

Quo vadis, »Alte Musik«?

Zur Rolle der Zeitgestaltung in der historisierenden Aufführungspraxis der Zukunft

Ein Gespräch mit Robert Hill

Robert Hill: Die Alte Musik-Szene – wenn man sie bei ihren heutigen Ausmaßen noch so nennen darf – ist mittlerweile etwa ein halbes Jahrhundert alt, zumindest in ihrem jetzigen Gewand. Mitte der 1960er Jahren erschien bei Telefunken die LP-Aufnahme von Bachs Cembalotripelkonzerten mit Gustav Leonhardt, Alan Curtis, Anneke Uittenbosch und Marie Leonhardt auf der Barockvioline (Das Alte Werk: SAWT-9458), womit ziemlich schlagartig die Ästhetik der »modernen« Alten Musik präsent war, geprägt in erster Linie durch die Sinnlichkeit und die Gestik des »messa di voce« – das An- und Abswellen des Tons, insbesondere auf Darmsaiten sowie auf historischen Holzblasinstrumenten wie Blockflöte, Traversflöte und Barockoboe. Aus diesem und verwandten ästhetischen Kerngedanken hat sich nach und nach das entwickelt, was alle als den besonderen »Alte-Musik«-Klang kennen.¹

Obwohl beim Klangbild mittlerweile vieles stimmt, muss ich leider beklagen, dass im letzten halben Jahrhundert ein zentraler Aufführungsparameter sowohl von Musikwissenschaftlern als auch von praktizierenden Spezialisten ziemlich am Rande gehalten worden ist: die Zeitgestaltung in der Aufführungspraxis des 17.-18. Jahrhunderts. Das Ergebnis ist, dass in heutigen historisierenden Aufführungen die Zeitgestaltung meines Erachtens nach ästhetischen Voraussetzungen praktiziert wird, die aus den primären ästhetischen Werten der modernisierenden Kulturbewegungen der 1920/30er Jahre abgeleitet worden ist und diesen nahesteht. Somit sind diese Werte zwar inzwischen fast ein Jahrhundert in Kraft, aber dennoch nur hundert Jahre, und auf keinen Fall sind sie in meinen Augen zwangsläufig maßgeblich für die Aufführungspraktiken in vorangehenden Epochen.

Das zentrale Problem kann man auf folgenden Punkt bringen: Die »Alte Musik«, vor allem seit den 1960er Jahren, fußt auf einer bestimmten Auffas-

¹ Vgl. zum Beispiel das *Alla Siciliana* aus dem Konzert für drei Cembali in d-moll BWV 1063 mit dem Leonhardt Consort: <http://youtu.be/Poyb8XcYbXE>. Hört man heute diese Aufnahme aus der Mitte der 1960er Jahren, kann man ermesen, wie in vielen Hinsichten der Mainstream der historischen Aufführungspraxis in den vergangenen fünfzig Jahren in den Grundzügen stabil geblieben ist. Für einen Vergleich mit der gängigen Aufführungstradition der Zeit nehme man eine Einspielung unter Leitung von Karl Ristenpart aus dem Jahr 1963: <http://youtu.be/i945qwYnyBU>. Für ein noch deutlicheres Beispiel der Pionierleistung des Leonhardt-Consorts vergleiche man die Aufnahme von Purcells *Fantazia Three Parts On A Ground* Z. 731 von circa 1967 (<http://youtu.be/cOLsVkfL4Gs>), mit einer Aufnahme von 1957 mit Neville Mariner als Soloviolinist: <http://youtu.be/ZXxUKP5xevc>.

sung der Zeitabläufe in der Musik des 18. Jahrhunderts, dergestalt, dass die musikalische Zeit von einer Grundsymmetrie im Taktverständnis geprägt ist, welche im Wesentlichen mit dem symmetrischen Taktverständnis der modernisierten Spielpraxis des 20. Jahrhunderts korrespondiert. Es gleicht einer Orthodoxie, die gern auch von klassischen Musikern im Allgemeinen übernommen wird, dass vorromantische Musik eine »quadratische« Prägung der Zeitverhältnisse aufweist, von wenigen gattungsspezifischen Ausnahmen abgesehen. Ich vertrete aber den Standpunkt, dass die neoklassisch geprägte Auslegung der Zeitgestaltungsästhetik ein wesentliches Hindernis für die Weiterentwicklung nicht nur der »Alten Musik« darstellt, sondern auch für traditionellere Interpretationen des »vor-neoklassischen« Repertoires. It is time to move on.

Claus-Steffen Mahnkopf: Um einen Schritt zurückzugehen: Es ging doch zuerst darum, das Originalklangprinzip zu entwickeln, die »richtigen« Instrumente zu finden, deren Spielkultur zu entwickeln und die Quellenlage zuverlässig zu erörtern.

RH: Das ist durchaus richtig, vor allem in kleineren Kammermusikbesetzungen hat man schon in den 1960er Jahren auf historischen Nachbauinstrumenten ein hohes künstlerisches und technisches Niveau erreicht, etwa bei Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Anner Bijlsma sowie bei den Gebrüdern Kuijken. Es hat jedoch etwas länger gedauert, bis Barockorchester die auftretenden Probleme bei der Handhabung des historischen Instrumentariums in den Griff bekamen. Zunächst in den Niederlanden in den frühen 1970er Jahren beispielsweise durch Leonhardt, Koopman und Kuijken, später dann in England durch Hogwood, Pinnock und viele andere begann man damit. Es bedurfte längerer Zeit, die Barockorchesterkultur zu pflegen, Barockstreicher zum Beispiel kämpften mit ihren Darmsaiten. Heute brauchen sie häufig nicht einmal mehr auf der Bühne zu stimmen, man denke an das Freiburger Barockorchester. Einem erstklassigen Barockorchester des 21. Jahrhunderts zuzuhören, vor allem live, ist ein wahrer Genuss, eine hochstehende kulturelle Form. Es stimmt, die Szene brauchte diese Entwicklungszeit, aber ...

CSM: Sie unterscheiden also zwischen dem technischen Aspekt (Intonation, Spielweise, Zusammenspiel, Instrumentenbau, Stimmungssystem, Partiturkenntnis etc.) und dem interpretatorischen, der künstlerischen Seite, die Sie vernachlässigt sehen.

RH: Nein, ich beklage die Situation zunächst nicht aus künstlerischen, sondern aus wissenschaftlichen Gründen. Die Musikwissenschaft ist es gewohnt, schwierigen Fragen nicht aus dem Weg zu gehen. Was jedoch die Problematik der Zeitgestaltung angeht, trifft dies nicht zu. Hier herrscht eine unkritische und daher zweifelhafte wissenschaftliche Herangehensweise an diese Fragen vor. Man kann das bei ausübenden Musikern nachvollziehen, mir fehlt aber unter Musikwissenschaftlern der Gedanke der Notwendigkeit einer kritischen

Distanz gegenüber einem bestimmten Mem²: der allgemein akzeptierten Ansicht darüber, wie Zeitverhältnisse in der Musik des 18. Jahrhunderts aufzuführen seien, einer Ansicht, die historisch gesehen im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konsolidiert wurde.

CSM: Woher kommt dieses Mem?

RH: Seit einem Vierteljahrhundert suche ich nach einer Antwort. Ich habe einige Hinweise. Meme haben eine Penetranz, die schwer zu durchbrechen ist. Es wird für mich aber immer klarer, dass es auch mit der doch stark geprägten konservativen Seite unserer Kultur zu tun hat, dass wir das tiefe Bedürfnis haben, an etwas festzuhalten, woran man immer schon glaubte. Dieses Bedürfnis wirkt sich aus, trotz seines Widerspruchs zur intellektuellen, kritischen Distanz. Es ist, als würde die klassische Musik in unserer Zeit eine »stabile« Kulturvergangenheit symbolisieren, was eine Erklärung wäre für die außerordentliche Stabilität in der klassischen Interpretationspraxis der letzten 50 Jahre.

CSM: Wenn ich das richtig verstehe: Weil man, kitschigerweise, das 19. Jahrhundert als Rubato-Jahrhundert auffasst, muss das 18. Jahrhundert das Gegenteil davon sein.

RH: Genau das ist der Umkehr-Fehlschluss. Genau diese Vorstellung eines grundsätzlichen Gegensatzes zwischen den Spielpraktiken des 18. und denen des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf Zeitgestaltung halte ich für verzerrt. Es gibt mannigfaltige Weisen der musikalischen Zeitauffassung und der Strukturierung der Zeitverhältnisse. Zum Beispiel: Beim Spielen von Musik muss der Aufführende immer entscheiden – ob bewusst oder unbewusst –, wie man den metrischen und periodischen Ablauf zählen soll. Das ist von Satz zu Satz, von Stück zu Stück sehr unterschiedlich. Wenn aber der Musiker nach einer Masche handelt, kann das Musizieren schnell schwerfällig bis hin zu klotzig wirken, auch wenn sonst vieles richtig gemacht wird. Nehmen wir als Beispiel die (sehr langsame) Einleitung zu Beethovens Klaviersonate op. 81a, *Les Adieux*, die zwar im 2/4-Takt steht, bei der man aber meines Erachtens in sehr flexibel fließenden Sechzehnteln, also gerade nicht in Vierteln, zählen muss (Bsp. 1). Das nenne ich Rezitativpuls. Spannungspunkte können dadurch mühelos gestaltet werden, man hat in jedem Augenblick immer genügend Zeit für genau das, was der harmonische, der intervallische oder motivische Sachverhalt eben verlangt. Wenn jede Phrase ihre maßgeschneiderte Zeitgestaltung bekommt, gewinnt die Interpretation eine besondere »Natürlichkeit«. Die besten Musiker tun das, aber man fragt sich, warum das nicht Allgemeingut ist. Ich konstatiere, dass man es nicht tut, weil man gelernt hat, auf eine gewisse Weise zu zählen, und zwar, dass im Prinzip alle Taktzeiten

² Ein Mem ist (in Analogie zum Gen) ein Gedanke oder ein Theoriebestandteil, der sich evolutionär in Gesellschaft und Kultur ausbreitet. Vgl. Susan Blackmore, *The Meme Machine* (1999), dt. *Die Macht der Meme oder Die Evolution von Kultur und Geist*, Heidelberg 2000.

einer Sorte immer gleich lang sind: alle Halbenoten haben dieselbe Länge, alle Viertelnoten, alle Achtelnoten und so weiter.

Gerade weil Spezialisten der historisierenden Aufführungspraxis über die Bedingungen ihres Spielens reflektieren – insbesondere nach wissenschaftlichen Kriterien –, darf erwartet werden, dass auch Fragen der Darstellung der rhythmischen und zeitlichen Verhältnisse kritisch reflektiert werden. Nur genau dies geschieht leider höchst selten.

Bsp. 1: Beethoven, Klaviersonate op. 81a, *Les Adieux*, Einleitung

Adagio
Le - be wohl
p espressivo
cresc.
f
12
pp

CSM: Kommen wir zur Genese jenes Memos zurück.

RH: Die historisierende Aufführungspraxis hat ihre Wurzeln schon im frühen 18. Jahrhundert als eine der Frühformen des Historismus. Im 18. Jahrhundert hielt man Abstand zum Prima-Prattica-Repertoire des 16. Jahrhunderts, man wollte den sakralen Charakter nicht verletzen, und so bemühte man sich, sie im gediegenen Gewand – nicht zu schnell, nicht zu individuell –, entkoppelt vom Stil der Säkularmusik, vorzutragen. Jene Musik durfte nicht zu modern klingen. Schon damals ging es darum, die Vergangenheit von der damaligen Gegenwart getrennt zu halten. Im früheren 19. Jahrhundert wurde gegenüber den Hauptrepräsentanten des Barock – Händel und Bach – ebenfalls stilistische Distanz empfunden. Carl Czerny zum Beispiel verlangte einen respektvollen Umgang, die Musik sei »würdevoll« zu spielen, sie sollte sich im Vortrag stilistisch abgrenzen von der modernen Musik der eigenen Zeit.

Als man sich insbesondere bemühte, die Musik von Bach mit Abstand zu musizieren und ihr ihren eigenen Stilraum verlieh, entstand nach und nach

eine fortschreitende Dissonanz, die sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zu folgendem Mem kristallisiert hat: Bachs Musik muss prinzipiell anders gespielt werden, als man mit der damals zeitgenössischen Musik umging. Das Mem verbreitete sich.³ Als man zu Beginn des 20. Jahrhunderts begann, auf Rekonstruktionen einiger Instrumententypen der Alten Musik (Gamben, Cembalo, Blockflöten) zu musizieren, wurden die Ergebnisse heftigst kritisiert, weshalb es verständlich sein dürfte, dass praktizierende Anhänger der aufkeimenden Alte-Musik-Szene nicht selten defensive Positionen einnahmen, um sich von dem noch dominierenden spätromantischen Paradigma abzusondern. So verfestigte sich mit der Zeit eine Art »Anti«-Haltung: Wir spielen *nicht* romantisch, ein Cembalo ist *kein* Klavier, eine Gambe ist *kein* Cello, eine Blockflöte ist *keine* Flöte. Darin suchte man eine eigene Identität, dadurch ist bis mindestens in die 1960er Jahre das Grundverhalten definiert worden. Dieses Grundverhalten ist allerdings in vielen Hinsichten immer noch geprägt von der Absicht, etwas *nicht* zu tun, und somit im Wesentlichen ein negatives Verhalten.

CSM: Dann läge so etwas wie ein frühkindliches Trauma vor, dem nur Aufklärung durch die Offenlegung des verdrängten Traumas hülfe. Das wäre, wenn ich Sie richtig verstehe, das, was eine streng und kritisch arbeitende Musikwissenschaft leisten müsste.

RH: In bestimmten Hinsichten hat sie es auch versucht, nur das Gebiet der Zeitgestaltung bleibt immer noch weitgehend unangetastet. Es ist ohnehin sehr schwierig, sachlich über Zeitgestaltung zu reden, es fängt schon mit solchen vagen Begriffen wie »Tempo rubato« an.

CSM: Er ergibt sich ein geradezu musikphilosophisches Problem: Ist eine Musik, die alt geworden ist, für immer alt, oder müsste sie nicht immer wieder von neuem so gespielt werden, als sei sie neu, genauer: aktuell, genauso lebendig, individuell, »subjektiv«, wie sie zu ihrer Zeit – wie wir annehmen können – gespielt worden war, zwar mit dem Wissen um die Geschichtlichkeit, aber ohne eine innere Zensur. Es ist ja das Wunder der Musik, dass eine, die mehrere Jahrhunderte alt ist, uns anspricht, ohne dass wir diese Zeitstrecke spüren.

RH: Ob ein Musikrepertoire veraltet klingt, hängt eng damit zusammen, inwiefern ein Musiker in der Lage ist, das Gefühl der ästhetischen Entfernung zu überwinden, um dadurch einem Werk bzw. einer Spielpraxis (wie zum Beispiel der Improvisation) so zu begegnen, dass man sich dabei verwurzelt fühlt, um somit die Musik als eben neu und dennoch stilistisch verankert erleben zu können. Die Überwindung der historischen Distanz fordert aber meines Erachtens vom Musiker die Bereitschaft, das eigene Bedürfnis nach

3 Vgl. meinen Aufsatz »Overcoming Romanticism«: on the modernization of twentieth-century performance practice, in: *Music and Performance During the Weimar Republic*, Cambridge Studies in Performance Practice 3, Cambridge/GB 1994, S. 37-58 (Cambridge University Press).

Distanz zum Werk – eine doch sehr bequeme Distanz, behaupte ich – zu überwinden. Dieser Schritt fällt uns um so schwerer, als die in unserer Zeit noch herrschenden Wertmaßstäbe – die der Neoklassik – die heutigen Musiker zur Distanz zwingen, aber auch dafür belohnen.

Die Entstehung der historisierenden Aufführungspraxis ist eng verbunden, sowohl zeitlich als auch philosophisch, mit der Ästhetik der neuen Sachlichkeit sowie der der Neoklassik. Inbegriff dieser Denkweise war der Leitsatz, der inzwischen auch zum Memstatus gelangt ist: »Lass die Musik für sich selbst sprechen«, indem man als Interpret – vor allem, was die eigene Intuition angeht – möglichst wenig sich selbst als Handlungsinstanz hineinprojiziert. Suche man die künstlerische Wahrheit, solle man die eigene Person möglichst ausklammern, sich stattdessen am Text als der »wahren« Hauptinstanz festhalten. Die Ausdeutung des Textes müsse einen rigorosen Annäherungsweg aufweisen, um Maßgeblichkeit beanspruchen zu können. Das ist das Hauptmodell dieser Denkweise, es hat sich in den letzten neunzig Jahren diesbezüglich kaum verändert, ja sich nach und nach weitgehend zu einem Dogma verselbständigt.

CSM: Haben Sie ein konkretes Beispiel für diese objektivistische Einstellung?
RH: Eigentlich bräuchte man nur in ein Klassikprogramm eines Kulturradiosenders aus einem beliebigen Land hineinzuhören, um diverse Iterationen dieser Denkweise im Klangergebnis erfahren zu können. Aber da er nicht nur praktisch, sondern auch wissenschaftlich veröffentlicht, wäre Joshua Rifkin ein passendes Beispiel. Er behauptete, dass Bach in seinen Chorwerken weitgehend eine solistische Darstellung der Vokalstimmen in Chorpartien vorgesehen hat, weil in den Quellen eher nur Einzelexemplare der Stimmen dieser Werke erhalten sind. Man solle auf alle Fälle vermeiden, Vermutungen anzustellen und demnach etwas zu tun, was nicht offensichtlich in den Noten steht. Ich fragte ihn selber einmal in diesem Zusammenhang nach der Artikulation in Bachs Cembalomusik; es gibt bekanntlich nur sehr wenige Eintragungen im Original. Seine Antwort war, man dürfe bei Abwesenheit von konkreten Artikulationsangaben nur so diskret artikulieren, dass der Zuhörer nicht merke, dass artikuliert werde. Es scheint für ihn wichtiger, sich an den Text zu halten, als jedweden anderen Zugang zu erlauben, wodurch freilich meines Erachtens die Musikalität des Spielers nur sehr limitiert zum Ausdruck kommen kann. Das ist doch dogmatisch. Und so spielte er 1981 Bachs h-moll-Messe mit acht Sängern ein. Es gibt kaum Profil zwischen Chor- und Solosätzen, das Niveau ist mir zu platt, zu kontrastarm, als würde ein Cembalist einen ganzen Cembaloabend nur auf einem einzelnen Achtfuß-Register spielen, und zwar aus Überzeugung. Für Rifkin wäre das übrigens, so nehme ich an, auch ganz in Ordnung, weil man aus den Quellen kaum beweisen kann, dass Farbwechsel im Cembalospiele überhaupt benutzt wurden, bis auf wenige Ausnahmen.

CSM: Ist das ein Einzelfall?

RH: Vielleicht in seiner Bereitschaft, seine Position zu verdeutlichen, jedoch sehe ich Rifkin sehr wohl als stellvertretend für die vom Positivismus geprägte Seite der Alten Musik. Sich nur an den Text zu halten – als ob immer klar wäre, was er denn genau sei – ist verhältnismäßig bequem, weil es auf effiziente Weise das weitere Nachdenken über andere exegetische Alternativen ausschließt. Ob zum Beispiel Musik überhaupt Spannung aufweisen soll, wird zur Ansichtssache. Das führt nach und nach zu einer Negierung der eigenen Sinneswahrnehmung beim Musizieren, und das Ergebnis wirkt letzten Endes leider eher oberflächlich bis hin zu langweilig.

CSM: Sie beklagen, dass das Cembalospiel der letzten Jahrzehnte einen Hang zum Langweiligen hat. Was meinen Sie damit?

RH: Nach einem halben Jahrhundert Beschäftigung mit dem Cembalo darf ich mir doch erlauben, die Meinung zu äußern, dass das Cembalo das Stiefkind der heutigen Alten Musik ist, ein Stiefkind, das aber im hiesigen Modell der Spielpraxis des Barocks einen wesentlichen Schwachpunkt bloßstellt. Vor allem die Unentbehrlichkeit einer durchstrukturierten Agogik in einem gepflegten, ausgewogenen Cembalospiel steht im krassen Widerspruch zum neoklassizistischen »objektiven« Standpunkt, denn: Wenn die Anwendung einer ausgeprägten Agogik nicht in einem Notentext evident ist, nach welchem Maßstab soll der Cembalist entscheiden, wie viel Agogik in einer bestimmten Situation angemessen ist? Dies impliziert, dass die Unabdingbarkeit der Agogik im Cembalospiel zwangsläufig zu einer fundamentalen Konfrontation mit den heute immer noch maßgeblichen Spielregeln der Neoklassik führt. Durch seine Spielart gibt jeder Cembalist Antwort auf die Frage, wie konform seine Vorstellung mit den orthodoxen Stilmaßstäben des vergangenen Jahrhunderts läuft. Einen historischen Überblick über diesen doch sehr heiklen Aspekt des Cembalospiels kann sich jeder durch einen halbstündigen Streifzug von Aufnahmen professioneller Cembalisten auf YouTube leicht verschaffen.⁴

Die Frage der agogischen »Freiheit« reduziert sich, meiner Ansicht nach, darauf: Glaubt der Cembalist, dass das Cembalo ein dynamisches Instrument ist – oder eben nicht? Die allgemeine Auffassung ist, dass es eben das nicht sei; und leider haben auch allzu viele Cembalisten diese unsinnige sowie unsinnliche Einstellung verinnerlicht. Sie scheinen zu glauben, dass dieses Instrument in vielerlei Hinsicht in seinem Ausdruckswesen recht beschränkt ist, und stören sich offensichtlich daher auch nicht weiter daran, dass ihr

⁴ Als Beispiel vgl. eine Playlist mit Videos von Live-Aufführungen aus der Cité de la Musique in Paris vom März 2014, aufgezeichnet anlässlich der Konzertreihe »Bach: Intégrale de la Musique pour Clavecin«, <http://www.youtube.com/playlist?list=PLAVazGye4a3SHApqtJwOjv09gijYrMFV>. Diese Videos sind unter herausragenden technischen Bedingungen entstanden und verschaffen dadurch gute Vergleichsmöglichkeiten zwischen den Interpretationen.

eigenes Ausdruckspotential somit eingeschränkt wird. Das hat zu der m.E. doch deutlich marginalisierten Position des Cembalos im heutigen Musikleben nicht unerheblich beigetragen, trotz der herausragenden Qualität seiner Literatur.

CSM: Was ist daran langweilig, von den Zeitverhältnissen abgesehen?

RH: Nun, die Verwaltung der Zeitverhältnisse ist genau der Schlüssel für ein ausgesprochen ausdrucksreiches Cembalospiele! In dem Moment, wenn man das Instrument als ein dynamisches betrachtet, ändert sich alles. Die Dynamikbandbreite ist gewiss nicht groß, aber sie existiert, und daraus sollte man alle Vorteile ziehen. Freilich muss man zunächst an sein dynamisches Potential glauben, da eine hochentwickelte Vorstellungskraft eine wichtige Voraussetzung ganz besonders für ein kontrollierbares Ergebnis ist. Ich setze dazu ein sehr gutes, reagierfähiges und subtil eingestelltes Cembalo voraus. Um ein einfaches Beispiel zu geben: Man kann bei leichter Erhebung des rechten Ellenbogens und einer entsprechend entwickelten Anschlagkultur in der Oberstimme Erstaunliches bewirken. Die Hauptstimme wird präsenter, selbst ohne besondere Registrationen durch Manualverteilung zwischen den beiden Händen. Durch solche Erfahrungen lernt der Cembalist, auf alle verfügbaren dynamischen Unterschiede achtzugeben, vom Pianissimo bis hin zum Fortissimo, alles selbstverständlich gemessen an dem Rahmen des Instruments, wie beim Clavichord und Fortepiano auch.

Aber nicht nur in der Anschlagkultur ist die Unterstützung durch die Agogik entscheidend. Das strukturierte Üben von Accelerandi und Ritardandi verleiht Arpeggios einen bewegenden Gestus, der musikalisch außergewöhnlich wirksam ist, selbst Verzierungen gewinnen ihren Fokus vor allem durch ein winziges Accelerando. Häufig kommt es auch vor, dass auf manchen schweren Taktzeiten die Oberstimme ganz leicht gegenüber dem restlichen Akkord verzögert, letztlich ein wenig synkopiert wird. In erster Linie werden Akkorde leicht gebrochen, anstatt die Stimmen wie beim Klavier- bzw. Orgelspiel gleichzeitig, sozusagen synchron zu spielen. Am Klavier oder an der Orgel mögen Akkorde vom synchronen Spiel profitieren, aber beim Cembalo ist das genaue Zusammenschlagen eines Akkords die Ausnahme, nicht die Regel.

CSM: Das liegt auch an der perkussiven Attacke des Cembalotons.

RH: Ja, zu viele Töne gleichzeitig können aggressiv klingen. Das wäre meines Erachtens eine Erklärung dafür, weshalb kaum Originalliteratur für zwei Cembali erhalten ist. Differenziert man aber das Timing der Einzeltöne eines Akkords in Bezug zueinander, wie es in einem Arpeggio geschieht, wird das Ergebnis streng gesehen zu einer agogischen Handlung, und zwar zu einer mit durchaus dynamisch geprägtem Potential. Alle diese an sich eher winzig erscheinenden Handlungen mögen für den Zuhörer zunächst unscheinbar wirken, aber in Kombination miteinander potenzieren sie sich. Jedoch sind

solche Handlungen streng gesehen Formen von »Seitensprüngen« aus der heutigen Standardideologie, weil sie äußerst selten explizit im Notentext verlangt werden. Es ist, kurz gesagt, eine Frage der Einstellung: Man kann das Cembalo durchaus als ein dynamisches Instrument behandeln, wenn man bereit ist, die ästhetischen Grundspielregeln dem Instrument anzupassen anstatt umgekehrt. Dafür aber muss der Cembalist eine gepflegte, kritische Position gegenüber herkömmlichen Spielregeln einnehmen, sonst ist er in diesen Regeln gefangen.

CSM: Das führt aber in der letzten Konsequenz dazu, dass man in einem kontrapunktischen Satz, sagen wir im ersten Contrapunctus aus Bachs *Kunst der Fuge*, jede Stimme agogisch unabhängig spielt. Keine Note dieser Vierstimmigkeit wäre mit einer anderen zusammen.

RH: Oder wenn zusammen, dann nur aus Absicht und nicht als Selbstverständlichkeit. Das asynchrone Spiel fordert in der Tat sehr viel Übung, man muss genau den *Gout* treffen, um nicht in die als »manieriert« oder gar »geschmacklos« etikettierte Schublade gesteckt zu werden. Ich habe einmal Bachs f-moll-Sinfonia BWV 795 versuchsweise mit unterschiedlichen Asynchronizitätsabständen in mehreren Versionen einstudiert. Bei einigen Versionen tritt so etwas wie ein »Mehrkanal«-Effekt ein, man scheint jede Stimme separat von der anderen wahrnehmen zu können. Und warum sollte man aus einem solchen Effekt nicht eine Interpretationspraxis entwickeln, die, wer weiß, das Potential unserer Hörgewohnheiten grundlegend erweitern könnte?⁵

CSM: Für eine ideale Interpretation erwarten Sie, dass der Spieler in jedem Augenblick immer das Ganze imaginiert und jede Einzelheit auf das Ganze bezieht.

RH: Ja, genau das Elastische an der Agogik gewährleistet die Verbindung zwischen Moment und Ganzem, nach meiner Erfahrung. Das feine Cembalospiele erachtet eine hochkompetente Handhabung der Spannbreite aller agogischen Möglichkeiten als selbstverständlich. Dem neoklassizistischen Vortragsideal folgend soll allerdings die Agogik, wenn überhaupt, immer und nur im Kleinen stattfinden, kaum jedoch als Werkzeug für die Artikulation der Form oder die Darstellung größerer Phrasen. Wollen wir heute diese Fähigkeit einer formübergreifenden Tempogestaltung wiedererlangen, haben wir meiner Ansicht nach keine Alternative, als uns auf die Zeitgestaltungstradition des späteren 19. Jahrhunderts zu beziehen, wie sie in den spätromantisch geprägten Aufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts noch dokumentiert wurde, und dies aus verschiedenen Gründen, die zu erläutern hier zu viel Zeit und Platz in Anspruch nehmen würde. Kurz formuliert: Wenn wir ein Korrektiv für das exzessive Symmetriedenken in der neoklassisch geprägten Zeit-

5 Einen gewissen Einblick in die Wirkung der Asynchronizität im Kontrapunkt verschafft meine Live-Aufführung der Variation 21 aus Bachs *Goldberg-Variationen* BWV 988 vom 18. Dezember 2014 in Freiburg: <http://youtu.be/tVOaj4nFwiU>, zum Beispiel ab 3:00 bis zum Schluss der Variation.

gestaltungskultur von heute suchen wollen, sind wir darauf angewiesen, zu versuchen, die am Anfang des 20. Jahrhunderts noch praktizierte agogische Tradition des 19. Jahrhunderts genauer unter die Lupe zu nehmen und die gewonnenen Erkenntnisse in einer angemessenen Art und Weise auf die Musik des 18. Jahrhunderts zurückzuprojizieren, auch wenn dieses Vorhaben für manche wie eine Drehung um 180 Grad entgegen dem Grundsatzprogramm der »Alten Musik« scheinen mag.

Dabei geht es in erster Linie darum, wie »quadratische« Verhältnisse, also symmetrische Zweitaktgruppen (sowohl innerhalb eines Taktes als auch innerhalb einer Phrase) gestaltet werden können bzw. sollen: indem sie nämlich asymmetrisiert werden. Man kann aus den frühesten Aufnahmen der ältesten Musiker um die Jahrhundertwende durchaus den Schluss ziehen, dass diese Asymmetrisierung für das 19. Jahrhundert für viele Repertoires maßgeblich war. Ich stütze diese These auf eigene Forschung, vorwiegend vorgenommen an Einspielungen auf Welte-Mignon-Klavierrollen, z. B. diejenigen von Carl Reinecke. Die Erkenntnisse dieser Forschung habe ich dann angepasst an die vorromantische Musik, in erster Linie erforscht an Sololiteratur für Tasteninstrumente. Ich vertrete dabei für manche Repertoires eine dialektische Position: Je symmetrischer eine musikalische Struktur veranlagt ist, desto mehr verträgt sie, asymmetrisch vorgetragen zu werden – je nach Gattung, selbstverständlich. Hingegen verlangt eine stark asymmetrisch veranlagte Musik, wie in vielen Kompositionsrichtungen des 20. und 21. Jahrhunderts, gleichsam eine wesentlich »diszipliniertere« Herangehensweise, was die Zeitorganisation angeht.

Es ist dann für mich eine nachvollziehbare Schlussfolgerung, dass nicht nur die Cembalomusik, sondern die doch durchaus symmetrisch veranlagte Musik des »Cembalozeitalters« insgesamt von einer grundlegenden Asymmetrie im Umgang mit der musikalischen Zeitdarstellung geprägt sein musste. Um es extrem zu formulieren: Im Prinzip verbirgt jede Note, jeder Akkord, jedes Motiv das Potential seiner eigenen Zeitstruktur, je nach Beschaffenheit des Werks. Dies führt dann im Extremfall zu einem durchindividuierten musikalischen Endergebnis, welches wiederum im frappierenden Gegensatz zu den neoklassizistisch – um nicht zu sagen »gebrauchsmusikalisch« – geprägten Idealen der heutigen Alten Musik steht. Zugegeben, das Ergebnis kann maniert, geschmacklos und kitschig werden, nicht aber, wenn eine Stilkultur auf höchstem Niveau gepflegt wird. Man nennt das Geschmack. Leider ist die Musikkultur unserer Zeit an einem Punkt gelandet, wo fast kategorisch nur im »guten« Geschmack musiziert wird, so dass der Unterschied zwischen »gutem« und »schlechtem« Geschmack kaum noch relevant ist, zumindest im professionellen Bereich. Das mag für manche eine Art von Fortschritt repräsentieren, für mich allerdings bedeutet es, dass nach meiner Erfahrung heute leider viel zu selten im Sinne eines wirklich heraus-

ragend guten Geschmacks gehandelt wird, wie es zum Beispiel im 18. Jahrhundert wohl sehr häufig der Fall gewesen sein mag.

CSM: Machen Sie es konkret und beschreiben Sie, wie Sie Bachs dreistimmige Sinfonia g-moll (BWV 797) spielen.⁶

RH: Es gilt in erster Linie, sich eine Vorstellung zu machen, wie der zeitgenössische Zuhörer von damals das Werk gattungsbezogen eingeordnet haben mag.⁷ Im Falle der g-moll Sinfonia empfinde ich die Drei-Achtel als eine Entlehnung aus einer langsamen Loure, einer Tanzbewegung, die in diesem Fall weniger mit dem »stolzen aufgeblasenen Wesen«⁸ verwandt ist als mit Sebastien de Brossards Loure »qu'on Bat lentement ou gravement, & en marquant plus sensiblement le premier temps de chaque Mesure, que le second«⁹ (1703). Gruppen von zwei langsamen Takten im 3/8 in BWV 797 entsprechen in etwa dem 6/4-Takt der Loure. Die Definition Johann Gottfried Walthers zur Loure aus seinem Lexikon von 1732 hebt zusätzlich den punktierten Rhythmus hervor, den wir auch in BWV 797 finden: »jedes halben Tacts erste Note bekommt einen Punct, welcher wohl gehalten werden muss«.¹⁰

Es gilt zu differenzieren, was Walther mit »wohl gehalten« vermitteln wollte, und gerade die Art des Auswertens von solchen Sprachfeinheiten gibt preis, inwieweit man selber dem neoklassizistischen Musikverständnis nahesteht. Ich versuche selbst, mich dem rhythmischen Duktus der langsamen Loure hinzugeben. Ein paar Minuten Hineinschauen in einige professionelle YouTube-Videos von dieser anmutigen, jedoch etwas seltsam anmutenden Tanzart macht deutlich, dass die französische Loure sehr mit einem Bewegungsgestus zu tun hat, der aus einer Suspendierung der Bewegung besteht, gefolgt von einer merklichen Entspannungsgeste. Die Wechselwirkung zwischen Suspendierung und Entspannung ist an sich ein Hauptmerkmal des Barocktanzes, daraus entsteht ein besonderer Gestus, der m. E. nichts anderes ist als ein wesentlicher Leitsatz für das Verständnis der Barockmusikästhetik. Und so mache ich das Suspendieren an sich zum Hauptspannungsmoment, welches immer wieder aufs Neue erlebt wird, weil nie zweimal in der gleichen Weise suspendiert wird.

Dabei unterscheide ich zwischen dem Taktgestaltungsraum, den ein Solist beanspruchen darf, und dem strengeren Taktverhalten, welche Barocktänzer von ihren Begleitern wohl erwarteten. Mattheson spricht in diesem

6 Vgl. meine Version vom 28. April 2004 im YouTube-Video URL: <http://youtu.be/uEOz039PDDs>, bzw. eine Version derselben Aufnahme, mit graphischer Tempoanalyse, <http://youtu.be/MUjKQDOThM>.

7 Ich spreche hier nicht von Bachs »Sinfonien« als Zyklus, denn diese besondere Form wurde von Bach eigens für die Zyklen von Inventionen und Sinfonien entwickelt. Es geht vielmehr um die expressive Intention dieser Sinfonia, gedeutet anhand ihrer Concerto-Allegro-Form sowie ihrer Taktart, ihrer Tonart, ihres Tempos, ihrer melodisch-rhythmischen Figuren, dazu der langatmig absteigenden Tonleiterstrukturen in der Tonsatzarchitektur. Alle diese Elemente wirken sich auf ihre affektive Stimmung aus und bieten dem Künstler Anlass zur expressiven Handlung.

8 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 228.

9 Sebastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703, Table alphabetique (ohne Seitenangabe).

10 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 372.

Sinne von diversen Tanzgattungen wie Courante, Sarabande, Menuett oder Gavotte, die komponiert werden zum einen zum Tanzen, aber zum anderen zum »Spielen« und somit zum Zuhören gedacht sind. Bei solchen Kunsttänzen ist gattungsgemäß mehr Freiheit gestattet.¹¹ Jedenfalls erlaube ich mir, mal das punktierte Achtel im Takt auszudehnen (Walthers »wohlgehaltener Punkt«) und mal das letzte Achtel im Takt gespitzt zu suspendieren.

Meine Phrasenstrukturierung ist der »Tempobogen«-Denkweise, die wir zu Anfang des 20. Jahrhunderts noch finden, verpflichtet: Jede Phrase ist in ihrem Timing die Variation einer bestimmten Tempostrukturschablone, die wohl im mittleren 19. Jahrhundert *das* dominante Paradigma war. Eine Phrase fängt langsamer an, sammelt in der Mitte hin Antriebsenergie auf und entlädt sich gegen Ende. Diese für unsere Vorstellung eher »romantische« Grundgestalt einer Phrase ist meiner Erfahrung nach überhaupt für jeden Musiker ein unentbehrliches Werkzeug, wenn man die musikalische Spannung vor allem in langsameren Sätzen *avec discretion* dosieren will.

In dieser Aufnahme habe ich ein Barockfortepiano, und zwar eine Kopie eines Fortepianos von Bartolomeo Cristofori, eingesetzt. Für das florentinische Fortepiano vom Anfang des 18. Jahrhunderts eignet sich meiner Ansicht nach eher eine Messingbesaitung als eine Eisenbesaitung. Die Messingsaiten haben eine »goldene« Klangqualität und einen stark ausgeprägten »messa di voce«-Effekt in der Klangentwicklung, welche die innige, leicht klagende Stimmung dieses Stückes auf ideale Weise vermittelt. Da wir wissen, dass Johann Sebastian Bach spätestens ab den 1740er Jahren die Fortepiani von Silbermann gut kannte, ist ein Vortrag am barocken Fortepiano durchaus zu rechtfertigen.

Insgesamt sollte der Vortrag dieses Stückes den Zuhörer berühren, irgendwie eine Geschichte erzählen, aber in der sehr persönlichen Fassung des je individuellen Interpreten. Ich bin davon überzeugt, dass Bachs Zeitgenossen wesentlich mehr den gefühlsorientierten Vortrag erwartet haben als die heute doch dominierende objektivierende Aufführungspraxis. Man sprach im 18. Jahrhundert häufig von »warmen« bzw. von »kalten« Musikern, daraus leite ich diesen Ansatz her. Nach dieser Auffassung würde ein sensibler Zuhörer des 18. Jahrhunderts unsere moderne Vortragsästhetik als viel zu kühl bewerten, da wir stets und immer bedacht sind, Distanz zu halten, zumindest in der klassischen Musik, wiederum nach der Devise: »Let the Music speak for itself . . .«

CSM: Wie soll im Instrumentalunterricht bei Jugendlichen eine Agogik, wie Sie sie verstehen, gelehrt werden?

RH: Ein analytischer Zugang wäre nur einer. Man könnte als pädagogischen Anhaltspunkt das *Praeambulum* in C-Dur BWV 924 aus dem Notenbüchlein

¹¹ Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Anm. 8), S. 224-232.

Bsp. 2: Johann Sebastian Bach, Sinfonia g-moll (BWV 797), erste Hälfte

für Wilhelm Friedemann Bach in Betracht nehmen: Bei diesem »Anfängerstück« gibt Vater Bach eine völlig überdimensionierte Cadenza von zehn Takten Länge als Aufgabe, die m. E. ganz klar das flexible, taktfreie Spiel gleich von vornherein heranziehen soll, und das als erstes Musikstück im Heft! Wenn jungen Musikern erlaubt würde, plastisch zu spielen, würden sie von sich aus, nach einer Reifezeit, einen eigenen agogischen Zugang finden, vorausgesetzt, man verböte es ihnen nicht. Dieser Zugang wird eher intuitiver –

also genuin musikalischer – erfolgen und weniger intellektueller Natur sein. Ich habe zu viele positive Unterrichtserlebnisse in dieser Richtung gehabt, um Zweifel in dieser Hinsicht zu hegen.

Leider überbewerteten klassische Musiker von heute das Metronom. Man vergesse nicht, dass sich das Metronom als »objektive« Instanz für die musikalische Zeiteinteilung erst nach und nach im Laufe des 19. Jahrhunderts durchgesetzt hat. Bis dahin wäre es für einen professionellen Musiker schwer nachvollziehbar gewesen, zu erfahren, dass seine eigene Empfindung des Takthaltens gegenüber einem »objektiven« Takthalten (wie wir es im Metronom erkennen) unter Umständen im krassen Widerspruch stünde. Heute dagegen wird das Metronom bzw. das metronomische Taktverhalten als Instanz gesehen, als Nachweis für die Kompetenz eines Musikers. Im Gegensatz zu dieser modernen Einstellung wird eine analytische Auseinandersetzung mit den Klängaufnahmen der Musiker der älteren Generation um 1900 sehr wohl die These unterstützen, dass ein gewisses Inégál-Spiel – nicht im kleingliedrigen Sinne des französischen Barock, sondern im Sinne von ungleichen Takteinheitslängen innerhalb von Taktperioden – mindestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Normale, das Selbstverständliche war.¹² Es wäre sogar nicht abwegig, das heutige Taktverhalten mit den Zuverlässigkeitsgrenzen des mechanischen Pendelmetronoms in Verbindung zu bringen: Wie jeder Musiker weiß, der einmal ein mechanisches Metronom der älteren Generation zum Üben eingesetzt hat, werden diese Geräte unter einer gewissen Tempogrenze unregelmäßig. Hätte das mechanische Metronom des 19. Jahrhunderts vermocht, Pulse langsamer als ca. 35-40 pro Minute zuverlässig zu schlagen, wären eventuell nicht die darauffolgenden Generationen von Musikern gezwungen gewesen, in schnelleren Pulsierungen ihr Verständnis von musikalischer Zeit zu entwickeln und zu befestigen.¹³ Es mag zwar der Fall sein, dass je schneller das Grundtempo ist, desto weniger sich das »Durchmetronomisieren« auswirkt; bei langsameren Tempi ist es allerdings geradezu tödlich.

CSM: Lieber Herr Hill, Ihre Interpretation des brahmsschen Intermezzo op. 119, 1 (Bsp. 3) zeugt von ausgeprägt flexiblen rhythmischen Verhältnissen, einer starken Agogik, einem ausgesprochenen Inégál-Spiel.¹⁴ Kaum ein Ton ist gleich lang wie ein anderer, da werden Noten gedehnt, Dissonanzen ausgekostet, Phrasen mit Ritardando und Accelerando ausgeführt, ja Zusammenklänge aufgebrochen, arpeggiert, Noten vorweggenommen. Ich kenne keine zweite derart »freie« Interpretation dieses kleinen – hochexpressiven

12 Vgl. meinen Aufsatz *Carl Reinecke's Performance of Mozart's Larghetto and the Nineteenth-Century Practice of Quantitative Accentuation*, in: *About Bach*, Urbana/USA 2008, S. 171-180 (Univ. of Illinois Press).

13 Vgl. Alexander Evan Bonus, *The Metronomic Performance Practice: A History of Rhythm, Metronomes, and the Mechanization of Musicality*, PhD Thesis Case Western Reserve University, 2010.

14 YouTube-Video »Johannes Brahms: Intermezzo in B Minor Opus 119 No. 1, Robert Hill, pianoforte«, live Mai 2012: http://youtu.be/NOpe_KvXQzA.

und harmonisch kühnen – Stücks. Da wir uns weder auf den Grundsatz, über Geschmack ließe sich nicht streiten, noch auf unsere postmoderne Beliebigenheitskultur zurückziehen wollen, stellt sich die Frage, auf welcher Autorität (Derrida spricht vom »Rechtsgrund«) ein solches Spiel basiert. Es gibt meines Erachtens folgende Antworten: a) der Notentext, b) eine rekonstruierbare Interpretationspraxis, die auf die Zeit des Komponisten zurückgeht, c) der musikalische Sinn der Musik selbst, d) die Freiheit des Künstlers, welcher der Pianist ist und, nachschaffend, dem Komponisten gleichgestellt wird. Wie sehen Sie diese Autorität?

Bsp. 3: Johannes Brahms, Intermezzo op. 119, I, Anfang



RH: Die Kurzantwort lautet: All of the above! Der Reihenfolge nach: In Brahms' Partituren wird nur spärlich auf agogische Handlungen hingewiesen, obwohl – und vielleicht weil – diese Handlungen an sich in seiner Zeit stilistisch gesehen selbstverständlich waren. Dass die agogische Plastizität als dominantes Paradigma bis zum Ersten Weltkrieg noch herrschte, beweisen nicht nur zahlreiche zeitgenössische Klängaufnahmen, sondern darüber hinaus auch Rezensionen von Konzerten und Schallplattenveröffentlichungen. Nach meiner Auffassung ist die plastische Zeitgestaltung in erster Linie eine Art Formanalyse in Echtzeit, und zwar vom Zuhörer aus gedacht. Dass ich in den Text eingreife und mir Handlungen erlaube, die nicht *expressis verbis* vom Komponisten gefordert werden und somit den Anschein erwecken können, dass ich mich gleichstelle mit dem Komponisten; eben genau dieses künstlerische Selbstbewusstsein ist das dominante interpretatorische Paradigma der Brahmszeit.

Heute vergessen wir, dass in früheren Zeiten die Rolle der Improvisation wesentlich dominanter war, als sie seit dem Ersten Weltkrieg vor hundert Jahren geworden ist. Ich bin aber der Auffassung, dass das Wesen der Improvisation nicht in erster Linie das Erfinden von Tönen ist, sondern vielmehr das Regeln der Verhältnisse zwischen ihnen. Aus dem Ende des 18. Jahrhunderts gibt es einen Schlüsseltext von Daniel Gottlob Türk über den Vortrag von Kadenzten, in dem er empfiehlt, sie lieber doch nicht zu improvisieren – die Aufgabe sei zu heikel, und darüber hinaus sei die Kadenz exakt das, worauf das Publikum seine besonderen Aufmerksamkeit richte.¹⁵ Spiele man eine vorausgearbeitete Cadenza »richtig« – und das aus Türks Blickwinkel mit einer ausgeprägten Zeitgestaltungsflexibilität – würde das Publikum gar nicht wissen können, ob das Gespielte im Voraus komponiert worden ist oder nicht. Über einen sehr langen Zeitraum – zwischen 1600 und dem Ersten Weltkrieg – verlor das Improvisieren zunehmend an Bedeutung. Interessanterweise ging mit der Wegfall der improvisierten Musik gleichsam der Wegfall eines Sinns für flexible Zeitgestaltung zusammen, historisch gesehen. Die Tradition der flexiblen Zeitgestaltung, wie sie noch in Aufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts dokumentiert ist, kann aber durchaus für die Aufführungspraxis des 21. Jahrhunderts wieder relevant sein: Indem der heutige Musiker entscheidet, eine auf Improvisation basierte Organisation der Zeitgestaltung in seiner Grunddenkweise zu verankern.

Ein gelungenes asymmetrisches Spiel kann man schwerlich rational konstruieren, die Regulierung der rhythmischen-metrischen Ebenen in Bezug zueinander ist zu komplex (und: man kann das resultierende Ergebnis auch nicht reproduzieren, sprich zweimal genau das Gleiche machen). Aber: Man kann diese Art von Spiel durchaus geschehen lassen, sofern man es sich vornimmt und sich entsprechend vorbereitet hat. Das widerspricht jedoch dem professionellen Ethos des heutigen klassischen Musikers, dessen Kompetenzverständnis weitgehend dadurch definiert wird, bestimmte Handlungen wiederholen zu können. Es ist meiner Ansicht nach wie der Unterschied zwischen einem Kunsttöpfer und der Industrieproduktion. Man bestaune insbesondere das Handwerk im 18. Jahrhundert, nichts wiederholt sich, obwohl durchaus einheitlich im Stil, im Allgemeinen. Um auf Beethovens *Les Adieux* zurückzukommen: Man kann sich für eine Aufführung einen Plan zurechtlegen, dessen konkrete Ausgestaltung im Augenblick der Interpretation ist allerdings individuell, einzigartig, nicht-wiederholbar. Das, was dabei geschieht, nenne ich Improvisation. Die Kunst der improvisatorischen Zeitgestaltung ist streng, weil über viele Jahre erlernt, und doch frei in dem Augenblick.

15 Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig und Halle 1789, S. 313.

CSM: Ähnlich den körperlichen Gesten bei Pina Bausch, die eine Meisterin des Geschehenlassens war.

RH: Es kommt also auf die Vorbereitung sowie auf die Einstellung an. Ein Aha-Erlebnis hatte ich 1974 in Amsterdam während eines Popkonzerts mit den Carpenters (Karen und Richard). Obwohl die Künstler ihr Vortragsrepertoire sicherlich dutzende Male auf Tourneen gaben, haben sie für mich den unvergesslichen Eindruck erweckt, als würden sie nur für uns – dieses spezielle Publikum – spielen, wie in einem vergleichbaren Konzertvideo aus derselben Zeit in YouTube neulich zu hören und zu sehen war.¹⁶ Und das in der Popmusik, wo durch das Klicktrack der agogische Spielraum praktisch null ist (und im Techno minus null)! Damit haben diese Popmusiker etwas erreicht, was klassischen Musikern meiner Erfahrung nach höchst selten gelingt: ihren Hörern das Gefühl zu vermitteln, etwas Besonderes zu sein. Dass der Zuhörer für das musikalisch-rhetorische Denken des 18. sowie frühen 19. Jahrhunderts im musikalischen Mittelpunkt stand (im Gegensatz zu der Rhetorik im Dienste der Formbetrachtung, wie es seitdem eher dominant ist), wird eingehend erläutert von Mark Evan Bonds.¹⁷ Übrigens, im selben Jahr, 1974, spielte auch Artur Rubinstein sein Abschiedsrecital im Concertgebouw, ich ging hin und war überwältigt von seiner Natürlichkeit im Klavierspiel!¹⁸

Zurück zur Frage nach der künstlerischen Autorität bei Brahms' Intermezzo. Was war die Rolle eines Notentextes am Ende des 19. Jahrhunderts? Es gibt m.E. keinen Grund für Ehrfurcht dem Text gegenüber, weil just die Musiker von damals auch keine hatten. Sie waren damals auch nicht gehemmt (mit einzelnen Ausnahmen im Repertoire des Barocks und der Klassik). Sie machten, was sie machten, und genau diese Haltung müssen wir anstreben. Bis zur Einführung der akustischen Reproduktionstechnik konnten weder Komponisten noch Musiker noch das Publikum eine Interpretation zweimal hören. Der Musiker hörte sich nur beim Spielen (sofern man das »Hören« nennen kann) und hörte, was andere darüber sagten. Es gab also keinen Spiegel für den Musiker, keine Selbstobjektivierung im Sinne einer Klangaufnahme, wie wir sie als selbstverständlich ansehen. Ohne dieses Feedback konnten sie sehr wohl viel freier mit dem Notentext umgehen. Damals durfte der Interpret auch viel stärker vom Notentext abweichen, weil er als Künstler einen besonderen Status genoss (den großen Respekt für die poetische Subjektivität des interpretierenden Künstlers kann man Zeitungsrezensionen aus dem frühen 20. Jahrhundert ablesen). Seine Interpretationen wurden als eine eigene, besondere Form von Kreativität betrachtet, die

¹⁶ Carpenters Live at the Budokan, Japan, 1974, <https://www.youtube.com/watch?v=lvhelIbUIXc>.

¹⁷ Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge/USA: Harvard University Press, 1991.

¹⁸ Für ein spätes Rubinstein-Recital vgl. sein Auftreten am 15. Januar 1975 in Pasadena, California: <https://www.youtube.com/watch?v=NjNedqBtctY>.

der kreativen Leistung des Komponisten ebenbürtig gegenüberstand. Hingegen genießt der »kreative« Komponist heute einen deutlich höheren Status als der »reproduzierende« Interpret (man braucht lediglich die unterschiedlichen Einkommensteuersätze für Künstler in Ländern wie Frankreich zu betrachten, um zu verstehen, wovon ich spreche).

CSM: Wer oder was erlaubt das »Eingreifen« in den Notentext?

RH: Letztlich kann sich der Interpret es nur selbst erlauben, allerdings in höchster Verantwortung vor der Sache. Da das Vortragsethos unserer Zeit ein solches »Eingreifen« im Grunde genommen ablehnt, musste ich selber durch eine kritische Auseinandersetzung mit den weitgehend stillschweigend akzeptierten Gesetzmäßigkeiten der Aufführungspraxis unserer Zeit so lange nachforschen, bis ich verstanden habe, dass eben unsere Aufführungspraxis – auch die »historisierende« der Alten Musik – in erster Linie auf unsere eigene Zeit bezogen ist und so nur sehr bedingt für die Vergangenheit wirklich relevant sein kann. Durch diese Erkenntnis habe ich mich dann von der Unabdingbarkeit meiner eigenen Subjektivität im interpretatorischen Prozess so weit überzeugen können, dass ich mir nun durchaus erlauben kann, in den Notentext »einzugreifen«.

Ich versuche, den Notentext also wiederzuentdecken mit all meinem Wissen und meiner Erfahrung, aber doch so, als hörte ich diese Musik zum ersten Mal. Genauer gesagt: Ich imaginiere, wie Brahms sein Intermezzo zum ersten Mal gehört hat. Darum bemühe ich mich bei jedem Stück: Wie war es zur Zeit seiner Entstehung? Es geht für mich im Prinzip immer um die Erstbegegnung, das »Aha«-Erlebnis der Entdeckung eines Kunstwerks. Wie bei einer Mutter, die ein Kind gebiert, glaubt jeder Komponist, dass das gerade vollendete Werk das einzige und beste überhaupt sei. Diese höchstintime Situation einer innigen Liebe zum Stück gilt es wiederzugewinnen, wenn man es spielt.

Ich sehe, sowohl analytisch als auch historisch gesehen, das h-moll-Intermezzo von Brahms in starkem Bezug zu Saties *Gymnopédie I*, die 1888 in Paris in einer Musikzeitschrift zum ersten Mal veröffentlicht wurde, fünf Jahre vor der Entstehung jenes Intermezzos im Mai 1893. Ich stelle mir vor, dass Brahms Saties Stück in die Hand bekam und gleichsam in dessen Musik die Geburt einer »neuen Musik« erkannte, da diese weder über ein deutliches Metrum noch einen deutlichen Tonart-Bezug verfügt und insgesamt auf fast nichts reduziert ist. Auch in seinem Brief an Clara Schumann vom Mai 1893 deutet er die zeitliche Unfassbarkeit seines Konzeptes an: »Das kleine Stück ist ausnehmend melancholisch und ›sehr langsam spielen‹ ist nicht genug gesagt. Jeder Takt und jede Note muß wie ritardando klingen.«¹⁹ Und so, im

¹⁹ Berthold Litzmann, *Clara Schumann: Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Bde., Bd. III, Leipzig 1909, S. 570 f.

Geist der *Gymnopédie I*, fange ich an: Eine Terzenkette wird zum Nonenakkord, so taktfrei wie möglich (ich dehne das hohe *a* so lange, bis jegliches Taktgefühl verschwindet), der zweite und dritte Takt etwas geformter, und erst ab Takt 4 fällt die Musik in einen rhythmischen Fluss, etwa den einer Sarabande. Die ersten drei Takte repräsentieren für mich so etwas wie eine kurze – dennoch zeitlose – Meditation über die Musik der Zukunft. Die »Geburt« von Takt, Metrum und Phrasenbau gilt es darzustellen. Danach kehrt die Musik in ihre spätromantische Sprache zurück. Dieser Gedanke mag zwar »nur« eine poetische Logik aufweisen, aber es gelingt mir dadurch, in Brahms' Denkweise hineinzuschlüpfen, mich an seinen Schreibtisch, an sein Klavier zu setzen. Die Radikalität von Satie drückt sich in diesem Intermezzo aus, und genau dieser Radikalität verpflichte ich mich.

Summary

Historically Informed Performance (HIP), a profound influence on classical music performance especially during the last half-century, is deeply rooted in the aesthetic values and philosophy of pre-World War II Neoclassicism. Yet the pre-eminent chamber keyboard instrument of the Baroque – the harpsichord – relies on a myriad of agogic manipulations to convey adequately the player's musical intentions. The irreconcilability of the agogic nature of the harpsichord with the Neoclassicist ethos mandating minimal inflection in the organization of musical time exposes a fundamental flaw in the Neoclassicist varnish that has been coloring performances of Early Music for nearly a century now, and in so doing has been defining our collective experience of this literature. The tempo modification traditions of pre-Neoclassical, late-Romantic performance practice (as preserved in recordings and other documents from the late 19th- and early 20th centuries) constitute, I propose, late iterations of performance traditions that pre-date the cultural hegemony of the metronome. The surviving remnants of these traditions provide a range of models for the expressive molding of musical time, models which can be adapted to the harpsichord and its literature, and to other genres of 17th- and 18th-century music as well.