

Musikwissenschaft und Aufführungspraxis [1]. Eine angeblich konfliktuöse Beziehung

Dieter Gutknecht

1.

Geht man die Literatur unseres Fachs danach durch, mit welchen allgemeinen Themen von Zeit zu Zeit eine Art Überblick oder aber doch Einschnitt versucht wird, so kann man vor allem auf die Arbeiten verweisen, die sich mit dem Verhältnis von Musikwissenschaft und musikalischer Praxis auseinandersetzen. Dieser Themenkreis umfaßt Titel, bei denen der erste Bestandteil - die Musikwissenschaft oder Musikforschung - konstant bleibt, der zweite jedoch stets variiert: Musikwissenschaft und Musikleben, Musikwissenschaft und Aufführungspraxis, Musikwissenschaft und musikalische Praxis, dann aber auch angewandte Musikwissenschaft, Kunst und Kunstwissenschaft, Historismus im Musikleben, Interpretation und Aufführungspraxis. Inhaltlich geht es immer um die Gefährdung einer Grenzüberschreitung von Wissenschaft als historischer Wissenschaft, in unserer speziellen Thematik aber von früh an, wie zu zeigen sein wird, ebenfalls als systematische Musikwissenschaft und Praxis, also um die Frage, kann und soll die Wissenschaft Ergebnisse ihrer Forschung der Praxis anheimstellen, soll die Praxis die Wissenschaft dazu bringen, daß deren Ergebnisse von ihr angewandt werden können. Schon Hermann Kretzschmar konkretisierte dieses Problem, indem er für den Praktiker, der speziell Alte Musik aufführen will, feststellte:... für ihn fehlt ein Lehrbuch, das die feststehenden Ergebnisse vereinigt, in dem er nachschlagen kann, sooft ihn die alten Noten befremden [2]. Man könnte meinen, Kretzschmar sähe in der Wissenschaft den Handlanger, den Zuträger zur Praxis. Anders gewichtet faßt Philipp Spitta das Problem Praxis - Wissenschaft: Die Absicht, in welcher der Kunstgelehrte vergangene Zeiten durchforscht, ist zunächst sichere Erkenntniß der Thatsachen, sodann der Verbindung derselben, und endlich der höheren Gesetze, welche ihre Folge bedingen. Er kann den begründeten Wunsch hegen, daß die Ergebnisse seiner Forschungen von der Künstlerwelt beachtet und anerkannt werden. Er mag allenfalls auch bestrebt sein, das Bekanntwerden dieser Ergebnisse zu fördern, und für die Annahme derselben zu wirken, obschon es ihm besser ansteht, den Erfolg von der langsam und still siegenden Macht der Wahrheit zu erwarten. Was er nicht kann, ist: vom Künstler fordern, daß er sich im eigenen Schaffen durch die Ergebnisse der Wissenschaft bestimmen lasse [3]. Mag sich der letzte Gedanke Spittas eher auf den bildenden Künstler oder den Komponisten beziehen als auf den reproduzierenden, der durchaus manchen Usancen folgen muß, vor allem wenn es sich um Alte Musik in seiner Wiedergabe handelt. Aber was für unseren thematischen Zusammenhang von Interesse ist, erläutert Spitta im ersten Teil deutlich, es schwingt aber auch noch im abschließenden Satz mit: Der Wissenschaftler arbeitet, ohne daß eine Nutzenanwendung primär erstrebt würde; die Ergebnisse sind solchermaßen geartet, daß sie, falls sie richtig sind, ihren Weg in die Praxis schon finden werden.

Nun entstammen diese Gedanken der Frühzeit musikwissenschaftlichen Arbeitens überhaupt, speziell aber die Fragen der Aufführungspraxis Alter Musik betreffend. Auf dem Hintergrund philologischer Glanzleistungen wie die Herausgabe der Werke Bachs, Händels, Schütz, den Denkmäler-Ausgaben war es logische Konsequenz, daß die vorgelegten Werke zur praktischen Umsetzung in Klang strebten. So entstanden erste Forschungen, die zur Grundlage auf den Gebieten der Verzierungslehre, der Instrumentenkunde, der Stimmsysteme, des Generalbaßspiels wurden, um nur einige andeutungsweise zu benennen [4].

Aber schon zu dieser Zeit läßt sich beobachten, daß ein befruchtendes Arbeiten von der Musikwissenschaft zur Praxis hin, ein Übernehmen wissenschaftlicher Erkenntnis in die Praxis kaum oder besser überhaupt nicht festgestellt werden kann. Es sei an Beispiele erinnert, wie das Spiel auf bündellosen Gamben mit Cellobogen, wie es bei Protagonisten von Christian Döbereiner bis Paul Grümmer Ende der zwanziger Jahre zu beobachten ist, ja Döbereiner hat ein solches Instrument in seiner Schule für die Viola da Gamba noch 1936 verteidigt; es sei ferner erinnert an die Cembalo Neukonstruktionen mit Pedalen, die bis in die fünfziger, sechziger Jahre (Karl Richter, Münchner Bachverein) verwendet wurden, obwohl hervorragende originale Instru-

mente bei Spielern wie Louis Diemer und Wanda Landowska in Besitz waren, aber nicht gespielt wurden. Kann in diesem Defizit ein Versagen musikwissenschaftlicher Erkenntnis gesehen werden oder lediglich ein Versagen der Übermittlung? Oder aber war es der Praxis gleichgültig, was eine musikwissenschaftlich-aufführungspraktische Forschung trieb, da man eigene Vorstellungen aufgrund praktischer Erfahrungen dagegen hielt? Döbereiner verteidigte seine Einstellung wie folgt: 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... Diese neue Technik entwickelt sich ganz natürlich aus der alten Spielweise und wird damit dem Wesen der alten Violonmusik vollkommen gerecht [5]. Döbereiner verteidigt gegen offenliegende Tatsachen seine wie auch immer gefundenen Modifikationen. August Wenzinger hatte bereits 1935 in seiner Gambenschule auf die historisch-überkommenen Besonderheiten der Viola da Gamba verwiesen, die ja leicht in den Instrumentensammlungen in Berlin, Leipzig und Köln überprüft werden konnten. Ein weiterer Grund für die Mißachtung historisch klar vorgegebener und überlieferter Gegebenheiten tut sich vielleicht in einer Konzertkritik kund, die einen Soloabend der Cembalistin Wanda Landowska beschreibt: Außer diesen die Koppel regierenden Tritt sind noch fünf andere vorhanden, vor denen einer für die Dämpfung bestimmt ist, während die anderen den Klangcharakter des Instruments verändern. Ein Zug verursacht den Klang der Laute, ein anderer imitiert den Ton der Flöte, ein dritter den der Oboe und ein vierter modelt den Klavierton in einen Fagotton um [6]. Es sei dahingestellt, ob das Instrument wirklich solche Klangassoziationen produzierte, interessant ist die erzielte Wirkung beim Rezensenten, die sicherlich die erstrebten Intentionen der Konstrukteure wiedergibt. Man meinte also, gegenüber den originalen alten Instrumenten durch Baumodifikationen eine noch wesentlich interessantere Klangverbesserung durch mannigfaltige Klangdifferenzierungen erreichen zu können. Nicht die Benutzung alter originaler Instrumente war das zu erstrebende Ideal oder ihre klangliche rekonstruktive Kopie, sondern die Darstellung Alter Musik mit weiterentwickelten - durchaus gemeint als weiter vom Original entwickelt, gebaut! -, mit zahlreicheren klanglichen Differenzierungen ausgestatteten Neukonstruktionen, die genauso weit vom Original entfernt sind, wie die dem Kölner Dom nachgebaute St. Patricks Cathedral/New York von ihrem Vorbild ist.

Diese Beispiele mögen für die mißachtende Einstellung der Praxis gegen vorliegende wissenschaftliche Erkenntnisse stehen, von der Eigendynamik zeugen, die durchaus aus der Praxis Ergebnisse zu erzielen vermag, die eigentlich Resultat wissenschaftlichen Erarbeitens sein sollten. Daß aber auch solche angeblich wissenschaftlich begründeten Ansätze manchmal wahnwitzige Ergebnisse zutage bringen können, mag am Beispiel des sogenannten Bach-Bogens aufgezeigt sein. Arnold Schering war zu der Ansicht gelangt (1904), die Bachschen Solowerke für Violine seien mit einem speziellen Bogen gespielt worden, bei dem der Spieler mit Hilfe des Daumens die Spannung des Haars regulieren konnte, so daß bei ganz entspannter Stellung vierstimmig polyphones Spiel möglich wurde. Schering bezog diese Konstruktion aus einer Fehlinterpretation einer Quelle bei Muffat, wie Gustav Beckmann alsbald schlüssig belegen konnte. Aber obwohl sich Schering - und das sei zu seiner Ehrenrettung auch angeführt - alsbald von seiner Idee distanzierte, hielt sich das Phänomen Bach-Bogen bis in die Gegenwart hartnäckig in der Praxis und Wissenschaft [7].

An dieser Stelle drängt sich nun die Frage auf: Ist das marginale Auftreten dieses Bogen-Phänomens aufgrund wissenschaftlicher Korrektur allein erfolgt oder aber ergab sich die geringe Verbreitung und damit das Erkennen als Fehler aus der praktischen Handhabung? Das erste trifft wohl kaum zu, wenn man bedenkt, daß Beckmanns Dissertation bereits 1918 erschien [8], aber bis in die unmittelbare Gegenwart Geiger immer wieder mit einem solchen angeblich authentischen Bogen auftreten. Kann aus all dem Angeführten der deprimierende Schluß gezogen werden, die Praxis nehme zwar Erkenntnisse der musikwissenschaftlichen Forschung zur Kenntnis, benutze sie aber nach ihrem eigensten Gutdünken, worauf dieses auch immer begründet werden mag?

2.

In einem Aufsatz von Friedrich Blume wird die gleiche Skepsis deutlich, wenn er mißtrauisch Kretzschmars Ansicht hinterfragt, daß die musikgeschichtliche Forschung als Materialspenderin ihre Wirkung auf die Praxis ausgeübt hat [9]. Blume sieht die sich ausbreitende Alte-Musik-

Bewegung in der Praxis weniger als Resultat musikwissenschaftlicher Zuarbeit, sondern vorwärtstragen von Musizieridealen der Jugendmusikbewegung: Getragen von immer neuen Wellen einer musikbegeisterten Jugend, die nach einem ihrer Art gemäßen Musiziergut suchte, trat in mehreren Etappen immer klarer die alte Musik in den Vordergrund des Interesses. In ihr fand eine junge Generation, was sie im üblichen Musikbetriebe entbehren zu müssen vermeinte: Gebrauchsmäßigkeit, Umgangswert, Volkstümlichkeit, nationales und rassisches Gepräge [10]. Es ist sicherlich richtig, die Jugendmusikbewegung an sich als einen Aktivator innerhalb der Jugendbewegung insofern anzusehen, als man sich fast ausschließlich der Alten Musik annahm, in der man aber - und das ist das tragisch-fatale - außermusikalische Befindlichkeiten zu entdecken meinte. Da die Bestrebungen der Jugendmusikbewegung in der Aufführung der Alten Musik eine Distanzhaltung zum allgemein gebräuchlichen Repertoire und zur konzertmäßigen Darbietung derselben sahen, kam es ihr nicht so sehr auf eine rekonstruktive, Authentizität erstrebende Aufführung an, sondern man meinte, in ihr unmittelbarere, tiefer gehende, musikalische Inhalte zu entdecken. Auf diesem Hintergrund ist Blume sicherlich beizustimmen. Was Blume aber nicht bedenken konnte, war der Umstand, daß der allgemeinverbreitete diletantische Ansatz in Auffassung und Ausführung der Alten Musik die Rekonstruktionsbewegung eher behinderte als vorwärtsbrachte. Ein instrumentales und vokales Virtuositentum wurde strikt abgelehnt, was zur Folge hatte, daß Aufführungen Alter Musik in Veranstaltungen jugendmusikbewegter Prägung meist ein laienhaftes Niveau aufwiesen. Die Zurücknahme des Virtuosen und stattdessen die Deutung des Ausführenden als objektiven Darsteller hat die Alte-Musik-Bewegung allgemein nachhaltig diskreditiert und Mißtrauen bis in die sechziger Jahre unseres Jahrhunderts denjenigen gegenüber entstehen lassen, die sich als praktische Musiker der Alten Musik verschrieben hatten. Und dasjenige, was Blume noch als Großtat der Jugendmusikbewegung 1939 pries und der Musikgeschichte als Defizit vorhielt, kann auch als historische Verirrung und nachfolgende Last aufgefaßt werden. Erst in den letzten Dezenien scheint es der Alte Musik-Bewegung gelungen zu sein, das Odium, das all den außermusikalischen Idealen der Jugendmusikbewegung entstammte, durch innermusikalische Mittel wie da sind Virtuosität, überzeugende Interpretation, stilgerechte Handhabung des alten Instrumentariums etc. verscheucht zu haben [11].

An Blumes Aufsatz ist auffallend, daß er mit keinem Wort auf die tatsächlich geschehenen Einflüsse der Musikforschung auf die Praxis eingeht. Gemeint sind vor allem die Arbeiten Wilibald Gurlitts, sei es die Orgelrekonstruktion nach Praetorius oder seien es die Konzerte mittelalterlicher Musik in Karlsruhe und Hamburg, ausgeführt mit Studenten seines Freiburger Seminars [12]. Aber man muß sich auch fragen, ob die genannten Beispiele, die mit dem Namen Gurlitts verbunden bleiben werden, tatsächlich Belege für eine enge Zusammenarbeit oder noch besser Zuarbeit von wissenschaftlich Erarbeitetem und praktischer Anwendung darstellen. Ist es nicht vielmehr ein Zusammentreffen beider Spären in der Person Gurlitts? Die Orgelbewegung, die zweifelsohne durch Gurlitts, aber auch Hans Henny Jahns Aktivitäten Bedeutsamkeit und Ansehen erlangte, wäre ja ohne die grundlegenden Bestrebungen der Jugendbewegung schlechterdings kaum in dem Ausmaß ins Bewußtsein gekommen, diejenige Auffassung nämlich, die sich von der maschinell-gefertigten spätromantischen Orgel weg hin zu den handwerklich individuell gebauten barocken und vorbarocken Instrumenten ausrichtete und in diesen ihr Klangideal erkannte. Und von den Konzerten mittelalterlicher Musik mehr zu halten als von einer Seminar-Demonstration, würde sicherlich den Veranstaltungen in Karlsruhe und Hamburg eher gerecht werden als ihnen einen künstlerischen Wert beizumessen.

Aber trotzdem scheint es so, als wenn doch von diesen Aktivitäten Gurlitts sowohl durch seine wissenschaftliche Arbeit als durch das öffentliche Auftreten seines Seminars wichtige Impulse ausgingen. Festzuhalten gilt es, daß nicht nur der Musikhistoriker durch seine philologische Textarbeit, sondern gleichfalls der Systematiker - hier speziell der Instrumentenkundler - als Musikwissenschaftler das Fach umfassender vertretend tätig wurde.

3.

In einem Vortrag auf dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Bamberg 1953 mit dem Titel Musikforschung und Musikleben knüpft Blume unter anderem an einen Gedanken an, den er schon in dem gerade teilweise vorgestellten Aufsatz darlegte: gemeint ist seine Warnung vor zuviel an Alter Musik im damaligen Musikleben. Blume ist 1939 der Ansicht, es wäre eine Art

„Drückebergerei vor dem Gebot der Lebensnähe..., wenn wir zu den älteren Meistern greifen, anstatt uns mit den kompositorischen Problemen der Gegenwart mutig herumschlagen. Schlimmer noch: liegt nicht in der praktischen Beschäftigung mit ältester Musik eine Art Geschmäcklertum, ein Snobismus, der sich, müde des Gewohnten und zu bequem zur Auseinandersetzung mit dem Neuen, auf ein Feld unbekannter Reize, fremdartiger Erscheinungen begibt?“ [13]. In seinem nachfolgenden Vortrag heißt es dann warnend: „Noch mein Lehrer Hugo Riemann war der Meinung, daß Musik, die weiter als etwa die Reformationszeit zurückliege, für uns unmusizierbar bleiben müsse. Inzwischen hat sich die Spanne um zwei oder drei Jahrhunderte weiter rückwärts geweitet. Ein solches Verhalten kann nur aus historischer Schulung erwachsen. Es kann niemals die Haltung weiter Kreise von Musikhörern und Musiktreibenden sein. Wo sie zum praktischen Musizieren führt, da wird das Musizieren zum Experiment, zum historischen Demonstrationsversuch oder, in den bedenklicheren Fällen, zum Ausdruck eines snobistischen Eklektizismus“ [14]. Es ist bedauernd, daß Blume seinen Skeptizismus formuliert, ohne ihn an der Praxis zu überprüfen. Schon in den zwanziger Jahren hatte Rudolf von Ficker in Wien Konzerte mit Musik des Mittelalters veranstaltet, Anfang der dreißiger Jahre war es dann Safford Cape mit seinem belgischen Ensemble Pro Musica Antiqua in Brüssel, der mit fundierter musikwissenschaftlicher Absicherung, sofern und soweit das wohl möglich war, durch seinen Schwiegervater Charles van den Borren mittelalterliche Musik zu musizieren begann [15]. Ist aus der Tatsache der Nichtnennung Blumes Ablehnung der Versuche zu erkennen? Natürlich ist es besonders unabgesichert, Musik des mittelalterlichen Repertoires zum Erklängen zu bringen, da die Instrumente gänzlich fehlen, die Besetzungen nicht festgelegt sind und viele andere Fragen aus Mangel an überlieferten Zeugnissen unbeantwortet bleiben müssen. Man muß aber Blume zweierlei entgegenhalten. Einmal sind die musikalisch-schriftlichen corpora vorhanden, was ja einen nicht unwesentlichen Teil des musikalischen Werks darstellt und zum anderen sei die Behauptung aufgestellt, daß eine kontinuierliche Praxis, ein stets zusammen musizierendes Ensemble, dessen gleichzeitige Mitstreiter und Nachfolger durch das stete Musizieren in Wesenheiten dieser anscheinend so fern liegenden Musik einzudringen vermag, wie es eine jahrelange wissenschaftliche Forschung als ähnliche Erkenntnisuche nur schwerlich erbringen könnte. Es könnte doch eine Effekt-Parallelität bestehen zwischen dem Erlernen bis zur umfassenden Beherrschung eines alten Instruments durch jahrelanges Üben (z. B. Barock-Oboe, Naturtrompete) und einer Musikeignung durch permanentes Musizieren, also Erleben der so vermeintlich fremden Wesenheit des fernen Repertoires. Dieser Ort der Ideenaneignung findet sich verwandt selbst in theoretischen - naturwissenschaftlichen Überlegungen wieder, wenn man bei Zajonc liest: „Dem kritischen Chemiker und Philosophen Michael Polanyi zufolge bringen unsere Sprache, unsere Werkzeuge und Handlungen Fähigkeiten hervor: „... wir verinnerlichen diese Dinge und richten uns wohnlich in ihnen ein.“ Durch das Wesen in ihnen entstehen neue Erkenntnisorgane“ [16].

Es scheint so, als wenn auf diese Weise - durch Verinnerlichung sich das Fremde aneignen - eine intensivere Annäherung an zurückliegende Musizierformen erreicht werden kann, umfassender wohl als es eine nur auf die Interpretation der Quellen gerichtete rein wissenschaftliche Betrachtungsweise vermöchte.

4.

Die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg brachte schnell eine Fülle von wissenschaftlichen Publikationen, eine Intensivierung der sich um ein historisch adäquates Klangbild Alter Musik bemühen Praxis, überhaupt neue organisatorische Formen, wenn man an die Aktivitäten der neukonzipierten Rundfunkanstalten und sich speziell auf Alte Musik ausrichtende Schallplattenfirmen denkt (Archiv-Produktion; das Alte Werk). In einem um 1950 entstandenen Aufsatz gibt Karl Gustav Fellerer einen umfassenden Situations-Überblick über den damals gegenwärtigen Stand der Wiedergabe der Alten Musik und die Rolle, die die Musikwissenschaft zum Erreichen eines vermeintlich historisch adäquat richtigeren Klangbildes übernehmen müßte. Als das wesentliche Merkmal des Musizierens Alter Musik stellt Fellerer das Klangbild der Musik des 19. Jahrhunderts in den Vordergrund, wobei er speziell die chorische Besetzung bei Madrigalen und Werken der altklassischen Polyphonie des 16. Jahrhunderts nennt, obwohl es vokal-instrumental ausgeführte Solo-Musik war, ferner die fast durchweg zu großen vokal-instrumental besetzten Ensemble, vornehmlich bei oratorischen Aufführungen der Werke Bachs; dann die fast noch

durchgängig zu beobachtende Verwendung modernen Instrumentariums in der ihm zugehörigen Spielweise. Alle Phänomene verstellen den Blick auf den wahren Charakter der Alten Musik, da keine das alte Werk nachzeichnende, der Klarheit dienende Ausführung vollzogen wird, sondern durch die massigen Ensembles der Alten Musik der Klangleib der Musik des 19. Jahrhunderts übergestülpt wird.

Bemerkenswert ist Fellerers Auffassung von der Rolle der Musikwissenschaft, diesem Mißstand Abhilfe zu schaffen. Für ihn hat nämlich die historische Forschung schon recht umfassend Fragen der Aufführungspraxis [17] geklärt, das Dilemma besteht darin, daß die Praxis die notwendige Realisierung ins Musikleben nicht umsetzt: die Musik der Renaissance, des Barock und der Klassik wird im Klanggewand des 19. Jahrhunderts geboten und Versuche, die Klangwirklichkeit alter Musik zu erstreben, werden allgemein mit dem Vorwurf eines musealen Historismus abgetan [18]. Die Gedanken Fellerers scheinen einen aufführungspraktischen Zustand um 1950 zu beschreiben, in dem die Musikwissenschaft angeblich hinreichend die Problematik der Wiedergabe Alter Musik erarbeitet habe, die Praxis andererseits aber von diesen Ergebnissen keinerlei oder nur geringe Notiz nehme, um zu einem adäquateren Musizieren weg vom Klangleib des 19. Jahrhunderts zu gelangen. Fellerer stellt sich nicht die Frage, ob die historische Wissenschaft das überhaupt leisten und ob es ihre Aufgabe sein kann, als Hilfswissenschaft der Praxis zu dienen. Die damalige Ignoranz der Praxis hatte unter anderem sicherlich auch den Grund, daß sie noch nicht soweit war, mit ihren Mitteln eine Notwendigkeit zu dieser anderen bzw. neuen Art der Darstellung Alter Musik zu erkennen. Sicherlich wäre das von Fellerer beklagte Dilemma bald beseitigt gewesen, wenn sich die schon weit umgesetzten Pläne Fred Hamels in Gänze konkretisiert hätten. Hamel, Dozent an der Landeskirchlichen Musikschule in Hannover, verfaßte im Sommer 1946 ein Exposé über die Errichtung eines Forschungsinstituts für angewandte Musikwissenschaft, das den Namen Collegium Praetorianum führen sollte [19]. Diese institutionelle Konzeption sah Ähnliches vor, wie es die Schola Cantorum Basiliensis seit 1933 so erfolgreich praktiziert: die Brücke zwischen wissenschaftlich Erarbeitetem und der ausführenden Praxis zu schlagen. Leider blieben diese Pläne im Konzeptionellen stecken, Hamel jedoch wirkte als späterer Leiter der Archiv-Produktion erfolgreich innerhalb der Alte Musik-Belebung weiter.

In einer Studie aus dem Jahre 1957 meint Heckmann, in Weberns Neuinstrumentierung von Bachs Ricercar ein Beispiel zu sehen, wie Ansätze zu einer neuen, auf das Übergeschichtliche gerichteten Verstehensweise in der Musik - die eine auf das Historische gerichtet glücklich ergänzen würde - auch für die Aufführungspraxis fruchtbar werden könnte(n) [20], obwohl eine gültige Beurteilung dieses Ansatzes zur damaligen Zeit noch als zu früh erkannt wurde. Heute - 1995 - beweist die Praxis täglich und allerorten, daß dieser utopische Gedanke längst überholt, durch historisch-musikalische Darstellung - zum Glück - nicht mehr weitergedacht zu werden braucht.

Stefan Kunze bringt Jahre später einen neuen Aspekt in das Verhältnis von Musikwissenschaft und musikalischer Praxis, wenn er darlegt, daß Musikwissenschaft nicht nur für die Aufführungspraxis die Rolle eines Zulieferers, einer Hilfswissenschaft darstellt, sondern sich in ihr eine elitäre Gruppe von Wissenschaftlern etabliert hat, die vor allem Musik des Mittelalters herausgibt, ohne an eine Klangumsetzung zu denken [21]. Auch zu dieser Feststellung hat die Praxis eine Revision durchgeführt, wenn man die zahlreichen Aufnahmen mittelalterlicher Musik betrachtet, die mittlerweile auch aus der Arbeit der Schola oder so renommierter Ensembles wie *Sequentia* erschienen sind. Es gibt dieses vermeintlich nur den Studien vorbehaltene Publizieren Alter Musik nicht mehr, da sich der Charakter des Musizierens der Musik des Mittelalters heutzutage gewandelt und die Häufigkeit immens zugenommen hat.

Carl Dahlhaus widmete dem Verhältnis von Interpretation und Aufführungspraxis einen Essay, in dem er zwar anfänglich die Ansicht vertritt - verkürzt dargestellt -, eine Josquin-Motette bedarf der Aufführungspraxis, ein Beethoven-Quartett der Interpretation, kommt dann aber über den *vice-versa*-Schluß, daß es auch umgekehrt sein könnte, zum Fazit: Musik (müsse) - und zwar eine Josquin-Motette ebenso wie ein Beethoven-Quartett - primär als Struktur und Formprozeß begriffen werden..., so daß es das Kriterium einer Aufführung bilde, in welchem Maße sie Strukturelles faßlich macht. Die Requisiten der Aufführungspraxis - Besetzungsvarianten oder Ornamente - erscheinen dann ebenso neu wie die der Interpretation - Tempomodifikationen oder Anschlagdifferenzen - als Mittel eines Zwecks, der immer derselbe ist: Verdeutlichung der Momente, die ein Stück Musik als in sich zusammenhängenden tönenden Diskurs wirken lassen

[22]. Hier soll jetzt nicht der von Adorno vorgedachte Gedanke des Musikhörens diskutiert werden, sondern auf einen Aspekt aufmerksam gemacht werden, der in der Gegenüberstellung von Interpretation - Aufführungspraxis eine gewisse Problematik sieht. Denn: versteht man unter Aufführungspraxis all die Mittel, die erforderlich sind, um Musik jeglicher Epochen diesen adäquat aufzuführen, in Klang umzusetzen, so gerät man in das Dilemma, den Interpreten nicht ausklammern zu können, womit aber die subjektiv geprägte Interpretation Bestandteil der Aufführungspraxis würde. Anders ausgedrückt: jede Umsetzung in Klang bedarf der Interpretation, so daß durch die beiden Begriffe nichts Konträres ausgedrückt erscheint, sondern lediglich ein Oberbegriff mit einem aus ihm folgenden Teilaspekt erscheint.

Und wie stellt sich das Verhältnis Musikwissenschaft - Aufführungspraxis gegenwärtig dar? Sei es in Einzeldarstellungen (Tempo, Vibrato etc.) oder in Spezialzeitschriften - *Early Music*, *Concerto*, *Performance Practice*, usw. - in keiner vorherigen Zeit wurden Probleme der Aufführungspraxis so umfassend untersucht, diskutiert und veröffentlicht. Was auf wissenschaftlichem Sektor erreicht wurde, findet seine Entsprechung in der Praxis, die soweit vorgedrungen ist, daß man in ihr schon wieder unterschiedliche stilistische Darstellungsmöglichkeiten ausmachen kann, da zahlreiche Ensemble in holländisch-flämischer, englischer oder deutsch-österreichischer Prägung häufig das gleiche Repertoire in unzähligen Konzerten und Einspielungen vortragen. Es scheint so, als wenn heutzutage in beiden Bereichen ein kontinuierliches Weiterarbeiten die Auseinandersetzung um die Aufführung Alter Musik als Kontroverse nicht mehr bestehen lassen will. Die permanente Beschäftigung ist sowohl in der Wissenschaft wie in der Praxis ohne äußere Ablenkung, da die historische Musikpraxis längst im öffentlichen Musikleben zur Selbstverständlichkeit geworden ist, ganz allein darauf ausgerichtet, mit Mitteln und in der Art und Weise, die der jeweiligen Musik zukommen, in Bereiche vorzudringen, in denen es ausschließlich um musikimmanente Belange der vergangenen Epochen geht und nicht so sehr das Wie im Vordergrund steht.

Literatur

[1] Mit gleichem Titel erscheint vom Autor ein Vortrag, der 1987 anlässlich der Tagung „Musikwissenschaft und Musikpädagogik“ in Wien gehalten wurde. Betrachtete der Wiener Vortrag das Verhältnis im geschichtlichen Prozeß, so sollen im folgenden einige grundsätzliche Probleme bis in die Gegenwart diskutiert werden.

[2] Kretzschmar, Hermann: Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik, in: Hermann Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, hg. von Karl Huber, Leipzig 1973, S. 100-119; hier: S. 102.

[3] Spitta, Philipp: *Kunstwissenschaft und Kunst*, in: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 3-14; hier: S. 9.

[4] Die Entstehungsgeschichte liegt erarbeitet vor in: I. Gutknecht, Dieter: *Musikwissenschaft und Aufführungspraxis*. Vortrag auf dem Kongreß „Musikwissenschaft und Musikpädagogik“, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, 1987; erscheint im Band „Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis“, hg. von Hartmut Krones, Bd. 1, Wien-Köln-Weimar 1996; ferner in: II. derselbe, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik*, Köln 1993, S. 109-168.

[5] Zitiert nach Gutknecht, II., S. 181

[6] Gutknecht, II., S. 184

[7] Siehe hierzu: Gutknecht, II., S. 139, dort auch die detaillierte Literatur. Die Geschichte des vermeintlichen „Bach-Bogens“ und Abbildung bei Kolneder, Walter: *Das Buch der Violine*, Zürich 1972, S. 331-333 sowie Schweitzer, Albert: *Der für Bachs Werk für Violine Solo erderte Geigenbogen*, in: *Bach Gedenkschrift 1950*, hg. von Karl Matthaei, Zürich 1950, S. 75-83.

[8] Beckmann, Gustav: *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*, Leipzig 1918 (Diss. 1916).

[9] Blume, Friedrich: *Musikforschung und Musikpraxis*, in: *Festschrift Fritz Stein zum 60. Geburtstag*, hg. von H. Hoffmann und Fr. Rühlmann, Braunschweig 1939, S. 13-25; hier: S. 16.

[10] Blume, a.a.O., S. 17/18.

[11] Zum Komplex Jugendmusikbewegung – Alte Musik siehe: Gutknecht, II., S. 223 ff.; Quellen zur Jugendmusikbewegung und Alte Musik: *Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933*, hg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung

- e.V. Hamburg, Wolfenbüttel und Zürich 1980, S. 325-386; Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkung, hg. von Karl-Heinz Reinfandt, Wolfenbüttel und Zürich 1987, darin: Funck, Eike: Alte Musik und jugendmusikbewegung, S. 63-91.
- [12] Zur Orgelbewegung siehe Gutknecht, Il., S. 237 ff.; zu den Aufführungen mittelalterlicher Musik: siehe Ludwig, Friedrich: Musik des Mittelalters in der badischen Kunsthalle Karlsruhe, 24.-26. September 1922, in: ZfMw, V. Jg., Heft 8, 1923, S. 434-460; Besseler, Heinrich: Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle, 1.-8. April 1924, in: ZfMw, VII. Jg., Heft 1, 1924, S. 42-54.
- [13] Blume, a.a.O., S. 17.
- [14] Blume, Friedrich: Musikforschung und Musikleben, in: Kongress-Bericht, Gesellschaft für Musikforschung, Bamberg 1953, S. 7-23; hier: S. 18.
- [15] Hutknecht, Il., a.a.O., S. 210-211.
- [16] Zajonc, Arthur: Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein (amerikanische Originalausgabe: „Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind“, New York 1993), Reinbek 1994. S. 219.
- [17] Fellerer, Karl Gustav: Die Aufführung alter Musik, in: Das Musikleben, Heft 6, 5. Jg., Juni 1952, Mainz 1952, S. 161-164; hier: S. 163.
- [18] Ebda.
- [19] 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 1994, S. 22-28; hier: S. 24.
- [20] Heckmann, Harald: Zum Verhältnis von Musikforschung und Aufführungspraxis alter Musik, in: Die Musikforschung, X. Jg. 1957, Kassel und Basel 1957, S. 98-107; hier: S. 104.
- [21] Kunze, Stefan: Musikwissenschaften und musikalische Praxis. Zur Geschichte eines Mißverständnisses, in: Alte Musik. Praxis und Reflexion, Sonderband der Reihe „Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis“ zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis, hg. von Peter Reidemeister und Veronika Gutmann, Winterthur 1983, S. 115-124; hier: S. 115.
- [22] Dahlhaus, Carl: Interpretation und Aufführungspraxis, in: Melos, 45. Jg., 4. Jg. 1978, S. 374.