

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

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

Teil 3: Alte Musik als Protest – Abgrenzung und kreatives Potenzial

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

Impulsvorträge und Zusammenfassung der 3. Diskussionsrunde am 9. Dezember 2015 im Zentrum für Alte Musik Köln

Alte Musik als Protest – Abgrenzung und kreatives Potenzial

mit Beiträgen von Johannes Jansen, Folkert Uhde und Tobias Weigold-Wimmer

Johannes Jansen Salonrevolution mit weitreichenden Folgen	... S. 2
Folkert Uhde Aufführungs- als Aufmerksamkeitsgeschichte	... S. 3
Tobias Weigold-Wimmer Eine Besonderheit in der Peripherie. Gedanken zur Alten Musik im heutigen Konzertleben	... S. 5
Podiumsdiskussion	... S. 6

Eine Veranstaltung von



Gefördert vom

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



Salonrevolution mit weitreichenden Folgen

Johannes Jansen

Das Motiv der Abgrenzung gehörte zur Alte-Musik-Bewegung stets dazu.¹ Ob es dabei jedoch immer auch um Revolution, Rebellion und Protest ging, erscheint mir fraglich, zumal wenn wir uns anschauen, wo die Anfänge der Alte-Musik-Bewegung liegen. Gemeinhin spricht man in diesem Zusammenhang von ungefähr der Zeit um 1829, also dem Jahr der Wiederaufführung der Bach'schen *Matthäus-Passion* durch Felix Mendelssohn Bartholdy. War es ein Akt des Protests? Ich sehe darin eher das Gegenteil, nämlich Anbetung der Tradition, wie man ihr in den Denkmälern und so genannten Denkmalausgaben der damaligen Zeit begegnet, auch in der kunstpatriotischen Begeisterung für Händel samt seiner »Heimholung« nach Deutschland. Es ging um Selbstvergewisserung, um Bestätigung der eigenen Größe und Bedeutung als Musiknation. Dieser Strang der Alte-Musik-Bewegung lässt sich bis ins erste Drittel des 20. Jahrhunderts verfolgen, wobei der nationalistische Zungenschlag immer stärker hervortritt.

Abgrenzung im Sinne echten Protests sehe ich eher bei Arnold Dolmetsch in England, dessen Wirken als Interpret und Instrumentenbauer über den damals herrschenden Historismus weit hinausging und in seiner Radikalität tatsächlich als Affront verstanden wurde. Aber so verstörend es vielleicht für die »bürgerliche Mitte« war, so anziehend wirkte es auf andere gesellschaftliche Kreise. Zu Dolmetschs Bewunderern und Unterstützern gehörten einflussreiche Literaten wie George Bernard Shaw, George Moore und Oscar Wilde. Durch sie wurde er zum »talk of the town« und zu einem Teil der Dandy- und Salonkultur des intellektuellen London.

Der Gedanke des »back to the roots« als Abkehr vom Fortschrittsglauben hatte natürlich auch etwas Umstürzlerisches, wie sich dann in der Orgelbewegung und speziell der Jugendmusikbewegung zeigt. Da gibt es Überschneidungen und eine Verzahnung mit anderen Bewegungen, die teilweise deutlich mehr Protestbewegung waren als die Historische Aufführungspraxis. In Zusammenhang mit der Jugendmusikbewegung ist Protest freilich ein problematischer Begriff, denn man muss auch die Gleichschaltung beziehungsweise Selbstgleichschaltung innerhalb der so genannten völkischen Musikbewegung sehen, die ja wenig mit Aufbegehren zu tun hat, aber viel mit (Partei-)Konformismus.

In späteren Generationen der Alte-Musik-Bewegung führte man den Begriff »Historische Aufführungspraxis« verbalradikalistisch gegen Herbert von Karajan & Co. ins Feld. Das war zum Teil – zumal wenn man an Künstler wie Nikolaus Harnoncourt und Reinhard Goebel denkt – recht amüsant und hatte eine ungeheure Reklamewirkung. Aber war es Rebellion? Tatsächlich einmal auf die Barrikaden gegangen ist meines Wissens nur Frans Brüggen – doch die Regel war das nicht.

¹ Der Beitrag folgt dem gesprochenen Wort.

Aufführungs- als Aufmerksamkeitsgeschichte

Folkert Uebe

Die Aufführungsgeschichte von Musik kann auch als Geschichte der Aufmerksamkeit gelesen werden. Um Aufmerksamkeit zu erzeugen, braucht man Neuigkeiten. Doch was man unter »Neuigkeit« versteht, das hat sich in den vergangenen Jahrhunderten stets verändert. Zunächst brachte die Musik selbst immer etwas Neues hervor: die eigenständige Instrumentalmusik, die Oper, Formen wie das Concerto grosso, das Instrumentalkonzert, die Suite oder die Sonate. Bereits lange Zeit vor dem Beginn der bürgerlichen (öffentlichen) Konzertveranstaltungen wurde fast ausschließlich neu komponierte Musik gespielt. Im späten 18. Jahrhundert kam dann das Phänomen »Wunderkind« – wie bei Wolfgang Amadeus Mozart – hinzu (und damit die Erfindung des Musikmanagers, wie am Beispiel Leopold Mozarts zu sehen ist), im 19. Jahrhundert der komponierende und improvisierende Virtuose als musikalische Zirkusattraktion. Chopin, Paganini und Kollegen versetzten ihr Publikum in einen atemlosen Rausch des Erstaunens. Die Überraschung war Programm, neben der Virtuosität spielte Improvisation eine große Rolle. Künstler wurden wie Pop-Stars verehrt. Man rang um die Aufmerksamkeit des Publikums – nicht nur im Konzertsaal, sondern auch an den Billett-Kassen. Die Patentanmeldung für die Schallplatte, im Jahr 1887 durch Erwin Berliner, brachte kaum neue Aufmerksamkeit – der technologische Grundstein für eine neue Dimension des Musikbetriebs und -geschäfts aber wurde durch diese Erfindung gelegt. Die Reproduzierbarkeit von Musik machte sie plötzlich für sehr viel mehr Menschen erreichbar. Und die »Stars« fanden den Weg in die Wohnzimmer. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges produzierte die »neue« Wiener Schule viel Aufmerksamkeit – und auch Widerstand. Der Primat des Neuen als Garant für positive Aufmerksamkeit begann zu schwinden.

Aufmerksamkeit für Musik wurde massiv durch das Radio gewährleistet: Musik konnte zeitgleich massenhaft gehört, Interpreten konnten entsprechend schnell ohne aufwendige Tourneen bekannt werden. Wenn in Berlin die Philharmoniker spielten, konnte das Land zuhören – sofern ein Radio vorhanden war. Bereits zwischen den Kriegen fanden Schallplatten immer größere Verbreitung, wengleich das ein besonderer Luxus war. Man versammelte sich vor den Grammophonen, wie auch vor den Radiogeräten, um gemeinsam Musik zu hören. Nach dem Zweiten Weltkrieg, mit dem wirtschaftlichen Aufschwung in Europa und in den USA, wurde die Schallplatte ein immer wichtigeres Medium zur Verbreitung von Musik und zur Vermarktung von Künstlern. Dabei ging es fast nie mehr um »neue« Musik, sondern um die Neu-Interpretation des Bekannten. Seitdem wurde jeder Technologie-Sprung (vom Grammophon zur elektrischen Verstärkung, von Mono zu Stereo, von Stereo zu Hi-Fi, von Analog zu Digital) als »Neuigkeit« vermarktet, die zum neuerlichen Verkauf der immer gleichen Musik, manchmal der immer gleichen Künstler führte. Als Beispiel sei hier Herbert von Karajan angeführt, der die immer wieder neue Vermarktung der immer gleichen Inhalte wie kein anderer perfektioniert hatte.

Das Aufkommen der Alte-Musik-Bewegung ging einher mit dem »Goldenen Zeitalter« der Tonträger-industrie. Es entstanden Meilensteine wie die Gesamtaufnahmen ganzer Werkzyklen, beispielsweise die Bach-Kantaten-Edition von Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt. Plötzlich hatte Bach einen neuen »Sound«; es galt, eine neue Musiksprache und auch »neues« Repertoire durch Wiederentdeckung älterer Musik zu finden.

Die Entwicklung des CD-Markts ab den neunziger Jahren hat entscheidend zur Etablierung der Alten Musik beigetragen. Der substanzielle Zusammenhang zwischen regelmäßiger Tonträgerveröffentlichung und ihrer medialen Vermarktung ist für den Aufstieg von Ensembles Alter Musik in den 1980er- und 1990er-Jahren nicht hoch genug einzuschätzen.

Mit der folgenden Integration der Alten Musik in die regulären Konzertreihen nahm auch mehr und mehr die Aufmerksamkeit für sie ab – sie assimilierte sich und verlor ihre Sonderstellung. Die Grabenkämpfe zwischen »modern« und »historisch« haben sich überlebt. Da aber die Ensembles für Alte Musik nicht über die gleichen organisatorischen wie institutionellen Strukturen verfügen, sondern weitgehend vom Konzert- wie vom Tonträgermarkt abhängen, wird es heute zunehmend schwierig, als Alte-Musik-Ensemble langfristig erfolgreich zu agieren. Dies gilt insbesondere für Ensembles der jüngeren Generation, die nicht wie die erste (Concentus Musicus Wien, English Baroque Soloists, Musica Antiqua Köln) oder die zweite (Concerto Köln, Akademie für Alte Musik Berlin, Freiburger Barockorchester) durch Tonträgerverkauf international bekannt wurden und nach wie vor durch regelmäßige Tonträgerveröffentlichungen am Markt präsent sind.

Ich sehe dramatische Entwicklungen, die aus dieser Situation resultieren, aber ebenso die Chancen: Die Alte Musik muss neue Wege finden, auf sich aufmerksam zu machen. Weder Interpretationsansatz noch Klang noch Instrumentarium und schon gar nicht historische »Authentizität« werden dafür ausreichen. Auch das Finden von »neuem« Repertoire ist so gut wie erschöpft, zumindest von seinem Aufmerksamkeits-Potenzial her. Ähnlich wie im Feld der Popmusik müssen neue Distributionswege und -ansätze gesucht werden. Die 70-minütige CD, die in einem Fachgeschäft verkauft wird, ist das sicher nicht. Virale Medien brauchen Kürze, bewegte Bilder, zu Interaktion anregende Inhalte. Die gute Nachricht ist: Es gibt großes Publikumspotenzial – jenseits der gesättigten und schrumpfenden Klassik-/Alte-Musik-CD-Käufer-Schicht. Im globalen Maßstab der weiterhin wachsenden Zahl von weltweit Milliarden Menschen mit Internetzugang ist jede noch so kleine Nische eine ziemlich große.

Die Vermarktungsmechanismen müssen sich ändern: Es geht um den Aufbau eigener Publikumsnetzwerke in globalem Maßstab. Wer keine Community hat, verkauft auch keine Tickets oder Aufnahmen. Sprich: Künstler mit eigenen Netzwerken werden für die Veranstalter immer »wertvoller« werden als Künstler ohne. Überspitzt formuliert heißt das: »Freunde« sammeln ist der neue Fokus. »Community Building« ist ebenso wichtig wie das Finden von Auftrittsmöglichkeiten, weil sich beides gegenseitig immer mehr bedingen wird. Das einstige Innovations- und Revolutionspotenzial der Alten Musik (»anders sein, anders klingen«) muss gestärkt werden. Statt des aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Rituals im Frack, das auf dem Weg in die etablierten Konzerthäuser offenbar notwendig war, sollte die Alte Musik ihr »anders sein« ausleben: Neue Rituale, mehr Überraschungen, Improvisation, neue Formen. Nichts weniger als eine neue Aufführungskultur könnte sich etablieren, wiederum als Gegenmodell zum »klassischen« Konzertbetrieb und seinen Sinfonieorchestern. Im Gegensatz zu etablierten Institutionen haben »freie« Ensembles ja auch ihre Vorteile: keine Tarifbindung, keine festen Strukturen, keine eingefahrene Dienstmentalität. Und vielleicht mehr kreatives Potenzial. Oder?

Eine Besonderheit in der Peripherie. Gedanken zur Alten Musik im heutigen Konzertleben

Tobias Weigold-Wimmer

Im Folgenden möchte ich Ihnen die Perspektive einer Künstleragentur auf die Alte-Musik-Bewegung vermitteln, freilich mit Blick auf die Fragen des heutigen Abends, inwiefern die Bewegung als Teil einer Protestkultur bzw. inwieweit der Protest als wichtige historische Komponente der Bewegung verstanden werden kann und inwieweit all jenes auch etwas mit kreativem Potenzial zu tun hat.² Als Agentur sind wir eine Schnittstelle zwischen Veranstalter und Künstler, so dass im Folgenden der Brückenschlag zwischen beiden Seiten versucht werden soll.

Meine Arbeit mit Ensembles der Historischen Aufführungspraxis reicht etwa 20 Jahre zurück. In all der Zeit habe ich den »Protest« der Alten Musik insbesondere darin mitbekommen, sich gegen moderne Kammer- und Sinfonieorchester behaupten und einen neuen Musizier-, Aufführungs- sowie Interpretationsstil generieren zu wollen. Es war in meinen Augen ein stilistischer Protest, den diese Bewegung ausgezeichnet hat; weniger scharf formuliert: eine gewollte musikalische Abgrenzung. Heute ist das nicht wesentlich anders: Ensembles der Historischen Aufführungspraxis sind weiterhin mit die größten Konkurrenten moderner Kammerorchester im Musikleben, auch wenn es deutlich mehr gegenseitige Inspiration gibt, nicht zuletzt durch zweigleisige Ausbildung an den Musikhochschulen und Konservatorien, als je zuvor. Zwar raunt die Szene, man sei angekommen, nicht zuletzt unsere heutige Sitzung steht ja unter dem Motto, die Alte-Musik-Bewegung sei nichts Besonderes mehr, doch die musikalische Wirklichkeit sieht anders aus: Die Alte Musik ist eine Besonderheit im Musikleben der Peripherie! Im Konzertleben der Städte ist sie mittlerweile vielerorts mit eigenen Reihen vertreten, ebenso im Plattenmarkt, doch gerade bei kleineren Kulturveranstaltern auf dem Land, die in der Regel auf heimisches Musikerpersonal zurückgreifen (müssen), ist für Ensembles der Alte Musik noch viel Platz. Hier gilt es noch immer Aufklärungsarbeit zu leisten. Dort, wo vielleicht nicht so ambitionierte Veranstalter und Persönlichkeiten das Kulturleben organisieren, sich nicht bewusst auf dieses neue Klangideal einlassen möchten, ist die Alte Musik nicht weit verbreitet. Das merken wir als Agentur, wenn wir etwa mit Kulturamtsleitern sprechen, die eine städtische Reihe besetzen müssen. Wir bieten ihnen eine Haydn-Sinfonie mit Haydn-Besetzung an, also mit etwa 25 Musikerinnen und Musikern, doch der Veranstalter lehnt das Angebot nicht selten ab: Sein Publikum erwarte schlichtweg mehr Personen auf der Bühne. Wenn wir es dann aber doch schaffen, diesen Veranstalter zu überzeugen, dann folgen meist weitere Einladungen.

Das Eis rund um die Historische Aufführungspraxis bricht in dem Moment, in dem der Hörer mit ihr klingend konfrontiert wird. Das ist freilich keine Form des Protests, zeigt aber das weiterhin bestehende Potenzial der Szene.

² Der Beitrag folgt dem gesprochenen Wort.

Podiumsdiskussion

Johannes Jansen, Folkert Uhde, Tobias Weigold-Wimmer, Kai Hinrich Müller (Moderation)

In unserer Runde geht es um die Themen Protest und kreatives Potenzial: Die Wurzel des Wörtchens »Protest« liegt im Lateinischen »protestari«, also im Bereich der Jurisprudenz, dem Bezeugen vor Gericht, was etwas mit »Meinung« und »Gegenmeinung« zu tun hat, mit Kommunikation und Öffentlichkeit. Bezogen auf die Alte Musik, lässt sich fragen: Was hat die Bewegung bezeugt?

Jansen • Eine ihrer Hauptabsichten war es wohl, das Klangbild des klassischen Konzertbetriebs durch ein idealisiertes historisches Klangbild zu ersetzen. Das ist größtenteils gelungen. Man denke etwa an das Klangbild der Streicher, das sich vollkommen verändert hat. Wir hören heute ein durchsichtiges, filigranes Geigenspiel, das vor 50 Jahren noch undenkbar gewesen wäre. Wenn man im Übrigen den Protestbegriff so grundsätzlich auffasst, wie Sie es machen – als Bezeugen einer (Gegen-)Meinung –, dann wird da bei der Alten Musik ein Schuh daraus. Bezeugen heißt in der Alten Musik nämlich auch zu zeigen, was überhaupt möglich ist. Man wusste ja schon in den Anfängen, dass die Instrumente, die man damals benutzte, nicht diejenigen früherer Zeiten waren. Man vermutete, dass sie nicht so geeignet seien für das Spiel barocker Werke, wie es historische Instrumente sind. Man wollte sich ernsthaft mit ihnen befassen und eben bezeugen, dass man mit ihnen musizieren kann. Das gilt bis heute.

Uhde • Man sollte bei dem Protestbegriff allerdings vorsichtig sein und nichts verklären. Heute gelten die Protestierenden ja als die Innovativen, als die Vorantreibenden, wohingegen die Traditionalisten bloß am Alten festhängen und Spießler sind. Man kann die Geschichte der Bewegung vielmehr pragmatisch sehen: Die Historische Aufführungspraxis bot den Pionieren eine Chance, dem »Dienstgeschubbe« zu entfliehen und ein eigenes Orchester zu gründen. Auch Harnoncourt war Cellist im Orchester, bevor er den Concentus Musicus gründete. Es ging nicht nur um ein hehres neues Klangideal – der Impuls, aus der Dienstknote herauszukommen, war ein sehr starker.

Gibt es also nur um ein Anders-machen-wollen, ein Anders-sein-wollen?

Jansen • Das ist ein interessanter Aspekt, insbesondere wenn man ihn in Analogie zur Gründung der »Grünen« sieht. Auch diese haben gesagt, wir machen unser eigenes Ding, haben ihre Konzepte in die »traditionelle« Politik eingebracht, sind aber dann selbst in dieser aufgegangen. Im Grunde ist es mit der Alten Musik so ähnlich. Man hat protestiert und ist nun selbst Teil desjenigen Systems, gegen das man ursprünglich einmal war.

Uhde • Dennoch gibt es bei der Alte-Musik-Bewegung ein starkes Moment der Subversion! Das zeigt die Akademie für Alte Musik Berlin, die zunächst ein DDR-Ensemble war. Hier ging es auch um Selbstbehauptung, weil sich das historisierende Musizieren mit der herrschenden Kunstauffassung und mit dem sozialistischen Händel- und Bachbild überhaupt nicht vertrug. Da gehörte Mut dazu!

Protest muss sich Medien bedienen, die verstanden werden. Was nützt es, wenn ich auf Kisuabeli protestiere, doch niemand um mich herum diese Sprache spricht. Es geht um Aktionen im symbolhaften Raum. Ich denke an die erste Aufführung der Brandenburgischen Konzerte durch Harnoncourt in den 1960er-Jahren oder später durch Reinhard Goebel. Die Kritiken waren hin- und hergerissen: Die einen jubelten, die anderen waren entsetzt. Aber Bach als Komponist war natürlich geschickt gewählt. Die Brandenburgischen Konzerte sind fester Teil des Kanons.

Uhde • Das mag schon stimmen. Trotzdem muss man das abermals pragmatisch sehen. Es geht auch um die Instrumente und Spieltechniken. All jenes musste sich entwickeln. Hier war die »Barocknische« als Ausgangspunkt sicher besser als das klassische oder romantische Repertoire. Ich möchte aber noch auf einen anderen Punkt zu sprechen kommen: die heutige Aufführungssituation. Es ist absurd, Werke wie die *Brandenburgischen Konzerte* im modernen Konzertsaal zu spielen. Ich kann mich an Konzerte in Berlin erinnern, die im so genannten Kammermusiksaal der Philharmonie stattfanden. Dieser hat 1.180 Plätze. Ich habe dort Auftritte der Musica Antiqua Köln gehört, saß oft ganz hinten, hatte jedoch meist weder Fern- noch Hörrohr mit, hätte aber beides gebraucht. Ich habe nämlich nichts gesehen und gehört. Hierin liegt großes Potenzial für die Bewegung, dafür sollte man protestieren: passende Säle für die Musik! Bisher bezog sich die Historische Aufführungspraxis ja stets auf Artikulation, Klang und Instrumente, aber eben nicht auf Aufführungsorte und -situationen ...

... *Sie meinen, wir bräuchten eine Art Historische Konzertpraxis?*

Uhde • Genau! Es gibt hierzu sehr gute Untersuchungen von Stefan Weinzierl³, der sich intensiv mit solchen Fragen beschäftigt. Doch natürlich kommen wir dann auch recht schnell bei den finanziellen Rahmenbedingungen an, wenn man über die Räume redet. Wir brauchen so große Säle, damit die Veranstalter ihre Kosten decken können ...

Weigold-Wimmer • ... was aber oftmals nicht gelingt. In der Regel ist doch eine Finanzierung durch Dritte gegeben!

Uhde • Das mag sein – doch seien wir einmal ehrlich: Viele Säle sind einfach schlecht! Wenn ich einen Raum habe, wo irgendwie die Reihen eingeschraubt werden, wo fünf Scheinwerfer stehen, was soll ich hiermit anstellen? Es braucht andere Räume für die Musik, andere Settings, die der Musik entsprechen, dem Publikum aber auch neue Hörerfahrungen geben.

Weigold-Wimmer • Es geht um die Generierung von Publikum und Wahrnehmung. Ich denke, dass die Form des traditionellen Konzertprogramms zurzeit abklingend ist, dass man vielmehr neue Konzertformen suchen muss, um neue Wahrnehmung zu schaffen. Dazu gehört auch die Architektur. In einem 2.000-Platz großen Saal sehen 800 Zuschauer wenig aus – trotzdem sind 800 Zuschauer für ein Konzert mit vielleicht abseitigem Repertoire gar nicht so schlecht, oder? Man muss sich davor hüten, alles nur auf den Raum zu schieben. Zu einer gelungenen »Atmosphäre« gehört weit mehr: das Licht, das Benehmen der Zuschauer und der Musiker und nicht zuletzt – oder vor allem – die Qualität der Musik, wie sie von der Bühne kommt.

Jansen • Dennoch glaube ich nicht, dass das Publikum nur deswegen kommt, weil das Ambiente oder die Atmosphäre so schön sind. Diejenigen, die ins Konzert gehen, machen das primär wegen der Musik und vielleicht wegen der Musiker. Der Rest ist nur Drumherum und Verpackung – Begleitmusik. Der Fokus auf solches führt dazu, das Eigentliche, das Werk und den Künstler, hinter die Inszenierung zu stellen. Das hat übrigens auch nur wenig mit Historischer Aufführungspraxis zu tun, deren Anspruch es doch ist, den Fokus auf das historische Klangbild zu legen.

Ein guter Punkt: Wie vertragen sich denn die Historische Aufführungspraxis und die Anforderungen des modernen Konzertlebens? Wie viel Inszenierung darf es sein, damit das Ergebnis noch als »historisch« oder »historisch informiert« bezeichnet werden kann?

³ S. unter anderem: Stefan Weinzierl, *Beethovens Konzerträume. Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum bürgerlichen Zeitalter*, Frankfurt a. M. 2002.

Jansen • Die samtene Kniehose und Rüschenbluse, die noch Arnold Dolmetsch getragen hat, sieht man heute sicher weniger. Interessant ist aber die Kehrseite. Wie unterstreicht eine Inszenierung die Absichten der Alte-Musik-Bewegung? Wenn ich hier an die »Mittelalterszene« denke, ist die Verkleidung als Mönch oder Ähnliches häufig anzutreffen. Das Verkleidungsmoment suggeriert hier eine Form der Authentizität, die freilich nur eine leere Behauptung ist.

Proteste funktionieren nicht nur nach außen, sondern auch nach innen. Protest hat die Funktion der Selbstbeobachtung, der Selbstreflexion: Was machen wir hier eigentlich, ist das noch richtig, was wir tun. Solch ein Hinterfragen, ein Protest nach innen, hält eine Bewegung am Laufen. Das gilt auch für die Alte Musik, zumindest wenn man an szeneninterne Diskussionen denkt wie die Besetzung bei Bachs Chor ...

Uhde • ... aber auch das kann man anders deuten! Es ging in allen Fällen ebenso um Aufmerksamkeit. Klar, alles ist irgendwie eine Form der Abgrenzung. Doch was motiviert die Abgrenzung? Der Wunsch, es anders machen zu wollen.

Was müsste denn heute ein Ensemble der Alte-Musik-Szene tun, um Aufmerksamkeit zu bekommen?

Uhde • Ich glaube, dass der entscheidende Faktor für Aufmerksamkeit weiterhin die Überraschung ist. Wird ein Publikum in seinem »Hörtrott« gestört, dann ist es aufmerksam. Was ist zum Beispiel mit der Improvisation? Das ist doch eine Form der gelenkten Überraschung – allerdings viel zu wenig praktiziert im Bereich der heutigen Alten Musik. Dabei war es im Konzertwesen – glauben wir dem, was wir über das 17., 18. und 19. Jahrhundert wissen – Usus zu improvisieren.

Weigold-Wimmer • Ich bin weniger pessimistisch. Ich denke, dass die Historische Aufführungspraxis, so wie sie sich jetzt darstellt, noch immer vielerorts für Überraschungen sorgen kann. In den Städten ist sie angekommen, in der Peripherie nicht. Ich erlebe es immer wieder, dass bei Konzerten in kleineren Städten das Publikum begeistert ist, wenn es Haydn in einer Haydn-Besetzung in einem Haydn-Stil hört und eben nicht von einem verschlafenen Kammerorchester aus der Region. In dem Moment, wo Alte Musik es schafft, solche Aufmerksamkeit zu generieren, neue Hörer zu erreichen, die noch nicht mit ihr in Berührung gekommen sind, dann ist sie »im Geschäft«!

Wir hörten in Folkert Uhdes Vortrag etwas zur Rolle von Viralität und Internet, vom Aufbau einer Community, wie sie auch Popstars in sozialen Netzwerken pflegen. Wäre so etwas auch ein Modell für die Alte Musik: Müssten Ensembles ihre Anhänger und Hörer mehr binden?

Uhde • So ist es, wobei man sagen muss, dass es eine Fülle an Websites und Plattformen gibt, die hierzu geeignet sind. Im Grunde müssen drei bis vier Plattformen gleichzeitig bedient werden, um einen Impact im Netz zu haben. Ich finde übrigens, dass solche Herangehensweisen in der Welt der klassischen Musik noch immer viel zu wenig vertreten sind. Was soll denn daran schlecht sein, das Internet nutzenbringend einzusetzen und seine Hörer um sich zu scharen. Vielleicht möchten das die Hörer sogar!

Weigold-Wimmer • Das sehe ich auch so. Die klassische Musik ist noch weit entfernt, das Internet für ihre Zwecke nutzen. Das liegt sicher auch daran, dass viele Hörer, aber auch Kulturmanager einer Generation angehören, die eine völlig andere Form der Kommunikation gelernt haben.

Jansen • Auch ich stimme zu. Wenn jemand früher in Russland ein Konzert gespielt hat, dann hat das eine Ewigkeit gedauert, bis es hier bekannt wurde. Nun sieht das anders aus. Genau diese neue Form der

Öffentlichkeit birgt viel Potenzial für die Historische Aufführungspraxis. Wenn man wollte, könnte man die Alte Musik in Windeseile viel bekannter machen – auch in der Peripherie!

Proteste haben eine zeitliche Dynamik: Sie entzündeten sich, ihre Botschaft wird idealiter aufgegriffen, verstanden und akzeptiert, wodurch die Proteste selbst zum Status quo werden. Wenn ich Sie richtig verstanden habe, sind wir im Moment in einem solchen Stadium: die Historische Aufführungspraxis wurde »verstanden«. Wie sehen Sie die Entwicklung: Wird die Alte-Musik-Bewegung nun selbst zum Gegenstand von Protesten, die in ihr ein »Establishment« sehen?

Uhde • Es ist schwer, bei einer so facettenreichen Bewegung eine Prognose abzugeben. Zumindest was den Publikumszuspruch zur klassischen Musik im Allgemeinen angeht, was die Nachfrage betrifft, kann man relativ sicher davon ausgehen, dass beides zurückgehen wird. Das hat dann auch Auswirkungen auf die Alte Musik. Grundsätzlich denke ich allerdings, dass – es geht um Aufmerksamkeit! – irgendwer mit irgendetwas kommt, das »innovativ« und »toll« ist (oder zumindest so erscheint) und damit das Bestehende in Frage stellt. Ob das nun eine neue Musikbewegung ist oder ein Einzelkünstler, kann ich nicht sagen. Für die Alte Musik wird es wichtiger werden, wie der Kontext von Aufführungen aussieht.

Jansen • Ich erinnere mich, dass ich – es mag 15 Jahre her sein – auf einem ähnlichen Anlass in Frankfurt saß und gefragt wurde, ob man jungen Menschen empfehlen könne, Alte Musik zu studieren. Ich sagte damals: Ja, die Alte Musik sei die Jobmaschine im klassischen Sektor. Lange Zeit hatte sie ja eine Sonderkonjunktur in diesem Post-Karajan-Trauma. Die Umsätze waren weggebrochen, die Alte Musik war die einzig nennenswerte Branche innerhalb des Klassikgeschäfts, die wirkliche Zuwächse hatte. Das ging bis in die 1990er-Jahre so, bröckelte dann aber langsam ab. Heute würde ich den jungen Leuten diesen Rat nicht mehr geben, da die Musikhochschulen weit über den Bedarf ausbilden. Es gibt zu viele Spezialisten. Worin könnte also der gute Rat liegen? Die Szene muss sich gesund schrumpfen. Vielleicht sollte es zukünftig weniger darum gehen, wie man sich noch interessanter machen kann, als vielmehr darum, wie man das, was schon kann, vertieft. Dieses Wasserloch in der Wüste, wo die Alte Musik sich versammelt, weil dort eben Wasser ist, das wird nicht größer werden. Reine Besitzstandswahrung verschleißt die Musiker. Warum soll man das nicht akzeptieren und sich darauf konzentrieren, nicht das große Rad auf den Podien der Welt zu drehen, sondern schlicht und einfach mehr Qualität abzuliefern. Im Übrigen geht der Trend dahin, dass sich viele Studierende heute zweigleisig aufstellen.

Weigold-Wimmer • Ich verbreite ein hoffnungsvolleres Bild. Das Geschäft mit Tourneen von Sinfonieorchestern ist stark rückläufig, ebenso wie das der modernen Kammerorchester. Das ist eine Chance für die Alte Musik. Es ist den Konzertveranstaltern durchaus aufgefallen, dass historisierende Ensembles oftmals eine andere Leidenschaft mitbringen. Und darum geht es ja: die Leidenschaft für die Musik! Das Konzertwesen wird es auch in 15 Jahren geben, es hat soziale Funktionen. Freilich wird es aber anders zugehen als heute, doch wieso soll das schlecht für die Alte Musik sein?

Publikum • Die Tatsache ist doch, wenn ich den heutigen Alte-Musik-Markt betrachte, dass das Feuer und die Energie im Vergleich zu den 1970er- und 1980er-Jahren verloren gegangen sind. Die Situation ist nivelliert. Es gibt Tariforchester, die sehr viel engagierter, lebendiger musizieren, nicht zuletzt durch die Anleitung von Dirigenten aus dem Bereich der Historischen Aufführungspraxis, als die saturierten und in die Jahre gekommenen Musikensembles der Alten Musik. Wo ist ihre Energie heute? Wo ist der Protest, der einmal in der Szene war und der sich eben artikuliert, indem man sich an Institutionen und Sinfonieorchestern abgearbeitet hatte, der aber auch durch das Finden eines neuen Repertoires, durch neue Organisationsformen begründet war und der bestimmt im gesellschaftlich-politischen Umfeld seinen Ursprung hatte. Ohne »1968« und die »Grünen« hätte die Alte-Musik-Szene zumindest in diesem Land nicht eine solche Wirkung gehabt.

Gegen was müsste man Ihrer Meinung nach heute protestieren?

Publikum • Wie wäre es damit, nicht immer nur diejenigen Wege zu gehen, die die Väter der Bewegung schon gegangen sind – nicht reproduzieren, sondern Neues schaffen!

Jansen • Es fehlt heute eine Form der Reibungshitze, die damals auch aus dem Widerspruch zu den etablierten Positionen entstanden ist. Zudem denke ich, dass zu viele Ensembles heute zu sehr mit dem eigenen Überleben beschäftigt sind, was natürlich die Entdeckerlust ausbremst ...

Publikum • ... aber das war doch in den 1970er-Jahren, als Reinhard Goebel die Musica Antiqua Köln gründete, nicht anders!

Jansen • Das sehe ich nicht so! Die Probengagen sind heute auf einem Niveau eingefroren, das etwa vor zwanzig Jahren aktuell war. Früher waren die Möglichkeiten für einen freischaffenden Musiker – gerade wenn er mit Darmsaiten umgehen konnte –, sich davon am Leben zu erhalten, ungleich besser als heute. Der Markt war kleiner und hatte weniger Teilnehmer.

Publikum • Absolut! Und insofern ist Ihre Aufforderung, dass sich die Szene gesund schrumpfen solle, ein sehr richtiger Vorschlag!

Uhde • Es geht hier in der Diskussion immer nur um die Musiker, da diese gerne glauben, das Publikum sei ja sowieso da. Aber es ist nicht einfach »da«. Wenn ich in Berlin eine Veranstaltung mache, selbst als etablierter Veranstalter, kommen mitunter – ich übertreibe jetzt – drei Leute, und zwei davon sind Verwandte des Künstlers. Also muss man sich etwas einfallen lassen. Man darf das Publikum nicht aus den Augen verlieren. Es legitimiert ein Konzert. Wenn die Qualität nicht stimmt, und sie ist das wichtigste, egal, ob man Alte Musik oder Neue Musik macht, dann merkt das jeder. Kurzum, es geht um eine neue Qualität in allen Bereichen: der Musik selbst, der individuellen Interpretation, der Dramaturgie, dem akustischen Hörerlebnis, dem Ambiente, dem »davor« und dem »danach«. All das führt zu einem vertieften Hören von Musik als Voraussetzung für das Erleben von Resonanz – ohne die Musik sinnlos ist.