

12. Tonmeistertagung, München 1981

Gerd Berg

Das authentische Klangbild – gibt es das?

Das Thema, über das ich heute spreche, gehört eigentlich in einen größeren Zusammenhang und brauchte sehr viel mehr Ausführung. Ich glaube aber trotzdem, dass die Betrachtungen, die ich hier anstelle, als Denkanstoß für uns alle wichtig sind. Angestoßen wurde ich dazu von einem Artikel aus dem SPIEGEL, der im Juni 1980 erschien, mit dem etwas provokanten Titel „Allongeperücken für Stereoköpfe“. In diesem Artikel wurde recht pauschal in einer Art Rundschlagverfahren auf allem herumgeklopft, was heutzutage mehr oder weniger kompetent alte Musik macht; insbesondere hat mich dabei ein Satz beeindruckt: „Neuerdings vergreifen sich die selbsternannten Gralshüter von Werktreue und Originalton sogar am klassisch-romantischen Nachlass“. Das hat mich dann doch etwas stutzig gemacht, denn es erhebt sich ja dann die Frage, kann man Mozart mehr schaden als z. B. Frescobaldi. Ich glaube, das ist doch ein Thema, über das man sich einmal Gedanken machen sollte.

(Folgt Klangbeispiel)

Es handelt sich hierbei um einen Ausschnitt aus der Mozart-Sinfonie in D-Dur, KV 181, gespielt von der Academy of Ancient Music unter der Leitung von Christopher Hogwood.

Ich darf zitieren, was DER SPIEGEL dazu schreibt: „Die Übeltäter, 39 Musiker der Londoner Academy of Ancient Music, die mit wahrhaft virtuoser Rasanz den melodischen Zauber Mozarts zerdeppern, die Geigen, die auf ausdrücklichen Wunsch des Akademieleiters Christopher Hogwood und angeblich im Einklang mit Mozart selig praktisch ohne Vibrato gestrichen werden, wirken spröde und mickrig. Statt die Stimmgewebe noch mehr zu lichten, verschleiern und entstellen sie die Struktur der Musik. Harscher ist Mozart auf Platten nie Gewalt angetan worden.“

Meine Damen und Herren, heutzutage werden viele Begriffe entwertet, weil sie in ihrem eigentlichen Sinngehalt durch vielerlei Missbrauch oft zum reinen Werbeslogan heruntergekommen sind. Authentizität, besonders das Eigenschaftswort authentisch, scheint mir zu solchen Begriffen zu gehören. Gemeinhin liefert die Tatsache, dass jemand dabei gewesen ist, am ehesten die Gewähr, dass eine Aussage authentisch, nämlich echt sei. So gibt es authentische Kriegsbücher oder Reiseberichte, authentische Darstellungen einer politischen Situation durch entsprechende Kenner, durch Autoritäten auf ihrem Gebiet.

Nun weiß aber auch ein jeder, wie fragwürdig, wie subjektiv, wie partiell solche sogenannten authentischen Berichte sein können, wie entscheidend sie häufig von unseren ganz privaten Erfahrungen abweichen, nicht zuletzt deshalb, weil persönliche Eindrücke, das unverwechselbare Klima einer Begegnung, das einmalige Lebensgefühl, von dem eine zurückliegende Erfahrung getragen wurde, nur sehr unvollständig vermittelbar sind.

In unserem heutigen Musikleben, das zusehends nicht nur immer kommerzieller, sondern auch immer musealer wird, ist der authentische Klang in den letzten Jahren zu einem Reizwort geworden, das in der Öffentlichkeit je nach Standpunkt sehr unterschiedliche Reaktionen hervorruft. Dem einen erscheint es als höchst trickreiches Argument merkantiler Interessengruppen, dem anderen als einzig mögliche Konsequenz sinnvoll umgesetzter

Erkenntnisse, dem dritten gar als naive Illusion. Das Interessante dabei ist, dass dieses Reizwort vornehmlich dann Anwendung findet, wenn es um die Bemühungen gewisser Musikkreise geht, historische, aufführungspraktische Erkenntnisse in ihre interpretatorische Praxis mit einzubringen, ja diese Erkenntnisse zur Grundlage ihrer musikalischen Arbeit überhaupt zu machen.

Ein solches Vorgehen bedingt natürlich, dass diese Musiker vieles in Frage stellen, was durch unmittelbare praktische Überlieferung, durch sogenannte Tradition, die zudem oft ganz unreflektiert ist, in unsere heutige gängige Musikpraxis eingeflossen ist. Nun muss man doch wohl sagen, dass ein solch kritischer Denkansatz, so meine ich, genauso ausgeht von der zeitgenössischen Musikszene.

Authentizität, und hier darf ich mich wohl auf eine über zwanzigjährige Erfahrung im Umgang mit Musikern der verschiedensten Richtungen berufen, ist sicherlich das, was alle diese Musiker in ihrem tiefsten Herzen anstreben, nämlich in dem Sinne, dass sie den Willen des Komponisten, seine über die Notation hinausgehenden Vorstellungen möglichst vollkommen verwirklichen möchten. Es gibt sicherlich zwischen Herrn von Karajan und Herrn Harnoncourt eine Fülle von Spielarten, eine schier unerschöpfliche Bandbreite von Interpretationsmöglichkeiten. Aber man darf doch, pauschal gesprochen, wohl davon ausgehen, dass keiner dieser Musiker primär darauf aus ist, irgend eine Masche abzuwickeln, die ihm kommerzielle Pfründe eröffnet, wie uns das die Fachpresse gelegentlich glauben machen will. Natürlich sind auch die erwähnten Herren zwangsläufig einbezogen in ein Netz massiver wirtschaftlicher Interessen, wie alles, was heute in der Öffentlichkeit geschieht, aber das ist ein sekundäres Moment. Vorrangig ist ihr aufrichtiges Bemühen, erworbene Vorstellungen und Erkenntnisse mit Konsequenz durchzusetzen.

Aufführungspraxis ist auch ein Reizwort, das meiner Ansicht nach immer falsch gebraucht wird. Aufführungspraxis ist eigentlich wirksam in jedem Augenblick, wo heute Musik gemacht wird. Es hat gewichtige Gründe, die jedem von uns bekannt sind. Denn spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts spielen die Musiker nicht mehr nur Musik ihrer Zeit, sondern auch Werke zurückliegender, historischer Epochen; in unserem Jahrhundert stehen in der Folge einer intensiven, systematischen Musikforschung dem Musiker, jedenfalls theoretisch, über tausend Jahre Musik zu Gebote. Mehr und mehr nehmen die Musiker von heute diese Herausforderung an, was unseren Erfahrungsbereich erheblich erweitert.

Aber die Beachtung der Aufführungspraxis beschränkt sich nicht auf zurückliegende Epochen. Strenggenommen wird sie schon in dem Augenblick relevant, wo die Komposition den Kopf des Komponisten verlassen hat. Denn im Unterschied zu anderen Künsten ist Musik darauf angewiesen, interpretiert zu werden, wenn man einmal von sehr speziellen Erscheinungen, wie der elektronischen Musik, absieht. Das führt auch in sehr knapp zurückliegenden Zeiten zu sehr eigenartigen Erscheinungen. Sie werden sich z. B. an Mahler-Sinfonien erinnern, in denen immer steht (bei Crescendo): „*Nicht eilen*“. Das ist also eine praktische Erfahrung, die Mahler mit seinem Orchester gemacht hat. Ich habe häufig beobachtet, dass Orchester, die gewöhnt sind, zeitgenössische Musik zu interpretieren, an solchen Stellen langsamer werden.

Interpretation ist aber nicht denkbar ohne Aufführungspraxis, d. h. ohne genaue Kenntnis ganz bestimmter Formeln und Techniken. Ich erinnere mich noch sehr gut an die Zeit nach dem Kriege, wie schwer sich die Musiker damals getan haben, abwegig erscheinende und oft scheinbar gegen das Instrument gerichtete Forderungen zeitgenössischer Komponisten

umzusetzen. Ignoranz, ja Aggression waren nicht selten die Reaktion auf solches Ansinnen und leider auch allzu häufig das selbstgefällige Biedermannsgelächter, das Gott sei Dank die betroffenen Komponisten nicht entmutigt hat. Einzelne Spezialisten haben schließlich den neuen Techniken souverän zum Durchbruch verholfen. Ich spreche hier nicht von experimentellen Eintagsfliegen, die längst wieder in der Versenkung verschwunden sind, sondern von Erscheinungen, die heute mit Selbstverständlichkeit in unsere musikalische Praxis integriert sind, ja, die als Pflichtstücke bei Examina oder bei Wettbewerben vorausgesetzt werden.

Der Interpret steht ja heute überhaupt vor einer schier unlösbaren Aufgabe. Er soll einer Vielzahl von Stilrichtungen gerecht werden. Er versucht dabei einige zumeist rudimentäre Kenntnisse, die er sich während seiner Ausbildung erworben hat, in seine Interpretationen einzubringen. Um das einmal auf einen ganz einfachen Nenner zu bringen: Eine Sängerin, die ihren Puccini noch mit leidlichem Engagement vorträgt, mischt ihrem Schönberg einen Hauch von Kühle und Distanz bei, ihrem Bach einen kostbaren Schleier verhaltener Langeweile. Technisch und im Stil ändert sich dagegen meist eigentlich wenig.

Auch gibt es Erscheinungen von geradezu absurder Unsinnigkeit. Leider hatte sich eingebürgert, auch heute noch, mit ad hoc zusammengestellten kleinen Ensembles in aller Kürze barocke Programme aufzuführen. Das gilt allgemein als leichter lösbar, technisch weniger anspruchsvoll und zudem als eingängig. Ein Brahms-Sextett z.B. würde da bedeutend größere Schwierigkeiten machen, meint man. Es ist interessant zu beobachten, auf wie simple Weise solche Ensembles ihre sehr begrenzten Vorstellungen, etwa ihre Brahms-Phrasierungen, auf das betreffende Barockstück zu übertragen versuchen. Beflissen werden bei zumeist recht flüchtigen Proben Lösungsvorschläge herungereicht. Die lauten z.B. so: „Hier spielen wir auf die nächste „Eins“ hin, diese beiden Takte fassen wir zusammen, hier machen wir ein Echo, und die Wiederholung bitte piano.“ Etwaige Einwände werden sogleich mit dem Argument beschwichtigt, „Wir machen Musik für das Hier und Jetzt, für Menschen von heute“. Ich muss Ihnen sagen, das ist wohl das Dümme und Arroganteste, was in solchen Situationen gesagt werden kann. Ich finde es einfach beschämend, dass Musiker, die an exponierter Stelle im Musikleben stehen, dass auch Institute, die für die Ausbildung zukünftiger Musiker verantwortlich sind, nach allem, was die Musikwissenschaft in den letzten 100 Jahren geleistet hat, sich nach wie vor besserem Wissen verschließen.

Diese Haltung hat, so glaube ich, erkennbare, gewissermaßen historische Ursachen. Die Systematische Musikwissenschaft, wie sie etwa im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts an den Universitäten sich etablierte, übernahm zugleich die positivistischen Anschauungen der allgemeinen Geschichtswissenschaft, die vom Prinzip einer kontinuierlichen Entwicklung, von einem geradezu naiven Fortschrittsglauben ausging. Die Musikwissenschaft geht inzwischen längst andere Wege, aber der Fortschrittsglaube spukt immer noch in unseren Köpfen. Das verhindert vieles, so z. B. die Einsicht, dass Musikkulturen weit zurückliegender Epochen bereits Formen höchster, nie wieder erreichter Vollkommenheit entwickelt haben, dass es Virtuosität nicht erst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert gibt, dass die Umwandlung eines Instruments, um es neuen Forderungen anzupassen, nicht zwangsläufig eine Verbesserung dieses Instruments darstellen muss.

Ein zweiter Grund für die zögernde Aneignung aufführungspraktischer Erkenntnisse liegt für mich in der Anfangsgeschichte der Wiederbelebung „alter Musik“. Der professionelle

Musiker betrachtete die für ihn doch zumeist recht abstrakten, in immer größerer Fülle und Vollständigkeit erscheinenden Ergebnisse der Musikforschung, all diese schwer lesbaren Traktate, all die Notationsprobleme, die Tabulaturen, die fremdartig erscheinenden Artikulationsvorschriften und die komplizierte Ornamentik mit äußerstem Misstrauen. Die Forschung brauchte aber die Mitwirkung der Musiker, um ihre Erkenntnisse hörbar, also wirklich erfahrbar zu machen. So war es kein Wunder, dass von einigen Beispielen abgesehen, die Bewegung zunächst von Autodidakten getragen wurde. Auch kam dazu, dass in dieser Bewegung in der ersten Generation Eiferer von geradezu messianischem Geist waren. Inzwischen dürfen wir sagen, dass die alte Musik nun doch von sehr vielen Professionellen gemacht wird. Sie haben eben nichts mehr von diesem kalten Eifer und sie sind entschieden lockerer, toleranter geworden und sich im übrigen auch dessen bewusst, dass wir in 10 Jahren schon alles wieder ganz anders machen werden.

Bei manchen Interpretationen kommt es mir so vor, als würde man sich mit einer fremden Sprache beschäftigen, indem man sich eine Grammatik kauft und ein Wörterbuch, zwar dann die Sprache sehr gut konstruieren kann und auch einen relativ weiten Wortschatz hat, aber überhaupt kein Gefühl für die Wortmelodie, für die ganz bestimmte Nuancierung innerhalb einer Sprache. Um bei diesem Bild von der Fremdsprache zu bleiben, ich glaube, dass es sich hier mehr um eine Übersetzung handelt und nicht um die Sprache als solche.

Zusammenfassend möchte ich sagen, ein Musiker kann den Geist einer Musik mehr oder weniger treffen. Das ist abhängig von vielerlei einzelnen Komponenten. Zunächst einmal ist das sicher eine Sache von Begabung, Fleiß und Intuition. Eine bedeutende Rolle spielt dabei aber auch die ganz persönliche Sympathie, die Hinwendung, die ein Musiker einem bestimmten Werk, Stil oder einer ganzen Epoche entgegenbringt. Dabei bestimmen ihn Einflüsse, die etwas zu tun haben mit dem Kulturkreis, in dem er aufgewachsen ist, und mit der Sprache, in der er sich artikuliert. Schließlich ist er aber auch geprägt vom Lebensgefühl seinerzeit. Denn das ist gewiss, wie exakt wir immer informiert sein mögen, wie gründlich und gewissenhaft wir uns auch in die unterschiedlichsten Spielmanieren und Klangvorstellungen durch Studium und Praxis versenkt haben mögen, irgendwann kommt der Punkt, wo wir uns hier und jetzt entscheiden müssen, es so und nicht anders zu machen; das wird jede Generation immer wieder neu entscheiden müssen.

Deshalb, und DER SPIEGEL zitierte Herrn von Dadelsen, der gesagt hat, dass es unmöglich sei, im historischen Sinn ein authentisches Klangbild zu erreichen, deshalb wird authentischer Klang immer eine imaginäre Fiktion bleiben, eben eine Utopie. Eine Utopie aber, ohne deren permanenten Anspruch kein Musiker heutzutage existieren kann. Manchmal gelingt es dabei sogar, etwas sehr Lebendiges zu erreichen, eine Ahnung davon zu geben, wie es damals gewesen sein mag und zugleich eine Brücke zu schlagen, damit es von uns Heutigen verstanden wird.