Kraft, Ausgeglichenheit und leichte Spielbarkeit

Persönliche Gambengedanken zum XXI. Jahrhundert

Annette Otterstedt

Der persönliche Einstieg

Ursprünglich sollte ich Cello spielen. Mit sieben Jahren erhielt ich ein birnenförmiges Fiedelchen, gebaut von Emmo Koch aus Bremen, mit der Stimmung f^{l}-a^{1}-d^{2}-g^{2}, auf dem ich herumkratzte.[1] Mit acht kam dann eine Wulf-Fiedel in Altgambenstimmung mit Drahtsaiten und Feinstimmern, und nun kratzte ich darauf herum. Später warf ich Drahtsaiten und Feinstimmer weg und bezog das Instrument mit Darmsaiten. Im Improvisieren, was man heute gern in musikalischer Früherziehung versucht hervorzukitzeln, war ich eine Niete. Aber das Lesen alter Schlüssel, Transposition und Kontrapunkt fielen mir leicht, und mehrstimmiges Singen und Spielen mit mir selbst, auch im Kanon, war kein Problem.

Bild 1: Die Autorin im Alter von sieben Jahren

Mein Interesse galt allerdings zuallererst der Archäologie. Es dauerte fast zehn Jahre, bis ich anfing, mich für Musik und die Gambe zu interessieren, aber dann war die Kehrtwende vollkommen, obwohl bis heute mit der Leidenschaft für Quellenstudien etwas von der Archäologie geblieben ist. Ich war besessen von Alter Musik, saß nächtelang und schrieb Noten ab, die ich mir irgendwo zusammenräuberte oder mit einem geliehenen Diktiergerät aus dem Radio transkribierte. Geld für Notenpapier hatte ich nicht, sondern malte mir die Linien selbst. Die Wulf-Fiedel genügte irgendwann nicht mehr; ich wollte eine Gambe. Und als wir im Kirchenchor die "Musikalischen Exsequien" von Schütz aufführten, sang ich laut und deutlich: "Im Himmel soll'n wir haben – Oh Gott wie große Gamben." So lange wollte ich zwar nicht warten, aber eine Gambe kostete damals tausend Mark, und das war so viel wie der halbe Mond, und der Weg zum guten Instrument war lang und mühsam. Mit siebzehn suchte ich nach einem Lehrer, der mir eine anständige Technik beibringen könnte. Selten gab es am Radio Gambisten zu hören: Hermann von Beckerath, Heinrich Haferland, Johannes Koch oder Jean Lamy; an Ensembles Heiner Spicker mit seiner Kölner Gruppe, Josef

[1] Das Instrument existiert noch in Metamorphose. Die schöne, engjährige Decke wurde zur Grundlage eines Rebecs aus Pappelholz mit Pflaumenholzgriffbrett und -saitenhalter und kleeblattförmigen Wirbeln aus Elfenbeinresten. Es wurde verschiedentlich in Ausstellungen gezeigt und diente vor kurzem dem Roman von Sabrina Capitani, Das Spiel der Gauklerin (Piper Verlag 2010), zur Grundlage

Ulsamer und sein Nürnberger Gambencollegium, August Wenzinger mit dem Gambenquartett der Schola Cantorum Basiliensis, sowie eine Prager Gambengruppe, an deren Namen ich mich nicht erinnere, die jedoch mit starkem Dauervibrato spielte, was mir nicht gefiel.[2] Die Gambe galt als Generalbaßinstrument, das mehr oder minder weggeblendet wurde, z.B. im Telemannjahr 1967 jeden Mittwoch um 16.05 Uhr bei den nicht endenwollenden Blockflötensonaten mit Ferdinand Conrad, Hugo Ruf und Johannes Koch. Englische Ensembles gab es nicht zu hören, und von der Ausbildung des damals hochgeschätzten Lübecker Gambenbauers Günther Hellwig bei Arnold Dolmetsch erfuhr ich erst Jahrzehnte später durch dessen Sohn Friedemann.

Bei mir zuhause verehrte man Wenzinger als unbestrittenen Meister. Ich empfand seine Marais-Aufnahmen zwar als einfarbig und gar aggressiv, glaubte jedoch, das gehöre sich so, und das hat meinen Zugang zu französischer Gambenmusik auf lange Zeit blockiert. Ebensowenig mochte ich seine Aufnahme der Purcell-Fantasien wegen seiner dominanten Discantgambe. Von den Radiosendungen her galt meine Verehrung vielmehr Heinrich Haferland, der zwei Recercadas von Ortiz aufgenommen hatte. Der "Trattado" von Ortiz war übrigens das erste Quellenwerk, das ich besaß, und es war mir eine besondere Freude, daß ich ausgerechnet dieses Buch Jahrzehnte später neu herausgeben konnte, wofür ich dem Bärenreiter-Verlag sehr dankbar bin.[3] Als aber eine Gambenprofessur an der Hamburger Hochschule für Musik eingerichtet wurde, die Johannes Koch erhielt, bewarb ich mich und wurde als Studentin angenommen.

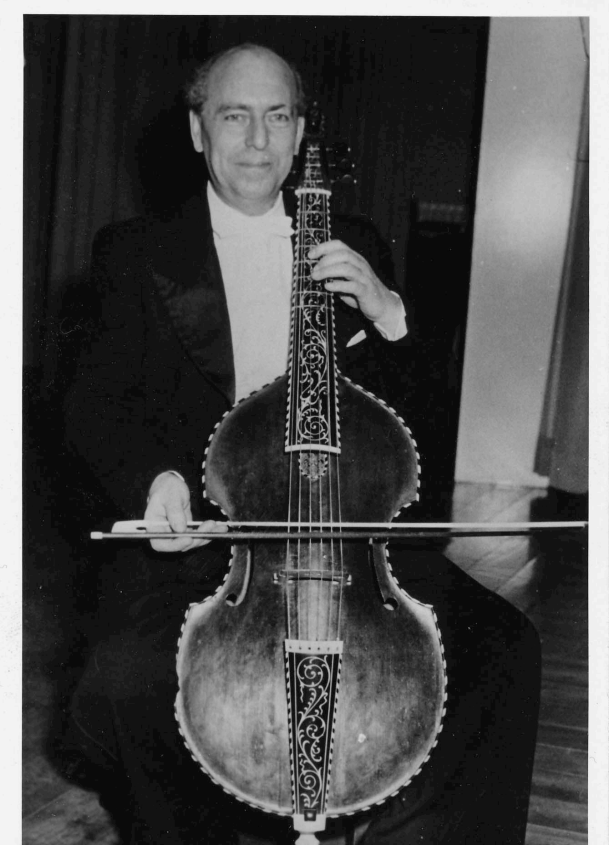

Bild 2: Johannes Koch in Melle am 9. März 1962 (Dank an Eva-Juliane Koch)

[2] Die Gruppe hieß "Pro Arte Antiqua Prag" Dank an Manfred Harras für die Auskunft.
[3] Diego Ortiz, Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones, Rom 1553 (spanisch und italienisch), 4sprachige synoptische Ausgabe, hrg. Annette Otterstedt, Übersetzung engl./dt. Hans Reiners, Kassel, 2003, sowie 2 Folgeauflagen

Johannes Koch war zwar als Mensch liebenswert, aber für mich kein guter Lehrer. Meine stürmische Lernbegier bremste er ab mit geistiger Unterforderung und sinnlosen Fingerübungen, die so scheußlich klangen, daß sie die Hunde zum Heulen brachten und mir nach einiger Zeit eine Sehnenscheidenentzündung bescherten. Er machte nie etwas vor und gab nichts von sich selber preis. Daß er zahlreiche Aufnahmen gemacht hatte – auch als Solist – war selbst bei direktem Fragen nicht aus ihm herauszulocken, so daß ich nie Gelegenheit bekam, durch Zuhören zu lernen. Jahrzehnte später, als ich für seinen MGG-Eintrag recherchierte, fand ich heraus, daß er eigentlich Orgelbauer gewesen war und sein Interesse eher dem Tasteninstrument als der Gambe galt, wie auch zahlreiche selbstgebaute Cembali in seinem Haus am Hemmingstedter Weg in Hamburg-Othmarschen bezeugten. Er verwendete ein paar Zitate, die – wie ich später entdeckte – falsch oder ungenau waren: etwas von Simpson, etwas von Mersenne (als vermeintlichen Garanten für Dauervibrato), etwas von C.Ph.E. Bach (man dürfe den Continuo angeblich erst wahrnehmen, wenn er fehle).[4] Das erste Stück, das ich nach zermürbenden Monaten leerer a-Saite spielen durfte, war ein Satz einer Cello-Sonate von Giuseppe Torelli, und das Curriculum ging von den 'primitiven' Anfängen bei Ortiz bis zur 'Vollkommenheit' der Bachsonaten. Consortmusik durfte man erst spielen, wenn man Praetoriustänze perfekt beherrschte. Dazu nutzte er die zusammengeklebten Streifen einer Suite aus der "Terpsichore", die für eine Schallplatte gedient hatten. Das war für mich ein Rückschritt. Bei meiner früheren Lehrerin Eva-Maria Novottny aus Bergedorf hatte ich die englische Consortmusik kennengelernt, und sie bedeutete für mich das musikalische Urerlebnis, das mich bis heute prägt. (Frau Novottny übrigens hatte eine spezielle Technik der linken Hand: Sie setzte den Daumen an die linke Kante des Halses und knickte das Handgelenk ab, damit die Finger senkrecht auf das Griffbrett trafen. Ich habe das nirgendwo sonst gesehen und frage mich, wie diese Spielweise entstanden ist.) Es scheint Koch entweder nicht klar, oder gleichgültig gewesen zu sein, daß Tänze und Consortmusik zwei sehr verschiedene Schuhe sind, und daß nicht eines als die Vorstufe des anderen gelten kann. Bei Tänzen ist synchroner Drill mit Unterordnung unter die Oberstimme gefordert, polyphone Consortmusik aber trainiert das Hören und Kombinieren, das Berücksichtigen aller bei gleichzeitiger Selbstentfaltung. Arnold Dolmetsch wußte das, und er steckte alle Leute erst einmal ins Gambenconsort, damit sie das Miteinander lernten.

Sehr früh interessierte mich Akkordspiel, aber Koch vertröstete mich: "Abwarten! Kommt alles noch." Aber es kam nie. Ich fragte nach Skordatur: Die bestehe darin, daß man die D-Saite auf C stimme. Er tadelte mein langsames, widerwilliges Vibrato, "wie eine 80jährige! Wie wollen Sie denn den Ton beleben?" Mit dem Bogen. "Aber der Bogen hat eine viel geringere Ausdruckskraft als die linke Hand!" Das Gespür für den Bogen als Ausdrucksmittel hatte ich bereits damals ohne Kenntnis alter Quellen. Kurz: Obwohl ich Koch anhimmelte, war er für mich grundfalsch, und ich glaube, daß er meinen Enthusiasmus entweder nicht wahrgenommen oder nicht ernstgenommen hat. Jedenfalls verstand er es, meine Begeisterung zu drücken. An eine Begebenheit erinnere ich mich bis heute, weil sie mich lange Zeit niederdrückte: Ich sollte eine Melodie aus der "Geselligen Zeit" spielen und tat das, so schön ich konnte, und es gelang mir, nicht allzuviel zu kieksen. Von ihm nach meinem eigenen Eindruck befragt, meinte ich: "das habe ich auch schon schlechter gespielt". "Noch schlechter?" fragte er. Aber was schlecht gewesen war, erfuhr ich nicht; es folgte keine kritische Analyse, und es war dieses Nicht-Wissen und -Erfahren, wie zu korrigieren wäre, das mich für lange Zeit vollkommen verunsicherte. Von anderen hörte ich, daß er sich hinter

[4] Was bei Bach wirklich steht: "Man kann also ohne Begleitung eines Clavierinstruments kein Stück gut ausführen. Auch bey den stärksten Musiken, in Opern, so gar unter freyem Himmel, wo man gewiß glauben sollte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegbleibt. Hört man in der Höhe zu, so kann man jeden Ton desselben deutlich vernehmen. Ich spreche aus der Erfahrung, und jedermann kann es versuchen. (Versuch, Teil 2, Einleitung S. 2, § 7)

meinem Rücken durchaus lobend äußerte, und er schickte mich auch zum Europa-College nach Brugge. Als mir eine Gambe angeboten wurde, die ich jedoch nicht bezahlen konnte, bot er mir an, mir das Geld vorzustrecken und vermittelte zwischen mir und dem Verkäufer. Aber er war wohl ein Anhänger jener Pädagogik, die die Entmutigung als potentialfördernd erachtet. Bei mir hatte das böse Folgen: Ich war zwar imstande, trotzdem weiterzumachen, aber seitdem litt ich unter Lampenfieber und hatte lange Zeit Probleme bei öffentlichen Auftritten. Ich möchte nicht wissen, wieviel Stress und seelische Hindernisse vieler Musiker auf derartige pädagogische Maßnahmen zurückgehen.

In Konzerten von Koch und Haferland hatte ich Gelegenheit zu vergleichen, und der unmittelbar ins Auge fallende Unterschied war Haferlands federnde Beweglichkeit des rechten Handgelenkes, das für eine natürlich belebte Artikulation sorgte, wohingegen das Handgelenk bei Koch fest war und der Ton lediglich durch Fingerbewegung strukturiert wurde. Darauf legte Koch großen Wert, aber ich fragte ihn direkt nach Haferland. Er lehnte sich ungemütlich zurück: "Muß ich was darüber sagen? Klingt's schlecht?" Nein, im Gegenteil! "Na, dann ist doch alles in Ordnung." So war das damals. Aber ich beschloß, meinen Schülern immer Antworten und Begründungen zu geben. Vielleicht war es ein Fehler, daß ich zu viel begründete und zu wenig diktierte. Nach dem Abitur zog ich nach Berlin, und der Unterricht fand sein Ende. Von da an war ich auf mich selbst gestellt und mußte selber beobachten und denken und vor allem meine zahlreichen Verkrampfungen abbauen, die ich mir durch den Unterricht bei Koch eingearbeitet hatte.

Was reizte mich so sehr an der Gambe? In der Rückschau von fast 50 Jahren kann ich jedenfalls eines sagen: Was heute Musiker oder Publikum an diesem Instrument fasziniert, kann ich nicht nachvollziehen, denn gerade das, was mich anzog und nach wie vor anzieht, ist heute überhaupt nicht gefragt: eine gewisse Schroffheit, etwas Bockiges, Ungeglättetes, aber ein hoher Verschmelzungskoeffizient im Zusammenspiel – körpergewordener Geist, sinnlich gemachter Kontrapunkt, klanggewordene Sprache. Die glattgebügelte Gambe von heute bedeutet mir nichts.

Von Hoesch zu Savall – Wie es zur Vereinheitlichung kam

Mein einsamer Weg vollzog sich nicht in einem leeren Land, und hätte ich mehr Kontakte und Zugang zu Ressourcen gehabt, wäre ich womöglich eine brave Durchschnittsgambistin geworden, die ihre kümmerlichen Brötchen mit Unterrichten und der jährlichen Johannespassion verdient. Aber vielleicht hätte meine archäologische Ader doch rebelliert. Meine Lehrergeneration orientierte sich ästhetisch am Cello, und dem habe ich mich nie angeschlossen. Aber die professionelle Szene war gespalten: Die einen lehnten im Interesse einer Einbindung des Instrumentes jeden 'Rückschritt' ab und übertrugen ihre angestammte Technik des 20. Jahrhunderts auf das neu-alte Instrument, und die anderen nahmen 'Rückschritt' in Kauf, um dem Charakteristischen des Instrumentes nachzuspüren. Das aber leitete sie in gefährliche Nähe zur Laienkultur, und die Vertreter dieser Richtung – Dolmetsch, Hayes oder Bacher – hatten einiges an Spott auszuhalten. Diese Spaltung besteht bis heute fort und dürfte für die Professionellen einer der Gründe sein für die Betonung technischer Virtuosität zu Lasten künstlerischer Aussage. Man hat zu kompensieren – oder glaubt das wenigstens.

Für die Laien war die Gambe ein gemütliches und einfach zu erlernendes Hausmusik-Instrument für alte Musik und Volkslieder. Ehrgeiz war verpönt. Diese Hausmusik stammt aus der Jugend(musik)bewegung, und ich finde es merkwürdig, daß in keiner der

einschlägigen Monographien über Musik der NS-Zeit[5] die Alte Musik zum Thema geworden ist. Auch ein Buch, das sich ausdrücklich mit der Geschichte alter Musik in unserer Zeit befaßt, erwähnt dieses Thema nur am Rande.[6] Ich frage mich, ob die Nazis wirklich nicht daran interessiert waren, oder ob es ein blinder Fleck von Fachautoren ist, weil sie einseitig auf die als entartet verbotene zeitgenössische Musik achten. Rudolph Stephan, lebenslang ein vehementer Gegner alter Instrumente, hielt 1993 ein anrührendes Referat im Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin, in dem er mehr oder minder sein Lebenswerk widerrief: Er müsse seine Ansichten angesichts des überwältigenden Erfolges dieser Musik revidieren zugunsten einer Haltung der "immerwährenden Versuche"[7]. Dabei vertrat er die These, alte Musik sei vor allem "linksgerichtet" gewesen, was lebhaften Widerspruch hervorrief. Womöglich dachte er an Manfred Bukofzer oder Ernst Hermann Meyer und weniger an Friedrich Gennrich oder Arnold Schering. Sein Publikum aber dachte an die Jugendmusikbewegung und das gefühlige "Zurück zur Natur" mit geringem Anspruch, in der jegliche Art von Ambition zugunsten eines diffusen Gemeinschaftsgefühles unterdrückt wurde. Während der Herrschaftszeit der Nationalsozialisten wurde alte Musik gemacht; nur trat sie öffentlich wenig in Erscheinung, sondern scheint sich, insbesondere in christlichen Zirkeln, auf den Raum der Hausmusik beschränkt zu haben – mit allen Vor- und Nachteilen. Ohne diese Subkultur wäre der plötzliche Aufschwung in den Jahren nach dem Krieg kaum zu erklären. Aus dieser Tradition stammen die zahlreichen Initiativen, die bis in unsere Gegenwart reichen, in denen Instrumente, die historisch nie existiert haben oder nie zusammengehörten, fröhlich gemischt werden, wie Gamben für Musik des Mittelalters, Gemshornensembles oder Besetzungen aus Fidel, Gambe und Krummhorn. Nur langsam nehmen diese wahllosen Instrumentenzusammenstellungen ab zugunsten historisch orientierter Instrumentation.

In der Nachkriegszeit verdienten viele später berühmte Musiker ihren Unterhalt mit Kirchenkonzerten. Dazu gehörte das Reil-Trio mit Blockflöte, Gamben, Laute und Gesang. Ich mochte sie nicht. Die Sängerin erschien mir kalt und von einer etwas brutalen 'Gemeinschafts'ausstrahlung, die mich an die Jugendbewegung oder gar an den BDM erinnerte, an Gulaschkanone und Geländespiele (was ich beides haßte), aber keinesfalls an das, was ich mir unter "Alter Musik" vorstellte. Besser gefiel mir die Gruppe aus Johannes Koch, Ferdinand Conrad mit Eva-Juliane Gerstein (der späteren Frau Johannes Kochs) und Walter Gerwig. Auf Burg Sternberg im Weserbergland residierte Peter Harlan (Bruder des Filmregisseurs Veit Harlan), der sich nahtlos in die Nachkriegszeit als Guru gemäßigten musikalischen Anspruchs hatte retten können, und von dem ich noch ein paar Ausläufer zu spüren bekam, auch wenn ich Harlan nicht mehr persönlich kennenlernte. Und da war schließlich August Wenzinger in Basel.

Auf die Gefahr hin, mir von Wenzinger-Verehrern Zornesbriefe einzuhandeln, kann ich hier mein Unbehagen nicht verhehlen. Wenzingers allgegenwärtiger Einfluß war mir als Kind nicht bewußt, obwohl man flüsterte, daß Johannes Koch seine Professur in Hamburg

---

[5] Fred Prieberg, Musik im NS-Staat, Frankfurt 1982; Michael H. Kater, The Twisted Muse. Musicians and their music in the Third Reich, New York 1997; Pamela Potter, Most German of the arts. Musicology and Society from the Weimarer Republic to the End of Hitler's Reich, Yale UP, 1998; Willem de Vries, Sonderstab Musik, Berlin 1998

[6] Dieter Gutknecht, Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik, Köln 1993, S. 229-231. Der Autor beschreibt dort nicht mehr als die auch für andere Musiksparten praktizierte Gleichschaltung und Gängelung musikalischer Aktivitäten und geht nicht auf Details ein. Das Thema ist weiterhin ein weißer Fleck der Forschung. Vorstellbar wären z.B. Untersuchungen in Bereichen der Bekennenden Kirche.

[7] Rudolf Stephan, Zum Thema historische Aufführungspraxis, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung 1994, S. 9-19. Ich beziehe mich auf meine eigenen vorort gemachten Notizen, die von der veröffentlichten Version des Artikels abweichen.

Wenzingers Fürsprache zu verdanken hatte. Koch sagte nie etwas darüber, und vielleicht waren seine Zurückhaltung und seine Art zu unterrichten Akte der Vorsicht und Unsicherheit. Bei seiner Spieltechnik berief er sich auch auf Wenzinger als die Über-Autorität. Die unterschwelligen Spannungen der 1950er und 1960er Jahre sind heute kaum noch zu erspüren; ich erfuhr davon durch Zufall aus Erzählungen von Heinrich Haferland, der mich wenige Jahre vor seinem Tod besuchte, nach einem Hinweis durch Ingo Muthesius. Wir redeten bis in die Nacht. Wie Koch war er ein Quereinsteiger, ein Ingenieur, der seine Instrumente selber gebaut hatte und seinen eigenen Weg gegangen war, mit einer Dozentur in Hannover, dann als Instrumentenkonstrukteur bei Moeck in Celle, schließlich als Flugzeugkonstrukteur in der Schweiz. Die Gambe hatte er aufgegeben, und mittlerweile litt er an Arthritis und konnte nicht mehr spielen. Es war ein merkwürdiges Reminiszenz-Erlebnis, ihm mitzuteilen, daß eigentlich er es gewesen war mit der Expressivität seines elastischen Handgelenks, der mich auf die eigenständigen Gedanken gebracht hatte, derentwegen ich mit Koch im Clinch gelegen hatte. "Warum haben Sie die Gambe aufgegeben?" fragte ich, "Sie hätten Alternativen weisen können." "Sie verkennen die damalige Zeit. Der Kuchen war klein, und hinter buchstäblich jeder Tür saß Wenzinger, und der ließ niemand anderen gelten. Die hätten mich zermalmt."

Haferlands Schilderungen vernichteten meinen Kinderglauben an die Harmonie zu Beginn der Alte-Musik-Bewegung. Ich arbeitete an Gambisten-Biographien für die MGG, und von Wenzinger hatte ich noch immer das Bild des weisen, sanftmütig-gütigen Meisters im Hinterkopf. Aber ich fand ein Interview[8], das diesem Bild nicht entsprach. Wenzinger äußerte sich darin über seinen ehemaligen, vor Jahren verstorbenen Kollegen Waldemar Woehl (1902-76) wenig freundlich, daß ich mich fragte, was für Animositäten da wirkten, daß jemand noch Jahrzehnte später ein herabsetzendes Verdikt ohne nähere Erläuterung abgibt. Daß er anscheinend seinerzeit Woehl seine ersten Gehversuche auf der Blockflöte verdankte, erwähnte er dabei nicht.[9] Über Dolmetsch und dessen Familie, die er in Haslemere hörte, sagte er: "Dolmetsch wußte sehr viel, aber in der Ausführung war alles sehr dilletantisch[sic]! Er spielte scheußlich![10] Ebenfalls die ganze Familie! Und Carl, der am besten Blockflöte spielte, der hat keinen Geschmack gehabt!"[11] Diese Sätze offenbaren nicht nur Gehässigkeit: Wenzinger hat offenbar keinerlei Achtung gegenüber Menschen gehabt, die sich alter Musik auf anderen Wegen näherten, die Risiken in Kauf nahmen und experimentierten, anstatt auf den eingefahrenen Wegen etablierter Cellotechnik Karriere zu machen. In dieser Weise die englischen Aktivitäten abzuklassifizieren, ist unfair. Dolmetsch hatte für die damalige Zeit erstaunlichen Mut. Koch erzählte mir eine Anekdote, in der Dolmetsch in einem Konzert Laute spielte und zu drastischen Mitteln griff, um dem Vorurteil zu begegnen, alte Musik sei einfach zu spielen: Er kündigte mit großer Geste ein Solostück von John Dowland an. Es begann auch ganz munter, aber allmählich geriet er ins Stackern und Knirschen, und schließlich hörte er ganz auf mit der Bemerkung: "Sie sehen, meine Damen und Herren: Ich kann es nicht spielen. Es ist zu schwer."

Aus der Tradition Dolmetschs entstand die Viola da gamba Society, und aus den Übertragungen von Ernst Hermann Meyer, einem deutschen Emigranten, der als Jude und Kommunist nach London geflüchtet war, entstanden die "Supplementary Publications"

---

[8] Dieter Gutknecht, Gespräch mit August Wenzinger, in: CONCERTO 3 (1985/86), Heft 4, S. 16-27; 20

[9] Gutknecht, Studien…, S. 197

[10] Vom 80jährigen Dolmetsch gibt es Aufnahmen am Clavichord. Ich kann nicht finden, daß sie scheußlich sind – im Gegenteil: Sie bestechen durch ihre Ur-Musikalität und ihr Gespür für das Medium. Ich bedauere, daß dieses temperamentvolle Spiel so wenig Nachfolge fand.

[11] Gutknecht, Gespräch mit A. Wenzinger…, S. 25

(SupPubs).[12] Meyer machte nach dem Krieg in der DDR eine enorme Karriere, und sein Doktorand Gerd Rienäcker, ehemaliger Professor der Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, erzählte mir um 1990, daß Meyer das englische Consort nie vergessen konnte und wiederholt versuchte, es in der DDR zu etablieren. Meyers Buch "English Chamber Music" liest sich heute wie eine Karikatur, in der – zuweilen sogar zu Lasten der Fakten – musikalische Entwicklung auf Biegen und Brechen marxistisch interpretiert wird, was an dem eigentlich aristokratischen Zeitvertreib des englischen Consorts völlig vorbeigeht. Es wird auch klar, daß Meyer weniger an den großartigen polyphonen Werken als an leichtgängigen, quasi 'bürgerlichen' Sachen gelegen war, die Dudley North, der Großvater von Roger North, als "sweetmeats" und "confectionary stuff"[13] abklassifiziert hatte, aber die sich am ehesten in den sozialistischen Kontext einbauen ließen. Genau das kritisiert Robert Donington.[14] Daß Meyer absichtlich klitterte, ist auszuschließen. Ostdeutsche Zeitgenossen stöhnen zwar unter seinen "sozialistischen" Kompositionen, aber niemals habe ich gehört, daß man ihm Machtgier, Korruption und absichtliche Verfälschung nachgesagt hätte. Er glaubte an den Sozialismus und an die DDR, und es ist sein Glück, daß er die politische Wende und Vereinigung beider deutscher Staaten nicht mehr erleben mußte. Aber gerade an dem historischen Dokument "English Chamber Music" wird auch beklemmend deutlich, wie sehr eine fanatisch vertretene Ideologie Tatsachen und Verhältnisse verzerren kann. Dabei bin ich durchaus eine Befürworterin eines dialektischen Materialismus in der Geschichtsbetrachtung, und ich wurde oft selber gefragt, ob ich Marxistin sei. Tatsächlich habe ich nie eine Zeile von Marx gelesen.

Heute denke ich, daß der Zugang Dolmetschs der gambengerechteste war. Er war zwar kein Virtuose und dazu ein zanksüchtiger Patriarch, aber seine leidenschaftliche Zuwendung zum Instrument aus eigenem Recht, sowie sein Gespür, jedwedes Instrument zum Klingen zu bringen, werden aus seinen wenigen Aufnahmen und seinen Veröffentlichungen deutlich und von Zeitzeugen bestätigt. Die von ihm gebauten Instrumente, die ich gesehen habe, sind besser als manches, was heute als "Originalkopie" verkauft wird. Die englischen Societies für Laute und Gambe führten lange ein insulares Eigenleben mit ihrem puritanischen Harmoniumklang auf musikalisch niedrigem Niveau, aber ihre Protagonisten sind gute Consortisten, die ohne Partitur spielen und sich bei Fehlern selber wieder hineinfinden. Es ist schade, daß dort seit einigen Jahren ein neuer Wind weht mit Aufgabe der Consorteigenschaften und Aneignung größtmöglicher musikalischer Brutalität. Die englische Neigung zum Bombast, über den bereits G.B. Shaw spottete[15], kommt leider zum Nachteil der Gambe zunehmend zum Tragen.

Die Stationen Wenzingers sind bekannt: Ausgebildet von Paul Grümmer als Cellist, gefördert von dem musikbegeisterten Fabrikanten Hans Eberhard Hoesch, Trio mit Neumeyer und Scheck, später mit Linde, zusammen mit Sacher die Gründung der Schola Cantorum Basiliensis – Wenzinger hat es sehr früh verstanden, sich die richtigen Partner auszusuchen (und widersprechende auszusondern, siehe das Beispiel Woehl), und seine Bemühungen

---

[12] Ernst Hermann Meyer, Kontraste – Konflikte. Erinnerungen, Gespräche, Kommentare. Berlin 1979, S. 170. Meyer spricht hier über die Rezensionen seines Buches "English Chamber Music" in England: "… obwohl es auch zwei negative Kritiken gab, beide von einem englischen Kollegen namens Donington, der auch auf diesem Gebiet arbeitete und mich wohl als ausländischen Eindringling ansah, außerdem gegen den Marxismus ganz unverhüllt auftrat."

[13] Roger North on Music – Being a selection from his Essays written during the years c. 1695-1728, ed. John Wilson, London 1959, S. 4

[14] Doningtons Kritik in Music & Letters 28 (1947), S. 175-178 führte zu einer Korrespondenz (ebda, S. 298-301), und es ist eigentlich schwer nachzuvollziehen, warum Meyer noch dreißig Jahre später in dieser Animosität reagierte und Donington Neid und Übelwollen unterstellte.

[15] Von mir zitiert in: A. Otterstedt, The Viol – History of an Instrument, Kassel 2001, S. 11

mündeten in eine Institution, in der er den weiteren Verlauf der Gambenentwicklung – und nicht nur diese – regelrecht 'bestimmen' konnte. Ähnlich schaffte es nur noch Nikolaus Harnoncourt – übrigens auch über Hoesch. Die Biographien dieser Generation spielen sich in einem engen Bereich ab, mit der Stütze einer Institution oder eines Mäzens, oder auch mit eigener Wohlhabenheit. Damit war bereits in den Anfängen nach 1945 vorprogrammiert, was nie und nimmer im Sinne alter Musik gewesen ist: Vereinheitlichung und die Herleitung der Gambe vom Cello. Abweichende Ansätze hatten kaum eine Chance. Das starre rechte Handgelenk, das ich von Koch lernte und perfekt beherrschte, bevor ich es mir im Einklang mit Christopher Simpson und Thomas Mace abgewöhnte, ist das bis heute sichtbare Zeichen dieser Vereinheitlichung.

Mir scheint die Frage des rechten Handgelenks eine Fundamentalfrage des Gambenspiels. Nicht nur Wenzinger, sondern anscheinend auch die Amateurszene hat hier nie genau hingesehen. Ein Video in YouTube[16] zeigt eine Filmsequenz der Dolmetsch-Familie mit Tochter Nathalie an einer Discantgambe. Der rechte Arm ist steif, wird weit vom Oberkörper abgehalten und als Ganzes bewegt. Die dem Video unterlegte Musik ist präzis, aber steif; jeder Ton klingt wie von einem Krummhorn in die Landschaft gesetzt. Diese Steifheit des Klanges, die von den Quellentexten nirgends gestützt wird, muß anscheinend als zeittypisch erachtet werden, als Gegenpol zum überromantischen, 'subjektiven' Spiel. *Mutatis mutandis* hören wir ähnliche Klänge bei den Cembalo-Aufnahmen von Landowska bis zu Picht-Axenfeld: sie sind gleichsam mechanisiert, mit gnadenloser Égalité heruntergespult, immens virtuos, aber leblos klappernd. So stellte man sich alte Musik vor, was aber in Wirklichkeit eine vielleicht ganz bewußt 'sachliche' und unpersönliche Manier war, die mit der "wahren Arth" wenig gemein hatte. Alte Musik diente als musikpolitisches Vehikel unter Außer-Acht-Lassen menschlicher Physiologie, wobei man bei der Gambe den ungewohnten und unbequemen Untergriff am Celloarm orientierte. Man muß sich das vergegenwärtigen, will man heutige Praxis begreifen.

In Wien gab es unabhängig von Deutschland und der Schweiz eine Szene für alte Musik unter der Ägide von Josef Mertin[17]. Gamben waren wenig vertreten; Mertin war Orgelbauer und Organist, aber mit seinen Studenten, dem Ehepaar Harnoncourt, Alfred Altenburger, Eduard Melkus und dem kurzzeitig in Wien lehrenden Gustav Leonhardt gab es eine Zeitlang ein Violenensemble mit dem Quietschklang englischer Consorts, bevor Harnoncourt seinen "Concentus musicus" aufbaute. Weniger bekannt war die belgische Szene. Das Ensemble Safford Capes in Brüssel spielte eine Rolle als Zentrum alter Musik. Cape war der Schwiegersohn des belgischen Musikwissenschaftlers Charles van den Borren, und seine Trabanten vertraten noch um 1970 ein unerschütterliches Weltbild aus Sperrholzfideln, Lauten und Blockflöten, in dem Zinken, Posaunen oder gar Krummhörner keinen Platz hatten, und in dem die Bearbeitungen von "Maître Cape" unverändert zelebriert wurden. Ich nahm damals teil am Europa-College unter der Leitung eines Bernard Gagnepain und fummelte mich durch eine "Estampie reale", die zwei Baßgamben in Großer und Kleiner Oktave, Fidel in eingestrichener Lage und verschiedenen Blockflöten in diversen Lagen darüber beschäftigte. Als Exotikum spielte auch jemand in der Quinte – das Ganze klang wie ein sich dahinwälzender Lindwurm und hatte überraschende Ähnlichkeit mit manchen Aufnahmen von "Hesperion XX", die von dem Berliner Moderator Bernhard Morbach einmal als "Discosound der Alten Musik" bezeichnet wurden. Wieland und Sigiswald Kuijken spielten in den Anfängen bei Cape[18] und probierten auch die Fiedeln aus dem Umkreis von Peter Harlan. Aber allzu sehr scheinen dessen Künste auf die beiden nicht abgefärbt zu haben, und

[16] http://www.youtube.com/watch?v=RDcvJRuBAfI, 29.11.2011
[17] S. dazu mein Interview unter http://www.bows-viols.de/cms/index.php?id=128 (August 2011)
[18] Freundliche Mitteilung von Sigiswald Kuijken

die Kuijkens wandten sich zunächst vor allem französischer Musik zu, die andernorts ziemlich unbekannt war.

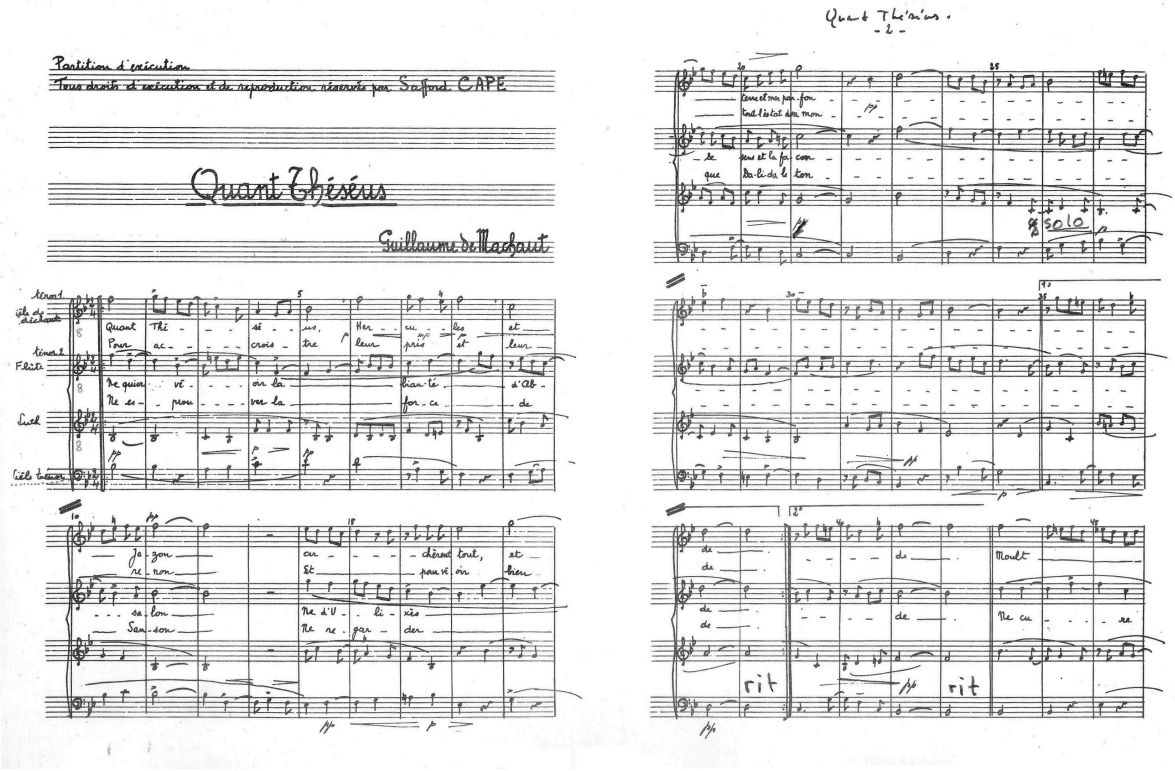

Bild 3: Arrangement von Safford Cape der Ballade "Quant Theseus" von Guillaume de Machaut

Mit Wenzingers Schüler Jordi Savall erlangte die Gambe eine neue Dimension. Savall ist in noch höherer Größenordnung, als Wenzinger oder Harnoncourt es jemals gewesen sind, ein auf Publicity bedachter Schauspieler und Geschäftsmann, der seine unbestreitbaren musikalischen Talente als Vehikel öffentlicher Wirkung einsetzt und dabei auch vor billigen Effekten nicht zurückschreckt. All diese Auren von Heiligkeit, dies Geklingel von Film und Reklame haben zwar die Gambe bekanntgemacht, aber sie sind auch die Grundlage für die Generation nach ihm, die, um ihn zu übertreffen, zu immer groteskeren Mitteln der Selbstdarstellung greift, um auf sich aufmerksam zu machen. Stellt man jedoch die Bilderflut von YouTube &c. ab und konzentriert sich darauf, was da eigentlich musikalisch geschieht, dann findet man eine recht klägliche Vergröberung dessen, was einmal am Beginn der "Klangrede"[19] stand. Technisch hat Savall über Wenzinger hinaus nichts Neues geboten als Schnellspiel und Eliminierung des Geräusches. Dabei war ich begeistert, als ich ihn das erste Mal hörte, und ihm verdanke ich die Reparatur meines beschädigten Verhältnisses zu französischer Musik. Aber schon in den Anfängen störten mich zwei Schwächen: der zurückgerissene Abstrich und das Überhetzen punktierter Noten. Savall ist ein schwacher Rhythmiker, und sein exzessiver Ausbau des Continuoapparates wird damit verständlich. Er braucht ein 'Schlagzeug', um im Takt zu bleiben, und im unbegleiteten Solospiel hat er diese Schwäche in ein Ausdrucksmittel umgemünzt, und seine Epigonen machen es ihm nach. Ich

[19] Der Begriff stammt von Johann Mattheson, Der Vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Vorrede (ohne Seitenzahl)

hörte ihn zum ersten Mal ca. 1976 in Brugge mit "Hark hark" und "A Soldiers Resolution" von Tobias Hume. Damals hatte ich illegal einen Cassettenrecorder dabei und lauschte dann dem Band, bis es ausgeleiert war. So kannte ich jede Nuance, und als ich dasselbe einige Jahre später wieder live hörte, hatte er nur das Tempo beschleunigt. Er hatte nichts dazugelernt. Inzwischen ist es mir peinlich, seine Performances ansehen zu müssen. Hier ist ein gealterter Musiker am Werk, dem seit Dezennien nichts mehr eingefallen ist, der, nachdem er ein paar Jahre lang Jordi Savall gewesen ist, sich heute nur noch einbildet, Jordi Savall zu sein. Anstatt mit den Jahren reifer und überlegener zu werden, scheint er sich an seinen Ruhm und an alte Schablonen zu klammern.

Erster wichtiger Exkurs: Das Schlagzeug und die "Klangrede"

Heute ist das Schlagzeug aus alter Musik nicht mehr wegzudenken. Es gibt ein paar historische Quellen zu Schlaginstrumenten, und ihre Nachbarschaft zum Militär ist nicht zufällig: Pauken und Trompeten, Schwegel und Trommel, gelegentlich ein Tambourin, und einige wenige Angaben zu geschlagenen Rhythmen sind alles, was uns die Quellen dazu bieten. Zuweilen äußern sie sich sogar abwertend, und typisch für Europa scheint nicht das phantasievolle und virtuose Trommeln zu sein, sondern der Gleichschlag des Marschierens. Das ist im Vergleich zu arabischen und indischen Kulturen, Südostasien oder Japan, ganz zu schweigen von den sprechenden Trommeln Afrikas, eine kümmerliche Bilanz. Das heutige Schlagzeug der Alten Musik stammt aus Jazz, Pop oder Ethno und ist der originalen Aussage fremd. Roger North bemerkte um 1700, das Trommeln verführe die Menschen zum Handeln, aber nicht zum Denken[20], und diese Stimme aus alter Zeit sollte uns zum Denken verführen.

Die Europäer waren desinteressiert am Trommeln, weil bei ihrer rhythmisch determinierten Polyphonie Schlagzeug unnötig war. Der "Tactus integer valor notarum" (der Taktschlag als unveränderlicher Wert der Noten) strafft das mehrstimmige Gefüge wie ein Stramingewebe, auf dem sich die polyphone Stickerei entfalten kann. Ein Abweichen vom Metrum – etwa durch Fermate oder Noëma – weist auf eine überhöhte Bedeutung und soll die Zuhörer unmittelbar treffen. Rubato taucht in der europäischen Musik erst spät auf, und bis ins 18. Jahrhundert wird verlangt, daß man sich ans Metrum zu halten habe als festes Geländer für die Zuhörerschaft, und wer seinen C.Ph.E. Bach genau liest, wird feststellen, daß bei dessen Rubato die linke Hand im Metrum bleibt.

Wer kein Metrum in sich hat, hat daher eigentlich Probleme mit Alter Musik, ebenso wie ein taktloser Jazzmusiker. Hier liegt die Tragödie der Gambe, denn der Klang dieses Instrumentes ist im Grunde nicht 'schön'; schon in alten Zeiten fiel das auf. Aber er hat starke rhythmische Impulse, und das ist seit Generationen mißverstanden worden. Der schwedische Akustiker Carl Hugo Ågren hat sich viele Jahre bemüht, die Gambe seiner Vorstellung nach zu 'verbessern', und zwar nach "power, evenness and ease of playing".[21] John Rutledge reagierte darauf mit einem Artikel über den Klang der Gambe[22], und daraus entwickelte sich eine Diskussion zwischen Rutledge und Ågren, wobei letzterer auf etwas schwammigem Grund steht: "[Rutledge's] interest in viols apparently being historical, whereas mine is musical"[23]. "Historisch" als Gegenpol zu "Musikalisch"? Ågren setzt ohne weitere Prüfung voraus, daß alle Zeiten den gleichen ästhetischen Zugang hätten. Hier hakt Rutledge ein: "An interest in music is not necessarily antithetical to music … and present-day viol-building and viol-

[20] North, S. 292
[21] Carl Hugo Ågren The Sound of Viols, in: Chelys 3 (1973), S. 22-34; 22
[22] John Rutledge, How did the Viola da Gamba Sound?, in: Early Music 7, 1 (January 1979), S. 59-69
[23] Carl Hugo Ågren, The Sweet Sound of the Viol, in: Early Music 8, 1 (January 1980), S. 72

playing must be partially the result of historical studies to get at their traditions."[24] Ågren schrieb mir einmal, die Division Viol sei eine akustische Unmöglichkeit, ohne eine Erklärung dafür, wieso sich dieses Akustikdesaster jahrhundertelanger Beliebtheit erfreuen konnte. Während Ågren auf einer Linie mit modernen Anforderungen von "power, evenness and ease of playing" liegt, werden diese Eigenschaften in alten Quellen nicht thematisiert. Das allein sollte Stoff zum Nachdenken geben mit der Frage: Was haben die Alten gewollt? Ein instrumentengerechter Zugang wäre gewesen, den Gründen für das Ansehen des Akustikdesasters nachzuspüren, anstatt es verbessern zu wollen, bevor man es verstanden hat.

Auch Savall hat sich bemüht, der ausgeprägten Rhythmik der geräuschhaften Gambe die Geräuschhaftigkeit auszutreiben und den Klang 'schön' zu machen. Es ist eine Schönheit ohne Konturen entstanden, die sich von Klangrede unterscheidet wie ein Schmuckstück des 17. Jahrhunderts von einem des Jugendstils.

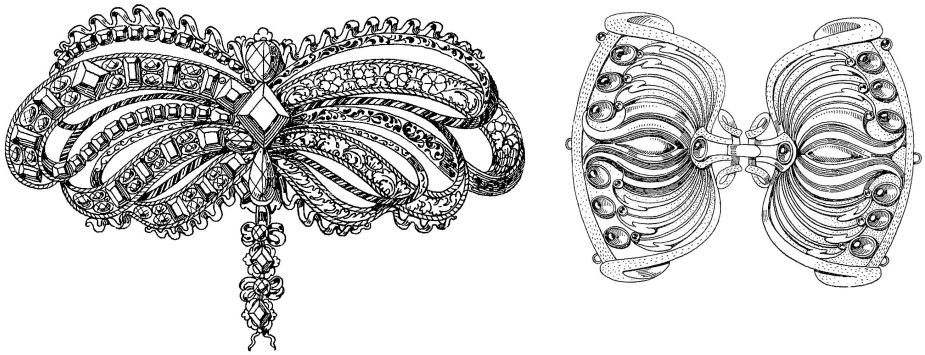

Bild 4: Schmuckentwürfe: Broschen von Gilles L'Egaré (ca. 1660) und Henry van de Velde (ca. 1900)[25]

Die Klangrede bezeichnet eine (textgerechte) Artikulation. Sie geht die Gambe besonders an, denn die Beliebtheit der Gambe mit ihrem schnarrenden Klang während der Renaissance geht nicht zurück auf ihre Klangschönheit, sondern auf ihre Ähnlichkeit mit der gesprochenen (Männer-)Stimme. Die Artikulationskraft des Bogenwechsels war der große Fortschritt des Streicherspiels im späten 15. Jahrhundert im Vergleich zum langen, artikulationslos dahindudelnden Bogen der Spielleute. Noch im 18. Jahrhundert bemerkte Quantz: "Der Bogenstrich, welcher ... die Lebhaftigkeit der musikalischen Aussprache wirken muß, dienet ihnen öfters nur, wie der Blaseбalk bey einer Sackpfeife, das Instrument auf eine leyernde Art klingend zu machen."[26] Es ist deutlich, daß Quantz das nicht mag.

Klangrede ist heute in Vergessenheit geraten. Gambisten arbeiten mit großen Armbewegungen und breiten, flächigen Strichen für 'Klang' ohne 'Rede'. Im Consort gefällt man sich im unstrukturierten Dauerlegato indifferenten Schönklanges, Auftakte werden breit, gleich notierte Noten gleich gespielt, und man kann heute – wie man auf YouTube feststellen kann – zunehmend das artikulationslose Gedudel des Bogens der Spielleute hören, das von Trömmelchen in Form gehalten wird. Nikolaus Harnoncourt hat sein Leben lang die Artikulation in den Vordergrund gestellt: "Die Artikulation ist das halbe Leben, merkts euch das!" "Auf- und Abstrich klingen ganz gleich, ihr warts zu lange an den Akademien … das

[24] Ebenda, S. 75
[25] Rudolf Rücklin, Das Schmuckbuch, Pforzheim 1901, aus den Tafeln 90 und 173
[26] Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Berlin 1752, Facs. ed. Kassel 1983; Hauptstück 18, § 61, S. 312

klingt wie Laubsägen am Muttertag." "Es ist nicht rhythmisch, wenn es metrisch ist. Gleichmäßige Noten gibt's nur zur Darstellung von Grausamkeit. Und auf der Hochschule, da gibt's das auch."[27] Demnach wäre heutiges Gambenspiel entweder schülerhaft oder grausam.

Zweiter wichtiger Exkurs: Musiker – früher und heute

Roger North fand, daß man alte Musik nur aufführen könne, wenn man sie verstehe,[28] und er sagt genau, was er damit meint: technische Beherrschung und kompositorisches Verständnis. Empathie kann und muß man lernen, und ich begrüße jene Schulexperimente, einen Tag im Rollstuhl unterwegs zu sein, um die Probleme Behinderter nachfühlen zu können. Wer es sich nicht vorstellen kann, muß es eben ausprobieren. Und alte Musik versteht nicht, wer sich nicht mit historischen Bedingungen auseinandersetzt. Musik soll zu Herzen gehen und muß daher von Herzen kommen. Wir brauchen da nicht einmal metaphysisch zu werden; manchmal genügt es, sich Flöhe, steife Kleidung und Kerzenlicht vorzustellen. Automatisch verlangsamen sich die Tempi, und automatisch wird ein schnelles Tempo zu etwas Aufregendem. Der Kontrast zwischen Tag und Nacht ist stärker, wenn man nur Funzeln als Licht hat. Johan Huizinga hat in seinem Standardwerk "Herbst des Mittelalters"[29] in seinem Einleitungskapitel "Die Spannung des Lebens" diese Kontraste wunderbar beschrieben. Seine Arbeit bezieht sich auf das 15. Jahrhundert, aber zweihundert Jahre später hat sich in dieser Hinsicht noch nicht viel geändert.

Aber für besonders bedenkenswert halte ich Leiderfahrung. Es gab praktisch keinen Menschen, der nicht bereits in früher Jugend mit Entbehrung und Kummer belastet gewesen wäre, von Unbequemlichkeit des Wohnens, Kälte, unzureichender Ernährung, Schmerzen bis hin zu Verlusten von Eltern oder Kindern, Tod und Leid in der engsten Familie. Moderne Vorstellungen, daß die Menschen früher Verluste und Schmerz weniger hart empfunden hätten, werden von alten Tagebucheintragungen widerlegt; man litt heftig, aber ertrug es, weil man keine Alternative kannte. Die Leiderfahrung früherer Zeiten unterscheidet sich damit von derjenigen z.B. in einer Reha-Klinik mit ihrer Folie aus Wohlergehen und Sicherheit, denn früher war Leiderfahrung für alle Menschen der tägliche Grundtenor und wurde nicht weiter thematisiert. Die Religion half; Selbstmorde waren selten. Leid und Mangel sind die Komponenten, die eine Kunst zustandekommen lassen, die über Eventgeklingel hinausgeht. Das ist betrüblich, denn es wäre bestimmt angenehmer, würde das Gegenteil – Glück und die Fülle des Überflusses – die Menschen zu spontaner Kunstergießung verlocken. Das Schönheitsverlangen hat damit zu tun, daß der Rest des Lebens nicht schön war. Musik muß Harmonie enthalten; Dissonanzen müssen sich auflösen. Kunst und Religion sind Vehikel, eine schwere Gegenwart erträglich zu machen.

Wir wissen sehr wenig über frühe Kindheitserfahrungen von Musikern. Wir erfahren von Paul Hofhaimers "finsterem Wesen"[30] und von den Depressionen des Orlando di Lasso[31] und

---

[27] Sabine M. Gruber; Unmöglichkeiten sind die schönsten Möglichkeiten. Die Sprachbilderwelt des Nikolaus Harnoncourt, Wien 2003, S. 92, 97, 92

[28] North, S. 283f.

[29] Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters (Herfsttij der Middeleeuwen), dt. Übersetzung Stuttgart [11]1975

[30] Hans Joachim Moser, Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus, Stuttgart/ Berlin 1929, S. 7: aus Hofhaimers Horoskop: "Aber Saturn regierte die Stunde, er schenkte leicht Mißtrauen und Schwermut – man sprach von Hofhaimers finsterem Wesen, das sich nur im Freundeskreis kurz aufhellte." S. auch S. 66: einer seiner Zeitgenossen nannte ihn "tristis ac tetricus" (traurig und starr).

[31] Wolfgang Bötticher, Orlando di Lasso und seine Zeit 1532-1594, Kassel/ Basel 1958, S. 440: "In solchen Kompositionszeiten erlebt er gefährliche Gemütsschwankungen…" Lasso selber beklagte sich wiederholt in seinen Briefen über "melancholia hypochondriaca cum capitis dolore" (S. 665)

können nur spekulieren, wie weit es wohl traumatisch war, der Familie entführt zu werden, um als Chorknabe zu dienen. Der Kummer und das Heimweh dürfen auch bis zu einem gewissen Grad vom Stolz aufgewogen worden sein, in einer angesehenen Kapelle zu arbeiten und am Glanz des Hof- oder Kathedrallebens teilzuhaben. Kinder wurden früh eingebunden in die Berufswelt und gnadenlos ausgenutzt. Man lernte früh und lange, und mit zwanzig war man perfekt. Daher das hohe Niveau vieler jung gestorbener Komponisten.

Heute studieren junge Erwachsene in Basel, Holland oder London. Sie kommen aus aller Welt, und um überhaupt an den einschlägigen Hochschulen einen Platz zu bekommen, müssen sie über Geld verfügen. Das heißt: Sie kommen aus einer wohlgepolsterten Existenz, und im Vergleich zu den harten Werdegängen früherer Musiker ist ihre Ausbildung Tändelei. Gesundheit und Bequemlichkeit gehören zum selbstverständlichen Gut, dessen Fehlen mit sorgenvollem Menetekel von Sozialarbeitern und Psychologen bedacht wird, die bereits in der erzwungenen Umgewöhnung eines Linkshänders auf Rechtshändigkeit einen Dauerschaden argwöhnen. So angenehm das ist – wie soll dabei echte Künstlerschaft reifen? Leider wird dadurch die Kunst banal. Musiker, die aus lauter unbedachtem Übermut auf ihren Instrumenten herumhacken, als bedienten sie eine Kunst-Wegwerf-Maschine, sind sich anscheinend nicht im Klaren darüber, daß ihr Spiel eine tödliche Botschaft enthält, wenn sie die Welt auf den Kopf stellen und ihre Lust an der Häßlichkeit, der Katastrophe, der Zerstörung, ausleben. Man jubelt ihnen zu und ergötzt sich an ihrer vordergründigen Virtuosität, aber ob solche Musiker geeignet sind, einem Sterbenden über die Schwelle zu helfen? Guillaume Dufay wünschte sich in seiner Todesstunde seine Motette "Ave regina caelorum", um ruhiger sterben zu können.

Am Anfang stand die Verehrung der Götter. Dann kamen die Fürsten, und schließlich die Künstler, die die Phantasie des Publikums entzündeten. Heute sind es DJs und Models – Vorführpuppen für die Leistungen anderer. Haben wir es nicht herrlich weit gebracht? Und wie ist es zu bewerten, wenn sich Gambisten aufführen wie DJs und Models und Pose mit Leistung verwechseln? Anderswo redet man längst von 'Entschleunigung' und 'Slow Food', und wir haben noch einen langen Weg vor uns, bis die Gesellschaft dahinterkommt, daß Musik ebenso wie Essen und ökologisch zertifizierte Dinge ein gewisses Maß an Behutsamkeit braucht, um zu einer Aussage zu werden, die sich lohnt. Die Gambe mit ihrem sprechenden Klang, den man ihr so böse abtrainiert hat, könnte hier eine Vorreiterrolle spielen.

Der persönliche Ausstieg?

Ich esse gerne Austern. Für mich unverzichtbar gehören dazu Zitrone, dunkles Brot mit frischer eisgekühlter Butter und Champagner. Es sind subtile Geschmäcker, die sich gegenseitig ergänzen, die sättigen, ohne zu übersättigen, und die ein Gefühl von Beschwingtheit und Lebenslust hinterlassen. Aber wenn man mir die edlen Tiere serviert mit Tomatenketchup, zähem Pizzateig und Coca Cola, dann kann ich das nicht mehr essen. Es hinterläßt kein Gefühl der Befriedigung, sondern Magendrücken und dumpfe Trostlosigkeit.

Genauso bei der Musik: Da wird mir etwas serviert, das mir wert ist, auf einem Instrument, das ich liebe, von Zappelphilippen, die "Gambe" reden und sich selber meinen, die glauben, den "Geist" begriffen zu haben, weil sie schnell spielen können, und das alles auf stark gerundeten Stegen, überspannten Saiten und Stummelbögen; die Akkorde reißen, Akzente unterbelichten und Auftakte schmieren, die mit den Füßen stampfen und schale Emotionen vortäuschen, weil es ihnen zu mühsam ist, echte Emotionen zu vermitteln. Die darüber hinaus

oft so faul und degeneriert sind, daß sie nicht mehr willens oder imstande sind, Quellen zu studieren und sich eine eigene Interpretation auszudenken, sondern vorhandene Tonträger kopieren. Das Interesse, das manche Spieler dem Ethnopop oder der neuen Musik für die Gambe entgegenbringen, halte ich aufgrund seiner Vorhersagbarkeit keineswegs für einen neuen Weg, sondern für ein Ausweichen vor den tatsächlichen Schwierigkeiten.

John Jenkins fand im Jahr 1659 scharfe Worte für solche Leute[32]. Was ihn besonders erboste, war steife Spieltechnik und das Stehlen der Interpretationen anderer. Daß es nicht nur darum geht, schnelle Noten zu improvisieren und herunterzunudeln, sondern um ein weiteres Feld allgemeinen Verständnisses, beweist der metaphysische Anhang, mit dem Christopher Simpson das Spiel auf der Gambe gleichsam in einen kosmischen Kontext setzt. Dies äußere ich mit Vorsicht. Heute ist es nicht ungewöhnlich, daß 'kosmischer Kontext' mißverstanden wird in Richtung psychedelischer Sektenwirtschaft mit einfallslosem Klangteppich, der uns als 'meditativ' verkauft wird. Simpson und Jenkins hätten sich wahrscheinlich darüber gewundert. Sie entstammten der gesellschaftlichen und kulturellen Basis des christlichen Kontextes, bei der sie sicher sein konnten, mit ihren Metaphern verstanden zu werden. Das mag man heute belächeln, aber Tatsache ist, daß dieser gemeinsame Kontext heute fehlt, und daß sehr viele Metaphern nicht mehr verstanden werden und durch neue, verständliche ersetzt werden müssen. Hier wären Intelligenz und Bildung der Musiker gefragt gewesen, wenn sie sich schon auf das Abenteuer einlassen, eine längst vergessene Musik und ein obsoletes Instrument wieder zu erwecken. Stattdessen haben sie sich mit der primitivsten Effekthascherei zufrieden gegeben, mit gerade jenem, was in alten Texten am meisten verachtet wird, und dabei lassen sie das interessanteste Anliegen alter Musik aus, das immer wieder als Endzweck aller Kunst anklingt: Das Bessern der Menschen, ihr Training in Empfindung und Urteilskraft, das nicht geleistet werden kann durch lange Schlangen vor monströsen Ausstellungen, Festivalhopping und andere Unterhaltungs- und Zeitlösch-Aktivitäten, die man heute an sich vorbeiziehen läßt und morgen vergessen hat.

Urteilskraft entsteht durch Bildung und Erfahrung. Wissen haben wir nicht von Natur, sondern müssen es lernen, und wer sich nicht auskennt, muß von erfahrenen Fachleuten angeleitet werden. Wenn Musiker sich aber nicht auf Geist und Wissen verlassen, sondern auf ihr Gefühl und ihren Drang nach Selbstdarstellung, dann laufen wir Gefahr, in die Grube geleitet zu werden anstatt zu einem gesellschaftlichen und künstlerischen Konsens, der eine Kommunikation erleichtert. Hier wirkt immer noch der unreflektierte Geniekult des 19. Jahrhunderts, der nun wirklich nicht in die Musik gehört, die sie ausführen.

Ich habe einstmals "Liebe aus Kenntnis" eingefordert, denn das war seit der Renaissance die Domäne der Gambe, und mich kränkt die anscheinende Anfälligkeit der Gambe für Halbwissen und Pfuscherei. Ich beobachte z.B in der Werkstatt meines Partners Hans Reiners, daß sich Spieler von Geigeninstrumenten die Klinke in die Hand geben, aber Gambisten sind Mangelware. Dabei sollten doch sie diejenigen sein, die für Experimente aufgeschlossen sind, anstelle von Beharren auf Hörensagen und diffuser Autoritätsgläubigkeit. Vor Jahren lieferte Reiners – nach langen Überlegungen zusammen mit Thomas Drescher – einen Gambenbogen aus Eibenholz an die Schola Cantorum Basiliensis. Wir waren damals skeptisch, aber der Bogen erwies sich als Überraschung, und heute spielen wir selber mit Eibenbögen. Er lag trotz der im Vergleich zum Schlangenholz dicken Stange perfekt in der Hand und hatte ein

[32] "Pack hence you Pedants then, such as do bragg/ of Knowledge, Hand, or Notes; yet not one Ragg/ Of Musick have, more than what got by Theft, Nor know true Posture of Right hand or Left; False fingered Crew, who seem to understand, Pretend to make when you but marre a hand. You may desist, you'l find your Trade decay; Simpson's great Work will teach the World to play." Lobgedicht von John Jenkins im Vorspann von Christopher Simpsons "Division Violist", London 1659

springlebendiges Eigenleben, dem man nur zu folgen brauchte für einen belebten Ton und eine erstaunliche dynamische Präsenz, und mit Bedauern sah ich diesen Bogen nach Basel entschwinden. Heute sind solche Bögen bei Barock- und Renaissancegeigern ein "Renner", aber wir hatten leider das Pech, nach ein paar Jahren den Urbogen wiederzusehen – mit zerrissenem Bezug und verzogener Stange und offensichtlich verachtet und unbrauchbar gemacht. Es tat sehr weh, und am liebsten hätte ich dieses arme mißhandelte Stück wieder nach Hause genommen. Eigentlich hatten wir von den potentiellen Spielern eine Respons erwartet, irgendeine Reaktion auf das Experiment, und das völlige Schweigen kann ich nur als Interesselosigkeit und Konsumentengehabe deuten, das nicht lernt, sondern sich bedienen läßt und verbraucht. Hier war keinerlei Kenntnis am Werk, und Liebe schon gar nicht.

Warum erleidet gerade die so kultivierte und anspruchsvolle Gambe einen derartigen geistigen Abstieg? Ich vermute, daß man die Gambe seit ihrer Wiederentdeckung um 1900 niemals wirklich von ihrem Odium des Dilettantischen sowie von der Anlehnung an ein ihr nicht verwandtes Instrument befreit hat. Die Vehemenz, mit der sich professionelle Protogambisten wie de Wit, Tolbecque, Döbereiner oder Grümmer gegen die Bünde als "dilettantisch" zur Wehr setzten, zeigt das Verlangen, diesem Odium zu entkommen. Obwohl Bundlosigkeit, Obergriff und Stachel eine Sache der Vergangenheit sind, ist diese Dilettantenaura nicht überwunden. Es ist eine Flötistin[33] die in Gambenzeitschriften neuerdings auf die Notwendigkeit von Affektdarstellungen aufmerksam macht. Daß diese Selbstverständlichkeit als etwas Neues aufscheint, erweist die geistige Zurückgebliebenheit. Ich bin auch keineswegs sicher, daß diese Artikel nicht wiederum mißverstanden und lediglich als Vehikel benutzt werden, die Schmalspur mit Fachvokabular zu unterfüttern, ohne wirklich etwas zu begreifen. Denn dafür wäre eine grundlegende Änderung der Spieltechnik vonnöten, sowie ein Training, das verlorene Gespür für melodisch-rhythmische Gewichtung zurückzugewinnen.

Dem Geiger Carl Flesch wurde 'Kälte' nachgesagt, aber beim Lesen seiner Erinnerungen berührt, wie er immer wieder auf Gefühle und deren Vermittlung zu sprechen kommt, und wie dieser Erztechniker seine Technik in den Dienst des Ausdrucks von musikalischen Gefühlsgehalten stellt. Besonders wertvoll an seinen Erinnerungen sind die Beschreibungen des Spiels seiner Kollegen: ihre Bogenhaltungen, ihr Vibrato, die Art ihrer Tempowahl, ihre Stärken und Schwächen. Sich selber schließt er nicht aus; er sagt, was ihm leicht- und was ihm schwergefallen sei, und wie er seine Schwächen meisterte. In diesen Beschreibungen erstaunt die Vielfalt geigerischer Stile: Manche Geiger halten am 'alten Stil' fest, andere gestalten ihre Schwächen zum musikalischen Vorteil um; Perioden, in denen manche Geiger sich stark oder schwach präsentieren, oder Höhepunkte sieht er mit unbestechlichem Auge, und sich selbst mittendrin. Leider besitzen wir für die Gambe kein derartiges Dokument. Wenn ich mich heute – sozusagen auf Fleschs Beobachterspuren – in der internationalen Gambenszene umschaue, dann ist es mir unmöglich, auch nur in Ansätzen eine ähnliche musikalische und technische Differenziertheit auszumachen. Sie spielen alle gleich, so sehr gleich, daß ein Abweichen vom Üblichen als unprofessionell abgelehnt wird, und daß Spieler, bei denen ich aufhorchen würde, anscheinend gar nicht erst ins Rampenlicht gelangen. Wie kommt es zu dieser Gleichförmigkeit?

Die Antwort ist einfach: Es gab und gibt keine Lehrer. Dieses Instrument, das niemals genormt gewesen ist, und in dem sich verschiedene nationale Stile und Techniken ein

[33] Wendy Hancock, Thomas Mace and a Sense of 'Humour': the Kind and Degree of Expressionin 17th-century English Instrumental Music, in: The Viol 21 (Newsletter of The Viola da gamba Society of Great Britain) Winter 2010/2011), S. 24-36. Deutsche Version: Thomas Mace und der Affekt in der englischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts, in: Mitteilungen der Viola-da-gamba-Gesellschaft 82 (August 2011) (Spezialausgabe), S. 3-22

Stelldichein geben, ist seit seiner Wiedererweckung auf cellistische Solofunktion eingeschränkt worden, die von wenigen Persönlichkeiten dominiert worden ist. Deren Nachkommen lehren heute an den Hochschulen, und sie bieten keine Charaktere, sondern Manierismen. Was Flesch dazu sagt: "Wie in jeder Kopie, lag die Gefahr hierbei darin, daß, während im Original etwelche Fehler oder Schwächen als notwendig zur Charakteristik des Ganzen, ja selbst als liebenswürdige Erscheinungen gewertet werden können, die gleichen Schwächen in der Nachahmung in vielfacher Vergrößerung und Vergröberung unerträglich erscheinen, weil sie ja die wertvollen Eigentümlichkeiten des Originals nicht mehr ergänzen."[34] Und er setzt auf das Thema 'Zeit', übrigens in alter Tradition mit einem kulinarischen Simile: "Große Künstlerschaft braucht zu ihrer Entwicklung eine entsprechend ausgedehnte Zeitspanne. Frühreife ist noch keine Edelreife, weder bei den Reben noch in der Kunst."[35]

Es hat schon einmal einen gegeben, der den Untergang der Gambe thematisiert hat und dabei die beiden größten Stars seiner Zeit dafür verantwortlich machte: Hubert le Blanc. Er spart nicht mit Kritik: Marais wirft er vor, in Piècen zu erstarren und seinen Schülern – die er immerhin hatte – mit seiner Forderung, seine Stücke regelmäßig zu üben und dabei nichts zu verändern, was nicht seine Billigung fand, musikalische Mündigkeit zu verweigern. Laut le Blanc wollte Marais demnach die Welt so erhalten, wie sie ist, mit ihm selber als Zentrum und seinen gläubigen Schülern als unselbständigen Trabanten. Damit verurteilte er die Gambe zur Stagnation und schließlich zum Absterben. Demgegenüber vermied Forqueray die Piècen und 'segelte auf das weite Meer der Sonaten',[36] wie le Blanc es zustimmend nennt – aber er hatte keine Schüler. Beiden ist ein künstlerischer Egoismus vorzuwerfen, der das Instrument eingeschränkt und schließlich vernichtet hat.

Man mag einwenden, daß die Zeiten sich ändern, und daß wir heute einen anderen Zugang zu Instrument und Musik hätten. Als Einwand gegen den Einsatz alter Instrumente konnte man öfter hören, daß zur alten Musik ja auch die alten Zuhörer gehörten. Aber wir werfen ja auch nicht den Parthenon auf den Müll, obwohl dieser doch sehr kaputt ist, sondern bewahren die alten Modelle, lernen an ihnen, und sie bereiten uns Freude. Noch niemand ist auf die Idee gekommen, daß zur Betrachtung des Parthenons auch die Alten Griechen gehörten. Die Jahrzehnte voller alter Musik auf alten Instrumenten, inzwischen eine riesige Industrie, führen dieses Argument ohnehin *ad absurdum*. Wir machen nun mal alte Musik; sie hat ihr Publikum, und diese Musik oberflächlich zu machen, ist genauso schäbig, wie Mischgemüse aus der Dose als "Leipziger Allerlei"[37] auszugeben. Es ist Betrug an der Musik. Wir sollten uns darum kümmern, wie diese Musik gemeint ist, anstatt sie als Vehikel für eigene Selbstdarstellung und als Berieselung zu mißbrauchen. Und wenn wir mit den Botschaften, die sie einstmals transportierte, nicht einverstanden sind, dann müssen wir eben neue erfinden – und zwar solche, die ethisch nachvollziehbar sind und unter die Haut gehen. Nikolaus Harnoncourt greift in seinem ausgezeichneten Buch "Musik als Klangrede" das ständige Wiederholen längst bekannter Werke und die Reduktion auf das "Schönfinden" scharf an: "In diesen kleinen Vergleichen verschiedener Möglichkeiten erschöpft sich unser Musikhören, womit wir ein lächerlich primitives Stadium der Rezeption erreicht haben".[38]

Ich kann den Begriff "Authentizität" nicht leiden. Sobald ein Phänomen einen Namen hat, wird damit Mißbrauch getrieben, und ich halte die gesamte englisch-deutsche Diskussion um

---

[34] Carl Flesch, Erinnerungen eines Geigers, Freiburg/ Zürich 1960, S. 44
[35] Flesch, S. 49
[36] Hubert Le Blanc, Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétensions du violoncelle. Amsterdam 1740. Facs. K. Lelieveld, Den Haag 1983, S. 7
[37] Ein vereinfachtes Rezept findet sich auf http://www.rezeptpilot.de/anzeigen.php4?nr=11379 (18.12.2012)
[38] Nikolaus Harnonocurt, Musik als Klangrede, Wien 1983, S. 30

"Authentizität" für eine Ausflucht, um sich um die wirklichen Probleme drücken zu können. All diese mühsamen Definitionen von "Intentionen des Komponisten" und "Werksanalyse" fangen an zu zerfallen, je weiter man in die Tiefe dringt, und ich fürchte, auch hier sitzt uns das 19. Jahrhundert immer noch im Nacken, das eine gewissermaßen allgemeingültige Urtext-Aufführung propagiert. Nicht-Wissen ist keine Schande. Aber Nicht-Wissen-Wollen ist eine. Das Sich-Wohlfühlen im etablierten Brei, die Scheu vor Vielfalt und Veränderung, die Stagnation, die sich nur quantitativ anstatt qualitativ entwickelt, die Denkfaulheit und der Mangel an Urteilskraft bedeuten einen kulturellen Endpunkt, und das hat die Gambe nicht verdient.