche beziehen sich auf Aufführungen der 1855 gegründeten Hamburger Bach-Gesellschaft. Hier hatte es nach einem reinen Bach-Konzert mit Kantaten und Motetten im Jahr 1856 einen Bearbeiter-/Puristen-Streit gegeben, der auch schriftlich ausgefochten wurde. Der Leiter Ferdinand von Roda (1815-1876) hatte die beiden Motetten »Singet dem Herrn« und die später als unecht erkannte »Lob und Ehre und Weisheit und Dank« zu einer »Cantate« zusammengestellt und bearbeitet. Ein Mitglied der Bach-Gesellschaft, Carl G.P. Grädener (1812-1883), hatte sich allgemein gegen die Bearbeitungspraxis ausgesprochen. Auf diese Kritik replizierte postwendend und in scharfer Form Georg Armbrust (1818-1869), »Organist an St. Petri und Mitglied der Hamburger Bach-Gesellschaft«, der 1857 nach Rodas Fortgang nach Rostock dessen Nachfolger wurde.²⁴⁷

Mitte der 70er Jahre formierte sich allmählich eine Opposition gegen die »Partei der Bearbeiter«, die in Robert Franz ihren künstlerischen Ausfühler, in Julius Schaeffer und Eduard Hanslick ihre wortgewaltigen Verteidiger besaß. In einer großangelegten Schrift hatte Franz 1871 nochmals versucht, seinen Weg als den allein gangbaren darzustellen, wobei er sich auf Hanslicks Rückendeckung verlassen konnte.²⁴⁸

Mit Gründung des »Bach-Vereins zu Leipzig« im Jahr 1875 war eine Institution geschaffen worden, die sich zur Aufgabe gemacht hatte, das

Bachsche Werk frei von fremden Zusätzen aus den wiederhergestellten und in der Gesamtausgabe veröffentlichten Partituren zur Aufführung zu bringen.²⁴⁹ Der Anlaß für die Gründung des Vereins war nach Spittas Worten die unbefriedigende Situation, daß zwar, seit die Bachgesellschaft die Werke veröffentlichte, recht viele Aufführungsversuche unternommen worden waren, aber ein entscheidender Fortschritt in der Popularisierung trotz der zeitgeschmäckerlichen Bearbeitungen und der Konzessionen an die der Bach-Musik entfremdeten Zuhörer nicht eingetreten war. Man hatte erkannt, daß, um mit Bachs »Eigentümlichkeiten« vertrauter zu werden, »dazu ein häufiges Hören und zwar vieler Bachscher Cantaten nothwendig« sei.²⁵⁰ Um also das Bachsche Werk nicht nur in der abstrakten Form der notierten, sondern in klingender Realität darzubieten, war man zu dem Entschluß gekommen, einen Chor zu gründen, dem zur Aufgabe gestellt war, ständige Aufführungen Bachscher Kompositionen – vornehmlich der Kantaten – nach den Prinzipien der Bach-Gesellschaft zu erarbeiten.

Tendenzen, die zur Verwirklichung eines solchen Gedankens drängten und der Chorgründung den Boden bereiteten, hatten sich in mehreren Veröffentlichungen manifestiert. Heinrich Bellermann (1832-1903) hatte in einem Aufsatz die Franzschen Bearbeitungen schärfstens abgelehnt und Chrysanders für Händel als richtig erkannte Begleittradition – Cembalo als Dirigierinstrument und für die Begleitung der Arien, Orgel für großes Ensemble und Chor – auch für Bach gefordert.²⁵¹

Aber als noch entscheidender ist der erste Teil der Bach-Biographie von Spitta aus dem Jahr 1873 anzusehen, in der dieser zum ersten Mal wissenschaftlich auf der Basis der Quellenlage die Frage des Akkompagnements zu erforschen suchte.²⁵² Spitta war zu neuen Ergebnissen gelangt, z.B. forderte er – wie schon früher Wilhelm Rust²⁵³ – für Bach in der Kirche die Orgel, für die Kammermusik aber das Cembalo. Das Problem der unterschiedlich notierten originalen Continuo-Stimmen löste Spitta in der Weise, daß er diejenigen, die im Kammerton überliefert sind, als Stimmen für Cembalo interpretierte, weil für Proben außerhalb der Kirche gedacht.²⁵⁴ Eine Begleitpraxis, wie sie von Chrysander für Händel und von Bellermann auch für Bach gefordert wurde, nämlich mit Orgel und Cembalo, lehnte Spitta ab. Bach habe nur gelegentlich bei Kantatenaufführungen selbst die Orgel gespielt und das Orgelspiel vielmehr dem bestellten Organisten überlassen. Spittas Interpretation, daß der Orgelklang unbedingt notwendig sei, der Musik einen kirchlichen Charakter zu verleihen, schuf ein Problem, das heute noch kontrovers behandelt wird, zumal man inzwischen davon ausgeht, daß durchaus auch das Cembalo in der Kirchenmusik eingesetzt worden ist.²⁵⁵

Spitta erläutert die Continuo-Ausführung anhand des Cembaloparts in der Kammermusik, macht aber deutlich, daß die gleiche Art in der Kirchenmusik auch auf die Orgel zu übertragen sei:²⁵⁶ »Resultat ist also, daß Bach bei obligater Behandlung des Claviers dem freien Accompagnement bis auf wenige, ganz bestimmte Fälle garnichts zu thun übrig ließ, daß er bei

Ausführung eines bezifferten Basses einem Soloinstrumente oder einer Solostimme gegenüber seinem Improvisationstalent nachzugeben liebte, ausnahmsweise nur bei Trios oder reicher gewobenen Tonstücken, daß er überall aber, wo er bloße Bezifferung vorschrieb, eine correcte vierstimmige Ausführung derselben für genügend hielt.«²⁵⁷ Trotz dieses klaren Befundes spürte Spitta, daß der wahre Umfang, d.h. die authentische Form des Bachschen Akkompagnements als Personalstil verloren und nicht mehr zu rekonstruieren war. Aus der Art der überlieferten Stimmen schloß er jedoch, daß für die Gesamtwirkung eines Stückes die Continuo-Frage nicht die wesentliche sei, denn sonst hätte Bach seines Erachtens eine vollständigere Stimme hinterlassen.²⁵⁸

Spitta hatte durch seine Forschungsarbeit die Grundlage für die sogenannte philologisch-historische Auffassung als Ausgangs- und Diskussionsbasis formuliert. Aber das allein brachte die Gegner seiner Auffassung noch nicht zum Schweigen.

Mit August Saran (1836-1922), einem evangelischen Pfarrer und Schüler von Franz,²⁵⁹ erhob sich erneut eine Stimme, die die Begleitpraxis mit Klarinetten und Fagotten als durchaus dem Orgelklange gleich und damit als gerechtfertigt betrachtete.²⁶⁰ Diese Schrift scheint aber in der Auseinandersetzung keine größere Beachtung gefunden zu haben. Die beiden unterschiedlichen Auffassungen waren bekannt, der Streit ging weiter, und zwar mit besonderer Vehemenz, nachdem der Bach-Verein zu Leipzig 1876 drei Kantaten Bachs »Im Clavierauszuge mit unterlegter Orgelstimme« herausgegeben hatte.²⁶¹

Chrysander stellt als verantwortlicher Redakteur der AMZ diese Ausgabe vor, und das sicherlich nicht zuletzt, weil er sich mit den darin enthaltenen aufführungspraktischen Lösungen in Übereinstimmung befand. Zu Beginn seines Beitrags äußert Chrysander allerdings auch ein Wort der Kritik, wenn er an die lange Editionszeit und an das Fehlen der ursprünglich versprochenen Klavierauszüge erinnert. Zum anderen weist er darauf hin, daß sich seit Erscheinen des ersten Bandes der Gesamtausgabe durch neuere Forschungen eine andere Sicht auf das Bachsche Werk und seine Aufführung ergeben habe, die mit den im Vorwort von Moritz Hauptmann unterbreiteten Aufführungsvorschlägen nicht mehr vereinbar sei. Als ein Beispiel aus der »Rubrik der zeitlichen Irrtümer« zitiert er: »Für unsere Zeit sind die nicht mehr gebräuchlichen oder in anderer Weise als gegenwärtig behandelten Blasinstrumente durch passende andere in den meisten Fällen gut zu ersetzen; denn es ist die besondere Klangfarbe des Instrumentes hier nicht in dem Grade von wesentlicher Bedeutung, als sie es bei neuerer Musik ist.«²⁶²

Chrysanders gegenteilige Auffassung (»Jetzt wissen wir allerdings, dass ein solcher Unterschied hinsichtlich der Klangfarben zwischen alter und neuer Musik nicht vorhanden, dass aber alles, was vorhanden ist, zugleich auch wesentliche Bedeutung besitzt«)²⁶³ ist nicht ganz eindeutig formuliert. Offenbar meint er aber, daß in der Alten Musik der Differenzierung der Klangempfindungen durch die Wahl entsprechender Instrumente durchaus ein ähnlicher Stellenwert wie in der Musik seiner Zeit bemessen werden müsse, und wo es einen Klangunterschied gebe,

so habe er für die Alte Musik eine Bedeutung, die durch moderne Uminstrumentierung nicht verfälscht werden dürfe. Er wendet sich in diesem Zusammenhang wohl vor allem gegen die von Franz neuinstrumentierte Ausgabe der Matthäuspassion (1867 bei Breitkopf), ohne sie allerdings namentlich zu nennen.

Chrysander zeigt sich verwundert, daß sich nach seiner Kenntnis in der Vergangenheit niemand öffentlich gegen diese Praxis ausgesprochen habe. Erst durch Spittas umfassende Studien seien die Bearbeitungsversuche als Verirrungen entlarvt worden: »[...] Spitta, welcher eben dadurch seine kunsthistorische Befähigung zur Erklärung Bach's am besten bewiesen hat, dass er, die Nebel der Partei durchdringend, Sinn und Eigenart des Meisters hinstellte, wie es wirklich war. Und durch das Ergebniss der Wissenschaft ist alsobald auch die Praxis auf eine höhere, reifere Stufe gehoben.«²⁶⁴

Im Vorwort des Klavierauszuges zur ersten der drei Kantaten (»Sie werden aus Saba alle kommen«, BWV 65, »Wer Dank opfert, der preiset mich«, BWV 17, und »Jesu, der du meine Seele«, BWV 78) macht der Bach-Verein deutlich, was mit der Veröffentlichung bezweckt und erreicht werden soll. Zunächst sollen die Klavierauszüge dem Privatstudium dienen, damit sich jeder auf diesem Wege mit Bachs Musik vertrauter machen kann. Zum anderen sollen sie die Grundlage für Aufführungen im Sinne der gewonnenen Aufführungserkenntnisse bilden. Aus diesem Grund wird nochmals ausführlich auf die historische Ausgangsbasis der Orgelteilnahme als Continuoinstrument eingegangen und präzise erläutert, wie es einzusetzen ist. Darüber hinaus wird die Ausführung des Akkompagnements in allen seinen Möglichkeiten besprochen: ob die Akkorde lang ausgehalten werden müssen, wie allgemein üblich notiert, ob der Harmoniewechsel nur kurz markiert werden soll oder die Baßstimme liegen bleiben muß und die rechte Hand die neuen Harmonien kurz angibt. Es wird dann als Ergebnis festgehalten, daß nach der alten Praxis trotz langer Notierungsweise in den Secco-Rezitativen das Aushalten die Ausnahme darstellte, das kurze Anschlagen jedoch die Regel war. Zusätzlich werden auch Hinweise zum Gebrauch des Pedals gegeben, ohne aber gerade in diesem Fall nur eine bestimmte Lösung zuzulassen. Im Gegenteil wird man auf die Notwendigkeit verwiesen, sich je nach den örtlichen Gegebenheiten *ad hoc* zu entscheiden.²⁶⁵

Die Veröffentlichung des Bach-Vereins und die Konzerte riefen heftigsten Widerspruch hervor, der sich vor allem auf die beigegebene Orgelaussetzung und die Art der Harmonisierung, nämlich akkordisch stützend, nicht polyphon, konzentrierte.

Es ist nicht verwunderlich, daß wiederum Julius Schaeffer das Wort ergreift und in einer eigenen Publikation zu der vermeintlichen Problematik eingehend Stellung bezieht bzw. altbekannte Argumente anhäuft, um seine und die Franzsche Auffassung zu verteidigen.²⁶⁶ Robert Franz hatte im November 1876, also einige Monate nach dem Bach-Verein, ebenfalls die Saba-Kantate bearbeitet und veröffentlicht.²⁶⁷

Den Vergleich der beiden vorliegenden Fassungen engt Schaeffer auf eine nach seiner Meinung alles entscheidende Frage ein, die der Bach-Verein nicht eindeutig beantwortet habe: »die Frage über die Mitwirkung der Orgel bei Bach's Werken, oder, mit andern Worten, über den Umfang der Orgelstimme und die Art ihrer Behandlung.«²⁶⁸ Weiterhin kritisiert er, daß sich die Verfasser des Vorwortes nicht auf eine Lösung festlegten, sondern verschiedene Möglichkeiten bestehen ließen, wobei sie in Solo-Arien sowohl eine polyphone als auch eine akkordisch gestützte Begleitpraxis für möglich erachteten. In diesem Punkt scheidet sich die ganze mit Vehemenz geführte Auseinandersetzung zu verdichten: Die Denkweise der damaligen Musikauffassung verbot eine variable Ausführungsweise; Komponisten versuchten minuziös festzulegen, was zur Ausführung ihrer Kompositionen zu wissen notwendig war, eine Alternative sollte ausgeschlossen werden. Diese Forderung legte Schaeffer auch der Ausführung der Alten Musik zugrunde. Im übrigen argumentiert die sogenannte Franz-Partei vom Orgelklang ihrer Zeit her, ohne die Unterschiede zu dem der Bachzeit auch nur in Erwägung zu ziehen.²⁶⁹

Nimmt man die Ergebnisse zusammen, die der über Jahre geführte Streit zwischen der ›philologisch-historischen‹ und der ›Franz-Partei‹ erbrachte, so wird im Überblick deutlich, wie überaus nutzbringend er vor allem deshalb war, weil er eine Intensivierung der Forschung zur Folge hatte. Zumal Philipp Spitta, der vor dem Hintergrund der Tatsache, daß er sich für sein Bach-Buch gründlich durch die erhaltenen Bachschen Originalhandschriften hindurchgearbeitet hatte, wohl über den für seine Zeit umfassendsten Kenntnisstand verfügte, wurde auf seinem Gebiet – so wie Chrysander im Bereich der Händelforschung – zur treibenden Kraft und wichtigsten Autorität. Doch über den entscheidenden Impulsen, die von diesen beiden Forschern ausgingen, dürfen auch die Beiträge anderer Forscher-Musiker, die sich durch ihre Veröffentlichungen an dem so fruchtbaren Streit beteiligten, nicht vergessen werden, z.B. Wilhelm Rust, der Leiter des Berliner Bach-Vereins und Herausgeber zahlreicher Bände der Bach-Gesamtausgabe, und Hermann Kretzschmar, der bei den ersten Aufführungen des Leipziger Bach-Vereins den Orgelpart gespielt hatte, um nur diese beiden zu nennen.

Spitta hatte in einem Aufsatz u.a. seine Ergebnisse in der Frage der Continuo-Ausführung dargelegt,²⁷⁰ Anlaß dafür war die in der gleichen Zeitschrift erschienene Schaeffersche Verteidigung von Robert Franz' Bearbeitungen und die darin gegebenen Erläuterungen zur Continuo-Problematik.²⁷¹

An den Anfang seiner sachlich orientierten Erwiderung stellt Spitta Schaeffers Frage, »ob das Accompagnement polyphon oder accordisch sein müsse.«²⁷² Spitta bemerkt, daß diese Frage so nicht richtig gestellt sei. Seiner Ansicht nach ist »das Accompagnement des Basso continuo [...] seinem Wesen nach der Polyphonie entgegengesetzt«²⁷³ denn Polyphonie meine zunächst die Melodie und dann erst die Harmonie, die sich durch Zusammentreten mehrerer Melodien von selbst ergebe.

Letztlich interpretiert Spitta den Begriff ›polyphon‹ als auf jeden mehrstimmigen Satz anwendbar, in dem die Stimmen gut sanglich geführt sind.

Natürlich sieht er Bach in der Tradition der Polyphonie, was in diesem konkreten Zusammenhang bedeutet, daß Bach in Stücken, die nur aus einer Solostimme und Continuo bestehen, die Begleitung kunstvoll der Solostimme angeglichen habe. Aber diese Fälle seien so selten, daß man daraus eine allgemeingültige Anwendungs- bzw. Ausführungsanleitung nicht gewinnen könne.²⁷⁴ Das gleiche Prinzip finde sich auch in Bachs instrumentalen Triosonaten, in denen zur Solostimme zwei Stimmen des Tasteninstrumentes als »Begleitung« hinzutreten. Diese Art der Begleitung sieht Spitta nur in der Instrumentalmusik, allenfalls noch bei weltlichen Kantaten verwirklicht, nur dort seien sie auch anzuwenden, da Bach in diesen Fällen meist selbst der Begleitende gewesen sei.²⁷⁵ Bei Kirchenkantaten begleitete nach Spittas Überzeugung der an der Thomaskirche bestellte Organist. Dieser habe ein bescheiden gehaltenes Akkompagnement im Vermögensstande der Organisten der Zeit ausgeführt.²⁷⁶

Spitta formuliert die Stellung des Akkompagnements innerhalb einer Gesamtbesetzung wie folgt: »Immer aber muss doch die Erwägung maassgebend bleiben, dass es aus seiner untergeordneten Stellung nicht heraustritt.«²⁷⁷

Was nun die Begleitung von Chor und Orchester angeht, stellt Spitta fest, daß »die Art, einen vollen Chor nebst Orchester zu accompagniren, [...] principiell von der Begleitung eines Solos nicht verschieden« ist.²⁷⁸

Spitta geht auch auf das Problem des Instrumententauschs und der Neuinstrumentierung ein. Er verteidigt den Standpunkt, daß auch die Alte Musik die instrumentale Besetzung mitunter genauestens vorschrieb und daß deswegen eine Neugestaltung immer eine Verfälschung mit sich bringe.²⁷⁹ So verhalte es sich auch im Falle der Orgel, die das kirchliche Hauptinstrument schlechthin und deswegen in der Bachschen Kirchenmusik auf keinen Fall entbehrlich gewesen sei. Spitta sieht zwar die zeitbedingten Schwierigkeiten innerhalb der Orgellandschaft, meint aber, daß sie bald ausgeräumt werden könnten, da es »für die Orgel schon rein klanglich kein Surrogat«²⁸⁰ gebe.

Befremdlich wirkt heute die nie in Erwägung gezogene Besetzungskonsequenz nach dem Bachschen Original in Hinsicht auf die Anzahl der Chor- und Orchestermitglieder. Spitta verteidigt die starke Holzbläserbesetzung und die große Anzahl der Chormitglieder mit dem Argument, daß man, wenn man anders verfahren wolle, nur zu Bachs geringer Besetzungsstärke zurückkehren könne: »den Chor auf 16 Personen reduciren und dann lieber auch gleich Sopran und Alt mit den dünnen Knabenstimmen besetzen.«²⁸¹ Und das könne ja nicht das erstrebte Aufführungsideal darstellen! Die Prinzipien, die von Spitta hier als Grundlage des Musizierens im Bach-Verein aufgestellt wurden, scheinen nicht in letzter Konsequenz eingehalten worden zu sein, wie an einem Beispiel erläutert sei.

Zum Ende seines Aufsatzes (s.o.) greift Schaeffer eine Merkwürdig-

keit der Leipziger Bach-Vereins-Aufführung der Kantate »Ein feste Burg ist unser Gott« auf, nämlich die Ausführung der »Aria« für Baß und der ihr beigegebenen Chormelodie im Sopran. Im Bach-Verein war diese Arie von sämtlichen Männerstimmen im Solo-Part, die Choralzeilen von sämtlichen Frauenstimmen ausgeführt worden (*»So wurde es endlich ein grosses Duett zwischen sämtlichen weiblichen und männlichen Stimmen des Chores, welches im Verein mit den feurigen Geigenfiguren und der Orgel einen dem ersten Satze ebenbürtigen imposanten Eindruck machte«*).²⁸²

Es ist nicht verwunderlich, daß Schaeffer an dieser Ausführung berechtigten Anstoß nimmt. Sie steht in strengem Widerspruch zu den Maximen, die sich der Bach-Verein zur Grundlage seiner Arbeit gemacht hatte: den Vorschriften Bachs unbedingt zu folgen und eine lebendige Vorstellung von den Bedingungen der Entstehungszeit der Werke zu geben. Bei der Verteidigung dieses Vorgehens kann Spitta keineswegs überzeugen. Zunächst macht er Schaeffer darauf aufmerksam, daß die Bezeichnung »Aria« nicht autograph sei und somit eine Soloausführung nicht zwingend verlange. Diese Bachsche Bezeichnung handelt er dann umfassend anhand von zahlreichen Beispielen aus Kantaten ab. Spitta erachtet eine Ausführung von Baß-Solo und Chorsopran für die Choralzeilen als durchaus möglich, da jedoch »das Werk nicht vollständig aus einem Gusse sei«²⁸³ und die anderen Strophen des Choralchorisch behandelt würden, sei eine chorische Ausführung der Choralzeilen zwingend; aus Gründen der Balance müsse dann auch der Solo-Part chorisch besetzt werden.

Dergleichen nicht aus dem Werk oder aus den Aufführungsgegebenheiten der Bach-Zeit herleitbaren Experimente mußten zum Widerspruch herausfordern, aber sie machen auch deutlich, mit welchen Schwierigkeiten und Fehldeutungen damals zu kämpfen hatte, wer Bachs Werk wieder erstehen lassen wollte. Die Diskussion zeigt gerade an diesem Punkt, daß auch Fehlinterpretationen dem Prozeß der Wiederbelebung durch Auseinandersetzungen und weitere Überlegungen förderlich waren und zur Vertiefung der Forschung nach den vermeintlich richtigen Aufführungsbedingungen beitragen.

Spittas Ausführungen und Zurechtrückungen wurden in einem neuerlichen Artikel des »Musikalischen Wochenblatts« kritisch beleuchtet. In der Frage des Akkompagnements blieben die Standpunkte unverändert, lediglich in der Orgelfrage deutete sich ein Konsens an.²⁸⁴ Spitta seinerseits versuchte nun, in einem »Schlußwort« ein Ende der öffentlichen Auseinandersetzung herbeizuführen, was auch durch die Redaktion der Zeitschrift bekräftigt wird.²⁸⁵

Zum Ende des öffentlichen Streits wird eine neue Dimension der unterschiedlichen Auffassungen deutlich. Schaeffer stellt fest, *»dass die Frage des Accompagnements nicht eine bloß historische, sondern ebenso sehr eine ästhetische ist«*,²⁸⁶ wobei unter »ästhetisch« die künstlerisch ausgeführte Begleitung zu verstehen ist. Als Fazit bleibt nach allen Auseinandersetzungen übrig, daß die andere Seite mit ihren Ausführungen vielleicht historisch richtig verfuhr, aber damit den höheren künstleri-

schen Ansprüchen der Zeit keineswegs genüge. Zusammenfassend seien die Standpunkte noch einmal in aller Kürze festgehalten. Die Meinung der Franz-Partei lautete:

»1) Die Ausführung des Accompagnements ist überall nothwendig, wo nicht gegentheilige Bestimmungen vorliegen.

2) Der Tonsatz muss den Ueberlieferungen entsprechen, die über die Zeit, in welcher das Kunstwerk geschaffen, und über die individuellen Stil-Eigenenthümlichkeiten des Autors vorliegen. Hieraus folgt:

3) Der Tonsatz kann nicht überall rein accordlich gehalten werden, namentlich in Solosachen ist eine freiere melodische Gestaltung in allen Stimmen geboten, welche die in den obligaten Partien angegebenen Themen und Hauptmotive zu verwenden hat.

4) Erst wenn diese vorstehenden Bedingungen erfüllt sind, kommt die Frage der Instrumente zur Entscheidung. Diese harret zur Zeit noch ihrer vollständigen Erledigung.«²⁸⁷

Dem entgegengestellt sei, auf einen knappen Nenner gebracht, die Auffassung des Bach-Vereins: Die Orgel ist zur Aufführung einer Kirchenkantate von Bach unerlässlich. Es gab unterschiedliche Möglichkeiten der Rezitativ-Ausführung: Ausgehaltene Akkorde, wie notiert, nur in Ausnahmen; zumeist kurze akkordische Begleitung bei Harmoniewechsel; der Baßton blieb liegen, während die rechte Hand Akkorde griff. Bei weltlicher Musik wirkte anstelle der Orgel das Cembalo mit. Da es solche Instrumente in spielbarem Zustand offenbar kaum gab, sollte der Part durch moderne Flügel ersetzt werden. Akkordisch ausgeführtes Akkompagnement genügte im allgemeinen, bei Solo-Arien sollte eine ›gearbeitete‹ Begleitung durch das Tasteninstrument ausgeführt werden.

Betrachtet man beide Standpunkte, so fallen durchaus Übereinstimmungen auf, die jedoch im Streit untergingen. Insgesamt ist die Auffassung des Bach-Vereins, die wohl im wesentlichen den Forschungen Spittas folgte, die flexiblere. In Spittas Interpretation wird die Erkenntnis deutlich, daß es eine und nur eine Art der Ausführung nicht gegeben, sondern sich die Praxis von Fall zu Fall geändert habe. Wie das Beispiel der Chor-Orchesterbesetzung allgemein und speziell die Ausführung der »Aria« aus der Kantate »Ein feste Burg« verdeutlichte, war jedoch auch Spitta nicht gegen Fehldeutungen gefeit.

Daß die Positionen geklärt waren, änderte nichts daran, daß der Streit weiterging. Der notwendige Einsatz der Orgel wurde anerkannt. Trotzdem wollte Franz so lange an seinen ›Instrumentierungen‹ festhalten, bis die historischen Instrumente wieder in Gebrauch gekommen wären.²⁸⁸ Weiterhin blieb er der festen Überzeugung: »daß die Grundsätze der Historiker, wenn sie überhaupt jemals auf die Praxis einen Einfluß gewinnen sollten, Bach und Händel geradezu vernichten müssen, unterliegt gar keinem Zweifel.«²⁸⁹

In der Nachfolge der anfänglichen Auseinandersetzung zwischen Franz-Schaeffer auf der einen und Spitta-Chrysanter auf der anderen Seite wurde die Diskussion immer undurchsichtiger; auch zum Teil

neue Argumentationen zu bereits Geklärtem täuschten nur darüber hinweg, daß die eigentlichen inhaltlichen Fragen in der persönlich und polemisch gefärbten Fehde fast zur Nebensache wurden. Aber zu Recht weist Feder in diesem Zusammenhang darauf hin, daß dem Streit innerhalb »der Geschichte des Bach-Kultus und der Bach-Wissenschaft«²⁹⁰ große Bedeutung zukommt, und zwar, wie wir hinzufügen möchten, nicht nur deshalb, weil er eine wichtige Materialquelle zur Kenntnis der damaligen Situation der Aufführungspraxis, die ja noch in den Anfängen steckte, darstellt, sondern auch, weil er an Probleme prinzipieller Natur gemahnt, die auch heute noch in der Diskussion stehen.

Während Chrysander, Schaeffer, Kretzschmar, Schlösser und Hahn die Auseinandersetzung weiter schüren, melden sich Wilhelm Rust und Graf Waldersee (1831-1906) zu Wort, um etwas zur objektiven Klärung beizutragen.²⁹¹

Im Vorwort des XXII. Bandes der Bach-Gesamtausgabe führt Rust seine Erkenntnisse über das Problem aus. Rust stellt die Frage nach Bachs Beteiligung an der Ausführung in den Mittelpunkt. Er kommt zu dem Schluß, daß bei »vollstimmigen Sätzen« in möglicher Schlichtheit, in Sätzen mit geringer Stimmenzahl jedoch mit »zunehmender Freiheit« begleitet werden solle. Wie schon Spitta annahm, geht auch Rust davon aus, daß die normalen Begleitungen (Chöre, bezifferte Sologesänge) der jeweilige Organist, die schwierigen und unbezifferten Partien jedoch Bach selbst gespielt habe. Von 1730 an habe sich Bach dabei des Rückpositivs bedient. Hinweise wie »tacet« und »senza l'organo« hätten dem Organisten signalisiert, wo Bach persönlich begleiten wollte. Für Aufführungen in der Nikolai- und der Pauliner-Kirche hält Rust es für möglich, daß Bach »vom Flügel aus« dirigierte.

Die in unterschiedlichem Ton notierten Stimmen interpretiert Rust folgendermaßen: Die transponierte Continuo-Stimme diene dem Organisten von St. Thomas, die untransponierte wurde bei Aufführungen in der Nikolai-Kirche, bei Proben außerhalb der Kirche am Cembalo und für die restlichen Continuo-Instrumente bei den Kantatenaufführungen in St. Thomas benutzt. Die Frage, welche Stimme für welche Kirche bestimmt war, wurde von Spitta später geklärt.²⁹²

Paul Graf Waldersee, musikalischer Verlagskorrektor und späterer Herausgeber der Bände XXIX, XXX, XXXIV, XLIII 1 u. 2 der Bach-Gesamtausgabe, unterteilt die Vokalwerke in drei unterschiedliche Kategorien. Nach diesen müsse dann auch die Orgelbegleitung ausgerichtet werden. In die erste Kategorie gehören:

»1) *Gesangstücke, seien es Chöre, ein- oder mehrstimmige Gesänge, zu denen Bach die Instrumentierung vollständig ausgeführt hat.*« In diesen Fällen läßt Waldersee die Orgel durchgehend mitspielen, um in meist vierstimmigem Akkordspiel Stütze für Singstimmen und Orchester zu sein. Eine anders ausgeführte Orgelstimme erfordern:

»2) *Arien, die von einem oder mehreren obligaten Instrumenten begleitet werden.*«²⁹³ Da in solchen Fällen Sing- und instrumentale Stimme eng miteinander verwoben seien, genüge eine akkordische Stütze. Nur

wenn beide Stimmen pausierten, müsse die Orgel motivisch-melodisches Material für eine dem Verlauf der Solo-Stimmen nachgebildete Ausführung des Continuos aufnehmen und den Satz hervortretender gestalten. Die letzte Kategorie bilden:

»3) *Arien, die nur vom Continuo begleitet werden.*«²⁹⁴ Diese Arien erforderten eine sorgfältige Ausarbeitung; Vor- und Nachspiel würden aus dem Melodie-Material der Solo-Gesangstimme entlehnt, die Begleitung solle aus Motiven gebildet werden, die entweder in der Gesangstimme oder im Continuo enthalten sind.

Waldersee verweist ausdrücklich darauf, daß man für den stilvollen Vortrag keine festen Regeln aufstellen könne. Einziger Anhaltspunkt sei das von Bach selbst vorgegebene Material, dessen innerem Wesen sich der Continuospieler künstlerisch nachempfindend anvertrauen solle.

Waldersee beschließt seine Betrachtungen mit einigen Bemerkungen zum Instrumentarium der damaligen Zeit, das für die Ausführung des Bachschen Werks primär und alternativ eingesetzt werden könne. Er stellt dabei zunächst fest, daß die »*Streichinstrumente, Flöten, Oboen, Fagotte und Pauken [...] dieselben Instrumente [seien] wie heute.*«²⁹⁵ Offenbar war zu dieser Zeit nicht mehr präsent, welche einschneidenden Modifikationen das gesamte genannte Instrumentarium von Umbauten (hier bes. die Streichinstrumente) bis zu Neu- bzw. Weiterkonstruktionen (Blasinstrumente) durchgemacht hatte. Es hat den Anschein, als wären die klanglichen Resultate des genannten Instrumentariums als vom Bachschen nicht unterschiedlich bewertet worden, wenigstens nicht so, wie es im Falle von Cembalo und Orgel doch wohl empfunden wurde. Diese Auffassung gründet sicherlich auf der Tatsache, daß die Streichinstrumente durchweg auf den höheren Saiten mit Darmbespannung spielten und überhaupt die kraftbetonte Tonerzeugung nicht spielprägend war. Der Rekonstruktion der Alten Musik fehlte offensichtlich das Wissen um den ›anderen‹ Klang, der sich nicht nur im alten Instrumentarium selbst, sondern auch in dessen spezieller Handhabung manifestiert. Deshalb konzentriert sich Graf Waldersee auf die Frage, wie die nicht mehr vorhandenen Instrumente ersetzt werden könnten. Dabei ist es seiner Ansicht nach am wichtigsten, die von Bach vorgeschriebene Tonhöhe einzuhalten; da bei der Alternativbesetzung in jedem Falle etwas preisgegeben werden müsse, solle die Klangfarbe das untergeordnete Merkmal sein.²⁹⁶ Waldersee sieht die größten Schwierigkeiten bei Trompeten und Hörnern und schlägt vor, daß, solange man Bachs Instrumente nicht rekonstruiert habe, für die Hornpartien eine Kombination von Horn und Cornet eingesetzt werden soll, und zwar in der Weise, daß das Horn die tiefen Partien und das Cornet die hohe Lage ausführt. Offenbar verfiel Waldersee auf diese Kombination, da das Cornet eine weichere Klangfarbe besaß als die gebräuchliche Trompete und der Klangunterschied deshalb nicht so gravierend ausfiel.²⁹⁷

Da Bachs Trompetenpartien bis in die Extremlage geführt sind, ergaben sich zur damaligen Zeit die größten Schwierigkeiten. Waldersee

schlägt eine Kombination von Trompete und Klarinette vor. Anhand des Chores »Dank, bleibe Herr, dein Lobgesang« aus dem Osteroratorium verdeutlicht er seinen Vorschlag. Aus dem Notenbeispiel ist zu entnehmen, daß Waldersee die Trompeten nur bis zum *a*'' hinaufführt. Die Klarinetten in C – es sind nur zwei, da die dritte Trompete ihren Originalpart bläst – spielen fortlaufend, während die beiden Trompeten ab *a*'' pausieren bzw. in den Takten 7 und 8 ein neues Motiv mit abschließender Kadenz einfügen.²⁹⁸

Die Oboe da caccia ordnet er dem Englischhorn zu, die Oboe d' amore der Klarinette – wohl wegen der Stimmungsidentität in A? – die Laute dem Pizzikato der Streichinstrumente, den Part des Violoncello piccolo denkt er sich in einer Kombination von Violoncello und Viola ausgeführt, wofür er auch ein Beispiel aus der Kantate »Ich bin ein guter Hirt« (BWV 85) zur Erläuterung seines Prinzips anführt.²⁹⁹ Hier läßt er die Viola die Sechzehntelläufe ausführen, während das Violoncello lediglich die harmonischen, bewegungsreduzierten Achtel als Stütztöne beisteuert. Als Ersatz für die fehlende Orgel schlägt Waldersee das Harmonium vor, dessen Nachteile er aber durchaus erkennt.

Die Befolgung dieser Angaben mag in bezug auf die Klangfarbe sicherlich einen manchmal gangbaren Weg dargestellt haben. Es ist aber schwer vorstellbar, in langen Passagen einen Instrumentenwechsel vorzunehmen, wie er hier für Hörner und Trompeten vorgesehen ist. Trotzdem muß das Bemühen gewürdigt werden, daß Waldersee soweit wie möglich der Bachschen Instrumentierung treu bleiben und den Kompromiß nur dulden will, solange keine Nachbauten der Bachschen Instrumente und keine Musiker, die sie auch beherrschen, zur Verfügung stehen.

In zwei weiteren Aufsätzen bringt Waldersee Beispiele für Arienbegleitungen, in denen die Orgel solo mit der Gesangstimme musiziert.³⁰⁰ Im ersten Beitrag erläutert er nochmals sein Begleitprinzip, das in diesem Fall ganz von einem Motiv geprägt wird. Wenn dieses gefunden sei, sei die größte Schwierigkeit bereits überwunden.³⁰¹

Die Ausführungen von Graf Waldersee fanden die ungeteilte Zustimmung von Robert Franz, da er in ihnen sein Prinzip wiederzuerkennen glaubte. In einem Brief von Franz heißt es: *»Vielleicht erinnern Sie sich noch, daß ich mich bei Ihnen vor Jahr und Tag nach einem Grafen Waldersee, der mir eine Anzahl seiner Bearbeitungen Bach'scher Cantaten zugeschiedt hatte, erkundigte. Dieser veröffentlichte nun in letzter Zeit einige Aufsätze über die brennende Frage in genannter Zeitung und in der letzten Nummer derselben weist er unwiderleglich nach – ohne jedoch meiner dabei zu erwähnen – wie sehr die von mir vertretenen Grundsätze im Rechte sind. Er zeigt nämlich an einer nur vom Continuo begleiteten Sopranarie, wie das Hauptmotiv der Cantilene im Verlauf derselben mindestens achtmal im Accompagnement auftauchen müsse und demonstriert das an der Construction des Basses und an den Contrapunkten der Singstimme unzweideutig; woraus denn weiter hervorgeht, daß die Alten bei Anlage ihrer Skizzen ganz bestimmte Absichten im Auge hatten – mithin genau dasselbe, was ich vom ersten Augenblick an behauptet habe.«*³⁰²

Es wirft ein bezeichnendes Licht auf Franz, wenn er, statt seine Argumentation auf Quellen der Entstehungszeit zu stützen, als Beweis für die Richtigkeit seines Tuns die übereinstimmende Vorgehensweise anderer heranzieht und meint, daraus Rückschlüsse auf vermeintlich authentische Praktiken ableiten zu können.

Im zweiten Aufsatz geht es Waldersee darum, Beispiele für Arienbegleitungen anzuführen, bei denen Einleitungen oder Zwischenspiele gefunden werden müssen. Im Prinzip hält er es auch in diesen Fällen so wie gehabt: Vor- und Zwischenspiele sollen aus motivischem Material der jeweiligen Arie gebildet werden. Die Baß-Arie »Fürst des Lebens« (BWV 31) dient ihm zur Veranschaulichung, »in welcher Weise Bach sich die Ausfüllung der defecten Stellen gedacht hat.«³⁰³ Da »alles, was zugesetzt wird, dem Meister entnommen«³⁰⁴ sei, die Bausteine der Komposition sich mithin am Original orientierten und so die musikalische Substanz gewissermaßen erhalten bleibe, während der Begleiter nur eine neue Ordnung, eine andere Plazierung schaffe, glaubt Waldersee, mit seinen Vorschlägen ganz ohne Zweifel im Bachschen Sinne zu verfahren und ein Höchstmaß an Authentizität gewährleisten zu können. Mit den »defecten« Stellen in manchen Bachschen Kompositionen meint er diejenigen, an denen die Solostimme bei weiterlaufendem Continuo pausiert, woraus, und das sei hier hervorgehoben, zwingend die Notwendigkeit der Bearbeitung resultiere.

Waldersees Ausführungen stellen – sicherlich in Übereinstimmung mit den Vorstellungen des Leipziger Bach-Vereins – den Versuch dar, ein objektives, zugleich unaufwendiges und stilgerechtes Prinzip zu umreißen, das ihm bei der Realisierung mancher Begleitungen unumgänglich scheint.

Chrysander hatte bei der Herausgabe von Händels Werken einen anderen Weg als die Herausgeber der Bach-Ausgabe eingeschlagen. Einerseits hatte er jedem edierten Werk einen Klavierauszug beigegeben, andererseits dann aber später für praktische Aufführungen einen neuen, bearbeiteten erstellt. Diese praktischen Ausgaben enthielten nur einen Teil des Gesamtwerks; einige Nummern oder auch Teile von Sätzen wurden entfernt, auch brachten diese Klavierauszüge nur den deutschen Text. Verzierungen der Solostimme waren in Form von ausweiteten Kadenzen angegeben.

Genau an diesem Punkt setzte die scharfe Kritik Schaeffers ein. In Aufsätzen und wiederum in einer eigenen Broschüre untersuchte er Chrysanders Klavierauszüge.³⁰⁵ Schaeffers Ablehnung war nicht unbegründet. Er bemängelt zunächst die separate Veröffentlichung der Klavierauszüge, wodurch der Benutzer keine Vergleichsmöglichkeit mit dem Original in der Gesamtausgabe habe. So könne der Eindruck entstehen, daß die Begleitungen Händelsche Originalsätze seien.³⁰⁶ Schaeffers akribische Nachweise von Unzulänglichkeiten im Satz scheinen seine Einwände auch vor dem Hintergrund der bereits mehrfach zitierten grundsätzlichen Divergenzen zu rechtfertigen, zumal Chrysander es unterließ, der Kritik durch einige kurze, geeignete Hinweise zuvorzukommen.

Nach Schaeffers Ansicht hatte sich hier wieder einmal ein ›Historiker‹ auf ein Gebiet gewagt, auf dem eigentlich nur der Künstler etwas auszurichten vermochte: Aufgabe der Historiker sei das Erforschen der historischen Gegebenheiten der Generalbaßpraxis, aber nicht deren künstlerische Umsetzung. Fast als direkte Antwort auf Schaeffers Forderungen veröffentlichte Chrysander dann 1877 in ›seiner‹ Zeitschrift eine Folge von Aufsätzen, in denen er auf der Grundlage seiner Erforschung der historischen Quellen der Generalbaßpraxis eine Fülle von wichtigen Erkenntnissen unterbreiten konnte.³⁰⁷ Feder faßt Chrysanders Ergebnisse wie folgt zusammen: Die Begleitung sei zu verstehen *»als ein äusserliches Hilfsmittel der Aufführung, [...] als eine innere Belebung und Anfeuerung der musikalischen Kräfte, [...] als das contrastirende Element, durch welches die Tongestalten erst recht hervortreten.«*³⁰⁸ Eine Ausführung durch Orchesterinstrumente im Sinne der Franzschen Bearbeitungen widerspricht nach Chrysanders Meinung zutiefst dem Geist der Praxis, die im Wesen von der momentanen Improvisation des Tastenspielers gestaltet werde. Diese Auffassung von der Generalbaßpraxis stellt eine umfassende und historisch abgesicherte Basis dar, die jedoch nur zögerlich zur Kenntnis genommen wurde.

Hermann Kretzschmar versucht, anläßlich einer Rezension von Schaeffers Broschüre,³⁰⁹ im Meinungsstreit der Franz-Schaeffer- und der Chrysander-Spitta-Partei zu schlichten.³¹⁰ Einerseits bemüht er sich, zwischen beiden dadurch zu vermitteln, daß er eingesteht, Spittas Hinweis auf einfach akkordisches Akkompagnement sei mißverständlich, andererseits stellt er allgemein fest, *»dass in Bezug auf die Stilart, in welcher das Accompagnement zu ergänzen ist, zwischen der Franz'schen Partei und der von Spitta eine Meinungsverschiedenheit nicht besteht.«*³¹¹

Im übrigen verteidigt Kretzschmar Spitta, der lediglich vor »contrapunktischem Überschwang« habe warnen wollen.

Der Hinweis auf die Mustergültigkeit der Klavierauszüge des Leipziger Bach-Vereins – einer stammte von Kretzschmar selbst (»Ein feste Burg«, BWV 80) – sollte sich als besonders ungeschickt herausstellen; er rief Schaeffer mit neuen Vorwürfen auf den Plan.³¹² Aber der wiederum in aller Breite und Heftigkeit geführte Disput brachte keine weiteren Erkenntnisse, so daß hier zu einem anderen wichtigen aufführungspraktischen Aspekt in der damaligen Diskussion übergegangen werden kann, nämlich der Frage, in welchem Maße Art und Weise der klanglichen Realisierung als konstituierend für die Musik anzusehen sei. Auch diese Auseinandersetzung entzündete sich – und nicht zum erstenmal – an einem Vorwurf Schaeffers an die Adresse von Chrysander.

Chrysander hatte in einer Besprechung die Verwendung des alten Instrumentariums gefordert: *»Unsere beständige Klage bei allen Versuchen, die Schätze der alten Clavier-Literatur wieder einigermaßen erklingen zu lassen, ist eben die, dass das rechte Instrument fehlt, weil die Vorzüge des jetzigen Claviers beim Vortrage der vorhundertjährigen Stücke in Nachteile sich verwandeln, und unsere Hoffnung bleibt nur, dass der zu hoher Geschicklichkeit gelangte moderne Instrumentenbau auch noch lernen werde, wieder*

die Instrumente der verschiedenen musikalischen Perioden zu rekonstruieren, nicht als antiquarische Copien, sondern als lebensfähige Tonkörper. Diese Hoffnung würde allerdings noch lange ein frommer Wunsch bleiben müssen, wenn es den Ignoranten gelingen sollte, die Ueberzeugung von der Vortrefflichkeit unseres Pianoforte auch für die ältere Musik allgemein zu machen.«³¹³

Schaeffer versuchte, Chrysanders Forderung nach einer auch hinsichtlich der Instrumente adäquaten Darstellung der Händelschen Musik bzw. der Alten Musik allgemein als vollkommen irrelevant beiseite zu schieben: »Nach seiner Ansicht müsste Jeder, der die Literatur der verschiedenen Epochen tractiren will, auch die zugehörigen Instrumente besitzen, also Bach und Händel auf einem Spinett, Harpsichord, Cembalo, oder wie die Instrumente sonst heissen, Mozart auf einem Mozartflügel spielen usw. Nun, ich bin zufällig im Besitze eines alten Spinetts und kann Herrn Chrysander versichern, daß seine Klavierauszüge auf demselben um kein Haar besser klingen, als auf einem modernen Flügel.«³¹⁴

In seiner Ablehnung des authentischen Instrumentariums stützt Schaeffer sich auf Moritz Hauptmann, der, wie bereits erwähnt, der Frage der Instrumentalfarbe in der Alten Musik keinen besonderen Stellenwert zuerkennen mochte. Eine ihrer Zeit so verhaftete und vom Fortschritt, den die musikalische Kunst und die zu ihrer Darstellung notwendigen Mittel erreicht hatten, so überzeugte Musikergruppe wie die um Schaeffer und Franz konnte auf Chrysanders weiterführende Erwägungen zur Rekonstruktion Alter Musik nur mit Unverständnis reagieren. Schaeffer versteigt sich gar zu der Polemik: »Einem Manne, welcher seine frommen archaischen Wünsche als Postulate für die heutige Kunstübung hinstellt, und dessen Geschmack bei dem Spinett stehen geblieben ist, wird für Fragen, in denen nur ein künstlerisch organisiertes Ohr zu Gericht sitzt, wenig Bedeutung beigelegt werden können.«³¹⁵

Immerhin geht aus dieser Bemerkung Schaeffers hervor, daß alte Instrumente wie eben Spinett oder Cembalo nicht nur bekannt, sondern wohl auch spielbar waren und durchaus für Aufführungen hätten herangezogen werden können. Seine konservative, aber sich überlegen dünkende Überzeugung, die sich auf eine Autorität wie Moritz Hauptmann (dessen Aussagen zum damaligen Zeitpunkt ein Vierteljahrhundert zurückliegen) beruft und derzufolge die instrumentale Klangfarbe nicht wesentlich den Gehalt eines Musikstückes bestimme, weiß Schaeffer durch den Hinweis auf Bachs Mehrfachinstrumentierungen geschickt zu untermauern: »ob die Gmoll-Fuge aus Bach's erster Geigen-sonate von einer Violine allein, oder ob sie in Dmoll nach Bach's eigener Bearbeitung auf der Orgel erklingt: – es ist dasselbe Musikstück.«³¹⁶

Schaeffers Beweisführung ignoriert etwas Entscheidendes: Bei Bach ist es eine zeitimmanente Darstellung auf zwei unterschiedlichen, aber damals gebräuchlichen Instrumenten; wenn jedoch ein Austausch Cembalo/moderner Flügel bzw. Cembalo oder Orgel/Orchesterinstrumente vorgenommen wird, entsteht ein zeitlicher Bruch, der die Identität des Werks berührt. Schaeffer mißverstehet das Instrumenten-Problem als Instrumentierungs- bzw. als rein ästhetisches Problem, wenn er schreibt: »Das instrumentale Klangwesen gehört in das Kapitel vom

Reize der Musik d.h. von ihrer Wirkung auf das Nervensystem. Diese kann unter Umständen eine solche Stärke erreichen, dass der Reiz zu einem pathologischen wird. Namentlich in neuerer Zeit spielen die pathologischen Reize eine grosse Rolle in der Musik und es giebt manchen Instrumentirungskünstler, der fast ausschließlich mit ihnen arbeitet.«³¹⁷

Durch diese Sicht auf die zeitgenössische Musik war der Blick in Richtung auf eine Verwendung alter Instrumente bei der Wiedergabe Alter Musik verstellt. Schaeffer und andere blieben im Gegensatz zu Chrysander in einer Instrumentierungs-Ästhetik befangen, der die Vorstellung eines stilgerechten Instrumentariums vollkommen fremd war und der folglich auch die praktischen Vorteile eines solchen Instrumentariums – Balance in der Besetzung, natürlichere Darstellung, gesteigerte Deutlichkeit u.a.m. – entgingen.³¹⁸

Feder teilt mit, daß um 1880 der Streit um das Akkompagnement durch erneute Stellungnahmen von Schaeffer, Spitta und Chrysander »vorläufig abgeschlossen« wurde.³¹⁹

Das Ergebnis von Schaeffers letzter Schrift, die ganz den Händelveröffentlichungen von Franz und Chrysander gewidmet war, stand wohl schon vorher fest: die Bearbeitungen von Franz wurden über alles gelobt, diejenigen von Chrysander für stümperhaft, weil unmusikalisch und fehlerhaft, erklärt.³²⁰ Schaeffer unterließ es auch nicht, selbst Johannes Brahms (1833-1897) und Joseph Joachim (1831-1907), die für die Händel-Gesamtausgabe die italienischen Kammerduette mit einer Klavierbegleitung (Chrysanders Händel-Gesamtausgabe, Bde. 32 und 32a) herausgegeben hatten, schärfstens zu kritisieren.³²¹ Brahms hatte seine Aussetzung dahin gehend umschrieben, daß er den Baß freigelassen habe, damit man auf Grund desselben spielen könne, was man wolle. Geht man von der flexiblen Ad-hoc-Ausführung des Akkompagnements aus, steht Brahms' Meinung, die sich seiner jahrelangen Beschäftigung mit Alter Musik verdankt, für eine »moderne« Sicht auf das Problem.³²²

Während Franz und Schaeffer ihren eigenen Aussetzungen völlig unkritisch gegenüberstanden, aber weiterhin beckmesserhaft die satztechnischen Fehler anderer anprangerten, konnte Philipp Spitta im zweiten Band seiner Bach-Biographie von einem Dokument berichten, das zur Stützung seiner Ansichten hervorragend geeignet war.³²³ Spitta hatte 1876 eine von Heinrich Nikolaus Gerber (1702-1775), dem Vater des Lexikographen Ernst Ludwig Gerber (1746-1819) und ehemaligen Bach-Schüler (ca. 1724-1727), stammende Continuo-Aussetzung einer Albinoni-Violinsonate erwerben können, die nachweislich Korrekturspuren von J.S. Bachs Hand aufwies.³²⁴ Spitta bewertet dieses Dokument als zuverlässigste Quelle zur Verifizierung des Akkompagnements: »in jedem Falle ist nach Einfügung der Bachschen Änderungen nunmehr ein ganz dem Sinne Bachs entsprechendes Accompagnement eines Solos gewonnen.«³²⁵ Spitta korrigiert ferner seine früher nach Gerbers Angaben gemachte Aussage über die polyphone Art der Aussetzung, die er nun folgendermaßen charakterisiert: »Sie stellt einen fließenden mehrstimmigen Satz dar, bei welchem man an keiner Stelle das Gefühl verliert, daß

die ihn bewegende Kraft durchaus außerhalb liegt.«³²⁶ Es werden keine Motive aus der Hauptstimme verwendet, um daraus einen polyphonen Satz zu erstellen; die Stimmen sind zwar mehr akkordisch konzipiert, lassen durch den Fluß der Aussetzung aber durchaus den Eindruck einer melodischen Führung entstehen.

Nach Auswertung dieses bedeutenden Dokuments führt Spitta weitere Belege für die kurze akkordische Ausführung des Akkompagnements bei Bach als die am häufigsten benutzte Art an. Es sind dies Aussagen Eduard Grells (1800-1886), der einen Enkelschüler Bachs, Michael Gotthard Fischer (1773-1829), in Erfurt Bachkantaten hatte begleiten hören und zwar dergestalt, »daß er immer mit kurz angeschlagenen Accorden der rechten Hand dem Gange des Tonstücks folgte, den Bass aber legato und mit hervortretender Stärke spielte.«³²⁷ Abschließend verweist Spitta jedoch darauf, daß Bachs Begleitung nicht immer in der kurzen stakkierten Art gehalten gewesen sei. Es komme immer auf den Charakter der Komposition an, und Spitta stellt fest, daß in der Mehrzahl der Fälle ein Legato-Akkompagnement erforderlich sei.

Chrysander stimmte den Ausführungen Spittas zu und betrachtete den neuen Fund als eindeutige Quelle, die alle weiteren Diskussionen überflüssig machte.³²⁸

*

Es wurde deutlich, daß die Quellenforschung und -interpretation, betrieben nach Art der mehr historisch-wissenschaftlich orientierten Arbeitsweise Spittas und Chrysanders, im allgemeinen die überzeugenderen Erkenntnisse über die Aufführungspraxis Alter Musik liefern konnten. Die Gegenposition, d.h. die Auffassung der ›Bearbeiter‹, faßt Feder thesenhaft zusammen: »Bearbeitung ist individueller Ausdruck der aus dem Original herausempfundenen Stimmung, auf der Grundlage diskontinuierlicher Stimmführung und differenzierter Satzweise sowie des Verschmelzungsklangs, bewerkstelligt durch den autonomen Künstler, der die potentielle, in der Idee des Komponisten gelegene Vollkommenheit des Kunstwerks zu verwirklichen trachtet.«³²⁹

Die gesamte Auseinandersetzung konnte nur deshalb solche zeitlichen und inhaltlichen Dimensionen annehmen, weil eine elementar neue Vorgehensweise in die gewohnte Praxis einbrach. Für diese ›moderne‹ Sicht lagen die einzig bestimmenden Ausgangspunkte in der Entstehungszeit der Komposition, wobei für das Erkennen der mit ihr verbundenen Konventionen Theoretiker-Äußerungen, Vergleichsbeispiele eigener und fremder Hand und überlieferte instrumentale und vokale Kenntnisse des Musizierens heranzuziehen waren. Auf dieser Grundlage, also gut vorbereitet, sollte der wissenschaftlich gebildete Musiker oder auch der sich um Authentizität, um den Zeitstil der Alten Musik bemühende Künstler musizierend verfahren. Die künstlerische Autonomie, die die subjektivistische Interpretation Alter Musik als kongeniale Nachschöpfung begriff, war bei dieser Methode keine

Richtschnur, sondern postuliert wurde eine Herangehensweise, die sich durch gründliche Vorstudien legitimieren konnte.

Aber nur vermeintlich hat die ›historisch-philologische Partei‹ den Sieg davongetragen, ins Konzertleben gewirkt hat sie nach vorliegenden Untersuchungen nicht. Im Gegenteil: Vor allem die Liszt-Wagnersche Orchesterkultur war wohl verantwortlich dafür, daß nicht nur die altbekannten Bearbeitungen dominierend blieben, sondern auch neue Bearbeiter hervortraten. Otto Reubke (1842-1913) setzte als Leiter der Hallenser Singakademie die Tradition der Konzerte mit den Französischen Bearbeitungen Bachs und Händels fort, ebenso Hans Richter (1843-1916) in England. Max Reger, Philipp Wolfrum (1854-1919) und Felix Mottl (1856-1911) schufen neue Formen eines zeitgemäßen Verständnisses alter Werke.³³⁰ Klaus Peter Richter macht darauf aufmerksam, daß die Französische Bearbeitung der Matthäuspasion noch 1906 eine Neuauflage erfuhr, daß Siegfried Ochs (1858-1929) die Matthäuspasion 1910 mit 300 Sängern aufführte und die Praxis großer Besetzungen noch bis in unsere Gegenwart hineinreicht.³³¹

Die Annäherung an die Alte Musik über den Weg der Bearbeitung wurde nicht ausschließlich auf dem Gebiet der Vokalmusik versucht. Im Bereich der Instrumentalmusik sei u.a. auf die Bearbeitung der Brandenburgischen Konzerte 2, 4 und 6 durch Felix Mottl hingewiesen.³³² Ferner sei das weite Feld der Violinmusik angesprochen, und da speziell diejenigen Kompositionen, die ein nicht ausgesetztes Akkompagnement aufwiesen. Dieser ›Defekt‹ bot willkommenen Anlaß zur Bearbeitung, wobei allerdings eine Auseinandersetzung stilistischer Art wie in der Vokalmusik unterblieb.³³³ Corellis zwölf Sonaten op. 5, seine »Follia«-Varationen, Geminianis (1680-1762) 12 Sonaten op. 1, Leclairs (1697-1764) verschiedene Sammlungen und Tartinis (1692-1770) »Teufelstriller«-Sonate waren die bei weitem beliebtesten Kompositionen, die man durch Bearbeitung, hier im wesentlichen durch Generalbaßaussetzung, für die Veröffentlichung und den praktischen Gebrauch herrichtete.³³⁴

Ausblick: Weitere Entwicklung

Basierend auf der Ästhetik der Wagnerschen Orchestrierungskunst bildete sich um die Jahrhundertwende nochmals eine Opposition gegen die mehr historisierende Darstellungsweise der Alten Musik. Wortführer dieser Gruppe war Philipp Wolfrum, Musiker, Musikwissenschaftler, Gründer des Bachvereins und des akademischen Musikvereins in Heidelberg.

Seine ablehnende Einstellung, die für die ganze Gruppe gilt, gipfelte in der Meinung, Bach auf dem Cembalo zu spielen, bedeute nichts weniger, als ihn ein zweites Mal zu begraben.³³⁵ Immer noch wird der alte Gegensatz zwischen Künstler und Historiker hervorgehoben, wobei natürlich dem Künstler die höhere Autorität zukomme: »Der Gelehr-

te wünscht Klavier oder Orgel; der Künstler wird den Orchesterklang [beim Akkompagnement] vorziehen.«³³⁶

Gegen diese nur noch vereinzelt formulierte, in der Praxis aber allgemein übliche Auffassung von der Notwendigkeit der Bearbeitungen brachen sich ab 1900 verstärkt die immer lauter und selbstbewußter vertretenen Ansichten der Befürworter einer historisierenden Aufführungspraxis Bahn. Bestimmender Ausgangspunkt sollte die Neue Bachgesellschaft werden, die sich bei der Verbreitung von Bachs Werk um eine mehr an den historischen Gegebenheiten der Entstehungszeit orientierte Musizierpraxis bemühte.

Mit den Bach-Jahrbüchern war eine Veröffentlichungsmöglichkeit für alle das Bachsche Werk betreffenden Forschungsergebnisse geschaffen. Redigiert wurden sie von Arnold Schering (1904 [1. Jg.] bis 1919; 37.-45. Jg. 1940-1948). Vorsitzender der NBG wurde nach Erlöschen der Alten Bachgesellschaft am 27.1.1900 Hermann Kretzschmar. Neben die schon genannte satzungsgemäße Aufgabe der praktischen Verbreitung des Bachschen Werks trat noch die Veranstaltung von Bachfesten und die Einrichtung eines Bach-Museums, das im Jahr 1907 im sogenannten Bach-Geburtshaus eröffnet werden konnte.³³⁷

Max Seiffert setzte sich im ersten *Bach-Jahrbuch* sofort mit dem Akkompagnement-Problem auseinander und forderte für die Ausführung einer Bachschen Kantate die Mitwirkung von Orgel und Cembalo. Seiffert bezieht sich dabei auf C.Ph.E. Bachs Aussage, daß man »ohne Begleitung eines Klavierinstruments kein Stück gut aufführen« könne.³³⁸ Weiter führt er aus: »Soweit sich das Aufführungsmaterial der Bachschen Kantaten [...] erhalten hat, findet sich außer den für die Baßinstrumente benötigten Continuostimmen regelmäßig eine solche pro Organo und pro Cembalo vor, erstere aus Gründen, auf die wir hier nicht weiter einzugehen brauchen, meist um einen Ganzton nach unten transponiert. Orgel und Cembalo, das sind also die beiden Klavier-, d.h. Tasteninstrumente, ohne die man ein Bachsche Kantate nicht gut aufführen kann.«³³⁹ Die Verteilung auf die zu begleitenden Sätze innerhalb einer Kantate dachte sich Seiffert so, daß das Cembalo die Begleitung des Sologesangs übernimmt, Orgel und Cembalo gemeinsam die Chöre begleiten. Als Beleg führt er die Kantaten »Wohl dem, der sich auf seinen Gott« (BWV 139) und »Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ« (BWV 177) an, in denen Bach diese Aufführungsanweisung angeblich festlegte.³⁴⁰ An den von Seiffert genannten Stellen findet sich jedoch lediglich ein *tacet*-Hinweis in der tiefer transponierten Continuo-Stimme und keinerlei Instrumentennennung wie etwa Cembalo. Rust führt im Vorwort der Gesamtausgabe erklärend zu der tiefer transponierten Stimme an: »Letztere enthält nämlich in schöner, autographischer Handschrift nur den Einleitungschor nebst Schlußchoral, während an Stelle der Sologesänge ein dreimal wiederholtes ›tacet‹ angegeben ist.«³⁴¹ Rust verweist auf einen früheren Befund,³⁴² anlässlich dessen und mit Bezug auf Spitta er auf eine andere Lösung stieß: Wie vor 1730 die fehlende Bezifferung bedeutete, daß Bach den folgenden Part selbst zu spielen wünschte, so bedeutete von 1730-50 das *tacet*-Zeichen, daß Bach alles Folgende auf dem Rückpositiv spielte. Wie Rust folgert,

diente das *tacet*-Zeichen niemals der Sache, sondern ausschließlich der Person! Diese Deutung erwähnt Seiffert nicht, sondern er schließt aus den *tacet*-Hinweisen auf den Einsatz des Cembalos als Continuo-Instrument.

Schon in einem Diskussionsbeitrag im Anschluß an den Seiffert-Vortrag werden von Woldemar Voigt (1850-1919), einem Göttinger Gelehrten und Leiter des dort ansässigen Bach-Vereins, Bedenken gegen Seifferts Schlußfolgerungen erhoben. Voigt warnt nicht nur davor, Händelsche Praxis bei Bach anzuwenden, sondern verweist auch auf die Spitta-Rust-Interpretation. Seiner Ansicht nach sei das Problem noch nicht gelöst.³⁴³ In einem späteren eigenen Beitrag zu dieser Frage warnt Voigt vor einer Dogmatisierung in diesem Zusammenhang.³⁴⁴

Gegen Seifferts Auffassung wendet sich auch Albert Schweitzer: »Als Originalinstrument für die Ausführung des Generalbasses kommt historisch und praktisch, wie schon Rust und Spitta bemerkten, nur die Orgel in Betracht. Daß Bach für die Sologesangsstücke das Cembalo verwandt haben soll, ist nicht zu erweisen.«³⁴⁵ In dieser Haltung stützt sich Schweitzer auf die Meinung Voigts, ohne andere Gründe anzuführen. Der von ihm gegebene Hinweis, auf der Orgeltribüne habe ein Cembalo gestanden,³⁴⁶ wird dahin gehend gedeutet, daß dieses Instrument für Proben benutzt worden sei.

Die wegen der zu erzielenden Effekte mit einer Orchestrierung der Generalbaßpartien sympathisierende Haltung weicht bei Schweitzer, aus Pietät dem Bachschen Werk gegenüber, einer strikten Ablehnung: »Aber alles Erwägen und Anerkennen in dieser Angelegenheit kann an dem Schlußresultat nichts ändern, daß es uns nicht ansteht, Bachsche Musik anders aufzuführen als sie gedacht ist.« Schweitzer wendet sich vor allem gegen das oft herangezogene Argument der Bearbeiter, daß Bach wohl anders verfahren wäre, »wenn er die Ressourcen des modernen Orchesters gekannt hätte.«³⁴⁷ Da er diese aber nun nicht gekannt, sich jedoch mit den Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, umfassend ausgedrückt habe, sei es am natürlichsten, wenn man seine Werke so lasse, »wie sie sind«.

Im Rahmen der Neuen Bachgesellschaft wurde ab 1910 nach Forderungen Max Schneiders (1875-1967) damit begonnen, Aufführungsmaterialien der gesamten Bachschen Kirchenmusik herzustellen.³⁴⁸ Da in der Kommission der Neuen Bachgesellschaft auch Seiffert Mitglied war, war die Instrumentenwahl zur Ausführung des Continuos natürlich nach seinen Erkenntnissen getroffen worden. Feder erwähnt in diesem Zusammenhang, daß die so entstandenen Ausgaben zwar bei Aufführungen am häufigsten zugrunde gelegt wurden, aber trotzdem von negativer Kritik nicht verschont geblieben sind. Man bemängelte Seifferts Wechselprinzip in der Instrumentenfrage, dann die Art der Orgelbegleitung, die häufig mit der Gesangsstimme ging, was mehr zu Händels Stil passe. Aber im großen und ganzen sei das Generalbaßprinzip »befriedigend durchgeführt und die musikalische Faktur korrekt«.³⁴⁹

Seifferts Generalbaß-Aussetzungen wurden angenommen, so daß

das Problem der Orchestrierung nicht mehr akut war. Aber es standen immer noch die beiden Auffassungen im Raum: die Orgel spielt alles bzw. Orgel und Cembalo wechseln oder spielen zusammen.

Um die Jahrhundertwende prägten den Aufführungsstil des Bachschen Werkes im wesentlichen Karl Straube (1873-1950), der ab 1903 Leiter des Leipziger Bachvereins, ab 1907 Thomasorganist und ab 1918 Thomaskantor war, und Siegfried Ochs, der den 1882 von ihm gegründeten Philharmonischen Chor Berlin leitete. Straube beschrieb seinen Bach-Aufführungsstil mit dem Wort »affektgeladen«: *»Es war wiederum ein romantischer Bach, den ich einer von aller romantischer Gefühlseinfesselung berauschten Zeit darbot. Aber er war nicht mit dem Irrtum belastet, in den ich verfiel, als ich die moderne Orgel mit ihren orchestralen Klangwirkungen als geeignetes Bach-Instrument ansah. Das moderne Orchester war für mich als Vermittler Bachscher Musik nicht zuständig. Ich habe auch kein bachfremdes Blasinstrument in das Bach-Orchester eingefügt und, um das dynamische Gleichgewicht zu dem großen Chorklang des Bach-Vereins herzustellen, lediglich die originalen Holzbläserstimmen vierfach besetzt.«*³⁵⁰

Für die Secco-Rezitative benutzte Straube einen Blüthner-Flügel anstelle des Cembalos. Eine Begründung gibt er nicht an. Die Verwendung des Cembalos in Bachs Kirchenmusik hat Straube Zeit seines Lebens abgelehnt,³⁵¹ auch ließ er die Soli von der Orgel begleiten. Wenn er seinen Bach-Stil »affektgeladen« nennt, so meint er damit vor allem »die dramatische Bewegtheit«, die er »den Chorsätzen abgewann«;³⁵² im weiteren äußert Straube sich ablehnend zu den Bearbeitungen Philipp Wolfrums.

Nachdem Straube die alten Barockorgeln kennengelernt hatte, wandte er sich zugunsten einer Rekonstruktion der Aufführungsbedingungen der Bachzeit vom romantisierenden Bach-Aufführungsstil ab.³⁵³

Siegfried Ochs steigerte die Zahl seiner Mitwirkenden ins Gigantische. Von einer Aufführung der Matthäuspassion 1912 berichtet Max Schneider, daß »Flöten und Oboen um ein Vielfaches (20 und 18) verstärkt und so dem großen Chor proportioniert« waren. Auch hier wird der Aufführungsstil dahin gehend charakterisiert, daß »das Dramatische des Werkes aufs schärfste herausgearbeitet und den turbae« manch neuer »Zug abgewonnen« wurde.³⁵⁴ Auch bei dieser Aufführung waren Orgel und Flügel (Seiffert) als Generalbaßinstrumente eingesetzt, daneben aber Oboi d'amore, da caccia (wohl Englischhörner) und die Viola da Gamba (Christian Döbereiner, München) original besetzt. Schneider warnte vor solchen starkbesetzten Aufführungen, da sie das Klangverhältnis von Soli und Tutti störten.³⁵⁵

In der fortwährenden Diskussion um die Continuo-Ausführung wurde die Spitta-Rust-These, die vom Einsatz des Rückpositivs in St. Thomas zu Bachs Zeit ausging, durch eine Untersuchung B.F. Richters widerlegt: das Rückpositiv sei nicht spielbar gewesen, die Mitwirkung des Cembalos stehe fest, nur der Umfang des Einsatzes nicht.³⁵⁶

Wiederum war es ein Fund, der die Frage nach Bachs Ausführung des Akkompagnements nachdrücklich beantworten half. Anfang der

30er Jahre stieß man auf eine angeblich von Bachs Hand stammende Continuo-Aussetzung der Baß-Arie »Empfind ich Höllenangst und Pein« aus der Kantate »Ach Gott, wie manches Herzeleid« (BWV 3). Feder weist darauf hin, daß es sich um diejenige Arie handelt, »deren akkordische Begleitung Kretzschmar für unmöglich erklärt«³⁵⁷ und deren Herausgabe dem Leipziger Bachverein große Schwierigkeiten bereitet hatte. Wie Marianne Helms nachweisen konnte, stammen diese 15 Takte Continuo-Aussetzung nicht von Bach, sondern von Christian Friedrich Penzel (1737-1801), der an der Thomas-Schule ausgebildet wurde (1751-56) und für kurze Zeit den Chor leitete.³⁵⁸

Stammt die schlichte dreistimmige Ausführung auch nicht von Bach, so ist ihr dokumentarischer Wert dennoch nicht unbedeutend, da sie durchaus geeignet ist, Konvention und Tradition aus der unmittelbaren Bach-Nähe in dieser strittigen Frage zu erhellen.

Die Gestaltung des Generalbasses, seine möglichst stilgetreue Realisierung war durch das gefundene Dokument abschließend geklärt worden, die instrumentale Frage blieb jedoch offen. Ch.S. Terry (1864-1936) entschied sich für die Mitwirkung des Cembalos für die häufigeren Fälle, wenn die Orgeln in St. Thomas durch Reparaturen ausfielen. Am Primat der Orgel gab es für ihn jedoch keinen Zweifel.³⁵⁹ Schering folgte, auch was die bevorzugte Verwendung der Orgel betraf, dieser Interpretation.³⁶⁰

In den 50er Jahren war es Arthur Mendel (1905-1979), der spätere Herausgeber der Johannespassion innerhalb der NBA, der die schon 100 Jahre währende Streitfrage erneut aufnahm. Er wies dem Cembalo die Rolle zu, die Seiffert der Orgel zugedacht hatte: Cembalo für die Begleitung der Chöre, da es als Hilfsmittel bessere Führung vermitteln konnte, ohne daß die Gemeinde den Klang ausmachen konnte. Die durchgehende Begleitung ordnete aber auch er der Orgel zu.³⁶¹

1955 stellte Georg Feder lapidar resümierend, um nicht zu sagen resignierend, fest: »Das letzte Wort über die Ausführung des Akkompagnements bei Bach ist auch heute, nach hundertjähriger Diskussion noch nicht gesprochen.«³⁶²

Kann es gesprochen werden? – Die eingehenden Forschungen, die Laurence Dreyfus betrieb, haben in jüngster Zeit die Rolle und Verwendung der Continuo-Instrumente weiter klären geholfen.³⁶³ Als Ergebnis dieser Untersuchungen kann zur Rolle des Cembalos in der Kirchenmusik Bachs festgehalten werden: Bach forderte es ausdrücklich als Begleitinstrument,³⁶⁴ manchmal wurden Orgel und Cembalo gleichzeitig gespielt.³⁶⁵

Dreyfus faßt den Stand der Forschung wie folgt zusammen: »Letzten Endes ist es bei Bach nicht leicht, eine Grenzlinie zu ziehen zwischen ästhetischem Willen, d.h. dem, was Bachs ideale Vorstellung war, und praktischer Dringlichkeit, d.h. dem, was er tun mußte. Vielmehr wäre es möglich, eine ständige Auseinandersetzung zwischen den Gegenpolen des musikalisch Wünschenswerten und des aufführungspraktisch Bedingten zu postulieren. Mit einem Wort: wir können das Cembalo jetzt nicht mehr so einfach aus der Kirche hinauswerfen. Es gilt auch zu bedenken, daß Bach seine Unterschrift

unter ein Zeugnis setzte, in dem bestätigt wird, einer seiner Schüler habe die Kirchenmusik mit seinem wohlerlernten Cembalo[spiel] zieren geholfen.»³⁶⁶

Anmerkungen zu Kapitel II.1

¹ Schweitzer, Albert: *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1908, hier: Wiesbaden 1954, S. 205; s. hierzu ferner: Feder, Georg: *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750-1950. I: Die Vokalwerke*, Phil. Diss. Kiel 1955 (masch.), S. 37

² Geck, Martin: »Die Wiederentdeckung der Matthäuspasion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung« (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 9), Regensburg 1967

³ Niemann, Walter: *Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 18

⁴ s. hierzu: Herz, Gerhard: *J.S. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik*, Kassel 1935; Besch, Hans: *J.S. Bachs Frömmigkeit und Glaube*, Kassel 1950; Blume, Friedrich: *J.S. Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947; Osthoff, Gerald: *Untersuchungen zur Bach-Auffassung im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung ihres Fortwirkens*, Phil. Diss. Köln 1949 (masch.); Anton, Karl: »Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bach-Bewegung«, in: *Bach-Jahrbuch* [im folgenden zitiert als *BJB*] 1955, S. 7-44; Funk, Wolfgang: *Studien zur deutschen Bach-Auffassung in der Musikgeschichtsschreibung zwischen 1850 und 1870*, Phil. Diss. Münster 1956 (masch.); Stockmann, Bernhard: *Karl von Winterfeld*, Phil. Diss. Kiel 1957 (masch.)

⁵ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: »Alte und neue Kirchenmusik«, in: *AMZ*, 16. Jg., Leipzig 1814, S. 577-583, 593-603, 611-619

⁶ s. Gurlitt, Wilibald: »Franz-Joseph Fétis und seine Rolle in der Geschichte der Musikwissenschaft«, in: *Musikgeschichte und Gegenwart*, Aufsatzfolge v. H.H. Eggebrecht, Teil II, Wiesbaden 1966, S. 123 (Nachdruck aus: *Kongreßbericht Lüttich 1930*, S. 35-54; zur Frage von Tradition und bewußter Rückwendung s. Kier, Herfrid: »Musikalischer Historismus im vormärzlichen Wien«, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, Aufsätze und Diskussionen*, hrsg. v. Walter Wiora (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jhs., Bd. 14), Regensburg 1969, S. 55-72

⁷ vgl. hierzu: Ehmann, Wilhelm: »Der Thibaut-Behaghel-Kreis. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Restauration im 19. Jahrhundert«, in: *Archiv f. Musikforschung*, 3. Jg., 1938, S. 428-483, u. 4. Jg. 1939, S. 21-67 (Nachdruck in: *Voce et Tuba. Gesammelte Reden und Aufsätze 1934-1974*, Kassel 1976, S. 217-315)

⁸ Gurlitt, *Kongreßbericht Lüttich*, S. 46f.

⁹ s. Lomnitzer, Helmut: *Das musikalische Werk Friedrich Schneiders (1786-1853), insbesondere die Oratorien*, Phil. Diss. Marburg 1961

¹⁰ Gurlitt, *Kongreßbericht Lüttich*, S. 45

¹¹ s. Wiora, a.a.O.

¹² Kier, a.a.O., S. 56

¹³ Schünemann, Georg: *Die Singakademie zu Berlin 1791-1941*, Regensburg 1941, S. 23

¹⁴ ebd., S. 10

¹⁵ ebd., S. 12

¹⁶ ebd., S. 25

¹⁷ ebd., S. 46

¹⁸ Geck, a.a.O., S. 15

¹⁹ ebd., S. 5

²⁰ Schünemann, a.a.O., S. 26

²¹ ebd., S. 25

²² Geck, a.a.O., S. 60

²³ ebd., S. 34f.

²⁴ ebd., S. 35

²⁵ ebd., S. 36-39

²⁶ ebd., S. 40

²⁷ Kier, Herfrid: »Kiesewetters Historische Hauskonzerte. Zur Geschichte der kirchenmusikalischen Restauration in Wien«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 52. Jg., Köln 1968, S. 95; zu E.Th.A. Hoffmann s. Lichtenhahn, Ernst: »Grundgedanken zu E.T.A. Hoffmanns romantischer Theorie der musikalischen Interpretation«, in: *Forum musicologicum, Basler Beiträge zur Musikgeschichte*, Bd. II, Winterthur 1980, S. 252-264

²⁸ in: *AMZöK*, Bd. I, Wien 1817, Sp. 267; als Verfasser vermutet Kier Franz Sales Kandler, vgl. Kier, Herfrid: *Raphael Georg Kiesewetter*, Regensburg 1968, S. 58

²⁹ *AMZöK*, a.a.O., Sp. 267; ferner: Kier, R.G. *Kiesewetter*, S. 58

³⁰ s. hierzu die ausführlichen Programm- und Repertoire-Erläuterungen bei Kier, »Kiesewetters Historische Hauskonzerte«, a.a.O., S. 96f. Hier werden die Programme von den Anfangsjahren 1816 bis 1842 besprochen. Ein »Verzeichnis der in Kiesewetters Historischen Hauskonzerten aufgeführten Werke« findet sich in: Kier, R.G. *Kiesewetter*, a.a.O., S. 177ff.

³¹ Kier, R.G. *Kiesewetter*, a.a.O., S. 21

³² ebd., S. 69

³³ in: *AMZöK*, Nr. 25, 1820, Sp. 153ff.; Kier, Herfrid, R.G. *Kiesewetter*, a.a.O., S. 169 (Fußn. 9) gibt eine falsche Seitenzahl an; der Artikel erscheint: *AMZöK*, 1820, Sp. 153, 193, 201, 321, 329, 337, 345, 353, 361)

³⁴ vgl. Kier, R.G. *Kiesewetter*, a.a.O., S. 72 (über die Transponierbarkeit und S. 98 speziell über den gesamten Aufsatz)

³⁵ ebd., S. 47 u. 226

³⁶ ebd., S. 234

³⁷ ebd., S. 218

³⁸ ebd., S. 47ff.

³⁹ ebd., S. 47

⁴⁰ ebd., S. 206

⁴¹ Kier, »Kiesewetters Historische Hauskonzerte«, a.a.O., S. 95

⁴² zit. n. Kier, »Kiesewetters Historische Hauskonzerte«, a.a.O., S. 101

⁴³ Kier, R.G. *Kiesewetter*, a.a.O., S. 88, dort auch einige Programmfolgen

⁴⁴ Angermüller, Rudolf: »Händel-Übersetzungen des Grafen Heinrich Wilhelm von Haugwitz«, in: *Händel-Jahrbuch*, 38. Jg., Köln 1992, S. 33-51; ferner, mehr zu den Aufführungen: Pecman, Rudolf: »Zur Händel-Rezeption in den böhmischen Ländern im 19. Jahrhundert«, in: *Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts (Bericht über die wiss. Konferenz zu den 32. Händel-Festspielen der DDR am 13./14. Juni 1983 in Halle/Saale)*, hrsg. von W. Siegmund-Schulze, Halle 1984, S. 111-121; Racek, Jan: »Oratorien und

Kantaten von Georg Friedrich Händel auf dem mährischen Schlosse Námesst«
in: *Händel-Jahrbuch*, 6. Jg., Leipzig 1960, S. 175-193

⁴⁵ Kier, Herfrid: »Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840)«, in: *Musica sacra*, 85. Jg., Köln 1965, S. 226; Kier gibt auch eine kurze Übersicht über den Inhalt des aus 10 Kapiteln bestehenden Buches; ferner: Rackwitz, Werner: »A.F. Thibauts Beitrag zur Händel-Renaissance im 19. Jahrhundert«, in: *Händel-Jahrbuch 1980*, S. 59-82

⁴⁶ s. hierzu: Ursprung, Otto: *Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte*, o.J., [1924?], S. 18. Die kirchenmusikalischen Fragen sollen hier unbeachtet bleiben, gefragt sei vielmehr danach, aus welchem Geist heraus Thibaut und sein Chor musizierten.

⁴⁷ Thibaut und Behaghel arbeiteten zusammen, seit Behaghel in Heidelberg lebte (1828); vgl. hierzu und zum Aufbau der Behaghel-Sammlung: Ehmman, »Der Thibaut-Behaghel-Kreis«, a.a.O., S. 436ff., Zitat Ehmman, ebd., S. 434: »Durch 12 Jahre hindurch war nun Behaghel eines der stillsten aber auch treuesten Mitglieder im musikalischen Verehrerkreis des Gelehrten«; s. auch Savelsberg, Ernst: »Anton Friedrich Justus Thibaut und der Heidelberger Singkreis«, in: *Musicae sacrae Ministerium*, Köln 1962, S. 21

⁴⁸ Kier, »Thibaut«, a.a.O., S. 227

⁴⁹ Thibaut, Anton Friedr. Justus: *Über Reinheit der Tonkunst*, reprogr. Nachdruck der 7. Ausgabe (Freiburg i. Br. und Leipzig 1893) mit dem Vorwort zur 3. Ausg. von K. Bähr, Darmstadt, Wiss. Buchges., Bd. CLVI, S. 89

⁵⁰ Thibaut, a.a.O., S. 89

⁵¹ Ehmman, a.a.O., S. 460

⁵² ebd., S. 463

⁵³ ebd., S. 460

⁵⁴ ebd., S. 465

⁵⁵ Kahl, Willi: »Heimsoeth und Thibaut. Ein vergleichender Beitrag zur Geschichte der musikalischen Renaissancebewegung des 19. Jahrhunderts«, in: *Festschrift Alfred Orel*, Wien-Wiesbaden 1960, S. 88; Kahl zitiert auch G. Parthey, *Jugenderinnerungen*, hrsg. v. E. Friedel, 1907, II, S. 317

⁵⁶ Thibaut, a.a.O., S. 88; s. ferner: Rackwitz, a.a.O.

⁵⁷ Benz, Richard: *Die deutsche Romantik*, Stuttgart 1956, S. 199

⁵⁸ zit. n. Savelsberg, a.a.O., S. 23

⁵⁹ Rackwitz, Werner: »Werk und Persönlichkeit Händels im Verständnis von Musikern und Musikgelehrten des 19. Jahrhunderts«, in: *Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts*, a.a.O., S. 8-44, hier S. 16f.

⁶⁰ zit. n. Kahl, a.a.O., S. 81

⁶¹ ebd., S. 82

⁶² zur Tempofrage s.a. Billroth, Gustav: »Über Vereine für ältere Vokalmusik«, in: *Eutonia*, VI, Breslau 1833, S. 208ff.; ferner: Kier, Herfrid, Diskussionsbeitrag in: Lichtenfeld, Monika: »Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts«, in: *Die Ausbreitung des Historismus*, a.a.O., S. 52f.

⁶³ Kahl, a.a.O., S. 82

⁶⁴ Heimsoeth, Friedrich: »Von dem Lehrergesangsfeste in Brühl am 20. August und dem Vortrage der älteren Kirchenmusik«, in: *Rheinische Musikzeitung*, Erster Jg. Cöln 1850, S. 68; ferner: Kahl, Willi, a.a.O., S. 88

⁶⁵ Heimsoeth, a.a.O., S. 68

⁶⁶ ebd., S. 69

⁶⁷ Heimsoeth, Friedrich: »Das Sieg-Rheinische Lehrergesangsfest in Brühl«, in: *Rheinische Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler*, IV. Jg., Cöln 1853, S. 1333

⁶⁸ ebd., S. 1334

⁶⁹ Kahl, a.a.O., S. 89

⁷⁰ Bessler, Heinrich: *Musik des Mittelalters und der Renaissance (Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10), Potsdam 1931, S. 9; Kahl, a.a.O., S. 82

⁷¹ Kahl, Willi: »Öffentliche und private Musiksammlungen in ihrer Bedeutung für die musikalische Renaissancebewegung des 19. Jahrhunderts in Deutschland«, in: *Kongreßbericht Bamberg 1953*, Kassel 1954, S. 289

⁷² Die Geschichte und Entwicklung sind hinreichend bekannt und werden hier nur im Zusammenhang mit Wiederaufführungen Alter Musik, besonders unter dem Blickwinkel aufführungspraktischer Relevanz erwähnt; vgl. hierzu u.a.: Ursprung, Otto: *Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte*, Augsburg 1924; Kahl, »Öffentliche und private Musiksammlungen«, a.a.O., S. 289ff., hier auch eine Fülle von Literaturhinweisen; Hohenemser, Richard: *Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten?*, Leipzig 1900, S. 14ff.

⁷³ Kahl, »Öffentl. u. private Musiksammlungen«, S. 290

⁷⁴ ebd.

⁷⁵ Kümmerling, Harald: »Das Œuvre Orlando di Lassos als Sammelobjekt von Dehn und Commer in Berlin«, in: *Kongreßbericht Berlin 1974*, Kassel 1980, S. 307

⁷⁶ Kümmerling, Harald: »Franz Commers Abschriften älterer Musikwerke«, in: *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, Bd. 100, Köln 1973, S. 9

⁷⁷ Gurlitt, »Franz-Joseph Fétis«, hier und im folgenden jeweils zit. n. *Kongreßbericht Lüttich 1930*, a.a.O., S. 43; Art. »Choron« von F.W. Fink, in: *Universalexikon der Tonkunst*, hrsg. v. Gustav Schilling, Stuttgart 1835, S. 225-232

⁷⁸ Haskell, Harry: *The Early Music Revival. A History*, London 1988, S. 16

⁷⁹ Leo, Sophie Augustine: »Musical Life in Paris (1817-48) (Übersetzung von *Erinnerungen an Paris*, Berlin 1851), in: *Musical Quarterly*, 17, 1931, S. 259-271 u. 389-403, hier S. 389; zu Choron: Kahl, Willi: »Zur musikalischen Renaissancebewegung in Frankreich während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, Bonn 1957, S. 156; ferner: Lichtenfeld, a.a.O., S. 41-53, hier S. 45.

⁸⁰ Gurlitt, »Franz-Joseph Fétis«, a.a.O., S. 45

⁸¹ ebd., S. 48f., dort auch das zentrale Zitat aus »Résumé philosophique de l'histoire de la musique«, Paris 1837. Die vermeintliche Anregung durch Thibaut erfuhr Fétis nicht, s. hierzu: Kier, Diskussionsbeitrag in: Lichtenfeld, Monika: »Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts«, in: *Die Ausbreitung des Historismus*, a.a.O., S. 51

⁸² Gurlitt, »Franz-Joseph Fétis«, a.a.O., S. 50

⁸³ zit. n. Wangermée, Robert: » Les premiers concerts historiques à Paris«, in: *Mélanges Ernest Closson*, Brüssel 1948, S. 188; Haskell, Harry, a.a.O., S. 19

⁸⁴ vgl. Weckerlin, Jean-Baptiste-Théodore: *Musicians. Extraits d'ouvrages rares ou bizarres*, Paris 1877, S. 56

⁸⁵ Weckerlin, a.a.O., S. 56

⁸⁶ ebd., S. 57

- ⁸⁷ s.a. Schonberg, Harold C.: *Die grossen Dirigenten*, Bern 1970, S. 88
- ⁸⁸ Gurlitt, »Franz-Joseph Fétis«, a.a.O., S. 51. Über den Rang der Sänger findet sich die gleiche Einschätzung bei: Wangermée, a.a.O., S. 188
- An keiner Literaturstelle waren Hinweise auf die Orchesterbesetzung mit alten Instrumenten zu finden. Gurlitt könnte die Aufzählung der Instrumente im ersten Teil fälschlicherweise nach Monteverdis »Orfeo« auf das ganze Ensemble bezogen haben. Zu W. Schröder-Devrient s. Sietz, Reinhold: »Ein Beitrag zur Biographie Wilhelmine Schröder-Devrients«, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte*, Nr. 5., Nov. 1956, S. 67f.
- ⁸⁹ Weckerlin, a.a.O., S. 58; Gurlitt, »Franz-Joseph Fétis«, a.a.O., S. 51
- ⁹⁰ Wangermée, Robert, a.a.O., S. 189. Gurlitt nennt nur den Dezembertermin, a.a.O., S. 51, während Weckerlin nur den ursprünglichen und wohl auch im Programm gedruckten ersten Termin aufführt.
- ⁹¹ ebd., S. 51. Bei Wangermée, Robert, a.a.O., S. 191 wird in einer Rezension des Konzerts der Pierre-Marie-François de Sales-Baillet, einer der großen Geiger seiner Zeit, ebenfalls erwähnt.
- ⁹² Boyden, David D.: »Monteverdi's violini piccoli alla francese and viole da braccio«, in: *Annales musicologiques*, VI (1958-63), S. 387
- ⁹³ s. Chouquet, Gustave: *Le Musée du Conservatoire National de Musique. Catalogue descriptif et raisonné*, Nouvelle édition, Paris 1884 (zu Violino piccolo s. S. 3; Aufzählung von »Violon français« s. S. 8ff.)
- ⁹⁴ ebd., S. VIII
- ⁹⁵ Weckerlin, a.a.O., S. 60; Gurlitt, »Franz-Joseph Fétis«, a.a.O., S. 51
- ⁹⁶ s. Weckerlin, a.a.O., S. 61, Fußn. 1: »Cet air d'église n'est pas de Stradella. C'est un morceau de musique qui date tout ou plus de la fin du dix-huitième siècle, a moins qu'il ne soit du dix-neuvième, ce qui est plus probable; ou l'attribue généralement a Niedermeyer, ou bien a Rossini. [...] Fétis fera l'histoire de ce beau morceau.« (S. 61); s. auch Wangermée, a.a.O., S. 193, Fußn. 1
- ⁹⁷ Gurlitt, »Franz-Joseph Fétis«, a.a.O., S. 51
- ⁹⁸ ebd., S. 51. Gurlitt erwähnt an dieser Stelle eine Opernarie von Rossi!
- ⁹⁹ Weckerlin, a.a.O., S. 61
- ¹⁰⁰ Haskell, Harry, a.a.O., S. 12
- ¹⁰¹ *Grove*, Bd. 20, London 1980, S. 223
- ¹⁰² Garnault, Paul: »Chretien Urhan (1790-1845)«, *RdM*, XI, Paris 1930, S. 98-111; *Grove*, Bd. 192, S. 464f.
- ¹⁰³ Weckerlin, a.a.O., S. 61; ferner: Wangermée, a.a.O., S. 193
- ¹⁰⁴ Wangermée, Robert, a.a.O., S. 194
- ¹⁰⁵ Haskell, a.a.O., S. 20
- ¹⁰⁶ Weckerlin, a.a.O., S. 64
- ¹⁰⁷ Wangermée, a.a.O., S. 196, Fußn. 2
- ¹⁰⁸ zit. n. Wangermée, Robert, a.a.O., S. 191; s. auch Haskell, a.a.O., S. 19 (gleiches Zitat in englischer Übersetzung)
- Das Zitat bezieht Haskell aus dem Aufsatz »Victor Hugo musicien« von Julien Tiersot, *RM* 2 (ab 1920), Sept./Okt. 1935, S. 185. Haskell berichtet ferner, daß Hugo ein Buch mit Gedichten an Fétis sandte, um von ihm zwei Stücke zu erhalten, die im 2. »Concert historique« aufgeführt worden waren. Es handelt sich dabei um die »Romanesca« und die »Vilhancicos«, was Tiersot in seinem gesamten Aufsatz mitteilt; s. hierzu auch Wangermée, a.a.O., S. 191; ferner Rellstab, Ludwig: Artikel »Fétis«, in: *Universalexikon der Tonkunst*, Bd. II, hrsg.

v. Gustav Schilling, Stuttgart 1835, S. 688-691, hier S. 691: »Die ausgezeichnetsten Instrumentalisten führten diese Concerte aus, in denen man Arien von Lully, Rameau etc. hörte, die allerdings den an Rossini und Bellini gewöhnten Parisern seltsam genug vorkommen mußten.«

¹⁰⁹ Haskell, a.a.O., S. 19

¹¹⁰ Art. »Farrenc« in: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Turin 1985, S. 707

¹¹¹ Haskell, a.a.O., S. 19

¹¹² vgl. Planyavsky, Alfred: *Geschichte des Kontrabasses*, Tutzing 1984, S. 92; neuerdings: Schmid, Manfred H.: »Der Violone in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts«, in: *Studia Organologica, Festschr. John Henry van der Meer*, Tutzing 1987, S. 407-436

¹¹³ Haskell, a.a.O., S. 20; ferner: Lésure, François: »L'Affaire Fétis«, *Revue Belge de Musicologie*, 28-30, 1974-76, S. 214-221

¹¹⁴ Haskell, a.a.O., S. 200, Fußn. 23.

¹¹⁵⁻¹¹⁷ zit. nach Gurlitt, »Franz-Joseph Fétis«, a.a.O., S. 52

¹¹⁸ zum Überblick: Niemann, a.a.O., S. 27-33

¹¹⁹ Kretzschmar, Hermann: »Die Bach-Gesellschaft« (in Band 46 der Bach-Gesamtausgabe, 1899, S. XV-LXIII); Schardig, Waltraud: *Friedrich Chryсандers Leben und Werk*, Hamburg 1986, S. 40ff.

¹²⁰ vgl. Jacobi, Erwin R.: »Vortrag und Besetzung Bachscher Cantaten- und Oratorienmusik. Ein unbekannter Brief von Moritz Hauptmann an Johannes Brahms (15. Februar 1859)«, in: *BJB* 55, Berlin 1969, S. 78-86 (im folgenden zitiert als ›Jacobi I.‹); Jacobi, Erwin R.: »Nochmals: Vortrag und Besetzung... Ein Nachtrag zum gleichnamigen Artikel im Bach-Jahrbuch 1969«, in: *BJB* 57, Berlin 1971, S. 82-90 (im folgenden ›Jacobi II.‹). Der Nachtrag wurde aufgrund eines Brief-Neufundes notwendig, so daß Jacobi Brahms als Adressaten des ersten Briefes streichen mußte, statt seiner aber Franz-Xaver Schnyder von Wartensee (1786-1868) in Frankfurt ausmachen konnte (S. 83).

¹²¹ Ruhnke, Martin: »Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J.S. Bachs«, in: *Festschrift Friedrich Blume*, Kassel 1963, S. 305-319, hier besonders S. 306 u. 307. Ruhnke führt dort auch Hauptmanns 1841 für den Verlag Peters verfaßte »Erläuterungen zu Bachs Kunst der Fuge« an, die für eine Neuausgabe dieses Werks gedacht waren.

¹²² Ruhnke, Martin, a.a.O., S. 307

¹²³ Jacobi I, a.a.O., S. 79

¹²⁴ ebd.

¹²⁵ ebd. S. 79f.

¹²⁶ vgl. hierzu Stockmann, a.a.O., S. 418

¹²⁷ Jacobi I, a.a.O., S. 80

¹²⁸ Winterfeld, Carl von: *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. I-III, Leipzig 1843ff., hier Bd. III, S. 310

¹²⁹ Thibaut, a.a.O., S. 18

¹³⁰ Jacobi I, a.a.O., S. 80

¹³¹ ebd.

¹³² ebd., S. 84

¹³³ vgl. Rochlitz, Johann Friedrich: *Für Freunde der Tonkunst*, 4 Bde., Leipzig 1824-32, hier: »Ein feste Burg ist unser Gott«, Bd. 3, S. 379, und Johannespassion, Bd. 4, S. 424, zit. n. Jacobi I, a.a.O., S. 84

134-137 Jacobi I, a.a.O., S. 80

138-139 ebd., S. 81

140-142 Heimsöeth, »Von dem Lehrergesangsfeste in Brühl...«, a.a.O., S. 69

143-145 Jacobi I, a.a.O., S. 81

146 vgl. Jacobi II, a.a.O., S. 83

147 Hinter den Äußerungen werden die Gedanken des Idealismus, der Denkweise der Zeit deutlich. Hinweise finden sich vor allem bei:

Rummenhöller, Peter: *Moritz Hauptmann als Theoretiker. Eine Studie zum erkenntniskritischen Theoriebegriff in der Musik*, Wiesbaden 1963, S. 116ff.

Einen anderen Ansatz verfolgt W. Seidel, wenn er bei Hauptmann Einflüsse von Goethes Farben- und Pflanzenlehre konstatiert: Seidel, Wilhelm: *Über Rhythmustheorien der Neuzeit (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 7)*, Bern 1975, S. 137; ferner: Caplin, William: »Moritz Hauptmann and the Theory of Suspension«, in: *Journal of Music Theory*, Vol. 28/2, Fall 1984, New Haven 1984, S. 251-269, hier S. 252 u. Fußn. 6

148-150 Jacobi I, a.a.O., S. 81

151-153 ebd., S. 82

154 Schweitzer, a.a.O., S. 257

155 ebd., S. 762

156 ebd., S. 763

157 Jacobi I, a.a.O., S. 82

158 *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomaskirche zu Leipzig, an Franz Hauser*, hrsg. v. Alfred Schöne, 2 Bde., Leipzig 1871, Bd. 2, S. 173, Brief v. 26. Aug. 1859; bei Jacobi I, S. 85, Fußn. 3 unter falschem Datum

159 Jacobi I, a.a.O., S. 82

160 Bei den Praktikern war die Orgel alleiniges Begleitinstrument, das in Ausnahmefällen durch Orchesterinstrumente ersetzt werden konnte. Eine andere Gruppe forderte den Einsatz von Orgel und Cembalo, die aber nicht durch das moderne Pianoforte ersetzt werden durften (vgl. Feder, a.a.O., S. 208).

In diesem Zusammenhang ist es interessant, welches Instrument Albert Schweitzer für das adäquate zur Ausführung der Bachschen Klavierwerke hält. Das Cembalo läßt er für das häusliche Musizieren gelten (der Klang sei »hell und klar, metallisch vibrierend«), nicht aber als Konzertinstrument, da es zu leise sei. Er fordert den »Typus des Tafelklaviers von anno 1830, wie jetzt das Cembalo, wieder im Vollendeten reproduziert, dann ist auch die Frage, auf welchem Klavier wir Bach spielen sollen, ihrer Lösung ein gut Stück nähergerückt, wenigstens was die Hausmusik anbelangt.« (Schweitzer, a.a.O., S. 309f.) Schweitzer fordert also ein Klavier, das Mendelssohn in seiner Matthäuspassionsaufführung 1829 nachweislich benutzte (s. Geck, a.a.O., S. 40).

161-162 Jacobi I, a.a.O., S. 82

163 *Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, a.a.O., Brief v. 11.4.1859, bruchstückhaft bei Ruhnke, a.a.O., S. 313: »Mir kommt's etwas vor bei solchen Sologesängen, als wenn ich in einem Sologesängershaus wär', lauter Schlingpflanzen die sich herumranken um sich selbst und andere; nicht Stamm und Zweige, wie der italienische, aus Wort und dessen Betonung metrisch melodios sich bildende Gesang: ein hauptsächlich selbständig sich gliedernder Fortgang für den Sänger, alles Uebrige, so reich es sein mag, Begleitung – das ist's hier nicht. Es ist alles sehr instrumental erfunden und empfunden. Ich möchte aus dem Orchideenhaus manchmal heraus in den Garten, wo die Pflanzen aus der Mutter Erde wachsen und ihren Stamm und

Zweige sich nach eigener Natur bilden können. Soll denn die Singstimme mit dem gesungenen Wort nichts anders zu thun haben, als in einer canonischen Nachahmung mit der Oboe di Caccia oder d'Amore fortgehen? Wenn dem Instrumente die Worte nicht fehlen, hat sie die Singstimme zu viel. Die Singstimme thut mit weniger Noten, bei denen Worte sind, mehr als alle obligaten Instrumente zusammen. Etwas von der Volksliednatur, mein' ich, müßte in jedes Gesangsstück sich fortbilden, denn das ist die Gesangsnatur selbst. Bachs Sologesänge können vom polyphonischen Instrumentalsatz sich nicht losmachen. Es ist auch immer etwas blängliches dabei, solche Stücke, selbst gut gesungen, zu hören, viel mehr noch schlecht gesungen, wie man's viel mehr hört.« (Hauptmann-Briefe, a.a.O., Bd. 2, S. 166f.)

¹⁶⁴ zum Anlaß des Briefes vgl. Jacobi II, a.a.O., S. 82: »Gelegentlich des Studiums von S. Bachs Weihnachtsoratorium im Rühl'schen Gesangsverein zu Frankfurt a.M., während der Saison 1859 wandte sich Schnyder zu Wartensee an M. Hauptmann, um von diesem über den Vortrag und die Besetzung Bach'scher Cantaten und Oratorien einen Kanon zu erhalten.«

¹⁶⁵ Jacobi II, a.a.O., S. 88; Passage des Briefftextes S. 87: »Den fehlerhaften Vortrag der punktirten Noten [...] habe ich auch oft Gelegenheit zu mißbilligen und, wo ich etwas zu sagen habe, zu rügen. In Rhythmen, wie der des Allegro der Adursymphonie von Beethoven wird die mittlere Note kürzer werden wollen als sie bezeichnet ist, d.h. sie wird eben eine absolut kurze sein, ohne melodische Geltung. In einem Tempo aber wie die Hirtensymphonie oder die Arie »nun beut die Flur« ist es unleidlich wenn diese Mittelnote auf gleiche Weise abgefertigt wird. Hier will sie ihre volle Geltung behalten. Sie muß ihr Verhältniß zu der vorhergehenden wie zu der nachfolgenden haben: die scharfpunktirte Note hat es allein als Vorschlag zu der Nachfolgenden [...], es wird aber auch hier noch ein Unterschied zu machen sein, oder bei verständig gefühlten Vortrag sich selbst machen, ob die Figur auf einer Linie steht [...] oder ob sie melodisch fortschreitet [...], im letzten Fall wird sie weniger scharf punktiert sein auch im schnellen Tempo, sicher ist im ersten Chor in Bachs Cantate »Du Hirte Israel«, der in 3/4-Takt geschrieben und doch recht eigentlich 9/8-Takt ist, wo aber der Viertel-Bezeichnung wegen die zweitheilige Figur nicht [...] sondern [...] zu der Triolenbewegung geschrieben ist. Die Spieler finden sich wohl in das Richtige der Eintheilung, man muß es aber zuweilen doch auch erinnern.«

Über diesen Gegenstand s. neuerdings Harich-Schneider, Eta: »Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen«, in: *Mf*, 12. Jg., 1959, S. 35-59; Jacobi, Erwin R.: »Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen«, in: *Mf*, 13. Jg., 1960, S. 268-281; Jacobi, Erwin R.: »Neues zur Frage »Punktierte Rhythmen gegen Triolen...«, in: *BJB* 49, 1962, S. 88-96

¹⁶⁶ Platen, Emil: »Aufgehoben oder ausgehalten? – Zur Ausführung der Rezitativ-Continuopartien in J.S. Bachs Kirchenmusik«, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978*, Kassel 1981, S. 167-177; zur Cembalo-Orgel-Problematik s. Dreyfus, Laurence: »Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs«, ebd., S. 178-184; ferner grundlegend: Dreyfus, Laurence: *Bachs Continuo group. Players and Practices in his vocal Works*, Cambridge/Mass. u. London 1987

¹⁶⁷ s. Briefe von Moritz Hauptmann an Louis Spohr und andere, hrsg. v. Ferdinand Hiller, Leipzig 1876, S. 211: »Recitativ-Begleitung. Die Begleitung der Recitative mit Orgel liebe ich nicht; wenn man ein Cembalo stellen kann, ist's gewiß von besserer Wirkung, der Orgelton ist zu zäh und hält zu gleichförmig aus, was die Absicht des Componisten gar nicht ist, wenn er auch lange Noten schreibt, solange ein Accord fortdauert. Beim Recitativo secco soll sowenig als möglich Ton oder Tonfülle sein, nur was zur Bestimmung der Harmonie erforderlich ist: Contrabaß, Violoncell und gebrochene oder angeschlagene Clavieracorde. Gar nicht mag ich's

leiden wenn solche Recitative für das Saitenquartett ausgesetzt werden, was die Wirkung des Recitativs lähmt und ebenso dem folgenden Musikstück Eintrag thut. Ueberhaupt ist das Normale von Begleitung des Recitatives, wie ich oft wahrgenommen, bei neueren Musikern nicht immer recht verständig gewußt, sie wissen oft nicht zu unterscheiden, wo der Accord mit der Recitativnote anschlagen, wo er nachschlagen soll: meist muß das Wort erst ausgesprochen sein, eh' der Accord kommen darf, wie überhaupt es im Wesen des Recitativs liegt, daß die Harmonie der melodischen Phrase nachfolgt, wie sie im metrischen Musikstück Eins mit jener ist, was auszuführen und zu belegen hier zu weit führen würde.«

¹⁶⁸ Ruhnke, Martin: Art. »Hauptmann« in: MGG, Bd. 5, Sp. 1833f.

¹⁶⁹ Die Briefe, ohne daß auf den Inhalt speziell eingegangen wird, sind aufgeführt bei: Staehelin, Martin: »Zur Basler Erstaufführung der Bachschen Johannespassion im Jahre 1861. Friedrich Riggenbach-Stehlin, Moritz Hauptmann und Andreas Heusler (II) in unbekanntenen Dokumenten«, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, Bd. 74, Nr. 1, 1974-76, S. 77-124. Den Hinweis auf diesen aufschlußreichen Aufsatz verdanke ich Peter Reidemeister, dem Direktor der Schola Cantorum Basiliensis, wofür ihm herzlichst gedankt sei.

¹⁷⁰ Friedrich Riggenbach-Stehlin, geb. 11.9.1821, gest. 3.3.1904 in Basel, Bankier, bedeutender Förderer des Musiklebens in Basel, Botaniker und Entomologe, s. Wirth, Julia: *Julius Stockhausen, der Sänger des deutschen Liedes*, Frankfurt/M. 1927, S. 511

¹⁷¹ Der Brief ist in seinem gesamten Umfang abgedruckt bei: Sietz, Reinhold: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Bd. 6, Heft 70)* Köln 1968, S. 130; auf S. 131 folgt Hillers knappe ablehnende Antwort vom 4.3.1861. Staehelin gibt in seinem Beitrag nur einen Teil des Briefes wieder, gerade die Auslassungen enthalten wichtige Details für unser Thema.

¹⁷² ebd., S. 131

¹⁷³ Körner, Klaus: *Das Musikleben in Köln um die Mitte des 19. Jahrhunderts (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 83, Köln 1969)*, S. 258

¹⁷⁴ Vom Basler Gesangverein verpflichteter Organist aus Winterthur, der auch in der Hillerschen Kölner Passions-Aufführung die Orgel spielte, s. Staehelin, a.a.O., S. 80

¹⁷⁵ Sietz, a.a.O., S. 131

¹⁷⁶ zur Stimmtonproblematik: Riemann, Sachteil, 12. Auflage 1967, S. 907f.

¹⁷⁷ Staehelin, a.a.O., S. 81f.

¹⁷⁸ vgl. Wirth, a.a.O., S. 214

¹⁷⁹ Sietz, a.a.O., S. 131

¹⁸⁰ Staehelin, a.a.O., S. 82

¹⁸¹ Carl G.P. Grädener, geb. 1832 in Rostock, gest. 1883 in Hamburg, Komponist und Theoretiker in Hamburg

¹⁸² Wirth, a.a.O., S. 214f.

¹⁸³ Diese Art der Rezitativbegleitung wird ausführlich von Arnold Schering behandelt, s. Schering, Arnold: *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936, S. 108ff; das Kapitel des Traktats von Johann Baumgartner *Instructions de Musique théorique et pratique à l'usage du Violoncello*, A la Haye [um 1774] ist vollständig übersetzt wiedergegeben, S. 196ff. Zur Leipziger Aufführung der Matthäuspassion s.

Wirth, a.a.O., S. 89; bei Hauptmann ist kein Beleg dafür zu finden, daß Stockhausen unter seiner Leitung gesungen hätte.

¹⁸⁴ Staehelin, a.a.O., S. 86

¹⁸⁵ ebd., S. 86f.

¹⁸⁶ vgl. ebd., S. 88, Fuß. 13. Vor allem Georg Feder, a.a.O., S. 115, erwähnt diese Praxis, die er bis zum Jahr 1832 in Köln zurückverfolgen kann: »Die Begleitung der Secco-Rezitative war [...] mancherorts auch durch ein arpeggierendes oder durch zwei akkordisch spielende Violoncelli mit stützendem Kontrabaß wahrgenommen. Der früheste belegte Zeitpunkt für diese merkwürdige Begleitpraxis im 19. Jh. ist in Deutschland ca. 1832, von wo ab der Kölner Cellist Bernhard Breuer [geb. 1808] die Secco-Rezitative in Händels Oratorien für die Aufführung bei den Niederrheinischen Musikfesten für einen Kontrabaß und zwei Violoncelli in meist vierstimmigen Akkorden bearbeitete. Heinrich Dorn, der davon als unmittelbarer Zeuge berichtet [Fußn.], weiß auch zu erzählen, daß eine ähnliche Ausführung des Akkompagnements schon früherhin bekannt war, indem der Kontrabaß die Grundtöne unterstützte, während ein Violoncello meist arpeggierend fortschritt.« Man muß davon ausgehen, daß diese Art der Secco-Rezitativgestaltung nichts Außergewöhnliches war, sondern eine lange Tradition besaß.

¹⁸⁷ zit. nach Staehelin, a.a.O., S. 88

¹⁸⁸ ebd., S. 89

¹⁸⁹ ebd., S. 90

¹⁹⁰ ebd., S. 92, Fußn. 16; s.a. Sietz, Reinhold: *Theodor Kirchner. Ein Klaviermeister der deutschen Romantik*, Regensburg 1971

¹⁹¹ zit. n. Staehelin, a.a.O., S. 94f.

¹⁹² ebd., S. 97

¹⁹³⁻¹⁹⁴ ebd., S. 96

¹⁹⁵ ebd., S. 97

¹⁹⁶ Die Bearbeitungspraxis des 19. Jhs., Bachs Werke betreffend, ist umfassend am Beispiel von Robert Franz dargestellt: Osthoff, Gerald: *Untersuchungen zur Bach-Auffassung im 19. Jahrhundert unter Berücksichtigung ihres Fortwirkens*, Phil. Diss. Köln 1949 (masch). Diese Arbeit befaßt sich überwiegend mit dem Bach-Bild des 19. Jhs. und kommt erst im letzten Kapitel (Aufführungs- und Bearbeitungspraxis) auf das Problem der Neu- und Uminstrumentierungen zu sprechen; s.a. Feder, a.a.O. Da beide Arbeiten schwer zugänglich sind, muß in diesem Zusammenhang manchmal referierend auf das schon Dargestellte eingegangen werden, um den anders gelagerten Schwerpunkt unseres Themas deutlich werden zu lassen.

¹⁹⁷ in: Robert Franz. *Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bach'scher und Händel'scher Werke. Mit einem Begleitwort des Königlichen Universitätsmusikdirektors Prof. O. Reubke zu Halle a.S. und einem Anhang, enthaltend Notenbeispiele*, hrsg. v. Robert Bethge, Leipzig 1910, hier S. 1; zu Bethge, Superintendent und Schwiegersohn von Robert Franz, s. Feder, a.a.O., S. 209

¹⁹⁸ ebd., S. 1f.

¹⁹⁹ ebd., S. 10, die Veröffentlichung der Bearbeitung des Magnificats betreffend: »Die Orgel, von der aus Bach die Kirchenmusik bekanntlich zu leiten pflegte, mußte sicher sehr verschiedenen Absichten dienen: hier unterstützend, dort vorherrschend, hier ausgleichend, dort vermittelnd war sie in der Hand des Meisters hauptsächlich das Werkzeug, mit dem er seine persönlichen Einflüsse zur Geltung zu bringen verstand. Es kann nicht genug beklagt werden, daß uns Bach – was hier

nebenbei bemerkt sei – zu seinen Kirchenstücken keine ausgeführte Orgelstimme hinterlassen hat: mit ihr würden wir sie nicht nur in ganzer Vollendung besitzen, sie würde uns vielmehr noch Ausdrucksformen offenbaren, von deren Tiefe und Bedeutung wir kaum eine Ahnung haben dürften! Wer da weiß, mit welcher unerhörten Meisterschaft Bach dies Instrument behandelt hat, wird diese Behauptung gewiß nicht übertrieben finden.«

²⁰⁰ ebd., S. 28

²⁰¹ ebd., S. 28f.

²⁰² ebd. findet sich die originale und die von Franz neugeschaffene Fassung (S. 1ff. Notenbeilage Original, S. 4-20 die Bearbeitung); als weiteres Beispiel für Franz' Bearbeitungsstil lediglich Continuo-begleiteter Arien folgt »Der Glaube ist das Pfand der Liebe« aus der Kantate »Wer da gläubet und getauft wird« BWV 37.

²⁰³⁻²⁰⁵ ebd., S. 32

²⁰⁶ s. Tarr, Edward: *Die Trompete*, Bern 1977, S. 6

²⁰⁷ Franz, *Ges. Schriften*, a.a.O., S. 33

²⁰⁸ ebd., S. 34

²⁰⁹ ebd., S. 36

²¹⁰ Takt 26-34, *NBA*, II, Bd. 1, Leipzig 1954, S. 204f.

²¹¹ Franz, *Ges. Schriften*, S. 34 passim; vgl. a. Auhagen, Wolfgang: »Die Behandlung der Trompete in den Vokalwerken Johann Sebastian Bachs«, in: *CONCERTO*, Nr. 81, Februar 1993, S. 12-19

²¹² ebd., S. 35: »... als auch das Accompagnement durch die Stimmführung des Originals zu polyphoner Haltung unvermeidlich gedrängt wird.« (s.a. Feder, a.a.O., S. 163)

²¹³ *AMZ*, Neue Folge, redigiert v. Selmar Bagge, III. Jahrgang, Nr. 27, Leipzig 1865, Sp. 435

²¹⁴ s. Feder, a.a.O., S. 164

²¹⁵ Bagge, Selmar: »Zwei Cantaten von Seb. Bach. ›Trauer-Ode‹ und ›Der Streit zwischen Phöbus und Pan‹, in: *LAMZ*, Nr. 19, 1. Jg., Leipzig 1866, S. 149ff., und Nr. 20, S. 157ff.

²¹⁶ Bagge, Selmar: »Joh. Seb. Bach's Trauer-Ode, bearbeitet von Robert Franz«, in: *LAMZ*, Nr. 41, Leipzig 1866, S. 325ff.

²¹⁷ ebd.

²¹⁸ ebd.: »Der Gebrauch der Orgel oder des Claviers [weiter oben sprach Bagge von Clavicembalo] in den Recitativoen und Arien kann in den seltensten Fällen dem Geschmack und Geschick heutiger Organisten überlassen werden, da jene Bach'sche Fertigkeit im ›Accompagnement‹ und der Improvisation, jene vollkünstlerische Uebersicht des Ganzen nach Seite der Thematik und der Klangverhältnisse, zu den allerseltensten Tugenden heutiger Organisten gerechnet werden müssen. Es soll und muss also in den meisten Fällen eine ausgearbeitete Orgelstimme ›vorliegen‹, oder es muss, wenn und wo die Orgel nicht anzuwenden ist, für vermehrte Orchesterstimmen gesorgt werden.«

²¹⁹ ebd.

²²⁰ ebd., S. 325f.

²²¹ Feder, a.a.O., S. 166; Bagge, *LAMZ* Nr. 41, S. 326

²²² ebd., S. 327

²²³ ebd., S. 335; Feders Beurteilung dieser Einstellung zur Franzschen Bearbeitung scheint durchweg zu positiv. Bagge hebt im zitierten Satz seine

grundsätzlich zustimmende Haltung auf, indem er den Versuch von Franz als eine Möglichkeit mit einigen schönen Details anerkennt, sich aber demgegenüber durchaus vorstellen kann, daß andere Lösungsvorschläge ebenso sinnvoll wären.

²²⁴ Feder, a.a.O., S. 168

²²⁵ zu Julius Schaeffer s. Bohn, Emil: »Julius Schaeffer«, in: *Chronik der Universität Breslau, Breslau 1901-1902*, S. 120ff.

²²⁶ Feder, a.a.O., S. 168

²²⁷ Schaeffer, Julius: »Ueber die Bearbeitung der Bach'schen Matthäus-Passion durch Rob. Franz«, in: *LAMZ*, III. Jg., Leipzig 1868, S. 1-4, 17-19, 24-28 u. 33-36, hier: S. 1

²²⁸ ebd., S. 1, rechte Sp.; Feder nennt in diesem Zusammenhang lediglich den Einsatz von Orgel und Cembalo.

²²⁹ Es ist bemerkenswert, daß Schaeffer in diesem Zusammenhang auf Thibauts »Reinheit der Tonkunst« zu sprechen kommt und diese Schrift dafür verantwortlich macht, daß der Fehlgläubigkeit der Nur-Orgelbegleitung so lange als einzig wahre Erkenntnis Bestand haben konnte (S. 2, linke Sp.)

²³⁰ ebd., S. 2, rechte Sp.

²³¹ ebd., S. 3, linke Sp.: »Der starre Charakter des Orgeltons mischt sich gar schwer mit dem biegsamen und nuancierungs-fähigen Klange der Orchesterinstrumente und der Singstimmen.«

²³² ebd., S. 3, rechte Sp.

²³³ ebd., S. 3, rechte Sp.: »...ebenso sicher aber giebt es Sätze, wo der ästhetische Sinn selbst des eingefleischtesten Puristen ein getrageneres Accompagnement verlangt, als es der klangreichste Flügel zu geben im Stande ist. Man denke sich z.B. einmal die Schilderung des Erdbebens in der Matthäus-Passion mit Flügelbegleitung!«

²³⁴ ebd. (Mosewius hatte zusammen mit Carl von Winterfeld die Singakademie 1825 gegründet)

²³⁵ ebd.: »Der Haupteinwand, welcher gegen solche ›Bearbeitungen‹ erhoben zu werden pflegt, liegt in dem Satz, dass mit ihnen im besten Fall doch immer ein subjectives Element in die Kunstwerke hineingerieth. Dies ist nicht zu bestreiten. Aber ist denn die reine Objectivität eines musikalischen Kunstwerks überhaupt darstellbar? Mit andern Worten: giebt es nur eine einzige Möglichkeit ein Musikwerk aufzuführen? Gewiss nicht! Nur die Werke der bildenden Kunst treten dem Besucher so entgegen, wie der Künstler sie gedacht und ausgeführt hat...«

²³⁶ ebd., S. 26, linke Sp.: »Unter allen Künstlern der Gegenwart wüsste ich keinen, der so wie Franz durch seine innerste Natur gleichsam prädestinirt für die Bearbeitung der Bach'schen Werke wäre.«

²³⁷ ebd., S. 25, rechte Sp.

²³⁸ ebd.

²³⁹ Chrysander, Friedrich: »Händels Orgelbegleitung zu Saul und die neueste englische Ausgabe dieses Oratoriums«, in: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft I*, Leipzig 1863, S. 408-428; ders.: »Mendelssohns Orgelbegleitung zu Israel in Ägypten«, in: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft II*, Leipzig 1867, S. 249-267

²⁴⁰ Feder, a.a.O., S. 169. Feders im Kern zutreffende Aussage scheint heute mißverständlich: Sowohl Mendelssohns Bearbeitung als auch Chrysanders Vorstellung von der Ausführung eines Akkompagnements gehören dem Gedankengut des Historismus an, da ja beide ihr Augenmerk auf Werke der Vergangenheit in der damaligen Zeit richteten. Jeder vertritt auf die ihm

eigene Weise eine Darstellungsauffassung, wobei diejenige von Chrysander wissenschaftlich untermauert ist, was nicht ein wesentliches Kriterium des Historismus genannt werden kann.

Zu Mendelssohns Händelbearbeitungen s. Lange, Wilgard: »Mendelssohns Händel-Bearbeitungen«, in: *Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts*, S. 70-77

²⁴¹ Feder, a.a.O., S. 169, dort die genauen Angaben. Feder erwähnt, daß Chrysander in diesem Zusammenhang von »Vermoseln« und »Verfranzeln« spricht.

²⁴² Feder, a.a.O., S. 170; nach einem Zitat Hanslicks in der »Neuen Freien Presse« vom 1.12.1869; Originalzitat auch bei: Chrysander, Friedrich: »Was Herr. Prof. Hanslick sich unter ›Kunstzeloten‹ vorstellt«, in: *AMZ*, Leipzig 1869, S. 387. Versteht man landläufig unter »Zelot« einen Religionsfanatiker, so ist Hanslicks Zuordnung eine rein polemische Klassifizierung zu nennen.

²⁴³ Grove, Art. »Hanslick«, Bd. 8, S. 151

²⁴⁴ Chrysander, »Was Herr Professor Hanslick...«, a.a.O., S. 388f.

²⁴⁵ ebd., S. 389. Kaum nachvollziehbar ist, was Feder mit seiner Interpretation des geschilderten Sachverhalts – Chrysanders Stellung zur Aufführungsfrage – sagen will: »Angesichts der früheren und späteren Äußerungen ist seine hier eingenommene Haltung unbegreiflich und psychologisch vielleicht als Kotau vor der momentanen Übermacht der Gegner zu erklären« (Feder, a.a.O., S. 170). Nach unserem Wissen hat es eine solch klare Stellungnahme Chrysanders zu diesen Fragen vor diesem Aufsatz nicht gegeben. In seinen beiden Aufsätzen zu Fragen der Orgelbesetzung in Händels Werken (s. Anm. 239) nimmt Chrysander nicht eine so dezidierte Haltung ein, wie man aus Feders Deutung schließen könnte. Vielleicht meinte Feder einen Satz wie: »Man setze nur die halbe Mühe der bisherigen Versuche, Händel's Oratorien mit Auslassung wesentlicher Instrumente neu zu instrumentiren, an das Studium seiner Originale, und das Ergebniss wird ein überraschendes sein« (Chrysander, »Händels Orgelbegleitung zu Saul...«, a.a.O., S. 428), der freilich inhaltlich in eine andere Richtung zielt: Als Ergebnis solchen Forschens steht nicht eine Forderung Chrysanders nach einer bestimmten Ausführung, sondern nur der Hinweis, auf diesem Wege überhaupt zu einem Ergebnis zu gelangen.

²⁴⁶ ebd., S. 389

²⁴⁷ Grädener, Carl G.P.: »Bach und die Hamburger Bachgesellschaft. Ein Beitrag zur Kunstkritik«, Hamburg 1856; Armbrust, Georg: *Vertheidigung der Hamburger Bachgesellschaft gegen die Angriffe des Herrn Carl G.P. Grädener*, Hamburg 1856; vgl. in diesem Zusammenhang Feder, a.a.O., S. 125

²⁴⁸ Franz, Robert: »Offener Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke namentlich Bach'scher und Händelscher Vokalmusik«, in: Franz, *Ges. Schriften*, a.a.O., S. 45-72

²⁴⁹ Spitta, Philipp: »Der Bach-Verein zu Leipzig«, in: *AMZ*, X. Jg., Nr. 20, Leipzig 1875, Sp. 305-312

²⁵⁰ ebd., Sp. 304

²⁵¹ Bellermann, Heinrich: »Robert Franz' Bearbeitungen älterer Tonwerke«, in: *AMZ*, VII. Jg., Nr. 31, Leipzig 1872, Sp. 489-495, 505-510 u. 521-526

²⁵² Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach*, 1. Bd., Leipzig 1873, hier zit. n. der 5. unveränderten Aufl. Darmstadt 1962, S. 710ff., 827ff., Anhang, Krit. Ausf., Nr. 40. Hier im Anhang erläutert Spitta nach seinen Forschungen umfassend die Frage Orgel-Cembalo in Bachs Kirchenkompositionen.

- ²⁵³ alte Bach-Ausgabe (im folgenden als BGA zitiert), Bd. IX, Leipzig 1860, S. XIII f.
- ²⁵⁴ vgl. Feder, a.a.O., S. 176 f.
- ²⁵⁵ s. hierzu: Dreyfus, »Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs«, a.a.O., S. 178, dort auch die zum Thema gehörende weitere Literatur; ferner: Dreyfus, *Bachs Continuo Group*, a.a.O., hier vor allem Kapitel II: »The Organ and the Harpsichord« (S. 10-72); zu Spittas Interpretation s. S. 3
- ²⁵⁶ Spitta, *Joh. Seb. Bach I*, S. 717
- ²⁵⁷ ebd., S. 716 f.
- ²⁵⁸ ebd., S. 713: »...kann man sich des niederschlagenden Gefühles nicht erwehren, daß eine gänzlich dem Sinne Bachs genügende Ausführung seiner Instrumentalsoli mit beziffertem Basse für uns jetzt unmöglich geworden ist. Hätte jedoch der Meister seine Art der Begleitung für die Gesamtwirkung als wesentlich erachtet, so würde er auch hier eine obligate Clavierstimme hingeschrieben haben.«
- ²⁵⁹ s. Feder, a.a.O., S. 177
- ²⁶⁰ Saran, August: *Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied*, Leipzig o.J. (1875?), S. 44
- ²⁶¹ Chrysander, Friedrich: »J.S. Bachs Kirchen-Cantaten, im Clavierauszuge mit Orgelbegleitung herausgegeben von dem Bach-Vereine in Leipzig«, in: *AMZ*, XI. Jg., Nr. 44, Leipzig 1876, Sp. 689-692
- ²⁶² ebd., Sp. 689 f.
- ²⁶³ ebd., Sp. 690
- ²⁶⁴ ebd., Sp. 691 (»wie es wirklich war« in Zusammenhang mit Rankes Motto »wie es eigentlich gewesen«)
- ²⁶⁵ Vorwort abgedruckt in: Chrysander, »J.S. Bachs Kirchenkantaten«, Sp. 691 f.
- ²⁶⁶ Schaeffer, Julius: *Seb. Bachs Cantate: ›Sie werden aus Saba alle kommen‹ in den Ausgaben von Robert Franz und dem Leipziger Bach-Verein*, Leipzig 1877
- ²⁶⁷ vgl. die Vorbemerkung in: Robert Franz, *Gesammelte Schriften*, a.a.O., S. 75
- ²⁶⁸ Schaeffer, *Seb. Bachs Cantate*, S. 2
- ²⁶⁹ am deutlichsten bei Schaeffer, *Seb. Bachs Cantate*, S. 9
- ²⁷⁰ Spitta, Philipp: »Über das Accompagnement in den Compositionen Seb. Bachs«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, VI. Jg., Nr. 40, Leipzig 1875, S. 489-493, 505-508
- ²⁷¹ Schaeffer, Julius: »Robert Franz in seinen Bearbeitungen älterer Vocalwerke«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, VI. Jg., Nr. 36, Leipzig 1875, S. 437-439; Nr. 37, S. 449-454; Nr. 38, S. 461-462 u. Nr. 39, S. 473-476
- ²⁷²⁻²⁷³ Spitta, »Über das Accompagnement«, a.a.O., S. 490
- ²⁷⁴⁻²⁷⁶ ebd., S. 491
- ²⁷⁷ ebd., S. 492
- ²⁷⁸ ebd., S. 493
- ²⁷⁹⁻²⁸¹ ebd., S. 506
- ²⁸² Spitta, »Der Bach-Verein in Leipzig«, a.a.O., Sp. 312
- ²⁸³ Spitta, »Über das Accompagnement«, a.a.O., S. 508
- ²⁸⁴ Schaeffer, Julius: »Entgegnung auf Ph. Spitta's Artikel: ›Ueber das Accompagnement in den Compositionen Seb. Bach's‹«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, VI. Jg., Nr. 42, Leipzig 1875, S. 521-522; Nr. 43, S. 533-536
- ²⁸⁵ Spitta, Philipp: »Schlusswort über das Accompagnement und die

Ansichten J. Schäffer's«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, VI. Jg., Nr. 44, Leipzig 1875, S. 549-551

²⁸⁶⁻²⁸⁷ Schaeffer, »Robert Franz in seinen Bearbeitungen«, a.a.O., S. 474f.

²⁸⁸ *Robert Franz und Arnold Freiherr Senfft von Pilsach. Ein Briefwechsel 1861-1888*, Berlin 1907, S. 220f.

²⁸⁹ ebd. (Robert Franz versteigt sich im gleichen Brief zu der Auffassung, er allein sei dazu ausersehen, derart stilvolle Bearbeitungen zu schaffen, und daß er »mit ihnen in finitum fortleben« werde.)

²⁹⁰ Feder, a.a.O., S. 187

²⁹¹ s. neuerdings Mann, Alfred: »Zur Generalbaßlehre Bachs und Händels«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Bd. IX, 1985, Winterthur 1986, S. 25-38; Christensen, Jesper B.: »Zur Generalbaß-Praxis bei Händel und Bach«, ebd., S. 39-88; Swanton, Philip: »Der Generalbaß in J.S. Bachs Kantaten mit obligater Orgel«, ebd., S. 89-140

²⁹² s. hierzu: Feder, a.a.O., S. 357, Fußn. 53

²⁹³⁻²⁹⁶ Waldersee, Paul Graf: »Ueber Bearbeitung und Ausführung Bach'scher Werke«, in: *AMZ*, XI. Jg., Nr. 21, Leipzig 1876, Sp. 328f.

²⁹⁷ Grove, *Musical Instruments*, Bd. 1, S. 496

²⁹⁸⁻²⁹⁹ Waldersee, a.a.O., Sp. 330

³⁰⁰ Waldersee, Paul Graf: »Ueber Bearbeitung Bach'scher Gesangwerke«, in: *AMZ*, XI. Jg., Nr. 32, Leipzig 1876, S. 501-505; ders.: »Ueber Bearbeitung von skizzierten Vor- und Zwischenspielen Bach'scher Arien«, in: *AMZ*, XI. Jg., Nr. 40, Leipzig 1876, Sp. 635-637

³⁰¹ Feder bemängelt die Notenbeispiele, die satztechnisch zum Teil gezwungen oder fehlerhaft seien. Das trifft sicherlich zu – z.B. Quintenparallelen zwischen Sopran und rechter Orgelhand im 2. Bsp., Sp. 502 –, bedenkt man aber, daß sie nur zur Darstellung des Prinzips dienen sollen, so kann über solche Mängel leicht hinweggesehen werden.

³⁰² Robert Franz an Senfft von Pilsach, a.a.O., Brief v. 13. Aug. 1876, S. 245; dieser Brief auch bei Feder, a.a.O., S. 360, Fußn. 90

³⁰³⁻³⁰⁴ Waldersee, »Über Bearbeitung von skizzierten Vor- und Zwischenspielen«, a.a.O., Sp. 636

³⁰⁵ Schaeffer, Julius: »Friedrich Chrysander in seinen Klavierauszügen zur deutschen Händel-Ausgabe«, in: *Allgemeine Deutsche Musikzeitung*, 3. Jg., Berlin 1876, S. 109ff.; ders.: »Friedrich Chrysander in seinen Clavierauszügen zur deutschen Händel-Ausgabe«, Leipzig 1876; bei Feder finden sich fehlerhafte Seitenangaben zu Schaeffers Beitrag in der *ADMZ*, s. S. 360, Fußn. 91; ferner bedauert er (S. 360, Fußn. 93), daß er einen anonymen Aufsatz in der Zeitschrift *Die Tonkunst*, I. Bd., hrsg. v. Albert Hahn, Berlin 1876, S. 243, nicht habe einsehen können. Es handelt sich hier um eine kurze Mitteilung Hahns, betitelt »Chrysanders Klavierauszüge«, in der der Verfasser auf Aufsätze zu diesem Thema in der *ADMZ* von 1876 verweist.

Hauptanliegen Hahns war, »dass die Gelehrten-Invasion aus den blühenden Gefilden unserer Musik zurückgedrängt werde. Chrysander und Spitta haben es in einer Weise verstanden sich Verleger, Mäcene und Regierungen dienstwillig zu machen, welche in den wichtigsten Fragen unserer Kunst, der sie nicht näher stehen als jeder Durchschnitts-Dilettant, eine geradezu heillose Verwirrung anrichtet. So wenig wie Musiker das Talent der dialektischen Strategie besitzen, während der Philologe in dessen Pflege aufwächst, wie der Soldat auf dem Exercierplatz und so wenig es unserer Sorglosigkeit entspricht, so unerquickliche Razzia's abzuhalten – wir

musicieren lieber –, so ist es doch eine Pflicht, diese beiden Usurpatoren nicht zu schonen sondern ihre wirklich horrenden »musikalischen« Schwächen bloßzulegen. J. Schäffer, der gewissenhafte Dirigent der Breslauer Akademie ist der Verfasser der ebenso schlagenden wie gründlichen Niederschmetterung des Klavierauszüge-Fabrikanten Chrysander.«

³⁰⁶ s. Feder, a.a.O., S. 189

³⁰⁷ Chrysander, Friedrich: »Die harmonische Begleitung auf Grund des Basses in der Musik des 16. u. 17. Jahrhunderts«, in: *AMZ*, XII. Jg., Nr. 6, Leipzig 1877, Sp. 81-85; ders.: »Lodovico Viadanas Bericht von der Erfindung und Einrichtung seines Basso continuo«, ebd., Sp. 85-88; »Viadanas Verhältnis zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen«, ebd., Nr. 7, Sp. 97-99, 113-119; »Joh. Stades Anleitung, den Basso continuo zu behandeln, vom Jahre 1626«, ebd., Sp. 99-103 u. 119-123; »Zwei Claviere bei Händel. Cembalo-Partituren«, ebd., Nr. 12, Sp. 177-180 u. Nr. 13, Sp. 193-198

³⁰⁸ Feder, a.a.O., S. 190; Chrysander, »Die harmonische Begleitung«, a.a.O., Sp. 84f.

³⁰⁹ Schaeffer, »Fr. Chrysander in seinen Clavierauszügen zur deutschen Händelausgabe«, a.a.O.

³¹⁰ Kretzschmar, Hermann: »Kritik. Julius Schaeffer, Friedrich Chrysander in seinen Clavierauszügen zur Deutschen Händelausgabe, Leipzig, Leuckart, 1876«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, VIII. Jg., Nr. 5, Leipzig 1877, S. 65f. u. 79f.

³¹¹ ebd., S. 79

³¹² s. hierzu Feder, a.a.O., S. 191ff.

³¹³ Chrysander, Friedrich: »Die Aufführungen Händelscher Werke im Krystallpalast bei London. (Handel Festivals)«, in: *AMZ*, XII. Jg., Nr. 20, Leipzig 1877, Nr. 20, Sp. 305

³¹⁴⁻³¹⁵ Schaeffer, *Seb. Bachs Cantate*, a.a.O., S. 6

³¹⁶ ebd., S. 9

³¹⁷ ebd., S. 8

³¹⁸ Chrysander, »Zwei Claviere«, a.a.O., Sp. 197: »Bei den Tonmitteln des Meisters, um dessen Aufführung es sich handelt, muss man beharren, da eine wesentliche Abweichung von ihnen auch eine wesentliche Entstellung zur Folge haben würde.«; vgl. ferner die Meinung Hahns, die derjenigen Schaeffers gleichkommt, in: Hahn, Albert: »Joh. Seb. Bachs Cantate ›Wer da gläubet und getauft wird‹ bearbeitet von Robert Franz. Allen Bachfreunden gewidmet«, Separatabdruck aus *Die Tonkunst*, Königsberg 1877, S. 56

³¹⁹ Feder, a.a.O., S. 198

³²⁰ Schaeffer, Julius: *Neue Bearbeitung Händelscher Vocal-Kompositionen von Robert Franz, besprochen und mit nachträglichen Bemerkungen über die Ausführung des Basso continuo versehen*, Leipzig 1880

³²¹ vgl. hierzu Feder, a.a.O., S. 198. Franz äußert sich ebenfalls negativ über Brahms in einem Brief an Senfft von Pilsach (Robert Franz an Senfft v. Pilsach, a.a.O., Brief Nr. 274, vom 1. Jan. 1881, S. 307).

In diesem Zusammenhang sei auch auf den Brief Schaeffers an Robert Franz hingewiesen (ebd., Nr. 275, vom 2. Jan. 1881 [Feder datiert diesen Brief irrtümlich auf Februar], S. 309), in dem Schaeffer von Brahms' Verachtung berichtet, die dieser für die Kritik an seiner Aussetzung der Begleitung empfand: »...fragte er, ob ich die neue Ausgabe der Kammerduette schon gesehen habe, und nun entspann sich eine Discussion, aus der nur zu eident hervorging, wie sehr ihn Ihr Brief an Hanslick und meine letzte Broschüre gewurmt haben. [...] Er

dagegen bekundete mit dürren Worten seine Verachtung einer derartigen Kritik, [...] die er nur mit Widerwillen habe lesen können [...] er meinte, er habe den Baß freigelassen, damit man aufgrund desselben spielen könne, was man wolle, er selber würde ganz etwas anderes spielen, als er geschrieben habe; dies letztere sei vielleicht anzugreifen, und er würde es vielleicht 8 Tage später wieder anders gemacht haben, und was dergleichen Abgeschmacktheiten mehr waren.«

³²² s. die grundlegende Studie: Helms, Siegmund: »Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach«, in: *BJB* 57, Berlin 1971, S. 13-81

³²³ Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach*, 2. Band, Leipzig 1873, hier zit. n. der 5. unveränderten Aufl. Darmstadt 1962, S. 129

³²⁴ zur Echtheitsfrage vgl. Feder, a.a.O., S. 364, Fußn. 144. Spitta teilt die gesamte Sonate als Beilage I im Anhang nach S. 1014 mit (*Joh. Seb. Bach II*, a.a.O.).

³²⁵⁻³²⁶ Spitta, *Joh. Seb. Bach II*, a.a.O., S. 125

³²⁷ ebd., S. 132f.

³²⁸ Chrysander, Friedrich: »Philipp Spitta über Bach's Grundsätze des Accompagnements (im 2. Bande seines ›Joh. Seb. Bach‹)«, in: *AMZ*, XIV. Jg., Nr. 51, Leipzig 1879, Sp. 801-806 u. 817-825; Feder verfolgt im Detail die Reaktionen von Robert Franz auf die Veröffentlichungen Spittas und Chrysanders. Da aber für den thematischen Zusammenhang die Problematik der gegensätzlichen Auffassungen deutlich geworden ist, können wir den noch geringe Zeit andauernden Streit verlassen.

³²⁹ Feder, a.a.O., S. 203

³³⁰ vgl. hierzu Feder, a.a.O., S. 206ff.

³³¹ Richter, Klaus Peter: »Die Bach-Bearbeitungen im Nachlaß von Felix Mottl. Eine Zäsur in der Aufführungsgeschichte von J.S. Bachs Vokalmusik«, in: *Mf*, 42. Jg., Heft 3, Kassel 1989, S. 247

³³² ebd., S. 250

³³³ zu diesem speziellen Thema s. die grundlegende Arbeit von Freywald, Volker: *Violinsonaten der Generalbass-Epoche in Bearbeitungen des späten 19. Jahrhunderts (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 10)*, Hamburg 1973, hier bes. S. 219

³³⁴ Freywald teilt auf S. 25-82 einen Katalog mit, der einen guten Überblick über die herausgegebenen Bearbeitungen von Violinsonaten vermittelt.

³³⁵ vgl. Feder, a.a.O., S. 206

³³⁶ Karl Grunsky (1871-1943) zit. n. Feder, a.a.O., S. 206, Fußn. 176. Grunsky war Musikologe, Musikkritiker und Verfasser musikgeschichtlicher Arbeiten.

³³⁷ *MGG*, I, S. 1062-64; »Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bach-Gesellschaft Duisburg, den 7. Juni 1910«, in: *BJB* 1910, Leipzig 1910, S. 171-188

³³⁸ zit. n. Seiffert, Max: »Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen. Vortrag des Herrn Dr. Max Seiffert aus Berlin, für den Druck erweitert«, in: *BJB* 1904, Leipzig 1904, S. 51-81, hier: S. 64f.

³³⁹ ebd.

³⁴⁰ ebd.

³⁴¹ Rust, Wilhelm: Vorwort zu Bd. 28 der *BGA*, S. XXXIV

³⁴² *BGA*, Bd. 22, Vorwort, S. XVIII

³⁴³ Voigt, Woldemar: Diskussionsbeitrag (»Verhandlungen«) in: *BJB* 1904, S. 78

³⁴⁴ Voigt, Woldemar: »Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten«, in: *BJB 1906*, S. 1-42, hier: S. 1

³⁴⁵ Schweitzer, a.a.O., S. 759f.

³⁴⁶ ebd., Fußn. 63

³⁴⁷ ebd., S. 760

³⁴⁸ Schneider, Max: »Bearbeitung Bachscher Kantaten«, in: *BJB 1908*, Leipzig 1908, S. 94-106

³⁴⁹ Feder, a.a.O., S. 208

³⁵⁰ Karl Straube, *Briefe eines Thomaskantors*, hrsg. v. W. Gurlitt u. H.-O. Hudemann, Stuttgart 1952, S. 13f.

³⁵¹ ebd., s. Brief v. 18.1.1946, S. 232

³⁵² ebd., S. 13

³⁵³ ebd., S. 15

³⁵⁴ Schneider, Max: »Zur Aufführung der Bach'schen Matthäuspasion durch den Berliner Philharmonischen Chor«, in: *ZIMG*, 14. Jg., Leipzig 1912-13, S. 139-142, hier: S. 140 u. 141

³⁵⁵ Schneider, »Zur Aufführung«, a.a.O., S. 140

³⁵⁶ Richter, Bernhard Friedrich: »Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel«, in: *BJB 1908*, S. 49-63

³⁵⁷ Feder, a.a.O., S. 210

³⁵⁸ Helms, Marianne: Kritischer Bericht zur Serie I, Bd. 5, der *Neuen Bach-Ausgabe*, Kassel 1976, S. 182. Feder stützt sich auf die falsche Behauptung von Schultz, in: Schultz, Helmut: »Eine Continuo-Aussetzung Bachs und eine Messenskizze Mozarts«, in: *ZfMw* XV. Jg., Leipzig 1932-1933, S. 225-228

³⁵⁹ Terry, Charles Sanford: *Bach's Orchestra*, London 1932, S. 165

³⁶⁰ Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, a.a.O., S. 84 u. 89-94 (Auf die Rezitativ-Begleitung und die Gestaltung durch Violoncello ist bereits weiter oben eingegangen worden.)

³⁶¹ s. Feder, a.a.O., S. 211; Mendel, Arthur: »On the Keyboard Accompaniments to Bach's Leipzig Church Music«, in: *Musical Quarterly* XXXVI, New York 1950, S. 339-362; ferner: *J.S.Bach. The Passion according to St. John. Vocal Score edited and with an introduction by Arthur Mendel*, New York 1951; Feder, a.a.O., S. 369, Fußn. 195

³⁶² ebd., S. 212

³⁶³ Dreyfus, »Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs«, a.a.O.; ebenso ders.: *Continuo Practice in the Vocal Works of J.S. Bach: A Study of the Original Performance Parts*, unveröffentl. Diss. (Columbia University NY), New York 1979; ders.: *Bach's Continuo Group*, a.a.O. (Diese umfangreiche Arbeit stützt sich offenbar auf die genannte Dissertation.)

³⁶⁴ s. Dreyfus, *Bach's Continuo Group*, a.a.O., S. 33ff. Dort findet sich eine Tabelle der Kompositionen, in denen Bach das Cembalo expressis verbis verlangt.

³⁶⁵ Dreyfus, »Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung«, a.a.O., S. 184; ders.: *Bach's Continuo Group*, a.a.O., S. 68 (»Dual Accompaniments as Convention«)

³⁶⁶ Dreyfus, »Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung«, a.a.O., S. 184; Dreyfus bezieht sich auf das Zeugnis, das Bach seinem Schüler Friedrich Gottlieb Wild am 18.5.1727 ausstellte, in dem es u.a. heißt: »wohlgedachter Mons. Wild in die Vier Jahre so er auf hiesiger Universität gelebet sich allezeit fleißig und emsig erwiesen, solchergestaltt, daß er nicht allein Unsere Kirchen Music durch seine

wohlerlernte Flaute-traversiere und Clavecin zieren helfen, sondern auch sich bey mir gar speciell in Clavier, General-Bass und denen daraus fließenden Fundamental-Regeln der Composition informiren lassen...« (Bach-Dokumente, Bd. I, Kassel 1963, S. 127, Nr. 57)

2. Auswirkungen der Wissenschaft

a) Szientifizierung der Musik

Der lang andauernde Streit um die Ausführung des Akkompagnements war mit einem Sieg der ›historisch-archäologischen‹ Partei um Spitta-Chrysanter zu Ende gegangen. Dieser Sieg wurde nicht nur durch jahrelanges beständiges Argumentieren erreicht, sondern war vor allem Ergebnis der Anwendung einer neuartigen Methodik, die erstmals einen Gegensatz zwischen ästhetisch-künstlerischer Beurteilung und akribischer Grundlagenforschung historisch-theoretischer Art entstehen ließ. Nun lag das entscheidende Argument nicht mehr allein in der Überzeugungskraft des darstellenden Künstlers, die ›richtigen‹ Lösungen waren nicht dem ästhetischen Geschmack überlassen, sondern es wurden Kriterien wie die historische Erforschung der Entstehungszeit der jeweiligen Musik mit allen Unterbereichen wie Instrumentenkunde, musikalische Theorie und Aufführungspraxis schlechthin bestimmend. Die Rückwärtswendung erkannte und anerkannte immer mehr die Eigengesetzlichkeit ihres Gegenstands.

Es konnte nicht ausbleiben, daß sich schon kurz nach der Mitte des 19. Jhs. eine Polarisierung herausbildete und verfestigte, die noch heute unsere Einstellung zur Alten Musik beeinflußt: die Koexistenz bzw. das Aufeinandertreffen von romantisierenden und historisierenden Auffassungen. Nun sind letztere im 19. Jh. nur in Ansätzen zu finden, aber sie wurden richtungsweisend, obwohl den vom Umfang her größten Anteil die rein historischen Forschungen hatten, d.h. solche, die sich einerseits auf Biographik, andererseits auf Werkgeschichte, aber kaum auf das *Wie* der Wiedergabe Alter Musik bezogen.

Das Rankesche Postulat der historischen Forschung – darstellen, »wie es eigentlich gewesen« – konnte sich nicht allein auf das Rekapitulieren biographisch-historischer Fakten beschränken, sondern mußte vor allem die theoretischen Grundlagen zu erhellen suchen, die zum Umsetzen in Klang nun einmal notwendig sind. Dieser Schritt vollzog sich allmählich und in ungewöhnlicher Weise. Die Summe der historischen Erkenntnis nämlich, dazu das Postulat des Zeit-Künstlertums, führten notwendigerweise zu einer Situation, die eine neue Sichtweise auf die Alte Musik entstehen ließ. Nur durch eine verstärkte Verwissenschaftlichung in der Betrachtung der Kunst- bzw. der Musikgeschichte – den Begriff ›Musikwissenschaft‹ gab es noch nicht – waren neue Erkenntnisse zu gewinnen.¹ So traten neben die historischen Veröffentlichungen zunehmend auch naturwissenschaftliche Untersuchungen.

In der Person Moritz Hauptmanns scheint der Prototyp der sich herauskristallisierenden neuen Szientifizierung zuerst verwirklicht.

Auf der einen Seite beobachtet man bei ihm eine ambivalente Einstellung zum Problem der Aufführungspraxis Alter Musik, daneben finden sich aber auch klare und tragfähige wissenschaftliche Ansätze, in Schriften, die sich auf historisch-theoretische Forschung und Analyse gründen. Sie waren es, die zur Grundlegung einer neuen, stärker naturwissenschaftlich geprägten Betrachtungsweise der Musik führten und in Veröffentlichungen wie Helmholtz' (1821-1894) »Lehre von den Tonempfindungen« (1863) eine Ausweitung erfahren sollten.²

b) Gesamtausgaben: Bach, Händel, Schütz; Denkmäler Deutscher Tonkunst

Die neugewonnene wissenschaftlich-kritische Haltung sollte sich von den Gesamtausgaben Bachs und Händels bis hin zu den Denkmälerausgaben als die wichtigste, alles weitere erst möglich machende Triebfeder erweisen. Bestrebungen zu Unternehmungen wie diesen waren schon in der ersten Jahrhunderthälfte zu beobachten, konnten aber erst um die Jahrhundertmitte in die Tat umgesetzt werden. Hierbei spielte der Nationalgedanke gerade im Falle Bachs eine primäre Rolle. Aber wie die zahlreichen Versuche sowohl auf biographischem wie auf editorischem Sektor belegen, reichte dieser Ansatz in keiner Weise aus, den langehegten Wunsch nach einer Gesamtausgabe der Werke Bachs zu realisieren. Erst das Zusammenwirken dieser Kräfte – Nationalgedanke als Anstoß, wissenschaftlich-kritische Vorgehensweise als Grundlage der Arbeit – führte die Vorhaben zum Erfolg.

Hermann Kretzschmar sieht in Persönlichkeiten wie Otto Jahn (1813-1869) und Moritz Hauptmann, neben anderen, diese Tendenzen personifiziert.³ Laut Kretzschmar war Otto Jahn die treibende Kraft zur Gründung einer Bach-Gesellschaft. Eigentlich Archäologe, hat er als einer der ersten mit seiner vierbändigen Mozart-Monographie wissenschaftliche Vorgehensweisen in die musikgeschichtliche Biographie eingeführt.⁴ Jahn war auch der Verfasser jenes Schreibens, mit dem auf das geplante Unternehmen aufmerksam gemacht wurde und Mitglieder der zu gründenden Gesellschaft gewonnen werden sollten.⁵ Der Beginn des Schreibens stellt eindringlich dar, aus welchem Geist und mit welchen Mitteln das geplante Werk hervorgebracht werden sollte: »Am 28. Juli 1750 starb in Leipzig Johann Sebastian Bach. Die Wiederkehr dieses Tages nach hundert Jahren richtet an alle Verehrer wahrer, ächt deutscher Tonkunst die Mahnung, dem großen Mann ein Denkmal zu setzen, das seiner und der Nation würdig sei. Eine durch Vollständigkeit und kritische Behandlung den Anforderungen der Wissenschaft und Kunst genügende Ausgabe seiner Werke wird diesen Zweck am reinsten erfüllen. [...] Die Aufgabe ist, alle Werke Joh. Seb. Bach's, welche durch sichere Ueberlieferung und kritische Untersuchung als von ihm herrührend nachgewiesen sind, in einer gemeinsamen Ausgabe zu veröffentlichen. [...] Jede Willkür in Aenderungen, Weglassungen und Zusätzen ist ausgeschlossen.«⁶

Diesen Aufruf unterschrieben Gelehrte wie Carl von Winterfeld, Otto Jahn, Ignaz Moscheles, Musiker wie Ferdinand David, Moritz

Hauptmann, Franz Hauser, Komponisten wie Franz Liszt, Louis Spohr und Robert Schumann, um nur jeweils einige zu nennen. Das Ziel der zu gründenden Gesellschaft lag demnach einerseits in einer konservatorischen, aber zugleich belebenden Absicht, indem man einen nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten aufgrund der handschriftlichen Quellen erstellten Text anstrebte, diesen andererseits aber auch der Praxis als Musiziervorlage bereitstellen wollte. Das von Bach komponierte Werk sollte in seiner Urgestalt fixiert werden, bevor es durch fehlerhafte Ausgaben, Bearbeitungen und sonstige Veränderungen immer mehr verfälscht und letztlich nicht mehr als originales Werk erkennbar war. Zugleich drängte die Überlieferungssituation der noch vorhandenen Originalhandschriften, die immer weiter verstreut zu werden drohten, zu raschem Vorgehen.

In den Statuten war festgelegt worden, daß »bei den Gesangscompositionen mit Begleitung auch ein Klavierauszug unterlegt« werden sollte.⁷ An dieser Festlegung stieß sich Moritz Hauptmann. In einer umfangreichen Eingabe an das Direktorium der Bach-Gesellschaft brachte Hauptmann seine Bedenken vor und betonte nachdrücklich, er stehe damit nicht allein. Sein Haupteinwand gegen einen mitgelieferten Klavierauszug unter der Partitur nach dem Bachschen Original war, der Klavierauszug könne zu einer Verfälschung ebendieser Vorlage führen: »Eine Partiturausgabe mit unterlegtem Klavierauszug gleicht der Ausgabe eines Buches in fremder Sprache, in welches für die der Sprache nicht Kundigen die übersetzten Vokabeln unter den Text gedruckt sind, wie es für den Sprachgebrauch geschieht, für die unteren Schülerklassen.«⁸ Die Ausgabe solle also nicht Lernenden, sondern Wissenden zur Studiengrundlage dienen.⁹

Hauptmann vermittelt in seiner Eingabe keinen restlos überzeugenden Eindruck. Immer wieder führt er vermeintlich überzeugendere Gründe für eine Eliminierung der Klavierauszüge an, die andererseits verdeutlichen, wie sehr es ihm um die Bereitstellung eines von Zusätzen völlig freien Textes zu tun war. Die wichtigsten Argumente sind jedoch die folgenden: Eine Reduktion, wie sie sich durch den Auszug ergebe, könne lediglich einen Teil der Komposition einfangen; weder könnten die eingesetzten Instrumente wiedergegeben werden, noch würden Bachs wirkliche Intentionen in einem ausgesetzten Akkompagnement auch nur annähernd erreicht. Vor allem letzteres widerspräche zutiefst dem Anspruch eines kritischen Textes. Der tiefere Grund für Hauptmanns Ablehnung scheint jedoch in seiner bedingungslos positivistischen Einstellung zu liegen. Danach dürfe, wie er formuliert, nur das von Bach Überlieferte und Gesicherte einer Komposition wiedergegeben werden, ohne Bearbeitungsbeigabe in welcher Form auch immer. Somit sei die Gesamtausgabe auch nicht für eine »praktische Ausführung«¹⁰ gedacht, sondern als abgesicherte Grundlage für die Erhaltung und Erforschung des Bachschen Gesamtwerkes – soviel davon nach den hochgestellten Ansprüchen überhaupt noch mitgeteilt werden konnte: »Unsere Gesamtausgabe von Bach's Werken hat aber überhaupt den Zweck gar nicht, diese für die praktische Ausführung

herzustellen und geeignet zu machen, dazu würden namentlich in der Orchesterbegleitung der Gesangsstücke vielfache Abänderungen und Andeutungen nöthig werden, denn zum Theil sind die Instrumente, deren sich Bach bediente, gar nicht mehr vorhanden, zum Theil ist die Behandlung der noch üblichen eine andere geworden, die das, was Bach von ihnen verlangt, entweder gar nicht mehr, oder nicht mehr mit guter Wirkung zu leisten vermag. – Die nöthigen Einrichtungen zu treffen, dass das in der Originalgestalt jetzt Unausführbare ausführbar werde, dass mit eingehendem Verständniss in das Original und mit möglichster Schonung desselben, für die Ausführung eine gute Wirkung erlangt werden könne – das wird für das Einzelne dem einzelnen mit Kenntnis und Liebe verfahrenen Bearbeiter überlassen bleiben müssen.«¹¹

Diese grundsätzlichen, die Eingabe beschließenden Bedenken Hauptmanns verdeutlichen erneut die einerseits kritisch-wissenschaftliche Position, daneben aber die zeittypisch zu nennende Einstellung gegenüber einer Wiedergabe des Werkes, die die Bearbeitung wegen außer Gebrauch gekommener Instrumente als einzig mögliche Alternative ansah. Offenbar sah Hauptmann die Möglichkeit einer der Entstehungszeit verpflichteten Aufführungspraxis nicht einmal in Ansätzen gegeben.

Hauptmann vermochte die Mitglieder des Direktoriums von seiner Ansicht zu überzeugen. Der Gedanke, der Gesamtausgabe Klavierauszüge zu unterlegen, wurde fallengelassen. Ignaz Moscheles unterwarf sich zwar dem Votum des Direktoriums, unterbreitete aber dennoch seine gegen Hauptmanns Thesen gerichtete Meinung. Moscheles war der Überzeugung, ein hinzugefügter Klavierauszug lenke von Bachs Kompositionen ebensowenig ab wie ein falsch gestochener Titel oder ein schlechter Einband. Vor allem Hauptmanns Ansicht, daß die Gesamtausgabe nicht für das praktische Musizieren gedacht sei, ziele in die falsche Richtung. Ein solches Ansinnen mußte einen Praktiker wie Moscheles in der Tat auf den Plan rufen, auch wenn er den wahren Grund von Hauptmanns Anliegen verkannte. Es ging eben nicht mehr nur um künstlerisch-praktische Zwecke, der Anspruch war ein gewandelter, geprägt vom Gedanken der ‚Verwissenschaftlichung‘. Das Ziel war, das Gesamtwerk einwandfrei nach den Autographen in modernem Druck vorzulegen, und zwar in methodisch strenger Vorgehensweise, wobei der Grundlagenarbeit der Vorrang vor den Belangen der praktischen Ausführbarkeit zukam.¹² Die unterschiedlichen Auffassungen innerhalb des Direktoriums führten zu Moscheles Austritt. An seine Stelle trat Julius Rietz (1812-1877).

Kretzschmar faßt die widerstreitenden Positionen wie folgt zusammen: »Es handelt sich um die alte Frage, ob der Finder und Herausgeber sich begnügen soll, das Object möglichst gereinigt vorzulegen, oder ob er verpflichtet ist, es auch sachlich zu erklären und zum vollen Verständnis zu bringen, eine in der gesamten Kunstwissenschaft immer wiederkehrende Frage, die besonders in der Geschichte der Philologie in einer langdauernden Scheidung zwischen einer formalen und einer realen Gruppe geführt hat.«¹³ Man muß sich vergegenwärtigen, daß Kretzschmar diese Reflexionen 50 Jahre

nach den aktuellen Auseinandersetzungen wiedergibt. In der Zeit selbst standen beide Positionen unvereinbar nebeneinander.

Nun war es aber so, daß Hauptmanns Vorstoß nicht gar so eindeutig gegen eine Weiterverbreitung in der Praxis gerichtet war. In seiner Eingabe hatte er ja selbst über spätere Bearbeitungen gesprochen, die aber anhand des »authentischen« Textes erfolgen sollten. Es kann sich demnach nur um ein Mißverständnis der Hauptmannschen Intentionen handeln, wenn in sie eine praxisfeindliche Haltung hineininterpretiert wird. Wie fast alle Bände der Gesamtausgabe belegen, ist gerade das Gegenteil der Fall. Die Neuartigkeit des Verfahrens wurde jedoch verkannt. Vom ersten Band an, der von Hauptmann herausgegeben wurde, vereinigte man im Vorwort unter »Allgemeines« und »Besonderes« (Revisionsbericht) all das, was an Informationen und Erkenntnissen der wissenschaftlichen Erforschung über das zu edierende Werk zusammengetragen werden konnte. Nach dem Muster einer Jahn-Arbeit über die Münchener Vasensammlung, die zu einer Vasenkunde allgemein gedieh, sollte in den Vorreden unter den beiden genannten Rubriken der neueste Stand der Forschung und eine Art Protokoll der Drucklegungsgeschichte des Musikwerks mit allen aufgetauchten Detailproblemen umfassend dargelegt werden. Jahn, der die inhaltliche Gestaltung und damit den Wert der »Vorreden« grundlegend geprägt hatte, präzisiert: *»Blosse und wörtliche Reproduction bekannter Arbeiten wird verworfen, Beherrschung der neuesten Litteratur und ein Inhalt von selbständigem Werth, als dessen Hauptsache ein eingehender Bericht verlangt über die Schicksale der Vorlagen, über die Geschichte des Werks bis auf die Gegenwart und seine etwaigen Neuausgaben.«*¹⁴ Diese Forderung ist gleichbedeutend mit dem Beginn der musikwissenschaftlichen Philologie und der Verwissenschaftlichung der musikhistorischen Forschung.

Hauptmann leitet seinen ersten Kantatenband¹⁵ mit einer Schrift ein, die die Mitglieder der Bachgesellschaft und ihre Ziele vorstellt. Im »Vorwort des Herausgebers«¹⁶ faßt Hauptmann sein Wissen über die edierten Kantaten zusammen, nennt den Fundort der Vorlagen, beschreibt das Schriftbild (fehlende Vortragsbezeichnungen, manchmal fehlende Instrumentenangaben, Hinzufügungen von Bachs Hand wie Vortragsbezeichnungen, Tempoangaben, Verzierungen, geänderte Textunterlegungen) und die Situation der zwei Orgelstimmen, deren unterschiedliche Überlieferung er jedoch fehlinterpretiert: die Orgeln in den Aufführungskirchen hätten teils »bis vor Kurzem noch im Chor-ton, die andere schon früher im Kammerton« gestanden.¹⁷ Hauptmann macht ferner auf die teilweise oder gänzlich fehlende Bezifferung der Baßstimme (Kantate BWV 4) aufmerksam. Seine Erklärung ist Bachs Mitwirkung, was eine Bezifferung überflüssig gemacht hätte. Die Textfrage wird angeschnitten, daneben beiläufig mitgeteilt, daß über die Entstehungszeiten der Kantaten keine Angaben zu machen seien.

Hauptmann vertritt die Ansicht, daß Bachs Aufführungen, *»nach dem, was wir von diesen wissen, bei den Forderungen die S. Bach an sie stellte, wohl nicht immer eine wohlklingende, viel weniger eine solche gewesen sein [konnte], die alle den tiefinnerlichen Reichthum der Composition hätte zu*

*schöner Erscheinung bringen können.*¹⁸ Aufgrund von Bachs »Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music« und dem Stimmenfund geht Hauptmann von einer geringzahligen Stimmenbesetzung sowohl des Chores als auch des Orchesters aus. Den versiertesten Teil der Bachschen Aufführungen sieht Hauptmann im Chor gegeben, der wohleingübt und sicherlich präzise musiziert habe. Die größten Schwächen meint er bei der Arienwiedergabe zu erkennen, da sie »eigenthümliche, nicht immer vocalbequeme Sangesweisen« darstellten, deren Wiedergabe nur von »vollendeten Gesangskünstlern« möglich sei, die Bach aber seiner Ansicht nach nicht zur Verfügung gestanden haben konnten. Aufgrund dieses Befundes schließt Hauptmann, daß »wohl das Tiefinnigste und Herrlichste seiner Art ohne die Wirkung vorübergehen [mußte], die es, in würdiger und schöner Weise dargestellt, hätte hervorbringen können und die es, in solcher Weise dargestellt, noch heut' hervorbringen kann.«¹⁹

Hauptmanns Empfehlung an die zeitgenössische Aufführungspraxis enthält denn auch die Forderung nach »hinreichend vollzählig[e] Besetzung des Chores und der Saiteninstrumente [...], um einen guten Klang in dieser Musik zu erlangen; die Durchgänge der melodisch selbständig sich gegeneinander bewegenden Stimmen verlieren dann erst ihre Härte.« Im Zusammenhang mit dem Ersatz nicht mehr gebräuchlicher Instrumente unterbreitet Hauptmann eine Ansicht, die später im Aufführungstreit heftig diskutiert werden wird und weiter oben in anderem Zusammenhang erwähnt wurde: »Für unsre Zeit sind die nicht mehr gebräuchlichen oder in anderer Weise als gegenwärtig behandelten Blasinstrumente durch passende andere in den meisten Fällen gut zu ersetzen; denn es ist die besondere Klangfarbe des Instrumentes hier nicht in dem Grade von wesentlicher Bedeutung, als sie es bei neuerer Musik ist. Die beste Anordnung zu treffen, dass mit unseren Mitteln eine wohlklingende, das Original in allem Wesentlichen bewahrende Production möglich werde, wird immer der verständigen, mit Liebe in die Sache eingehende Sorge des dazu Befähigten überlassen bleiben müssen.«²⁰ Mit der neuerlichen Forderung: »Die gegenwärtige Ausgabe hat allein den Zweck S. Bach's Compositionen, wie sie aus seiner Hand hervorgegangen sind, treu und correct zu überliefern«, beschließt Hauptmann sein Vorwort, worauf Kommentare zu den einzelnen Kantaten folgen.

Mit Band III, vom Direktionsmitglied Carl Friedrich Becker (1804-1877) betreut, wird erstmalig das Klavierwerk berücksichtigt. In dem recht knappen Vorwort, in dem Becker vor allem über die Quellenlage der aufgenommenen Werke berichtet, geht er auch auf die von Bach benutzten Instrumente ein und verweist auf das »Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach...« als Quelle zur authentischen Ausführung der von Bach benutzten Verzierungen.²¹

Becker geht von der falschen Prämisse aus, »dass Bach, wie die meisten Clavierspieler jener Zeit, sich gewöhnlich eines Doppelclaviers mit angefügtem Pedal zur Aufführung seiner Werke bediente«,²² verkennend, daß mit »Clavier« sämtliche Instrumente gemeint sein konnten, die eine Tastatur besaßen, also auch Orgeln. Den Vierten Teil der »Clavierübung« und

die meisten Choralvorspiele wies er einem solchen »Pedal-Instrument« zu. Indem er Bach als »Clavierspieler« einstuft, kommt er zu der Ansicht, daß dieser die zunächst für Orgel konzipierten Kompositionen auf dem Doppelklavier spielte und aus diesem Grunde auch so benannte. Wichtiger ist die Beigabe der »Explication *unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeuten.*«²³ Becker führt sie auf, weil einige von ihnen nicht mehr gebräuchlich seien und deswegen erklärt werden müßten, damit Bachs Klavierwerk authentisch aufgeführt werden könne. Dieser Hinweis auf eine autographe Quelle zur Ausführung von Verzierungen steht am Beginn der Verzierungsforschung – Bd. III der BGA erschien 1854²⁴ – und macht deutlich, daß die Quellen zur Aufführungspraxis der Entstehungszeit der Werke immer größere Beachtung fanden.²⁵

Im Vorwort zu Band VII nutzt Wilhelm Rust die Gelegenheit, auf Bachs »Manieren und Verzierungen in seinen Vocal- und Orchestersachen« einzugehen.²⁶ Zunächst zitiert er Scheibes (1708-1776) Feststellung aus dem »Critischen Musikus«, Bach habe alle Verzierungen ausgeschrieben wiedergegeben. Bekannt ist Birnbaums Erwiderung, daß »keiner der Ausführenden [...] nun durch ungereimte Anwendung seiner Methode das Ganze verderben [werde], die Irrenden würden auf den rechten Weg gewiesen, die Ehre des Meisters bleibe erhalten.«²⁷

Rust stellt fest, daß Bach im wesentlichen vier Verzierungszeichen aufführt: »1) der Vorschlag und 2) das Zeichen t, welches man allgemein in ein Trillerzeichen, tr, übersetzt hat [...] 3) der halbe oder Prall-Triller, 4) der Schleifer.«²⁸

Rust meint, die Ausführung des Vorhalts bei Bach müsse kurz erfolgen, da »dieser Vorschlag weder auf die Reinheit der Harmonie, noch auf die Stimmenführung durch willkürliche Dehnung von störendem Einflusse sein darf. Der J.S. Bachsche Vorschlag dürfte daher (in Recitativen etwa ausgenommen) der Regel nach kurz auszuführen sein, gleichviel, ob er als Sechzehntel oder wie gewöhnlich als Achtel markirt ist.«²⁹

Die Einförmigkeit der Ausführung belegt Rust mit dem bekannten Passus aus C.Ph.E. Bachs Clavier-Schule, der zu entnehmen ist, daß die eigentliche Unterscheidung zwischen langer und kurzer Ausführung erst zu seiner Zeit erfolgt sei und die Alten sie noch nicht gekannt hätten.³⁰ Rust führt auch einige Beispiele für von Bach aus geschriebene Vorschläge an, wobei aber nicht zweifelsfrei deutlich wird, ob es sich wirklich um solche handelt.³¹ Als nächstes Verzierungszeichen behandelt Rust den Triller. Große Schwierigkeiten bereiten ihm die *tr*-Zeichen und die Ausführung derselben in Gesangsstimmen, auch Chorstimmen, und in Holzblasinstrumenten-Partien, an Stellen, die von der Grifftechnik her angeblich äußerst schwierig, wenn nach seiner Auffassung nicht sogar gänzlich unausführbar waren. Rust beruft sich hierbei auf Berlioz' Instrumentationslehre und folgert, daß die Triller an solchen Stellen zu Bachs Zeiten überhaupt nicht ausführbar gewesen seien, würden sie doch selbst »modernen« Instrumenten äußerste Schwierigkeiten machen. Diese Schlußfolgerung ist zweifelhaft, da Bach ja wohl um die Schwierigkeiten wußte, und wenn er trotzdem an

diesen problematischen Stellen eine solche Verzierung wünschte, muß es eine Ausführungsmöglichkeit gegeben haben, die sich von der bekannten unterschied. Zunächst verweist Rust auf die Mehrdeutigkeit der Terminologie des Trillerzeichens und führt zeitgenössische Gewährsleute wie Walther, Janowka, Heinichen u.a. an.

Die besonderen Problemstellen, die mit *tr*-Zeichen versehen sind – Rust wählt prinzipiell Beispiele aus den schon erschienenen Bänden der Gesamtausgabe, vornehmlich aus der h-Moll-Messe und dem Weihnachtsoratorium – teilt er in vier Gruppen ein:

- 1.) »*mitten unter Noten (namentlich Viertel und Achtel), die weder gestossen noch gebunden sind*« (folgt Notenbeispiel aus Weihnachtsoratorium und Kantate »*Liebster Jesu, mein Verlangen*«, BWV 32, Duetto). Bei den angeführten Beispielen handelt es sich um vorbereitete Quartvorhalte innerhalb des Quartsextakkordes, wobei die Quarte mit Trillerzeichen versehen ist;
- 2.) »*über der ersten Note von zwei, drei oder mehr geschleiften Noten*«;
- 3.) »*über punktierten Noten, denen eine durch eine Anticipation vorbereitete Sekunde folgt*«;
- 4.) »*auf kurzen Schlussnoten, denen unmittelbar eine Pause folgt*.«³²

Rust diskutiert akribisch die unterschiedlich plazierten *tr*-Zeichen und vermutet, daß sie, dem Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel zufolge, auch als *tenuto*-Zeichen verstanden werden können. Eine Lösung im Bereich unterschiedlicher Artikulation wäre in diesen Fällen seiner Ansicht nach zu erwägen.

Es ist für unsere heutige Auffassung dieser Fragen sicherlich äußerst bedenklich, C.Ph.E. Bach, der einer gänzlich anderen Stilrichtung zuzurechnen ist, als Gewährsmann für die Erklärung von Verzierungen im Werk J.S. Bachs heranzuziehen. Aber daß diese Problematik in einer solchen Breite diskutiert wird, Quellen herangezogen und verglichen werden, um einen möglichen Weg zu finden, Bachs Musik authentisch darzustellen, ist in der Aufführungspraxis des 19. Jhs. erstmalig der Fall.

In verwandter Weise behandelt Rust den halben oder Prall-Triller, wobei er die nicht korrekte Bachsche Notierung aus dem »*Notenbüchlein*« von W. Friedemann übernimmt.³³ Als letztes Verzierungszeichen beschreibt Rust den Schleifer, jedoch nur die Notierungsformen. Ausführungen vor oder auf der Zeit diskutiert er nicht. Julius Rietz hatte im Vorwort zur Matthäuspasion erwähnt, daß er das *Custos*-Zeichen für den zweinotigen Vorschlag in keiner zeitgenössischen Quelle beschrieben gefunden habe. Er hält ihn für ein Bachsches Kürzel. Zur Ausführung äußert er sich ebenfalls nicht.³⁴

Neben Fragen der Verzierungen mußten notgedrungen auch die Probleme diskutiert werden, die durch die Alternativ-Besetzung für nicht mehr gebräuchliche Instrumente zwangsläufig entstanden. Erstmals ging es jetzt nicht mehr darum, ein geeignetes Ersatz-Instrument

auszuwählen und den Kompromiß zu rechtfertigen, sondern – wiederum war es Wilhelm Rust – es wurde nach den Originalinstrumenten gefragt und, soweit sie noch vorhanden waren, wurden diese beschrieben. Im Vorwort zu Band 9, BGA, steht das Cembalo im Zentrum des Interesses.

Rust verweist zunächst darauf, daß gut erhaltene Cembali selten geworden seien. Aus diesem Grund beschreibt er im folgenden nach Adlung (1699-1762), wie er angibt, und nach einem in Berlin befindlichen Instrument im Besitz des Grafen Voss Umfang, Besaitung, Register und Spielweise.³⁵

Dieses Instrument ist dasjenige, das später von Oskar Fleischer (1856-1933) und anderen für ein Instrument aus dem Besitz J.S. Bachs gehalten wurde. Es soll über Wilhelm Friedemann Bach, der im Haus des Grafen Voss-Buch in Berlin verkehrte und musizierte, nach Berlin gelangt sein.³⁶ Aus neueren Forschungen erhellt, daß Rust das erwähnte Instrument recht zutreffend beschrieben hatte, vor allem die Disposition: 8', 16' / 4'- und 8'-Lautenzug scheint er richtig erkannt zu haben.³⁷

Für unseren Zusammenhang sind die folgenden Untersuchungen von Rust über den Gebrauch des 16-Fuß-Registers in Bachs Kompositionen von Interesse. Als Musiker des 19. Jhs. geht er davon aus, daß Bachsche Kompositionen fast durchweg die Mitwirkung des 16-Fuß-Registers auf dem Cembalo erfordern, teils aus satztechnischen, teils aus klanglichen Gründen. Die ausschließliche Verwendung des 8'-Registers erzeuge »Monotonie«,³⁸ die Verwendung des 16'-Registers wirke wie die Beigabe des Kontrabasses zum Violoncello.

Rust gelangt zu dieser Interpretation allein durch seine zeitgemäße Musizierauffassung, die er auf das Bachsche Notenbild überträgt. Die ihm gegenüber lediglich mündlich unterbreitete Mitteilung, daß das Voss'sche Cembalo »aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts« stamme »und zu seiner Zeit vielfach von W. Friedemann Bach gespielt worden« sei,³⁹ läßt ihn vermuten, es handele sich um *das* originale Instrument, auf dem das Bachsche Werk gespielt werden müsse. Er stellt keinerlei organologische Forschungen nach Echtheit, original überlieferter Disposition oder etwa danach an, ob es sich um einen allgemein benutzten Typus handelte. Die Forschung auf diesem Gebiet sollte erst einige Jahre später einsetzen, nachdem durch Sammlungen größere Vergleichsmöglichkeiten bestanden. Über die in den Kompositionen dieses Bandes verwendeten anderen Instrumente wie Flauto traverso, Viola da gamba oder Violine erwähnt Rust nichts. Lediglich bei der Beschreibung der Trillerschwierigkeiten der Oboen bei bestimmten Tönen klingt an, daß die Instrumente zu Bachs Zeit anders, einfacher, im Verständnis der Zeit eben »primitiver« und nicht so hochentwickelt waren wie die zeitgenössischen.⁴⁰ Im Vorwort zu Band 10 verweist Rust auf den unterschiedlichen Flötentyp zu Bachs Zeit.⁴¹ Er hatte in der Kantate »Schauet doch und sehet«, BWV 46, die Instrumentenbezeichnung »Flauti« gefunden, deren Part im französischen Violin-schlüssel notiert war. Er ordnet diese Stimmen dem »Flauto (à bec)« zu,

»der allein heutigen Tages [...] ganz verschwunden ist«,⁴² und korrigiert von hier aus die falsche Zuordnung in der Matthäuspassion (Bd. 4).

Im Vorwort zu Band 13, Trauungskantaten, erläutert Rust Bachs originale Besetzungsanweisung der zwei Chöre in Solo und Ripieno und kommt zu dem Ergebnis, daß »Solo« nicht unbedingt eine Einzelstimme bezeichnen muß. Je nach Stärke der Chorbesetzung könnten Besetzungsverhältnisse von 1:3 oder 2:5 gemeint gewesen sein. Auch dieses Beispiel mag einmal mehr belegen, wie sehr sich Rust um Klärung der Probleme der Aufführungspraxis bemühte.

Zur Kantate »Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist«, BWV 45, lag Rust eine Abschrift bzw. Bearbeitung Zelters zum Vergleich vor, die aus dem Besitz Franz Hausers in München stammte. Rust führt ausführlich Zelters große Verdienste um die Wiedererweckung des Bachschen Werkes an, zitiert dessen bekannte Briefstelle an Goethe, in der er erwähnt, daß er die »Kirchenstücke« nur für sich allein »zugerichtet« habe. Da Rust solche Bearbeitung für schädlich hält – er verweist auf Winterfeld, der sich auf eine Zeltersche Bearbeitung bezogen haben soll –, stellt er ein Zeltersches Bearbeitungsbeispiel dem Bachschen Original gegenüber: das Arioso »Es werden viele zu mir sagen« und die Arie »Wer Gott bekennt«. Rust fragt sich, was Zelter mit solchen Modifikationen bezwecken wollte. Ging es Zelter nur um eine Reinigung vom dünnen »Schaum, der den unmittelbar darunter liegenden lichten Gehalt verdecken soll«,⁴³ kann es die Figuration sein? Zur Beantwortung führt Rust an: »Zelter hat das Einfache ebenso sehr verändert wie das Figurirte, letzteres aber kaum in geringerem Grade, als es das Original zeigt, angewandt. Von einem Blosslegen des sogenannten lichten Gehaltes ist keine Rede. Im Gegentheil: der äussere Schein, aber ein unechter, ist geblieben, ein unorganisches Wesen künstelnd hervorgerufen, und die beabsichtigte Befreiung vom fremden Schaume in's gerade Gegentheil umgeschlagen.«⁴⁴

Eine klare Ablehnung solcher Praktiken entsprach den Editionsrichtlinien der Leipziger Bachgesellschaft, war aber sicherlich auch bewußt hier und zu diesem Zeitpunkt – der Band erschien 1860 – in solcher Breite und Ausführlichkeit plaziert worden, um indirekt im schon tobenden Bearbeitungsstreit eine klare Stellung zu beziehen. Die ein halbes Jahrhundert zurückliegenden Praktiken und Ansichten Zelters konnten bei Forschern wie Rust nur auf strikteste Ablehnung stoßen, da sie ja gerade angetreten waren, nicht nur den Bachschen Text unverändert wiederzugeben, sondern in den Vorworten auch die Möglichkeit zu nutzen, über die Gesamtproblematik, Jahns Forderung entsprechend, zu referieren und neue Forschungsergebnisse vorzulegen. Anhand der wenigen herangezogenen Bände werden die Bereiche klar, in denen die Probleme am zahlreichsten auftreten: die Ausführung von Verzierungen und das Bachsche Instrumentarium.

Kretzschmar verweist in seinem geschichtlichen Überblick über die Entstehung der Gesamtausgabe auf die umfänglichen geschichtlichen Quellenstudien,⁴⁵ die jeder Herausgeber vorab anstellen müsse, um der Problematik, die sich in vielerlei Gestalt im Bachschen Werk zeigen sollte, Herr zu werden. So verwundert es nicht, daß theoretische Quel-

lenwerke vorsichtig tastend konsultiert und Vergleiche angestellt wurden, um bestimmte Phänomene aus der Aufführungspraxis der Entstehungszeit der Kompositionen erklären zu können. Vor allem die Arbeiten Wilhelm Rusts müssen in diesem Zusammenhang zukunftsweisend genannt werden.

Neben Wilhelm Rust soll ein anderer Praktiker vorgestellt werden, der sich durch die Herausgabe des Wohltemperierten Klaviers, vor allem durch das beigegebene Vorwort, höchste Verdienste erwarb: Franz Kroll (1820-1877), Liszt-Schüler und Dozent am Sternschen Konservatorium in Berlin.⁴⁶

Zum Ende dieses bedeutenden Vorworts, das eine umfassende Darstellung der Verzierungen des Bachschen Klavierwerkes enthält, legitimiert sich Kroll als sachkundiger Herausgeber durch den Hinweis, daß »eine jahrelange, angestrenzte Beschäftigung und ein nachhaltiges Streben, sich selber Klarheit über das Walten des Bach'schen Genius zu verschaffen«,⁴⁷ seiner Veröffentlichung vorausgingen. Krolls »Einleitung« stellt neben der vorangestellten Übersicht über die Quellen und Drucke die bislang nach Umfang und Inhalt umfassendste Erläuterung eines Bachschen Werkes innerhalb der Gesamtausgabe dar.

Der Herausgabe des Wohltemperierten Klaviers innerhalb der Gesamtausgabe unmittelbar vorausgegangen war Krolls Ausgabe für die Praxis bei Peters im Jahr 1862/63.⁴⁸ Hierfür arbeitete Kroll schon grundlegende Handschriften und erschienene Drucke auf, die er alle mit eingehendem Kommentar aufführt. Seine Einleitung unterteilt er in die Punkte: »Authenticität, Darstellung, Lesart, Benennung, Unser Text, Orthographie der Handschriften, Unsere Orthographie, Vorschläge und Verzierungen«, den letzten Teil untergliedert er in: »Vorschläge, Triller und Trilleranfang zuweilen vom Haupttone, Tonalität, Dauer, Pralltriller, Ort des Pralltrillers, Trillerbezeichnungen der Handschriften und unseres Textes.«

Schon die Aufgliederung des Stoffes in solcherlei Unterfragen deutet an, wie akribisch Kroll den Gegenstand behandelt. Auffallend mag uns die Unterteilung in »Vorschläge und Verzierungen« erscheinen. Kroll folgt damit stillschweigend der alten Unterscheidung in »willkürliche Veränderungen« und »wesentliche Manieren«.⁴⁹ Er bezieht sich in der Darstellung der Vorschlagsausführung auf Mattheson (1681-1764) (»Capellmeister«), Printz (1641-1717) (»Musica Modulatoria vocalis«), Heinichen (1683-1729) (»Generalbaß«) und Joh. Beer (1655-1700) (»Musikalische Diskurse«) und empfiehlt trotz der manchmal von Bach ausgeschriebenen Stellen eine nicht stereotype Handhabung: Eine gewisse Interpretationsfreiheit sollte bei ausgeschriebenen und durch Kürzel dargestellten Vorschlägen bestehen bleiben.⁵⁰ Kroll geht ausführlich auf die Darstellung des Bachschen Trillers ein, dessen Entstehung »aus dem Vorschlage von oben« erklärt wird. Die Dissonanzbetonung gehöre also zum wesentlichen Kriterium; der normale Triller sei deswegen mit der oberen Nebennote zu beginnen.⁵¹ Eine Ausnahme sieht Kroll in folgendem Fall gegeben: Bei frei einsetzendem Triller, der lang andauert, kann zunächst der Hauptton ausgehalten werden, um

dann jedoch mit der oberen Nebennote zu beginnen. Er verweist ausdrücklich auf die Parallelität zur Ausführung des Doppelschlags.

Genauso umfassend behandelt Kroll die Darstellung der anderen Trillerarten; er führt Beispiele aus dem Wohltemperierten Klavier an und erklärt die Ausführung anhand von zeitgenössischen Theoretiker-Quellen. Im Zusammenhang mit Rusts Darstellung der Verzierungen im vokalen Bereich der Kirchenkantaten speziell und der Vokalmusik Bachs allgemein, liegt mit Krolls Erläuterung eine erste Übersicht über diese beiden Problemkreise vor.

In Band 22 erscheint ein Vorwort, das von einer neuen inhaltlichen Qualität bestimmt ist. Es hat den Anschein, daß in ihm durch die Erfahrung, die bei der Herausgabe der vorliegenden Werke gewonnen wurde, genug an gesicherter Kenntnis zusammenkam, um eine Synopsis wagen zu können. In besonderer Weise trifft das auf Wilhelm Rust zu, den Herausgeber und Verfasser des Vorworts, der die Hauptarbeit an der bislang publizierten Gesamtausgabe geleistet hatte. Im Bereich des Vokalwerkes hatte man die großen Oratorien, die h-Moll-Messe und 100 Kirchenkantaten veröffentlicht, daneben wesentliche Werke des instrumentalen Schaffens. Der andere Grund für ein Resümee scheint in speziellen Schwierigkeiten der in diesem Band zu edierenden Kantaten (91-100) zu liegen. Rust erörtert folgende Probleme: »A. Die Orgelbegleitung, B. Bezifferungen und harmonische Eigenthümlichkeiten, C. Verzierungen, D. Schreibgebräuche«. ⁵²

Die Behandlung des zunächst angesprochenen Problems der Orgelbegleitung bezieht sich natürlich auf den schon dargelegten Streit um das Akkompagnement und stellt eine Art abschließende Betrachtung dar, die sich auf intensive Studien des Bachschen Originals und der zeitgenössischen Theoretiker stützen kann. Diese Betrachtung um 1875, dem Erscheinungsjahr des Bandes, fällt allerdings in eine Zeit, in der die Auseinandersetzung an Vitalität schon verloren hatte.

Aus Rusts Darlegung spricht auktoriale Selbstsicherheit: »*Nachdem mir, als Herausgeber Bach'scher Werke, wohl mehr, als irgend Jemandem in gegenwärtiger Zeit, bezifferte Clavier- und Orgelstimmen unseres Meisters in einer Weise durch die Hände gegangen sind, die die genaueste Prüfung jeder einzelnen Note und Ziffer erforderten, dürfte die Mittheilung meiner darüber gesammelten Kenntnisse und Erfahrungen sich auf Berechtigung wie Schuldigkeit zugleich begründen.*« ⁵³ In der Tat hatte Rust sich ja, wie gezeigt, in den Bänden 5, 9, 11, 17 und 21 zu zahlreichen Detailfragen geäußert. Zusammenfassend stellt er nun dem Vorwort seine Erkenntnisse voran: Bei jeglicher Aufführung muß ein Harmonie-Instrument mitwirken, bei weltlicher Musik das Cembalo, bei kirchlicher die Orgel. Rust wiederholt auch seine These des Rückpositiv-Einsatzes und seine Deutung der *tacet-* und *senza-l'Organo-*Anweisungen. ⁵⁴ Im Fortgang seines Forschungs- bzw. Erfahrungsberichts lockert er sein anfangs aufgestelltes Postulat nach zwingender Kombination »Kirchenmusik – Orgel« dahin gehend, daß er den gelegentlichen Einsatz des Cembalos bei kirchenmusikalischen Aufführungen nicht ganz ausschließen mag. Der Grund könnte in den doch zahlreichen Cembalo-Stimmen zu sehen sein, die

zu manchen Kantaten erhalten waren,⁵⁵ wobei aber immer noch der Tenor durchscheint, daß das Cembalo zwar auf der Empore von St. Thomas vorhanden gewesen, aber nur zur Einstudierung benutzt worden sei. Rust erwähnt daneben erstmalig die aus der Oper bekannte Direktionspraxis vom Cembalo (»Flügel«) aus, die Bach sicherlich in manchen Aufführungen gepflegt habe, neben derjenigen eines Leiters im heutigen Sinne, was Beispiele der Zeit bildhaft belegen können.⁵⁶ Im speziellen Fall der Matthäuspassion hält er gar den Einsatz von zwei Cembali für möglich.⁵⁷

In Zusammenhang mit den Erläuterungen der aufführungspraktischen Probleme der Matthäuspassion drang Rust erstmals zur Idee einer aus dem Studium der Werkanordnung, der lokalen Gegebenheiten der Empore in St. Thomas und aus inhaltlicher Interpretation gewonnenen Praxis vor, die sich jedoch konträr zur zeitgenössischen Musizierpraxis verhielt. In dem Maße, wie sich ihm aus der Anlage des Einleitungschores – Doppelchor und Choralzeile – Bachs klare Disposition und die daraus resultierende tieferegreifende Darstellung des Geschehens erschloß, spürte Rust den Gegensatz zur versüßlichenden Interpretation seiner Zeit: »Welch' ein Gegensatz zu dem, was uns heutigen Tages von dieser gewaltigen Tonschöpfung in modernen Concertsälen geboten wird! Verschwommene Massen, ein süßliches mezza voce und ein nach Klarheit ringender Kern!«⁵⁸ Rusts Erkenntnis resultiert nicht zuletzt aus der Frage nach dem Raum. Er erkennt den offensichtlichen Zusammenhang zwischen Werkkonzeption, Aufführungsort und der daraus sich ergebenden Interpretation.

Bei der Abhandlung der Rubrik »Bezifferungen und harmonische Eigentümlichkeiten« macht Rust auf die unzähligen Schwierigkeiten aufmerksam, die aus der vorgefundenen Bezifferung entstehen können. So komme es vor, daß sich vermeintliche Fehler als durchaus sinnvolle Harmonisierungen herausstellten, sich dagegen aber auch zahlreiche Schreibfehler fänden. Die Schwierigkeit, richtig zu entscheiden, sei für den Editor immens, zumal, wie an einem Beispiel aus der Kantate »Wer nur den lieben Gott läßt walten«, BWV 93, gezeigt, nach Rusts Meinung eine Divergenz von *d* im Baß und *des* im Diskant durchaus inhaltlich begründet sein könne und deswegen nicht ohne weiteres von einer fehlerhaften Notierung ausgegangen werden müsse.⁵⁹

Unter »Verzierungen« führt Rust eine *Gropo*-Anweisung aus der Kantate »Was Gott tut, das ist wohlgetan«, BWV 99, Einleitungschor T. 36, in der Flötenstimme an. Wie neuere Forschungen ergeben, findet sich diese Verzierungsart in einer Handschrift als autographischer Korrekturzusatz.⁶⁰ Rust erklärt diese erstmalig auftretende Verzierung nach Johann Gottfried Walthers »Lexicon« von 1732.⁶¹

Im abschließenden Kapitel behandelt Rust zwei Beispiele Bachscher Schreibkonvention: Das vertikale Zusammentreffen von Achteln und punktierten Achteln im 12/8- oder 9/8-Takt und das Kürzel für die Alla-breve-Taktanweisung. Zur Erläuterung des Phänomens wählt Rust die Tenor-Arie »Die Welt kann ihre Lust und Freud« aus »Was frag

ich nach der Welt«, BWV 94, die durchgängig im 4/4-, in der »Organo«-Stimme im 12/8-Takt notiert ist. Aus dem Zusammentreffen von Viertel-Achtel in der Continuo-Stimme und punktiertem Achtel-Sechzehntel in der in 12/8 notierten separaten Orgelstimme folgert Rust, daß die Punktierungen triolisch angeglichen werden müßten. Als Gewährsmann zieht er C.Ph.E. Bach heran.⁶² Das verwirrend inkonsequente Auftreten des Alla-breve-Zeichens verleitet Rust zu der Annahme: »Bach scheint darauf wenig, oder gar keinen Werth gelegt zu haben.«⁶³ Den widersprüchlichen Befund, vor allem in der Kantate »In allen meinen Taten«, BWV 97, meinte Rust allein dadurch klären zu können, daß er zum Mittel der Vereinheitlichung griff: »Um Missverständnissen vorzubeugen, sind die durchschnittlichen Halbkreise [für Alla-breve, d. Verf.] überall vermieden worden, wo die Originale einen Anhalt dafür boten, den bedeutungslosen Zierrath über Bord zu werfen.«⁶⁴

Am Beispiel der Notierungsangleichung der Blockflöte an die moderne Notation – nicht *e*-, sondern *g*-Schlüssel – und der Eliminierung der Alla-breve-Zeichen aus der wiedergegebenen Partitur lassen sich doch beträchtliche Eingriffe des Editors in Bachs Partitur konstatieren. Diese Vorgehensweise steht den ursprünglichen Editionsrichtlinien der Gesamtausgabe entgegen, zumal im ersten Fall die Begründung auf »praxisbequemere« Gewohnheiten hinausläuft. Im zweiten Fall merkt Rust lediglich das »wirre Durcheinander« der Bezeichnungen an, erforscht aber nicht eventuelle Gründe. Eine Aufführung der originalen Zeichen mit Verweisen auf eine mögliche Vereinheitlichung wäre sicherlich mehr im Sinne vor allem Moritz Hauptmanns gewesen, der freilich 1868 gestorben war. Es scheint so, als habe sich allmählich ein editorischer Sinneswandel mehr zur Praxis hin durchgesetzt, wozu besonders Rust als in der Praxis stehender Musiker sicherlich tendierte.

Auf eine besondere Schwierigkeit stieß der Herausgeber des 24. Bandes, Alfred Dörfel (1821-1905), bei der Motette »O Jesu Christ, mein's Lebens Licht«, BWV 118, die er noch als »Kantate« Nr. 118 edierte. Aber nicht diese Unsicherheit galt es zu klären, sondern die Instrumentenbezeichnung »Litui«, die Bach eigenhändig in seine Partitur geschrieben hatte.

Dörfel sah zur Klärung dieses Problems italienische Lexika durch, befragte die zeitgenössischen Theoretiker, fand aber keinerlei zutreffende bzw. beschreibende Instrumenten-Identifikation. Aus der musikalischen Textanalyse des Parts der so bezeichneten Instrumente schloß er, daß es sich um ein Blasinstrument handeln müsse, das nur den Bereich der Naturtonreihe zur Verfügung habe. Er folgerte daraus, daß der Lituus »in die Familie der Trompeten und Hörner« gehöre, »auch wie diese ein in der Stimmung wechselndes Instrument.«⁶⁵

Erst annähernd 50 Jahre nach Erscheinen des Bandes (1876) erläuterte Curt Sachs in einem knappen Aufsatz diese Instrumentenbezeichnung und konnte aufgrund eines eben erst aufgefundenen Inventars des Stiftes Ossegg in Böhmen nachweisen, daß Bachs »Litui« hohe Hörner in unterschiedlich auftretender Grundstimmung waren.⁶⁶ Dieser Erklärung schloß sich auch Ameln bei der Neuausgabe der Motette

an, der jedoch weitere Belege in zwei Kompositionen von Jacob Wenzel anführen konnte, die Lituus in Es- und B-Stimmung enthalten. Die Instrumentenbezeichnung »Lituus« scheint nach Ameln besonders in Böhmen verbreitet gewesen zu sein.⁶⁷

Neben der Klärung solcher speziellen Instrumentenfragen – Bach benutzte die Bezeichnung »Lituus« nur in BWV 118 – bereitete die Notierungsweise weitere Schwierigkeiten, die in einigen Vorworten von den Herausgebern erläutert wurden. Hierbei handelte es sich vor allem um die Deutung der Punktdauer bei punktierten Noten.

Rust hatte zuerst eine mathematische Divergenz zwischen der Figur von punktiertem Achtel und den folgenden drei Zweiunddreißigsteln festgestellt, aber auch gleichzeitig Bachs korrigierte Druckvorlage zur »Kunst der Fuge« erwähnt, in der Bach an den fraglichen Stellen die richtige Aufteilung vornahm: Achtel – vier Zweiunddreißigstel, wobei Achtel und erstes Zweiunddreißigstel durch einen Bindebogen zusammengezogen sind.⁶⁸ Rust konnte aufgrund der zahlreichen Belege nur zu dem Schluß kommen, daß zu all den aufgeführten Fällen eine »Unregelmäßigkeit in der Werthberechnung des Punktes bei einer Note als Thatsache vorliegt.«⁶⁹

Dörffel schließt sich im wesentlichen Rust an, führt aber als neu entdecktes Phänomen die Doppelpunktierung an, wie heute allgemein die schärfere Notierungsweise genannt wird,⁷⁰ bzw. unterscheidet noch feiner in Viertel- oder gar Dreiviertelverlängerung. Für die schärfere Punktierungsinterpretation findet er bei den Bach-Zeitgenossen keinen Theorie-Beleg, sondern erst bei Leopold Mozart (1719-1787).

Für die von Rust aufgeführte Notierungs-Divergenz konnte Dörffel eine zeitgenössische Quelle als Erläuterung anführen. Er fand die Stelle bei Johann Peter Sperling in dessen »Principia Musicae«, Budissin 1705: »Ein Punct [...] gilt gemeiniglich so viel, als die nachfolgende Note. Ja bissweilen doch selten findet man, absonderlich vor kurzten zusammen gestrich- oder gezogenen Noten einen Punct, welcher absolutè nicht mehr gilt, als die folgende Note, ungeachtet er in Ansehung derjenigen, bey welcher er stehet, mehr gelten sollte.«⁷¹ Es pflegen die Componisten des Puncts sich auf diese Weise zugebrauchen, vielleicht nur darumb, weil sie etwas Zeit im schreiben ersparen. Indem sie sonst an statt des Puncts annoch eine Note, nebst einem Ligatur-Zeichen [...] schreiben müsten, auf diese Weise«: Viertel – vier Sechzehntel, erstes mit Viertel verbunden; Achtel – vier Zweiunddreißigstel, erstes mit Achtel verbunden.⁷²

All diese Erläuterungen zielen auf die praktische Umsetzung der edierten Werke. Es war schon darauf hingewiesen worden, daß damit gegen die Editionsprinzipien verstoßen wurde, die Hauptmann postuliert hatte. Spätestens zu dieser Zeit, nach 25jähriger Arbeit an der Gesamtausgabe, wurde den Editoren bewußt, daß bestimmte Probleme im Bachschen Werk einer Erläuterung bedurften, einer Erläuterung, die mehr auf die praktische Ausführung als auf die »authentische«, d.h. kommentarlose Wiedergabe ausgerichtet war. Rust sprach dieses Dilemma aus und gab gleichzeitig eine Rechtfertigung: »Bedurfte es zu seiner [Bachs, Verf.] Zeit einer Erklärung, so konnten etwaige Zweifel mit

wenigen Worten gehoben sein. Heute dürfte die Sache denn doch anders liegen. Werke, an denen die nöthigen Vorbereitungen für den Druck von Seiten Bach's gänzlich fehlen, sollen unter vollständig veränderten Verhältnissen und Gebräuchen durch einen fremden Redacteur der musikalischen Welt in wohlgeordneter, praktisch-brauchbarer [!] Ausgabe vorgelegt werden. Ohne Berichtigungen und Ergänzungen im Sinne und Geiste des Componisten lässt sich dies Ziel jedoch nimmermehr erreichen, wenn auch die feine Linie, bis wohin der Redacteur einzugreifen hat, nach subjectiven Meinungen hin und her schwanken mag.«⁷³ Dieses Fazit Rusts markiert die im Verlauf der Editionsarbeit durch editorische Zwänge gewandelte Einstellung. Es zeigte sich spätestens hier, daß der positivistische Ansatz Hauptmanns als Theorie Berechtigung beanspruchen konnte, die lebendige Arbeit jedoch andere, durch die Praxis modifizierte Richtlinien zur Geltung brachte und bringen mußte.

In den Vorworten der noch folgenden Bände erscheinen immer häufiger Verweise auf Fragestellungen, die in den vorhergehenden Bänden erörtert wurden. Das scheint ein untrügliches Zeichen dafür zu sein, daß man über einen hinreichenden Informationsstand zu verfügen glaubte, um das Bachsche Werk in nahezu fehlerfreier Art und Weise in Klang umsetzen zu können. Hauptmann, Kroll, Dörfel, aber vor allen anderen Rust waren die Herausgeber, die bei ihren Arbeiten an der Gesamtausgabe am ausführlichsten über den aufführungspraktischen Stand der damaligen Zeit Auskunft gaben. Dabei eröffneten sich jedoch Forschungsbereiche wie die Instrumentenkunde, Verzierungslehre, Notationskunde, die in ihrem Wesen angesprochen, aber in der Gesamtheit ihrer Problematik jeweils nur ansatzweise behandelt werden konnten. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Erörterungen zum sog. »Bach-Cembalo« des Grafen Voss, die Oboenproblematik, die Orgelfrage, kurzum: all jene Problemstellungen, die zwar erkannt wurden, aber im selbstgesteckten Rahmen doch nicht umfassend aufgearbeitet werden konnten. Noch wurde nicht der gesamte Forschungsapparat beherrscht, es fehlten Grundlagen.

Der Abschluß der Bach-Gesamtausgabe machte deutlich, daß das Bachsche Werk eine Fülle von aufführungspraktischen Detailfragen aufwarf, die weder die gängige Musikpraxis noch die wenigen historisch ausgerichteten Forscher zu lösen vermochten. Wichtig ist jedoch festzuhalten, daß das ganze Ausmaß des Problemkreises Aufführungspraxis erst durch eine Publikationsanstrengung wie die Bach-Gesamtausgabe zutage trat.

Ehe er im Jahr 1899 mit Band 46 die alte Bach-Gesamtausgabe abschloß, indem er einen historischen Überblick über 45 Jahre Erscheinungszeit und ein erstes Werkverzeichnis veröffentlichte, gab Kretzschmar mit Band 44 ein besonders wichtiges Dokument heraus: »Joh. Seb. Bach's Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen.«⁷⁴ Im Vorwort begründet Kretzschmar die Herausgabe mit dem Vorliegen der beiden Händelwerke »Jephta« und »Messiah« in Faksimile, die Chrysander parallel zur Gesamtausgabe der Werke Händels 1885 und 1892 jeweils als »Festausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft zur

zweiten Säkularfeier am 23. Februar 1885« einerseits und als Ausgabe für die deutsche Händelgesellschaft allgemein erscheinen ließ.⁷⁵ Kretzschmar berichtet, daß das Direktorium zunächst ebenfalls erwogen hatte, ein Werk wie die h-Moll-Messe im Faksimile erscheinen zu lassen, sich dann aber doch für eine Übersicht über Bachs Autographe von den Anfängen bis zum Ende des kompositorischen Schaffens entschied. Durch diesen klugen Entschluß war ein wesentlich breiterer Aspekt des Interesses gewonnen. Als Aufgabe einer solchen Ausgabe formulierte Kretzschmar vor allem folgende Ziele: »*Sie soll intimere Einblicke in die Arbeitsmethode eines Meisters gewähren, als dies die gedruckte Ausgabe thun kann. Sie soll sein Bild bereichern, ergänzen, unter Umständen berichtigen, sie soll der Druckausgabe gegenüber die Bedeutung der Handschrift als letzter Instanz in's Licht setzen.*«⁷⁶

Kretzschmar sieht die Rolle der faksimilierten Handschrift unter editorischen Gesichtspunkten und verweist auf ihren später in der Quellenkunde so wichtig werdenden Stellenwert. Welch entscheidende Hinweise die Praxis, die sich um aufführungspraktische Gegebenheiten der Entstehungszeit bemüht, aus den Faksimilia gewinnen kann, war Kretzschmar allerdings noch nicht voll bewußt. Neben Bachs Handschrift führt der Band auch Beispiele von der Hand Anna Magdalena Bachs (1701-1760) an, die der Bachschen so täuschend ähnlich ausfallen konnte. Zum Bachjahr 1985 gab Alfred Dürr eine, was die Auswahl der Beispiele anlangt, revidierte Neufassung dieses ersten Faksimile-Bandes heraus,⁷⁷ denn es hatte sich herausgestellt, daß einige Beispiele gar nicht von Bachs Hand stammten.⁷⁸

Schon in der alten Ausgabe war die Qualität der in der damals noch neuen Technik der Photographie erstellten Faksimilia erstaunlich gut ausgefallen. Eine Neuausgabe wäre deshalb gar nicht erforderlich gewesen. Was jedoch beim Vergleich der aufgeführten Beispiele fast bei jedem Faksimile sofort ins Auge fällt, ist die fortgeschrittene Undeutlichkeit des Bachschen Originals nach knapp hundert Jahren: Der Tintenfraß hat seine Spuren hinterlassen. Die Notenschrift etwa im Beispiel 1c, Blatt 3 aus der Kantate »Gott ist mein König«, BWV 71, erscheint bei Dürr nicht entfernt so klar wie im Kretzschmar-Band.⁷⁹ Somit stellt dieses Faksimile – die unechten Beispiele einmal außer acht gelassen – ein wichtiges Dokument auch der Konservierung und Überlieferung der Bachschen Handschrift dar, so wie sie noch zur Jahrhundertwende vorgelegen hat.

Im Direktorium der Deutschen Händel-Gesellschaft wirkten z.T. die gleichen Personen mit wie in der Bach-Gesellschaft – Moritz Hauptmann, Julius Rietz, im Anschluß C.F. Becker, Franz Hauser, Otto Jahn, Franz Liszt, Ignaz Moscheles –, ohne daß sich jedoch beide Gesamtausgaben besonders ähnlich wurden. Das Erscheinen des ersten Bandes belegt den ganz anderen Ansatz der Händel-Gesellschaft. Das hatte sicherlich mit der schon in der Planungsphase einsetzenden Konzentrierung auf eine einzige Person zu tun, die das Gesamtunternehmen prägen sollte: Friedrich Chrysander. Hierin mag auch der Grund dafür liegen, daß es anders als bei der Bach-Ausgabe für die Händel-Edition

keine Richtlinien oder ein schriftliches Konzept für die Herausgabe der Werke gab, denn bindend war mehr oder weniger das, was Chrysander für richtig hielt. Daraus jedoch zu folgern, daß bei der Händel-Ausgabe weniger hohe Grundsätze gegolten hätten als bei der Bach-Ausgabe, wäre falsch.

Angesichts der beiden fehlgeschlagenen Versuche in England, Händels Werke herauszugeben, war offenbar geworden, daß die Problematik bei Händel anders lag als bei Bach und daß ihr mit anderen Mitteln Rechnung getragen werden mußte.⁸⁰ Eine Art Vorstellung des Projekts und damit verbunden die Aufforderung, der Händel-Gesellschaft beizutreten, erschien 1857. In dieser Schrift heißt es, daß »die vollständigen Werke des großen Tonkünstlers in einer historisch geordneten und kritisch geläuterten Partitur-Ausgabe mit den Originaltexten und deutscher Uebersetzung, unter Beifügung eines Klavierauszuges zu allen Gesangwerken« veröffentlicht werden sollten.⁸¹

Das Direktorium hatte sich für die Beifügung eines Klavierauszuges zu den Vokalwerken entschieden und sich damit gegen die von Hauptmann bei der Bach-Ausgabe geäußerten Einwände gestellt, was natürlich zu Spannungen mit dem Direktoriumsmitglied Hauptmann führte. Dieser früh gefaßte Entschluß deutet unmißverständlich darauf hin, daß die Händel-Ausgabe nicht allein wissenschaftlich-kritischen Gesichtspunkten folgen sollte, sondern als Grundlage gedacht war, die einen Händels ursprünglichen Intentionen entsprechenden sicheren Ausgangspunkt für das praktische Musizieren liefern sollte. Dazu waren nicht allein Klavierauszüge vonnöten, sondern auch Übersetzungen der englischen oder italienischen Texte und vor allem die Bereitstellung des kompletten Aufführungsmaterials.

Nach Waltraud Schardig läßt sich das, was Chrysander vorschwebte – und nur seine Vorstellungen waren letztlich bestimmend für die Gesamtausgabe –, als Editionsrichtlinie wie folgt beschreiben:

- Wiederherstellung von Händels Orchester mit Concertino- und Ripieno-Praxis und kein Hinzufügen von Instrumenten, die nicht in den Handschriften angegeben sind,
- Wiedereinführung der Generalbaßpraxis des 18. Jahrhunderts und der dazugehörigen Instrumente wie Orgel, Cembalo etc.,
- Erstellung eines übersichtlichen und fehlerfreien Notentextes und die Übernahme von Vortrags- und Ausführungsangaben entsprechend den Handschriften,
- Wiedereinführung der Verzierungs- und Improvisationskunst in den vokalen Solopartien,
- dramaturgische Einrichtung der Werke, vor allen Dingen der Oratorien und Übersetzung der Texte (von Gervinus bewerkstelligt; nach dessen Tod revidierte Chrysander viele Texte).⁸²

Chrysander sah voraus, welche Schwierigkeiten sich bei der Edition ergeben würden. Sicherlich aus Zeitgründen beschränkte er sich häufig auf eine Fassung, zumeist diejenige des gerade aufgetauchten Handexemplars Händels, das er als »letzten Willen« auffaßte.⁸³

Das Wissen um die Mängel, die die Händel-Ausgabe Chrysanders aufweist, ist Ergebnis späterer Forschungen. In der Zeit ihres Erscheinens wurde sie als große Leistung bewundert, die Spitta folgendermaßen kommentierte: »Wenn Friedrich Chrysander demnächst seine Händel-Ausgabe mit dem hundertsten Foliobande abschließen wird, so ist ein Lebenswerk vollbracht, vor dem sich die Welt bewundernd zu neigen hat.«⁸⁴

Noch weit mehr als bei den späteren Herausgebern der Bach-Ausgabe stand bei Chrysander der Wunsch im Vordergrund, Händels Werke wieder in die musikalische Praxis einzuführen. In einem autobiographischen Brief schreibt er: »Als ich dann in das Formengebiet Händel's eintrat, erkannte ich nicht nur, was mir selber fehlte, sondern, wie ich glaubte, auch der Musik unserer Zeit, und so reifte schnell der Entschluss, eigene Compositionen zu opfern und die Wiedererweckung oder, sagen wir, volle Einführung Händel's in unsere Kunst als meine Lebensaufgabe zu verfolgen. Dieser Entschluß stand bei mir seit 1853 fest.«⁸⁵

Die Herausgabe des Händelschen Gesamtwerks stellt eine immense Konzentrations- und Arbeitsleistung dar. 1858 erschien mit »Susanna« der erste Band und 1894 mit »Deidamia« der Band 94, dem noch sechs Supplemente folgten, in denen Chrysander – die Bände ab Nr. 100 gab Max Seiffert 1902 heraus – die Quellen einiger Händelscher Werke veröffentlichte.⁸⁶ Von den in diesen Bänden edierten Werken liegen teils Händels eigenhändige Abschriften vor oder es lassen sich Übernahmen nachweisen. Sie waren somit innerhalb von Händels Gesamtwerk bedeutsam.

Nimmt man die von ihm besorgten Supplementbände hinzu, so konnte Chrysander innerhalb von 36 Jahren eine Gesamtausgabe als Alleinherausgeber zum Ende führen. Wie das überhaupt möglich war, haben erst neuere Forschungen erhellen können.⁸⁷ Die Leistung Chrysanders, der in noch höherem Maß als die Herausgeber der Bach-Ausgabe neben der editorischen Arbeit Bedeutendes für die Aufführungspraxis veröffentlichte, wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Bach-Edition, die schon vor dem ersten Band der Händel-Ausgabe begonnen wurde und für die mehrere Herausgeber tätig waren, erst im Jahr 1899 mit Band 46 abschloß.

Aber die editorischen Bemühungen um die Alte Musik beschränkten sich nicht auf die beiden ›Großen‹ Bach und Händel. Spitta gab seit 1885 die Werke von Heinrich Schütz heraus, dessen Name bis dahin im Bewußtsein der musikalischen Öffentlichkeit kaum präsent war. Spitta glaubte, daß am ehesten die Motetten und verwandte Formen der Vokalmusik angenommen würden: »Daß Schützens evangelische Historien, Psalmen, geistliche Konzerte und andres sofort bereitwillig hingenommen oder gar mit Lust gesucht werden sollten, ist nicht zu erwarten; wir haben den Zusammenhang mit den Formen verloren, in denen sie erscheinen.«⁸⁸ Dem Beispiel der Bach- und Händel-Ausgabe folgend, nahm Spitta

Schützens 300. Geburtstag zum Anlaß, den ersten Band zu edieren und damit nachdrücklich auf das Werk dieses großen Komponisten der Vor-Bach-Periode aufmerksam zu machen. Im ersten Band vereinigte er sämtliche »Historien«. Spitta war sich, wie er im Vorwort schreibt, des Problems bewußt, daß bei der Wiedergabe auf Besonderheiten der Schützschen Notierungsweise nicht verzichtet werden konnte, obwohl diese den praktischen Musikern teilweise befremdlich erscheinen mußten. Hier galt es, einen Mittelweg zu finden. Ungewohnt bzw. außer Gebrauch waren Notierungskonventionen des 17. Jhs.; das Wissen um Temporelationen, Akzidentiensetzung, Mensural- bzw. Neumenschrift – vornehmlich benutzt im Part des Soliloquenten – fehlte. Eine umfassende Einführung, vor allem letzteren Punkt betreffend, gab Spitta in seinem Vorwort.

Bei aller philologischen Akribie Spittas fällt auf, daß er zwar über die angeführten Themen Aufklärung zu geben versucht, aber z.B. den Bereich der instrumentalen und vokalen Ausführung gänzlich auspart. An den wenigen Stellen, wo er auf die mögliche instrumentale Ausführung zu sprechen kommt, denkt er wohl an das Instrumentarium seiner Zeit; über das historische Instrumentarium sagt er nichts. Das war allerdings auch nicht unbedingt notwendig, da Schütz in den Vorworten seiner gedruckten Werke meist detailliert auf die Verwendung und Zuordnung von bestimmten Instrumenten eingeht. Diese Vorworte druckte Spitta sämtlich in der von ihm betreuten Ausgabe ab. Wenn er freilich in Band 2 (»Mehrstimmige Psalmen«) schreibt: »Die Bestimmung der Instrumente bleibt dem Dirigenten überlassen«,⁸⁹ so ist das ein für die Aufführungspraxis wenig hilfreicher Hinweis. Es ist zu bezweifeln, daß sich die Musiker seiner Zeit eine Vorstellung vom Klang eines »Zincken«/Cornetto oder einer »Quartposaune« machen konnten. Spitta diskutiert auch keinerlei Alternativbesetzung, so daß Ausführungswillige die Instrumentenwahl lediglich nach der Faktur des musikalischen Verlaufs treffen konnten. Zur vokal-instrumentalen Organisation der Ausführung gibt Spitta dagegen von Fall zu Fall detaillierte Erläuterungen, die er z.T. aus den originalen Anweisungen von Schütz bezieht und die er im Partiturdruk auch verdeutlicht.⁹⁰ Ansonsten ist er, wie er es auch im Vorwort zum ersten Band beschreibt, eher bestrebt, den Musikinteressierten nicht mit Problemen zu verwirren bzw. »das Auge des Partiturlasers durch ein Zuviel des Ungewohnten zu befremden und ihm das Weiterlesen zu verleiden.«⁹¹ Das mag als Erklärung für die vielen Angleichungen an das »moderne« Partiturbild dienen, entschuldigt aber kaum das Fehlen zweckdienlicher aufführungspraktischer Hinweise, zumal in bezug auf das Instrumentarium der Schütz-Zeit. Spittas Interesse in dieser Hinsicht war nicht wie das Chrysanders auf eine Rekonstruktion des Werks mit dem zeitgemäßen Instrumentarium und in der Praxis der Entstehungszeit gerichtet, sondern bei ihm standen Fragen der Textphilologie und Probleme des zeitgemäßen Transfers im Vordergrund: »Die Herausgabe älterer Musik geschieht zu dem Zwecke, dieselbe unsrem Geschlechte von neuem zugänglich zu machen. Sie muß daher bis zu einem gewissen Grade in

denjenigen Formen der Aufzeichnung erfolgen, welche Gemeingut der heutigen musikalischen Welt geworden sind.«⁹²

Damit blieb all das ausgespart, was zwar nicht zur schriftlichen Wiedergabe, wohl aber zur Umsetzung des originalen Werks in Klang – in ›werkgemäßen‹ Klang – unabdingbar gewesen wäre: die Grundlagen des Musizierens der Schütz-Zeit aufzuarbeiten und in exemplarischer Form vorzustellen, ähnlich wie es für ihren Zweck die Bach-Gesamtausgabe versuchte.

Erschwert sah Spitta die Adaptation des Schütz'schen Werkes und dessen Rezeption dadurch, daß zu wenige Werke von Schütz-Zeitgenossen bekannt waren. Spitta war der Überzeugung, daß man ein größeres Repertoire vorstellen müsse, da der »Zusammenhang mit den Formen verloren« gegangen sei: *»Diesen wiederherzustellen ist nichts förderlicher, als wenn gezeigt wird, wie ein ganzes Jahrhundert in solchen und ähnlichen Formen musikalisch dachte, wie Schütz zwar unter den Zeitgenossen der größte war, aber doch mit ihnen an demselben Stränge zog. [...] Wenn es in der Kunstgeschichte Erscheinungen giebt, denen eine überragende Größe einmütig zugestanden wird, so folgt daraus nicht, daß minder große Künstler für die Nachwelt entbehrlich wären.«*⁹³ – Diesen Gedanken Spittas könnte man als grundlegend für den Plan der Herausgabe der »Denkmäler Deutscher Tonkunst« bezeichnen.

Ein Unternehmen, das ganz ähnlich hieß und in der Zielsetzung der Schütz-Ausgabe glich, war zwanzig Jahre vor dieser gestartet worden: die »Denkmäler der Tonkunst«, für die vornehmlich Chrysander verantwortlich zeichnete. 1869 ließ er »Eine Ankündigung« erscheinen, die das Projekt vorstellte und deutlich machte, was das Hauptanliegen war: *»Die Unterzeichneten sind zusammengetreten, um unter dem Titel ›Denkmäler der Tonkunst‹ solche Werke der Vergangenheit zu veröffentlichen, welche einen bleibenden Kunstwerth besitzen, oder im Entwicklungsgange der Tonkunst von epochemachender Bedeutung waren und ihrer Seltenheit wegen nur Wenigen bekannt sein können. Dieselben werden (mit Ausschluß der Werke von Händel und Bach) hauptsächlich der Periode von Palestrina bis Gluck und Haydn angehören.«*⁹⁴

Geplant war, alle Schaffensgebiete zu berücksichtigen und somit nach und nach bis zur Veröffentlichung sämtlicher Werke eines Komponisten voranzuschreiten. Als Herausgeber der einzelnen Bände wurden Spezialisten genannt, die als Praktiker oder Wissenschaftler eine besondere Qualifikation für das jeweilige Gebiet mitbrachten. Hervorgehoben wurde die Absicht, alle Ausgaben so zu gestalten, daß sie ohne weiteres für den praktischen Gebrauch herangezogen werden konnten. Damit war angedeutet, daß die in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. gebräuchlichen Schlüssel benutzt, der Solomusik eine ausgesetzte Klavierbegleitung beigegeben und auch Separatstimmen gedruckt werden sollten. In der ersten vierbändigen Lieferung erschienen Palestrina-Motetten (Bellermann), Carissimi-Oratorien (Chrysander), Corelli-Triosonaten (Joachim) und Couperin-Suiten (Brahms). Die Ankündigung hatten u.a. Bellermann, Brahms, Chrysander, Joachim, Nottebohm, Stock-

hausen und Willner unterschrieben.⁹⁵ Über die genannten Bände giedie diese Publikation jedoch nicht hinaus; sie erschien mithin nur bis 1871.⁹⁶ Die Idee aber, neben den Ausgaben der Werke Bachs und Händels auch Kompositionen ihrer Vorgänger, und zwar aus allen Gattungen, nach und nach erscheinen zu lassen, wurde nicht fallengelassen. Zu nennen wäre hier zunächst die von der 1868 von Franz Commer und Robert Eitner ins Leben gerufenen Gesellschaft für Musikforschung herausgebrachte umfangreiche Reihe der »Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke«⁹⁷ in 29 Bänden.⁹⁸

Das Editionsunternehmen Chrysanders mündete in die 1892 begründeten »Denkmäler Deutscher Tonkunst« ein. Nicht nur in der Betonung des Nationalgedankens, die schon der Titel, so eng er sich an die »Denkmäler der Tonkunst« anlehnt, verrät, auch im editorischen Ansatz unterscheidet sich dieses Projekt von seinen Vorgängern. Im Vorwort des ersten Bandes heißt es hierzu, unter ausdrücklichem Hinweis auf die beiden vorangegangenen Editionen, das neue Vorhaben solle umfassender sein, »in dem das Absehen nicht ausschließlich auf die vollständige Herausgabe der Werke eines einzelnen grossen Meisters zu richten wäre; beschränkter, insofern nur Kompositionen deutscher Tonkünstler des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts zur Veröffentlichung kommen sollen.«⁹⁹ Im Direktorium des Unternehmens finden sich – in augenfälliger Übereinstimmung mit den früheren Publikationen – Namen wie Brahms, Chrysander, von Helmholtz, von Herzogenberg, Joachim und Spitta. Die erste Veröffentlichung war ein Probeband, der das Projekt publik machen und gleichzeitig als Muster dienen sollte. Er enthielt Samuel Scheidts »Tabulatura nova«, ediert von Max Seiffert, der in einem großangelegten Vorwort erläutert, welche Probleme die Übertragung eines solchen Werkes für die Praxis aufwirft (Taktzeichen, Schlüssel, Akzidentien, Instrumentenfrage). Mit diesem Band war der Grundstein für das zentrale nationale Unternehmen zur wissenschaftlichen Neuausgabe Alter Musik gelegt.¹⁰⁰

Auch für die damals bereits abgeschlossenen oder vor der Vollen- dung stehenden Gesamtausgaben war der Gedanke des »Nationaldenkmals« von entscheidender Bedeutung, aber es wäre falsch, sie pauschal unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Nicht weniger ausschlaggebend für ihr Zustandekommen waren, wie sich gezeigt hat, wissenschaftlich-historische Aufgabenstellungen, die man als Herausforderung begriff, ebenso wie rein praktische Erwägungen. Am Beispiel der Bach-Ausgabe wurde deutlich, daß im Verlauf der herausgeberischen Arbeit anfangs befolgte Grundsätze bzw. Editionsrichtlinien, wie Hauptmann sie aufgestellt hatte, im Sinne einer mehr praktischen Ausrichtung umgedeutet oder verworfen wurden, vornehmlich durch Rust. Auch einem Herausgeber wie Chrysander, den zwar von Beginn an ein wissenschaftliches, mehr positivistisch zu deutendes Interesse leitete – wie es, bewußt oder unbewußt, auch bei anderen Editoren wirksam war –, ging es darum, die durch seine Forschungsarbeit wiederhergestellten bzw. zurückgewonnenen Werke der Öffentlichkeit zu übergeben und damit die Grundlage für eine neue Musizierqualität zu

schaffen. Chrysander ist von allen genannten Herausgebern derjenige, der diesen Ansatz am weitesten verfolgte.¹⁰¹

Bei Spitta hingegen (Schütz-Ausgabe, Denkmäler) ist ein anders gelagertes Interesse zu beobachten. Die von ihm besorgten Ausgaben waren, wie Finscher einordnend beschreibt, »als Monumente gedacht, analog den großen Editionen der Historiker, der klassischen Philologen und der Germanisten. Die Anwendung der historisch-kritischen Editionsprinzipien aus diesen älteren Disziplinen diene zugleich der Musikwissenschaft insgesamt auf ihrem mühevollen Weg zur akademischen Respektabilität.«¹⁰² Diese Orientierung findet sich bereits früher ausgeprägt in der Person Otto Jahns, der durch seine Mozart-Biographie und als Spiritus rector der Bach-Ausgabe die Arbeitsmethoden seines »Hauptfaches«, der Archäologie, in die musikalisch-editorische Praxis einbrachte.

Die Denkmäler-Ausgaben dienten dem sich formierenden Fach Musikwissenschaft einerseits als Ausdruck des mit dem neuen Arbeitsbereich hinzugewonnenen Selbstbewußtseins, andererseits aber auch wieder als Fundus und Grundlage weiterführender Forschungen. In diesem frühen Stadium der wissenschaftlichen Erforschung musikalischer Kunstwerke standen historische Arbeiten – Biographik, Musikgeschichte – gleichberechtigt neben Studien zur Aufführungspraxis.

Chrysander hatte bei seiner editorischen Arbeit erkannt, daß zur Wiederbelebung Händelscher Werke nicht nur ein »sauberer« Text als Grundlage vonnöten war, sondern daß auch die Gebräuche, Gewohnheiten und die Tradition des Händelschen Musizierens Gegenstand der Forschung und Darstellung sein mußten. Angesichts der seiner Meinung nach manchmal skizzenhaft wirkenden Kompositionen suchte er nach einer plausiblen Erklärung: »Aber eine völlig und in allen Theilen ausgearbeitete, für Aufführungen fertig vorliegende Komposition in so kurzer Zeit zu Stande zu bringen, ist nicht einmal physisch möglich, viel weniger geistig. Meine Erklärung ist also nur ausreichend, wenn wir annehmen, daß es sich hier bei Händel um Kompositionen handelt, die zwar als solche vollständig sind, nach gewissen Seiten hin aber nur als Skizzen angesehen werden müssen.«¹⁰³ Das, was beim Musizieren dem komponierten Werk hinzugefügt werden mußte, rechnete Chrysander zur »Freiheit der Praxis«. Bach schrieb fast alles an Verzierungen, die üblicherweise vom Ausführenden in eigener Entscheidung anzubringen waren, aus; Händel ließ seinen Musikern größeren Freiraum: »Er gab eine einfache starke Cantilene, schrieb im Charakter der dramatischen Person wie in dem des vortragenden Sängers, skizzierte eine charakteristische Coloratur, brachte das Recitativ in Viertel-Takte, setzte maßgebende Bässe, ausdrucksvolle Begleitfiguren, und überließ den Ausführenden das weitere.«¹⁰⁴

Chrysanders Erkenntnis war für die Aufführungspraxis der Zeit ein vollkommen neuer Gesichtspunkt, nicht nur in Hinblick auf die Wiedergabe der Werke Händels, sondern auf die Alte Musik allgemein.

Der hier zitierte Brief ist an den großen Dirigenten Hans von Bülow (1830-1894) gerichtet, der bei seinen Aufführungen die Erkenntnisse Chrysanders sicherlich nicht berücksichtigte. Chrysander berichtet,

daß er sich mit Hermann Kretzschmar, der von 1888 bis 1898 Dirigent der von Karl Riedel begründeten und nach ihm benannten Leipziger Chorvereinigung war,¹⁰⁵ über diesen aufführungspraktischen Bereich auseinandergesetzt habe, und Kretzschmar suchte offenbar Franz Wüllner für Chrysanders Ansichten zu gewinnen. Wüllner hat wiederholt Händelsche Oratorien auf den Niederrheinischen Musikfesten 1882, 1886, 1890 und 1901 in Chrysanders Einrichtung aufgeführt.¹⁰⁶

Wie skeptisch Chrysanders Umgestaltung beurteilt wurde, mag eine Äußerung Hanslicks verdeutlichen: »Was seine Epistel über die *freie Praxis* betrifft, so werde ich, nach einmaligem Lesen, durchaus nicht klug, was er eigentlich will. Nur, daß Sie möglichst viel Händel aufführen sollten – dieser Wunsch Chr's ist mir klar. Ich glaube nicht, daß Sie ›reinfallen‹ werden. [...] Der Götzendienst Spitta's und noch mehr Chrysander's, der mir stets wie ein Peter Arbuez oder auch wie eine böse alte Jungfer vorkommt, hat meines Erachtens, keine guten Folgen gehabt. Ein Theil des Publikums wird zu Heuchlern, der andere bekommt das ewige Abkanzeln satt und will von der ganzen Sache nichts mehr wissen.«¹⁰⁷

Die schroff ablehnende Haltung Hanslicks verdeutlicht in bemerkenswerter Kraßheit das Maß an Unverständnis und Unbeholfenheit den neuen Forschungsergebnissen gegenüber, die Chrysander für das Musizieren Alter Musik vorsichtig erarbeitet hatte. Von Hanslicks Meinung, die ihm nicht bekannt wurde, unbeschwert, verfolgte Chrysander seine Forschungen über das ›Wie‹ der Aufführung Händelscher Musik weiter. Doch negative Kritik von anderer Seite – s. Schaeffer – gab es daneben reichlich.

In dem schon genannten Brief an Bülow vom 15.1.1891 deutet Chrysander an, daß er seine aufführungspraktischen Erkenntnisse zunächst an Händels »Deborah« erprobte: »Es sei mir hierbei zu bemerken gestattet, daß ich an einigen Stellen der beiliegenden ›Deborah‹-Proben absichtlich bis an die äußerste Grenze zulässiger Freiheit gegangen bin, um auch solches in Beispielen zu zeigen.«¹⁰⁸ Bereits 1889 war Chrysanders Arbeit an der Neuausgabe für die Praxis nach seinen Vorstellungen, die Schardig als Beginn einer »Händelreform«¹⁰⁹ bezeichnet, abgeschlossen. Im Druck erschien sie 1891.

Chrysander hatte seine Forschungen auf dem Gebiet der Gesangsverzierungen vor allem in seiner Aufsatzfolge über Lodovico Zacconis (1555-1627) »Prattica di Musica« niedergelegt.¹¹⁰ Seine Umarbeitungen im Sinne eines neuen Händel-Aufführungsstils umfaßten folgende Bereiche: 1) Der von Gervinus übersetzte Text wurde gründlich überarbeitet, 2) die Sologesangsteile wurden mit »wesentlichen und willkürlichen« Auszierungen ausgestattet, Kadenzen hinzugefügt, 3) der Generalbaß wurde ausgesetzt, 4) aus dramaturgischen Gründen wurde das Werk gestrafft, d.h. einige Teile wurden gestrichen.¹¹¹

Chrysander schlug im Falle von »Deborah« vor, die Ouvertüre zu streichen und sofort mit dem Chor »Du Gott der Macht« zu beginnen. Ausgeziert wurden von ihm vor allem die Da-capo-Arien, aber auch andere Wiederholungen in den Solo-Teilen. Ausführungsvorschläge unterbreitete er in mehreren Beispielen für die gleiche Stelle, wobei er

zu Baraks Arie »Ich trotze Gefahren« nicht weniger als 16 Varianten aufführte.¹¹²

Die von Chrysander hinzugefügten »willkürlichen Veränderungen« beziehen sich auf Durchgangsnoten, Vorhalte, Intervallausfüllungen. An Manieren fügt er Triller, Doppelschläge und Schleifer hinzu. Im Duett Barak-Deborah¹¹³ setzt er seine Veränderungen im Kleindruck jeweils über die Singstimmen, so daß sie als Zutat durchaus kenntlich sind. Aber Chrysander verändert auch den Gesangstext radikal, ohne Original und Veränderung voneinander abzuheben, wofür die Arienfassung des Sisera als Beispiel dienen mag. In der Gesamtausgabe¹¹⁴ führt Chrysander noch beide überlieferten Fassungen für Alt oder Tenor auf (s. Vorwort), im Klavierauszug bringt er nur eine Fassung für Tenor, die er aber nicht originalgetreu wiedergibt¹¹⁵ ohne die Abweichungen durch geänderten Druck anzuzeigen. Den Schluß der Arie gestaltet er neu und fügt eine kadenzierende Auszierung hinzu.¹¹⁶

Diese inkonsequente Art der Neugestaltung trug Chrysander denn auch die schärfsten Kritiken ein, da ja in der Tat nicht mehr zu erkennen war, was Original und was Bearbeitung war. Adolf Beyschlag schreibt: *»Unbegreiflich aber bleibt es, wie derselbe Mann, der dort die Kompositionen von jeder unauthentischen Verzierung, von jeder unberechtigten Tempo- oder Vortragsbezeichnung so sorgfältig gereinigt hat, in der späteren ›Ausgabe für den praktischen Gebrauch‹ dieselben Werke durch willkürliche Änderungen, Zusätze oder Auslassungen in unverantwortlichster Weise verstümmeln konnte. Eine gewissenhafte Prüfung der Chrysander'schen Bearbeitung hat mir die Überzeugung beigebracht, daß sie eine der schwersten Vergewaltigungen vorstellt, die jemals einer Meisterkomposition widerfahren ist.«*¹¹⁷

Inwiefern Chrysander auch in die originale Konzeption des Aufbaus eingriff, schildert er selbst in der »Vorbemerkung« seines Klavierauszuges: *»Läßt man dann noch die Partie der Jael (die den fliehenden Feldherrn Sisera zuerst gastlich in ihr Haus aufnimmt und sodann heimlich ermordet) ganz fort und gibt den besten Teil ihrer Musik der Prophetin Deborah, wie von mir geschehen ist: so wird damit nicht nur der Aufführung ein zweiter Sopran erspart, sondern es wird aus der Handlung zugleich der einzige Vorgang entfernt, der für unser Empfinden immer etwas Verletzendes haben muß.«*¹¹⁸

Mit der gleichen vermeintlichen Sicherheit, mit der Chrysander Händels Werk nach den von ihm als »richtig« erkannten Aufführungsprinzipien der Entstehungszeit bearbeitete, glaubte er, auch Unzeitgemäßes einfach ausmerzen zu können. Positiv interpretiert, ließe sich sagen, daß seine ganze Arbeit verstärkt die Absicht erkennen läßt, all das anzugeben, was zu einer stilgerechten Aufführung – im Sinne der Zeit Chrysanders – notwendig erschien, aber auch das zu entfernen, was Ausübende und Zuhörer, aus welchen Gründen auch immer, hätte unangenehm berühren können. Insgesamt sollten diese Maßnahmen einer möglichst weiten Verbreitung der Kompositionen dienen. Für die damaligen Aufführungen fügte Chrysander nicht nur vereinzelt Instrumente hinzu, die im Händelschen Original nicht verlangt werden,¹¹⁹ sondern er vervielfachte auch die Holzbläserbesetzung, um sie der stärkeren Streicher- und Chorbesetzung anzupassen.

Max Seiffert hebt in einer Kritik lobend die geringzahlige Besetzung in den Aufführungen des Bonner Händel-Festes im Mai 1900 hervor, bei dem die Oratorien »Saul«, »Acis und Galathea« und »Judas Maccabäus« in der Chrysanderschen Fassung erklangen. – Im Vergleich zu den Massenaufführungen der englischen Zentenarfeiern 1784, die in Deutschland lange nachgeahmt wurden, nimmt sich eine Chorstärke von 338 »Sangesfreudige[n] und frische[n] rheinische[n] Stimmen«¹²⁰ und eine Orchesterstärke von 100 Musikern nachgerade bescheiden aus. Damals hielt man kleiner besetzte Aufführungen für falsch, obwohl man Händels Besetzungslisten kannte, die einen ungefähren Rückschluß auf die Originalstärke erlaubt hätten. Beyschlag zitiert in einer Abhandlung zu Chrysanders Bearbeitungen die Abrechnung der Aufführung 1759 im Foundling-Hospital, merkt aber beiläufig an, ohne andere Quellen anzugeben: »Gewöhnlich war in Händel's Konzerten die Zahl der Mitwirkenden allerdings größer.«¹²¹ Auch wenn nicht alle Chorvereinigungen zu dieser Zeit so stark besetzt waren: eine wirkliche Rekonstruktion bzw. Reduktion auf Händelsche Dimensionen kam noch nicht in Betracht.

Chrysander bearbeitete in beschriebener Weise neben »Deborah« weiterhin: »Herakles«, das »Utrechter Jubilate«, »Esther«, den »Messias«, »Acis und Galathea«, »Israel in Ägypten«, die »Cäcilien-Ode« und »Judas Maccabäus.«¹²² Einen besonderen Fürsprecher fand Chrysander in Fritz Volbach (1861-1940), der, nachdem er als Praktiker 1895 in Mainz das erste Händelfest mit »Deborah« und »Herakles« geleitet und diesem 1897 ein zweites hatte folgen lassen (»Deborah«, »Esther«), seine Bonner Dissertation über die Praxis der Händel-Aufführungen verfaßte.¹²³ In ihr geht er vor allem auf Geminianis Violinschule als Vorlage für Händels Verzierungen des Streicherparts ein und wendet sie auf Händels Werke an.¹²⁴ Neben dieser kleinen Schrift, die erstmals versucht, das Instrumentalspiel anhand der zeitgenössischen Theoretiker zu erforschen, erscheint in kurzem Zeitraum eine Menge von Veröffentlichungen, die meist positiv zu Chrysanders Neuausgaben Stellung nehmen. Diese Editionen verliehen nicht nur den Händel-Aufführungen eine vordem gänzlich unbekannt Dimension, eine »neue« Qualität, die gerade darin bestand, daß sie sich zumindest teilweise an alten Praktiken orientierten.¹²⁵

Max Seiffert nennt Chrysanders Ausgaben »historische Bearbeitungen«.¹²⁶ Emil Krause meinte sogar, jetzt könne man »Händel's Werke in ihrer geläuterten Gestalt« kennenlernen.¹²⁷ Immerhin wurden im Zeitraum zwischen 1895 und 1900, also nach der Hamburger »Deborah«-Aufführung von 1889, in 63 Konzerten Händelsche Oratorien in Chrysanders Fassung aufgeführt.¹²⁸

c) Instrumentensammlungen

Neben den alten Aufführungspraktiken, die Chrysander sich bemühte, speziell bei Händel wieder lebendig werden zu lassen, gehörte die Instrumentenfrage schon früh zu den zentralen Problemen, die sich bei der Wiederaufführung stellten und die Chrysander mit seiner Forderung nach Verwendung des originalen Instrumentariums zu lösen versuchte. In seiner Kritik über die »Aufführungen Händel'scher Werke im Krystallpalast bei London«, ¹²⁹ bezugnehmend auf eine Bemerkung im Programmheft über die von Händel eingesetzten Instrumente, hatte er diese Forderung erhoben. Dieses Programmheft gibt die Einstellung der Zeit zum alten Instrumentarium recht gut wieder: *»In seinem [Händels] Orchester fehlten mancherlei Blasinstrumente, beides von Holz und Blech, deren sich alle Componisten der Gegenwart bedienen. Es hatte keine Clarinetten und sehr selten Posaunen. Andererseits umfaßte es zweierlei Arten Saiteninstrumente, deren Gebrauch und selbst deren Kenntniss meistens verschwunden ist. Unter diesen war die Viola da gamba, ein Instrument von welchem kaum nöthig zu sagen ist dass es zu der Familie der Violine gehört [!], und die Theorbe, eine Art Contrabass-Laute. Händel's Instrumentation also genauso bewahren, wie er sie geschrieben hat, würde gleich sein einer Ausführung derjenigen Stücke auf dem Harpsichord, welche zwar für das Harpsichord geschrieben, aber auf einem modernen Piano weit wirksamer sind.«* ¹³⁰

Wie wenig die Kenntnis des alten Instrumentariums ausgeprägt war, macht nicht nur dieses Zitat deutlich, sondern auch die Tatsache, daß Chrysander die Zuordnung der Viola da gamba zur Violinfamilie unwidersprochen läßt. Er nimmt den Text zum Anlaß, darauf hinzuweisen, daß die Schönheit der alten Klaviermusik nur auf einem Cembalo hervorzubringen sei. Bei Forderungen, u.a. auch derjenigen, daß der zeitgenössische Instrumentenbau lernen solle, getreue Klangkopien zu bauen, ¹³¹ ließ Chrysander es nicht bewenden.

Auf Brahms' Empfehlung hin hatte von Bülow Chrysander die beträchtliche Summe von 10.000 Mark zukommen lassen, mit der Auflage, sie »für einen ihm vorzugsweise würdig erscheinenden Kunstzweck zu verwenden.« ¹³² Nach reiflicher Überlegung entschloß sich Chrysander, einen Teil der Summe für die Anschaffung einer Tielke-Gambe und anderer alter Instrumente zu verwenden. *»Diese Instrumente werden nicht nur wieder öffentlich gespielt, sondern auch wieder gebaut werden, denn sie sind unentbehrlich; Stockhausen bemühte sich früher vergeblich, zu der Johannis-Passion eine solche Viola di Gamba zu erhalten.«* ¹³³

Chrysander erwarb für das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe dann nicht nur die Tielke-Gambe, sondern konnte auf einer Kölner Auktion im Juni 1893 dreizehn Instrumente der Kunstsammlung Hammer aus Stockholm ersteigern. Unter diesen befanden sich vor allem Tielke-Instrumente (3 Viole da gamba, 1 Hamburger Cithrichen), Lauten, eine Viola d'amore, ein Violoncello, eine Mandoline. ¹³⁴

Chrysander hatte, bevor er für das Hamburger Museum Instrumente sammelte, bereits privat einige wertvolle Stücke zusammentragen können, darunter auch Cembali, deren Klang ihn sicherlich in seiner Forderung bestärkte, das Cembalo für Aufführungen Alter Musik wieder in Gebrauch zu nehmen.¹³⁵

Unter den Musikwissenschaftlern war Chrysander derjenige, der frühzeitig erkannte, daß zur Wiederaufführung Alter Musik nicht allein der in kritisch-wissenschaftlicher Form erstellte Notentext genügte, sondern daß auch das entsprechende Instrumentarium notwendig dazugehörte. Er hatte in dem Jahrzehnte währenden Streit um die Frage des Akkompagnements stets die Disproportion angeprangert, die sowohl mit der Neuinstrumentierung als auch mit der Ausführung auf modernen Instrumenten – z.B. dem Flügel als Cembalo-Ersatz, wie seit Mendelssohn üblich – zwangsläufig verbunden war.

Als *den* Initiator einer Sammlung alter Musikinstrumente kann man Chrysander allerdings nicht bezeichnen, da andere an verschiedenen Orten schon vor ihm begonnen hatten, alte Instrumente zusammenzutragen und sie vor dem Verderb zu bewahren. Es ist müßig zu fragen, ob hierfür die gleiche Motivation ausschlaggebend war, aus der heraus auch die großen philologischen Unternehmungen der Gesamtausgaben geboren und zum Erfolg geführt wurden. Tatsache ist, daß es sich um eine Parallelentwicklung handelte und daß Anspruch und Zielsetzung zumindest ähnlich waren, auch wenn der Gedanke, zum neugewonnenen musikalischen Text auch das adäquate Instrumentarium bereitzustellen, wie er fast nur von Chrysander vertreten wurde, anfangs nur ein peripherer war. Vergleichbare Auffassungen vertrat allerdings auch Spitta, der in seiner späteren Stellung an der Hochschule für Musik in Berlin mit dem alten Instrumentarium unmittelbar in Berührung kommen sollte.

In Spittas programmatischem Aufsatz »Denkmäler deutscher Tonkunst«, der über das eigentliche Thema hinaus zu einer Orientierungshilfe für die junge Disziplin Musikwissenschaft geriet, kommt er auch auf die Notwendigkeit zu sprechen, nach Erstellung des Notentextes für dessen Umsetzung in Klang die alten Praktiken und Werkzeuge zu erforschen und sie für das Musikleben wieder nutzbar zu machen. Da Spittas Gedanken grundlegend zu nennen sind, seien sie hier im Zusammenhang zitiert: *»Ich sage: man will die Kunstwerke richtig lesen und deuten. Das letzte Wort schließt eine größere Schwierigkeit ein, als mancher mit vergleichendem Hinblick auf Sprachdenkmäler denken mag. Der Musik vollstes Wesen offenbart sich nur in dem sinnlich wahrnehmbaren Klange. Man muß also nicht nur danach streben, sich vom Gelesenen ein inneres Bild zu machen, sondern es ins klingende Leben umsetzen. Weil nun aber die Organe und die Art ihrer Verwendung unaufhörlichen Veränderungen unterworfen sind, so stößt man hier auf die größten Hindernisse. Keiner von den Unzähligen, die heute Bachsche Klaviermusik spielen und hören, hört sie so, wie sie sich der Komponist dachte, und wie sie seinen Zeitgenossen offenbar wurde. Denn er schrieb für Kiel- und Tangenten-Klaviere, die unsre Zeit nicht mehr benutzt, die aber im Klangcharakter von unsren Hammerklavieren*

verschieden waren und daher auch eine ganz verschiedene Seelenstimmung im Hörer hervorriefen. Nicht dem einfachsten vierstimmigen Gesänge aus Schützens Zeit können wir mit unseren heutigen Mitteln ohne weiteres genügen, weil die Stimmenklassen anders geordnet waren und für den Gesang in der Altlage Männerstimmen von jetzt ungebräuchlich gewordener Schulung verwendet wurden. Wenn Buxtehude auf seiner Marienorgel in Lübeck den E-Dur-Dreiklang anschlug, so wird der schon der ungleich schwebenden Temperatur wegen einen ganz andren Charakter gehabt haben als heute; und wie verschieden waren außerdem nach ihrer Konstruktion und der Mischung unter sich die Orgelregister! Vollends war im siebzehnten Jahrhundert eine Gesangskomposition für Chöre und Einzelstimmen mit Instrumenten bezüglich der Besetzung der einzelnen Stimmen, der Art ihrer Kombination, der Verwendung der klanglich gleichartigen und ungleichartigen Massen etwas von unsern Chorwerken ganz verschiednes. Eine originalgetreue, den Absichten des Komponisten auch im Klange möglichst genau entsprechende Reproduktion herzustellen, bildet also ebenfalls eine Aufgabe musikalischer Urkundenforschung, eine Aufgabe, an der zugleich aufs deutlichste erkannt werden kann, wie eignen und teilweise unvergleichbaren Wesens die Musikwissenschaft ist.»¹³⁶

Spitta umreißt hier klar und deutlich die Gebiete, auf denen die musikwissenschaftliche Forschung nach seiner Meinung einzusetzen habe, wobei er den Studien auf dem Feld der Aufführungspraxis erkennbare Priorität einräumt, um etwas, wie es heute scheint, vor dem Hintergrund einer positivistisch ausgerichteten Wissenschaft so schwer zu fassendes wie eine »originalgetreue Reproduktion« zu erreichen. Die Erweiterung des Wissens um die alten Klangwerkzeuge sollte vordringlich vorangetrieben werden. Dazu war es notwendig, auch in Deutschland alte Instrumente zusammenzutragen, wie es an den Konservatorien in Paris und Brüssel schon Ende des 18. Jhs. geschehen war.

Fétis konnte, wie bereits ausgeführt, für seine historischen Konzerte in den 20er und 30er Jahren des 19. Jhs. in Paris und Brüssel auf Instrumente aus bereits bestehenden Sammlungen zurückgreifen. In Deutschland mußten solche Sammlungen erst begründet werden, obwohl einige wenige Privatleute, zu denen auch Chrysander gehörte, bereits tätig geworden und der staatlichen Initiative auf diesem Gebiet zuvorgekommen waren. Der erste, der das Sammeln in großem Stil betrieb und sich damit einen Namen machte, war der in Maastricht geborene Paul de Wit (1852-1925). Ausgebildet als Cellist, kam er 1879 nach Leipzig. Schon im darauffolgenden Jahr begründete er das Fachorgan »Zeitschrift für Instrumentenbau«, das auf instrumentenkundlichem, historischem und technischem Gebiet so bedeutsam wirkte, daß sie ununterbrochen in 63 Jahrgängen bis 1943 erscheinen konnte und noch heute in der »Instrumentenbauzeitschrift« (IZ) fortlebt.¹³⁷

Schon im Jahr 1887 konnte de Wit in Leipzig, Thomaskirchhof 16, sein »Museum alterthümlicher Musikinstrumente« eröffnen,¹³⁸ über das Paul Simon berichtet: »Die durchaus eigenartige Sammlung alterthümlicher Musikinstrumente des Herrn Paul de Wit steht deshalb ohne Rivalin da, weil ähnliche Museen zu Brüssel, Paris, Petersburg und London, ja selbst die

Sammlung Kraus zu Florenz und das germanische Museum weder eine so reiche Anzahl von Instrumenten besitzen, noch dieselben dort so wohl erhalten und durchweg spielbar sind.«¹³⁹ Simon erwähnt besonders ein Kerkman-Cembalo, Mozarts Reiseclavier [?], einen Silbermann-Flügel und nennt einen Bestand von »mehr denn 100 Blasinstrumente[n] aller Art«. Für Simon war die Sammlung »eine ethnographisch-culturhistorisch wie sachlich-practisch gleich werthvolle Fundgrube für musikarchäologische, theoretische und auch den Bedürfnissen des realen Lebens dienende, zu practischer Verwerthung geeignete Studien und Forschungen«,¹⁴⁰ eine Sammlung also, die für den Forscher wie auch für den Musiker und den zeitgenössischen Instrumentenbauer gleichermaßen von Interesse war.

De Wit ließ seine Sammlung nicht lange in Leipzig bestehen. Schon im Jahr 1888 war es Spitta und seinem Mit-Direktor an der Berliner Hochschule für Musik gelungen, mit Unterstützung der preussischen Regierung die Sammlung de Wit zu erwerben und als Grundstock für ein Instrumentenmuseum nach Berlin zu holen. Diese erste Erwerbung umfaßte 240 Instrumente. Durch Ankauf einer zweiten Sammlung von de Wit und der größten privaten Instrumentensammlung, der des Genter Advokaten Cesar Snoeck, waren bald (um 1902) an die 3.000 Instrumente in Berliner Museumsbesitz.

Welche internationale Bedeutung das Sammeln und die damit verbundene Wiedерentdeckung alter Instrumente in dieser Zeit erlangte, wird am Beispiel der »Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen« deutlich, die vom 7. Mai bis 9. Oktober 1892 in Wien stattfand. Die Berliner Sammlung hatte 320 Instrumente zur Verfügung gestellt; insgesamt wurden etwa 1.000 Musikinstrumente ausgestellt, die aus der Estensischen Sammlung, den Sammlungen Paul de Wits und des Barons Nathaniel von Rothschild sowie derjenigen der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde stammten.¹⁴¹ Auf dieser Ausstellung wurde auch »der früheste Neubau eines Cembalos, ein vom Hause Pleyel 1889 angefertigter und mit reichem Dekor und Malereien im Stile Watteaus geschmückter Flügel«¹⁴² präsentiert. Etwas dieser Instrumentenschau Vergleichbares hatte es bis dahin nicht gegeben. Mit Sicherheit gingen von ihr wichtige Impulse für die Musikwissenschaft und die Aufführungspraxis aus.¹⁴³

Am 14. Februar 1892 hatte die Berliner Sammlung als ständige Einrichtung in eigenen Räumen eröffnet werden können. Damit war eine Institution geschaffen, die nach vielen Richtungen hin wirken konnte. Schon durch ihre beiden Initiatoren, Philipp Spitta und Joseph Joachim, war die Nähe zur Musikhochschule gegeben, an der sie zunächst sicherlich zu Lehrzwecken hatte dienen sollen. Durch Spittas Tod, 1894, wurde dieser Gedanke nicht mehr so verfolgt, wie Spitta ihn, nach seinen Veröffentlichungen zu schließen, hatte verwirklicht sehen wollen. Für den Verfasser einer alten Bestandsübersicht, Oskar Fleischer (1856-1933), war die Sammlung, wie seine Forschungen zeigen, nur von rein organologischem Interesse.¹⁴⁴ Wie oberflächlich ihre Bindung an die Hochschule für Musik und damit an die Praxis war bzw. wurde, bezeugt Max Seiffert: »Die Sammlung ist bisher mit der Hochschule für

Musik verbunden gewesen. Dieser Zusammenhang beider Institute ist offenbar nur ein ganz äusserlicher; eine gegenseitige innere Beziehung ist weder ersichtlich, noch besteht sie thatsächlich. [...] Und wie viele der Hochschullehrer benutzen denn die Sammlung zum Besten des Unterrichtes? Ja, wie viele der Lehrer haben überhaupt schon einen Fuss in die Sammlung gesetzt?»¹⁴⁵

In einem Artikel zur offiziellen Publikumsöffnung sah Seiffert den Sinn der Sammlung vor allem in ihrem Mustercharakter, der dem »drohenden Sinken des deutschen Instrumentenbaus« entgegenwirken sollte, ja, er forderte die preußische Regierung auf, die Sammlung in den Stand eines Museums zu erheben, ständig neue Objekte zu erwerben und eine Fachschule für Instrumentenbau zu etablieren.¹⁴⁶ Wie er sich die Anregungen, die aus der Sammlung alter Instrumente für den Instrumentenbau schlechthin gewonnen werden sollten, konkret vorstellte, führt Seiffert nicht weiter aus. Dachte er an Klangkopien oder ganz allgemein an Impulse zur Fortentwicklung des zeitgenössischen Instrumentenbaus?

Einer von vornherein anderen Konzeption folgte Wilhelm Heyer (1849-1913) beim Zusammentragen seiner Sammlung, die später als »Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer, Cöln« Weltgeltung erlangen sollte: *»Das von mir gegründete Musikhistorische Museum verfolgt den Zweck, den Werdegang der Instrumentalmusik in der Zusammenstellung ihrer Ausdrucksmittel zu veranschaulichen. Es will die längst verstummten Zeugen entschwindender Kunst- und Kulturepochen aufbewahren, um einen lebendigen Einblick in das musikalische Schaffen und Treiben vergangener Zeiten zu gewähren und gleichzeitig die enge Verwandtschaft darzulegen, die zwischen der Entwicklungsgeschichte der musikalischen Instrumente und der allgemeinen Geschichte der Musik besteht. [...] Mein Bemühen war aber nicht nur auf ein bloßes Sammeln und Anhäufen gerichtet, sondern es kam mir hauptsächlich auch auf die Möglichkeit eines praktischen Gebrauchs der Instrumente an, da sich ja ein anschauliches Bild ihrer klanglichen Eigenart nur gewinnen läßt, wenn sie sich in spielbarem Zustande befinden. [...] Mein Wunsch ist, durch erläuternde Vorträge und stilgerecht ausgeführte historische Konzerte mit Benutzung alter Instrumente nach Kräften zur Wiederbelebung der Musik vergangener Zeiten beizutragen, um die Erkenntnis der Schönheit und des bleibenden Wertes so vieler unverdient in Vergessenheit geratener Werke der Vergangenheit und der reizvollen Eigenart der Instrumente, für die sie geschrieben sind, in den Kreisen ernsthafter Musikfreunde zu erwecken und zu pflegen.«¹⁴⁷*

Diese Absichten Heyers verraten einen neuen Standpunkt, der im Laufe der Zeit durch die umfassende Auseinandersetzung mit Alter Musik immer mehr zum Tragen kam. Es mag verwundern, daß Heyer, der selbst kein Musiker, sondern Papierfabrikant war, diese zukunftsweisende Zweckbestimmung seiner Sammlung so klar umreißt. Ganz ähnlich hatte auch Chrysander die Aufgabe seiner Kollektion, die sich gegen die Heyersche freilich bescheiden ausnahm, charakterisiert.

Schon 1902 besaß Heyer eine vornehmlich aus Blasinstrumenten bestehende Sammlung, die er 1905 durch den Erwerb der zweiten Sammlung Paul de Wits erweitern konnte. Zur gleichen Zeit führte die

Wuppertaler Klavierbaufirma Ibach »ihre sehr systematische und vollständige Sammlung an alten Klavieren«¹⁴⁸ den Heyerschen Beständen zu. 1906 ließ Heyer in privater Initiative ein eigens konzipiertes Museumsgebäude erstellen, das nicht nur die bisher zusammengetragenen Instrumente, sondern auch eine Sammlung von Autographen, Büchern und Bildern beherbergen sollte. 1908 kam durch Kauf die Sammlung von Alessandro Kraus in Florenz hinzu.

In seiner Konzeption und Ausstattung stellte das Heyersche Museum – 1913 kurz nach dem Tod des Gründers offiziell eröffnet – eine bis dahin einmalige Besonderheit dar, und zwar nicht nur aufgrund der Zahl von 2.600 Instrumenten.¹⁴⁹ Auch die anderen Aktivitäten – Konzerte auf historischen Instrumenten, Kopienfertigung durch Instrumentenmacher in der eigenen Werkstatt, wissenschaftliche Veröffentlichungen – hoben das Heyersche Museum über vergleichbare Institutionen hinaus.¹⁵⁰ 1926 wurde die Instrumentensammlung an die Universität Leipzig verkauft, die Autographe, Bildnisse und wertvollen Bücher wurden 1927 in Berlin versteigert.¹⁵¹

Auf dem Hintergrund der bestehenden Instrumentensammlungen¹⁵² entfalteten sich rasch wissenschaftliche Aktivitäten, die einerseits zur Herausbildung eines organologischen Forschungsbereichs innerhalb der Musikwissenschaft führten und andererseits durch die immer häufigere Benutzung alter Instrumente in öffentlichen Konzerten weiterführende aufführungspraktische Studien zeitigten. Fortan konnte bzw. mußte das Instrumentarium an sich erforscht, beschrieben und die jeweilige Spielweise rekonstruiert werden und mußten alle für die Darstellung der Musik der verschiedenen Epochen relevanten Bereiche in die musikwissenschaftliche Forschung einbezogen werden.¹⁵³

d) Instrumentenkunde

Anstöße und Veröffentlichungen zum Forschungsbereich »Instrumentenkunde« gingen nicht allein von den großen Sammlungen aus. Von diesen wurden aber die ersten instrumentenkundlichen Ordnungsprinzipien und Systematisierungen erarbeitet. Oskar Fleischer hatte mit seinem »Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente« einen frühen Versuch vorgelegt, der sich, wie schon der Titel andeutet, mehr als praktischer Leitfaden denn als wissenschaftliche Studie verstand.¹⁵⁴ Vorausgegangen war der Katalog der Brüsseler Konservatoriums-Sammlung, verfaßt von Victor-Charles Mahillon (1841-1924).¹⁵⁵

Mahillon hatte in der Einleitung zum ersten Band erstmals eine Einteilung der Instrumente in »Selbstklinger« (»autophones«), Membranophone, Chordophone und Aerophone vorgenommenen.¹⁵⁶ Dieser Systematisierung war Kinsky (1882-1951) in seinem Katalog der Heyerschen Sammlung nicht streng gefolgt. Er teilte die Instrumente nach spieltechnischen oder technologischen Merkmalen ein.¹⁵⁷ Als großer Gesamtüberblick darf das »Real-Lexikon der Musikinstrumente« von Curt Sachs gelten, das 1913 erschien.¹⁵⁸

Diesen überblicksartigen Darstellungen gingen Forschungen voraus, die sich nur auf einzelne Instrumente erstreckten. Nachdem schon vereinzelt die Herausgeber der Bachschen Werke zu verschiedenen in Vergessenheit geratenen Instrumenten Erläuterungen und Beschreibungen geliefert hatten, wurden alte Instrumente bald in größerem Maße zum Untersuchungsgegenstand von Zeitschriftenartikeln und anderen Veröffentlichungen. So hatte beispielsweise Robert Eitner den Silbermann-Flügel im Potsdamer Stadtschloß wiederentdeckt und dessen Entstehungszeit um das Jahr 1750 angesetzt.¹⁵⁹ In einem weiteren Artikel befaßte er sich mit der Entstehungsgeschichte der Klappentrompete, für die Haydn und Hummel ihre Konzerte geschrieben hatten.¹⁶⁰ Die Untersuchungen auf dem Gebiet der Blechblasinstrumente wurden besonders durch die Arbeiten Hermann Eichborns (1847-1918) intensiviert.¹⁶¹

Auf Eichborns Schrift »Das alte Clarinblasen...« bezieht sich Richter in einem kleinen Beitrag.¹⁶² Richter schlägt darin vor, »die höchsten Töne der Trompeten-Stimmen recht wohl von Holzblasinstrumenten« blasen zu lassen, da das Publikum keinen Unterschied im Klang wahrnehme. Die Clarin-Blaskunst sei verloren, darum würden die hohen Trompetenpartien besser auf Ventil-Instrumenten in hoch G oder D geblasen.¹⁶³ Der letzte Clarin-Bläser sei wohl Friedrich Benjamin Queisser gewesen, erster Trompeter der kgl. Musikkapelle Dresden. Er soll noch 1850 bei einer Aufführung der h-Moll-Messe in Dresden auf der tiefen (»blanken«) D-Naturtrompete geblasen haben.

»Die besaiteten Klavierinstrumente« beschrieb Carl Krebs (1857-1937), ein Schüler Spittas, in einem umfangreichen Artikel.¹⁶⁴ Krebs stützt sich darin auf zahlreiche Quellenwerke und liefert viele Detailbeobachtungen.

Zur Frühgeschichte der Violine erschienen Arbeiten, für deren Bedeutung die Tatsache spricht, daß sie teilweise mehrere Nachdrucke erlebten. Zur Geigentechnologie veröffentlichte P.O. Apian-Bennwitz eine Studie,¹⁶⁵ die Otto Möckel 1920 unter Hinzufügung eines neuverfaßten Kapitels über den Geigenbogen neu herausgab.¹⁶⁶ Ferner beschäftigten sich Carl Engel und A. Hajdecki mit den Anfängen der Geige.¹⁶⁷ 1904 brachte der Maler Willibald Leo Freiherr von Lütgendorff (1856-1937) seine monumentale Studie »Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart« in 2 Bänden heraus. Das Werk erlebte bis 1922 allein sechs Neuauflagen, wurde 1975 nachgedruckt und erhielt 1990 einen Ergänzungsband.¹⁶⁸ 1890-1892 legte Heron-Allen eine erste Bibliographie zum Schrifttum der Violinfamilie vor.¹⁶⁹ Über die älteren Blasinstrumente verfaßte Ernst Euting eine Dissertation.¹⁷⁰

Die genannten Kataloge und Einzelstudien belegen die Eigenständigkeit des Bereichs Instrumentenkunde innerhalb der Musikwissenschaft. Dafür spricht auch, daß sich auf dem zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft im Jahr 1906 in Basel eine eigene Sektion (VIII) mit Instrumentenfragen befaßte.¹⁷¹ Edward Buhle sprach dort »Über den Stand der Instrumentenkunde« und hob die Bedeutung

der Kenntnis der alten Musikinstrumente für die Wiederbelebung Alter Musik hervor.¹⁷² Hugo Leichtentritt (1874-1951) referierte über »Ältere Bildwerke als Quellen der musikgeschichtlichen Forschung.«¹⁷³ Hammerich, ein Tagungsteilnehmer, berichtete, daß am Kopenhagener Instrumentenmuseum eine Sammlung von Bildwerken zusammengestellt wurde.¹⁷⁴ (Auch Heyer hatte ja, wie bereits erwähnt, in seine Sammlung Bildquellen einbezogen, um sie als Gegenstand der Musikforschung nutzbar zu machen.¹⁷⁵)

Den gewichtigsten Beitrag lieferte Aloys Obrist (1867-1910), Musikwissenschaftler, Weimarer Generalmusikdirektor und Sammler alter Instrumente (die er später dem Bach-Haus in Eisenach vermachte). In seinem Referat »Die historische und künstlerische Bedeutung der Wiederbelebung altertümlicher Musikinstrumente«¹⁷⁶ stellt er fest, »daß die Versuche, alte Instrumentalmusik und deren Wiedergabe durch die alten, ausgestorbenen Instrumente wieder einzuführen, allerorten in schneller Zunahme begriffen sind.«¹⁷⁷ Allerdings geht aus dem Beitrag nicht näher hervor, um welche Versuche es sich handelte bzw. an welche Ensembles in welchen Städten Obrist dachte. Bemerkenswert ist, daß er von Leuten spricht, »die den Klangzauber seltener Instrumentalfarben lieben«. Wohlgermerkt, gemeint sind die Farben *alter* Instrumente, von denen fünfzig Jahre zuvor ein Moritz Hauptmann noch geglaubt hatte, sie wären für die Wiedergabe Alter Musik nicht von so wesentlicher Bedeutung wie für die neuere Musik. Obrist warnt jedoch vor Dilettantismus im Umgang mit dem alten Instrumentarium: »Die Musikwissenschaft hat das Recht und die Pflicht, diese Art Wiederbelebung scharf zu überwachen, denn sie allein hat zuverlässige Grundlagen für die sachliche Beschaffenheit dieser Instrumente und die Art, sie zu spielen.«¹⁷⁸ Diese Aufgabe der Musikwissenschaft so zu betonen, entsprach positivistischem Denken. Der wissenschaftliche Anspruch, eine Kontrollfunktion auszuüben, war weitverbreitet, wie wir in Zusammenhang mit einem Aufsatz von Hermann Kretzschmar (»Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik«) noch sehen werden.¹⁷⁹

Nachdem er Beschaffenheit und Spielweise der alten Instrumente angesprochen hat, stellt Obrist abschließend die Frage: »Kann die Pflege der alten Instrumente auch für unsere und künftige Zeiten künstlerische Bedeutung haben?«¹⁸⁰ Als den besten Weg, um sich einen Überblick und zuverlässige Information über alte Instrumente zu verschaffen, verweist Obrist auf die bestehenden Sammlungen und die wenigen edierten wissenschaftlichen Kataloge, wobei er den von Mahillon besonders empfiehlt, aber auch denjenigen von Carl Engel zum South Kensington Museum.¹⁸¹ Ferner rät er, sich beim Spiel auf alten Instrumenten zu vergewissern, ob der originale Zustand vorliege oder ob daran Veränderungen nach neuen Gesichtspunkten vorgenommen wurden. Er bringt das Beispiel der Viola da gamba, die auf vier Saiten reduziert, deren Hals verlängert und deren Zargen verkürzt wurden, um sie einem Cello modernen Aussehens anzunähern.

Weitere Beispiele folgen: Bei Blasinstrumenten würden schadhafte alte Klappen durch moderne ersetzt, für Reparaturen verwende man

nicht originale Hölzer, bei Klavieren würden statt adäquater Saiten (die bei einer Firma Poehlmann noch zu beschaffen gewesen wären) moderne Saiten aufgezogen, Hämmer an Hammerklavieren würden befilzt statt mit Leder bezogen usw.¹⁸²

Obrists Katalog zeitbedingter Sünden bei der Restaurierung belegt im Detail, wie unsachgemäß mit alten Instrumenten verfahren wurde, er belegt aber auch, daß es neben den Kustoden der Instrumentensammlungen auch andere Fachleute gab, die durchaus in der Lage waren, den originalen historischen Bestand und seine Erhaltung als eine Notwendigkeit für die Wiederbelebung Alter Musik zu erkennen.

Des weiteren fordert Obrist, bei der Instrumentenwahl unbedingt nach der originalen Besetzungsanweisung zu verfahren, und führt in diesem Zusammenhang den Zinken an, der in der Regel durch moderne Trompeten ersetzt werde, deren Mundstück dem des Zinken zwar ähnele, das klangliche Ergebnis jedoch sei ein ganz anderes.¹⁸³ Als weiteres Beispiel nennt er Scheins berühmte Paduane für vier Krummhörner, die er in einem sogenannten historischen Konzert von vier Waldhörnern ausgeführt gehört hatte.¹⁸⁴ Obrist fordert dagegen eine Ausführung auf Doppelrohrblatt-Instrumenten, deren Klang dem des Windkapsel-Instruments näherkomme, wobei er sich jedoch der Tatsache bewußt bleibt, daß auch dies nur ein unvollkommener Kompromiß sein könne.¹⁸⁵ Ebenso wendet Obrist sich dagegen, in Kompositionen, die für Blockflöten geschrieben wurden, moderne Querflöten zu verwenden,¹⁸⁶ zumal die Tenor- und Baßlagen auf der modernen Flöte ohnehin nicht erreichbar seien. Auch macht er auf die mannigfaltigen instrumentalen Besetzungsschwierigkeiten bei Aufführungen Bachscher Oratorien und Kantaten aufmerksam und prangert die Ersatzbesetzung Klarinette/Oboe da caccia an, wie er sie in einer Aufführung der Matthäuspassion in Dresden beobachtet hatte. (*»Kein Künstler oder Musikfreund würde es doch wohl durchgehen lassen, wenn in ›Tristan‹ die Traurige Weise auf einer Altklarinette [Bassetthorn] geblasen würde.«*)¹⁸⁷ Ebenso sei es Mode geworden, in Konzerten mit Liedern zur Laute letztere durch eine Gitarre zu ersetzen oder etwa in Mozarts *»Don Giovanni«* die Mandoline durch ein GeigenPizzikato. Im folgenden beschreibt Obrist Probleme, wie sie sich aus der Nichtbeachtung der Besetzungsangaben für Instrumente der Viola-da-gamba- und der Viola-da-braccio-Familie ergeben; Klangproportionen würden verfälscht, wenn bei mehrfacher Streicherbesetzung nicht auch die anderen Instrumente mehrfach besetzt würden.¹⁸⁸

Als falsch bezeichnet Obrist auch die Verwendung des Flügels anstelle des Cembalos: *»Beim niederrheinischen Musikfest¹⁸⁹ wird die H Moll Messe glänzend aufgeführt, was erklingt aber im Orchester: ein Bechsteinhammerflügel neuester Konstruktion! Dieses herrliche Instrument wirkt in solcher Verbindung und solcher Assoziation wie ein verbessertes Hackebrett oder Cymbal, wie sie hier und da in alten Thüringer Kirchen verwendet wurden, von einer stimmungsvollen Vermählung der Klänge im Stile jener Zeit ist nicht die Rede.«*¹⁹⁰

Als zweites Beispiel führt er die Aufführung eines Klavierkonzerts

von C.Ph.E. Bach an, bei dem im Continuo ein Cembalo mitwirkte, der Solopart aber auf einem modernen »Konzerthammerflügel« ausgeführt wurde. Wegen der Klang- und Proportionsverfälschungen fordert Obrist nachdrücklich, in den öffentlichen Konzerten historische, d.h. aus den bestehenden Sammlungen entliehene oder aber nachgebaute Instrumente zu verwenden. Eine Art Zwischenlösung, was das Cembalo angeht, boten einzelne Klavierbauer an, etwa Pleyel und Wolff in Paris, deren Instrumente statt mit Federkielen mit Lederspitzen ausgestattet waren, oder die Firmen Hirl (Berlin), Rehbock (Duisburg) und Ibach (Barmen) mit dem »Ibachord«.¹⁹¹ Nachdruck verleiht Obrist auch seiner Forderung nach konsequenter Rückbesinnung auf die historischen Quellenwerke, um alte Musizierweisen und Spieltechniken wiederzubeleben.¹⁹²

Der damals wohl allgemein und zumal unter Musikern verbreiteten Ansicht: »Was wollt Ihr mit eurem toten Historismus, der auf allen Gebieten sich jetzt breit macht und ›immer‹ ein Zeichen beginnender Décadence ist?«¹⁹³ hält Obrist entgegen, daß die Verwendung alter Instrumente durchaus geeignet sei, den zeitgenössischen Komponisten ungeahnte neue klangliche Möglichkeiten zu eröffnen – ein Gedanke, den später z.B. Paul Hindemith (1895-1963) aufgreifen sollte. Obrist schließt seinen Vortrag zusammenfassend: »Die ganze Bewegung zugunsten der alten Musikinstrumente und sogenannter Historischer Konzerte hat nur dann einen Wert, wenn sie von strengster historischer Forschung und Sichtung begleitet ist, von Kenntnis der Quellen, der authentischen Instrumente.«¹⁹⁴

Die Ausführungen Aloys Obrists vermitteln einen Eindruck davon, wie sich die Situation der Alten Musik um die Jahrhundertwende darstellte. Sie sind aufschlußreich, gerade weil sie deutlich machen, wie gering damals organologische Kenntnisse und wieviel geringer noch das Wissen um die praktische Ausführung Alter Musik ausgeprägt waren. Obrists Hinweise auf bestehende Ensembles und auf einzelne Konzerte lassen aber auch erkennen, daß es bereits Experimente zur tatkräftigen Umsetzung aufführungspraktischer Erkenntnisse gab. Von besonderem Interesse ist auch sein Hinweis auf Cembalo- bzw. cembaloähnliche Neubauten – ein Pleyel-Instrument aus dem Jahr 1889 befindet sich in Berlin¹⁹⁵ –, zeigt er doch, daß die Anregung Max Seifferts (anlässlich der Eröffnung der Berliner Sammlung, 1893, s.o.) vom zeitgenössischen Instrumentenbau aufgegriffen wurde.

Auffallend ist, daß Obrist, wo in seinem Beitrag von alten Instrumenten die Rede ist, immer nur solche anspricht, die außer Gebrauch gekommen waren, nicht aber Instrumente, die zwar noch benutzt wurden, aber nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustand vorlagen; die gesamte Geigenfamilie etwa läßt er unerwähnt, obwohl gerade sie den Anforderungen des modernen Orchesters durch massive Umbauten angepaßt worden war. Das Klangbild der damaligen Streichinstrumente, die noch durchweg mit Darmsaiten – die unteren natürlich umspinnen – bezogen waren, muß allem Anschein nach den Ansprüchen Obrists genügt haben. Nicht nur bei ihm, auch in der gesamten Literatur der Zeit findet sich nirgendwo ein Hinweis auf die damals bereits

länger zurückliegende Phase der Modernisierung alter Instrumente, Geigen zumal, und die damit einhergegangene Veränderung des Streichbogens. Diese Entwicklung war offenbar niemandem mehr gegenwärtig, obwohl es ja vereinzelt noch Musiker wie den Dresdener Trompeter Queisser gab, die alte Instrumente, hier: die Naturlangtrompete, in Konzerten benutzten. Auf jeden Fall bleibt es verwunderlich, daß der bauliche und klangliche Wandel des (Streich-) Instrumentariums zumindest bis zum Zeitpunkt des Basler Kongresses kein Gegenstand der wissenschaftlichen Diskussion bzw. Forschung war. Obwohl in den Sammlungen zahlreiche Streichinstrumente vorhanden waren, wußte man offenbar wenig über sie. Nur so ist zu erklären, daß beispielsweise Arnold Schering zu der irrigen Ansicht gelangen konnte, die Bachschen polyphonen Kompositionen für die Violine seien mit einem eigens konstruierten Bogen – dem ›Bachbogen‹, wie er später genannt werden sollte – gespielt worden, ja könnten überhaupt nur mit einem solchen Bogen bewältigt werden. Scherings Hypothese sah vor, daß der Daumen, der auf den Bogenhaaren lag, deren Spannung verändern, d.h. durch Nachlassen des Drucks auch soweit lockern konnte, daß ein vierstimmig-polyphones Spiel möglich war. Diese Überzeugung resultierte aus der Fehlinterpretation einer vermeintlichen Belegstelle bei Muffat, wie Beckmann bald detailliert nachweisen konnte. Daß Scherings Vermutung sich dennoch hartnäckig – bis in die Gegenwart – behaupten konnte, lag an der kritiklosen Übernahme der Idee durch Albert Schweitzer, der sie in seinem Bach-Buch durch alle Neuauflagen kolportierte, obwohl sich Schering selbst von ihr distanziert hatte.¹⁹⁶

e) Verzierungsforschung

Neben der Wiederentdeckung der alten Quellen und ersten Wiederannäherung mußte über die beginnende Instrumentenkunde hinaus das Hauptaugenmerk auf dem ›Wie‹ der Ausführung Alter Musik liegen und da vor allem auf dem ebenso umfangreichen wie weitgehend unerforschten Gebiet der Verzierungen bzw. Auszierungen. Erste Fortschritte wurden gemacht, nachdem die ersten Bände der Bach- und Händel-Gesamtausgabe erschienen waren. Aber es war ein weiter Weg, bis die Verzierungsforschung in der Praxis wirksam wurde. Adolf Beyschlag formuliert es im Rückblick so: »Die Erforschung und Wiederbelebung der alten Semeiographie ist wohl in erster Linie der Bach-Gesellschaft (gegründet 1850) zu danken, denn dieser mußte sie unentbehrlich erscheinen für eine stilgemäße Ausführung der Bachschen Ornamentik. Indirekt hat die Gesellschaft damit den Anstoß gegeben zu den archaisistischen Bestrebungen, welche sich seither in der Theorie bemerkbar machen. [...] Daß aber der ganze Kreuzzug gegen die neuere Musikpraxis an dem gesunden musikalischen

Instinkt der Masse gescheitert ist, davon kann man sich so ziemlich in jedem Orchester- oder Ensemble-Konzert überzeugen.»¹⁹⁷

Diese Feststellung am Schluß seiner umfangreichen Untersuchung zur Ornamentik schlechthin – also nicht nur die Alte Musik betreffend, denn Beyschlag endet mit seinen Beispielen bei Wagner! – belegt, wie wenig Durchsetzungskraft die zweifellos intensiviertere Forschung damals – und nicht nur damals, möchte man hinzufügen – entfaltete.

Auch Peter Schleuning, der die umfassendste Übersicht über diesen Gegenstand in neuerer Zeit verfaßte, setzt den Beginn der Forschungs-bemühungen bei den genannten Gesamtausgaben an. Schleunings Kritik an der Praxisferne dieser Ausgaben ist zuzustimmen, denn zumal bei der Bach-Ausgabe stand der wissenschaftliche Anspruch im Vordergrund: »Sie [die Musikgeschichtsforschung] betrieb die Wiederentdeckung der alten Musik häufig in Art der Archäologie: Die Notenbände, in denen die ausgegrabenen Schätze der Öffentlichkeit vorgestellt wurden, entsprachen in ihrer Absicht eher den Bildbänden über Troja als daß sie Gebrauchsanleitungen für den praktischen Umgang waren. Die Spielpraxis als integraler Bestandteil des historischen Interesses an Musik schien für die frühe Musikforschung kein Leitstern zu sein. So sahen sich viele Laien einer zunehmenden Flut älterer Musikalien gegenüber, ohne daß ihnen Informationen zur Spielweise mitgeliefert wurden. Das Bedürfnis einer breiteren Öffentlichkeit nach solchen Informationen wurde erst mit Verspätung berücksichtigt, vor allem seit dem Erscheinen der großen Händel- und Bach-Gesamtausgaben um die Mitte des Jahrhunderts.«¹⁹⁸

Zur Erinnerung: Moritz Hauptmann wollte Bachs Werk – gewiß auch angeregt durch Jahns Intentionen – allein unter dem Gesichtspunkt herausbringen, sämtliche Kompositionen auf ihre Urgestalt zurückzuführen, ohne subjektive Zutat des Herausgebers, ohne eine von vornherein geplante Orientierung auf die Praxis. Auch Chrysander drang erst im Laufe seiner editorischen Arbeit zur Erkenntnis einer »freien Praxis« bei Aufführungen Alter Musik vor. Zum anderen manifestierte sich in allen Ausgaben zunächst die ›Denkmal-Idee‹ – durchaus im kunsthistorischen Verständnis –, geboren aus dem positivistischen Bestreben, einen unwiderleglichen Standard von gleichbleibender Überprüfbarkeit zu schaffen. Daß dieser Anspruch nicht aufrechtzuerhalten war, beweist die Bach-Ausgabe, deren Vorworte sich bald zu einem Forum aufführungspraktischer Forschungsmeinungen wandelten. Als Beispiel hervorgehoben sei das Vorwort von Franz Kroll (Bd. XIV, Wohltemperiertes Klavier) aus dem Jahr 1866, das den Beginn einer intensiveren Auseinandersetzung mit Verzierungsfragen markiert, auch wenn Rust Fragen der Ornamentik schon vorher angesprochen hatte.

Kroll konstatiert eine geradezu »babylonische Sprachverwirrung«, wenn es darum gehe, Bachsche Manieren zu erklären. An und für sich sei der Gegenstand recht simpel, er werde aber durch unterschiedlichste Benennungen und Anweisungen verunklart. Fehleinschätzungen würden dadurch provoziert, daß man versuche, Phänomene des Bachschen Werks aus der Sicht späterer Theoretiker wie C.Ph.E. Bach, Mar-

purg oder Türk zu deuten.¹⁹⁹ Eine Hauptursache für solche Mißverständnisse sieht Kroll in den Notierungsgewohnheiten der Bach-Nachfolgegeneration. Er läßt jedoch außer acht, daß es sich dabei nicht um allgemeine Lösungsvorschläge, sondern nur um der jeweils eigenen Musik zuzuordnende Notierungen handelt, subjektiv entwickelt von Komponisten, die, wie Kroll ja selbst feststellt, einer anderen Stilepoche angehörten.²⁰⁰ Krolls Ratschlag lautet, »zum Ursprunge und zum primitiven Sinne der Manieren« zurückzugehen.²⁰¹ Seines Erachtens unterlag die Ausführung allenfalls grob umrissenen Vorschriften, »welche nur die natürlichsten rhythmischen Beziehungen berücksichtigten;« ferner stellt er fest: »Die Besonderheiten der Ausführung, soweit sie von dem Charakter des Stückes, der gleichzeitigen Stimmen und anderen Bedingungen abhängen, setzten hier, wie auch in den übrigen Manieren, eine genaue Kenntnis der musikalischen Theorie und Technik voraus, die nebst dem dazugehörigen Urtheil und Geschmack nicht Jedermanns Sache war. Die Unzulänglichkeit der aufgestellten Regeln wurde oft genug erörtert, und auf Gebrauch, Übung und Erfahrung als notwendige Requisiten verwiesen.«²⁰²

Auch für die besondere Situation bei J.S. Bach, der ja bekanntlich viele Verzierungen ausschrieb, nimmt Kroll nicht an, daß diese immer so wie notiert auszuführen sind. Er führt ein Beispiel an, das beim ersten Auftreten aus der Folge Achtel-Sechzehntel besteht, beim zweiten aber verkürzt aus Sechzehntel-Achtel.²⁰³ Die Dauer von Vorschlägen prinzipiell festzulegen, lehnt Kroll ab; er macht sie vom rhythmischen Umfeld abhängig. Komplizierter ist Krolls Definition des Trillers: »Die alte, gewissermaßen als Dogma feststehende Erklärung, dass der Triller aus dem Vorschlage von oben entstanden sei, kann nur die Bedeutung haben, dass die Wiederschläge von dem Nebentone (eben dem Vorschlage der folgenden Hauptnote) beginnen, – das heisst, dass dieselben mit Wechselnoten und nicht mit durchgehenden gemacht werden sollen.«²⁰⁴ Erst das beigefügte Notenbeispiel macht deutlich, was Kroll meint: Der Triller hat von der oberen Nebennote zu beginnen und jeder Anschlag der oberen Nebennote ist zu betonen. Neben der gleichmäßigen Ausführung durch Unterteilung in gleiche Partikel hebt Kroll besonders den »dissonierenden Anfang des Trillers« hervor, der den Fluß besonders begünstigt. Anhand einiger Beispiele erläutert er, wie Triller zu spielen sind, wenn sie von einer Note von oben angeführt werden.

Kroll warnt vor der Mißachtung dieser Faustregeln, von denen es allerdings Ausnahmen gebe: Beginn des Trillers vom Hauptton bei Sprüngen in »fernes oder fremdes Intervall« (I, Fuge 25, Takt 25; II, Präl. 8, Takt 14), Entstehen einer Dissonanz gegen eine andere Stimme (II, Fuge 4, Takt 32), »ein unvermittelter Eintritt« (II, Fuge 8), chromatische Fortschreitungen (I, Präl. 13), am Beginn eines Stückes (I, Präl. 16) und schließlich »Repetition desselben Tones« (I, Präl. 8) – »kurz überall, wo ein Schritt in harmonischer Bestimmtheit und nicht in melodischer Rundung hervortreten soll.«²⁰⁵

Zur Tonalität merkt Kroll an, daß die »allgemeinen contrapunktischen Gesetze [...] natürlich, wie für alle Manieren, so auch für die Triller in allen Einzelheiten gültig« seien.²⁰⁶ Damit weist er speziell auf die Problematik

verbotener Parallelen hin, die durch Trillerbeginn oder Nachschlag mit anderen Stimmen entstehen können, ferner auf Vorzeichenhinweise bei der Trillerausführung und darauf, ob Ganz- oder Halbtontriller auszuführen sind.

Ohne genaue Angabe einer Quelle behauptet er: »Die alte Regel, nach welcher zwischen dem oberen Ton des Trillers und dem unteren Ton des Nachschlags keine verminderte Terz stattfinden dürfe, wird von Bach mit Recht nicht immer respectirt.«²⁰⁷

Zur Frage der Trillerdauer äußert sich Kroll wenig präzise. Gewöhnliche Triller, das sind für ihn solche, welche »die ganze Dauer einer Note« währen und von einer unbetonten (leichten) Taktzeit in eine akzentuierte oder umgekehrt aus akzentuierter in unbetonte Taktzeit übergehen. Darüber hinaus hänge es nun vom Textzusammenhang ab, ob bei punktierten Noten »mit dem Punkt« der Triller beendet oder in die nächste Note mit einem Nachschlag hineingegangen werden müsse.²⁰⁸ In weiteren Kapiteln folgen Erläuterungen zum Pralltriller, immer anhand von Beispielen aus dem Wohltemperierten Klavier. Den Beschluß macht ein Vergleich zwischen den Bachschen und den gemeinhin üblichen Trillerzeichen.²⁰⁹

Wie schon Schleuning feststellte, tauchen hier Ungereimtheiten auf, die zweifellos dazu beigetragen haben, daß Krolls Erläuterungen zur Ornamentik wenig Akzeptanz bzw. wenig Echo fanden, denn einerseits wendet Kroll sich gegen starre Regeln – zumal diejenigen C.Ph.E. Bachs, deren Anwendung auf das Werk J.S. Bachs er strikt ablehnt, obwohl er den Bach-Sohn immer wieder als Zeugen heranzieht –, andererseits scheut er sich nicht, selbst Regeln aufzustellen (z.B. Trillerbeginn von der Nebennote), von denen er nur ausnahmweise Abweichungen gestattet, ohne daß er dafür Belege aus Bachs Umfeld anführen oder auf Bach-Quellen wie das Klavierbüchlein für Friedemann Bezug nehmen würde.²¹⁰

Über zeitgenössische kritische Stellungnahmen zu dieser zwar knappen, aber immerhin ersten systematischen Studie zur Frage der Verzierungen in Bachs Wohltemperiertem Klavier konnte nichts in Erfahrung gebracht werden, was vielleicht daran liegt, daß 1869 eine neue, allgemeinere und umfassendere Arbeit vorgelegt wurde, und zwar vom kgl. Musikdirektor und Organisten der Dreifaltigkeitskirche in Berlin, Ernst David Wagner (1806-1883).

Im Vorwort erwähnt Wagner die Quellenwerke von Carl Philipp Emanuel Bach, Friedrich Wilhelm Marpurg, Leopold Mozart und Daniel Gottlob Türk, von denen er allerdings meint, daß ihre Verzierungsanweisungen nicht verständlich bzw. nicht ausführlich genug seien und außerdem ja auch keinen unmittelbaren Bezug nähmen »auf unsere großen Tonsetzer Händel, Seb. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven.«²¹¹

In zehn Abschnitten schreitet Wagner das gesamte Feld der Verzierungen ab, und zwar nicht das der freien improvisatorischen, sondern das der »wesentlichen Manieren«. Seine Studie vermittelt den Eindruck einer fast enzyklopädischen Darstellung aller nur denkbaren Phänomene, die durch zahlreiche Beispiele und Verweise auf zeitgenössisches

Quellenmaterial der genannten und vieler anderer Theoretiker belegt und erläutert werden. Robert Eitner charakterisiert in einer Besprechung das Wagnersche Buch mit dem Satz: »Das Werk giebt ein beredtes Zeugnis deutschen Fleißes und deutscher Gründlichkeit, es will uns fast scheinen, als wenn das Letztere manchmal bis zur Umständlichkeit ausartete.«²¹² Eitner weiß zu berichten, daß Wagner wohl mehr als zehn Jahre an dem Buch arbeitete. Es wurde also fast parallel zur Bach-Gesamtausgabe begonnen, wenn man berücksichtigt, daß Wagner sein Vorwort mit »Berlin im Okt. 1864« unterschreibt: »Wir sehen daraus,« stellt Eitner fest, »dass wir es mit einer jahrelang vorbereiteten und reichlich überdachten Arbeit zu thun haben, welche wohl Anspruch auf Beachtung und Anerkennung erheben kann.«²¹³

Eitners sachlich positive Einschätzung gilt für den gesamten Bereich von Wagners Beschäftigung mit den alten Theoretikern. Wo es allerdings um Verzierungen in der neueren Musik geht, findet er viel Widersprüchliches. Insgesamt jedoch bleibt seine Beurteilung ausgesprochen wohlwollend: »Zum Schlusse sei das eigentliche Verdienst des Hrn. Wagner, welches er sich durch ein jahrelanges Sammeln des Materials reichlich erworben hat, dahin formulirt, dass sein Buch ein Nachschlagewerk für alle älteren Verzierungsmanieren ist und dass es diesen Zweck in ganz anerkennenswerther Weise erfüllt. Wollte man bisher ein altes Stück in seiner wirklichen Gestalt reproducirend wiedergeben, so musste man sich die Nachrichten über die alten Verzierungsmanieren erst mühsam zusammensuchen und fand schliesslich doch nicht das, was man suchte; diesem Uebel hat Herr Wagner durch sein Werk in jeder Weise abgeholfen, und jeder Verehrer der alten Musik wird dem Verfasser des Buches seinen ungetheilten Dank darbringen.«²¹⁴

Das Urteil, das Schleuning mehr als ein Jahrhundert später über dieses Buch fällt, ist entschieden negativ. Noch ehe er auf Details eingeht, teilt er dem Leser folgende Gesamteinschätzung mit: »Wenn man sich vorstellt, daß ein wißbegieriger Bach-Spieler dieses von Widersprüchen und Ungereimtheiten strotzende Buch gelesen hat, so kann man sich als Effekt nur vorstellen, daß nach der Lektüre wohl seine Unsicherheit, nicht aber seine Kenntnis im Verzieren zugenommen hat.«²¹⁵

Diese pauschale Verurteilung erscheint bedenklich, vor allem weil sie impliziert, daß es eine von Ungereimtheiten freie Verzierungslehre überhaupt geben kann. Auch bei den alten Theoretikern, die sich in einer ungleich besseren Ausgangslage befanden, würde der »wißbegierige Bach-Spieler« schwerlich eine zweifelsfreie Orientierung für den jeweiligen Spezialfall einer Auszierung finden. Wagner hat immerhin erkannt, wie vieldeutig die Quellen in ihrer Gesamtheit sind. Wäre auch Schleuning von dieser Prämisse ausgegangen, hätte er vielleicht zu einer positiveren Einschätzung gefunden, etwa im Sinne Eitners, der herausstellt, daß Wagners Studie in erster Linie ein Nachschlagewerk sei, von der Art, wie es auch die alten Schriften waren – nur daß der Autor zu allen Problemen vergleichend die unterschiedlichen Auffassungen und Unsicherheiten, in die sich freilich ab und zu auch seine eigenen mischen, mitteilt.

Schleuning geht davon aus, daß Kroll es war, der erstmals die Aus-

nahmefälle des Trillerbeginns von der Hauptnote systematisierte.²¹⁶ Das darf bezweifelt werden, wenn man die Aussage Eitners, dessen Rezension 1868 erschien, dazu Wagners Datierung des Vorworts und ferner die Mitteilung Eitners in Betracht zieht, er habe Wagner schon zehn Jahre zuvor Kapitel des Buches vorlesen hören, also auf jeden Fall in den 50er Jahren des 19. Jhs. Wagners Ergebnisse wären folglich vor denen Krolls anzusetzen. Da beide Autoren allerdings in Berlin wirkten, wäre eine gegenseitige Beeinflussung durchaus denkbar.²¹⁷

Schleuning polemisiert gegen Wagner: »Dieser entschiedene Gegner des Hauptnotenrillers und damit auch der Kroll'schen Ausnahmeregeln läßt aber an anderen Stellen seines Buches den Triller von der Hauptnote in folgenden Fällen zu: »Zu Anfang eines Satzes, [...] nach einer Pause [...], nach einem Sprunge [...], auch oft auf nicht schnell steigender und fallender Secunde nach dem Tactstrich, [...] in gleichen auch nach Noten mit dem Staccato-Zeichen und dergl.« Die Nähe zu den Kroll'schen Ausnahmeregeln ist offenbar.« Schleuning führt noch weitere vermeintliche Entlehnungen auf,²¹⁸ aber es fällt schwer, seiner Interpretation hierin zu folgen.

Nach Eitners Auskünften muß davon ausgegangen werden, daß Wagner unter den positivistisch ausgerichteten Forschern seiner Zeit der erste war, der sich umfassend mit der Materie beschäftigt hat. Es ist nicht auszuschließen, daß sogar die in den Vorworten der Bach-Gesamtausgabe unterbreiteten Stellungnahmen zur Verzierungsausführung in irgendeiner Weise auf Wagner zurückgehen. Folglich wäre Wagners »Ornamentik« nicht nur – aufgrund des in Fülle ausgebreiteten Materials – der gewichtigste, sondern auch der auslösende Beitrag zur sich entspinrenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Verzierungsfragen. Trotzdem hat Schleuning natürlich nicht Unrecht, wenn er die Unzulänglichkeit der Wagnerschen Studie herausstreicht. Es ist dies allerdings eine Kritik, die erst im Rückblick vom heutigen Wissensstand aus ihre Berechtigung hat. Doch auch aus heutiger Sicht wäre es vermessen, auf Verzierungsfragen – Unschärfe gehört hier zur Natur der Sache – absolut gültige und in sich schlüssige Antworten einzufordern. Hierin unterscheidet sich Wagners Versuch in nichts von der neuesten monumentalen Studie Frederick Neumanns, die mit den gleichen Schwierigkeiten zu ringen und auszukommen hat.²¹⁹

Als einen weiteren untauglichen Versuch, sich dem Thema zu nähern, führt Schleuning eine Verzierungslehre des Klavierpädagogen Heinrich Germer an,²²⁰ da auch diese kleine, 24 Seiten starke Schrift von kenntnisloser Behandlung der verschiedenen Verzierungsformen zeuge. Aber im Unterschied zu den Schriften von Wagner und Kroll bescheinigt Schleuning ihr, daß sie erstmals eine Klassifizierung der Verzierungen versuche, »und zwar nach ihrer Funktion im Satz.« Germer teilt die Verzierungen in fünf Klassen ein und sieht ihre Hauptaufgabe darin, »die Töne zu verlängern«.²²¹ Er schließt sich dabei Meinungen an, die vor ihm schon Baumgart darlegte, der Herausgeber der Klavierwerke C.Ph.E. Bachs: »Sie [die Manieren] wurden für unerlässlich gehalten, um bei der Klangarmut der Instrumente die Töne inniger zu verbinden, lang gehaltene Noten nicht zu trocken erscheinen zu lassen, dem

Vortrage Zierlichkeit, Glanz und Leben zu verleihen.«²²² An instrumentalen Verzierungslehren sei ferner genannt: Ehrlichs (1822-1899) »Ornamentik in J.S. Bachs Klavierwerken«, die sich, laut Schweitzer, vornehmlich mit den Suiten beschäftigt.²²³ Von Schweitzer empfohlen wurde auch Ludwig Klees (geb. 1846) »Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik«.²²⁴

Zum Ende des Jahrhunderts treten neben den instrumentalen Verzierungslehren verstärkt Untersuchungen in Erscheinung, die das weite Feld der vokalen Auszierungspraxis zum Gegenstand haben. Erwähnt wurde bereits, daß nach Kiesewetters früher Untersuchung²²⁵ vor allem Chrysanders Zacconi-Aufsätze auf diesen wichtigen Forschungsbereich hinwiesen. In ihnen hatte Chrysander seine Auffassung der »freien Praxis« bei der Aufführung Alter Musik erstmals entwickelt. Danach waren es vor allem die Arbeiten von Hugo Goldschmidt (1859-1920), die sich des Themas vertiefend annahmen.²²⁶ Auch eine musikwissenschaftliche Dissertation befaßte sich mit der vokalen Verzierungspraxis, nämlich Kuhns »Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts«.²²⁷

Kuhn war Schüler Kretzschmars – ein Umstand, der die ausdrückliche Bezogenheit auf Chrysanders Arbeiten, vor allem auf die modifizierten Händel-Oratorien-Ausgaben, erklärt. Kuhn verweist aber auch auf alle bis zum Erscheinungsjahr seiner Dissertation publizierten Untersuchungen und beklagt, daß über das 16. Jh. noch am wenigsten gearbeitet worden sei. Diese Lücke bemüht er sich mit seiner Dissertation zu schließen.²²⁸

Als das *opus summum* der Verzierungsforschung in diesem Anfangsstadium wird bis heute Edward Dannreuthers (1844-1905) »Musical Ornamentation« zitiert.²²⁹ Schweitzer sah in dieser Studie die Grundlage für alle weiteren Erörterungen des Themas,²³⁰ zugleich schlug er eine Übersetzung des 50 Seiten umfassenden Teils vor, der die Verzierungen J.S. Bachs behandelt. Diese Übersetzung folgte prompt im Bach-Jahrbuch 1909, also ein Jahr nach Erscheinen seiner Bach-Monographie.²³¹

Eine Rezension von Carl Krebs²³² läßt sich über Dannreuthers Arbeit lobend aus. Sie sei »bei Weitem das Beste und Vollständigste, was bis jetzt über musikalische Ornamentik gedruckt vorliegt. Der Verfasser beschränkt sich nicht auf eine Zeit und nicht auf ein Instrument, er faßt vielmehr alles zusammen, was in der Musik bis J.S. Bach für Gesang, für die Laute, die Geige und klavierte Instrumente an Zierformen auftritt, reiht es in historischer Folge an, und sucht nachzuweisen, wie die Ornamente der verschiedenen Klangkörper und verschiedenen Zeiten und Völker sich unter einander beeinflusst haben.«²³³

Bachs Verzierungen betreffend, stützt Dannreuther sich auf Krolls Vorwort von Band XIV der Gesamtausgabe, so daß auch bei ihm – allerdings sechs – Ausnahmen von der Hauptnotenregel der Trillerausführung genannt werden. Er zieht auch dieselben Beispiele wie Kroll aus dem Wohltemperierten Klavier heran und übernimmt Krolls Theorie der Trillerdauer.²³⁴ Abschließend urteilt Krebs: »Der ausübende Mu-

siker empfängt praktische Fingerzeige für die Auffassung und den Vortrag der älteren Violin-, Klavier- und Orgelmusik, und dem Musikhistoriker wird ein ungemein reiches Vergleichsmaterial in die Hand gegeben, das er sonst mit großem Zeitaufwand aus den verschiedenen nicht immer leicht zugänglichen Werken zusammensuchen müßte.«²³⁵

Als vorläufiger Höhepunkt der beträchtlichen Reihe von Veröffentlichungen innerhalb des Bereichs der Verzierungsforschung in dieser ersten Phase muß die Arbeit von Adolf Beyschlag (1845-1914) genannt werden.²³⁶

Wie die Titelseite des Werkes verrät, ist es als Supplement der Urtextausgabe klassischer Musikwerke gedacht, die die Königliche Akademie der Künste zu Berlin ab 1895 herausgab. Diese Reihe beabsichtigte, als »Opposition gegen die Interpretations-Ausgaben«, z.B. gegen Ferdinand Davids »Hohe Schule des Violinspiels« (Leipzig 1867-1872) aufzutreten. Die Ausgaben, die ausschließlich den von den Komponisten autorisierten Text der Erstausgaben rein – als ›Urtext‹ eben (der Begriff taucht hier zum ersten Mal auf) – wiedergaben, sollten der »Gefahr einer Quellenversumpfung« vorbeugen helfen.²³⁷ Von 1895-1899 erschienen Mozarts Klavier-Violin-Sonaten, einige Klavierkonzerte, Beethovens Klaviersonaten, Chopins Etüden, J.S. Bachs Suiten für Cembalo und einige Klavierwerke C.Ph.E. Bachs.

Die sogenannten »bezeichneten« Ausgaben²³⁸ hatten sich nicht darauf beschränkt, »Fingersätze und Vortragsbezeichnungen aller Art hinzuzufügen, sie unternahmen es zugleich, die namentlich in älteren und ältesten Werken überaus zahlreich vorkommenden abkürzenden Zeichen für Vorschläge, Pralltriller, Doppelschläge und ähnliche Ornamente, je nach Art, wie der Herausgeber dieselben verstehen zu müssen meint, zu ausgeschriebenen Noten umzusetzen.«

Um solche Subjektivismen auszumerzen, entschloß man sich, das Kapitel der Verzierungen in einer separaten Veröffentlichung neben den Notenausgaben abzuhandeln. Als Grund hierfür gibt Rudorff an, daß Ornamentausführungen im Text als subjektive Zutat der neuen Herausgeber zu betrachten seien und sie überdies in ihrer gedruckten Form auch nicht dem Wesen der Verzierungen entsprächen (»...widerspricht einer solchen Praxis schon die Natur des Ornaments, das immer ein mehr oder weniger flüssiges Ding sein wird, und dies in solchem Grade, daß eine Wiedergabe des Beabsichtigten in starrer Notenschrift vielfach unmöglich sein würde«).

Das Konzept lief auf eine kommentierende Sammlung sämtlicher von Komponisten in ihren Werken angeführten Verzierungen hinaus, ein Nachschlagewerk also, das Musikern und Wissenschaftlern zur sicheren Orientierung in Verzierungsfragen dienen sollte. Man war optimistisch in der Zielsetzung, daß ein solches Kompendium »auf Grund genauester Kenntnis nicht allein des gesamten Schatzes unserer klassischen Musik, sondern sämtlicher seit Jahrhunderten über die Ornamentik verfaßten theoretischen Lehrbücher Anleitung dafür zu geben hätte, in welcher Weise jene Zeichen bei den einzelnen Komponisten und ihren Werken im

allgemeinen aufzufassen sind.« Lediglich der Zusatz »im allgemeinen« deutet darauf hin, daß man sich nicht ganz sicher war, ob die angestrebten Auskünfte über Verzierungsfragen auch dem jeweiligen Spezialfall gerecht werden würden. Doch von dieser möglichen Einschränkung abgesehen, spricht aus dem Kontext der positivistische Anspruch und die Zuversicht, daß mit der wissenschaftlich-kritischen Herangehensweise der zum Ziel führende Weg gefunden sei.

Auch das Beispiel der bereits edierten Verzierungslehren vermochte die Initiatoren nicht zu verunsichern; die Frage, ob sich der Gegenstand überhaupt einer eindeutigen Systematik fügt, stellten sie sich nicht.

In Adolf Beyschlag, einem Theaterdirigenten, der bereits eine Aufsatzfolge zum Thema Verzierungen veröffentlicht hatte, glaubte man den am besten geeigneten Autor gefunden zu haben. Beyschlags Arbeit wurde mit entsprechenden Vorschußlorbeeren bedacht: »*Mit der vollkommensten Beherrschung des gesamten Materials, mit der peinlichsten Gewissenhaftigkeit des Historikers verbindet der Verfasser angeborenen gesunden künstlerischen Sinn. Er steht überall mit festen Füßen auf dem Boden der geschichtlichen Überlieferung und bewahrt doch zugleich einen offenen Blick für die heillosen Geschmacklosigkeiten, die ein Halbwissen, ein unlebendiges Nachbeten vereinzelter, nur in beschränktem Umfang gültiger Vorschriften alter Theoretiker veranlassen kann und in geradezu erschreckender Fülle bereits zutage gefördert hat. So ehrt die Akademie nur sich selbst, indem sie ein so vorzügliches Werk der Öffentlichkeit übergibt...*«²³⁹ Doch gerade an diesem Buch sollte sich ein heftiger Disput entzünden, der fast die Züge des alten Akkompagnement-Streits anzunehmen drohte.

Hugo Leichtentritt besprach in einer ausführlichen Rezension sowohl Goldschmidts Lehre von der vokalen Ornamentik als auch Beyschlags Buch, das er besonders eingehend behandelte.²⁴⁰ Ettler hatte bereits festgestellt, daß Beyschlag in den ersten Kapiteln die Dissertationen von Kuhlo und Kuhn verarbeitet hatte. Er befand diesen Abschnitt für zu umfangreich, aber immerhin instruktiv, könne man doch an ihm die allmähliche Entwicklung der Ornamentik bis zu den Zeichen des 18. Jhs. nachvollziehen. Weiter stellt er aber fest, was auch später den Kern ablehnender Kritik bilden sollte: »*Leider ist aber einzig Material an Material gereiht, und nur vereinzelt stößt man auf wichtige Bemerkungen, die wegen ihrer Zerstreutheit oft den richtigen Eindruck verfehlen.*«²⁴¹ Bei Leichtentritt heißt es: »*Die Anlage zeigt meines Erachtens einen empfindlichen Fehler, indem das Buch vollgepfropft ist von tausenden von Musikbeispielen, der erläuternde Text aber viel zu kurz und bündig ist.*«²⁴² Vorher schon hatte Leichtentritt der Akademie bescheinigt, sie habe mit diesem Buch das selbstgesteckte Ziel verfehlt.²⁴³

Schon zu Ettlers moderater Kritik verfaßte Beyschlag eine Erwiderung, in der er seine Positionen verteidigte, worauf Ettler wiederum replizierte und weitere Einwände geltend machte.²⁴⁴ Auf die Erwiderung Beyschlags nahm Leichtentritt Bezug, als er die Forschungsergebnisse und Verdienste, die Beyschlag für sich in Anspruch nahm, Punkt für Punkt in Frage stellte:

1. Proteste alter Komponisten gegen willkürliche Ausschmückung.
 2. Darstellung der durch die Neuklassiker hervorgerufenen Umwälzung.
 3. Erste zusammenfassende Darstellung der Ornamentik.
 4. Die Vorschlagsfrage.
 5. Seine Verdienste um die Wiederherstellung des echten Händel-Stils.
 6. Seine Verdienste um die Wiederherstellung des echten Bach-Stils.²⁴⁵
- In der Tat fällt es schwer, Beyschlags Selbsteinschätzung, wie sie auch aus folgendem Zitat spricht, nicht als ziemlich hochgegriffen zu bewerten: »Zum ersten Male erhält der Wißbegierige aus meinem Werk einen Begriff von der Entwicklung der Ornamentik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart«.²⁴⁶

Eine polemische Entgegnung Beyschlags blieb nicht aus, doch trug sie, wie zu erwarten, nichts zur Klärung der Sache bei.²⁴⁷ Mit einer neuerlichen Stellungnahme Leichtenritts in Form eines ›Schlußwortes‹ wurde die Kontroverse der Form nach beigelegt, das eigentliche Problem jedoch bestand fort.

Die Tatsache, daß sich die streitenden Parteien nicht näherkommen konnten und eine der anderen die Autorität absprach, hat etwas mit der Grundstruktur positivistischen Denkens zu tun, in dem beide Seiten befangen waren: Wo die Prämisse gilt, daß wissenschaftliche Anstrengung und das Sammeln exakter Fakten zwangsläufig zu unumstößlichen Ergebnissen führt, gilt das Ausbleiben sicherer Erkenntnis als Beweis mangelnder Wissenschaftlichkeit. Die Auseinandersetzung um die Frage der ›richtigen‹ Ornamentierung in der Alten Musik führt dieses Dilemma exemplarisch vor. Die Hauptursache der Kontroverse lag jedoch darin, daß man die Frage der ›richtigen‹ Ornamentierung in der Alten Musik auf den rein (satz-)technischen Aspekt eingrenzte, aber den musikalischen Kontext (Tempo, Betonungen usw.) und Unwägbarkeiten wie die spezifische Situation und Persönlichkeit des Ausführenden außer acht ließ. So gesehen ist es nicht paradox, daß alle Veröffentlichungen zur Verzierungsproblematik ihre Richtigkeit haben und doch unzulänglich sind, solange sie es unterlassen, den interpretatorischen Freiraum bei der Verzierungsausführung weit genug zu definieren.

f) Stimmton und historische Temperaturen

Raphael Georg Kiesewetter ist als ein weiterer Exponent der Geschichte der Aufführungspraxis anzusprechen, insofern er es war, der das Problem der Stimmtonhöhe und der historischen Temperaturen frühzeitig erkannte und erste Gedanken dazu veröffentlichte. Beim Studium der altklassischen Polyphonie eines Palestrina, Allegri u.a. waren ihm die extrem hoch oder tief geführten Stimmen aufgefallen, deren Ausführung damaligen Sängern enorme Schwierigkeiten bereitete; ja, einige Stücke mußten als unaufführbar gelten.²⁴⁸

Kiesewetter richtete sein Hauptinteresse auf die Behandlung der

Chiavette und kam zu Ergebnissen, die teilweise heute noch Gültigkeit beanspruchen dürfen. Aber auch sie forderten Widerspruch heraus, vor allem seine Überzeugung, »daß die Chiavette die Transposition verlangt,«²⁴⁹ blieb nicht unwidersprochen. Kiesewetter verband mit der Erörterung der Chiavettenfrage das Problem der Stimmtonhöhe bei Orgeln und im Orchester. Er war überzeugt, daß es zum damaligen Zeitpunkt unmöglich war, verlässliche Angaben über die Stimmtonhöhe vergangener Jahrhunderte zu machen, da keine authentischen Stimmpfeifen überliefert waren.²⁵⁰ Kiesewetter wußte jedoch von der Existenz der früher in Deutschland gebräuchlichen unterschiedlichen Stimmungen des Chor- und Kammertons und entschied sich dafür, den Chorton einen halben Ton unter dem Kammerton festzusetzen.²⁵¹ Der auch zu seiner Zeit schon erkennbaren Tendenz, den Stimmton immer weiter hinaufzutreiben, versuchte er durch den Vorschlag einer Vereinbarung »zur Festsetzung und gemeinschaftlichen Annahme eines gleichen Grund-Tones der Stimmung der Orchester« entgegenzuwirken.²⁵²

Mit der Frage des Stimmtons befaßte sich später auch Julius Rietz in seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister in Dresden. Um 1860 war dort der Kapellton auf 892 Schwingungen festgesetzt worden, also auf einen deutlich höheren Wert als die 1858 von der Pariser Akademie auf 870 definierte Schwingungszahl. Daneben bestand in Dresden jedoch der Chorton der katholischen Hofkirche, der bei 855 Schwingungen lag. Da in Dresden alte Blasinstrumente in tiefer Stimmung vorhanden waren, führte Rietz 1861 Mozarts »Zauberflöte« in dieser der Mozartzeit entsprechenderen Stimmhöhe auf. Er war begeistert von dem vollen und weichen Klang, zumal auch die Sopranistinnen und Tenöre nicht so forciert sein mußten. Die Instrumentalisten jedoch beklagten die fehlende Brillanz. Trotzdem behielt Rietz die tiefe Stimmung vor allem bei Mozart- und Gluck-Opern jahrelang bei.²⁵³

Einen umfassenden Überblick über das Problem der Stimmtonhöhe und der historischen Temperaturen gab erstmals Alexander J. Ellis in seinem Vortrag »On the History of Musical Pitch.«²⁵⁴ Vorausschickend erläuterte Ellis die zunächst nur von ihm vertretene Unterscheidung der Stimmsysteme (»Systems of Tuning, or Temperaments«):

1. Die natürliche Intonation, in der alle Quinten und Terzen rein sind.
2. Die pythagoreische Temperatur, bei der die Quinten rein und die Terzen um ein Komma zu hoch sind.
3. Die mitteltönige Temperatur, die reine Terzen, aber um ein Viertelkomma zu tiefe Quinten hat.
4. Die gleichschwebende Temperatur, in der alle Quinten $1/11$ eines Komma zu tief, alle Terzen $7/11$ eines Kommas zu hoch sind.²⁵⁵

Besonderes Interesse verdient dabei die nach historischen Quellen zusammengestellte Übersicht über die historischen Stimmtonhöhen, beginnend bei $a'=374$ Hz bis $a'=567$ Hz.²⁵⁶ Auch wenn in dieser ersten Darstellung der Stimmtonhöhen und Stimmsysteme noch nicht alle Quellen ausgeschöpft wurden, war Ellis' Arbeit doch grundlegend für eine auch auf physikalisch-akustische Erkenntnisse gestützte Beschäf-

tigung mit historischer Aufführungspraxis, die in den Arbeiten von Arthur Mendel, der sich in vielem auf Ellis beruft, zu einem vorläufigen Ende gebracht wurde.²⁵⁷

g) Paläographie, Notenschrift, Tabulatur

Als ebenso wichtig und nachhaltig wirksam für die Wiederbelebung Alter Musik können die früh einsetzenden Forschungen auf dem Gebiet der Paläographie der mittelalterlichen ein- und mehrstimmigen Musik angesehen werden. Übertragungen späterer Musik von Palestrina, Lasso u.a. aus der Zeit der sogenannten altklassischen Polyphonie waren schon für das Aufführungsmaterial der Übungen und Konzerte bei Kiesewetter, Thibaut und Fétis vorgenommen worden. Die Grundlagen für eine noch weiter zurückgreifende Wiederbelebung Alter Musik hatten jedoch die Theoretiker-Ausgaben von Abt Gerbert (1720-1793)²⁵⁸ und deren Fortführung bzw. Komplettierung durch Charles Edmond Henri de Coussemaker (1805-1876) geschaffen²⁵⁹ sowie die auf dem Gebiet der Neumenkunde herausragenden Leistungen des Benediktiner-Klosters Solesmes, an dem unter der Leitung von Dom Mocquereau (1849-1930) die eindrucksvolle Reihe der »Paléographie musicale« entstand, die in Faksimile-Ausgaben und Übertragungen das Repertoire des Gregorianischen Chorals erschloß.²⁶⁰ Daneben trat Hugo Riemann mit Untersuchungen zur »Geschichte der Notenschrift« hervor, die diese Spezialdisziplin auf eine wissenschaftlich tragfähige Basis stellten.²⁶¹ In einer späteren Arbeit widmete sich Riemann über die Neumennotierung hinaus auch der Mensuralnotenschrift und den Tabulaturensystemen der deutschen, spanischen, italienischen und französischen Orgel- bzw. Lautenmusik. Wegweisend war auch der von ihm erstmals unternommene Versuch, die jeweiligen Quellen auch hinsichtlich der an der Überlieferung beteiligten Notenschreiber bzw. der für die Publikation angewandten frühen Druckverfahren zu betrachten.²⁶²

Bei Nennung dieser Arbeiten Riemanns dürfen die Veröffentlichungen von Heinrich Bellermann und Oskar Fleischer nicht fehlen. Bellermann hatte schon 1858 eine Studie über die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jhs. vorgelegt, deren vierte und bislang letzte Auflage Heinrich Husmann im Jahr 1963 besorgte.²⁶³ Daneben erschienen von Bellermann weitere Studien zur Notationskunde,²⁶⁴ denen Oskar Fleischers Buch »Über Ursprung und Entzifferung der Neumen« zur Seite steht.²⁶⁵ Aufbauend auf diesen Veröffentlichungen konnten Standardwerke der Notationskunde wie die von Johannes Wolf (1869-1947) und Peter Wagner (1865-1931) entstehen, die wiederum zur Basis für weiterführende Arbeiten von Friedrich Ludwig, Ewald Jammers und nicht zuletzt Willi Apel wurden.²⁶⁶

h) *Das Verhältnis von Wissenschaft und Praxis*

Bei der heftig geführten Kontroverse im Bereich der Verzierungsforschung hatte sich wie schon im Falle der Diskussion um das Akkompagnement ein gewisses Mißtrauen zwischen den mehr der Praxis zugewandten und den eher akademisch orientierten Disputanten bemerkbar gemacht. Dieser unterschwellig vorhandene Argwohn auf beiden Seiten besteht wohl schon, seit die Musik in allen ihren Aspekten als Forschungsgegenstand in den Kreis der Kunstwissenschaften aufgenommen wurde. Das Problem liegt darin, daß die wissenschaftliche Forschung, zumal auf dem Gebiet der Aufführungspraxis, in Bereiche künstlerischer Entscheidungen hineinzuwirken vermag, für die der ausübende Künstler, mit Recht, Autonomie beansprucht. Letztendlich geht es um die – allerdings müßige – Frage der höheren Autorität, die unterschwellig bei der Auseinandersetzung über die Editionsrichtlinien der Bach-Ausgabe, beim unseligen Akkompagnement-Streit, bei der zwiespältigen Aufnahme der Chrysanderschen Händel-Praxis-Ausgaben und zuletzt in der Verzierungsdiskussion eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte, die aber auch fruchtbar war und am Ende selbst zum Gegenstand wissenschaftlicher Erörterung wurde.

Philipp Spitta war es, der zur Klärung des Verhältnisses und zum gegenseitigen Verständnis von Wissenschaft und Praxis Grundlegendes beitrug. Er tat dies in zwei Veröffentlichungen, die einerseits ein Spiegel der damaligen Situation sind, andererseits aber auch über die Zeit hinaus Gültiges zum Thema Wissenschaft und Praxis mitteilen, nämlich in dem Aufsatz »Kunstwissenschaft und Kunst«, der nur dem Titel nach nichts von den speziellen musikalischen Implikationen des Problems verrät, und innerhalb seiner Vorstellungsschrift »Denkmäler Deutscher Tonkunst«. ²⁶⁷

Spitta hält den Gegensatz zwischen Künstler und Gelehrtem für naturgegeben. Unter Gelehrten mag Einigkeit darüber bestehen, wie ein Kunstwerk zu betrachten sei; befähigt jedoch, das Wesen eines Kunstwerks ganz zu begreifen, sei nur derjenige, der die eigene künstlerische Begabung nachschöpferisch einbringe. Die Kontroversen seien nur dadurch entstanden, daß dieses »Naturgesetz« nicht erkannt und akzeptiert worden sei. Spitta bringt es auf die Formel: »*Kunst und Wissenschaft verhalten sich zu einander, wie Sein und Werden.*« ²⁶⁸

Die Aufgabe des (nach-)schaffenden Künstlers, also des praktizierenden Musikers, sei es, daß eine Idee, welche in seiner Phantasie »aufgegangen ist, [...] zur sinnlichen Erscheinung gebracht werden« müsse, ²⁶⁹ und das in einer der Vollkommenheit des musikalischen Kunstwerks adäquaten, sprich: vollendeten Form. Den Wissenschaftler charakterisiert Spitta dahin gehend, daß er »kein absolutes Endziel seiner Arbeit« kenne, sein Wissen »Stückwerk« sei; Lebensinhalt des Gelehrten sei »das Suchen nach Wahrheit«, ihn interessiere bei einem Kunstwerk nicht so sehr, was es sei, sondern wie es entstanden sei. ²⁷⁰

Zwischen diesen beiden Grundeinstellungen dem Kunstwerk gegenüber müsse die Grenzlinie verlaufen.

Spitta behandelt das problematische Verhältnis von Kunst und Wissenschaft vor dem Hintergrund der immer stärker ins Blickfeld getretenen »Kunstdenkmale vergangener Zeiten«,²⁷¹ also auch der Schöpfungen der Alten Musik. Auf diesem Gebiet solle sich der Künstler betätigen, nachdem er streng wissenschaftlich ausgebildet worden sei und die Ergebnisse der Forschung kennengelernt habe, um sie dann bei seinem künstlerischen Tun sinnvoll einzusetzen. Niemals dürfe er allein kraft seiner Künstlerschaft, unter Umgehung wissenschaftlicher Erkenntnisse, entscheiden.

Spitta sieht die Hauptlast der Wiederbelebung alter Musikwerke der wissenschaftlichen Forschung zugeteilt, die dem ausübenden Künstler das Wissen bereitzustellen habe, welches das Kunstwerk als Werk seiner Entstehungszeit für die Lebenden in allen Belangen darstellbar und auch verständlich mache. Nicht gelten lassen will Spitta in diesem Zusammenhang die allgemein verbreitete Auffassung vom »zeitlosen Kunstwerk«: *»Zutreffender aber wäre es wohl zu sagen: es wird in ihnen die Fülle des Kunstgehalts sowohl der schaffenden Persönlichkeit als ihrer ganzen Zeit mit einer solchen Energie zur Erscheinung gebracht, daß diese den Beschauer oder Hörer unwiderstehlich in die Vergangenheit zurückzieht, aber in der Weise, daß ihm das Fremde sofort vertraut, das zeitlich Zufällige als künstlerisch nothwendig erscheint.«*²⁷² Dies zu erkennen, müßten Künstler und Publikum erzogen werden. Das dazu Notwendige könne aber nicht der Gelehrte, sondern nur der gebildete, wissenschaftlich informierte Künstler leisten.²⁷³ Spittas Fazit lautet: *»Die Arbeitswege der Kunstwissenschaft und der Kunst dürfen niemals ineinanderlaufen. Zur Verhütung gegenseitiger Schädigung muß zwischen beiden Gebieten die Scheidelinie scharf gezogen sein. Wohl aber dürfen über diese Scheidelinie hinüber beide die Resultate ihrer Arbeit einander zureichen.«*²⁷⁴ Genau hieran aber haperte es bei der »Rekonstruktionsbewegung«, wie Hermann Kretzschmar erkannte.

Kretzschmar legte aus der Sicht des Wissenschaftlers dar, daß es dem Praktiker nicht zugemutet werden könne, sich alle zum Musizieren Alter Musik notwendigen Informationen selbst zu erarbeiten: *»für ihn [den Musiker] fehlt ein Lehrbuch, das die feststehenden Ergebnisse vereinigt, in dem er nachschlagen kann, sooft ihn die alten Noten befremden.«*²⁷⁵ Zugleich räumte Kretzschmar ein, es werde *»noch lange dauern, ehe dieses Lehrbuch geschrieben werden kann.«*²⁷⁶ Er sollte Recht behalten, denn die nicht nur von ihm für möglich gehaltene Verwirklichung eines allumfassenden Kompendiums der Aufführungspraxis rückte in immer weitere Ferne. Bis auf den heutigen Tag ist, abgesehen von wenigen Versuchen, zu denen Haas' »Aufführungspraxis« (erschieden innerhalb des Handbuchs der Musikwissenschaft) oder Scherings »Aufführungspraxis alter Musik« zu rechnen wären, ein solches Handbuch nicht erschienen.²⁷⁷ Der Grund dafür wurde bereits angesprochen: So hilfreich die in den alten theoretischen Schriften anzutreffenden Hinweise im einzelnen auch sind, in der Synopse vermitteln sie ein höchst uneinheitli-

ches Bild, weit entfernt von Eindeutigkeit oder gar Verbindlichkeit für mehr als einen bestenfalls eng umgrenzten Ausschnitt aus dem musikalischen Repertoire vergangener Epochen. Kretzschmar sah dieses Problem und erkannte zugleich, daß nicht nur die schwierige Quellsituation die Rekonstruktionsbemühungen behinderte, sondern daß auch entscheidende künstlerische Voraussetzungen nicht gegeben waren: »Die Schwierigkeiten, die die alte Musik dem modernen Musiker bietet, gehen sämtlich auf den Fundamentalunterschied zurück, der zwischen der künstlerischen Stellung des heutigen und des früheren Virtuosen besteht. Heute sind Sänger, Spieler und Dirigenten in der Entfaltung ihrer Begabung an enge Grenzen gebunden. Sie dürfen alle den vorgelegten Noten nichts zusetzen, nichts davon weglassen, nur die Behandlung der Akzente und Stärkegrade gestattet dem Temperament und der Intelligenz einen kleinen Spielraum, erlaubt, daß sich das höhere Talent vor dem geringeren auszeichne.«²⁷⁸

Kretzschmar sah den Ausführenden dagegen als »ebenbürtigen Mitarbeiter« des Komponisten an und formulierte damit eine für die Darstellung Alter Musik elementare Einsicht. Im weiteren befaßte er sich mit Problemen des Akkompagnements, behandelte Besetzungsfragen des Orchesters, verwies auf die kaum dargestellte Dynamik und Artikulation der Einzelstimmen und vertrat in bezug auf Motiv-Wiederholungen erstmalig die Echo-Theorie. Den Abschluß bildete ein Exkurs über »die Kunst des freien Verzieren und Variierens.«²⁷⁹ In allen seinen Ausführungen stützte Kretzschmar sich auf Quantz' »Anweisung« sowie später dann auf die Vorrede Muffats im »Florilegium«.

Kretzschmars Darlegungen waren zweifellos ein wichtiger Schritt zur Überbrückung der Distanz zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis, aber sie fanden kaum Resonanz, zumal nicht im Kreis der Musiker, deren große Mehrheit der Alten Musik noch immer mit einiger Reserviertheit gegenüberstand.

Hugo Riemann ging direkter auf die Praxis zu, indem er z.B. mit dem »Collegium musicum, Auswahl älterer Kammermusik-Werke für den praktischen Gebrauch bearbeitet«²⁸⁰ Ausgaben bereitstellte, die mit Hinweisen zur Dynamik, Artikulation und anderen Spielangaben versehen waren, wie sie ihm aufgrund seiner Forschungen richtig und unabdingbar erschienen. Der Wissenschaftler Riemann nahm nicht nur als Herausgeber eine Vermittlerrolle ein, sondern mit der Einrichtung eines Musikwissenschaftlichen Instituts in Leipzig rief er 1908 wieder ein Collegium musicum²⁸¹ ins Leben, also eine Institution der praktischen Musikpflege nach alter Tradition.²⁸² Wie Steglich mitteilt, hatte Riemann sich zunächst in breiter Form der Musiktheorie zugewandt, ehe er in den 90er Jahren sein Forschungsinteresse mehr auf die Musikgeschichte und die Wiederbelebung Alter Musik lenkte.²⁸³

Steglich spricht vom »Erschließen der Erlebniswerte« früherer Musik, was treffend die Phrasierungsausgaben Riemanns charakterisiert, die seit 1891 bei Steingräber unter dem Titel »Altmeister des Klavierspiels« veröffentlicht wurden.²⁸⁴ Riemann brachte aber auch ältere Vokalmusik heraus, u.a. die »Sechs bisher nicht gedruckte[n] dreistim-

mige[n] Chansons [...] von Gilles Binchois (1425)«, deren Stellung innerhalb der »Renaissancebewegung« der Zeit er in einem einführenden Aufsatz erläuterte.²⁸⁵

Riemanns Herausgebertätigkeit, die immer auch Abhandlungen in einem wissenschaftlichen Organ bedingte, erstreckte sich im Laufe der Zeit von der frühen Vokalmusik (Colmarer Handschrift, Minnesang) über frühe Tanzsätze, frühbarocke Kammermusik bis hin zur »Entdeckung« der Mannheimer, allen voran Johann Stamitz.²⁸⁶ So gingen »wissenschaftliche Ausgrabung« und »praktische Wiederbelebung«²⁸⁷ Hand in Hand.

Um 1903 folgten dann die Ausgaben unter dem Titel »Collegium musicum«, beginnend mit den Orchestertrios von Joh. Stamitz.²⁸⁸ Riemann charakterisierte dieses auf lange Sicht angelegte Vorhaben wie folgt: »*Unsere Sammlung Collegium musicum bildet zu allen diesen »Denkmäler«-Publikationen eine nicht unbedeutende Ergänzung, sofern sie über den bloßen diplomatischen Neudruck alter Kammermusikwerke in der Gestalt von Partituren hinausgeht und auch für die Praxis der Gegenwart fertig gestellte Stimmen und, soweit es sich um Werke mit accompagnierendem Basso continuo handelt, einen stilgerecht ausgearbeiteten Klavierpart beifügt. Die Sammlung repräsentiert eine Reihe wohlunterschiedener Übergangstypen vom Stile der Corelli-Epoche zu derjenigen der Wiener Klassiker.*«²⁸⁹

An die Praxis richtete sich auch der Aufsatz »Historische Konzerte«, der vor Mißgriffen bei Konzertveranstaltungen warnt und mit nützlichen Ratschlägen zur stilgerechten Aufführung älterer Musik aufwartet.²⁹⁰

Riemanns großer Schritt in die Praxis vollzog sich am deutlichsten im Leipziger Collegium musicum, das sich zunächst als eine Art Experimentierstudio verstand: »*Allwöchentlich – lange Jahre unter seiner Leitung – versammelt sich ein studentischer Kreis von Musikwissenschaftlern und Musikliebhabern zur Pflege alter Kammermusik; gelegentlich werden auch vor einer größeren akademischen Hörerschaft Aufführungen veranstaltet. Hier ist das Ziel seiner Wiedererweckungstätigkeit immer und immer wieder Ereignis geworden, den Mitspielenden und Hörenden nahmen die alten Tonwerke Leben an...*«²⁹¹

Riemann verstand die zahlreichen Neuausgaben von Werken aus fast sämtlichen Epochen und Gattungen der Alten Musik, die auch der Arbeit im Leipziger Collegium musicum zugrunde lagen, weniger als Bearbeitungen denn als notengetreue, aber »modern« übersetzte, d.h. den praktischen Erfordernissen der klanglichen Realisierung angemessene »Original-Ausgaben«. Er befand sich mit dieser Einschätzung im Einklang mit Hermann Kretzschmar: »*Will man*«, heißt es bei Kretzschmar, »*alte Musik dem modernen Verständniß nahe bringen, so muß man viel mehr tun [gemeint sind einfache Klavierauszüge, z.B. die von Muffats Suiten in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich] und das Original in einer Uebertragung bieten, die namentlich den Forderungen des Vortrages gerecht wird und für die sinnliche Wirkung Alles thut, was sich erlaubtermaassen thun läßt.*«²⁹² An anderer Stelle sagt er: »*Die Herren Herausgeber sollten in den Vorreden etwas ausführlicher sein und aus ver-*

meintlicher Vornehmheit nicht die Worte scheuen, die die alte Kunst dem Verständniß der Gegenwart erschliessen. Den kritischen Originalausgaben müssen praktische Ausgaben der bedeutendsten und zunächst der eingänglichen Werke folgen, die den Musikdirectoren und den Spielern die Mühe der Bearbeitung abnehmen.«²⁹³

Riemanns Neuausgaben bringen eine Fülle von – mit größter Selbstverständlichkeit in den Notentext integrierten – Dynamisierungen und Tempoangaben. Dahinter wird sein Ideal einer Notierungsweise sichtbar, die es unternimmt, »den gesamten Inhalt des Tonwerkes in ein Bild zu fassen, also die Analyse in die Aufzeichnung selbst zu legen,«²⁹⁴ dies freilich auf die Gefahr hin, »nicht nur das Notenbild, sondern den Inhalt selbst zu modernisieren.«²⁹⁵ Ob Riemann sich dieser Gefahr bewußt war, ist zu bezweifeln. Er war schlicht und einfach überzeugt davon, das Richtige zu tun, und glaubte sich in völliger Übereinstimmung mit den Intentionen der jeweiligen Komponisten bzw. mit den Konventionen der Entstehungszeit: »In allem und jedem Falle ist es mir darum zu tun gewesen, festzustellen, was nach dem Brauche der Zeit und den erhaltenen Lehren der Theoretiker vom Komponisten gewollt war.«²⁹⁶

Riemanns Bestreben, Alte Musik auf dem Weg der sogenannten ›bezeichneten‹ Ausgaben in seine Gegenwart zu transportieren, war subjektiv ebenso ein Fortschritt, wie es im Sinne einer wirklichen ›Rekonstruktion‹ und auch im Vergleich zu anderen editorischen Bemühungen der damaligen Zeit ein Rückschritt war, und zwar vor allem deshalb, weil die Frage des adäquaten Instrumentariums unberücksichtigt blieb und auch Aspekte wie Variation und Verzierung keine nennenswerte Beachtung fanden. Die Neuausgaben Riemanns waren, so sehr sie sich um eine originalgetreue Notenwiedergabe bemühten, für das Instrumentarium seiner Zeit und auch – weil die Phrasierungs- und Dynamisierungsvorgaben auf ebendieses Instrumentarium abgestellt waren – nach dem damaligen Geschmack gemacht, der zwar für stil- und epochetypische Merkmale der Musik vergangener Zeiten durchaus empfänglich war, zugleich aber eine Synthese mit romantisch geprägten Klangvorstellungen suchte.

Darüber hinaus entsprachen Riemanns Ausgaben einem ausgeprägten Bildungsinteresse: sie förderten die Literaturkenntnis, und darin liegt nicht ihr geringstes Verdienst.²⁹⁷

i) Rekonstruktionsbewegung und Historismus

»Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts ist eine nur durchschnittlich später einsetzende Parallelbewegung zu den gleichfalls rückblickenden Strömungen in den übrigen Künsten, wie wir sie in der Malerei und in der Literatur durch die Epoche der auf das Mittelalter und seine Kunst in schwärmerischer, etwas unklarer Begeisterung zurückgreifenden Romantik,

in der Plastik und Architektur durch die klassizistischen und prärafaelitischen Strömungen verkörpert sehen.«²⁹⁸

Niemanns Versuch, die rückwärts gewandten Bestrebungen in der Musik denen der bildenden Kunst und Literatur gleichzusetzen, kann nur im groben Zuschnitt als gelungen bezeichnet werden, denn die Tatsache, daß es sich nicht um synchron ablaufende, sondern zeitlich versetzte Entwicklungen handelt, rechtfertigt es allenfalls, von im Ansatz vergleichbaren, in der Tendenz aber durchaus verschiedenen Ausprägungen des sog. Historismus zu sprechen.

Walter Wiora sieht diesen Historismus in der Musik drei Entwicklungsstufen durchlaufen: »*Erst um 1800 begann das Frühstadium, um 1850 dessen zweite Phase und um 1900 das Stadium der vollen Entfaltung in allen Sparten der Musikkultur, zumal in der Reproduktion, der Erziehung und der Wissenschaft.*«²⁹⁹ Diese Beobachtung deckt sich mit dem, was bisher über die Anfänge der Aufführungspraxis gesagt werden konnte, doch wäre es falsch, musikalische Aufführungspraxis und Historismus als ein und dasselbe zu betrachten, denn die Rückbesinnung auf die Musik vergangener Epochen und die praktische Wiederbelebung Alter Musik fand unter so wechselnden Vorzeichen statt, daß der Begriff Historismus als verbindende Klammer wenig geeignet erscheint. (Aus heutiger Sicht wäre es besser, von einer Alte-Musik-Renaissance zu sprechen, und zwar einfach deshalb, weil in unserem Verständnis von ›Renaissance‹ etwas Bewegendes und Dynamisches mitschwingt, denn schließlich haben wir es mit einem Phänomen zu tun, das sich, so fließend es sein mag, als beständiger erwiesen hat als die meisten anderen Kunstströmungen zwischen Historismus und Postmoderne).

Wenn man trotzdem dabei bleiben will, daß sich der Historismus in der Musik in drei Phasen entwickelt hat, wären als Vertreter der ersten Phase Thibaut und Kiesewetter anzusprechen (A-cappella-Repertoire als Gegengewicht zur Dominanz der Instrumentalmusik, Münchener Kirchenmusikreform). Die zweite und dritte Phase, also die Zeit von der Mitte des 19. bis ins 20. Jh. stünde dann im Zeichen des Denkmalgedankens, der Besinnung auf das nationale Erbe (Bach- und Händel-Gesamtausgaben), der Szientifizierung der Beschäftigung mit Alter Musik und der Ausprägung der Musikwissenschaft zu einer selbständigen Disziplin.³⁰⁰ Aber als ›historistisch‹ im eigentlichen Sinne sind allenfalls Randerscheinungen dieser Entwicklung zu begreifen.

Anders verhält es sich mit Bestrebungen, wie sie im Gedankengut des Cäcilianismus und in Werken wie z.B. denen August Eduard Grells – dessen Kompositionsstil ein Etikett wie ›neopalestrinianisch‹ rechtfertigen würde – ihren Niederschlag fanden. Für die Musik im allgemeinen, wie Niemann es tat, aber auch im speziellen für die Aufführungspraxis Alter Musik im 19. Jh. eine Parallelentwicklung zum Historismus in anderen Kunstbereichen zu konstatieren, erscheint fragwürdig. Daß konkrete Übereinstimmungen – etwa musikalische Hervorbringungen, die man in Analogie zur Baukunst als ›neugotisch‹ klassifizieren könnte –, schwerlich nachzuweisen sind, stellte auch Wiora fest,³⁰¹ aus diesem Grund müsse es genügen, den Historismus in

der Musik nicht, wie es in der Kunstgeschichte geschehe, als »zeitlose Möglichkeit«, sondern als »Komplex von Richtungen des 19. und 20. Jahrhunderts«³⁰² einzustufen, auch wenn sich wesentliche Strömungen in den benachbarten Künsten wiederfänden.³⁰³

Die – allerdings nur auf den ersten Blick – zwingendste Parallele ist in der Theaterauffassung der sogenannten Meininger zu sehen: »*Unter dem Begriff ›Die Meininger‹ versteht man die Theatertruppe des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen, die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, von 1874–1890, reformatorisch auszog, um, ausgerüstet mit einem bis ins Kleinste ausgestatteten Dekorations- und Kostümfundus, mit einem trefflich geschulten Darsteller-Personal und einem erlesenen Repertoire, der Nation neue Wege der Bühnenkunst zu zeigen, die hinführten zur Wiedererweckung der Klassiker.*«³⁰⁴

Dennoch unterschied sich das historisierende Prinzip, das die Meininger in ihrem Umgang mit Theaterklassikern wie Schiller, Kleist, Molière und nicht zuletzt Shakespeare pflegten, deutlich von dem, was wir historische Aufführungspraxis nennen würden, und zwar in der Weise, daß maßgeblich für die ins Detail gehenden Rekonstruktionsbemühungen der Meininger nicht die Entstehungszeit der jeweiligen Stücke war, sondern die Zeit, in der diese Stücke spielten. Das bedeutete z.B. im Falle von Shakespeares »Julius Caesar«, daß man allergrößten Wert auf eine »historisch getreue« Bühnenausstattung legte und dafür weder Mühen noch Kosten scheute: »*Während eines Aufenthaltes in Rom hatte Herzog Georg II. mit Visconti, dem Konservator der römischen Altertümer, eine stilgeschichtlich vertretbare Einrichtung dieser Cäsar-Inszenierung durchgesprochen. So waren die Prospekte des römischen Forums im dritten Akt vollständig nach Viscontis Angaben gezeichnet.*«³⁰⁵ Der Fürst informierte sich umfassend über alle Fragen die Kostüme und Dekoration betreffend, entwarf in Briefen an den Regisseur selbst die kleinsten Details und ließ Requisiten originalgetreu nachbauen, teilweise wurden sogar Antiquitäten für die Ausstattung beschafft: »*Das grosse Bett ist in gotischem Stile von Holz herzustellen. Man muß sich auf die Matratze setzen können. Kein sog. throngotisch von Anno 1830...*«³⁰⁶ oder: »*Ich verlange, daß die Kostümierung Minna von Barnhelm's streng nach der Zeit des Siebenjährigen Krieges stattfinde.*«³⁰⁷ Auch bei den Texten bemühte man sich mehr, als es auf den zeitgenössischen Bühnen üblich war, um eine »werkgetreue«, also weder gekürzte noch bearbeitete Fassung. Ob für diese Art Rückwendung im Bereich des Theaters der Nationalgedanke noch ein wichtiger Anstoß war, wie es die Einschätzung Friedrich Rüffers nahelegt, derzufolge das damalige Theater in Deutschland unter dem »Mangel eines der Nation würdigen Repertoires« litt, den die Meininger durch die »Wiederaufführung unserer Classiker« beheben hätten,³⁰⁸ erscheint angesichts der Tatsache, daß die Nationaltheater-Idee ein Jahrhundert früher geboren wurde, fraglich; ausschlaggebender war wohl das wiederum von der bildenden Kunst ausgehende Streben nach einem historisch fundierten »Realismus.«³⁰⁹

Die zeitlich mit aufführungspraktischen Entwicklungen in der Musik ungefähr parallel verlaufenden Meininger Reformbestrebungen³¹⁰

sind mithin als Überschneidungen im Sinne eines allgemein waltenden Historismus der Künste zu bewerten, von dem die Musik nicht ausgenommen, in den sie aber weniger als z.B. die Malerei, die Baukunst oder das Theater involviert war.

Anmerkungen zu Kapitel II.2

¹ Heinz, Rudolf: »Guido Adlers Musikhistorik als historisches Dokument«, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, Aufsätze und Diskussionen*, hrsg. v. Walter Wiora (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jhs.*, Bd. 14), Regensburg 1969, S. 209-218, hier S. 215; s. ferner die Diskussion, ebd. S. 259

² s. Hauptmann, Moritz: *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853 und 1873; ders.: *Die Lehre von der Harmonik*, Leipzig 1868 und 1873; Helmholtz, Hermann Ludwig von: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863 und ⁴1877

³ Der Gedanke der »Nationalangelegenheit« im Zusammenhang mit der Erhaltung und Pflege des Bachschen Werkes geht auf Forkel zurück; s. hierzu auch Kretzschmar, Hermann: »Die Bach-Gesellschaft. Bericht im Auftrage des Direktoriiums«, in *Joh. Seb. Bachs Werke* (im folgenden zitiert als BGA), Bd. 46, Leipzig 1899, S. XX u. XXXII

⁴ Jahn, Otto: *W.A. Mozart*, 3 Bde., Leipzig 1856-58

⁵⁻⁶ Kretzschmar, a.a.O., S. XXXII

⁷ ebd., S. XXXV (unter 6.2.)

⁸ ebd., S. XL

⁹ ebd.: »Man wird gegen solche Ausgaben zu solchem Gebrauche nichts einwenden können. Wo es aber Zweck ist, den reinen Text eines classischen Autors herzustellen, nicht zur Uebersetzung und für den Sprachlernenden, sondern zum Verständniß und Genuss des Autors in seiner eigenen Sprache, da wird die Vocabeln-Kenntniß, und mehr als das, vorauszusetzen sein und es können solche Zusätze nur als eine Sinn und Augen störende Unzierde erscheinen.« (Moritz Hauptmann)

¹⁰⁻¹¹ ebd., S. XLI

¹²⁻¹³ ebd., S. XLII

¹⁴ ebd., S. XLIII (nach Otto Jahn in: *Grenzboten*, 1854, Nr. 12)

¹⁵ Kantaten »Wie schön leuchtet der Morgenstern« BWV 1, »Ach Gott, vom Himmel sieh darein« BWV 2, »Ach Gott, wie manches Herzeleid« BWV 3, »Christ lag in Todesbanden« BWV 4, »Wo soll ich fliehen hin?« BWV 5, »Bleib bei uns, denn es will Abend werden« BWV 6, »Christ unser Herr zum Jordan kam« BWV 7, »Liebster Gott, wann werd' ich sterben?« BWV 8

¹⁶ BGA, a.a.O., Bd. 1, S. XIII-XVIII

¹⁷⁻¹⁸ ebd., S. XIV

¹⁹ ebd., S. XV

²⁰ ebd., S. XV

²¹⁻²³ BGA, a.a.O., Bd. 3, S. XIV

²⁴ s. J.S. Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (im folgenden zitiert als NBA), Serie V, Bd. 5, »Klavierbüchlein«, Kritischer Bericht (Wolfgang Plath), Kassel 1963, S. 50

²⁵ Auf Bachs nicht »korrekte« Notierung der beiden letzten

Verzierungsaufösungen geht Becker noch nicht ein. Erst Plath bringt die exakte Darstellung im Krit. Bericht, a.a.O., S. 73

²⁶ BGA, Bd. 7, S. XIV

²⁷⁻²⁸ zit. n. Rust, ebd.

²⁹ ebd.; S. XIV; der Passus »der Regel nach« ist nicht wörtlich zu nehmen, da solche nicht angeführt werden!

³⁰ Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Faksimile der 1. Aufl. Berlin 1753, hrsg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1978, S. 63; zur Gesamtproblematik: Gutknecht, Dieter: »Schleifer und Vorschläge in der Arie ›Erbarme dich‹ aus der Matthäus-Passion von J.S. Bach«, in: *Ars musica – Musica scientia*, Festschrift H. Hüsch, Köln 1980, S. 212-223, hier S. 221; s. ferner Schleuning, Peter: »Verzierungsforschung und Aufführungspraxis. Zum Verhältnis von Notation und Interpretation in der Musik des 18. Jhdts.«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis III* [1979], Winterthur 1980, S. 11-114, bes. S. 83f.

³¹ BGA, Bd. 7, S. XV

³² ebd., S. XVIIff.

³³ ebd., S. XX, Fig. 12 u. 13

³⁴ ebd., Bd. 4, S. XXVII

³⁵ ebd., Bd. 9, S. XIIIff.

³⁶ zu dieser Problematik vgl. Kinsky, Georg: »Zur Echtheits-Frage des Berliner Bach-Flügels«, in: *BjB* 1924, S. 128-138 (Bezug auf Rusts Beschreibung [in BGA, Bd. 9, S. XIV] s. S. 130); neuerdings umfassend: Krickeberg, Dieter, und Rase, Horst: »Beiträge zur Kenntnis des mittel- und norddeutschen Cembalobaues um 1700«, in: *Studia Organologica, Festschr. John Henry van der Meer*, Tutzing 1987, S. 285-310. Eine strikte Beziehungslosigkeit zu J.S. Bach lehnen die Verfasser ab, können aber eine direkte Zuweisung vor allem des Berliner Instruments, das Rust beschrieb, auch nicht liefern.

³⁷ Krickeberg u. Rase, a.a.O., S. 292

³⁸ BGA, Bd. 9, S. XIV

³⁹ ebd., Fußn.

⁴⁰ BGA, Bd. 7, S. XVI

⁴¹⁻⁴² BGA, Bd. 10, S. XXII

⁴³⁻⁴⁴ ebd., S. XXI

⁴⁵ BGA, Bd. 46, S. XLIII

⁴⁶ BGA, Bd. 14, S. XXIII-XXXV

⁴⁷ ebd., S. XXXV

⁴⁸ vgl. ebd., XXI

⁴⁹ z.B. Quantz, Joh. Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Reprint der Ausgabe Berlin 1752, Neuausgabe v. Horst Augsbach, Leipzig 1983, S. 77 (»Von den Vorschlägen, und den dazu gehörigen kleinen wesentlichen Manieren«), S. 118 (»Von den willkürlichen Veränderungen über die simplen Intervalle« [!])

⁵⁰ BGA, Bd. 14, S. XXVIII

⁵¹ ebd., S. XXIXff.

⁵² BGA, Bd. 22, S. XIII

⁵³ ebd., S. XII

⁵⁴ ebd., S. XVIII

- ⁵⁵ zur Cembalofrage vgl. ebd., S. XV
- ⁵⁶ ebd., S. XVI
- ⁵⁷ ebd., S. XVII
- ⁵⁸ ebd., S. XVIII. Beiläufig erwähnt sei, daß Rust bei seiner Deutung von falschen räumlichen Gegebenheiten in St. Thomas ausgeht, s. hierzu: Schering, Arnold: *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936, S. 165ff., hier S. 180
- ⁵⁹ BGA, Bd. 22, S. XIX
- ⁶⁰ NBA, I., Bd. 22, Kassel 1988, Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis, Krit. Bericht (Matthias Wendt), Serie I, S. 39 u. 60; auf S. 49 erscheint in der Flötenstimme lediglich das Trillerzeichen ohne die ›Gropo‹-Anweisung!
- ⁶¹ Walther, Joh. Gottfried: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Reprint hrsg. v. Richard Schaal, Kassel 1953
- ⁶² BGA, Bd. 22, S. XXII; das Problem beschäftigt Aufführungspraktiker noch heute, vgl. Harich-Schneider, Eta: »Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen«, in: *Mf*, 12. Jg., Kassel 1959, S. 35-59. Harich-Schneider geht nicht speziell auf unser Beispiel oder auf Bach ein, kommt aber zu dem Ergebnis, daß nicht angeglichen werden soll, läßt jedoch die weichere Ausführung auch gelten (s. S. 59); vgl. ferner Jacobi, Erwin R.: »Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen: Bemerkungen und Hinweise zum gleichnamigen Artikel von Eta Harich-Schneider«, in: *Mf*, 13. Jg., 1960, S. 268-281
- ⁶³ BGA, Bd. 22, S. XXII
- ⁶⁴ ebd., S. XXIII
- ⁶⁵ BGA, Vorwort zu Bd. 24 (Alfred Dörrfel), S. XXXI, Fußn.
- ⁶⁶ Sachs, Curt: »Die Litui in Bachs Motette ›O Jesu Christ‹«, in: *BJB* 1921, S. 96f.
- ⁶⁷ s. NBA, Krit. Bericht (Konrad Ameln), Serie III, Bd. 1, Motetten, Kassel 1967, S. 196
- ⁶⁸⁻⁶⁹ BGA, Bd. 23, S. XXI
- ⁷⁰ BGA, Bd. 26, S. XIV
- ⁷¹ Beispiele: punktiertes Viertel – drei Sechzehntel; punktiertes Achtel – drei Zweiunddreißigstel
- ⁷² zit. n. Alfred Dörrfel in BGA, Bd. 26, S. XIV, Fußn.
- ⁷³ BGA, Bd. 23, S. XXI
- ⁷⁴ BGA, Bd. 44, Leipzig 1895
- ⁷⁵ Schardig, Waltraud: *Friedrich Chrysanders Leben und Werk*, Hamburg 1986, S. 271, Nr. 378, und S. 273, Nr. 402
- ⁷⁶ BGA, Bd. 44, S. XIII
- ⁷⁷ *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens*, eingeleitet und erläutert von Alfred Dürr, Wiesbaden 1984
- ⁷⁸ s. von Dadelsen, Georg: *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* (Tübinger Bach-Studien, Heft 4/5), Trossingen 1958; vgl. Dürr, *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens*, a.a.O., S. VII
- ⁷⁹ Hinzu kommt, daß Dürr das Original stärker verkleinert wiedergibt als Kretzschmar.
- ⁸⁰ Zur Geschichte der Händel-Ausgabe s. Schardig, a.a.O., S. 79f.; zu Organisation und Vorbereitung der Gesellschaft s. S. 41

⁸¹ Ankündigung einer vollständigen Ausgabe von Händels Werken in: *Euterpe*, Jg. 16, Leipzig 1857, S. 78, zit. n. Schardig, a.a.O., S. 41

⁸² Schardig, a.a.O., S. 80f. Es erscheint nicht besonders glücklich, wenn die Verfasserin als ersten Punkt ihrer Aufzählung eine Richtlinie von absolut untergeordneter Bedeutung anführt. Die Concertino-Ripieno-Praxis der Concerti grossi, dann vielleicht noch die Reduzierung in einer späteren »Messias«-Fassung (s. hierzu *Händel-Handbuch*, Bd. 2, hrsg. v. Bernd Baselt, Leipzig 1984, S. 178: »Die Vermerke senza bzw. con rip. gelten nur für die Aufführungen von 1749«) stellen ein nur bescheidenes Phänomen im Gesamtwerk Händels dar. Überhaupt wirkt Schardigs Bewertung wenig konzise: »Chrysander wollte mit seiner Editionsarbeit erreichen, daß sich in der musikalischen Welt ein stilgerechtes Verständnis für Händel bildete. Er wollte originalgetreue Bearbeitungen erstellen und die zeitgetreue Aufführungspraxis wiederbeleben« (Schardig, S. 79). – Wenn Chrysander das wirklich gewollt hätte, hätte er seinen sämtlichen Prinzipien einer wissenschaftlich-kritischen Edition zuwidergehandelt, da es ihm zuallererst um die saubere Erstellung im Druck des Händelschen Werkes ging. »Originalgetreue Bearbeitungen« kann es gar nicht geben, sie waren auch nicht angestrebt; mit Hilfe des einwandfreien Textes sollten der Praxis alle Möglichkeiten stilgetreuen Musizierens der Händelzeit eröffnet werden.

⁸³ Schardig, a.a.O., S. 82f.

⁸⁴ Spitta, Philipp: »Denkmäler deutscher Tonkunst«, in: *Grenzboten*, 52. Jg., Nr. 14 (März 1893), Leipzig 1893, S. 24

⁸⁵ »Friedrich Chrysander«; es handelt sich hierbei um einen Nachruf (in: *Musikalisches Wochenblatt*, Leipzig 1901, S. 497), dessen wesentliche Details einem privaten Schreiben Chrysanders entnommen sind.

⁸⁶ Bd. 95: Dionigi Erba, »Magnificat«, Bergedorf 1888; Bd. 96: Francesco Antonio Urto, »Te Deum«, Berlin 1902 (Seiffert); Bd. 97: Alessandro Stradella, »Serenata«, Bergedorf 1889; Bd. 98: Giovanni Carlo Maria Clari, »Fünf italienische Duette«, Bergedorf 1892; Bd. 99: Gottlieb Muffat, »Componimenti Musicali per il Cembalo«, Bergedorf 1894; Bd. 100: Reinhard Keiser, »Octavia«, Berlin 1902 (Seiffert)

⁸⁷ Baselt, Bernd: »Händel-Edition im Verständnis des 19. Jahrhunderts« (Beiträge zur Geschichte der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, hrsg. v. Friedrich Chrysander), in: *Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Walther Siegmund-Schultze (*Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Jg. 11, Halle 1984), S. 46-61

⁸⁸ Spitta, »Denkmäler deutscher Tonkunst«, in: *Grenzboten*, a.a.O., S. 23

⁸⁹ *Heinrich Schütz: Sämtliche Werke*, Bd. 2, Mehrstimmige Psalmen, Leipzig 1886, S. IX

⁹⁰ ebd., s. speziell die Einführung der Bezeichnung »Vox instrumentalis« in den mehrstimmigen Psalmen, die eine Unterscheidung zur durchgängig textierten Musik markieren soll; ebenso Bd. 13, S. XII: »Die Singstimme ist überschrieben ›Co. 2do Viole bastarde‹. Dagegen die Altviolenstimme ›Co. 2do di Viole di gamba‹. Bei der Tenorstimme steht nur ›di Viole‹, bei der Baßstimme [!] ›di Viole bastarde‹. Wegen dieser Buntheit der Angaben habe ich es vorgezogen, in der Partitur nur 3 Violon anzumerken.« (Spitta). Zur Beschreibung der Instrumente findet sich nichts, und Spittas Vereinheitlichung spricht für sich. Zur Viola-bastarda-Problematik s. neuerdings Gutmann, Veronika: »Viola bastarda – Instrument oder Diminutionspraxis?« in: *AfMw* 35 (1978), S. 178-209; ferner dies.: Art. »Bastarda« in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. v. H.H. Eggebrecht, Wiesbaden 1979

- ⁹¹ Heinrich Schütz: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. VI; zur Problematik der Spitta-Ausgabe vgl. Hermelink, Siegfried: »Bemerkungen zur Schütz-Edition«, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins*, hrsg. v. Thr. Georgiades, Kassel 1971, S. 203ff., hier S. 206
- ⁹² Heinrich Schütz: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. V; Hermelink, a.a.O., S. 210
- ⁹³ Spitta, »Denkmäler...«, a.a.O., S. 23
- ⁹⁴ *LAMZ*, 4. Jg., Nr. 1, Leipzig 1869, S. 1
- ⁹⁵ ebd., S. 2
- ⁹⁶ s. Riemann, *Musik-Lexikon* (Sachteil), S. 200, Nr. 3
- ⁹⁷ im folgenden zit. als *PGfM*, 1873-1905
- ⁹⁸ s. Riemann, *ML* (Sachteil), S. 200, Nr. 4 und 336, linke Sp.; vgl. ferner Eitner, Robert: *Verzeichniß neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800*, Berlin 1871
- ⁹⁹ *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, Bd. 1, Berlin 1892, S. VI
- ¹⁰⁰ vgl. Riemann, *ML* (Sachteil), S. 201, Nr. 5
- ¹⁰¹ Seiffert, Max: »Die Gesamtausgaben der Werke Händels und Bachs und ihre Bedeutung für die Zukunft«, in: *ZIMG I*, 1899-1900, Leipzig, S. 126-132
- ¹⁰² Finscher, Ludwig: »Gesamtausgabe – Urtext – Musikalische Praxis. Zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikleben«, in: *Musik – Edition – Interpretation*, *Gedenkschrift G. Henle*, hrsg. v. Martin Bente, München 1980, S. 193
- ¹⁰³ Baselt, Bernd: »Beiträge zur Chrysander-Forschung I. Friedrich Chrysander und Hans von Bülow. Eine Dokumentation«, in: *Händel-Jb.*, 15./16. Jg., 1969/70, Leipzig 1971, S. 131, zitiert wird ein Chrysander-Brief v. 15.1.1891
- ¹⁰⁴ ebd., S. 132
- ¹⁰⁵ ebd., S. 146, Fußn. 20
- ¹⁰⁶ ebd., S. 133; zu Wüllner s. S. 146, Fußn. 21; vgl. ferner Kämper, Dietrich: *Franz Wüllner. Leben, Wirken und kompositorisches Schaffen* (Beiträge zur *Rheinischen Musikgeschichte*, Heft 55), Köln 1963, S. 50; Wüllner führte Händels »Josua« auf.
- ¹⁰⁷ Brief Hanslicks v. 23. Jänner 1891 an Hans von Bülow, der Hanslick den Brief von Chrysander zugeschickt hatte, s. Baselt, »Beiträge...«, a.a.O., S. 136. Peter Arbuez (= Pedro de Arboués [1441/42-1485]), ein spanischer Inquisitor, der für seine Strenge bekannt war, wurde in der Kathedrale von Saragossa ermordet, 1867 heiliggesprochen.
- ¹⁰⁸ Baselt, »Beiträge...«, a.a.O., S. 133; Schardig, Waltraud, a.a.O., S. 126f.
- ¹⁰⁹ Schardig, a.a.O., S. 120
- ¹¹⁰ Chrysander, Friedrich: »Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges, Teil I-III«, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 7 (Leipzig 1891), S. 337-396; Jg. 9 (1893), S. 249-310; Jg. 10 (1894), S. 531-567
- ¹¹¹ Schardig, a.a.O., S. 127
- ¹¹² ebd., S. 127; auf S. 128 folgen Notenbeispiele der 16 Varianten; in späteren Ausgaben finden sich lediglich zwei Vorschläge: s. *G.Fr. Händel: Debora*, Klavierauszug in der Neugestaltung von Fr. Chrysander, Leipzig 1909, S. 56
- ¹¹³ ebd. S. 22-26
- ¹¹⁴ *Georg Friedrich Händels Werke*, Bd. 29, Leipzig 1869, S. 108
- ¹¹⁵ s. Takt 24 (Gesamtausgabe), T. 24 (Klavierauszug), Takte 33 usw.
- ¹¹⁶ *Georg Friedrich Händels Werke*, Bd. 29, S. 89

- ¹¹⁷ Beyschlag, Adolf: »Über Chrysander's Bearbeitung des Händel'schen ›Messias‹ und über die Musikpraxis zur Zeit Händel's«, in: *Die Musik*, hrsg. v. Bernhard Schuster, Jg. 10, Bd. 39, Berlin/Leipzig 1910-1911, S. 143
- ¹¹⁸ »Debora«, Klavierauszug, a.a.O., Vorbemerkung
- ¹¹⁹ Posaunen, Harfe im »Messias«, s. Beyschlag, a.a.O., S. 150
- ¹²⁰ Seiffert, Max: »Händelfest in Bonn«, in: *ZIMG*, 1. Jg., hrsg. v. Oskar Fleischer und Max Seiffert, Leipzig 1899-1900, S. 302-304, hier S. 304
- ¹²¹ Beyschlag, a.a.O., S. 150, Fußn. 1
- ¹²² Krause, Emil: »Chronologisches Verzeichnis der bisherigen Aufführungen von Händel's Werken in Fr. Chrysander's Bearbeitung, in: *ZIMG*, 2. Jg., Leipzig 1900-1901, S. 20-23
- ¹²³ Volbach, Fritz: *Die Praxis der Händel-Aufführung*, (Diss.) Charlottenburg 1899
- ¹²⁴ Volbach, a.a.O., S. 11
- ¹²⁵ s. folgende Literatur: Volbach, Fritz: »Friedrich Chrysander. Ein Gedenkblatt«, in: *Die Musik*, Jg. 1, Berlin, Leipzig 1901, S. 154ff.; ders.: »Bericht über die Vorführung von Instrumenten, die für die Aufführung Händel'scher und Bach'scher Werke von praktischer Bedeutung sind«, in: *Vier Vorträge, gehalten anlässlich der 1. Aufführungen der Kaiserin Friedrichstiftung (Werke von G.Fr. Händel) in Mainz am 17. u. 18. Mai 1906*, S. 77ff.; ders.: »Das Orchester G.F. Händels und J.S. Bachs«, in: *AMZ*, Jg. 37, hrsg. v. Paul Schwers, Berlin 1910, S. 691ff.; ders.: *Erlebtes und Erstrebtes*, Mainz 1956; Volbach, Walther R.: »Friedrich Chrysanders Briefe an Fritz Volbach«, in: *Mf*, 13. Jg., Kassel 1960, S. 143-159; Weber, Wilhelm: *G.Fr. Händel's Oratorien, übersetzt und bearbeitet von Fr. Chrysander*, I. »Israel in Ägypten«, o.O. ²1928, II. »Der Messias«, Augsburg 1900, III. »Saul«, Augsburg 1902; ders.: »Die Grundsätze und Ziele Friedrich Chrysanders bei der Neugestaltung der Händelwerke«, in: *Vier Vorträge...*, a.a.O., S. 5ff.
- ¹²⁶ Seiffert, »Händelfest in Bonn«, a.a.O., S. 303
- ¹²⁷⁻¹²⁸ Krause, a.a.O., S. 20ff.
- ¹²⁹⁻¹³¹ *LAMZ*, 12. Jg., Leipzig 1877, Sp. 305
- ¹³² Baselt, »Beiträge...«, a.a.O., S. 127; ferner Husmann, Heinrich: *Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte*, Heft 1, Hamburg 1956, S. 67
- ¹³³ Baselt, »Beiträge...«, a.a.O., S. 141
- ¹³⁴ Schardig, a.a.O., S. 179; S. 182 führt eine genaue Liste mit Instrumentenbauer und Ort und Jahr auf.
- ¹³⁵ Schardig, a.a.O., S. 183; zur Hamburger Sammlung s. im besonderen Nirnheim, Hans: »Die Hamburgischen Musikinstrumente«, in: *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*, Hamburg 1902, S. 163-167; Schröder, Hans: *Die Sammlung alter Musikinstrumente des Museums für Hamburgische Geschichte*, Hamburg 1930; neuerdings Pilipczuk, Alexander: »Erwerbungen für die Sammlung alter Musikinstrumente im Jahre 1983«, in: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Neue Folge*, Bd. 3 (1984), Hamburg 1985, S. 291-293
- ¹³⁶ Spitta, »Denkmäler...«, a.a.O., S. 26
- ¹³⁷ Berner, Alfred: »Die alte Musikinstrumenten-Sammlung in Berlin«, in: *Wege zur Musik, Staatl. Inst. f. Musikforschung Preuß. Kulturbesitz*, hrsg. anlässlich der Eröffnung des neuen Hauses, Berlin 1984, S. 11-123, hier S. 14. Nach de Wits Tod 1925 führte Hermann Matzke die Zeitschrift weiter.
- ¹³⁸ Simon, Paul: »Das Museum alterthümlicher Musikinstrumente des Herrn

Paul de Wit zu Leipzig«, in: *NZfM*, 54. Jg., Bd. 83, Leipzig 1887, S. 159f. u. S. 172

¹³⁹ ebd., S. 159

¹⁴⁰ ebd., S. 160; zum Reiseclavier s. Berner, a.a.O., S. 14

¹⁴¹ Berner, a.a.O., S. 41; Bilder der Ausstellung auf S. 44 und 45

¹⁴² ebd., S. 41

¹⁴³ Mantuani, Josef: »Internationale Musik- und Theaterausstellung in Wien«, in: *Monatshefte f. Mg.*, Jg. 24, Leipzig 1892, S. 190-216

¹⁴⁴ Fleischer, Oskar: *Königliche Hochschule für Musik Berlin: Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente*, Berlin 1892; ders.: *Die Bedeutung der internationalen Musik- und Theaterausstellung in Wien für Kunst und Wissenschaft der Musik*, Leipzig 1894; ders.: »Die Snoeck'sche Musikinstrumenten-Sammlung«, in: *SIMG*, 3. Jg., hrsg. v. Oskar Fleischer und Johannes Wolf, Leipzig 1901-1902, S. 565-94. Im Anhang bringt Fleischer 12 Tafeln mit Instrumentenabbildungen; Tafel II, S. 584 zeigt alte Bögen.

¹⁴⁵ Seiffert, Max: »Die kgl. Sammlung alter Musik-Instrumente zu Berlin und ihre Bedeutung für die deutsche Instrumentenindustrie«, in: *AMZ*, Jg. 20, Nr. 14, 1893, S. 201

¹⁴⁶ Berner, S. 49f.

¹⁴⁷ Wilhelm Heyer im Vorwort des ersten Bandes des 1910 erschienenen Katalogs von Georg Kinsky (s.u.); ferner im Heft *Zur Eröffnung des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer*, Köln, 20. Sept. 1913, S. 4f.; ferner: Gutknecht, Dieter: »Köln. Zentrum der Alten Musik«, in: *Musikstadt Köln*, hrsg. v. Kurt Rossa, Köln 1986, S. 61-74

¹⁴⁸ Ventzke, Karl: »Zur Biographie von Georg Kinsky (1882-1951)«, in: *Studia Organologica*, a.a.O., S. 467-479, hier S. 471

¹⁴⁹ Kinsky, Georg: *Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln*, Bd. 1: »Besaitete Tasteninstrumente, Orgeln und orgelartige Instrumente, Friktionsinstrumente«, Köln 1910; Bd. 2: »Zupf- und Streichinstrumente«, Köln 1912; Bd. 4: »Musik-Autographen«, Köln 1916. Der 3. Band mit Beschreibung von Blasinstrumenten wurde zwar vorbereitet, aber niemals publiziert, s. hierzu: Tank, Ulrich: »Zum Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer. Ein Bericht über neue Forschungsergebnisse«, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft f. rheinische Musikgeschichte*, Nr. 72, Januar 1987, S. 41-48; ferner Ventzke, a.a.O., S. 478, Fußn. 56. Ventzke berichtet, daß Kinsky eine Abschrift des 1. Teils »Flöten- und Rohrblattinstrumente« Herrn Dr. J. Zimmermann in Düren zum persönlichen Gebrauch überlassen habe. Eine Kopie der Arbeit wurde 1978 dem Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität in Leipzig zugeschickt.

¹⁵⁰ 1912 fertigte der Restaurator Otto Marx (1871-1964), seit 1909 bei Heyer (s. Ventzke, a.a.O., S. 478, Fußn. 47), eine Kopie des Cembalo-Originals von Johann Heinrich Gräbner d.J., Dresden 1774, an, heute im Besitz des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln. Auf dem Original und der »Rekonstruktion« spielten 1913 im Eröffnungskonzert des Heyerschen Museums Wanda Landowska und Georg Kinsky eine Sonata a due Cembali von Bernardo Pasquini: »Ausgeführt auf einem zweimanualigen Clavicymbel [!] von Johann Heinrich Gräbner (Dresden 1774) und einer in der Werkstatt des Museums hiernach angefertigten Rekonstruktion.« (Programm »Aufführung historischer Kammermusik«, Samstag, den 20. Sept. 1913, in: *Mitteilungen d. Arbeitsgem. f. rhein. Musikgesch.*, Nr. 70, März 1986, S. 15); Restaurationsbericht s.: »Katalog der Instrumentensammlung des Musikw. Inst.« (masch.) von

Christoph Gahl; zum Museum ferner Kinsky, Georg: *Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente, Cöln 1913*. Im Vorwort gibt Kinsky einen kurzen geschichtlichen Überblick über die Entstehung des Museums; vgl. ferner Lessmann, Otto: »Vom Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer in Cöln«, in: *AMZ*, 38. Jg., 1911, S. 335ff., und *AMZ*, 40. Jg., 1913, S. 74f.

¹⁵¹ Ventzke, a.a.O., S. 472f; Katalog der Versteigerung »Musikbücher. Praktische Musik und Musiker-Autographen aus der Sammlung Wilhelm Heyer in Köln«, Verst. am 9./10. Mai 1927, Leo Liepmannssohn-Antiquariat Berlin, Verzeichnis v. Georg Kinsky; Versteigerungskatalog »Musiker-Bildnisse« aus der Sammlung Wilhelm Heyer in Köln«, 12./13. Sept., Berlin 1927; Versteigerungskatalog »Musikerautographen« aus der Sammlung Wilhelm Heyer«, 29. Sept., Berlin 1927

¹⁵² Kinsky, Georg: »Musikinstrumentensammlungen in Vergangenheit und Gegenwart«, in: *Jahrbuch Peters*, 27. Jg., Leipzig 1921, S. 47-60, hier vor allem S. 55: »...öffentliche Sammlungen [sind] auch für musikalische Praxis in mehr als einer Hinsicht nutzbringend geworden.« Kinsky nennt vor allem die Wiederverwendung von Cembalo, Viola d'amore, Viola da gamba und Oboe d'amore.

¹⁵³ Kinsky bringt in diesem Aufsatz, der 1920 entstand, den Begriff »Aufführungspraxis«. Einen früheren Überblick über Instrumentensammlungen bietet: Fleischer, Oskar: »Sammlungen alter Musikinstrumente«, in: *ZIMG*, 1. Jg., 1899-1900, Leipzig, S. 30f. (unter »Notizen«)

¹⁵⁴ Fleischer, Oskar: *Königl. Hochschule für Musik zu Berlin: Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente*, Berlin 1892; Berner, a.a.O., S. 35

¹⁵⁵ Mahillon, Victor-Charles: *Catalogue descriptif et analytique de Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles*, I: Gent 1880, ²1893; II-IV: Gent 1896, 1900 u. 1912; V: Brüssel 1922

¹⁵⁶ van der Meer, John Henry: »Ältere und neuere Literatur zur Musikinstrumentenkunde«, in: *Acta musicologica*, Bd. 51, Kassel 1979, S. 1

¹⁵⁷ Die Einteilung in fünf oder sechs Hauptgruppen nach Mahillon behielt Kinsky bei, die Klassifikation nach der Tonerzeugung wurde aber aufgegeben (s. Vorwort zum Katalog *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln*, Bd. I, a.a.O., S. 9).

¹⁵⁸ Sachs, Curt: *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, Nachdruck Hildesheim 1962

¹⁵⁹ »Der Klang ist schwach, aber angenehm singend und im Verhältnisse weich und voll.« (Eitner, Robert: »Ein altes Piano-Forte«, in: *Monatshefte f. Mg.*, 5. Jg., 1873, S. 17-27 u. S. 33-40, hier S. 18. Eitner verweist auf: Paul, Oskar: *Geschichte des Klaviers*, Leipzig 1868)

¹⁶⁰ Eitner, Robert: »Wer hat die Ventiltrompete erfunden?« in: *Monatshefte f. Mg.*, 13. Jg., Berlin 1881, S. 41-47; Eitner setzte Klappen- und Ventiltrompete gleich (s. S. 44 u. 46).

¹⁶¹ Eichborn, Hermann: »Die Einführung des Horns in die Kunstmusik«, in: *Monatshefte f. Mg.*, 21. Jg., Leipzig 1889, S. 80-88. In diesem Beitrag liefert Eichborn einen geschichtlichen Überblick über die Entwicklung und den Gebrauch von Horn und Trompete; ders.: »Girolamo Fantini, ein Virtuos des 17. Jahrhunderts und seine Trompeten-Schule«, in: *Monatshefte f. Mg.*, 22. Jg., Leipzig 1890, S. 112-138, hier S. 112: »Wir sind heutzutage noch herzlich schlecht über die näheren Beziehungen und Verhältnisse der einzelnen Orchester-Instrumente in älterer Zeit unterrichtet und sind selbst über Herkunft und Geschichte der doch

immerhin noch am meisten erforschten Streich-Instrumente in vielen Stücken im Dunklen.«; ders.: *Die Trompete in alter und neuer Zeit. Ein Beitrag zur Musikgeschichte und Instrumentationslehre*, Leipzig 1881, Nachdruck Wiesbaden 1968; ferner, als Ergänzung zu vorgenannter Darstellung, ders.: *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*, Leipzig 1894, Nachdruck Nashville 1973

¹⁶² Richter, P.F.: »Das alte Clarin-Blasen auf Trompeten«, in: *Monatshefte f. Mg.*, 27. Jg., 1895, S. 75f.

¹⁶³ ebd., S. 76

¹⁶⁴ Krebs, Carl: »Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts«, in: *Vierteljahresschrift für Musikwiss.*, 8. Jg., 1892, S. 91-126

¹⁶⁵ Apian-Bennewitz, P.O.: *Die Geige*, Neuburg 1864

¹⁶⁶ van der Meer, »Ältere und neuere Literatur...«, a.a.O., S. 8

¹⁶⁷ Engel, Carl: *Researches into the Early History of the Violin Family*, London 1883, Nachdruck Amsterdam 1965; Hajdecki, A.: *Die italienische Lira da braccio. Eine kunst-historische Studie zur Geschichte der Violine*, Mostar 1892, Nachdruck Amsterdam 1965

¹⁶⁸ Lütgendorff, Willibald Leo Freiherr von: *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart, I, II*, Frankfurt a.M. 1904, ⁶1922, Neudruck Tutzing 1975 (Ergänzungsband Tutzing 1990)

¹⁶⁹ Heron-Allen, Edward: *De fidiculis Bibliographia, Being the Basis of a Bibliography of the Violin*, London 1890-1892

¹⁷⁰ Euting, Ernst: *Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1899

¹⁷¹ *Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.-27. September 1906*, Leipzig 1907, S. V u. S. 217-245

¹⁷² ebd., S. 217

¹⁷³ ebd., 230ff.

¹⁷⁴ ebd., S. 234

¹⁷⁵ Kinsky, Katalog 1910, Bd. 1, Geleitwort, a.a.O., S. 6

¹⁷⁶ *Bericht über den zweiten Kongreß...*, a.a.O., S. 234ff.

¹⁷⁷⁻¹⁷⁸ ebd., S. 234

¹⁷⁹ Kretzschmar, Hermann: »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik«, in: *Jahrbuch Peters*, 7. Jg., Leipzig 1901, S. 53-68, Nachdruck in: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1911 (NA 1973, hrsg. v. Karl Heller), S. 100ff.

¹⁸⁰ *Bericht über den zweiten Kongreß*, a.a.O., S. 234

¹⁸¹ ebd., S. 235

¹⁸² ebd., S. 236

¹⁸³ Obrist verwies in diesem Zusammenhang auf selbstgefertigte Hirtenalphörner, »die einen glänzenden Trompetenton« erzeugen konnten, jedoch nur über die Naturtonskala verfügten, wohingegen die Zinken wegen der Grifflöcher den vollen Bereich der Skala ausnutzen konnten, ebd., S. 236f.

¹⁸⁴ s. »Padouana«, in: *Johann Hermann Schein, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. v. Adam Adrio, Bd. 9, »Banchetto musicale 1617,« hrsg. v. Dieter Krickeberg, Kassel 1967, Nr. 22, S. 147, Vorwort, S. VIII.

¹⁸⁵ *Bericht über den zweiten Kongreß*, a.a.O., S. 237

¹⁸⁶ Obrist spricht von »Dolzflöte« oder »Blockflöte«. Beide Termini kommen in den Lexika vor. In der *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*,

oder *Universal-Lexikon der Tonkunst*, (Redacteur Gustav Schilling, Bd. 1, Stuttgart 1835), S. 670: »Blochflöte oder Blockflöte, eigentlich und richtig, doch nie gebräuchlich, Pflöckflöte, sehr falsch Plockflöte, eine sehr sanft klingende Orgelstimme, in *Manual*, die dem Tone des fast 100 Jahre veralteten Instruments, Pflöckflöte, franz. *Flauto douce* (seines sanften Tones wegen) [...], ähnlich klingen soll. Der deutsche Name des genannten Instruments entstand von dem Pflöcke oder Pflöche (veraltetes Wort für Pflöck), der im Mundstücke (Schnabel) zur Angabe des Tones im Kern steckte. Noch jetzt wird dies Instrument, im Kleinen, für Kinder als Spielwerk bestimmt, von den Drechslern gearbeitet und feil geboten. [...] Das Instrument wurde seines Mundstücks (Schnabels) wegen, Flute à bec, seines sanften Tones wegen *Flauto dolce* [...] genannt [...]«; zur Blockflöte bei Riemann (ML, 5. Aufl., Leipzig 1900) S. 259: »Dolzflöte (ital. *Flauto dolce*, franz. *Flute douce*): 1) eine veraltete Querflötenart, die innerhalb des Anblaselochs einen Kern hatte, 2) In der Orgel eine offene Flötenstimme von ziemlich enger Mensur, 8 Fuß.«, und S. 124: »Blochflöte (Blockflöte) war eine im 16. Jh. gebräuchliche Art der geraden Flöten, eine Schnabelflöte von kleineren Dimensionen. Auch ein altes Orgelregister heißt Blockflöte«. In der 6. Aufl. des Riemann Musik-Lexikons (Leipzig 1905, S. 304) heißt es unter »Dolzflöte« korrigiert: »1) s.v.w. Schnabelflöte, s. Flöte.« und unter »Flöte« (S. 382): »Plockflöte, Blockflöte, Schnabelflöte«. Das Beispiel eines der geläufigsten Instrumente der Alte-Musik-Bewegung macht deutlich, wie sich selbst Lexikographen erst vor 90 Jahren tastend zu genauer Kenntnis des alten Instrumentariums durchdrangen.

¹⁸⁷ Bericht über den zweiten Kongreß, a.a.O., S. 237

¹⁸⁸ ebd., S. 238

¹⁸⁹ Obrist muß das 79. Niederrh. Musikfest (am 18., 19. und 20. Mai 1902 in Düsseldorf) meinen; dort fand eine Aufführung der h-Moll-Messe unter der Leitung des städt. Musikdirektors Julius Buths statt, s. Programmheft, Düsseldorf 1902, S. 5.

¹⁹⁰ Bericht über den zweiten Kongreß, a.a.O., S. 238f.; in einer Fußnote nehmen der Dirigent Julius Buths und der Organist bzw. Pianist F.W. Franke aus Köln Stellung zur Ausführung der Continuo-Stimme. Nachdem sie auf die beiden unterschiedlichen Auffassungen von Robert Franz und Fr. Chrysander verwiesen haben (Orgelverwendung in der Kirche schlechthin, in Ausnahmefällen Cembalo), gehen sie konkret auf die Ausführung in der h-Moll-Messe ein: »Für die hohe Messe – Bach hat sie nie im Zusammenhang aufgeführt – kann eine ausschließliche Verwendung der Orgel schon deshalb nicht vorgesehen sein, weil einzelne ihrer Teile nachweislich bei Gelegenheiten zur Aufführung gelangten, welche die Verwendung der Orgel ausschlossen. Die damalige Musikkpflege konnte der ergänzenden Begleitung eines Tasten-Instrumentes nicht entraten; die Frage, ob diese Aufgabe der Orgel, dem Cembalo oder beiden zufiel, bleibt eine offene. [...] Für unsere Aufführung war der Grundsatz massgebend, diejenigen Arien oder Duette – die Chöre kommen überhaupt nicht in Frage – bei welchen ein oder zwei concertirende Instrumente in getragener Melodieführung hervortreten, durch die Orgel begleiten zu lassen; den Continuo bei ausgeführter Orchester-Begleitung hingegen dem Klavier zu überweisen. Dass für die Aufführung des Tonsets der Contrapunkt und nicht die Harmonielehre herangezogen werden musste, darüber kann für den Kenner Bachscher Tonkunst ein Zweifel nicht wohl bestehen« (Programmheft, a.a.O., S. 14). Diese Erläuterung ist ein bemerkenswertes Zeitdokument, da es den Stand der üblichen Ausführung Alter Musik, besonders oratorischen Charakters, wiedergibt. Aus heutiger Sicht ist zu konstatieren, daß sich trotz der weit gediehenen Forschungen auf diesem Gebiet nicht viel geändert hat.

¹⁹¹ Bericht über den zweiten Kongreß, a.a.O., S. 239f.

¹⁹² »Auch gehört zu jener steiferen, weniger ausdrucksfähigen Technik das Schieben des Bogens, wie es heute noch beim Kontrabaß besteht, früher aber auf allen Bein- oder Knieviolen, üblich war [...]« (ebd., S. 240)

¹⁹³ ebd., S. 241

¹⁹⁴ ebd., S. 242

¹⁹⁵ Instrumenten-Museum des Staatl. Inst. f. Musikforschung, s. Berner, a.a.O., S. 43, Tafel 8: »Zweimanualiges Cembalo Pleyel-Wolff Lyon & Cie, Paris 1889.«

¹⁹⁶ Schering, Arnold: »Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters«, in: *BJB* 1904, S. 104-115, hier S. 113; Schweitzer, J.S. Bach, a.a.O., S. 182 u. 341ff.; Beckmann, Gustav: *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*, Leipzig 1918 (Diss. 1916), S. 76ff.; Moser, Andreas: *Geschichte des Violinspiels*, Berlin 1923, S. 147 (2. verb. u. erg. Auflage v. H.-J. Nösselt, Tutzing 1967); ders.: »Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein«, in: *BJB* 1920, 17. Jg., S. 30-65, hier S. 52ff.; zur Geschichte des sog. Bachbogens s.a. Kolneder, Walter: *Das Buch der Violine*, Zürich 1972, S. 331-333

¹⁹⁷ Beyschlag, Adolf: *Die Ornamentik der Musik*, Leipzig 1908, NA Walluf 1978, S. 281

¹⁹⁸ Schleuning, »Verzierungsforschung und Aufführungspraxis...«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis III*, a.a.O., S. 11-114, hier: S. 14

¹⁹⁹ »Fern sei es, Männern wie Ph. E. Bach, Marpurg, Türk unmittelbar die Schuld der Missverständnisse aufzubürden, die durch irrige und anachronistische Anwendung ihrer Regeln auch auf solche Werke sich ergeben mußten, welche bereits vorher entstanden waren und nur in sehr lose Beziehungen zu diesen Regeln zu bringen sind.« (BGA, Bd. 14, S. XXVII)

²⁰⁰ Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf C.Ph.E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, a.a.O., hier S. 63: »Von den Vorschlägen« 5 »Vermöge des ersten Umstandes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten, anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge durch Acht-Theile zu bezeichnen pflegte [...] Damahls waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführt; bey unserem heutigen Geschmacke hingegen können wir umso viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen.«

²⁰¹ BGA, Bd. 14, S. XXVII

²⁰² ebd., S. XXVIII; in mißverständlicher Verkürzung und Zusammenstellung gibt Schleuning den geschilderten Sachverhalt wieder: »Was die Ausführung von ›Vorschlägen‹ und ›Verzierungen‹ angeht, so zeigt Kroll eine gegenüber vielen Forschern der Folgezeit bemerkenswert offene und undogmatische Haltung, die darauf hinausläuft, daß die ›Kenntnis der musikalischen Theorie und Technik‹ wichtiger für das Spiel der Ornamente sei als die ›Unzulänglichkeit der aufgestellten Regeln‹« (Schleuning gibt S. XXVII an).

²⁰³ *Wohltemperiertes Klavier*, II. Teil, Präludium XXI, T. 46-47; es ist hier die Frage, ob es sich überhaupt um eine Vorschlagsfigur handelt (BGA, Bd. 14, S. 181)

²⁰⁴ ebd., S. XXIX

²⁰⁵ ebd., S. XXXI (Schleuning gibt S. XXX an). Auch in diesem Zusammenhang ist wieder festzustellen, daß Schleuning den Text Krolls für die eigene Argumentation zurechtbiegt: Kroll spricht auf S. XXX ausdrücklich vom Spezialfall des Pralltrillers, Schleuning übernimmt aber den ganzen Argumentationsteil zur Widerlegung der angeblichen Regelstarre bei C.Ph.E. Bach, gegen die sich Kroll wende, für den normalen Triller! (Schleuning, a.a.O., S. 16)

²⁰⁶ BGA, Bd. 14, S. XXXII

²⁰⁷ es folgt als Beispiel: *Wohltemperiertes Klavier*, II. Teil, Präl. 18, Takte 18/19 (BGA, Bd. 14, S. XXXII)

²⁰⁸ BGA, Bd. 14, S. XXXII: Beispiel für 1): *Wohlt. Klavier I*, Präl. 10, Takt 20; T. 14 = Beispiel 2) mit Nachschlag! Auch hier müssen Zweifel angebracht werden. Bei der ersten Stelle handelt es sich um einen Triller auf Taktzeit 3 im 4/4-Takt, ein punktiertes Viertel auf *dis''*, der auf vier nach *e''* aufgelöst wird. In Takt 14 handelt es sich um einen Mordent auf punktiertem Achtel mit zwei Zweiunddreißigstel Nachschlag *d''* nach *h'*. Es ist kaum möglich, einen Mordent – es steht das übliche Kürzel – mit Nachschlag auszuführen und dann noch den Nachschlag zeitgerecht zu plazieren.

²⁰⁹ BGA, Bd. 14, S. XXXIV

²¹⁰ letzteres vielleicht, weil Becker in BGA, Bd. III, S. XIV schon darüber berichtete, s. Schleuning, a.a.O., S. 17

²¹¹ Wagner, Ernst David: *Musikalische Ornamentik oder die wesentlichen Verzierungs-Manieren im Vortrage der Vokal- und Instrumental-Musik gründlich erläutert von Ernst David Wagner. Eingeführt in die Neue Akademie der Tonkunst in Berlin, in das Conservatorium der Musik in Berlin, und in den musikalischen Lehranstalten*, Berlin 1869, S. V

²¹² Eitner, Robert: »Musikalische Ornamentik«, in: LAMZ, III. Jg., Nr. 43, Leipzig 1868, S. 340; die Rezension erschien ein Jahr vor der Publizierung, das Vorwort datierte Wagner 1864. Wie Eitner in seiner Rezension berichtet, hat Wagner Teile des Buches im Berliner Tonkünstler-Verein vorgelesen, s. S. 340.

²¹³ ebd.

²¹⁴ ebd., S. 341

²¹⁵ Schleuning, a.a.O., S. 17

²¹⁶ vgl. Schleuning, a.a.O., S. 16 u. 18

²¹⁷ Riemann, ML, Leipzig ⁴1894, S. 574: »Kroll, Franz, geb. 22. Juni 1820 zu Bromberg, gest. 28. Mai 1877 in Berlin; Schüler von Liszt in Weimar und Paris, lebte seit 1849 in Berlin, wo er auch als Klavierspieler mit Erfolg auftrat. 1863-64 wirkte er als Lehrer am Sternschen Konservatorium; ein Nervenleiden verbot ihm die letzten Jahre vor seinem Tod alle Arbeit. Sein Name hat einen guten Klang durch seine vortreffliche kritische Ausgabe von Bachs Wohltemperiertem Klavier (bei Peters und im 14. Jg. der Bachgesellschafts-Ausgabe), die Bibliothek älterer und neuerer Klaviermusik (Dresden, Fürstner 1871), sowie einige eigene Klavierkompositionen.« Art. »Wagner«, S. 1151: »Wagner, Ernst David, geb. 18. Februar 1806 in Dramburg (Pommern), gest. 4. Mai 1883 in Berlin, 1827 Organist in Neustettin, sodann noch Schüler des königlichen Instituts für Kirchenmusik (A.W.Bach) und der Kompositionsschule der königlichen Akademie zu Berlin (Runghagen), 1838 Kantor der Matthäi-Kirche, 1848 Organist der Trinitatiskirche zu Berlin, 1858 königlicher Musikdirektor; gab heraus: Motetten, Psalmen, Lieder, Klavierstücke, Orgelstücke, ein Choralbuch und eine Schrift: Die musikalische Ornamentik [1868], komponierte auch ein Oratorium ›Johannes der Täufer‹.«

²¹⁸ Schleuning, a.a.O., S. 18

²¹⁹ Neumann, Frederick: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With special emphasis on J.S. Bach*, Princeton 1978, s. hier z.B. S. 312; ders.: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton 1986. Neumanns Lösungsvorschläge können nicht unwidersprochen bleiben. Die Unzulänglichkeiten seiner Schrift beginnen schon damit, daß der Autor Wagners Buch überhaupt nicht kennt; im übrigen ist sie in ihrer positivistischen Anlage dem Wagnerschen Buch sehr verwandt.

²²⁰ Germer, Heinrich: *Die musikalische Ornamentik. Didaktisch-kritische Abhandlung über das gesammte ältere und neuere Verzierungswesen mit besonderer Berücksichtigung des Klavierspiels*, Leipzig 1879; Schleuning (a.a.O., S. 19) zitiert nach der 3. Auflage in franz. Sprache (*De l'ornement musical*, Leipzig und Paris o.J.).

²²¹ Germer, a.a.O., S. III: »Da ein gesangliches Fortklingen des einzelnen Tones (wegen der Klangarmut der damaligen Clavichorde) nicht möglich war, so suchte man durch Tonwiederholung oder durch Hinzufügen eines anderen resp. durch Abwechseln mit mehreren Tönen diesem Mangel abzuhelfen.«

²²² zitiert nach Schenker, Heinrich: *Ein Beitrag zur Ornamentik*, neue revidierte und vermehrte Auflage, Wien 1908, S. 7; zur »Klangarmut«-These führt Schleuning an: »Diese irrite Instrumententhese als Begründung für das große Ausmaß der Verzierungspraxis im Zeitalter vor der Verbürgerlichung der Musik ist schon früh widerlegt worden« (Schleuning, a.a.O., S. 19). Schleuning fügt als Beleg und Widerlegung dieser These Schenker an, der aber lediglich nach C.Ph.E. Bach folgert, »daß nunmehr alle Ornamentik als melodisches Element im besten Sinne des Wortes zu gelten habe« (Schenker, a.a.O., S. 8). Nun bezieht sich Schenker auf eine Stelle bei C.Ph.E. Bach, die er im Original zitiert, in der Bach nicht von den »wesentlichen Manieren«, sondern von den »willkürlichen Veränderungen« spricht: »Diesem ohngeachtet stehet es jedem, wer die Geschicklichkeit besitzt, frey, ausser unsern Manieren weitläufigere einzumischen« (C.Ph.E. Bach, *Versuch...*, Bd. I, Kap. II, 8). Wenn Schleuning die Auffassung Schenkers mit: »die Ornamente seien ›melodisches Element‹« meint wiedergeben zu können, so liegt in der Verknappung und Sinnverrehung der eine Fehler, der andere aber darin, daß er nicht zwischen wesentlichen Manieren und willkürlichen-improvisatorischen Veränderungen unterscheidet und zwischen der Verwendung der Verzierungen wegen der »irrigen Instrumententhese« und des melodischen Elements, das sie angeblich unterstützen helfen, kein Gegensatz oder ein Argument gesehen werden kann, das die Instrumententhese aufheben könnte. Auch den weiteren Ansichten Schleunings zu Ende seines Kapitels über Germers Schrift kann nicht gefolgt werden (s. S. 20). Albert Schweitzer empfiehlt in seinem Bach-Buch GERMERS Studie (s. S. 301, Fußn. 1). Wagners Arbeit war ihm unbekannt.

²²³ Ehrlich, Heinrich: *Die Ornamentik in Johann Sebastian Bachs Klavierwerken*, Leipzig 1897 [1898, wie Schleuning angibt, erschienen engl. und franz. Übersetzungen]; Schweitzer, a.a.O., S. 301, Fußn. 1

²²⁴ Klee, Ludwig: *Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik*, Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, Erscheinungsjahr nicht feststellbar, s. Schweitzer a.a.O., Fußn. 1. Ein umfassendes Literaturverzeichnis bietet Schleuning, a.a.O., S. 104-113

²²⁵ Kiesewetter, Raphael Georg: *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper*, Leipzig 1841; s. Kier, Herfrid: *Raphael Georg Kiesewetter*, Regensburg 1968, S. 137

²²⁶ Goldschmidt, Hugo: *Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Breslau 1890, NA Wiesbaden 1967; später dann besonders grundlegend ders.: *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*, Bd. I: »Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks«, Berlin-Charlottenburg 1907; s. Schleuning, a.a.O. (Literaturverzeichnis, in dem die Neudrucke nicht mitverzeichnet werden); vgl. hier Klotz, Hans: *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1984, Literaturverzeichnis, S. XXXVII, ferner Reidemeister, Peter: *Historische Aufführungspraxis. Eine*

Einführung, Darmstadt 1988, Literatur, S. 161ff., sowie die Literaturangaben in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Winterthur 1977ff.

²²⁷ Kuhn, Max: *Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16.-17. Jahrhunderts (1535-1650)*, Leipzig 1902, NA Wiesbaden 1969; hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Dissertation von Kuhlo, Franz: *Über melodische Verzierungen in der Tonkunst*, (Diss. phil.) Berlin 1896

²²⁸ Kuhn, a.a.O., S. 3f.

²²⁹ Dannreuther, Edward: *Musical Ornamentation*, 2 Bde., Bd. I: »From Diruta to J.S. Bach«, London & New York 1893, Bd. II: »From C.Ph.E. Bach to the present«, ebd. 1895

²³⁰ Schweitzer, a.a.O., S. 301, Fußn. 1

²³¹ Dannreuther, E. (A.W. Sturm): »Die Verzierungen in den Werken von Johann Sebastian Bach«, in: *BJB* 1909, S. 41-101 (dt. Übers. eines Kapitels aus *Musical Ornamentation*, Bd. 1, S. 161-195)

²³² Krebs erwähnt als Erscheinungsjahr des 1. Bandes London 1892 [!]

²³³ Krebs, Carl: »Edward Dannreuther, Musical Ornamentation«, in: *VfMw*, 9. Jg., Leipzig 1893, S. 235

²³⁴ vgl. Dannreuther, Bd. 1, a.a.O., S. 159-210

²³⁵ Krebs, a.a.O., S. 238. Dieses positive Resümee erinnert an Seifferts Besprechung der Wagnerschen Arbeit.

²³⁶ Beyschlag, Adolf: *Die Ornamentik der Musik*, Supplementband zu: *Urtext klassischer Musikwerke*, hrsg. auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Leipzig 1908, NA Walluf 1978

²³⁷ Rudorff, Ernst, in: Beyschlag, *Die Ornamentik*, a.a.O., S. III; ferner Finscher, *Gesamtausgabe – Urtext – Musikalische Praxis*, a.a.O., S. 194 u. 198, Fußn. 2

²³⁸⁻²³⁹ Rudorff, in: Beyschlag, *Die Ornamentik*, a.a.O., S. III

²⁴⁰ Leichtenritt, Hugo: »Zur Verzierungslehre«, in: *SIMG*, 10. Jg., Leipzig 1908-09, S. 613-633, Beyschlags Rezension auf S. 617; Ettler, Carl: »Die Ornamentik der Musik«, in: *ZIMG*, 10. Jg., Leipzig 1908-09, S. 143-147 (Rezensionen zu Beyschlags Buch)

²⁴¹ Ettler, a.a.O., S. 145

²⁴² Leichtenritt, a.a.O., S. 617

²⁴³ »Ich glaube, die Akademie hat mehr veranlaßt, als sie verantworten kann. Alles in allem erweist sich das Beyschlag'sche Buch, einige Teile ausgenommen, als eine durchaus ungenügende Lösung der Aufgabe.« (ebd., S. 617)

²⁴⁴ »Entgegnungen auf das Referat von Carl Ettler über die ›Ornamentik der Musik‹ von Adolf Beyschlag. Erwiderung von Carl Ettler«, in: *ZIMG*, 10. Jg., Leipzig 1908-09, S. 215 bzw. 217

²⁴⁵ Leichtenritt, a.a.O., S. 629. Leichtenritt unterließ es nicht, den Verfasser des Vorworts, Prof. Ernst Rudorff, schärfstens zu kritisieren: »Diesem in seinem größten Teil dilettantischen, von Fehlern, Ungenauigkeiten, Unzulänglichkeiten strotzenden Buch hat Prof. Ernst Rudorff, zweifellos im Namen der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin eine empfehlende Vorrede vorangeschickt, die gar kühne Sprache führt.« (ebd., S. 631)

²⁴⁶ ebd., S. 630

²⁴⁷ Beyschlag, Adolf: »Entgegnung auf das Referat von Hugo Leichtenritt über die ›Ornamentik der Musik‹«, in: *SIMG*, 11. Jg., Leipzig 1909-10, S. 292-297

²⁴⁸ Kiesewetter, Raphael Georg: »Über den Umfang der Singstimme in den Werken der alten Meister, in Absicht auf deren Aufführung in unsrer Zeit;

gelegentlich auch Etwas über die mit dem Stimmtone auf den Orgeln und in den Orchestern nach und nach vorgegangenen Veränderungen«, in: *AMZöK*, 4. Jg., Nr. 20, Wien 1820, Sp. 153, 193, 201, 321, 329, 337, 345, 353, 361; hier: Sp. 154; s. ferner: Kier, Kiesewetter, a.a.O., S. 98f.

²⁴⁹ Kier, Kiesewetter, a.a.O., S. 99, Fußn. 16

²⁵⁰ Kiesewetter, »Über den Umfang...«, a.a.O., Sp. 331

²⁵¹ ebd., Sp. 338

²⁵² ebd., Sp. 346; s. hierzu: Schindler, Anton: »Die gegenwärtige hohe Orchester-Stimmung und ihr Ausgang«, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung*, 3. Jg., Köln 1855, S. 60ff. u. 66ff.; des weiteren s. Hamel, Fred: »Die Schwankungen des Stimmtons«, in: *Deutsche Musikkultur 1-2*, Kassel 1944, S. 10-17

²⁵³ Zimmer, Herbert: *Julius Rietz*, (Diss. masch.) Berlin 1943, S. 123

²⁵⁴ Ellis, Alexander J.: *The History of Musical Pitch*, Amsterdam 1963 (reprogr. Nachdruck von Ellis: »A Paper read before the Society of Arts«, 3 March 1880)

²⁵⁵ s. Guido Adlers Besprechung von Ellis' Veröffentlichung (in: *VfMw*, 4. Jg., Leipzig 1888, S. 122-146, hier S. 123); ferner die Rezension von Carl Stumpf (in: *VfMw*, 2. Jg., Leipzig 1886, S. 511-524) über Ellis' »On the Musical Scales of various Nations« (in: *Journal of the Society of Arts*, Nr. 1688, Bd. XXXIII, London 1885); Adlers Referat stellt eine fast wörtliche Übersetzung des englischen Originals dar.

²⁵⁶ Ellis, Alexander J., *The History...*, a.a.O., S. 317-333; Adler, a.a.O., S. 134-135

²⁵⁷ Mendel, Arthur: »Pitch in Western Music since 1500. A Re-examination«, in: *Acta Musicologica*, Bd. L, Basel 1978, S. 1-93; als Erläuterung zum Titel verweist Mendel bereits auf Ellis' grundlegende Studie und hebt hervor, daß einige Teile der Korrektur bedürften, s. S. 1, Fußn. 1; s. ferner Dupont, Wilhelm: *Geschichte der musikalischen Temperatur*, Kassel 1935, und Barbour, J. Murray: *Tuning and Temperament. A Historical Survey*, East Lansing 1953

²⁵⁸ Gerbert, Martin: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra...*, 3 Bde., St. Blasien 1784

²⁵⁹ Coussemaker, Charles Edmond de: *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram*, 4 Bde., Paris 1864, 1867, 1869, 1876, NA Hildesheim 1962

²⁶⁰ Moquereau, Dom André: *Paléographie musical*, Bd. I, 1-17, und II, 1-2, Solesmes 1889ff.

²⁶¹ Riemann, Hugo: *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig 1878

²⁶² Riemann, Hugo: »Notenschrift und Notendruck. Bibliographisch-typographische Studie«, in: *Festschrift zur 50jährigen Jubelfeier des Bestehens der Firma C.G. Röder*, Leipzig 1896; der Anhang enthält eine umfangreiche Faksimile-Sammlung sämtlicher Notendruck- bzw. Notenschreibverfahren, deren Übertragung vorn im Textteil vorgenommen wurde.

²⁶³ Bellermann, Heinrich: *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin 1858

²⁶⁴ Bellermann, Heinrich: »Geschichtliche Bemerkungen über die Notation«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 13. Jg., Regensburg 1898, S. 1-18

²⁶⁵ Fleischer, Oskar: *Über Ursprung und Entzifferung der Neumen*, Leipzig 1895

²⁶⁶ Wolf, Johannes: *Geschichte der Mensural-Notation von 1250 bis 1460*, 3 Bde., Leipzig 1904, NA Hildesheim und Wiesbaden 1965; Wagner, Peter: *Einführung in die Gregorianischen Melodien*, Bd. I: »Ursprung und Entwicklung der

liturgischen Gesangformen bis zum Ausgange des Mittelalters«, Freiburg 1895; Bd. II: »Neumenkunde, Paläographie des liturgischen Gesanges«, in: *Collectanea Friburgensia*, Leipzig 1905; Bd. III: »Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde«, Leipzig 1921; Ludwig, Friedrich: »Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter«, in: *SIMG*, 1902-03, 1903-04, 1905-06; Jammers, Ewald: *Der mittelalterliche Choral. Art und Herkunft*, Mainz 1954; Apel, Willi: *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Cambridge, Mass. 1942 (dt.: *Die Notation der polyphonen Musik 900-1600*, Leipzig 1962)

²⁶⁷ Spitta, Philipp: »Kunstwissenschaft und Kunst«, in: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 3-14; ders.: »Denkmäler deutscher Tonkunst«, in: *Grenzboten*, 52. Jg., Nr. 14, Leipzig März 1893, S. 16-27

²⁶⁸ Spitta, »Kunstwissenschaft und Kunst«, a.a.O., S. 4

²⁶⁹⁻²⁷⁰ ebd., S. 5

²⁷¹ ebd., S. 7

²⁷² ebd., S. 12

²⁷³ ebd., S. 13

²⁷⁴ ebd. (bereits zitiert in anderem Zusammenhang)

²⁷⁵ Kretzschmar, »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik«, NA 1973, a.a.O., S. 100ff., hier: S. 102 (der Aufsatz erschien erstmalig in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1900*, 7. Jg., hrsg. v. Emil Vogel, Leipzig 1901, S. 51)

²⁷⁶ ebd., S. 102

²⁷⁷ Haas, Robert: *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931; Schering, Arnold: *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931 (Nachdruck mit einem Geleitwort und einem Corrigenda-Verzeichnis von Siegfried Goslich, Wilhelmshaven 1975)

²⁷⁸ Kretzschmar, »Einige Bemerkungen...«, a.a.O., S. 103

²⁷⁹ ebd., S. 116

²⁸⁰ Werke von Abaco, Pergolesi, Porpora usw.; s. Art. »Riemann«, in: *MGG*, II, Sp. 482

²⁸¹ ebd. Sp. 485

²⁸² s. Riemann, *ML* (Sachteil), Art. »Collegium musicum«, S. 178; H.C. Wolff schreibt in *MGG*, II, Sp. 485: »Das künstlerische Musikerlebnis sowie die praktische Wiederbelebung waren bei Riemann Grundforderungen für das Studium alter Musik; so gab er dem an der Universität Leipzig von ihm geschaffenen Institut für Mw. den Titel »Collegium musicum.«

²⁸³ Steglich, Rudolf: »Hugo Riemann als Wiedererwecker älterer Musik«, in: *ZfMw*, 1. Jg., Leipzig 1918-19, S. 603-620, hier S. 604; Steglich stellt Riemanns Ansatz wie folgt dar: »[...] das Verständnis der Denkmäler zu erschließen, d.h. die Erlebniswerte des Musikschaffens früherer Zeiten überhaupt. Seit Beginn der neunziger Jahre wendet er sich mehr und mehr der Musikgeschichte zu, und diese drängt ihn, der Richtung seines ganzen Strebens nach, zur Wiederbelebung der wertvollen älteren Musik.«

²⁸⁴ S. 604: Werke von Johann Bernhard Bach, Johann Christian Bach, Johann Christoph Friedrich Bach, Scarlatti, Philipp Emanuel Bach, dann später sechs Konzerte Johann Seb. Bachs, Friedemann Bachs, C.Ph.E. Bachs, Händels und Rameaus.

²⁸⁵ Riemann, Hugo: »Ein Wörtchen über Wiederbelebung und Vortrag alter Vokalmusik«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, XXIII. Jg., Nr. 27, Leipzig 1892, S. 337ff. und 349ff., hier S. 337 (der Aufsatz erschien ferner in: Riemann, Hugo: *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte*

der Musik, 1. Bd., Leipzig 1895, S. 174-180; der Aufsatz verweist auch auf die bislang erschienenen Sammelwerke alter Vokalmusik wie die von Choron (1808, 1827ff.), Franz Commer (»Collectio«), Karl Proske (»Musica Divina«), Stephan Lück (1859), der Londoner Musical Antiquarian Society (1845ff.), der Gesellschaft für Musikforschung (»Eitners Monatshefte für Musikgeschichte«), »so wie die monumentale Ausgabe der Werke Palestrinas« (ebd., S. 175)

²⁸⁶ Steglich, a.a.O., S. 610

²⁸⁷ ebd., S. 611

²⁸⁸ ebd.; Steglich gibt eine umfassende Übersicht über die erschienenen Kompositionen.

²⁸⁹ Hugo Riemann in Heft 71 der *Mitteilungen des Verlagshauses Breitkopf & Härtel* (Leipzig 1902), zit. nach Steglich, a.a.O., S. 611

²⁹⁰ Riemann, Hugo: »Historische Konzerte«, in: *Musiker-Kalender 1897*, hier zit. nach Steglich, a.a.O., S. 611

²⁹¹ Steglich, a.a.O., S. 611

²⁹² Kretschmar, Hermann: »Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I., Denkmäler der Tonkunst in Österreich und Neudrucke alter Musik überhaupt«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, 26. Jg., Nr. 8, Leipzig 1895, S. 13f., 25f., 37ff., 53ff., 65ff., 77f. und 93ff., hier S. 93

²⁹³ ebd., S. 94; ähnlich äußerte sich Riemann auch in seiner Antrittsvorlesung vom 27. April 1901: »Die Musikphilologie wird in den ›Urtextausgaben‹ nichts anderes sehen können, als das hochwillkommene, verlässliche Quellenmaterial, an dessen Bearbeitung sie ihre Kräfte zu setzen hat« (zit. nach Steglich, a.a.O., S. 616)

²⁹⁴⁻²⁹⁶ Steglich, a.a.O., S. 619

²⁹⁷ In Steglachs Aufsatz (a.a.O.) sind Riemanns sämtliche Ausgaben besprochen, die er im Verlauf seiner lang andauernden Bemühungen um die alten Werke herausgeben konnte. Steglich würdigt diese Arbeit, führt aber auch seine Bedenken vor allem gegen die Bezeichnungen der Stimmen an.

²⁹⁸ Niemann, Walter: *Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 10

²⁹⁹ Wiora, Walter: »Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik«, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, a.a.O., S. 299-327, hier S. 305

³⁰⁰ Heinz, Rudolf: »Guido Adlers Musikhistorik als historisches Dokument«, in: *Die Ausbreitung des Historismus...*, a.a.O., S. 209-218

³⁰¹ Wiora, a.a.O., S. 305

³⁰² ebd., S. 306

³⁰³ zum Komplex des Historismus in den Künsten vgl. Feist, Peter H.: »Historismus – ein grundlegendes Prinzip der Kunst im 18. u. 19. Jhd.«, in: *Materialien zur wissenschaftlichen Konferenz zur »Problematik des Historismus in der Kunstentwicklung des 19. Jhdts. Wernigerode 29.10.-2.11.1979«*, S. 2-19; Brix, Michael, und Steinhauser, Monika (Hrsg.): *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland*, Lahn-Gießen 1978, darin besonders Dilly, Heinrich: »Entstehung und Geschichte des Begriffs ›Historismus‹ – Funktion und Struktur einer Begriffsgeschichte« (S. 11-16) und, grundlegend, Brix, Michael, und Steinhauser, Monika: »Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historischen Architektur-Diskussion in Deutschland« (S. 199-310); Klüngenberg, Karl-Heinz (Hrsg.): *Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1985 (einige Beiträge sind ganz auf marxistisch-leninistische Kunsttheorien ausgerichtet).

³⁰⁴ Kruchen, Alfred: *Das Regie-Prinzip bei den Meininger zur Zeit ihrer Gastspielepoche 1874-1890*, (Diss. rer. techn.) Danzig 1933, S. 7

³⁰⁵ Hering, Gerhard F.: *Der Ruf zur Leidenschaft. Improvisationen über das Theater*, Köln und Berlin 1959, darin S. 259-277: »Die Meininger«, hier S. 267

³⁰⁶ Brief v. 28. Nov. 1882 an Brückner

³⁰⁷ Brief v. 1. Nov. 1874; die Originalbriefe gehören zum Bestand des Theatermuseums der Universität zu Köln; der erste hat die Signatur *An 7317/1, S. 17*, der zweite *An 7328*; Frau Dr. Flatz sei für die Hilfe bei der Entzifferung der nicht leicht lesbaren Handschrift gedankt.

³⁰⁸ Rüffer, Friedrich: *Die Meininger und ihre Bedeutung. Eine dramaturgische Skizze: Separat-Abdruck aus dem Leipziger Sonntagsblatt*, Leipzig 1882, S. 5

³⁰⁹ Pröls, Robert: *Das Herzoglich Meiningen'sche Hoftheater und die Bühnenreform*, Erfurt o.J., S. 27: »Indem die Leitung des Meiningen'schen Theaters eine möglichst lebensvolle Darstellung bedeutender Dichterwerke in Aussicht nahm, folgte sie zugleich dem realistischen Zuge der Zeit, welcher dies nur auf dem Wege der Naturwahrheit und der historischen Wahrheit erreichen zu können glaubte...«

³¹⁰ Osborne, John: *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge 1988

III. Das Musizieren auf originalem Instrumentarium²

Zur Situation der »Wiederbelebung alter Tonkunst« merkte um 1900 Hermann Kretzschmar an, daß zwar eine Fülle von Werken ediert worden sei, aber die musikalische Praxis sich von diesem reichen Schatz zu wenig angeeignet habe.¹ Den Grund dafür sah er zum einen in den spielpraktischen Anforderungen, die diese Musik an die Ausführenden stellte, zum anderen aber auch im Desinteresse der Musikschulen, die sich dieses Spezialgebietes noch nicht angenommen hätten. Um die Situation zu verbessern, schlug Kretzschmar die Einrichtung »vollständige[r] Spezialkurse für alte Musik«² an allen Musikschulen vor – eine Idee, die im Lehrbetrieb der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin teilweise schon verwirklicht war und die für Kretzschmar selbst insofern zur Verpflichtung wurde, als er neben seinem musikwissenschaftlichen Ordinariat (seit 1904) im Jahr 1909 auch die Leitung der Hochschule (zu der ja die bedeutende, von Oskar Fleischer aufgebaute und betreute Instrumentensammlung gehörte)³ übernahm und von dieser Position aus wichtige Impulse geben konnte. Zunächst war es aber wohl Max Seiffert, der ab 1910 Alte-Musik-Kurse auf Instrumenten der Sammlung durchführte.⁴ Kretzschmar allerdings hatte sich schon vor seiner Berufung zum Direktor der Hochschule beim zuständigen Ministerium für eine »stärkere Berücksichtigung der alten Musik« und die damit verbundene »Anwendung von wissenschaftlichen Erkenntnissen, die sich z.B. in der Vortragslehre niederschlagen müßten« eingesetzt,⁵ denn nicht nur durch seine wissenschaftliche Tätigkeit, sondern auch als Praktiker, der er war, war Kretzschmar von der Notwendigkeit des neuen Ausbildungszweiges überzeugt.

Vereinzelt hatte es auch vorher schon Gründungen von Schulen gegeben, die einen wesentlichen Beitrag zur Wiederbelebung Alter Musik leisteten, wobei allerdings die Kirchenmusik im Vordergrund stand.

1. Kirchenmusikschule Regensburg und Schola Cantorum Paris

Bereits im Jahr 1875 hatte Franz Xaver Haberl (1840-1910) in Regensburg eine Kirchenmusikschule ins Leben gerufen, die sich nicht nur als Ausbildungsinstitut für Kirchenmusiker verstand, sondern durch die bestehenden Ensembles wie Chor und Schola auch praktische Pflege Alter Musik auf der Basis von Haberls umfassenden Forschungen zum reichhaltigen Repertoire der Proskeschen »Musica Divina« betrieb.⁶ Im Zentrum dieser speziell ausgerichteten Ausbildungsstätte stand, beeinflußt durch den Cäcilianismus – Haberl war lange Jahre der General-

präses des Cäcilienvereins –, die altklassische Polyphonie und da vor allem die Musik Palestrinas, die Haberl innerhalb der Gesamtausgabe herausgegeben hatte.⁷

Haberl umriß die Ideale seiner Ausbildung in einigen Veröffentlichungen, von denen besonders sein »Magister choralis« Beachtung fand,⁸ und natürlich waren es auch die von ihm in der Gregorianik und im Chorgesang geschulten Knaben und jungen Studierenden des Regensburger Institutes, die Haberls Gedanken weitertrugen.

Die gleichen Ideen manifestierten sich gegen Ende des 19. Jhs. in Paris, wo sich um Vincent d'Indy (1851-1931) eine Gruppe zusammengefunden hatte, deren Bestrebungen im Jahr 1894 zur Gründung einer Schola cantorum führten.⁹ Gegenstand der Ausbildung an dieser Einrichtung sollte ebenfalls der Gregorianische Gesang sein, wobei man sich im Gegensatz zu Haberl allerdings auf die Solesmenser Forschungen stützte. Aber wie in Regensburg sollte auch in Paris die um Palestrina zentrierte altklassische Polyphonie einen Schwerpunkt bilden. Später dann wurden in öffentlichen Konzerten auch Werke von Lully, Monteverdi (»L'Incoronazione di Poppea«), Rameau u.a. aufgeführt, zu denen, mit mehr oder weniger Erfolg, auch Bach-Kantaten traten.¹⁰

Neben den Aktivitäten der Schola cantorum, deren Schüler eine Bach- und Händel-Gesellschaft gründeten, belegen zahlreiche Namen den Aufschwung, den die Beschäftigung mit Alter Musik in Frankreich nahm: Henry Expert (1863-1952), der Franck-Schüler, rief zusammen mit E. Maury die »Société d'Etudes Musicales et des Concerts Historiques« und die Chorgemeinschaft »La Chanterie de la Renaissance« ins Leben,¹¹ Eugène de Bricqueville, ein Amateur und Instrumentensammler in Versailles, scharte ein barockes Kammerorchester unter dem Namen »La Couperin« um sich, dem er historische Instrumente aus seiner Sammlung zur Verfügung stellte, der Pianist Louis Diémer (1843-1919) spielte seit den 60er Jahren auf einem Taskin-Cembalo von 1769, das in den 80er Jahren häufiger von französischen Instrumentenmachern kopiert wurde; Diémer gab zahlreiche Konzerte im Trocadero.¹²

2. Société de concerts des instruments anciens

Es ist ein fast ununterbrochener Traditionsstrang, der – wenn man bedenkt, daß Fétis seine Historischen Konzerte bis in die 50er Jahre des 19. Jhs. hinein durchführte – in Frankreich von Fétis und Choron bis ins 20. Jh. reicht. Neuere Forschungen belegen, daß auch in Brüssel noch in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. die Konzerte mit Alter Musik, dargeboten auf alten Instrumenten, weitergeführt wurden, so daß von fast einem Jahrhundert und mehrere Generationen während der Kontinuität im französisch-belgischen Raum gesprochen werden kann.¹³

Diese Tradition war der Nährboden für eine Ensemblegründung, die starken Einfluß auch auf die Situation in Deutschland üben sollte: die im Jahr 1901 von dem Geiger und Komponisten Henri Casadesus (1879-1947) gegründete »Société des Instruments anciens Casadesus«, als deren Präsident kein Geringerer als Camille Saint-Saëns (1835-1921) amtierte.

Zwei Ensembles, die sich um den Pianisten und Cembalisten Diémer formiert hatten, waren vorausgegangen. Ihnen gehörten neben Diémer noch Delsart und Taffanel an, allesamt Lehrer am Pariser Conservatoire. Dieses Ensemble hatte schon in den 80er Jahren Konzerte veranstaltet.¹⁴ Die Besetzung bestand aus Cembalo, Viola da gamba und Violine, alternativ auch Viola d'amore. Später wechselten einzelne Mitglieder, und es kam anstelle von Taffanel der belgische Geiger und Viola-d'amore-Solist Louis van Waefelghem (1840-1908) dazu, der auch selbst einige Kompositionen für die Viola d'amore schuf und andere Stücke transkribierte. Das Quartett komplettierte Laurent Grillet, der die Vielle (Drehleier), das einstige französische Modeinstrument, spielte.¹⁵ Diese 1890 gegründete Gruppe, die sich bereits »Société des Instruments anciens« nannte, erlangte internationale Bekanntheit durch zahlreiche Konzerte und Konzertreisen durch Frankreich, Belgien, England und die Schweiz, die wohl um 1895 begannen.¹⁶

Die später entstandene »Société Casadesus« bestand fast ausschließlich aus Mitgliedern der Familie des Gründers und Namensgebers: Madame Casadesus spielte den Quinton, Henri die Viola d'amore, Marcel die Viola da gamba; ferner wirkten mit: Mademoiselle Delcourt, Cembalo, und Ed. Nanny, der einen dreisaitigen Kontrabaß spielte.¹⁷ Über ein Konzert, das die Société 1904 in Berlin gab, existiert folgender Bericht: *»Eigenartige Genüsse bereitete im Bechsteinsaal einer großen Zuhörerschaft die Société de Concerts d'instruments anciens aus Paris mit ihren Vorträgen von Musikstücken aus dem 17. und 18. Jahrhundert auf Instrumenten, wie sie in jener Zeit gebräuchlich waren. [...] Alle fünf sind ausgezeichnete Künstler, die ihre Instrumente mit Meisterschaft beherrschen und die ein Ensemble geschaffen haben, das an Präzision und Einheitlichkeit des Ausdrucks kaum übertroffen werden kann.*¹⁸

Aus dem weiteren Bericht erfährt man, daß es sich bei dem Cembalo um ein von der Firma Pleyel erbautes Instrument handelte. Der Rezensent hebt besonders die Fähigkeit des Cembalo-Klanges hervor, mit den anderen Instrumenten zu verschmelzen, wohingegen bei einer Violine und dem modernen Flügel sich beide Instrumente »fast feindlich« gegenüberständen.

Das Programm umfaßte ein Divertissement von Jean-Joseph Mouret (1682-1738)¹⁹ und eine Sonate für Viola d'amore und Kontrabaß von Giovanni Battista Borghi (1738-1796),²⁰ ferner ein Tambourin von Martini,²¹ eine Sonatine von Benedetto Marcello (1686-1739) und eine viersätzigte Sinfonie von Antonio Bartolomeo Bruni (1757-1821).²² Die letzte Komposition soll ein Mitglied der Familie Casadesus für die Besetzung der Société eingerichtet haben.²³

Eine nähere Betrachtung dieser Angaben weckt Zweifel nicht nur an

den Entstehungsdaten der Kompositionen, sondern auch an der originalen Besetzung, vor allem hinsichtlich der Komposition für Viola d'amore und Kontrabaß. Zwar ist aus der Konzertbesprechung keinerlei Besetzungsangabe zu entnehmen, die eine eindeutige Zuordnung erlauben würde, doch legt der Hinweis, Casadesus habe die letzte Komposition des Programms für das Ensemble eingerichtet, den Verdacht nahe, daß vielleicht auch die anderen Stücke lediglich Arrangements waren.

An der Zusammenstellung der Instrumente fällt auf, daß man bei ihrer Auswahl einem gewissen Exotismus huldigte, vermutlich auch aus optischen Gründen. Quinton und Viola d'amore, dazu Viola da gamba, dreisaitiger Virtuosenkontrabaß und Cembalo – das ist kein historisch belegbares Ensemble. Schon die Vorgängergruppen hatten die Viola d'amore und als Besonderheit die Vielle vorgestellt, sicher nicht zuletzt, um durch diese in Bauart und Gebrauch fremdartig erscheinenden Instrumente den speziellen Reiz der von der gewohnten Norm bewußt abgesetzten Klanglichkeit noch zu erhöhen.

Die Tatsache, daß der erwähnte Konzertbericht nur auf diesen Klangreiz eingeht, nicht aber auf andere Aspekte der Darstellung – Tongestaltung, Ornamente, Verzierungen etc. –, ist ein Beleg dafür, daß Alte Musik, wie sie von der Société dargeboten wurde, mehr durch den exotischen Klang als durch eine historisierende Musizierweise determiniert war. Daß es der Société nicht sosehr um Werktreue oder stilistische Konsequenz ging, in dieses hypothetisch rückgefolgte Bild paßt hinein, daß bei der Wiederholung des Programms am folgenden Abend in einem kleineren Raum die Musik »mit fast noch größerem Reize« erlebbar wurde, insofern nämlich, als die französische Sängerin Yvette Guilbert (1867-1944) – Toulouse-Lautrec schuf 27 Lithographien von ihr²⁴ – in einem Schäferinnenkostüm à la Watteau Lieder »aus der Zeit der Marquise de Pompadour« zum besten gab.²⁵

Eine spätere Besprechung bestätigt unsere Einschätzung: »Die Konzerte der Pariser Société bieten lediglich eine Neubelebung der Klangwerte alter Instrumente; die vorgetragenen Kompositionen erscheinen dabei nur als Folie und treten in stilistisch oft gänzlich unmöglichen Bearbeitungen auf, so dass von einer wirklichen Neubelebung alter Kunst eigentlich nicht die Rede ist.«²⁶ Auch Alfredo Casella (1883-1947), der von 1906-1909 Cembalist in der Société war und viele Reisen mit dem Ensemble unternahm, äußerte sich ähnlich: »The work did not particularly attract me, because almost all of the music played was either apocryphal or had at least been cleverly »retouched« by that talented and sympathetic rascal of a Casadesus.«²⁷ Doch die Kritik am Bearbeitungsstil Henri Casadesus' tat dem Erfolg der Société kaum Abbruch. Zahlreiche Konzertreisen führten die Musiker durch ganz Europa, in die USA und den Mittleren Osten.²⁸

Bedingt durch finanzielle Schwierigkeiten mußte Henri Casadesus 1926 seine umfangreiche Instrumentensammlung – 144 Stücke – veräußern (erworben wurde sie vom Boston Symphony Orchestra), aber noch bis zum Jahr 1939 konnte die Société ihre Konzerte weiterführen.²⁹

Anlässlich eines Société-Auftritts 1906 in Berlin ergriff Hugo Leichtentritt die Gelegenheit, mit Verweis auf die Aktivitäten in Frankreich den Zustand der Alte-Musik-Pflege in Deutschland zu beklagen. Vor allem das Wirken der Pariser Schola cantorum schien ihm beispielhaft zu sein: »Die Erwähnung der französischen Künstler bringt mich darauf, wie doch Paris hauptsächlich durch den Einfluß der Schola cantorum uns in vornehmer und sachkundiger Pflege der alten Kunst weit voraus ist. Wollte doch etwa die Pariser Ortsgruppe dafür Sorge tragen, daß in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft regelmäsig die Programme der von der Schola veranstalteten Aufführungen mitgeteilt würden, dann würde sich vielleicht auch bei uns hier und da das künstlerische Gewissen regen, wenn wir sehen, daß bei unseren Nachbarn die besten Künstler, Komponisten es nicht für unter ihrer Würde halten, sich tatkräftig für alte Musik ins Mittel zu legen. Bei uns herrscht noch immer der leidige Standesdünkel, die Scheidewand zwischen Musiker und Musikgelehrten ist kaum niedriger geworden als früher.«³⁰

Besser als die meisten seiner Zeitgenossen wußte Leichtentritt, wovon er sprach, hatte er doch noch Chrysanders Bemühungen miterlebt, und aus seiner Wortwahl wird deutlich, daß ihm auch Spittas Aufsatz über Kunstwissenschaft und Kunst geläufig war, in dem dieser das zumal auf dem Gebiet der Alten Musik problematische Verhältnis zwischen Musikwissenschaft und Praxis dargelegt hatte.

Leichtentritt verzeichnet im vorerwähnten Bericht Komponistennamen wie Corelli, Biber, Pugnani u.a., deren Werke von Solisten wie Carl Flesch in Berliner Konzerten vorgestellt wurden; aber Aufführungen mit alten Instrumenten waren offenbar nicht darunter, obwohl die Königliche Hochschule eines der gr o ten Instrumentenmuseen mitverwaltete und die großen Bestände an wiederentdeckenswerter Musik in den Berliner Bibliotheken nach einer praktischen Aufarbeitung förmlich riefen.

3. Deutsche Vereinigung für alte Musik

Die erste deutsche Vereinigung, die sich um eine möglichst stilgetreue Wiedergabe Alter Musik bemühte, sollte die »Deutsche Vereinigung für alte Musik« in München werden. Es bestand wohl schon früher und auch gleichzeitig mit ihr die ebenfalls auf alten Instrumenten – vornehmlich Blockflöten – musizierende »Bogenhausener K nstlerkapelle«, die mal als »Die heimlichen Sieben«, mal als »Bogenhausener Künstler-Vereinigung« oder »Bogenhausener Alt-Blservereinigung« in Erscheinung trat, dies aber fast ausschließlich in privatem Kreis.³¹

Das erste Konzert der »Dt. Vereinigung für alte Musik« fand am 18. November 1905 statt. Die Idee zur Gründung dieser Vereinigung

ging von dem Münchener Juristen Dr. Ernst Bodenstein aus. Ihren künstlerischen Leiter fand sie in Christian Döbereiner (1874-1961), einem Münchener Cellisten, der bereits erste Erfahrungen im Gambenspiel gesammelt hatte.³²

Im bayerischen Nationalmuseum in München wurde eine für den Wittelsbacher Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1690-1716) angefertigte Gambe von Joachim Tielke (1660-1730) aufbewahrt. Dieses Instrument gelangte mit der Übersiedlung des Hofes von Mannheim nach München. Um 1893/94 – während seines Cello-Studiums an der Münchener Kgl. Akademie der Tonkunst bei Josef Werner, der das Instrument zu Studienzwecken mit in den Unterricht gebracht hatte – erhielt Döbereiner so erstmals Gelegenheit, auf einer originalen Viola da gamba zu spielen. Zwei Jahre zuvor (1891) hatte der bedeutende Leipziger Cellist Friedrich Grützmacher seine Sammlung »Die hohe Schule des Violoncellspiels« herausgegeben, die eine Anzahl von für das Violoncello bearbeiteten Gambenkompositionen enthielt.³³ Es waren diese Stücke, die Döbereiner wieder auf der Gambe musizierte. Ein Echo seiner Spielversuche drang offenbar zu Bodenstein, obwohl Döbereiner vor dem o.e. ersten Konzert noch keinen öffentlichen Auftritt mit der Viola da gamba gewagt hatte.³⁴

Wie Döbereiner berichtet, war es das Ziel der Vereinigung, Konzerte – vorzugsweise in Kammermusikbesetzung – durchzuführen, die »in der Spiel- und Aufführungspraxis und im Geiste ihrer Entstehungszeit« Musik des 17. und 18. Jhs. wiedergeben sollten. Als weiteren Grundsatz hatte man sich zu eigen gemacht, »daß man kein Instrument in seiner Klangfarbe durch ein anderes ersetzen kann, ohne den Intentionen des Componisten zuwiderzuhandeln.« Ferner galt es, die »Art der Wiedergabe unter Berücksichtigung der Vorschriften der Alten über Tempowahl, Dynamik, Verzierungen, Generalbaßspiel und dergleichen nachzugestalten,« wobei man eine zweifache Absicht verfolgte: »*Einmal an bekannten Werken großer Meister zu zeigen, wieviel reizvoller und intimer sie wirken, wenn man sie anstatt mit modernen Mitteln auf moderne Art, mit den Klangwerkzeugen und im Sinne ihrer Zeit interpretiert, zweitens aber auch unbekannte Werke unbekannter Meister wieder ans Licht zu ziehen, die vielleicht nur darum in Vergessenheit gerieten, weil sie im modernen Gewande reizlos erschienen, die aber in ihrer originalen Gestalt auch heute noch ihrer Wirkung sicher sind.*«³⁵

Diese doch recht eindeutige Ablehnung von Uminstrumentierungen bzw. Arrangements, wie sie auf teilweise abenteuerliche Weise von der Société Casadesus vorgenommen wurden, unterschied die Münchener deutlich von ihren französischen Kollegen.

Die Besetzung zur Gründungszeit der Gruppe war wie folgt: Johanna Bodenstein (Sopran), Herma Studeny (Violine), Elfriede Schunck (Cembalo), Ludwig Meister (Viola, Viola d' amore), Christian Döbereiner (Violoncello, Viola da gamba).³⁶ Für die Beschaffung der Instrumente hatte Dr. Bodenstein gesorgt: zwei Cembali – ein einmanualiges und ein zweimanualiges Instrument – der Münchener Klavierbaufirma Karl Maendler (1872-1958), die sich bauartlich an das Pleyelsche Cem-

balo von 1889 anlehnten,³⁷ ein originaler Hammerflügel vom Ende des 18. Jhs., eine Viola da gamba (1683) und eine Viola d'amore.³⁸

Eine noch vorhandene Photographie gibt Details der benutzten Instrumente wieder: Döbereiner hält eine bundlose sechssaitige Viola da gamba spielbereit, der Bogen in seiner Rechten ist ein gewöhnlicher Cello-Bogen, konkave Biegung und Spitze sind einwandfrei zu erkennen; die Violine von Herma Studeny weist das lange Griffbrett der modifizierten Geigen auf, der Bogen ist nicht zu erkennen; das zweimanualige Cembalo (in Lyraform, wie im Flügelbau) hat eine Klaviertastatur mit weißen Unter- und schwarzen Obertasten, die Anzahl der Pedale ist nicht auszumachen; Meister hält unterm Arm eine 14saitige Viola d'amore (also wahrscheinlich mit sieben Spiel- und sieben Resonanzsaiten), die Korpusform ist aus der Gambenform hergeleitet, die Schalllöcher scheinen Flammenform zu haben, bei dem Bogen handelt es sich mit Sicherheit ebenfalls um ein modernes Exemplar in Tourte-Form.³⁹

Der Augenschein bestätigt, daß der Originalitätsgrad der Instrumente eher gering zu veranschlagen ist; es waren nur vom Typus her historische Instrumente, die jedoch durch Umbauten und die Benutzung moderner Bögen vom historischen Klang weit entfernt waren. Um das Bemühen um Originalität zu unterstreichen, musizierte das Ensemble in Rokoko-Kostümen, ja anlässlich des ersten Auftretens dekorierte man sogar den Konzertsaal »dem Milieu entsprechend« um.⁴⁰ (Mit Hinweis auf die »Idee des Gesamtkunstwerks« verteidigte Eugen Schmitz diese Präsentationsform gegen die ablehnenden Stimmen einiger Zuhörer: »Man nehme nur die Parallele von der bildenden Kunst. Kein moderner Museumsdirektor wird Bilder der niederländischen Schule in ein im modernen Jugendstil gehaltenes Zimmer hängen, oder Denkmäler aus der Steinzeit in ein Rokokogemach stellen...«)

Der Repertoire-Schwerpunkt der Vereinigung lag auf der Kammermusik und dem Lied des 17. und 18. Jhs. Die Trio-Sonaten Buxtehudes,⁴¹ eine Sonate für Viola d'amore und Cembalo von Friedrich Wilhelm Rust (1739-1796), ferner Streichtrios von C.Ph.E. Bach und Joh. Stamitz (1717-1757), dazu Lieder und Arien von Joseph Haydn, W.A. Mozart und J.S. Bach bildeten das vorläufige Konzertprogramm.

Der ursprüngliche Plan der »Dt. Vereinigung für alte Musik« sah neben der Kammermusik auch eine Orchestervereinigung vor, die sich »Münchener Orchester für alte Musik« nannte und, wie es in einer Ankündigung heißt, in kleiner Besetzung auftreten wollte, und zwar unter der Leitung des damaligen Direktors der Akademie der Tonkunst in München, Bernhard Stavenhagen (1862-1914). Die ersten Konzerte dieses Orchesters fanden, einer Vorankündigung auf einem Programm der Kammermusikvereinigung zufolge, am 3. Dezember 1906 sowie am 4. Januar und 3. März 1907 in München statt. (Die Programme dieser Konzerte konnten nicht ausfindig gemacht werden.)

Bemerkenswert ist noch eine Notiz im Prospekt der Vereinigung, die die aufführungspraktischen Intentionen dahin gehend zu relativieren scheint, daß eine »stilgerechte Aufführung von Werken des XVII. und

XVIII. Jahrhunderts in durchaus originalgetreuer Gestalt und unter angemessener [!] Verwendung alter Instrumente« angestrebt wurde.⁴²

Das Repertoire beider Abteilungen der Vereinigung war zunächst wesentlich breiter gesteckt, als es die dann verwirklichte Programmfolge (s.o.) widerspiegelt. Das Orchester hatte sich u.a. ein Cembalo-Konzert von C.Ph.E. Bach vorgenommen, von J.S. Bach das 5. und 6. Brandenburgische Konzert, von G.Fr. Händel *Concerti grossi* und Opern-Ouvertüren, von Joh.A. Hasse ein Flötenkonzert und die Ballettmusik aus »Piramo e Tisbe«, von Alessandro Marcello (1669 [1684?]-1747 [1750?], Bruder von Benedetto M.) ein Largo, von W.A. Mozart die *Concertante* (KV 364) für Violine, Viola und Orchester, von Giuseppe Tartini das Konzert D-Dur für Viola da gamba und Orchester sowie ein Konzert für Viola d'amore von Antonio Vivaldi.⁴³ Hinzu kamen Sinfonien von dall'Abaco, W.Fr. Bach, Corelli,⁴⁴ von Dittersdorf, Chr. Graupner, J. Haydn, Rameau, Franz Xaver Richter, Joh. Stamitz, Telemann u.a. Die Prospektankündigung der Kammermusikwerke ist nach den unterschiedlichen Besetzungsmöglichkeiten der Vereinigung gegliedert. Genannt werden dort Kompositionen für ein oder zwei Violinen, Viola da gamba und Cembalo von J.S. Bach, Buxtehude, Erlebach, Reincken und Telemann; für die Besetzung Violine, Viola d'amore und Cembalo sind es Kompositionen von Pietro Locatelli⁴⁵ und J.J. Quantz; für zwei Violinen, Violoncello und Cembalo werden u.a. Kompositionen von dall'Abaco, Joh.Chr. Bach, Joh. Anton Fils (Filtz, Filz, 1733-1760), Joh. Stamitz und Telemann genannt sowie, für die Besetzungsvariante Violine, Violoncello und Cembalo, Werke von C.Ph.E. Bach, von Dittersdorf und Fr.X. Richter. Darüber hinaus umfaßte das Angebot Solokompositionen für Violine mit Cembalo oder Fortepiano, für Viola da gamba oder Viola d'amore mit Cembalo, ferner Arien für Sopran mit Begleitung mehrerer Instrumente und Lieder mit Cembalo oder Fortepiano-Begleitung.

Diese umfangreiche Übersicht macht nicht nur den Anspruch deutlich, den die Vereinigung an sich selbst stellte, sie zeigt auch die Reper-toirebreite des im Druck vorliegenden Notenmaterials, das in den Gesamtausgaben, Denkmälereditionen oder Einzelveröffentlichungen für den praktischen Gebrauch zur Verfügung stand.

Eugen Schmitz hob in seinen Veröffentlichungen den Nutzen hervor, den Aufführungen Alter Musik für die Wiederbelebung der Hausmusik haben würden.⁴⁶ Nicht nur, daß sie die alten Suiten- und Sonatenformen in ihrer Vielfalt dokumentierten, auch von der besonderen Klanglichkeit der verwendeten Instrumente (Cembalo, Viola da gamba, Viola d'amore) versprach er sich Anregungen für das damalige Musikschaffen; den Haupteffekt aber sah er im Wiedergewinn eines Geistes »ursprünglicher Naivität«, im »Geist spontanen, von keiner Reflexion angekränkelten Schaffens.«⁴⁷

Für Schmitz stand die Alte Musik dem vorherrschenden Kunstgeschmack seiner Zeit diametral entgegen, als eine natürliche, wahre, reine Musik ohne »philosophische« Überfrachtung: »Heute herrscht das Bestreben, womöglich dem kleinsten Klavierstück noch einen tief philosophi-

schen Gehalt unterzuschieben und die einfachste Liedkomposition möglichst ›transcendental‹ zu gestalten.«⁴⁸

Im Ansatz sind hier die von der Jugendmusikbewegung vertretenen Positionen vorgeprägt, die sowohl in ihrer Abkehr von der zeitgenössischen – spätromantischen wie avantgardistischen – Musik als auch in ihrer Hinwendung zur vermeintlichen Schlichtheit und ›Anspruchslosigkeit‹ Alter Musik eine fragwürdige ideologische Ausrichtung erhalten sollten, deren Tendenz auch im folgenden Schmitz-Zitat anklingt: »Das frische Musikantenblut, das in den Adern unserer Vorfahren pulsierte, ist uns verloren gegangen und hat einer bedauernswerten Dekadenz Platz gemacht.«⁴⁹ – Mit der moralischen Aburteilung der zeitgenössischen Musik wurde die Alte Musik gleichsam zur Parole der Erneuerung.⁵⁰

Schmitz' durchweg positives Urteil wird durch die Einschätzung anderer Kritiker nicht in allen Punkten bestätigt. Hugo Leichtentritts Konzertbesprechung anlässlich eines Auftritts am 12. Dezember 1906 im Bechstein-Saal ist zu entnehmen, daß die Leistungen der Vereinigung beträchtlich hinter denen der ›Société‹ zurückstanden und manche stilistische Bedenken gegen die Darstellung anzubringen waren.⁵¹ Ansonsten geht der Tenor der vergleichenden Kritiken dahin, daß der Pariser Société der sublimere Klang, auch wohl das größere künstlerische Vermögen der Casadesus-Musiker und des Cembalisten Alfredo Casella zu attestieren war,⁵² der Münchener Vereinigung hingegen das stilgerechtere Musizieren: »historisch viel echter, indem sie in der Originalbesetzung spielen [...], dagegen tragen die Pariser ihre für die alten Instrumente teilweise umarrangierten Sachen mit unvergleichlichem Rhythmus und Elan vor.«⁵³

Die Beurteilung dieser Konzerte schwankte zwischen der Überzeugung, daß die zeitgenössische Musik und die Mittel ihrer Darstellung auf einer höheren Stufe standen, und der Erkenntnis, daß die Alte Musik einen Eigenwert besaß, der die Benutzung alter Instrumente, trotz der damit noch verbundenen Unzulänglichkeiten, nicht nur rechtfertigte, sondern gebot.⁵⁴

Die Dt. Vereinigung für alte Musik veranstaltete nicht nur in München Konzerte. Wie Döbereiner berichtet, konzertierten die Musiker während des Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft 1906 in Leipzig, dann in Berlin, Dresden, Wien und im südlichen Deutschland. Immer war ihnen eine wohlwollend beobachtende Kritik beschieden. Durch diese Aktivitäten und die weiterhin durchgeführten Konzerte der Pariser Société wurde allmählich ein immer breiteres Publikum erschlossen. Der Anfang einer produktiven Aneignung und öffentlichen Diskussion der Alten Musik, gespielt auf alten Instrumenten, war gemacht.⁵⁵ Die sich daraus ergebenden Perspektiven beurteilte Viktor Lederer folgendermaßen: »Es dürfte daher angezeigt sein, sich darüber klar zu werden, welcher positive Gewinn einerseits dem musikhistorischen Verständnis der Vergangenheit, also im Grunde der musikalischen Wissenschaft, andererseits aber dem praktischen Musikleben der Zukunft, also der musikalischen Kunst und ihrer Weiterentwicklung, aus dieser Neuerscheinung am musikalischen Himmel der Gegenwart zu erwarten steht.«⁵⁶

Die Dt. Vereinigung für alte Musik in München entfaltete über mehr als ein Jahrzehnt eine umfangreiche Konzerttätigkeit, wie an der Programm- und Kritikensammlung des Döbereiner-Nachlasses abzulesen ist. Einige Mitwirkende wechselten im Laufe der Zeit, Else Weinberg und Marie Möhl-Knabel lösten Frau Bodenstein ab, Emil Wagner (Violine, Viola d'amore) kam als Streicher hinzu. Spielte man größere Werke wie das 6. Brandenburgische Konzert, wurde die Besetzung durch Musiker aus dem Münchener Konzertleben erweitert.⁵⁷

Zwei Jahre nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs war an eine regelmäßige Fortführung der Konzerte nicht mehr zu denken. In einem Rundschreiben vom Oktober 1916, das einem Konzert am 10. November desselben Jahres im Bayerischen Hof vorausgeschickt wurde, kündigte die Vereinigung ihre Auflösung an: »Im März 1916 erfolgte ein Rundschreiben durch den Vorstand an die Mitglieder des Vereins zur Pflege alter Musik unter Mitteilung der Gründe, die es der Deutschen Vereinigung für alte Musik unmöglich machen, während der Dauer des Krieges die satzungsgemäßen Konzerte zu veranstalten. Dem gesteigerten Interesse an alter Musik Rechnung tragend und den Wünschen der Mitglieder oben genannten Vereins entgegenkommend, geben die unterzeichneten Mitglieder der Deutschen Vereinigung für alte Musik, an Stelle dieser Vereinigung [...] ein Konzert.« In der Zwischenzeit hatte sich eine neue Gruppe gebildet, die sich »Verein zur Pflege alter Musik e.V.« nannte.⁵⁸ Es scheint, als wären in diesem verkleinerten Ensemble von den ehemaligen Mitgliedern der Vereinigung nur noch die Cembalistin Elfriede Schunck, die entscheidend zur Wiederbelebung des Cembalospieles in Deutschland beitrug, und der Gambist Christian Döbereiner, der noch viele Jahrzehnte tatkräftig und erfolgreich für die Sache der Alten Musik wirkte, übrig geblieben. Sie waren, wie der Konzertankündigung – die Einladung ist von ihnen beiden unterzeichnet – zu entnehmen ist, im neuen Verein offenbar führend tätig. Ob die weiteren zu diesem Konzert herangezogenen Musiker wirklich auf alten Instrumenten spielten (mit Ausnahme der Viola d'amore, die auch hier nicht fehlen durfte, und der zweiten Viola da gamba neben Döbereiner), darf bezweifelt werden.⁵⁹

Nicht nur die Kammermusik und das wohl nur vereinzelt in Erscheinung getretene Orchester der Dt. Vereinigung für alte Musik, auch das vokalinstrumentale Musizieren und die Aufführung der großen Oratorienwerke rückte zunehmend in den Blickpunkt des Münchener Musiklebens. 1910 gründete Alfred Stern die »Münchner Bach-Vereinigung«, deren musikalischer Leiter August Schmid-Lindner (1870-1959) wurde, Professor an der Münchener Akademie der Tonkunst. 1912, nach einer gebührenden Phase der Vorbereitung, trat sie mit einer Aufführung der Bachschen Matthäuspassion mit kleinem Chor und Orchester in der Lukas-Kirche vor die Öffentlichkeit.⁶⁰ Aber auch diese Vereinigung mußte während des Krieges ihre Aktivitäten einstellen. Erst 1918 wurde die Arbeit im neugegründeten »Münchner Bach-Verein« fortgesetzt, als dessen Leiter Ludwig Landshoff (1874-1941) gewonnen wurde.

Landshoff hatte sein musikwissenschaftliches Studium bei Adolf

Sandberger, Max Friedlaender und Oskar Fleischer mit einer Dissertation über Zumsteege abgeschlossen, daneben aber auch eine Dirigenten-Ausbildung erhalten (H. Urban, Max Reger). Er leitete den Münchner Bach-Verein bis zu seiner Berufung zum Dirigenten des Berliner Rundfunk-Orchester im Jahr 1928. Dem Urteil Döbereiners zufolge waren Landshoffs Aufführungen der Chorwerke Bachs und Händels »muster-gültig«.⁶¹

4. Protagonisten

a) Christian Döbereiner

Der allmähliche Aufschwung in instrumentalpraktischer wie künstlerischer Hinsicht wurde getragen von Musikerpersönlichkeiten, die nicht nur als Spezialisten ihres Faches Anerkennung fanden, sondern der Alten Musik ganz allgemein Beachtung verschafften und ihren Platz im damaligen Konzertleben festigen halfen. Das gilt für Deutschland und für die ungefähr parallel verlaufende Entwicklung in Frankreich (Société Casadesus/Louis Diémer, s.o.), aber auch für England, wo der aus Frankreich stammende Arnold Dolmetsch (1858-1940) zu einer der Leitfiguren der Alte-Musik-Renaissance wurde.⁶²

Einer der ersten Protagonisten war Christian Döbereiner, der als Cellist, vor allem aber als Gambenspieler – in einigen Programmen trat er auch als Cembalist und Dirigent hervor – die Entwicklung vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jhs. mitgestaltete.

Döbereiner, am 2.4.1874 in Wunsiedel/Oberfranken geboren, entstammt einer Musikerfamilie, die häufiger im Kapellverband auftrat, wie aus einer Programmsammlung noch ersichtlich ist. Zur Alten Musik kam er während seiner Studienzeit in München, wo er, wie bereits geschildert, die Cello-Klasse von Prof. Werner besuchte, der ihm zu Studienzwecken eine kostbare Tielke-Gambe aus dem bayerischen Nationalmuseum zur Verfügung stellte. Werner, der Lehrer, besaß offenbar wenig Sinn für die Besonderheit dieses Instruments, der Schüler hingegen war, wie er selbst sagt, vom Klang und der Andersartigkeit der Gambe so fasziniert, daß er intensive autodidaktische Studien trieb, um sich auf ihr zu vervollkommen.

Warum Werner das Instrument überhaupt ausgeliehen hatte, kann nur vermutet werden. Vielleicht war ihm der Gedanke durch die Aufführungen der Bach-Passionen gekommen, in denen zwar das Cello die Stelle der Gambe vertrat, doch daß das Cello eigentlich das falsche Instrument war, wird auch ihm als Cellisten bewußt gewesen sein. Möglicherweise spielte indirekt auch die damals von Grützmacher

herausgebrachte »Hohe Schule des Violoncellspiels« eine Rolle, die ja einige Transkriptionen originaler Gambenkompositionen enthielt.⁶³ Zudem lag in den zum praktischen Gebrauch gedachten Editionen und Gesamtausgaben eine Fülle von Originalkompositionen vor, so daß der Gedanke, sich wieder mit der Gambe zu beschäftigen, durchaus nahelegend war; auch die Instrumente selbst waren noch zahlreich vorhanden. Letzteres war vielleicht mehr noch als die Fülle des Repertoires ausschlaggebend dafür, daß auch der belgische Cellist und Instrumentensammler Paul de Wit zur Viola da gamba fand.⁶⁴

De Wit und Döbereiner waren somit die ersten Cellisten, die sich wieder dem Spiel der Gambe widmeten, wenn auch de Wit nach allem, was wir wissen, nur selten konzertierend in Erscheinung trat, Döbereiner hingegen tat es sein Leben lang.⁶⁵ Er war es auch, der 1907 in München unter Leitung von Felix Mottl wohl erstmals wieder die Bachsche Matthäuspassion mit Gambenbegleitung in der Baßarie »Komm, süßes Kreuz« aufführte. Für diese Partie und auch für die Arie »Es ist vollbracht« aus der Johannespassion blieb Döbereiner ein in ganz Deutschland gefragter Solist, wie die Programme in seinem Nachlaß vielfach belegen. Zu seinen bleibenden Verdiensten um die Aufführungspraxis Alter Musik gehören auch die Aufführungen des 6. Brandenburgischen Konzerts in der originalen Besetzung und des Konzerts für 4 Violinen von Antonio Vivaldi in der Bearbeitung J.S. Bachs für 4 Cembali (BWV 1065 nach Vivaldi op. 3, 10).

Aber wie nahe am Original diese Aufführungen damals wirklich waren, läßt sich aus einer das Gambenkonzert von Tartini betreffenden biographischen Notiz ersehen: Döbereiner transponierte dieses Konzert von original D-Dur nach G-Dur und spielte es in dieser Version in Sinfoniekonzerten in München unter Hans Knappertsbusch (1888-1965) und in Stuttgart unter Hermann Abendroth (1883-1956). – Die Überzeugung, daß die Originalfassung unantastbar sei, war bei Döbereiner wohl doch weniger stark ausgeprägt, als es manche seiner Äußerungen auf den ersten Blick vermuten lassen. So auch im Prospekt des wohl 1924 gegründeten »Döbereiner-Trios für alte Musik« (Anton Huber, Violine, Viola d'amore; Christian Döbereiner, Viola da gamba; Dr. Johannes Hobohm, Cembalo, gebaut von der Münchener Firma K. Maendler-Schramm): »Die Musik jener Zeit kann nur dann in ihrer wahren Klangwelt zur Geltung gelangen, nur dann richtig gehört, verstanden und beurteilt werden, wenn sie auf den alten Instrumenten, für die sie erdacht und geschrieben wurde, auch gespielt wird. [...] Soll aber diese so zu Gehör gebracht werden, wie die Komponisten intentionierten und wie ihre Zeitgenossen sie ausführten, dann kann dies nur geschehen, wenn außer der Originalbesetzung alle sonstigen Erfordernisse des musikalischen Zeitstils, also die Aufführungspraxis ihrer Entstehungszeit genau beachtet wird.«⁶⁶

Schon die Beschreibung einer Photographie der »Vereinigung« zeigte, daß die dort abgebildeten Instrumente aufgrund verschiedener Details keineswegs als Originale angesehen werden können. Die Bögen der Streichinstrumente waren, soweit erkennbar, alle moderner Bauart; auch das Cembalo war in Konstruktion und Klang von einem Instru-

ment des 17. oder 18. Jhs. sicherlich weit entfernt. Zum damaligen Zeitpunkt jedoch hielt man das optische und klangliche Erscheinungsbild für original – schon die Namen der Instrumente verbürgten so etwas wie Authentizität –, obwohl es ein leichtes gewesen wäre, anhand der erhaltenen Instrumente den Originalwert auch in Details zu überprüfen. Die Sensibilität des Hörens war anders gelagert, Unterschiede, die wir heute als gravierend empfinden würden, wurden offenbar weniger bewußt wahrgenommen.⁶⁷ Dennoch erkannte man, daß mit der von Musikern wie Döbereiner praktizierten Hinwendung zu historischen Instrumenten, so wenig original diese im einzelnen auch waren, eine besondere Qualität des Klangs verbunden war, die sich konsequent vom allgemein üblichen sinfonischen Gestus absetzte, wie eine Einstein-Kritik anschaulich belegt: »*Ein ganz seltener und ungeprübter Genuß war, was ich von dem Konzert für Alte Musik [hier erscheint wohl erstmalig der Terminus Alte Musik in der Großschreibung!] Christian Döbereiners hörte. Döbereiner ließ sich nicht abhalten, das Concerto grosso in F-Dur von Händel zu wiederholen, mit dem Bruno Walter die diesjährige Serie der Akademiekonzerte eröffnete hatte; und die Wahrheit zu sagen, es war wie eine Rehabilitation dieser herrlichen, farbenreichen Musik, dadurch, daß Oboe und Fagott an richtiger Stelle dominierten, daß der damals herausfordernde Klang der Streicher zurückgedrängt war, daß die gewollte Transposition ins Monumentale wieder ins richtige Kammermusikalische zurückgeführt war.*«⁶⁸

Döbereiner war auch einer der ersten Dozenten, die Alte Musik an einer deutschen Musikhochschule unterrichteten. 1921/22 leitete er an der Münchener Akademie der Tonkunst eine Klasse für »Alte Instrumente und Alte Kammermusik«, in der er vornehmlich Gambe unterrichtete, aber auch umfassendere Unterweisung in der Aufführungspraxis Alter Musik gab.⁶⁹ Wegen mangelnden Zuspruchs konnte sich diese Klasse allerdings nicht lange halten, doch gingen aus ihr immerhin Gambisten wie Volkmar Länging, Franz Hiebler und Dr. Willi Schmid, der Gründer des Münchener Violen-Quintetts, hervor.⁷⁰ Gleichzeitig mit der Döbereiner-Lehrstelle wurde eine Klasse für Cembalo eingerichtet, deren Leitung der damals noch als Pianistin tätigen Li Stadelmann (1900-1993) übertragen wurde.⁷¹

Höhepunkt der Konzerttätigkeit Döbereiners kann die Gesamtauführung der 6 Brandenburgischen Konzerte im Jahr 1924 genannt werden. An zwei Abenden erklangen die Konzerte Nr. 3, 5 und 6 in solistischer, die übrigen in reduzierter Kammerorchesterbesetzung (Streicherbesetzung: 5 erste, 5 zweite, 4 Bratschen). Der Tenor der erhaltenen Kritiken ist übereinstimmend der, daß trotz der vielleicht noch nicht perfekten Ausführung der Versuch einer Gesamtdarstellung nicht genug gelobt werden könne.

Der Trompetenpart des zweiten Konzerts wurde wohl erstmalig wieder von einer Trompete ausgeführt,⁷² ob allerdings in der originalen Tonhöhe, ist zweifelhaft. Möglicherweise griff Döbereiner zum Mittel der Bearbeitung bzw. Transposition auf eine niedrigere Tonstufe; ein von ihm selbst verfaßter Vorbericht zum Konzert legt diese Vermutung

nahe (»Ganz außerordentliche Schwierigkeiten bietet die Trompetenpartie, die ob der verlangten Höhe im Original heute für unausführbar gilt«).⁷³

Die Kritiken geben keinen genauen Aufschluß über diesen speziellen Aspekt, loben aber die Ausführung insgesamt als exzellent.⁷⁴ Auch über das vom Solisten, Karl Rittner, verwendete Instrument liegen keinerlei Angaben vor.

Im 2. und 4. Brandenburgischen Konzert wurden die originalen Blockflötenpartien von den gebräuchlicheren Querflöten ausgeführt. Dies darf man daraus schließen, daß Döbereiner zu einem späteren Zeitpunkt die erstmalige Verwendung von Blockflöten als Besonderheit hervorhebt.⁷⁵

Döbereiners Hinweis auf die beiden Münchener Bildhauer Heinrich Düll und Georg Pezold, die »seit 25 Jahren« – also seit Beginn des Jahrhunderts und schon vor Gründung der Münchener Vereinigung – Flöten von Joh. Chr. Denner (1655-1707) spielten (die einen halben Ton unter der Stimmtonhöhe von $a' = 440$ Hz standen), verschweigt deren Zugehörigkeit zu den »Bogenhausenern«, die ja auf alten Instrumenten musizierten.⁷⁶ Gleichwohl setzte sich die Verwendung historischer Blasinstrumente erst wesentlich später durch, was im Fall der Blockflöte, deren Handhabung ja relativ bekannt war, ungewöhnlich erscheinen mag, nicht aber im Fall der Doppelrohrblattinstrumente und der Trompeten und Hörner. Eine Umstellung auf diese Instrumente warf Probleme auf, die zu Beginn unseres Jahrhunderts sicherlich nicht befriedigend zu lösen waren, weshalb man sich bei der Besetzung der Bläser noch lange Zeit mit modernen Instrumenten begnügen mußte.⁷⁷

Neben der jahrzehntelangen Tätigkeit als Dirigent, Gambist, Cellist, Cembalist und Baryton-Spieler – 1936 führte er auf dem Baryton erstmals ein Haydn-Divertimento auf⁷⁸ – wirkte Döbereiner auch als Herausgeber Alter Musik, als Verfasser einer Cello- und Gambenschule⁷⁹ und auch als Verfasser von Artikeln, die sich nicht nur seinem Hauptinstrument, der Gambe, sondern auch allgemeinen Fragen der Aufführungspraxis Alter Musik zuwandten.⁸⁰ Anhand dieser Veröffentlichungen und der noch existierenden Photographien läßt sich recht gut rekonstruieren, wie Döbereiner die Aufführungspraxis Alter Musik verstand und öffentlich vertrat.

Im Bach-Jahrbuch von 1911 erschien von ihm ein Aufsatz, der sich den Kompositionen von J.S. Bach für die Viola da gamba widmet.⁸¹ In ihm gibt Döbereiner einen instrumentengeschichtlichen Überblick, verweist auf Komponisten, die vornehmlich für dieses Instrument komponierten, und behandelt schließlich im besonderen die Partien bei Bach.⁸² Eine andere Veröffentlichung befaßt sich mit historischen Stimmtonhöhen.⁸³

Den wohl genauesten Einblick in Döbereiners Denken und seinen Begriff von Authentizität in der Aufführungspraxis Alter Musik vermittelt seine Schrift über die Viola da gamba und die Wiederbelebung der Alten Musik im allgemeinen.⁸⁴

Nach einer nochmaligen Überblicksdarstellung der Geschichte der

Viola da gamba und ihrer Literatur sowie einer Einführung in die noch junge Geschichte der Wiederbelebung Alter Musik, in der freilich nur die Münchener Anfänge und deren Fortentwicklung Erwähnung finden, scheint Döbereiner sich gegen eine allzu enge Auslegung des Begriffs der Authentizität verwahren zu wollen: »Anhänger einer seit einigen Jahren in Erscheinung tretenden ästhetisierenden Musikausbildung polemisieren dahin, zum Wesentlichsten eines vollkommenen Gambenspiels gehören Bünde, sowie Führung des Bogens in der alten Untergriffhaltung.«⁸⁵ – In der gleichen Zeitschrift sind Photos veröffentlicht, die Döbereiner u.a. mit der ›kleinen‹ Tielke-Gambe zeigen; das Bild stammt von 1905, aus dem Gründungsjahr der Dt. Vereinigung für alte Musik.⁸⁶ Und was schon bei der Beschreibung des Gruppenbildes der Vereinigung vermutet wurde, bestätigt sich auch auf diesem Photo: Das Instrument ist bündelos, Döbereiner hält einen modernen Cellobogen in der Rechten (zu erkennen an der Silberumwicklung und am breiten Haarbezug; leider ist die Spitze des Bogens nicht abgebildet, wodurch alle Zweifel hätten ausgeräumt werden können).

Mit Verweis auf seine eigene Schule, in der er eine Abbildung Abels mit einem angeblich so gearteten Instrument erwähnt, bemüht Döbereiner eine historische Erklärung (»Karl Friedrich Abel [1725-1787] spielte bereits ohne Bünde«⁸⁷), darüber hinaus verteidigt er seine Auffassung mit ästhetischen und die Rezeption betreffenden Argumenten.⁸⁸ Die Notwendigkeit der Bünde für die charakteristische Tongebung der Gambe verkannte er ebenso, wie er wohl auch die Bedeutung der für die Balance des Bogenstrichs so entscheidenden Untergriff-Haltung unterschätzte: »Die Fragestellung, ob mit Bündeln, ob mit Ober- oder Untergriffbogenhaltung, ob – zur sicheren Haltung größerer Gamben – mit oder ohne Stachel zu spielen sei, ist keine künstlerische, als vielmehr eine solche der Zweckmäßigkeit. Außerliche technische Hilfsmittel bestimmen niemals das Wesentliche des Gambenspiels, sie können mit dem Wesentlichen, d.i. dem Geistigen nicht verflochten werden. Wesentlich ist also: eine lebendige geistige Wiedergabe der alten Gambenmusik unter gebotener Wahrung aller stilistischen Gesetze und sonstiger Imponderabilien mit Hilfe des im Klang neu erstehenden Tonwerkzeuges.«⁸⁹

Döbereiner sah nicht den Widerspruch, in den er sich hineinargumentierte, wenn er auf der einen Seite eine Wiedergabe unter Wahrung aller stilistischen Gesetze des Musikstücks als Zeugnis seiner Entstehungszeit postulierte, auf der anderen aber der Frage des – gerade auch in stilistischer Hinsicht – angemessenen Werkzeugs zu dessen Hervorbringung fast gleichgültig gegenüberstand.

Schon in seiner um 1930 fertiggestellten Viola-da-gamba-Schule wurden Quellen, auf die sich andere Veröffentlichungen zur Viola da gamba bezogen, von Döbereiner außer acht gelassen oder mißdeutet,⁹⁰ im übrigen begründete er seine Auffassungen kaum, sondern tat lediglich kund: »Gründliches Studium der alten Spielweise gibt mir als Kenner und Könner Recht und Pflicht, in manchen spieltechnischen Einzelheiten von der früher üblichen Art abzuweichen. Ich spiele ohne Bünde und verweise diesbezüglich auf Seite 7 meiner Schule.«⁹¹ Diese neue Technik entwickelt sich

ganz natürlich aus der alten Spielweise und wird damit dem Wesen der alten Violenmusik vollkommen gerecht.«⁹²

Geradezu grotesk wirkt seine kritische Auseinandersetzung mit der vorliegenden wissenschaftlichen Literatur (deren Autoren Döbereiner nicht nennt): »In einer erst im Jahre 1933 [richtig: 1932] erschienenen Schrift ›Die Viola da gamba‹ wird u.a. dahin polemisiert, daß die Bünde auf die Klangeigenart der Gambe einen wesentlichen Einfluß ausüben. (Vergessen wurde wohl hinzuzufügen, zur Wahrung der ›unverfälschten, alten‹ Spielweise habe der Gambist auch noch in Kostümen der Barockzeit mit Allongeperücken zu spielen,«⁹³ – grotesk deshalb, weil Döbereiner genau dies ja selbst praktiziert hatte, wie eines der erhaltenen Photos beweist.⁹⁴ Döbereiner fährt fort: »Es bedarf hierzu keiner ausholenden Entgegnung: Klangfarbe und Klangeigenart der Viola da gamba werden ganz natürlicherweise durch Bau und Form des Schallkörpers, sowie durch Besaitung und Stimmung bedingt.«⁹⁵

In der Rückschau mutet es fast ein wenig tragisch an, daß ein Musiker wie Döbereiner, der sich über eine so lange Schaffenszeit und in solcher Breite um die Wiederbelebung Alter Musik verdient gemacht hat, am Ende doch manchen Zweifel an der Glaubwürdigkeit seines Tuns hinterließ. Entgegen den von ihm selbst erhobenen Forderungen war es Döbereiner nicht um Authentizität in allen Belangen zu tun, ja, das Ziel der originalgetreuen Wiedergabe Alter Musik schien schon erreicht, wenn sie auf nur dem Namen nach alten Instrumenten – zum Teil auch in fragwürdiger Besetzung, etwa im Falle des Tartini-Gambenkonzerts – erklang. Auch die mangelnde Bereitschaft, die eigene Position aufgrund von Forschungsbemühungen bzw. wissenschaftlicher Diskussion zu überprüfen und gegebenenfalls in Frage zu stellen, wirft einen Schatten auf Döbereiners Lebenswerk. Aber es bleibt sein Verdienst, in unzähligen Konzerten, mochten sie auch in ihrer Grundhaltung auf der Stufe des Jahrhundertbeginns stehengeblieben sein, das Interesse an Alter Musik geweckt und wachgehalten zu haben.⁹⁶

b) Wanda Landowska

Wie niemand sonst in der Alten Musik hat Wanda Landowska (1879-1959) es verstanden, sich eine Aura zu geben, die in nichts derjenigen der großen Virtuosen romantischer Prägung in der Zeit der Jahrhundertwende nachstand. So ist es nicht verwunderlich, daß der Name Landowska in biographische Sammeldarstellungen mit Titeln wie »Die großen Interpreten«, »Virtuosen« oder »Zwanzig große Interpreten« Aufnahme fand.⁹⁷ Die Biographie dieser berühmtesten aller Cembalistinnen ist erschlossen, lediglich um ihr Geburtsjahr wurde lange gerätelt;⁹⁸– die Angaben selbst in den renommiertesten Lexika sind

umstritten (die Auseinandersetzungen darüber reichen bis in die Gegenwart).⁹⁹

Das hohe Ansehen, daß die Cembalistin und Cembalo-Dozentin Wanda Landowska sicherlich zu Recht genoß, war auch das Ergebnis ihrer Veröffentlichungen zu Fragen der Alten Musik. Ihr Buch »La musique ancienne« aus dem Jahr 1909, das 1921 in 7. Auflage erschien, wurde zu einem der meistgelesenen Werke zum Thema Aufführungspraxis und Alte Musik. Daran mitgearbeitet hatte ihr Mann Henri Lew-Landowski,¹⁰⁰ das Buch entstand zwischen 1905 und 1909. Aldrich charakterisiert es folgendermaßen: »It is a disputatious book. Its tone is often belligerent. Its author may seem, to the reader of the 1970s, to be fighting windmills, for the situation that gave rise to its conception no longer exists. Many of the truths that it proclaims have become commonplaces. The book must be reviewed today not as a musicological study but as a social document that reflects the musical climate of the first decade of this century.«¹⁰¹

Vor allem macht das Buch einen disproportionierten Eindruck; auf annähernd 150 Seiten werden musikalische Fragen allgemeiner und allgemeinsten Art behandelt,¹⁰² wohingegen der Teil, der etwas zur Aufführungspraxis im engeren Sinne beiträgt, nur etwa 100 Seiten einnimmt.¹⁰³ Diese allerdings verleihen dem Buch dokumentarisches Gewicht und lassen die Auffassungen Wanda Landowskas in Ansätzen erkennen. Hingewiesen sei z.B. auf ihren Versuch, den Mittelsatz von Bachs Italienischem Konzert (BWV 971) gleichsam zu skelettieren, indem sie ihn aller Verzierungen und Diminutionen, die Bach ausschrieb, bis auf das Melodiegerüst entkleidet.¹⁰⁴

Ihre das Kapitel über die Renaissance der Alten Musik und das Buch insgesamt beschließende Prophezeiung, daß Menschen »von Geschmack«¹⁰⁵ bald erkennen würden, um wieviel wertvoller als alle industriellen Erfindungen und die modernen »Sirengesänge sämtlicher Autos«¹⁰⁶ ein Magnificat von Pachelbel, eine Chanson von Janequin, eine Bach-Kantate, eine Palestrina-Motette sei, diese Prophezeiung Wanda Landowskas hat sich nicht erfüllt.

Die Verquickung eines speziell musikalischen Anliegens mit einer Kritik an allgemein zivilisatorischen, aber als Unkultur empfundenen Gegebenheiten mag ungereimt erscheinen, aber sie verdeutlicht, wie sehr Wanda Landowska Alte Musik als lebensumfassend und sinnstiftend empfand – eine Haltung, der etwas Mystisches und Sektierisches anhaftet, das förmlich dazu einlädt, mißdeutet und mißbraucht zu werden. (Alte Musik als weltfernes Paradies, als Refugium, in das sich der zivilisationsmüde Mensch immer und überall zurückziehen kann, das sind Vorstellungen, über die im Zusammenhang mit der Jugendmusikbewegung und ihrer Rolle im Dritten Reich noch zu sprechen sein wird.)

Wie Döbereiner begegnet uns Wanda Landowska über einen großen Zeitraum und in verschiedenen Zusammenhängen der Entwicklung der Alte-Musik-Bewegung wieder, und das nicht nur in Deutschland und Europa, sondern auch in Übersee. Über Jahrzehnte war sie die

Cembalistin schlechthin, eine gefeierte Künstlerin und Pädagogin, deren unmittelbarer Einfluß durch die Vielzahl ihrer Schüler bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jhs. fortwirkte.

Im Jahr 1913 wurde sie von Hermann Kretzschmar an die Berliner Musikhochschule berufen, an der sie bis 1919 unterrichtete. Während der Kriegszeit war sie in Berlin mit ihrem Mann als Untergebene des Zaren – Warschau, ihre Geburtsstadt, gehörte zum zaristischen Rußland – unter Hausarrest gestellt, was sie jedoch nicht hinderte, ihrer Unterrichtstätigkeit weiterhin nachzugehen. Aus ihrer Berliner Cembaloklasse ging die erste akademisch ausgebildete Generation von später selbst berühmten Cembalistinnen hervor. An erster Stelle seien hier Alice Ehlers (eigentlich Alice Pauly) und Gertrud Wertheim genannt.¹⁰⁷ Alice Ehlers war bis 1918 Landowskas-Schülerin, um danach eine große Solokarriere zu beginnen. Mit Landowskas Weggang von Berlin wurde sie deren Nachfolgerin an der Musikhochschule; 1933 mußte sie Berlin verlassen.¹⁰⁸

Von noch größeren pädagogischen Erfolgen als ihre Lehrtätigkeit in Berlin war Wanda Landowskas Wirken im französischen Saint-Leu-la-Forêt nördlich von Paris gekrönt, wo sie sich 1925 niedergelassen hatte und zwei Jahre später auf ihrem dortigen Anwesen einen kleinen separaten Konzertsaal errichten ließ, der auch eine umfangreiche Instrumentensammlung und Bibliothek beherbergte.¹⁰⁹ In Saint-Leu-la-Forêt wurden nicht nur Cembalisten unterrichtet, sondern auch Kurse für Ensemblespiel der Alten Musik durchgeführt. Dieses Zentrum für Alte Musik hatte jedoch nur 15 Jahre, bis zur Besetzung Frankreichs durch deutsche Truppen, Bestand. Zur Emigration gezwungen, gelangte Wanda Landowska über Lissabon in die USA, wo sie sich in Lakeville/Connecticut niederließ und ihre künstlerische und pädagogische Tätigkeit fortsetzte. Sie starb hochgeehrt im Jahr 1959.

Welche Interpretation Alter Musik Wanda Landowska *nicht* vorschwebte, zeigt sich darin, wie sie die Art und Weise des Umgangs mit Alter Musik um die Zeit der Jahrhundertwende charakterisierte: »Bis jetzt [...] kennen wir, ausser ganz seltenen Ausnahmen, nur zwei Arten, alte Musik zu interpretieren. Entweder giesst man sie in eine moderne Form, indem man das Tempo und die Nuancen in ihrem Ausdruck variiert und übertreibt. Oder man führt sie, wie man es nennt, stilrein auf und zwar mit dieser faden und gewundenen Gleichgültigkeit, die uns schwer, dumpf und monoton den Eindruck vermittelt, irgendeiner Beerdigung einer uns fremden Person beizuwohnen, bei der es unanständig wäre, zu munter zu erscheinen;¹¹⁰ aber es weint auch niemand, weil die Zeremonie niemanden rührt.«¹¹¹

Die folgenden acht Thesen verdeutlichen, um was es Wanda Landowska bei der Wiedergabe Alter Musik vorrangig ging:

- 1) Man sei überzeugt, daß es ›Unsinn ist, alles als groß hinzunehmen‹. Eine gelungene Miniatur übertrifft ein verfehltes Fresko.
- 2) Nicht alles in der klassischen Musik ist ernst.
- 3) Ein verändertes Tempo kann die Wirkung eines Werkes völlig zerstören. Das angemessene Tempo muß erspürt, empföhlt werden.

- 4) Seit den Klassikern hat sich die Bedeutung der Wörter und der Nuancen gewaltig geändert. Früher räumte der Komponist dem Dirigenten und den Ausführenden mehr Freiheit ein. Sie hatten bezifferte Bässe zu spielen, die Adagios auszuschmücken, Kadenzen zu improvisieren.
- 5) Die alte Musik gewinnt Lebendigkeit aus den Verzierungen, die also unbedingt beachtet werden müssen.
- 6) Auf Transkriptionen hat man zu verzichten.
- 7) Es besteht kein Grund, sich über die Entwicklung der Musik zu beunruhigen. Die großen Komponisten waren mehr um ihren Ausdruck als um das Finden von Neuerungen besorgt.
- 8) Die Meinung, die Klangstärke sei größer geworden, ist ein Irrtum.¹¹²

Wie sich die Musizierhaltung der »Priesterin«¹¹³ und »Muse des Cembalos«¹¹⁴ aus der Sicht eines ihrer Instrumentalpartner darstellte, schildert Paul Grümmer, der als Gambist verschiedentlich mit ihr konzertierte: »Ihr Spiel war voller Leben, sprühend im Rhythmus und ohne Pedanterie, ihre Interpunktionen waren sprechend und die Phrasierung stets natürlich.«¹¹⁵

Auch bei Wanda Landowska ist auffallend, daß sie es vorzog, auf neugebauten, am modernen Klavierbau orientierten Cembali zu spielen, obwohl sie von original erhaltenen Instrumenten umgeben war. Auch ihr französischer Kollege Louis Diémer, der ja ein gut erhaltenes Taskin-Instrument besaß, wechselte schließlich zum Pleyelschen Cembalo über. Der Grund dafür mag in der Besonderheit der Pleyelschen Konstruktion mit ihren ungewöhnlichen Klangeffekten gesehen werden. In einer Berliner Konzertbesprechung eines Landowska-Konzerts heißt es dazu: »Der Flügel hat zwei Manuale, die durch einen Tritt zusammengekoppelt werden können, so daß, wird nur das untere Klavier gespielt, das obere, eine Oktave höher stehende, zugleich miterklingt. Außer diesem die Koppel regierenden Tritt sind noch fünf andere vorhanden, von denen einer für die Dämpfung bestimmt ist, während die andern den Klangcharakter des Instrumentes verändern. Ein Zug verursacht den Klang der Laute, ein anderer initiiert den Ton der Flöte, ein dritter den der Oboe und ein vierter modellt den Klavierton in einen Fagotton um.«¹¹⁶

Daß die hier beschriebenen Klangwirkungen wohl mehr auf Suggestion als auf realistischer Imitation beruhen, erübrigt sich zu sagen. Gleichwohl verfügte das Pleyel-Cembalo über Registrierungsmöglichkeiten, die historische Cembali nicht, zumindest nicht kombiniert in einem Instrument, aufzuweisen hatten, und auch die Art, wie Wanda Landowska sich der klanglichen Varianten bediente, war gewiß dazu angetan, den ganz besonderen Reiz des Pleyel-Cembalos noch zu erhöhen: »Trotz seiner geringen Klangfülle gewähren die angegebenen Einrichtungen dem Ton des Instrumentes doch mannigfache Abwechslungen, die dem modernen Klavier fremd sind, und man kann sich wohl vorstellen, daß [...] das Clavecin, besonders in mehrfacher Besetzung, dem Klange je nach Erfordern schwache oder starke metallische Lichter aufsetzte. [...] Frau Landowska beherrscht das Instrument ausgezeichnet, die möglichen Klangeffekte weiß sie mit großem Geschick und Feingefühl auszunutzen.«¹¹⁷

Landowskas Pleyel-Cembalo war ebensowenig wie Döbereiners bündellose Gambe ein wirklich historisches Instrument, doch es galt als solches, nicht nur in den Augen des Publikums, sondern auch im Bewußtsein der Interpreten. Mit dieser objektiv nicht vorhandenen, aber subjektiv empfundenen ›Echtheit‹ des Instruments, mochte sie auch auf einer Mystifikation beruhen, schien eine der wesentlichen Bedingungen authentischen Musizierens hinreichend erfüllt. Die Benutzung eines in jeder Hinsicht originalgetreuen Instruments hätte kaum ein Mehr an Authentizität bedeutet, vielleicht aber einen Verlust an Akzeptanz beim Publikum, das offenbar primär von den ungewöhnlichen klanglichen Effekten gebannt war. Dennoch gab es Gelegenheiten, Wanda Landowska auf originalen Cembali spielen zu hören, z.B. auf dem »zweimanualigen Clavicymbel von Joh. Heinrich Gräbner (Dresden 1774)«¹¹⁸ anlässlich des bereits erwähnten Eröffnung des Heyerschen Museumsneubaus am 20. September 1913 in Köln.

c) *Paul Grümmer*

Auftritte wie der im Heyerschen Museum blieben jedoch Ausnahmen, nicht nur in der Konzerttätigkeit Wanda Landowskas. Der Normalfall war die Verwendung von nicht-historischen bzw. – wenn es sich, wie bei Döbereiners Gambe, um ein altes Instrument handelte – von modernisierten Instrumenten. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Praxis des Cellisten Paul Grümmer (1879-1965) verwiesen, der von 1926 bis 1932, während seiner Lehrtätigkeit an der Kölner Musikhochschule, eine Celloklasse leitete; acht Cellisten unterrichtete er auch im Gambenspiel. Aus der Grümmer-Schule ging u.a. August Wenzinger, der heutige Nestor des Gambenspiels, hervor.

Grümmer befaßte sich nicht nur als Spieler mit der Viola da gamba, sondern veröffentlichte 1926 auch eine »Gambenschule für Cellisten«.¹¹⁹ Zur Viola da gamba war er durch die Konzerte von Paul de Wit und Christian Döbereiner gekommen. Kennengelernt hatte er das Instrument bereits während seiner Wiener Zeit durch den Kontakt mit Eusebius Mandyczewski und dem dortigen Instrumentenmuseum.¹²⁰ Zwar setzte sich Grümmer nachdrücklich für die Wiederbelebung des Viola-da-gamba-Spiels ein, doch mochte auch er sich bei der Handhabung des Instruments nicht von der Violoncellopraxis lösen. So konnte er, unbekümmert von Zweifeln oder anderslautenden wissenschaftlichen Erkenntnissen, schreiben: »*Ein weiterer Grund, warum die Viola da gamba noch nicht wieder ihre alte Beliebtheit erlangt hat, ist darin zu sehen, daß auch unsere Cellisten heute noch nicht wieder die Meisterschaft erreicht haben, die die Gambisten des 16. und 17. Jhs. besessen haben. Übrigens spielten die meisten damaligen Solisten die Gambe ohne Bünde, wie man aus vielen alten Stichen erkennen kann. Die Bünde wurde[n] von den Zupfinstru-*

menten übernommen, damit die auf der Gambe ungeübten Hausangestellten der reichen Musikfreunde die Töne reiner finden konnten. Es ist nicht einzusehen, warum die heutigen Solisten sich dieser Hilfe bedienen. Die Cellisten sollten das Instrument ohne Bund spielen, damit sie denselben Ausdruck erreichen, »wie die Sänger singen«. So wurde es laut alten Schulausgaben schon im 16. Jahrhundert gelehrt.«¹²¹

Auf einem um 1932 entstandenen Photo der Gamben-Klasse sind neben Grümmer sieben Studenten mit ihren Instrumenten abgebildet.¹²² Die Gamben zeigen sämtlich die gleiche Applikatur: bündelloses Griffbrett, Cello-Stachel, z.T. massige und verlängerte Griffbretter. Vier Bögen sind erkennbar, von denen derjenige Wenzingers einem Cramer-Cellobogen aus der zweiten Hälfte des 18. Jhs. ähnelt und damit eine gewisse Nähe zur historischen Praxis aufweist; die übrigen sind sämtlich Cellobögen. Einen wohl originalen Gambenbogen scheint Grümmer auf einem anderen Bild in Händen zu halten, das ihn zusammen mit Paul Hindemith zeigt, der ein englisches Violett in der Hand hat.¹²³

*

Das Bewußtsein dafür, daß die stilgerechte Darbietung Alter Musik und die Verwendung historischer Instrumente einander bedingten, war teils durch die neu eingerichteten Instrumentensammlungen, teils durch Anregungen von wissenschaftlicher Seite (Chrysander, Kretzschmar u.a.) gegen Ende des 19. Jhs. geweckt worden. Schon die ersten damals entstehenden Spezialensembles (Société Casadesus, Dt. Vereinigung, s.o.) machten sich die Maxime zu eigen, daß Alte Musik nur auf dem Instrumentarium und in der Aufführungspraxis der Entstehungszeit angemessen aufgeführt werden könne, auch wenn man in der Praxis, wie oben gezeigt, häufig genug dagegen verstieß, weil man einem gewissen Klang-Exotismus erlegen war und z.B. beim Cembalo den klanglichen Variantenreichtum der Neukonstruktionen von Firmen wie Pleyel-Wolff, Neupert, Maendler-Schramm, Steingraeber etc. höher bewertete als die Qualitäten historischer Kielklaviere. Bei der Gambe wurde entsprechend (und oft wohl auch wider besseres Wissen) die Verwendung moderner Zutaten wie Stachel und Cellobogen verteidigt; die sowohl in klanglicher wie spieltechnischer Hinsicht eminente Bedeutung der Bünde wurde fast allgemein verkannt.

Diese erste Phase der Entwicklung, geprägt von Künstlerpersönlichkeiten wie Döbereiner, Landowska, Ehlers und Grümmer, reichte bis in die 20er/30er Jahre unseres Jahrhunderts, zum Teil auch darüber hinaus. Der Übergang in eine zweite Entwicklungsphase wurde von den bisher genannten Protagonisten der Aufführungspraxis nicht mitvollzogen. Abgelöst wurden sie von einer neuen Musikergeneration, die zwar auf einen Grundstock von Erfahrungen im Umgang mit Alter Musik zurückgreifen konnte, dies aber nicht tat, ohne das bisher Erreichte kritisch zu überprüfen. Schon durch den Zugewinn an Forschungsergebnissen und wohl auch durch außermusikalische Einflüsse bedingt, setzte ein Umdenken ein, das der Aufführungspraxis Alter Musik zu einer neuen Qualität verhalf.

5. Fritz Neumeyer und die Saarbrücker Vereinigung für Alte Musik

Das erstmals um 1930 erkennbar werdende Bemühen, dem unverfälschten Klang historischer Instrumente bei der Wiedergabe Alter Musik verstärkt Rechnung zu tragen, schlägt sich am deutlichsten in der Gründung der »Saarbrücker Vereinigung für Alte Musik« (SVfAM) im Jahr 1933 nieder.¹²⁴ Ihr Gründer, der Kapellmeister, Pianist und Cembalist Fritz Neumeyer (1900-1983), hatte bereits während seiner Berliner Zeit Erfahrungen mit Originalinstrumenten gesammelt, die ihm eine neue Sicht auf das Problem der Darstellung Alter Musik eröffneten.¹²⁵ Neumeyer, in Saarbrücken geboren, war 1928 nach kurzem Medizinstudium, Besuch der Kölner (Theoriestudium bei Franz Bölsche, Klavier bei Lonny Eppstein) und der Berliner Musikhochschule (Dirigieren: Alexander von Fielitz, Klavier: James Kwast) sowie anschließendem Theaterdienst in Saarbrücken (1924-1927: Solorepetitor; Kapellmeister und Chordirigent) wieder nach Berlin gekommen, wo er sich als freier Künstler niederließ. Daß er sich schon während seines Hochschulbesuchs in Berlin näher mit dem Cembalospiel befaßte, möglicherweise in der Cembalo-Klasse von Alice Ehlers, ist zweifelhaft, aber nicht ausgeschlossen. Später jedoch nahm er bei ihr Unterricht, wie ein Brief vom 24. Mai 1930 belegt: »Die Stunden, die ich bei Alice Ehlers nehme, sind riesig interessant, nicht nur fürs Cembalo, sondern auch für die Aufführungspraxis der Alten Musik überhaupt.«¹²⁶ Da andere Briefstellen auch von Kammermusiken im Hause Ehlers berichten, bei denen er den Generalbaß improvisierte, ist anzunehmen, daß die Landowska-Ehlers-Tradition auf sein Cembalospiel und sein Denken über die Aufführungspraxis Alter Musik nicht ohne Einfluß blieb.¹²⁷

Das Cembalo, das er zu dieser Zeit spielte, war von Neupert in Bamberg gefertigt worden; die Disposition beschreibt Neumeyer wie folgt: »Obwohl das Cembalo einmanualig ist, hat es doch reiche Klangmöglichkeiten: 8', 4', 16', 8'+4', 8'+16', 4'+16', 8'+4'+16', Diskant- und Baßlaute, wodurch sich wieder eine Fülle neuer Kombinationen ergeben.«¹²⁸ Sein späteres zweimanualiges Instrument, ebenfalls von Neupert gebaut, besaß an Registern: drei 8', je ein 4' und 16', Laute und Koppel. Sieben [!] Pedale ermöglichten die unterschiedlichsten Kombinationen.¹²⁹ Es waren Instrumente, deren Saiten nicht, wie früher üblich, von Federkielen, sondern von einem Leder angerissen wurden, was den Ton nicht sofort präsent erscheinen ließ.¹³⁰

Konzerte, in denen alte Klavierinstrumente erklangen waren,¹³¹ und eigene Erfahrungen mit solchen Originalinstrumenten¹³² (darunter auch ein Clavichord¹³³) hatten Neumeyers Klangvorstellungen inzwischen soweit gewandelt, daß er mit dem neuerworbenen Instrument, ja, dem »modernen« Cembalo-Klang überhaupt, nicht mehr zufrieden war: »Die neue Alice [Neumeyer gab seinen Cembali Namen; dieser ist wohl als Reverenz an Alice Ehlers zu verstehen] wird nicht das endgültige Instrument sein. Ich habe Neupert geschrieben, inwiefern das moderne Cem-

balo im Charakter von den historischen Instrumenten abweicht. Er erklärte sich bereit, mir eigens nach meinen Angaben ein anderes zu bauen. Herr Hartmann, der Konservator von Prof. Sachs, arbeitet mir die Sache aus. Vorbilder sind Bachs Kieflügel und ein Instrument von Silbermann aus der hiesigen Sammlung.«¹³⁴ Neumeyer pflegte schon seit längerem Kontakt zu Curt Sachs, dem Direktor des Instrumentenmuseums, und zum Restaurator Hartmann, so daß seine Kenntnis des historischen Cembalo-Klangs auch von den Instrumenten der Sammlung geprägt worden sein dürfte.

Ende November erhielt er das von Neupert nach seinen, Hartmanns und Sachs' Angaben entworfene Cembalo. Er beschreibt es ausführlich: »Vorgestern mittag kam endlich das neue Cembalo. Es ist ganz prachtooll ausgefallen und eins der schönsten Exemplare seiner Gattung. Äußeres: Nußbaum, Deckel getäfelt wie um 1750. Mensurteil nach Bach-Flügel, teils nach Silbermann.¹³⁵ Das Instrument ist noch länger als das vorige, aber ohne Eisenrahmen, daher leichter. [...] Disposition: Unteres Manual 8², 16', 16' Laute, Koppel; Oberes Manual: 8², 4', 8² Laute. 6 Handregisterzüge (Messingknöpfe nach altem Muster, Koppel als Kniehebel). Der Klang ist ganz prachtooll, richtig singend, von ganz verschiedenem Charakter, teils oboenartig, teils nach Klarinette, Violine klingend. [...] Der Unterschied zum letzten Cembalo ist ganz gewaltig. Der Ton ist viel schöner, ohne an Stärke eingebüßt zu haben. Man kann auch piano in allen Schattierungen nach Bedarf herstellen, in dem man die Züge nicht ganz herauszieht.«¹³⁶ Dieses Instrument, in der von Neumeyer wiedergegebenen Disposition – der Vergleich mit Oboe, Klarinette und Violine erinnert an die Konzertbesprechung von Lessmann, das Landowska-Instrument betreffend (s.o.) –, dürfte eine Sonderanfertigung gewesen sein, die nicht ins normale Lieferprogramm der Firma Neupert gelangte.¹³⁷ Wichtig ist hierbei der Hinweis, daß dieses Cembalo keinen Eisenrahmen aufwies, was vor dem Hintergrund des damaligen Cembalobaus als Novität zu werten ist. Hanns Neupert (1902-1980) äußerte sich zur Frage der Verwendung des Eisenrahmens dahin gehend, daß der historisch Urteilende den »eisenlosen« Cembalobau fordern müsse, da es solche Konstruktionsmittel in alter Zeit nicht gegeben habe. Trotzdem hielt er den vom modernen Klavierbau übernommenen Eisenrahmen für legitim, insofern er nämlich nichts am Klang des Instruments verändere.¹³⁸ Diese Auffassung nicht als einen Beweis fehlender klanglicher Sensibilität zu betrachten, fällt um so schwerer, als die Firma Neupert eine umfangreiche Sammlung historischer Originale besaß. Begreiflich wird die Fehleinschätzung allenfalls dadurch, daß man zur damaligen Zeit wohl allgemein der Ansicht war, der typische Cembaloklang offenbare sich vor allem in der klanglichen Differenzierung durch die verschiedenen Registrierungsmöglichkeiten, die man durch einen stärkeren Saitenbezug, der wiederum eine verstärkte Rahmenkonstruktion notwendig machte, noch zu erhöhen suchte. Der Klang dieser sogenannten Konzertembali mit Eisenrahmen freilich mutet uns heute dumpf, schwer und statisch an; ihm fehlt das Helle, Freischwingende, das Instrumenten bzw. Instrumentenkopien in historischer Bauart eignet.¹³⁹

Neumeyer war, wie aus seinen Briefen erhellt, mit dem neuen Instrument noch nicht rundum zufrieden; einige Nachbesserungen im Detail brachten aber offenbar die gewünschten Ergebnisse: »An meinem Cembalo werden noch Schönheitskorrekturen vorgenommen! 1) Messingsaiten im Baß. Diese werden nicht mehr hergestellt, bloß Herr Hartmann hat noch welche, da er den ganzen Rest aus der Fabrik aufgekauft hat. 2) Andere Lederzungen, aus besonderem elastischem Leder, die den Ton noch weicher, singender (dabei nicht schwächer) machen.«¹⁴⁰ Unter dem Eindruck eines Konzertes mit einem ›modernen‹ Cembalo schrieb er: »Was mich gestern abend noch so störte war das dick und roh klingende Cembalo und die aufdringliche Art, wie es gespielt wurde. Wie froh bin ich, den Kasten los zu sein! Auf diese Weise kommt es, daß das Cembalo so viele Feinde hat: der knallige, drahtige, reizlose Ton der modernen Konzertembali zerstört alles Feine, Singende, was den alten Instrumenten eigen ist. Bisher konnten nur die Steingraeberschen Instrumente [gemeint ist Georg Steingraeber, der, zunächst in der gleichnamigen bayerischen Klavierbaufirma tätig, seit 1906 in Berlin ansässig war] mit den alten konkurrieren; nun hat Neupert endlich nach den Angaben des Herrn Hartmann für mich ein ebenbürtiges Instrument gebaut, und ich erfreue mich immer wieder daran. Am Sonntag kommt Ramin [Günther Ramin (1898-1956), der Thomaskantor und berühmte Organist] her, es sich anzuschauen – Frau von Vopelius hat es auch gehört und war begeistert – also auch der Laie merkt den Unterschied. Auch Prof. Sachs [Curt Sachs (1881-1959)] gefiel es ausgezeichnet, als er hier war, nur sind noch einige Dinge zu ändern.«¹⁴¹ (Zu diesen Änderungen gehörte u.a. die Verwendung umspinnener Saiten im Diskant des 16'-Registers anstelle der unbespinnenen, so daß nun der »Ton singt« [...] »von jeglichen Nebengeräuschen frei«.)¹⁴²

Neumeyer widmete sich nicht allein dem Cembalo, sondern auch anderen historischen Tasteninstrumenten. So gelang es ihm, einen originalen Hammerflügel zu erwerben: »Nun hatte ich das fabelhafte Glück, aus der Sammlung von Kommerzienrat Steingraeber ein derartiges Instrument (Hammerflügel) aufzutreiben, das gerade ans Deutsche Museum in München verkauft werden sollte. St. braucht Geld, da er sein ganzes Vermögen dem Cembalobau geopfert hat.«¹⁴³ Später stellte sich heraus, daß »das Instrument höchstwahrscheinlich von Friederici in Gera erbaut ist. Der Alte war Silbermannschüler, die lieferten Instrumente u.a. an Familie Goethe + Mozart.«¹⁴⁴ Auch ein Clavichord aus dem Jahr 1720 gehörte bald zur Sammlung,¹⁴⁵ das Neumeyer vor allem dazu diente, den Anschlag zu trainieren und zu verfeinern.

Neumeyer stellte die vermeintlichen Errungenschaften des modernen Cembalobaus und damit auch das vorherrschende Klangbild Alter Musik radikal in Frage. Aus seinen intensiven Hörvergleichen resultierte der Entwurf eines neuen und zugleich sehr viel enger auf die historischen Tatsachen bezogenen Klangideals, dessen praktische Umsetzung, die im nach seinen Wünschen gebauten Cembalo zumindest teilweise gelungen schien, allerdings ohne Einfluß auf die Serienproduktion im Cembalobau blieb. Das moderne Konzertcembalo wurde weiterhin gebaut und gespielt, das Klangideal verteidigt. Bis in die

50er, 60er Jahre waren Instrumente der beschriebenen Art, von welcher Firma auch immer, in Konzerten mit Alter Musik fast ausschließlich zu hören.¹⁴⁶

Als kritischer Beobachter der Aufführungspraxis seiner Zeit erweist sich Neumeyer auch im folgenden Brief an Günther Lemmen.¹⁴⁷ »Gestern abend dachte ich lebhaft an Dich, als ich Prof. Grümmer zum ersten Mal hörte (Gambe, zusammen mit Reinh. Wolf, Viola d'amour u. G. Ramin, Cembalo). Es war ein Genuß, ihn zu hören und zu beobachten; endlich mal einer, der mit einem richtigen Gambenbogen spielt. Das Konzert war sonst sehr mies. Überhaupt keine Litteratur [!] (mit einer Ausnahme) die im Originalklang für V.d'A. ist. Z.B. als erstes das Leclair-Trio, zum Schluß ein Buxtehude-Trio. Der Viola-d'Amourist spielte wie ein Kaffeehausgeiger. Überhaupt war alles zu schwülstig und dick im Ton; es hörte sich an wie Rich. Strauß mit primitiver Harmonik. Da lobe ich mir Hindemith mit seiner klaren und doch klingenden Spielart. Er hat auch vor einiger Zeit bei uns musiziert, mit einem Schüler, Herrn Seiler, mit dem wir öfters spielen.«¹⁴⁸

Neben Neumeyers Kritik an der Unsitte, Alte Musik in Bearbeitungen bzw. inadäquaten Besetzungen vorzuführen, läßt die Beobachtung aufmerken, Grümmer habe einen »richtigen Gambenbogen« benutzt. Tatsächlich findet sich in Grümmer's Autobiographie der Hinweis: »Bei einem der Gamben-Abende schenkte mir Bram Eldering [1865-1943, niederländischer Geiger] einen ganz alten Gamben-Bogen.«¹⁴⁹

In dieser Autobiographie¹⁵⁰ ist auch ein Bild seiner Gambe spielenden Tochter enthalten, das Sylvia Grümmer mit einem konvex gebogenen Gambenbogen zeigt, den sie im Oberbogensgriff (!) hält.

Das Spiel mit alten Bögen war zu Beginn der 30er Jahre noch im Experimentierstadium. Neumeyer berichtet, daß um 1931 »Versuche wegen eines Bach-Bogens gemacht werden;«¹⁵¹ eine andere Briefstelle präzisiert: »Übrigens macht hier der Geigenbauer Voß, der die Streichinstrumente an der staatl. Sammlung unter sich hat, Versuche wegen Bachbogen. Hermann Diener will sein Kammerorchester damit ausrüsten.«¹⁵²

Auch hier ist wieder zu sehen, welche Bedeutung den Instrumentensammlungen und ihren Restauratoren zufiel, wenn es darum ging, die adäquate Ausstattung für ein historisch abgesichertes Musizieren zu beschaffen, ein Musizieren, wie es auch Neumeyer vorschwebt. Sein Eintreten für eine im Klang authentische Wiedergabe Alter Musik blieb nicht ohne Echo, wie folgende Konzertbesprechung aus dem Jahr 1933 beweist: »Neumeyer hat sich eingehend mit dem Instrumentenbau der Mozartischen Zeit beschäftigt und weiß, daß der gedeckte, aber klare Klang der alten Streichinstrumente aufschlußreich ist für das Klangideal der Alten, und daß man aus ihm heraus erst die Art der Meister erfassen kann. Die Instrumente wirken erzieherisch, denn sie geben das her, was in ihnen ist, wenn sie mit Liebe behandelt werden, und es ist auf diese Weise möglich, genau zu erkennen, was die Schöpfer gemeint und gewollt haben. Aus der intensiven Beschäftigung mit den alten Instrumenten lernt man Bach überhaupt erst kennen, und wer so arbeitet, kommt naturgemäß zu anderen Ansichten, als es die gängigen darstellen, die meist unwürdig des gewaltigen Themas sind.«¹⁵³

Diese Besprechung bezieht sich auf eines der ersten Konzerte der

von Neumeyer ins Leben gerufenen »Saarbrücker Vereinigung für Alte Musik«, deren Mitglieder einem Musikerkreis angehörten, der schon seit Jahren regelmäßig – allerdings noch nicht auf alten Instrumenten – Konzerte im Haus des Arztes Dr. Wilhelm Lemmen in Völklingen und an anderen Orten im Saarland gab. Als Sängerin wirkte die aus einer Saarbrücker Familie stammende Marianne Brugger mit, deren als klar, weich und unaufdringlich beschriebene Sopranstimme wie für die Alte Musik prädestiniert erschien. Das Repertoire umfaßte Kantaten von Dietrich Buxtehude, J.S. Bach und den Bach-Söhnen sowie Lieder von Telemann und Philipp Heinrich Erlebach. Ferdinand Conrad, der nach dem Kriege eine Flötenklasse an der Musikhochschule Hannover leitete und auch Ensemblespiel auf alten Instrumenten unterrichtete, war ständiger Flötist, vornehmlich wohl auf der damals nur in Liebhaberkreisen bzw. in der Jugendmusikbewegung gebräuchlichen Blockflöte.¹⁵⁴ Ulrich Grehling (der spätere Konzertmeister der Cappella Coloniensis) fungierte als Geiger des Ensembles, dies allerdings nur in den Anfangsjahren; den bald vollzogenen Schritt vom herkömmlichen zum historischen Instrumentarium machte Grehling nicht mit. Die Instrumente in alter Stimmung, die einen Halbton unter der damals noch gebräuchlichen Stimmtonhöhe von $a' = 435$ Hz lag, bezog das Ensemble vom Frankfurter Geigenbauer Eugen Sprenger, der sich durch den Nachbau alter Streichinstrumente einen Namen machte. Grehling hatte in Berlin ein Geigenstudium bei Georg Kulenkampff absolviert; später war er Konzertmeister bei den Berliner Philharmonikern unter Wilhelm Furtwängler.¹⁵⁵ Nach seinem Ausscheiden nahm die Kölner Geigerin Dorothee Cormann Grehlings Platz in der Saarbrücker Vereinigung ein. Die Viola spielten zeitweilig Gerda van Essen, auch sie aus Köln, und Hans Skohoutil aus Saarbrücken. Der einzige Amateurmusiker war Wilhelm Pitz, der hauptberuflich im polizeilichen Verwaltungsdienst tätig war, zugleich aber auch ein hervorragender Cellist und Viola-da-gamba-Spieler gewesen sein muß, denn sonst hätte er wohl kaum Aufnahme in einen Kreis von so professionellem Zuschnitt, wie es die Saarbrücker Vereinigung war, gefunden. Als zweiter Gambist wirkte sporadisch Volkmar Kohlschütter mit, auch er von Hause aus Cellist; Kontrabassist war Bruno von Rein.

Der neben Neumeyer zweite Pol der Vereinigung war, in künstlerischer wie organisatorischer Hinsicht, der Viola-, Violin- und Viold'amore-Spieler Günther Lemmen (1913-1981). Kind eines Mediziner-Elternhauses, in dem Musik stets an der ersten Stelle der »Nebenbeschäftigungen« stand, wurde er früh mit der Kammermusikliteratur vertraut. Unterricht erhielt er ab 1923 bei Hans Skohoutil, der 1919 nach Saarbrücken gekommen war. Skohoutil war Sevcik-Schüler und langjähriger Quartettkollege von Carl Flesch am rumänischen Königshof.

Im Hause Lemmen, wo an jedem Donnerstag musiziert wurde, war Neumeyer seit 1926 ständiger Gast, zunächst als Pianist und Begleiter, in welcher Eigenschaft er ja auch am Saarbrücker Theater tätig war.

Der langjährige, anregende Kontakt mit hervorragenden Musikern und nicht zuletzt die Begegnung mit Fritz Neumeyer wurde prägend

für Günther Lemmen, der, obwohl er sich beruflich der Medizin zuwandte und 1937 sein Examen als Ophtalmologe ablegte, zu einem der großen Bratscher bzw. Viola-d'amore-Spieler im Bereich der Alten Musik wurde. Auch am Wiederaufleben der Alte-Musik-Bewegung nach dem Krieg (Gründung der Cappella Coloniensis im Jahr 1954) hatte Lemmen maßgeblichen Anteil.

Die Saarbrücker Vereinigung hatte sich zur Aufgabe gemacht, »die Kammermusik des Barock in originalgetreuer Wieder-Gabe zum Erklingen zu bringen«¹⁵⁶ – ein »Grundsatzprogramm«, das sich nicht vom dem der knapp 30 Jahre zuvor gegründeten »Dt. Vereinigung für alte Musik« in München unterschied, jedenfalls nicht, solange auch die Saarbrücker auf herkömmlichen, d.h. modernen Instrumenten spielten. Das allerdings änderte sich bald: »Was die Saarbrücker Vereinigung für Alte Musik von den meisten kammermusikalischen Vereinigungen mit ähnlichen Zielen unterscheidet, ist die Konsequenz, mit der sie ihre Aufgabe durchführt. Sie verwendet ausschließlich Originalinstrumente jener Zeit oder getreue Nachbildungen. Es wird im alten (tieferen) Kammerton musiziert, der dem Klang jede Schärfe nimmt und den Instrumenten den zarten aber runden und angenehmen Ton gibt.«¹⁵⁷

Als Tasteninstrument diente dem Ensemble das bereits erwähnte, nach Neumeyers Angaben und nach dem Vorbild des sogenannten Bach-Flügels aus der Berliner Instrumentensammlung von Neupert gebaute Cembalo. Ferdinand Conrad spielte, neben der Blockflöte, auf der Kopie einer Querflöte von Friedrich Gabriel August Kirst (1750-1806) und war somit einer der ersten, der die alte Traversflöte wieder in Gebrauch nahm. Zu deren Klang heißt es in einer (wahrscheinlich von Neumeyer verfaßten) »Konzertvorstellung«: »Die Halbtöne werden durch besondere Griffe hervorgebracht und sind von eigentümlich gedeckter Klangfarbe, die den verschiedenen Tonarten einen abgestuften farbigen Reiz verleiht. Die Spieltechnik des Instruments stellt den Spieler vor Aufgaben, deren Schwierigkeiten durch den zwar zarten, aber ungemein süßen und lieblichen Ton des Instruments reich belohnt werden.«¹⁵⁸

Vom Einsatz zweier Blockflöten beim Münchener Bachfest 1925 unter der Leitung Döbereiners einmal abgesehen, ist die von Conrad und der Saarbrücker Vereinigung verwirklichte Wiedereinführung alter Flötentypen in die Musikpraxis als Pioniertat zu betrachten. Kaum geringer zu bewerten ist die Tatsache, daß Neumeyer (?) im gleichen Zusammenhang den Blick auch auf die Problematik der Streichinstrumente, zumal der Geige, lenkte, indem er nämlich klarstellte, daß die moderne und die barocke Geige, mochten sie vom Typus her auch identisch sein, nicht mehr ein und dasselbe waren: »Der damalige Geigenton war zarter, weicher und milder, da die Saiten durch flacheren Steg, etwas weniger geneigten Hals, schlaffer gespannt waren und der Resonanzkörper infolge des geringeren Saitendrucks viel freier schwingen konnte. Auch der Bogen (Stradivariusmodell) ist weniger straff angespannt, was eine besondere, leichte Spielweise erfordert.«¹⁵⁹ Auch wenn damit nicht alle Modifikationen angesprochen sind, die während des 19. Jhs. an der Geige alten Typs vorgenommen wurden, und auch wenn nichts über das

historische Saitenmaterial (Darm und darmumspannen) und nichts Näheres über alte Bogenformen (im Unterschied zum modernen Tourte-Bogen, der eine Gewichtsverlagerung und damit eine veränderte Tongebung bewirkte) ausgesagt wird, handelt es sich doch um eine fundamentale Richtigstellung. Über die Gambe, die einen »klaren, unsentimentalen, aber ausdrucksvollen und tragfähigen Ton« besitze,¹⁶⁰ sagt der Autor, daß sie *keine* Vorläuferin des Violoncells sei, Bünde auf dem Griffbrett aufweise, mit besonderer Bogenhaltung und ohne Stachel zu spielen sei. Auch diese sachlichen Feststellungen lassen sich durchaus als Kritik an gängigen Vorstellungen über die Gambe und das Gambenspiel verstehen.

Daß die Viola d'amore in der Saarbrücker Vereinigung ebenso wie in den Vorläuferensembles (Société, Dt. Vereinigung für alte Musik) eine prominente Rolle spielte, ist wohl nur dadurch zu erklären, daß sie allgemein als besonders »exotisch« und ebendarum als nachgerade symbolhaft für das Wesen und den fremden Zauber Alter Musik empfunden wurde. Aber gemessen an ihrer tatsächlichen Bedeutung in der Barockmusik war die Viola d'amore in der Alte-Musik-Bewegung vom Anfang bis zur Mitte des 20. Jhs. erheblich überrepräsentiert.¹⁶¹

Das beschriebene Instrumentarium – zumal die Streichinstrumente, die von Sprenger in Frankfurt entweder als Kopien (Gambe, Viola d'amore) neugefertigt oder in ihren ursprünglichen Zustand »zurückgebaut« wurden – unterstreicht den hohen Authentizitätsanspruch, den die Saarbrücker Vereinigung konsequenter als vergleichbare Ensembles realisierte.

Schon bald nach der Gründung, vorausgegangen waren intensive Proben in Berlin, unternahm das Ensemble eine Konzertreise durch Mecklenburg. Gespielt wurde in Kirchen, alten Rathäusern, aber auch in Dorfsälen,¹⁶² den Höhepunkt der Reise bildete offensichtlich ein Konzert »bei Kerzenschein und Barlach-Skulpturen«¹⁶³ im Chor von St. Katharinen in Lübeck.

Schon im März 1934 führte eine weitere Tournee durch Thüringen;¹⁶⁴ im September folgte eine Reise durch die Pfalz.¹⁶⁵ Das Programm sah Weihnachtsmusik mit Werken von Buxtehude, Pachelbel und J.S. Bach vor sowie Passionsmusiken von Heinrich Schütz, Joh. Rosenmüller, Joh. Wolfgang Franck, Georg Böhm und J.S. Bach; ein Konzert unter dem Motto »Musik am Hofe Friedrichs des Großen« enthielt Kompositionen von Joh. Adolf Hasse, Carl Heinr. Graun, C.Ph.E. Bach, Joh. Joachim Quantz und Friedrich II.

Ferner gab es ein vokal-instrumentales Programmangebot mit Kammermusik, Arien und Liedern, dessen Bandbreite vom Frühbarock (Adam Krieger) bis zur Wiener Klassik (Haydn, Mozart) reichte. Die klassischen Werke begleitete Neumeyer auf dem Hammerflügel. Besondere Beachtung bei Publikum und Presse erzielten die reinen Bach-Programme der SVfAM. Aufgeführt wurden das Musikalische Opfer, die Goldberg-Variationen, Cembalo- und Violin-Konzerte, das Konzert für Flöte, Violine, Streicher und B.c., das 5. Brandenburgische Konzert und auch die Kantate »Von der Vergnüsamkeit« (BWV 204). Diese

Bach-Konzerte, die 1933 zunächst in Berlin erklangen, wurden um Ostern 1934 zu einem Zyklus von drei Konzerten in Saarbrücken ausgeweitet.

Lemmen berichtet, daß solch ein Unternehmen in einer Stadt wie Saarbrücken ein Wagnis darstellte, da eine Bachpflege dort – zumindest außerhalb der Kirchenmusik (unter Leitung von Karl Rahner) – praktisch nicht existierte. Aber der Erfolg trat ein; In der Folge wurden Bach-Konzerte in Saarbrücken fast zu einer Tradition, die auch nach dem Krieg durch das Saarbrücker Bachfest (1950) und zahlreiche weitere Auftritte von Fritz Neumeyer und Ulrich Grehling noch Bestand hatte.¹⁶⁶

Die Konzerte der SVfAM in Berlin, Mecklenburg, Thüringen und im Saarland waren so ungewöhnlich und wohl auch so herausragend in ihrer Qualität, daß sich die Rundfunksender aus Berlin, Leipzig und Saarbrücken meldeten. Zum auch rundfunkgeschichtlich interessanten, vor allem aber für die Nachkriegsentwicklung in der Aufführungspraxis bedeutenden Kapitel ›Alte Musik im Radio‹ (Cappella Colonien!) trugen die Mitglieder der SVfAM Entscheidendes bei.

Den Kontakt zum Deutschlandsender in Berlin hatte Neumeyer im Oktober 1933 geknüpft. Er war zu einem Probevorspiel auf dem Cembalo eingeladen worden, hatte Produktionstermine zugesagt bekommen und auch für die SVfAM Aufnahmen vereinbaren können. Wie befremdend für die Musiker die Studio-Situation, die Vorstellung, für ein unsichtbares Publikum zu musizieren, in dieser Frühzeit des Rundfunks war, vermittelt anschaulich der Bericht von einer Mikrofonprobe, die Neumeyer gemeinsam mit Marianne Brugger absolvierte: »*Leider ließ unsere Diva sich durch die schreckliche Atmosphäre der unheimlichen maschinellen Umgebung derartig einschüchtern, daß sie vollkommen versagte. Der Rundfunk ist ja nicht so wichtig wie der Kontakt mit wirklichen Menschen.*«¹⁶⁷ Die Radioproduktionen der SVfAM, die dann trotzdem zustandekamen, wurden unter Titeln wie »Musik auf alten Instrumenten« gesendet.¹⁶⁸

In einer »Anlage zum Antrag auf Zulassung als Musiker vom 14.8.1951« berichtet Lemmen, daß die SVfAM mit Kriegsbeginn ihre Konzerttätigkeit einstellen mußte. Bis zu dieser Zeit, also von 1933-39, hatte die Vereinigung mehr als 100 Konzerte mit Alter Musik auf historischen Instrumenten durchführen können,¹⁶⁹ und auch nach 1939 gab es keinen Stillstand der Aktivitäten, weil die Mitglieder der SVfAM (Neumeyer/Lemmen/Grehling/Conrad) in verschiedener Weise – als Dozenten, Solisten oder in kleineren Besetzungen bzw. Ensembles, die teilweise bereits parallel zur SVfAM gegründet worden waren – weiterwirken konnten. Neumeyer trat 1939 als Dozent an der Berliner Hochschule in die Fußstapfen von Alice Ehlers. Es gab also eine – wenn auch brüchige – Kontinuität bis in die Kriegsjahre hinein.

6. August Wenzinger

Wie Fritz Neumeyer auf dem Gebiet des Cembalos war August Wenzinger auf dem Gebiet der Gambe und des Gambenspiels einer der entscheidenden Impulsgeber für eine konsequente Rückbesinnung auf das historische Klangideal. Als Musiker, dessen künstlerische Laufbahn sich über weit mehr als ein halbes Jahrhundert erstreckt, ist Wenzinger einer der kompetentesten Zeitzeugen der Alte-Musik-Bewegung. In seinen zahlreichen Veröffentlichungen, in Interviews und Berichten spiegelt sich nahezu die gesamte Entwicklung von den 20er Jahren bis zur Gegenwart.

August Wenzinger wurde 1905 in Basel geboren. Seine Violoncello-Ausbildung in Basel – nebenher studierte er an der dortigen Universität die Fächer Altphilologie, Philosophie und auch Musikwissenschaft – schloß er 1927 ab, um danach für zwei Jahre nach Köln zu gehen, wo er sich bei Paul Grümmer als Cellist vervollkommnete und Kompositionsunterricht bei Philipp Jarnach nahm; weitere Cello-Studien bei Emanuel Feuermann in Berlin folgten.

Mit der Gambe begann sich Wenzinger im Jahr 1925 auf Anregung des Basler Musikwissenschaftlers Karl Nef zu beschäftigen; Nef hatte schon seit einigen Jahren das Schwergewicht seiner Forschung auf die Aufführungspraxis und die Instrumentenkunde gelegt.¹⁷⁰

Das Instrument, das Wenzinger zur Verfügung stand, kam aus den Beständen des Museums der Basler Universität; in musikwissenschaftlichen Seminaren führte er es vor.¹⁷¹ Intensiver wurde die Beschäftigung mit der Viola da gamba jedoch erst während der beiden Jahre bei Paul Grümmer, der in seiner Kölner Cello-Klasse ja auch Gambe unterrichtete. Für Grümmer und seine Klasse machte sich Wenzinger auf die Suche nach geeigneter Literatur. Um Manuskripte von Georg Philipp Telemann und Joh. Gottlieb Graun einzusehen und abzuschreiben, verbrachte er Studienaufenthalte in verschiedenen Bibliotheken (u.a. Schloßbibliothek Darmstadt); auch in Berlin, Rostock, Schwerin, Wolfenbüttel, Brüssel, Paris und London setzte er später seine Recherchen fort. Dieses Ineinandergreifen von Quellen-Erforschung und praktischer Wiederaneignung Alter Musik macht Wenzinger zu einem Alte-Musik-Spezialisten modernen Typs, zu einem Interpreten, der sich nicht als Nur-Musiker versteht. Wenzinger verschaffte sich auf diese Weise nicht nur einen großen Überblick über das Gambenrepertoire, sondern schon das Abschreiben zahlreicher Kompositionen ließ ihn Grundlegendes über die Eigenart und Handhabung des Instruments erkennen, und das bedeutete, daß er entgegen Grümmers Praxis die Gambe in ihrer ursprünglichen baulichen Gestalt beließ und nach Erkenntnissen des historischen Gebrauchs zu spielen begann: als Gambe eben und nicht als ›Frühform‹ des Violoncellos. Als besonders hilfreich erwies sich auch der Kontakt zu dem Hagerer Industriellen Hans Eberhard Hoesch (1891-1972), der ein leidenschaftlicher Alte-Musik-

Liebhaber war, alte Instrumente sammelte und auch Kopien von ihnen anfertigen ließ.¹⁷² Die Bekanntschaft mit Hoesch kam anlässlich einer Aufführung von Bachs Trauerode (»Laß Fürstin, laß noch einen Strahl«, BWV 198) 1927 in Bielefeld zustande. Wenzinger, der damals in Köln studierte, wurde gebeten, einmal wöchentlich nach Hagen zu kommen, um Hoeschs Stiefsohn Hans Hermann Sturm Cellountericht zu erteilen und an der Hausmusik teilzunehmen, bei der Hoesch selbst als Bratscher mitwirkte. Musiziert wurde auf Instrumenten in alter Mensur, d.h. auf Instrumenten, die entweder in den alten Zustand zurückgebaute Originale oder hinsichtlich Mensur und Ausstattung getreue Nachbauten waren; alte Bögen fanden dabei ebenfalls Verwendung. Diesem Musizierkreis gehörten Carl Glaser, Dozent an der Folkwang-Hochschule in Essen und vormaliger Konzertmeister des Hagener Orchesters, und als Cembalist Hans Neubauer an, der später von Käthe Hyprath abgelöst wurde, die bei Ramin in Leipzig studieren sollte; als sie nach Leipzig ging, nahm ihren Platz Glasers Essener Kollege Waldemar Woehl ein, ein Cembalist und Blockflötist, der gerade eine Schule für die Blockflöte herausgegeben hatte.¹⁷³ Woehl kam 1929 erstmals nach Hagen.¹⁷⁴

Wenn Wenzinger gesteht: »Wir wußten übrigens damals gar nicht, was eine Blockflöte war!«,¹⁷⁵ ist das vielleicht nicht wörtlich zu nehmen. Um zu verstehen, was er meint, muß man sich vergegenwärtigen, daß zwar Döbereiner 1925 in München erstmals mit Blockflöten musiziert hatte und Peter Harlan 1926 mit der Produktion von Nachbauten, die er bei Dolmetsch in Haslemere gekauft hatte, begann (s.o.), die Gelegenheiten aber, Blockflötenmusik zu hören, äußerst rar waren.

In Hagen kam es auch zu Begegnungen mit Christian Döbereiner, der häufiger als Leiter der von Hoesch initiierten »Kabeler Kammermusik«¹⁷⁶ eingeladen wurde.

7. Kabeler Kammermusik und Hans Eberhard Hoesch

Die Verdienste, die sich Hans Eberhard Hoesch als begeisterter Altmusik-Liebhaber, als passionierter Sammler, Förderer und Mäzen um die Wiederbelebung des Musizierens auf historischen Instrumenten erwarb, können kaum hoch genug eingeschätzt werden. Hoesch war Geigenschüler Bram Elderings in Köln; schon früh wandte er sein ganzes Interesse auf die Suche nach alten Instrumenten und die Erforschung ihres Klangs. Seine wirtschaftlichen Verhältnisse erlaubten es ihm, eine umfangreiche Sammlung von hervorragenden Instrumenten anzulegen und sogar eine eigene Instrumentenbauwerkstatt zu unterhalten. Darüber hinaus trug er Musikalien und theoretische Schriften in großer Zahl zusammen. All dies diente dem einen Ziel: dem historischen Klangideal so nahe wie nur irgend möglich zu kommen. Alte

Musik und der ursprüngliche Klang alter Instrumente gehörten für Hoesch untrennbar zusammen.

Zu seinem 18. Geburtstag erhielt er von seiner Großmutter eine Stradivari-Geige geschenkt, ein Instrument, das natürlich bestens geeignet war, Hoeschs schon damals ausgeprägten Klangsinn weiter zu reizen und zu schulen, obwohl auch dieses Instrument eine ›modernisierte‹ Geige war, ausgestattet mit jenen Modifikationen, die man im 19. Jh. vornahm, um einen ›größeren‹ Klang zu erzielen.

In welchen Dimensionen Hoesch sammelte, welche Werte in Form von Instrumenten der berühmtesten italienischen Geigenmacher er zusammentrug und von welchem Rang die Interpreten waren, die er in sein Haus einlud, mag ein Konzert vom 18. Oktober 1927 belegen: Alexander Barjanski, aus Wien zu diesem Hauskonzert geladen, spielte die C-Dur-Solosuite von Bach (BWV 1009) und, begleitet vom ›Hausquartett‹, Konzerte von Händel und Tartini; Karl Glaser spielte die Stradivari von 1698, Erich Niethammer ein Instrument von Vincenzo Ruggieri, Hoesch selbst eine Viola von Montagnana, Bernhard Münch ein Violoncello von Francesco Ruggieri *detto il Per Cremona 1676*, Barjanski ein Cello von Antonio und Hieronymo Amati.¹⁷⁷

Aber Hoesch sammelte nicht nur Streichinstrumente. 1926 erwarb er ein Cembalo der Bauart Pleyel, das 1927 in einem Hauskonzert von der Berliner Cembalistin Alice Ehlers vorgestellt wurde. Später gelangten ein originaler Walter-Flügel von 1780 und ein Walter-Hammerklavier in seinen Besitz, ein Steingraeber-Cembalo, die Kopie eines kleinen Ruckers-Cembalos: Instrumente, die Hoesch zu Klangstudien heranzog, auf denen er musizieren oder die er nachbauen ließ.

Seine instrumentenbautechnischen Kenntnisse vertiefte Hoesch durch den fachlich-freundschaftlichen Austausch mit Geigenbauern wie Otto Möckel (Berlin), Eugen Sprenger sen. (Frankfurt) und Fridolin Hamma (Stuttgart), die teilweise für ihn Kopien in alter Mensur und Ausstattung anfertigten, teilweise arbeitete Hoesch selbst unter ihrer Anleitung als Instrumentenmacher.¹⁷⁸

Was Hoesch bewegte, war weit mehr als Liebhaberei. Ihm ging es um eine grundsätzliche Neuorientierung auf dem Gebiet der Alten Musik. Dieses Umdenken zu fördern, scheute er weder Kosten noch Mühen. Seine Grundüberzeugung war: *»Alle heute gebräuchlichen Instrumente haben zur Zeit ihrer Entstehung einer anderen Tonvorstellung entsprochen und demzufolge anders geklungen. [...] Jedes musikalische Kunstwerk ist an die Besetzung gebunden, für die es geschrieben ist, und zwar bezüglich der Anzahl der Ausführenden wie der zugehörigen Instrumente. Davon abweichen heißt, ein Tonwerk entstellen und bedeutet nichts anderes, als ein Bildwerk beliebig vergrößern und seine Farben ändern.«*¹⁷⁹

Es tut der persönlichen Leistung Hans Eberhard Hoeschs keinen Abbruch, wenn man feststellt, wie sehr er durch sein Herkommen, den Reichtum seiner Familie, das musische Erbe der Mutter, die mit dem Malerkreis um Karl Ernst Osthaus und besonders Emil Nolde und Christian Rohlf in Verbindung stand¹⁸⁰, nicht zuletzt auch durch die kunstfreundliche Atmosphäre, die ihn zu Hause und in seiner Heimat-

stadt umgab, begünstigt war. (Osthaus' Einfluß und seine Anziehungskraft auf Künstler und Architekten machten Hagen zu einem Zentrum des Jugendstils mit allen weitreichenden Tendenzen; zu den bedeutenden Architekten, die in Hagen wirkten, gehörten Henry van de Velde [der ursprünglich auch das große Haus der Hoesch-Eltern errichten sollte, dann aber doch nicht berücksichtigt wurde, wie aus einem noch existierenden Briefwechsel hervorgeht],¹⁸¹ Peter Behrens und J.L.M. Lauweriks.)

Konstellationen wie diese trugen zur Entwicklung von Hoeschs Persönlichkeit, die schon in frühen Jahren das Signum des Besonderen trug, sicherlich entscheidend bei, vielleicht prädestinierten sie ihn auch zum Kunst-Mäzen. Aber Hoesch war nicht nur das, sondern auch ein gesuchter Instrumentensachverständiger, den man oftmals um Rat anging. Zumal in Fragen der Ausstattung und Mensur alter Instrumente war er, der sich selbst vom Liebhaber zum Fachmann ausgebildet hatte, eine anerkannte Kapazität. Auf eine diesbezügliche Anfrage von Richard Baum¹⁸² gibt Hoesch detaillierte Auskunft: »*Da die Rekonstruktion der Geigenmensur erst von mir aufgefunden und festgestellt worden ist und seit nahezu 100 Jahren in völlige Vergessenheit geraten war, so ergibt sich daraus, dass irgendeine Literatur oder ähnliche Belege nicht vorhanden sind, und die sogenannte Fachwelt reicht ja überall nicht weiter, als die entsprechende Fachliteratur, auf die sie sich stützen kann. Nur in einzelnen Hinweisen und Anmerkungen alter Werke über Instrumentenbau etc. finden sie den Hinweis auf die ›Aenderung des Halses‹ nach der französischen oder pariserischen Mensur. Massgebend sind für mich aber die wenigen original erhaltenen Stücke gewesen, bei denen Hals und Schnecke noch aus einem Stück sind, und die sich aus dieser 15jährigen Zeit des Suchens und Sammelns ergebenden Kenntnisse der Grundgesetze des alten Instrumentenbaues, Gesetze, die für alle alten Instrumente nach Sinn und Aufgabe die gleichen bleiben. Als einen, wenn Sie wollen, handfesten Beweis können Sie Zweifelern gegenüber die Tatsache anführen, dass alle Geigenmacher von Ruf und Namen noch eine Kiste auf dem Boden stehen haben, wo neben alten Griffbrettern, Saitenhaltern, Stegen, eine grosse Schar abgeschmittener Hälse liegt, die wegen angeblich falscher Mensur durch neue ersetzt wurden. [...] Die Sache irgendwie in der üblichen Weise zu veröffentlichen, habe ich bisher vermieden, weil ich weiss, dass, wenn der Sinn nicht begriffen wird, und das ist bei dem heutigen Zustand des Instrumentenbaues nicht zu erwarten, nur neue Verwirrung entstehen würde. Ich bin gern bereit, jedem wirklich Interessierten die Sache hier überzeugend nahezubringen, hoffe auch, in einigen Jahren selbst Instrumentenbau auf dieser Grundlage zu treiben [...].*«¹⁸³

Diese Briefpassage macht die erstaunlichen Defizite deutlich, die damals noch in einem der für die Aufführungspraxis Alter Musik zentralen Bereiche bestanden. Erst jüngere Arbeiten haben den tiefgreifenden Wandel des Streichinstrumentariums wieder als Forschungsproblem erkannt und etwas mehr Licht in die von Hoesch dargelegte Situation gebracht.¹⁸⁴

Hoesch war in ständigem Kontakt mit den wichtigsten Instrumentensammlungen, besonders der Heyerschen in Köln. Mit Georg Kinsky,

dem Kustos der Sammlung, tauschte er regelmäßig Erfahrungen aus, mit Theodor Kroyer, dem Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität zu Köln, traf er sich häufig zu Gesprächen.

Als 1927 die Heyersche Sammlung nach Leipzig verkauft wurde und die umfangreiche Bibliothek zur Versteigerung nach Berlin gelangte, konnte Hoesch einen großen Teil der Fachliteratur und zahlreiche alte Musikdrucke erwerben, die die Grundlage seiner eigenen Bibliothek bilden sollten.

Hoesch bemühte sich um alles, was an Literatur (Theoretica, Originaldrucke, Musiknoten, Fachbücher) greifbar war, um z.B. genauere Kenntnis über alte Lacke zu gewinnen. Diese Forschungen, Experimentiersuche mit verschiedenen Lackzusammensetzungen und die Analyse alter Lacke mit Hilfe naturwissenschaftlicher Verfahren eingeschlossen, sollten ihn über Jahrzehnte beschäftigen und ließen ihn schließlich überzeugt sein, das Geheimnis des alten Lacks entdeckt zu haben.¹⁸⁵

Mit nicht weniger Entschlossenheit ging Hoesch daran, Musiker zusammenzubringen, die sich mit ganzem Engagement der Sache der Alten Musik widmeten. Er lud sie nach Hagen ein und ermöglichte zahlreiche Exkursionen. Wenzinger berichtet, daß er und andere 1928 zum Bachfest nach Nürnberg eingeladen wurden, bei dem Christian Döbereiner als musikalischer Leiter auftrat, 1929 erfolgte die Einladung zum Bachfest nach Leipzig, 1933 fuhr man zum »Haslemere Festival of Early Music« nach England, das alljährlich von Arnold Dolmetsch und den Mitgliedern seiner Familie gestaltet wurde.¹⁸⁶ Dem Hagener Musikerkreis gehörten neben Hoesch selbst und Wenzinger der Geiger Carl Glaser, der Blockflötist Waldemar Woehl und die Cembalistin Käthe Hyprath an.

Die bei den Exkursionen gemachten Erfahrungen, positive wie negative, und auch verschiedene neue Erwerbungen¹⁸⁷ kamen schließlich der Gründung der »Kabeler Kammermusik« zugute. Aber nicht nur die genannten Musiker traten im Hause Hoeschs in Hagen auf. Am 16. Oktober 1929 z.B. spielte das Harlan-Lucas-Duis-Trio »Alte Haus- und Kammermusik auf zugehörigen Instrumenten« – Lieder des 15. bis 17. Jhs. mit obligaten Instrumenten; es erklangen, in den unterschiedlichsten Kombinationen, Gamba, Blockflöten, Laute und Clavichord, ausnahmslos Instrumente, die Harlan selbst in Markneukirchen herstellte.¹⁸⁸

Wie Wenzinger berichtet, waren 1929 die vorbereitenden Studien, die Instrumentenbeschaffungen, die Proben und die Herrichtung eines Vortragssaales soweit gediehen, daß am 11. und 12. Januar 1930 »die erste ›Festliche Musik‹ der ›Kabeler Kammermusik‹ im Saal des Gasthofes ›Schöne Aussicht‹« in Hagen-Boele durchgeführt werden konnte.¹⁸⁹

Musiker aus ganz Deutschland waren eingeladen worden, um unter der Leitung von Christian Döbereiner das 2., 3. und 6. Brandenburgische Konzert, das Konzert in C-Dur für zwei Cembali von Bach sowie Concerti grossi von Corelli und Locatelli einzustudieren und, nach

fünftägiger Probenzeit (!), in drei Konzerten aufzuführen. Döbereiner spielte Gambe im Tartini-Konzert und im Trio E-Dur von Telemann.¹⁹⁰

Wenzingers Äußerungen über Döbereiner lassen zwischen den Zeilen gewisse Vorbehalte erkennen: »Wenn auch seine Interpretationen mit vielen Kompromissen behaftet waren, so gab doch seine lebendige und launige Musizierweise viele Anregungen für Spieler und Zuhörer, die den Darbietungen mit Enthusiasmus folgten.«¹⁹¹ In seiner Interpretationshaltung, speziell auch wegen seiner an der Cellopraxis festhaltenden Gambentechnik, gehörte Döbereiner, anders als Wenzinger, nicht zur »Avantgarde« der Aufführungspraxis, als derjenige aber, der die Entwicklung seit Beginn des 20. Jhs. mitgestaltet hatte, besaß er einen entsprechend großen Erfahrungsschatz, von dem auch sein Musizieren profitierte.

Schon im gleichen Jahr, am 25. und 26. Oktober 1930, folgte die zweite »Kabler Kammermusik« mit drei Konzerten »von Haus- und Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts in zeitgenössischer Besetzung«, wie es im Programmheft hieß. Wiedermur leitete Döbereiner zwei dieser Konzerte; eines stand unter der Leitung von Waldemar Woehl. In der Liste der Mitwirkenden aufgeführt ist u.a. der Name des Cellisten und Gambenspielers Hermann von Beckerath, der durch Wenzingers Vermittlung ebenfalls aus der Kölner Klasse von Grümmmer hinzugekommen war, sowie Ottmar Gerster aus Essen, der zusammen mit Hoesch u.a. »Tenorvioline« spielte; gemeint sind zwei Kopien der noch im Originalzustand erhaltenen Toscana-Viola Antonio Stradivaris (1644-1737), die Hoesch von Eugen Sprenger hatte anfertigen lassen. Eines dieser Instrumente befindet sich noch in der Hagener Sammlung.¹⁹² Der Baß in einer g-Moll-Sonate von John Stanley (1713-1786) für Blockflöte und B.c. wurde von solch einer Tenorvioline gespielt, in der Art also des leichteren Basses, für den Bach höchstwahrscheinlich die Viola pomposa eingesetzt hat.¹⁹³

Ernst Gogalla und Wilhelm Krüger aus Essen sind als Spieler der Corni da caccia im 1. Brandenburgischen Konzert aufgeführt. Vermutlich handelte es sich dabei tatsächlich um Natur-Instrumente. Hoesch hatte Naturhörner bei den Gebrüdern Alexander in Mainz nach Originalen anfertigen lassen; diese Instrumente befinden sich noch in der Hagener Sammlung. August Wenzinger wird als Cellist, Gambist und Blockflötist genannt; Unterricht auf der Blockflöte hatte er bei Waldemar Woehl erhalten. Zum ersten Mal taucht auch der Name des später so berühmten Flötisten Gustav Scheck auf. Von Beckerath hatte ihn aus Hamburg geholt. Von einem Hagener Oboisten erhielt er eine alte Querflöte, die sich später als Instrument des Berliner Instrumentenbauers Friedrich G. Aug. Kirst entpuppte.¹⁹⁴

Schon im ersten Programmheft zur »Kabler Kammermusik«¹⁹⁵ hatte Hoesch zur Erläuterung der aufgeführten Werke Ausschnitte aus alten Theoretikerwerken abdrucken lassen.¹⁹⁶ Er selbst steuerte eine umfangreiche Einführung bei, in der er dem Publikum seine Ansichten und Forschungsergebnisse unterbreitete; ferner gab er eine Beschreibung des verwendeten Instrumentariums mit näheren Angaben zu Violino tenore,¹⁹⁷ Viola pomposa,¹⁹⁸ Violoncello piccolo und Clavi-

chord.¹⁹⁹ Es fehlt auch nicht der Hinweis auf die Erbauer der Kopien: Geigen, Bratschen, Celli – Otto Möckel, Berlin; Viola d'amore, Violino tenore, Viola die (!) spalla, Viola pomposa, Gambern, Cello piccolo – Eugen Sprenger, Frankfurt; Blockflöten, Gambern, Lauten, Clavichord – Peter Harlan, Markneukirchen; Cembali – Pleyel, Paris, und J.C. Neupert, Bamberg; Orgeln – Steinmeyer, Oettingen. Hervorhebenswert ist auch die Notiz, daß der Bonner Maler Karl Bessenich, ein Hoesch-Freund, das Lackieren der Streichinstrumente besorgt hatte.²⁰⁰

Im zweiten Programmheft gab Hoesch einen »Bericht« über den Stand des vorhandenen Instrumentariums. Das Streichorchester, bestehend aus vier ersten, vier zweiten Geigen, zwei Bratschen, zwei Tenorviolin, zwei Celli, einem kleinen Baß (sog. Bassettl) und einem Kontrabaß, war bereits komplett in alter Mensur und Ausstattung vorhanden. Während der Arbeit mit diesem Orchester war die Erkenntnis gereift, daß auch die Bläser, um die Forderung nach einem stilgerechten Musizieren zu erfüllen, ausgetauscht werden mußten. Noch aber hatte Hoesch klappenlose Flöten, alte Oboen und Fagotte nicht nachbauen lassen können, er hoffte jedoch, trotz der Schwierigkeit, die als Vorlage benötigten Originale von den Instrumentensammlungen zur Verfügung gestellt zu bekommen, »daß Anfang nächsten Jahres die Instrumente dem Streichorchester zugefügt werden können.«²⁰¹

Und in der Tat standen im Frühjahr 1931 die gewünschten Instrumente, darunter auch Zinken, Trompeten und Posaunen, bereit.

Gleichzeitig wandte Hoesch sich an die Öffentlichkeit, um Unterstützung für seinen Plan zu erhalten, ein festbestelltes Kammerorchester mit altem Instrumentarium zu etablieren: »Das erwünschte vorbildliche Musizieren drängt mehr und mehr dahin, ein eigens für diese Zwecke eingearbeitetes Kammerorchester zu bilden. Es bleibt eine Frage an die Öffentlichkeit, ob sie den Anspruch erhebt, an der Förderung und Verwirklichung dieser Arbeit materiell und ideell beteiligt zu sein.«²⁰²

Im Bericht zur dritten Kabela Kammermusik am 25. und 26. April 1931 konnte Hoesch bekanntgeben, daß das Orchester komplett mit Instrumenten, die, »der Einrichtung um 1750 entsprechend, teils Originale darstellen, teils Kopien sind«, bestückt war. Die Holzblasinstrumente waren nach Originalen der staatlichen Sammlungen in Berlin und Wien durch die Firma Wilhelm Heckel in Biebrich angefertigt worden.²⁰³ Die Firma Gebr. Alexander in Mainz hatte, ebenfalls nach Vorbildern aus der Berliner Sammlung, die Trompeten, Hörner und Posaunen hergestellt. Somit wäre festzuhalten, daß es im Jahr 1931 erstmals gelang, ein komplettes Kammerorchester mit einem Originalinstrumentarium der Zeit um 1750 auszustatten und es der Öffentlichkeit in Konzerten zu präsentieren. Diese Leistung ist das alleinige Verdienst von Hans Eberhard Hoesch.

Hoesch war sich bewußt, welche enormen Schwierigkeiten für die Instrumentalisten mit der Verwendung alter Instrumente verbunden waren und daß höchste Konzentration erforderlich war, um eine überzeugende Annäherung an das historische Klangideal zu erreichen: »Die Eigenart dieser Instrumente verlangt ein so hohes Können, ein so spezielles

und ausschließliches Beschäftigen, daß es nahezu unmöglich ist, nebenher anderen »Dienst« zu machen, ohne daß Einfühlung, Ansatz und Strichgewohnheit sich gegenseitig beeinträchtigen. Wenn man weiß, daß die Clarin-Trompeter Bachs auf ihrem besonderen Mundstück niemals unter einen bestimmten Ton blasen durften, um den Ansatz in der Höhe nicht zu gefährden, wird man verstehen, daß es nahezu unmöglich ist, nebenher Wagner-Opern auf Ventil-Trompeten zu blasen.«²⁰⁴

Hoesch war bewußt, daß den Kabelaer Rekonstruktionsbemühungen, mochten sie auch schon weit gediehen sein, der Charakter des Experimentellen anhaften würde, solange sich das Orchester nur von Zeit zu Zeit zusammenfand. Darum erneuerte er seine Forderung nach Gründung eines ständigen Orchesters: »Einen hohen Grad von Vollkommenheit zu erreichen, wäre erst dann gegeben, wenn ein derartiges Kammerorchester an einem Ort vereinigt werden könnte. Das irgendwie und irgendwo zu erreichen, muß das Ziel derartiger Musikübung sein.«²⁰⁵

Ein Großteil des Orchesters, das die dritte Kabelaer Kammermusik bestritt, rekrutierte sich aus Studenten und Dozenten der Essener Folkwangschule, unter ihnen Baptist Schlee, der wohl als erster Oboist wieder auf einem historischen Instrument konzertierte.²⁰⁶ Aufführungsort war wiederum die »Schöne Aussicht« in BoeleKabel; im Mittelpunkt der Programme standen Kantaten und Instrumentalwerke von Bach.

Der zum Konzertraum hergerichtete Gasthaussaal mag für die instrumentalorchestralen Werke wie die Konzerte für drei und vier Cembali, die h-Moll-Suite oder die zweite Ouvertüre für Flöte und Streicher noch ein halbwegs passender Rahmen gewesen sein; für die Kantaten war er es sicher nicht.

Man wundert sich, warum der in Stilfragen so akribische Hoesch nicht bedachte, daß Bach-Kantaten in einem Kirchenraum sicherlich besser aufgehoben gewesen wären als in einer trockenen Saalakustik, ohne Bezug zum Entstehungs- und Bedeutungszusammenhang, was sie als fast beliebig austauschbare Elemente einer konzertanten Programmfolge erscheinen lassen mußte. Doch für solche Erwägungen war angesichts der Tatsache, daß es schwierig genug war, ein so ehrgeiziges Vorhaben wie die Kabelaer Kammermusik überhaupt zu realisieren, wohl kein Platz.

Aus den Unterlagen der Sammlung Hoesch geht hervor, daß am 12. Februar 1933 eine Instrumentenbau-Werkstatt gegründet wurde, die sich mit der Anfertigung von Kopien historischer Tasteninstrumente befaßte. In einem 1966 aus der Erinnerung entstandenen Bericht des später am Berliner Instrumentenmuseum tätigen Cembalibauers und Restaurators Friedrich Ernst heißt es dazu: »In der Werkstatt, die zu Beginn der 30er Jahre eingerichtet wurde, waren fünf Mann tätig, die für ihn [Hoesch] privat, aber auch für seinen Freundeskreis Musikinstrumente nach historischen Vorbildern herstellten. Dieser hingebungsvoll arbeitenden, kleinen Gemeinschaft war der Prinzipal ganz persönlich verbunden, was er dadurch bekundete, daß er auch in sein eigenes Arbeitszimmer eine Werkbank stellen ließ, wo Streichinstrumente lackiert und fertiggestellt wurden. In den

Arbeitsräumen des oberen Geschosses schafften an der Fertigung von Hammerklavieren der alte Meister Hugo Kraut [gest. 16.3.1934], den Herr Hoesch von der Firma Ibach in Schwelm herübergezogen hatte, sowie sein Lehrling und späterer Gehilfe Hans Theissen [eingetreten am 28.3.1933]. Ihnen war Herr August Trömmer als Holzfachmann für den Rohbau und das Äußere der Klaviere zugeteilt. In dem hellen Raum des Untergeschosses mühten sich an zwei Arbeitsplätzen Friedrich Ernst und sein Helfer Helge Torshof um die Herstellung von Zupfklavieren (Cembali). Wenn beide Werkstätten unabhängig voneinander ihre Arbeiten verrichteten, so wurde das von Herrn Hoesch wohlweislich angeordnet, um eventuellen Reibungen aus dem Wege zu gehen. Jeder von uns wurde von ihm persönlich angesprochen und jeder Sägeschnitt und Hobelstoß war mit ihm verabredet.

Hoeschs Erkenntnis war: »Wer gute Instrumente bauen will, muß auch gute Musik zu hören bekommen.« Um dies unter Beweis zu stellen, nahm er eines Tages [1935] uns Werksleute und einige Personen seiner häuslichen Umgebung nach Leipzig mit zum Bachfest, wo wir nicht weniger als 18 Veranstaltungen miterleben konnten. Einige Jahre zuvor war Herr Hoesch schon mit einem größeren Teilnehmerkreis in Haslemere bei Dolmetsch gewesen. Demselben Beweggrund entsprang die Errichtung eines eigenen Konzertsales, bestimmt für den Kreis seiner Freunde und für die Angehörigen seiner Fabrik. Auf einem Nebengrundstück wurde eine Seifenfabrik diesem Zweck dienlich gemacht. Wir erlebten dort große Abende, und es gab auch Veranstaltungen in kleinem Rahmen – jeweils bei Kerzenlicht und mit historisch getreu nachgebildeten, gußeisernen Notenständern. Dabei erklang Vokal- und Instrumentalmusik, gespielt von angereisten Künstlern zum Teil auf Instrumenten der Hoesch-Werkstatt! [...] Hoesch achtete persönlich auf alle Details und besonders auf die Lackierung der Instrumente, die seine Werkstatt verließen. Ferner erinnere ich mich noch gut daran, daß eine bestimmte Scharnierform für den Cembalodeckel einst von einem alten Stück aus dem Museum für Hamburger Geschichte beschafft werden mußte! [...] Bemerkenswert ist auch folgender mir mitgeteilter Fall [...] Es sollte das Konzert Bachs für 4 Cembali im eigenen Rahmen zum Vortrag gelangen. Da man im Hause selber nicht genügend Instrumente besaß, mußten Cembali von anderswo beschafft werden. Am Tage der Veranstaltung hatte der verantwortliche Techniker gerade seine Arbeit der Übereinstimmung der Instrumente beendet, als Herr Hoesch plötzlich an ihn die Frage stellte, ob er denn auch die »alte« Stimmung berücksichtigt hätte, die ja einen Halbton tiefer als die gegenwärtige lag. Alle Einwände des verdutzten Stimmers, daß man doch auch mit Streichern musiziere und daß die Veranstaltung noch am gleichen Abend stattfinden sollte, halfen nichts. Das Konzert wurde auf später verschoben, um Zeit für das schwierige Umstimmen zu gewinnen, wobei die Gäste entweder heimfahren oder mit einer Übernachtung in Kabel vorliebnehmen mußten.«

Von den Instrumenten wird berichtet: »Als erstes wurde ein großes zweimanualiges Cembalo (Modell Steingraeber) fertig. Als nächstes bauten wir elf Kopien nach dem in Den Haag befindlichen kleinen Cembalo von Andreas Ruckers, 1627.«²⁰⁷

Der neue Konzertsaal, von dem Ernst berichtet, wurde 1933 mit einem außerordentlichen Konzert eröffnet. Hoesch hatte einen original

erhaltenen Walter-Hammerflügel (Anton Walter und Sohn, Wien um 1780) erworben. In zwei Kammerkonzerten am 11. und 12. Februar musizierten der Pianist Paul Baumgartner aus Köln, Carl Glaser, Gustav Scheck und August Wenzinger Werke von Bach, Telemann, Haydn und Mozart.

Nach dem Tod seiner dritten Frau, der norwegischen Sängerin Inga Torshof (mit richtigem Namen: Clara Olsen, gest. 1934), und unter dem stärker werdenden Druck nationalsozialistischer Repressalien stellte Hoesch im Jahr 1936 seine Hagener Konzertaktivitäten ein. Welch gewaltige Initialwirkung diese Konzerte hatten, eine Wirkung, die über die Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs hinausreichte, ist an den Namen der Künstler abzulesen, die, ausgehend von Hagen, den weiteren Gang der Entwicklung entscheidend mitbestimmten. An erster Stelle zu nennen ist hier der Scheck-Wenzinger-Kreis, dem später auch Fritz Neumeyer angehörte, daneben Ulrich Grehling und Ferdinand Conrad, die in den Annalen der Hoesch-Konzerte ebenso verzeichnet sind wie das Harlan-Trio, Johannes Hobohm, Franz Rupp oder die Cembalistinnen Alice Ehlers, Käthe Hyprath und Julia Menz (1901-1944), die eine Mittlerrolle einnahm zwischen der Landowska-Tradition und der von Fritz Neumeyer, Edith Picht-Axenfeld und Helmut Walcha vertretenen deutschen Stilrichtung im Cembalospiele.²⁰⁸

Das Bild der Persönlichkeit und der Verdienste Hoeschs, wie es sich in den bisher umrissenen Aktivitäten darstellt, wäre nicht vollständig, ohne die allwöchentlich durchgeführten Kammermusiken zu erwähnen, deren Organisation und Durchführung August Wenzinger übertragen wurde, der zu diesem Zweck im Jahr 1933 von Bremen nach Hagen übersiedelte. Diese Konzerte für die eigene Familie, für Werksangehörige, Freunde und Interessierte sollten eine »Stunde der ruhigen Besinnung und Erholung« sein.²⁰⁹ Das Anliegen, das Hoesch mit diesen Konzerten verfolgte, war ein ausgeprägt humanistisches, wie es sich auch in seiner Beschreibung von Sinn und Zweck der in seiner Werkstatt gebauten Instrumente manifestiert: *»Alle, denen Musik am Herzen liegt, wem die Natur die einzige Gabe schenkte, sich in der Melodie über den Alltag zu erheben, Glück empfangend, Freude spendend, laßt diese schönen Dinge wieder bei euch ein, daß sie zu Liebe, Freundschaft und Besinnen in euer Herz geschlossen seien.«*²¹⁰ An anderer Stelle heißt es: *»Laßt uns froh sein, daß mit einiger Kenntnis und einem guten Instrument kein tauglicher Mensch auf Erden einsam und verlassen ist, und Schöneres gibt es nicht, zu denken, als dafür gelebt und über seine Zeit hinaus gewirkt zu haben. Sichern wir die Zukunft unserer Kinder durch das frühzeitige Begreifen der Harmonie als Grundlage aller klugen und glücklichen Gemeinschaft und durch den Umgang und das Vertrautsein mit wahrer Meisterschaft.«*²¹¹

Das Ende der Hagen-Kabeller Konzerte war zweifellos eine Zäsur in der Entwicklung der Alten Musik in Deutschland. Etwas auch nur annähernd Vergleichbares sollte es in den nächsten zwanzig Jahren nicht mehr geben. Aber die von Hoesch konzipierten Ideale erwiesen

sich, aller äußeren Einflußnahme zum Trotz, als haltbar, denn der Kern der Musikergruppe, die Hagen-Kabel zum Zentrum der AlteMusik-Bewegung gemacht hatte, blieb zusammen.

Der »Kammermusikreis Gustav Scheck/August Wenzinger« – zunächst mit Waldemar Woehl als Cembalisten, ab 1936 dann mit Fritz Neumeyer – entfaltete eine rege Konzerttätigkeit in ganz Deutschland, in der Schweiz und in Italien. Zu diesem Kreis gehörte in den ersten Jahren auch der Bielefelder Cellist Wilhelm Hinnenthal, der sich später als Herausgeber Alter Musik einen Namen machte (Telemanns »Tafelmusik« innerhalb der Telemann-Werk-Ausgabe, Händel-Violinsonaten u.a.m.²¹²). Hinnenthal hatte für den Fürsten Bentheim-Tecklenburg in Rheda dessen reichhaltige Musikalienbibliothek gesichtet und katalogisiert (heute in der UB Münster). Das Vorbild der Kabeler Kammermusik und der Kontakt zu Hoesch und seinen Musikern regte den Fürsten an, 1935 erstmals ein »Kleines höfisches Musikfest« (»in der Art der Kabeler Kammermusik«) in Rheda auszurichten.

In Rheda wurde in besonderer Weise berücksichtigt, was Hoesch Jahre zuvor schon formuliert hatte: *»Das so geschaffene Instrumentarium ist zur Zeit noch einzig in seiner Art, jedes Instrument ist auf seine edelste und eigentümlichste Klangfarbe und Tonstärke gebracht. Darin findet auch die Abmessung des Raumes ihre natürliche Begrenzung. Der Zusammenklang an Tonstärke ist vollkommen in Bezug auf Einordnung der Tonstärke und Differenzierung an Klangfarbe.«*²¹³ Hier in Rheda kam nun zum Originalinstrumentarium der passende äußere Rahmen hinzu; musiziert wurde im Burghof, in der Schloßkapelle und im sog. Weißen Saal.²¹⁴ Für Hoesch und die Musiker der Kabeler Kammermusik war dies wohl eine ganz neue Erfahrung.

Durch die Verbindung zu Fürst Adolf von Bentheim-Tecklenburg und zum Rhedaer Schloß fand die jahrhundertealte Tradition dieses musikliebenden westfälischen Adelshofs, von dessen Musikkultur die aus dem frühen 18. Jh. stammenden Instrumente der Hofkapelle und die bedeutenden Musikalienbestände noch heute Zeugnis geben,²¹⁵ eine beeindruckende Fortsetzung. Die Tradition legte es nahe, während des ersten Musikfestes auf die Notenbestände des fürstlichen Archivs zurückzugreifen, und so erklangen u.a. Werke von Wilhelm de Fesch (1687-1761), Telemann, Händel, Bach und Corelli. Hinnenthal berichtet in seinen Lebenserinnerungen: *»Bei schönstem Wetter wurde die Serenade im Burghof aufgeführt. Ebenso verlief das Kirchenkonzert in der Schloßkapelle sehr wirkungsvoll. In vollendeter Weise wurde im Hinblick auf das bevorstehende Pfingstfest Bachs Arie »Mein gläubiges Herze« vorgetragen.«*²¹⁶ Gewiß war Fürst Bentheim sehr erfreut darüber, daß die Tradition seiner Vorfahren Moritz Casimir I. [reg. 1710-1768] und Moritz Casimir II. [geb. 1735, reg. 1768-1805] so schön auflebte. *In dem gleichen Saal wurden nämlich im 18. Jh. regelmäßig Musiken aufgeführt, bei denen die beiden Vorfahren Flöte spielten und das Kammerorchester, das aus musikbeflissenen Domestiken bestand, mitzuwirken hatte. Dieses Musikfest 1935 in Rheda, ist heute noch vielen, die es miterlebt haben, in schönster Erinnerung. [...] Der Fürst zu Salm-Reifferscheid-Dyk engagierte uns sofort, ein ähnliches Konzert in seinem Schloß Dyk*

bei Rheydt zu machen. Im September 1935 fanden sich die ›Kabeler‹ in Schloß Dyk ein.«²¹⁷

Weitere Musikfeste in Rheda folgten in den Jahren 1936 und 1938, und auch nach dem Krieg wurde die Tradition wiederaufgenommen und bis in die jüngste Vergangenheit fortgeführt.

Die historischen Räumlichkeiten und die schloßeigenen Notenbestände,²¹⁸ die den beteiligten Musikern eine beträchtliche Ausweitung ihrer Musiziererfahrungen ermöglichten, verliehen dem Musikfest einen ganz eigenen Charakter und hoben es über den Rang einer ›Kabeler Dependance‹ hinaus.

Der Scheck-Wenzinger-Kammermusikkreis sah sich bald einer Fülle von Konzertverpflichtungen gegenüber, die eine Ausdehnung der Reisetätigkeit notwendig machte. Hoesch war im Grunde wohl gegen solche Tournéen, vielleicht auch, weil er glaubte, daß es der Gruppe zum damaligen Zeitpunkt noch an Erfahrung im Umgang mit dem alten Instrumentarium mangelte: »Der Eindruck unserer früheren Konzerte hat vielerlei Wünsche und Möglichkeiten an uns herangetragen, eine größere Öffentlichkeit mit unserer Musikübung bekannt zu machen. Wir haben uns entschieden – im Sinne des Prospektes der Werkstatt –, wahrhaftig und schlicht unsere Sache zu betreiben, abseits von üblicher Werbung zu wirken, wo wir begonnen haben.«²¹⁹

An anderer Stelle äußert Hoesch fast das genaue Gegenteil: »Es sind Aufforderungen an uns ergangen, unsere Konzerte in den bedrohten Grenzgebieten und auch im Ausland für das Deutschtum einzusetzen. Dem werden wir als einer besonders schönen und bedeutungsvollen Aufgabe folgen.«²²⁰ War es ein Lippenbekenntnis, das durch äußere politische Einflußnahme zustande kam? Die Tatsache, daß keine Berichte oder Kritiken das Zustandekommen solcher Konzerte belegen, geben Anlaß zu der Vermutung, daß er diese Ankündigungen nur machte, um ideologischem Druck, der bereits 1933 einsetzte, auszuweichen und die begonnene Arbeit in Ruhe fortsetzen zu können.²²¹

Der Scheck-Wenzinger-Kreis trat in der Folge in Bielefeld, Kassel, Göttingen, Berlin, Basel, Zürich, Bern, Celle, Lüneburg, Lübeck, Hamburg sowie in West- und Süddeutschland auf; 1943 folgten Konzerte in Italien: Rom, Florenz, Venedig, Mailand. In Venedig spielte man im Teatro La Fenice, in Mailand gar in der Scala. Schnoor bemerkt dazu: »Es kann also stolz behauptet werden, daß diese Reihe von 73 Konzerten ihren Ursprung in Schloß Rheda beim Fürsten Bentheim hatte.«²²² – Dies ist eine für Rheda sicherlich schmeichelhafte Einschätzung, aber sie geht an den Tatsachen doch ein wenig vorbei, denn daß der eigentliche Ursprung der weitreichenden Aktivitäten des Scheck-Wenzinger-Kreises nicht in Rheda, sondern in Hagen-Kabel zu suchen ist, haben die bisherigen Schilderungen wohl hinreichend belegt.

8. Kasseler Musiktage

Von den Kabelaer Erfahrungen profitierten zu einem nicht geringen Teil auch die seit September 1933 veranstalteten »Kasseler Musiktage«, deren Konzept zwar nicht ausschließlich, aber doch schwerpunktmäßig Konzerte mit Werken Alter Musik, dargeboten auf originalen Instrumenten, vorsah.

Die meisten der in der Liste der Mitwirkenden genannten Künstler waren vorher schon in Kabel in Erscheinung getreten: Carl Glaser, das Harlan-Trio – in anderer Besetzung als in Kabel: Peter Harlan, Dr. Cornelia Schröder-Auerbach, Hans Schröder –, Adelheid La Roche (Sopran), Gustav Scheck, August Wenzinger und Waldemar Woehl.²²³

Die Zielsetzung der Kasseler Musiktage 1933, deren Durchführung dem ortsansässigen Bärenreiter-Verlag oblag, ging dahin, »als Ausschnitt einer lebendigen Wirklichkeit – verschiedene der vernachlässigten Zweige unseres Musiklebens neu ins Blickfeld [zu] rücken, sie wollen nicht sättigen, sondern hungrig machen, nicht einmaliges Erlebnis, sondern durch Vorstellung eines Zieles weiter wirkende Anregung sein. Wer an den Veranstaltungen dieser Tage teilnimmt, um ›interessante‹ alte und neueste Musik zu hören, um sich historische Kenntnisse oder Erkenntnisse zu holen, um eine besondere Liebhaberei oder Mode mitzumachen, der verfälscht den Sinn dieser Tage. [...] Alles, was in diesen Tagen geschieht: die Auswahl des Musiziergutes, also das Überwiegen der alten Musik, zu der nur Weniges aus der jüngsten Gegenwart tritt, das Musizieren auf ›alten‹ Instrumenten, der kammermusikalische Rahmen, die Hinzuziehung einer Singgemeinde, die Verlegung eines Teils der Veranstaltungen in die Kirche, der gesellige Charakter des Ganzen – alles geschieht mit unabänderlicher Notwendigkeit.«²²⁴

Der Versuch, Musik und speziell Alte Musik im Sinne der Jugendmusikbewegung oder Singbewegung zu funktionalisieren, klingt hier bereits deutlich an; offenkundig wird er im folgenden Zitat: »Die Haus- und Kammermusik dient gemeinsamer Andacht oder gemeinsamer Geselligkeit.«²²⁵ Das dieser Zielsetzung übergestülpte pseudoreligiöse Pathos, mit erkennbar nationalsozialistischer Einfärbung, wird uns im folgenden Kapitel noch beschäftigen.²²⁶

Die Veranstaltungen der Kasseler Musiktage gliederten sich in: Geistliche Abendmusiken, eine Gesellige Musik, eine Kammermusik und eine Mittelalterliche Musik; parallel zu den musikpraktischen Übungen fand eine Ausstellung zur Haus- und Kammermusik statt, in der Kopien oder Neubauten alter Instrumente sowie Noten und Musikbücher zu sehen waren.²²⁷

Betrachtet man die einzelnen Programmteile, so fällt als Charakteristikum der Kasseler Musiktage eine gewisse Dominanz vokal-instrumentaler Gattungen ins Auge. Lieder mit Instrumentalbegleitung, Kantaten, Schützische Konzerte und weltliche Liedsätze bestimmten die Konzertaufführungen, wobei der Bogen vom Mittelalter bis zu Hugo Distler (1908-1942) reichte.²²⁸ Daß für die Programmgestaltung kom-

merzielle Interessen des Bärenreiter-Verlages, der nicht nur im Notengeschäft, sondern auch im Instrumentenhandel tätig war, mit ausschlaggebend waren, liegt auf der Hand. Grundsätzlich neue Akzente der Wiederbelebung Alter Musik wurden – gegenüber den in Kabel oder später in Rheda gebotenen Programmen – mit dieser Repertoireverlagerung, die mehr auf eine Verbreiterung als eine Vertiefung hinauslief, jedoch nicht gesetzt.²²⁹

9. Schola Cantorum Basiliensis

Im November 1933 gab man in Basel die Gründung eines »Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik« bekannt.²³⁰ Peter Reidemeister und Wulf Arlt haben ausführlich über die Geschichte des »Schola Cantorum Basiliensis« (SCB) genannten Instituts berichtet, weshalb hier lediglich auf die vorhandenen einschlägigen Publikationen verwiesen sei. Näher einzugehen ist allerdings auf den Gesamtzusammenhang, in dem sich die Gründung dieser in ihrer Konzeption und Zielsetzung bis heute mustergültigen Einrichtung vollzog.

Wenzinger erinnert sich, daß die holländische Musikerin, Musikwissenschaftlerin und spätere Basler Dozentin Ina Lohr, die aus gesundheitlichen Gründen in Basel weilte,²³¹ maßgeblich an der Standortwahl für das Institut beteiligt war. Ursprünglich hatte man daran gedacht, es vielleicht in Paris oder in Berlin anzusiedeln.

Die Gründungsidee der SCB war es, worauf auch Arlt näher eingeht,²³² eine Mittlerrolle zwischen Wissenschaft und Praxis einzunehmen und sich damit einer Aufgabe zu stellen, die schon um die Jahrhundertwende von Philipp Spitta formuliert worden war, deren Verwirklichung aber erst Jahrzehnte später möglich wurde. Welche Faktoren dazu beitrugen, soll im folgenden untersucht werden.

Initiator der SCB war eine Persönlichkeit, die aktiv im musikalischen Geschehen der Zeit – nicht nur im engeren Umkreis Basels – stand: Paul Sacher (geb. 1906). Wie Arlt schildert, war Sacher als ein Analytiker in Theorie und Praxis hervorgetreten, dessen Ablehnung der spätromantischen Musik ebenso ausgeprägt war wie seine Affinität zur Alten und zur zeitgenössischen Musik.

Für Sacher war Musik etwas Absolutes, ein über dem Menschen stehendes geistiges Geschehen, eine objektive Macht, die keine Inanspruchnahme durch andere als rein musikalische Interessen duldete. In diesem geradezu radikalen Idealismus stand Sacher jemandem wie Hoesch zweifellos näher als Protagonisten der Jugendmusikbewegung wie Fritz Jöde (1887-1970), August Halm (1869-1929) oder auch Paul Hindemith (1895-1963), die mehr die Idee des gemeinschaftlichen Mu-

sizierens als die künstlerische Leistung in den Vordergrund stellten, so sehr sich ihre Vorstellungen mit denen Sachers auch berühren mochten.

Die auffälligen Gemeinsamkeiten von Sacher und Hoesch,²³³ ihr fast zeit- und deckungsgleiches Engagement für die Sache der Alten Musik, machen es schwer, die Entwicklungen in Hagen und Basel als voneinander unabhängig zu betrachten.

Das folgende Hoesch-Zitat ließe sich auch als eine Äußerung Sachers denken: *»Es werden sicher in Deutschland, wie in aller Welt, Menschen sein, die den unerträglichen Zwiespalt zwischen dem Sinn und Inhalt der Werke und ihrer heute üblichen konzertmäßigen Darstellung empfinden. Wie ist es möglich, muß man sich fragen, daß man den geheimnisvollsten menschlichen Offenbarungen ein so rohes und aufdringliches Gepräge gibt? Und damit betritt man den Weg des Fragens und Suchens, der endlich hinführt zur Wiedererweckung des alten Instrumentariums und zu der zweifelsfreien Erkenntnis, daß erst die originale Darstellung, auch in den Verhältnissen des Raumes wie in der Größe der Besetzung, uns nach fast hundertjähriger Entstellung wieder in den Besitz eines unserer kostbarsten Güter bringt. Wir haben damit unsere eigene Sprache wiedergefunden, die in der Welt nicht ihresgleichen hat und die uns keiner nachsprechen kann. Es ist nötig, dies zu sagen, um dem falschen Einwand zu begegnen, daß der Nachbau alter Instrumente eine historische Spielerei sei.«²³⁴*

August Wenzinger, gebürtiger Baseler und seit vielen Jahren mit Sacher bekannt, war Gründungsmitglied der Schola Cantorum. Durch ihn wußte Sacher natürlich von Hoesch und Hagen-Kabel, aber er schöpfte auch aus einer eigenständigen Basler Tradition. Schon durch sein musikwissenschaftliches Studium, zu dem auch das Musizieren im Collegium musicum gehörte, vor allem durch die Seminare und Arbeiten des Basler Ordinarius Karl Nef waren Sacher die Probleme der Darstellung Alter Musik gegenwärtig, so daß es eigentlich keines Anstoßes von außen mehr bedurfte.

Nefs Collegium befaßte sich häufiger mit Alter Musik, so heißt es beispielsweise im Jahr 1926/27: *»Singen und Spielen älterer Musik mit Stilerläuterungen«* oder *»Praktische Übungen, 16. und 17. Jahrhundert«*.²³⁵ Schon zu Beginn des Jahrhunderts hatte Nef in pathetischem Ton gefordert: *»Ich halte es für die hohe und heilige Pflicht der Musikwissenschaft, rigoros nach historisch richtigen Aufführungen der Meisterwerke zu streben. [...] Die bisherige Halbheit, das Schwanken zwischen den sogenannten modernen künstlerischen und den historischen Forderungen führt zu nichts, höchstens zu unfruchtbaren Streitereien, wer wissenschaftlichen Sinn hat, muß es einsehen, daß nur die unbedingte historische Treue zum Ziele führen kann.«²³⁶*

Damit sind die wichtigsten Einflüsse skizziert, die sich mit Sachers ureigenstem Idealismus zum bahnbrechenden Entwurf der SCB verbanden: *»Es besteht die Absicht, in Basel ein Forschungs- und Lehr-Institut für alte Musik unter dem Namen Schola Cantorum Basiliensis ins Leben zu rufen. Seine Aufgabe ist die Erforschung und praktische Erprobung aller Fragen, welche mit der Wiederbelebung alter Musik zusammenhängen, mit*

dem Ziel, eine lebendige Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Praxis herzustellen. Die Schola Cantorum Basiliensis wird ihre Ergebnisse kundtun durch Aufführungen und Neuauflagen sowie durch Berichte in einer eigenen Zeitschrift. Unterricht im Spiel auf alten Instrumenten und Übungen in der Wiedergabe älterer Werke im Geist ihrer Epoche werden dem Studierenden wie auch dem beruflich tätigen Musiker Gelegenheit bieten, sich weiterzubilden und in allen einschlägigen Erfahrungen Rat zu holen.«²³⁷

Mit diesem Vorhaben wurde erstmals der Versuch unternommen, der Gesamtproblematik der Wiedergabe Alter Musik in all ihren Facetten ein Dach zu geben, unter dem Forschung und Praxis zusammengehen und miteinander gedeihen konnten. Wie tragfähig diese Konstruktion auf Dauer war, ist an den eindrucksvollen Ergebnissen, welche die Arbeit der SCB bis heute gezeitigt hat, ablesbar. Erwähnt sei nur das »Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis« (1977ff.), regelmäßig das »Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis« enthaltend.

Die zwischen Sachers Bestrebungen in Basel und denen Hoeschs in Hagen bestehende Gemeinsamkeit ist gleichsam personifiziert in August Wenzinger, der bis 1970 als Lehrer für Viola da gamba, Ensemblespiel, Verzierungslehre, als Primarius des Viola-da-gamba-Quartetts und als Leiter der »Konzertgruppe« an der Schola Cantorum wirkte.²³⁸ Die Konzerte unter seiner Leitung beruhten, wie Wenzinger selbst aus der Erinnerung berichtet, »weitgehend auf den Erfahrungen von Kabel.«²³⁹

Im Sommer 1934 trat die SCB mit drei Konzerten vor die Öffentlichkeit.²⁴⁰ Im Vorwort des Programmhefts bat Paul Sacher, in seiner Eigenschaft als Direktor, noch wegen mancher Unzulänglichkeiten um Verständnis: »Die vorliegenden Programme sind das Ergebnis zahlreicher Versuche und gründlicher Probenarbeit. Wir wissen, dass manches noch zu zufällig, zu wenig systematisch ausgesucht und zusammengestellt ist. Die Aufgabe ist zu vielseitig und gross, um in auch nur einigen Jahren gelöst werden zu können: So gelang es uns naturgemäß nicht, schon im Laufe des ersten Winters ein Instrumentarium zusammenzustellen, das eine lückenlose Auswahl nach Stoffgebieten, oder gar eine Programmzusammenstellung nach bestimmten Ideen (liturgischer Zusammenhang etc.) erlaubt hätte. Die Neuartigkeit unserer Veranstaltung kommt auch in der Wahl der Konzertlokale zum Ausdruck, die wir möglichst dem Sinn und Inhalt der dargestellten Kunstwerke anzupassen suchten. [...] In diesen Konzerten tritt die Schola Cantorum Basiliensis erstmals vor das Publikum, nachdem sie schon in ihrer Unterrichtstätigkeit während zwei Semestern für ihr Ziel, die Wiederbelebung Alter Musik, eingetreten ist.«²⁴¹ Verantwortlich für die Einstudierung und Leitung der Proben war schon damals August Wenzinger.

Weiter heißt es über die Zielsetzung dieser Konzerte: »Die musikalischen Kostbarkeiten selbst der frühesten Epochen vermögen den aufmerksamen Hörer unmittelbar anzusprechen und ihm Stunden der Anregung, Freude und Erbauung zu spenden. Diese ist der Zweck der Konzerte. [...] Das Konzert ist nicht der Ort, wo Musikgeschichte in Beispielen getrieben werden soll. Wenn trotzdem den Programmen einige Worte der Erklärung beigegeben

werden, so geschieht es lediglich, um hinzuweisen auf die Gedanken, welche sowohl bei der Wahl der Stücke als auch zu ihrer Wiedergabe wegleitend waren, und um eine rasche historische Orientierung zu ermöglichen.«²⁴²

In dem Hinweis, daß man nicht beabsichtigte, »Musikgeschichte in Beispielen« zu betreiben, lag eine bewußte Abgrenzung von den Intentionen der akademischen Collegia musica, die Vorfürhungen Alter Musik weniger unter künstlerischen Gesichtspunkten als unter den Vorzeichen eines Labor-Experiments betrieben.²⁴³ Unverkennbar spielten jedoch humanistisch-reformpädagogische, auch in der Musikbewegung verankerte Gedanken eine Rolle, wie sich an der Betonung des Aspekts der »Anregung, Freude und Erbauung« – fast wortgleich lautete ein Hoesch-Zitat (s.o.) – erweist.

Im Vorwort zur ersten Konzertreihe wird detailliert auf Besetzungsfragen eingegangen: »Für die frühere Zeit«, gemeint sind Kompositionen vor 1600, »galt es, im Rahmen des historisch möglichen die Zusammensetzung der Klangkörper selbst nach bestem Gutdünken zu treffen«; für die späteren Kompositionen war man bemüht, in der Art der englischen Consort-Musik rein oder *broken* zu instrumentieren.

Das erste Konzert, das im Kreuzgang des Münsters stattfand, schlug einen weiten historischen Bogen vom Mittelalter bis zu Samuel Scheidt und Johannes Petz (1664-1716); auf dem Programm standen: das »Lamento di Tristano« aus dem 14. Jh., Troubadour- und Trouvère-Gesänge, aus deutschen Liederbüchern (Arnt von Aich, Lochamer-/Jenaer Liederbuch), Lautenlieder, französische Tänze des 16. Jhs., als Abschluß das »Concerto pastorale« von Petz.

Sämtliche Liedtexte wurden, wie es im Vorwort ausdrücklich heißt, in der Originalsprache dargeboten. Die genauen Quellenangaben bzw. Angaben zu praktischen Ausgaben erfüllten den Anspruch wissenschaftlicher Seriosität, aber auch den pädagogischen Zweck, jedem Interessierten den Zugang zum verwendeten Notenmaterial zu ermöglichen.

Im Zentrum des zweiten Konzerts in der Waisenhauskirche standen drei Solo-Kantaten: »Jubilare Deo« (Symphonia sacra VI für Baß, zwei Sopran-Blockflöten [in *b*] und Continuo) von Heinrich Schütz, »Herr, nun läßt Du Deinen Diener« (Kantate für Tenor, zwei Violinen und Continuo) von D. Buxtehude und Schützens »Lobet den Herrn« (Symphonia sacra X für Tenor, zwei Violinen, obligate Orgel und Continuo).²⁴⁴ Im dritten Konzert, das wiederum im Kreuzgang bzw. bei schlechtem Wetter im Münstersaal des Bischofshofes stattfinden sollte, wurden neben einer Ciacona und zwei Monteverdi-Madrigalen in vokal-instrumentaler Ausführung Suiten des 17. und 18. Jhs. geboten. Die Ausführenden der Konzerte waren, bis auf wenige Ausnahmen, Dozenten der Schola: Max Meili (Gesang), Walter Kägi (Viola, Violine), Annie Tschopp (Viola, Viola d'amore, Violine), August Wenzinger (Gambe, Blockflöte), Hermann Leeb (Laute), Fritz Morel (Cembalo und Orgel). Hinzu kamen Arnold Geering (1902-1982), von Haus aus Sänger, der ebenfalls Dozent an der Schola war und später Ordinarius für Musikwissenschaft in Bern wurde, sowie Gertrud Flügel (Viola) und

Richard Sturmegger (Gambe, Cello); die beiden Letztgenannten waren möglicherweise Schüler. Am Schluß des Programmzettels erscheint eine Liste der verwendeten Instrumente. Diese waren z.T. erhaltene Originale aus dem Privatbesitz der Spieler, Originale aus der Sammlung Lobeck, die 1935 in den Besitz der Schola Cantorum übergehen sollte, und Nachbauten von Dolmetsch, Harlan, Sprenger, Neupert, Ammer u.a.;²⁴⁵ ebenfalls genannt sind Instrumente des Historischen Museums Basel, was auf die dort bestehende Tradition der Sammlung und Pflege alter Instrumente hinweist. Einige besonders wertvolle Stücke unterstreichen den exquisiten Rang dieses Ensembles: ein Elfenbein-Sopranino, Diskantviolen von Bourdot (1742) und Ludovicus Guersam, eine Altviola von Georg Amann, Augsburg 1736, eine Viola d'amore von Paulus Alletse, München 1713, eine Tenor-Gambe von Marcell Pichler, Salzburg 1683, Baß-Gamben von Jacob Stainer, Absam 1673, und Joachim Tielke, Hamburg ca. 1680.

Die letzte Seite des Programms macht auf das Lehrangebot und die Dozenten der Schola aufmerksam (in einer Fußnote dazu heißt es: »Event. Wünsche betr. Einführung weiterer Kurse können berücksichtigt werden«). Die Fächer und Dozenten hießen: Cantus gregorianus – Ina Lohr²⁴⁶ (aus einer weiteren Fußnote geht hervor, daß auch Spezialkurse für Kirchensänger vorgesehen waren); Gesang – Max Meili, Dr. Arnold Geering; Blockflöten – August Wenzinger [!], Ina Lohr; Armviolen, Diskantviola (Quinton), Altviola, Viola d'amore – Annie Tschopp; Gamben – August Wenzinger; Geigen in alten Mensuren – Walter Kägi; Lauten (Gitarre) – Hermann Leeb; Cembalo – Claire Levy, Dr. Fritz Morel; Orgel – Dr. Fritz Morel; Generalbaß praktisch – Dr. Fritz Morel; Generalbaß theoretisch – Ina Lohr; Analyse mit Beispielen – Ina Lohr; Einführung in die alte Musik – Ina Lohr; Ensemble – Paul Sacher.

Im darauffolgenden Jahr kamen weitere Fächer hinzu, nämlich: Clavichord – Walter Kägi; Bibliographie der Neuausgaben – Dr. Arnold Geering; Ensemble (vokal und instrumental) – Ina Lohr, August Wenzinger; Überblick über die Gesangsstile – Dr. Arnold Geering; Die alten Musikinstrumente – Dr. Walter Robert Nef (geb. 1910);²⁴⁷ Einführung in die alte Notation – Dr. Walter Robert Nef; Knabenchor – Ina Lohr.

Der Dozentenstamm blieb im wesentlichen bis in die 40er Jahre hinein unverändert, das Angebot wurde jedoch ständig erweitert, Kurse wie Verzierungslehre, ev. Kirchenmusik u.a. kamen hinzu. Die Konzerte konnten während des Zweiten Weltkriegs ohne Unterbrechung weitergeführt werden,²⁴⁸ auch an der schon in den ersten Konzerten deutlich gewordenen künstlerischen Ausrichtung und der zyklischen Anlage änderte sich nichts, doch wurden gelegentlich Schwerpunkte gesetzt, im Jahr 1937 stand z.B. die Viola da gamba solistisch und im ›Familienvorband‹ im Mittelpunkt, 1941 war es die Consort-Musik.

Daß die Schola auch auf dem Sektor der Aus- und Weiterbildung von Musikern kontinuierlich arbeiten konnte, erwies sich als ein Glücksfall für die Entwicklung nach dem Krieg, denn die in Basel gesammelten Erfahrungen flossen sofort in den Neubeginn der Beschäftigung mit Alter Musik in Deutschland ein.

10. Kleines Musikfest Lüdenscheid

Im Jahr 1938 führte Konrad Ameln (geb. 1899) erstmals ein »Kleines Musikfest« in Lüdenscheid durch, das mit einem Treffen des Arbeitskreises für Hausmusik – Sitz Kassel, Geschäftsführer Dr. Richard Baum²⁴⁹ – verbunden war. Als Veranstalter werden im noch vorliegenden Programmheft die »Lüdenscheider Musikvereinigung e.V.« und der »Arbeitskreis für Hausmusik« ausdrücklich erwähnt; Unterstützung gewährte auch das Städtische Kulturamt. Nicht erwähnt wird die Fabrikantengattin Gertrud Hueck, die Initiatorin, Mäzenatin und große Förderin der Alten Musik, in deren Haus einige der teilnehmenden Musiker wohnten und ihre Proben abhielten. Gertrud Hueck war schon zu Beginn der 30er Jahre bei Konzertveranstaltungen und auch als privater Gast bei Hoesch in Hagen gewesen; mit den dortigen Bestrebungen war sie bestens vertraut.

Auf Initiative des Vorsitzenden des Städtischen Gesangvereins, Dr. Boecker, war Konrad Ameln 1934 aus Dortmund, wo er bis 1933 eine Stelle als Musikdozent der Pädagogischen Akademie innehatte, nach Lüdenscheid gekommen, um als Privatgelehrter und als Mitbegründer und Leiter der Lüdenscheider Musikvereinigung zu wirken.²⁵⁰

Am 26. Januar 1936 hatte in Lüdenscheid ein Konzert des »Kabeler Kammermusikkreises« unter der Leitung August Wenzingers stattgefunden, bei dem erstmals historische Instrumente erklingen waren. Anlaß für die Ausrichtung des Kleinen Musikfests, das dann zwei Jahre später stattfand, war nicht zuletzt die Tatsache, daß Hoesch aufgrund der politischen Pressionen, denen er sich ausgesetzt sah, seine Konzertaktivitäten im benachbarten Hagen gänzlich eingestellt hatte. Deren Nachfolge trat nun gewissermaßen das Lüdenscheider Musikfest an, wie die Mitwirkung von ehemals Hagen-Kabeler Künstlern und die Bereitstellung einer Anzahl von Instrumenten aus der Sammlung und der Werkstatt Hoeschs belegen.

»Der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger unter der Leitung von August Wenzinger« (Gustav Scheck: Querflöte und Blockflöte; August Wenzinger: Gambe, Blockflöte und Violoncello) führt die Liste der Mitwirkenden an, es folgen weitere aus der Umgebung Hoeschs bzw. Neumeyers vertraute Namen: Dorothee Cormann aus Köln (Bratsche), Günther Gugel, der spätere Gürzenich-Konzertmeister und Dozent an der Kölner Musikhochschule, hier noch aus Berlin kommend (Geige), Hilde Henrich aus Krefeld (Geige), Grete Heukeshoven aus Köln (Geige und Bratsche), Walter Kägi, Dozent an der Schola Cantorum Basiliensis, Bern (Geige); aus Berlin kamen Fritz Maar (Violoncello) und Bruno Lemm (Kontrabaß), ebenso Fritz Neumeyer (Cembalo und Klavier).²⁵¹ Als Sängerinnen wirkten die Sopranistin Adelheid La Roche aus Düsseldorf mit, die häufig in Hagen und Kassel zu hören war, sowie die Altistin Ursula Lohse-Haffenrichter, die mit Neumeyer bereits verschiedentlich in Berlin konzertiert hatte.

Wie auch bei anderen Konzerten Alter Musik zur damaligen Zeit üblich, gibt das Programmheft in einem gesonderten Kapitel Auskunft über die verwendeten Instrumente und ihre Herkunft: »*Streichinstrumente in der originalen Mensur aus der Sammlung H.E. Hoesch, Hagen-Kabel, und aus dem Privatbesitz der Spieler, z.T. gebaut von Geigenbaumeister Eugen Sprenger, Frankfurt am Main; Querflöte von Kirst, dem Flötenmacher Friedrichs des Großen, aus der Sammlung H.E. Hoesch; Blockflöten (Bärenreiter Meisterflöten); Cembali (eine Nachbildung des Berliner Bach-Flügel aus dem Besitz von F. Neumeyer, Saarbrücken, und Modell R 3 aus Lüdenscheider Privatbesitz, beide gebaut von J.C. Neupert, Bamberg).*« Auch »Ergänzende Angaben zu den Werken«, worunter die Nennung von Fundorten oder praktischen Ausgaben der einzelnen Kompositionen zu verstehen ist, fehlten nicht. Auch hier bemühte man sich also in durchaus wissenschaftlicher Weise um eine Offenlegung der benutzten Quellen, die dem Hörer die Möglichkeit zur Einsichtnahme und vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Gebotenen gab.

Das Lüdenscheider Kleine Musikfest war jedoch nicht ausschließlich Alter Musik gewidmet. Da es in Zusammenarbeit mit dem »Arbeitskreis für Hausmusik« veranstaltet wurde, führte man auch Kompositionen lebender Komponisten auf, die aus dieser Hausmusik-Bewegung kamen, so etwa in der »Kleinen Kammermusik« (Sonntag, 13. Februar 1938, 11 Uhr im Saal der Concordia) zwei 1937 entstandene Lieder von Hermann Heiß (geb. 1897) aus Berlin, eine Kammermusik von Carl Gerhardt (geb. 1900), ebenfalls aus Berlin, und ein Concertino für Cembalo und Streichorchester des Londoners Walter Leigh (geb. 1905), der dieses »für das Schulorchester der Hermann-Lietz-Schule Schloß Bieberstein geschrieben« hatte.²⁵² In dieser inhaltlichen Ausrichtung zeigt sich eine deutliche Parallelität zu den Programmen der Kasseler Musiktage.

Die Kleinen Musikfeste wurden, in der Konzeption unverändert, bis ins Jahr 1943 und auch nach dem Krieg von 1950 bis 1973 ununterbrochen durchgeführt. In den einschlägigen Musikzeitschriften fanden sie von Anfang an rege Beachtung: »*Die wesentliche Bedeutung und der Sinn eines solchen Festes, ob es in größerem oder kleinerem Rahmen geschieht, liegt aber in der persönlichen Fühlungnahme und im lebendigen Austausch aller derer, die sich um den Aufbau einer wirklichen Kulturgemeinschaft unseres deutschen Volkes bemühen. Ein musikkultureller Aufbau muß seine Kräfte aus den kleinsten Zellen hausmusikalischer Gemeinschaft holen, niemals kann er durch eine noch so großzügige Organisation ›gemacht‹ werden. Deshalb ist eine Pflege der Gemeinschaftsmusik, wie sie der Arbeitskreis für Hausmusik erstrebt, notwendig, und es wäre begrüßenswert, wenn noch recht viele Städte dem Vorbild Lüdenscheids folgen würden.*«²⁵³

Werden in diesem Zeitungsausschnitt die Konzerte des Lüdenscheider Musikfestes mehr in den Zusammenhang der Volksbildung eingereiht – auf die politischen Implikationen solcher Bestrebungen soll im folgenden Kapitel noch eingegangen werden –, so spricht aus dem nachstehenden Zitat eine kaum weniger zeittypische, aber mehr auf den Einzelnen als auf das »Gemeinschaftserlebnis« bezogene Sicht:

»Noch klingen uns die Weisen in den Ohren, die wir letzten Samstag und Sonntag hörten, noch fühlen wir uns eingesponnen in die Nähe und Wärme eines Musizierens, das ebenso persönlich wie in der Ausführung vollendet war. Worin besteht der besondere Zauber, der von dem KMK Gustav Scheck und August Wenzinger ausstrahlt? Zweifellos darin, daß hier Musikfreunde in des Wortes innerlichster Bedeutung sich selber zur Freude spielen und uns nicht nur als Zuhörer, sondern zu Freunden dieses Spiels und dieser Werke gewinnen wollen. Es sind Menschen unserer Zeit, unserer Denkart, die dort konzertieren, wir können uns mit ihnen unterhalten und verständigen, und dennoch haben sie es vermocht, so in das geheimnisvolle Wesen der alten Meister einzudringen, daß diese nunmehr, durch sie hindurch, selber zu uns zu sprechen scheinen. Ein solches wird zunächst erreicht durch die Benutzung von Instrumenten, welche jenen entsprechen, in und auf denen die alten Meister selber ihre Werke gehört haben. [...] Hier ist nun alles aus einem geschlossenen Guß, blühend nicht in der Macht, aber in der Feinheit der Töne, überzeugend nicht durch die extensive Entfaltung, sondern durch die intensive Durchdringung der Komposition. Die Wiedergabe wird zum reinen Dienst, zur Bemühung, nicht nur dem Willen des Meisters gerecht zu werden, sondern auch mit seinen Ohren zu hören. Silbernen durchwebt das Cembalo die Stimmen, webt sie zu einem köstlichen Gespinnst zusammen, ein Instrument durchdringt, umschlingt das andere, so daß ein brokatener Teppich zu entstehen scheint, in dem jeder Stich werktreue Echtheit besitzt. [...] Diese Gruppe sympathischer Menschen, die dort oben vor uns musiziert, hat sich völlig auf die Sprache eines verständlichen Wohllautes eingestellt. Und wenn wir von hier aus den Zeitgenossen lauschen: auch hier kehrt man zu den Quellen zurück, dient man der Musik als Musik und nicht als dem Ausdruck flüchtig wechselnder Stimmung – auch hier ist der Versuch spürbar, Zeitloses wieder mit einfachen Worten zu sagen. [...] Diese Freude an der Musik strömte wie ein klarer Quell von dem begeisterten und innerlich verbundenen Kreise der Ausübenden zu uns Hörern herüber und teilte sich uns ohne Umwege mit.«²⁵⁴

In diesem ausführlich zitierten Textbeispiel begegnet uns der Ton pseudo-religiöser Verklärung und Innerlichkeit wieder, der als Kennzeichen einer in den Idealen der Jugendmusikbewegung verwurzelten Alte-Musik-Anschauung zu bewerten ist, die in Werken wie Manfred Hausmanns »Alte Musik«-Gedichten (1941) auch literarischen Niederschlag fand.²⁵⁵

Das publizistische Echo auf das Lüdenscheider Musikfest bestätigt erneut, daß sich die Wiederbelebung Alter Musik in Deutschland seit den 20er Jahren nicht wertfrei entfaltete, sondern zunehmend ins Fahrwasser außermusikalischer Ideale und Ideologien geriet. Von einer vollständigen Vereinnahmung z.B. durch den Nationalsozialismus kann jedoch nicht die Rede sein, da die ideologische Befrachtung Alter Musik in der Tendenz uneinheitlich und teilweise auch in sich gegenläufig war.

Welchen Grad der Vermischung allgemein-humanistische, reformpädagogische oder von der Jugendmusikbewegung geprägte Denkweisen mit nationalsozialistischen Zielsetzungen eingehen konnten, zeigt – schon aufgrund der organisatorischen Verstrickung mit den

Kasseler Musiktagen und der gemeinsamen Trägerschaft durch den »Arbeitskreis für Hausmusik« – der Fall des Kleinen Musikfests in Lüdenscheid. Daß der entscheidende Impetus, dem sich dieses Musikfest verdankt, ein künstlerischer war, darf jedoch nicht übersehen werden.

11. Safford Cape und Pro Musica Antiqua

Aufführungen Alter Musik mit zum Teil historischem Instrumentarium haben in Brüssel seit der ersten Hälfte des 19. Jhs. Tradition. 1837 hatte Fétis seine in Paris begonnenen »Concerts historiques« auch in Brüssel eingeführt. Neuere Forschungen belegen, daß hiernach während des gesamten 19. Jhs. kontinuierlich Konzerte mit Alter Musik in Brüssel durchgeführt wurden.²⁵⁶ Veranstalter war in fast allen Fällen das Conservatoire, das über die notwendigen Bestände an alten Instrumenten und entsprechender Literatur verfügte.

An diese Tradition konnte Safford Cape (1906-1973) anknüpfen, als er im Jahr 1925, aus den USA kommend, in Brüssel Klavier und Komposition zu studieren begann. Verstärkt wurde sein Interesse an Alter Musik sicherlich auch durch das »Quatuor Belge des Instruments Anciens«, das unter der Leitung des Landowska-Schülers Aimé van de Wiele stand und zu dieser Zeit zahlreiche Konzerte in Brüssel gab, vor allem aber durch den Kontakt mit dem belgischen Musikwissenschaftler Charles van den Borren (1874-1966), der als Herausgeber bekannt wurde durch die Philippe-de-Monte-Ausgabe, die »Polyphonya sacra« sowie die Edition der »Missa Tornacensis« und der »Pièces polyphoniques profanes de provenance liègeoise« des 15. Jhs..²⁵⁷ Von Anfang an stand die Beschäftigung mit Werken des Mittelalters und der Renaissance im Mittelpunkt von Capes Interesse. Zu ersten Musizierversuchen versammelte er eine Gruppe von Studenten und praktischen Musikern um sich, und auch hierbei dürften Rat und Anregungen von den Borrens, der später Capes Schwiegervater wurde, von nicht geringer Bedeutung gewesen sein. Möglicherweise wußte Cape auch von den vielbeachteten Konzerten mit mittelalterlicher Musik in Karlsruhe und Hamburg, die Wilibald Gurlitt mit Studenten und Musikern bereits 1922 und 1924 durchgeführt hatte. Auch Rudolf von Ficker hatte 1927 anlässlich des Beethoven-Festes in Wien Konzerte mit Musik des Mittelalters in der Wiener Hofburg-Kapelle veranstaltet.²⁵⁸ Trotzdem war es ein noch weitgehend unbekanntes Terrain, auf dem Cape zu forschen begann: »I threw myself headlong into researching the style [...] trying to reconstitute, one by one, all the elements that predominated at the formation of rhythm, song and expression. [...] I tried to grasp its laws from the inside. There was no model from which I could draw inspiration. I was

working in the dark, groping, so to speak. The day of the early music ensembles hat not yet dawned. For inspiration, I had only the notations of the old masters and the fervent love that I nourished for them.«²⁵⁹

Im Jahr 1932 konnte Cape den belgischen Rundfunk für ein Konzert mit früher geistlicher Musik interessieren. Die Mitwirkenden setzten sich aus einem modernen Streichquartett und einer kleinen Vokalgruppe zusammen. Das Echo auf dieses erste Konzert war so ermutigend, daß Cape daranging, ein permanentes Ensemble zu gründen: Pro Musica Antiqua. Innerhalb einer musikwissenschaftlichen Vorlesung zu Beginn des Jahres 1933²⁶⁰ wurde von Dufay die Motette »Vergine bella«, das Kyrie aus dessen Messe »Se la face ay pale« und das »Tota pulchra es« von Arnold de Lantins aufgeführt. Schon bald konnte Pro Musica Antiqua sein Repertoire um Werke von Machault, Landini, Binchois, Busnois, Perotin, Leonin, Brumel, Isaac, Josquin und anderen erweitern. Zu den herausragendsten Auftritten des Ensembles gehörte 1935 ein Konzert zur Eröffnung der Weltausstellung in Brüssel, in dem flämische Musik des 15. Jhs. erklang, aufgeführt von acht Sängern und zehn Instrumentalisten. Die Instrumente waren Repliken von Violen, Blockflöten, Lauten und anderen alten Instrumententypen. Ebenfalls 1935 trat das Ensemble mit Schallplatten-Aufnahmen an die Öffentlichkeit. Bei dem gerade in Paris gegründeten Schallplatten-Label »L'Anthologie Sonore«, dessen künstlerischer Leiter der von den Nationalsozialisten aus Deutschland vertriebene Curt Sachs war, erschien unter der Katalognummer 27 eine Platte mit Werken von Johannes Brosart, Pierre de la Rue und Jacob Obrecht.²⁶¹

Nach dem Zweiten Weltkrieg (ab 1950) wurde Pro Musica Antiqua von Fred Hamel eingeladen, Aufnahmen für die Archiv Produktion in Hamburg zu machen; zwischen 1952 und 1960 erschienen dort mehrere Sammelprogramme (u.a. »16 Dansereyen de Susato«, Tänze des 13. u. 14. Jhs., »Chansons spirituelles« von Dufay, Madrigale von Landino, Ballette von Gastoldi und zuletzt die »Missa pange lingua« von Josquin).²⁶²

Damit gehört Pro Musica Antiqua zu den ersten Ensembles, deren Arbeit nahezu von Anfang an auf der Schallplatte dokumentiert ist, was es uns möglich macht, einen klingenden Eindruck von der Interpretationshaltung der Frühphase der Alte-Musik-Bewegung zu gewinnen.

In der jahrzehntelangen Arbeit des Ensembles wurde ein immenser Erfahrungsschatz aufgebaut, der eine wesentliche Grundlage für das Musizieren auf alten Instrumenten im heutigen Belgien und Holland bilden sollte und der nicht zuletzt durch Persönlichkeiten wie die Sängerin Jeanne Deroubaix, die viele Jahre auch in Deutschland (Musikhochschule Detmold) als Pädagogin tätig war, und die Geigerin Jeanine Rubinlicht, die zunächst im Alarius-Ensemble, dann auch im Ensemble »La petite bande« mitwirkte, weitergegeben wurde.

Anmerkungen zu Kapitel III.

¹⁻² Kretzschmar, Hermann: »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik.« in: *Jahrbuch Peters*, 7 Jg., Leipzig 1901, S. 53-68, Nachdruck in: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1911 (NA 1973, hrsg. v. Karl Heller), S. 100f.

³ Berner, Alfred: »Die alte Musikinstrumenten-Sammlung in Berlin«, in: *Wege zur Musik, Staatl. Inst. f. Musikforschung Preuß. Kulturbesitz, hg. anlässlich der Eröffnung des neuen Hauses*, Berlin 1984, S. 63; Sommer, Heinz-Dieter: *Praxisorientierte Musikwissenschaft, Studien zu Leben und Werk Hermann Kretzschmars*, München und Salzburg 1985, S. 60

⁴ Berner, a.a.O., S. 64

⁵ Sommer, a.a.O., S. 61

⁶ Scharnagl, August: »Franz Xaver Haberl (1840-1910) Musiker und Musikforscher«, in: *Sacerdos et Cantus Gregoriani Magister, Festschrift Ferdinand Haberl zum 70. Geburtstag*, Regensburg 1977, S. 233-245, hier S. 234; ferner ders.: »100 Jahre Kirchenmusikschule Regensburg«, in: *Musik in Bayern*, Heft 11/1975, Tutzing 1975, S. 49f.

⁷ *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals*, (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, hg. v. Winfried Kirsch, Bd. 1), Regensburg 1989

⁸ Haberl, Franz Xaver: *Theoretisch-praktische Anweisung zum harmonischen Kirchengesang für Seminaristen, Kirchenchöre und zum Selbstunterricht*, Passau 1864; ders.: *Magister choralis, Theoretisch-praktische Anweisung zum Gregorianischen Kirchengesang*, Regensburg 1864, ¹²1900; Scharnagl, a.a.O., S. 239

⁹ Haskell, Harry: *The Early Music Revival. A History*, London 1988, S. 46

¹⁰ ebd., S. 49

¹¹ Art. »Expert« in: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* [im folgenden abgekürzt als *UTET*], Bd. II, Turin 1985, S. 684

¹² Haskell, a.a.O., S. 44f.

¹³ Haine, Malou: »Concerts historiques dans la seconde moitié du 19^e siècle«, in: *Musique et Société, Hommage à Robert Wangermée*, Brüssel 1988, S. 119-142; Rutledge, John B.: »Towards a History of the Viol in the 19th Century«, in: *Early Music*, Vol. 12, Nr. 3 (August 1984), S. 328-336; ders.: »Late 19th Century Viol Revivals«, in: *Early Music*, Vol. 19, Nr. 3 (August 1991), S. 409-418

¹⁴ Haskell, a.a.O., S. 45

¹⁵ zu van Waefelghem s. Rosenblum, Myron, in: *Grove*, Bd. 20, S. 96f. und *UTET*, Bd. 8, S. 338

¹⁶ vgl. Rutledge, »Late 19th Century...«, a.a.O., S. 415, sowie Haine, a.a.O., S. 134

¹⁷ s. »Mitteilungen«, in: *Monatshefte f. Mg.*, 37. Jg., Leipzig 1905, S. 31

¹⁸ »Aus dem Konzertsaal«, in: *AMZ*, Nr. 49, 2. Dez. 1904, S. 811

¹⁹ Der Rezensent Otto Lessmann datiert die Komposition in Mourets Geburtsjahr 1682 (s. *AMZ*, a.a.O., S. 811)

²⁰ Es ist nicht sicher festzustellen, welcher Borghi gemeint ist. Nach den Buchstaben der Vornamen käme der Genannte in Frage, allerdings bezieht sich dann das J. des Vornamens wohl auf die französische Version Jean des ital. Giovanni. Giovanni Battista Borghi war aber vornehmlich

Opernkomponist, wohingegen Luigi Borghi (1745-1806) als Geiger und Komponist eine Fülle von Duett- und Triokompositionen schrieb. Hier ergibt sich indes das Problem, daß das im Programm angegebene Entstehungsjahr 1740 nicht zutreffen kann (vgl. *AMZ*, a.a.O., S. 811).

²¹ Es könnte sich um eine Komposition von Johann Paul Aegidius Martini (1741-1816) handeln.

²² Die Komposition soll angeblich aus dem Jahr 1759 stammen, was unter Berücksichtigung der Lebensdaten des Komponisten jedoch unmöglich erscheint.

²³ *AMZ*, a.a.O., S. 811

²⁴ Art. »Guilbert«, in: *UTET*, Bd. III, S. 363

²⁵ *AMZ*, a.a.O., S. 812

²⁶ Schmitz, Eugen: »Die ›Deutsche Vereinigung für alte Musik‹«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, 37. Jg., Nr. 49, Leipzig 1906, S. 907

²⁷ *Music in my time, The Memoirs of Alfredo Casella*, translated and edited by Spencer Norton, Oklahoma 1955 (Erstveröffentlichung: *I segreti della Giara*, hg. v. G.C. Sansoni, Florenz 1941); s. ferner: Haskell, a.a.O., S. 51, der auch das Casella-Zitat bringt

²⁸ Haskell, a.a.O., S. 50, zitiert gar einen Dankbrief Tolstojs, der das Konzert in Moskau gehört hatte und es als eines der herausragendsten Konzerte beschrieb, das er je gehört hatte.

²⁹ Haskell, a.a.O., S. 51

³⁰ Leichtenritt, Hugo: »Aufführungen älterer Musik in Berlin«, in: *ZIMG*, 7. Jg., Leipzig 1905-1906, S. 368-371, hier S. 370f.

³¹ vgl. hierzu Kirnbauer, Martin: »Das war Pionierarbeit« – Die Bogenhausener Künstlerkapelle, ein frühes Ensemble alter Musik«, in: *Alte Musik – Konzert- und Rezeption* (Sonderband der Reihe *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, zum 50. Jubiläum des Vereins der Freunde Alter Musik in Basel), hrsg. v. Veronika Gutmann, Winterthur 1992. Es handelt sich um eine Münchener Gruppe aus dem heutigen Stadtteil Bogenhausen; mit zwei Mitgliedern der Gruppe, den Bildhauern Heinrich Düll und Georg Pezold, musizierte Döbereiner 1925 erstmalig das vierte Brandenburgische Konzert mit Blockflöten (s.u.).

³² Döbereiner, Christian: *50 Jahre Alte Musik in München. Eine Denkschrift zur Wiedererweckung Alter Musik*, München 1955, S. 6

³³ Döbereiner, a.a.O., S. 5; Lützen, Ludolf: *Die Violoncell-Transkriptionen Friedrich Grützmachers* (Kölner Beiträge zur Mf., Bd. LXXIX), Regensburg 1974

³⁴ Der Nachlaß Döbereiners wird in der Münchener Stadtbibliothek (Musikbibl.) aufbewahrt. Für die Bereitstellung sämtlicher Unterlagen in Kopie sei der Bibliothek und ihrem Leiter Herrn Schöbach gedankt. Einige Kritiken, vornehmlich die 30er und 40er Jahre betreffend, befinden sich durch Ankauf von Walther Thoene im Berliner Musikinstrumenten-Museum (Preuß. Kulturbesitz). In den vorliegenden Programmzetteln, die bis 1892 zurückgehen, wird Christian Döbereiner stets als Violoncellist aufgeführt.

³⁵ Programm zum Konzert am 3.12.1906 (aus dem Döbereiner-Nachlaß)

³⁶ Schmitz, a.a.O., S. 907; derselbe Verfasser nennt in: »Die ›Deutsche Vereinigung für alte Musik‹ in München«, in: *Signale für die musikalische Welt*, 63. Jg., Leipzig 1905, S. 1298, als Besetzung andere Namen: neben Döbereiner, Meister und Frau Bodenstein Emilie Frey und Marie von Stubenrauch.

³⁷ Art. »Maendler-Schramm«, in: *UTET*, Bd. IV, S. 567

- ³⁸ Schmitz, »Die ›Dt. Vereinigung...‹«, in: *Signale*, a.a.O., S. 1298
- ³⁹ Schmitz, in: *Musikalisches Wochenblatt*, a.a.O., vor S. 907: Photo von Dr. Bodenstein und der Vereinigung
- ⁴⁰ Schmitz, »Die ›Dt. Vereinigung...‹«, in: *Signale*, a.a.O., S. 1299
- ⁴¹ aus »VII Suonate à due, Violino & Viola da gamba, con Cembalo« in zwei Sammlungen (Bux WV 252-258 und 259-265), in: *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 11, 1903
- ⁴² Nachlaß Döbereiner 1905/06
- ⁴³ Dieses Konzert lag in einer vom Original erheblich abweichenden Bearbeitung von Friedrich Grützmacher, dem berühmten Cellisten und Bearbeiter Alter Musik, vor; s. Vorwort zu *G. Tartini, Konzert D-Dur...*, Edition Breitkopf 7430, Leipzig 1986. Das Vorwort und die Neuauflage des Konzerts besorgte Hans-Peter Linde.
- ⁴⁴ gemeint waren wohl die Concerti grossi
- ⁴⁵ wahrscheinlich keine Originalbesetzung
- ⁴⁶ Schmitz, »Die ›Dt. Vereinigung...‹«, in: *Signale*, a.a.O., S. 1300; ders.: »Alte Tonkunst im modernen Musikleben«, in: *Signale f. die musikalische Welt*, 63. Jg., Nr. 29/30 (April), Leipzig 1905, S. 465
- ⁴⁷⁻⁴⁹ Schmitz, »Die ›Dt. Vereinigung...‹«, in: *Signale*, a.a.O., S. 1300
- ⁵⁰ Das Thema Jugendmusikbewegung im Zusammenhang mit der Wiederbelebung Alter Musik wird weiter unten ausführlicher behandelt.
- ⁵¹ Leichtentritt, Hugo: »Aufführungen älterer Musik in Berlin«, in: *ZIMG*, 8. Jg., Leipzig 1906/07, S. 358
- ⁵² s. Kritik in *Allgemeine Zeitung*, 20.1.1906, Nr. 44, München (aus dem Döbereiner-Nachlaß)
- ⁵³ Steinitzer, in: *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung*, 7. Jg., Nr. 41, Köln 1906, S. 596 (Theater- und Musikberichte Freiburg i. Breisgau)
- ⁵⁴ zum ersten: Schmitz, »Die ›Dt. Vereinigung...‹«, in: *Signale*, a.a.O., S. 1301: »So äußerte ein bedeutender Münchener Komponist mir gegenüber, der Gewinn dieser Aufführung bestehe vornehmlich darin, daß wir nun erkennen, wie wir es so herrlich weit gebracht!«; zum zweiten: »Kroyer, Theodor«, in: Döbereiner, a.a.O., S. 7: »hier zeigt sich wieder, daß nichts unsinniger ist, als vergangene Zeiten an dem veränderten Geschmack der Gegenwart zu messen, ›veralte‹ Kunstwerke zu verurteilen, ohne mit den alten Mitteln zu rechnen. Wir hoffen daher, daß diese neue Demonstratio ad aures auch nach der musikpolitischen Seite hin seine Wirkung nicht verfehlt.«
- ⁵⁵ Döbereiner, a.a.O., S. 7
- ⁵⁶ Lederer, Viktor: »Alte Instrumente und ihre Zukunft. Ein Essay. Mit Bezug auf die Pariser ›Société de concerts des instruments anciens‹, in: *Signale...*, a.a.O., S. 1294-1298, hier S. 1295
- ⁵⁷ Konzert der »Deutschen Vereinigung für alte Musik« am 19. Nov. 1911 im Museum in München, Promenadenstr. 12 (Programmzettel, Döbereiner-Nachlaß)
- ⁵⁸ Auf Anfrage beim Münchener Amtsgericht erfolgte die Mitteilung, daß keinerlei Eintrag zu beiden Vereinigungen mehr existiert.
- ⁵⁹ Döbereiner-Nachlaß, Programm Oktober 1916
- ⁶⁰⁻⁶¹ Döbereiner, a.a.O., S. 9
- ⁶² Beide Entwicklungen, vor allem die von Dolmetsch ausgehende in England, können in unserem Zusammenhang nur von Fall zu Fall mitbehandelt

werden, da eine detaillierte Betrachtung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Es liegt auch bereits eine Anzahl von Arbeiten zu Dolmetsch und seiner Bedeutung für die Wiederbelebung der Alten Musik im englischsprachigen Raum vor; s. Haskell, Harry: *The Early Music Revival*, a.a.O., S. 26ff., hier auch die weitere Literatur.

⁶³ Döbereiner, Christian: *50 Jahre Alte Musik in München*, a.a.O., S. 5

⁶⁴ Daehne, Paul: »Paul de Wit's Leben und Wirken«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 46. Jg., Nr. 7, Leipzig 1926, S. 321 und besonders S. 323

⁶⁵ vgl. Rutledge, John B.: »Late 19th Century Viol Revivals«, in: *Early Music*, a.a.O., S. 409-418

⁶⁶ aus dem Nachlaß von Christian Döbereiner, 1924-26

⁶⁷ Elste, Martin: »Bildungsware Alte Musik. Curt Sachs als Schallplattenpädagoge«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XIII*, (1989), Winterthur 1990, S. 207-247, hier S. 215: »Überhaupt läßt sich allgemein eine damalige Freude an der bloßen Klanglichkeit alter Instrumente feststellen, unabhängig davon, ob diese Instrumente einen adäquaten historischen oder spezifischen stilistischen Bezug zu der Komposition hatten oder nicht. Fritz Reusch, einer der Wortführer der Jugendmusikbewegung, äußerte sich zur Blockflötenrenaissance, die ja damals gerade einsetzte, ganz in diesem Sinne: ›Es ist etwas so Herrliches um die ersten Entdeckerfahrten auf dem Instrument, wenn sie auch noch so scheußlich klingen.«

⁶⁸ Einstein, Alfred: Konzertkritik v. 11. Nov. 1920, in: *Münchener Post*, Nr. 43; zit. n. Döbereiner, Biographie (Döbereiner-Nachlaß)

⁶⁹ s. *ZfM*, 91. Jg., Heft 1, Leipzig 1924, S. 33

⁷⁰ Döbereiner, *50 Jahre...*, a.a.O., S. 10

⁷¹ Frau Stadelmann leitete später selbst eine Klasse für Aufführungspraxis Alter Musik in München; vgl. Döbereiner, *50 Jahre...*, a.a.O., S. 10

⁷² »Karl Rittner in der mörderischen Trompetenpartie des 2. Konzerts« (Döbereiner-Nachlaß)

⁷³ »Musik-Rundschau«, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, Nr. 244, 7. Sept. 1924 (Döbereiner-Nachlaß)

⁷⁴ »Karl Rittner, der die unerhört exponierte Trompeten-Partie im zweiten Konzert mit überlegenem Können meisterte« (aus: *Münchener Neueste Nachrichten*, v. 21. Sept. 1924 [Döbereiner-Nachlaß])

⁷⁵ beim 1. Münchener Bachfest 1925 im »Actus tragicus« (BWV 106)

⁷⁶ Döbereiner, *50 Jahre...*, a.a.O., S. 11; Moeck, Hermann: »Zur ›Nachgeschichte‹ und Renaissance der Blockflöte«, in: *Tibia*, 3. u. 4. Jg., 1978/79, S. 13-20 u. S. 79-88, hier S. 19f.

⁷⁷ 1926 hatte Peter Harlan, der seit 1921 Lauten, Violen, Cembali und Clavichorde in Markneukirchen herstellte, von einem Besuch des Haslemere Festivals, das Arnold Dolmetsch seit 1925 veranstaltete, einen Satz Blockflöten aus der Werkstatt Dolmetschs mitgebracht, die er dann nach eigenen Anschauungen modifizierte und nachbaute; s. Haskell, Harry, a.a.O., S. 58. Der Münchener Blockflöten-Auftritt lag somit einige Jahre vor dem Beginn der industriellen Fertigung des Instruments, das zu einem Signum und der Jugendmusikbewegung werden sollte. Zur Verwendung der Blockflöten und zum Blockflötenspiel in München s. ferner Döbereiner, Christian: »Über die Viola da gamba und die Wiederbelebung alter Musik auf alten Instrumenten«, in: *ZfM*, 107. Jg., Okt. 1940, Heft 10, Regensburg 1940, S. 602-606, hier S. 603, Fußn. 4; vgl. ferner Moeck, a.a.O., S. 13-20 u. S. 79-88

- ⁷⁸ Döbereiner-Nachlaß, Biographische Notizen, S. 5: 14. und 15.10.1936
- ⁷⁹ 1936 bei Schott erschienen
- ⁸⁰ Im Nachlaßverzeichnis Döbereiners sind enthalten: I. eigene Kompositionen, II. Bearbeitungen (darunter auch Ausarbeitungen, editorische Arbeiten und Aufführungsmaterial [z.T. stark verändert]), III. fremde Kompositionen (Aufführungsmaterial), IV. Sonstiges, darunter eine Mappe mit Bildern der »Deutschen Vereinigung für alte Musik« und des »Döbereiner-Trios«.
- ⁸¹ Döbereiner, Christian: »Über die Viola da gamba und ihre Verwendung bei Joh. Seb. Bach«, in: *Bach-Jahrbuch 1911*, Leipzig 1912, S. 75-85
- ⁸² Döbereiner konnte sich z.T. auf eine Arbeit von Alfred Einstein stützen (*Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16. und 17. Jahrhundert*, Leipzig 1905), die als Dissertation in München (Sandberger) entstanden war.
- ⁸³ Döbereiner, Christian: »Über die verschiedenen Stimmungen«, in: *ZfM*, 105. Jg., Heft 3, Regensburg 1938, S. 250-253; der Titel ist mißverständlich: Döbereiner behandelt nicht unterschiedliche Temperatursysteme, sondern die wechselnde Stimmtonhöhe. In dieser Schrift geht er auf die zu unterscheidenden Stimmtonhöhen des Chor- und Kammertons zum damals gebräuchlichen »alten deutschen Kammerton« (S. 251) ein und verweist darauf, daß die genaue Kenntnis dieser Gegebenheiten unbedingt mit zur Aufführungspraxis Alter Musik dazugehöre (S. 250).
- ⁸⁴ Döbereiner, Christian: »Über die Viola da gamba und die Wiederbelebung alter Musik auf alten Instrumenten«, in: *ZfM*, 107. Jg., Heft 10, Oktober 1940, S. 602-606
- ⁸⁵ ebd., S. 605
- ⁸⁶ ebd., S. 600f.
- ⁸⁷ ebd., S. 606
- ⁸⁸ Ein Bild Abels mit Gambe findet sich in der Werkausgabe, hg. v. Walter Knappe, Bd. 11-12, Cuxhaven 1964, S. XVII, ein Gemäldeausschnitt von Thomas Gainsborough. Die Gambe lehnt am linken Bein Abels, der schreibend auf einem Stuhl sitzt. Das Instrument und der Bogen liegen griffbereit, um sofort das Komponierte überprüfen zu können. Selbst auf der schlechten, unscharfen Wiedergabe nach dem Gemälde sind jedoch die Bünde auf dem Griffbrett deutlich erkennbar; s. ferner Abb. in Rutledge, John B.: »Towards a History of the Viol in the 19th Century«, in: *Early Music*, a.a.O., S. 328-336
- ⁸⁹ Döbereiner, »Über die Viola da gamba und die Wiederbelebung...«, a.a.O., S. 606
- ⁹⁰ Bacher, Joseph: *Die Viola da gamba. Eine Einführung in das Wesen des Violenchores und in die Spielweise der alten Gambenmeister*, Kassel 1932, S. 24; Wenzinger, August: *Gambenübung, I u. II. Ein Lehrgang für chorisches Gambenspiel*, Kassel 1935 und 1938, hier: I, S. 12
- ⁹¹ An dieser Stelle versucht Döbereiner, den Sinn der Bünde lediglich als Griffhilfe darzustellen. Ein weiteres Argument gegen die Bünde ist die angebliche Festlegung der Intonation, wobei sich vor allem beim Doppelgriffspiel und bei Fortschreiten der großen Terzen keine Reinheit erreichen ließe.
- ⁹² Döbereiner, Christian: *Viola-da-gamba-Schule*, Mainz 1936, S. V, linke Sp.
- ⁹³ Bacher, a.a.O.
- ⁹⁴ s. Bild der »Deutschen Vereinigung für alte Musik«, in: *Musikalisches*

Wochenblatt, 37. Jg., Nr. 49, Leipzig 1906, nach S. 906; Reproduktion auch in: CONCERTO, 10. Jg., Heft Nr. 89, Dez./Jan. 1993/94, S. 19

⁹⁵ Döbereiner, *Viola-da-gamba-Schule*, a.a.O., S. V, rechte Sp.

⁹⁶ Welch bedeutende Musikerpersönlichkeit Döbereiner war, wird die weitere Betrachtung der Entwicklung der Alte-Musik-Bewegung noch vermitteln können, da es kaum eine Gruppierung, Veranstaltungsreihe oder ein Konzertvorhaben mit Alter Musik nach dem Ersten Weltkrieg gab, bei dem Döbereiner – und zwar in ganz Deutschland – nicht in maßgeblicher Position als Spieler oder Dirigent tätig war. Seine herausragende Stellung und Reputation innerhalb der Alte-Musik-Bewegung vermögen auch die zwei Auflagen seines kleinen Buches *Zur Renaissance alter Musik. Bemerkungen über Verzierungen und Vortragspraxis in alter und klassischer Musik* (Hesses Handbücher der Musik, Bd. 101, Berlin 1950) zu belegen (erweiterte Neuauflage Tutzing ²1960 [*Abhandlungen über alte Musik*]).

⁹⁷ Gavoty, Bernhard: »Wanda Landowska«, in: *Die großen Interpreten*, Genf 1956; ders.: »Zwanzig große Interpreten«, in: *Illustrierte Geschichte der Musik*, Editions Rencontre, Bd. 13, Lausanne 1966, S. 115-120; Pincherle, Marc: *Virtuosen. Ihre Welt und ihr Schicksal*, München 1964, S. 87-94

⁹⁸ s. Pincherle, a.a.O., S. 88; Riemann (1926) = 5. Juli 1877; Grove (1927) = 5. Juli 1880; franz. Riemann (1931) = 5. Juli 1884; Gavoty, a.a.O., S. 6; Einstein-Musiklexikon = 5. Juli 1877; Grove (1954) = 1896 [!]

⁹⁹ Schott, Howard: »Wanda Landowska. A centenary appraisal«, in: *Early Music*, Vol. 7, Nr. 4, Okt. 1979, S. 467-472; Elste, Martin: »Die Dame mit dem Cembalo«, in: *Fono-Forum*, 1984, Heft 8, S. 20-23 und 67.

¹⁰⁰ Landowska, Wanda: *Musique ancienne*, Paris 1909, ⁷1921; eine kritische Würdigung des Buches unternimmt Aldrich, Putnam: »Wanda Landowska's Musique ancienne«, in: *Notes, The quarterly Journal of the Music Library Association*, Vol. 27, Nr. 3, März 1971, S. 461-468; Aldrich, Cembalist und Musikwissenschaftler, war Schüler von Wanda Landowska, s. S. 461.

¹⁰¹ Aldrich, a.a.O., S. 462

¹⁰² unter den Überschriften: »La musique est un art moderne par excellence«, »Le Progrès de la musique« etc.

¹⁰³ »L'interpretation« (Kap. 14) enthält u.a.: »Le clavecin dans l'orchestre, Le mouvement, Les ornements, La Renaissance de la musique ancienne«.

¹⁰⁴ Landowska, *Musique ancienne*, a.a.O., S. 186-190

¹⁰⁵ mit »gereinigtem Geschmack« (*goût affiné*)

¹⁰⁶ »le chant des sirènes modernes de toutes autos réunies« (Landowska, *Musique ancienne*, a.a.O., S. 260)

¹⁰⁷ Schott, »Wanda Landowska«, a.a.O., S. 468

¹⁰⁸ Über Alice Ehlers reicht die lückenlose Landowska-Tradition – wenigstens nominell – bis in unsere Gegenwart hinein, da Fritz Neumeyer Schüler von Alice Ehlers in Berlin war. Neumeyer hat nach dem Zweiten Weltkrieg selbst wieder Generationen von Cembalisten ausgebildet. Weiter unten soll auf Neumeyer näher eingegangen werden.

¹⁰⁹ Schott, a.a.O., S. 468f.

¹¹⁰ zit. n. Gavoty, »Wanda Landowska«, a.a.O., S. 12

¹¹¹ zit. n. Gavoty, »Zwanzig große Interpreten«, a.a.O., S. 118

¹¹² zit. n. Gavoty, »Zwanzig große Interpreten«, a.a.O., S. 118-19; ferner Gavoty, »Wanda Landowska«, a.a.O., S. 12-16

- ¹¹³ Gavoty, »Wanda Landowska«, a.a.O., S. 19
- ¹¹⁴ Gavoty, »Zwanzig große Interpreten«, a.a.O., S. 118, Bildunterschrift Nr. 3
- ¹¹⁵ Grümmer, Paul: *Begegnungen. Aus dem Leben eines Violoncellisten*, München 1963, S. 94
- ¹¹⁶⁻¹¹⁷ Lessmann, Otto: »Aus dem Konzertsaal«, in: *AMZ*, XXXI. Jg., No. 48, Berlin 1904, S. 793
- ¹¹⁸ Programm des Eröffnungskonzerts des Heyerschen Museums 1913 aus der Sammlung Karl Ventzke in Düren
- ¹¹⁹ Grümmer, a.a.O., S. 80; die erwähnte Schule: *Viola-da-gamba-Schule für Violoncellisten*, Leipzig 1928
- ¹²⁰ s. »Der Gesamtüberblick fehlt«, Interview mit August Wenzinger, in: *CONCERTO*, 3. Jg., Heft 4, Juni 1986, S. 18ff.
- ¹²¹ Grümmer, a.a.O., S. 80
- ¹²² Wenzinger ist der 2. v. rechts in der unteren Reihe (Grümmer, a.a.O., S. 108)
- ¹²³ s. S. 26; auf Hindemiths Stellung innerhalb der Alte-Musik-Bewegung soll später noch eingegangen werden.
- ¹²⁴ Das umfangreiche Archivmaterial zur Geschichte der SVfAM und ihrer Mitglieder entstammt unterschiedlichen Quellen. Frau Marianne Lemmen (Völklingen) gewährte Einblick in den gesamten Nachlaß ihres Gatten Dr. Günther Lemmen und stellte umfangreiches Brief- und Programmmaterial zur Auswertung zur Verfügung. Auch Herr Wilhelm Pitz (Saarbrücken), der Gambist und Cellist der Vereinigung, überließ Photos und Material seiner Privatsammlung. Rolf Junghanns stellte den Briefwechsel Neumeyer-Lemmen zur Verfügung. Das Archiv des Landesmusikrats am Musikwiss. Inst. der Universität des Saarlandes stellte Material zu SVfAM, Lemmen und Neumeyer bereit – hilfsbereit betreut vom Archivar Harald Küffner. Allen genannten Personen und Institutionen sei an dieser Stelle verbindlichst gedankt.
- ¹²⁵ zur Gründung s. Lemmen-Nachlaß: Biographie Günther Lemmen, S. 14: »Im Sommer 1933 gründete Fritz Neumeyer in Berlin mit seinen Freunden aus dem Völklinger Musikkreis die ›Saarbrücker Vereinigung für alte Musik‹ [SVfAM], die in den nächsten Jahren bis 1935 in Deutschland bekannter werden sollte als im damaligen Saargebiet.«
- ¹²⁶ Sammlung Neumeyer, Bad Krozingen
- ¹²⁷ Brief v. 11. Juni 1930; Slg. Neumeyer
- ¹²⁸ Brief v. 12. Mai 1930, Slg. Neumeyer
- ¹²⁹ Brief v. 4. Febr. 1931, Slg. Neumeyer
- ¹³⁰ Natürlich waren die alten Federkiele sehr anfällig, so daß man seit Pleyel-Wolff auf die Lederbekielung auswich.
- ¹³¹ »Mozartfeier im Rheinsberger Schloß«; »Marianne Brugger sang, begleitet von einem Tafelklavierchen von 1780 aus der Staatlichen Instrumentensammlung. Der Eindruck war ausgezeichnet. Unsere modernen Klaviere wirken dagegen direkt barbarisch.« (Brief v. 23. Juni 1931, Slg. Neumeyer)
- ¹³² »Aufnahmen von 2 Platten der staatlichen Rundfunkversuchsstelle: 2 Arien aus ›Orfeo‹ von Monteverdi, ich spielte auf einem wundervollen Cembalo von 1618.« (Brief v. 28. Nov. 1931, Slg. Neumeyer)
- ¹³³ »weil es zur feinsten Anschlagstechnik erzieht« (Brief v. 20. Dez. 1931, Slg. Neumeyer)

- ¹³⁴ Brief v. 23. Juni 1931, Slg. Neumeyer
- ¹³⁵ Wahrscheinlich ist auch der Bach-Flügel von Silbermann.
- ¹³⁶ Brief v. 28. Nov. 1931, Slg. Neumeyer
- ¹³⁷ Neupert, J.C.: *Werkstätten für historische Tasteninstrumente*, Bamberg o.J., S. 51ff.; zu Neumeyers Vermutung »Bach-Flügel auch von Silbermann« und zur Bachflügel-Problematik allgemein s.o.
- ¹³⁸ Neupert, Hanns: »Cembalo mit oder ohne Metallrahmen?« in: *Die Musik*, 23. Jg., 1. Halbband, Berlin 1930, S. 383f.
- ¹³⁹ Die klanglichen Probleme wurden um 1930 auch in der Literatur diskutiert. Vor allem die Unterschiede zu den eigentlich historischen Instrumenten wurden nicht nur im Fall des Cembalos registriert; s. hierzu Danckert, Werner: »Die Rekonstruktion des Bachorchesters«, in: *Die Musik*, 22. Jg., 2. Halbband, Berlin 1930, S. 880ff., hier bes. S. 882.
- ¹⁴⁰ Brief v. Dez. 1931, Slg. Neumeyer
- ¹⁴¹ Brief v. 11. März 1932, Slg. Neumeyer
- ¹⁴² Brief v. 3. Januar 1933, Slg. Neumeyer
- ¹⁴³ Brief v. 4. Febr. 1931, Slg. Neumeyer
- ¹⁴⁴ Brief v. 26. Febr. 1931, Slg. Neumeyer
- ¹⁴⁵ Brief v. 29. März 1931, Slg. Neumeyer
- ¹⁴⁶ Es sei verwiesen auf die vielbeachteten Aufführungen des Münchener Bach-Vereins unter der Leitung des Dirigenten und Cembalisten Karl Richter, in denen sich, so verdienstvoll und künstlerisch hochrangig sie waren, ein eher an Aufführungstraditionen der Jahrhundertwende als an neueren aufführungspraktischen Erkenntnissen orientiertes Interpretationsideal dokumentiert.
- ¹⁴⁷ zur Person s.u.
- ¹⁴⁸ Brief v. 11. März 1932, Slg. Neumeyer
- ¹⁴⁹ Grümmer, *Begegnungen*, a.a.O., S. 99
- ¹⁵⁰ ebd., S. 35
- ¹⁵¹ Brief v. 20. Dez. 1931, Slg. Neumeyer
- ¹⁵² Brief v. Dez. 1931, Slg. Neumeyer; Hermann Diener, bekannt geworden durch Kammerorchesteraufführungen mit Bachs Musikalischem Opfer und der Kunst der Fuge, war ab 1928 an der Berliner Musikhochschule als Geigenlehrer tätig. Emil Seiler, geb. 1906, war ein Bratscher, der sich früh auf der Viola d' amore hervortat.
- ¹⁵³ Muschler, Reinhold Conrad: »Hingabe an die Kunst. Wege zu Bach«, in: *Deutsche Kultur-Wacht. Blätter des Kampfbundes für deutsche Kultur*, Jg. 1933, Heft 34, Berlin Nov. 1933, S. 10; auf die ideologischen Tendenzen dieser Besprechung soll später im Zusammenhang mit dem Thema Alte Musik und Nationalsozialismus noch näher eingegangen werden.
- ¹⁵⁴ Ferdinand Conrad stammte aus Saarbrücken.
- ¹⁵⁵ Diese biographischen Notizen finden sich bei G. Lemmen in seiner Selbstbiographie (masch., Nachlaß Lemmen, Völklingen)
- ¹⁵⁶ »Zum Konzert der Saarbrücker Vereinigung für Alte Musik«, Sammlung Lemmen, Völklingen
- ¹⁵⁷⁻¹⁵⁸ Konzertvorstellung, Slg. Lemmen
- ¹⁵⁹ Konzertvorstellung, Slg. Lemmen (um 1937)
- ¹⁶⁰ Konzertvorstellung, Slg. Lemmen, S. 2

¹⁶¹ z.B. auch durch die schon genannten Viola-d'amore-Spieler Reinhard Wolf (Neumeyer-Brief v. 11. März 1932) und Emil Seiler (ebd.), die in verschiedenen eigenen Ensembles auftraten.

¹⁶² August/September 1933: Neustrelitz, Feldberg, Neubrandenburg, Friedland, Demmin, Bad Sülze, Rostock, Wismar, Schwerin, Parchim, Güstrow, Waren

¹⁶³ Lemmen-Biographie, Slg. Lemmen, S. 15

¹⁶⁴ Mühlhausen, Nordhausen, Eisenach, Suhl, Gotha, Jena, Saalfeld, Neustadt, Weida, Naumburg

¹⁶⁵ Saarbrücken, Völklingen, Kaiserslautern, Pirmasens, Ludwigshafen

¹⁶⁶ Lemmen, Musik-Biographie, Slg. Lemmen, S. 17

¹⁶⁷ Brief v. 9. Okt. 1933, Slg. Neumeyer

¹⁶⁸ s. Prospekt (masch.) der Aktivitäten der SVfAM, Konzerte und Sendungen, Reichssender Saarbrücken, Welle 243, Sendung v. 7.5.1936, 22.30-23.30 Uhr über mehrere Reichssender (Slg. Lemmen)

¹⁶⁹ Anlage, Slg. Lemmen

¹⁷⁰ vgl. Nef, Karl: *Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1902; ders.: »Katalog der Musikinstrumente im historischen Museum zu Basel«, in: *Festschrift zum zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig 1906; ders.: *Geschichte unserer Musikinstrumente*, Leipzig 1926

¹⁷¹ vgl. Wenzinger-Interview in: *CONCERTO*, a.a.O., S. 18; ferner Wenzinger, August: »Die Viola da gamba einst und jetzt«, in: König, Adolf Heinrich: *Die Viola da gamba*, Frankfurt/Main 1985, S. 5-10, hier S. 8

¹⁷² Hans Eberhard Hoeschs intensive Bemühungen um die Verwendung alter Instrumente, seine umfangreichen Konzert-Aktivitäten und Beiträge zum Instrumentenbau, deren weitreichende Bedeutung sich erst allmählich herauskristallisiert, sollen in einem eigenen Kapitel dargestellt werden; zu den Kontakten Wenzinger-Hoesch s. Wenzinger-Interview in: *CONCERTO*, a.a.O., S. 18; ferner Wenzinger, August: »Hans Eberhard Hoesch und die Kabeler Kammermusik«, in: *Hagener Kulturring 1945-1985. Eine Dokumentation anlässlich der 40. Wiederkehr der Gründung des Hagener Kulturrings*, Hagen 1985, S. 13-27, hier S. 23

¹⁷³ Wenzinger, »Hans Eberhard Hoesch und die Kabeler Kammermusik«, a.a.O., S. 25

¹⁷⁴ s. Wenzinger, »Die Viola da Gamba...«, a.a.O., S. 9; Wenzinger-Interview in: *CONCERTO*, a.a.O., S. 20

¹⁷⁵ Wenzinger-Interview, a.a.O., S. 20

¹⁷⁶ Kabel ist ein Stadtteil von Hagen, in dem die Papierfabrik Hoesch, heute Feldmühle, lag.

¹⁷⁷ Programm des Hauskonzerts am 18. Okt. 1927 im Hause Hoesch, Sammlung Uta Hoesch, Hagen; ferner Wenzinger, »Hans Eberhard Hoesch und die Kabeler Kammermusik«, a.a.O., S. 19

¹⁷⁸ ebd., S. 14 (Photo von Hoesch als Geigenmacher)

¹⁷⁹ zit. n. Wenzinger, ebd., S. 19

¹⁸⁰ ebd., S. 17

¹⁸¹ Slg. Uta Hoesch; Martin, Peter: *Jugendstil. Der ›Hagener Impuls‹*, Hagen 1970.

¹⁸² Dr. Richard Baum war beim Bärenreiter-Verlag u.a. Herausgeber der Zeitschrift *Collegium musicum. Zeitschrift für Hausmusik*.

¹⁸³ Brief v. 23. April 1932, in Kopie von August Wenzinger zur Verfügung gestellt

¹⁸⁴ s. Hellwig, Friedemann: »Der Wandel des Streichinstrumentariums zwischen Barock und Klassik«, in: *Der junge Haydn, Kongreßbericht Graz 1970* (Beiträge zur Aufführungspraxis, Band 1, hg. v. Vera Schwarz), Graz 1972, S. 126-131

¹⁸⁵ s. Wenzinger, »Hans Eberhard Hoesch und die Kabeler Kammermusik«, a.a.O., S. 23; zahlreiche Holztäfelchen und ein minuziös geführtes Protokollbuch über die unterschiedlich zusammengesetzten Mixturen befinden sich in der Slg. Uta Hoesch.

¹⁸⁶ Haskell, a.a.O., S. 38; das erste Festival hatte 1925 stattgefunden.

¹⁸⁷ Hoesch hatte den Aufenthalt in England auch dazu benutzt, bei Hill in London nach alten Instrumenten und Bögen Ausschau zu halten. Manches wertvolle Stück ist noch heute in der Sammlung vorhanden.

¹⁸⁸ s. Programm, Slg. Uta Hoesch

¹⁸⁹ Wenzinger, »Hans Eberhard Hoesch und die Kabeler Kammermusik«, a.a.O., S. 25

¹⁹⁰ ebd.; Programm- und Zeitungskritiken, bzw. Besprechung aus der Slg. Uta Hoesch

¹⁹¹ ebd., S. 25

¹⁹² zur Stradivari-Viola s. »Antichi Strumenti, Collezioni dei Medici e dei Lorena, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini«, Ausstellungskatalog Florenz, Palazzo Pitti, (Febbraio/Dicembre 1980, Firenze 1980, ²mag. 1980), S. 48-49, N. 26-27-28

¹⁹³ Programm: »Zweite festliche Musik in Kabel«, am 25. und 26. Okt. 1930, Slg. Uta Hoesch, S. 8

¹⁹⁴ Das Instrument mit drei originalen Mittelstücken im noch erhaltenen Lederetui befindet sich in der Hagener Sammlung. Scheck hatte das Anblasloch vergrößern, später dann wieder ausbuchsen lassen; das Kopfstück weist einen geklebten Riß auf.

¹⁹⁵ 1. Programmheft zur Kabeler Kammermusik (11., 12. Jan. 1930), Slg. Uta Hoesch

¹⁹⁶ »Fragment eines Testaments welches ein böhmischer Geistlicher zum Besten der Kirchenmusik im Jahre 1595 errichtet« (aus: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796*); »die ganze Musikkunst, so, wie sie die Weltweisheit und die Mathematik leichtlich jeden lehrt, an das Licht gegeben durch P. Joh. Nepom. Reichenberger, Regensburg 1777« – enthält 7 Stimmtonangaben, S. 15; »Gespräch zwischen einem Musico theorico und einem Studioso musices [...] von Georg Andreas Sorgen«; »Vom Künstlerstolz« (aus: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*); Johann Friedrich Reichardt (1752-1814): »Philosophische Fragmente über die praktische Musik« (*Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796*); »Dilettantenakademien«/»Liebhaber, welche merkwürdige Sammlungen von Musikalien besitzen (1782)« (Forkel in: *Musikalischer Almanach für Deutschland für das Jahr 1782*); »Churfürstl. Cöllnische Cabinet- u. Hofmusik zu Bonn«. Es folgen Orchester- und Chorlisten der Hof- und Kammermusik Wien; Opernorchester beim Nationaltheater Wien 1782; »von den Eigenschaften eines Direktors einer Musik«; »Anleitung zur praktischen Musik« von Johann Samuel Petri, Leipzig 1782 (alle: Sammlung Uta Hoesch)

¹⁹⁷ Beschrieben wird die Stradivari-Toscana und ihr Einsatz in der Literatur (z.B. Bach-Kantaten »Weinen, Klagen« und »Gleich wie der Regen und Schnee«).

¹⁹⁸⁻¹⁹⁹ vgl. Forkel, Johann Nicolaus: *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*

²⁰⁰ Nach persönlicher Mitteilung von Frau Uta Hoesch hatte Bessenich H.E. Hoesch die Herstellung von Naturfarben z.B. aus Herbstzeitlose, Krokus, Safran usw. beigebracht, Farben, die Hoesch zu Lackversuchen an seinen nachgebauten Streichinstrumenten verwendete.

²⁰¹⁻²⁰² Hoesch, Hans Eberhard: »Bericht über die Zweite »Kabeler Kammermusik«« – Programmheft S. 5, Slg. Uta Hoesch

²⁰³⁻²⁰⁵ ders.: »Bericht über die Dritte »Kabeler Kammermusik««, April 1931, S. 4f., Slg. Uta Hoesch

²⁰⁶ Schlee war bis in die 70er Jahre Dozent an der Folkwangschule in Essen.

²⁰⁷ s. Friedrich, Ernst: Band »Kabeler Kammermusik«, Slg. Uta Hoesch; in einem noch vorhandenen Werkstattbuch sind die hergestellten Instrumente mit den Namen der Käufer verzeichnet.

²⁰⁸ zu Julia Menz s. Thoene, Walter: »Julia Menz«, in: *Rheinische Musiker*, 3. Folge, Köln 1964, S. 57ff. In dieser Biographie gibt Thoene einen umfassenden Überblick über die gesamte Cembalo-Entwicklung in Deutschland.

²⁰⁹ Wenzinger, »Hans Eberhard Hoesch und die Kabeler Kammermusik«, a.a.O., S. 33

²¹⁰ zit. n. Wenzinger, ebd., S.33, jedoch korrigiert (vgl. »H.E. Hoesch-Werkstatt: Instrumente. Noten. Konzerte der Kabeler Kammermusik, Kabel im Nov. 1933«, Slg. Uta Hoesch)

²¹¹ Hoesch, Hans Eberhard: »Instrumenten-Werkstatt der Kabeler Kammermusik, Kabel im Sommer 1932«, letzte Seite, Slg. Uta Hoesch

²¹² Freunde nannten ihn »Johann Philipp«; diese Vornamen tauchen häufiger auf (lt. Auskunft v. August Wenzinger); s. ferner Schnoor, Hans: *Musik + Theater – ohne eigenes Dach* (Monographien des Landkreises Wiedenbrück, eine Buchreihe unter Leitung von Elfriede Goretzki), Bielefeld 1969, S. 32: »Bielefelder Musikforscher Johann Philipp Hinnenthal«; Hinnenthal war zuerst Kaufmann, später aus Neigung Musiker und Herausgeber.

²¹³ Hoesch, Hans Eberhard: »Bericht über die »Dritte festliche Musik 1931««, S. 4, Slg. Uta Hoesch; s. ferner Schnoor, a.a.O., S. 34

²¹⁴ Schnoor, a.a.O., S. 34f.

²¹⁵ s. Domp, Joachim: »Studien zur Geschichte der Musik an Westfälischen Adelshöfen im XVIII. Jahrhundert«, in: *Freiburger Studien zur Musikwissenschaft* (2. Reihe der Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg i.d. Schweiz, hg. v. K.G. Fellerer), Regensburg 1934, S. 7ff. Domp führt ein Verzeichnis derjenigen Musikalien an, die wahrscheinlich im 18. Jh. in Rheda erklangen (s. S. 13ff.); Reuter, Rudolf: »Das Instrumentarium der Fürstlich-Bentheim-Tecklenburgischen Hofmusik im Erbdrostenhof zu Münster«, in: *Westfalen*, 46. Band, Heft 1-4, Münster 1968, S. 129-145; bei Schnoor, a.a.O., finden sich zahlreiche Abbildungen der noch vorhandenen und restaurierten Instrumente (S. 33, 35, 39, 41), der Schloßanlage (S. 43), vor allem von der Burghofseite mit der Schloßkapelle und dem alten Theatergebäude (S. 51).

²¹⁶ Sopran-Arie mit Begl. des Violoncello piccolo, Oboe, Violine u. B.c. aus der Kantate zum 2. Pfingsttag »Also hat Gott die Welt geliebt« (BWV 68) von 1725

²¹⁷ Unveröffentlichte Lebenserinnerungen von Wilhelm Hinnenthal, Bielefeld, zit. n. Schnoor, a.a.O., S. 35f.

- ²¹⁸ heute 1.592 [!] Katalog-Nummern (s. Schnoor, a.a.O., S. 36)
- ²¹⁹ zit. n. Wenzinger, »Hans Eberhard Hoesch und die Kabeler Kammermusik«, a.a.O., S. 35
- ²²⁰ Hoesch, Hans Eberhard: »Bericht über die ›Dritte Kabeler Kammermusik‹«, Programmheft, S. 5, Slg. Uta Hoesch
- ²²¹ zur Problematik Alte Musik – Nationalsozialismus s. weiter unten. Auch andere Ensembles wie das »Freiburger Kammertrio für Alte Musik« (Ernst Duis, Waltraud Klein, Edgar Lucas) mußten wohl im ›Grenzland‹ konzertieren, wie aus einer Besprechung von Konrad Ameln deutlich wird (in: *Collegium musicum*, Erstes Heft, Jg. 1932, Kassel 1932, S. 18)
- ²²² Schnoor, a.a.O., S. 36
- ²²³ s. Programmheft, in: *Zeitschrift für Hausmusik – Collegium musicum*, Jg. 1933, 4. Heft, Kassel 1933, S. 11
- ²²⁴ »Der Sinn der ›Kasseler Musiktage‹« (ohne Autorenangabe erschienen). Vermutlich war Dr. Richard Baum, der Herausgeber des *Collegium musicum*, der Verfasser (ebd., S. 4ff.)
- ²²⁵ ebd., S. 6
- ²²⁶ Die hier deutlich werdende Nähe zu nationalsozialistischem Ideengut wird dadurch noch unterstrichen, daß dem eigentlichen Kapitel über die Zielsetzung der »Kasseler Musiktage« eine Einleitung über Sinn und Zweck von Musik zu dieser Zeit vor dem Hintergrund einer Goebbels-Rede zur Eröffnung der Bayreuther Wagner-Festspiele vorausgeschickt ist.
- ²²⁷ Baum [?], a.a.O., S. 9
- ²²⁸ s. auch Ruetz, Manfred: »Kasseler Musiktage 1933«, in: *Musik und Volk*, 1. Jg. 1934, Kassel, S. 25-30
- ²²⁹ vgl. in diesem Zusammenhang Ruetz, Manfred [?] = MR: »Hans E. Hoesch-Werkstatt, Hagen-Kabel«, in: *Zeitschrift für Hausmusik*, 1935, a.a.O., S. 21ff., hier bes. S. 22, wo von der Instrumenten-Ausstellung der Werkstatt Hoesch während der 2. Kasseler Musiktage berichtet wird.
- ²³⁰ *Alte Musik. Praxis und Reflexion* (Sonderband der Reihe *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*), zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis hg. v. Peter Reidemeister und Veronika Gutmann, Winterthur 1983, darin Arlt, Wulf: »Zur Idee und zur Geschichte eines ›Lehr- und Forschungsinstituts für Alte Musik‹ in den Jahren 1933 bis 1970«, ebd., S. 29-76, hier S. 30
- ²³¹ s. »Der Gesamtüberblick fehlt«, Interview mit August Wenzinger, in: *CONCERTO*, 3. Jg., Heft 4, Juni 1986, S. 20.
- ²³² Arlt, a.a.O., S. 40ff.
- ²³³ »Erinnert sei in diesem Zusammenhang an das Hoesch-Zitat: »Alle, denen Musik am Herzen liegt...« (s.o.).
- ²³⁴ H.E. Hoesch-Werkstatt, Slg. Uta Hoesch
- ²³⁵ Arlt, a.a.O., S. 33
- ²³⁶ Nef, Karl: »Zur Cembalofrage«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 10. Jg., Leipzig 1908/09, S. 237; s. auch Arlt, a.a.O., S. 34
- ²³⁷ vgl. Arlt, a.a.O., S. 36, dort bis S. 39 das gesamte Programm
- ²³⁸ Wenzinger, August: »Hans Eberhard Hoesch und die Kabeler Kammermusik«, in: *Hagener Kulturring 1945-1985. Eine Dokumentation anlässlich der 40. Wiederkehr der Gründung des Hagener Kulturrings*, Hagen 1985, S. 13-27, hier S. 25
- ²³⁹⁻²⁴⁰ Lebenslauf August Wenzinger (Sammlung Wenzinger, Bottmingen)

- ²⁴¹ Sacher, Paul: Vorwort zum Programmheft »Schola Cantorum Basiliensis, 3 Konzerte, Sommer 1934«, S. 1 (Slg. Wenzinger)
- ²⁴² ebd., S. 2 (ohne Autorenangabe)
- ²⁴³ so etwa Gurlitt in Freiburg und Kroyer in Leipzig; weiter unten soll auf diese Experimente näher eingegangen werden.
- ²⁴⁴ Sacher, a.a.O., S. 11; der Hinweis auf die Grundstimmung der Sopran-Blockflöten – *b'* – läßt darauf schließen, daß die Stimmung einen Ganzton unter der normalen lag.
- ²⁴⁵ ebd., S. 19; zur Sammlung Lobeck s. Nef, Walter: »Die Musikinstrumentensammlung Otto Lobeck«, in: *Alte Musik. Praxis und Reflexion*, a.a.O., S. 91-106. Auf S. 106 führt Nef weitere Literatur zu Otto Lobeck und seiner Sammlung auf.
- ²⁴⁶ zu Ina Lohr s. Art. »Lohr« in: Riemann, *Musik-Lexikon*, (L-Z), 12. Auflage 1961, S. 95
- ²⁴⁷ Neffe von Karl Nef, seit 1934 Dozent, ab 1935 Verwalter der Musikinstrumentensammlung Lobeck und des Historischen Museums (s. Riemann, *ML*, [L-Z], 12. Aufl. 1961, S. 302)
- ²⁴⁸ SCB-Programme 1934-1957 (Slg. Wenzinger)
- ²⁴⁹ s. *Zeitschrift für Hausmusik*, 2. Jg., 1933, S. 54
- ²⁵⁰ Schönfeld, Herbert: *Hundert Jahre Musikleben in Lüdenscheid*, Lüdenscheid 1953, S. 16
- ²⁵¹ Programmheft »Kleines Musikfest in Lüdenscheid« (Sammlung Ameln, Lüdenscheid)
- ²⁵² Auf der Hermann-Lietz-Schule in der Rhön wurde auch H.E. Hoesch erzogen (s. Wenzinger, »Hans Eberhard Hoesch und die Kabeler Kammermusik«, a.a.O., S. 17)
- ²⁵³ Dresler, Malda: »Kleines Musikfest in Lüdenscheid«, in: *Zeitschrift für Hausmusik*, 6-7 Jg., 1937-1938, hier 1938, S. 73
- ²⁵⁴ Zeitungsbesprechung aus Lüdenscheid, zit. n. Schönfeld, a.a.O., S. 23
- ²⁵⁵ Korn, E.: *Der Einfluß der Jugendbewegung auf das Werk Manfred Hausmanns*, o.O. 1958
- ²⁵⁶ Haine, Malou: »Concerts historiques dans la seconde moitié du 19^e siècle«, in: *Musique et Société, Hommage à Robert Wangermée*, hrsg. v. Henri Vanhulst u. Malou Haine, Brüssel 1988, S. 119-142; Rutledge, John B.: »Towards a History of the Viol in the 19th Century«, a.a.O., S. 328-336; Gagnepain, Bernard: »Safford Cape et le »Miracle« Pro Musica Antiqua«, in: *Revue Belge de Musicologie*, Vol. XXXIV-XXXV (1980/81), S. 204-219
- ²⁵⁷ de Monte, Ph.: *Opera omnia*, ed. in collab. con G. van Doorslaer, Brügge u. Düsseldorf 1927-1939; *Polyphonia sacra: A Continental Miscellany of the Fifteenth Century*, Burham 1932, ⁹1965; »Pièces polyphoniques...«, in: *Flores musicales belgicae*, Brüssel 1950; »Missa Tornacensis« (*CMM*, 13, 1957)
- ²⁵⁸ Haskell, a.a.O., S. 205, Fußn. 60
- ²⁵⁹ zit. n. Haskell, a.a.O., S. 60
- ²⁶⁰ zur Frage des Gründungsdatums vgl. Gagnepain, a.a.O., S. 209
- ²⁶¹ Elste, Martin: »Bildungsware Alte Musik. Curt Sachs als Schallplattenpädagoge«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XIII* (1989), S. 207-247, hier S. 228; eine Aufstellung der Plattentitel bei Gagnepain, a.a.O., S. 212
- ²⁶² genaue Aufstellung bei Gagnepain, a.a.O., S. 214

IV. Alte Musik und Deutsche Musikbewegung
in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts

1. Die Jugendmusikbewegung

Die Jugendmusikbewegung und auch die Beziehungen zwischen Jugendmusikbewegung und Alter Musik sind bereits in einigen Arbeiten wie etwa der Dissertation von Dorothea Kolland, die Carl Dahlhaus betreute, dargestellt worden, weshalb hier nur auf einige wichtige Einzelaspekte eingegangen werden soll, um bestimmte Tendenzen der Wiederbelebung Alter Musik im 20. Jh. besser nachvollziehbar zu machen.¹

Die augenfälligste Beziehung zwischen Jugendmusikbewegung und Alter Musik liegt im Bereich des Instrumentariums. Da sich die Jugendmusikbewegung als eine bewußte Gegenreaktion auf das etablierte Konzertwesen verstand, richtete sie sich auch gegen das im Konzertleben allgemein gebräuchliche Instrumentarium. Als Alternative dazu bot sich an, entweder auf neue, ungewöhnliche Instrumente (Czakanflöten, Okarinas) oder auf nicht mehr gebräuchliche, d.h. historische Instrumente zurückzugreifen.² Vor allem aber sollten diese Instrumente ›einfach‹ sein, um in der sogenannten Gemeinschaftsmusik Verwendung finden zu können: *»Die für die Gemeinschaftsmusik erforderlichen Instrumente sollen leicht spielbar und billig sein, im Original möglichst einer Zeit entstammen, in der die zu spielende Gemeinschaftsmusik entstanden sei, und gewissen Klangerwartungen entsprechen: sie sollen einen möglichst gefühlsneutralen Klang haben, in der Lautstärke zurückhaltend, in der Klangfarbe anderen Instrumenten gegenüber anpassungsfähig und insgesamt für die Hausmusik, das gemeinsame Selbstmusizieren geeignet sein.«³*

An dieser Stelle sei nochmals an die »Kasseler Musiktage« erinnert, wo es in der Einleitung des Programmheftes hieß: *»Unsere Konzertinstrumente [...] erfüllen hier nicht ihren Sinn; ihr durchdringender und großer Ton verlangt nach Wiedergabe einer stärker gefühlsbetonten Musik, die für eine größere Zuhörerschaft bestimmt ist. Die Haus- und Kammermusik dient gemeinsamer Andacht oder gemeinsamer Geselligkeit. Die Wirkung auf nur zuhörende Dritte ist dabei nicht in erster Linie wesentlich. Die Problematik und die Stimmung des Einzelnen steht zurück hinter der Einordnung in das Ganze. Dieser Haltung dienen Instrumente mit geschlossenem, gedecktem Ton, der in sich gekehrt, getragen, ruhig, hinsichtlich der Dynamik in gewisser Weise starr, aber doch von großer Gefühlstiefe und Innerlichkeit ist. So erscheint hier anstelle des Klaviers das Spinett und das Cembalo; anstelle der Konzertflöte die klappenlose Querflöte und die Blockflöte; neben der Geigenfamilie die der Violen. Ein Verzicht auf diese Instrumente, durch welche die*

ihnen gemäße Musik erst recht lebendig wird, wäre Halbheit, und würde ein ungenügendes Erfassen der Aufgaben unserer zukünftigen Haus- und Kammermusik verraten.«⁴

Verpönt war demnach ein subjektiv-gefühlsbetontes Musizieren und die ›Zurschaustellung‹ vor einem großen Publikum. Zuhörer waren deswegen nicht unerwünscht, spielten aber keine wesentliche Rolle, denn im Mittelpunkt stand das gemeinsame Musizieren, auf Instrumenten, deren Klang unaufdringlich sein, ja, einer fast gefühlsneutralen Objektivität genügen sollte: »[...] so stellt sich das Klangbild des alten Streicherchores des 16. und 17. Jhs. als etwas absolut Anderes dar. Stilgeschichtlich das getreue Abbild des vokalen Chores, entspricht er im Klang der Orgel seiner Zeit: gedeckt, trocken, zurückhaltend, fast ton- und, vom modernen Streichinstrument aus gesehen, völlig charakterlos, dem subjektivistischen Gefühlsausdruck unzugänglich. Dies Klangbild entspricht natürlich der Musikanschauung der vorbachischen Meister, die wir ja aus ihren Gesangswerken her kennen, und in der wir unsere eigene heutige so restlos wiederfinden.«⁵

Dieses Zitat zeigt beispielhaft, was in der Musikanschauung der Jugendmusikbewegung stets da, wo sie sich auf die Vergangenheit beruft, um ihre Opposition gegen die Musizierhaltung der Gegenwart zu legitimieren, fast durchgängig zu beobachten ist: die fehlende Belegbarkeit durch Quellen, welcher Art auch immer. Die Jugendmusikbewegung nahm historische Größen (›vorbachische Meister‹) als vermeintliche Garanten für das eigene Tun in Anspruch, ohne sich mit den Fragen eines authentischen Musizierens wirklich auseinanderzusetzen. »Wie müssen wir diese Musik nun spielen?«, fragte Karl Ziebler, der Autor des obigen Zitats, und hatte die Antwort gleich bei der Hand: »möglichst bescheiden, einfach und sauber. Zunächst fort mit all dem Manierenkram [gemeint waren sicher nicht Manieren im Sinne von Verzierungen], den wir in der Geigenstunde gelernt haben. Vom Übel ist dabei der Gebrauch des Lagenwechsels mit dem sog. Schmieren (Portamento) und noch mehr das weichliche [!] dauernde Bibbern (Vibrato). Man spiele grundsätzlich nur erste Lage, außer, wenn man bedeutende Erleichterung durch Lagenwechsel erzielt, aber dann unbedingt ohne Portamento oder Glissando. Der affektlosen Strenge des alten Stils widerspricht jede der Ausdrucksbelebung dienende Spielweise.«⁶ Die vorbachische Instrumentalmusik, speziell das Streicherspiel im ›Chor‹, sollte entsprechend der menschlichen Stimme dargestellt werden: »Das instrumentale Phrasieren setzt voraus: Mitatmen, innerliches Mitsingen,« und dazu: »Lockerung der Bogenführung, elastischer Strich. Das ist nur zu erreichen durch Lockerung des ganzen, leiblichen und geistigen Organismus! Also dasselbe Ding wie beim Singen: Atemübungen. Jedes Schwergewicht, namentlich des Abstriches, muß verschwinden, die bekannte saugende Strichart des ominösen ›großen‹ Tones ist gänzlich von Übel. Man nehme sich dauernd die Orgel als Vorbild. Es muß zuletzt ein leises, gedecktes, fast ausdrucks- und tonloses, aber jeder dynamischen Spannung der Linie elastisch nachgebendes Spiel herauskommen, das immer wie traumverlorenes Hinwandeln anmutet.«⁷ (Dieses Klangideal wurde auch von Stimmbildnern wie z.B. Olga Hensel vertreten, der »eine zarte, silber-

helle, schlanke, glatte Stimme, ohne Dynamik, ohne jegliches Vibrato, ohne Körperklang, ohne Schmelz« vorschwebte.)⁸

In der Alte-Musik-Auffassung, wie sie die Jugendmusikbewegung vertrat, definierte sich auch das Verhältnis zwischen Konzertteilnehmern und Mitwirkenden neu. Eike Funck beschreibt diesen Wandel so: »Die konzertierende Gruppe verstand sich als Gemeinschaft, die ganz vom Geist der Jugendbewegung geprägt war, der musikalische Leiter nahm die Rolle eines *primus inter pares* ein, und das Publikum avancierte vom bloß passiv genießenden Konzertbesucher zur aktiv teilnehmenden Zuhörerschaft, die durch kurze Erläuterungen zum Programm ›aufgeschlossen‹ wurde, anhand von mitabgedruckten Texten zum intensiven Mitvollzug, ja gelegentlich sogar zum Mitsingen eingeladen war oder ganz einfach nur durch den neuen jugendfrischen und zugleich von hohem künstlerischem Ethos getragenen Musizierstil der Ausführenden ›bewegt‹ wurde.«⁹

Hinsichtlich des letzten Satzes sind Zweifel angebracht: Daß die Musiker »jugendfrisch« musizierten, ist anzunehmen, nicht aber, daß das Publikum durch einen von »hohem künstlerischen Ethos getragenen Musizierstil« fasziniert sein konnte, denn gerade das ›Künstlerische‹ lag der Jugendmusikbewegung fern. Ihr Ideal bzw. das von ihr angestrebte Niveau war das einer auf die große ›Gemeinschaft‹ übertragenen Hausmusik. Dafür liefert Funck selbst mit der Erwähnung einer Konzertkritik aus dem Jahr 1925 einen Beleg: »Am Sonnabend sang in der Petri-Schule der aus einem dreifachen gemischten Quartett bestehende Bachkreis Göttinger Studenten deutsche Lieder des 15. und 16. Jhs. Nicht eigentlich um ein Konzert handelte es sich hierbei, sondern um eine Art Hausmusik vor größerem Kreise. Danzig hatte dabei die Gelegenheit, eine Probe von der lebendigen musikalischen Renaissance zu bekommen, wie sie in den Kreisen der Jugendbewegung immer stärker an Boden gewinnt. Die Göttinger, wie alle die ihnen verwandten Gruppen, musizieren um der Musik willen, nicht um Beifall einzuheimsen. Sie arbeiten ohne äußeren Aufwand, ohne berühmte Führer-Namen, ja ohne Namensnennung einzelner.«¹⁰

Jede Professionalisierung des ›Musikmachens‹ war der Jugendmusikbewegung suspekt, was jedoch nicht ausschloß, daß Merkmale professioneller Musikdarbietung in das Laienmusizieren Eingang fanden (z.B. Programmhefte, wie sie allerorts – nur nicht in der Hausmusik – üblich waren) und auch Laien ein künstlerisches Selbst-, ja, Sendungsbewußtsein entwickelten: »Unbeschreibliches Gefühl, hoch oben auf der Orgelempore, weit über einem das spannende Gewölbe des Baues, tief unten die lauschende Menschenmenge, vor einem der unendliche Raum, den wir mit Musik zu füllen berufen waren! Hier spürten wir das Große, das überwältigend Große unserer Aufgabe mit erdrückender Wucht.«¹¹

Wie auch Funck feststellt, paßte der Künstler traditionellen, d.h. vor allem: professionellen Zuschnitts nicht in die Vorstellungswelt der Jugendmusikbewegung hinein. Gleichwohl, behauptet Funck, gingen einige bedeutende Künstlerpersönlichkeiten aus der Jugendmusikbewegung hervor.¹² Als Beispiel nennt er u.a. den aus Frankfurt/Oder stammenden Walter Gerwig (1899-1966), der als Autodidakt das Lautenspiel erlernte, mit Fritz Jöde, einem der führenden Köpfe der Sing-

bewegung, in Berlin wirkte und später Dozent der Musikhochschule Berlin, nach dem Krieg (1952) in Köln wurde. – Den Anstoß, sich der Laute zuzuwenden, mag Gerwig durch die Jugendmusikbewegung erhalten haben, dafür jedoch, daß sie ihn als Lautenisten geformt hätte, gibt es kaum einen Anhaltspunkt.

Noch weniger trifft Funcks Einschätzung auf die von ihm ebenfalls angeführten Beispiele Gustav Scheck, August Wenzinger und Fritz Neumeyer zu, Protagonisten der Alten Musik, deren künstlerischer Werdegang sich völlig selbständig und von der Jugendmusikbewegung unabhängig vollzog.¹³

Eher schon der Sphäre und den Idealen der Jugendmusikbewegung verhaftet war das in unterschiedlicher Besetzung spielende Trio Harlan-Duis-Lucas, das auch als »Freiburger Kammertrio für alte Musik« (in der Besetzung Ernst Duis – Waltraud Klein – Edgar Lucas) auftrat; Peter Harlan war in der Tat eine Hauptfigur innerhalb der Jugendmusikbewegung. Daß diese Künstlergruppe aber nicht auf höchstem Niveau musizierte bzw. musizieren konnte, macht schon der Hinweis auf die Vielzahl der von ihr verwendeten Instrumente deutlich. Erinnert sei nur an das Konzert am 16. Oktober 1929 im Hause Hoesch in Hagen, bei dem sich das Harlan-Lucas-Duis-Trio auf Blockflöten und Gamben, auf der Laute, dem Clavichord und mit Gesangsdarbietungen hören ließ.¹⁴ Auch in einer wohlwollend formulierten Konzertbesprechung Konrad Amelns klingt an, daß die Leistungen des Freiburger Trios nicht eben von herausragender Qualität waren: *»Wer Gelegenheit hatte, das Trio in früheren Zeiten zu hören, freute sich, feststellen zu können, daß es je länger je mehr sich mit dem Geiste und der Klangwelt dieser alten Musik vertraut gemacht hat.¹⁵ [...] Ist es schon bewundernswert, wie jeder der drei Spieler mehrere Instrumente beherrscht, so daß nicht nur verschiedene Streichinstrumente sondern auch Blockflöten, Spinett und Laute benutzt werden konnten, so muß noch mehr anerkannt werden, daß die verschiedensten Werke aus einem Zeitraum von fast vier Jahrhunderten mit seinen unterschiedlichen Stilperioden ausgezeichnet und sinnentsprechend wiedergegeben wurden. Ernst Duis fügte sich dabei mit seiner Singstimme dem Zusammenklang der alten Instrumente meistens gut ein und bot somit ein lebendiges Beispiel dafür, daß auch die Singstimme kein unwandelbares »Instrument« ist, sondern sich stark auf die Klangwelt der jeweiligen Zeit einstellt. Wenn wir es auch immer ein wenig bedauern müssen, daß solche alte Musik, die nicht für den Konzertsaal bestimmt und geeignet ist, vor einem größeren Zuhörerkreis aufgeführt wird, wobei sich der Eindruck des Konzertmäßigen nie ganz vermeiden läßt, so ist es auf der anderen Seite doch von größter Bedeutung, daß in einer Zeit, wo wir nach neuen Formen suchen, die alte Formen- und Klangwelt in vorbildlicher Weise einem größeren Zuhörerkreis vermittelt wird. Hier leisten die Freiburger eine Pionierarbeit, die um so mehr sich auswirken wird, je mehr sie dabei den hausmusikalischen Charakter der alten Kunst unterstreichen und virtuose Stücke vermeiden; und hierin scheinen sie mir von den mir bekannten Vereinigungen für alte Musik am zielbewußtesten zu sein. Wenn die Presse sich vielfach aus Mißverständnis oder Übelwollen diesen Bestrebungen feindlich entgegenstellt, so wird auf der*

anderen Seite der Musikerzieher mit besonderer Dankbarkeit von der Hilfe sprechen, die ihm eine solche Vereinigung in seiner Arbeit leistet.»¹⁶

Diese Kritik wurde hier fast ungekürzt wiedergegeben, weil sie das Selbstverständnis, die ästhetische Haltung und die Intentionen von Musikern, die der Jugendmusikbewegung nahestanden, widerspiegelt. Ihnen ging es nicht um künstlerisch vollendete, allein dem Werk verpflichtete Interpretationen, sondern um eine akzeptable und – nicht zuletzt unter dem Aspekt der pädagogischen Verwertbarkeit – vorgefaßten Idealen genügende Darbietung vorwiegend solcher Stücke, die keine hohe Virtuosität verlangten.

2. Das Musikheim Frankfurt an der Oder

Die pädagogische Hinführung zur Musikauffassung der Jugendmusikbewegung wurde institutionalisiert durch das vom Preußischen Kultusministerium angeregte und in seiner Trägerschaft stehende Musikheim Frankfurt an der Oder, das am 15. Oktober 1929 seiner Bestimmung übergeben wurde.¹⁷ Zum Direktor dieses Instituts wurde Georg Götsch (1895-1956) berufen, ein Musiker und Tänzer, der sich mit der »Märkischen Spielgemeinde« und dem »Deutschen Singkreis« großes Ansehen erwarb.¹⁸

Welche Ideale Götsch als eine der führenden Persönlichkeiten der Jugendmusikbewegung vertrat und auf welche Weise die Wiederbelebung alter Musik in den Rahmen der Aktivitäten dieser Bewegung eingeordnet wurde, zeigt der folgende längere Ausschnitt aus einem Beitrag von Götsch in der Zeitschrift für Schulmusik (1929): *»Diese Musikbewegung des Volkes hat alle Schichten erfaßt. Überall erwacht das fast vergessene Singen neu. In der ländlichen Bevölkerung von einer bewußten Bauernjugend aus, die oftmals in einer der Bauern-Hochschulen den Anstoß dazu erhalten hat. In der Arbeiterschaft durch städtische Volks-Hochschulen und Chor-Gemeinschaften, insbesondere durch die »Arbeiterjugend«, die seit ihrer Gründung sich als Singbewegung hervortat. Ein Teil der Lehrerschaft fast aller Schul- und Hochschulgattungen hat sich zum verantwortungsvollen pädagogischen Träger dieser Volksmusikbewegung gemacht und findet sich durch die neuen preußischen Richtlinien für den Schulmusikunterricht lebendig unterstützt und gefördert. Im kirchlichen Leben bemühen sich beide Konfessionen um neue Belebung und Stärkung der liturgischen Musik und des Gemeindesingens überhaupt. Neue Komponisten spüren den Wandel des Lebensgefühls, verlassen den unfruchtbaren Standpunkt einer Kunst-vergötternden und Künstler verhätschelnden Vergangenheit und bemühen sich um eine gesunde, handwerklich ehrliche Gebrauchsmusik in der Art wie es schon die alten Meister taten. Musikwissenschaftler heben vergessene Schätze alter Musik, um den allgemeinen Musikhunger mit edlem Gut zu stillen. Chor- und Orchesterleiter greifen nach diesen gehobenen Schätzen und erproben im*

lebendigen Gebrauch, ob es sich nur um Museumsschätze handelt oder um wirkliche Nahrung, ob es veraltete oder ewig junge Musik ist. Im gleichen Sinne erwecken Instrumentenbauer alte Instrumentenformen neu und gewinnen so eine feste handwerkliche Grundlage für das Suchen nach neuen Instrumenten, die dem gewandelten Klangideal gerecht werden können. Stimmbildner erfassen die neue Aufgabe einer chorischen Stimmpflege, einer Verantwortung für die stimmliche Volksgesundheit über die bloße Förderung von Einzel-Sängern und die Produktion von ›Stimmriesen‹ hinaus.«¹⁹

Wie Götsch in seiner Darstellung der Aufgaben des Frankfurter Musikheims schildert, sollten dort nicht nur Kurse abgehalten werden, in denen sich Laien, Lehrer und Berufsmusiker im Umgang mit Alter Musik schulen konnten, denn das Heim »erweitert den Schulungsgedanken zum Heimgedanken. Es will nicht bloß Musik lehren, sondern ihr einen Lebensraum bauen.«²⁰ Welchen Rang dort die Alte Musik im Vergleich zur Volks- und Gegenwartsmusik einnahm, zeigt ein Blick auf die Instrumenten-Ausstattung: »Das Instrumentarium des Heims vermeidet bewußt die üblichen Konzertinstrumente und bevorzugt Volks- und Hausinstrumente. An Stelle des Konzertflügels wird ein Cembalo in der Halle stehen, an Stelle des Pianinos ein Klavichord und ein einhöriges Stutzklavier. Die Orgel soll nach den Grundsätzen der neueren Orgelbewegung unter der Aufsicht von Dr. Christhard Mahrenholz als Typus einer edlen, wenn auch kleinen Kultorgel errichtet werden. Mit der Gründung der Werkstätte für Instrumentenbau wird der Heimbestand an Instrumenten um mehrere alte Klavierformen, Gamben, Violen und Lauten vermehrt werden.«²¹

Der Lehrkörper bestand zunächst nur aus drei Dozenten: Georg Götsch (Chorleitung und Musikpädagogik); Karl Gofferje (Streichinstrumente, Laute, Musikgeschichte [insbesondere Literaturkunde] und Theorie); Waldemar Woehl (Tastensinstrumente [insbesondere Orgel], Flöte und Theorie).²² Daß Gofferje als Lehrer für Streichinstrumente eingesetzt war, verwundert, da er doch als Blockflötenspezialist galt, der 1932 in Frankfurt/Oder auch eine Blockflötenschule herausgab.²³ Allerdings war Woehl der als Dozent und Spieler wohl bewährtere Flötist, zumal er in das Lehramt seine in Kabel gewonnenen Erfahrungen einbringen konnte.

Fünf Monate nach Eröffnung des Musikheimes fand eine erste Tagung zum Thema »Alte Musik« statt. Vom 21. bis zum 23. März 1930 trafen sich (Schul-)Musiker und Musikwissenschaftler, um über die »Wiedererweckung der Barock-Instrumente in der Gegenwart« zu beraten.²⁴

Konrad Ameln, selbst Referent, schildert den Ablauf der Veranstaltung: »21.3. – 16.00 Referat Dr. Danckert; 20.00 Musik für Cembalo. 22.3. – 9.00 Referate von Dr. Landshoff und Prof. Döbereiner – Vorstoß der Opposition – lebhaftige Aussprache; 16.00 Referate von Peter Harlan u. Konrad Ameln; 20.00 Musik für Blockflöten und Streichinstrumente. 23.3. – 9.00 Referat Dr. Bischoff – Lautenmusik.«²⁵ Leider sind keinerlei Unterlagen zu den Referaten mehr greifbar; Ameln teilt allerdings die Namen weiterer Teilnehmer mit: Prof. Zenck, Dr. Richard Baum, Dr. Gerstenberg, Gofferje, H.A. Fehlbehr, Manfred Ruetz, Kläre Rolfs. Cora Auerbach brachte den

Grundgedanken dieser Tagung auf folgenden Nenner: »Die Beschäftigung mit Alter Musik und die Rekonstruktion alter Instrumente darf nicht unlebendiger Historismus, nicht Abkehr von der Gegenwart sein.«²⁶ Nach Auerbachs Ansicht spüre die Musikwissenschaft dem Klangideal der verschiedenen Epochen nach, der ausübende Künstler spiele Alte Musik auf dem dazugehörigen Instrumentarium, um dem »stagnierenden Konzertleben [...] eine reizvolle Bereicherung zuzuführen,« der Ansatz der Jugendmusikbewegung aber sei ein anderer: »In entschiedener Abwendung von der geistigen Haltung des 19. Jahrhunderts, mit einem ganz neuartigen unmittelbaren Musizierbedürfnis, mußte sie an einer in der gegenwärtigen Tradition noch gebundenen Vergangenheit, also an den Werken der letzten 150 Jahre etwa, vorübergehen. Zum zeitgenössischen Schaffen gab es zunächst keine Beziehung, und so griff man zurück zu einer aus ganz andern weltanschaulichen, religiösen, soziologischen Kräften entsprossenen Musik. Vom ausgehenden Mittelalter bis zur Zeit des Barock- und Rokokostiles bot sich ein reicher Nährboden. Dabei fehlt der Erneuerungsbewegung in dieser Sphäre durchaus die historische Einstellung.«²⁷

Gerade die letzte Bemerkung unterstreicht, daß die Aneignung Alter Musik im Sinne einer Gebrauchsmusik verstanden wurde; die Frage der historischen Authentizität stand nicht im Vordergrund, sie eingehender zu erörtern, blieb anderen Bereichen und Institutionen der Alte-Musik-Bewegung vorbehalten, genannt sei hier vor allem die Schola Cantorum Basiliensis.

Die Bedeutung der Frankfurter Tagung vom März 1930 spiegelt sich nicht nur in der zeitgenössischen Fachliteratur wider, sondern auch darin, daß die Erinnerung an das Ereignis noch 1967 bei der Tagung »Alte Musik in unserer Zeit« in Kassel auftaucht. Karl Grebe war es, der darauf hinwies, daß die Frankfurter Tagung die für lange Zeit einzige gewesen sei, die sich eingehend mit der Problematik auseinandergesetzt habe.²⁸

Betrachtet man das Lehrangebot des Musikheims Frankfurt/Oder, so lassen sich durchaus Parallelen zu den Anliegen der vier Jahre später gegründeten Schola Cantorum Basiliensis erkennen. Die Ausbildungsgänge und -ziele waren vergleichbar, auch wenn die Grundkonzeption – hier Kurssystem bzw. Tagungscharakter, dort schulisch geregelter Lehrbetrieb – verschieden war. In Frankfurt nahm die Alte Musik allerdings nur einen – wenn auch wichtigen – Teilbereich der gesamten Ausbildung ein.

Das Musikheim, das als Zentrum der Jugendmusikbewegung galt, konnte die Arbeit im Geiste seiner Gründer bis zum Jahr 1943 fortführen.²⁹

Die Alte Musik war für die Jugendmusikbewegung das Repertoire schlechthin, um Musiziervorstellungen zu verwirklichen, die sie in der zeitgenössischen Musik noch nicht und in der romantisch-spätromantischen Musik nicht mehr verwirklicht sah. Die ästhetischen Haltungen der Jugendmusikbewegung waren allerdings so sehr mit außermusikalischen, zumal volkerzieherischen Zielsetzungen befrachtet, daß dahinter rein künstlerische Ambitionen zurückstanden. Ideologisch ver-

engt war so auch die Sicht auf die Alte Musik, in deren Wesen man die eigenen, gegen die romantische Tradition gerichteten Ideale wiederzuerkennen glaubte, weil man das Alte-Musik-Repertoire generell als leicht ausführbar mißverstand oder es unter dem Aspekt seiner Eignung für das Laienmusizieren und die Gemeinschaftsmusik entsprechend sortierte. Eine »historische Einstellung«, wie Cora Auerbach schrieb, war dabei eher hinderlich.

Die damals zumindest partiell gelungene ideologische Vereinnahmung der Alten Musik für eigentlich musikferne Ziele hat die Alte-Musik-Bewegung insgesamt in Mißkredit gebracht. Wenn manchmal noch heute das Für und Wider von Alter Musik und Aufführungspraxis nicht vorurteilslos diskutiert wird, hat das seine Ursache in Mißverständnissen, die auf die Zeit der Jugendmusikbewegung zurückgehen. Alte Musik = Laienmusik oder Musik minderen künstlerischen Ranges, Aufführungspraxis = sektiererische ›Anti-Haltung‹ – Vorurteile wie diese standen der Integration der Alten Musik in unser Konzertleben und leider auch ihrer Berücksichtigung in den Lehrplänen der Musikhochschulen lange Zeit im Wege.

3. Alte Musik und Nationalsozialismus

Der schon mehrfach herangezogene Text über den »Sinn der ›Kasseler Musiktage‹« (1933) macht deutlich, wie eng sich Tendenzen der Jugendmusikbewegung teilweise mit nationalsozialistischen Denkweisen verflochten. Daß davon auch die Bestrebungen zur Wiederbelebung Alter Musik nicht unberührt blieben, versteht sich nach dem bisher Gesagten von selbst.

»Und dennoch erheben auch die ›Kasseler Musiktage‹ mit letzter und tiefster Überzeugung den Anspruch, dem Ziele zu dienen, das von jeder gegenwärtigen Musikübung unter allen Umständen gefordert werden muß und von dem Dr. Goebbels in Bayreuth gesprochen hat. Dieses Ziel heißt: Volksgebundenheit, Bodenständigkeit der Kunst und der künstlerischen Betätigung. [...] Das Ziel einer neuen volkhafte Verwurzelung der Musik und des Menschen durch die Musik wird [...] durch Erweckung der schlichten, ursprünglichen musikalischen Regungen in jedem einzelnen und das heißt vor allem: Durch eigene und dauernde musikalische Betätigung jedes einzelnen zu erreichen sein.«³⁰

In diesen einleitenden Bemerkungen zu den Kasseler Musiktagen erhält das Ideal der ›Gemeinschaft‹, wie es die Jugendmusikbewegung vertrat, bereits eine eindeutig ›völkische‹ Komponente, die ganz auf der Linie des Nationalsozialismus lag. Eine der Konsequenzen war eine Durchforstung des Repertoires unter dem Gesichtspunkt der »Boden-

ständigkeit« – eine Bedingung, die neben der Volksmusik vor allem die Alte Musik zu erfüllen schien, im Gegensatz zur nur sporadisch geübten zeitgenössischen Musik.

Fortan wurde die Jugendmusikbewegung als ein Bestandteil der »Deutschen Musikbewegung« angesehen, die nach dem Verbot der reformpädagogischen Bewegung und der Auflösung der Organisationen der Jugend- und Jugendmusikbewegung im Jahr 1933 nicht nur organisatorisch – »Reichsbund Volkstum und Heimat« – einen festen Platz im Gefüge nationalsozialistischer Kulturpolitik erhielt.³¹ Wilhelm Kamlah beschreibt diesen Übergang als einen nicht unwillkommenen, aber doch elementaren Einschnitt, auch wenn er sich fast bruchlos vollzog: »Die deutsche Musikbewegung ist in ihrer zehnjährigen Geschichte als völkische Bewegung dem Nationalsozialismus zu verwandt, als daß sie sich jetzt oberflächlich gleichschalten könnte unter einem ›freudigen Bekenntnis zum nationalen Staat‹ oder ähnlichen Phrasen. Gerade weil sie dem Nationalsozialismus nahe war und doch nicht von der Partei herkam, darum hat ihr dieses Jahr eine Erschütterung bis ins Innerste gebracht, eine Erschütterung zum Besinnen auf ihre ältesten und echten Aufgaben.«³²

Die Musikbewegung in ihrer ganzen Bandbreite von der Sing- bis zur Orgelbewegung hatte sich, so sehr sie dem Nationalismus innerlich nahestehen mochte, doch immer als parteifern verstanden; nun geriet sie praktisch über Nacht in eine totale politische Umklammerung, die sich zunächst jedoch nur in Äußerlichkeiten bemerkbar machte und darum, wie Ulrich Günther schreibt, keinerlei Protest hervorrief. Sichtbares Zeichen des Wandels waren bestimmte Rituale, denen man sich offenbar widerstandslos beugte: »[...]mit diesen kleinen Zugeständnissen, die eine Art Etikett abgaben, wie z.B. das tägliche Flaggenhissen oder die vormilitärische Ausbildung der Tagungsteilnehmer – darin war das einmal in der Woche stattfindende Geländespiel eingebunden – [...] waren zunächst der einzige Tribut, der dem ›neuen‹ Staat gezollt werden mußte. Die eigentliche Arbeit konnte ungestört fortgesetzt werden.«³³

Diese Schilderung Sydows gibt die Situation im Musikheim Frankfurt/Oder wieder, das im Ministerium wohlwollende Unterstützung fand: »Es hat sich dann im Hinblick auf das Musikheim immer so ergeben, daß Leute, die mit dem Musikheim in Verbindung gestanden hatten oder noch standen, Parteigenossen geworden waren und nun aus Stellungen heraus solche schützende Funktion wahrnehmen konnten. Aber auch Leute aus der bündischen Jugend schwenkten schnell in die Vereinheitlichungstendenzen des Nationalsozialismus ein. Auch aus diesem Personenkreis fand das Musikheim weitergehende Unterstützung.«³⁴

Auch der beträchtliche Teil der Alte-Musik-Bewegung, der außerhalb staatlich gelenkter Organisationen stand, sah sich zunehmender Reglementierung und einem damit verbundenen Anpassungsdruck ausgesetzt. Um überhaupt Konzerte durchführen zu können, mußten Genehmigungen eingeholt oder aber die Mitgliedschaft z.B. im »Kampfbund für Deutsche Kultur e.V.« beantragt werden, wie es die »Saarbrücker Vereinigung für Alte Musik« tat. Mit Datum vom 21. November 1933 heißt es in einer Briefabschrift:³⁵

»Kampfbund für Deutsche Kultur e.V./Reichsleitung

An die Saarbrücker Vereinigung für Alte Musik

z. Hd. von Herrn Neumeyer/Berlin

Sehr geehrter Herr Neumeyer!

Wie freuen uns sehr über Ihren Antrag, Ihre Vereinigung in eine Arbeitsgemeinschaft mit dem KfDK zu bringen. Wir sind sehr gerne bereit, Ihre Vereinigung, wo wir können, zu unterstützen und gestatten Ihnen gerne, sich als »Saarbrücker Vereinigung für alte Musik im Kampfbund für Deutsche Kultur« zu bezeichnen.

Heil Hitler!

Der Geschäftsführer d. Reichsleitung«

Dieses Dokument ist hier nicht angeführt, um die Mitglieder der Saarbrücker Vereinigung bzw. den Adressaten des Briefes, Fritz Neumeyer, als Parteigänger des Nationalsozialismus zu diskreditieren, sondern um zu zeigen, welchen Grades der Anpassung bzw. welcher bürokratischen Winkelzüge es bedurfte, um als Musiker freischaffend tätig sein zu können. Ob sich die »Saarbrücker Vereinigung« jemals so, wie in diesem Dokument angegeben, bezeichnete, kann bezweifelt werden, denn sogar auf der hochoffiziellen »Dietrich-Eckart-Gedenkfeier am 15. Dez. 1933«, bei der »Reichsjugendführer« Baldur von Schirach und Alfred Rosenberg, Reichsleiter, Reden hielten, firmierte die Gruppe schlicht unter »Saarbrücker Vereinigung für alte Musik: Ferdinand Conrad, Flöte. Günther Lemmen, Violine. Volkmar Kohlschütter, Violoncello. Fritz Neumeyer, Cembalo (Cembalo nach Silbermann, erbaut J.C. Neupert, Nürnberg).«

Ein Mann wie Hans Eberhard Hoesch, der nicht unbedingt darauf angewiesen war, Konzerte durchzuführen, zog aus den immer repressiver werdenden bürokratisch-politischen Gängelungsversuchen die Konsequenz und stellte seine musikalischen Aktivitäten in der Öffentlichkeit ein. Trotzdem geriet auch er noch einmal ins Blickfeld nationalsozialistischer Kulturpolitik.

Wie ein Familienmitglied mitteilte, wurde Hoesch im Jahr 1938 von Goebbels eingeladen, im Stift St. Florian, der Bruckner-Wirkungsstätte, ein Zentrum für Alte Musik aufzubauen. Dort sollte neben einer Instrumentensammlung, einer Bibliothek und einem festen, mit alten Instrumenten ausgestatteten Orchester auch eine Radiostation entstehen. Hoesch lehnte dieses offiziöse Ansinnen ab, da er in keinerlei Beziehung zum nationalsozialistischen Regime treten wollte.³⁶ Durch die Tatsache, daß St. Florian später zum Sitz des »Reichs-Bruckner-Chores« ausersehen wurde,³⁷ verliert der Hinweis, daß man dort ursprünglich vielleicht andere Pläne verfolgte, nicht an Glaubwürdigkeit. Eher scheint er ein Beleg dafür zu sein, daß das Kloster als Standort für eine staatliche Musik-Institution schon frühzeitig in Betracht gezogen wurde.

An der Beeinflussung der Alte-Musik-Bewegung durch den Nationalsozialismus kann kein Zweifel bestehen. Insofern bildet sie keine Ausnahme von allen anderen Bereichen der Kunst und des kulturellen

Lebens in der damaligen Zeit. Durch die ›Gleichschaltung‹ der sogenannten Musikbewegung, in der sie eine konstitutive Bedeutung hatte, war die Alte Musik jedoch in besonders hohem Maße ›organisiert‹ bzw. institutionalisiert. Nachhaltige künstlerische Impulse gingen freilich eher von jenen Kräften aus, die diesem organisatorischen und ideologischen Umfeld nicht oder doch nicht unmittelbar zuzurechnen sind.

4. Bach-Bewegung

Bei keinem anderen Komponisten der Vergangenheit vollzogen sich die Bestrebungen zur Wiederbelebung seiner Musik in so geordneten, institutionell gelenkten Bahnen wie bei Johann Sebastian Bach. Die Gründe dafür sind vielfältig; zu den wichtigsten gehören die Aktivitäten der im Jahr 1900 ins Leben gerufenen Neuen Bach-Gesellschaft, die sich, wie es Alfred Dürr rückblickend formulierte, zum Ziel gesetzt hatte, »dieses Werk der musikalischen Welt bekannt zu machen durch Veröffentlichung praktischer Ausgaben, Veranstaltung von Bachfesten und Herausgabe des Bach-Jahrbuchs. So ist das Bachbild des 20. Jahrhunderts zugleich das Bachbild der Neuen Bachgesellschaft, von ihr erforscht und geprägt, erprobt und propagiert.«³⁸ Aber auch wenn von der Bach-Gesellschaft eine bestimmte Auffassung in das Musizieren Bachscher Werke hineingetragen wurde, war es doch nicht so, daß schon am Anfang eine festumrissene Idee stand. Darum ist die Einschätzung, die Dürr im Rahmen seines Vortrags gab, dahin gehend zu ergänzen, daß die Neue Bach-Gesellschaft zwar Anregungen gab, zunächst aber schon bestehende Tendenzen aufgriff, sie weiterdiskutierte und, darauf aufbauend, Grundlagen – etwa die praktischen Ausgaben – für das Bach-Musizieren schuf.

Zu den Fragen, die seit Beginn des 20. Jhs. im Mittelpunkt des Interesses standen, gehörten die der Ausführung auf den historischen Instrumenten, für die Bach seine Werke geschrieben hatte. Auf dem 5. Deutschen Bachfest in Duisburg vom 4. bis zum 7. Juni 1910 wurde durch die Einladung von Wanda Landowska und Christian Döbereiner ein erster praktischer Ansatz zur Lösung dieser Fragen gesucht: In einem »Konzert auf alten Instrumenten« am Mittag des 6. Juni 1910 führte Frau Landowska das Concerto g-Moll (BWV 1041) für Cembalo, Streicher und Basso Continuo, die Sonate h-Moll für Flöte und Cembalo (BWV 1030), das Italienische Konzert (BWV 971) und gemeinsam mit Döbereiner die Sonate D-Dur für Viola da gamba und Cembalo (BWV 1028) auf.³⁹ Der Titel des Konzerts war allerdings insofern irreführend, als er sich nur auf die beiden Hauptinstrumente bezog, und auch die – ein Pleyel-Cembalo und eine bündellose, mit einem Cello-Bogen gespielte Gambe – waren nicht das, was wir heute ›alte Instrumente‹

nennen würden. Auch war es durchaus nicht so, daß der Einsatz historischer Instrumente in den Kreisen der Neuen Bach-Gesellschaft vorbehaltlos gutgeheißen wurde, bedeutete er doch einen gar zu herben Bruch mit dem Klangideal der Gegenwart. Einen für die damalige Zeit wohl typischen Standpunkt vertrat Aloys Obrist: »Zunächst möchte ich nochmals darauf hinweisen, daß ich die Benützung oder Wiedereinführung der alten Instrumente nur da befürworte, wo sie wirklich einen charakteristischen, durch nichts zu ersetzenden Klang haben, also die musikalische Wirkung und den künstlerischen Ausdruck bezeichnen und fördern, aber nicht fälschen. Beispielsweise: unbedingtes Festhalten an den Instrumenten der Oboeklasse gegenüber den unbachischen Klarinetten, Vervollkommnung der hohen Blechinstrumente und deren Behandlung, Verwendung des Cembalo (Kieflügel) statt des Pianoforte in geeigneten Fällen, Versuche über die beste Amalgamation des Ensembleklanges beim Kontinuospiegel usw., usw., also lauter künstlerische Dinge, die nicht mit ›Historismus‹ oder ›Lehrhaftigkeit‹ zu verwechseln sind.«⁴⁰

Im übrigen stand im Zentrum der Diskussion die Frage, ob Bachs Solo-Klavierwerke auf dem Clavichord oder Cembalo auszuführen seien. Buchmayer forderte nach Bachs eigenhändigem Vermerk in den Inventionen den Einsatz des Clavichords, um »eine cantable Art im Spielen zu erlangen«, Landowska plädierte für das Cembalo, da Bach des öfteren angemerkt habe: »vor ein Clavicymbel mit zwei Manualen«, »pour le Clavessin«, »per il Cembalo«.⁴¹

Besondere Bedeutung innerhalb der Bach-Bewegung erlangten auch die neu entstehenden »Bachvereine«, die die Wiederbelebung und Pflege Bachscher Musik kontinuierlicher betrieben als die nur unregelmäßig stattfindenden Bachfeste. Döbereiner berichtet, daß 1910 in München von Alfred Stern eine »Münchener Bach-Vereinigung« gegründet wurde, die unter Leitung von August Schmid-Lindner stand. 1912 konnte Schmid-Lindner Bachs »Matthäuspassion« mit kleinem Chor und kleiner Orchesterbesetzung in der Lukaskirche aufführen, »womit die Intentionen Bachs erfüllt wurden«.⁴² Wie weit die Reduktion des Aufführungsapparates ging, welche Instrumente benutzt wurden und ob das Werk ohne Kürzungen aufgeführt wurde, darüber läßt sich nichts mehr in Erfahrung bringen. Aber allein die Tatsache, daß die Anzahl der Mitwirkenden in bewußtem Kontrast zu der bei Passionsaufführungen allgemein üblich gewordenen vielstimmigen Besetzung eingeschränkt und damit tendenziell den Dimensionen der Bachzeit angenähert wurde, deutet darauf hin, daß nicht nur die Instrumentenproblematik, sondern auch die Frage nach den historischen Aufführungsbedingungen bei der praktischen Auseinandersetzung mit Bachs Musik zunehmend Beachtung fand. Auch Ludwig Landshoff, der, wie bereits erwähnt, den später gegründeten »Münchener Bach-Verein« von 1918 bis zu seinem Fortgang nach Berlin im Jahr 1928 leitete, hielt bei seinen Bach- und Händel-Aufführungen an der reduzierten Besetzung fest und trug so dazu bei, die begonnene Praxis zu festigen.

Unabhängig von der Arbeit der Neuen Bachgesellschaft und frei von gegenseitiger Beeinflussung schuf Christian Döbereiner eine eigenstän-

dige Münchener Bachtradition. 1922 konnte er erstmalig das Konzert für vier Cembali und Streicher, 1924 an zwei »Bachabenden« sämtliche Brandenburgischen Konzerte aufführen. 1925 dann, in Form einer Gedenkfeier zum 175. Todestag von J.S. Bach, organisierte Döbereiner das »Erste Münchner Bach-Fest«, bei dem die Brandenburgischen Konzerte, die Konzerte für zwei, drei und vier Cembali sowie die »Jagd«, »Bauern«- und »Kaffee«-Kantate erklangen. Erst dieses »Bach-Fest« fand die Aufmerksamkeit der Neuen Bachgesellschaft, deren damaliger Vorsitzende D.Dr. Julius Smend nach München gereist war, um die Veranstaltungen zu besuchen. Von Friedrich Brandes, Universitätsmusikdirektor in Leipzig, liegt dazu folgender Bericht vor: »In den Hauptfragen, den wahren Bach und seine künstlerische Behandlung betreffend, zeitigte das Bachfest in München sehr günstige Ergebnisse, die anderwärts nicht ohne Einfluß bleiben können. [...] Gestaltet und geleitet von Christian Döbereiner, dem ausgezeichneten Gambenspieler, der von vielen anderen Bachfesten rühmlich bekannt ist, stand das Münchener Fest unter dem Leitgedanken: erst durch die Originalbesetzung werde die wahre Klangwelt und die Eigenart der Bach'schen Werke erschlossen. [...] Die erwähnten Cembalo-Concerte, darunter eine hochinteressante Nebeneinanderstellung von Vivaldi und seinem Bearbeiter Bach (vier Cembali), werden freilich außerhalb Münchens kaum zu hören sein.«⁴³

Zwei Jahre später wurde München zum Austragungsort des 15. Bachfests der Neuen Bachgesellschaft, bei dem sich die üblichen Massenbesetzungen in den oratorischen Konzerten und als Kontrast dazu die reduzierten Besetzungen in den Kammer- und Instrumentalkonzerten gegenüberstanden. Aus den überlieferten Presseberichten läßt sich eine zustimmende Tendenz zu den klein besetzten Aufführungen herauslesen; Paul Ehlers berichtete von diesem Bachfest, »das insofern noch besonders interessant war, als dabei die modernisierte Aufführungsweise der Werke Bachs und die Wiedergabe der Urform gemäß in Wettbewerb gesetzt wurden, wobei Döbereiners Auffassung entschieden und entscheidend siegte und das von ihm geleitete Morgenkonzert im Ballsaale der Residenz einen der eindrucksstärksten Höhepunkte, ja, neben der Johannespassion unter Knappertsbusch den Höhepunkt bildete.«⁴⁴ Ähnlich urteilte auch Alfred Einstein: »Ganz harmonisch verlief eigentlich nur die Kammermusik unter Leitung Döbereiners. Die Brandenburgischen Konzerte 2, 3 und 6 waren in ihrer Frische, Klarheit, Freudigkeit ebenso Geist vom Geiste Bachs, wie das aristokratische Klangspiel des Konzertes für drei Cembali.«⁴⁵

Das Spezifikum der Münchener Bachpflege bestand demnach in dem Versuch, durch eine geringere Anzahl der Mitwirkenden eine Rekonstruktion historischer Aufführungsbedingungen zumindest annäherungsweise zu erreichen, was offenbar, wie Einstein positiv bemerkte, nicht ohne Einfluß auf die Musizierhaltung blieb.

Gewiß steckten die Münchener Bemühungen, zumal hinsichtlich des Instrumentariums, noch in den Anfängen, doch sie stellten eine aufseherregende Neuerung dar, so bescheiden auch die erzielten Veränderungen aus heutiger Sicht erscheinen mögen, wenn man bedenkt, daß zwar Cembalo, Blockflöte, Viola d'amore und Viola da gamba einge-

setzt wurden, das Gros der Orchesterspieler aber weiterhin das modifizierte moderne Instrumentarium benutzte.

Auch die Bach-Bewegung geriet so allmählich in eine Gegenposition, die sich verwandt wußte mit der Jugendmusikbewegung, da sie wie diese die Klangvorstellungen und Darbietungsweisen des gängigen Konzertbetriebs ablehnte. Alfred Dürr: »Die Bachpflege erachtet es nun nicht mehr für nötig, sich dem allgemeinen Konzertbetrieb anzupassen; vielmehr tritt sie in bewußte Opposition zu ihm und findet willkommene Bundesgenossen in der musikalischen Jugendbewegung und in den liturgischen Erneuerungsbewegungen der beiden christlichen Kirchen.«⁴⁶

Ein Beispiel für die von Dürr angesprochenen, aber nicht näher ausgeführten ›Bündnisse‹ ist darin zu sehen, daß auch Fritz Jöde und Georg Götsch ihr Augenmerk auf das Bachsche Werk lenkten, und zwar nicht nur insoweit, als es für die Zwecke der Jugendmusikbewegung nutzbar war. Bernhard Stockmann berichtet, daß Jöde im letzten Teil seines »Musikanten« zwanzig Chorsätze Bachs veröffentlichte und innerhalb der Sammlung »Der Kanon« zwei Instrumentalsätze⁴⁷ edierte, die er mit liturgischen Texten unterlegte.⁴⁸ Darüber hinaus legte Jöde eine analytische Schrift zum kompositorischen Schaffen Bachs vor, in der er seinen Schülern die eigene spezifische Bach-Sicht als neue Verstehtungsweise ausdeutete.⁴⁹

Jöde begriff seine musikalisch-analytische Arbeit als im Spannungsfeld zwischen dem ›Organischen‹ und ›Mechanischen‹ angesiedelt, in einer Polarität, die er als zeittypisch empfand: »Nun ist es in unserer Zeit nach ihrem Wege durch das 19. Jh. unverkennbar, daß wir uns mit unserem Geistesleben an einer Stelle äußerster Annäherung an das Mechanische befinden, in der bereits die Rückwirkung auf das Organische hin deutlich zu spüren ist. Diese Wandlung der Dinge zeigt sich denn auch sowohl im musikalischen Schaffen, wo man sich nach den bis zum Überdruß gepflegten äußeren Reizen der Materie (Klang, Ton) wieder mehr und mehr dem inneren Zusammenhänge, der Idee im musikalischen Sinne (Energie, Spannung) zuwendet, als auch in der Betrachtungsweise dieses Schaffens, die nach ihrer lange geübten materialistischen Einstellung ins Gebiet des idealistischen Schauens hinüberlenkt, wo nicht das Resultat der festgelegten Form, sondern der durch sie eben nur manifestierte Vorgang der Formung als eine mit Energien geladene Bewegungerscheinung sie beschäftigt.«⁵⁰ Weiter führt Jöde aus: »Es dürfte unserer Zeit heilsamer sein, das Wunder des Bachschen Werkes einmal in der Tiefe zu begreifen, als Dutzende von Werken zu schreiben, die ihm das Äußere abgesehen, aber keinen Schimmer der Ahnung seines Geistes haben.«⁵¹

Auf den ersten Blick ist der Ansatz Jödes, der sich mit seiner Schrift ja auch nicht an einen größeren Kreis wandte, zu esoterisch, um als Ausdruck einer breiten Strömung wie der Jugendmusikbewegung verstanden werden zu können. Dennoch stand er nicht in Widerspruch zum eher an praktischen Bedürfnissen orientierten Zugang zu Bach, wie ihn die Jugendmusikbewegung suchte, denn auch in der ›heiligen Nüchternheit‹, die Friedrich Blume konstatierte, lag etwas durchaus Esoterisches: »Auf dieser Linie war es besonders die Jugend nach dem Kriege, die sich aus ernstem Verantwortlichkeitsbewußtsein heraus und in heiliger

Nüchternheit um Bach scharte. In ihrem Bemühen, Bach schlicht und streng zu musizieren fernab allem virtuosen Gepränge und allen Eitelkeiten sogenannter ›Auffassungen‹ mag sie mitunter über das Ziel hinausgeschossen sein. Aber sie hat das eine große Verdienst erworben, daß sie sich zu einer möglichst stilgetreuen Wiedergabe Bachscher Werke und zum Gedanken des getreulichen Dienstes an Bachs Werk, wie sie es verstand, zurückgefunden hat. [...] Das Bach betreffende Schrifttum, das von dieser Jugendbewegung ausging, ist unbedeutend. Aber bedeutend war der Ertrag, den wir heute in einer Menge sauberer Ausgaben Bachscher Werke, in der Rückkehr zu den alten Instrumenten und in der fortdauernden Bemühung um eine dem Charakter von Bachs Musik angemessene klangliche Wiedergabe vor uns haben.«⁵²

Weder die Jugend- noch die Bach-Bewegung kann für sich in Anspruch nehmen, die ›Bach-Renaissance‹ im 20. Jh. eingeleitet zu haben. Aber an der Neubewertung des Bachschen Werks und daran, daß es zunehmend als Kulminationspunkt ›alter‹, ›deutscher‹, ja, der Musik überhaupt angesehen wurde, hatten beide entscheidenden Anteil: »Wenn heute die reiche und doch einfache, die herbe, strenge, und doch von süßem Wohllaut durchtränkte Musik unserer Meister uns unwiderstehlich in ihren Bann zieht, so geschieht dies, weil wir in ihr einen kostbaren und unvergänglichen Ausdruck deutscher Seele sehen und weil die historische Entwicklung der jüngsten Zeit uns auch in kultureller, in künstlerischer Hinsicht Selbstbesinnung auf die lauterer Quellen der ›heiligen deutschen Kunst‹ gelehrt hat. Dieser Quell wird in der Musik Joh. Seb. Bachs zum majestätischen Strom, dem kein anderer der gesamten Musik gleichkommt. Gotischer Formwille, die noch lebendigen Kräfte mittelalterlicher Kunst strenger Mehrstimmigkeit vereinigen sich ebenso in seinem Werk, wie das geschwungene Ineinander barocker Architektur oder das Beherrschen ausdrucksvoller Sprachmelodie. Die Kühnheit der reinen musikalischen Mittel geht noch über Beethoven und Richard Wagner hinaus.«⁵³

Dieses Bekenntnis Fritz Neumeyers spiegelt die ganze Faszination wider, die im Zuge der Bach-Bewegung um sich griff und dem Bachschen Werk bald einen herausragenden Platz im Musikleben sicherte. Dazu trug nicht zuletzt auch das weitreichende Engagement des Thomaskantors Karl Straube bei, der, wie Dürr berichtet, in den Jahren 1931-37 mit dem Thomanerchor und dem Gewandhausorchester Auführungen sämtlicher Bach-Kantaten verwirklichte, die über den Rundfunk allsonntäglich ausgestrahlt wurden.⁵⁴ Dem Kantatenwerk Bachs, aber auch dem Thomanerchor und ihrem Leiter verschafften diese Übertragungen – Pioniertaten in der Geschichte des Radios – ein internationales Echo.

Die Thomaner und sein Amt als Thomaskantor boten Karl Straube die Chance zur Rekonstruktion eines historischen ›bachschen‹ Chorklangs. Straube schreibt dazu: »Ich habe lehrend von den Thomanern unendlich viel gelernt. Ich konnte es mit ihnen nicht nur wagen, in lückenloser Folge das gesamte Kantatenwerk Bachs aufzuführen und die sonntägliche Bach-Kantate zum unantastbaren Bestandteil des Gottesdienstes in der Thomaskirche zu machen, der dank der Übertragung durch den Rundfunk einer universalen Gemeinde zugänglich war. Die Thomaner gaben mir durch die

Leuchtkraft ihres Gesanges die letzte Gewißheit, daß sich Bach selbst in seinen gewaltigsten Chorwerken nicht an einen Riesenchor und ein großes Orchester wendet und im Erhabensten und Kunstvollsten das Schlichteste und Frömmste einschließt. Ihre chorische Idealität ermutigte mich, mit ihnen in kleiner Orchesterbesetzung die ungekürzte Matthäuspassion aufzuführen.«⁵⁵

Straubes aufführungspraktische Erkenntnisse, die er im Rückblick formuliert – sie stammen aus einer Schrift, die er nach der Zeit seines aktiven Dienstes, kurz vor seinem Tod (1950) verfaßte⁵⁶ – fußen ganz auf den Gegebenheiten des Thomanerchors. Zu Beginn seines Kantorats lagen Straube diese Erkenntnisse noch nicht vor, d.h. er musizierte mit den Thomanern nicht anders, als es auch andere Chöre taten. Für Händels *Dettinger Te Deum* (HWV 763) beispielsweise schlug er folgende Besetzung vor: Chor = 150 bis 200 Stimmen; Orchester: 12, 12, 10, 8; 8 Kontrabässe, 6 erste Oboen, 6 zweite Oboen, 4 Fagotte, 3 erste Trompeten, 3 zweite, 3 dritte; Pauken, Cembalo (Flügel), Orgel. Die Bläserstimmen variieren: Solo = der erste Spieler, ein Spieler = an jedem Pult ein Bläser; Tutti = alle Bläser.⁵⁷ Dies ist, auch wenn hier nicht von Bach, sondern von Händel die Rede ist, insofern erstaunlich, als Straube eigentlich schon durch gründliches Literatur- bzw. Quellenstudium (z.B. der Besetzungsanweisungen Bachs) zu anderen Schlüssen hätte gelangen können, zumal seit 1936 auch Arnold Scherings umfassende Darstellung der Leipziger Kirchenmusik Bachs vorlag, die überdies Straube und den Thomanern gewidmet war.⁵⁸

Spätestens Anfang der 40er Jahre war Straube jedoch zu grundlegend neuen Einsichten über die Aufführungspraxis Bachscher Musik gelangt, wie ein Brief vom 8.4.1942, der sich auf eine Aufführung der Matthäuspassion bezieht, verrät: »Hier in Leipzig haben die Leipziger [...] die Matthäuspassion unter Prof. Ramin gehört. [...] Nur nach der Passion seufzten einige Besucher nach dem ›großen Chor‹. [...] Nun hat Bach seine Passion so geformt, daß die Gestalt Jesu und der Evangelist mitsamt den Soliloquenten der Handlung durchaus im Vordergrund stehen. Dazu geben die ›Turbae‹ einen bewegten Hintergrund, der aber nicht durch das Licht der dramatischen Rampe beleuchtet werden darf, da dadurch die Aufmerksamkeit der Zuhörer von dem eigentlichen Mittelpunkt des Ganzen, der Gestalt des Heilandes und dem Evangelischen Bericht, abgelenkt werden würde. Diese Formengesetze, die Bach in seiner Gestaltung der Passion aufstellt, verlangen Knabenstimmen für die Chöre. Die jungen Menschenkinder dringen mit ihrem kindlich starken Fühlen teilnehmend in die Vorgänge der Handlung ein und geben mit ihren Stimmen so viel an Ausdruck, wie notwendig ist, um die Gegensätzlichkeiten innerhalb des dramatischen Vorganges deutlich zu machen, ohne sich aufdringlich in den Vordergrund zu stellen. Auch die Choräle, die dieselbe Aufgabe haben wie der Chor in der attischen Tragödie, können, wenn Bachs Wollen erfüllt werden soll, nur von Knabenstimmen gesungen werden. Diese erfüllen die Töne mit der Innigkeit des Glaubens und bleiben dennoch in der Sphäre objektiver Haltung, gleich den Chören der griechischen Tragödien. Nimmt man nun einen ›großen Chor‹, so werden die inneren Maße des Ganzen verschoben. In den Mittelpunkt rücken Chorklang und Virtuosität des Chorvortrages, die Choräle werden bewußt im Ausdruck gesungen und

tragen den Ballast des Affektes an sich. Die eigentlichen Träger des ganzen Werkes, Jesus und der Evangelist, kämpfen gegen Massen an, werden klanglich erdrückt und können zu einer vollen Wirkung überhaupt nicht gelangen. Die Rezitative und Arien der betrachtenden Teile wirken als Kammermusiksätze, die sich in einem Chorwerk verirrt haben, das von dem Pathos eines Beethoven erfüllt zu sein scheint. Der sogenannte große Chor ist das Kreuz aller Passionsaufführungen, aber er ist kein ›süßes Kreuz‹. Die Übertragung Beethovenscher Ausdruckformen auf die Kunst Bachs ist durchaus ein Irrtum. Beethoven und Bach, die beiden Großen in der deutschen Musik, sind Repräsentanten durchaus verschiedener Welten des seelischen Erlebens.«⁵⁹

Die Verwendung von Knabenstimmen und die Reduzierung der Besetzung insgesamt, darin liegt das wesentlich Neue von Straubes Auffassung. Hellmanns Angaben zufolge führte Straube die Matthäuspassion mit 50 bis 60 Thomanern, »wenigen Streicherpulten« [?] und einfacher Bläserbesetzung auf; das Ziel war eine »Objektivität« im Ausdruck, »die weg vom Affekt führen soll und eine gleichmäßige Gewichtung aller Teile« erstrebte.

Da Straube keinerlei auf Quellen gestützte Begründung für seine gewandelte Bach-Interpretation gibt, ist es durchaus legitim, in ihr den Ausdruck eines vom Denken der Jugendmusikbewegung beeinflussten Zeitgeschmacks zu sehen, denn in ihrer Grundhaltung steht sie den ästhetischen Vorstellungen nahe, die auch Ziebler formulierte (»möglichst bescheiden, einfach und sauber«), gipfelnd in dem schon erwähnten Satz: »Der affektlosen Strenge des alten Stils widerspricht jede der Ausdrucksbelebung dienende Spielweise.«⁶⁰

Es schmälert Straubes Verdienste nicht, wenn man seine Bachauffassung bzw. die Änderung dieser Auffassung in den Kontext der so überaus facettenreichen Bachbewegung einordnet und darauf hinweist, daß die von Straube begründete »Leipziger Schule« und »Leipziger Bach-Tradition«, die sein Schüler und kongenialer Mitstreiter Günther Ramin fortführte, nicht isoliert steht.

Hellmann ist nicht zu widersprechen, wenn er über den Leipziger Musizierstil sagt, er gehe vom »geistig-musikalischen Hintergrund des vorgegebenen Notentextes« aus, »jedoch nicht mit dem Ziel fragwürdiger Historizität bzw. gar Restauration«.⁶¹ – Es stimmt, Straube benutzte keine historischen Instrumente. Daß er es nicht tat und auch wenig dafür spricht, daß es ihm um »Restauration« im Sinne eines historisch abgesicherten Musizierens ging, rückt allerdings auch den geistig-musikalischen Hintergrund selbst ins Zwielflicht fragwürdiger Historizität.

Straubes Bach-Auffassung war verwurzelt im Denken seiner Zeit, verhaftet einem Ideal der »Objektivität«, wie es zuerst die Jugendmusikbewegung propagierte. Die damit verbundene »Entemotionalisierung« ging so weit, daß am Ende ein Musizieren ohne dynamische Übergänge als typisch für die Alte Musik betrachtet wurde und ein so griffiger, aber kaum haltbarer Terminus wie »Terrassendynamik« entstehen konnte.⁶²

5. Orgelbewegung

Eine radikale ›Entromantisierung‹ schwebte auch der sogenannten Orgelbewegung vor, zu deren prominentesten Anführern Albert Schweitzer (1875-1956) im Elsaß, Wilibald Gurlitt (1889-1963) in Freiburg/Brsg. und Hans Henny Jahnn (1894-1959) in Hamburg gehörten. Die von ihnen geforderte Rückbesinnung auf die historische Ausgangslage im Orgelbau war, wie Eggebrecht schreibt, vor allem ein Protest gegen die Orgelästhetik des 19. Jhs., der Jahnn »eine lauwarmer, jeder kristallinen Klarheit feindliche Klangtendenz, die selbst kraftlos und sentimental war«, bescheinigte.⁶³ Damit war vor allem der Orgelbau nach 1870 gemeint, der eine »gefühlvolle«, eine »singende Orgel« bevorzugte. Gegen dieses »brüllende Ungeheuer, das seine dickflüssigen Tonfluten kreischend und ächzend dahinwältzt«,⁶⁴ vor allem gegen die aus vorgefertigten Teilen zusammengesetzte und sozusagen in Serie gebaute ›Fabrikorgel‹ setzte man das Ideal der barocken Orgel und das ihr zugrundeliegende Werkprinzip. Moderne Instrumente, die man als hochtechnisierte, aber seelenlose Apparate ansah, wurden abwertend als »Fortschrittsorgel« (Eggebrecht) klassifiziert.⁶⁵ Im übrigen richtete sich der Protest gar nicht so sehr gegen einen bestimmten Orgeltyp als vielmehr gegen den Verwendungszweck: die »Orchesterorgel«, *die am Klangstil des Symphonie-Orchesters orientierte große Orgel, mit ihrer betont grundtönigen Disposition, ihrer Ausrichtung am Streicherklang, ihren schallkräftigen Hochdruckregistern, ihren Säuselstimmen, ihren Crescendo- und Diminuendo-Vorrichtungen, ihre Menge an Koppeln und Kombinationen.*⁶⁶

Anders die ›alte‹, vornehmlich also die Orgel der Barockzeit; in ihr glaubte man »wiederentdeckt zu haben, was die ›wahre Orgel‹, die Orgel ihrer ›Natur‹, ihrem Wesen nach ist und sein soll, genauso wie die Singbewegung in der Alten Musik wiederzufinden glaubte, was Musik eigentlich ist und sein soll.«⁶⁷

Eingesetzt hatte die Orgelbewegung schon zu Jahrhundertbeginn im Elsaß. Es war Albert Schweitzer, der in mehreren Abhandlungen das Klangideal der alten Orgeln beschwor und für den Wiener Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft ein »Internationales Regulativ für Orgelbau« erarbeitete. In diesem Regulativ bekannten sich die Verfasser zur »alten tonschönen Orgel«.⁶⁸

Eggebrecht weist darauf hin, daß es der Orgelbewegung nicht nur um das Zurück zum Klangideal der alten Orgel ging, sondern vor allem auch darum, dem Instrument – nach den konzertanten Exkursen – wieder seinen Platz als Kultinstrument zuzuweisen, wodurch eine »Verflochtenheit mit der liturgischen Bewegung eingegangen wurde«.⁶⁹

Nachdem durch die Bemühungen Schweitzers und anderer interessierter Fachleute das Verständnis für die alte Orgel geweckt war, erfolgte mit der Errichtung der Freiburger »Praetorius-Orgel« im Jahr 1921 erstmalig der Versuch, eine barocke Orgel klanglich zu rekonstruieren.

Dieses Experiment wird allgemein als der eigentliche Beginn der Orgelbewegung angesehen.⁷⁰ Realisiert wurde es auf Veranlassung und unter tätiger Mithilfe von Wilibald Gurlitt, dem Freiburger Ordinarius für Musikwissenschaft, und durch den Orgelbauer Oscar Walcker (1869-1948), der auch der Stifter dieser Orgel war. Er erstellte das Instrument auf der Grundlage der Disposition von Michael Praetorius (1571-1621), die dieser 1618 (im »Syntagma Musicum II«, S. 192ff.) als Muster unterbreitet hatte. Das Werk umfaßte 19 Stimmen, durch Gemshorn 4' im Oberwerk, Dolzian 8' im Pedal und Koppel des Pedals zum Oberwerk erweitert: »*Neu, erstmalig, an dieser Orgel waren die Zugrundelegung einer alten Disposition, die Ausrichtung nach den in Praetorius' Organographia zu findenden Abbildungen und Angaben über Maße, Material, Bauart und Klangcharakter der Orgelpfeifen, über Winddruck usw., sowie die Orientierung an erhaltenen Orgelpfeifen und an originalen Blasinstrumenten des frühen 17. Jahrhunderts. Kompromisse wurden geschlossen hinsichtlich Registerkanzellen und elektropneumatischer Traktur.*«⁷¹

Das Instrument wurde im Krieg vollständig zerstört, weshalb Gurlitt in den Jahren 1954/55 eine zweite Praetorius-Orgel nach dessen erster Disposition bauen ließ, deren Werk 27 Stimmen auf zwei Manualen und Pedal enthielt. (»*Bestimmung der Pfeifenmessungen in Anlehnung an erhaltene Orgeln des mit Praetorius befreundeten Orgelbauers Esaias Compenius; Anordnung der Register nach dem Werkprinzip; Gestaltung der Windlade mit Schleiflade und Tonkanzellen; mechanische Traktur; mitteltönige Temperierung, wie sie Praetorius fordert und beschreibt.*«)⁷²

Am 4. Dezember 1921 wurde die erste Praetorius-Orgel von Karl Straube vorgestellt und rief ein begeistertes Echo hervor.⁷³ Gerühmt wurden Kraft, Frische und Lebendigkeit, die »Einfachheit der Farbgebung« und »Klarheit und ausgeprägte Charakteristik der Stimmenkontrastierung«. ⁷⁴ Aber größere öffentliche Beachtung erlangten die Freiburger Bemühungen erst auf der »Tagung für deutsche Orgelkunst« im Jahr 1926, bei der Gurlitt seinen für die gesamte Alte-Musik-Bewegung programmatischen Vortrag über »Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte« hielt. Darin führte Gurlitt aus, daß die Musik einer jeden Epoche wesentlich durch das Instrumentarium ihrer Zeit bedingt sei. Die Summe der Forderung, die essentielle Zusammengehörigkeit und wechselseitige Beeinflussung von Komposition, Klangvorstellung und Instrumentarium zu erforschen, war die hier erstmals aufgestellte Klangstil-These, »die gleichbedeutend war mit der Forderung der klangstilgetreuen Wiedergabe jedweder Musik.«⁷⁵ Gurlitt faßte sie so zusammen: »*Hierbei ergibt sich einer vertieften musik- und klanggeschichtlichen Besinnung, daß jede selbständige Epochen-gestalt der Musikgeschichte ein ihr eigentümliches, unersetzliches, in den geistigen Grundlagen dieser Epoche fest verwurzelttes Klangideal besitzt, dem alle Mittel klanglicher Verwirklichung ihrer Musik dienen, einen unverrückbaren, traditionell mehr oder weniger geschlossenen Klanghorizont, aus dem die musikalischen Kunstwerke ihrer Zeit leben.*«⁷⁶

Die Freiburger Forschungen sowie die strikten Forderungen Gurlitts

wurden richtungsweisend für die gesamten Bestrebungen zur Wiederbelebung Alter Musik, blieben aber auch nicht unwidersprochen.⁷⁷

Ein bemerkenswerter Aspekt allerdings, der in der Literatur von und zu der Freiburger Initiative nicht beachtet wurde, ist der, daß die Orgeln, über die Eggebrecht berichtet, sowohl 1921 als auch 1955 in der Aula der Universität aufgestellt wurden, einem profanen Saal mit akustischen Eigenschaften, die denen eines gewöhnlichen Konzertsaals vergleichbar sind: Die Orgel-Experimente wurden durchgeführt, ohne die für die Klanggestaltung so eminent wichtige räumliche Komponente zu bedenken, geschweige denn die Forderung nach einer Rückführung der Orgel in den kultischen Raum. Gurlitt liefert dafür eine mögliche Erklärung, wenn er einräumt, daß zunächst lediglich der Plan bestand, ein Instrument zu erstellen, das »den Forschungs- und Lehrzwecken historischen Musizierens im Collegium musicum des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg i. Br.« dienen sollte.⁷⁸ Aber auch für eine solche Verwendung war die Praetorius-Orgel gewiß nicht prädestiniert.

Andere Wege beschritt Hans Henny Jahnn, »der Hamburger Orgelprophet«, als den Gurlitt ihn sicherlich treffend charakterisierte.⁷⁹ Jahnn folgte einem idealistischen Ansatz, der dem Schweitzers eng verwandt scheint: »Denn wer sich mit Orgel beschäftigt, wird über alles Menschliche und Allzumenschliche hinausgetragen und zur reinen Freude an der Wahrheit geläutert [...] verehrt Orgel und Orgelklang als die großen seelischen Erzieher zum Erleben der Ewigkeitsgesinnung.«⁸⁰ Wie den anderen Repräsentanten der Orgelbewegung auch, war es Jahnn vordringlich um die Erhaltung und Erforschung alter Instrumente zu tun, allerdings auch mit der Absicht, zu einer modernen Orgel zu gelangen.⁸¹ Seine vieldiskutierten Vorschläge kulminierten in der Erkenntnis, daß dem Orgelbau »heilige Zahlen« zugrundelagen: »Die Orgelbaukunst des Frühbarock kann nicht ohne harmonikale, um nicht zu sagen sakrale Mathematik gedacht werden. Die großen Meister waren fest verwurzelt in der Tradition und Spekulation der Bauhütten und mathematischen Gelehrsamkeit. Ein Beispiel nur: die normale Prinzipalmensur konstruierte Hans Scherer aus dem Terz-Quint-Verhältnis 3²:5². Die Rechtfertigung solcher dem Kristall, den Sternenbahnen, dem Wachstum der Pflanzen nachgebildeten Konstruktionsvorgänge findet die Barockorgel in dem überwältigend schönen Klang ihrer Meisterwerke.«⁸² Seine theoretischen Erkenntnisse setzte Jahnn bei der Restaurierung der Arp-Schnitger-Orgel in St. Jacobi, Hamburg, ein, die er zusammen mit seinem Freund Gottlieb Harms vor dem endgültigen Zerfall rettete.⁸³

Auch auf dem Gebiet der Orgel wurden idealistische Auffassungen, die zunächst, wie in der Jugendbewegung, vielleicht gar nicht primär musikalisch begründet waren, zu einer weit in das Musikleben hineinwirkenden Strömung. Die Alte Musik, anders als das Repertoire der Romantik, in dem man vor allem das Aufgesetzte, Schwülstige, Subjektive sah, schien Werte wie Einfachheit, Wahrhaftigkeit und Tiefe zu verbürgen. Darum wurde sie zur verbindenden Klammer von Protesthaltungen, die gegen den zeitgenössischen Musikbetrieb, gegen das

›Konzertmäßige‹, gegen das Virtuosenstum und schließlich auch gegen das gebräuchliche Instrumentarium gerichtet waren.

Es ist diese Bündelung von vielleicht nicht im Ansatz, in der Zielrichtung aber gleichen Interessen, die es rechtfertigen, von einer ›Bewegung‹ zu sprechen, in der sich Musiker und musizierende Laien, Wissenschaftler und Pädagogen wiederfanden. Was sie einte, war der Protest – aber auch die Bereitschaft, neue Wege zu gehen, um sich abseits der konventionellen Bahnen Entfaltungsmöglichkeiten zu schaffen, zumal natürlich dort, wo man, oft vorschnell, die eigenen Vorstellungen im Einklang mit hehren, alten und doch zugleich unverbrauchten Traditionen wählte.

Der Bruch mit der gängigen musikalischen Praxis veränderte die Formen der Darbietung, des Habitus, der Aufführungsweise, und auch die Rolle des Publikums wurde teilweise neu definiert (›Gemeinschaftsmusik‹).

So wie sie selbst in einer allgemeineren kulturellen Bewegung – »Die pädagogische Bewegung in Deutschland«,⁸⁴ wie Herman Nohl sie nannte – aufging, bestand auch die »Deutsche Musikbewegung«⁸⁵ aus verschiedenen Zweigen: der Jugendmusikbewegung (der die Volksmusik- und Tanzbewegung zugehörig waren), der Singbewegung, der Bach- und Schützbewegung, der Orgelbewegung und der Kirchenmusikbewegung. Ihr gemeinsames Kennzeichen war der besondere Rang, den in ihren Aktivitäten die Alte Musik einnahm. Damit leistete die Musikbewegung insgesamt, ungeachtet mancher bedenklichen Verquickung von Musik und Ideologie, einen gewichtigen Beitrag zur Wiederbelebung Alter Musik in Deutschland.⁸⁶

6. Verlage

Die von der Musikbewegung ausgehenden Impulse zogen verstärkte Aktivitäten im musikalischen Verlagswesen nach sich. Bereits 1917 erschien im Verlag Julius Zweißler, Wolfenbüttel, dessen Inhaber Georg Kallmeyer war, der erste Jahrgang der Zeitschrift »Die Laute«. Der Gründer und Herausgeber dieses Blattes, der Hamburger Lautenist Richard Möller, strebte eine breite Popularisierung der Laute an. Das sollte geschehen durch instrumentenkundliche Aufsätze, Artikel über Lautenmacher der Vergangenheit und Gegenwart, nicht zuletzt auch durch praktische Beispiele in Form von Notenbeilagen mit Solokompositionen, Duos, Trios und auch Kammermusik für Laute und andere Instrumente wie Violine, Viola, Viola da gamba, Viola d'amore usw.⁸⁷ Als Möller im August 1918 starb, wurde Fritz Jöde sein Nachfolger.

›Alte und neue Lieder zur Laute, gesungen und gespielt von Ernst Duis‹, »›Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach‹ von Johann Sebastian Bach, eine Auswahl für die Laute, eingerichtet von Richard Möl-

ler«, »Hausmusik«, herausgegeben von Fritz Jöde«, »Singebüchlein mit alten Volksliedern in dreistimmigen Sätzen von Karl Gofferje«.⁸⁸ An dieser Auswahl von Titeln aus dem Musikalienangebot des Zweifler-Kallmeyer-Verlags ist abzulesen, daß als Herausgeber Musiker fungierten, die zu den führenden Protagonisten der Jugendmusikbewegung gehörten. Kallmeyer, obwohl nicht von Anfang an speziell als Musikverlag ausgewiesen, entwickelte sich zum Hausverlag der Jugendmusikbewegung. Auch der Möseler-Verlag, der ihn 1947 übernahm, blieb dieser Linie in gewisser Weise treu.⁸⁹

Die wohl wichtigste Praktika-Reihe des Kallmeyer-Verlages stellt die Sammlung »Das Chorwerk« dar, von Friedrich Blume ab 1929 in regelmäßiger Folge herausgegeben. Bis 1939 legte Blume insgesamt 52 Hefte vor, bis heute sind weit über 100 erschienen. Editionsziel dieser Reihe war es, »in sorgfältiger Auswahl Chorwerke des 15. bis 18. Jahrhunderts vorzulegen, die bisher unveröffentlicht, nur in veralteten oder schwer zugänglichen Editionen bekannt waren. Die Form der Kritischen Ausgabe für den praktischen Gebrauch erfüllt die Ansprüche der Wissenschaft wie der Praxis«.⁹⁰ Nach Wöhlers Einschätzung stellte »Das Chorwerk« eine »Anspruchssteigerung« dar, die »gewissen Tendenzen zu musikalischer Selbstgenügsamkeit und Simplifikation des Gemeinschaftssingens entgegenwirkte«.⁹¹ Eröffnet wurde die Reihe mit der »Missa pange lingua« von Josquin des Prés; in die gleiche Richtung wirkte die von Blume betreute Praetorius-Gesamtausgabe.⁹² Somit ergänzte der Kallmeyer-Verlag seine auf die Bedürfnisse der Jugendmusikbewegung zugeschnittenen Ausgaben durch ein Programm von auf wissenschaftlicher Basis erstellten Editionen, die als verlässliche Werkausgaben auch den Ansprüchen eines authentischen Musizierens genügen konnten.

Auch der Bärenreiter-Verlag verdankt seine Entstehung in nicht geringem Maße der Jugendmusikbewegung. Am Anfang stand die Begründung der »Finkensteiner Blätter« durch Walter Hensel (alias Dr. Julius Janiczek⁹³) und Karl Vötterle. Der Bärenreiter-Verlag selbst nahm seine Tätigkeit 1923 in Augsburg auf; 1927 übersiedelte er nach Kassel. Auch im Programm dieses Verlages – Madrigal-Ausgaben, Einzelausgaben Schützscher Werke, das »Quempas«-Heft – finden frühzeitig anspruchsvolle Editionen Platz. Im Jahr 1929 wurde in Kassel die »Neue Schütz-Gesellschaft« (Präsident: Karl Vötterle) gegründet, die mehrere Schützefeste veranstaltete und ab 1955 bei Bärenreiter eine Ausgabe sämtlicher Werke für den praktischen Gebrauch erscheinen ließ.⁹⁴

Neben diesen praktischen Ausgaben waren es auch die zahlreichen Zeitschriften des Verlages, die für die Jugendmusikbewegung, speziell auch für die Alte-Musik-Bewegung von bestimmendem Einfluß waren; an erster Stelle zu nennen ist das »Collegium musicum« (»Blätter zur Pflege der Haus- und Kammermusik«, 1. Jg., Kassel 1932, Ende 1933 aufgegangen in der »Zeitschrift für Hausmusik«).⁹⁵ Im Anhang dieser Zeitschriften waren Verzeichnisse der neu erschienenen und lieferbaren Titel Alter Musik abgedruckt, und es fehlte nicht der Hinweis, daß über den Bärenreiter-Verlag auch alte Instrumente zu beziehen waren.

Die besondere Berücksichtigung Alter Musik blieb bis in die Gegenwart ein Kennzeichen des Verlagsprogramms, man denke nur an die neuen Gesamtausgaben (Schütz, Bach, Händel, Mozart etc.), aber auch an Veröffentlichungen wie den 1949 erstmals erschienenen »Hortus musicus« (hrsg. v. Friedrich Smend), der entscheidend zur Verbreitung vornehmlich älterer Kammermusik beitrug.

Über ein ähnlich breit angelegtes Sortiment, ergänzt durch eine Instrumentenfabrikation, verfügte der Moeck-Verlag in Celle (gegr. 1925 von Hermann Moeck); Fritz Jöde gehörte zum Kreis der Herausgeber.⁹⁶ Einen thematischen Schwerpunkt bildete von Anfang an die Blockflötenmusik, propagiert durch Zeitschriften wie »Der Blockflötenspiegel« (1931-34) und durch den »Celler Spielmann« (1938-1948). Ergänzt wurde das Verlagsangebot durch Ausgaben alter Kammermusik sowie die »Zeitschrift für Spielmusik«.⁹⁷

Selbstverständlich widmeten sich auch die großen, alteingesessenen Verlage wie Breitkopf & Härtel, Peters und Schott der Alten Musik. In besonderer Weise tat dies jedoch der »Nagels Verlag« durch die 1927 von Heinrich Grensser, der 1913 die Leitung des Hauses übernommen hatte, begonnene Reihe »Nagels Musik-Archiv«, die der Jugendmusikbewegung »unbekannte wertvolle Spielmusik vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert« in reicher Auswahl zur Verfügung stellte;⁹⁸ 1952 ging »Nagels« im Kasseler Bärenreiter-Verlag auf.

Anders geartet als die mehr oder weniger eng mit den Interessen der Jugendmusikbewegung verknüpften Editionen der bisher genannten Verlage waren die des 1921 im Zusammenhang mit der Gründung einer Glaubensgemeinschaft durch Hans Henny Jahn und Gottlieb Harms entstandenen Ugrino-Verlags. Sie richteten sich eher an den Fachmusiker und sollten einer »Aktualisierung älterer Musik in der Gegenwart« dienen.⁹⁹ Auch wenn die in Angriff genommenen Gesamtausgaben der Werke von Vincent Lübeck, Samuel Scheidt, Dietrich Buxtehude und Carlo Gesualdo da Venosa nicht sämtlich zu Ende geführt werden konnten, zeugen die vorgelegten Bände doch vom hohen qualitativen Anspruch der Herausgeber.

Ein ausgesprochener Spezialverlag war der des Leipziger Gewandhausbratschers Paul Günther (1889-1961), dessen Programm beinahe ausschließlich Kompositionen für bzw. mit Viola d'amore umfaßte; die noch existierenden Ausgaben deuten allerdings darauf hin, daß von Günther und seinem Mitarbeiter, dem holländischen Viola-d'amore-Spieler Cornelis Kint (1890-1944), nicht nur Originalkompositionen in einwandfreiem Text herausgebracht, sondern auch fragwürdige Bearbeitungen vorgenommen wurden.¹⁰⁰

Die Beeinflussung des Verlagswesens durch die Jugendmusikbewegung war so stark, daß sie die Programmschwerpunkte einzelner Verlage bis in die Gegenwart hinein prägte. Nicht selten erreichten die zahllosen praktischen Ausgaben Alter Musik (Chormusik, instrumentale Kammer- und auch Orchestermusik), indem sie der Praxis einen verlässlichen, von verfälschenden Zusätzen gereinigten und damit auch wissenschaftlichen Kriterien genügenden Text boten, einen hohen

Standard, der für die Erarbeitung editorischer Prinzipien, wie sie auf die späteren ›Urtext-Ausgaben angewandt wurden, nutzbar gemacht werden konnte (›Chorwerk«, Praetorius-Ausgabe).

7. *Collegia musica*

Der Hinweis Wilibald Gurlitts, daß die Rekonstruktion der Praetorius-Orgel nicht zuletzt auch deshalb vorgenommen wurde, um dem Collegium musicum der Freiburger Universität ein Forschungs- und Lehrinstrument zur Verfügung zu stellen,¹⁰¹ wirft ein Licht darauf, welche Bedeutung das praktische Musizieren und Experimentieren an den vielerorts bestehenden musikwissenschaftlichen Instituten hatte. Das praktisch-akademische Interesse richtete sich im besonderen auf die Rekonstruktion historischer Spielweisen und Klangvorstellungen.

Nach dem traditionellen Selbstverständnis der Collegia musica musizierte man ohne Zuhörer, ›für sich«, um – wie im von Hugo Riemann am Leipziger Institut wiederbegründeten Collegium – Literaturkenntnis zu erwerben oder Klangbeispiele für Seminare zu erarbeiten. Die Collegia musica wurden zumeist von den Ordinarien selbst geleitet, im Gegensatz zu anderen akademischen Musiziergruppen, die in der Regel ein Universitätsmusikdirektor betreute.¹⁰²

Riemann gab unter dem Titel »Collegium musicum« eine praktisch eingerichtete, mit Hinweisen zur Ausführung versehene Reihe mit instrumentaler Kammer- und Orchestermusik heraus,¹⁰³ die vorwiegend Kompositionen der Frühklassik enthielt. Arnold Schering drang, ebenfalls unter dem Gesichtspunkt der Repertoireausweitung bzw. -ergänzung, mit den »Perlen alter Kammermusik« und »Perlen alter Gesangsmusik« weiter in den Bereich der Barockmusik vor.¹⁰⁴

Wie produktiv das experimentelle Musizieren in den Collegia musica war, zeigt das Beispiel des Freiburger Musikwissenschaftlichen Instituts unter Gurlitt. Gurlitt war davon überzeugt, daß jeder Musikepoche ein ihr eigenes Instrumentarium zugehörte. Das Klangideal dieser Epochen zu erforschen und es für das zeitgenössische Musikleben wiederzugewinnen, war dem von ihm 1920 ins Leben gerufenen Freiburger Collegium ein besonderes Anliegen. Darum benutzte man nach Möglichkeit historische Instrumente; das Repertoire umfaßte Kammermusik des 17. und 18. Jhs., Werke für die ›Praetorius-Orgel«, Vokalmusik der Renaissance und des Barock sowie niederländische Motetten und Chansons des 15. Jhs..

Die Bemühungen Gurlitts und seines Ensembles gediehen so weit, daß man in mehreren Konzerten, von denen diejenigen in Karlsruhe (1922) und Hamburg (1924) dokumentiert sind,¹⁰⁵ auch mittelalterliche Musik vorstellte. So verdienstvoll diese Konzerte waren, die erstmalig auf einen Leoninus, Perotinus, auf Guillaume de Machault oder die

Musik der Trouvères und Troubadours aufmerksam machten, so problematisch war wohl auch die Darbietung, denn um einem bestenfalls vagen Klangideal nahezukommen, ohne jedoch auf Rekonstruktionen mittelalterlicher Instrumente zurückgreifen zu können, behalf man sich mit modernen oder doch nur bedingt als ›historisch‹ einzustufenden Instrumenten. Bessler berichtet: »Von Instrumenten war die Violine wegen ihres starken, ausdrucksvollen Tones grundsätzlich ausgeschlossen worden; Viola d'amore, Bratsche und Gambe erzeugten annähernd den gewünschten, objektiven Klang. Auch die Blockflöte verdiente vor der aus technischen Gründen in Hamburg eingeführten Böhmlöte entschieden den Vorzug.«¹⁰⁶

Die sicherlich notwendigen Kompromisse, die man bei der Instrumentenauswahl einging, lassen in ihrer Festlegung auf einen »ruhigen, objektiven Klang« eine deutliche Nähe zu ästhetischen Maximen der Jugendmusikbewegung erkennen. Im übrigen wird sich auch die Ausführung durch das studentische Ensemble nicht auf höchstem Niveau bewegt haben. Trotzdem waren diese Konzerte ein kühnes, wegweisendes Unterfangen, dessen Bedeutung Bessler nicht verborgen blieb: »Musikwissenschaftlich kommt der Vorführung jedenfalls (neben ihrer speziellen Bedeutung für das Mittelalter) das Verdienst zu, nachdrücklich darauf hingewiesen zu haben, daß die Musikgeschichte auch eine Geschichte des Klanges und des Hörens umfaßt, und daß sie nicht zuletzt ein Stück Geistesgeschichte ist.«¹⁰⁷

In eine ähnliche Richtung liefen auch die Aktivitäten Theodor Kroyers schon während seines Heidelberger Ordinariats (1920-1923). Im dortigen Collegium musicum stand ihm jedoch nur eine bescheidene Zahl von historischen Klavier- und Streichinstrumenten zur Verfügung. Erst 1927 in Leipzig, als die Bestände des Kölner Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer an die Leipziger Universität gelangten, fand Kroyer eine Instrumentensammlung vor, die weitergehende musizierpraktische Erfahrungen möglich machte.¹⁰⁸ Kroyers Forschungen manifestieren sich in der Erkenntnis, »daß die Ausfindung und Wiedererweckung des mannigfaltig wechselnden historischen Klangideals zur Ganzheit-Erfassung aller Musik unentbehrlich ist.«¹⁰⁹

An der Wiederbelebung Alter Musik in der Musikpraxis hat die Musikwissenschaft durch ihre Forschungen am historischen Material und durch die in der ›Laborsituation‹ der Collegia musica gemachten Stilbeobachtungen und Experimentierversuche entscheidenden Anteil. Die Erkenntnis, daß eine werkgerechte Darstellung Alter Musik den Einsatz alter Instrumente zwingend voraussetzt, stammt im wesentlichen von ihr. Wegweisend waren die Arbeiten Gurlitts, Max Schneiders und Arnold Scherings.¹¹⁰

8. Zeitgenössische Komponisten und Alte Musik

Das Verhältnis von Alte-Musik-Bewegung und Kompositionsschaffen im 20. Jh. ist ambivalent, doch gibt es viele Berührungsfelder, die von der stilistischen Anleihe, der Bearbeitung oder Uminstrumentierung bis hin zur Komposition neuer Werke für historische Instrumente reichen. Zumindest in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts gab es wohl keinen Komponisten, der sich nicht in irgendeiner Weise mit Alter Musik beschäftigt und diese Erfahrung auch kompositorisch verarbeitet hätte. Ihren deutlichsten Niederschlag findet die schöpferische Auseinandersetzung mit Alter Musik wohl im Werk der beiden Komponisten Carl Orff und Paul Hindemith.

Carl Orff (1895-1982) hatte, wie er selbst berichtet, schon in den letzten Kriegsjahren den Vorsatz gefaßt, Werke »Alter Meister« zu studieren.¹¹¹ Zur ersten intensiven Begegnung verhalf ihm Carl von Winterfelds Veröffentlichung »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter« (3 Bde., Berlin 1835). Zumal der dritte Band, eine Beispielsammlung mit Kompositionen des 17. Jhs., nahm Orff gefangen: »Er enthielt Musik, die ich noch nie zu Gesicht und zu Gehör bekommen hatte, außer den unvergeßlichen Bußpsalmen von Lassus, die ich in meiner Kindheit oft zur österlichen Zeit in der Münchener Michaels-Kirche erlebt hatte. Diese Vokalwerke blieben für mich der Inbegriff »großer Musik«.«¹¹²

Große Musik, das war natürlich auch Bach. Erstes greifbares Resultat seiner Beschäftigung mit dem Werk Johann Sebastian Bachs war Orffs Instrumentierungsversuch der »Kunst der Fuge«, deren Besetzung er sich wie folgt dachte: »1. Concertino – Violine, Viola, Viola da gamba, Violoncello, Violine; 2. Orchester I, II, III – drei gleich große Orchester (12 Violinen wechselnd mit Violen, 6 Celli, 3 Bässe) tutti und soli alternierend; 3. Zwei concertierende Cembali; 4. drei Vokalchöre hinter der Szene.«¹¹³ Die drei Chöre, hinter den Instrumentisten plaziert, sollten als Abschluß nach Bachs unvollendet gebliebener Fuge den »Contrapunctus 1« als Vokalise darbieten. Orffs Konzeption muß um 1920/21 entstanden sein.

Eine Vertiefung seiner Beschäftigung mit Alter Musik brachte ein Konzert in Berlin, dem auch Curt Sachs beiwohnte, der ihm mit den Worten: »Sie sind der geborene Musikdramatiker, Ihr Feld ist die Bühne. Gehen Sie beim ersten Musikdramatiker in die Lehre!«¹¹⁴ das Studium der Werke Claudio Monteverdis nachdrücklich empfahl.

Zunächst konnte Orff sich nur auf die 1881 von Robert Eitner erarbeitete erste Ausgabe des »Orfeo« stützen – eine gekürzte, fehlerhafte und darum in vielen Belangen unzureichende Edition¹¹⁵ – sowie auf eine von Vincent d'Indy im Jahr 1904 vorgelegte »frei bearbeitete Teilausgabe«. ¹¹⁶ Diese beiden Publikationen stellten ihn nicht zufrieden; einen umfassenden Gesamteindruck vermittelte erst eine der in der Bayerischen Staatsbibliothek verwahrten Originalpartituren. Orff machte sich ohne Verzug an eine Bearbeitung, die ihn jedoch mit

vielfältigen Schwierigkeiten konfrontierte: »Ein schier unlösbares Problem bildeten die alten Instrumente, die im Verzeichnis noch nicht einmal vollständig angegeben waren. Curt Sachs bot mir seine Hilfe an. In seiner umfassenden Sammlung konnte ich sie alle kennenlernen. Soweit sie noch spielbar waren, machten wir mit ihnen stundenlang klangliche Versuche. Es waren aber für unsere Begriffe klangerarme, einer anderen Tonwelt entstammende Instrumente, für heutige Theaterräume kaum geeignet.«¹¹⁷ Das vermeintliche Ungenügen der alten Instrumente hielt Orff nicht von seinem Ehrgeiz ab, trotz der »oft spärlichen Instrumentenangaben dem originalen Klangbild möglichst nahe zu kommen«.¹¹⁸ Kürzungen und Zusammenziehungen, vor allem in den Rezitativen, hielt er im Interesse einer »resurrectio auf unserem heutigen Theater« allerdings für unumgänglich.¹¹⁹ Orffs Besetzungsliste sah an alten Instrumenten vor: 2 Viole d'amore, 3 Gamben, 2 Zinken, Cembalo, 3 doppelchörige Lauten, Harfe, Flöten, Orgel, Regal. Schon bei der ersten Aufführung am 17.4.1925 im Nationaltheater Mannheim mußte jedoch auf einen großen Teil dieser Instrumente verzichtet werden, andere wurden durch moderne ersetzt: Viole d'amore und Gamben fielen weg, die Zinken wurden durch eigens gebaute Sopran-Heckelphone ausgetauscht, statt der Orgel und des Regals fand ein Harmonium Verwendung, doch wenigstens die Laute war noch vorhanden.¹²⁰

1929 fertigte Orff für das Münchener Residenztheater eine zweite Fassung des »Orfeo« an, die sich in der Instrumentierung von der ersten grundlegend unterschied: vom Cembalo abgesehen, wurden alle historischen Instrumente eliminiert. In einer späteren dritten Version wurde die Besetzung quantitativ verstärkt.¹²¹ Auch vom »Lamento d'Arianna« und »Ballo delle Ingrate«, die er ebenfalls bearbeitete, liegen mehrere Fassungen vor. Weitere Erfahrungen mit Alter Musik sammelte Orff während seiner Tätigkeit als Leiter des Münchener Bach-Vereins von 1930-32. In diese Zeit fallen Aufführungen von Carissimis »Jephta«, Bendas »Ariadne auf Naxos«,¹²² und eine halbszenisch-konzertante Aufführung der sogenannten »Lukas-Passion«, die damals noch J.S. Bach zugeschrieben wurde. Diese Münchener Aufführung am 28.4.1932 war so erfolgreich, daß man Orff einlud, seine Konzeption auch in Berlin vorzustellen. Heinrich Strobel berichtete: »Der Schwerpunkt liegt hier in der naiven unmittelbaren Erzählung der Passion. Also schaltet Orff alles Betrachtende, alle Arien aus und bietet die Passion als religiöses Lehrstück in epischer Form dar. Es ist kein blutloser Historismus, sondern eine erregende Modernisierung, eine Erneuerung des alten Passionsspiels aus einer schöpferischen Gegenwärtigkeit heraus. In einer Zeit, in der auf dem Gebiet der Kunst kaum mehr etwas riskiert wird, bildet diese Aufführung ein Ereignis. Sie packt unmittelbarer als die artistisch gewiß vollkommene, im alten koloristischen Bachideal befangene Wiedergabe der Johannes-Passion unter Furtwängler.«¹²³

Szenische Aufführungsversuche sind auch in Entwürfen, beide zur »Matthäuspassion«, von Edward Gordon Craig und Ferruccio Busoni dokumentiert (1913 und 1921), deren Bühnenkonzeptionen Orff bekannt waren.¹²⁴

Daß die Alte Musik Orff wie wohl keinen anderen Komponisten des 20. Jhs. prägte, ist nicht nur in den genannten Neuinstrumentierungen und in stilistisch nachschaffenden Werken wie den »Carmina burana« und »Catulli carmina«, sondern auch in den eigenständigen Kompositionen nachvollziehbar.

Bedeutende Werke der Vergangenheit einem großen Publikum vorzustellen und sie damit auf Dauer der Vergessenheit zu entreißen, dieses Ziel, das Orff mit seinen Bühnenbearbeitungen verfolgte, stand auch den Bemühungen in Göttingen und Halle voran, wo man in den 20er und 30er Jahren den Grundstein zur Wiederbelebung der Opern Händels legte (»Rodelinda«, 1920, in einer Bearbeitung von Oskar Hagen; »Orlando furioso«, 1922, in einer Fassung von Hans Joachim Moser).¹²⁵

Der Einfluß Alter Musik auf das Schaffen Paul Hindemiths tritt vielleicht weniger klar hervor, aber er ist ebenso bemerkenswert. Zeugt schon die »Kleine Sonate für Viola d'amore und Klavier« (op. 25,2), die der junge Geiger 1922 komponierte und selbst in Heidelberg aufführte, von einer besonderen Affinität, so gilt dies noch mehr für die »Kammermusik Nr. 6«, das Konzert für Viola d'amore und Orchester (op. 46,1) aus dem Jahr 1926.

Beide Werke waren der Versuch, einem halbvergessenen Instrument, für dessen klangliche Reize Hindemith als Spieler natürlich besonders empfänglich war, auch im zeitgenössischen Komponieren wieder Geltung zu verschaffen.¹²⁶ Wie Howard Boatwright mitteilt, sammelte Hindemith Kompositionen mit Viola d'amore, die er in verschiedenen Bibliotheken abschrieb und z.T. mit einer Generalbaßaussetzung versah.¹²⁷ Von der Aufführung eines solchen Stückes im privaten Kreis spricht Fritz Neumeyer in einem bereits erwähnten Brief vom 11. März 1932 aus Berlin. Darin heißt es (in Zusammenhang mit einer kritischen Äußerung über den Vortragsstil des Viola-d'amore-Spielers Reinhard Wolf): »*Da lobe ich mir Hindemith mit seiner klaren und doch klingenden Spielart. Er hat auch vor einiger Zeit bei uns musiziert, mit einem Schüler, Herrn Seiler, mit dem wir öfters spielen. [...] Wir spielten damals eine herrliche Sonate c-Moll für 2 Viola d'amore und Continuo (ausgesetzt von Hindemith) von Biber, ein phantastisches und sehr schweres Stück, das geradezu berauschend klang (Violen auf c-Moll gestimmt, 2 große 7saitige / ohne die Stahlsaiten mitzurechnen / Instrumente aus der Sammlung).*«¹²⁸

Vor allem der Kontakt mit Georg Schünemann, der 1932 Direktor der Hochschule in Berlin wurde, ermöglichte es Hindemith, seine Beschäftigung mit Alter Musik weiter zu pflegen und zu intensivieren.¹²⁹ Auch während seines amerikanischen Exils widmete er sich der Alten Musik in mannigfacher Weise: 1940 übernahm er die Leitung des Collegium musicum der Yale University und begann, über den Rahmen seiner Verpflichtungen am Musikwissenschaftlichen Institut hinaus – Direktor des Instituts war Leo Schrade (1903-1964) –, jährliche Konzertveranstaltungen mit Alter Musik auf historischen Instrumenten durchzuführen. Dabei spielte er nicht nur Viola und Violine, sondern auch Viola d'amore, Viola da gamba, Blockflöte und Fagott.¹³⁰

Im Jahr 1943 schuf Hindemith, wie vor ihm Orff, eine Neufassung von Monteverdis »Orfeo« (eine Aufführung fand 1954 bei den Salzburger Festspielen statt). In fast noch deutlicherer Weise spiegelt sich im 1942 komponierten »Ludus tonalis« Hindemiths tiefe Verbundenheit mit Alter Musik wider. Aber so anregend, teilweise auch prägend der Einfluß Alter Musik auf das Kompositionsschaffen in der ersten Hälfte des 20. Jhs. war, so marginal blieb am Ende doch der Beitrag, den zeitgenössische Komponisten zur Renaissance Alter Musik leisten konnten. Auch die Monteverdi-Bearbeitungen Orffs und Hindemiths, die sicherlich zur Popularisierung beitrugen (jedoch um den Preis einer historisch verzerrten klanglichen Gestalt), vermochten allenfalls Teilaspekte eines fast vergessenen Repertoires wiederzubeleben.

Anmerkungen zu Kapitel IV.

¹ Kolland, Dorothea: *Die Jugendmusikbewegung. »Gemeinschaftsmusik« – Theorie und Praxis*, Stuttgart 1979; *Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen*, hrsg. v. Karl-Heinz Reinfandt im Auftrag des »Arbeitskreises Musik in der Jugend«, Wolfenbüttel und Zürich 1987. In 24 Einzelbeiträgen und einer Einleitung des Herausgebers werden die Auswirkungen der Jugendmusikbewegung erörtert, unter diesen Beiträgen auch Funck, Eike: »Alte Musik und Jugendmusikbewegung« (S. 63-91). Besonders wichtig in diesem Zusammenhang ist die Dissertation von Hodek, Johannes: *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus*, Weinheim und Basel 1977.

²⁻³ Kolland, a.a.O., S. 82f.

⁴ »Der Sinn der »Kasseler Musiktage««, ohne Autorenangabe [Richard Baum?] erschienen in: *Collegium musicum*, Jg. 1933, 4. Heft, S. 6; vgl. auch Kolland, a.a.O., S. 83

⁵ Ziebler, Karl: »Heutige Instrumente und vorbachische Musik«, in: *Collegium musicum*, Heft 1, Jg. 1932, S. 5-10, hier S. 7; Kolland, a.a.O., S. 83. Kolland interpretiert das Zitat Zieblers, als wenn es sich um eine tatsächliche Nachahmung des Klanges einer »Renaissanceorgel ohne Zungenregister« handeln würde, woraus sie die Feststellung ableitet: »das Klangideal wird in Zeiten gesucht, in denen ein subjektiver Ausdruck im Klang noch nicht dezidiert angestrebt wurde« (a.a.O., S. 83). Mit dieser für die Musik einer gesamten Epoche allzu pauschalen Einschätzung scheint Kolland sich die Sichtweise der Jugendmusikbewegung selbst anzueignen.

⁶ Ziebler, a.a.O., S. 7f.

⁷ ebd., S. 8; ferner Müller-Blattau, Joseph: »Grundsätzliches zum Musizieren älterer Streichmusik«, in: *Das Bärenreiter-Jahrbuch*, 3. Folge, Kassel 1927, S. 28-36, bes. S. 30

⁸ zit. n. Kolland, a.a.O., S. 83; Kolland merkt an: »Eine solche, am historischen Vorbild orientierte Klangvorstellung bildete sich jedoch erst im Laufe der Jahre heraus.« Sie fährt fort, daß diese erst von Wilibald Gurlitt – Freiburger Praetorius-Organ – in die Jugendmusikbewegung hineingetragen und ohne wissenschaftliche Überprüfung übernommen wurde. Da weiter unten noch auf die Freiburger Aktivitäten eingegangen werden soll, seien hier nur Zweifel an solchen Schlüssen angemeldet.

⁹ Funck, »Alte Musik und Jugendmusikbewegung«, a.a.O., S. 75

¹⁰ zit. n. Funck, ebd.

¹¹ zit. n. Funck, ebd.; Funck kommentiert diesen von Emphase, ja, religiösem Eifer förmlich strotzenden Bericht: »Wir dürfen annehmen, daß auch die anderen mit anspruchsvollen Programmen reisenden Konzertgruppen von ähnlichem Verantwortungsbewußtsein ihrer hohen selbstgestellten fachlichen Aufgabe gegenüber erfüllt waren.« Diese Bemerkung Funcks scheint, ohne gebotenen Abstand, ganz im Geist der Jugendmusikbewegung formuliert.

¹² »Konnte auch bei der Zielsetzung, die Musik wieder in allen Schichten des Volkes lebendig werden zu lassen, die Rolle einzelner Künstler nicht im Vordergrund stehen, aus den Kreisen der Jugendmusikbewegung entwickelten sich doch einige Spitzenbegabungen zu hervorragenden künstlerischen Einzelpersönlichkeiten.« (Funck, a.a.O., S. 76)

¹³ Zu korrigieren ist Funcks Behauptung, Scheck, Neumeyer und Wenzinger hätten 1930 »das erste auf Originalinstrumenten spielende Barockensemble« gegründet. Das erste war, wie oben dargestellt, der »Kabeler Kammermusikkreis«, dem zwar auch August Wenzinger angehörte, nicht aber Scheck und Neumeyer. Scheck kam erst zur zweiten Kabeler Kammermusik im Oktober 1930, Neumeyer erst 1936 hinzu (s. Kapitel »Kabeler Kammermusik und Hans Eberhard Hoesch«).

¹⁴ s. Kapitel »Kabeler Kammermusik und Hans Eberhard Hoesch«; Programm aus der Slg. Uta Hoesch

¹⁵ Die »überlegene Kritikersicht«, die aus diesen Zeilen spricht, stand zum damaligen Zeitpunkt gewiß noch auf schwachen Füßen.

¹⁶ Ameln, Konrad: »Das Freiburger Kammertrio für alte Musik«, in: *Collegium musicum*, Heft 1, Jg. 1932, S. 18

¹⁷ Lotz, Wilhelm: »Das Musikheim Frankfurt an der Oder«, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 4. Jahr, Heft 19, Berlin, 1. Okt. 1929, S. 507-514 (enthält zahlreiche Architekturbilder des von Prof. Dr. Otto Bartning gebauten Heimes)

¹⁸ Bitterhof, Erich: »Georg Götsch«, in: *Musica*, hrsg. v. Fred Hamel, 10. Jg., Kassel 1956, S. 865

¹⁹⁻²⁰ Götsch, Georg: »Musikheim in Frankfurt-O. im Zusammenhang mit der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Charlottenburg«, in: *Zeitschrift für Schulmusik* (hrsg. v. Fritz Jöde, Heinrich Martens, Richard Münnich, Susanne Trautwein), Wolfenbüttel-Berlin, 1929, S. 78-81

²¹⁻²² ebd., S. 80

²³ Gofferje, Karl: *Die Blockflöte. Eine Anweisung die Blockflöte zu spielen*, Wolfenbüttel-Berlin, Kassel 1932; zu Gofferje s. Kolland, a.a.O., S. 83-85

²⁴ Auerbach, Cora: »Wiedererweckung der Barock-Instrumente in der Gegenwart. Arbeitsbericht der Tagung im Musikheim Frankfurt a. O.«, in: *Die Musikpflege, Monatsschrift f. Musikerziehung, Musikorganisation und Chorgesangwesen* (hrsg. v. Eberhard Preussner), 1. Jg., Leipzig 1930/31, S. 114-117, hier S. 114

²⁵ persönliche Mitteilung Dr. Amelns an den Autor

²⁶⁻²⁷ Auerbach, a.a.O., S. 114f.

²⁸ Grebe, Karl: »Die Alte Musik als ein Phänomen im Musikleben unserer Zeit«, in: *Musikalische Zeitfragen – Alte Musik in unserer Zeit*, XIII, Kassel 1968, S. 9-24; zur Frankfurter Tagung s. ferner Just, Herbert: »Tagung. Die Barockinstrumente in der Gegenwart«, in: *Musik und Gesellschaft*, 1. Jg., 1930,

Heft 1, Wolfenbüttel-Berlin-Mainz-Leipzig, S. 34f. Just präzisiert die Thematik der Referate: »Nach einer Eröffnungsmusik im Turmzimmer auf ›stillen‹ Instrumenten (Klavichord, Gambe, Laute) wurde in Referaten vom Standpunkt der Musikwissenschaft (Dr. Werner Danckert), des Konzertlebens (Dr. Ludwig Landshoff), der Haus- und Volksmusik (Peter Harlan, Dr. Ameln) die heutige Rolle der Barockinstrumente beleuchtet und in z.T. sehr tiefgreifenden Ansprüchen versucht, eine Art Generalnenner für das zu finden, was diesen Instrumenten eine neue Bedeutung verleiht, dabei herrschte Einmütigkeit darüber, daß der historisch-wissenschaftliche Gesichtspunkt zwar wichtig, entscheidend aber immer der Wert für die Musik unserer Zeit sein müsse.«

²⁹ Götsch, Georg: »Musische Bildung im Musikheim in Frankfurt/Oder«, in: *Musische Bildung*, Bd. 2, Wolfenbüttel 1953. Unter dem Haupttitel veröffentlichte Götsch folgende Einzeldarstellungen: »Versuch einer musischen Lebensstätte« (S. 126), »Ankündigung des Musikheimes, 1928« (S. 135), »Bildungswege (aus einem Bericht von 1929)« (S. 137), »Musikheim im deutschen Osten« (S. 139), »Winterliche Chorwoche, 1937« (S. 145), »Rechenschaftsbericht 1938 über das Musikheim in Frankfurt/Oder« (S. 152), »Brief an Baumeister Bartning zum 60. Geburtstag, 1943« (S. 166)

³⁰ »Der Sinn der ›Kasseler Musiktage‹«, a.a.O., S. 3

³¹ Günther, Ulrich: »Jugendmusikbewegung und reformpädagogische Bewegung«, in: *Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen*, a.a.O., S. 160-184, insbesondere S. 175ff.

³² Kamlah, Wilhelm: »Die deutsche Musikbewegung«, in: *Musik und Volk*, 1. Jg., Kassel 1934, S. 9. (Mit der »Erschütterung« ist sicherlich die verfügte Auflösung der Organisationen und die Eingliederung in den »Reichsbund Volkstum und Heimat« gemeint.)

³³ Interview von Rudolf Weber mit Kurt Sydow, in: *ZfMP*, 7. Jg., Heft 20, Nov. 1982, S. 9-14, hier S. 9; Günther, a.a.O., S. 176

³⁴ Sydow-Interview in *ZfMP*, a.a.O., S. 14

³⁵ hier zitiert nach Dokumenten aus der Slg. Lemmen; zum folgenden: Der Dichter Dietrich Eckart war engster Vertrauter Hitlers schon in der Münchener Zeit, von 1921-1923 Herausgeber des »Völkischen Beobachters«, er starb 1923.

³⁶ Mitteilung von Hans Hermann Sturm, Stiefsohn von H.E. Hoesch

³⁷ 8. Veranstaltung in St. Florian bei Linz anlässlich der Übersiedlung des »Reichs-Bruckner-Chores« nach Linz (3.5.1944). Ansprache des Linzer Gauleiters August Eigruber (»Der Bruckner-Chor als persönliche Schöpfung Hitlers«). Dankesworte des Chorleiters Günther Ramin, in: »Original-Tondokumente zur Ausstellung ›Entartete Musik‹«, Düsseldorf 1988, Programm zusammengestellt und kommentiert von Albrecht Dümmling, Katalog hrsg. v. Albrecht Dümmling und Peter Girth, Düsseldorf 1988, S. 7; die Echtheit der auf diesem Tondokument wiedergegebenen Rede Ramins bestreitet Hellmann, Diethard: »Die Leipziger Bach-Tradition in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts (Die Ära Straube-Ramin)«, in: *Musikalische Aufführungspraxis und Edition* (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München, Bd. 6), Regensburg 1990, S. 9-24, hier S. 24, Fußn. 36. Hellmann unterläßt es aber, eine Begründung anzuführen.

³⁸ Dürr, Alfred: »Das Bachbild im 20. Jahrhundert«, in: *51. Bachfest der Neuen Bach-Gesellschaft, Bachfest-Vorträge 1976*, Berlin 1976, S. 18-36, hier S. 19

³⁹ lt. Programm im Döbereiner-Nachlaß

⁴⁰ Aloys Obrist, Brief v. 22. Mai 1910, in: *Bach-Jahrbuch 1910*, S. 185ff.

⁴¹ »Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft«, in: *Bach-Jahrbuch 1910*, S. 181

⁴² Döbereiner, Christian: *50 Jahre Alte Musik in München. Eine Denkschrift zur Wiedererweckung Alter Musik*, München 1955, S. 9

⁴³ zit. n. Döbereiner, »50 Jahre Alte Musik...«, a.a.O., S. 12

⁴⁴ Paul Ehlers in: *Bremer Nachrichten*, (31.12.1930 [?]), Nr. 362

⁴⁵ Alfred Einstein in: *Frankfurter Zeitung* (25.6.1927); beide Zitate nach Döbereiner, a.a.O., S. 13

⁴⁶ Dürr, a.a.O., S. 19

⁴⁷ BWV 1073 und 1078; es handelt sich um den »Canon a 4 v. perpetuus« aus dem Jahr 1713 und den »Canon super Fa Mi a 7 post Tempus Musicum« von 1749.

⁴⁸ Stockmann, Bernhard: »Zum Generalbaß in den Motetten von Johann Sebastian Bach«, in: *Die Jugendmusikbewegung*, a.a.O., S. 102-111, hier S. 109

⁴⁹ Jöde, Fritz: *Die Kunst Bachs. Dargestellt an seinen Inventionen, »Um darneben ein starken Vorschmack von der Komposition zu überkommen«*, Wolfenbüttel 1926; gewidmet ist die Arbeit »Meinen Schülern als eine Lehre vom fließenden Leben« (s. hierzu die umfassende Untersuchung von Rohwer, Jens: »Fritz Jödes Musikauffassung und spezifische Musikalität am Beispiel seiner Analysen einiger Inventionen J.S. Bachs«, in: *Die Jugendmusikbewegung*, a.a.O., S. 22-36)

⁵⁰ Jöde, a.a.O., S. 9

⁵¹ ebd., S. 13

⁵² Blume, Friedrich: *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte* (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. v. der Gesellschaft f. Musikforschung, Nr. 1), Kassel 1947, S. 35, ferner ders: *Syntagma Musicologicum, Gesammelte Reden und Schriften*, hrsg. v. Martin Ruhnke, Kassel 1963, S. 412-447, hier S. 444

⁵³ Neumeyer, Fritz: »Alte Musik«, in: *Saarbrücker Zeitung* (21. Februar 1934), Slg. Lemmen. Dieser Artikel erschien in mehreren saarländischen Zeitungen, gedacht wohl als Vorbereitung zu den Bach-Konzerten zu Ostern 1934 in Saarbrücken, die die »Saarbrücker Vereinigung für alte Musik« durchführte.

⁵⁴ Dürr, a.a.O., S. 20

⁵⁵ *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors*, hrsg. v. Wilibald Gurlitt und Hans Olaf Hudemann, Stuttgart 1952, S. 15; s. ferner Hellmann, a.a.O., S. 13

⁵⁶ Straube, Karl: »Rückblick und Bekenntnis«, in: *Karl Straube. Briefe...*, a.a.O., S. 7

⁵⁷ s. Händels »Dettinger Te Deum«, hrsg. v. Karl Straube, Ed. Peters Nr. 3337, o.J.

⁵⁸ Schering, Arnold: *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936. Im 35. Kapitel untersucht Schering die Aufführungsbedingungen der »Matthäuspassion«, s. S. VI u. S. 167-184

⁵⁹ Straube, Brief v. 8.4.1942 an Christoph Hohlfeld, in: *Karl Straube, Briefe...*, a.a.O., S. 229; auch Hellmann, ein Schüler Ramins und Enkelschüler Straubes, zitiert diesen Brief (Hellmann, a.a.O., S. 13).

⁶⁰ Ziebler, a.a.O., S. 7f.

⁶¹ Hellmann, a.a.O., S. 15

⁶² s. Hoffmann, Hans: Artikel »Aufführungspraxis«, in: *MGG*, Bd. 1, Sp. 801: »Für die ganze Barockzeit gilt das Gesetz der Terrassendynamik, also scharfer Gegensatz von f und p, besonders beliebt als Echomanier. Aber auch jedes

Anschwellen oder Abschwellen geschah stufenweise, nicht allmählich, wofür der letzte Chorsatz der Bachschen Matthäuspassion eine gute Anschauung vermittelt.« – Als wenn es da nicht um einen anderen Affekt ginge! Den Terminus

»Terrasendynamik« bringt Straube selbst, allerdings in Zusammenhang mit einer Reger-Komposition (s. Gurlitt, Wilibald: »Karl Straube als Vorkämpfer der neueren Orgelbewegung«, in: *Musikgeschichte und Gegenwart*, Bd. 2, hrsg. v. H.H. Eggebrecht, Wiesbaden 1966, S. 74-89, hier S. 88).

⁶³ Jahn, Hans Henny: »Neue Wege der Orgel«, in: *Die Musik*, XX. Jg., S. 248-251, hier S. 249

⁶⁴⁻⁶⁷ Jahn, zit. n. Eggebrecht, Hans Heinrich: *Die Orgelbewegung*, Stuttgart 1967, S. 15f.

⁶⁸ Schweitzer, Albert: »Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst«, in: *Die Musik*, Jg. V, 3, Bd. 19, Berlin, Leipzig 1905/06, S. 75-90 u. S. 139-154 (faksimilierter Nachdruck der ersten Auflage 1906, Wiesbaden 1962); ferner ders.: »Die Reform unseres Orgelbaues aufgrund einer allgemeinen Umfrage bei Orgelspielern und Orgelbauern in deutschen und romanischen Ländern«, in: *III. Kongreß der Intern. Musikgesellschaft. Wien, 25.-29. Mai 1909*, S. 581-607 (auf S. 606f. der Inhalt des Fragebogens), vgl. auch Eggebrecht, a.a.O., S. 17, sowie im gleichen Zusammenhang auch einen späteren Brief Schweitzers an Wilibald Gurlitt (v. 23.2.1926 aus Lambarene), in dem Schweitzer nochmals auf die Wiener Tagung zu sprechen kommt: »Nächte haben wir durchgearbeitet, um das Regulativ für Orgelbau fertig zu stellen. Es war ja anfangs gar kein Regulativ geplant. Erst im Laufe unserer Auseinandersetzungen kamen wir darauf, einige Richtlinien festzulegen.« (Albert Schweitzer an Wilibald Gurlitt, in: *Musik und Kirche*, 45. Jg., 1975, Kassel, S. 53f.); zum sog. Regulativ s. ferner Schweitzer, Albert: »Zur Diskussion über Orgelbau« (1914), in: *Documenta Organologica*, Bd. 1, hrsg. v. Erwin R. Jacobi, Berlin 1977, S. 14

⁶⁹ Eggebrecht, a.a.O., S. 19

⁷⁰ ebd., S. 21

⁷¹ ebd., Fußn. 10; s. ferner Walcker, Oscar: *Erinnerungen eines Orgelbauers*, Kassel 1948, S. 105ff.

⁷² Eggebrecht, a.a.O., S. 21, Fußn. 10

⁷³ Eggebrecht führt zahlreiche Berichte an (ebd.)

⁷⁴ ebd.

⁷⁵ ebd., S. 22; Gurlitt, Wilibald: »Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte«, in: *Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926*, hrsg. von W. Gurlitt, Augsburg 1926 (Wiederabdruck in: Gurlitt, W.: *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge in zwei Teilen*, hrsg. v. H.H. Eggebrecht, Wiesbaden 1966, Teil II, S. 3-33)

⁷⁶ Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart*, a.a.O., S. 32; vgl. in diesem thematischen Zusammenhang: »Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland (1929)«, in: Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart*, a.a.O., S. 90-100, hier S. 95: »daß jedwede Musik ihre ureigene Klanglichkeit besitzt.«

⁷⁷ Handschin, Jacques: »Unser Verhältnis zur alten Musik«, in: *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern und Stuttgart ²1964, S. 386-395, hier S. 390

⁷⁸ Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart*, a.a.O., S. 95; Eggebrecht, a.a.O., S. 22

⁷⁹ Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart*, a.a.O., S. 95

- ⁸⁰ Schweitzer, Brief an Wilibald Gurlitt, a.a.O., S. 53f.
- ⁸¹ Wagner, Rüdiger: »Der geistesgeschichtliche Hintergrund der Orgelreform Hans Henny Jahns«, in: *NZfM*, Mainz 1970, S. 142-148, hier S. 145
- ⁸² Jahnn, Hans Henny: »Die zukünftige Orgel«, zit. n. Wagner, a.a.O., S. 145
- ⁸³ Wagner, a.a.O., S. 143
- ⁸⁴ Nohl, Herman: *Die pädagogische Bewegung in Deutschland und ihre Theorie*, Frankfurt/Main ²1935, S. 3
- ⁸⁵ Kamlah, Wilhelm: »Die deutsche Musikbewegung«, in: *Musik und Volk*, 1. Jg., Kassel 1934, S. 9
- ⁸⁶ Eggebrecht, a.a.O., S. 9ff.
- ⁸⁷ Funck, Eike: »Alte Musik und Jugendmusikbewegung«, in: *Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen*, a.a.O., S. 66; ferner Wöhler, Willi: »Jugendmusik und Musikverlage«, in: *Die Jugendmusikbewegung*, a.a.O., S. 318ff.
- ⁸⁸ *Die Laute*, 2. Jg., 1918/19, Heft 9 und 10, Juni/Juli, Wolfenbüttel 1918, S. 47
- ⁸⁹ vgl. Wöhler, a.a.O., S. 318f.
- ⁹⁰ *Das Chorwerk*, hrsg. v. Friedrich Blume und Kurt Gudewill, Inhalt der Hefte 1-100, Wolfenbüttel 1966, Vorwort
- ⁹¹ Wöhler, a.a.O., S. 319
- ⁹² in Verbindung mit Arnold Mendelssohn und Wilibald Gurlitt, 21 Bände, Wolfenbüttel-Berlin 1928-1960
- ⁹³ s. Vötterle, Karl: *Haus unterm Stern*, Kassel 1949, S. 101
- ⁹⁴ s. hierzu Vötterle, Karl: »Musikbibliothek und Musikverlag«, in: *Musical Libraries and Instruments, Hinrichsen's Eleventh Music Book*, London und New York 1961, S. 67-75, hier S. 70
- ⁹⁵ Die Umbenennung erfolgte nach der Gründung des »Arbeitskreises für Hausmusik« im Jahr 1933. Die »Singgemeinde« ging auf in der neuen Schrift »Musik und Volk«, das »Collegium musicum« in der »Zeitschrift für Hausmusik« (s. *Collegium musicum*, 2. Jg., 1933, S. 61; *Musik und Volk*, 1. Jg., 1934)
- ⁹⁶ Wöhler, a.a.O., S. 319
- ⁹⁷ Wöhler, a.a.O., S. 320
- ⁹⁸ Brenneke, Wilfried: Art. »Nagels Verlag«, in: *MGG*, Bd. 9, Sp. 1249
- ⁹⁹ Mahrenholz, Christhard: Art. »Ugrino-Verlag«, in: *MGG*, Bd. 13, Sp. 1025
- ¹⁰⁰ Nach freundlicher Auskunft von Frieder Zschoch befindet sich der Nachlaß des Verlages im Besitz von Dr. Uwe Konschal in Pfedelbach. Durch freundliche Mitteilung von Heinz Berck, Dreieich, konnte das Gesamtverlagsprogramm, das 157 Titel verzeichnet, eingesehen werden. Der Nachlaß von Cornelis Kint befindet sich im Haags Gemeentemuseum.
- ¹⁰¹ Gurlitt, »Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung«, a.a.O., S. 95
- ¹⁰² Hempel, Günter: »Die Musikpflege an der Universität Leipzig von 1800 bis zur Gegenwart«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 11. Jg., 1969, Heft 1, S. 21-40, hier S. 36; Gudewill, Kurt: Art. »Collegium musicum«, in: *MGG*, Bd. 2, Sp. 1554 bis 1562, hier Sp. 1560
- ¹⁰³ *Collegium musicum, Auswahl älterer Kammermusikwerke*, 50 Titel o.J., o.O.; s.a. Art. »Riemann«, in: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Turin 1985, Bd. 6, S. 342
- ¹⁰⁴ Art. »Schering«, in: *Grove*, Bd. 16, S. 632

¹⁰⁵ Ludwig, Friedrich: »Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe, 24.-26. September 1922«, in: *ZfMw*, 5. Jg., Heft 8, 1923, S. 434-460, hier S. 447; Bessler, Heinrich: »Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle, 1.-8. April 1924«, in: *ZfMw*, 7. Jg., Heft 1, 1924, S. 42-54; vgl. ferner Moeck, Hermann: »Zur ›Nachgeschichte‹ und Renaissance der Blockflöte«, in: *Tibia*, 3. u. 4. Jg., 1978/79, S. 13-20 u. S. 79-88, hier S. 20 (dort auch Brief Danckerts an Moeck)

¹⁰⁶⁻¹⁰⁷ Bessler, a.a.O., S. 54

¹⁰⁸ Kroyer, Theodor: »Die Wiedererweckung des historischen Klangbildes in der musikalischen Denkmälerpraxis, Festrede, gehalten am 30. Mai 1929«, in: *Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Jg. II, 1, Leipzig 1930, S. 61-64 und S. 79-83, hier S. 79

¹⁰⁹ ebd., S. 62f.

¹¹⁰ Schneider, Max: »Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts«, in: *Archiv für Musikwissenschaft I*, 1918/19, S. 205-234; Schering, Arnold: »Historische und nationale Klangstile«, in: *Jahrbuch Peters*, 34. Jg., 1927, S. 31-43

¹¹¹⁻¹¹² *Carl Orff und sein Werk*, Dokumentation, Bd. II: »Lehrjahre bei den alten Meistern«, Tutzing 1975, S. 7

¹¹³ ebd., S. 12 (auf S. 13 eine Skizze für die Aufstellung der musizierenden Gruppen)

¹¹⁴ zit. n. ebd., S. 14

¹¹⁵ *Die Oper. Von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Erster Theil: »Einleitung, Caccini's Euridice, Gagliano's Dafne und Monteverde's Orfeo«, nach den Quellen hergestellt und mit einem ausgesetzten Generalbaß versehen von Rob. Eitner (X. Bd. der *Publikationen Aelterer praktischer und theoretischer Musikwerke*, hrsg. v. der Gesellschaft für Musikforschung), Leipzig 1881, S. 120-229

¹¹⁶ »Déposé au Bureau d'Édition de la Schola Cantorum Paris«; in gleicher Art hatte d'Indy auch »L'Incoronazione di Poppea« und »Il Ritorno di Ulisse in Patria« im gleichen Jahr erscheinen lassen (*Carl Orff und sein Werk*, a.a.O., S. 15)

¹¹⁷ *Carl Orff und sein Werk*, a.a.O., S. 18

¹¹⁸ ebd., S. 25

¹¹⁹ ebd., S. 19

¹²⁰ ebd., S. 26

¹²¹ ebd., S. 70 u. 72

¹²² ebd., S. 145f.

¹²³ zit. n. ebd., S. 176

¹²⁴ ebd., S. 149 (auf den Seiten 150 und 151 Abbildungen der genannten Bühnenbilder und -skizzen)

¹²⁵ Larsen, Jens-Peter: »45 Jahre Göttinger Händel-Bewegung«, in: *50 Jahre Göttinger Händel-Festspiele, Festschrift*, hrsg. v. Walter Meyerhoff, Göttingen 1970, S. 57-165; Meyerhoff, Walter: »Chronik der Göttinger Händel-Festspiele 1920-1970«, in: *50 Jahre Göttinger Händel-Festspiele*, a.a.O., S. 186-207; Siegmund-Schultze, Walther: »Zur Geschichte der Händel-Opern-Renaissance in Halle«, in: *Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der Int. Händel-Akademie 1986 und 1987*, hrsg. v. Hans Joachim Marx, Laaber 1988, S. 203-212

¹²⁶ »Warum neue Musik für historische Instrumente? Zu dieser Frage äußern

sich: Cesar Bresgen und Hugo Distler«, in: *Zeitschrift für Hausmusik*, 8. Jg., 1939, S. 188f.; Distlers Text auch in: *Die Jugendmusikbewegung*, a.a.O., S. 79

¹²⁷ Boatwright, Howard: »Hindemiths Performances of Old Music«, in: *Hindemith-Jahrbuch*, 1973/III, Mainz 1974, S. 39-62

¹²⁸ Slg. Neumeyer; Paul Grümmer führt in seiner Autobiographie ein Bild an, das ihn (mit einer Viola da gamba) in einer Musizierpause neben Paul Hindemith (mit einem englischen Violett) zeigt: Grümmer, in der rechten Hand einen originalen Bogen, betrachtet Hindemiths Instrument, auf dem offensichtlich die zweitunterste Saite fehlt. Hindemith hält in der Rechten einen modernen Bogen. Im Hintergrund des Bildes erscheinen noch Emil Seiler, der wohl die zweite Viola d'amore spielte – ein Instrument ist nicht auszumachen, da Hindemith Seiler halb verdeckt –, der Cellist Volkmar Kohlschütter, der des öfteren mit der »Saarbrücker Vereinigung« auftrat, und ein Herr mit einer Theorbe, der von Grümmer lediglich als »Lutenist« gekennzeichnet wird. Ob es sich eventuell um Walter Gerwig handelt, ließ sich nicht klären (s. Grümmer, Paul: *Begegnungen. Aus dem Leben eines Violoncellisten*, München 1963, S. 126).

¹²⁹ Boatwright, a.a.O., S. 39

¹³⁰ Haskell, Harry: *The Early Music Revival. A History*, London 1988, S. 108

V. Zum Stand aufführungspraktischer Bemühungen heute

Ein charakteristisches Signum der sogenannten Alte-Musik-Bewegung muß in ihrer doppelten Geschichtlichkeit gesehen werden, doppelt in dem Sinne, daß sie sich bemüht, ein zur Geschichte gewordenes, der Gegenwart fernliegendes Repertoire wiederzubeleben, und in diesem ihrem Bemühen selbst dem geschichtlichen Prozeß unterworfen ist.

Schon Anfang des 19. Jhs. sind musikwissenschaftliche Forschung und praktischer Musikersinn angetreten, Alte Musik so authentisch wie zu ihrer Entstehungszeit wieder hörbar zu machen. Zu Beginn unseres Jahrhunderts begann die intensive Erprobung des adäquaten historischen Instrumentariums in Ensembles wie der »Deutschen Vereinigung für alte Musik«, der »Société de concerts des instruments anciens« oder später dann der »Saarbrücker Vereinigung für alte Musik«, die Fritz Neumeyer gründete, bis hin zum sogenannten »Scheck-Wenzinger-Kreis«, der noch bis in die 50er Jahre konzertierte, und den Ensembles »Cappella Coloniensis«, »Concentus musicus Wien« oder »La petite Bande«, die für die gegenwärtige Situation stehen. Aber gerade diese lange Zeitspanne macht es notwendig, das Erreichte in Frage zu stellen und darüber nachzudenken, ob die Musikpraxis tatsächlich noch einer wissenschaftlich objektiven Basis gehorcht oder ob sie nicht vielmehr einer Eigengesetzlichkeit folgt, die das Etikett ›historisch‹ kaum noch verdient. Eingedenk der Erkenntnis von Quantz, daß »wohl keine Wissenschaft jedermanns Urtheile so sehr unterworfen, als die Musik«,¹ erscheint dies um so notwendiger.

Für unseren Zusammenhang von Bedeutung ist der Verweis auf die Zugehörigkeit der Musik zu einer Wissenschaft, einer *techné*, deren Ausübung wohldefinierten Regeln folgt und die doch zugleich »jedermanns Urtheile«, also dem ganz persönlichen Geschmack, unterworfen ist. Wenn schon Quantz als Musiker, Komponist und Theoretiker in seiner Zeit dies als unauflösbares Dilemma empfand, wie schwierig muß es dann erst für einen heutigen Musiker sein, verbindliche ›Spielregeln‹ für den Umgang mit Musik der damaligen Zeit zu finden. Nun kann man in Quantz' Äußerung natürlich auch hineinlesen, daß eine gewisse Beliebigkeit der Interpretation gleichsam im Wesen der Musik selbst liegt – und es hat den Anschein, als habe sich die Alte-Musik-Bewegung in genau diesen Zustand hineinmusiziert. Gleichzeitig zu beobachten ist jedoch auch ein Festhalten an vermeintlich gesicherten Erkenntnissen, z.B. in Besetzungsfragen, die einer kritischen Überprüfung durchaus nicht immer standhalten.

Vor etwa zehn Jahren kritisierte Eduard Melkus in einer Bestandsaufnahme für die »Österreichische Musikzeitung« Irrwege bei der Wiedergabe vornehmlich der Musik Johann Sebastian Bachs, und zwar sowohl in Hinblick auf die historische Musizierpraxis als auch auf die nach Spielweise und Ausstattung der Instrumente ›moderne‹.² Der modernen Interpretation warf Melkus vor, daß sie noch immer einer spätromantischen Ästhetik verpflichtet sei, der historischen Interpreta-

tion hingegen lastete er an, sie huldige einem neutralen, seelenlosen Klang, der häufig allzu »leicht« und »ausdruckslos« sei,³ ferner bemängelte er eine »Zerstückelung der Linie« und einen »historischen Manierismus«, verstanden als »bewußte Ausschaltung des persönlichen Ausdrucks«.⁴ Aus heutiger Sicht ist als Hauptkritikpunkt seines umfangreichen Katalogs eine Feststellung hervorzuheben, die er zum Thema »Zeitmaße« macht: »Alle Satzformen werden in Tanzcharakter umgeformt«.⁵ Dies trifft zweifellos auf eine Vielzahl von Interpretationen mit historischen Instrumenten zu: Der tänzerische Duktus dominiert, und zwar ganz unabhängig von der Tempowahl.

Auch im Bereich der Vokalmusik sieht Melkus Gefahren. Für problematisch hält er z.B. die »Verwendung von Knabenstimmen für die hohen Stimmlagen (entsprechend dem historischen Befund)«, denn diese seien heute in den seltensten Fällen so geschult, daß sie der Ästhetik der Alten Musik gerecht werden könnten.⁶

Schon Mattheson erachtete Frauenstimmen als »*schier unentbehrlich [...], bevorab wo man keine Verschnittene haben kan. Ich weiß, was mirs für Mühe und Verdruß gekostet hat, die Sängereinnen in der hiesigen Dom-Kirche einzuführen. Anfangs wurde verlangt, ich sollte sie bey Leibe so stellen, daß sie kein Mensch zu sehen kriegte; zuletzt aber konte man sie nie genug hören und sehen*«; einschränkend fügt er allerdings hinzu: »*Doch auf unsern andern Stadt-Chören will es sich hier noch nicht mit dem weiblichen Geschlechte thun lassen*«.⁷ Immerhin ist damit eine Tradition belegt, die Frauenstimmen von der Mitwirkung in chorischen Kirchenmusiken nicht ausschließt. (Als zusätzliches Argument für den Einsatz von Frauenstimmen führt Mattheson an: »*Von den Knaben sind wenig nutz. Ich meine die Capell-Knaben: Ehe sie eine leidliche Fähigkeit zum Singen bekommen, ist die Diskant=Stimme fort. Und wenn sie ein wenig mehr wissen, oder einen fertigeren Hals haben, als andre, pflegen sie sich so viel einzubilden, daß ihr Wesen unleidlich ist, und hat doch keinen Bestand*«.⁸)

Mithin darf Mattheson, der seit 1715 das Kapellmeisteramt am Hamburger Dom bekleidete, als gewichtiger Zeuge dafür gelten, daß der Einsatz von Knabenstimmen bei der Aufführung von Kirchenmusikwerken des 18. Jhs. nicht generell als authentisch anzusehen ist, sondern sich jeweils nach historischen Gegebenheiten und lokalen Usancen zu richten hat.

*

In dem Jahrzehnt seit Melkus' kritischer Bestandsaufnahme hat sich eine Entwicklung vollzogen, die man eine Globalisierung der Alten Musik nennen könnte. Den ehemals vorherrschenden Ensembles aus dem niederländisch-flämischen Raum, aus England, Frankreich und Deutschland haben sich solche aus Südeuropa, Nordamerika und sogar aus Japan hinzugesellt. Erstaunlicherweise hat dies nicht zu einer größeren Interpretationsvielfalt geführt, eher schon ist eine Tendenz zur stilistischen Vereinheitlichung zu erkennen. Wenn es je so etwas gab wie eine englische, flämisch-niederländische, Wiener oder gar Kölner Schule der historischen Aufführungspraxis, geprägt vor allem von Orchesterleitern wie Christopher Hogwood, Frans Brüggen, Nikolaus

Hamoncourt oder Reinhard Goebel, dann haben diese Schulen eine Generation von Nachwuchsensembles hervorgebracht, die mehr den stilistischen Gleichklang anstrebt, wie sich an einer Vielzahl von Über-einstimmungen zeigt.

Als erstes Beispiel dafür sei die Vorhaltsausführung vor allem vor Trillern erwähnt. Bei fast allen der heute tonangebenden Ensembles ist festzustellen, daß sie – stilistisch verallgemeinernd für die gesamte Alte Musik – eine Vorhalts-Hauptnotengestaltung aufführen, die erst Carl Philipp Emanuel Bach in seinem »Versuch« als verbindlich für seine Musik und diejenige seiner Zeit- und Stilgenossen proklamierte. Zwei Paragraphen, die die zeitliche Festlegung und die exakte Ausführung beschreiben, seien hier im Original aufgeführt: § 5 »*Vermöge des ersten Umstandes*[§ 4 »*Diese kleinen Nötgen sind [...] in ihrer Geltung verschieden*...] *hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten, anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge durch Acht=Theile zu bezeichnen pflegte [...] Damahls waren die Vorschläge von so verschidener Geltung noch nicht eingeführet; bey unserem heutigen Geschmacke hingegen können wir um so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerley Arten bey allerlei Noten vorkommen können*«. ⁹

Carl Philipp Emanuel Bach unterscheidet demnach klar zwischen einer Ausführungsart, die zeitlich wohl eher der Generation seines Vaters Johann Sebastian Bachs angehört, und einer neuartigen Auffassung, die seiner Musik eigentümlich ist. Von der Dauer der Vorschlagsnote heißt es im weiteren präzise: »*Nach der gewöhnlichen Regel wegen der Geltung dieser Vorschläge finden wir, daß sie die Hälfpte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat [...] und bey ungleichen Theilen [...] zwey Drittheile bekommen*«. ¹⁰ Nach diesen klaren Forderungen ist es unzweifelhaft, daß eine Zweidrittel-Auflösung von Vorschlägen – in der heutigen Praxis vornehmlich als Vorhalt vor Trillern zu beobachten – in der Musik der Generation vor C.Ph.E. Bach wohl undenkbar war. Die Frage bleibt, ob eine solche Praxis auch noch für die nachfolgende Generation bzw. für die stilistisch anders orientierten Zeitgenossen wie z.B. Haydn oder auch Mozart Geltung hat. ¹¹ Daß keiner der späteren Theoretiker in den bekannten Quellenwerken eine so präzise Ausführungsbeschreibung geliefert hat, darf heute nicht bedeuten, eine vermeintliche Generalanweisung für alle Stilbereiche anzuwenden. ¹²

Ähnlich gelagert ist der Fall bei Aufführungen barocker Opern. Es ist nahezu allgemein üblich geworden, die Sänger bei Zwischenkadenzierungen und bei der Schlußkadenz in Rezitativen nicht mehr aussingen zu lassen, sondern – wie es bei einigen Theoretikern nachzulesen ist – noch auf den letzten Silben mit den Dominante-Tonika-Akkorden einzufallen, wobei fast immer eine Halbton-Dissonanz mit der Gesangsstimme entsteht. ¹³ Auch diese Praxis beruht auf einer vielleicht nicht ganz korrekten Interpretation der maßgeblichen Quellen; darum bedarf die neuerlich erhobene Forderung von Winton Dean, die Kadenzakkorde genau so zu plazieren, wie sie in den alten Partituren notiert wurden, einer Berichtigung. ¹⁴

Bekanntlich stellte Chrysander in der alten Händel-Gesamtausgabe die Kadenzakkorde prinzipiell nach; die Herausgeber der ersten Bände der neuen Hallischen Händel-Ausgabe folgen ihm darin.¹⁵ Aus der beträchtlichen Anzahl historischer Quellen seien hier einige herausgegriffen, die diese Vorgehensweise unterstützen. Bei Quantz z.B. liest man folgendes: »Bisweilen wird das Accompagnement unterbrochen, so, daß der Sängler dennoch Freyheit bekommt, nach Willkür zu recitiren; und die begleitenden Stimmen fallen nur dann u. wann ein, nämlich bey den Einschnitten, wenn der Sängler eine Periode geendiget hat. Hier müssen die Accompagnisten nicht warten, bis der Sängler die letzte Sylbe ausgesprochen hat; sondern sie müssen schon unter der vorletzten oder vorhaltenden Note einfallen; um die Lebhaftigkeit beständig zu unterhalten.«¹⁶ Doch wohlge-merkt: Quantz behandelt hier das Kadenzverhalten bei den »Einschnitten« oder Phrasenenden innerhalb des Rezitativs. An diesen Stellen kommt es im Opernrezitativ vornehmlich darauf an, vorwärtsdrängende Handlungsverläufe nicht zu hemmen oder gar zu unterbrechen, was dadurch erreicht wird, daß das Continuo unter der vorletzten, also der Note mit dem Kadenz-Vorhalt, die Kadenz-Akkorde plaziert. Den Begriff »Cadenz« im Sinne von Schlußkadenz bringt Quantz erst gegen Mitte dieses äußerst ausführlichen Paragraphen – ein Zeichen dafür, daß er ihn von den zuvor erörterten Binnenkadenzen unterschieden wissen will. Quantz fährt fort, daß der Baß »mit einer Sicherheit u. Kraft einfallen« müsse, »besonders bey den Cadenzen; denn hier kommt es auf den Baß am meisten an. Dieser muß überhaupt bey allen Cadenzen des theatralischen Recitativs, es mag ein mit Violinen begleitetes, oder nur ein gemeines seyn, seine zwo Noten, welche mehrents aus einem fallenden Quintsprunge bestehen, unter der letzten Sylbe anfangen, und nicht zu langsam, sondern mit Lebhaftigkeit anschlagen.«¹⁷ Bei den Einschnitten fordert Quantz, daß das Continuo nicht warten solle, bis der Sängler die letzte Silbe ausgesprochen hat, sondern schon bei der vorletzten, dem Vorhalt, einsetzt. Bei der Schlußkadenz aber fordert er den Einsatz unter der letzten Silbe, was mehrdeutig ist, da er nicht klar zwischen weiblicher und männlicher Endung unterscheidet. Da er jedoch zwischen den von ihm aufgeführten Kadenzierungen einen Unterschied macht, kann es sich bei der Schlußkadenz nur um eine verzögerte Ausführung handeln; vielleicht ist ja mit »letzter Sylbe« auch der letzte Ton bzw. der letzte Klang gemeint (in diesem Fall bräuchte man auch nicht zwischen männlichem und weiblichem Schluß zu unterscheiden).

Die divergierende Ausführung läßt Rückschlüsse auf die Harmonieauffassung zu, da ein zeitgleiches Plazieren der Akkorde dissonante Klänge produzieren würde. Trotz dieser Ausführungsanweisung scheint Quantz jedoch eine gewisse Vorsicht der Dissonanz gegenüber walten zu lassen, da er im gleichen Paragraphen nochmals zu den »Einschnitt-Kadenzen« einschränkend bzw. präzisierend ausführt, daß das Continuo nicht warten soll, »bis der Sängler die letzte Sylbe völlig ausgesprochen hat.«¹⁸

Auch Georg Philipp Telemann hatte bereits 1733 in seinen »Singe-, Spiel- u. General Bass-Übungen« geschrieben: »Die schlüsse werden in

opern sofort angeschlagen, wann der sänger die letzten sylben spricht, in cantaten aber pfelet man sie nachzuschlagen«. ¹⁹ Eine eher aus der täglichen Praxis erwachsene Ausführung schlägt C.Ph.E. Bach vor, wenn auch er fordert, den Sänger nicht ganz aussingen zu lassen, sondern »*schon bey den letzten Silben die von Rechtswegen erst darauf folgende Harmonien, damit die übrigen Bässe oder Instrumente sich bey Zeiten hernach richten und mit einfallen können*«. ²⁰ Hier scheint die akkordisch antizipierte Platzierung tatsächlich lediglich aus rein technisch-aufführungspraktischen Gründen gefordert, um den gemeinsamen Einsatz zu erlangen. Doch nur fünfzehn Jahre später (bzw. sechs Jahre, berücksichtigt man Bachs erweiterte Ausgabe von 1762) forderte Joseph Haydn im Vorwort seines »Applausus« im entfernten Eisenstadt, wo vielleicht eine andere Rezitativ-Ausführung gepflegt wurde, eine dieser Praxis offenbar entgegengesetzte Gestaltung, auch wenn es sich zunächst nur um Accompagnati und Rezitative einer Kantate handelt.

Weil Haydn bei der Einstudierung und Aufführung nicht selbst hatte zugegen sein können, machte er für die Ausführenden Vorschläge, u.a. auch zum Rezitativ oder, um genau zu sein, zum Accompagnato-Rezitativ, und wies sie an: »*wohl zu observieren, daß das Akkompagnement nicht eher hereintrete, als bis der Sänger vollkommen den Text abgesungen, obwohlen sich das Kontrarium in der Spartitur öfters zeigt*«. Haydn verlangt, daß stets »*die letzte Silbe von den Rezitierenden vollkommen gehört werden, [man] alsdann aber geschwind den Einfall machen [muß]; denn es würde sehr lächerlich sein, wann man dem Sänger das Wort vom Mund herabgeigete*« [...] »*Dieses lasse ich den Cembalisten über, und nach ihm müssen sich alle anderen richten*«. ²¹ Die von Haydn geforderte Ausführung umgeht jegliche Dissonanzen bei Kadenzierungen, da das Continuo stets nach dem Sänger einsetzen soll. Und warum, so wäre zu fragen, sollte dies nicht auch für die Oper gelten, wo die Verständlichkeit von Text und Handlung gewiß nicht weniger gefordert ist?

Ein weiteres Beispiel für die heutige Tendenz zum Nivellement ist die fast allgemein akzeptierte 415-Hertz-Stimmung der Instrumente. Der Ton aber, »*in welchem die Orchester zu stimmen pflegen, ist nach Beschaffenheit der Orte und Zeiten immer sehr verschieden gewesen*«. ²² – und er sollte, so möchte man Quantz ergänzen, in der heutigen Praxis je nach Provenienz des aufzuführenden Stückes ebenfalls verschieden sein. Einen international verbindlichen Stimmton gab es nicht, wohl aber einen gravierenden Wandel, von dem Quantz berichtet, man habe damals in Deutschland angefangen, »*den hohen Chorton mit dem Kamertone zu verwechseln: wie auch nunmehr einige der berühmtesten Orgeln beweisen: Der venezianische Ton ist itziger Zeit eigentlich der höchste, und unserem alten Chortone fast ähnlich. Der römische Ton war, vor etlichen und zwanzig Jahren, tief, und dem Pariser Tone gleich. Anitzo aber fängt man an, den Pariser Ton dem venezianischen fast gleich zu machen*«. ²³ Quantz präferierte offenbar die französische Stimmung, die er »angenehm tief« nennt.

Daß es viele verschiedene Gebräuche gab, weiß jedes bessere Musiklexikon; ²⁴ nicht nur zwischen Ländern und Musikkulturen, auch von

Ort zu Ort konnte der Stimmton schwanken, selbst zwischen Leipziger und Dresdner Stimmung wurde unterschieden, aber auch zwischen Stimmtönen für verschiedene Gattungen. Dem sollte Rechnung getragen werden, um die *couleur locale* eines Musikstücks, die ja auch ein Stück historischer Identität bedeutet, zu unterstreichen. Aber wie bei der Stimmtonhöhe ist auch bei den Stimmsystemen eine Standardisierung zu beobachten, die die Vielfalt der nationalen, lokalen, epochen- und gattungsspezifischen Zusammenhänge, in denen sie Einsatz fanden, ignoriert.²⁵

Zu zwei weiteren Fehlentwicklungen, die nachhaltig in die Musikpraxis hineinwirken, obwohl sie jeder wissenschaftlichen Grundlage entbehren, sei noch eine Anmerkung gestattet.

Zu den umstrittensten Fragen im Bereich des Instrumentariums gehört die historisch kaum zu belegende Verwendung sogenannter Überblas- oder Korrekturlöcher beim Spiel der ventillosen Trompete. Kaum ein Trompeter kommt ohne solche Modifikationen aus. Sie gehen zurück auf Versuche, die der Holzblasinstrumentenmacher und Fagottist der Cappella Coloniensis, Otto Steinkopf, und der Blechblasinstrumentenmacher Helmut Finke Ende der 50er Jahre durchführten. Durch drei im oberen Rohrbereich des Instruments gebohrte Löcher erreichten Steinkopf/Finke, »daß einerseits eine Selektion der geradzahligem oder ungeradzahligem Töne der Oberton-/Naturtonreihe, andererseits die Transposition in eine andere Grundstimmung des Instrumentes möglich wurde«. ²⁶ Mit diesem Eingriff war es sodann möglich, die unsaubereren 7., 11. und 13. Obertöne auszuschalten bzw. durch »reine« zu ersetzen. Zwar kannte schon Mersenne diese Möglichkeit, aber erst aus dem Jahr 1787 liegt eine englische Griffloch-Trompete vor; daß dies jedoch eine verbreitete Praxis war, widerlegen eigentlich die zahlreichen Instrumente, die ohne Grifflöcher auf uns gekommen sind. ²⁷ Bei der heute fast ausschließlichen Verwendung modifizierter Trompeten stellt sich die Frage, ob durch einen solchen Eingriff – man ist geneigt, es einen Trick zu nennen – nicht ästhetische Qualitäten, die ja auch in der instrumentenspezifischen Unsauberkeit bestimmter Töne liegen können, verlorengehen, obwohl die Benutzung der Grifflöcher die Intonationssicherheit zweifellos erhöht. ²⁸

Von vergleichsweise geringer praktischer Konsequenz blieb eine Diskussion, die Mitte der 70er Jahre durch Erich Schwandt ausgelöst wurde und seither wiederholt für Aufsehen gesorgt hat. Gemeint ist die Theorie des halben Tempos, die Schwandt in seinem Aufsatz »L'Affilard on the French Court Dances« unterbreitete. Die These besagt, die historischen Tempoangaben seien halbiert zu denken, was nichts anderes bedeutet, als daß alle Musik nur halb so schnell wie sonst üblich gespielt werden soll. ²⁹ Wilhelm Reetze Talsma knüpfte 1980 in einer großangelegten Studie an Schwandt an, wandelte dessen Kernaussage aber dahin gehend ab, »daß nur schnelle Tempi zu halbieren seien«. ³⁰ In zwei Aufsätzen hielt Richard Erig an der generellen Halbierung fest, ³¹ jedoch erwies sich Talsmas These als die beständigere, wie es die Arbeiten von Jan van Bieren, Frans Heijdemann, Clemens von Glück

und Grete Wehmeyer belegen.³² Widerspruch erwuchs vor allem Talsma, der seine Tempoauslegung als »metrisch« auswies, in Arbeiten von Auhagen, Miehlhing und Krones, in denen die Richtigkeit und Eindeutigkeit der historischen Metronomangaben durch zahlreiches Quellenmaterial überzeugend belegt wurde.³³ Auch aus der Praxis wurden Stimmen laut, die sich gegen eine Ausführung im halben Tempo aussprachen, so etwa in zwei Aufsätzen der Flötist Konrad Hünteler.³⁴ – Beispiele wie diese zeigen, daß auch nach annähernd hundertjähriger Forschertätigkeit und praktischer Erfahrung auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis kein Stillstand eingetreten ist. Die Renaissance dauert an.

Anmerkungen zu Kapitel V.

¹ Quantz, Joh. Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Reprint der Ausgabe Berlin 1752, Neuausgabe Horst Augsbach, Leipzig 1983, S. 275, § 1

²⁻⁶ Melkus, Eduard: »Bach – Interpretation zwischen Scylla und Charybdis«, in: *ÖMZ*, 2.3/1985, S. 65-76, hier S. 69-71

⁷ Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1739, hg. von Margarete Reimann, Kassel 1954, § 19, S. 482

⁸ ebd., § 20, S. 482

⁹ Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Faksimile der 1. Aufl., Berlin 1753 und 1762, hrsg. v. L. Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1978, S. 64, § 5

¹⁰ ebd., S. 65, § 11

¹¹ siehe hierzu Neumann, Frederick: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton 1986, S. 11

¹² Neumann stellt für Mozart fest: »When Mozart intended a supported appoggiatura trill [...] he usually indicated his wish. He either wrote it out in regular notes...« (Neumann, a.a.O., S. 114). Er führt keine Stelle aus Mozarts Kompositionen an, an denen eine Ausführung in Zweidrittel-Lösung nach C. Ph. E. Bachs Modell zwingend gefordert wird.

¹³ Die gesamte Problematik behandelt in zwei ausführlichen Studien Gutknecht, Dieter (I): »Zur Aufführungspraxis des Secco-Rezitativs in der ersten Hälfte des 18. Jhs. Ein Beitrag zur Diskussion über die Gestaltung des Rezitativs speziell in Händels Opern«, in: *Telemanniana et alia Musicologica*, Festschr. f. Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag, hg. v. D. Gutknecht, Hartmut Krones, Frieder Zschoch, Oschersleben 1995, S. 142-154; ders. (II): »In sofern wir ihnen eine Aehnlichkeit mit der Sprache belegen. Einige Bemerkungen zu Gestalt und Ausführung des Rezitativs in Telemanns Opern«, Vortrag gehalten anlässlich der Magdeburger Telemann-Festtage (Wiss. Konferenz, Bericht in Vorbereitung)

¹⁴ Gutknecht I, S. 146

¹⁵ ebd., S. 142

¹⁶ Quantz, a.a.O., § 59, S. 272

¹⁷ Quantz, a.a.O., § 59, S. 272

¹⁸ Quantz, a.a.O., § 59, S. 272; siehe ferner die beiden Notenbeispiele, die

Quantz im Anhang unter XXIII, F. 5 und 11 aufführt. F. 5 bringt ein Rezitativ-Beispiel, das wohl auf einer Binnen-Kadenz endet: Der Sänger beendet seine Phrase mit Quartvorhalt, Continuo ist auf der Eins des Taktes notiert, wobei sich bei notierter Ausführung eine Dissonanz zwischen Sänger *d*“ und dem A-Dur-Akkord ergeben würde. In diesem Falle fordert Quantz eine zeitlich etwas nachgestellte Ausführung. Im Beispiel F. 11 ergibt sich keinerlei harmonische Dissonanz, da die Schlußkadenz – V → I – auftaktig nach dem Gesangsende plaziert ist.

¹⁹ zit. n. Telemann, Georg Philipp: *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hg. v. Werner Rackwitz, Leipzig 1985, S. 177. So wie das Beispiel notiert ist, käme es zu einer scharf klingenden Dissonanz, die jedoch beinahe aufgehoben wird, wenn man Telemanns Klauselverwendung aus seinem »Harmonischen Gottesdienst« (Hamburg 1725/26, *Musikalische Werke*, Bd. II., hg. v. Gustav Fock, Kassel 1953, S. V, VI) berücksichtigt, die in diesem Falle ein *g*“ als Vorhalt fordert. Also ist auch bei Telemann die scharfe Dissonanz auf der Zeit umgangen.

²⁰ C.Ph.E. Bach, a.a.O., § 3, S. 315

²¹ Haydn, Joseph: *Applausus*, 1768, in: *Werke*, Reihe XXVII, Bd. 2, hg. v. Heinrich Wiens, München 1969, S. 1 (Haydns Erklärungen).

Beim Vergleich von Leonardo Leos »Catone in Utica« mit Händels Pasticcio »Catone« in einer Neufassung, in der viele Rezitative identisch sind, in der Ausführung aber doch Unterschiede aufgeführt sind, habe ich bereits darauf verwiesen, daß Dissonanzen in Kadenzakkorden fast ausschließlich mit einer 4-3-Vorhaltsauflösung oder gar Pausen auf betonter Zeit umgangen wurden (vgl. Gutknecht I, a.a.O., S. 148; Notenbeispiele S. 150ff., besonders Nr. 10 mit Pause auf der Eins!); Fazit: Die Forderung Winton Deans nach einer Rezitativ-Ausführung wie konventionell notiert entspricht nicht dem historischen Befund. Dieser zeigt vielmehr ein äußerst vielgestaltiges Bild, vor allem aber eine Praxis, die die direkte Dissonanz in den Kadenzierungen ganz ausschließt oder durch zeitlich verzögerte Akkordsetzung wesentlich mildert.

²²⁻²³ Quantz, a.a.O., § 6, S. 241

²⁴ z.B. Riemann, *ML*, Sachteil, Mainz 1967, S. 907

²⁵ siehe *MGG2*, Sachteil Bd. I, Sp. 973

²⁶ Gutknecht, Dieter: »Zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Tradition als Hypothek: Die Cappella Coloniensis (1954-1994)«, in: *CONCERTO*, Nr. 96, September 1994, 11. Jg., Köln, S. 22-28, hier S. 27f.

²⁷ siehe hierzu Altenburg, Detlef: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)*, Bd. I, Köln 1973, S. 207-234.

²⁸ Gutknecht, »Tradition als Hypothek«, a.a.O., S. 28

²⁹ Schwandt, Erich: »L'Affilard on the French Court Dances«, in: *Musical Quaterly*, 1973/74, S. 389-400

³⁰ Talsma, Wilhelm Reetz: *Wiedergeburt der Klassiker*, Innsbruck 1980; das Zitat stammt von Miehling, Klaus: *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema*, Wilhelmshaven 1993, S. 14

³¹ Erig, Richard: »Zum ›Pulsschlag‹ bei Johann Joachim Quantz«, in: *Tibia*, 1982/83, S. 168-175; derselbe: »Il vero modo di diminuir«. Bemerkungen zu dalla Casas Diminutionsschule«, in: *Tibia*, 1983, S. 407-417

³² von Bieren, Jan: »Het tempo van de franze Barokdansen«, in: *Tempo in de Achttiende Eeuw*, Utrecht 1984, S. 7-25; Heijdemann, Frans: »De tempo-aandeedingen bij L'Affilard en Pajot«, in: *Tempo in de Achttiende Eeuw*, Utrecht 1984, S. 26-36; von Glück, Clemens: »Interpretation im ›klassischen

- Tempo?«, in: *ÖMZ*, 41/1986, S. 493-496; Wehmeyer, Grete: »Interpretation im ›klassischen‹ Tempo?«, in: *ÖMZ*, 40/1985, S. 7-8, 366-376; dieselbe: *Prestississimo. Die Wiederentdeckung der Langsamkeit in der Musik*, Hamburg 1982
- ³³ Auhagen, Wolfgang: »Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert«, in: *AfMw*, 1987/1, S. 40-57; derselbe: »Zur Theorie des variablen Metronomgebrauchs«, in: *Mf*, 42/1989, S. 55-60; Krones, Hartmut: »Interpretation im ›klassischen‹ Tempo?«, in: *ÖMZ*, 41/1986, S. 489-492
- ³⁴ Hünteler, Konrad: »Die Wiederentdeckung der Langsamkeit in der Musik. Eine Absage«, in: *CONCERTO*, Heft 78 (Nov. 1992), S. 17-24; derselbe: »Die Wiederentdeckung der Langsamkeit in der Musik?«, in: *Musica*, 47, 3 (1993), S. 143-151

VI. Literaturverzeichnis

- Adler**, Guido: Rezension zu Ellis' »The History of Musical Pitch«, in: *VfMw*, 4. Jg., Leipzig 1888, S. 122-146
- Ahrens**, Christian: *Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen*, Kassel 1986
- Aldrich**, Putnam: »Wanda Landowska's ›Musique ancienne‹«, in: *Notes*, The quarterly Journal of the Music Library Association, Vol. 27, No. 1, Sept. 1970, Ann Arbor/Michigan, S. 462-68
- Ameln**, Konrad: Krit. Bericht, *NBA*, Serie III, Bd. 1, Motetten, Kassel 1967
- Anton**, Karl: »Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bach-Bewegung«, in: *BJB*, 42, Leipzig 1955, S. 7-44
- Apel**, Willi: *The notation of Polyphonic Music 900-1600*, Cambridge/Mass. 1942 (dt. Ausgabe: *Die Notation der polyphonen Musik 900-1600*, Leipzig 1962)
- Apian-Bennwitz**, P.O.: *Die Geige*, Neuburg 1864
- Arlt**, Wulf: »Zur Idee und zur Geschichte eines ›Lehr- und Forschungsinstituts für Alte Musik‹ in den Jahren 1933 bis 1970«, in: *Alte Musik. Praxis und Reflexion*, hrsg. v. Peter Reidemeister und Veronika Gutmann, Winterthur 1983, S. 29-76
- Armbrust**, Georg: Replik auf die »Verteidigung der Hamburger Bachgesellschaft gegen die Angriffe des Herrn Carl G.P. Grädener« in einem Schreiben an Herrn G. Armbrust von Carl G.P. Grädener, Hamburg 1856
- Auerbach**, Cora: »Wiedererweckung der Barock-Instrumente in der Gegenwart. Arbeitsbericht der Tagung im Musikheim Frankfurt a. O.«, in: *Die Musikpflege*, Monatsschrift f. Musikerziehung, Musikorganisation und Chorgesangwesen, hrsg. v. Eberhard Preussner, 1. Jg., Leipzig 1930/31, S. 114-117
- Bach**, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Faks. d. 1. Aufl., Berlin 1753, hrsg. v. L. Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1978
- Bacher**, Joseph: *Die Viola da gamba. Eine Einführung in das Wesen des Violenchores und in die Spielweise der alten Gambenmeister*, Kassel 1932
- Bäiß**, Hajo: »Das Überpunktierungssyndrom oder Vom Werden und Vergehen einer Theorie zur Aufführungspraxis«, in: *CONCERTO*, Heft 12/1988 (Dezember/Januar 1988/89), S. 12-22
- Bagge**, Selmar: »Joh. Seb. Bach's Trauerode, bearbeitet von Robert Franz«, in: *LAMZ*, Nr. 41, Leipzig 1866, S. 325-327
- Bagge**, Selmar: »Zwei Cantaten von Seb. Bach. ›Trauer-Ode‹ und ›Der Streit zwischen Phoebus und Pan‹, in: *LAMZ*, Nr. 19, Leipzig 1866, S. 149-151; Nr. 20, S. 157-159
- Barbour**, J. Murray: *Tuning and Temperament. A Historical Survey*, Michigan 1951, 2¹⁹⁵³, Reprint 1961 u. 1967
- Baselt**, Bernd: »Händel-Edition im Verständnis des 19. Jahrhunderts« (Beiträge zur Geschichte der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, hrsg. v. Friedrich Chrysander), in: *Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Walther Siegmund-Schultze (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Wissenschaftliche Beiträge, 11. Jg.), Halle (Saale) 1984, S. 46-61
- Baselt**, Bernd: *Händel-Handbuch*, Bd. 2, Leipzig 1984

- Baselt**, Bernd: »Beiträge zur Chrysander-Forschung I. Friedrich Chrysander und Hans von Bülow. Eine Dokumentation«, in: *Händel-Jahrbuch*, 15./16. Jg., 1969/70, Leipzig 1971, S. 123-149
- Bellermann**, Heinrich: *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Berlin 1858
- Bellermann**, Heinrich: »Geschichtliche Bemerkungen über die Notation«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 13. Jg., Regensburg 1898, S. 1-18
- Bellermann**, Heinrich: »Robert Franz' Bearbeitungen älterer Tonwerke«, in: *AMZ*, VII. Jg., Nr. 31, Leipzig 1872, Sp. 489-495; 505-510; 521-526
- Benz**, Richard: *Die deutsche Romantik*, Stuttgart 1956
- Berner**, Alfred: »Die alte Musikinstrumenten-Sammlung in Berlin«, in: *Wege zur Musik. Staatl. Inst. f. Musikforschung Preuß. Kulturbesitz*, hrsg. anlässlich der Eröffnung des neuen Hauses, Berlin 1984
- Besch**, Hans: *J.S. Bachs Frömmigkeit und Glaube*, Kassel 1950
- Bessler**, Heinrich: »Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle, 1.-8. April 1924«, in: *ZfMw*, VII. Jg., Heft 1, 1924, S. 42-54
- Bessler**, Heinrich: »Musik des Mittelalters und der Renaissance«, in: *Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10, Potsdam 1931
- Beyschlag**, Adolf: *Die Ornamentik der Musik*, Supplementband zu: *Urtext klassischer Musikwerke*, hrsg. auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Leipzig 1908, Nachdruck Wallut 1978
- Beyschlag**, Adolf: Entgegnung auf das Referat von Carl Ettler über die »Ornamentik der Musik von Adolf Beyschlag«, in: *ZIMG*, 10. Jg., Leipzig 1908/09, S. 215-216
- Beyschlag**, Adolf: Entgegnung auf das Referat von Hugo Leichtentritt über die »Ornamentik der Musik«, in: *SIMG*, 11. Jg., Leipzig 1909-10, S. 292-297
- Beyschlag**, Adolf: »Über Chrysander's Bearbeitung des »Messias« und über die Musikpraxis zur Zeit Händel's«, in: *Die Musik*, hrsg. v. Bernhard Schuster, 10. Jg., Bd. 39, Berlin/Leipzig 1910/11, S. 143-158
- Billroth**, Gustav: »Über Vereine für ältere Vokalmusik«, in: *Eutonia*, VI, Breslau 1833, S. 208-212
- Bitterhof**, Erich: »Georg Götsch«, in: *Musica*, hrsg. v. Fred Hamel, 10. Jg., Kassel 1956, S. 865
- Blume**, Friedrich (Hrsg.): *Das Chorwerk*, Wolfenbüttel 1929ff.
- Blume**, Friedrich: *J.S. Bach im Wandel der Geschichte. Musikwissenschaftliche Arbeiten*, hrsg. v. der Gesellschaft f. Musikforschung, Nr. 1, Kassel 1947
- Blume**, Friedrich: *Syntagma Musicologicum, Gesammelte Reden und Schriften*, hrsg. v. Martin Ruhnke, Kassel 1963, S. 412-447
- Blumröder**, Christoph von: Art. »Neue Musik«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1979
- Boatwright**, Howard: »Hindemiths Performances of Old Music«, in: *Hindemith-Jahrbuch*, 1973/III, Mainz 1974, S. 39-62
- Bohn**, Emil: *Julius Schäffer*, Breslau 1903
- Boyd**, David D.: »Monteverdi's violini piccoli alla francese and viole da braccio«, in: *Annales musicologiques*, VI (1958-63), S. 387-402
- Bresgen**, Cesar: »Warum neue Musik für historische Instrumente?«, in: *Zeitschrift für Hausmusik*, VIII. Jg., Kassel 1939, S. 188f.

- Brett, Philip:** »Text, Context, and the Early Music Editor«, in: *Authenticity and Early Music*, ed. Nicholas Kenyon, Oxford 1988, S. 83-114
- Brix, Michael u. Steinhauser, Monika** (Hrsg): *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland*, Lahn-Gießen 1978
- Brix, Michael u. Steinhauser, Monika:** »Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historischen Architektur-Diskussion in Deutschland«, in: *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland*, Lahn-Gießen 1978, S. 199-310
- Cahn-Speyer, Rudolf:** »Über historisch korrekte Aufführungen älterer Musik«, in: *Die Musik*, 2. Novemberheft 1911, Bd. XLI, Berlin und Leipzig 1911, S. 204-221
- Caplin, William:** »Moritz Hauptmann and the Theory of Suspension«, in: *Journal of Music Theory*, Vol. 28,2, Fall 1984, New Haven 1984, S. 251-269
- Chouquet, Gustave:** *Le Musée du Conservatoire National de Musique, Catalogue descriptif et raisonné*, Nouvelle edition, Paris 1884
- Christensen, Jasper B.:** »Zur Generalbaßpraxis bei Händel und Bach«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Bd. IX, 1985, Winterthur 1986, S. 39-88
- Chrysander, Friedrich:** »Denkmäler der Tonkunst«, in: *AMZ*, 4. Jg., Nr. 1, Leipzig 1869, S. 1
- Chrysander, Friedrich:** »Die Aufführungen Händelscher Werke im Krystallpalast bei London. (Handel Festivals)«, in: *AMZ*, XII. Jg., 1877, Nr. 20, Sp. 288-296 u. 305-311
- Chrysander, Friedrich:** »Die harmonische Begleitung auf Grund des Basses in der Musik des 16. u. 17. Jhdts.«, in: *AMZ*, XII. Jg., 1877, Nr. 6, Sp. 81-85
- Chrysander, Friedrich:** »Händels Orgelbegleitung zu Saul und die neueste englische Ausgabe dieses Oratoriums«, in: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, I, Leipzig 1863, S. 408-428
- Chrysander, Friedrich:** »J.S. Bachs Kirchen-Cantaten, im Clavierauszuge mit Orgelbegleitung herausgegeben von dem Bach-Verein in Leipzig«, in: *AMZ*, XI. Jg., Nr. 44, Leipzig 1876, Sp. 689-692
- Chrysander, Friedrich:** »Joh. Stades Anleitung, den Basso continuo zu behandeln, vom Jahre 1626«, in: *AMZ*, XII. Jg., 1877, Nr. 7, Sp. 99-103, 119-123
- Chrysander, Friedrich:** »Lodovico Viadanas Bericht von der Erfindung und Einrichtung seines Basso continuo«, in: *AMZ*, XII. Jg., 1877, Nr. 6, Sp. 85-88
- Chrysander, Friedrich:** »Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges«, Teil I-III, in: *VfMw*, 7. Jg., 1891, S. 337-396; 9. Jg., 1893, S. 249-310; 10 Jg., 1894, S. 530-567
- Chrysander, Friedrich:** »Mendelssohns Orgelbegleitung zu Israel in Ägypten«, in: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, II, 1867, S. 249-267
- Chrysander, Friedrich:** »Philipp Spitta über Bach's Grundsätze des Accompagnements«, in: *AMZ*, XIV. Jg., Leipzig 1879, Sp. 801-806, 817-821, 821-825
- Chrysander, Friedrich:** »Viadanas Verhältnis zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen«, in: *AMZ*, XII. Jg., 1877, Nr. 7, Sp. 97-99, 113-119
- Chrysander, Friedrich:** »Was Herr Professor Hanslick sich unter ›Kunstzeloten‹ vorstellt«, in: *AMZ*, Nr. 49, Leipzig 1869, S. 387-389
- Chrysander, Friedrich:** »Zwei Claviere bei Händel. Cembalo-Partituren«, in: *AMZ*, XII. Jg., 1877, Nr. 12, Sp. 177-180 u. Nr. 13, Sp. 193-198

- Cooper, Jeffrey:** *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828-1871*, Michigan 1983
- Coussemaker, Charles-Edmond-Henri de:** *Scriptorum de musica medii aevi novae series a Gerbertina altera*, 4 Bde., Paris 1864, 1867, 1869, 1876, Neuausgabe Hildesheim 1962
- Crutchfield, Will:** »Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals«, in: *Authenticity and Early Music*, ed. Nicholas Kenyon, Oxford 1988, S. 19-26
- Dadelsen, Georg von:** *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* (Tübinger Bach-Studien, Heft 4/5), Trossingen 1958
- Daehne, Paul:** »Paul de Wit's Leben und Wirken«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 46. Jg., Nr. 7, Leipzig 1926, S. 321
- Danckert, Werner:** »Die Rekonstruktion des Bachorchesters«, in: *Die Musik*, XXII. Jg., 2. Halbband, Berlin 1930, S. 880-884
- Danckert, Werner:** »Die Wiedergeburt der Barockinstrumente«, in: *Deutsche Tonkünstlerzeitung*, 28. Jg., Nr. 519, Heft 6 (20. März 1930), S. 85f.
- Dannreuther, E. (A.W. Sturm):** »Die Verzierungen in den Werken von Johann Sebastian Bach« (Part I, S. 161-195), in: *BJB*, 1909, Leipzig 1909, S. 41-101
- Dannreuther, Edward:** *Musical Ornamentation*, 2 Bde., Bd. I: »From Diruta to J.S. Bach«, London & New York 1893, Bd. II: »From C.Ph.E. Bach to the present«, ebd. 1895
- Dilly, Heinrich:** »Entstehung und Geschichte des Begriffs ›Historismus‹ – Funktion und Struktur. Eine Begriffsgeschichte«, in: *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland*, hrsg. v. Michael Brix und Monika Steinhauser, Lahn-Gießen 1978, S. 11-27
- Distler, Hugo:** »Warum neue Musik für historische Instrumente?«, in: *Zeitschrift für Hausmusik*, VIII. Jg., Kassel 1939, S. 188f., auch in: *Die Jugendmusikbewegung*, hrsg. v. Karl-Heinz Reinfandt, Wolfenbüttel und Zürich 1987, S. 79
- Döbereiner, Christian:** *50 Jahre Alte Musik in München. Eine Denkschrift zur Wiedererweckung Alter Musik*, München 1955
- Döbereiner, Christian:** *Zur Renaissance alter Musik*, Berlin 1950 (Hesses Handbücher der Musik, Bd. 101, »Bemerkungen über Verzierungen und Vortragspraxis in alter und klassischer Musik«), Tutzing 2¹⁹⁶⁰
- Döbereiner, Christian:** »Über die Viola da gamba und die Wiederbelebung alter Musik auf alten Instrumenten«, in: *ZfM*, 107. Jg., Okt. 1940, Heft 10, Regensburg 1940, S. 602-606
- Döbereiner, Christian:** »Über die verschiedenen Stimmungen«, in: *ZfM*, 105. Jg., Heft 3, Regensburg 1938, S. 250-253
- Döbereiner, Christian:** *Schule für die Viola da gamba*, Mainz 1936
- Döbereiner, Christian:** »Über die Viola da gamba und ihre Verwendung bei J.S. Bach«, in: *BJB*, 1911, Leipzig 1912, S. 75-85
- Domp, Joachim:** *Studien zur Geschichte der Musik an Westfälischen Adelshöfen im XVIII. Jahrhundert* (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft, 2. Reihe der Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg i.d. Schweiz., hrsg. v. Prof. Dr. K.G. Fellerer), Regensburg 1934
- Donington, Robert:** *A Performer's Guide to Baroque Music*, London 1973
- Donington, Robert:** »The Present Position of Authenticity«, in: *Performance Practice Review*, Vol. II, No. 2, Fall 1989, Claremont 1989, S. 117-125

- Dresler, Malda:** »Kleines Musikfest in Lüdenscheid«, in: *Zeitschrift für Hausmusik*, 6-7 Jg., 1937-1938, hier 1938, S. 73
- Dreyfus, Laurence:** *Bachs Continuo group. Players and Practices in his vocal Works*, Harvard University Press Cambridge/Mass. and London 1987
- Dreyfus, Laurence:** *Continuo Practice in the Vocal Works of J.S. Bach: A Study of the Original Performance Parts*, Diss. (unveröffentlicht), Columbia University, New York, 1979
- Dreyfus, Laurence:** »Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century«, in: *Musical Quarterly*, 69, 1983, S. 297-322
- Dreyfus, Laurence:** »Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs«, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978*, Kassel 1981, S. 178-184
- Dümling, Albrecht** (Hrsg.): *Original-Tondokumente zur Ausstellung »Entartete Musik«*, Düsseldorf 1988, Programm zusammengestellt und kommentiert von Albrecht Dümling, Katalog hrsg. v. Albrecht Dümling und Peter Girth, Düsseldorf 1988
- Dürr, Alfred** (Hrsg.): *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens*, eingeleitet und erläutert von Alfred Dürr, Wiesbaden 1984
- Dürr, Alfred:** »Das Bachbild im 20. Jahrhundert«, in: *51. Bachfest der Neuen Bach-Gesellschaft, Bachfest-Vorträge 1976*, Berlin 1976, S. 18-36
- Dupont, Wilhelm:** *Geschichte der musikalischen Temperatur*, Kassel 1935
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich:** »Der Begriff des ›Neuen‹ in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart«, in: *Kongreßbericht New York 1961*, Kassel 1961, S. 195-202
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich:** *Die Orgelbewegung*, Stuttgart 1967
- Ehmann, Wilhelm:** »Der Thibaut-Behaghel-Kreis. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Restauration im 19. Jahrhundert«, in: *Archiv f. Musikforschung*, 3. Jg., 1938, S. 428-483, u. 4. Jg., 1939, S. 21-67
- Ehrlich, Heinrich:** *Die Ornamentik in Johann Sebastian Bachs Klavierwerken*, Leipzig 1897
- Eichborn, Hermann:** *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*, Leipzig 1894, Nachdruck Brass Press, Nashville 1973
- Eichborn, Hermann:** »Die Einführung des Horns in die Kunstmusik«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, 21. Jg., Leipzig 1889, S. 80-88
- Eichborn, Hermann:** *Die Trompete in alter und neuer Zeit. Ein Beitrag zur Musikgeschichte und Instrumentationslehre*, Leipzig 1881, Nachdruck Wiesbaden 1968
- Eichborn, Hermann:** »Girolamo Fantini, ein Virtuos des 17. Jahrhunderts und seine Trompetenschule«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, 22. Jg., Leipzig 1890, S. 112-138
- EinsteiN, Alfred:** *Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16. und 17. Jahrhundert*, Leipzig 1905
- Eitner, Robert:** »Ein altes Piano-Forte«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, V. Jg., 1873, S. 17-27; 33-40
- Eitner, Robert:** »Musikalische Ornamentik«, in: *AMZ*, III. Jg., Nr. 43, Leipzig 1868, S. 340f.
- Eitner, Robert:** *Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke*, Bd. X, Leipzig 1881

- Eitner**, Robert: *Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800*, Berlin 1871
- Eitner**, Robert: »Wer hat die Ventiltrompete erfunden?«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, 13. Jg., Berlin 1881, S. 41-47
- Eitner**, Robert (Hrsg.): *Die Oper. Von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Erster Theil, Einleitung: »Caccini's Euridice, Gagliano's Daphne und Monteverde's Orfeo. Nach den Quellen hergestellt und mit einem ausgesetzten Generalbaß versehen von Rob. Eitner«, (X. Bd. der Publikationen Aelterer praktischer und theoretischer Musikwerke, hrsg. v. der Gesellschaft für Musikforschung), Leipzig 1881
- Ellis**, Alexander: *The History of Musical Pitch*, NA Amsterdam 1963, reprogr. Nachdruck v. Ellis, A.: »A Paper read before the Society of Arts, 3 March 1880«, in: *Journal of the Society of Arts*, XXVIII, 1880, S. 293-336
- Elste**, Martin: »Konstanz und Wandel interpretatorischer Topoi der historisierenden Aufführungspraxis«, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, Blankenburg 1985, Heft 26, S. 31-37
- Elste**, Martin: »Bildungsware Alte Musik. Curt Sachs als Schallplattenpädagoge«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, XIII, 1989, Winterthur 1990, S. 207-247
- Elste**, Martin: »Die Dame mit dem Cembalo«, in: *Fono-Forum*, 1984, Heft 8, S. 20-23 und 67
- Elste**, Martin: »Propagierung und Verrat der Alten Musik«, in: *CONCERTO*, Nov. 1984, S. 42-47
- Elste**, Martin: »Zum Tempowandel bei der historisierenden Aufführungspraxis«, in: *Kongreßbericht Bayreuth 1981*, Kassel 1984, S. 577-580
- Engel**, Carl: *Researches into the Early History of the Violin Family*, London 1883; Nachdruck Amsterdam 1965
- Erickson**, Raymond: »»Peritus cantor« Musikwissenschaft: musikalische Ausbildung und die »Alte Musik«-Bewegung«, in: »*Quo vadis musica?*« Bericht über das Symposium der Alexander-von-Humboldt-Stiftung Bonn-Bad Godesberg 1988, Kassel 1990, S. 117-126
- Ettler**, Carl: »Die Ornamentik der Musik«, in: *ZIMG*, 10. Jg., Leipzig 1908-09, S. 143-147
- Ettler**, Carl: ohne Titel (Entgegnung auf die »Entgegnung auf das Referat von Carl Ettler« von Adolf Beyschlag), in: *ZIMG*, 10. Jg., Leipzig 1908-09, S. 216-218
- Euting**, Ernst: *Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1899
- Ewerhart**, Rudolf: »Wiederbelebung des originalen Klangbildes. Gelöste und ungelöste Fragen«, in: *Musikalische Zeitfragen*, Bd. XIII, Kassel 1968, S. 47-59
- Feder**, Georg: *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen*, I: »Die Vokalwerke«, Diss. (masch.), Kiel 1955
- Feist**, Peter H.: »Historismus – ein grundlegendes Prinzip der Kunst im 18. u. 19. Jhdt.«, in: *Wiss. Konferenz zur Problematik des Historismus in der Kunstentwicklung des 19. Jhdts: Wernigerode*, 29.10.-2.11.1979, S. 1-17
- Fellerer**, Karl Gustav: *Das Problem Neue Musik*, Rektoratsrede, Krefeld 1967
- Fink**, F.W.: Art. »Choron«, in: *Universalexikon der Tonkunst*, hrsg. v. Gustav Schilling, Stuttgart 1835, S. 225
- Finscher**, Ludwig: »Gesamtausgabe – Urtext – Musikalische Praxis. Zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikleben«, in: *Musik – Edition* –

- Interpretation, Gedenkschrift G. Henle*, hrsg. v. Martin Bente, München 1980, S. 193-198
- Finscher**, Ludwig: »Historisch getreue Interpretation – Möglichkeiten und Probleme«, in: *Musikalische Streitfragen*, Bd. XIII, Kassel 1968, S. 25-34
- Fischer**, Kurt von: »Der Begriff des ›Neuen‹ in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart«, in: *Kongressbericht New York 1961*, Kassel 1961, S. 184-195
- Fleischer**, Oskar: *Die Bedeutung der internationalen Ausstellung für Kunst und Wissenschaft der Musik*, Leipzig 1894
- Fleischer**, Oskar: »Die Snoeck'sche Musikinstrumenten-Sammlung«, in: *SIMG*, 3. Jg., 1901-02, hrsg. v. Oskar Fleischer und Johannes Wolf, Leipzig, S. 565-594
- Fleischer**, Oskar: *Königliche Hochschule für Musik Berlin: Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente*, Berlin 1892
- Fleischer**, Oskar: *Über Ursprung und Entzifferung der Neumen*, Leipzig 1895
- Franz**, Robert: »Offener Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke namentlich Bachscher und Händelscher Vokalmusik«, in: Franz, Robert: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Robert Bethge, Leipzig 1910, S. 45-74
- Franz**, Robert: *Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke* (mit einem Begleitwort des Königlichen Universitätsmusikdirektors Prof. O. Reubke in Halle a.S. und einem Anhang, enthaltend Notenbeispiele), hrsg. v. Robert Bethge, Leipzig 1910
- Franz**, Robert: *Robert Franz und Arnold Freiherr Senfft von Pilsach, Ein Briefwechsel 1861-1888*, Berlin 1907
- Freywald**, Volker: *Violinsonaten der Generalbaß-Epoche in Bearbeitungen des späten 19. Jhdts.* (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 10), Hamburg 1973
- Funck**, Eike: »Alte Musik und Jugendmusikbewegung«, in: *Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen*, hrsg. v. Karl-Heinz Reinfandt, Wolfenbüttel und Zürich 1987, S. 63-91
- Funk**, Wolfgang: *Studie zur deutschen Bach-Auffassung in der Musikgeschichtsschreibung zwischen 1850 und 1870*, Diss. (masch.), Münster 1956
- Garmault**, Pierre: »Chretien Urhan (1790-1845)«, *RdM*, XI (1930), S. 98-111
- Gassner**, Ferdinand Simon: *Dirigent und Ripienist*, Karlsruhe 1844, reprogr. Nachdruck Straubenhardt 1988
- Gavoty**, Bernhard: »Wanda Landowska«, in: *Die grossen Interpreten*, Genf 1956
- Gavoty**, Bernhard: »Zwanzig grosse Interpreten«, in: *Illustrierte Geschichte der Musik*, Editions Rencontre, Bd. 13, Lausanne 1966
- Geck**, Martin: *Die Wiederentdeckung der Matthäus-Passion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 9), Regensburg 1967
- Gerbert**, Martin: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra...*, 3 Bde., St. Blasien 1784
- Germer**, Heinrich: *Die musikalische Ornamentik. Didaktisch-kritische Abhandlung über das gesammte ältere und neuere Verzierungsweisen mit besonderer Berücksichtigung des Klavierspiels*, Leipzig 1879
- Göllner**, Theodor: »Carl Orff und die alten Meister«: in: »*Quo vadis musica?*« Bericht über das Symposium der Alexander-von-Humboldt-Stiftung Bonn-Bad Godesberg 1988, Kassel 1990, S. 127-132
- Gönnenwein**, Wolfgang: »Historisch getreue oder gegenwartsnahe

Interpretation – das Dilemma der alten Musik in unserer Zeit«, in: *Musikalische Streiffragen*, Kassel 1968, S. 73-80

Götsch, Georg: »Musische Bildung im Musikheim Frankfurt/Oder«, in: *Musische Bildung*, Bd. 2, Wolfenbüttel 1953

Götsch, Georg: »Musikheim in Frankfurt-O. im Zusammenhang mit der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Charlottenburg«, in: *Zeitschrift für Schulmusik*, hrsg. v. Fritz Jöde, Heinrich Martens, Richard Münnich, Susanne Trautwein, Wolfenbüttel-Berlin, 1929, S. 78-81

Gofferje, Karl: *Die Blockflöte. Eine Anweisung die Blockflöte zu spielen*, Wolfenbüttel-Berlin, Kassel 1932

Goldschmidt, Hugo: *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*, Bd. I: »Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks«, Berlin-Charlottenburg 1907

Goldschmidt, Hugo: *Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Breslau 1890, NA Wiesbaden 1967

Goldschmidt, Hugo: »Verzierungen: Veränderungen und Passagen im 16. und 17. Jahrhundert und ihre musikalische Bedeutung, besprochen nach zwei bisher unbekanntenen Quellen«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, 23. Jg., Leipzig 1891, S. 111-126

Grädener, Carl G.P.: *Bach und die Hamburger Bachgesellschaft. Ein Beitrag zur Kunstkritik*, Hamburg 1856

Grebe, Karl: »Die alte Musik als ein Phänomen im Musikleben unserer Zeit«, in: *Musikalische Zeitfragen*, XIII, Kassel 1968, S. 9-24

Grout, Donald Jay: »On Historical Authenticity in the Performance of Old Music, in: *Essays on Music. In Honour of Archibald Thompson Davison*, Cambridge/Mass. 1957, S. 161 u. S. 341-347

Grümmer, Paul: *Begegnungen aus dem Leben eines Violoncellisten*, München 1963

Grümmer, Paul: *Viola-da-gamba-Schule für Violoncellisten*, Leipzig 1928

Grüss, Hans: »Alte Musik als Musik der Gegenwart«, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*, 1970, Leipzig 1971, Sp. 107-115

Günther, Ulrich: »Jugendmusikbewegung und reformpädagogische Bewegung«, in: *Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen*, hrsg. v. Karl-Heinz Reinfandt, Wolfenbüttel und Zürich 1987, S. 175-184

Gurlitt, Wilibald: »Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte«, in: *Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926*, hrsg. von W. Gurlitt, Augsburg 1926; neuerdings Wiederabdruck in: Gurlitt, Wilibald: *Musikgeschichte und Gegenwart*, eine Aufsatzfolge in zwei Teilen, hrsg. v. H.H. Eggebrecht, Bd. 2, Wiesbaden 1966, S. 3-33

Gurlitt, Wilibald: »Franz-Joseph Fétis und seine Rolle in der Geschichte der Musikwissenschaft«, in: *Musikgeschichte und Gegenwart*, eine Aufsatzfolge hrsg. v. H.H. Eggebrecht, Bd. 2, Wiesbaden 1966, S. 123-139

Gurlitt, Wilibald: »Karl Straube als Vorkämpfer der neueren Orgelbewegung«, in: *Musikgeschichte und Gegenwart*, hrsg. v. H.H. Eggebrecht, Wiesbaden 1966, Bd. 2, S. 74-89

Gurlitt, Wilibald: »Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland (1929)«, in: *Musikgeschichte und Gegenwart*, hrsg. v. H.H. Eggebrecht, Bd. 2, Wiesbaden 1966, S. 90-100

Gutknecht, Dieter: »Köln. Zentrum der alten Musik«, in: *Musikstadt Köln*, hrsg. v. Kurt Rossa, Köln 1986, S. 61-74

- Gutknecht**, Dieter: »Schleifer und Vorschläge in der Arie ›Erbarme dich‹ aus der Matthäus-Passion von J.S. Bach«, in: *Ars musica – Musica scientia*, Festschrift H. Hüschen, Köln 1980, S. 212-223
- Gutmann**, Veronika: Art. »Bastarda«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. v. H.H. Eggebrecht, Wiesbaden 1979
- Gutmann**, Veronika: »Viola bastarda – Instrument oder Diminutionspraxis?«, in: *AfMw*, 35 (1978), S. 178-209
- Haas**, Robert: »Aufführungspraxis der Musik«, in: *Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 5, hrsg. von Ernst Bücken, Potsdam 1931
- Haberl**, Franz Xaver: *Magister choralis. Theoretisch praktische Anweisung zum Gregorianischen Kirchengesang*, Regensburg 1864, ¹²1900
- Haberl**, Franz Xaver: *Theoretischpraktische Anweisung zum harmonischen Kirchengesang für Seminarien, Kirchenchöre und zum Selbstunterricht*, Passau 1864
- Hahn**, Albert: *Joh. Seb. Bachs Cantate »Wer da gläubet und getauft wird«* (bearbeitet von Robert Franz. Allen Bachfreunden gewidmet), Separatdruck aus: *Die Tonkunst*, Königsberg 1877
- Hajdecki**, A.: *Die italienische Lira da braccio. Eine kunsthistorische Studie zur Geschichte der Violine*, Mostar 1892, Nachdruck Amsterdam 1965
- Hamel**, Fred: »Die Schwankungen des Stimmtons«, in: *Deutsche Musikkultur*, 1-2, Kassel 1944, S. 10-17
- Harich-Schneider**, Eta: »Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen«, in: *Mf*, XII, Kassel 1959, S. 35-59
- Haskell**, Harry: *The Early Music Revival. A History*, London 1988
- Hauptmann**, Moritz: *Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, 2 Bde., Leipzig 1871
- Hauptmann**, Moritz: *Briefe von Moritz Hauptmann an Louis Spohr und andere*, hrsg. v. Ferdinand Hiller, Leipzig 1876
- Hauptmann**, Moritz: *Die Lehre von der Harmonik*, Leipzig 1868 und 1873
- Hauptmann**, Moritz: *Die Natur der Harmonik und Metrik*, Leipzig 1853 und 1873
- Haydn**, Joseph: »Applausus«, in: *Sämtliche Werke*, Bd. XXVII, 2, hrsg. v. Heinrich Wiens u. I. Becker-Glauch, München-Duisburg 1969
- Heimsoeth**, Friedrich: »Das Sieg-Rheinische Lehrergesangsfest in Brühl«, in: *Rheinische Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler*, IV. Jg., Köln 1853, S. 1335
- Heimsoeth**, Friedrich: »Von dem Lehrergesangsfeste in Brühl am 20. August und dem Vortrage der älteren Kirchenmusik«, in: *Rheinische Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler*, I. Jg., Köln 1850, S. 66-69
- Heinz**, Rudolf: »Guido Adlers Musikhistorik als historisches Dokument«, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969, S. 209
- Hellmann**, Diethard: »Die Leipziger Bach-Tradition in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts« (Die Ära Straube-Ramin), in: *Musikalische Aufführungspraxis und Edition* (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München, Bd. 6), Regensburg 1990, S. 9-32
- Hellwig**, Friedemann: »Der Wandel des Streichinstrumentariums zwischen Barock und Klassik«, in: *Der junge Haydn. Kongreßbericht Graz 1970* (Beiträge zur Aufführungspraxis, Band 1, hrsg. v. Vera Schwarz), Graz 1972, S. 126-132
- Helmholtz**, Hermann Ludwig: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863, ⁴1877
- Helms**, Marianne: Krit. Bericht, *NBA*, Serie I, Band 5, Kassel 1976

- Helms**, Siegmund: »Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach«, in: *BJB*, 57, Berlin 1971, S. 13-81
- Hempel**, Günter: »Die Musikpflege an der Universität Leipzig von 1800 bis zur Gegenwart«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 11. Jg., 1969, Heft 1, S. 21-40
- Hering**, Gerhard F.: *Der Ruf zur Leidenschaft. Improvisationen über das Theater*, darin S. 259: »Die Meininger«, Köln, Berlin 1959
- Hermelink**, Siegfried: »Bemerkungen zur Schütz-Edition«, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins*, hrsg. v. Thr. Georgiades, Kassel 1971, S. 203-215
- Herz**, Gerhard: *J.S. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik*, Kassel 1935
- Heyer**, Wilhelm: *Zur Eröffnung des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer, Cöln: 20. Sept. 1913 (In Memoriam [Verf.: Georg Kinsky])*
- Hodek**, Johannes: *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus*, Weinheim, Basel 1977
- Hoffmann**, E.Th.A.: »Alte und neue Kirchenmusik«, in: *Schriften zur Musik*, München 1963, S. 209-235
- Hohenemser**, Richard: *Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten?* Leipzig 1900
- Holschneider**, Andreas: »Alte Musik-Aufführungspraxis. Gedanken als Grundlage einer Diskussion«, in: *Kongreßbericht Bayreuth 1981*, Kassel 1984, S. 216-218
- Holschneider**, Andreas: »Über Alte Musik. Aufführungspraxis und Interpretation«, in: *Musica*, 34. Jg., Kassel 1980, S. 345
- Husmann**, Heinrich: *Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte (Heft 1)*, Hamburg 1956
- Jacobi**, Erwin R.: »Neues zur Frage »Punktierte Rhythmen gegen Triolen...««, in: *BJB*, 49, Leipzig 1962, S. 88-96
- Jacobi**, Erwin R.: »Nochmals: Vortrag und Besetzung... Ein Nachtrag zum gleichnamigen Artikel im BJ 1969«, in: *BJB*, 57, Berlin 1971, S. 82-90
- Jacobi**, Erwin R.: »Vortrag und Besetzung Bachscher Cantaten- und Oratorienmusik. Ein unbekannter Brief von Moritz Hauptmann an Johannes Brahms (15. Februar 1859)«, in: *BJB*, 55, Berlin 1969, S. 78-86
- Jacobi**, Erwin R.: »Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen«, in: *Mf*, XIII, Kassel 1960, S. 268-281
- Jahn**, Otto: *W.A. Mozart*, Leipzig 1856-59
- Jahnn**, Hans Henny: »Neue Wege der Orgel«, in: *Die Musik*, XX. Jg., 1927/28, S. 248-251
- Jammers**, Ewald: *Der mittelalterliche Choral. Art und Herkunft*, Mainz 1954
- Jöde**, Fritz: *Die Kunst Bachs. Dargestellt an seinen Inventionen*, Wolfenbüttel 1926
- Joppig**, Gunther: *Oboe und Fagott*, Bern 1981
- Just**, Herbert: »Tagung: Die Barockinstrumente in der Gegenwart«, in: *Musik und Gesellschaft*, 1. Jg., 1930: Heft 1, Wolfenbüttel, Berlin, Mainz, Leipzig, S. 34f.
- Kämper**, Dietrich: *Franz Wüllner. Leben, Wirken und kompositorisches Schaffen (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 55)*, Köln 1963
- Kahl**, Willi: »Heimsoeth und Thibaut. Ein vergleichender Beitrag zur Geschichte der musikalischen Renaissancebewegung des 19. Jahrhunderts«, in: *Festschrift Alfred Orel*, Wien, Wiesbaden 1960, S. 81-91

- Kahl, Willi:** »Zur musikalischen Renaissancebewegung in Frankreich während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, Bonn 1957, S. 156-174
- Kahl, Willi:** »Öffentliche und private Musiksammlungen in ihrer Bedeutung für die musikalische Renaissance-Bewegung des 19. Jahrhunderts in Deutschland«, in: *Kongreßbericht Bamberg 1953*, Kassel 1954, S. 289-294
- Keller, Otto:** »Deutsche Vereinigung für alte Musik«, in: *Neue Musik-Zeitung*, 28 (1907), S. 14f. u. S. 10 (Bild)
- Kenyon, Nicholas:** *Authenticity and Early Music: a Symposium*, mit Beiträgen von: Philip Brett, Howard Mayer Brown, Will Crutchfield, Robert P. Morgan, Gary Tomlinson, Richard Tarnstein, Oxford, New York, 1988
- Kamlah, Wilhelm:** »Die deutsche Musikbewegung«, in: *Musik und Volk*, 1. Jg., Kassel 1934, S. 9-14
- Kier, Herfrid:** »Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840)«, in: *Musica sacra*, 85. Jg., Köln 1965, S. 226
- Kier, Herfrid:** Diskussionsbeitrag, in: Lichtenfeld, Monika: »Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts«, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969, S. 51f.
- Kier, Herfrid:** »Kiesewetters Historische Hauskonzerte. Zur Geschichte der kirchenmusikalischen Restauration in Wien«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 52. Jg., Köln 1968, S. 95-119
- Kier, Herfrid:** »Musikalischer Historismus im vormärzlichen Wien«, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jhdts., Bd. 14), Regensburg 1969, S. 55-69
- Kiesewetter, Raphael Georg:** *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper*, Leipzig 1841
- Kiesewetter, Raphael Georg:** »Über den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister, in Absicht auf deren Aufführung in unserer Zeit«, in: *AMZöK*, 1820, S. 153, 193, 201, 321, 329, 337, 343, 353, 361
- Kinsky, Georg:** »Musikinstrumentensammlungen in Vergangenheit und Gegenwart«, in: *Jahrbuch Peters*, XXVII. Jg., 1921, S. 47-60
- Kinsky, Georg:** *Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente*, Cöln 1913
- Kinsky, Georg:** Versteigerungskatalog »Musiker-Bildnisse aus der Sammlung Wilhelm Heyer in Köln, 12./13. Sept.«, Berlin 1927; Versteigerungskatalog »Musikerautographen« aus der Sammlung Wilhelm Heyer, 29. Sept., Berlin 1927
- Kinsky, Georg:** »Zur Echtheits-Frage des Berliner Bach-Flügels«, in: *BJB*, 21. Jg., Leipzig 1924, S. 128-138
- Kinsky, Georg:** *Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln*, Bd. 1: »Besaitete Tasteninstrumente, Orgeln und orgelartige Instrumente, Friktionsinstrumente«, Köln 1910; Bd. 2: »Zupf- und Streichinstrumente«, ebd. 1912; Bd. 4: »Musik-Autographen«, ebd. 1916
- Kirsch, Winfried** (Hrsg.): *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, Bd. 1: »Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals«, Regensburg 1989
- Klee, Ludwig:** *Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik*, Leipzig o.J. (bei Breitkopf & Härtel, Erscheinungsjahr nicht feststellbar)

- Klingenberg**, Karl-Heinz (Hrsg.): *Historismus-Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1985
- Klotz**, Hans: *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1984
- Köhler**, W. E.: *Beiträge zur Geschichte und Literatur der Viola d'amore*, Diss., Berlin 1938
- Körner**, Klaus: *Das Musikleben in Köln um die Mitte des 19. Jahrhunderts* (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 83), Köln 1969
- Kolland**, Dorothea: *Die Jugendmusikbewegung. Gemeinschaftsmusik – Theorie und Praxis*, Stuttgart 1979
- Kolneder**, Walter: *Das Buch der Violine*, Zürich 1972
- Korn**, E.: *Der Einfluß der Jugendmusikbewegung auf das Werk Manfred Hausmanns*, o.O., 1953
- Krause**, Emil: »Chronologisches Verzeichnis der bisherigen Aufführungen von Händels Werken in Fr. Chrysanders Bearbeitung«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 2. Jg., 1900-1901, Leipzig, S. 20-23
- Krebs**, Carl: »Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jhdts.«, in: *VfMw*, 8. Jg., 1892, S. 92-126
- Krebs**, Carl; »Edward Dannreuther: »Musical Ornamentation«, Part I, London, Novello: Ewer and Co. (1892)«, in: *VfMw*, 9. Jg., Leipzig 1893, S. 235-238
- Kretzschmar**, Hermann: »Die Bach-Gesellschaft. Bericht im Auftrage des Direktoriums«, *Joh. Seb. Bachs Werke*, Bd. 46, Leipzig 1899, Vorwort
- Kretzschmar**, Hermann: »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik«, in: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1911, Nachdruck, hrsg. v. Karl Heller, Leipzig 1973, S. 100-119; ders. Aufsatz in: *Jahrbuch Peters*, 7. Jg., 1900, S. 53-68
- Kretzschmar**, Hermann: »Kritik. Julius Schaeffer, Friedrich Chrysander in seinen Clavierauszügen zur Deutschen Händelausgabe, Leipzig, Leuckart, 1876«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, VIII. Jg., No. 5, Leipzig 1877, S. 65-66, S. 79-80
- Kretzschmar**, Hermann: »Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I., Denkmäler der Tonkunst in Österreich und Neudrucke alter Musik überhaupt«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, XXVI. Jg., No. 8, Leipzig 1895, S. 93f.
- Krickeberg**, Dieter, und Rase, Horst: »Beiträge zur Kenntnis des Mittel- und Norddeutschen Cembalobaues um 1700«, in: *Studia organologica*, Festschrift John Henry van der Meer, Tutzing 1987, S. 285
- Kroyer**, Theodor: »Die Wiedererweckung des historischen Klangbildes in der musikalischen Denkmälerpraxis, Festrede gehalten am 30. Mai 1929«, in: *Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, II. Jg., 1, Leipzig 1930, S. 61-64 u. 79-83
- Kruchen**, Alfred: *Das Regie-Prinzip bei den Meinungen zur Zeit ihrer Gastspielepoche 1874-1890*, Diss., Danzig 1933
- Kümmerling**, Harald: »Das Œuvre Orlando di Lasso als Sammelobjekt von Dehn und Commer in Berlin«, in: *Kongreßbericht Berlin 1974*, Kassel 1980, S. 307-309
- Kümmerling**, Harald: *Franz Commers Abschriften älterer Musikwerke* (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Bd. 100), Köln 1973
- Kuhlo**, Franz: *Über melodische Verzerrungen in der Tonkunst*, Diss., Berlin 1896

- Kuhn, Max:** *Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16.-17. Jahrhunderts (1535-1650)*, Leipzig 1902, Nachdruck Wiesbaden 1969
- Kurthen, Wilhelm:** »Zur Renaissancebewegung des 19. Jahrhunderts im Rheinlande«, in: *Kongressbericht Leipzig 1925*, Leipzig 1926, S. 398ff.
- Landowska, Wanda:** *Musique ancienne*, Paris 1909, ⁷1921
- Larsen, Jens-Peter:** »45 Jahre Göttinger Händel-Bewegung«, in: *50 Jahre Göttinger Händel-Festsche, Festschrift*, hrsg. v. Walter Meyerhoff, Göttingen 1970, S. 57-65
- Lederer, Viktor:** »Alte Instrumente und ihre Zukunft. Ein Essay. Mit Bezug auf die Pariser ›Société de concerts des instruments anciens, in: *Signale für die musikalische Welt*, 63. Jg., Leipzig 1905, S. 1294-1298
- Leech-Wilkinson, Daniel:** »The Limits of Authenticity. A Discussion«, in: *Early Music*, 1, 1984, S. 3-12
- Leichtentritt, Hugo:** »Aufführungen älterer Musik in Berlin«, in: *ZIMG*, 7. Jg., Leipzig 1905-1906, S. 368-371
- Leichtentritt, Hugo:** »Zur Verzierungslehre«, in: *SIMG*, 10. Jg., Leipzig 1908-09, S. 613-633
- Leo, Sophie Augustine:** »Musical Life in Paris (1817-48)« (Übersetzung von »Erinnerungen an Paris«, Berlin 1851), in: *Musical Quarterly*, 17, 1931, S. 259-271
- Lessmann, Otto:** »Vom Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer in Cöln«, in: *AMZ*, XXXVIII. Jg., 1911, S. 335-337, und *AMZ*, XL. Jg., 1913, S. 74f.
- Lesure, François:** »L'Affaire Fétis«, in: *Revue Belge de musicologie*, 28-30, (1974-76), S. 214-221
- Lichtenfeld, Monika:** »Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts«, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969, S. 41-51
- Lichtenhahn, Ernst:** »Grundgedanken zu E.T.A. Hoffmanns Romantischer Theorie der musikalischen Interpretation«, in: *Forum musicologicum* (Basler Beiträge zur Musikgeschichte, Bd. II), Winterthur 1980, S. 252-264
- Lomnitzer, Helmut:** *Die musikalischen Werke Fr. Schneiders (1786-1853)* (insbes. die Oratorien), Diss., Marburg 1961
- Lotz, Wilhelm:** »Das Musikheim Frankfurt an der Oder«, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 4. Jahr, Heft 19, Berlin, 1. Okt. 1929, S. 507-514
- Ludwig, Friedrich:** »Musik des Mittelalters in der badischen Kunsthalle Karlsruhe, 24.-26. September 1922«, in: *ZfMw*, V. Jg., Heft 8, 1923, S. 434-460
- Ludwig, Friedrich:** »Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts« (Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter), in: *SIMG*, 1902-03, S. 16-69; 1903-04, S. 177-224; 1905-06, S. 514-528
- Lütgendorff, Willibald Leo Freiherr von:** *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, I u. II, Frankfurt/Main 1904, ⁶1922, Neudruck Tutzing 1975, Ergänzungsband Tutzing 1990
- Lützen, Ludolf:** *Die Violoncell-Transkriptionen Friedrich Grützmachers* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. LXXIX), Regensburg 1974
- Mahillon, Victor-Charles:** *Catalogue descriptif et analytique de Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, I: Gent 1880, ²1893; II-IV: Gent 1896, 1900 u. 1912; V: Brüssel 1922
- Mann, Alfred:** »Zur Generalbaßlehre Bachs und Händels«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Bd. IX, 1985, Winterthur 1986, S. 25-38

- Mantuani, Josef:** »Internationale Musik- und Theaterausstellung in Wien«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, 24. Jg., Leipzig 1892, S. 190-216
- Martin, Peter:** *Jugendstil. Der »Hagener Impuls«*, Hagen 1970
- Mattheson, Johann:** *Der vollkommene Capellmeister*, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1739, hg. von Margarete Reimann, Kassel 1954
- Mayer Brown, Howard:** »Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement«, in: *Authenticity and Early Music*, ed. Nicholas Kenyon, Oxford 1988, S. 27-56
- Meer, John Henry van der:** »Die Viola-da-Braccio-Familie im 18. Jahrhundert«, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Heft 7, Blankenburg 1978, S. 15-32
- Meer, John Henry van der:** »Ältere und neuere Literatur zur Musikinstrumentenkunde«, in: *Acta musicologica*, Bd. 51, Kassel 1979, S. 1-50
- Melkus, Eduard:** »Bach – Interpretation zwischen Scylla und Charybdis«, in: *ÖMZ*, 2.3/1985, S. 65-76
- Melkus, Eduard:** *Die Violine*, Bern 1979
- Mendel, Arthur:** *J.S.Bach. The Passion according to St. John* (Vocal Score, edited and with an introduction by Arthur Mendel), G. Schirmer Inc., New York 1951
- Mendel, Arthur:** »On the keyboard accompaniments to Bach's Leipzig Church Music«, in: *Musical Quarterly*, 36, New York 1950, S. 339-362
- Mendel, Arthur:** »Pitch in Western Music since 1500. A Re-examination«, in: *Acta Musicologica*, Bd. 50, Basel 1978, S. 1-93
- Meyerhoff, Walter:** »Chronik der Göttinger Händel-Festspiele 1920-1970«, in: *50 Jahre Göttinger Händel-Festspiele*, Festschrift, hrsg. v. Walter Meyerhoff, Göttingen 1970, S. 186-207
- Moquereau, Dom André, OSB:** *Paléographie musicale*, I, 1-17, II, 1-2, Solesmes 1889ff.
- Möller, Richard (Hrsg.):** *Die Laute*, Wolfenbüttel 1917ff.
- Morgan, Robert P.:** »Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene«, in: *Authenticity and Early Music*, ed. Nicholas Kenyon, Oxford 1988, S. 57-82
- Morrow, Michael:** »Musical Performance and Authenticity«, in: *Early Music*, ed. Nicholas Kenyon, April 1978, S. 233-246
- Moser, Hans Joachim:** *Musiklexikon*, Berlin 1935
- Müller-Blattau, Joseph:** »Grundsätzliches zum Musizieren älterer Streichmusik«, in: *Das Bärenreiter-Jahrbuch*, 3. Folge, Kassel 1927, S. 28-36
- Muschler, Reinhold Conrad:** »Hingabe an die Kunst. Wege zu Bach«, in: *Deutsche Kultur-Wacht. Blätter des Kampfbundes für deutsche Kultur*, Heft 34, 1933, S. 10f.
- Nef, Karl:** *Geschichte unserer Musikinstrumente*, Leipzig 1921
- Nef, Karl:** »Katalog der Musikinstrumente im historischen Museum zu Basel«, in: *Festschrift zum zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft*, Basel 1906, nach S. 157
- Nef, Karl:** *Zur Geschichte der Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1902
- Nef, Walter:** »Die Musikinstrumentensammlung Otto Lobeck«, in: *Alte Musik. Praxis und Reflexion*, hrsg. v. Peter Reidemeister und Veronika Gutmann, Winterthur 1983, S. 91-106
- Neufeldt, Ernst:** »Zur Frage der Aufführung alter Musik«, in: *Die Musik*, 11. Jg., Bd. XLII, 1911-1912, S. 278-283

- Neumann, Frederick:** »Facts and Fiction about Overdotting«, in: *Musical Quarterly*, 63, 1977, S. 155-185
- Neumann, Frederick:** »La Note pointée et la soi-disant ›Manière française‹«, in: *Revue de Musicologie*, 1965, S. 66-92
- Neumann, Frederick:** »Once more: The French Overture Style«, in: *Early Music*, 7, 1979, S. 39-45
- Neumann, Frederick:** *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton 1986
- Neumann, Frederick:** *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music* (with special emphasis to J.S. Bach), Princeton 1978
- Neumann, Frederick:** »The Dotted Note and the So-Called French Style«, in: *Early Music*, 5, 1977, S. 310-324
- Neumann, Frederick:** »The Overdotting Syndrome: Anatomy of a Delusion«, in: *Musical Quarterly*, 67, 1981, S. 305
- Neumann, Frederick:** »The Question of Rhythm in the two Versions of Bach's French Overture, BWV 831«, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honour of Arthur Mendel*, Kassel 1974, S. 183-194
- Neupert, Hanns:** »Cembalo mit oder ohne Metallrahmen?«, in: *Die Musik*, XXIII. Jg., 1. Halbjahresband, 1930, S. 383f.
- Neupert, J.G.:** *Werkstätten für historische Tasteninstrumente*, Bamberg, o.J.
- Nicolodi, Fiamma:** »Nationalistische Aspekte im Mythos von der ›Alten Musik‹ in Italien und Frankreich«, in: *Nationaler Stil und europäische Dimensionen in der Musik der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber, Darmstadt 1991, S. 102-121
- Niemann, Walter:** *Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1911
- Niemöller, Klaus Wolfgang:** »Die Musik und ihre Interpretation«, in: *Sequenzen*, Festschrift Elisabeth Brockhoff, hrsg. v. Georg Berkemeier u. Isolde Maria Weinegg, Münster 1982, S. 257-276
- Nietzsche, Friedrich:** *Menschliches, Allzumenschliches*, I u. II, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (Bd. 2 der »Krit. Studienausgabe«), München 1988
- Nirnheim, Hans:** »Die Hamburgischen Musikinstrumente«, in: *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*, Hamburg 1902, S. 163-167
- Nohl, Herman:** *Die pädagogische Bewegung in Deutschland und ihre Theorie*, Frankfurt/Main ²1935
- Norton, Spencer (Hrsg.):** *Music in my time. The Memories of Alfredo Casella*, translated and edited by Spencer Norton, Norman, Oklahoma 1955; Erstveröffentlichung: *I segreti della Giara*, hrsg. v. G.C. Samsoni, Firenze 1941
- Orff, Carl:** *Carl Orff und sein Werk. Dokumentation*, Bd. II, »Lehrjahre bei den alten Meistern«, Tutzing 1975
- Osborne, John:** *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge 1988
- Osthoff, Gerald:** *Untersuchungen zur Bach-Auffassung im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung ihres Fortwirkens*, Diss. (masch), Köln 1949
- Paul, Oskar:** *Geschichte des Klaviers*, Leipzig 1868
- Philipp, Michael:** »Tradition oder Renaissance? Das Cembalo im 19. Jahrhundert«, in: *CONCERTO*, Nr. 88 (Nov. 1993), S. 16-20, und Nr. 89 (Dez./Jan. 1993/94), S. 15-21
- Pietsch, Gerhard:** »Der Wandel des Klangideals in der Musik«, in: *Acta Musicologica*, 4. Jg., Leipzig 1932, S. 55-67 u. 106-113
- Pilipczuk, Alexander:** »Erwerbungen für die Sammlung alter

Musikinstrumente im Jahre 1983«, in: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Neue Folge, Bd. 3, 1984, Hamburg 1985, S. 291-293

Pincherle, Marc: *Virtuosen. Ihre Welt und ihr Schicksal*, München 1964

Pinzanti, Leonardo (Hrsg.): *Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Antichi Strumenti: Collezioni dei Medici e dei Lorena*, Ausstellungskatalog, Palazzo Pitti, Firenze 1980, 2mag, 1980, S. 48-49, N. 26-27-28

Planyavsky, Alfred: *Geschichte des Kontrabasses*, Tutzing 1984

Platen, Emil: »Aufgehoben oder ausgehalten? – Zur Ausführung der Rezitativ-Continuopartien in J.S. Bachs Kirchenmusik«, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978*, Kassel 1981, S. 167-177

Plath, Wolfgang: Krit. Bericht, *NBA*, Serie V, Bd. 5, »Klavierbüchlein«, Kassel 1965

Prölls, Robert: *Das Herzoglich Meiningen'sche Hoftheater und die Bühnenreform*, Erfurt, o.J

Puttmann, Max: »Zur Frage der Bearbeitung alter, besonders Bachscher Werke«, in: *Die Musik*, 9. Jg., Bd. XXXIII, 1909-1910, S. 135-147

Quantz, Joh. Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Reprint der Ausgabe Berlin 1752, Neuausgabe Horst Augsbach, Leipzig 1983

R.M. (= Manfred Ruetz [?]): »Hans E. Hoesch-Werkstatt: Hagen-Kabel«, in: *Zeitschrift für Hausmusik*, Kassel 1935, S. 21-23

Ramin, Günther: »Dankesworte des Chorleiters«, in: *Original-Tondokumente zur Ausstellung »Entartete Musik«*, Düsseldorf 1988, Programm zusammengestellt und kommentiert von Albrecht Dümling, Katalog hrsg. v. Albrecht Dümling und Peter Girth, Düsseldorf 1988

Ranke, Leopold von: *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494-1535*, Bd. 1, Berlin 1824

Reidemeister, Peter, und Gutmann, Veronika (Hrsg.): *Alte Musik. Praxis und Reflexion* (Sonderband der Reihe »Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis« zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis), Winterthur 1983

Reidemeister, Peter: *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt 1988

Reinfandt, Karl-Heinz (Hrsg.): *Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen*, Wolfenbüttel und Zürich 1987

Rellstab, Ludwig: Art. »Fétis«, in: *Universalexikon der Tonkunst*, Bd. II, hrsg. v. Gustav Schilling, Stuttgart 1835, S. 688

Reuter, Rudolf: »Das Instrumentarium der Fürstlich-Bentheim-Tecklenburgischen Hofmusik im Erbdrostenhof zu Münster«, in: *Westfalen*, 46. Band, Heft 1-4, Münster 1968, S. 129

Richter, Bernhard Friedrich: »Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel«, in: *BJB*, 1908, Leipzig 1908, S. 49-63

Richter, Klaus Peter: »Die Bach-Bearbeitungen im Nachlaß von Felix Mottl. Eine Zäsur in der Aufführungsgeschichte von J.S. Bachs Vokalmusik«, in: *Mf*, 42. Jg., Heft 3, Kassel 1989, S. 247-253

Richter, P.F.: »Das alte Clarinblasen auf Trompeten«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, 27. Jg., 1895, S. 75f.

Riemann, Hugo (Hrsg.): *Musik-Lexikon*, 11. Aufl., bearb. v. Alfred Einstein, Berlin 1929

- Riemann, Hugo:** »Ein Wörtchen über Wiederbelebung und Vortrag alter Vokalmusik«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, XXIII. Jg., No. 27, Leipzig 1892, S. 337f. u. 349ff.
- Riemann, Hugo:** »Historische Konzerte«, in: *Musiker-Kalender*, 1897, S. 135
- Riemann, Hugo:** »Notenschrift und Notendruck. Bibliographisch-typographische Studie«, in: *Festschrift zur 50jährigen Jubelfeier des Bestehens der Firma C.G. Röder*, Leipzig 1896
- Riemann, Hugo:** *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, 2 Bde., Leipzig 1895
- Riemann, Hugo:** *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig 1878
- Rochlitz, Johann Friedrich:** *Für Freunde der Tonkunst*, 4 Bde., Leipzig 1824-32
- Rohwer, Jens:** »Fritz Jödes Musikauffassung und spezifische Musikalität am Beispiel seiner Analysen einiger Inventionen J.S. Bachs«, in: *Die Jugendmusikbewegung*, hrsg. v. Karl-Heinz Reinfandt, Wolfenbüttel und Zürich 1987, S. 22-36
- Rüffer, Friedrich:** *Die Meininger und ihre Bedeutung. Eine dramaturgische Skizze*, Leipzig 1882
- Ruetz, Manfred:** »Kasseler Musiktage 1933«, in: *Musik und Volk*, 1. Jg., Kassel 1934, S. 25-30
- Ruhnke, Martin:** »Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J.S. Bachs«, in: *Festschrift Friedrich Blume*, Kassel 1963, S. 305-319
- Rummenhüller, Peter:** *Moritz Hauptmann als Theoretiker. Eine Studie zum erkenntnistheoretischen Theoriebegriff in der Musik*, Wiesbaden 1963
- Rust, Wilhelm:** Vorwort, in: *BGA*, Bd. 22, S. XIII-XL
- Rust, Wilhelm:** Vorwort, in: *BGA*, Bd. 28, S. XIII-XXXVI
- Rutledge, John B.:** »Towards a History of the Viol in the 19th Century«, in: *Early Music*, 3, 1984, S. 328-336
- Rutledge, John B.:** »Late 19th-Century Viol Revivals«, in: *Early Music*, 3, 1991, S. 409-418
- Sachs, Curt:** »Die Litui in Bachs Motette ›O Jesu Christ‹«, in: *BJB*, 1921, Leipzig 1921, S. 96f.
- Sachs, Curt:** *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, Nachdruck Hildesheim 1962
- Sandberger, Adolf:** »Notenbild und Werktreue«, in: *Festschrift Fritz Stein zum 60. Geb.*, Braunschweig 1939, S. 183-187
- Saran, August:** *Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied*, Leipzig, o.J. (1875 [?])
- Savelsberg, Ernst:** »Anton Friedrich Justus Thibaut und der Heidelberger Singkreis«, in: *Musicae sacrae Ministerium*, Köln 1962, S. 21-36
- Schaeffer, Julius:** »Ueber die Bearbeitung der Bachischen Matthäus-Passion durch Robert Franz«, in: *AMZ*, III. Jg., Jan. 1868, S. 1-4
- Schaeffer, Julius:** »Robert Franz in seinen Bearbeitungen älterer Vocalwerke«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, VI. Jg., 1875, Nr. 36, S. 437-439, Nr. 37, S. 449-454, Nr. 38, S. 461-462, Nr. 39, S. 473-476
- Schaeffer, Julius:** »Entgegnung auf Philipp Spittas Artikel ›Über das Accompagnement in den Compositionen Seb. Bachs‹«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, VI. Jg., No. 42, Leipzig 1875, S. 521-522, No. 49, S. 533-536
- Schaeffer, Julius:** »Friedrich Chrysanders Klavierauszüge zur deutschen

Händel-Ausgabe«, in: *Allgemeine Deutsche Musikzeitung*, 3. Jg., Berlin 1876, S. 109-121

Schaeffer, Julius: *Neue Bearbeitung Händelscher Vocal-Kompositionen von Robert Franz* (besprochen und mit nachträglichen Bemerkungen über die Ausführung des Basso continuo versehen), Leipzig 1880

Schaeffer, Julius: *Seb. Bachs Cantate: »Sie werden aus Saba alle kommen« in den Ausgaben von Robert Franz und dem Leipziger Bach-Verein*, Leipzig 1877

Schardig, Waltraud: *Friedrich Chrysanders Leben und Werk*, Hamburg 1986

Schamagl, August: »100 Jahre Kirchenmusikschule Regensburg«, in: *Musik in Bayern*, Heft 11/1975, S. 49f.

Schamagl, August: »Franz Xaver Haberl (1840-1910) Musiker und Musikforscher«, in: *Sacerdos et Cantus Gregoriani Magister*, Festschrift Ferdinand Haberl zum 70. Geburtstag, Regensburg 1977, S. 233-245

Schein, Johann Hermann: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. v. Adam Adrio, Bd. 9; »Banchetto musicale 1617«, hrsg. v. Dieter Krickeberg, Kassel 1967

Schenker, Heinrich: *Ein Beitrag zur Ornamentik*, neue revidierte und vermehrte Auflage, Wien 1908

Schering, Arnold: »Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert«, in: *SIMG*, 7. Jg., 1905-06, S. 365-385

Schering, Arnold: *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931, Nachdruck mit einem Geleitwort und einem Corrigenda-Verzeichnis von Siegfried Goslich, Wilhelmshaven 1975

Schering, Arnold: *Die Neue Bach-Gesellschaft 1900-1910*, Leipzig 1911

Schering, Arnold: »Historische und nationale Klangstile«, in: *Jahrbuch Peters*, XXIV. Jg., 1928, S. 31-43

Schering, Arnold: *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936

Schindler, Anton: »Die gegenwärtige hohe Orchesterstimmung und ihr Ausgang«, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung*, 3. Jg., 1855, S. 60-62 u. 66-68

Schilling, Gustav (Hrsg.): *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1835

Schleuning, Peter: »Verzierungsforschung und Aufführungspraxis. Zum Verhältnis von Notation und Interpretation in der Musik des 18. Jhdts.«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, III, 1979, Winterthur 1980, S. 11-114

Schmid, Manfred H.: »Der Violone in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts«, in: *Studia organologica*, Festschrift John Henry van der Meer, Tutzing 1987, S. 407-436

Schmitz, Eugen: »Alte Tonkunst im modernen Musikleben«, in: *Signale für die musikalische Welt*, 63. Jg., No. 29/30, Leipzig 1905, S. 465-470

Schmitz, Eugen: »Die »Deutsche Vereinigung für alte Musik« in München«, in: *Signale für die musikalische Welt*, 63. Jg., Leipzig 1905, S. 1298-1301

Schmitz, Eugen: »Die »Deutsche Vereinigung für alte Musik«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, 37. Jg., No. 49, Leipzig 1906, S. 907 (vorhergehend Bild der »Dt. Vereinigung für alte Musik« in München)

Schmitz, Hans-Peter: »50 Jahre historische Aufführungspraxis. Welche Bedeutung hat sie für das heutige Musikleben?« (Text eines am 12. Mai 1987 im Rahmen einer Veranstaltungsreihe von Radio Bremen – Pro musica antiqua – gehaltenen Vortrags), in: *Musica*, 22. Jg., Kassel 1988, S. 340-347

- Schneider, Max:** »Bearbeitung Bachscher Kantaten«, in: *BJB*, 1908, Leipzig 1908, S. 94-106
- Schneider, Max:** »Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 16./17. Jahrhunderts«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, I, 1918/19, S. 205-234
- Schneider, Max:** »Zur Aufführung der Bachschen Matthäuspasion durch den Berliner Philharmonischen Chor«, in: *ZIMG*, Vierzehnter Jg., Leipzig 1912-13, S. 139-142
- Schnoor, Hans:** *Musik + Theater – ohne eigenes Dach* (Monographien des Landkreises Wiedenbrück, eine Buchreihe unter Ltg. v. Elfriede Goretzki), Bielefeld 1969
- Schönfeld, Herbert:** *Hundert Jahre Musikleben in Lüdenscheid*, Lüdenscheid 1953
- Schonberg, H.C.:** *Die grossen Dirigenten*, Bern 1970
- Schott, Howard:** »Wanda Landowska. A centenary appraisal«, in: *Early Music*, Oct. 1979, S. 467-472
- Schröder, Hans:** *Die Sammlung alter Musikinstrumente des Museums für Hamburgische Geschichte*, Hamburg 1930
- Schünemann, Georg:** *Die Singakademie zu Berlin 1791-1941*, Regensburg 1941
- Schünemann, Georg:** *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913
- Schultz, Helmut:** »Eine Continuo-Aussetzung Bachs und eine Messenskizze Mozarts«, in: *ZfMw*, XV, Leipzig 1923/33, S. 225-228
- Schweitzer, Albert:** »Zur Diskussion über Orgelbau, 1914«, in: *Documenta Organologica*, Bd. 1, hrsg. v. Erwin R. Jacobi, Berlin 1977, S. 5-37
- Schweitzer, Albert:** Brief an Wilibald Gurlitt, in: *Musik und Kirche*, 45. Jg., 1975, Kassel, S. 53f.
- Schweitzer, Albert:** »Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst«, in: *Die Musik*, Jg. V, 3, Bd. 19, Berlin, Leipzig 1905/06, S. 75-90, 139-154, faksimilierter Nachdruck der ersten Auflage, Wiesbaden 1962
- Schweitzer, Albert:** *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, 1908, hier: Wiesbaden 1954
- Schweitzer, Albert:** »Der für Bachs Werke für Violine solo erforderete Geigenbogen«, in: *Bach-Gedenkschrift 1950*, hrsg. v. Karl Matthaei, Zürich 1950, S. 70-83
- Schweitzer, Albert:** »Die Reform unseres Orgelbaues aufgrund einer allgemeinen Umfrage bei Orgelspielern und Orgelbauern in deutschen und romanischen Ländern«, in: *III. Kongreß der Int. Musikgesellschaft Wien*, 25.-29. Mai 1909, S. 581-607
- Seidel, W.:** *Über Rhythmustheorie der Neuzeit* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 7), Bern 1975
- Seiffert, Max:** »Die Gesamtausgaben der Werke Händels und Bachs und ihre Bedeutung für die Zukunft«, in: *ZIMG*, I, 1899/1900, Leipzig, S. 126-132
- Seiffert, Max:** »Die Verzierungen der Sologesänge in Händel's »Messias«, in: *SIMG*, 8. Jg., 1906-1907, Leipzig 1907, S. 581-615
- Seiffert, Max:** »Die kgl. Sammlung alter Musik-Instrumente zu Berlin und ihre Bedeutung für die deutsche Instrumentenindustrie«, in: *AMZ*, 20. Jg., Nr. 14, 1893, S. 200f.
- Seiffert, Max:** »Händelfest in Bonn«, in: *ZIMG*, 1. Jg., 1899-1900, hrsg. v. Oskar Fleischer und Max Seiffert, Leipzig, S. 302-304
- Seiffert, Max:** »Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen« (Vortrag des Herrn Dr. Max Seiffert aus Berlin, für den Druck erweitert), in: *BJB*, 1904, Leipzig 1904, S. 51ff.

- Siegmund-Schultze**, Walther: »Zur Geschichte der Händel-Opern-Renaissance in Halle«, in: Marx, Hans Joachim: *Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien 1986 und 1987*, Laaber 1988, S. 203-212
- Sietz**, Reinhold: »Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel« (Bd. VI, Heft 70 der Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte), Köln 1968
- Sietz**, Reinhold: »Ein Beitrag zur Biographie Wilhelmine Schröder-Devrients«, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte*, Nr. 5., Nov. 1956, S. 67f.
- Sietz**, Reinhold: *Theodor Kirchner. Ein Klaviermeister der deutschen Romantik*, Regensburg 1971
- Simon**, Paul: »Das Museum alterthümlicher Musikinstrumente des Herrn Paul de Wit zu Leipzig«, in: *NZfM*, 54. Jg., Bd. 83, Leipzig 1887, S. 159
- Skitschak**, Manfred: »Alte Musik – Kult oder Kultur? Eine Podiumsdiskussion bei Radio Bremen«, in: *CONCERTO*, Nr. 45 (Juli/Aug. 1989), S. 8
- Sommer**, Heinz-Dieter: *Praxisorientierte Musikwissenschaft, Studien zu Leben und Werk Hermann Kretzschmars*, München, Salzburg 1985
- Spitta**, Philipp: »Denkmäler deutscher Tonkunst«, in: *Grenzboten*, 52. Jg., Nr. 14, März 1893, Leipzig 1893, S. 16-27
- Spitta**, Philipp: »Der Bach-Verein zu Leipzig«, in: *AMZ*, X. Jg., Nr. 20, Leipzig 1875, Sp. 305-312
- Spitta**, Philipp: *Johann Sebastian Bach*, Erster Band, Leipzig 1873, Darmstadt 1962
- Spitta**, Philipp: »Kunstwissenschaft und Kunst«, in: *Zur Musik* (Sechzehn Aufsätze), Berlin 1892, S. 3-14
- Spitta**, Philipp: »Schlusswort über das Accompagnement und die Ansichten J. Schaeffer's«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, VI. Jg., No. 44, Leipzig 1875, S. 549-551
- Spitta**, Philipp: »Über das Accompagnement in den Compositionen Seb. Bachs«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Leipzig 1875, S. 489-493, 505-508
- Staehelin**, Martin: »Zur Basler Erstaufführung der Bachschen Johannespassion im Jahre 1861. Friedrich Riggenbach-Stehlin, Moritz Hauptmann und Andreas Heusler (II) in unbekanntenen Dokumenten«, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, 74. Bd., Nr. 1, 1974-76, S. 77-124
- Staehelin**, Martin: »Anton Friedrich Justus Thibaut und die Musikgeschichte«, in: *Heidelberger Jahrbücher*, Bd. 34, 1990, S. 37-52
- Steglich**, Rudolf: »Hugo Riemann als Wiedererwecker älterer Musik«, in: *ZfMw*, I, Leipzig 1919, S. 603-620
- Stockmann**, Bernhard: *Karl von Winterfeld*, Diss. (masch.), Kiel 1957
- Stockmann**, Bernhard: »Zum Generalbaß in den Motetten von Johann Sebastian Bach«, in: *Die Jugendmusikbewegung*, hrsg. v. Karl-Heinz Reinfandt, Wolfenbüttel und Zürich 1987, S. 102-111
- Straube**, Karl: *Briefe eines Thomaskantors*, hrsg. v. W. Gurlitt u. H.-O. Hudemann, Stuttgart 1952
- Stumpf**, Carl: Rezension zu Ellis' »On the Musical Scales of various Nations« (in: *Journal of the Society of Arts*, Nr. 1688, Bd. XXXIII, London 1885), in: *VfMw*, 2. Jg., Leipzig 1886, S. 511-524
- Swanton**, Philipp: »Der Generalbaß in J.S. Bachs Kantaten mit obligater

- Orgel«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Bd. IX, 1985, Winterthur 1986, S. 89-139
- Sydow**, Kurt: Interview, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik*, 7. Jg., Heft 20, Nov. 1982, S. 3-17
- Tank**, Ulrich: »Zum Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer. Ein Bericht über neue Forschungsergebnisse«, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte*, Nr. 72, Januar 1987, S. 41-48
- Tarr**, Edward: *Die Trompete*, Bern 1977
- Taruskin**, Richard: »On Letting the Music Speak for itself: Some Reflections on Musicology and Performance«, in: *The Journal of Musicology*, Vol. I, No. 3, Louisville, Kentucky 1982, S. 338-349
- Taruskin**, Richard: »The Pastness in the Present and the Presence of the Past«, in: *Authenticity and Early Music*, ed. Nicholas Kenyon, Oxford 1988, S. 137-207
- Taruskin**, Richard: »The Limits of Authenticity. A Discussion«, in: *Early Music*, 1, 1984, S. 3-12
- Temperley**, Nicholas: »The Limits of Authenticity. A Discussion«, in: *Early Music*, 1, 1984, S. 3-12
- Terry**, Charles Sanford: *Bach's Orchestra*, London 1932
- Thibaut**, A.F.J.: *Über Reinheit der Tonkunst*, unveränderter reprogr. Nachdruck der 7. Ausgabe, Freiburg i.Br. und Leipzig 1893, mit dem Vorwort zur 3. Ausg. von K. Bähr, Darmstadt, Wiss. Buchges., Bd. CLVI
- Thoene**, Walter: »Julia Menz«, in: *Rheinische Musiker*, 3. Folge, Köln 1964, S. 57
- Tomlinson**, Gary: »The Historian, the Performer and authentic Meaning in Music«, in: *Authenticity and Early Music*, ed. Nicholas Kenyon, Oxford 1988, S. 115-136
- Tromlitz**, Johann Georg: »Abhandlung über den schönen Ton auf der Flöte...«, in: *AMZ*, 2. Jg., No. 18, Leipzig 1800, Sp. 301-304; 316-320
- Ursprung**, Otto: *Restauration und Palestrina: Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte*, o.J. (1924 [?])
- Ventzke**, Karl: »Zur Biographie von Georg Kinsky 1882-1951«, in: *Studia organologica*, Festschrift John Henry van der Meer, Tutzing 1987, S. 467-479
- Vötterle**, Karl: *Haus unterm Stern*, Kassel 1949
- Vötterle**, Karl: »Musikbibliothek und Musikverlag«, in: *Music Libraries and Instruments*, Hinrichsen's Eleventh Music Book, London, New York 1961, S. 67-75
- Voigt**, Woldemar: »Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten«, in: *BJB*, 1906, Leipzig 1906, S. 1-42
- Voigt**, Woldemar: »Verhandlungen«, in: *BJB*, 1904, S. 77
- Volbach**, Fritz: »Bericht über die Vorführung von Instrumenten, die für die Aufführung Händelscher und Bachscher Werke von praktischer Bedeutung sind«, in: *Vier Vorträge* (gehalten anlässlich der 1. Aufführungen der Kaiserin Friedrichstiftung [Werke von G.Fr. Händel] in Mainz am 17. u. 18. Mai 1906), S. 77
- Volbach**, Fritz: »Das Orchester G.F. Händels und J.S. Bachs«, in: *AMZ*, 37. Jg., Berlin 1910, S. 691-694
- Volbach**, Fritz: *Die Praxis der Händel-Aufführung*, Diss., Charlottenburg 1899
- Volbach**, Fritz: *Erlebtes und Erstrebtes*, Mainz 1956
- Volbach**, Fritz: »Friedrich Chrysander. Ein Gedenkblatt«, in: *Die Musik*, 1. Jg., Berlin, Leipzig 1901, S. 154ff.

- Volbach**, Walther R.: »Friedrich Chrysanders Briefe an Fritz Volbach«, in: *Die Musikforschung*, 13. Jg., Kassel 1960, S. 143-159
- Wagner**, Peter: *Einführung in die Gregorianischen Melodien*, I: »Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangformen bis zum Anfang des Mittelalters«, Freiburg 1895; II: »Neumenkunde, Paläographie des liturgischen Gesanges« (in: *Collectanea Friburgensia*, Leipzig 1905); III: »Gregorianische Formenlehre, eine choralische Stilkunde«, Leipzig 1921
- Wagner**, Rüdiger: »Der geistesgeschichtliche Hintergrund der Orgelreform Hans Henny Jahns«, in: *NZfM*, Mainz 1970, S. 142-148
- Waldensee**, Paul Graf: »Über Bearbeitung und Ausführung Bachscher Werke«, in: *AMZ*, Nr. 21, Leipzig 1876, Sp. 328-331
- Waldensee**, Paul Graf: »Über Bearbeitung Bachscher Gesangwerke«, in: *AMZ*, Nr. 32, Leipzig 1876, Sp. 501-505
- Waldensee**, Paul Graf: »Über Bearbeitung von skizzierten Vor- und Zwischenspielen Bachscher Arien«, in: *AMZ*, Nr. 40, Leipzig 1876, Sp. 635-637
- Walther**, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexikon, 1732*, Faks.-Nachdruck, hrsg. v. Richard Schaal, Kassel 1953
- Wangermee**, Robert: »Les premiers concerts historiques a Paris«, in: *Mélanges Ernest Closson*, Brüssel 1948, S. 188
- Weber**, Gottfried: »Praktische Bemerkungen«, in: *AMZ*, Nr. 51, 1807, Bd. 9, Sp. 805-811, Sp. 821-824
- Weber**, Wilhelm: »Die Grundsätze und Ziele Friedrich Chrysanders bei der Neugestaltung der Händelwerke«, in: *Vier Vorträge* (gehalten anlässlich der 1. Aufführungen der Kaiserin Friedrichstiftung [Werke von G.Fr. Händel] in Mainz am 17. u. 18. Mai 1906), S. 5
- Weber**, Wilhelm: »G.Fr. Händels Oratorien, übersetzt und bearbeitet von F. Chrysander«, I: »Israel in Ägypten«, o.O., ²1928, II: »Der Messias«, Augsburg 1900, III: »Saul«, Augsburg 1902
- Weckerlin**, Jean-Baptiste-Théodore: *Musiciana. Extraits d'ouvrages rares ou bizarres*, Paris 1877
- Wendt**, Matthias: Krit. Bericht, *NBA*, Serie I, Band 22, »Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis«, Kassel 1988
- Wenzinger**, August: »Der Ausdruck in der Barockmusik und seine Interpretation«, in: *Musikalische Streitfragen*, Bd. XIII, Kassel 1968, S. 35-46
- Wenzinger**, August: »Der Gesamtüberblick fehlt«, Interview, in: *CONCERTO*, Heft 4/1986, S. 16-27
- Wenzinger**, August: »Die Viola da gamba einst und jetzt«, in: König, Adolf Heinrich: *Die Viola da gamba*, Frankfurt/Main 1985, S. 5-10
- Wenzinger**, August: *Gambenübung, I u. II. Ein Lehrgang für chorisches Gambenspiel*, Kassel 1935 und 1938
- Wenzinger**, August: »Hans Eberhard Hoesch und die Kabeler Kammermusik«, in: *Hagener Kulturring 1945-1985. Eine Dokumentation anlässlich der 40. Wiederkehr der Gründung des Hagener Kulturrings*, Hagen 1985, S. 23-37
- Winter**, Robert: »The Limits of Authenticity, a Discussion«, in: *Early Music*, 1, 1984, S. 3-12
- Winterfeld**, Carl von: *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, I-III, Leipzig 1834ff.
- Wiora**, Walter: »Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik«, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969, S. 299-327

- Wirth, Julia:** *Julius Stockhausen. Der Sänger des deutschen Liedes*, Frankfurt 1927
- Wöhler, Willi:** »Jugendmusik und Musikverlage«, in: *Die Jugendmusikbewegung*, hrsg. v. Karl-Heinz Reinfandt, Wolfenbüttel und Zürich 1987, S. 318ff.
- Wolf, Johannes:** *Geschichte der Mensuralnotation von 1250 bis 1460*, 3 Bde., Leipzig 1904, Nachdruck Hildesheim und Wiesbaden 1965
- Wolf, Johannes:** »Über den Wert der Aufführungspraxis für die historische Erkenntnis«, in: *Kongreßbericht Leipzig 1925*, Leipzig 1926, S. 199-202
- Ziebler, Karl:** »Heutige Instrumente und vorbachische Musik«, in: *Collegium musicum*, Heft 1, 1932, S. 5-10
- Zimmer, Herbert:** *Julius Rietz*, Diss. (masch.), Berlin 1943

VII. Personenregister

- A**bel, C. Fr. 215
 Abendroth, H. 212
 Adlung, J. 136
 Aiblinger, Joh. K. 58
 Aich, A. von 246
 Albinoni, T. 102
 Albrechtsberger, Joh. G. 52
 Aldrich, P. 33f., 217
 Alexander (Instrumentenbauerfamilie) 235f.
 Allegrì, Gr. 54, 58f., 62, 173
 Alletse, P. 247
 Almenräder, K. 22
 Amann, G. 247
 Amati (Geigenbauerfamilie) 232
 Ambros, Aug. Wilh. 52, 58
 Ameln, K. 141f., 248, 269, 271
 Ammer (Cembalobaufirma) 247
 Apel, W. 175
 Apian-Bennowitz, P. O. 160
 Arlt, W. 16, 243
 Armbrust, G. 88
 Auerbach, C. 271ff.
 Auhagen, W. 308
- B**ach, A. M. 144, 286
 Bach, C. Ph. E. 50, 105, 134f., 141, 163, 165, 167, 169, 171, 207, 228, 304, 306
 Bach, Joh. Chr. 208
 Bach, Joh. Seb. 10f., 14, 16, 29, 33, 48ff., 52f., 59, 64ff., 101ff., 129ff., 155, 160, 162, 164ff., 170f., 176, 181, 207f., 210ff., 214, 217, 223, 225ff., 231ff., 237ff., 249, 268, 276ff., 286, 288, 291f.
 Bach, Wilh. Fr. 50, 133, 135f., 167, 208
 Bagge, S. 83f.
 Baillot, P. M. Fr. de Sales 61f.
 Barjanski, A. 232
 Baum, R. 233, 248, 271
 Baumgart 169
 Baumgartner, P. 239
 Bechstein (Klavierbaufirma) 162
 Becker, C. Fr. 133f., 144
 Beckerath, H. von 235
 Beckmann, G. 164
 Beer, Joh. 138
 Beethoven, L. van 15, 25, 38, 167, 171, 251, 280, 282
 Behrens, P. 233
 Bellermann, Heinr. 89, 148, 175
 Benda, Joh. G. 292
 Benoist, Fr. 62
 Bentheim-Tecklenburg, A. von 240f.
 Bentheim-Tecklenburg, M. C. von 240
 Berg, A. 17
 Berlioz, H. 24, 28, 62, 134
 Besseler, Heinr. 11, 290
 Bessenich, K. 236
 Beyschlag, A. 152f., 164f., 171ff.
 Biber, Heinr. I. Fr. 205, 293
 Bieren, J. v. 308
 Binchois, G. 179, 252
 Birnbaum, J.A. 134
 Blume, Friedr. 279, 287
 Blüthner (Klavierbaufirma) 30, 107
 Boatwright, H. 293
 Bodenstein, E. 206
 Bodenstein, J. 206, 210
 Böhm, G. 228
 Bölsche, Fr. 222
 Borghi, G. B. 203
 Borren, Ch. van den 251
 Bourdot (Instrumentenbauer) 247
 Brahms, Johs. 64, 102, 148f., 154
 Brandes, Friedr. 278
 Breitkopf & Härtel (Musikverlag) 91, 288
 Brett, Ph. 40f.
 Bricqueville, E. de 202
 Brosart, Johs. 252
 Bruckner, A. 275
 Brügger, Fr. 14, 304
 Brugger, M. 226, 229
 Brumel, A. 252
 Bruni, A. B. 203
 Bücken, E. 9

- Buhle, E. 160
 Bülow, Hans von 150f., 154
 Burney, Ch. 58
 Busnois, A. 252
 Busoni, F. 292
 Buxtehude, D. 156, 207f., 225f.,
 228, 246, 288
- C**
 Caccini, G. 17, 59
 Cahn-Speyer, Rud. 31
 Cape, S. 251f.
 Carissimi, G. 59, 61f., 148, 292
 Casadesus, H. 203f., 206, 209, 211,
 221
 Casella, A. 204, 209
 Cavalieri, E. de 61
 Cavalli, P. Fr. 60f.
 Chopin, Fr. 171
 Choron, A. 59, 202
 Chrysander, Friedr. 30, 64, 85ff.,
 95f., 99ff., 128, 143ff., 158, 165,
 170, 176, 205, 221, 305
 Commer, Fr. 58, 149
 Compenius, E. 284
 Conrad, Ferd. 226f., 229, 239, 275
 Corelli, A. 62, 104, 148, 179, 205,
 208, 234, 240
 Cormann, D. 226, 248
 Couperin, Fr. 148, 202
 Coussemaker, Ch. E. H. de 175
 Craig, E. G. 292
 Cruce, P. de 17
 Crutchfield, W. 39, 42f.
- D**
 Dahlhaus, C. 12, 266
 dall' Abaco, E. F. 208
 Danckert, W. 271
 Dannreuther, E. 170
 David, Ferd. 129, 171
 Dean, W. 304
 Dehn, S. Wilh. 58
 Delsart, J. 203
 Denner, Joh. Chr. 214
 Deroubaix, J. 252
 Diémer, L. 202f., 211, 219
 Diener, H. 225
 Distler, H. 242
 Dittersdorf, C. Ditters von 208
- Döbereiner, Chr. 107, 206f., 209ff.,
 220f., 227, 231, 234f., 271, 276ff.
 Dolmetsch, A. 39, 42, 211, 231,
 234, 238, 247
 Donington, R. 42
 Dörffel, A. 141ff.
 Dreyfus, L. 108
 Dufay, G. 34, 252
 Duis, E. 234, 269, 286
 Düll, Heinr. 214
 Dürr, A. 144, 276, 279f.
- E**
 Eccard, Johs. 65
 Eggebrecht, H. H. 26, 283, 285
 Ehlers, A. 218, 221f., 229, 232, 239
 Ehlers, P. 278
 Ehmann, Wilh. 48, 54
 Ehrlich, Heinr. 170
 Eichborn, H. 160
 Einstein, A. 213, 278
 Eitner, Rob. 30, 149, 160, 168f., 291
 Eldering, B. 225, 231
 Ellis, A. J. 174f.
 Elste, M. 13
 Engel, C. 160f.
 Eppstein, L. 222
 Erig, R. 307
 Erlebach, Ph. Heinr. 208, 226
 Ernst, Friedr. 237f.
 Essen, G. van 226
 Ett, K. 58
 Ettler, C. 172
 Euting, E. 160
 Expert, I. N. H. 202
 Eybler, Jos. L. von 49
- F**
 Farrenc, J. H. A. 63
 Fasch, Chr. Fr. K. 49f.
 Feder, G. 83f., 86, 96, 100, 102f.,
 106, 108
 Fehlbehrr, H. A. 271
 Fellerer, K. G. 17
 Fétis, Fr.-J. 48f., 58ff., 156, 175,
 202, 251
 Feuermann, E. 230
 Ficker, Rud. von 251
 Fielitz, A. von 222
 Fils, Joh. A. 208

Finscher, L. 32f., 150
Fischer, M. G. 103
Fleischer, O. 136, 157, 159, 175,
201, 211
Flesch, C. 205, 226
Flügel, G. 246
Forkel, Joh. N. 51, 58
Franck, C. 202
Franck, Joh. W. 228
Franz, Rob. 77ff., 88ff., 95, 98ff.,
104
Friederici, Chr. E. 224
Friedlaender, M. 211
Friedrich II. 228
Fuchs, Aloys 52
Funck, E. 268f.
Furtwängler, Wilh. 226, 292

Gabrieli, G. 291
Gastoldi, G. G. 252
Geck, M. 48, 50
Geering, A. 246f.
Geminiani, Fr. S. 104, 153
Georg II. von Sachsen-Meiningen
182
Gerber, E. L. 51, 102
Gerber, H. N. 102
Gerbert, M. 58, 175
Gerhardt, C. 249
Germer, Heinr. 169
Gerstenberg, W. 271
Gerster, O. 235
Gervaise, Cl. 60
Gervinus, G. G. 145, 151
Gerwig, W. 268f.
Gesualdo, C. 288
Gilbert, K. 14
Glaser, C. 231f., 234, 239, 242
Gluck, Chr. W. 23, 25, 34, 60, 148,
174
Glück, Cl. v. 308
Goebbels, J. 273, 275
Goebel, Reinh. 304
Goethe, Joh. W. von 55, 137, 224
Gofferje, K. 271, 287
Gogalla, E. 235
Goldschmidt, H. 170, 172
Gombert, N. 59f.

Götsch, G. 270f., 279
Goudimel, Cl. 60
Gräbner, Joh. Heinr. 189, 220
Grädener, C. G. P. 72, 88
Graun, C. Heinr. 228
Graun, Joh. G. 230
Graupner, Chr. 208
Grebe, Karl 31, 272
Grehling, U. 226, 229, 239
Grell, A. E. 103, 181
Grensser, Heinr. 288
Grétry, A.-E.-M. 60
Grillet, L. 203
Grout, D. J. 33f.
Grümmer, P. 219ff., 225, 230, 235
Grümmer, S. 225
Grützmaker, Friedr. 206, 211
Guédron, P. 61
Guersam, L. 247
Gugel, G. 248
Guilbert, Y. 204
Günther, P. 288
Günther, U. 274
Gurlitt, W. 11, 13, 48f., 59ff., 63,
251, 283ff., 289f.

Haas, R. 9f., 23f., 177
Habeneck, Fr. A. 60
Haberl, Fr. X. 29, 201f.
Hagen, O. 293
Hahn, A. 96, 123
Hajdecki, A. 160
Halm, Aug. 243
Hamel, Fr. 252
Hamma, Fr. 232
Hammerschmidt, A. 50
Händel, G. Friedr. 9ff., 14, 16,
29f., 33, 36, 53ff., 59f., 64, 78, 83ff.,
92, 95, 99, 101f., 104, 106, 129,
143ff., 148ff., 164f., 167, 170, 173,
176, 181, 208, 211, 213, 232, 240,
277, 281, 288, 293
Hanslick, E. 87f., 151
Harlan, P. 231, 234, 236, 239, 242,
247, 269, 271
Harms, G. 285, 288
Harnoncourt, N. 14, 304
Haskell, H. 63

- Hasse, Joh. A. 208, 228
 Hauber, Joh. Michael 58
 Haugwitz, Heinr. Wilh. von 53
 Hauptmann, M. 64ff., 90, 101,
 128ff., 141ff., 149, 161, 165
 Hauser, Fr. 130, 137, 144
 Hausmann, M. 250
 Hawkins, J. 58
 Haydn, J. 15, 22ff., 34, 50, 55, 59,
 70, 148, 160, 207f., 214, 228, 239,
 304, 306
 Heckel, Wilh. 236
 Heidegger, M. 28
 Heijdeman, Fr. 308
 Heimsoeth, Friedr. 56f., 59, 64,
 66f.
 Heinichen, Joh. D. 135, 138
 Heinrich VIII. 60
 Heinse, Joh. Jak. Wilh. 51
 Heiß, H. 249
 Hellmann, D. 282
 Hellwig, Fr. 20
 Hellwig, L. 73
 Helmholtz, H. L. Ferd. von 129,
 149
 Helms, M. 108
 Henrich, H. 248
 Hensel, O. 267
 Hensel, W. 287
 Heron-Allen, E. 160
 Herzogenberg, L. Heinr. von 149
 Heukeshoven, G. 248
 Heuß, Alfred 30
 Heyer, Wilh. 158f., 161, 220, 233f.,
 290
 Hiebler, Fr. 213
 Hiller, Ferd. 70f., 75, 78
 Hindemith, P. 163, 221, 225, 243,
 291, 293f.
 Hinnenthal, Wilh. 240
 Hirl (Klavierbaufirma) 163
 Hobohm, Johs. 212, 239
 Hoesch, H. E. 230ff., 243ff., 248f.,
 269, 275
 Hoffmann, E. Th. A. 25f., 48, 51
 Hogwood, Chr. 304
 Höller, G. 14
 Holschneider, A. 12, 15f.
 Huber, A. 212
 Hugo, V. 63
 Hummel, Joh. N. 22, 160
 Hünteler, K. 308
 Husmann, Heinr. 175
 Hyprath, K. 231, 234, 239
Ibach (Klavierbaufirma) 159, 163,
 238
 Indy, V. d' 202, 291
 Isaac, Heinr. 252
Jacobi, E. R. 66, 68
 Jahn, O. 129, 132, 137, 144, 150,
 165
 Jahn, H. H. 283, 285, 288
 Jammers, E. 175
 Janequin, Cl. 59f., 217
 Janizcek, J. (siehe Hensel, W.) 287
 Janowka, Th. B. 135
 Jarnach, Ph. 230
 Joachim, J. 102, 148f., 157
 Jöde, Fr. 243, 268, 279, 286ff.
 Johann Wilhelm von der Pfalz 206
 Jomelli, N. 50
 Joppig, G. 21, 22
 Josquin des Prés 60, 252, 287
Kade, O. 58
 Kägi, W. 246ff.
 Kahl, W. 57
 Kallmeyer, G. 286f.
 Kamlah, Wilh. 274
 Kandler, Fr. S. 52
 Keiser, R. 60, 62
 Kenyon, N. 36, 37
 Kiesewetter, R. G. 29, 49, 51ff., 55,
 58f., 64, 170, 173ff., 181
 Kinsky, G. 159, 233
 Kint, C. 288
 Kirchner, Th. 71, 75f., 78
 Kirst, Friedr. G. Aug. 227, 235, 249
 Klee, L. 170
 Klein, Chr. B. 58
 Klein, W. 269
 Kleist, Heinr. von 182
 Knappertsbusch, H. 212, 278
 Kohlschütter, V. 226, 275

- Kolland, D. 27, 266
Kolneder, W. 18ff.
Koopman, T. 14
Kraus, A. 157, 159
Krause, E. 153
Kraut, H. 238
Krebs, C. 160, 170
Kretzschmar, H. 29f., 92, 96, 100,
105, 108, 129, 131, 137, 143f., 151,
161, 170, 177ff., 201, 218, 221
Krieger, A. 228
Kroll, Fr. 138f., 143, 165ff.
Krones, H. 308
Kroyer, Th. 10, 13, 234, 290
Krüger, Wilh. 235
Kuhlo, Fr. 172
Kuhn, M. 170, 172
Kulenkampff, G. 226
Kwast, J. 222
- L**
La Roche, A. 242, 248
Lalande, M. R. de 61
Lambert, M. 62
Landini, Fr. 252
Landowska, W. 14, 39, 216ff., 239,
251, 276f.
Landshoff, L. 210f., 271, 277
Länging, V. 213
Lantins, A. de 252
Lasso, O. di 54, 58, 175
Lauweriks, J. L. M. 233
Leclair, J.-M. 104, 225
Lederer, V. 209
Leeb, H. 246f.
Leech-Wilkinson, D. 35f.
Leichtentritt, H. 161, 172f., 205,
209
Leigh, W. 249
Lemm, Br. 248
Lemmen, G. 225ff., 229, 275
Lemmen, W. 226
Leonhardt, G. 14
Leoninus 17, 252, 289
Lessmann, O. 223
Levy, Cl. 247
Lew-Landowski, H. 217
Liszt, Fr. 104, 130, 138, 144
Lobeck, O. 247
Locatelli, P. 208, 234
Lohr, I. 243, 247
Lohse-Haffenrichter, U. 248
Lotti, A. 50
Lübeck, V. 288
Lucas, E. 234, 269
Ludwig, Friedr. 175
Lully, J.-B. 36, 60, 62, 202
Lütgendorff, W. L. Freiherr von
160
Luther, M. 60
- M**
Maar, Fr. 248
Machault, G. de 252, 289
Maendler, K. 206, 212, 221
Mahillon, V.-Ch. 159, 161
Mahrenholz, Chr. 271
Mandiczewski, E. 220
Marcello, A. 208
Marcello, B. 50, 54, 203
Marpurg, Friedr. Wilh. 165, 167
Martini, G. B. 58
Martini, Joh. P. A. 203
Mattheson, Joh. 138, 303
Maury, E. 202
Mayer Brown, H. 15, 39, 40, 43
Meili, M. 246f.
Meister, L. 206f.
Melkus, E. 302f.
Mendelssohn Bartholdy, F. 24,
28f., 48, 50f., 53, 55, 72, 86, 155
Menz, J. 239
Meyerbeer, G. 62
Miehling, Kl. 308
Möckel, O. 160, 232, 236
Mocquereau, Dom A. 175
Moeck, H. 288
Möhl-Knabel, M. 210
Molière, J.-B. 182
Molitor, S. 53
Möller, R. 286
Montagnana, D. 232
Monte, Ph. de 251
Monteverdi, Cl. 17, 59, 61, 202,
246, 291, 294
Morel, Fr. 246f.
Morgan, R. P. 40
Morrow, M. 34

- Moscheles, I. 129, 131, 144
 Mosel, I. Fr. 53
 Moser, H. J. 11, 293
 Mosewius, Joh. Th. 85
 Mottl, F. 104, 212
 Mouret, J.-J. 203
 Mouton, J. 60
 Mozart, L. 142, 167, 224
 Mozart, W. A. 11, 15, 25, 60, 69, 101, 129, 150, 157, 162, 167, 171, 174, 207f., 228, 239, 288, 304
 Muffat, G. 164, 178f.
 Müller, I. 22
 Münch, B. 232
- N**agel (Musikverlag) 288
 Nanny, Ed. 203
 Nef, K. 230, 244
 Nef, W. R. 247
 Neubauer, H. 231
 Neumann, Fr. 169
 Neumeyer, Fr. 222ff., 239f., 248f., 269, 275, 280, 293, 302
 Neupert, H. 223
 Neupert, J. C. 221ff., 227, 236, 247, 249, 275
 Nicolai, O. 24
 Niemann, W. 9, 48, 181
 Niethammer, E. 232
 Nietzsche, Friedr. 37f., 40
 Nohl, H. 286
 Nolde, E. 232
 Nottebohm, M. G. 148
- O**brecht, J. 252
 Obrist, A. 161ff., 277
 Ochs, S. 104, 107
 Orff, C. 291ff.
 Osthaus, K. E. 232f.
- P**achelbel, Joh. 217, 228
 Paganini, N. 27
 Paisiello, G. 60
 Palestrina, G. P. da 17, 48ff., 54, 58ff., 67, 148, 173, 175, 202, 217
 Paul, J. 55
 Pauly, A. 218
 Penzel, Chr. Friedr. 108
- Pergolesi, G. B. 60
 Peri, J. 59
 Perotinus 17, 252, 289
 Peters, C. F. (Musikverlag) 138, 288
 Petz, Johs. 246
 Pezold, G. 214
 Pfitzner, H. 17
 Pichler, M. 247
 Picht-Axenfeld, E. 239
 Pietzsch, G. 13
 Pitz, Wilh. 226, 259
 Pleyel (Klavierbaufirma) 13, 157, 163, 203, 206, 219ff., 232, 236, 276
 Poelchau, G. 50, 52
 Praetorius, M. 283ff., 287, 289
 Printz, W. C. 138
 Proske, K. 58, 201
 Pugnani, G. G. 205
- Q**uantz, Joh. J. 178, 208, 228, 302, 305f.
 Queisser, Friedr. B. 160, 164
- R**ahner, K. 229
 Rameau, J.-Ph. 60, 202, 208
 Ramin, G. 224f., 231, 281f.
 Ranke, L. von 37, 39, 42, 128
 Reger, M. 11, 17, 104, 211
 Rehbock (Klavierbaufirma) 163
 Reidemeister, P. 10, 13, 243
 Rein, B. von 226
 Reincken, Joh. A. 208
 Reiter, E. 72f., 76
 Reubke, O. 104
 Richter, Bernh. Friedr. 107
 Richter, Fr. X. 208
 Richter, H. 104
 Richter, Kl. P. 104
 Richter, P. F. 160
 Riedel, K. 151
 Riemann, H. 10, 175, 178ff., 192, 289
 Rietz, J. 131, 135, 144, 174
 Riggenbach-Stehlin, Friedr. 71ff., 76ff.
 Rittner, K. 214
 Rochlitz, Joh. Friedr. 66

- Roda, Ferd. von 88
Rohlf's, Chr. 232
Rolf's, Kl. 271
Rosenberg, A. 275
Rosenmüller, Joh. 50, 228
Rossi, S. de' 62
Rossini, G. 54, 60
Rothschild, N. von 157
Rovetta, G. 50
Rubinlicht, J. 252
Ruckers, A. 232, 238
Rue, P. de la 252
Ruetz, M. 271
Rüffer, Friedr. 182
Ruggieri, Fr. 232
Ruggieri, V. 232
Rupp, Fr. 239
Rust, Friedr. Wilh. 207
Rust, Wilh. 71, 74, 78, 89, 92, 96,
105ff., 134ff., 149, 165
- S**
Sacher, P. 243ff., 247
Sachs, C. 141, 159, 223f., 252, 291,
292
Saint-Saëns, C. 203
Salm-Reifferscheid-Dyk, Fürst zu
240
Sandberger, A. 211
Saran, A. 90
Scarlatti, A. 60
Schaeffer, J. 84ff., 88, 91ff., 99f.,
151
Schardig, W. 145, 151
Scheck, G. 235, 239ff., 248, 250,
269
Scheck, G. 302
Scheibe, Joh. A. 134
Scheidt, S. 61, 149, 246, 288
Schein, Joh. H. 162
Schering, A. 9f., 14f., 30, 105, 108,
164, 177, 281, 289f.
Schiller, Friedr. 38, 182
Schirach, B. von 275
Schlee, B. 237
Schleuning, P. 165, 167ff., 195
Schmid, W. 213
Schmid-Lindner, A. 210, 277
Schmitz, E. 207ff.
- Schneider, C. 72, 78
Schneider, Friedr. 16, 49
Schneider, M. 106f., 290
Schnitger, A. 285
Schnoor, H. 241
Schnyder von Wartensee, Fr. X.
65, 68, 70
Schönberg, A. 17
Schott (Musikverlag) 288
Schrade, L. 293
Schröder, H. 242
Schröder-Auerbach, C. 242
Schröder-Devrient, Wilh. 60
Schumann, Rob. 55, 130
Schunck, E. 206, 210
Schünemann, G. 24, 50, 293
Schütz, Heinr. 87, 146ff., 150, 156,
228, 242, 246, 286ff.
Schwandt, E. 307
Schweitzer, A. 48, 68f., 75, 106,
164, 170, 283, 285
Seiffert, M. 9, 30, 105ff., 146, 149,
153, 157, 158, 163, 201
Seiler, E. 225, 293
Sevcik, O. 226
Shakespeare, W. 56, 182
Silbermann, G. 157, 160, 223f., 275
Simon, P. 156f.
Skohoutil, H. 226
Smend, Friedr. 288
Smend, J. 278
Snoeck, C. 157
Sor, F. 62
Soto de Puelela 60
Sperling, Joh. P. 142
Spitta, Ph. 12, 30, 89ff., 100, 102f.,
105ff., 128, 146ff., 155ff., 160,
176f., 205, 243
Spohr, L. 24, 28, 49, 64, 130
Spontini, G. 24
Sprenger, E. 226, 228, 232, 235f.,
247, 249
Stadelmann, L. 213
Staehelin, M. 72ff.
Stainer, J. 247
Stamitz, Joh. 179, 207f.
Stanley, J. 235
Steffani, A. 61

- Steglich, Rud. 178
 Steingraeber (Klavierbaufirma)
 221, 224, 232, 238
 Steinmeyer (Orgelbaufirma) 236
 Stern, A. 210, 277
 Stockhausen, J. 72f., 76, 78, 148,
 154
 Stockmann, Bernh. 279
 Stradella, A. 61, 63
 Stradivari, A. 227, 232, 235
 Straube, K. 107, 280ff., 284
 Strauss, R. 17
 Strobach, J. 61
 Strobel, Heinr. 292
 Studeny, H. 206f.
 Sturm, H. H. 231
 Sturmegger, R. 247
 Susato, T. 252
 Sydow, K. 274
- T**affanel, P. 203
 Talsma, Wilh. R. 307f.
 Tarr, E. H. 22
 Tartini, G. 104, 208, 212, 216, 232,
 235
 Taruskin, R. 35, 41f.
 Taskin, P. 202, 219
 Telemann, G. Ph. 208, 226, 230,
 235, 239f., 306
 Temperley, N. 36
 Terry, Ch. S. 108
 Theissen, H. 238
 Thibaut, J. 29, 48f., 53ff., 65, 175,
 181
 Tielke, J. 154, 206, 211, 215, 247
 Tolbecque, A. 63
 Tomlinson, G. 41
 Torshof, H. 238
 Torshof, I. 239
 Toulouse-Lautrec, H. de 204
 Tourte, Fr. 20, 207, 228
 Tromlitz, Joh. G. 21
 Trömmner, A. 238
 Tschopp, A. 246f.
 Türk, D. G. 166f.
- U**rban, H. 211
 Urhan, Chr. 62
- V**elde, H. van de 233
 Visconti, P. 182
 Vitry, Ph. de 17
 Vivaldi, A. 208, 212, 278
 Vogel, E. 30
 Voigt, W. 106
 Volbach, Fr. 30, 153
 Voss-Buch, Graf von 136, 143
 Vötterle, K. 287
- W**ackenroder, Wilh. Heinr. 26
 Waefelghem, L. van 203
 Wagner, E. 210
 Wagner, E. D. 167ff.
 Wagner, P. 175
 Wagner, R. 104, 165, 237, 280
 Walcha, H. 239
 Walcker, O. 284
 Waldersee, P. Graf 96ff.
 Walter, A. 232, 239
 Walter, Aug. 73
 Walter, Br. 213
 Walther, Joh. G. 135, 140
 Wangermée, Rob. 62
 Wartel, P.-Fr. 62
 Weber, C. M. von 24, 28, 60
 Weber, G. 22, 24
 Webern, A. 17
 Weckerlin, J.-B.-Th. 61f.
 Wehmeyer, G. 308
 Weidinger, A. 22
 Weinberg, E. 210
 Wenzel, J. 142
 Wenzinger, A. 13, 220f., 230f.,
 234f., 239ff., 250, 269, 302
 Werner, J. 206, 211
 Wertheim, G. 218
 Widhalm, M. L. 20
 Wieck, Friedr. 55
 Viele, A. van de 251
 Winterfeld, C. von 58, 65, 129,
 137, 291
 Wiora, W. 181
 Wit, P. de 156ff., 212, 220
 Woehl, W. 231, 234f., 240, 242, 271

Wöhler, W. 287

Wolf, R. 293

Wolff (Klavierbaufirma) 163

Wolfrum, Ph. 104, 107

Wüllner, Fr. 149, 151

Zacconi, L. 151, 170

Zelter, C. Friedr. 29, 49, 50, 53, 55,
137

Zenck, H. 271

Ziebler, K. 267, 282

Zumsteeg, Joh. Rud. 211

Der Verlag im Internet:

www.concerto-verlag.de