

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: Information und Interpretation : warum der Alte-Musik-Markt nicht auf Quellenforschung verzichten kann

Autor: Köpp, Kai

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869080>

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>

INFORMATION UND INTERPRETATION

Warum der Alte-Musik-Markt nicht auf Quellenforschung verzichten kann

VON KAI KÖPP

Historische Information in der musikalischen Praxis

Das Verhältnis von Information und Interpretation in der sogenannten Alten Musik ist notwendigerweise ein Spannungsverhältnis zwischen der Realität eines historischen Kunstwerks und der Realität eines heutigen Musikers. Im vorliegenden Beitrag soll die Rolle der Information in diesem Spannungsverhältnis besonders beleuchtet werden, denn gerade im Bereich der Alten Musik erscheint eine enge Verbindung von historischer Information und musikalischer Interpretation naheliegend – von Außenstehenden wird sie sogar als naturgegeben verstanden. Innerhalb der „Orchester-Szene“, in der ich mich hauptsächlich bewege, stellt sich dies jedoch ganz anders dar. Im Vorfeld des Symposiums habe ich mich einmal unter meinen Musiker-Kollegen umgehört und sie nach aktuellen Tendenzen in der Alten Musik gefragt. Dabei bestätigte sich, dass diese scheinbar schlüssige Verbindung von Information und Interpretation in der „Szene“ kritisch beurteilt wird, denn die Einschätzung der Musiker lautete: die Anfangszeit des Forschens und Experimentierens sei vorbei, heutzutage werde statt dessen „wieder mehr Musik gemacht“, Quellenkenntnis sei außerdem nicht so wichtig, denn man könne „ja sowieso für jede Meinung eine passende Quelle finden“ usw. Auch der Wert einer Spezialausbildung wird, sofern sie nicht an ein „modernes“ Studium angeschlossen ist, von einer Mehrheit in Frage gestellt. Bezeichnenderweise aber hat diese Mehrheit selten eine solche genossen.

Der Verdacht drängt sich auf, dass hier die Not, über keine soliden und differenzierten Kenntnisse zu verfügen, kurzerhand zur Tugend erklärt wird. Eine Ursache dafür mag tatsächlich mit dem Markt zusammenhängen, denn der wachsende Alte-Musik-Markt im Bereich Orchester und Oper hat bis vor kurzem zahlreichen Musikern ein Auskommen verschafft, ohne eine spezialisierte Ausbildung vorauszusetzen. „Learning by doing“ war die Devise, und der kommerzielle Erfolg suggerierte diesen Musikern täglich, dass differenzierte Information entbehrlich ist. Akzeptiert wurde schon, wer auf Darmsaiten sauber und schnell spielen konnte. Als ein klanglicher Selbstzweck wäre der Gebrauch von Darmsaiten jedoch völlig verfehlt, denn noch zur Zeit der Wiener Uraufführungen Schönbergs waren die Violinen mit drei blanken und einer überspannenen Darmsaite bezogen. Dennoch gilt eine Barockgeige unter dem Kinn oft als höchster Garant für den Originalklang. Dabei sollte das Klangwerkzeug allenfalls am Beginn der Auseinandersetzung mit der historischen Aufführungspraxis stehen und nicht an deren Ende.

Nun kann man von Musikern, die 50 Konzerte und mehr im Jahr absolvieren, kaum verlangen, dass sie viel Zeit für die Recherche von Informationen aufwenden. Der Grundstock dazu müsste während der Ausbildungszeit angelegt

oder projektweise von außen herangetragen werden. Viele Musiker schätzen historische Informationen jedoch nur, wenn sie in ihr musikalisches Konzept passen, und sie sind selten bereit, sich auf unbequeme Informationen – die sofort als persönliche Meinung verdächtigt wird – einzulassen. Vielleicht liegt es an der modernen Ausbildung, dass diese Musiker letztendlich glauben, ihre Interpretation dürfe durch historische Informationen nur bereichert, aber nicht eingeschränkt werden. Auch mir selbst wurde in meiner modernen Ausbildung suggeriert, der interpretierende Künstler müsse das jeweilige Musikstück als Hintergrund für die Darstellung seiner eigenen Befindlichkeit nutzen, um zu einer überzeugenden Interpretation zu gelangen. Dieser persönliche Interpretationsstil hat dabei einen Wiedererkennungswert, der den Bedürfnissen des Marktes durchaus entgegenkommt, denn Gesichter lassen sich bekanntlich leichter vermarkten als Inhalte.

Auch die Alte Musik hat einen solchen Wiedererkennungswert, der vom Markt dankbar aufgenommen wurde: die „frischen“ Tempi, das fehlende Dauervibrato, der exponierte Gebrauch von leeren Saiten, die brillant gestoßenen Passagen usw. gaben diesem Repertoire ein eigenes Gesicht, das vom Publikum dankbar aufgenommen wird, denn es fühlt sich von dieser Musizierweise angesprochen. Auch die meisten erfolgreichen Ensembles haben in Verbindung mit einem bestimmten Repertoire einen Interpretationsstil mit Wiedererkennungswert entwickelt. Ein solcher markttauglicher Wert birgt jedoch die Gefahr, sich zu einer Äußerlichkeit zu verselbständigen und ist auf dem schnellebigen Markt bald verbraucht. Erschwerend kommt hinzu, dass einige Traditionen der Alte-Musik-Bewegung, die einen hohen Wiedererkennungswert haben, einer Überprüfung durch historische Informationen nicht standhalten. So ist beispielsweise die unmusikalische Terrassendynamik mittlerweile als ein Irrtum anerkannt, und das sogenannte „Doppelpunktieren“ im französischen Ouvertürenstil hat sich als eine untaugliche Faustregel erwiesen. Aber auch der exponierte Gebrauch leerer Saiten, der in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts seine Berechtigung hat, verstößt gegen die Grundsätze professioneller Orchesterpraxis im 18. Jahrhundert. In *cantabile*-, *unisono*- oder *con sordino*-Passagen waren leere Saiten sogar ausdrücklich verboten.

Zur Tradition der historisch orientierten Interpretation

Angesichts dieser Tendenzen erscheint das vermarktete Klangbild der sogenannten Alten Musik in der Tat als fragwürdig, und es ist nicht verwunderlich, dass eine Diskussion um die Legitimität historischer Aufführungspraxis geführt wird.¹ Vielleicht hat die (im Übrigen wenig überraschende) Erkenntnis, dass vollkommene Authentizität unerreichbar ist, dazu beigetragen, dass der Wert der Quellenkenntnis unter den Interpreten zunehmend in Frage gestellt wird. Im historischen Kontext dagegen scheint die heute so selbstverständliche

¹ Vgl. zusammenfassend Dieter Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, Köln 1993, 29–37, und John Butt, *Playing with history*, Cambridge 2000, 37–50.

„aktualisierende“ Interpretation, also eine von historischer Information unabhängige Haltung zu einem historischen Musikstück,² ihrerseits eine Reaktion auf den Historismus und damit eine Erfindung des 20. Jahrhunderts zu sein. Bis zu dieser Zeit gab es nämlich einen traditionellen Konsens, dass Werke, die man nicht selbst komponiert hat, so aufzuführen seien, wie der jeweilige Verfasser sie sich vorgestellt habe.

Johann Adolph Scheibe fordert dies bereits 1737 von den sogenannten „praktischen Musikanten“, also solchen Musikern, die nicht zugleich Komponisten sind: „Alle praktischen Musikanten aber sollen überhaupt darauf sehen, dem Sinne des Componisten gemäß zu singen und zu spielen [...].“ Allerdings weist er auf die hohen Anforderungen hin, die nötig sind, „ein ganz unbekanntes und außerordentlich schweres Stück mit völliger Schönheit, Ordnung und Nachdruck herauszubringen, wie es dem Sinne des Componisten gemäß ist, wie es die Eigenschaften der Schreibart, und alle übrige dazu gehörige Umstände erfordern.“³ Drei Jahre später definiert er die dazu nötigen Voraussetzungen als eine „vollkommene Einsicht in die musikalische Setzkunst“, eine „praktische Wissenschaft von der Musik“ und ausreichende „Erfahrung als Virtuose auf der Geige, oder auch als Sänger“.⁴

Diese Angaben werden von Johann Joachim Quantz stark erweitert, denn der größte Teil seines vielzitierten *Versuchs* von 1752 besteht aus detaillierten Anweisungen, wie man „den Absichten des Componisten, und den Vorstellungen so sich dieser bey Verfertigung des Stückes gemacht hat, eine Gnüge leisten“ könne.⁵ Quantzens Anleitung bezieht sich dabei nicht nur auf zeitgenössische

² Zum Begriff der „aktualisierenden“ Interpretation vgl. Hermann Danuser (Hg.), *Musikalische Interpretation* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), Laaber 1992, S. 13ff.

³ Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus* am 6. August 1737 (zitiert nach der überarbeiteten Ausgabe Leipzig 1745, Reprint Hildesheim etc. 1970, 120): „Alle praktischen Musikanten aber sollen überhaupt darauf sehen, dem Sinne des Componisten gemäß zu singen und zu spielen, und folglich alle Noten rein und deutlich auszudrücken. Ich verlange deswegen gar nicht, daß ein praktischer Musikant alle Stücke, die ihm vorgelegt werden, ohne sie weiter zu kennen, gleich weg singen oder spielen soll. [...] Ich verlange vielmehr, daß er geschickt seyn soll, diejenigen Stücke, welche er durchzugehen Zeit und Gelegenheit hat, rein, deutlich, ordentlich, und mit gehörigem Nachdrucke zu singen und zu spielen. Ich glaube ohnedieß, daß es nicht ohne Wunderwerk geschehen kann, ein ganz unbekanntes und außerordentlich schweres Stück mit völliger Schönheit, Ordnung und Nachdruck herauszubringen, wie es dem Sinne des Componisten gemäß ist, wie es die Eigenschaften der Schreibart, und alle übrige dazu gehörige Umstände erfordern.“

⁴ Scheibe [Fn. 3, 712] am 23. Februar 1740: „Wenn [ein Director] nur alle angeführten Eigenschaften beweist [d.h. vollkommene Einsicht in die musikalische Setzkunst, praktische Wissenschaft von der Musik, Erfahrung als Sänger oder Geigenvirtuose]: so wird er allemal geschickt seyn, ein Stück nach dem Sinne des Verfassers aufzuführen [...].“

⁵ Vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Reprint der Ausgabe Berlin 1752, Kassel etc. 1992, 107, ebenso 103: „Viele glauben, wenn sie vielleicht im Stande sind, ein studirtes Solo zu spielen, oder eine ihnen vorgelegte Ripienstimme, ohne Hauptfehler vom Blatte weg zu treffen, man könne von ihnen weiter nichts mehr verlangen. Allein ich glaube daß ein Solo willkührlich zu spielen leichter sey, als eine Ripienstimme auszuführen, wo man weniger Freyheit hat, und sich mit Vielen vereinigen muß, um das Stück nach dem Sinne des Componisten auszudrücken.“

Werke, die in einem fremden Nationalgeschmack (etwa dem französischen, italienischen, polnischen oder englischen) geschrieben sind, sondern auch auf Werke und Gattungen, die bereits außer Gebrauch gekommen waren.⁶ Der Musiker muss in seiner Interpretation also ganz hinter die Musik zurücktreten, besonders wenn er nicht als Komponist oder Solist auftritt. Noch Louis Spohr mahnt 1833 in seiner *Violinschule*, beim Vortrag fremder Werke komme es nicht darauf an, „seine Virtuosität zu zeigen, sondern die Idee des Komponisten ins Leben zu rufen“.⁷ Obwohl es zu Beginn des 19. Jahrhunderts für einen Virtuosen selbstverständlich war, eigene oder zumindest zeitgenössische Werke zu spielen, nahm die Aufführung von Werken vergangener Epochen zu, so dass Spohr zum Quartettspiel anmerkt:

Da die Art des Vortrages stets aus der Idee und dem Geiste der Komposition hervorgehen soll, so muss der Solospieler beym Quartettspiel seine, ihm eigenthümliche Vortragsweise des Solos zu verläugnen und dem jedesmaligen Charakter des vorliegenden Quartetts anzupassen wissen. Nur wenn er dies vermag, wird es ihm gelingen können, sowohl den Charakter der einzelnen Sätze des Quartetts, wie auch die Verschiedenheit des Styls in den Werken unserer klassischen Quartettkomponisten klar hervorzuheben.⁸

Besonders bemerkenswert ist dabei, dass Spohr empfiehlt, „zum Behuf des Vortrages der damaligen Kompositionen“ die *Violinschule* von Leopold Mozart zu Rate zu ziehen.⁹ Selbst Hans von Bülow steht ganz in dieser Tradition, denn er beruft sich in seiner kommentierten Ausgabe von Beethovens Klaviersonaten auf die Anweisungen Carl Philipp Emanuel Bachs¹⁰ und weist sogar auf den unterschiedlichen Pedalklang der Klaviere zu Beethovens Zeit als Maßstab der Interpretation hin,¹¹ um die gewünschte Wirkung der Vortragsbezeichnungen

⁶ Dies betrifft insbesondere französische Overtüren-Suiten, vgl. Quantz [Fn. 5], 301.

⁷ Vgl. Louis Spohr, *Violinschule*, Wien 1833 (Reprint mit ausführlichem Nachwort von Kai Köpp, München 2000), 247.

⁸ Spohr [Fn. 7], 246. Die Zugehörigkeit dieser Auffassung zur älteren Tradition zeigt sich an den ähnlich lautenden Ausführungen von Quantz [Fn. 5], 246f: „Ein jeder Concertist muß, wenn er eine Ripienstimme spielet, seiner Geschicklichkeit, die er im Concertiren und im Solospielen besitzt, auf gewisse Art entsagen; und sich aus der Freyheit, die ihm, wenn er allein hervorget, erlaubt ist, zu der Zeit, wenn er nur accompagniret, so zu sagen in eine Sklaverey versetzen.“

⁹ Spohr [Fn. 7], 154: „Wer diese [Vortragsarten] und ihre Benennungen, zum Behuf des Vortrages der damaligen Kompositionen will kennen lernen, findet die nöthige Belehrung in Leopold Mozart's *Violinschule* [...]“

¹⁰ Ludwig van Beethoven, *Klaviersonate F-dur op. 54*, Instruktive Ausgabe hg. von Hans von Bülow, Stuttgart 1891, 6, Anm. b.

¹¹ Ebenda, 14, Anm. a. Von Bülow berücksichtigt auch die von Carl Czerny überlieferten Tempoangaben sowie den Klangcharakter und den Tonumfang des historischen Broadwood-Flügels; vgl. Ludwig van Beethoven, *Klaviersonate As-Dur op. 110*, Instruktive Ausgabe hg. von Hans von Bülow, Stuttgart 1881, 2, Anm. a bzw. 7, Anm. b.

zu erklären.¹² Nur vor dem Hintergrund dieser Tradition konnte Friedrich Nietzsche bereits 1879 seine bekannte Kritik an der damals noch lebendigen, historistischen Aufführungspraxis äußern:

Der wirklich „historische“ Vortrag würde gespenstisch zu Gespenstern reden.– Man ehrt die grossen Künstler der Vergangenheit weniger durch jene unfruchtbare Scheu, welche jedes Wort, jede Note so liegen lässt, wie sie gestellt ist, als durch thätige Versuche, ihnen immer von neuem wieder zum Leben zu verhelfen.¹³

Während Nietzsche davon überzeugt war, dass frühere Komponisten aus einem zeitgebundenen und unwiederbringlich fernen Geist heraus komponierten und den Fortschrittsglauben propagierte, bemühte sich die noch junge Disziplin der Musikwissenschaft intensiv um die Erforschung der Aufführungspraxis, die nun auch die Verwendung historischer Instrumente mit einschloss. In diesen Jahren vor der Gründung der *Schola Cantorum Basiliensis* sind bereits viele grundlegende Informationen bereitgestellt worden – man denke an die Pionierarbeiten von Arnold Schering, Robert Haas, Georg Schünemann, Hans Mersmann, Curt Sachs und Ottmar Schreiber. Leider wird nicht einmal ihr damaliger Stand der Quellenkenntnis in der aktuellen Praxis vollständig umgesetzt. Dabei konnte Arnold Schering 1902 nur von den heutigen Möglichkeiten träumen, als er das Vorwort zu seiner Neuausgabe des Quantzschen *Versuchs* schrieb:

Obwohl keine Aussicht vorhanden [ist], daß die freie Improvisationskunst, selbst unter ganz neuen Voraussetzungen, sich in unserm Musikleben wieder einbürgert [...], so ist es dennoch Pflicht eines jeden für ältere Musik sich Interessierenden, sich über die Grundsätze dieser alten Musikübung aufzuklären, schon um einen gerechten Maßstab für die Würdigung alter Tonkunst zu gewinnen.¹⁴

Die heutige historisch-orientierte Aufführungspraxis, der mit Nachbauten von Instrumenten sowie Quellenausgaben und Faksimiles ungeahnte Mittel zur Verfügung stehen, fügt sich also bruchlos in den alten Konsens, dass die Interpretation – oder, historisch gesprochen, die Ausführung – eines Musikstücks „den Absichten des Componisten, und den Vorstellungen so sich dieser bey Verfertigung des Stückes gemacht hat,“ entsprechen soll. Auch wenn das Ziel nicht die vollkommene Authentizität sein kann, ist es doch nach wie vor

¹² Dass Hans von Bülow trotz aller Bemühungen um geschmackvolle Authentizität nicht immer ausreichend informiert war, zeigt etwa seine Angabe: „Im Allgemeinen gilt bei der genauen Bezeichnung, mit welcher Beethoven seine Werke ausgestattet hat, die Regel, Nachschläge bei Trillern nur dann anzubringen, wenn der Meister sie ausdrücklich vorgeschrieben hat.“ Ebenda, 11, Anm. b. Diese „allgemeine Regel“ steht nicht nur im Gegensatz zu den Informationen Hummels, Spohrs und Rombergs, sondern widersprach an dieser Stelle auch dem Stilgefühl von Bülows, der ausdrücklich von seiner eigenen Regel abwich.

¹³ Friedrich Nietzsche, „Aeltere Kunst und die Seele der Gegenwart“, in: *Menschliches, Allzumenschliches I und II*, Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 2, München 1988, 431.

¹⁴ A. Schering, *J. J. Quantz – Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Leipzig 1902, VII.

so hoch gesteckt, dass die meisten Aufführungen deutlich hinter den bereits verfügbaren historischen Informationen zurückbleiben.

Vom Umgang mit historischer Information

Wenn man historische Information als Maßstab akzeptiert, besteht die Gefahr, dass ein Interpret die Aufgabe, die das Musikstück an ihn stellt, falsch verstehen und damit seine Interpretationen verfehlen kann. Eine solche „Interpretation“, bei der die im Notentext fixierten Ausdruckswerte bestimmt werden sollen, muss also auf Informationen beruhen, die aus unterschiedlichen historischen Quellen gewonnen und mit Hilfe von Erfahrung „richtig“ anzuwenden sind.

Oft wird eingewandt, dass der Interpret bei der Ausführung eines Musikstücks keine Gestaltungsfreiheit mehr habe, wenn die wesentlichen Parameter durch die Musik vorgegeben seien.¹⁵ Dieser Einwand ist jedoch ungültig, denn obwohl der Notentext bestimmte Ausdruckswerte vorgibt, sind die Aufgaben der Vermittlung von Musik schon dadurch persönlich gefärbt, dass der Ausführende diesen Ausdruckswert vermitteln und gewissermaßen „verkörpern“ muss. Wie ein Schauspieler, der eine Charakterrolle spielt, darf der Musikinterpret sich nicht zu weit von den Vorgaben des Textes entfernen, wenn er glaubwürdig sein will.¹⁶ Diesen Zusammenhang mit der Schauspielkunst kannte bereits der geniale Lehrmeister Pisendel, dessen Lehren durch seinen langjährigen Schüler Quantz überliefert sind:

Wer sich bemühet, im ganzen Leben, seiner Leidenschaften [...] Meister zu seyn; dem wird es auch nicht schwer fallen, sich, wenn er spielen soll, allezeit in den Affect, welchen das auszuführende Stück verlangt, zu setzen. Alsdenn wird er erst recht gut und gleichsam allezeit aus der Seele spielen. Denn wer diese löbliche Verstellungskunst nicht versteht, der ist noch kein wahrer Musikus; sondern nicht besser als ein gemeiner Handwerker [...].¹⁷

Auch die mit Routine verbundenen Gefahren im alltäglichen Musikbetrieb kannte Pisendel und hielt ein bis heute wirksames Mittel dagegen bereit. Noch einmal Quantz:

Allein da ein ziemlicher Theil der sogenannten Tonkünstler selbst, wenig Empfindung und Gefallen an der Musik hat, sondern dieselbe nur treibt, um davon Unterhalt zu haben: so wird folglich öfters, weder mit Lust, noch mit gehöriger Aufmerksamkeit gespielt. Eine gute und vernünftige Subordination könnte diesem Uebel viel ab-

¹⁵ Dabei taugt auch der vielzitierte „gute Geschmack“ (bei Scheibe die „Methode“, bei Hiller der „musikalisch-zierliche“ Vortrag, bei Hummel und Spohr der sogenannte „schöne Vortrag“) nicht zur Rechtfertigung, denn er ist nicht etwa beliebig oder individuell definiert, sondern – nach übereinstimmenden Angaben der Autoren – in erster Linie das Ergebnis einer guten Ausbildung und praktischer Hörerfahrung.

¹⁶ Freilich operiert ein Schauspieler mit konkreten Begriffen, während nur ein kleiner Teil des Publikums Verstöße gegen den musikalischen Inhalt bemerken würde.

¹⁷ Quantz [Fn. 5], 248.

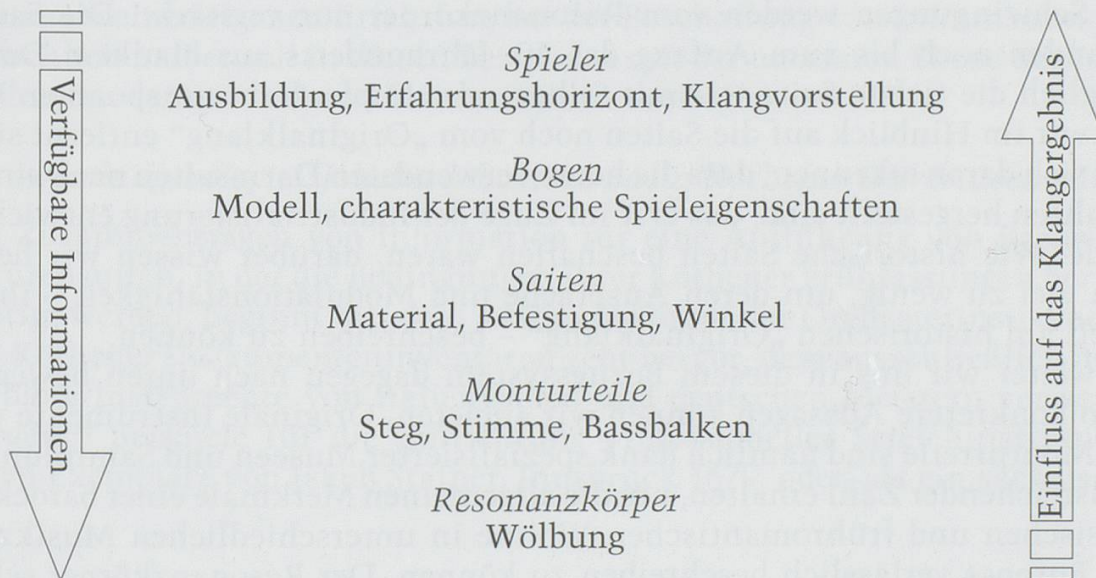
helfen: denn wo diese fehlet, da bleibt ein Orchester, wenn sich auch noch so viele geschickte Leute darunter befänden, doch allezeit mangelhaft.¹⁸

Fast erscheint es paradox, dass Pisendel den Drill der Orchesterdisziplin dazu nutzte, seine Musiker zu „Lust, und gehöriger Aufmerksamkeit“ in der Verkörperung des musikalischen Text-Gerüsts anzuhalten. Dabei war der Anteil des Ausführenden am musikalischen Ergebnis so groß, dass Quantz dessen Beitrag, die „execution“, sogar über die Arbeit des Komponisten stellte:

Ein guter und deutlicher, und jeder Sache gemäßer Vortrag kann einer mittelmäßigen Composition aufhelfen; ein undeutlicher und schlechter hingegen, kann die beste Composition verderben.¹⁹

Über mangelnden Einfluss auf das musikalische Ergebnis oder mangelnde Gestaltungsfreiheit kann sich der heutige Musiker also nicht beklagen, wenn er sich auf historische Information einlässt, eher schon über den hohen Anspruch seiner Aufgaben angesichts des Nebeneinanders unterschiedlicher historischer Stile, die ihren jeweils eigenen Informationshintergrund fordern.

Häufig fehlt es aber an Erfahrung, wie mit dieser Masse von Information umzugehen ist, und selbstverständlich wirken sich nicht alle Informationen gleich stark auf das musikalische Endergebnis aus. Um dies zu veranschaulichen, habe ich schon bei früheren Gelegenheiten ein Schaubild entwickelt, das sich auf Streichinstrumente bezieht. Dieses Schema lässt sich auf alle Epochen anwenden und soll den großen Informationsbedarf einer historisch-orientierten Interpretation veranschaulichen:



¹⁸ Quantz [Fn. 5], 249.

¹⁹ Quantz [Fn. 5], 175. Auch im Motto der Schlussvignette seines *Versuchs* (334) wiederholt Quantz den Vorrang der Ausführung vor der Komposition: „Executio Anima Compositionis“.

An der Spitze des Systems steht der Spieler, dessen Klangvorstellung von seinem persönlichen, historischen Umfeld bestimmt ist. Zur Umsetzung dieser Klangvorstellung in Töne dient ihm zunächst der Bogen. Der Bogen ist das variabelste und wichtigste Instrument des musikalischen Ausdrucks in diesem System, denn er versetzt die Saiten in Schwingung. Die Schwingungsenergie der Saiten wird über den Steg auf den Resonanzkörper mit Stimmstock und Bassbalken übertragen. Der Resonanzkörper oder das Korpus dient dabei hauptsächlich der Klangverstärkung. Innerhalb dieses Bezugssystems nimmt die Beeinflussbarkeit des Klanges von oben nach unten stark ab. Den größten Anteil hat natürlich der Spieler, der von ganz bestimmten Erfahrungen geprägt ist. Zwischen einem Geiger früherer Epochen und einem heutigen Geiger besteht eine große historische Distanz, die es in der historisch orientierten Aufführungspraxis zu erkennen und zu überbrücken gilt.

Für die Entstehung und Formung der Geigentöne ist allein der Bogen zuständig. Obwohl sich die Form der Bögen im Lauf der Zeit stark veränderte, waren die Bögen zu allen Zeiten diejenigen Klangwerkzeuge, die dem musikalischen Ausdrucksbedürfnis ihrer Epoche am besten entsprachen. Aus den unterschiedlichen Spieleigenschaften originaler Bögen, die mit dem Saitenmaterial und der jeweiligen Spieltechnik eine enge Verbindung eingehen, können also Rückschlüsse über die klanglichen und artikulatorischen Vorstellungen ihrer Zeit gezogen werden. Die Bögen sind jedoch erst seit kurzem Gegenstand wissenschaftlicher Forschung, so dass auf diesem Gebiet noch einige Arbeit nötig ist.

Noch weniger erforscht ist das historische Saitenmaterial, das innerhalb des dargestellten Systems eng auf die Spieleigenschaften eines Bogens bezogen ist. Jeder Musiker weiß, welchen Einfluss gute Saiten auf den Klang haben, denn ihre Schwingungen werden vom Resonanzkörper nur verstärkt. Die Saiten bestanden noch bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts aus blankem Darm. Lediglich die tiefste Saite war mit Silber- oder Kupferdraht umspinnen. Wie weit wir im Hinblick auf die Saiten noch vom „Originalklang“ entfernt sind, lässt sich daran erkennen, dass die heute verwendeten Darmsaiten nach einem Verfahren hergestellt sind, das erst im Zuge der Industrialisierung entwickelt wurde. Wie historische Saiten beschaffen waren, darüber wissen wir heute noch viel zu wenig, um deren Ansprache und Modulationsfähigkeit – ihren Anteil am historischen „Originalklang“ – beschreiben zu können.

Je weiter wir uns in diesem Bezugssystem dagegen nach unten bewegen, umso konkretere Aussagen können wir anbieten. Originale Instrumente und ihre Monturteile sind nämlich dank spezialisierter Museen und Sammlungen in ausreichender Zahl erhalten, um die allgemeinen Merkmale einer barocken, klassischen und frühromantischen Violine in unterschiedlichen Musikzentren Europas verlässlich beschreiben zu können. Der Resonanzkörper selbst ist seit dem 16. Jahrhundert praktisch unverändert geblieben, denn er hat den geringsten Einfluss auf die zeitgebundene Klangvorstellung. Lediglich das Modell ist mit einer bestimmten Klangfarbe verbunden. Nach Angaben des Leipziger Musikdirektors und Geigensammlers Georg Simon Löhlein von 1774 wurde den hochgewölbten Instrumenten Jakob Stainers ein flötenartiger

Ton zugeschrieben, während die flach gewölbten Violinen Stradivaris mit dem „festen durchdringenden“ Klang einer Oboe verglichen wurden.²⁰ Unabhängig vom Wölbungsmodell soll der Resonanzkörper jedoch vor allem den Klang der Saiten in ihrem gesamten Obertonspektrum verstärken und durch eine möglichst gute Resonanzfähigkeit die Voraussetzung für alle gewünschten Artikulationsarten und Klangfarben schaffen.

Der entscheidende Punkt bei dem obigen Diagramm sind die beiden gegenläufigen Pfeile rechts und links von den Begriffen, denn diese Pfeile veranschaulichen die Abhängigkeit von verfügbarer Information und klanglicher Auswirkung. Überspitzt ausgedrückt könnte man sagen: „Je wichtiger ein Faktor für das klangliche Ergebnis ist, desto weniger wissen wir darüber.“

Das Schaubild hilft zu erkennen, dass die veränderlichen Bestandteile des Instrumentariums eine enge Verbindung mit dem jeweiligen historischen Stil und seinen Ausdrucksmitteln eingehen. Die bewusste Durchdringung des Schemas sollte jedoch von oben nach unten stattfinden, das heißt, man muss verstehen lernen, was die Musik für Anforderungen an das Material stellt, und nicht umgekehrt. Ein Barockbogen und eine mit Darmsaiten bezogene Barockgeige sollten erst zur Hand genommen werden, wenn man eine ungefähre Vorstellung von den Ausdrucksmitteln besitzt, für die das Instrument geschaffen ist. Das „Aha-Erlebnis“, dass sich eine musikalische Vorstellung mit dem historischen Instrumentarium viel natürlicher realisieren lässt als etwa mit einem Bogen des 20. Jahrhunderts, der auf harte Saiten eingestellt ist, führt sofort wieder zurück zu den musikalisch-stilistischen Fragen und verhindert hoffentlich, dass der Klang von Darmsaiten mit historischer Aufführungspraxis verwechselt wird. – Die folgenden vier Beispiele, in denen das Schaubild auf Werke aus verschiedenen Stilbereichen angewandt wird, stammen aus meiner eigenen Erfahrung bei der Beschaffung von Information. Der Einfachheit halber soll in diesen Beispielen mit der untersten Ebene begonnen werden, zu der am meisten Informationen vorliegen.

1. Anwendungsbeispiel: Johann Sebastian Bachs Köthener Ouvertürensuiten²¹

Das Zusammentragen von Information für eine Aufführung von Bachs Ouvertürensuiten, in der die Bedingungen ihrer Köthener Frühfassungen berücksichtigt werden, beginnt mit dem Resonanzkörper der Orchesterinstrumente. Aus Köthener Instrumenteninventaren geht hervor, dass ausschließlich hochgewölbte Instrumente von italienischen und deutschen Meistern verwendet wurden.²² Beispiele für die Einrichtung professioneller Streichinstrumente bieten Exemplare von Jakob Stainer, Innsbruck 1679, oder, als ein sächsisches

²⁰ Georg Simon Löhlein, *Anweisung zum Violinspielen*, Leipzig und Züllichau 1774, 129f.

²¹ Die Angaben beruhen auf einem unveröffentlichten Vortrag in Köthen am 23. September 2001.

²² Zu den in Köthen vorhandenen Instrumenten vgl. Kai Köpp, „Streichinstrumente und ihre Spielpraxis“ in: *Bachs Orchestermusik*, hg. v. S. Rampe und D. Sackmann, Kassel 2000, 293.

Exemplar, die Violine von Johann Christian Schlosser, Klingenthal um 1740.²³ Die Saiten waren auf den Köthener Kammerton von $a' = \text{ca. } 392 \text{ Hz}$ eingerichtet und besaßen einen relativ großen Durchmesser. Nur die tiefsten waren mit Runddraht umspinnen, und die G-Saite der Violine besaß sogar nur eine offene Drahtbewicklung („demi filée). Die ungeschliffene Oberfläche dieser Saiten erzeugte einen im Vergleich zu heute verwendetem Material rauheren Ton und erforderten einen Bogen, der zu diesen Eigenschaften passte.

Trotz der intensiven Forschung in allen Bereichen, die mit Bach zusammenhängen, ist bis heute nicht klar, wie die von mitteldeutschen Hofmusikern zu dieser Zeit verwendeten Bögen genau aussahen.²⁴ Mit Sicherheit waren es jedoch sogenannte Steckfroschbögen, die keine Schraubmechanik besaßen und deren Frosch nur durch den Gegendruck des im Stangenende befestigten Haarbezugs auf eine Nut festgehalten wurde.²⁵ Dieser Haarbezug mußte folglich stark genug gespannt sein, damit der Frosch während des Spielens nicht herauspringen konnte, und zugleich relativ dünn sein, damit er auf der rauhen Oberfläche der Saite keine Nebengeräusche verursachte.

Schon diese materiellen Voraussetzungen sind in der Realität der historisch-orientierten Musikpraxis nur im Ausnahmefall anzutreffen. Nun kommt allerdings die wichtigste Frage, die die oberste Ebene des Schaubildes betrifft: wie gingen die Orchestermusiker um den Köthener Konzertmeister Joseph Spieß mit diesem Material um? Da das Aufspielen zu Tanz und Tafel zur Hauptbeschäftigung dieser Musiker gehörte, ist leicht nachvollziehbar, was passiert, wenn die Luftfeuchtigkeit des Raums durch transpirierende Menschen und dampfende Speisen stetig steigt: Saiten und Bogenhaare dehnen sich aus. Also mussten die Instrumente nicht nur ständig nachgestimmt werden, auch der Steckfrosch drohte bei ungenügender Ausgangsspannung herauszufallen. Aus diesem Grund war, solange Steckfroschbögen in Gebrauch waren, auch der sogenannte französische Bogengriff verbreitet, denn bei diesem Griff wird der Steckfrosch zusätzlich an die Stange angedrückt: der Daumen liegt nicht unter der Bogenstange, sondern an der Unterseite des Frosches, wo die Haare austreten. Offensichtlich hat die Bezeichnung „französischer Bogengriff“

²³ Abbildung der Violine von Stainer in: Walter Senn und Karl Roy, *Jakob Stainer*, Frankfurt/M. 1986, Katalog A 93. Abbildung der Violine von Schlosser (Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig, Inv. Nr. 3278) in: Walter Hamma, *Geigenbauer der deutschen Schule des 17. bis 19. Jahrhunderts*, Bd. 2, Tutzing 1986, 220.

²⁴ Einen vielversprechenden Ansatz bieten die Untersuchungen von Silvia Rieder, „Als plastisches Dekor zweckentfremdete Musikinstrumente – eine Möglichkeit zur regionalen und zeitlichen Einordnung verschiedener Bogentypen“ in: *Der Streichbogen. Entwicklung – Herstellung – Funktion* (= Michaelsteiner Konferenzberichte Band 54), Michaelstein 1998, 47–56.

²⁵ Leopold Mozart bildet in seiner *Violinschule* von 1756 ausschließlich kurze Steckfroschbögen ab. Während die Schraubmechanik um 1720 zunächst bei Gambenbögen verwendet worden zu sein scheint, ist der früheste zweifelsfrei datierbare Schraubfroschbogen für Violine erst ca. 1749 in Wien entstanden; vgl. Rudolf Hopfner, „Zur Entwicklung des Streichbogens anhand von Objekten der Sammlung alter Musikinstrumente, Wien“ in: *Der Streichbogen* [Fn. 24], 67.

vergessen lassen, dass er auch in Deutschland lange üblich war. In seiner berühmten Vorrede zum *Florilegium secundum* 1698 schreibt Georg Muffat ausdrücklich, dass dieser Griff von Franzosen und Deutschen verwendet wurde, während die Italiener den Bogen bereits auf die heute übliche Weise hielten. Da Michel Corrette in seiner Violinschule von 1738 nur von einer französischen und italienischen Bogenhaltung spricht²⁶ und Emil Robert Brijon den französischen Griff noch 1763 verfiicht,²⁷ ist übersehen worden, dass dieser Griff noch 1732/1741 in einem deutschen Schulwerk gelehrt wird.²⁸ Selbst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war dieser Griff in Sachsen und Schlesien noch nicht ausgestorben, wie Johann Samuel Petris Mahnung von 1782 erkennen läßt: „Der Angriff des Bogens muß nicht an Holz und Haaren, sondern allein am Holze geschehen, da der Daumen von unten anliegt, und die übrigen Finger alle von oben gegen den Daumen andrücken.“²⁹

Da Joseph Spieß vor seiner Köthener Zeit am Berliner Hof wirkte, wo er unter dem französischen Konzertmeister Jean Baptiste Woulmyer (genannt Volumier) gespielt hatte, kann davon ausgegangen werden, dass er für die Köthener Ouvertürensuiten Bachs den für französische Tanzmusik erprobten traditionellen Bogenriff verwendete. Obwohl Corrette diplomatisch urteilt: „Ces deux façons de tenir l'Archet sont également bonne cela dépend du Maître qui enseigne“, wird im praktischen Vergleich deutlich, dass der französische Griff die Prägnanz der Tonköpfe, die Artikulation an der Saite, die Handgelenkbewegung bei schnellen Noten und die für Tanzmusik typischen, hebenden Akzente begünstigt. Dadurch entsteht sofort ein Klangbild, das der Musik sehr angemessen erscheint³⁰ und das Quantz ausdrücklich auf die französische Bogenführung zurückführt:

Ueberhaupt ist anzumerken, daß im Accompagnement, insonderheit bey lebhaften Stücken, ein, nach der Art der Franzosen geführter, kurzer und articulirter Bogenstrich, viel bessere Wirckung thut, als ein italiänischer, langer und schleppender Strich.³¹

²⁶ Michel Corrette, *L'école d'Orphée*, Paris 1738, 7.

²⁷ Die restaurative Absicht Brijons ist unverkennbar, denn er polemisiert gegen L'Abbé le Fils, der bereits 1761 den italienischen Griff voraussetzte; vgl. Bernard Gaudefroid, „Histoire de l'archet au dix-huitième siècle“, in: *L'archet*, Paris 2000, Bd. 1, 17 und 113.

²⁸ „2. Soll der Bogen also gefaßt [...] werden, dass der rechte Daum die Haar nechst bey dem Härpflein [Frosch] etwas eindrucke, damit die Haar an selbigem wohl angezogen bleiben und man einen langen Strich und Klang von denen Saiten zuwegen bringen könne.“ Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer, *Neu-eröffneter Theoretisch practischer Music-Saal*, Schwäbisch-Hall 21741 (Reprint Michaelstein o.J.), 96. Vgl. auch Köpp [Fn. 22], 295f. Diese Anweisung hat Majer zwar fast wörtlich aus Daniel Falcks *Idea boni cantoris* (Nürnberg 1688, 119) übernommen, aber die Tatsache, dass der italienische Bogenriff gar nicht beschrieben wird, deutet darauf hin, dass diese Alternative für die Zielgruppe des Lehrwerks, die Schüler an südwestdeutschen Lateinschulen, nicht in Betracht kam.

²⁹ Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig 1782, 385.

³⁰ So die spontane Reaktion des Tonmeisters bei der Schallplatten-Produktion von Bachs Ouvertürensuiten im Köthener Spiegelsaal 2001, als beide Bogenriffe bei der Klangeinstellung ausprobiert wurden (*Nova Stravaganza*, Leitung: Siegbert Rampe, MDG 341 1131-2).

³¹ Quantz [Fn. 5], 199.

Im Zusammenhang mit Ouvertürensuiten wird Quantz noch ausführlicher und beschreibt dabei die von Woulmyer in Dresden eingeführte Praxis, die Spieß während dessen Wirkungszeit in Berlin kennengelernt hatte:

Um seine Instrumentisten noch mehr im guten Vortrage fest zu setzen [...], thut ein Anführer wohl, wenn er, außer noch vielen andern Arten von Musik, auch öfters Ouvertüren, charakterisirte Stücke, und Tänze, welche markiret, hebend, und entweder mit einem kurzen und leichten, oder mit einem schweren und scharfen Bogenstriche gespielt werden müssen, zur Uebung vornimmt. Er wird die Accompagnisten dadurch gewöhnen, ein jedes Stück nach seiner Eigenschaft, prächtig, feurig, lebhaft, scharf, deutlich und egal zu spielen. Die Erfahrung beweiset, daß diejenigen, welche unter guten Musikanten=Banden erzogen sind, und viele Zeit zum Tanze gespielt haben, bessere Ripienisten abgeben, als die, welche sich nur allein in der galanten Spielart, und in einerley Art von Musik geübet haben. [...] also thut auch, in einem zahlreichen Orchester, bey dem Accompagnement, das allzu galante Spielen, und ein langer, schleppender, oder sägender Bogen, nicht so gut, als bey einem Solo, oder in einer kleinen Kammermusik.³²

Das Beispiel der Steckfroschbögen und ihrer Handhabung zeigt, wie eng die oberen Ebenen des Schaubildes Saiten – Bogen – Spieler aufeinander bezogen sind und welche Annäherung an den historischen Klang durch die Berücksichtigung konkreter Informationen möglich ist. Allerdings ist damit der Informationsbedarf auf der entscheidenden Ebene, dem Verantwortungsbereich des Spielers (etwa bezüglich Besetzung, Tempo, Verzierungen usw.), noch nicht erschöpft, aber im Fall von Bachs Ouvertürensuiten gibt es genügend Spezialliteratur, auf die verwiesen werden kann.³³

2. Anwendungsbeispiel: Johann Adolph Hasses Dresdner Opern³⁴

Bei der Beschaffung von Informationen zu Hasses Dresdner Opern ist weniger der Mangel als die erdrückende Fülle von Material problematisch. In Dresden steht eine umfangreiche Sammlung von originalen Partituren und zugehörigen Aufführungsmaterialien einem noch kaum gesichteten Fundus mit archivalischen Quellen (Verwaltungs- und Protokollakten, diplomatische Korrespondenz usw.) gegenüber, die von einer Vielzahl zeitgenössischer Traktate begleitet werden: allen voran der berühmte *Versuch* des langjährigen Dresdner Orchestermusikers Quantz, aber auch die Schriften von Joseph Riepel, Johann Friedrich Agricola und Johann Adam Hiller. So beginnt denn das Zusammentragen von Information auf der untersten Ebene, der Beschaffenheit des Resonanzkörpers gleich mit einer Überraschung. Die Dresdner Hofkapelle

³² Quantz [Fn. 5], 182.

³³ Vgl. vor allem das Handbuch *Bachs Orchestermusik* [Fn. 22].

³⁴ Die Angaben zu diesem Anwendungsbeispiel beruhen auf Studien im Rahmen meiner Dissertation *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2004.

verfügte nämlich seit 1715 über zwölf Violinen von Antonio Stradivari, die sich durch eine schwache Wölbung auszeichnen. Der ungewöhnlich strahlende Klang dieser Violinen hob das Dresdner Orchester vom Klang der übrigen deutschen Kapellen deutlich ab, obwohl flach gewölbte Instrumente bald als Orchesterinstrumente allgemein akzeptiert und auch in Deutschland nachgebaut wurden.³⁵ Über die originalen Monturteile und die Einrichtung einer Violine von Stradivari liegen ausreichende Informationen vor.³⁶

Zu den klanglichen Auswirkungen eines flach gewölbten Resonanzkörpers passen die Angaben von Quantz, dass im Orchesterspiel ein größeres und kräftigeres Instrument verwendet werden soll als für die Kammermusik, und dass dies ebenso für die Stärke der Saiten und des (Steckfrosch-)Bogens galt.³⁷ Aufgrund seiner Ausbildung bei Torelli, Vivaldi und Montanari ist anzunehmen, dass der Dresdner Konzertmeister Johann Georg Pisendel, der für die Orchesterleitung in Hasses Opern zuständig war, den italienischen Bogengriff verlangte. Damit ist die wichtigste Ebene bei der Beschaffung von Informationen erreicht: der Umgang des Musikers mit seinem Instrumentarium und dem Notentext. Dank der beschriebenen Quellendichte sind nicht nur die Namen der an der Opernaufführung Beteiligten bekannt, sondern zu den autographen Partituren Hasses ist auch das Uraufführungsmaterial mit den minutiösen Eintragungen Pisendels und seiner Orchestermusiker erhalten, die durch die Angaben der zeitgenössischen Traktate ergänzt werden:

Hasse schrieb keine Oper, wo er nicht vorher, wegen der Bezeichnung der Bogenstriche, und anderer zum guten Vortrage nöthiger Nebendinge, sich mit dem Concertmeister besprach, und in diesem Stücke gänzlich auf ihn verließ. Pisendel sahe sodann die Stimmen, wenn der Copist sie fertig hatte, alle mit Aufmerksamkeit durch, und zeichnete jeden kleinen die Ausführung betreffenden Umstand sorgfältig an; so daß, wenn man das damalige Orchester beysammen und in der Arbeit sahe, es in Ansehung der Violinisten nicht anders schien, als ob ihre Aerme, womit sie den Bogen führten, durch einen verborgenen Mechanismus, alle zu einer gleichförmigen Bewegung gezwungen würden.³⁸

³⁵ Zu den erstmals veröffentlichten Quellen und ihrem Kontext vgl. Kai Köpp, „Stradivari's court order – Was Stradivari really commissioned to make twelve violins for the orchestra in Dresden?“ in: *The STRAD* 114/1355, März 2003, 256–560.

³⁶ Vgl. etwa die Arbeiten von Simone Fernando Sacconi (*I segreti di Stradivari*, Cremona 1974) zu den originalen Schablonen aus Stradivaris Werkstatt sowie Abbildungen einzelner weitgehend original erhaltener Instrumente, wie die berühmte Tenorbratsche von 1698 für die Medici-Kapelle (Abbildung in Köpp [Fn. 22], 298).

³⁷ Quantz [Fn. 5], 212. Obwohl sich Quantz an dieser Stelle auf Violoncelli bezieht, können seine Angaben auch auf die übrigen Streichinstrumente übertragen werden, wie aus den Ausführungen von Friedrich August Weber 1788 hervorgeht, vgl. Köpp [Fn. 35], 257.

³⁸ Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Reprint Leipzig 1975, 192f. Es handelt sich hier um einen eigenständigen Zusatz Hillers zu einer von Agricola anonym veröffentlichten Biographie Pisendels aus dem Jahr 1767, vgl. Köpp [Fn. 34], „Die drei frühen Lebensbeschreibungen Pisendels und ihre Verfasser“.

Trotz der zahlreichen Eintragungen Pisendels in das Orchestermaterial sind dies keine im modernen Sinne „vollständig bezeichneten“ Stimmen, so dass die Angaben Hillers vielfach in Zweifel gezogen worden sind.³⁹ Scheinbar sporadisch hat Pisendel einzelne Bindebögen und „Abstoßzeichen“ (Punkte, Striche) eingetragen, so dass viele Stellen zweideutig bleiben. Dennoch betont Quantz,

daß es bey einer Ripienstimme nicht in der Willkür des Violinisten, oder irgend eines andern Bogeninstrumentisten stehe, die Noten nach seinem Gefallen zu schleifen oder abzustoßen; sondern daß er verbunden sey, dieselben mit dem Bogen so zu spielen, wie sie der Componist, an denen Orten, die von der gemeinen Art abgehen, angezeigt hat.⁴⁰

Die von Quantz zugrunde gelegte „gemeine Art“ des Bogenstrichs, von der nur in den angezeigten Fällen abgewichen werden dürfe, ist jedoch nicht mit dem stereotypen Auf- und Abstreichen gleichzusetzen, denn schon die häufig über kurzen Notenwerten angebrachten Abstoßzeichen würden so keinen Sinn ergeben, zumal ein springender Bogen stets mit „sciolto“ angezeigt wird. Solche Eintragungen können nur bedeuten, dass die Dresdner Orchestermusiker die Töne ohne diese Abstoßzeichen „zusammengeschliffen“ (gebunden) gespielt hätten. Eine genaue Untersuchung der orchesterpraktischen Quellen des 18. Jahrhunderts hat ergeben, dass zahlreiche Vortragsnormen existierten, die nicht notiert zu werden brauchten, etwa für die Charaktere der französischen Tänze oder die Konventionen der italienischen Allegro-, Largo- und Adagio-Sätze. Dabei betrifft die „gemeine Art“ dieser musikalischen Standardsituationen nicht nur die „Eintheilung“ beziehungsweise die „Art der Bogenstriche“, sondern auch dynamische und rhythmische Zwischenwerte, die einmal mehr den Gerüstcharakter der musikalischen Notation veranschaulichen.⁴¹ Eine Berücksichtigung dieser Vortragsnormen wird zu deutlich hörbaren

³⁹ So von Manfred Fechner, „Johann Georg Pisendel und die Dresdner Hofkapelle“, in: Günther Fleischauer et alii (Hg.), *Die Entwicklung der Ouverturen-Suite im 17. und 18. Jahrhundert*, STAI 49 (1996) 117, und Reinhard Goebel, „Heinichen und die Musik ‚per l’orchestra di Dresda‘“, in: Christoph Wolff (Hg.), *Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit*, Salzburg u.a. 1999, 64.

⁴⁰ Quantz [Fn. 5], 188. Auf der folgenden Seite beschreibt Quantz, wie die sporadischen Vortragsbezeichnungen fortzusetzen sind: „Man merke hier beyläufig, daß, wenn viele Figuren in einerley Art nach einander folgen, und nur die erste davon mit Bogen bezeichnet ist, man auch die übrigen, so lange keine andere Art Noten vorkömmt, eben so spielen müsse. Auf gleiche Art verhält sichs mit den Noten, worüber Striche stehen. Wenn nur etwa zwo, drey oder vier Noten damit bezeichnet sind: so werden doch die übrigen Noten die darauf folgen, und von selbiger Art und Geltung sind, ebenfalls *staccato* gespielt.“

⁴¹ Vgl. den Abschnitt „Nicht notierte Vortragsarten“ im Kapitel „Einführen und Erhalten eines guten und gleichen Vortrags“, in Köpp [Fn. 34].

Abweichungen von Spielgewohnheiten führen, die für die Alte-Musik-Szene charakteristisch geworden sind.⁴²

Aber auch zur Wahl des Tempos, das für die Artikulation von entscheidender Bedeutung ist, hält das Dresdner Material wertvolle Informationen bereit. Da die weitreichende Kompetenz Pisendels als Dirigent Hassescher Opern bislang unbekannt war, sind auch die Direktionschiffren, die Pisendel vor fast jedes Stück dieser Opern in seine Konzertmeister-Stimme eingetragen hat, unbeachtet geblieben. Pisendel bediente sich der gebräuchlichen Verszeichen, um sein „Aviso“ (die Vorausbewegung am Anfang eines Stücks, aus dem die Orchestermusiker Tempo und Bewegung ablesen konnten) schriftlich zu fixieren. So bedeuten beispielsweise zwei lange Striche vor einem Allegretto im 3/8-Takt, dass Pisendel zwei Ganztakte vorausgab, die ein zügiges Tempo und eine Bewegung in Zweitaktgruppen anzeigen sollten. Da überdies die mit Bleistift nachgetragenen Fermaten anzeigen, wo die Sänger auch innerhalb einer Arie willkürliche Verzierungen anbrachten, können die Dresdner Opernaufführungen bis in überraschende Details rekonstruiert werden.

3. Anwendungsbeispiel: Ludwig van Beethovens Violinsonaten⁴³

Da das Interesse an Beethoven schon zu seinen Lebzeiten groß war, stehen zahlreiche Quellen privater und öffentlicher Herkunft zur Verfügung. Allerdings sind aus der Masse des Materials aus dem frühen 19. Jahrhundert bisher nur wenige Quellen hinsichtlich aufführungspraktischer Fragen aufbereitet worden. Darum gibt es gerade bei der scheinbar vertrauten Musik Beethovens noch viel „Unerhörtes“ zu entdecken, das zu einem besseren Verständnis seiner Musik führen kann. Dies gilt auch für Violinsonaten Beethovens, die mit Ausnahme der zehnten Sonate (1812) sämtlich zwischen 1797 und 1803 entstanden sind. Die Beschaffung von Informationen über diese Sonaten zielt am genauesten, wenn sie bei den Interpreten ansetzt, die Beethoven mit der Uraufführung betraut hat.

Mit Ausnahme der Kreuzersonate op. 47 und der letzten Sonate op. 96, die Beethoven für die Geiger George Polgreen Bridgetower beziehungsweise Pierre Rode komponiert hat, wurden alle Sonaten von Beethovens Lieblingsgeiger

⁴² Das auffälligste Ergebnis besteht vielleicht darin, dass in der Praxis deutlich mehr Noten zusammengebunden wurden als im Notentext vorgeschrieben sind. Ein klanglicher Eindruck von dieser Art, nicht notierte Bindungen zu ergänzen, vermittelt die Ersteinpielung von Graupners Overture GWV 439 und dem Concerto GWV 321, die das Ensemble *Nova Stravaganza* (Leitung: Siegbert Rampe) nach einem vom Autor eingerichteten Stimmenmaterial aufgenommen hat (erschieden 2002 als CD bei *Dabringhaus & Grimm*, MDG 341 1121-2). Obwohl die von Graupner geschriebenen Stimmen der schnellen Sätze, die hauptsächlich aus Achtel- und Sechzehntelfiguren aufgebaut sind, ebenso wie Graupners Partitur keinerlei „Abstoß-“ oder „Schleifezeichen“ enthalten, führten die Proben schnell zu der Überzeugung, dass eine „textgetreue“ Wiedergabe im vorgesehenen Tempo musikalisch nicht sinnvoll ist.

⁴³ Die Angaben beruhen auf einem ungedruckten Vortrag an der Musikakademie Basel vom 6. Juni 2002.

Ignaz Schuppanzigh uraufgeführt. Wie es für die Kammermusik üblich war, verwendete Schuppanzigh dazu ein relativ hoch gewölbtes Instrument. Da er zur Entstehungszeit der Violinsonaten als Quartettprimarius bei Beethovens Gönner Fürst Lichnowsky in Wien angestellt war, lässt sich sogar das Instrument bestimmen, auf dem er spielte, denn um 1800 erhielt Beethoven diese Quartettinstrumente zum Geschenk und kennzeichnete sie mit seinem Initial und seinem Siegel: Die beiden offenbar süddeutschen Violinen, von denen die zweite erst kürzlich entdeckt werden konnte, trugen bereits zu dieser Zeit falsche Zettel, die sie Giuseppe Guarneri filius Andreae (Cremona 1718) beziehungsweise Niccolò Amati (Cremona 1676) zuschreiben, und sind im Beethoven-Haus Bonn ausgestellt.⁴⁴ Die zeitgenössische Montierung dieser Instrumente ist anhand von originalen Wiener Instrumenten bestens dokumentiert und lässt sich anhand einer Violine von Michael Ignaz Stadelmann (Wien 1794) illustrieren, zu der sogar der Originalsteg überliefert ist.⁴⁵ Wie in den vorangegangenen Beispielen besteht die Besaitung aus drei blanken und einer überspannenen Saite, die jedoch etwas dünner gewählt wurden als bei einem Orchesterinstrument.

Da der Bogen über alle technischen und klanglichen Aspekte des Geigenspiels bestimmt, ist diese Frage besonders wichtig. Zwar hat François Tourte bereits in Beethovens Jugendjahren in Paris den „modernen“ Bogen entwickelt, dessen Vorzüge schon früh von reisenden Virtuosen wie Paganini, Spohr und Romberg erkannt wurden, aber die ortsansässigen Musiker blieben den traditionellen Bogenmodellen noch lange verpflichtet. Bei der erwähnten Violine von Stadelmann befand sich beispielsweise ein äußerst eleganter, leichter Bogen des sogenannten „Cramer“-Typs. Welchen Bogen Schuppanzigh für die Violinsonaten verwendete, ist nicht bekannt, aber in einem der „Konversationshefte“, in die der taube Beethoven die Fragen und Antworten seiner Gesprächspartner hineinschreiben ließ, beklagt Schuppanzigh, dass im Violinspiel seiner Zeit die „männliche Spielart“ ganz verloren gegangen sei.⁴⁶ Diese Bemerkung ist sehr aufschlussreich, denn mit dem Begriff „männliche Spielart“ bezeichnen bereits Quantz und Leopold Mozart die deutsche Violintradition des 18. Jahrhunderts. Offensichtlich vertrat Schuppanzigh ein sehr traditionelles Klangideal, zu dem ein Bogen des Cramer-Typs gut passt.⁴⁷ Diese Bemerkung Schuppanzighs

⁴⁴ Vgl. Kai Köpp, „Beethovens Violoncello – ein Geschenk des Fürsten Lichnowsky? Zur Provenienz der Streichquartett-Instrumente Beethovens“ in: *Studien zur Beethoven-Forschung* Bd. 1, hg. v. S. Brandenburg und I. Maaß, Bonn 2004, 305 und 323.

⁴⁵ Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. 7. Eine Viola (1794) und ein Violoncello (1798) des Wiener Meisters Franciscus Geissenhof bewahrt das Kunsthistorische Museum Wien (abgebildet in Richard Bletschacher, *Die Lauten- und Geigenmacher des Füssener Landes*, Hofheim ²1991, 192).

⁴⁶ Vgl. Clemens Hellsberg, *Ignaz Schuppanzigh. Leben und Wirken*, Diss. Wien 1979, 244.

⁴⁷ Anhand eines Briefs lässt sich sogar nachweisen, dass der berühmte Wiener Geiger Joseph Böhm mit einem Tourte-Bogen, der ihm im Jahr 1824 vorgelegt wurde, unzufrieden war und ihn als untauglich einschätzte. Für den Hinweis auf diesen interessanten Brief sei Thomas Drescher herzlich gedankt.

gehört zur wichtigsten Ebene des Schaubildes, die den Einfluss des Spielers auf das Resultat je nach Ausbildung und Erfahrungshorizont berücksichtigt. Dabei kann unterschieden werden zwischen spieltechnischen, stilistischen und persönlichen Aspekten.

Aus den Lehrwerken von Johann Adam Hiller und Louis Spohr geht hervor, dass in der Ausbildung eines Musikers traditionell zwischen zwei Stufen des musikalischen Vortrags unterschieden wurde: dem „musikalisch-richtigen“ und dem „musikalisch-zierlichen“ beziehungsweise dem „richtigen“ und „schönen Vortrag“. Dabei besteht der „richtige Vortrag“ darin, alles getreu wiederzugeben, „was durch Noten, Zeichen und Kunstwörter vorgeschrieben ist“ und der „schöne Vortrag“ in der „Fähigkeit, den Charakter des vorzutragenden Musikstückes zu erkennen und den darin herrschenden Ausdruck mitzuempfinden und wiederzugeben“.⁴⁸ Aber bereits der „richtige Vortrag“ einer 200 Jahre alten Violinsonate Beethovens kommt trotz der sorgfältigen Bezeichnung Beethovens nicht ohne historische Information aus, wie die Frage der *sforzato*-Ausführung veranschaulicht. Das Andante-Thema der Kreuzersonate zum Beispiel weist 39 *sforzato*-Zeichen auf, die heute allgemein als starke Akzente aufgefasst werden, obwohl Beethoven gleichzeitig „piano cantabile“ vorschreibt. Der Widerspruch löst sich, ohne eine für Normalsterbliche unverständliche „Zerrissenheit“ des Titanen Beethoven hineininterpretieren zu müssen, durch das Befragen der Quellen. Hier wird nämlich zwischen *sforzato* (*sf*) und *forzando* (*fz*) deutlich unterschieden.⁴⁹ Während „*fz*“ tatsächlich einen starken Akzent verlangt, bezeichnet „*sf*“ oder „*sfz*“ eine Vortragsart, die auf die Dauer des betreffenden Tones bezogen ist und als eine Kombination aus *tenuto* und *crescendo*, also als eine Art „Nicht-Abphrasierungsvorschrift“, charakterisiert werden kann. Eine solche Ausführung erhält jedoch nur dann ihren ursprünglichen Sinn, wenn man berücksichtigt, dass das Abkürzen und Verklingenlassen der Töne, die Standardartikulation des 18. Jahrhunderts, auch im frühen 19. Jahrhundert noch die Regel war.

Auch die Verzierungen zählt Spohr zur Stufe des „richtigen Vortrags“, bezieht sich aber hierbei nur auf die Ausführung der vorgeschriebenen Triller.⁵⁰ In Beethovens Sonaten sind Verzierungszeichen häufig nur im Klavierpart enthalten, müssen aber selbstverständlich von dem Geiger übernommen werden, wenn er mit der gleichen Melodie einsetzt. Gleiches gilt für willkürliche Veränderungen, die vom Kammermusikpartner ebenso selbstverständlich nachgeahmt werden müssen wie die vorgeschriebenen und die im Fall der Aufführung der Kreuzersonate durch Beethoven und Bridgetower

⁴⁸ Spohr [Fn. 7], 195.

⁴⁹ Vgl. Bernhard Romberg, *Violoncell Schule*, Berlin 1840 (Reprint Wiesenfelden 2004), 96, sowie das ausführliche Nachwort von Kai Köpp, IV.

⁵⁰ Spohr [Fn.7], 195: „Zum richtigen Vortrag gehört: 1.) reine Intonation, 2.) genaue Eintheilung der Taktglieder nach ihrer Zeitdauer, 3.) ein Festhalten des Zeitmaasses[sic] ohne Eilen und Zurückhalten, 4.) ein genaues Befolgen sowohl der vorgeschriebenen Nuancen von Stärke und Schwäche wie auch 5.) der Stricharten, Bindungen, Doppelschläge, Triller u.s.w.“.

sogar verbürgt sind. Aus diesem Grund zählt Hiller solche Verzierungen, die im Notentext nur angedeutet oder gar nicht vorgeschrieben sind, bereits zum „musikalisch-zierlichen“ Vortrag.

Auch improvisierte Ein- und Überleitungen sowie das *tempo rubato* gehören zu den selbstverständlichen Ausdrucksmitteln der Zeit. Für Schuppanzigh ist sogar nachweisbar, dass er zumindest in den späten Quartetten Beethovens das *portamento* verwendete. Zeitungskritiken geben einen Einblick in seinen persönlichen Vortragsstil, der wesentlich dazu beitrug, dass Beethoven in ihm den geeignetsten Interpreten seiner Kammermusikwerke sah und der damit auch für heutige Interpreten Vorbildcharakter besitzt:

Allgemein erfreute Hrn. Schuppanzighs schöner Ton, und der fein nuancierte, humoristische, sehr lebendige Vortrag. (Manche Kenner wollten indess, und wol nicht mit Unrecht bemerken, dass sich Hrn. Sch.s Individualität u. Spielart im Ganzen noch mehr für das Quartett, als das Concert eigne; [...]).⁵¹

Hr. Schuppanzigh glänzte [...] besonders durch den Vortrag weicher sanfter Stellen. [...] Wenn er Forte spielt, so wird sein Ton etwas rauh und scharf, aber die Abwechslung von Licht und Schatten gibt seinem Spiele viel Wärme und Ausdruck. Da diesem Künstler es versagt ist, Anmut und Großartigkeit zu paaren [Anspielung auf seine Leibesfülle], hingegen ihm die grösste Mannigfaltigkeit in der Beziehung auf seinem Instrumente zu Gebote steht, so ist schon deswegen sein Spiel für das Quartett weit geeigneter als für das Concert, und es ist zu hoffen, dass wir ihn [...] im Quartette hören, in welcher Gattung er unübertrefflich [...] ist.⁵²

Ein Hauptverdienst des Hrn. Schuppanzigh ist das Streben, die Charakteristik eines Componisten vollständig aufzufassen, und vollkommen wiederzugeben. Und hierin hat er sich eine überraschende Sicherheit erworben. Dabey ist sein Ton kräftig, aber so biegsam, dass er sich zur mannigfaltigsten musikalischen Declamation [...] hergibt, seine Bravour macht ihm die Auflösung der schwierigsten Aufgaben leicht, und sein tiefes Gefühl geht durch den seelenvollen Vortrag unwiderstehlich in jeden empfänglichen Hörer über [...].⁵³

4. Anwendungsbeispiel: Richard Wagners Oper *Der Fliegende Holländer*⁵⁴

Im Vorfeld der Schallplattenproduktion von Richard Wagners Oper *Der Fliegende Holländer* durch die Cappella Coloniensis des WDR, die damit ihr 50jähriges Bestehen feierte, wurden die Informationen zusammen getragen, die für eine historisch-orientierte Aufführung in diesem Repertoire notwendig sind. Auch hierbei leistete das Schaubild gute Dienste. Da die Urfassung von 1841 produziert werden sollte, wurden die Verhältnisse der Uraufführung in der Dresdner Hofoper des Jahres 1843 zugrunde gelegt.

⁵¹ Allgemeine Musikalische Zeitung Leipzig, 19.6.1816, 423.

⁵² Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 8.5.1823, 218.

⁵³ Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 10.2.1824, 71.

⁵⁴ Die Angaben beruhen auf einer Recherche im Auftrag des WDR aus dem Jahr 2003.

Dank der Untersuchungen des Dresdner Gesangslehrers Karl Näke, die anlässlich einer Dresdner Stimmtongkonferenz im Jahr 1862 veröffentlicht wurden,⁵⁵ konnte der Stimmtong des Dresdner Hoftheaters um 1840 mit $a' = 441$ Hz bestimmt werden. Anders als zur Zeit der Hasse-Opern sind aus dieser Zeit Inventarlisten der Kapellinstrumente erhalten, in denen jedoch nur noch eine einzige Violine von Stradivari verzeichnet ist. Neben einigen wenigen Streichinstrumenten aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert sind vor allem Arbeiten der Dresdner Hofgeigenmacher vertreten, die sicher dem traditionell kräftigen Klangideal der Kapelle, das mit einer entsprechenden Darmbesaitung einherging, entsprachen. Die klangliche und optische Einrichtung der Streichinstrumente unterschied sich kaum merklich von der heutigen, wenn man von der Darmbesaitung absieht.

Auch die in der Hofkapelle verwendeten Bögen unterschieden sich äußerlich nicht von den modernen Bögen, denn sie folgten bereits alle dem Modell Tourtes. Sie besaßen jedoch eine schwächere Biegung, die ihren tiefsten Punkt in der Mitte des Haarbezuges hatte, während dieser Punkt heute in Richtung auf die Spitze verlagert ist. Die Unterschiede in der Biegung wirken sich stark auf ihre charakteristischen Spieleigenschaften aus. Wie noch beim älteren Cramer-Typ wurden diese Bögen so weit gespannt, bis die Stange fast parallel zu den Haaren verlief.⁵⁶ Dadurch wurde die Springfähigkeit gedämpft und die Kontaktqualität erhöht, denn springende Bogentechniken galten als altmodisch und wurden im Orchesterspiel nicht angewandt.⁵⁷ Dank der kräftigen Instrumente und der satten Tongebung, den die Hofkapelle pflegte, musste auch die Besetzung der Streicher nicht besonders zahlreich sein: Bei der *Rinzi*-Aufführung vom 20. August 1842 wirkten neben den Bläsern nur sieben erste und acht zweite Violinen, sowie je vier Bratschen und Violoncelli und zwei Kontrabässe mit. Allerdings forderte Wagner später zum Ausgleich der zahlreichen Bläser eine größere Streicherbesetzung.⁵⁸

Angesichts der geringfügigen Unterschiede zu heutigen Aufführungsbedingungen wird deutlich, dass der obersten Ebene eine entscheidende Bedeutung

⁵⁵ Karl Näke, *Ueber Orchesterstimmung. Den deutschen Kapellmeistern bei ihrer Versammlung in Dresden, den 28. September 1862, gewidmet*, Dresden 1862.

⁵⁶ Vgl. Romberg [Fn. 49], 3: Um dem Bogen „nicht alle Elasticität zu benehmen, muss er so gespannt werden, dass die Oberlinie des Bogens (vom Frosch an gerechnet) mit der Unterlinie des Kopfs zusammen trifft. Man muss nicht vergessen, nach dieser Linie zu sehen, weil er bei jeder Veränderung der Temperatur der Luft, und der Feuchtigkeit derselben, vermöge der Empfänglichkeit der Haare, eine andere Spannung erhält.“ Diese Angaben decken sich mit denjenigen Spohrs, der in seiner *Violinschule* ([Fn. 7], 18) außerdem einen Bogenbezug von 100–110 Haaren empfiehlt, während heute fast doppelt so viele Haare üblich sind.

⁵⁷ In seiner *Violoncell Schule* ([Fn. 49], 109) gibt Romberg sogar eine Erklärung dafür an: „Ehemals war es der Solostrich sämtlicher Virtuosen, alle Passagen wurden in dieser Strichart gemacht, die jedoch ein grossartiges Spiel nie zulässt; [...] jetzt verlangt man mehr Gediegenheit, Seele und Ausdruck in der Musik.“

⁵⁸ Auch bei der Schallplattenproduktion der *Cappella Coloniensis* unter der Leitung von Bruno Weil (BMG, Veröffentlichungstermin Februar 2005) wurde eine deutlich größere Besetzung gewählt. Im Orchester sind außerdem eine Orphekleide sowie Natur- und Ventilhörner nebeneinander besetzt.

zukommt, wenn man sich dem historischen Klangbild und der Intention des Komponisten nähern will. Daher ist es ein glücklicher Umstand, dass nicht nur die Partitur Wagners, sondern vor allem das Dresdner Uraufführungsmaterial fast vollständig erhalten ist. Obwohl diese Stimmen, bei denen die Lesarten der Urfassung für die Uraufführung 1843 lediglich ausradiert oder überklebt wurden, bis nach dem ersten Weltkrieg in Gebrauch waren, lassen sich spätere Zusätze gut unterscheiden.⁵⁹ In diesen Stimmen sind wertvolle Zusatzinformationen enthalten, die in der Partitur fehlen. Wichtiger noch als die Praxis der Orchestermusiker, die durch die Ausführungen ihres Solocellisten Justus Johann Friedrich Dotzauer zur Orchesterpraxis konkretisiert werden können, sind jedoch die originalen Metronomangaben Wagners, die er in einen Klavierauszug von 1844 eingetragen hat, denn sie fallen deutlich schneller aus und beziehen die Bewegung oft auf größere Notenwerte als die heute gebräuchlichen von Felix Weingartner.⁶⁰ In diesem Klavierauszug änderte Wagner auch Tempobezeichnungen und Tempoüberschriften und ergänzte Eintragungen zur Agogik, die auf Freiheiten der Dresdner Hof Sänger hinzuweisen scheinen, die der Belcanto-Schule angehörten. An den Gesangslehrer Friedrich Schmitt schrieb Wagner ausdrücklich, dass sein Sänger-Ideal von der zeitgenössischen Belcanto-Technik ausgehe, ohne jedoch deren typische Gesangskunststücke zu verlangen:⁶¹

Im Ganzen habe ich bei Versuchen, meine Sachen singen zu lassen, folgende Bemerkungen gemacht. Ich habe zunächst nichts andres, als die höchste Treue und Bestimmtheit für den Ausdruck im Sinne, und suche diess bei den Sängern dadurch zu erreichen, dass ich Ihnen unaufhörlich die Situation vorführe und die Phrasen – ihrem ganz thematischen Sinne nach – deutlich mache, da sie ja gewohnt sind, oft und meistens gar nicht einmal den Sinn der Worte [...] kennen zu lernen. Indem ich so auf rein dramatischem Wege, und zugleich durch schärfste musikalische Präzision, meine Forderungen ihrem Gefühle klar zu machen suche, habe ich nun allerdings dringend die Erfahrung gemacht, dass nur solche Sänger mich genau verstehen und befriedigen können, die zugleich die eigentliche Gesangs-Kunst im vollendetsten Grade inne hätten, während der Mangel an guter [= italienischer] Schule nur ganz stümperhafte Leistungen auch auf meinem Gebiete zu Tage bringt. Wenn mir nun Jemand sagt: was forderst Du höchste Gesangskunst, wenn Du keiner von den spezifischen *Gesangskünsten* Gelegenheit zu ihrer Ausübung bietest? So würde ich entgegen: hiermit verhält es sich wie mit den contrapunktischen Kunststücken beim Komponieren [...].⁶²

⁵⁹ Verständlicherweise verbot es auch das Selbstbewusstsein der Dresdner Kapellmusiker bis heute, einschneidende Änderungen an der eigenen, 1843 begründeten Aufführungstradition vorzunehmen.

⁶⁰ Vgl. die Synopse in der Dissertation von Isolde Vetter, *Der fliegende Holländer von Richard Wagner: Entstehung, Bearbeitung, Überlieferung*, Berlin 1982.

⁶¹ Vgl. Thomas Seedorf, „Deklamation“ und „Gesangswohllaut“ – Richard Wagner und der „deutsche Bel Canto“, in: *XX. Symposium der Lohmann-Stiftung am 11.6.1994*, Wiesbaden 1995, 107.

⁶² Brief vom 21. August 1855, vgl. Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner (Hg.), *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*, Bd. 7, Leipzig 1988, 263.

Mit Sicherheit kommt der Gesangspraxis bei der historisch orientierten Ausführung von Wagners Opern eine Schlüsselrolle zu. Obwohl Wagner mit den Gesangslehrern Friedrich Schmitt und Julius Hey zusammengearbeitet hat, um eine deutsche Gesangsausbildung nach seinen Vorstellungen zu gewährleisten, sind die Grundsätze der Textverständlichkeit und der Sprachähnlichkeit des Gesanges, die in den umfangreichen Lehrwerken von Schmitt und Hey dargelegt sind, in der Praxis nicht bekannt.⁶³ Aber diese Defizite erstrecken sich leider auf weite Bereiche der Opernpraxis, denn die ernsthafte Wiederentdeckung des historischen Instruments Stimme steht – im Gegensatz zur Instrumentalmusik – erst ganz am Anfang.

Es steht zu hoffen, dass trotz des regen Konzertbetriebes und der Vielseitigkeit, die in der Praxis vorausgesetzt wird, die aufwendige Beschäftigung mit historischer Information nicht weiter nachlässt.⁶⁴ Dabei ist es den Musikern kaum vorzuwerfen, dass sie nach Faustregeln verlangen, die möglichst überall anwendbar sein sollen. Die Ausführung von historischer Musik (und das ist mittlerweile der weitaus größte Teil des Konzertbetriebes) beraubt sich ihrer Wirkung und damit auch ihrer Existenzberechtigung, wenn sie auf differenzierte Information verzichtet. Aber die vier Anwendungsbeispiele des Schaubildes haben gezeigt: aus dem Dilemma von Wissenschaft und Praxis, von Information und Interpretation, gibt es einen Ausweg – die Konzentration auf den Einzelfall. Die so gewonnenen Informationen führen viel weiter als alle Faustregeln, und ich denke, der musikalische Gewinn für Zuhörer, Ausführende und vor allem für das Kunstwerk selbst rechtfertigt jede Anstrengung. Aus meiner Erfahrung als Musiker bin ich überzeugt, dass die Wiedererkennbarkeit der musikalischen Stile in Verbindung mit den zeitlosen Gefühlswerten, die Musik ausdrücken kann, einen nachhaltigeren Erfolg beim Publikum bringt als der äußerliche Wiedererkennungswert von vermarkteten Produkten.

⁶³ Vgl. Friedrich Schmitt, *Große Gesangsschule für Deutschland*, München 1854, sowie Julius Hey, *Deutscher Gesangs-Unterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*, 4 Bde., Mainz 1885. Wertvolle Hinweise finden sich auch in Hans Hey (Hg.), *Richard Wagner als Vortragsmeister. 1864–1867. Erinnerungen von Julius Hey*, Leipzig 1911.

⁶⁴ Zu den zahlreichen Kompromissen allein hinsichtlich des Instrumentariums, die oft sogar unwissentlich eingegangen werden, vgl. Klaus Miehling, „Historische Spielweise auf modernen Instrumenten. Grenzen und Konsequenzen“ in: *Musikwissenschaft im Phonomarkt. „Alte Musik“ und CD-Produktion*, hg. v. Evelyn Marien und Andreas Heinen, Wilhelmshaven 2002, 49–68.

