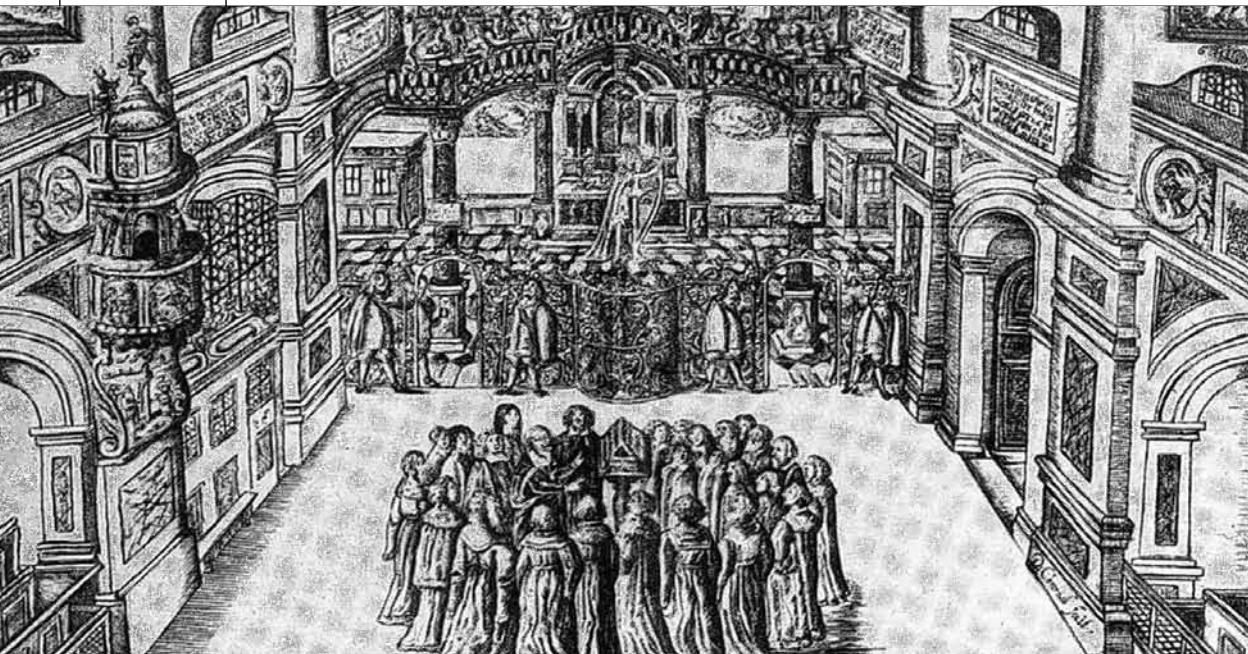




Laurenz Lütteken

Neuer Wein in alten Schläuchen?

Alte Musik in historischer Aufführungspraxis

- *Der Umgang mit «alter» Musik ist inzwischen selbst historisch geworden.*
- *Dieser Prozess hat zu habituellen Verhaltensweisen geführt, die nicht selten von Verantwortlichkeit weit entfernt sind.*
- *Besonders deutlich ist dies in der (katholischen) Kirchenmusik, in der man intakte rituelle Funktionsräume von Musik besonders willkürlich zerstört hat.*
- *Es scheint die Zeit reif zu sein für eine neue Besonnenheit im Umgang mit Musik der Vergangenheit.*

Die Gegenwärtigkeit des Vergangenen

Der Titel dieser Überlegungen, die von den Herausgebern erbeten wurden,¹ ist irreführend: «alte» Musik ist ein ebenso ungenauer wie sinnloser Begriff, und der Wille, sie in «historischer» Aufführungspraxis zu präsentieren, weist inzwischen eine weit mehr als 60-jährige Geschichte auf. Dass die Vertreter dieser «historischen» Aufführungspraxis sich heute lieber gar nicht mehr so nennen, sondern bloss noch «informiert» sein wollen, kommt erschwerend hinzu. Doch trotzdem: Im Moment

Zäsur nach einer
60-jährigen
Geschichte.

zeichnet sich eine Zäsur ab. Vor genau 50 Jahren wurde das *Collegium Aureum* gegründet, eines der wichtigsten Spezialensembles für diese «alte» Musik. Wenige Jahre davor entstanden mit *Cappella Coloniensis* und *Concentus Musicus Wien* die ersten, im Unterschied etwa zum Scheck-Wenzinger-Kreis wirklich festen Formationen, in denen historische Instrumente benutzt wurden – verbunden mit dem Willen, historische Spielweisen zu erlernen und zu verwenden. Zum Bach-Jahr 1950 hielt Paul Hindemith in Hamburg seine berühmt gewordene Rede, in der genau dies proklamiert wurde: Abschied von Traditionen des 19. Jahrhunderts, Rückkehr zu einer vermeintlich verschütteten Authentizität.²

Auf die Widersprüche aller dieser Unterfangen ist immer wieder hingewiesen worden, nicht zuletzt von ihren Protagonisten selbst,³ doch die von ihnen ausgelösten Veränderungen sind kaum zu überschätzen. Als «alt» galt die Musik vor der Zeit Mozarts, Musik also, die über keine ungebrochene Aufführungstradition verfügt hat, und diese ist heute gegenwärtiger denn je. Das betrifft nicht nur Werke des 17. und 18. Jahrhunderts, sondern auch diejenigen davor liegender Epochen. Instrumentalmusik von Purcell, Madrigale von Monteverdi, Motetten von Lasso oder Messen von Dufay haben neue, durch Tonträger begünstigte Gegenwart erlangt und den Status des Exotischen verloren. Zuweilen mag sich sogar, wie im Fall Vivaldis, eine Übersättigung zeigen. «Alte» Musik ist, wie ihr Pendant, die «Neue», Bestandteil von Ausbildungsgängen und Konzertprogrammen, sie wird schon lange nicht mehr von der Aura alternativer Festivals umweht, sie ist kapital- und marktträchtig, kurzum: Sie ist in der Mitte angekommen.

Die «alte» Musik ist in der Mitte angekommen.

Neue Kontinuitäten und habituelle Rituale

Vorbei sind Eroberungslust und Widerborstigkeit, die Gründungsphasen zumeist anhaften. Im Umfeld von nicht einmal zwei Generationen hat das einst Verschüttete neue Kontinuitäten erlangt. Es geschehen nicht mehr Dinge einfach zum ersten Mal, in mühsamen archäologischen Erkundungen und restaurativen Absichten, sondern sie entfalten neue Bezugssysteme untereinander, unabhängig von jenem grossen Loch des Nicht-Wissens, das sie von ihrer Entstehungszeit trennt. Die Aufführung einer Triosonate von Albinoni ist kein Akt mehr, der für sich selbst steht, sondern sich in Beziehung setzt zu anderen, älteren Verwirklichungen gleicher oder doch wenigstens ähnlicher Stücke. Die performative Tradition, die Monteverdis *Orfeo* seit seiner

Es geschehen nicht mehr Dinge einfach zum ersten Mal.

1 Anregung dazu bot ein Symposium des Bayerischen Rundfunks gleichen Titels, das 2006 anlässlich des 50. Musica Antiqua-Festivals im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg stattgefunden hat. Der Beitrag erschien in *Musica Sacra* 2/2012, S. 76–78. Nachdruck mit freundlicher Genehmigung von Verlag und Verfasser.

2 Paul Hindemith: Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe. Mainz 1950. Hier insb. S. 10 f. («... wenn uns daran liegt, seine Musik so darzustellen, wie er sie sich vorstellte, so müssen wir die damaligen Aufführungsbedingungen wiederherstellen», S. 11).

3 Vgl. hier etwa Gustav Leonhardt: Rede anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde an Jean-Claude Zehnder im Januar 2002 an der Universität Dortmund. In: Luigi Collarile, Alexandra Nigito (Hg.): *In organo pleno*. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag. Bern usw. 2007 (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II, 48), S. 39–45.

Vieles im Umgang
mit «alter» Musik
ist habituell
geworden.

Ein in seiner
Banalität
erstaunlicher
Ausdrucksbegriff.

Die Widersprüche
reichen weiter.

Aufführung bei den sommerlichen Musiktagen Hitzacker 1955 durch August Wenzinger (mit Helmut Krebs und Fritz Wunderlich) entfaltet hat, ist inzwischen, nach bald 60 Jahren, deutlich länger als diejenige, die der Komponist selbst erleben konnte. Und seit über zwei Jahrzehnten steht mehr und mehr jene Musik im Brennpunkt der Spezialisten, die seit ihrer Entstehungszeit über ununterbrochene Präsenz verfügt: Mozart, Beethoven, Wagner oder Bruckner. Gerade dieser eigenartige Umstand aber hat, befeuert von den schier unerschöpflichen Beliebkeitsvisionen der Verfechter postmoderner «Einführung», die Verantwortlichkeit des Interpreten zurückgedrängt.

Vieles im Umgang mit «alter» Musik ist habituell geworden, und dass dies am Ende so kommen musste, lag zwar in der Konsequenz der Ereignisse, wurde anfänglich aber, in der Euphorie des Gründungsaktes, nicht bedacht. Dinge geschehen heute oftmals, weil man sie eben so macht – und unterliegen damit just jenem Mechanismus, der einst so heftig bekämpft wurde. Will man sich davon absetzen, so entspringt das, was zu hören ist, nicht mehr notwendig der verantwortungsvollen historischen Kenntnis, sondern allenfalls einer assoziativen Laune. Es gibt Aufnahmen der Werke von Johannes Ciconia, in denen der Interpret das ihm zur Verfügung stehende Material so weitgehend überschrieben hat, dass es vollständig zu verschwinden scheint. Es lässt sich schlechterdings nicht mehr entscheiden, ob ein solches Vorgehen noch «informiert» ist oder nicht doch das Resultat einer allzu leichten Entsorgung historischer Verantwortung. Oder es werden Vivaldi-Aufführungen zu einem Wettlauf der Extreme degradiert. In einem Dschungel agogischer und dynamischer Wirrnisse, beflügelt durch stete neue Temporekorde, lassen sich musikalische Entscheidungen zumeist nicht mehr als eine noch so freie Lektüre eines historischen Textes legitimieren. Nicht selten wird alles dies überwölbt von einem in seiner Banalität erstaunlichen Ausdrucksbegriff: Als expressiv gilt dann das «Andere» schlechthin.

Wie alt der Wein und wie neu die Schläuche tatsächlich sind, lässt sich derzeit kaum sicher ausmachen. Doch die Widersprüche reichen weiter. Unumstritten ist etwa, dass Bach für die Aufführungen seiner Leipziger Werke Knabenstimmen verwendet hat (und dass wir nicht wissen, ob er davon begeistert war oder nicht). Kein Spezialensemble trägt diesem Umstand derzeit Rechnung. In den Orchestergräben vieler Opernhäuser sitzen inzwischen Fachleute, gestenreich angeleitet von einem Dirigenten (den es historisch nicht gab). Man demonstriert demnach, unabhängig vom Brechungsgrad, den Willen, einem musikalischen Gegenstand der Vergangenheit historisch verantwortungsvoll zu begegnen. Auf den Bühnen agieren dagegen Regisseure, die eine Händel-Oper gern schon mal in die Abfertigungshalle eines Flughafens verlegen oder eine Monteverdi-Oper in einen Mafiahaushalt, denen also selbst der Anschein historischer Verantwortlichkeit vollkommen gleichgültig, vielleicht sogar zuwider ist. Wer heute Beethoven nicht in aberwitzigen Tempi (die teilweise seine eigenen Metronomangaben deutlich übersteigen), nicht mit krachenden Pauken, dröhnenden Hörnern und eigenwilligen agogischen Rückungen musizieren lässt, dem wird nicht selten vorgeworfen, dass «man» dies «heute» nicht mehr so mache – obwohl keineswegs sicher ist, ob ein solches klangliches Resultat historisch plausibel begründbar ist.

Musikalische Kontexte und die Krise der Kirchenmusik

In einem derart überhitzten, auf schnelle Sensationen versessenen Musikleben – und wie gern schmücken sich Rezensionen noch immer mit restlos verbrauchten, weil einer verschlissenen Ästhetik der «Moderne» entstammenden Vokabeln wie «bestürzend», «verstörend», «aufrüttelnd» oder «provokierend» – scheint es offenbar nur wenig Zeit zum Innehalten zu geben, auch deswegen, weil der Innovationswille sich zunehmend nicht mehr auf die Musik selbst, sondern auf den Umgang mit ihr richtet. Damit verbindet sich eine weitgehende Dekontextualisierung, denn die Aufführung der Werke in einem Konzert ist in jedem Fall eine Verzerrung, die sich zwar nicht tilgen lässt, die aber sehr wohl der Reflexion bedürfte.

Diese Problematik betrifft die Kirchenmusik in besonderem Masse. In der Folge des Zweiten Vatikanischen Konzils, das sich nun ebenfalls zum 50. Mal jährt, wurden in einem beispiellosen Akt der Geschichtsvergessenheit selbst kostbarste historische Kirchenräume architektonisch ruiniert, geleitet von den vermeintlichen Bedürfnissen einer fehlgeleiteten liturgischen Reform. Für die Kirchenmusik waren die Folgen besonders dramatisch und schmerzlich, ja verheerend, wurde doch der «gregorianische Choral» – das einzige Segment «alter» Musik, das in über 1000 Jahren keine Rezeptionsunterbrechung erlebt hat – de facto preisgegeben, verbunden mit der Aufkündigung eines bedeutenden musikalischen Funktionszusammenhangs insgesamt. Das, was ihn ersetzen sollte – von unförmigen Liedern im Stil eines inzwischen heillos gealterten Zeitgeistes bis hin zur ästhetisch-rituellen Zumutung sakraler Popmusik –, war zumeist so kläglich, dass es in der Regel nicht einmal eine einzige Generation überlebt hat. Diesem Sachverhalt kommt deswegen eine besondere Bedeutung zu, weil dadurch weite Bereiche der «alten» Musik auch praktisch von den zu ihrem Verständnis notwendigen Lebensräumen abgeschnitten wurden. Die Restaurierung der Sixtinischen Kapelle ist kunsthistorisch heute weitestgehend unumstritten; die «musikalische Restaurierung» des Raums steht hingegen noch vollständig aus, auch wenn die liturgischen Reformen Papst Benedikts XVI. mit der Anmahnung einer historischen Kontinuität in eine bemerkenswert klare Richtung weisen.

Musikalische Besonnenheit

Der Umgang mit der «alten» Musik in der Gegenwart kann nicht archäologischen Prinzipien gehorchen, denn einerseits eignet sich Musik in der Regel nicht in einem Museum, wo man allerdings sehr viel verantwortlicher mit dem Sachverhalt der historischen Brechung umgeht, also etwa jenem Umstand, dass ein Altarbild dort ebenfalls dekontextualisiert erscheint, sehr differenziert Rechnung trägt. Andererseits werden die Unwägbarkeiten der klanglichen Verwirklichung immer grösser, je weiter man sich in die Vergangenheit begibt. Davon legt der Choral, von dem man noch vor fünf Jahren glauben konnte, er sei endgültig in die Geschichte entlassen, ein besonders eindringliches Zeugnis ab, weil wohl niemand über eine klare Vorstellung verfügen kann, wie ein und dieselbe Antiphon im 9., im 15. oder im 18. Jahrhundert erklingen sein könnte. Doch gerade dies rechtfertigt nicht die gewisse Beliebigkeit, die sich der Anpassung an den herrschenden Konzertbetrieb ebenso verdankt wie der Propagierung des reinen Einfühlungsvermögens.

Jede Aufführung in einem Konzert ist eine Verzerrung.

Aufkündigung des Funktionszusammenhangs.

Musik eignet sich nicht im Museum.

Musik zu einer
wahrhaft gegen-
wärtigen Erfah-
rung machen.

Nie war der musikalische Erfahrungsraum so gross wie heute. Als Zeitgenosse des beginnenden 21. Jahrhunderts kann man, wenn man es denn will, über musikalische Eindrücke verfügen, die sich einer weit mehr als 1000-jährigen musikalischen Geschichte verdanken. Das schliesst Kunstmusik ebenso ein wie musikalische Alltagserfahrungen, intakte rituelle Zusammenhänge (wie den Gesang des Chorals oder einer Motette im liturgischen Zusammenhang) wie dekontextualisierte «Aufführungen», sei es einer Josquin-Messe oder einer Bach-Kantate. Es ist vielleicht an der Zeit, diesem Umstand durch die grössere Verantwortung und den Willen zur Abwägung Rechnung zu tragen. Dies ist hingegen nicht nur eine Aufgabe für den Musiker, sondern auch für den Hörer und für den Wissenschaftler. Der angemessene Umgang mit dem alten, doch immer wieder neuen Wein der historischen Musik in den alten, doch der fortwährenden Erneuerung bedürftigen Schläuchen der jeweiligen klanglichen Verwirklichung bedarf, angesichts dieses Erfahrungsraums, einer neuen Besonnenheit. Sie zu erkunden, sich, von ihr geleitet, der musikalischen Vergangenheit zuzuwenden, um diese zu einer wahrhaft gegenwärtigen Erfahrung zu machen, dürfte ein fortwährendes Abenteuer sein. Die Anstrengung, die damit verbunden ist, dürfte jedoch ein Glück gewähren, wie es allein die Musik mit ihrer Spannung zwischen Augenblick und Dauer zu gewähren vermag.

Laurenz Lütteken, geboren 1964 in Essen, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an den Universitäten Münster und Heidelberg. 1991 promovierte er mit einer Arbeit über Guillaume Dufay. Nach Tätigkeit als freier Journalist und längeren Stipendiatenzeiten in Rom und Wolfenbüttel sowie Assistentenzeit an der Universität Münster habilitierte er sich 1995 ebenda und nahm anschliessend Lehrstätigkeit an den Universitäten Heidelberg, Münster und Erlangen-Nürnberg wahr. 1996 wurde er auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Marburg berufen, 2000 lehnte er einen Ruf nach Leipzig ab und ist seit 2001 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Zuletzt erschien: Musik der Renaissance. Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis, Stuttgart/Kassel 2011.

Nachbemerkungen aus reformierter Sicht

Wir haben diesen Artikel zunächst einmal wegen seiner Standortbestimmung und Stellungnahme zu der im Untertitel genannten Problematik der «historischen Aufführungspraxis» abgedruckt. Bedeutsam ist jedoch auch – und für unsere kirchenmusikalische Zeitschrift in besonderem Masse – der Blick auf die Kirchenmusik. Dieser stellt sich pointiert unter katholischem Aspekt dar, und so ist zu fragen, was für den reformierten Gottesdienst und seine Musik aus diesen Überlegungen zu schliessen wäre. Die für die katholische Situation beklagte «Dekontextualisierung» gibt es bei uns insofern nicht, als der reformierte Gottesdienst in der Tradition des Predigtgottesdienstes von vornherein keine definierten Kontexte für bestimmte Musikgattungen bereithält, ausser gerade für den Gemeindegesang, der jedoch auch historisch starken Wandlungen unterworfen war – in Repertoire, Ausführungsweise und liturgischer Situierung. Eine «Rekontextualisierung» wäre aber auch für evangelisch-lutherische «alte» Kirchenmusik in vielen Fällen kaum denkbar. Eine Bach-

Kantate in einem drei- bis vierstündigen Predigt- und Abendmahlsgottesdienst aufzuführen, würde in heutiger Wahrnehmung letztlich nicht zu einem gottesdienstlichen Kontext, sondern zu einer zu einer Art museumspädagogischen Inszenierung führen. Die Aufgabe bleibt also gestellt, «alte» Musik in neuen Kontexten so zu verorten, dass sie liturgisch funktional und ästhetisch adäquat ihren Platz findet.

Dabei ist das grundsätzlichere Spannungsfeld zu bedenken, auf das Lüttekens Kritik an der nachvatikanischen Reform letztlich zielt. Es geht um das Verhältnis zwischen dem unbestreitbar und permanent notwendigen «Aggiornamento», der «Verheutigung» der Kirche(n) einerseits und der ebenso notwendigen Kontinuität zur Tradition und der in ihr bereitgestellten Ausdrucks- und Gestaltungsweisen andererseits: Deren «Inhalte» sind ja nicht einfach abzulösen und unverändert in anderen Gefäßen auszudrücken. Ein traditionalistisches Festhalten an alten Formen, etwa aus musealen Gründen der Kulturpflege, ist damit aber ebenso wenig gemeint. So sind in der katholischen Liturgie Kontexte für die «alte» Musik zu suchen und neu zu finden, ohne dass der vom Konzil vollzogene Wechsel von der hierarchischen Klerikerkirche zur Kirche des «Volkes Gottes» rückgängig gemacht wird (was vermutlich eben doch von manchen Konzilskritikern am «rechten Rand» intendiert ist – dafür darf und will sich die Kirchenmusik nicht einspannen lassen, wenn sie andererseits gewisse Auswirkungen der Reform zu Recht mit kritischen Augen sieht). Und in der reformierten Praxis muss Schluss sein damit, dass man das traditionelle Kirchenlied und die «klassische» Kirchenmusik als veraltet, heutigen Menschen unzumutbar und für eine dynamische Gemeindebildung untauglich abschreibt. Evangelischer, besonders reformierter Gottesdienst ist flexibel genug, um eine angemessene Kontextualisierung sowohl des «alten» wie des «neuen» (das ja häufig in seinen Aussagen so neu gar nicht ist) zu ermöglichen. Die «Gegenwart des Vergangenen» kann und muss in der Liturgie zur authentischen Gegenwart werden, sei es 2000, 200, 20 oder 2 Jahre alt.

Andreas Marti