

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 27 (2003)

Artikel: Zeitfragen : über Geschichtsverständnis in Praxis und Vermittlung

Autor: Lichtenhahn, Ernst

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869072>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ZEITFRAGEN:
 ÜBER GESCHICHTSVERSTÄNDNIS IN PRAXIS UND VERMITTLUNG

VON ERNST LICHTENHAHN

Das achte Hauptstück von Friedrich Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse*, überschrieben „Völker und Vaterländer“, beginnt folgendermaßen: „Ich hörte, wieder einmal zum ersten Male – Richard Wagners Ouvertüre zu den Meistersingern: das ist eine prachtvolle, überladene, schwere und späte Kunst, welche den Stolz hat, zu ihrem Verständnisse zwei Jahrhunderte Musik als noch lebendig vorzusetzen“.¹ – Dass hier von Wagner und dem Meistersinger-Vorspiel die Rede ist, braucht im vorliegenden Zusammenhang keine Rolle zu spielen; dieses Werk gehört vorderhand noch nicht zum zentralen Bereich historischer Musikpraxis. Aufschlussreich ist jedoch, was Nietzsche über sein Musikhören sagt: einerseits die merkwürdige Formulierung „Ich hörte, wieder einmal zum ersten Male“, andererseits die historische Perspektive, die Nietzsche ins Spiel bringt als Voraussetzung für das Verständnis der Musik. Beides erscheint paradox, nicht nur das „wieder einmal zum ersten Male“, sondern auch der Widerspruch, der darin liegt, dass die scheinbare Voraussetzungslosigkeit des Hörens sogleich durch eine – wie auch immer geartete – historische Reflexion aufgehoben wird. Damit ist das Spannungsfeld umrissen, in welchem historische Aufführungspraxis sich abspielt, das Spannungsfeld von ästhetischer Unmittelbarkeit und historischer Distanz. Davon ausgehend sollen im Folgenden ein paar Überlegungen angestellt und ein paar Fragen aufgeworfen werden. Um Zeitfragen handelt es sich dabei in einem doppelten Sinne. Einerseits betreffen sie das Geschichtsverständnis derjenigen, die Alte Musik in „historischer“ Praxis aufführen wie auch derjenigen, die diese Praxis vermittelnd begleiten, ein Stück weit auch steuern: neben der musikgeschichtlichen Forschung etwa die Programm- und Programmheftgestalter, die Rezensenten, die Radiostationen und der Tonträgermarkt. Andererseits sollen aber auch die Wandlungen ins Blickfeld gerückt werden, die dieses Geschichtsverständnis im Laufe der Zeit erfahren hat.

Wandlungen im Verhältnis zur Alten Musik sind unverkennbar, und je weiter wir zurückblicken, desto deutlicher treten sie zu Tage. Immer wieder lässt sich feststellen, dass sie nicht nur damit zu tun haben, auf welchem Stand der Kenntnisse über alte Instrumente, Aufzeichnungsweisen und Spielpraktiken die Forschung gerade angekommen ist, sondern dass sich darin stets auch grundlegende unterschiedliche Auffassungen von Geschichte spiegeln. Je stärker es sich um Materielles handelt, zum Beispiel um Instrumentenbau, desto eher lässt sich davon sprechen, dass es Kenntniszuwachs gibt, dass irreversible Prozesse im Gange sind und die Vorstellung von „überholten“ Auffassungen zulässig ist. Was hingegen die zugrunde liegenden Auffassungen

¹ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, München o.J., 130 (= Gesammelte Werke Bd. 8).

von Geschichte betrifft, so kann von Irreversibilität oder gar „Fortschritt“ wohl kaum die Rede sein. Unter diesem Aspekt behalten die Zeugnisse über das Verhältnis zur Alten Musik, in ihrem jeweiligen Kontext verstanden, durchaus ihre Bedeutung. Zwei Stationen sollen dies veranschaulichen, eine aus dem 19., eine aus dem 20. Jahrhundert, beispielhaft skizziert in Texten Eduard Hanslicks und Arnold Scherings.

Als 1862 in Wien die D-dur-Serenade von Johannes Brahms aufgeführt wurde, begrüßte es der Kritiker Eduard Hanslick, dass der Komponist hier ein Gegengewicht geschaffen habe gegen die ins Übermäßige gewachsene Sinfonie. Hier zeichne sich eine berechtigte und notwendige Besinnung ab im „Zurückgreifen nach alten, halbverschollenen Formen der Musik“, wie Hanslick es formuliert: „Lachner und Raff schreiben ‚Suiten‘, Brahms ‚Serenaden‘.“² Einige Jahre nach der Brahms-Serenade besprach Hanslick eine Aufführung von Händels *Wassermusik*, und da heißt es dann, gleichsam in umgekehrter Blickrichtung, solche Werke verrieten im Grunde nichts anderes als „die unläugbare Starrheit und Schwerfälligkeit einer sich eben erst entwickelnden Kunst“. Zu seiner Beruhigung aber stellt Hanslick fest, wenigstens habe der Kapellmeister Dessoff „mit richtigem Takte die besten und wirksamsten Stücke [...] aus dieser obsoleten Masse herausgesucht“.³ Dem entspricht es, dass Hanslick anlässlich der Aufführung eines Händelschen Concerto grosso nicht etwa bemängelt, dass der Geiger Ferdinand David das „Finale“ mit einer großen Kadenz ausgestattet habe, sondern vielmehr, dass diese Kadenz sich dem alten Ton zu sehr anpasse, wörtlich: „sehr schwächlich ‚händelt‘, wo sie von dem Recht des Lebenden guten Gebrauch hätte machen können“.⁴

Das Gegenbeispiel stammt von Arnold Schering, geschrieben um 1930, also am Vorabend der Gründung der Schola Cantorum Basiliensis. Schering sagt: „Wohl mag auch heute noch mancher das Recht der Lebendigen über das Recht der Toten stellen, aber der Einfluss wissenschaftlicher Erkenntnis ist doch allmählich so stark geworden, dass über gewisse Elementarregeln heute kein Widerspruch mehr besteht und der Ehrgeiz geschwunden ist, auch bei Aufführungen alter Musik mit der ‚persönlichen Note‘ zu prunken.“⁵

Schon allein die Tatsache, dass das Recht der Lebenden gegen das Recht der Toten ausgespielt wird, ist merkwürdig, so als würde es sich dabei um feindliche Lager handeln, um getrennte Reiche mit ganz verschiedener Rechtsprechung. Bei Hanslick lässt sich das ein Stück weit verstehen: Auch wenn er ein Ungenügen empfindet an der Musik der Lebenden – die ins Übermäßige gewachsene Sinfonie –, so propagiert er dennoch nicht eine Rückkehr zum Alten schlechthin; denn dazu ist ihm das Alte, für sich genommen, zu unbefriedigend, letztlich eben doch nur Vorstufe, gezeichnet selbst bei Händel noch von der „Starrheit und Schwerfälligkeit einer sich eben erst entwickelnden

² Eduard Hanslick, *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*, Wien & Leipzig 1897, 290.

³ Hanslick, a.a.O., 432 f.

⁴ Hanslick, a.a.O., 472.

⁵ Arnold Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931, 1.

den Kunst“. Hanslicks Geschichtsverständnis scheint (zumindest hier) von dieser Auffassung zutiefst geprägt: Geschichte als Aufstieg, als Prozess einer fortschreitenden Entwicklung; Orientierung der Gegenwart an der Geschichte und an der Alten Musik ja, bloße Rückkehr oder Rekonstruktion nein. Nach Hanslicks Auffassung hat Alte Musik ihren Sinn für die Gegenwart nur in der Anverwandlung, kompositionsgeschichtlich in Werken wie der Brahms-Serenade, aufführungspraktisch in Auswahl, Arrangement und moderner Kadenz. Aufführungsgeschichtlich wird Hanslicks Haltung, die für das Recht der Lebenden plädiert, gestützt durch den Begriff der musikalischen Interpretation, wie er zu jener Zeit ja erst aufkam: Interpretation als Akt der persönlichen Erkenntnis und Deutung.⁶

Der kurze Text von Arnold Schering, der sich kaum anders lesen lässt denn als direkte Erwiderung, obwohl Hanslick nicht erwähnt wird, ist vertrackter. „Wohl mag auch heute noch mancher das Recht der Lebendigen über das Recht der Toten stellen“: Wüssten wir nicht, dass es Schering um die Aufführungspraxis Alter Musik geht, so wäre der Satz, für sich genommen, kaum nachvollziehbar. Die einschränkende Bestimmung – „mancher [...] auch heute noch“ – deutet auf Wandel, gar auf Relikt, so als wären die Toten doch weithin in ihre Rechte wieder eingesetzt, auf Kosten des Rechts der Lebenden, das hier umso weniger zählt, als es ohnehin zum bloßen „Ehrgeiz“, zum Prunken mit der „persönlichen Note“ verkommen ist. Was sich hier abzeichnet, ist die Unterscheidung getrennter Interpretationshaltungen. Die „persönliche Note“, für Hanslick zweifellos ein Merkmal jeder Interpretation, wird von Schering für die alte Musik abgelehnt und muss – so lässt sich wohl schließen – auf die neuere Musik, die der Klassik und der Romantik, beschränkt bleiben. Merkwürdig aber ist nicht nur diese Trennung, sondern auch das Argument, das Schering ihr zugrunde legt: Als verantwortlich für sein neues Verständnis der Alten Musik erklärt er den „Einfluss wissenschaftlicher Erkenntnis“, der „allmählich so stark geworden“ sei, „dass über gewisse Elementarregeln heute kein Widerspruch mehr besteht“. Denn „wissenschaftliche Erkenntnis“ – was Schering auch immer im Einzelnen darunter verstehen mag – scheint hier doch in erster Linie auf Faktenkenntnis abzuzielen, und da stellt sich denn schon die Frage, ob das die geeignete Instanz ist, um über die Rechte der Lebenden und der Toten zu entscheiden.

Scherings Geschichtsverständnis unterscheidet sich deutlich von dem Hanslickschen. Die Vorstellung von der Geschichte als eines Prozesses, der von Entwicklung und Fortschritt gekennzeichnet ist, tritt zurück hinter eine Art Relativismus. Wenn es um die Aufführung Alter Musik geht, soll das Recht der Toten über das der Lebenden gestellt werden. Allerdings ist nicht zu übersehen, dass Schering auch Ansichten vertritt, die gar nicht so weit von Hanslick entfernt sind. Peter Reidemeister nimmt in seiner Einführung in die historische

⁶ Vgl. Ernst Lichtenhahn, „Musikalische Interpretation – ein romantisches Konzept“, in: *Musikalische Interpretation. Symposium zum 80. Geburtstag von Kurt von Fischer*, hg. von Joseph Willmann, Bern 1999, 107–113 (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/38).

Aufführungspraxis Bezug auf ein einschlägiges Beispiel. Es geht dabei um melodische Gestaltungen in Machauts ein- und zweistimmigen Virelais, die nach Schering „mit ihrer feinen gesanglichen Führung deutlich zeigen, welche vernünftigen und noch heute geltenden Ansichten über Liedgesang dieses Jahrhundert besaß.“⁷ Im Hintergrund sind die Hanslickschen Normierungen also durchaus noch im Spiel: Das Vernünftige ermisst sich nach den heute geltenden Ansichten – und es ist ja bestens bekannt und an vielen Einzelheiten nachweisbar, wie stark in der Tat vorgefasste Meinungen immer wieder den forschenden Blick verstellten und dazu führten, dass manche der „Elementarregeln“, von denen ein Schering glaubte, dass über sie „kein Widerspruch mehr besteht“, später in Frage gestellt und revidiert werden mussten. Das gilt – worauf Reidemeister hinweist – für Scherings Bild der Renaissance-Musik „von einer Auffassung vom Vokalen aus, die der Ästhetik und der Gesangspraxis seiner eigenen Zeit entspricht, nicht aber derjenigen der Renaissance, wie wir sie in der heutigen Praxis annäherungsweise rekonstruiert haben.“⁸ Ein anderes prominentes Beispiel, weit über Schering hinaus, ist etwa das Bild vom genuin deutschen Kirchenmusiker und „fünften Evangelisten“ Bach, zutiefst geprägt aus jeweils gegenwärtigen Überzeugungen heraus von dem, was das Richtige und Vernünftige sei, gegenwärtige Überzeugungen etwa aus politischen Situationen heraus, bei Forkel oder später bei Spitta. – Im Hintergrund sind also auch bei Schering die Hanslickschen Normierungen durchaus noch im Spiel, das Vernünftige ermisst sich nach den heute geltenden Ansichten. Im Vordergrund aber steht anderes.

Zweierlei ist festzuhalten: zum einen das schier grenzenlose Vertrauen, dass in den „Einfluss wissenschaftlicher Erkenntnis“ und die daraus gewonnenen unumstößlichen „Elementarregeln“ gesetzt wird, zum andern, damit eng verbunden, die kaum hinterfragte Überzeugung, eine vergangene Zeit und ihre Musik ganz so erfassen zu können, wie sie wirklich gewesen ist. Das führt einerseits zu dem oft angesprochenen Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis der Alten Musik, wo es in irgendeiner Form immer wieder ums Recht der Toten gegen das Recht der Lebenden geht, andererseits aber zu der angesprochenen strikten Trennung der Interpretationshaltungen. – Es fragt sich nun, wo wir heute stehen. Manches spricht dafür, dass sowohl bezüglich der getrennten Interpretationshaltungen als auch bezüglich des Geschichtsverständnisses sich einiges gewandelt hat oder zumindest im Wandel begriffen ist.

Was die Interpretationshaltungen betrifft, so ist freilich anzumerken, dass noch vor nicht allzu langer Zeit eine kategorische Unterscheidung vorgeschlagen wurde. Im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* geht Hermann Danuser – bezogen auf die Wiedergabe von Musik älterer Zeit – von „drei Modi der Interpretation“ aus, dem „historisch-rekonstruktiven“, dem „traditionellen“ und dem „aktualisierenden“.⁹ Die „historisch-rekonstruktive“ Interpretation

⁷ Schering, a.a.O., 19, zitiert nach Peter Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt 1988, 9f.

⁸ Reidemeister a.a.O., 9.

⁹ Hermann Danuser, *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992, 13 ff. (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11).

zielt gemäß dieser Theorie „auf eine geschichtliche Rekonstruktion der ursprünglichen Aufführungsart“ und ist, wie es da heißt, „von einer restaurativen Absicht geleitet“. Die „traditionelle“ Interpretation gründe sich demgegenüber auf die „Überzeugung, dass die großen Werke der musikalischen ‚Ausdrucks-kunst‘ in der Subjektivität des Interpreten ihre letzte Begründungsinstanz finden müssten“. So messe „dieser Modus der musikwissenschaftlichen Rekonstruktion einer ursprünglichen Textbedeutung im allgemeinen wenig Gewicht bei, weniger jedenfalls als dem subjektiven Empfinden des Interpreten“.¹⁰ Und vom „aktualisierenden“ Modus heißt es schließlich, hier ziele der Interpret darauf ab, „die Vergangenheit aus einem reflektierenden Geist der Gegenwart zu deuten und die Reproduktion älterer Werke vom Stand des gegenwärtigen Komponierens her zu bestimmen“, dies gemäß Adornos Ansicht, die Reproduktion habe „ihre Kraft und Idee stets am fortgeschrittensten Stand des Komponierens, und alle entscheidend neuen interpretativen Intentionen werden von dorthier gespeist“.¹¹

Bezogen auf die gegenwärtigen Zustände, auf die Kompetenzen und Spezialisierungen einzelner Musiker wie insbesondere auch auf die Neigung von Publikum und Kommerz zur Kategorienbildung mag diese Trennung in drei „Modi“ der Interpretation einigermaßen einleuchten; der Sache selber und insbesondere den heutigen Gegebenheiten wird sie allerdings kaum gerecht. Weder lässt sich sagen, dass die „traditionelle“ Interpretationshaltung, also etwa die Wiedergabe älterer Musik durch Kammerorchester mit modernen Instrumenten, von der historischen Aufführungspraxis völlig unberührt geblieben ist, noch kann behauptet werden, dass die Vertreter historischer Aufführungspraxis weiterhin an der einstmaligen Vorstellung von „Rekonstruktion“ und „Objektivität“ der Wiedergabe festhalten. Nikolaus Harnoncourt bekennt sich längst zu einer Musik von heute mit den Mitteln von damals, und so dürften es die meisten Vertreter historischer Musikpraxis halten. Zu Recht hat Wulf Arlt, tiefer in den Sachverhalt eindringend, an einem Interpretationssymposium einmal festgehalten: „Die Auseinandersetzung mit der Musik des Mittelalters verweist in aller Deutlichkeit auf die Grenzen einer Gewichtung unter den Gesichtspunkten ‚aktualisierend‘ versus ‚historisch-rekonstruktiv‘ – ganz zu schweigen vom Stichwort einer ‚historisierenden Praxis‘“. Und Arlt gibt folgendes Beispiel: „Wenn sich das Hilliard-Ensemble für seine Aufführung drei- und vierstimmiger Organa an der Minimal Music orientiert – und dabei den Rückgriff von Steve Reich auf jene Musik aufnimmt –, so entspricht das der ‚aktualisierenden‘ Bach-Interpretation eines Glenn Gould. Das Spezifische dieser einen Organum-Aufnahme besteht nur darin, dass für sie die ästhetischen Prämissen explizit gemacht sind“.¹²

¹⁰ Danuser, a.a.O., 16.

¹¹ Danuser, a.a.O., 17.

¹² Wulf Arlt, „Machauts Pygmalion Ballade mit einem Anhang zur Ballade 27 *Une vipere en cuer*“, in: *Musikalische Interpretation. Symposion zum 80. Geburtstag von Kurt von Fischer*, hg. von Joseph Willmann, Bern 1999, 24 (=Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/38).

Die Vergleichsmöglichkeiten innerhalb des Bereichs der historischen Aufführungspraxis sind durch die Vielzahl der Interpretationen wie auch durch die inzwischen rund fünfzig Jahre Schallplattengeschichte, die sich damit verbinden, zuverlässig genug, um die Erkenntnis zu stützen, dass der Anschluss ans kompositorisch Aktuelle immer wieder erfolgt ist. Vielen so genannt „historisierenden“ Barockinterpretationen ist heute ohne weiteres anzuhören, ob sie noch der „neuen Sachlichkeit“, dem analytischen Denken des Serialismus oder dem iterativen Stil der „minimal music“ verpflichtet sind. Gelegentlich entsteht der Eindruck, nicht im Bereich der Praxis, sondern eher im Bereich der Vermittlung werde an einer strikten Trennung der Kategorien vor allem noch festgehalten: mit dem Verkaufsargument der „Originalinstrumente“, der „Originalbesetzung“ und der umstandslos daran anknüpfenden Vorstellung des „Authentischen“, aber auch mit der oft wenig überzeugenden Manier, in Programmheften und CD-Begleitheften nun erst recht faktenhäufende Rückkehr ins Damals zu betreiben, so als hätte Alte Musik in historischer Aufführungspraxis wirklich keinen andern Zweck, als uns in alte Zeiten zurückzusetzen.

Damit rückt die Frage nach dem Geschichtsverständnis wieder in den Vordergrund. Was im Anschluss an Schering festzuhalten war, nämlich zum einen das schier grenzenlose Vertrauen, dass in den „Einfluss wissenschaftlicher Erkenntnis“ und die daraus gewonnenen unumstößlichen „Elementarregeln“ gesetzt wurde, zum andern die oft kaum hinterfragte Überzeugung, eine vergangene Zeit und ihre Musik ganz so erfassen zu können, wie sie wirklich gewesen ist, sich historistisch quasi, in einer Art Selbstverleugnung voll und ganz zurückversetzen zu können, das sind gewiss Momente, Triebkräfte, ohne die sich die historische Aufführungspraxis niemals so hätte entwickeln können, wie sie sich durch die siebenzig Jahre der Schola Cantorum Basiliensis und vor allem seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts entwickelt hat. Aber diese lange Zeit für sicher gehaltenen Grundlagen, auf die die Vermittlung – der Schallplattenmarkt mit seinem Etikett der „authentischen“ Wiedergabe – sich noch immer (und wie es scheint erfolgreich) beruft, sind ins Wanken geraten, in der Praxis wohl ebenso wie in der Forschung. Dazu dürfte einiges beigetragen haben.

Einst war in einem Aufsatz Hugo Riemanns von „verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten“ die Rede.¹³ Damit öffnete sich eine andere Blickrichtung als die Scherings, eine Einsicht, der für das Verstehen vergangener Zeiten und ihrer Musik zweifellos sehr viel zu verdanken ist. Denn das bedeutete ebenso ein gewisses Zweifel an der Vollständigkeit der historisch einholbaren Fakten und am Belegbaren, wie es auch signalisierte, dass nun in neuer Weise der eigene Standort, die Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen des Wissen- und Verstehen-Könnens allmählich mit ins Blickfeld traten – Voraussetzungen dafür, in Anspielung auf Arlts oben zitierte Bemerkung, sich über die ästhetischen Prämissen selber Rechenschaft zu geben und sie explizit zu machen.

¹³ Hugo Riemann, *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Langensalza 1907 (= Musikalisches Magazin 17).

Ver mehrt geht es wohl dem Musikhistoriker heute so, wie es in zunehmendem Maße auch dem Musikethnologen geht, der sich nicht mit dem zeitlich Fernen, sondern mit dem räumlich Fernen beschäftigt und es – als Fremdes – zu verstehen sucht. Hier hat es sich, sehr zum Vorteil der Forschungsarbeit, eingebürgert, neben den täglichen Beobachtungen und Befragungen, den Bild- und Tonaufnahmen, stets auch zu protokollieren, was mit der eigenen Person unter der Forschungsarbeit vor sich geht, wie das Verhältnis zum Gegenüber sich gestaltet und wie es sich verändert. Die gewonnenen Erkenntnisse sind dann nicht mehr von vornherein unumstößlich und gesichert; sie können sich verändern nach Maßgabe der sich verändernden Prämissen. – Manches spricht dafür, dass auch in Bezug auf die Geschichte die Forschung einiges von ihrer ehemals dogmatischen Haltung aufgegeben hat, zu Gunsten eines genaueren Hinterfragens nicht nur des Forschungsgegenstands, sondern auch der eigenen Voraussetzungen, mithin zu Gunsten vermehrt dialektischer Prozesse.

Was die Praxis in ihrem Verhältnis zur Geschichte betrifft, so möge hier eine Aussage stehen, die Andreas Scholl, gewiss ein ausgewiesener Vertreter historischer Aufführungspraxis, in einem Interview gemacht hat: „Mit Liebe und Leidenschaft zu musizieren, ist schon sehr authentisch.“ Wohl noch vor zwanzig Jahren wäre eine solche Aussage vor dem Forum der historischen Musikpraxis befremdlich erschienen, wie es auch kaum vorstellbar ist, dass die Schola Cantorum Basiliensis als angesehenes und weithin maßgebendes Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik zu einem früheren Jubiläum einem jungen Musiker ausgerechnet für eine Festaufführung den Auftrag zu einer eigenen Komposition im alten Stil gegeben hätte, wie es dieses Jahr der Fall war. Wenn beides heute möglich ist und zudem auch noch allgemeinen großen Erfolg hat, so hängt das vielleicht damit zusammen, dass den historischen Aufführungspraktikern – gewiss nicht allen, aber doch den guten – inzwischen vieles gleichsam in Fleisch und Blut übergegangen ist, von nachgerade ansehnlichen Generationen von Lehrern und Schülern erarbeitet und weitergegeben. Es gibt nicht nur die „verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten“, sondern auch so etwas wie die „neu gefundenen Selbstverständlichkeiten“ im Umgang mit der Alten Musik.

Beide Bewegungen, die auf der Seite der Forschung wie die auf der Seite der Praxis, dürften mit dazu beigetragen haben, dass das Verhältnis beider zueinander sich gewandelt hat. Peter Reidemeister schrieb seinerzeit, es liege im Wesen der Wissenschaft „zu ordnen, zu kategorisieren, für eine Fragestellung eine richtige Lösung bereitzustellen.“ Die musikalische Praxis dagegen ziele viel mehr „auf freieren Umgang mit den Mitteln der Interpretation innerhalb einer gewissen stilistischen Bandbreite, und für ein Aufführungsproblem können vielleicht mehrere Lösungen Gültigkeit beanspruchen“. Und Reidemeister resümierte damals: „Der notwendige Spielraum der Praxis und die Neigung der Musikwissenschaft zum Systematisieren mussten an ihrem Schnittpunkt, der Aufführungspraxis, notwendigerweise zu Kontroversen führen.“¹⁴ In den

¹⁴ Reidemeister, a.a.O., 5.

einbringenden Voten zu dem im vorliegenden Band dokumentierten Symposium zeichnete sich – wohl bezeichnenderweise – eine gegenteilige Auffassung ab, dass nämlich der Forscher über die dialektische Möglichkeit zum Standortwechsel verfüge, der Praktiker dagegen, zumindest für die eine bestimmte Aufführung, zur einzig richtigen Lösung gezwungen sei. – Wenn dem so ist, so spräche es dafür, dass das Verhältnis zwar keineswegs spannungslos, aber doch weniger kontrovers, unverkrampfter geworden ist. Aus den Möglichkeiten, die die Forschung anbietet, das persönlich und im Moment Richtige auszuwählen, dürfte für die Praxis leichter sein, als gesagt zu bekommen, so und nicht anders müsse es sein.

Auch diese Medaille hat freilich ihre Kehrseite. Hinter dem freieren, selbstverständlicheren Umgang mit der Geschichte, hinter der Dialektik der Forschung und hinter der Möglichkeit der Praxis, das persönlich und im Moment Richtige auszuwählen – eine Möglichkeit, die ja nicht nur Zwang, sondern auch Freiheit bedeutet –, hinter allem dem lauert das Gespenst des „anything goes“ und vielleicht auch wieder, so wie vor fast hundert Jahren bei Busoni, das der Routine, und zwar in Praxis, Vermittlung und Rezeption gleichermaßen. Um noch einmal eine musikethnologische Parallele zu ziehen: Die Musik aller Kulturen, auch der entferntesten, ist heute verfügbar und konsumierbar, global und als Weltmusik. Dabei bleibt weithin auf der Strecke, was an dieser Musik, ihrem Text und vor allem ihrem Kontext, das Fremde ist und immer ein Stück weit das Fremde bleibt. Mit der Musik fremder Zeiten, der Alten Musik, geht es ähnlich. Auch sie ist längst zu einer Art Weltmusik zusammengeschmolzen, verfügbar und konsumierbar, ohne weiteres, weithin problem- und widerstandslos. Das Geschäft, so wurde an diesem Symposium betont, verlange unablässig das Neue; nur das Neue lasse sich verkaufen. Trifft das wirklich zu? „Noch schneller“ und „noch aufgepeppter“ zeugt eigentlich nicht wirklich vom Wunsch nach dem Neuen, höchstens vom Verlangen nach dem aufpoliert Erneuernten, jedenfalls aber nicht von wirklicher Bereitschaft zur Öffnung auf das Fremde hin.

Abschließend und provozierend formuliert: In gewisser Weise, wenn wir von der alten Fortschrittsgläubigkeit abstrahieren und die Frage nach dem Recht der Lebenden ins Auge fassen, steht uns Hanslick heute näher als Schering. Nur wenn die Lebenden in ihre Rechte eingesetzt sind – mit all dem, was sie aus der Geschichte gelernt haben, aber auch mit all dem, was sie in der Geschichte als nicht lernbar erfahren haben und was sie dann dennoch als die beständige Herausforderung des Fremden akzeptieren – nur dann wird es am Ende der langen Kette aus Forschung, Praxis und Vermittlung möglich sein, eine Musik „wieder einmal zum ersten Male“ zu hören.