

RENÉ JACOBS

im Gespräch mit

Silke Leopold

ICH WILL

MUSIK

NEU ERZÄHLEN

Bärenreiter  
HENSCHEL

# Inhalt

---

## **Liebeserklärung an eine Stimme 9**

### **Eine Vorbemerkung**

---

## **»René, weiterspielen, weiterspielen!« 16**

### **Stationen einer Karriere**

- »Ich wollte das können« 18  
Der Schüler
- »Ich war ein richtiger musikalischer Vielfraß« 25  
Der Sänger
- »Ein gutes Aufnahmestudio kann der Himmel auf Erden sein« 34  
Über Schallplattenproduktionen
- »Am glücklichsten war ich, wenn ich Enthusiasmus gespürt habe« 42  
Der Lehrer
- »Das Wichtigste sind doch die Ideen« 46  
Der Dirigent
- »Wir brauchen beides: Sinnlichkeit und Spiritualität« 50  
Sternstunden, Träume, Traumata

## **»Authentisch nach dem Buchstaben –**

---

## **authentisch nach dem Sinn« 56**

### **Über Alte Musik und historische Aufführungspraxis**

- »Ich war stolz darauf, Alte Musik zu machen« 59  
Was ist »Alte Musik«?
- »Der Dichter war schon ein wenig der Komponist« 71  
Über Arie und Rezitativ
- »Das hermaphrodite Wesen der Altstimme« 90  
Hohe Stimmen – tiefe Stimmen
- »Man kann aus der Komposition sehr viel über das Singen herauslesen« 96  
Über Gesangstraktate

## Über Komponisten und ihre Werke

|                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| »Was für ein harmonischer Erfinder!«<br>Über Franz Schubert und die geistliche Musik                                           | 103 |
| »Eine Übung in Demut«<br>Über Johann Sebastian Bach                                                                            | 107 |
| »Herrliche Libretti, in der Sprache Shakespeares«<br>Über Händels Opern und Oratorien                                          | 112 |
| »Er hatte Opernblut!«<br>Über Georg Philipp Telemann, Reinhard Keiser<br>und die deutsche Barockoper                           | 116 |
| »Ich mag die englische Musik sehr«<br>Über Henry Purcell und andere                                                            | 120 |
| »Französische Barockoper ist Staatskunst«<br>Über Jean-Baptiste Lully und Jean-Philippe Rameau                                 | 123 |
| »Theatralischer geht's nicht«<br>Über Reformoper und Opernparodie                                                              | 127 |
| »Was ihn fasziniert hat, war das Hybride«<br>Über Wolfgang Amadeus Mozart                                                      | 136 |
| »Vielleicht hätte er weiter Opern schreiben sollen«<br>Über Joseph Haydn                                                       | 143 |
| »Ich habe viel Lust, mit Rossini weiterzumachen«<br>Über Gioachino Rossini                                                     | 146 |
| »Von der Metrik war ich sehr fasziniert«<br>Über die Anfänge der Oper                                                          | 148 |
| »Ich liebe dieses ›tempo dell'affetto dell'animo««<br>Über Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli<br>und die venezianische Oper | 150 |

**»Wer Oper spielen will,**

***muss die Spielregeln akzeptieren«***

**162**

**Produktionsbedingungen im Opernbetrieb**

*»Sie sind hier nicht zum Singen, sondern zum Schlagen da!«* 164  
Der Sänger als Dirigent

*»Ich fühle mich als Teil des Ateliers«* 171  
Vom Schreibtisch zum Orchestergraben

*»Ich bemühe mich, das eine oder andere weiter auszuarbeiten«* 181  
Über Eingriffe in den Notentext

*»Neue Organisationsformen sind durchaus denkbar«* 185  
Über die Verpflichtung von Sängern und Orchestern

*»Mein Wunschtraum wäre ein Festival für frühe Oper«* 193  
Über Innsbruck und andere Festivals

*»Regietheater ist dienendes Theater«* 201  
Über die Zusammenarbeit von Dirigent und Regisseur

*»Die Musik schämt sich nicht für Schönheit«* 208  
Historische Aufführungspraxis und Regietheater

Register 219

Abbildungsnachweis 223



René Jacobs 2013

Folgesseite: René Jacobs und das Freiburger Barockorchester während der Proben zu Glucks *Orfeo ed Euridice* im Oktober 2008 am Theater an der Wien

René Jacobs probt mit den Mitgliedern der St. Florianer Sängerknaben, die in der 2010 veröffentlichten Aufnahme von Mozarts *Zauberflöte* die drei Knaben singen







# »Authentisch nach dem Buchstaben – authentisch nach dem Sinn«

## Über Alte Musik und historische Aufführungspraxis

Der Begriff »Alte Musik« hat selbst ein ehrwürdiges Alter. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts begann man, sich nicht mehr nur für die Musik der unmittelbaren Gegenwart, sondern auch für die Musik vergangener Zeiten zu interessieren. Den Anfang machte eine Londoner Vereinigung, die sich »Academy of Ancient Music« nannte und Werke der als Goldenes Zeitalter Englands verklärten Epoche Elisabeths I. aufführte. Ihr sollten, erst in England, später auch auf dem Kontinent, andere Organisationen folgen, die sich für die Wiederentdeckung vergessener Komponisten und ihrer Werke einsetzten. In der Regel speiste sich dieses Interesse aus einer Suche nach nationaler Identität auch in der Musik – die Engländer entdeckten Purcell, die Franzosen Lully, die Deutschen Bach, die Italiener Vivaldi. Allen diesen Bemühungen eigen war die gleichsam unumstößliche Annahme, dass diese alte Musik mit den jeweils modernen Mitteln aufbereitet werden musste, um für die eigene Zeit genießbar zu werden. Mozart schminkte Händel mit Klarinetten, Schumann legte Bach, als er dessen Cello-Suiten mit einem akkordischen Klavierpart versah, das an, was er »harmonische Tragebänder« nannte, und Richard Strauss arrangierte Mozarts *Idomeneo* bis zur Unkenntlichkeit neu. Daneben kümmerte sich das junge Fach Musikwissenschaft um die Frage, wie Musik vergangener Zeiten zu ihrer jeweils eigenen Zeit gespielt oder gesungen worden war; dies allerdings blieb eine akademische Diskussion, und niemand wäre zunächst auf die Idee gekommen, die Erkenntnisse über die Aufführungspraxis vergangener Zeiten in die musikalische Praxis der eigenen Zeit umzusetzen.



Das änderte sich nach dem Zweiten Weltkrieg, als die allgemeine Idee des Neuanfangs auch dem Musikleben neue Impulse gab. Vereinzelte Bemühungen, Musik Bachs oder Vivaldis im Stil ihrer eigenen Zeit aufzuführen, wie sie schon hier und da existierten, wuchsen zu einer Bewegung heran, die sich spätestens seit dem Monteverdi-Jahr 1967 mit dem neu erwachenden Interesse an vergessener Musik früherer Jahrhunderte verband und zu einer wahren Flut von Entdeckungen und Ausgrabungen unbekannter und Neuinterpretationen bekannter Werke anschwell. Selten haben Musiker und Musikwissenschaftler so einträchtig zusammengearbeitet wie in dieser Zeit des Aufbruchs, da man alte, vergessene Musik in der Spielweise ihrer eigenen Zeit nicht nur studierte, sondern auch im Konzert zum Klingen brachte. Und selten waren die Diskussionen über die Frage, ob das, was sich nun »historische Aufführungspraxis« nannte, möglich und sinnvoll sei, hitziger als im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, als sich die Verfechter einer traditionellen Interpretationsweise und die Propheten einer »authentischen«, das heißt an den Spielregeln der historischen Zeit orientierten Aufführung in feindlichen Lagern schier unversöhnlich gegenüberstanden. Ein Ergebnis dieser nicht enden wollenden Diskussionen ist die Umbenennung der »historischen Aufführungspraxis« zur »historisch informierten Praxis«, um auf diese Weise den Abstand zwischen der Entstehungszeit der Musik und ihrer Aufführung vor einem Publikum mit veränderten Hörgewohnheiten offenzulegen.

Was »Alte Musik« sei, ist bis heute Gegenstand hitziger Debatten. Ist es unbekannte, mit archäologischem Spürsinn dem Staub der Archive entwundene Musik, ist es Bachs *h-Moll* Messe in historisch informierter Aufführungspraxis, ist es die Musik von Arnold Schönberg, die ja auch schon ein ehrwürdiges Alter hat? Die wohl treffendste, zumindest aber umfassendste Definition lautet, »Alte Musik« sei »Musik mit unterbrochener Aufführungstradition«.

In dieser Unterbrechung verbirgt sich ein gravierendes Problem – und eine große Chance. Denn Musizieren ist in hohem Maße von einer direkten Weitergabe technischer Fertigkeiten und stilistischen Wissens geprägt, wie sie sich nur in unmittelbarem Kontakt zwischen Lehrer und Schüler vollziehen kann. Auf diese Weise entstehen Traditionen, die sich über Generationen hinweg entwickeln – und verwandeln. Wer einmal das Kinderspiel *Stille Post* gespielt hat, weiß freilich, wie wenig am Ende von dem übrig bleibt, was am Anfang in die Welt gesetzt wurde. Der Begriff des »Enkelschülers«, mit dem sich bis heute Pianisten schmücken, deren Lehrer noch bei Franz Liszt oder Clara Schumann Unterricht hatten, nimmt für den heutigen Interpreten in Anspruch,

gleichsam die künstlerische DNA einer unwiederbringlich verklungenen Interpretationskunst in sich zu tragen. Dabei blendet er aus, dass es in der musikalischen Interpretation keine Konstanten geben kann, die sich über Jahrhunderte hinweg unverändert erhalten. Ganz zu schweigen von den stilistischen Unterschieden innerhalb Europas. Nicht nur dem Mimen, auch dem Musiker flocht die Nachwelt keine Kränze, und eine einmal unterbrochene Gesangstradition wie die der hohen Männerstimmen, der spanischen Falsettisten oder der italienischen Kastraten starb mit ihren musikalischen Vertretern aus. Lediglich die englischen Countertenors pflegten die ihre über die Jahrhunderte hinweg ohne Unterbrechung; ob ein Paul Esswood oder ein James Bowman deshalb aber genauso klingen wie die Sänger in der Chapel Royal in den glanzvollen Zeiten Elisabeths I., darf bezweifelt werden.

Hier nun setzt die historische Aufführungspraxis an. Sie ignoriert eine vielleicht vorhandene Tradition wie etwa im Fall von Händels *Messiah* und präsentiert das Werk auf der Grundlage aller verfügbaren schriftlichen Informationsquellen hinsichtlich Besetzungsgröße, Tempo, Artikulation, Dynamik etc. in einem an die zeitgenössische Version angelehnten Klanggewand. Oder sie macht sich die genaue Kenntnis derartiger Quellen für eine erste Wiederaufführung eines vergessenen Werkes zunutze, wie etwa im Fall von Claudio Monteverdis *Marienvesper*, die zum 400. Geburtstag des Komponisten 1967 in einer Ersteinspielung mit historischen Instrumenten auf den Markt kam. Zu diesen schriftlichen kommen Bildquellen oder auch erhaltene Instrumente hinzu, die Auskunft über Spielweisen und Klangqualitäten vermitteln können. Wie aber lassen sich die Forderungen der historischen Aufführungspraxis auf die menschliche Stimme anwenden, von der es, anders als für die Instrumentalmusik, keinerlei Hinterlassenschaften in Gestalt alter Instrumente gibt? Wie die Gesangstechniken und den Stimmklang vergangener Zeiten zurückholen, von denen wir lediglich aus schriftlichen Quellen etwas erfahren können?

Im Lauf der Jahre hat sich das Verhältnis zwischen den einstmals feindlichen Lagern zusehends entspannt, und die Aufführungsweisen haben sich, in gegenseitigem Respekt, einander angenähert. Die traditionellen Sinfonieorchester haben Spiel- und Interpretationsweisen der historischen Aufführungspraxis angenommen, und die historische Aufführungspraxis hat ihrerseits im Laufe weniger Jahrzehnte eigene Traditionen ausgebildet. Auch sie ist jetzt mit demselben Problem konfrontiert wie alle »Enkelschüler«: der Gefahr nämlich, Tradition mit Deutungshoheit zu verwechseln.

## »Ich war stolz darauf, Alte Musik zu machen«

### Was ist »Alte Musik«?

Du gehörst zu der Generation von Musikern, die man im herkömmlichen Sprachgebrauch zu der »Alte-Musik-Bewegung« rechnet. Sie ist aufgekommen in der Zeit, in der du dieses Repertoire entdeckt hast. Diese Alte-Musik-Bewegung hat inzwischen selbst eine Geschichte. Was war damals, was ist heute? Und eigentlich gibt es Alte Musik ja gar nicht, sondern immer nur zeitgenössische Musik aus unterschiedlichen, vergangenen Jahrhunderten. Was also ist Alte Musik? Was ist historische Aufführungspraxis? Was ist Authentizität?

Auch wenn der Begriff schon im 18. Jahrhundert entstanden ist und Musikgelehrte wie Charles Burney Ende des 18. Jahrhunderts auch schon die Musik vergangener Zeiten studiert haben, hat das Interesse an »Alter Musik« im 20. Jahrhundert mit Persönlichkeiten wie Arnold Dolmetsch, Robert Donington oder auch August Wenzinger begonnen. Das waren die echten Pioniere – es war die Zeit derer, die sich ihre Instrumente selber gebaut und schlecht gespielt haben. Wir sind dagegen schon keine richtigen Pioniere mehr. Oder die Cembalistin Wanda Landowska und Nadia Boulanger, die sich sehr früh für Monteverdi eingesetzt haben. In gewissem Sinne hat es auch schon eine Alte-Musik-Bewegung im 19. Jahrhundert gegeben, zumindest in der Wissenschaft: Hugo Goldschmidt mit seinen Untersuchungen zu den Gesangsmethoden des 17. Jahrhunderts, François-Joseph Fétis mit seinem großen biografischen Musikerlexikon oder sein Nachfolger als Direktor des Brüsseler Konservatoriums François-Auguste Gevaert. Er hat Ende des 19. Jahrhunderts schon Ausschnitte von Monteverdis *Orfeo* spielen lassen, teilweise mit Zinken und anderen historischen Instrumenten aus den Beständen des Konservatoriums. Das muss ein Abenteuer gewesen sein. Aber gut, die große Bewegung hat tatsächlich nach dem Zweiten Weltkrieg begonnen, mit Alfred Deller, im Bereich der Vokalmusik der Erneuerer schlechthin.

Was allerdings nichts mit der Alte-Musik-Bewegung zu tun hatte, war die Göttinger Händel-Renaissance vor dem Zweiten Weltkrieg. Was da gemacht wurde, kann heute niemand mehr nachvollziehen.

Die Göttinger Aufführungen von Händels Opern seit den 1920er-Jahren hatten wohl auch weniger mit einer Neugier auf die Besonder-

heiten der Alten Musik zu tun, denn die wurden ja komplett wegnivelliert, die Da-capo-Arien bis zur Unkenntlichkeit zusammengestrichen, die Kastratenpartien zu Männerrollen nach unten oktaviert, die Libretti gekürzt, die Texte ins Deutsche übersetzt, die Instrumentation verändert. Das alles geschah nicht im Namen der Alten Musik, sondern weil man Händel der deutschen Operntradition einverleiben wollte. Das war sicherlich auch eine Pioniertat, aber sie zielte in eine andere Richtung.

Auch in meiner Generation haben wir uns als Pioniere gefühlt, zum Beispiel als ich mit Barthold Kuijken in die Bibliothèque nationale kam, um dort Musikhandschriften und Musikdrucke anzuschauen. Das waren die Anfänge meiner Begeisterung für die Alte Musik.

Lag es an deiner Stimmlage, dass du dich für diese Musik interessiert hast?

Ja, natürlich hat es auch etwas damit zu tun. Denn in meiner Kindheit war Musik aus der Zeit vor Mozart nicht unbedingt meine Lieblingsmusik. Im Knabenchor haben wir zwar Gregorianik und mehrstimmige Messen von Orlando di Lasso und Palestrina gesungen. aber am liebsten hatte ich die Schubert-Lieder, die ich sang, und die vierhändigen Klavierbearbeitungen von Beethoven-Sinfonien, die ich mit meinem musikalischen Vater spielte. Erst als ich die Countertenorstimme entdeckt habe, habe ich angefangen nachzuforschen, welches Repertoire man damit singen kann.

Das heißt jetzt aber nicht, dass du dich sozusagen gezwungenermaßen für Alte Musik interessiert hast, einfach weil du die Stimme dafür hattest? Oder meinst du, dass du lieber bei Schubert geblieben wärest, wenn du dich als Bariton herausgestellt hättest?

Wahrscheinlich wäre ich dann tatsächlich kein Spezialist für Alte Musik geworden. Damals war das Repertoire noch sehr an die Stimmlage gebunden, was heute, wo die Counterstimme viel vertrauter und beliebter ist, bei einigen modernen Countertenören nicht unbedingt mehr gelten muss. Bejun Mehta zum Beispiel gehörte nie zu der Alten-Musik-Bewegung. Jetzt, wo er in Europa lebt, hat er erfahren, dass man Händel mit einem erstklassigen Barockorchester vielleicht doch besser singen kann als an der Metropolitan Opera mit dem dortigen Orchester. Aber einige elementare Sachen, die wir damals verinnerlicht haben, wie zum Beispiel bestimmte

Verzierungen zu singen oder zu spielen, sind heute nicht unbedingt als selbstverständlich vorzusetzen. Die beste Musik entsteht aus dem Kopf und dem Instinkt heraus, überlegt und impulsiv gleichzeitig.

Was der Sache mit der Alten Musik nicht weiterhilft, sind Markenzeichen wie »authentisch« oder »mit historischen Instrumenten«, wie man es früher sehr häufig auf Aufnahmen lesen konnte. Jetzt macht das kaum noch jemand, was ich sehr gut finde. Denn es ist ja nicht so, dass eine Interpretation wertvoller wäre, weil sie auf historischen Instrumenten gespielt wird. Die Marke »authentisch« selber ist ein sehr schwieriger Begriff. Nikolaus Harnoncourt soll in einem Interview gesagt haben: »Ich kann nur einen authentischen Harnoncourt spielen, keinen authentischen Monteverdi oder Mozart.«

Nun muss man allerdings der Gerechtigkeit halber auch sagen, dass Harnoncourt eine Zeit lang sehr erfolgreich auf der Welle der »Authentizität« mitgeschwommen ist. Vielleicht ist er sogar derjenige gewesen, der diesen Begriff »authentisch« in der Öffentlichkeit propagiert hat. Zumindest hat er sich, solange es verkaufsfördernd war, nicht dagegen gewehrt. Erst später hat er sich dann von diesem Begriff distanziert.

Ja, das stimmt. Unter Einfluss seiner Zusammenarbeit mit den renommierten »modernen« Sinfonieorchestern.

In die 1970er-, 1980er-Jahre fällt ja der große Boom der Wiederentdeckung der Alten Musik. Sie tritt heraus aus den kleinen Spezialistenzirkeln, die von außerhalb belächelt werden, erobert die öffentlichen Konzerte. Es entstehen neue Festivals mit alter Musik, und die Schallplattenindustrie gründet neue Labels speziell für Alte Musik wie etwa das Label Reflexe der EMI. War die Rede von »Authentizität« damals ein Verkaufsargument der Manager, oder existierte diese Vorstellung, etwas Authentisches zu präsentieren, auch bei euch Musikern?

Wir haben das in einer bestimmten Phase unserer Karriere wohl wirklich alle gedacht – ich auch! Und Harnoncourt ganz sicher auch. Aber wir sind inzwischen weiter und auf dem Gebiet etwas erwachsener geworden. Probleme entstehen dann, wenn Musiker den Begriff »Authentizität« als eine Art Alibi für einen Mangel an Persönlichkeit oder Fantasie benutzen.

Ich unterscheide eher zwischen »authentisch« und »puristisch«, oder auch zwischen »authentisch nach dem Buchstaben« auf der einen Seite und »authentisch nach dem Sinn« auf der anderen. Denn da fängt es an: Man muss als Dirigent eine Menge selbst entscheiden, was nicht in den Noten steht. »Authentisch nach dem Buchstaben« hieße, Monteverdis *Incoronazione di Poppea* mit einem Ensemble von höchstens zehn Musikern zu spielen – egal wo, in einem kleinen oder in einem großen Theater. »Authentisch nach dem Sinn« hieße, diese dokumentierte Instrumentalbesetzung der Uraufführung im Teatro SS. Giovanni e Paolo mit seinen circa dreihundert Plätzen für einen größeren Saal aufzustocken, weil wir unter anderem aus Monteverdis Briefen wissen, dass er über größere Instrumentalbesetzungen nachgedacht hat, wenn es darum ging, Musik in einem großen Raum oder unter freiem Himmel zum Klingen zu bringen. In dem Sinne rede ich auch oft über »ehrlich« oder »unehrlich«, wie man am Beispiel der Minimalbesetzungen bei Bach sehen kann.

Könntest du das näher erläutern?

Seit einigen Jahrzehnten wütet in der Musikwissenschaft ein Streit darüber, in welcher Besetzung Bachs Passionen aufgeführt werden sollten. Da gibt es eine Gruppe um Joshua Rifkin, der anhand des erhaltenen Aufführungsmaterials davon ausgeht, dass grundsätzlich alle Chöre solistisch gesungen werden sollten, weil von den erhaltenen Aufführungsmaterialien jeweils nur ein Exemplar vorhanden ist – als ob nicht auch zwei oder drei Sänger aus derselben Stimme singen könnten! Rifkin selbst und andere Interpreten wie zum Beispiel Andrew Parrott führen Bach in dieser Minimalbesetzung auf. Aber einmal abgesehen von der Beweisbarkeit dieser These: Für einen heutigen Dirigenten sollte die Frage nicht lauten: Wie groß waren unter Bach die Chöre der *Matthäus-Passion* besetzt? Stattdessen sollte er sich fragen: »Wie groß könnte Bach sich die Chöre seiner Großen Passion im Idealfall vorgestellt haben?«

Das ist in der Tat ein Paradigmenwechsel – es geht nicht mehr um die Rekonstruktion dessen, was war, sondern um den Versuch, die ästhetischen Prämissen von damals nach heutigem Verständnis zu rekonstruieren. Man spricht ja deshalb jetzt auch nicht mehr von »historischer Aufführungspraxis«, sondern von »historisch informierter Praxis«.

Was auch nicht unproblematisch ist, weil jetzt alle damit hantieren, auch moderne Orchester, die merken, dass sie für barockes Repertoire nicht mehr gefragt werden, und sich dann für zwei Probentage einen Spezialisten holen, der tut, was er kann. Auch da heißt es dann: »Wir spielen zwar auf modernen Instrumenten, aber historisch informiert.« Das sind alles gefährliche Begriffe, auch das Wort »alt« übrigens. Früher habe ich nicht darüber nachgedacht, und ich war sehr stolz darauf, »Alte Musik« zu machen. Erst als es immer wieder herbe Kritik hagelte, habe ich angefangen, über den negativen Beigeschmack, den der Begriff in bestimmten Kreisen hat, nachzudenken. Ein Schlüsselerlebnis für mich war ein Interview mit einem berühmten Dirigenten, der von unsereins als von Leuten gesprochen hat, »die nach hinten gucken und nicht nach vorne«. Und ich kann mich auch an ein Vorsingen erinnern, bei dem eine Sopranistin die Königin der Nacht vorsang. Sie hatte ein paar Mal deutliche Probleme mit dem hohen *F*, sang aber ansonsten sehr expressiv, was mich dazu brachte, anzumerken: »Diese Spitzentöne sind natürlich leichter, wenn das Orchester in 430 Hz spielt, auf historischen Instrumenten.« Da hat besagter Dirigent, der bei dem Vorsingen anwesend war, nur sarkastisch gelacht und dann den uralten Witz von den Chirurgen und ihren alten Messern erzählt.

»We are the London Consort of surgeons ...«

»... and we perform authentic operations using period instruments.«

Schaust du, schaut ein Spezialist für Alte Musik wirklich nach hinten und nicht nach vorne?

Natürlich nicht. Eigentlich ist es umgekehrt. Für Musiker, die nur mit dem konventionellen Repertoire zu tun haben, ist alles alt, was vor Mozart komponiert wurde; Mozart ist dann nicht mehr ganz so alt, weil er die Tür zu Wagner öffnet. Eigentlich sind sie es, die nach hinten schauen, denn sie blicken auf Mozart durch Wagner hindurch zurück. Wagner ist aber auch Geschichte, und er hat leider nicht nur Musik geschrieben, sondern auch einige Bücher, und er hat Mozart als den Anfang einer fortschrittlichen Entwicklung beschrieben, die dann bei ihm selbst ihren Höhepunkt hat. Der Gerechtigkeit halber muss ich allerdings hinzufügen, dass es heute genug Pultstars gibt, die sich für die Prinzipien der historischen Aufführungspraxis interessieren und sich das eine oder andere sogar von uns ablauschen. Claudio Abbado zum Beispiel, der meine

Salzburger Produktion von Monteverdis *Orfeo* aus dem Jahre 1993 in die Berliner Philharmonie eingeladen hat, oder Simon Rattle, der mir ein schönes Kompliment gemacht hat, als ich ihn in Aix-en-Provence traf, wo er Haydns »Oxford«-Sinfonie dirigieren sollte, und er zu mir sagte: »Ich dirigiere heute Abend deine Sinfonie!« In Interviews über seine kürzlich in Baden-Baden aufgeführte *Zauberflöte* hat er die Einwirkung meiner Interpretation auf seine sogar vermerkt. Diese Art von Fairness ist unter Musikern nicht so häufig, und ich weiß sie sehr zu schätzen.

Wenn man »Alte Musik« als »Musik mit unterbrochener Aufführungstradition« definiert, dann hat sich in den letzten Jahrzehnten ja Grundlegendes geändert. Vieles von dem, was damals ausgegraben werden musste, gehört heute wie selbstverständlich zum Repertoire und hat eine neue Aufführungstradition begründet – Monteverdis Opern zum Beispiel. Ist der Begriff »Alte Musik« überholt?

Es wäre tatsächlich gut, wenn man den Begriff »Alte Musik«, um nicht den Bruch der Aufführungstradition, sondern die Kontinuität innerhalb der Musikgeschichte zu betonen, aus der Welt schaffen könnte, aber wir können es nicht mehr. Ich habe in Innsbruck, wo ich zwischen 1997 und 2009 Künstlerischer Leiter des Festivals war, versucht, aus den »Festwochen der Alten Musik« »Festwochen der (Alten?) Musik« zu machen, bin aber gescheitert, weil niemand eingesehen hat, dass das vielleicht ein Denkanstoß sein könnte. In Innsbruck gab es große Bedenken gegen meinen Vorschlag, 2006 im Mozart-Jahr *Don Giovanni* aufzuführen, mit der Begründung, das sei keine »Alte Musik«. Ich habe dann argumentiert: »Einige der Originalklang-Ensembles, die wir hier seit Jahren einladen, sind inzwischen so gut geworden, dass sie auch Musik aus der Zeit nach dem Barock virtuos spielen können und ein total neues Hörerlebnis in die spätere Musik, auch die des 19. Jahrhunderts hineintragen können, wodurch diese Musik, die damals zur Avantgarde gehörte, auch heute noch denselben Effekt hervorruft, nämlich wie Avantgarde zu wirken.« Es gab aber, auch bei der lokalen Presse, Leute, die das nicht akzeptieren wollten, weil Innsbruck nun mal die Marke »Alte Musik« bediene. Sie haben auch nicht eingelenkt, als in der Süddeutschen Zeitung zu lesen war, dass der Innsbrucker *Don Giovanni* interessanter und spannender als alle 26 Mozart-Opern in Salzburg in dem Jahr gewesen sei. Das spielte überhaupt keine Rolle. Dabei könnte





Sunhae Im als Zerlina und Nikolay Borchev als Masetto in der Innsbrucker Inszenierung von Mozarts *Don Giovanni* im Mozart-Jahr 2006

man ebenso gut sagen: Strawinsky gehört zur »Alten Musik«, weil er tot ist. Für Mozart waren Bachs und Händels Werke alte Musik.

Du hast davon gesprochen, dass du stolz warst, Alte Musik zu machen. Das ist ja ein besonderes Wort. Du hast nicht gesagt: »Ich konnte Alte Musik machen, weil ich die Stimme dazu hatte«, sondern von Stolz gesprochen – warum?

Weil ich fühlte, dass ich meinen bescheidenen Anteil an einer Bewegung hatte, die dabei war, das Musikleben des 20. Jahrhunderts zu verändern, etwas Neues einzubringen, eine neue Strömung. Und es ist dann ja auch eigentlich so gekommen. Ich habe früh gespürt, dass das eine Chance für mich war, und darum bin ich auch immer neugieriger auf das geworden,

was ich nicht »Alte Musik« genannt, sondern als »neue Musik« für meine Stimme empfunden habe.

Die Alte-Musik-Bewegung hat ja im Grunde genommen zwei Standbeine: Das eine ist, bekannte Musik anders aufführen, und das andere ist, unbekannte Musik entdecken. Was war für dich wichtiger?

Für mich war es lange Zeit wichtiger, unbekannte Musik auszugraben und wieder zum Leben zu erwecken. Ich war immer froh, wenn es hieß: »Wie ist es möglich, dass diese Musik vergessen wurde?«

Du hast jetzt mehrfach davon gesprochen, dass die Idee der historisch informierten Praxis gewisse Gefahren in sich birgt. Das liegt wohl vor allem daran, dass es ein Schlagwort für eine inzwischen abrufbare Tradition geworden ist und man selber nicht mehr »ad fontes« gehen muss. Welches wären denn die Quellen, aus denen man sich informieren müsste? Gehen wir noch einmal zurück in die 1960er-Jahre: Wie hast du dich informiert? Was waren die Quellen?

Eine Zeit lang habe ich antiquarische Gesangstraktate aus dem 19. Jahrhundert gesammelt. Die des 17. und 18. Jahrhunderts stehen als Faksimile-Ausgaben in meiner Bibliothek. Ich werde nicht mehr alles lesen können. Aber für mich war die Entwicklung des Singens immer ein spannendes Thema. Ich habe alles gekauft und zum Teil auch mit sehr viel Neugier und Interesse gelesen, was mir in die Finger kam. Und es war aufregend, das, was ich da las, auch praktisch ausprobieren zu können – im Singen selber.

Was muss ein Sänger können, um Alte Musik zu singen?

Eine Gefahr der spezialisierten Ausbildungsstätten für Alte Musik ist es, dass zu viele Studenten in die Gesangsabteilungen kommen, die sich auf »Alte Musik« spezialisieren wollen, weil sie denken: »Dafür habe ich die geeignete Stimme.« Es ist falsch, so zu denken: Das Repertoire, das sich für eine bestimmte Stimme am besten eignet, kann sich nie auf einen bestimmten Zeitabschnitt der Musikgeschichte beschränken, sondern hängt davon ab, ob die Stimme eine leichte oder schwere, eine lyrische oder dramatische ist.

Was ist denn eine Stimme für »Alte Musik«?

Es gibt nicht eine, sondern mehrere, weil der Begriff so elastisch ist. Johann Mattheson würde auf deine Frage antworten: eine Stimme mit einer sonoren Basis, die dann in der Höhe immer schlanker wird.

Mattheson schreibt im zweiten Teil von *Der vollkommene Kapellmeister* 1739: »Man muß sich billig verwundern über die kluge Regel, die schon ein Paar hundert Jahr gegolten hat, daß eine iede singende Stimme, ie höher sie gehet, desto mehr gemäßigter und gelinder, in der Tiefe aber, nach eben dem Maaß, verstärcket und völliger oder kräftiger heraus gebracht werden muß.«

Ja, und das gilt sogar dann, wenn man, etwa in einem Wutausbruch, in der Höhe forte singen muss; dieses Forte muss aus dem Sitz des Piano entstehen. Mattheson formuliert das so anschaulich, dass man unwillkürlich an eine Pyramide denkt, eine Pyramide, die nicht auf dem Kopf stehen soll. Diesen Fehler hört man tatsächlich sehr oft, wodurch die Stimme in der Tiefe immer dünner klingt. Johann Joachim Quantz hat die Gesangkunst des berühmten Kastraten Senesino als die Kunst beschrieben, »Passagien, mit der Brust, in einer ziemlichen Geschwindigkeit, auf eine angenehme Art heraus zu stoßen.« Man kann darüber diskutieren, was Quantz mit der »Brust« meint, ob das mit Atemstütze zu tun hat oder mit dem Brustregister, aber auf jeden Fall sieht man an dieser Bemerkung, dass er die Stimme als eine Pyramide mit einem volltönenden Fundament beschreibt und nicht als eine umgedrehte, auf dem Kopf stehende Pyramide.

Im Übrigen gelten für einen Sänger in der Alten Musik die gleichen Prinzipien wie überall sonst: Wenn er falsch atmet, wird er keine einzige Musik gut singen können. Für Musik ab 1600 muss ein Sänger unbedingt versuchen, so viele Farben wie möglich zu beherrschen. Das ist nicht immer der Fall. Manchmal hört man eine Händel-Arie mit den raffiniertesten Verzierungen, und trotzdem hat man das Gefühl, man möchte sich das jetzt nicht zwei Stunden lang anhören, weil es immer bei der gleichen Farbe bleibt. In seinem Gesangstraktat *Traité complet de l'art du chant* redet Manuel García immer wieder von den verschiedenen »timbres«, die ein ausdrucksvolles Singen ermöglichen.

Die beiden Teile des Traktats erschienen 1840 und 1847. Da gibt es ein ganzes Kapitel mit dem Titel »Description des timbres«, wo er