

Podiumsgespräch

am 7. Mai 2011

auf der Praetoriusempore
der Hauptkirche Beatae Mariae Virginis zu Wolfenbüttel

im Anschluss an das Konzert
SURREXIT CHRISTUS
Ostermesse von Michael Praetorius
Ensemble WESER-RENAISSANCE Bremen
Leitung Manfred Cordes

Fragestellungen:

*Wie sollte man geistliche Werke von Praetorius aufführen?
Als Konzert oder im Gottesdienst?
Mit Laien- oder mit professionellen Musikern?
Solistisch oder chorisches, vokal oder instrumental besetzt?*

Teilnehmer:

Prof. Dr. Walter Werbeck, Ernst-Moritz-Arnd-Universität Greifswald, Institut für Kirchenmusik und
Musikwissenschaft – *Diskussionsleitung*
Gabriele Carl-Liebold, Kantorin an St. Martini und Propsteikantorin Braunschweig
Prof. Jörg Breiding, Folkwanghochschule Essen, Leiter des Knabenchors Hannover
Prof. Dr. Manfred Cordes, Hochschule für Künste Bremen, Leiter des Ensembles
Weser-Renaissance Bremen
Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeier, Hochschule für Musik, Theater und Medien
Hannover, Präsident des Landesmusikrats Niedersachsen
Prof. Dr. Rainer Schmitt, Direktor a.D. des Seminars für Musik und Musikpädagogik
der TU Braunschweig

Anregung und Einladung zu diesem Gespräch:
Prof. Dr. Siegfried Vogelsänger, Wolfenbüttel

Aufzeichnung des Gesprächs: Helmut Erzfeld
Transkription: Klaus L Neumann
Redaktion: Winfried Elsner und Klaus L Neumann

Die Podiumsdiskussion entwickelte sich so anregend und inhaltlich ergiebig, dass eine
Fortsetzung etwa auf einem Praetorius-Symposium wünschenswert wäre.
Allen Beteiligten sei für ihre Mitarbeit herzlich gedankt.

Begrüßung

durch Winfried Elsner, Vorstandsmitglied des Michael Praetorius Collegiums

Guten Abend, meine Damen und Herren,
willkommen auf der Praetoriusempore (dass wir sie benutzen dürfen, dafür sind wir der Kirche sehr dankbar).

Bevor ich Ihnen die Teilnehmer des Podiumsgesprächs vorstelle, gestatten Sie mir einige Bemerkungen zu unseren Bemühungen der letzten Jahre.

Diese *Dauerausstellung*, die Sie hier auf der Empore sehen, ist ein Ergebnis des Jahres 2004, als wir in Wolfenbüttel begannen, uns auf Praetorius zu besinnen, auf Michael Praetorius, der in dieser Stadt gelebt, gearbeitet und sein gesamtes musikalisches Werk komponiert hat. Im Jahr 2004 jährte sich seine Bestallung zum Hofkapellmeister zum 400. Mal. Wir, das sind das Michael Praetorius Collegium Wolfenbüttel, unterstützt vom Kulturstadtverein Wolfenbüttel in Zusammenarbeit mit dieser Kirche.

Als weitere Ergebnisse liegen inzwischen vor:

- Eine *Broschüre* „Michael Praetorius, Komponist und Hofkapellmeister“ (Winfried Elsner, Begleitheft zur Ausstellung)
- eine *CD* „Michael Praetorius, eine Auswahl aus seinem Werk“ (zusammengestellt von Winfried Elsner, gefördert von der Curt Mast Jägermeister Stiftung Wolfenbüttel)
- sowie eine *Biografie* „Michael Praetorius. Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock. Eine Einführung in sein Leben und Werk“ (Siegfried Vogelsänger in Zusammenarbeit mit Winfried Elsner, Möseler Verlag Wolfenbüttel).

Herrn Vogelsänger begrüße ich an dieser Stelle besonders herzlich. Er hatte nämlich die Idee für dieses Gespräch, und nicht nur die Idee, sondern er hat auch die Teilnehmer dieses Gesprächs ausgesucht und angeschrieben. Herzlichen Dank dafür! *Allgemeiner Beifall*

- Auf der *Web-Seite* www.michael-praetorius.de kann sich jedermann über Leben und Werk, CD-Einspielungen und Konzerttermine, Noten- und Aufführungsmaterial informieren.

Erinnert sei, dass die Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, die unter der wissenschaftlichen Leitung von Friedrich Blume 1928 begonnen wurde, hier in Wolfenbüttel gedruckt und verlegt wurde, im Georg Kallmeyer Verlag, nach 1945 dann im Möseler Verlag. Die grundlegende Dissertation über Leben und Werk von Wilibald Gurlitt (1914) – infolge des Ersten Weltkriegs nur teilweise fertiggestellt – ist seit 2008 als kompletter Neudruck zu haben, herausgegeben von Joseph Floßdorf und Hans-Jürgen Habelt, Wolfenbüttel.

Das wichtigste Anliegen jedoch war und ist: die Kompositionen von Michael Praetorius hier in Wolfenbüttel erklingen zu lassen, damit sie jedermann hören und erleben kann.

- Zweimal fanden in dieser Kirche Gottesdienste statt, gestaltet von unserer Propsteikantorin Frau Bretschneider, ausschließlich mit Werken von Praetorius und ausschließlich mit eigenen Kräften:

- Zwei bzw. drei Kirchenchöre, drei Instrumentalensembles (Blockflöten, Streichorchester, Posaunenchor). Von vorne und hinten, rechts und links, oben und unten musiziert, waren es eindrucksvolle Gottesdienste.

- Seit 2004 traten jedes Jahr professionelle Ensembles auf, zuletzt:

- 2008 Knabenchor Hannover, Leitung Jörg Breiding, „Michaelisvesper“, mit CD-Produktion.

Am gleichen Wochenende fand ein Symposium in der Herzog August Bibliothek statt, geleitet von Susanne Rode-Breymann und Arne Spohr:

Michael Praetorius, Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600.

Der Bericht erscheint Sommer 2011 im Olms-Verlag, Hildesheim.

- 2010 Capella de la Torre, Berlin, Leitung Katharina Bäuml, Schlossfest zum Geburtstag der Herzogin Elisabeth, Text und Regie: Carsten Niemann, Berlin

- 2011 Weser-Renaissance Bremen, Leitung Manfred Cordes, Ostermesse „Surrexit Christus“, mit CD-Produktion und anschließendem Podiumsgespräch.

Und damit sind wir in MEDIAS RES:

„Wie soll man geistliche Werke von Michael Praetorius aufführen? Als Konzert oder im Gottesdienst? Mit Laien- oder mit professionellen Musikern? Solistisch oder chorisch besetzt?“

Ich begrüße zu diesem Podiumsgespräch alle Gäste, aus Nah und Fern, insbesondere hier auf dem Podium:

Frau Gabriele Carl-Liebold,

Kirchenmusikerin an St. Martini in Braunschweig,
mehrfache Aufführungen der „Lutherischen Messe am Christmorgen, wie sie um 1620
stattgefunden haben könnte“ – zusammengestellt von Paul McCreesh,

Prof. Jörg Breiding,

Folkwanghochschule Essen, Leiter des Knabenchors Hannover,
2009 Aufführung der Michaelisvesper nach Praetorius

Prof. Manfred Cordes,

Hochschule für Künste Bremen, Leiter des Ensembles Weser-Renaissance,

Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeyer,

Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Präsident des Landesmusikrats
Niedersachsen, er entwickelte den „Michael-Praetorius-Preis“ Niedersachsen.

Prof. Dr. Rainer Schmitt,

Direktor a.D. des Seminars für Musik und Musikpädagogik der TU Braunschweig, Leiter
des Arbeitskreises Musik des Kulturstadtvereins Wolfenbüttel

und LAST BUT NOT LEAST:

Prof. Dr. Walter Werbeck,

Universität Greifswald, Präsident der Heinrich-Schütz-Gesellschaft, der dankenswerterweise das
Gespräch moderieren wird. *Beifall*

Podiumsdiskussion

Walter Werbeck (WW) Ich freue mich, dass es gelungen ist, an diesem historischen Ort, in dieser wunderschönen Kirche solch ein Gespräch zustande zu bringen – nach einem so wundervollen Konzert. Alle Aspekte der Aufführungspraxis des frühen 17. Jahrhunderts werden wir im Rahmen unserer Diskussion nicht abdecken können, aber einige wollen wir hier ansprechen. Ich freue mich auch, dass wir eine so gemischte Gruppe hier am Panel haben, mit vielen Praktikern, die direkt aus der Praxis berichten können.

Ich schlage vor, wir fangen mit dem Erlebnis des Konzerts an, und ich würde Manfred Cordes bitten, etwas von den aufführungspraktischen Überlegungen zu berichten, die er sich machte, als er dieses Konzert geplant, als er es eingerichtet hat; was ihm an aufführungspraktischen Aspekten wichtig war und was in die Konzeption dieses Konzerts, so wie es heute Abend hier stattgefunden hat, hineingemündet ist.

Manfred Cordes (MC)

Vielleicht soll man als erstes einmal darüber sprechen, warum man sich eigentlich heutzutage so ausführlich mit der historischen Aufführungspraxis beschäftigt. Warum nähern wir uns einer Musik, die ungefähr 400 Jahre alt ist, nicht mit den uns heute normalerweise zur Verfügung stehenden Instrumenten und Sängern? Diese Frage ist relativ leicht zu beantworten, weil man schon nach wenigen eigenen Erfahrungen merkt, dass nämlich die historischen Instrumente in ihrer klanglichen Besonderheit, die sie nun einmal haben, sehr viel besser passen, diese Musik sehr viel besser zum Klingen und zum Sprechen zu bringen. Generell stehen wir als Musiker ja vor der Aufgabe, ein historisches Faktum, das irgend einmal gewesen ist (wie diese Kirche, die wir bewundern) wieder zum Leben bringen zu wollen. – Im Gegensatz zu den anderen Künsten ist die Musik aber weg, verfliegen. Wir wissen nicht mehr, wie sie geklungen

hat; niemand weiß das, auch ich nicht. Wie schnell die Tempi gingen, wer gespielt hat usw., das wissen wir nicht. Wir haben zwar einige wenige Anhaltspunkte, und an ihnen bemühen wir uns, das Vergangene wieder zu beleben. Sinn ist immer, dass wir eine im Prinzip, und das wird uns oft auch manchmal vorgeworfen, museale Situation herstellen, einen Kontext herstellen, wie er denn früher einmal gewesen sein mag, um ein Kunstwerk – und hier handelt es sich um Kunstwerke – entsprechend einschätzen und gebührend würdigen zu können. Dass dabei die Musik so lebendig und farbig wie möglich erklingen soll, versteht sich. Erwiesen ist (und deswegen auch diese heute vorgestellte Rekonstruktion eines Gottesdienstes), dass es damals Konzerte im heute üblichen Sinn nicht gab oder zumindest kaum. Diese Musik – alle diese Musik – hatte ihren Platz im Gottesdienst. Michael Praetorius selber hat im Prinzip ausschließlich geistliche Musik geschrieben, abgesehen von einer Sammlung von Instrumentalsätzen, die natürlich dann bei Hofe zum Tanz oder zur Tafel verwendet wurden. Diese Musik hat also generell ihren Platz im Gottesdienst gehabt, und da gehört sie auch hin. Das heißt nicht, dass man nicht auch konzertierend damit umgehen und sich ein, zwei Stücke in Kombination mit anderen Stücken anhören kann, um die Werke an sich wertzuschätzen oder kennenzulernen. Aber der Kontext ist eigentlich immer ein liturgischer gewesen. Und deswegen war mein erster Gedanke, zumal wir diese wunderbare Gottesdienstordnung (Kirchenordnung 1569) von Herzog Julius haben, das doch zu verfolgen: wir haben alle Stücke von Praetorius da. Wir haben diese Riesen-Gesamtausgabe, sie wurde gerade genannt, die über vierzig Jahre lang veröffentlicht wurde, in nunmehr 21 Bänden – das ist ein riesiger Schatz, und ich glaube, ich werde in meinem Leben nicht alle Werke aufführen können, die da drinstehen. Das ist aber so geschickt zu kombinieren, dass auch ein heutiger Hörer merkt, dass eine Liturgie wie ein roter Faden einen Spannungsverlauf hat (Oper darf man nicht als Vergleich nehmen, Film darf man nicht als Vergleich nehmen) – aber es ist das, was es damals überhaupt an Musik gab. Es gab ja kein Radio, es gab kein Fernsehen, deshalb: wenn die Leute Musik hören wollten, gingen sie in die Kirche. Und sie erlebten dann diese wunderbaren Gottesdienste, wo zwar seit Luther auch gesprochen, aber in erster Linie alles musiziert wurde. Auch die Lesungen wurden gesungen. Und man braucht auch kein Mikrophon, wie man heute gehört hat. (*mit Stentorstimme:*) Wenn man das Evangelium, die Epistel usw. dementsprechend auf Tonhöhe vorträgt, ist das Verstärken völlig überflüssig, es trägt bis in die letzte Reihe.

WW ... genauso im Mittelalter.

MC Ja, genau so ist es. Das vielleicht als Einstieg. Das ist der Grund, weshalb ich mich um eine geschlossene Form bemüht habe.

WW Danke. Frau Carl-Liebold, wollen Sie vielleicht fortfahren? Wie würden Sie, wenn Sie Praetorius aufführen, an die Musik herangehen? Lesen Sie erst in Praetorius' Schriften, wie er sich das vorgestellt hat? Oder sagen Sie: Die Noten sind da, ich hab meinen Chor, ich hab meine Instrumentalisten, ich hab meinen Organisten, der kriegt das. ... Wie geht das?

Gabriele Carl-Liebold (GCL) Eher nach letzterer Methode. Natürlich lese ich auch darüber – aber ich habe einfach einen anderen Chor, ich habe eine normale Kantorei. Zwar eine gute Kantorei, aber nur eine normale Kantorei, die hat eben eine gewisse Größe.

WW ... normal heißt also mit Laiensängern?

GCL Mit Laiensängern, d.h. einige haben natürlich ein bisschen Ausbildung, aber das ist kein Vergleich mit den professionellen Ensembles, die heute diese Musik aufführten, und was ich auch ganz toll finde. Ich hab das heute Abend genossen. Nur: ich möchte ja mit meinem Chor musizieren. Und ich habe dann auch irgendwann selbst festgestellt, dass es durchaus auch für einen Laienchor einen Zugang zu dieser Musik gibt. – Vor ganz vielen Jahren, 1990, habe ich zum ersten Mal Monteverdis Marienvesper aufgeführt. Und das ist natürlich solch eine phantastische Musik, dass man einfach denkt: „Warum darf ich das nicht machen? Nur weil ich eine Laien-Kantorei habe?“ Es war am Anfang zunächst mühsam, gerade mit den rhythmischen Verschiebungen, die es eben in anderen Musikstilen nicht so gibt. Aber wenn ein Chor das mehrfach gesungen hat, findet er auch in diese Musik rein. Und mit dieser Christmette, die ja

genau so eine Zusammenstellung ist, habe ich dann die Erfahrung gemacht, dass sie auch ein Publikum mitreißt, dass einfach gerade dieser Weihnachts-Gottesdienst sehr stark emotional wahrgenommen wird, fast stärker als das Weihnachts-Oratorium von Bach. *Lachen im Publikum* Es haben Leute wirklich so reagiert. Nichts gegen das Weihnachts-Oratorium, ein wunderbares Werk. In der Christmette ist es das Ursprüngliche, die bekannten Melodien darin – wie im heutigen Konzert, wo ja auch bekannte Choräle „Christ ist erstanden“, „Erstanden ist der heil'ge Christ“ enthalten waren. Und durch diese Chormelodien, die man vielleicht doch noch kennt, hat es etwas Ursprünglicheres.

WW Herr Breiding, wenn Sie Musik von Michael Praetorius aufführen, die man also mit ganz unterschiedlichen Besetzungsstärken machen kann, wie gehen Sie als Leiter eines Knabenchors daran? Halten Sie sich möglichst genau an die Besetzungsvorgaben, die aus der Zeit überliefert sind, oder sagen Sie: „Man muss es nicht so eng sehen, wie es in den Quellen steht, Hauptsache, die Musik wird aufgeführt!“ ?

Jörg Breiding (JB) Ja, ich habe gerade schon bei meinen beiden Vorrednern gedacht, dass man sich als Chorleiter in solch einem Spannungsfeld bewegt, sowohl mit meinem Knabenchor als auch in der Hochschule. Das Spannungsfeld ist einmal, ganz den Quellen entsprechend zu musizieren. Monteverdis Marienvesper wurde wahrscheinlich nicht von einem Chor gesungen, sondern solistisch von der Kapelle am Markusdom – vielleicht waren da drei Sänger pro Stimme – aber nicht, wie man es heutzutage immer wieder noch hört, von einem 50- oder 60-Mann-Chor. Die andere Seite des Spannungsfelds ist die, dass man seinen Chor hat und z.B. als Knabenchor-Leiter einen musikpädagogischen Auftrag fühlt und sich sagt: „Die sollen doch diese Musik einmal singen, damit sie sich musikalisch daran bilden und in sie eingeführt werden“, und in diesem Spannungsfeld bewegt man sich ja immer. Auch das Bachsche Weihnachts-Oratorium wurde ja nicht von 60 Leuten gesungen, ganz im Gegenteil: Bach hatte drei Sänger pro Stimme, damit, falls mal einer krank war, er immer noch doppelchörig singen lassen konnte, das waren also Solisten. Ein anderes Spannungsfeld ist die Zeit des Stimmbruchs damals und heute. Die Soprane, die Altsänger, also die Kinder, waren damals wesentlich älter; sie haben noch im Alter von sechzehn / siebzehn Jahren Sopran und Alt gesungen (also die jetzigen Frauenstimmen), und heute kommt der Stimmbruch im Alter von zwölf / dreizehn Jahren. Das heißt, die Zeit ist sehr kurz, in der ich die Kinder überhaupt habe, um mit ihnen Musik zu machen. – Die Knaben fangen bei uns mit sechs Jahren an, dann habe ich sie mit neun / zehn Jahren, wo sie sich das erste Mal mit der Konzertliteratur beschäftigen; ich habe infolgedessen gerade einmal drei / vier Jahre, dann ist so ein Kind etwa vierzehn. In dieser kurzen Zeit soll ich ihnen die Fertigkeit für eine achtstimmige Bach-Motette oder eine achtstimmige Praetorius-Messe beibringen. Das ist ein unglaublicher Stress, da bleiben natürlich bestimmte klangliche und auf Sängerseite, sage ich einmal, musikästhetische Dinge auf der Strecke – die können die gar nicht können – und die Stimme ist auch gar nicht so tragfähig und voluminös, wie sie es wäre, wenn das Kind sechzehn / siebzehn Jahre alt wäre. Das ist ja ganz klar: die Lunge ist kleiner, die Stimmbänder usw. Das Musikinstrument Knabenchor ist also nicht mehr das gleiche wie es früher war. Die Michaelis-Vesper von Praetorius, die wir vor ein paar Jahren hier in derselben Kirche aufgeführt haben, hatten wir so zusammengestellt, dass es schon auch chorische Besetzungen gab. Der Knabenchor hatte eine Größe von 50 Sängern: 30 Kinder (15 Soprane und 15 Altstimmen) und 20 Männer. Wir haben das dann in den figurierten und sehr renaissanceartigen Stücken so gelöst, dass wir in kleinerer Besetzung gesungen haben, und bei den großbesetzten Werken, wie etwa dem Psalm 116 und dem Magnificat, haben wir den Chor geteilt und haben einen Chor, wie Praetorius sagt, *absonderlich gestellt*. Die eine Gruppe stand vorn beim Altar und die andere hinten vor dem Haupteingang, und die haben dann nicht eigentlich doppelchörig [gesungen], sondern ergänzt. Praetorius sagt dazu „es ist ein zweiter Chor“, und die haben den Klang ergänzt, sozusagen von mehreren Seiten. Das ist eine Möglichkeit, wie man damit umgehen kann. Ich sehe aber genauso diese „Problematik“, dass man natürlich, wenn man sich ganz streng nur auf die Quellen beziehen würde, bestimmte Dinge mit seinem Chor nicht singen könnte, was schade wäre.

Ein letzter Satz dazu: Der heute gesungene Oster-Hymnus „Vita Sanctorum, decus angelorum“ ist der gleiche, der auch zum Michaelisfest gehört, nur mit anderm Text („Christe, sanctorum decus

angelorum“), deshalb haben wir ihn damals auch ausgewählt; und ein Kind, ein damals Elfjähriger, hat tatsächlich eine Stimme des Biciniums daraus gesungen, zusammen mit einer Gambe, (zu *Herrn Cordes*) Sie haben es mit Zink kombiniert. Wir wussten anderthalb Jahre vorher, wir würden eine CD aufnehmen, und das geht dann so: man konzipiert dieses Programm, man weiß, okay man hat zu dem Termin eine bestimmte Kombination von Sängern, man probt es mit sechs Kindern und einer singt's dann letztendlich, man weiß nicht: wird es der Beste noch schaffen oder kommt der Stimmbruch? Der Termin steht, der NDR ist als Kooperationspartner mit im Boot, der Termin ist da, die Kirche ist gebucht usw., und es war knapp! Fast hätte einer dieser guten Sänger den Stimmbruch bekommen. Ich kann Ihnen sagen, man schläft schon zwei Wochen davor schlecht; und anderthalb Jahre davor weiß ich ja noch gar nicht, wie mein Chor dann aussieht. So geht es uns beim Knabenchor. Bei einem Profi-Ensemble kann ich dann eine andere erwachsene Sängerin buchen, aber bei den Kindern geht das natürlich nicht. Ich kann nicht sagen: „Habt ihr da im Thomanerchor vielleicht jemanden, der das vom Blatt singt?“. Das geht einfach nicht. – Das sind so ein paar aufführungspraktische Schwierigkeiten eines Knabenchores.

WW Vielen Dank, das sind schon wichtige Fragen, die mit unserem Thema verknüpft sind: muss ich mich, wenn ich eine solche Musik aufführe, erst bei Praetorius schlau machen, muss ich seine Vorreden und seine Ausführungen zu den Werken lesen? Herr Elsner hat gerade noch einmal auf die Praetorius-Gesamtausgabe hingewiesen. Zu erwähnen wäre dazu auch Praetorius' „Syntagma musicum“, eine dreibändige Schrift, von der der zweite und dritte Band außerordentlich instruktiv sind für die Aufführungspraxis seiner Zeit. Sie finden im 2. Band viele Abbildungen von Orgeln und Orgelregistrierungen sowie von dem damals gebräuchlichen Instrumentarium mit Hinweisen darauf, welchen Tonumfang die Instrumente hatten. Der 3. Band enthält wertvolle Informationen darüber, wie Praetorius seine Musik einrichten wollte. Insofern ist es sehr lehrreich, sich mit diesen Quellen zu beschäftigen, wenn man Musik von Praetorius wie von seinen Zeitgenossen aufführen will; aber natürlich besteht ein Spannungsverhältnis zwischen dem, was dort steht, und dem, was wir heute an Möglichkeiten haben. Praetorius war Hofkapellmeister und Hoforganist und gewohnt, im Idealfall mit professionellen Sängern und Instrumentalisten zu arbeiten. Solche professionellen Sänger, wie wir sie heute Abend wunderbarerweise hören konnten, und solche Instrumentalisten hat heutzutage eine Kantorei nicht unbedingt. – Herr Kemmelmeyer, Sie haben den Praetorius-Preis des Landes Niedersachsen ins Leben gerufen: Wie ist Ihre Haltung zur historischen Aufführungspraxis und zu dem gerade schon angeklungenen Spannungsverhältnis zwischen Quellentreue und den Gegebenheiten des Laien-Chorwesens?

Karl-Jürgen Kemmelmeyer (KJK) Zufälligerweise haben wir beide gerade festgestellt, dass wir zeitlich nachfolgend studiert und nahezu eine identische Ausbildung haben. Und wenn ich das so sage, dann hat das einen Grund, warum ich damit einsteige. Als ich nach dem Studium in Detmold in Münster anfang, Musikwissenschaft zu studieren, sagte mir mein Doktorvater: „Es könnte sein, dass Sie durch das musikwissenschaftliche Studium nicht mehr so interpretieren wie bisher.“ Und ich muss sagen: er hatte nicht nur völlig recht, er hatte insofern besonders recht, weil ich dadurch viel besser interpretiert habe, weil ich nämlich nun wusste, worum es ging und was ich spiele. Und in Bezug auf unser Thema heute bedeutet das konkret, welche Zusammenhänge z.B. zwischen Tempo und Notentext bestehen – es ging nicht um Aufführungspraxis, sondern zunächst einmal um das Verständnis der Struktur der Komposition. Und genau um diese Sache geht es hier bei Praetorius. Es ist ja hochinteressant, es ist verblüffend: schlagartig ist Praetorius auf dem modernsten Stand der Kompositionstechnik; er schafft hier etwas, was bei Gabrieli, also in der gleichen Zeit in Venedig stattfindet, und was das absolut Modernste war und vor allem, was jetzt die jüngste Sparte der Künste ist: die selbständige groß besetzte Instrumentalmusik. Sie können vielleicht heute die Bedeutung gar nicht so leicht nachvollziehen: Es gab ja noch überhaupt keine selbständige Instrumentalmusik. Bei Gabrieli heißt das dann entweder „Sonata“ oder „Canzon per sonar“, auf Deutsch „Gesangstück zum Klingen“, d.h. nur mit Instrumenten zu spielen. Und das konnte man sehr gut hören, auch heute im Konzert, und in dem Zusammenhang ist es auch egal, ob man die Partiturstimme mit Sängern oder mit Instrumenten ausführt. Eins ist nicht egal: das ist die theologische Interpretation. Wenn Sie in die Werke von Praetorius einsteigen, dann merken Sie, dass er z.T. mit Echowirkungen arbeitet. Praetorius ist ja, wie wir wissen, ein „abgebrochener Theologe“ im Studium, aber er war ein exzellent ausgebildeter Mann für seine damalige Zeit und

hat ja auch einmal selbst gesagt, dass er bedauere, dass er nicht Theologie voll studiert und den Doktor darin gemacht habe. Aber dies Bedauern kommt in der Musik zum Ausdruck. Sie legt so viel aus, dass Sie ganz bestimmte theologische Sentenzen oder ganz bestimmte Aussagen in der Musik immer wieder verdeutlicht und vorgestellt bekommen: sowohl über räumliche Wirkung, über instrumentale Wirkung, über Blockwirkung, da hören Sie den Dreiertakt, das ist das Zeichen für Dreieinigkeit, das haben Sie bei den großen Tuttiblöcken heute gehört. Soviel zum Hintergrund: unglaublich spannend und von großer Genialität. Außerdem ein musikpolitisch denkender Komponist – Bach hat sich vor allem um seinen Verdienst und das Wohlergehen der Familie gekümmert, Praetorius hat dagegen politisch gedacht: er wollte erreichen, dass diese große (neue) Kunst in ganz Deutschland eingeführt wurde. Und darüber hinaus war er genial in vielen Bereichen: ein hochkomplexer Hochkultur-Komponist, das haben Sie heute gehört, und ein Musiker, der auch Sätze für Tanzmusik komponiert hat: „Terpsichore“, als Sammlung französischer Tanzmusik zusammengestellt. (Vieles liegt hier in Wolfenbüttel – es ist den meisten ja gar nicht bewusst, welche Kostbarkeiten hier in Wolfenbüttel versammelt sind und welche Rolle Wolfenbüttel in der Bildungsgeschichte Deutschlands spielte und spielt. Das nur so nebenbei.) Doch: Was macht die Stadt Wolfenbüttel selbst mit Praetorius? Nichts! Ich musste erst einen Preis erfinden, damit hier jemand etwas von Praetorius erfährt. Da müssen Sie als Bürger Wolfenbüttels noch mal ordentlich (salopp ausgedrückt) in die Gänge kommen. Aber darüber reden wir später. Der nächste Punkt: Praetorius war einer der größten Gelehrten seiner Zeit; er hat versucht, alles Wissen aufzuschreiben, in seiner Sammlung „Syntagma musicum“. Und er war als Pädagoge tätig, indem er diese wunderbaren Kantionalsätze schrieb, die übrigens Bach vom Gothaischen Gesangbuch in Arnstadt spielen musste. Und im Gothaischen Gesangbuch gibt es eine Abteilung Zwei, darin steht „Sätze des großen (!) Michael Praetorius“. Und deswegen verstehen Sie vielleicht, warum Bachs Choräle in seinen Passionen so elegant glatt klingen. Das hat er nämlich in Arnstadt an Praetorius studieren können. Das ist den meisten gar nicht bekannt, das wissen wir auch erst seit dem letzten Praetorius-Symposium in der HAB. Also dies alles nur so nebenbei. Hinzu kommt, dass Bach das Gleiche schaffen wollte wie Michael Praetorius: er wollte das ganze Kirchenjahr mit Kantaten versorgen - wie Praetorius mit seinen Choralkonzerten, also mit Stücken, die man für den Gottesdienst braucht. Da haben wir eine zweite Parallele. Im Internet bekomme ich leider keine Parallele – unter Bach habe ich eine Million und dreihunderttausend Einträge gefunden. Von Michael Praetorius ein einziges Festival und gerade mal zehntausend Einträge. Da müssen wir noch viel tun!

Jetzt komme ich zurück – und ich höre auch gleich auf – auf ein Wort zur Historie der historischen Aufführungspraxis. Wenn Sie mich fragen, wie man das aufführen soll: machen Sie es, wie Sie es wollen. Das heißt, wenn Sie Interesse haben, Praetorius aufzuführen: dann ist es gut, dass sie ihn aufführen! Jetzt zum zweiten Gedanken: Kantorei mit Laien. Das ist ein Sonderfall gegenüber den heute hochspezialisierten Ensembles für alte Musik. Bedenken Sie, dass man früher nie in historisch informierter Aufführungspraxis gedacht hat. Das fängt erst mit dem Historismus im 19. Jahrhundert an. Auch Mendelssohn hat Bachs Matthäuspassion ganz anders aufgeführt – man würde sich heute wundern. Mozart hat versucht, Händel mit Klarinetten-Instrumenten modern aufzufrischen. Die Historie kommt mit folgender Tatsache: als man sich in der Jugendmusikbewegung plötzlich vom romantischen Konzert-Ideal und von den Eltern mit dem Sedan-Lächeln von 1870 absetzen wollte, da entdeckt man den reduzierten Klang, das Cembalo statt des Klaviers, die engmensurierte Posaune anstelle der grundtönigen romantischen Posaune, die Blockflöte anstatt der Böhmflöte usw. Das heißt, man begrüßte neu ein asketisches Klangideal im Laienmusizieren, bei den Musikanten der Jugendmusikbewegung. Dafür brauchte man Material. Also hat man nachgeschaut, in Archiven gekramt und ist dabei auf Sätze von Praetorius gestoßen, ohne zu verstehen, wie diese aufzuführen sind. Man dachte, das sei einfach. In Wirklichkeit wurde das ja alles verziert, und dazu gibt es heute viel Literatur – und da beginnt jetzt plötzlich das Studium. Da wird Wilibald Gurlitt, der 1914 über Praetorius promoviert hat, zur wichtigen Figur. Die Biographie von Gurlitt ist sehr spannend, aber das würde jetzt zu weit führen. Und dann hat sich in Frankreich die Wiederentdeckung des Cembalos durch Wanda Landowska ereignet, durch Hans Henny Jahnn wurde Arp Schnitger in Hamburg wiederentdeckt und so das Barockorgel-Ideal von der Orgelbewegung kreiert - und so entstand die Bewegung, die den „authentischen“ Klang wieder hervorholen wollte. Und insofern ist die Suche nach dem authentischen Klang de facto die Sehnsucht des Historismus: „Zurück! wie hat das wohl damals

geklungen?“ Manfred Cordes hat so schön gesagt: „Ich war auch nicht dabei!“. Alle, die hundertprozentig überzeugt sagen, das muss so gespielt werden und das muss soundso gespielt werden, waren alle nicht dabei. Sie haben sich auf Schriften bezogen, in denen bestimmte Ausführungstechniken angesprochen worden sind, sie hoffen, dass es so klanglich richtig ist. Inzwischen hat sich eine internationale Verständigung darüber herausgebildet: eine historisch informierte Aufführungstechnik, im Klang, auch in der Spielweise, z.B. bei Streichinstrumenten – dazu kann Herr Cordes viel mehr sagen als ich – die heute ein gewisser Standard sind. Wir sind in der glücklichen Lage, dass wir Spezialensembles haben, die diese Instrumente so spielen können, beispielsweise die Stimme von „Wachet auf“ aus der „Polyhymnia“, da kommt ein Kornett-Solo [cornetto = Zink] gleich zu Beginn vor, das ist so schwer, das hätte vor ungefähr dreißig Jahren kaum einer spielen können: Ich kann mich erinnern, als zum Beispiel 1959 die ersten Clarinen auf den Markt kamen, gebaut von Helmut Finke in Herford, dass man die Spielweise erst mühsam wieder lernen musste. Und auch das intonationssichere Spielen eines Zinks hat man noch weitere etwa 20 Jahre später erst wieder neu gelernt. In inzwischen dreißig Jahren hat sich immens viel an Spezial-Virtuosität entwickelt, und wir sind heute in der glücklichen Lage, das Alte und das Neue einfach so, nebeneinander, vergleichen zu können.

WW Der sogenannten historischen Aufführungspraxis, die schon seit den 1960er Jahren existiert, verdanken wir unendlich viel. Vor fünfzig Jahren wäre ein Konzert wie das heutige undenkbar gewesen, nicht, weil die Praetorius-Gesamtausgabe noch nicht vorgelegen hätte, sondern weil man sich nicht traute, solche Musik aufzuführen, weil man vieles einfach nicht wusste: Was heißt eigentlich Cornetto? Offenbar nicht einfach Kornett im Sinne von Blechblasinstrument, sondern es ist ein Zink – aber wie sieht ein solcher Zink aus und wie spielt man so ein Instrument? – Oder, was heißt es, wenn da auf einmal ein Kreis mit einem Strich durch und einer 3 dahinter erscheint? Was heißt *Proportio tripla*, in was für einem Tempo muss ich das dirigieren? Man kann der historischen Aufführungspraxis nur dankbar sein, dass sie Konzerte mit solcher Musik möglich gemacht hat, auch von Kantoreien mit mehreren Sängern pro Stimme. Vermutlich sind auch Sie, Frau Carl-Liebold, während Ihres Studiums von Ihren Lehrern mit solcher Musik kaum konfrontiert worden?

GCL Wenig. Ich musste sogar Bach damals ganz anders spielen. Ich habe das noch auf die herkömmliche Legato-Spielweise gelernt – nach dem Studium habe ich alles geändert und umgestellt.

WW Herr Schmitt, vielleicht sagen Sie aus Ihrer Sicht als Musikpädagoge, ob die historische Aufführungspraxis im Studium oder bei den Studierenden ankommt? Wie gehen Sie damit um?

Rainer Schmitt (RS) Das kann ich ganz schnell beantworten: Die historische Aufführungspraxis ist am Seminar für Musik und Musikpädagogik der TU Braunschweig durchaus ein Aspekt im musikwissenschaftlichen Ausbildungsbereich; denn das Studium besteht aus den drei „Säulen“ Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Musikpraxis. Wenn ich mit Studierenden des ersten und zweiten Semesters zu tun habe, dann spielt die historische Aufführungspraxis meistens in ein oder zwei Veranstaltungen eine wichtige Rolle. Manchmal weitet sich das auch noch aus, denn die Aufführungspraxis ist bekanntlich ein großer Bereich.

Nun aber zu dem, was Hans-Jürgen Kimmelmeyer gesagt hat und dem ich nicht uneingeschränkt zustimmen kann. Er sagte sinngemäß: „Wenn Sie Praetorius aufführen, dann machen Sie es so, wie Sie es wollen“. Das sollte meines Erachtens nach dem, was wir heute im Konzert gehört haben, nicht unser Weg sein. Ich würde statt dessen eher vorschlagen: machen Sie es so oder ähnlich wie am heutigen Abend, nehmen Sie sich das als Vorbild. Denn wir müssen uns ein paar Dinge klarmachen:

Erstens ist Praetorius nicht jemand, der von sich aus im „Syntagma musicum“ in freier Entscheidung festgelegt hat, wie die Werke seiner Zeit aufzuführen sind. Vielmehr war er in dieser Hinsicht stark beeinflusst von Italien. Denn um 1600 geht von dort der Impuls für große Veränderungen aus, für einen Epochenwechsel, den wir in dieser Schärfe nur noch an zwei anderen Stellen der Musikgeschichte haben, nämlich um 1300 und kurz nach 1900, wo man ebenfalls von „Neuer Musik“ redet. Caccini gibt 1601 im Vorwort zu seinem Hauptwerk „Le nuove

musische“ genau an, wie er sich die neue Musik vorstellt. Interessant ist, dass viele Komponisten der Zeit Ähnliches tun und in den Vorworten ihrer Werke schreiben, wie diese erklingen sollen. Das finden wir um 1600 bei Giacomo Peris ersten Opern ebenso wie in Cavalieris erstem Oratorium „Rappresentazione di anima e di corpo“. Zu dieser Zeit sind die Vorworte besonders interessant! Zweitens scheint mir wichtig, dass von den Komponisten dieser Zeit nicht so viel zu den Instrumenten, wohl aber viel zum Gesang gesagt wird. Bei der historisch informierten Aufführungspraxis setzen wir den Focus häufig auf die Instrumente und deren Spielweise. Dazu hat z.B. Monteverdi erst 1607 im Vorwort zu seiner Oper „L’Orfeo“ erstmals genauere Anweisungen gegeben. Wir sollten uns daher auch mit dem Gesang befassen, der für die Komponisten des 17. Jahrhunderts von besonderem Interesse war.

Und schließlich noch ein Drittes: Manfred Cordes gebrauchte den Begriff „Kontext“. Wenn wir über historische Aufführungspraxis diskutieren, halte ich es für wichtig, dass wir nicht nur auf die jeweiligen Quellen schauen, sondern auch den räumlichen, kulturellen und politischen Kontext mit bedenken. Und deshalb finde ich dieses Konzert vom heutigen Abend so wichtig, denn es hat uns deutlich gemacht, dass Praetorius’ Musik primär eine funktionale Musik gewesen ist. Wenn wir seine Sammlung „Musae Sioniae“ zur Hand nehmen, uns einzelne Stücke herauspicken und diese aufführen, ist das vielleicht schön, aber noch lange keine historische Aufführungspraxis. Aber was wir heute gehört haben, ist historische Aufführungspraxis, denn der liturgische Kontext wurde berücksichtigt. Ich halte es für wichtig, sich stets bewusst zu machen, welche Funktion die jeweilige Musik hatte. Dann bekommt sie auf einmal eine ganz andere Aussage, eine ganz andere Kraft. Wenn dann, wie hier in der Marienkirche zu Wolfenbüttel, auch noch der Raum seine besondere Wirkung zeigt, stimmt der Kontext. Ähnliches erleben wir bei gregorianischen Gesängen, wenn diese in romanischen und gotischen Kathedralen statt in Konzertsälen mit trockener Akustik aufgeführt werden. Diesen Kontext muss man mitdenken, wenn man von historischer Aufführungspraxis spricht. Es kann nicht darum gehen, es möglichst genau so zu machen wie Praetorius und seine Zeit. Das können wir gar nicht, und dieses Ziel strebt auch die heutige historische Aufführungspraxis nicht an. Sie strebt nicht nach Rekonstruktion des Alten, sondern will etwas Neues machen auf dem Boden eines möglichst umfassenden Wissens um die Kontexte der jeweiligen Werke. Um auch letztlich noch auf Frau Carl-Liebold zu sprechen zu kommen: auch Praetorius hatte bei den Aufführungen seiner Werke nur wenige Berufsmusiker und oftmals viele Laien. Warum soll man nicht auch heute mit Laien eine historisch orientierte Aufführungspraxis unter den soeben genannten Gesichtspunkten anstreben? Das wäre dann eine Aufführungspraxis, die sich der Gegenwart und ihrer Möglichkeiten durchaus bewusst ist, aber dennoch versucht, den Kontext der Alten Musik zu berücksichtigen.

KJK Rainer Schmitt hat mich da vielleicht nicht ganz richtig verstanden oder ich habe mich nicht präzise genug ausgedrückt. Gemeint ist: wenn jemand Freude daran hat, ein solches Stück aufzuführen und genügend Mittel zur Verfügung hat, dann soll er das tun, weil es für die Verbreitung der Werke des Komponisten interessant und wichtig ist. Und wenn man sich erst einmal mit Laien und einem solchen Stück beschäftigt (das gilt für alle Musik, nicht nur für Praetorius), dann will man immer mehr darüber wissen und will es auch immer besser machen und genauer. Das ist ein Prozess, der da entsteht und auch über Jahre mit der historischen Musik und mit der Alten Musik so entstanden ist. Der entscheidende Punkt bei Praetorius, wenn ich Gurlitts Dissertation und das Verzeichnis der Hofkapelle richtig gelesen habe, ist, dass dies ja eine exquisite Hofkapelle war in ungefähr der Besetzung, die wir heute gehört haben. Wie ich gelesen habe, ist ja auch John Dowland hier in Wolfenbüttel auf der Durchreise gewesen und von Heinrich Julius angesprochen worden, dem Sinn nach: er biete ihm alles, egal was er fordere, er (H. J.) zahle mehr. Mit anderen Worten: Herzog Heinrich Julius war jemand, der äußerst repräsentativ gedacht hat – darüber wissen Sie als Wolfenbütteler viel mehr als ich – das ist sowohl in Siegfried Vogelsängers Buch als auch in der Gurlitt-Dissertation sehr ausführlich dargestellt worden. Warum also historischer Klang? Ich bin der Ansicht, dass historischer Klang unglaublich spannend ist und wunderbar klingt, und dass wir der Musikwissenschaft viel zu verdanken haben, nicht nur, dass die musikalischen Schätze gehoben worden sind, sondern auch dass herausgefunden wurde, wie sie gespielt werden könnten. Heute in der Marienkirche in Wolfenbüttel ein Idealfall – darüber sind wir uns alle einig: der Anlass (Ostermesse am historischen Ort), der besondere Raum aus Praetorius’ Zeit (ideal) – dies alles verbindet sich dann zu einem, wenn man so will,

‚Gesamtkunstwerk‘, obwohl man damals an so etwas gar nicht gedacht hat. Bach auch nicht. ‚Kunstwerk‘ ist ein Wort des 19. Jahrhunderts, passend zum aufkommenden Geniebegriff. Bach wie Praetorius waren der Auffassung: ich will mein Handwerk ausüben, das will ich so perfekt wie möglich machen. Bei Michael Praetorius (und in anderen Quellen über ihn) ist ja auch dokumentiert, dass er sinngemäß gesagt hat, er stelle sich in den Dienst der Verkündigung Gottes, und das wolle er so perfekt ausführen wie es irgend geht. Sie haben in der Praetorius-Ausstellung ein Bild, da steht so schön, dass selbst die Musen sich vor dem großen Praetorius verneigen müssen.

WW Hier ist die Frage nach der Funktion dieser Musik gestellt worden. Es handelt sich um liturgische Musik, sie ist im Gottesdienst erklingen, aber auch außerhalb, in Privatandachten zum Beispiel.

RS Zur Tafel auch zum Teil.

WW Allerdings hat Tafelmusik nichts damit zu tun, dass man – wie heute im Restaurant – beim Essen mit Musik beschallt wurde, sondern Tafelmusik fand in einem liturgischen, man könnte fast sagen zeremoniellen Rahmen statt. Die fürstliche Tafel war etwas sehr Geregeltes, und wenn dort Musik gemacht wurde, dann hatte das eine Funktion, die derjenigen in der Kirche nahe kommt. Man sollte auch nicht vergessen, dass diese Musik mit ihren geistlichen Texten immer auch eine politische Funktion hatte. Wenn es heißt „Lobe den Herrn“, dann ist nie immer nur der himmlische Herr, sondern immer auch der irdische Herr gelobt worden, der Stellvertreter Gottes auf Erden. Die Funktionen dieser Musik sind keineswegs so beschränkt, wie man manchmal meinen könnte, wenn es heißt, Praetorius habe im wesentlichen Kirchenmusik komponiert.

Ein anderer Aspekt. Das Wort vom historischen Klang ist problematisch, denn niemand weiß, wie diese Musik damals geklungen hat, und selbst wenn Sie ein Instrument nehmen, das aus der Zeit erhalten ist und wir mit Original-Fingersätzen spielen, erklingt die Musik nicht so wie damals, weil die Menschen nicht existieren und die Ohren, die die Musik gehört haben. Früher konnte man das gelegentlich auf Platten-Labels sehen: „So klang es zu Bachs Zeiten“ oder so ähnlich „Endlich der historische Klang“ oder „So klang es zu Schütz' Zeiten“ – das weiß ja niemand. Wir hören das nicht so, wie es zu Praetorius' Zeiten gehört wurde, deswegen sind alle solche Aussagen letztlich unzutreffend.

Noch eine letzte Bemerkung: Rainer Schmitt hat von Cavalieri und Caccini gesprochen, von deren Begriff der Neuen Musik, der natürlich auch für Praetorius eine ganz große Bedeutung hatte. Heute Abend allerdings haben wir Musik gehört, die weitgehend noch nicht dieser Neuen Musik angehört (wenn der Organist mitspielte, muss das nicht notwendig ein Generalbass gewesen sein). Inwiefern gab es also ältere Aufführungspraktiken, die in die Zeit der Neuen Musik hineinreichen? Schließlich: in Opern von Caccini oder Cavalieri sind Solist und Sologesang unabdingbar. Wie weit aber geistliche Musik von Praetorius, die wir gerade gehört haben, Theatermusik ist oder nicht, wie weit man auch in dieser Musik mit „solo“ oder „favorito“ arbeiten soll, das wäre zu fragen.

Reden wir im Folgenden über einige zentrale Fragen. Zunächst zur Besetzung. Nimmt man eine solistische Besetzung oder können es auch mehr Sänger pro Stimme sein?

MC Ja, chorisches oder solistisch, ich habe gar keinen Chor. Insofern stellt sich für mich die Frage nicht. Ich würde aber auch dem folgen, was gesagt worden ist: wer einen Chor hat, der kann natürlich und soll natürlich mit ihm auch Praetorius musizieren; denn wir dürfen einen Aspekt nicht vergessen, der hier noch gar nicht erwähnt worden ist: die Chöre, die Laienchöre und die Knabenchöre, haben heute eine unendlich wichtige Funktion, weil wir uns nämlich im großen Publikum quasi immer mehr entfernen von unseren Traditionen, aus unseren Wurzeln fortgehen. Hier aber in den Chören wird wirklich Musik noch erlebt, hier wird Musik gelehrt, gelernt, und hier – will ich mal sagen – rekrutiert sich quasi auch das Publikum für die Konzerte, die wir selber machen. Es ist aber eigentlich eine gesellschaftliche Aufgabe: wir müssen den jungen Leuten und auch den Laien und auch den älteren Leuten diese Musik näherbringen. Das ist wichtiger – also ich bin in einer Luxus-Situation, weil ich mir halt die Leute „kaufen“ kann, die ich dann dazu haben möchte – aber die Arbeit, die Sie beide machen, ist für mich eigentlich wichtiger. Denn das sind

die Dinge, die die wirklich nachfolgenden Generationen an unser Kulturgut heranführen. Das war mir wichtig zu sagen; denn ich verteufele das ja keineswegs.

RS Faszinierend war für mich heute der Klang dieser Musik von Michael Praetorius. Obwohl ich diesen Klang schon kannte – denn mein Vater war spezialisiert auf Alte Musik und hat Schallplattenaufnahmen im Markusdom in Venedig gemacht – war ich überrascht und dachte sofort: das ist ja wie in Venedig. Dieser Klang der Alten Musik ist faszinierend, und wir sollten uns nicht täuschen, die Jugend findet ihn auch faszinierend. Wir haben z.B. vor nicht allzu langer Zeit diese Gregorianik-Welle im Popularbereich gehabt. Weil diese Musik so andersartig ist, hat sie die Jugend fasziniert. Und deshalb sage ich nochmals: wir müssen uns auf die Suche nach dem Neuen in der Alten Musik begeben, die ja auch für uns oft neu ist. Wenn wir von Klassik sprechen, haben wir meistens ein romantisches Klangbild im Kopf. Aber diese ältere Musik eröffnet völlig neue Klangbilder, eröffnet auch teilweise unbekannte Formen und Strukturen. Wenn wir da mal auf die Suche gehen, dann finden wir Neues auf der Grundlage des Alten. So erreichen wir mit Alter Musik auch die Jugend.

MC Ich möchte noch etwas hinzufügen: es ist gesagt worden, dass Praetorius ebenfalls mit Laien gearbeitet hat – das ist ja auch richtig. Aber es waren ganz andere Laien. Man kann davon ausgehen, dass für die Leute damals Musik an jedem Tag Bestandteil des Unterrichts in der Schule war – und Latein, das war für jedes Kind manchmal schmerzhaft, so wurde das eingebläut. Die konnten alle Musik vom Blatt lesen; da war niemand, dem man etwa Partien einstudieren musste – die konnten das, das war ganz klar, das war einfach ein Ergebnis durch das „Abrichten der Knaben“, so hieß das damals. Knaben wurden für die Oberstimmen gebraucht, weil Frauen nicht in der Kirche singen durften, also mussten die Kinder das machen, und ich möchte nicht wissen, wieviel Schweiß und Tränen es gegeben hat, ehe die dann solche Stücke aufführen konnten. Natürlich haben sie dann auch zu Dritt und zu Viert gesungen, man sieht ja die Bilder: da stehen hinten vier / fünf Männerstimmen und vorne stehen fünf oder sechs Knaben. Die hat man auch gebraucht, und die hat man immer, wie Jörg Breiding das erzählt hat, während die Top-Besetzung singt, langsam an die Musik herangeführt. Man darf den Nachwuchs nicht vernachlässigen, denn irgendwann bekommen die Knaben den Stimmbruch und dann muss die nächste Generation antreten, das ist völlig klar, das ist auch damals so gemacht worden; allerdings war es ein anderes Niveau. Jörg Breiding ist ja schon froh, wenn er die Kinder dreimal, an drei Nachmittagen, vielleicht auch nur zweimal in der Woche hat und dann mit denen arbeiten kann. Früher ging das in der Schule los – die hatten jeden Tag Singen in der Schule und haben Musik von der Pike auf gelernt, es war selbstverständlich, und dadurch unterscheidet sich eben unsere Zeit grundlegend von der damaligen Zeit. Es waren zwar Laien – aber es waren ganz andere Laien.

WW Ja danke, das finde ich ein wundervolles Plädoyer für die Arbeit von Laien, auch wenn es andere Laien waren *Gelächter im Publikum* mit dieser Musik, das kann ich nur unterstützen, und dennoch, bevor ich Herrn Kimmelmeyer frage, Frau Carl-Liebold, wie machen Sie das, wenn Sie Partien haben, wo z.B. Solo und Tutti getrennt wird, lassen Sie Solisten singen oder nehmen Sie Ihre Chorsänger?

GCL Also, das kommt ganz darauf an, was es ist. Es gibt einfach virtuosere Sachen, dafür brauche ich professionelle Solisten. Die sind auch bei diesen Konzerten dabei. Da teile ich auch den Chor, mache eine kleinere Besetzung. Wenn ich denke, dass meine Chorleute das singen können, dann dürfen sie das auch. Und es gibt auch Stellen, die ich dann von Chorleuten singen lasse. Aber ich würde natürlich nie auf die alten Instrumente verzichten. Das ist etwas, was den Klang so typisch macht, dass ich persönlich keinen Posaunenchor hinsetzen würde – was nicht heißt, dass ein Posaunenchor (mit modernen Posaunen) das nicht spielen darf. Es gibt inzwischen genügend Spezialisten – gut, wir haben immer das Problem, dass wir irgendwo die Gelder dafür auftreiben müssen – , aber es ist eben ein ganz anderer Klang.

MC Und dieser Klang sagt uns auch ganz viel über das Stimmideal der damaligen Zeit. Es ist ganz klar: wenn Sie einen Zink hören, dann passt dazu eigentlich nur eine ganz bestimmte

Gesangstechnik, wie wir sie heute gehört haben: eine ganz schlanke Stimme, so dass man an Stellen gar nicht unterscheiden kann, ist dies nun ein Zink oder ist es die Sopranistin, die wir hören. Genau so mit den Tenören, den Posaunen, das sind die Gamben, das ist der Dulzian, der eben diese sehr obertonreiche Zeichnung hat. Und diese Obertöne machen es auch, dass das Ganze am Ende so homogen ist; das verschmilzt ja wunderbar. Das hat dann auch mit der Stimmung zu tun, aber dieses Verschmelzen der im Prinzip sehr heterogenen Klänge: ein Dulzian, eine Posaune, eine Geige, ein Zink – das sind im Prinzip völlig verschiedene Arten der Tonerzeugung; aber trotzdem gibt es ein Ideal, wie wir es auch bei der Orgel haben mit dieser sehr starken Oberton-Ausrichtung. Die harmonischen Töne, die sind eben wichtig für den Klang.

GCL Es ist eben viel besser, als wenn ich moderne Instrumente dazusetzen würde.

WW Herr Breiding, machen Sie es auch so? Historisches Instrumentarium mit alten Spieltechniken, alte Geigen und alte Bögen und dergleichen?

JB Ja, ausschließlich, ich kann das andere auch nicht ertragen. Ich möchte gerne erst Manfred Cordes dafür danken, dass er sich so wertschätzend über unsere Arbeit geäußert hat. Ich möchte diesen Dank zurückgeben. Ich bin ja aufgewachsen mit diesen Aufnahmen, mit denen von Gardiner, von Herreweghe und diesen Musikern und der Generation davor. Der Knabenchor Hannover hat ja auch bei der Gesamteinspielung der Bach-Kantaten unter Leonhardt und Harnoncourt ab 1970 mitgewirkt. Und im Grunde bewirkt diese neue klangästhetische Prägung des heutigen Publikums glücklicherweise, dass wir das nicht mehr ertragen: ein Weihnachts-Oratorium mit den Bochumer Sinfonikern oder ähnliches. Es gibt ja leider noch Kollegen, die das vielleicht machen müssen, oder die das nicht anders können oder nicht anders gelernt haben, und die auch ihre Berufsängste haben. Das ist ja auch alles verständlich. Aber wir (ich will nur einen ganz kleinen Spot auf die Hochschule heute bringen) sind schon ein bisschen weiter. Ich habe ein Erstsemester Schulmusik mit neun Studierenden, die sollen später mal Musiklehrer werden. Von diesen neun Leuten haben sieben vorher nie gesungen, bevor sie anfangen zu studieren. Es ist ja grausam, die sollen innerhalb von zwei Jahren lernen, einen Chor zu leiten, aber haben vorher nicht nur nicht im Chor Schütz gesungen, nein, sie haben überhaupt noch nie gesungen. Also es ist extrem, wo wir uns um die Rettung des Kulturgutes kümmern müssen. Wir haben in den Streicherklassen Geigenvirtuosen aus Osteuropa oder so, die dann lehren, von der Aufführungspraxis hier im Westen aber wenig Ahnung haben, von der historisch informierten am allerwenigsten. Ihr seid in Bremen in der luxuriösen Situation, dass ihr für die Instrumente Spezialisten habt. Wenn ich eine Bach-Kantate mit meinen Studenten aufführe und Streicher kommen dann aus den Solistenklassen hinzu, muss ich denen erst erklären, was eine Verzierung ist und dass man beim Spielen das Vibrato weglässt usw., von den Musikern aus Sinfonieorchestern ganz zu schweigen. Aber, was ja toll ist, diese Klangästhetik ist durch die Arbeit, die von Nikolaus Harnoncourt und anderen getan wurde, soweit verbreitet, dass z.B. das NDR-Sinfonieorchester jetzt den neuen Chefdirigenten aus der Alte-Musik-Szene besetzt, mit Thomas Hengelbrock. Und in Stuttgart spielt man auch schon längst bewusst mal Non-Vibrato, mal Vibrato, das begann unter Sir Roger Norrington im SWR-Sinfonieorchester. Zum Glück basiert diese ganze Musik, die wir heutzutage haben, auf der Musik dieser alten Meister. Ich glaube, man muss so weit gehen und sagen: zum Glück geht die neue Haltung der Aufführungspraxis gegenüber ja weit über die Musik der Renaissance und des Frühbarock hinaus, so dass man auch Brahms' und Mendelssohns Musik neu definieren kann.

WW ... muss!

JB Ja, muss. Und es ist halt so wertvoll, wenn wir auch in unseren Situationen, wenn sogar die Kantoreien es schaffen, Michael Praetorius aufzuführen. Ich glaube, dass Praetorius manchmal leider selbst dafür gesorgt hat, dass die Interpreten etwas vor seinen Werken zurückschrecken. Ich weiß nicht, ob Sie einmal in die Gesamtausgabe seiner Werke hineingeschaut haben. Man hat dort einen solchen Katalog an verschiedenen Besetzungs-Möglichkeiten, die auch Praetorius selbst ausführlich beschreibt,

WW ... viel Text ...

JB ...ja, erstmal viel Text. ... Man kann einen Chor dort hinstellen, man kann aber auch da und da und da. Man denkt: O Gott, hoffentlich schaffe ich das auch so. Die Schwierigkeiten bei der Umsetzung dieser „Spielanweisungen“ von Praetorius ist die eine Sache. Die andere ist die Haltung der Musikwissenschaft. Wir haben z.B. vor ein paar Jahren Andreas Hammerschmidt aufgenommen, der bis dahin von der Wissenschaft den Stempel „Kleinmeister“ abbekommen hatte, also „weg mit ihm“ und „Schütz der große Meister“. Dann hat sich aber gezeigt, dass Hammerschmidt alles andere als ein Kleinmeister ist. Es ist so schade, dass auch Praetorius in der Fachliteratur noch oft als unaufführbar und zweitrangig dargestellt wird, obwohl es sich genau andersherum verhält. Deshalb nimmt ihn auch kaum jemand in sein Programm auf, und es hat sicherlich auch mit der Verfügbarkeit des Materials zu tun: wir haben zwar die Gesamtausgabe, aber wir haben kaum Stimmenmaterial. Also muss man sich als Kirchenmusiker daransetzen, um Stimmen abzuschreiben, oder sie im Computer abzutippen. Es gibt noch viel zu wenige praktische Ausgaben, und wer hat heutzutage schon die Zeit für eine solch ausgedehnte Vorbereitung?

WW ... aber kopieren darf man, weil das Verbot nämlich schon abgelaufen ist ...es ist keine GEMA mehr drauf.

JB Man sucht ja nach Gründen, warum diese Musik nicht so populär ist, wieso z. B. die Kirche heute nicht brechend voll war. Hätte man Bachs Johannespassion gespielt, auch wenn sie nicht zur Liturgie gepasst hätte, wäre die Kirche viel voller gewesen. Was sind die Gründe dafür? Bei dieser unglaublich hohen künstlerischen Qualität, die das Ensemble Weser-Renaissance geboten hat! Bei einer Bach-Kantate bestelle ich mir die Noten, die sind in einer Woche da und ich verteile sie im Ensemble und los geht's. Bei Praetorius muss ich erst mal selbst kopieren und schnippeln und in andere Schlüssel übertragen. Das können ja Hinderungsgründe sein. Es wird aber gemacht, auch in der Breite, auch wenn bestimmte Stücke nicht so gut gehen mit diesen etwas sperrigen Mittelstimmen ...– auch meine Knaben, selbst die Männerstimmen, die schon etwas weiter sind, mussten ja erst durch dieses Tal, bis sie dann merkten, *wow!* was für eine Kraft hat so eine Liturgie! Das Weihnachtsoratorium wurde hier ja auch genannt. Auch das ist Quatsch, dass man die Kantaten 1-3 und 4-6 hintereinander spielt. Der Kontext, der da angesprochen wird, ist ja kein Konzert, die Kantaten gehören überhaupt nicht in ein Konzert, obwohl es wertvoll ist, die Stücke zu hören.

KJK Aber dann würde ich mir auch wünschen, dass man die Musik der Romantik historisch informiert aufführt. Historisch heißt dann aber auch: wirklich romantisch. Leider höre ich heute häufig Interpretationen mit falschen Tempi, mit permanent durchtickendem Puls ohne Übergänge, ohne *ritardando*, ohne *ritenuto* ...

MC ... was ist ein falsches Tempo? ... *Gelächter und Heiterkeit im Publikum*

KJK Ja, darauf komme ich gleich, es gab nämlich schon Metronom-Angaben, es gab sehr genaue Angaben in den Partituren: es ist nämlich nicht egal, wenn ich als Dirigent *Alla Breve* oder *Vierviertel* schlage, z.B. bei Beethovens c-moll-Klavierkonzert, dann stimmt das einfach nicht. So, wie es in der Partitur steht, war es von Beethoven gemeint. Und schon damals war man sehr genau in der Notation. Völlig anders ist es bei Praetorius, wo man das, was man landläufig *Kantoreipraxis* nennt, vorfindet, und deshalb diese vielen Erklärungen von Praetorius, was man machen könnte mit den Noten – *Praxisempfehlungen* für die Ausführung der Stimmen, die da sind. In der zeitgenössischen Musik heute ist es ganz andersherum, es wird endlos erzählt, was man sich darunter vorstellen soll, weil man es sowieso nicht ohne Erklärungen versteht. Deswegen gibt's da genau so viel Text. Aber der Text kündigt von der Ästhetik, die dahintersteht. Bei Praetorius waren das praktische Anweisungen für die Ausführung. Und ich habe das „*Syntagma musicum*“ sehr genau gelesen, vor allem auch diese Texte; ich habe sie bearbeitet, damit es auch Schüler verstehen können, weil wir jetzt Praetorius in ein Oberstufen-Buch hineinbringen: die Teile zum *Concerto*, wo diese ganzen Passagen vorkommen. Ich habe mich auch mal mit *Gabrieli* beschäftigt: es ist sehr interessant, wie die ihre Musik erdacht haben. Das wurde schon

angesprochen: rein vom Singen her. Interessant ist bei Gabrieli: wenn Sie zwei vierstimmige Chöre besetzt haben, haben Sie mal gesehen, wie die Stimmen heißen? Sie heißen nämlich Cantus / Altus / Ténor / Bassus; interessanterweise, wenn sie eine Partitur aufschlagen, haben Sie oben den Cantus, dann steht der Altus, im Chor 2 steht der Ténor und dann der Bassus. Und dann heißt es plötzlich Quintus / Sextus / Septimus / Octavus. D.h., die haben polyphon mit erweitertem vierstimmigen Satz komponiert, auch wenn sie das Werk zweichörig aufgebaut haben, sie haben einen Gerüstsatz gebaut, das ist nämlich Cantus / Altus / Ténor / Bassus, und haben dann ergänzende Stimmen dazugesetzt, bis die Achtstimmigkeit in zwei Chören vollständig war. Sie können das nachlesen bei Praetorius, da steht es auch sehr genau, dann konnten Sie den Hochchor dem Tiefchor entsprechend besetzen, den Tiefchor mit Posaunen, den Hochchor mit Gamben und mit Streichinstrumenten verstärkt, *colla parte*, wenn Sie wollten. Sie konnten aber auch jede andere Besetzung nehmen; und jetzt gehen wir zurück auf die im „Syntagma musicum“ vorhandenen wunderbaren Meisterwerke, die Buchdruckkunst, die Instrumententafeln. Wir haben, als wir den *Praetorius-Preis* im Land entwickelt haben, den Maßstab aus diesen Tafeln genommen, weil ein Preis ein Maßstab ist. Haben Sie mal gesehen, wie der *Praetorius-Preis* aussieht? Es ist ein Stab, ein Staffelstab in Plexiglas, in den dieser Maßstab reingelaset ist und wo der Name dessen draufsteht, der ihn verliehen bekommt. Denn ein Stab oder Preis in der Kunst, der wird immer weitergegeben wie die Kunst selbst. Von Weitergeben haben wir ja grad von Jörg Breiding vieles gehört – wenn das nicht mehr weitergeht, ist auch das Kulturverständnis dahin. Dieses Künstler-Symbol für den *Praetorius-Preis* ist ein Preis mit Maßstab, weil ein Preis auch ein Maßstab ist. Und anhand dieser wunderbaren Tafeln, bei denen ich immer noch der Ansicht bin, dass Esaias Compenius daran mitgearbeitet hat (denn Compenius war ja mit Praetorius eng freundschaftlich verbunden, also privat, das ist kaum erforscht und viel zu wenig bekannt); denn die sind so präzise gezeichnet, dass man danach diese Instrumente rekonstruieren konnte. So wie es in Niedersachsen die Firma Moeck gemacht hat (und infolgedessen sind wir in Niedersachsen ja auch nicht schlecht bei Alter Musik, auch durch Kallmeyer / Möseler hat Niedersachsen durchaus vieles zur Belebung der Alten Musik mit beigetragen). Warum ich diese Tafeln erwähne? Haben Sie sie mal gesehen? Sie sind nämlich in Familien geordnet, in Instrumentenfamilien, weil damals die Instrumente in Familien, und zwar im Umfang der Gesangsstimmen, gebaut wurden, weil sie nämlich *colla parte* mitspielen sollten. Der Gedanke einer Verselbständigung der Instrumentalmusik beginnt bei Monteverdis „L'Orfeo“ 1607, wo wir plötzlich einen bestimmt ausgesuchten und komponierten Klang, die semantische Instrumentierung haben – also zum Beispiel das Regal für Charon, das Continuo-Instrument des Totenwächters usw. Und infolgedessen ist plötzlich, schlagartig, bei Monteverdi auch der moderne vierstimmige Satz da, das Streichorchester mit 2 Violinen, Bratsche, Violoncello und Kontrabass. Und erst ab da beginnt die moderne standardisierte Instrumentierung allmählich, die festgelegte Instrumentenbesetzung – die Instrumentalmusik ist die jüngste unserer Sparten der Künste.

RS Ja, die Reihenfolge stimmt, aber es geht ja weiter. Es geht letztlich darum, dass die Instrumente die menschlichen Stimmen imitieren. Dafür wurden ja die Zuordnungen gemacht. Die Affekte, welche die Stimmen bei entsprechendem Text musikalisch nachahmen, sollen nun auch von Instrumenten erzeugt werden. Das ist das Neue bei Claudio Monteverdi.

WW ... genau, genau, genau richtig ...

RS ... und deshalb muss man das als Einheit sehen. Was für mich in diesem Zusammenhang noch eine offene Frage ist, die bisher nicht beantwortet wurde: wie hörte sich der Gesang zur Zeit von Praetorius an? Ich würde Ihnen durchaus zustimmen, und das ist heute auch ziemlich sicher, dass sich der Gesang und die Instrumente im Klangbild nicht sehr stark unterschieden. Man ging ja damals so weit, dass man sogar Krummhörner und Zinken stimmlich imitierte. Die Gesangsstimme wurde also klanglich wie eine Instrumentalstimme behandelt. Das erleichterte zugleich den Austausch von Besetzungen, indem man z.B. nur die Musiker einsetzte, die gerade zur Verfügung standen. Konnte eine Instrumentalstimme bei Hof oder in der Kirche nicht besetzt werden, dann übernahm eben eine Singstimme die Partie – oder umgekehrt. Diese Beliebigkeit war in der alten Aufführungspraxis selbstverständlich. Nur denken wir heute oft anders und meinen, es darf nur ein Ergebnis geben. Aber es gibt nicht nur ein Ergebnis, sondern ganz viele

Ergebnisse, je nach Aufführungssituation. Was mich jedoch sehr interessiert, was diese Runde aber vermutlich nicht beantworten kann: wie weit ging die Anlehnung des Gesangs an den Instrumentalklang tatsächlich?

WW Vor einer Antwort muss erst Frau von Berg etwas sagen, die sich schon lange gemeldet hat.

Urte von Berg Ich bedanke mich, ich spreche aus dem Publikum, ich bin Laie, und ich würde jetzt gerne noch einmal auf das heutige Konzert zurückkommen. Mir geht es so, wenn ich in diesem Konzert sitze, dann sitze ich ganz gerade, mit aufgestellten Lauschern, und finde das hoch spannend. Und genau, wie Sie sagten, wie mischt sich der Altus mit dem Zink, usw. Meine Frage ist jetzt die Frage der Besetzung. Wie arbeiten Sie mit Ihren Leuten, auch wenn Sie die „zusammengekauft“ haben, das sind ja alles Spitzenleute – wie erarbeiten Sie ein solches Konzert, wie organisieren Sie die Besetzung? Ich hatte das Gefühl, dass die Musiker hoch engagiert waren, und das mit großem Sachverstand. Ich frage mich, wie Sie dahin kommen, wie Sie das erreichen, was Sie haben wollen?

MC Also, wichtig ist die Auswahl der Teilnehmer des Ensembles, das ist ganz klar. Ich habe natürlich eine lange Liste von Musikern, die ich kenne, und mit denen ich regelmäßig zusammenarbeite. An erster Stelle aber steht das Repertoire, das man aufführen möchte. Es gibt bestimmte Stimmlagen, die besetzt werden müssen, und auch eine bestimmte Stilistik. Ich suche mir aus, welche Leute ich dazu anfragen möchte. Der Altus kam jetzt aus Basel, der Tenor (der hier die ganze Liturgie gesungen hat) wohnt in Wien - wir haben eine doch sehr internationale Besetzung. Die Musiker spielen und singen nicht nur bei mir, sondern auch in vielen anderen Zusammenhängen und anderen Ensembles, sammeln dort ihre Erfahrungen. Wir haben normalerweise zwei Tage Zeit zum Proben. Das, was Sie heute gehört haben, ist im Prinzip in zwei Tagen entstanden. *erstauntes Publikum* Das setzt eine hohe Professionalität der Leute voraus. Sie müssen auch dementsprechend vorbereitet sein, d.h. ich verschicke die Noten drei / vier Wochen vorher, damit die Musiker sich genau darauf einstellen können. Ich erwarte aber auch, dass sie dann vorbereitet sind, d.h. die Proben dienen eigentlich nur noch der Verständigung. Es kann ja auch niemand stundenlang in diesen hohen Lagen singen, sondern es muss soweit durchdrungen und fertig sein, dass man über einzelne Absprachen – zu Tempo, oder wo man ein bisschen verlangsamt, auch über dynamische Dinge und Textinterpretation – dann eigentlich sehr schnell zu brauchbaren Resultaten kommt. Davon hängt die Auswahl des Personals ab.

Nun die andere Frage, die Sie gestellt haben: Wie strukturiert man das Ganze? Das ist wie ein Puzzle, das geschieht bei mir zuhause am Schreibtisch. Einer meiner Sänger sitzt da hinten im Publikum, der weiß, wie das aussieht: alle kriegen sie so ein Blatt, da steht das Stück und die Liste, wer welche Stimme spielt oder singt. Und das Ganze so zusammensetzen, dass jeder zu seinem Recht kommt und genug zu tun hat, dass sich interessante Klangmischungen ergeben, dass das alles auch abwechslungsreich ist – das ist im Prinzip meine Arbeit. Und das Ganze kostet Geld, selbstverständlich, wir haben das heute sehr genau im Blick zu haben.

UvB Bleibt da noch Raum für Intuition?

MC Nein, es ist Erfahrung, wirklich Erfahrung.

WW Mit Gefühlen im Bauch hat das nicht so viel zu tun.

MC Wenn man sich ein bisschen länger mit Musik beschäftigt, dann ist es oftmals so, dass man eine Partitur aufschlägt und innerlich gleich hört, wie es klingt, und man stellt sich bestimmte Stimmen vor. Manchen Musiker kann man dann vielleicht nicht haben, weil er zu diesem Termin nicht frei ist. Ich plane immer etwa ein Jahr vorher. Die Instrumentalisten und Sänger, die Sie heute gehört haben, habe ich vor ungefähr einem Jahr für dieses Konzert angefragt. All die guten Spitzenkräfte haben gut zu tun, und wenn man bestimmte Leute haben will, muss man sehr rechtzeitig fragen.

Wie besetzt man jetzt einen dreistimmigen Chor? Sie haben z.B. mehrere dreichörige Stücke gehört, zum Teil haben wir es von den Emporen her gemacht. Nun hat ein Chor in der Tat drei oder vier Leute, mehr nicht, und z.B. standen hier oben zwei Soprane und ein Zink. Das war ein Hochchor, der war mit drei Violinschlüsseln als Vorgabe von Praetorius notiert. Wie ich diese drei hohen Schlüssel besetze, ob ich das mit Geige, mit Zink oder einer Singstimme mache, das ist mir überlassen, das ist meine Entscheidung. Insofern ist das – und ich habe bewusst diese stilistisch älteren Stücke ausgesucht – quasi absolute Musik; es ist nicht a priori gesagt, welche Stimme von welchem Instrument oder welcher Stimme auszuführen ist, das ist meine Entscheidung. Und die steht und fällt auch damit, wo die Leute sitzen. Ich muss natürlich vermeiden, dass die Musiker im Konzert ständig die Position wechseln sollen. Das sind also ganz viele, auch pragmatische Dinge – ich habe auch nur zwei Soprane „gekauft“, weil das Budget so begrenzt ist. Wenn ich drei Soprane brauche, dann ist der dritte automatisch eine Instrumentalstimme. So einfach ist das dann. Für den Tiefchor dagegen, der auf der gegenüberliegenden Empore stand, gab Praetorius selbst ganz eigene Prioritäten, das wurde schon genannt: der Tiefchor ist eigentlich mit Posaunen auszuführen. Ich habe jetzt keine drei Posaunen gehabt, sondern setzte einen Dulzian ein, der auch als tiefe Stimme gut gebraucht werden kann, der also ein gutes Bassinstrument abgibt. Auch hier waren es Budgetgründe, weil ich den Dulzian gut mit Streichern kombinieren kann – das geht mit einer Bassposaune nicht, die ist zu mächtig da unten. Die Oberstimme des Tiefchores aber wird immer gesungen, so sagt Praetorius das auch, und das sind Stimmen im Altschlüssel. Und der Alt – früher Altus, das heißt ja „hoch“ – der Alt ist wirklich eine hohe Männerstimme.

UvB Der war hervorragend.

MC Solche Typen, wie Sie den da jetzt gehört haben, gibt es ganz wenige. Er ist noch Student bei uns, studiert in Bremen. Da kann man als Ensembleleiter froh sein, wenn man so einen jungen Bengel hat, der das schafft und kann ihm nur wünschen, dass er das möglichst viele Jahre ohne Verluste halten kann; denn solche Stimmlagen werden wirklich gesucht, speziell für diesen Part. Er singt aber auch Oper, ist, wie wir sehen, sehr flexibel. Er ist übrigens auch im Knabenchor aufgewachsen. Das sind die Typen, die dort [im Knabenchor] lesen lernen, die dort sozusagen eine musikalische Sozialisierung erfahren. Es ist eine ganz wichtige Arbeit, die da geleistet wird. Ich hoffe, ungefähr so auf Ihre Frage geantwortet zu haben.

UvB Ja, danke!

WW Herr Vogelsänger, bevor Sie drankommen, muss ich erst noch Jörg Breiding das Wort geben, er hatte sich vorhin schon gemeldet, und Sie kommen gleich dran.

JB Ich will ganz kurz daran anknüpfen. Wenn man dann also eine Motette zu acht Stimmen auf dem Schreibtisch hat (ich habe in meinem Fall immer genug Chorsänger, kann also alle acht Stimmen besetzen), dann wird der Interpret ja auch zu einer Art Komponist. Er überlegt nämlich: Welche Klangfarbe kombiniere ich jetzt mit welcher Stimme? Lasse ich einen Chor ganz allein singen? Manchmal muss man pragmatisch sagen: Okay, der Sopran, der braucht einfach ein Instrument, damit die Intonation vielleicht ein bisschen sicherer wird. Dann nehme ich in dem einen Chor z.B. Streicher und in dem anderen Bläser: Zink und drei Posaunen. Ich sitze lange über einer solchen Entscheidung und überlege, wie das wohl klingen wird. Man hat kein Geld, das auszuprobieren. Man verschickt die Noten, die Instrumentalisten kommen, ein Tag Probe, und dann ist das Konzert. Es gibt zwei ganz tolle Quellen bei Praetorius, wo man nachschauen kann, wie er das selbst gemacht hat. Wir haben ja gerade gehört, dass sich Dirigenten fragen: Kann man eigentlich irgendwo nachgucken, wie Praetorius das gemacht hat, oder ist das unser Job, dem Original irgendwie versuchen nahe zu kommen, ohne recht zu wissen, wie? Nein, es gibt diesen phantastischen 116. Psalm, wo Praetorius selbst genau beschreibt, welche Stimme ein Solist alleine singt, da steht dann *voce sola*, oder wo ein Instrument spielen soll, da steht dann *viola* oder *violino*. Und dann gibt es Stellen, da steht *cappella*, das bedeutet „alle zusammen“, – und da fängt es dann wieder an, interessant zu werden, wie man das interpretiert. Es gibt drei Aufnahmen davon, die ich kenne (ich nenne jetzt keinen Namen). Auf einer wird es so gemacht, dass *voce sola* wirklich nur *eine Stimme* heißt, und dann gibt es Passagen, da singt nur ein Chor *a cappella*.

Bei einer weiteren Aufnahme singt der Chor an der Stelle, die mit *voce sola* bezeichnet ist, ohne Instrumentalbegleitung, und bei *cappella* spielen die Instrumente mit. Ich habe mich damals entschieden, immer das Continuo mitspielen zu lassen, weil es ja auch eine Continuo-Stimme gibt, also nie a cappella. Und *cappella* kann man auch so interpretieren: es singt ein Chor. Es steht nämlich oben drüber (ich will da Michael Praetorius keinen Vorwurf machen, sondern nur erklären, dass das, was da oben drübersteht in den vielen Anmerkungen und was den einen oder anderen abschreckt, oft sehr hilfreich ist.): „Hat man genug Chorsänger, kann man aus der Fünfstimmigkeit eine Zehnstimmigkeit machen und einen Chor *absonderlich stellen*, und hat man noch mehr Sänger, dann kann man noch einen Chor bilden und den noch woanders hinstellen, das ist ja dann nicht mehr fünfstimmig sondern fünfzehnstimmig“ – auch interessant, nicht wahr?, dass er das dann immer so ergänzend sieht. Und dann wird es spannend und ist tatsächlich wie ein Puzzle, wie Manfred Cordes sagt: man muss sich dann irgendwann entscheiden und dann wird es so. Manchmal hat man Glück, dann ist man detailliert drin. Ich wünsche mir noch, dass dieser erste Teil vom „Syntagma musicum“ irgendwann einmal übersetzt wird. Ich bin leider kein Lateiner, den würde ich gerne mal lesen. Das wäre mal ein Auftrag an die Musikwissenschaft.

WW Es gibt aber eine Dissertation über den ersten Teil.

MC Ich hab's zuhaus, das schick ich Dir.

WW – Ja, Herr Vogelsänger ...

Siegfried Vogelsänger Ich finde es sehr erfreulich, dass heute eine Form gefunden wurde, eine Ostermesse aufzuführen. Das hat ja vor ein paar Jahren Paul McCreesh angefangen mit einer Weihnachtsmesse. Ich lebte damals in Frankreich, im Finistère im äußersten Westen der Bretagne. Eines Tages hörte ich im *Radio Neptune* (aus Brest) eine *Messe de Noël* von Praetorius – „ja, das hab ich doch noch nie gehört, eine Weihnachtsmesse von Praetorius...!“ Das hat sich ja nachher geklärt. Als wir mit Ihnen, Herr Breiding, die Michaelis-Vesper überlegten, haben Sie gesagt: „Ich möchte nicht irgendein Sammelsurium von Stücken aufführen, sondern alles in einen liturgischen Rahmen stellen.“ Heute haben wir das Gleiche erlebt. Man kann ja auch an den Stücken sehen, dass Praetorius nicht e i n Stück komponiert hat, das nicht zum Gottesdienst gehört. Nur eine Stelle wurde für mich problematisch: als die *Benedictio* gesungen wurde („Wir danken dir, dass du uns durch diese heilsame Gabe ...“), habe ich mich gefragt: „Wo bin ich jetzt eigentlich? Bin ich jetzt in einem Gottesdienst oder in einem Konzert? Die Kommunion hat ja nicht stattgefunden.“

MC Der Protestantismus hat natürlich auch die Möglichkeit des Laienpriesters. Diese Sakralstücke – wir haben ja auch keine Predigt gemacht, wer darf segnen, wer darf das Vaterunser sprechen – ich wollte halt möglichst viel mit hineinnehmen, und ich glaube, man darf das machen.

SV Luther wollte ja, dass die Gemeinde nicht einfach passiv teilnimmt, sondern aktiv mit handelt.

MC Wir haben das versucht, durch das Lied vor der Predigt, wo dann zu den Instrumenten alle Sänger nicht den polyphonen oder den homophonen Satz gesungen haben, sondern wirklich nur die Melodie, damit man so eine Andeutung von Gemeindecoral hat. Es bleibt für mich ein Konzert, und ich möchte im Konzert eigentlich nicht mit den Zuhörern singen. Ich möchte dann wirklich, dass alle zuhören.

SV Noch eine kleine Randbemerkung: Ein paar Mal ist das Wort „Laien“ gefallen. Ich las einmal bei Heinrich Jacoby (ich weiß nicht, ob ihn jemand kennt, ein Musikpsychologe und -pädagoge, der in den 30er Jahren in die Schweiz emigrieren musste) diesen schönen Satz: „Der Laie wird zum Laien erst durch die Anmaßung der Zunft“. *allgemeine Heiterkeit*

WW Das ist ja schon fast ein Schlusswort – aber ich habe hier noch zwei Wortmeldungen.

RS Ich würde gerne noch etwas zum Generalbass sagen. Sie sagten, der ist textiert. Ich nehme nicht an, dass zum Generalbass gesungen wurde, sondern dass es eine Orientierung war für den, der Generalbass spielte. Zu Praetorius' Zeit wurde das Ensemble vom Generalbass-Instrument, also von der Orgel aus geleitet. Wir müssen uns klarmachen, dass der Generalbass den Zweck hatte, die vielen Stimmen durch ein harmonisches Fundament zusammenzuhalten. Heute haben wir eine Spät-Renaissance-Musik gehört, keine Frühbarock-Musik. Um z.B. die Mehrchörigkeit zusammenzuhalten, gab es vor dem Generalbass, also zum Ende des 16. Jahrhunderts, den sogenannten *basso seguente*, den fortlaufenden Bass. Das heißt, man nahm den Bass aus dem ersten Chor, dann kam der Bass vom zweiten Chor, dann kamen vielleicht beide Chöre, alles verbunden durch eine einzige Bass-Stimme. Diese hatte der Organist vor sich und spielte jetzt die Akkorde dazu. Der unterlegte Text bot dem Orgelspieler eine Orientierung für sein Akkordspiel. Die Akkorde selbst hatten noch keinen Klangwert, es ging nur darum, dass es möglichst voll klang und dass der Organist den Apparat, der ja durch die Chöre geteilt war, zusammenhielt. Und erst beim bezifferten Generalbass des 17. Jahrhunderts strebte man auch nach einem Eigenwert des Akkordklangs. Der entsteht dann, wenn nicht einfach ein Dreiklang über dem Basston erklingt, sondern der Akkord eine andere Zusammensetzung hat. Wenn da z.B. ein Quartsext-Akkord oder ein Sept-Akkord erklingen soll – was der Generalbass-Spieler nicht ahnen kann – dann muss er die Bezifferung haben. Und das wird dann ab Anfang des 17. Jahrhunderts immer häufiger der Fall.

MC Ich wollte dazu sagen: Sie haben heute Abend eigentlich kein einziges Stück Generalbass-Musik gehört, sondern es ist, wie es richtig gesagt wurde, typisch – und ich habe es bewusst darauf beschränkt, weil ich diese beiden Stile nicht mischen wollte – bewusst typisch die frühere Phase. Sie haben weite Teile gehört, wo die Orgel überhaupt nicht mitgespielt hat, wo praktisch die Klänge aus der Summe der Einzelstimmen entstanden sind. Speziell der Hymnus, den Sie gehört haben, der abwechselnd mal zwei-, mal vier-, fünf-, siebenstimmig war, ist ein hochkomplexes Geflecht aus Einzelstimmen, polyphonen Abschnitten, imitierend, teilweise mit Kanons – darin war Praetorius ein Meister. Ich glaube, diese Hymnen sind das Beste, was er geschrieben hat. Diese immer schlechtbewerteten Bicinien und Tricinien, das ist hochspannende und (ich unterrichtete Kontrapunkt) hochintellektuelle Musik, das muss ihm erstmal jemand nachmachen. Und diese Dinge kann man mit einem Chor nicht einstudieren – das geht einfach nicht, das geht nur mit Einzelstimmen. Das bricht wie ein Kartenhaus zusammen: nur eine Stimme braucht praktisch nur ein Viertel hinterher zu sein, dann geht das nicht mehr. Das sind wirklich hochprofessionelle Werke. Und bei den anderen Stimmen, wenn wir die Orgel dabei hatten, war es oft so, dass wirklich *voce sola* dabeisteht, und dann steht im Tutti auch *cum instrumentis et organo*.

WW Richtig.

MC Und dann heißt das für mich: hier stehen drei Leute und die singen das alleine. Und die Orgel schlägt erst mit den anderen Instrumenten mit drein. Beim Tiefchor stand auch *voce sola* – zehn Sänger konnten wir uns nicht leisten, deshalb haben wir uns pragmatisch entschieden. Das also nochmal zur Frage nach dem Generalbass. Generalbass haben Sie heute nicht gehört. Der Organist hat im Prinzip *colla parte* gespielt, wenn er gespielt hat, wie in den Tuttistücken. Und ansonsten haben wir im Prinzip ganz viel Polyphonie des 16. Jahrhunderts gehört.

WW So, jetzt habe ich drei Wortmeldungen: zunächst Herr Breiding, dann Frau Carl-Liebold, und eine Wortmeldung aus dem Publikum.

JB Ich würde gerne noch einmal zwei Dinge zusammenführen. Das eine: Praetorius als Pädagoge, das andere: die Laienmusik. Die Sammlung „Polyhymnia exercitatrix“ (das ist eine Sammlung mit sehr kurzen Stücken für meist zwei Singstimmen plus Instrumente) hat Praetorius dafür geschrieben, Knaben im Stile des neuen italienischen Gesangs zu schulen. Sie müssen sich folgendes vorstellen: Da steht eine Melodie in ganz langen Notenwerten, das ist die einfache

Stimme, die heißt dann auch *simplex*, und drüber steht eine verzierte Stimme mit Sechzehntelnoten, ganz hochvirtuos. Und im Vorwort steht: Die Kinder, die das noch nicht so gut können, die sollen die einfache Stimme singen, wie einen Choral, lange Noten singen, und die Fortgeschrittenen dürfen sich schon an diesen verzierten Stimmen versuchen. Solche Stellen gibt es in vielen Kompositionen. Praetorius war ein Praktiker und Pädagoge, er hatte eben auch Kinder, Jungs, die das nicht drauf hatten, die haben dann die einfache Stimme gesungen. Praetorius schlägt auch vor, die verzierte Stimme von einem beigestellten Instrumentalisten spielen zu lassen. Das ist für uns heutige Musikwissenschaftler und Ausführende sehr sehr spannend, weil man einmal sieht, wie virtuos die verziert haben müssen, wie man damals getrillert hat und welche Umspielungen es gab, wenn Praetorius das so aufschreibt, diese ganzen vielen Noten. Das ist auch deshalb so interessant, weil Praetorius offenbar jüngere Kinder hatte, oder Kinder, die noch nicht so weit waren, die er aber auch mit einbinden wollte. Das war ein toller Ansatz für mich, dass man das herausgefunden hat.

GCL Meine Frage ist vielleicht ein wenig naiv. Ich kann mir nicht so ganz vorstellen, wie Praetorius das eigentlich mit den verschiedenen Chören geregelt hat. Der hat ja nicht dirigiert. Und er hat ja zum Teil offenbar abenteuerliche Vorstellungen, wo die Chöre stehen sollen. Im Choralkonzert „In dulci jubilo“ z.B. sollten die Trompeten ja vor der Tür stehen.

MC Das kann ich ganz leicht beantworten: Es gab immer Dirigenten und Subdirigenten.

WW Vor allem gab es mehrere Generalbass-Instrumente, jeder Chor hatte sein eigenes Instrument.

MC Die Subdirigenten hatten im Grunde nichts anderes zu machen, als mit dem Blick auf den Leiter die Arme auf und ab zu bewegen. Und das lässt sich vor allem optisch durch die ganze Kirche verfolgen; denn wenn man auf das hört, was der andere Chor macht, ist man immer schon zu spät. Dieses System von Haupt- und Subdirigent hat Praetorius immer gebraucht, und im Titelblatt der „Musae Sioniae“ ...

WW *weist auf die Abbildung in der Ausstellung:* hier sieht man die Subdirigenten, ...

MC ... unten steht er [Praetorius], gibt das nach oben weiter, alles schön im Gleichmaß.

KJK Wie in Verona, in der Arena ... *Heiterkeit*

WW So, jetzt Sie bitte.

Zuhörer aus dem Publikum [gekürzt] ... Ich möchte auf einen anderen Punkt eingehen. Es hieß vorhin, das Volk hat nur hier in der Kirche Musik gehört, es gab kein Radio usw. Mich würde interessieren, ob das wirklich so war, dass das Volk nur in der Kirche Musik hören konnte, oder irgendwelche Höflinge vielleicht am Hof bei den großen Tafeln. Gibt es darüber Erkenntnisse? Wir haben hier in der Gegend –zig alte romanische Kirchen. ... Ich kann mir nicht vorstellen, dass diese musikalischen Entwicklungen nicht auch irgendwie in der Provinz ihren Widerhall gefunden hätten. Wenn von der Dorfbevölkerung einzelne Leute hier mitgesungen haben, etwa Knaben am Hofe. Ich kann mir nicht vorstellen, dass es da nicht eine Rückkopplung gab, mit zeitlichen Verzögerungen vielleicht. Abgesehen von diesen Tanzmusiken, die Praetorius auch geschrieben hat, kann ich mir nicht vorstellen, dass auf dem Dorfe nicht auch irgendwie Tanzmusik gemacht wurde. ...

WW Was war das Volk? In der Kirche konnte jeder, immer wenn dort Gottesdienst war, Musik hören. Die Kirche war der Vorgänger des Konzertsaals. Ein Zweites: Praetorius ist der Beweis dafür, dass seine lieben Landsleute erst mit Verzögerung verstanden, was in Italien anfangs des 17. Jahrhunderts geschah. Er selber hatte nie die Gelegenheit, nach Italien zu kommen, hat aber alles drangesetzt, um diese Neue Musik, über die er aus den Berichten erfuhr, möglichst allen zu vermitteln. Er kannte seine Pappenheimer und wusste, dass die Feld-Wald-und-Wiesen-Kantoren

und Organisten etwas zögerlich waren mit dieser neuen Praxis, die Praetorius aber möglichst überall verbreiten wollte, also in den vielen Kirchen, von denen Sie gerade gesprochen haben. Anfang des 17. Jahrhunderts war die ältere Praxis noch verbreitet. Aber zur selben Zeit kam das Neue und Praetorius hat wesentlich dazu beigetragen, dass dieses Neue möglichst überall angenommen und akzeptiert wurde. Die Organisten mussten lernen, bezifferte Generalbässe zu spielen – das kannten die ja gar nicht. Die machten sich vorher ihre Tabulaturen, ihren Klavierauszug, und spielten den. Jetzt sollten sie auf einmal nach Zeichen, nach Ziffern spielen. Das war alles etwas Neues und Praetorius hat sich sehr dafür engagiert, dass dieses Neue weithin rezipiert wurde.

RS Vielleicht sollte man noch ergänzen. Natürlich konnten nicht alle Kirchen solche mehrhörigen Werke aufführen. Daher haben wir ja schon kurz nach 1600 eine neue Orientierung: bei Ludovico Viadana gibt es mit seinen „Cento Concerti Ecclesiastici“ von 1602 erstmals die Tendenz, von der Mehrhörigkeit wieder wegzukommen zu einer Ein- bis Vierstimmigkeit, die dann aber in der Beziehung der Einzelstimmen auch wieder diese wechselhaften konzertierenden Elemente enthält. Die neue Gattung wurde in Deutschland „Kleines geistliches Konzert“ genannt. Sie war für Kirchen gedacht, die wegen geringer Anzahl der zu Verfügung stehenden Sänger oder Instrumentalisten die vielstimmigen Werke, wie wir sie heute gehört haben, nicht aufführen konnten. Diese Veränderung um 1600 muss man auch sehen, denn damit findet eine Entwicklung statt, die den Generalbass und sein akkordisches Klangvolumen umso wichtiger macht.

MC Man muss sich klarmachen, dass das, was Sie heute gehört haben, die absolute Ausnahme ist. Natürlich kann man jeden Tag Musik in der Kirche erleben; und zwar zu allen fünf Gottesdiensten, die es am Tag gibt; aber wir sprechen dann von Gregorianik, von einstimmiger Musik. Mehrstimmige Musik ist bereits ein Erlebnis. Wenn Sie so etwas hören wollten, dann fand es nur in den Städten bzw. Höfen statt, nur zu den besonderen Feierlichkeiten, wo man dann nochmal Musiker anmieten konnte, um überhaupt so etwas in dieser Größenordnung und Pracht auf die Beine stellen zu können.

GCL Richtig.

KJK Ja, vielleicht nochmals eine Sache angesprochen: Es geht um Wirkungsgeschichte. Es ist ja auffallend, dass man bisher bei Praetorius offenbar keine Wirkungsgeschichte außer bis zum Bach-Choral nachweisen konnte, obwohl er so viel entwickelt hat. Als wir uns beim Praetorius-Preis darüber Gedanken gemacht haben (der im Wesentlichen vom Förderkreis Musik in Niedersachsen bezahlt worden ist, die Entwicklung der Skulptur, nicht vom Land, das haben wir in Eigenregie gemacht), da haben wir überlegt, dass es doch interessant wäre, dass man jungen Komponisten die Anregung gibt, sich mit den Werken mittels Bearbeitungen auseinanderzusetzen. Ulli Orth (CD, Ulli Orth's Quintessence, Praehistorius Jazz) hat dann eine ganze Jazz-Suite komponiert, sehr interessant, über Tänze aus „Terpsichore“, man hat Praetorius also sozusagen modern weitergedacht. Hier treffen sich die Traditionalisten mit den Avantgardisten. Und das ist eine Art Antinomie-Witz: die einen sagen, Authentizität des Werkes, das muss so sein, und das bleibt so, die anderen passen es an, bearbeiten es und tragen zum Fortleben des Werkes bei – Mozart lernte Händels Musik kennen. Das war tolle Musik, fand er, aber man muss das moderner, zeitgemäß machen, also Klarinetten dazu! Dann Stokowski, der berühmte Dirigent, der Bachs d-moll-Toccatà für großes Sinfonieorchester bearbeitet hat, damit alle im Konzertsaal hören können, welch großartige Musik das ist. ... Verstehen Sie, das sind Überlegungen: „Kommt mir nicht mit hoher Kunst, ich will die hohe Kunst nicht auf einem hohen Samtsockel haben, ich will sie allen Menschen geben.“ Dazu muss ich aber lockerer rangehen, nicht mit ästhetischen Verdikten, indem ich sage, das ist so und wieder so heilig, dass es wieder nur so oder so z. B. in Bayreuth aufgeführt werden darf, oder was weiß ich; sondern ich brauche eine Musik, die allen Menschen erschlossen werden kann. Jeder Mensch ist hoch interessiert an Kunst, wenn man sie ihm zeigt und ihm dazu einen Zugang anbietet. Ich war früher mal Sonderschullehrer, in Dortmund. Und da haben wir das gemacht: ein Händel-Konzert mit Sonderschülern – man hat mich für fast verrückt erklärt. Aber die Schüler waren nachher ganz fasziniert und gingen später in jedes Orgelkonzert, das waren meine Sonderschüler, Obdachlosenheim, Dortmund-Wambel. Also es ist eine Frage

der Humanität, allen Menschen alles zu erschließen. Und deswegen ist es mir auch egal, ob es eine Bearbeitung ist; denn diese Authentizitätsdiskussion, die haben wir erst seit 30 Jahren, seit wir dafür Spezialisten haben. Vorher gab's das gar nicht. Alle haben bearbeitet: Praetorius ... Händel ... Mozart ... Und was hat Bach gemacht? Er hat bearbeitet: Vivaldi – ich könnte Ihnen die Concerto-Praxis vom Vivaldi-Typ bis zum Corelli-Typ aufzeigen, hab schließlich auch mal in Musikwissenschaft promoviert, das ist hier nicht das Thema. Der entscheidende Punkt ist: was hat Bach gemacht? Er fand Vivaldi „super“. Was hat er gemacht? Er arrangiert die Konzerte für den damaligen Synthesizer, die Orgel. Das sind die Vivaldi-Bach-Konzerte, die „Konzerte nach Vivaldi“. Er hat das Ding einfach arrangiert für Orgel, damit er es spielen konnte – weil er in Weimar Organist war. Da hat er noch kein Orchester gehabt. Vielleicht hat er's woanders aufgeführt, weil er die Stücke so toll fand. Ich finde, an dieser Stelle ist das keine Frage der Ästhetik, sondern eine Frage der Musikpolitik – auch für die Praetorius-Rezeption. Und schließlich, Sie wissen ja, ich bin in diesem Land Musikrats-Präsident und kümmere mich darum, dass die Musikkultur in Niedersachsen weiterkommt: Der entscheidende Punkt ist, wie wir Musik zu den Menschen bringen – und Kunstverständnis entwickeln. Und ein letzter Satz dazu zurück: ich finde es schade – da bin ich ganz patriotischer Niedersachse - , wir haben hier in Wolfenbüttel ein solches Pfund mit Michael Praetorius, und die Stadt hat eigentlich viel zu wenig dazu weiterentwickelt. Wir haben die Kirche, wir haben die Orgel, die Herzog August Bibliothek – ich arbeite ja daran, dass wir hier nach Wolfenbüttel einen großen internationalen Kongress „Michael Praetorius“ holen können. Also in dieser Richtung sollten wir, einschließlich der historisch informierten Aufführungspraxis, hier so etwas gemeinsam mit der Stadt auf die Beine stellen. Also brauchen wir auch noch den Kulturverein der Stadt, und die Gesellschaft für Musikforschung.

WW Ja, ich habe nichts dagegen.

KJK Die Landesmusikakademie haben wir ja schon da. Die Bundesakademie auch.

WW Noch eine letzte Wortmeldung von Manfred Cordes.

MC Ich finde all dieses genannte Engagement sehr wichtig und halte es in hohen Ehren. Das Wichtigste wäre, und vielleicht können Sie etwas dazu beitragen, dass unsere Kinder an den Schulen wieder regelmäßig Musikunterricht von ausgebildeten Musiklehrern bekommen.
Bravorufe aus dem Publikum Nur dann können wir entwickeln, was darüber hinauswächst, sonst schweben wir im luftleeren Raum.

KJK Das bedeutet auch, dass die Hochschulen sich darauf einstellen. Ich kenne da nun sehr genau die Statistik-Listen aus dem Musikrat und leite den Bundesfachausschuss Musik und Gesellschaft, wo wir genau diese gesellschaftlichen Analysen in der Bundesrepublik machen. Es bedeutet also auch, dass die Hochschulen, die Musikhochschulen, verstehen: wir werfen 5000 Künstler auf den Markt, die wir im Moment gar nicht gebrauchen und am Markt absorbieren können, und gleichzeitig sind in den letzten zehn Jahren die Musikpädagogik-Studierenden-Zahlen rückläufig, weil offensichtlich an den Hochschulen nur der etwas gilt, der ein großer Virtuose ist, aber nicht derjenige, der ein Pädagoge wird. Denn Kultur wird leider nun mal durch Weitergabe vermittelt, und wem das nützt, hat Hans-Peter Lehmann, der berühmte Opern-Regisseur gesagt: Was nützt ein Opernhaus in der Wüste, wenn keiner hingehet, und das nützt dem Künstler auch nichts. Und solange die Musikhochschulen nicht verstehen, dass ihre wichtigste Abteilung, sozusagen die „Propagandaabteilung“, die Abteilung Schulmusik ist, kommen wir da nicht weiter.
..... *Beifall aus dem Publikum*

WW Ja, okay.

JB Einen Satz möchte ich noch nachschieben, weil es mir so wichtig ist, was Manfred Cordes sagt. Die Hochschulen haben es z.T. ja inzwischen erkannt und richten Chorleitungs-Professuren für Kinderchor-Leitung ein, was vierzig Jahre lang nicht gemacht wurde. Es wurde immer abgetan mit „ja, ja, das ist keine Disziplin für eine Musikhochschule“ – das Schlimme ist, erst in zehn / zwölf Jahren haben wir dann Leute, die das können, die dann Musiklehrer werden. Immerhin ist die

Diskussion mit der Hochschule inzwischen in Gang gekommen. Viel schlimmer jedoch ist, dass die Kindergärtnerinnen, also die Erzieherinnen und Erzieher, gar keinen Musikunterricht kriegen. Meine Tochter kam nach Hause und sagte: „Papa, wir haben ein so schönes Lied da gesungen.“ Sie macht mir mittlerweile den Ghetto-Blaster an und singt dazu – und was war das dann? Das hieß so irgendwie wie „Ein Stern“, und das war so etwa ein Abwehr-Schießer, der das so mit den Kindern in tiefer Lage gesungen hatte. Und das in den wichtigen Lebensjahren, so von drei bis sechs, da müsste – da kann auch nur die Politik was tun, indem sie die Ausbildungen der Erzieherinnen und Erzieher verbessert.

MC/WW Und das Elternhaus.

MC Und dass Musikunterricht an den Schulen stattfindet! Dass da nicht nur ein bisschen ästhetische Erziehung, so ein bisschen Kunst und Theater, stattfindet, sondern wirklich ganz normal zwei Wochenstunden Musik.

WW Meine Damen und Herren, wir sind jetzt weit weg von der historischen Aufführungspraxis, aber doch bei wichtigen Grundlagen, ohne die man alle solche Sachen nicht treiben kann.

Ich danke den Diskutanten sowie Herrn Elsner, der das alles organisiert hat und wünsche Ihnen einen schönen Abend, einen schönen Sonntag und hoffentlich noch viele Erlebnisse in der Qualität wie heute Abend. Vielen Dank. *Applaus*