

Spezialisten- oder Laienensemble?

Alte Musik zwischen historischer Treue und ambitioniertem Laienmusizieren¹

CHRISTFRIED BRÖDEL

Die Rezension einer der neuesten Aufnahmen der *Geistlichen Chormusik* 1648 von Heinrich Schütz beginnt mit den Worten: „Die Zeit ist vorüber, da die bedeutendste Motettensammlung des 17. Jahrhunderts eine Angelegenheit von schmalbrüstigen Singkreisen war, denen bei Bach die Trauben einfach zu hoch hingen.“²

Diese Äußerung findet ihre Entsprechung in durchaus ernstzunehmender Musikliteratur. Holger Eichhorn spricht neuerdings davon, „dass der Chor heutiger Provenienz – a) gemischt, b) mehrfach besetzt – bezüglich älterer Musik ein allseits gehätscheltes Wunschkind zu sein scheint, welches erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts gezeugt wurde.“³ Die Doppelmotette „Verleih uns Frieden/Gib unsern Fürsten“ aus der *Geistlichen Chormusik* charakterisiert der Autor mit den Worten „spätestens seit Beginn der Singbewegung ein Kronjuwel vermeintlicher ‚Chormusik‘.“

Wir lesen in diesem Text weiterhin von der „aus ideologischen Gründen fehlinterpretierten [...] Stellungnahme Schützens zum Generalbass“, von der „ideologischen Voreingenommenheit der Singbewegung“ und erfahren schließlich, dass „die Bezeichnung ‚Chor‘ etwas grundsätzlich anderes meint, als heutiges Verständnis mit Alleinvertretungsanspruch behauptet: der heutige mehrfach besetzte zumal ‚gemischte Chor‘ ist eine Erfindung des vorigen Jahrhunderts.“

„Alleinvertretungsanspruch“, „ideologische Voreingenommenheit“ – das sind starke Worte, die das Verlassen der sachlichen Ebene signalisieren. Unsachlichkeit, Verbiegung von Argumenten wird der vermeintlichen Gegenseite unterstellt, wobei sich der Autor gerade dadurch auf gleiche Stufe begibt. Unabhängig davon, welche Position wir selbst einnehmen: Es wird klar, dass in dieser Diskussion Emotionen eine Rolle spielen. Wenn ich es recht verstehe, so möchte sich niemand das Recht nehmen lassen, Musik, die zum traditionellen Repertoire des eigenen Ensembledtyps gehört, mit dem Anspruch auf künstlerische Gültigkeit aufzuführen. So verstanden, steckt hinter dem allen die Liebe zur Musik – ein Positivum, das es festzuhalten gilt. Lange haben Kirchenmusiker die Forschungsergebnisse zur Aufführungspraxis nicht beachtet; gleichzeitig fehlte der Musikwissenschaft der Blick für die musikalische Praxis. Es ist dringend notwendig, sich diesem Problem zu stellen.

Sie werden mich nicht im Lager derjenigen finden, die mit mehr oder weniger fadenscheinigen Argumenten zu beweisen versuchen, dass die Wiedergabe alter Musik durch moderne gemischte Chöre historisch belegbar und zu rechtfertigen ist, erst recht nicht unter denen,

1 Ich danke Herrn Prof. Dr. Wolfram Steude für die Anregung zu dieser Arbeit sowie für ertragreiche Diskussionen im Verlauf ihrer Entstehung.

2 Alfred Beaujean, Rezension der Neuaufnahme der *Geistlichen Chormusik* durch den Tölzer Knabenchor (Capriccio/EMI 10 858/59), in: *Scala. Alles über Klassik & Jazz* 3 (2000), H. 1, S. 134.

3 Holger Eichhorn, *Heinrich Schütz: Geistliche Chor-Musik. Neue Darstellungsaspekte aus alten Quellen*, in: *MuK* 70 (2000), S. 97–108, hier S. 98; die folgenden Zitate S. 100, 104 ff.

die Aufführungen in alter Aufführungspraxis in Frage stellen und diffamieren. Im 17. Jahrhundert gab es nun einmal keine Laienchöre heutigen Typs, die in Kirchen und zu offiziellen Anlässen musiziert hätten. Vokalmusik von Schütz, Schein, Praetorius und ihren Zeitgenossen wurde für klein besetzte Ensembles aus Knaben und Männern geschrieben. Im Unterschied dazu ist der heutige gemischte Chor mit Frauenstimmen besetzt und verfügt über eine größere Gesamtzahl von Sängern. Die eingangs zitierten Singkreise, aber auch die heutigen Kantoreien und Kirchenchöre weisen zudem eine durchschnittlich geringere musikalische Qualifikation und schlechter ausgebildete stimmliche Fähigkeiten gegenüber den historischen Ensembles auf. In Laienchören sind häufig nur wenige der Chormitglieder in der Lage, ihre Chorstimme allein im polyphonen Kontext sauber und rhythmisch exakt zu singen; sie sind vielmehr auf die stabilisierende Wirkung einer größeren Zahl von Mitsängern in ihrer Stimme angewiesen. Auch deshalb findet man in diesen Chören fünf bis zehn Sänger je Stimme; Kurt Thomas, der 1930 die noch heute vielfach verwendete Ausgabe der *Geistlichen Chormusik* 1648 besorgte, nennt in seinem *Lehrbuch der Chorleitung* die Mindestzahl von 16 Sängerinnen und Sängern für einen Chor und hält 30 bis 60 Personen für ideal⁴.

Wir fragen also: Welche Konsequenzen haben die Ergebnisse der musikwissenschaftlichen Forschung und der aufführungspraktischen Umsetzung für den heutigen Kirchenmusiker und Chorleiter? Sollte er die Schütz'schen Motetten – und darüber hinaus eine große Zahl von weiteren Werken der Alten Musik – radikal aus dem Repertoire seiner Kantorei, eines gemischten, mehrfach besetzten Chores, streichen? Ordnet er sich, wenn er es nicht tut, unter die ewig Unbelehrbaren, ideologisch Voreingenommenen, vielleicht gar ins Lager der Dilettanten ein?

Ich möchte diesen Fragen in drei Schritten nachgehen, wobei wir den Horizont unserer Betrachtung jeweils erweitern und dabei gleichzeitig dem Kern des Problems immer näher kommen.

1. Die Besetzungsfrage unter unterschiedlichen Aspekten

1.1 Alte Musik ist (fremde und darum für uns) neue Musik

Der Mehrzahl heutiger Hörer so genannter „ernster Musik“ erscheinen drei- bis vierhundert Jahre alte Werke näher und vertrauter als zeitgenössische Produktionen. Dies liegt wohl in der Bindung an das abendländische harmonische System begründet. Die neue Musik hat sich davon befreit und dies mit dem Verlust breiter Akzeptanz bezahlt. Dennoch ist die Vertrautheit mit alter Musik nur scheinbar und umfasst nicht automatisch ein tieferes Verständnis.

Aus prinzipiellen Gründen können wir alte Musik heute nie mehr „wie damals“ erleben. Allein unsere Kenntnis der seither entstandenen Musik und der im Laufe ihrer Entwicklung veränderten Instrumente schafft völlig veränderte Voraussetzungen. Auch die gesellschaftliche Rolle der Musik und unser Umgang mit ihr sind grundlegend verändert – die ständige simultane Verfügbarkeit aller tradierten Musik durch Klangkonserven, die Hintergrundberieselung durch Musik unterschiedlichster Herkunft und Güte in den öffentlichen Räumen und die durch elektronische Klangverstärkung gegebene Möglichkeit schmerzhaft lauter Beschal-

4 Kurt Thomas, *Lehrbuch der Chorleitung* 1, Leipzig 13/1967, S. 69.

lung lassen uns Musik ganz anders gebrauchen und wahrnehmen als etwa im 17. Jahrhundert. Unsere Fähigkeiten als Hörer sind zudem wesentlich durch unser Lebensgefühl und den allgemeinen zivilisatorischen Kontext bestimmt. (Es ist ein Unterschied, ob man Musik gut gesättigt, leger gekleidet in bequemen Polsterstühlen oder auf harten Holzbänken bzw. stehend in winterlich kalten Kirchen hört.)

Daraus ergibt sich die Aufgabe, uns der alten Musik, von der wir durch große Distanz getrennt sind, als etwas Neuem zu nähern. Je weniger wir diese Distanz ignorieren, um so fruchtbarer wird die Beschäftigung mit der alten Musik sein.

Jahrzehnte höchst dankenswerter, intensiver musikwissenschaftlicher und aufführungspraktischer Bemühungen liegen hinter uns. Niemals innerhalb der Neuzeit waren so viele Tatsachen aus der Musizierpraxis des 17. und 18. Jahrhunderts bekannt wie jetzt. Gerade wegen der erwähnten Distanz sind die von der Musikwissenschaft gelieferten Informationen von so großer Bedeutung. Sie helfen uns, statt einer eingebildeten Nähe eine tatsächliche Annäherung zu erreichen. Trotzdem zeigen die unter Einbeziehung dieser Erkenntnisse jüngst entstandenen Interpretationen alter Musik einen erstaunlich großen Interpretationsspielraum. Im Interesse der Lebendigkeit der Musik können wir darüber nur glücklich sein. (Zugleich offenbart sich dadurch die Fragwürdigkeit des Begriffs „authentische Wiedergabe“, signalisiert er doch eine einmalige, größtmögliche Nähe zum Original im Vergleich zu anderen Interpretationen.)

Zur Verdeutlichung möchte ich ein konkretes Beispiel anführen. Ich habe den Tempoübergang vom geraden zum ungeraden Takt in der Motette „Ich bin ein rechter Weinstock“ aus Schütz' *Geistlicher Chormusik* in drei verschiedenen, sehr jungen Aufnahmen verglichen und dabei sowohl eine Tempo-Verlangsamung, gleichbleibendes Tempo als auch eine Beschleunigung festgestellt. Achten Sie bitte auch darauf, ob am Anfang ein Continuo-Bass erklingt. Sie werden außerdem sehr unterschiedliche Klangbilder wahrnehmen.

Beispiel: Heinrich Schütz, „Ich bin ein rechter Weinstock“ (SWV 389)

in Aufnahmen mit

- 1) dem Tölzer Knabenchor und der Musicalischen Compagny (Leitung Gerhard Schmidt-Gaden),
- 2) dem Knabenchor Hannover und einem Instrumentalensemble (Leitung Heinz Hennig),
- 3) dem Ensemble Weser-Renaissance Bremen (Leitung Manfred Cordes)

Temporelation: 1) gleiches Tempo

2) Beschleunigung

3) Verlangsamung

Besetzung: 1) mit Continuo-Bass

2) mit Continuo-Bass

3) ohne Continuo-Bass

Angesichts solcher Unterschiede in ganz wesentlichen Parametern erscheint die Besetzungsfrage nicht als die allein entscheidende, möglicherweise nicht einmal die wichtigste.

1.2 Wandel im Werkbegriff

Vom Begriff des musikalischen Werkes kann man wohl etwa seit der Möglichkeit der Veröffentlichung von Noten im Druck sprechen. Der Umgang mit ihm und seine innere Bedeutung haben sich aber im Verlauf der Jahrhunderte entscheidend geändert. So konnte im 17. und 18. Jahrhundert eine veröffentlichte Musik problemlos als Rohmaterial für weitere Bearbeitungen dienen. Umarbeitungen durch den Komponisten selbst, aber auch durch andere waren die Regel. Ich brauche als Beispiele nur die Parodiemessen ab Mitte des 15. Jahrhunderts, die allgemein üblichen Bearbeitungen von Konzerten im Barock (z. B. von Vivaldi durch Johann Sebastian Bach) und letztlich die Parodiepraxis bei Bach selbst zu erwähnen – die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen. Urheberrechte wurden nicht gewahrt und auch nicht eingeklagt; im Gegenteil galt es als ehrenvoll für einen Musiker, wenn andere, namhafte Meister sich seiner Kompositionen bedienten.

Darüber hinaus gewährten Komponisten häufig ausdrückliche Freiheit für den Umgang mit den von ihnen veröffentlichten Noten. Ein Beispiel ist die wohlbekannte Vorrede Heinrich Schütz' zur *Geistlichen Chormusik*, in der er mit Bezug auf vokal-instrumentale Besetzung und Generalbass davon spricht, dass „der verständige Musicus [...] mit dero Anstellung gebühlich zuverfahren wissen wird“⁵. Selbst der Ersatz von Teilen des Werkes durch andere Kompositionen (z. B. der Intermedien in der Schütz'schen *Weihnachtshistorie*) war ausdrücklich gestattet. Musikalische Sachkunde in Theorie und Praxis wurde dabei vorausgesetzt, war aber nicht immer vorhanden. Dass die gewährte Freiheit bis zu Veränderungen führen konnte, die der ursprünglichen Intention überhaupt nicht entsprechen, hat Matthias Herrmann an Hand der „Breslauer Varianten“ der Schütz'schen *Auferstehungshistorie* gezeigt⁶.

Gegen Ende des Barock bahnt sich ein Wandel des Werkverständnisses an. Georg von Dadelsen formuliert im Blick auf die späteren Parodien Bachs: „Offenbar geht es ihm darum, erhabene Sätze aus früherer Zeit weiter zu bessern, sie in einen gültigeren Zusammenhang zu stellen und dadurch zu erhalten. Darin kündigt sich eine neue, in die Zukunft weisende künstlerische Haltung an, die sich der Einmaligkeit genialer Inspiration bewusst ist.“⁷ Dieses Denken, das dem Kunstwerk Züge des Unverletzlichen, Letztgültigen zuspricht, prägt unser heutigen Denken und beeinträchtigt die Unbefangenheit unseres Umgangs mit dieser Musik – auch ein Zeichen der großen historischen Distanz.

Schließlich beobachten wir eine Verselbständigung der kompositorischen Substanz unabhängig von einer konkreten klanglichen Realisierung. So ist Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* zwar für ein Tasteninstrument (Orgel) geschrieben, jedoch nicht – oder nicht in erster Linie – für eine öffentliche Aufführung gedacht. Dies entspricht dem damaligen Zeitgeist, der z. B. in der Ausmalung von Kirchen auch Details in großer Höhe liebevoll ausführte, obwohl sie vom auf dem Boden stehenden Betrachter nicht wahrzunehmen sind: Die Vollkommenheit des Werkes an sich ist das Wesentliche – zur Ehre Gottes.

5 Heinrich Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* 1648, vgl. Schütz GBt, S. 192–196, hier S. 195.

6 Matthias Herrmann, *Bemerkungen zur Schütz-Rezeption im 17. Jahrhundert am Beispiel der »Breslauer Varianten« der Auferstehungshistorie SWV 50*, in: SJB 12 (1990), S. 83–111.

7 Georg von Dadelsen, Art. *Parodie und Kontrafaktur*, C. *Parodie und Kontrafaktur seit 1600*, in: MGG 10, Kassel u. a. 1962, Sp. 826–834, hier Sp. 831.

Bisher gingen wir stillschweigend davon aus, dass eine möglichst genaue Kopie des vermutlichen Klangereignisses bei der Aufführung zur Entstehungszeit eines musikalischen Werkes nicht nur wünschenswert, sondern dem inneren Anspruch der Musik nach alternativlos ist. Dem möchte ich widersprechen.

Die spezifische Natur der Musik besteht in ihrer Bindung an die verfließende Zeit. Lebendige Musik muss immer neu entstehen. Jede Konservierung ist ihrem Wesen nicht gemäß und blendet wichtige Dimensionen aus. Selbst die auf elektronischem Wege mögliche, sehr genaue Reproduktion aller akustischen Vorgänge einer Musikaufführung ist mit dem ursprünglichen Hörerlebnis im Konzert nicht vergleichbar. Wir dürfen dankbar sein, dass uns aus dem 17. und 18. Jahrhundert keine Tonaufnahmen überliefert sind. Welche Einschränkung der eigenen Auseinandersetzung mit der nur auf dem unvollkommenen schriftlichen Wege übermittelten Musik würde das bedeuten!

Wer eine Aufführung alter Musik heute vorbereitet, wird sich zweifellos mehrere Fragen stellen:

- Inwieweit war der Komponist in seinem Schaffen Beschränkungen unterworfen?
- Lässt sich hinter den geschriebenen Noten ein Ausdruckswille des Komponisten erkennen und wie kann man ihm unter heutigen Bedingungen am besten entsprechen?

Antworten darauf begründen einen freieren Umgang mit der Überlieferung. Man versucht, möglichst tief in das Werk und seinen Entstehungsprozess einzudringen und daraus Konsequenzen für die eigene Interpretation abzuleiten. Das Ergebnis wird stets persönlich gefärbt und deshalb auch angreifbar sein. Dennoch halte ich das Vorgehen für legitim. So gestattet eben die historisch unkorrekte Besetzung der Oberstimmen mit Frauen statt mit Knaben im Vokalensemble gerade bei madrigalischen Kompositionen eine besonders eindringliche Gestaltung der Affekte.

Im dritten Schritt beschäftigen wir uns mit der

1.3 besonderen Funktion geistlicher Musik

Geistliche Musik ist nicht nur Musik an sich, sondern steht unter einem außermusikalischen Anspruch:

- Sie wird begriffen als eine besondere Form der christlichen Verkündigung.
- In ihr findet der gläubige Mensch eine Möglichkeit, dem Lobe Gottes Ausdruck zu verleihen.
- Sie vermittelt dem Glaubenden Trost und Hilfe in Situationen der Trauer, der Verzweiflung und der Anfechtung.

Geistliche Musik wird ihrer außermusikalischen Aufgabe nur dann gerecht, wenn sie zugleich ihren eigenen künstlerischen Gesetzen gehorcht, also in sich stimmig ist. Jedes Kunstwerk atmet den Geist des Künstlers, der es geschaffen hat. Meisterwerke entstehen, wo künstlerische Potenz und persönliche Identifikation des Schaffenden mit dem Inhalt des Werkes zusammentreffen. (Das gilt übrigens ebenso für andere Künste.) Nie dient bei solchen Meisterwerken der religiöse Inhalt nur als Vehikel etwa dazu, um häufigere Aufführungen zu sichern.

Viele Menschen empfinden Meisterwerke geistlicher Musik nicht nur als künstlerisch vollkommen, sondern als hilfreich für die eigene Existenz, als überzeitlich gültig und für sie persönlich wichtig. Sie vernehmen in ihnen nicht die Stimme des Komponisten, sondern durch diesen die Stimme Gottes.

Durch die inhaltliche Orientierung auf die religiöse Aussage erhält die Wiedergabe geistlicher Musik eine neue Dimension. Alte Musik begegnet uns als sprach- und wirkungskräftiger Ausdruck des Glaubens in ihrer Entstehungszeit. Distanz und Akzeptanz dieser Musik betreffen auch unser Verhältnis zum Glauben. Eine gemeinsame Grundlage auf diesem Gebiet – wenn sie vorhanden ist – bedeutet eine Brücke über die stilistische Kluft von etwa 400 Jahren und vermittelt einen ganz anderen Zugang, wenn die Musik auch heute Ausdruck des Glaubens zu sein vermag.

Wir kommen nicht umhin zu fragen: Zu welchem Zweck, in welcher Funktion lassen wir heute alte Musik erklingen?

Es ist nicht modern, nach inneren Beweggründen zu fragen. Im Zeitalter der Marktwirtschaft und der Säkularisierung muss man die Frage vielleicht so beantworten: Musiker bieten lebendige Musik als Ware an. Der Hörer bezahlt dafür. Ob die Musiker selbst beim Musizieren Freude oder gar Erfüllung finden, ist für diese Ware-Geld-Beziehung nur insofern von Belang, als die sich dem Hörer mitteilende Freude eventuell den Verkaufswert steigert. Glücklicherweise kenne ich zahlreiche Musiker – es ist die große Mehrzahl –, die aus unmittelbar künstlerischen und humanen Beweggründen handeln und sich nicht nur von ökonomischen Gesichtspunkten leiten lassen.

Auch die Frage nach den inneren Erwartungen der Hörer ist heikel. Suchen sie Kunstgenuss, innere Bewegung, Begegnung mit dem Unbedingten, dem Grenzüberschreitenden, der Wahrheit? Spätestens beim freundlichen oder begeisterten Applaus am Ende finden sie aus der möglichen Betroffenheit in die Rolle des Konsumenten, des Käufers zurück. Für den Glaubenden ist die Musik – ob selbst ausgeübt oder nur angehört – eine Form, dem Lob Gottes und der eigenen Frömmigkeit Ausdruck zu verleihen. Im Idealfall empfinden sowohl Agierende als auch Hörende so. Dann gibt es nicht Produzenten und Konsumenten, sondern die gemeinsame Orientierung auf das, was hinter der Musik steht und durch sie hindurch wirkt. Möglicherweise bevorzugt man unter diesem Aspekt chorische Darbietungen, weil die Interpretation durch mehrere Sänger pro Stimme eine zu stark subjektiv gefärbte Wiedergabe ausschließt.

Hier möchte ich noch einmal auf die eingangs erwähnten Singkreise zurückkommen. (Interessanterweise findet sich der Begriff „Singkreis“ weder in der neuesten Ausgabe des *Duden*, noch im 24bändigen *Brockhaus-Lexikon*.) „Singkreis“ lässt sofort ein Bild entstehen: Menschen singen, einander im Kreis zugewandt. Nicht die Darbietung für andere, sondern der von den Musizierenden selbst zu beschreitende innere Weg wird zum Wesentlichen: Der Weg ist das Ziel. Dabei wird die schöpferische Komponente alles Musizierens besonders deutlich: Wer in sie als Nachschaffender eindringt, kommt ihr so nahe wie möglich. Das gilt gleichermaßen für Musik unserer Zeit wie für alte Musik.

Unsere Überlegungen für geistliche Musik gelten hinsichtlich ihres allgemein humanen und pädagogischen Aspekts weitgehend auch für profane Musik. Stets gewinnen wir starke Argumente für die praktische Beschäftigung mit alter Musik auf unterschiedlichster Ebene.

Die heute viel geschmähte Singbewegung vom Anfang des zu Ende gehenden Jahrhunderts (der der Begriff „Singkreis“ entstammt) sah darin eine ihrer wesentlichsten Aufgaben. Ohne sie wäre die heutige Bekanntheit und Verbreitung alter Musik nicht denkbar. Einer ihrer Fehler bestand darin, dass sie die historische Distanz leugnete und z. B. die Musik Heinrich Schütz' unreflektiert als ihre Musik begriff und verwendete. Es ist aber auch ein Zeichen der Stärke dieser Musik, dass sie eine solche Identifikation hervorzubringen vermochte und heute noch vermag.

Wer in seiner Kinder- oder Jugendzeit Gelegenheit erhielt, Musik des 17. und 18. Jahrhunderts unter kompetenter Anleitung selbst mit zu gestalten, hat einen großen Schatz fürs Leben gewonnen – auch dann, wenn die musikalischen Ergebnisse letzten Anforderungen nicht standhielten. Er wird diese Musik in viel höherem Maße lieben, als wenn er sie nur hörend, ohne aktives Mitmachen, erlebt hätte. Dem Laienmusizieren geht es in erster Linie um ein humanes, erst in zweiter Linie um ein künstlerisches Anliegen. Für professionelle Ensembles steht dagegen der künstlerische Aspekt unbedingt im Vordergrund. Bei beiden darf die jeweils andere Komponente nicht fehlen: Lediglich „gut gemeinte“, aber unterhalb eines gewissen künstlerischen Niveaus vorgetragene Musik, die der Zuhörer nur erliden kann, verfehlt gründlich ihren Zweck. Sinnentleerte, lediglich dem Musikalisch-Artistischen verpflichtete Aufführungen hinterlassen gleichfalls ein Gefühl von Leere und Unbefriedigtsein.

2. Konsequenzen

Ich habe versucht auszuführen, dass die historischen Argumente für eine Beschränkung der Aufführungen alter Vokalmusik auf professionelle Solistenensembles nicht allein entscheidend sind. Das völlig andere Klangbild, das sich durch die solistische Besetzung und ihre artikulatorischen Möglichkeiten ergibt, ist jedoch ein Reichtum, der weit über den Bereich der alten Musik hinaus ausstrahlt. Die von Nikolaus Harnoncourt auf dieser Grundlage aufgeführten Werke der Klassik (Mozart, Beethoven) lassen das deutlich erkennen. Das bis in die letzten Winkel ausgeleuchtete, fein differenzierte, plastische und prächtige Klangbild kommt uns besonders entgegen: uns, deren Ohren verwöhnt sind durch die Möglichkeit beliebig häufigen Hörens sowie durch die raffinierten Möglichkeiten elektronischer Klangaufbereitung und -wiedergabe.

Kehren wir zur anfänglich gestellten Frage zurück: Kann nun der Kirchenmusiker weiterhin z. B. Schütz-Motetten mit seiner Kantorei musizieren? Ich möchte diese Frage eindeutig bejahen. (Es gibt allerdings Werke gerade in der Zeit nach Schütz, die sich auf Grund ihrer musikalischen Struktur, ihrer subjektiven, meditativen Haltung einer chorischen Darbietung entziehen. Sie nur solistisch aufzuführen, gehört zu der unbedingt wahrzunehmenden künstlerischen Verantwortung.)

Dieser Antwort müssen jedoch drei dringende Warnungen beigefügt werden. Ich warne vor:

– Ignoranz

Wer meint, er könne die vorhandenen Kenntnisse über Aufführungspraxis, Besetzungen aber auch geistigen und geistlichen Hintergrund eines Musikwerks in seiner Entstehung und Rezeptionsgeschichte ignorieren, irrt. Sorgfältiges Studium halte ich für unabdingbar. Trotzdem

muss auch ein naiv-geniales, unvoreingenommenes Herangehen an historische Notentexte – wie etwa die Interpretation von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* durch Swjatoslaw Richter – akzeptiert werden.

– Arroganz

Wer meint, nur seine Art ein Musikwerk zu interpretieren, sei richtig, lässt jene staunende Offenheit vermissen, die dieses Kunstwerk immer wieder neu entstehen lässt. Pluralität der Interpretationen, sofern sie sich aus der Beschäftigung mit dem Werk ergibt und nicht lediglich einem kommerziell bestimmten Streben nach Originalität geschuldet ist, stellt einen hohen Wert dar.

– Ideologisierung

Im künstlerischen Bereich ist jeder Dogmatismus, jede a-priori-Beschränkung aus Gründen, die nicht in der Sache selbst liegen, abzulehnen. Sachliche Klarheit darf nicht durch Polemik getrübt werden. Wir müssen zugestehen, dass ein musikalisches Werk eine eigene Biographie nimmt, die es möglicherweise auch von seinen Ursprüngen zu neuen Ufern gehen lässt. Verbote, die man vor Jahren gegen die Swingle-Singers, gegen Jacques Loussier für richtig hielt, haben sich bald überlebt. Verantwortlicher Umgang mit den Werken – nicht zur eigenen Profilierung, sondern im Dienst der Musik und dessen, was diese Musik im Urgrund bewegt und veranlasst hat, ist das einzig richtige, künstlerisch verantwortbare Vorgehen.

Entscheiden wird letztlich immer der Hörer – in unterschiedlicher Funktion und Erwartung. Ich wiederhole gern, dass die solistische Besetzung alter Musik mit professionellen Sängern frappierende Ergebnisse zeitigt. Sie sind allerdings in ihrer Vollkommenheit bei CD-Aufnahmen zu einem nicht unerheblichen Teil den Möglichkeiten elektronischer Klangregie zu verdanken.

Darbietungen alter Musik durch moderne gemischte Chöre sollten sich unbedingt an den klanglichen Vorbildern historischer Aufführungspraxis orientieren, ohne ihnen sklavisch verhaftet zu sein. Die Biegsamkeit, das Hörbarmachen von Spannungsverläufen in den einzelnen, mehrfach und durch Laien besetzten Chorstimmen stellt dabei eine besondere Aufgabe und Herausforderung dar, die viel Fleiß in der Vorbereitung und Sorgfalt bei der Einstudierung erfordert. Ich bin überzeugt, dass die alte Musik auch in diesen Interpretationen Menschen erreichen und berühren wird, dass sie den mitwirkenden Choristen großen inneren Gewinn bringt und, sofern es sich um geistliche Musik handelt, ihrer eigentlichen Funktion heute in gleichem Maße gerecht werden kann. Sie sind damit ebenso legitim.

Ich möchte an den Schluss die Äußerung eines Kollegen stellen, der mir gegenüber vor wenigen Tagen bekräftigte, er werde mit seinem gemischten Chor auch dann weiterhin Motetten von Heinrich Schütz aufführen, wenn dies auf Grund meiner Ausführungen unmöglich schiene. Freuen wir uns, dass die Liebe zu dieser Musik heute noch und wieder so stark ist!