

Samar Naghizadeh

Matrikelnummer 12445609

„Die Authentizität des Klangs: Harnoncourts Vision der
historischen Aufführungspraxis“

Stella Privathochschule Feldkirch

In Kooperation mit der Mozarteum Universität in Salzburg

2024

Studium: IGP: Hauptfach Klavier 2024

Dr. Michael Wersin

These

"Nikolaus Harnoncourt versuchte, die Authentizität der Musik aus der Barock- und Renaissancezeit wieder zu finden. Er prägte die Aufführungspraxis der Alten Musik durch seinen Fokus auf Echtheit und den Einsatz historischer Instrumente. Die Musik von damals wollte er lebendig machen, sie wieder zum Leben erwecken. Er versuchte herauszufinden, wie die Alte Musik in der jeweiligen Musikepoche gespielt wurde und wie sie heute gespielt werden könnte, um authentisch zu klingen. Sein Ziel war es, die ursprüngliche Ausdruckskraft der Musik wiederherzustellen, indem er sie als Sprache mit rhetorischen Prinzipien verstand. Dabei betonte er die Verbindung von Technik, Notentext und Emotion. Das Zusammenwirken davon sei wichtig, um Musik lebendig und verständlich zu machen.“

Vorwort

Aufgrund meines Interesses an alter Musik und den verschiedenen Interpretationen, habe ich mich dazu entschieden, diese Arbeit diesem Thema zu widmen. Sie beschäftigt sich hauptsächlich mit Nikolaus Harnoncourt, der die Alte Musik aus einer anderen Perspektive betrachtete und versuchte, den ursprünglichen Klang vergangener Zeiten in die Gegenwart zu bringen. Für Nikolaus Harnoncourt habe ich mich entschieden, weil er die Alte Musik revolutioniert hat, indem er sich intensiv mit den Komponisten*innen und deren ursprünglichen Gedankengängen beschäftigte. Sein Ziel war es, die Musik so zu interpretieren bzw. zu verstehen, dass er sie so wiedergeben konnte, wie der Komponist sie damals betrachtete, lebte und auslegte. Einer, meiner Meinung nach, der faszinierendsten Aspekte ist, dass Harnoncourt die originalen Instrumente nachgebaut und restauriert hat, um den authentischen Klang der Musikstücke wiederzugeben.

Diesen ganzen Aufwand betrieb er, da er der Meinung war, dass wir heutzutage die Sprache der alten Musik nicht mehr verstehen, sondern sie nur buchstabieren. Somit war seine Intention, dass er die Sprache richtig erlernt und so der alten Musik Justiz erbringen kann.

Da Deutsch nicht meine Muttersprache ist, habe ich für einige Übersetzungen, technische Hilfsmittel wie DeepL genutzt. Ebenso erhielt ich von meiner geschätzten Kollegin, Frau Sabine Beder, Hilfe bei den sprachlichen Korrekturen. Dafür möchte ich mich an dieser Stelle herzlich bei ihr bedanken.

Das weiteren möchte ich meinem Mentor, Herrn Dr. Michael Wersin herzlich danken, der mich während dieser Zeit sehr unterstützt hat und stets für meine Fragen zur Verfügung stand.

Inhaltsverzeichnis

<i>These</i>	<i>I</i>
<i>Vorwort</i>	<i>II</i>
<i>Einleitung</i>	<i>1</i>
Wer war Nikolaus Harnoncourt?	1
Der Concentus Musicus	1
Harnoncourts Zusammenarbeit mit dem Chamber Orchestra of Europe (COE)	3
Harnoncourt und seine bildhaften Vorstellungen	4
<i>Historisches Denken</i>	<i>5</i>
Zwei unterschiedliche Perspektiven auf die historische Musik	5
<i>Alte Instrumente</i>	<i>8</i>
<i>Musik ist kein Klanggemälde</i>	<i>15</i>
Musik als eine Sprache	15
Herausforderungen der Notation	23
Die Wirkung von Hörgewohnheiten	26
Die Philosophie hinter Harnoncourts Zugang zur historischen Musik	28
<i>Matthäus Passion</i>	<i>31</i>
<i>Fazit</i>	<i>39</i>
<i>Quellenverzeichnis</i>	<i>41</i>

Einleitung

Wer war Nikolaus Harnoncourt?

Nikolaus Harnoncourt war ein österreichischer Cellist, Dirigent und Musikforscher, ein Wegbereiter der historischen Aufführungspraxis für Alte Musik im 20. und 21. Jahrhundert. Er widmete sein ganzes Leben der Musik, insbesondere der alten Musik und den historischen Instrumenten. Seine grundlegende Vorstellung war, dass Musik authentischer verstanden und aufgeführt werden könnte, wenn man die Aufführungspraxis der Barockzeit beachten und die alten Originalinstrumente dafür verwenden würde. Mit viel Arbeit und visionärer Geduld sammelten Nikolaus Harnoncourt und seine Frau Alice Harnoncourt, sie war eine österreichische Geigerin, diese alten Instrumente und Manuskripte. ¹

Der Concentus Musicus

Im Jahr 1953 gründeten Harnoncourt und seine Frau in Wien das Ensemble Concentus Musicus. Alice hatte großen Einfluss auf die Musik dieses Ensembles. Als Konzertmeisterin war sie von Anfang an bei fast allen Konzerten und Aufnahmen dabei und prägte den Klang des Ensembles. Harnoncourt spielte bis 1969 weiterhin als Cellist bei den Wiener Symphonikern und arbeitete unter Dirigenten wie Karajan und Klemperer.

Der Concentus Musicus bestand anfangs nur aus drei Musikern, von denen jeder ein anderes Instrument spielte. Auch die Anzahl der präsentierten Musikstücke waren zu Beginn noch sehr begrenzt. Mit der Zeit erweiterte sich das Repertoire jedoch zunehmend.

Kurz nach der Gründung gab es natürlich noch viele Probleme. Es war neu, Musikstücke auf diese authentische Weise zu spielen und aufzuführen. Die Skeptiker unter den Kritikern gaben damals noch den Ton an. Sie kritisierten die fehlende Brillanz des Gesamtklanges, die „Unstimmigkeiten“ der alten Blasinstrumente, den „kurzen Geigenstrich“ und vieles mehr. ²

Als der Concentus Musicus 1957 in Wien erstmals mit historischen Instrumenten auftrat, wurden die Musiker*innen zunächst als „esoterische Spinner“ belächelt und der Auftritt war

¹ (Vgl. <https://www.harnoncourt.info/langbiographie/>)

² (Vgl. <https://www.harnoncourt.info/langbiographie/>)

kein großer Erfolg. Doch die nachfolgenden Konzerte waren sofort ausverkauft. (Vgl. Schmerda 2019)

Nikolaus Harnoncourt beschäftigte sich viel mit der Musik der Barock- und Renaissancezeit. Sein „Concentus musicus“, inzwischen über 60 Jahre alt, ist bis heute als eine der wichtigsten historisch informierten Instrumentalformationen führend.

Auf die Frage, ob ihn seine erstaunliche Karriere im Rückblick verwunderte, antwortete der Altmeister der historischen Aufführungspraxis: „Irgendwie schon. Ich kann nur dankbar sein. Ich habe in einer Zeit gelebt, die genau richtig für mich war. Der Umbruch in der Interpretationsweise lag in der Luft. In einer anderen Zeit wäre ich vielleicht Puppenspieler oder Schreiner geworden.“ (Schmerda 2019)

Der Concentus musicus war einer der wichtigsten Aspekte in Harnoncourts Leben. Nikolaus Harnoncourt informierte sich, wie schon erwähnt, viel über die alten Musikepochen und deren Musikinstrumente und konnte mit dem gewonnen Wissen dieses Ensemble gründen. Mit Hilfe dieses Ensembles hatte er die Möglichkeit, seine Interpretationen und Gedanken besser zu äußern. Das Ziel dieses Ensembles war es, die Musik, hauptsächlich die der Barock- und Renaissancezeit, aber auch der Klassikzeit bis hin zum 1900 Jahrhundert besser zu verstehen und authentischer spielen zu können.

Harnoncourt versuchte auch, die Sprache der Barockmusik besser interpretieren zu können. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E1)

Er meinte, dass es bei den heute gesprochenen Sprachen viele unterschiedliche Faktoren gebe, die man lernen müsse, wie Vokabeln, Grammatik, Buchstaben usw. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E1)

Diese Aussage kann man sich wie folgt vorstellen: Jemand, der zum Beispiel die lateinischen Buchstaben kennt, wird die Buchstaben der Sprachen, in denen sie verwendet werden, zwar erkennen, jedoch oftmals weder verstehen noch aussprechen können. Damit derjenige die jeweilige Sprache verstehen kann, muss er die vorher erwähnten Komponenten zuerst lernen.

Bei der alten Musik sei es auch so, meinte Harnoncourt weiter. Heutzutage müssen Musiker*innen ebenso diese Komponenten der damaligen Musik erlernen, damit sie sie nicht nur buchstabieren, sondern verstehen könnten und somit in der Lage seien, sie authentisch zu spielen. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E1)

Harnoncourts Zusammenarbeit mit dem Chamber Orchestra of Europe (COE)

Mit dem Chamber Orchestra of Europe arbeitete Nikolaus Harnoncourt immer wieder zusammen. Gemeinsam mit dem Orchester gab er Konzerte und machte gemeinsame Aufnahmen.

Das **Chamber Orchestra of Europe** wurde 1981 gegründet und zählt heute etwa 60 Mitglieder. Von Anfang an wurde die Identität des COE durch seine Zusammenarbeit mit führenden Dirigenten*innen und Solisten*innen geprägt. Wie viele andere Dirigenten*innen hatte auch Nikolaus Harnoncourt einen großen Einfluss auf dieses Kammerorchester. (Vgl. Gabriella Kg 2002)

In einem Interview meinte er, dass er mit den Musiker*innen dieses Orchesters einige Beethoven-Sinfonien erstmals einstudiert habe, die sie noch nie zuvor gespielt hätten. Dabei wäre eine musikalische Abenteuerstimmung entstanden, die ihnen unglaublich gutgetan habe. Die Besetzung des Orchesters habe die Inszenierung sehr schnell umsetzen können.

Themen wie Traurigkeit oder Tränen seien Themen, die junge Leute normalerweise nicht gut verstehen oder verstehen wollten. Diese Musiker*innen seien jedoch unglaublich daran interessiert gewesen. (Vgl. Gabriella Kg 2002)

„Das COE ist für mich die große Abenteuertruppe. Ich werde dankbar sein, solange ich lebe, für all die wunderbaren Dinge, die wir gemeinsam gemacht haben... diese unvergesslichen Proben und Aufführungen sowie eine liebevolle Verbindung zu jedem einzelnen Musiker – das ist einzigartig.“ (Roberts 2015)

Dieses Orchester war geprägt von Harnoncourts tiefen musikalisch-historischen Perspektiven, seiner kreativen Herangehensweise und seiner Fähigkeit, diese klar zu vermitteln. Die ersten Aufführungen, besonders Beethovens Fünfte Symphonie, hinterließen einen bleibenden Eindruck. Das Orchester war so in die Musik vertieft, dass sich einige Musiker*innen kaum an das Konzert erinnern konnten. Diese Auftritte führten zu weiteren Einladungen. (Vgl. Roberts 2015)

Harnoncourt und seine bildhaften Vorstellungen

Nikolaus Harnoncourt hatte einen enormen Einfluss auf Musiker*innen – er war eine Revolution. Er war voller bildhafter Vorstellungen und Beispiele. So beschrieb er ein Crescendo etwa als ein zehn Meter langes Krokodil, das sein Maul öffnet, oder Schmerz als einen Elefanten, der auf deinem Fuß steht!

Er war sehr humorvoll. „Stell dir vor, wie enttäuscht du wärst, wenn du erfährst, dass die alten Bananen ausverkauft sind...“ (Harnoncourt N 2022: E1)

Nikolaus Harnoncourt hatte eine großartige Art, mit Worten genau zu erklären, wie er wollte, dass die Musiker*innen eine musikalische Phrase spielen. Einige seiner Zitate aus den Proben sind legendär:

„Pianississississississississimo Holzbläser und Pauken!“ (Roberts 2015)

„In diesem Moment müsst ihr die ganze Welt küssen!“³ (Roberts 2015)

„Es ist wirklich unglaublich, was ihr macht, dass ihr dieses Risiko eingeht... denn dort, am Rand der Katastrophe, findet sich die allergrößte Schönheit.“⁴ (Roberts, 2015)

Seine bildhafte Sprache machte nicht nur die Proben einzigartig, sondern auch den Zugang zur Musik für seine Musiker*innen und Zuhörer*innen unvergleichlich lebendig. (Vgl. Roberts 2015)

Er konzentrierte sich darauf, die Geschichte zu erzählen und Authentizität zu vermitteln, nicht unbedingt auf die Schönheit der Musik. Er folgte in der Musik stets seinen Überzeugungen.

„Die Schönheit kann man nur am Rande der Katastrophe finden“, sagte Harnoncourt. Er glaubte, dass man bis ins Extrem gehen müsse – auf der einen Seite die Schönheit und auf der anderen Seite die Hässlichkeit, um ein Gleichgewicht für die Musik zu schaffen. (Vgl.

Harnoncourt N 2022: E1)

Für ihn war die Chemie zwischen den Instrumenten wichtiger und nicht nur der Klang einer einzelnen Violine. (Roberts 2015)

³ (An die Bassposaune, Beethoven 9, Salzburg 1994)

⁴ (Beethoven 5, Graz, 2007)

Historisches Denken

Zwei unterschiedliche Perspektiven auf die historische Musik

Im Allgemeinen ist die Musik, die wir heute kennen, stark von der historischen Musik beeinflusst. Es gibt zwei unterschiedliche Arten diese Alte Musik wiederzugeben. (Vgl. Harnoncourt 1991: 13)

Eine typische Herangehensweise an dieses Thema ist die Modernisierung – mit allen Veränderungen in der Orchestrierung und den Instrumenten.

Das bedeutet, dass man ein Stück aus der Barockzeit mit einem modernen Ansatz⁵ spielt. Historische Musik wurde teilweise als Werkzeug genutzt, um zu studieren, zu lernen und die ältere Musik besser zu verstehen. (Vgl. Harnoncourt 1991: 13)

Eine andere Perspektive, die jünger ist und erst ab etwa seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts angewendet wird, ist jene, für die sich Nikolaus Harnoncourt stark einsetzte. Es handelt sich hierbei um das historische Denken. Dies bedeutet, den Klang und die Musik so authentisch wie möglich zu gestalten und dabei den Intentionen des Komponisten treu zu bleiben. (Vgl. Harnoncourt 1991: 13)

Dieser Ansatz betont, die Musik in ihrem ursprünglichen zeitlichen Kontext zu verstehen, mit historischen Instrumenten, Techniken und Aufführungspraktiken. Harnoncourt war der Ansicht, dass diese Methode nicht nur die Authentizität der Musik bewahre, sondern sie auch auf eine Weise zum Leben erwecke, die moderne Interpretationen nicht erreichen könnten.

Indem Musiker*innen nach solcher Authentizität streben, versuchen sie, sich mit dem Geist und dem kulturellen Kontext der damaligen Zeit zu verbinden und so dem Publikum ein tieferes und wahrhaftigeres Erlebnis zu bieten.

Im 18. Jahrhundert, als man die damalige ältere Musik aufführen wollte, geschah dies fast immer in einer modernisierten Version. Dies wurde damals, als notwendig angesehen, was in einem Gegensatz zu heute steht, wo Komponisten*innen und Dirigenten*innen wissen, dass historische Werke auch in ihrer ursprünglichen Form von den Zuhörern*innen akzeptiert werden können.

⁵ Moderne Ansätze, wie die von Karl Richter, beinhalten größere Orchester, moderne Instrumente und eine stärker romantisierte Interpretation, was Tempo und Klang beeinflusst. (Vgl. Allen 2021)

Würde die Alte Musik heute aus irgendeinem Grund verschwinden und durch zeitgenössische Musik ersetzt werden, würde dies zu einem enormen Rückgang des Publikums führen, so Harnoncourt. Heute trägt die historische Musik, insbesondere die aus dem 19. Jahrhundert, die musikalische Welt. Interessanterweise war dies im 18. Jahrhundert genau umgekehrt - damals bildete die Zeitgenössische Musik das Fundament der Musik. (Vgl. Harnoncourt 1991: 13-19)

Aber auch heute wird diese historische Musik von Dirigenten*innen ganz unterschiedlich gedeutet. Dirigenten wie Furtwängler und Stokowski interpretierten die ältere Musik in einem modernisierten romantischen Stil. Die Werke von Bach wurden mit wagnerianischer Orchestrierung oder mit übergroßen Ensembles aufgeführt. (Vgl. Harnoncourt 1991: 13-19)

Durch die Herangehensweise, welche auch Harnoncourt bevorzugte, entstand der Begriff der authentischen oder "getreuen" Musik. Zeitgenössische Standards bieten uns eine gewisse Spontanität und Freiheit im Urteil, was uns heutzutage jedoch oft nicht natürlich erscheint. Wir versuchen, historische Musik im Kontext ihrer ursprünglichen Zeit zu betrachten und sie getreu zu präsentieren, weil es scheint, als sei dies der einzige Weg, sie zu ehren und würdevoll zum Leben zu erwecken. (Vgl. Harnoncourt 1991: 13-19)

Das Ziel dieses Denkens ist es, die ursprünglichen Intentionen der Komponisten zu verstehen. Erst dann kann die Musik authentisch genannt werden – obwohl es nahezu unmöglich ist, Musik genauso zu verstehen und zu interpretieren, wie sie ursprünglich gedacht war. Hinweise auf die Absichten der Komponisten, wie Spielanweisungen, Instrumentierungen und zeitgenössische Aufführungspraxen, erfordern ein tiefgehendes Studium. Man kann versuchen Authentizität zu lernen und in die heutige Musik zu integrieren, dabei fehlt aber oft die Energie und Lebendigkeit. Deshalb ist eine historisch-informierte, aber musikalisch lebendige Aufführung vorzuziehen. Authentizität wird erreicht, wenn Wissen, Verantwortung und tiefes musikalisches Empfinden zusammenkommen, um die Schönheit und Klarheit eines Werks hervorzubringen. (Vgl. Harnoncourt 1991: 13-19)

Wie oben erwähnt, ist historische Musik der Mittelpunkt jeder Musik. Es ist jedoch erwähnenswert, dass Musik nicht hierarchisch fortschreitet. Zum Beispiel können wir Brahms, Mozart, Bach oder Josquin nicht mehr als überlegen zueinander betrachten. Viele Aspekte der historischen Aufführungspraxis haben sich im Laufe der Zeit verändert, einschließlich Notation, Improvisation, Klangideale und Instrumentierung. (Vgl. Harnoncourt 1991: 13-19)

Im 17. Jahrhundert war es beispielsweise weitaus üblicher, dass Musiker*innen improvisierten. Sie taten dies auf der Grundlage notierter Musik, indem sie Verzierungen, Diminutionen und andere Ausschmückungen entsprechend der Spielpraxis ihrer Zeit hinzufügten.

Dies führte dazu, dass sie die Notation anders interpretierten als im 18. Jahrhundert. Um die richtige Authentizität – also die exakten Intentionen – zu erreichen, muss man die Unterschiede in der Instrumentierung kennen. Harnoncourt sagte, dass ein nicht geringer Teil der Instrumentalmusik improvisiert würde. Auch meinte er, dass die Instrumentalisten*innen die komponierte Vokalmusik verwenden würden, die sie selbständig verändern und den jeweiligen Bedingungen und Möglichkeiten anpassen würden. (Vgl. Harnoncourt 1991: 13-19)

Unterschiede in Interpretation, Klang und Technik erfordern ein umfassendes Wissen über jede historische Periode. Die Instrumentierung spiegelt auch den Geist ihrer Epoche wider. Komponisten*innen schrieben oft für bestimmte Interpreten*innen oder Instrumente, indem sie sich vorstellten, wie die Musik genau klingen sollte – etwas, das mit modernen Instrumenten fast unmöglich ist. Dies war einer der Hauptgründe, warum Nikolaus und Alice Harnoncourt die alten Instrumente kauften und restaurierten. (Vgl. Harnoncourt 1991: 13-19)

Alte Instrumente

Nikolaus Harnoncourt war der Meinung, dass alte Instrumente es wert seien, ausprobiert zu werden und mit ihnen zu musizieren. In der heutigen Zeit, in der die Musik sehr modernisiert sei und viele Menschen die alten Instrumente nicht mehr kennen würden, würde man jemanden, der ein altes Instrument habe oder benützte, schnell als „Purist“ oder „Historist“ abstempeln. Daher würde aus mangelndem Vertrauen oft jede Note überdacht werden. Dieser Kampf um Werktreue oder Authentizität könne auch als negatives Konzept betrachtet werden, als ob diese ganze Idee einfallslos wäre. Problematisch fand er es, wenn der Begriff „Werktreue“ mit „Notentreue“ verwechselt wird. (Vgl. Harnoncourt 1991: 91)

Im Laufe der Zeit gab es viele Unstimmigkeiten bezüglich dieser Begriffe und Bezeichnungen. Diese Unstimmigkeiten stammen aus den Anfangstagen der historischen Aufführungsbewegung in den 1920er und 1930er Jahren, als die alte historische Musik nicht als Teil der offiziellen Musik angesehen wurde, sondern als Gegenkultur, die von kleinen, leidenschaftlichen Zirkeln getragen wurde. Diese Pioniere waren auf der Suche nach Strenge und Reinheit, die durch den Ersten Weltkrieg beeinträchtigt wurde, der sie dazu brachte, sich in der Musik auszudrücken. (Vgl. Harnoncourt 1991: 91-102)

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die traditionelle Musik in Sinfoniekonzerten und Opernhäusern zu sentimental. Man fand die Musik so unauthentisch, dass der Begriff „romantisch“ zu einem negativen Etikett wurde, „objektiv“ hingegen wurde zu einem positiven. (Vgl. Harnoncourt 1991: 92)

Man hatte die Alte Musik der Renaissance und des Barocks so lange ignoriert, bis man schließlich merkte, dass sie sich in gewisser Weise an die angestrebte Authentizität angleichen konnte.

Aus diesem Grund begannen Instrumentenbauer, einige alte Instrumente wie Blockflöte, Gambe und Cembalo wiederzuentdecken. Es war natürlich verständlich, dass der Klang rau war und nicht ganz den Erwartungen entsprach, aber dennoch als authentisch angesehen wurde. Einige Künstler*innen entdeckten schließlich das Potenzial dieser Instrumente. Es gab auch einige Misserfolge, zum Beispiel der Bau des modernen Cembalos, waren zu verzeichnen.

Es wurde, wie viele andere Instrumente wiederentdeckt und nachgebaut, was nicht der größte Erfolg war. Dem war es nicht sehr ähnlich. Harnoncourt bezeichnete diese nachgebauten

Instrumente sogar als Spielzeuginstrumente im Vergleich zu Stradivari-Geigen! Und interessanterweise gewöhnten sich die Leute irgendwann an den Klang jener Instrumente (Spielzeuginstrumente). (Vgl. Harnoncourt 1991: 91-102)

Wie bereits erwähnt, gab es einen erheblichen Druck, alte Instrumente nachzubauen, um authentische Klänge wiederzuerlangen. Diese Aufgabe erwies sich jedoch als nahezu unmöglich und führte zu zahlreichen Herausforderungen. Die Behebung dieser Probleme erforderte großen Aufwand und viel Zeit. Harnoncourt betrachtete diese anfänglichen Fehler jedoch als verständlich und natürlich im Kontext einer Pionierzeit. (Vgl. Harnoncourt 1991: 91-102)

Die Denkweise der professionellen Musiker*innen, Kritiker*innen und Konzertbesucher*innen wurde über Jahrzehnte hinweg von den besonderen Umständen dieser frühen Phase geprägt. Selbst vor dreißig Jahren war es ungewöhnlich, dass Musiker*innen sich für historische Instrumente entschieden.

Fragen wie „Wie hat man das damals gemacht?“ oder „Wie hat es damals geklungen?“ könnten jemanden dazu motivieren, alte Instrumente zu erforschen. Doch letztlich kommt es auf das künstlerische Ziel der Musiker*innen an und darauf, welcher Weg dieser Vision am nächsten kommt. Die Neugierde auf diese historischen Instrumente bedeutete nicht gleichsam, dass man das Spielen auf ihnen zu seinem lebenslangen Beruf machen musste – doch einige Menschen entscheiden sich tatsächlich dafür, dies professionell zu tun.

Der Stillstand in der Entwicklung der Musikinstrumente hing stark mit der Denkweise und dem Lebensstil der Menschen jener Zeit zusammen, da die Entwicklung der Musikinstrumente durch die künstlerischen Bedürfnisse der Gesellschaft und die sich wandelnden Musikstile vorangetrieben wurde. (Vgl. Harnoncourt 1991: 91-102)

Musikinstrumente sind sowohl Werkzeuge als auch Kunstwerke. Im Laufe der Zeit wurde jedoch mehr Wert auf technische Veränderungen an den Instrumenten gelegt, anstatt sie als künstlerische Werke zu würdigen. Die Namen großer Instrumentenbauer wie Antonio Stradivari, Johann Christoph Denner, Johann Wilhelm Haas, Andreas Ruckers, Andreas Stein und Theobald Böhm sind ebenso berühmt wie die großen Maler.

Instrumente wurden im Laufe der Zeit ständig umgebaut, um den Vorlieben und Musikstilen der jeweiligen Epoche zu entsprechen. Es ist wichtig zu erwähnen, dass selbst alte Geigen heutzutage nicht mehr so klingen wie ursprünglich, da sie durch zahlreiche Änderungen im Laufe der Zeit stark verändert wurden. Diese Anpassungen wurden hauptsächlich vorgenommen, um die Lautstärke und die Klangqualität zu verbessern. (Vgl. Harnoncourt 1991: 91-102)

Es gibt viele Faktoren und Perspektiven, nach denen ein Musikinstrument definiert oder bewertet werden kann. Zum Beispiel erzeugt die Böhm-Flöte gleichmäßige, konsistente Töne, bietet jedoch weniger klangliche Vielfalt, während die Hotteterre-Flöte reichere, variablere Klänge produziert, jedoch mit geringerer Gleichmäßigkeit. Jede Flöte könnte genau die gegenteiligen Eigenschaften der Flöte eines anderen Herstellers haben.

Es ist stets wichtig zu betonen, dass die Definition eines Instruments stark von seinem Verwendungszweck abhängt. (Vgl. Harnoncourt 1991: 91-102)

Alle neuen Instrumente und die Entwicklungen im Instrumentenbau waren zu ihrer Zeit sehr interessant – allerdings nur so lange, wie sie neu waren. Dies lag vor allem daran, dass sie genau auf die Anforderungen der Musik ihrer jeweiligen Epoche abgestimmt waren. Zum Beispiel passten die vielfältigen Klangfarben und der dunkle Klang der Hotteterre-Flöte perfekt zur französischen Musik vor 1700, waren jedoch für die deutsche Musik um 1900 völlig ungeeignet.

Natürlich könnten solche Vergleiche für jedes andere Instrument angestellt werden, das zu seiner Zeit oder für eine bestimmte Musikrichtung ideal war, jedoch nicht für alle Zeiten, da auch das Publikum entsprechend auf diese Musik und Instrumente reagieren muss. (Vgl. Harnoncourt 1991: 91-102)

Für viele Jahre drehte sich die Frage und Diskussion um das Thema, was ein gutes Instrument eigentlich ausmacht. Wenn die klangliche Qualität eines Instruments ein so wichtiger Aspekt ist, dass aus künstlerischen Gründen Instrumente einer bestimmten Epoche bevorzugt werden, dann muss dieser gleiche Standard auch bei der Bewertung der Instrumente selbst gelten. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E9)

Grundsätzlich hat die Frage, ob ein Instrument gut oder schlecht ist, viel mit seiner objektiven Qualität zu tun. Das bedeutet, es geht darum, sich nicht von einer falschen Authentizität täuschen zu lassen! Zum Beispiel wäre es absurd, eine schlechte Barockflöte einer guten Böhm-

Flöte vorzuziehen, nur weil sie eine Barockflöte ist. Ein schlechtes Instrument bleibt schlecht, selbst wenn es vorübergehend durch aktuelle Moden oder die kritiklose Akzeptanz von Musiker*innen und Musikliebhabern*innen gefeiert wird – ähnlich wie bei den bereits erwähnten Pseudo-Cembali.

„Wenn unser Ohr für subtile Klänge, für wirkliche Qualität erst wieder geschärft ist, können wir sehr wohl zwischen dem spielzeugartigen Klang der falschen „Originalinstrumente“ und dem reichen Klang der echten (und auch von guten Nachbauten) unterscheiden.“ (Harnoncourt 1991: 99)

Harnoncourt fand es zudem geradezu lächerlich, wie viele konservative Musiker*innen immer noch „moderne“ Instrumente aus dem 19. Jahrhundert verwenden, um Musik aufzuführen, für die diese Instrumente gar nicht gedacht waren. (Vgl. Harnoncourt 1991: 99)

Ein weiterer sehr wichtiger Aspekt der Instrumente ist die Frage des Intonationssystems, die kein*e Musiker*in, der*die sich ernsthaft mit vorklassischer Musik befasst, ignorieren kann. „Auch hier wird meist am Ende der Überlegungen und Versuche die Erkenntnis stehen, dass jede Musik ein bestimmtes Intonationssystem geradezu erfordert und dass die verschiedenen terzenreinen und ungleichschwebenden Temperaturen des 16., 17., 18. und 19. Jahrhunderts für die Wiedergabe alter Musik mindestens genauso wichtig sind wie die keineswegs wohltemperierte gleichschwebende Temperatur.“ (Harnoncourt 1991: 100)

Alte Instrumente sind hier besonders hilfreich, denn, entgegen der weit verbreiteten Meinung, können sie genauso präzise – oder sogar präziser – gespielt werden, genauso wie moderne Instrumente. Außerdem lassen sich die originalen Intonationssysteme am einfachsten mit historischen Instrumenten umsetzen.

Letztendlich muss auch die Frage der klanglichen Balance innerhalb eines Orchesters oder Kammerensembles erwähnt werden. In jeder historischen Epoche waren die Instrumente so gestaltet, dass sie perfekt zusammenpassten. Es ist jedoch absurd, dass, wenn wir heute „ähnliche“ Instrumente wählen (die oft lediglich die gleichen Namen wie die alten tragen) und sie zusammenstellen, wir einen Mischklang erhalten, der mit den ursprünglichen Intentionen des Komponisten nur wenig gemein hat. (Vgl. Harnoncourt 1991: 91-102)

Trotz aller Fortschritte sind die Kunst und Musik vergangener Zeiten für uns offenbar unverzichtbar, wobei der klangliche Aspekt stets eine zweitrangige Rolle spielt. Der originale

Klang ist für Nikolaus Harnoncourt nur insoweit von Bedeutung, als er von den vielen verfügbaren Optionen die überzeugendste Möglichkeit darstellt, eine bestimmte Musik in der heutigen Zeit angemessen darzustellen.

Ebenso wie das Praetorius-Orchester für die Aufführung von Richard Strauss ungeeignet ist, ist auch das Richard-Strauss-Orchester für die Aufführung von Monteverdi nicht geeignet. (Vgl. Harnoncourt 1991: 91-102)

Die historischen Saiteninstrumente unterschieden sich, insbesondere in ihrer Größe, deutlich von den heutigen. Die alten waren oft größer als ihre heutigen Pendanten. Violinen und Bratschen hatten größere Maße, welche sich bis ins 19. Jahrhundert stetig wandelten. Viele große Bratschen wurden im Laufe der Zeit verkleinert, um sie leichter spielbar zu machen. Diese funktionalen Anpassungen beeinflussten nicht nur den Klang, sondern auch die Technik und den stilistischen Zugang zur Musik. Ein weiterer wesentlicher Unterschied war das System der Stimmung, das die Musik in ihrer ursprünglich beabsichtigten Form erlebbar machte. (Vgl. Harnoncourt 1991: 91-102)

Barockbögen beispielsweise waren auf Artikulation ausgelegt und boten eine „sprachbasierte“ Klangästhetik, während klassische Bögen auf längere, getragene Dynamik abgestimmt waren. Harnoncourt betonte, dass die Verwendung von Instrumenten, die nicht zur jeweiligen Musik passen würden, die Aufführung erheblich beeinträchtigen könnten. Er wandte sich entschieden gegen die Annahme, dass moderne Instrumente notwendigerweise besser seien, trotz der fortlaufenden technologischen Entwicklungen. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E9)

„Die Violine um 1500 ist genauso gut gewesen, wie die von heute.“ (Harnoncourt A 2022: E9)

Auch Blasinstrumente wurden verändert, um den neuen kompositorischen Anforderungen wie lauterer Dynamiken und reicherer Klangtexturen zu entsprechen. Die Wiederentdeckung der alten Instrumente diente dazu, ihre einzigartigen klanglichen und intonatorischen Qualitäten zu nutzen, die moderne Instrumente nicht bieten konnten. Aufgrund dieser Unterschiede mussten Musiker*innen oft ihre gesamte Spieltechnik neu erlernen, da die historischen Instrumente eine andere Herangehensweise erforderten. Obwohl die Musik früher oft mit Anfängern in Verbindung gebracht wurde, betonte Harnoncourt, dass die einfache Selbstverständlichkeit der damaligen Zeit nur von sehr erfahrenen Musiker*innen umgesetzt werden konnte. Die Anpassung an diese Instrumente war herausfordernd und erforderte eine neue Perspektive auf Musik. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E8)

Harnoncourt kritisierte zudem, dass der „unbefriedigende und dünne Klang“ früherer Instrumente in der alten Musik oft idealisiert wurde. „Dieser unbefriedigende und dünne Klang wurde dann zum Idealklang der alten Musik erklärt.“ (Harnoncourt N 2022 : E8 M: 18:40)

Dies verdeutlicht, wie stark sich der Ansatz zur Musikaufführung verändert hat, da das, was heute in der modernen Musik als „dünn“ gilt, damals bewusst angestrebt wurde.

Sein Ansatz bestand darin, die stilistischen und klanglichen Veränderungen der Musik zu verstehen und die Charakteristika jeder Epoche zu berücksichtigen. Harnoncourt glaubte, dass jede Ära ihren eigenen Klang hatte und nur die Instrumente dieser Zeit in der Lage waren, diesen authentisch wiederzugeben. Um diesem Ziel näher zu kommen, gründete er das Ensemble Concentus Musicus. „Wir haben beschlossen, wir gründen ein Ensemble, in dem jede Musik mit dem für sie optimalen Instrumentarium aufgeführt werden soll.“ (Harnoncourt N 2022 : E8 M: 9:35)

Dies erlaubte ihm, mit verschiedenen Kombinationen von Instrumenten zu experimentieren und den idealen Klang für jede Musikrichtung zu finden.

Interessanterweise war Harnoncourt selbst nicht immer sicher, was diese Instrumente genau waren und wie sie funktionierten. Vielmehr ging es ihm darum, zu experimentieren und die „Grammatik“ der alten Musik zu erlernen. Darmseiten und Barockbögen beispielsweise eröffneten völlig andere tonale und dynamische Möglichkeiten im Vergleich zu modernen Stahlsaiten und Bögen.

Trotz seiner Faszination für alte Instrumente bestand er jedoch nicht darauf, dass ausschließlich historische Instrumente verwendet werden sollten. Die Wahl der historischen Instrumente hat nicht unbedingt oberste Priorität. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E8)

Nikolaus Harnoncourt sah sie vielmehr als Hilfsmittel für ein tieferes Verständnis. Das originale Instrumentarium ist optimal für unser Verständnis der musikalischen Aussprache. (Vgl. Harnoncourt 2022: E8)

Für Harnoncourt gab es drei wesentliche Schritte zu einer authentischeren Interpretation: das Werk selbst, die technischen Details wie Artikulationen und musikalische Ausdrucksformen sowie den möglichst optimalen Klang. Letzteres sei realistischerweise mit historischen Instrumenten leichter zu erreichen.

Ein bemerkenswertes Experiment war seine Aufführung von Bachs Matthäus-Passion mit einem modernen Orchester, bei der er versuchte, historisch informierte Praktiken in ein modernes Setting zu übertragen. Er zeigte, dass es teilweise möglich ist, historische Intentionen auch mit modernen Instrumenten zu erreichen – vorausgesetzt, die Musiker*innen verstehen

die richtige Artikulation und Spielweise „Es liegt nicht nur am Instrument, sondern am Musiker, was er daraus macht.“ (Harnoncourt N 2022 E: 9 M: 10:00)

Für seine Zeit war es eine große Revolution, wie Nikolaus Harnoncourt den Zugang zu alten Instrumenten fand. Heutzutage neigen viele Menschen dazu, Alte Musik näher an den Intentionen der Komponisten aufzuführen. Doch die Art und Weise, wie Harnoncourt die Musik betrachtete und jedes kleinste Detail als eine einzigartige Sprache zu verstehen versuchte, war eine sehr große Revolution. Wie oben erwähnt, waren viele Nachbauten der Instrumente damals nicht einmal ein Erfolg. Heute ist es jedoch weitaus üblicher, Konzerte mit authentischeren Instrumenten und in einem freieren Stil zu geben, der der ursprünglichen Klangvorstellung näherkommt. Was Harnoncourt tat, war nicht nur herauszufinden, wie die Instrumente tatsächlich geklungen haben könnten, sondern er versuchte auch die beste Möglichkeit zu finden, Authentizität wiederherzustellen – mit oder ohne Originalinstrumente.

Musik ist kein Klanggemälde

Musik als eine Sprache

Im 17. und 18. Jahrhundert wurde Musik als eine Sprache beobachtet. Diese Sprache hatte wie jede andere ihre eigene „Ausssprache“, was in der Musik durch die Artikulation zum Ausdruck kam.

Vor allem in der Barockzeit orientierte sich die Musik stark an den Regeln der gesprochenen Sprache, doch ab dem 18. Jahrhundert veränderte sich dieses Konzept und die Musik entwickelte sich zu etwas Bildhaftem, ähnlich wie ein Gemälde in der Malerei. (Vgl. Stobrawa 2024)

Für uns heute ist es selbstverständlich, dass man in einer Sprache manchmal Pausen macht, um nachzudenken, die Geschwindigkeit anpasst, mal langsamer, mal schneller spricht. Dasselbe Prinzip gilt auch für die Musik – um sie wirklich zu verstehen und interpretieren zu können, muss man ihre Sprache meistern. Diese Fähigkeit gilt gleichermaßen für Sänger*innen wie für Instrumentalisten*innen: Sie sollten lernen, Musik wie eine Sprache zu „sprechen“. Ein Zitat aus einer Musikschule des 17. Jahrhunderts lautet sogar: „Musik ist eine Sprache.“ (Vgl. Harnoncourt N 2022:E1)

In der Barockzeit wurden musikalische Ausdrucksmittel als selbstverständlich wahrgenommen, die wir heute mühsam und langsam wieder erlernen müssen. In der barocken Aufführungspraxis wird Artikulation als zentrales Ausdrucksmittel betrachtet, das weit über technische Aspekte hinausgeht und den rhetorischen sowie emotionalen Inhalt der Musik übermittelt. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E2)

Die Prinzipien der Rhetorik und die Regeln der „Ausssprache“ – Betonung und Entlastung – sind entscheidend, um diese Musik richtig zu verstehen und zu beschreiben.

In ihren Bemühungen um eine authentische Vermittlung dieser alten Musik nahmen Nikolaus Harnoncourt und seine Frau die Kantaten alter Komponisten und schrieben deren Manuskripte eigenhändig ab. Sie begaben sich auch auf die Suche nach historischen Instrumenten, von denen viele neu gebaut wurden, um die Musik in ihrer ursprünglichen Form wieder zum Leben zu erwecken. Musik ist mehr als nur schwarze Punkte oder Rhythmus, sie sollte Sinn und Ausdruck vermitteln wie eine Sprache. (Vgl. Harnoncourt A 2022: E1)

Instrumente waren für sie Werkzeuge, um den musikalischen Inhalt besser auszudrücken. Das ultimative Ziel ist es nicht, nur schnelle Finger und brillante Technik zu haben, sondern die „Aussprache“ der Musik richtig zu erlernen, um deren Sinn und Gefühl zu vermitteln. Musiker*innen müssen neue Vokabeln und Grammatik lernen, und selbst wenn sie dies technisch meistern, ist das allein noch keine Musik – es ist nur das Buchstabieren von Noten. „Vielleicht ein gutes und schönes Buchstabieren, aber Musik machen können wir erst dann, wenn wir nicht mehr an die Grammatik und die Vokabeln denken, wenn wir nicht mehr übersetzen, sondern einfach sprechen.“ (Harnoncourt N. 1991: 49)

Das Verständnis für die „Grammatik“ der Musik sollte ein natürlicher Prozess sein, ein Grundwissen für jede*n Musiker*in. Wer diese Sprache nicht beherrscht, wird die Musik allein wie ein Bild darstellen, anstatt sie zu sprechen. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E1)

Ein schönes Bild für diesen Dialog im Orchester beschreibt die Interaktion der Musiker*innen: Es ist, als ob zum Beispiel die erste Geige eine Frage stellt und die zweite Geige antwortet. Alle Musiker*innen sind in eine Art lebendige Diskussion eingebunden, in der jede Stimme ihren eigenen Beitrag leistet.

In der Barockmusik spielt das Verhältnis von Dissonanz und Auflösung eine wesentliche Rolle. Eine „kleine“ Note als Vorschlag – ein kurzer Akzent auf einer Konsonanz – bringt Spannung in die harmonische Struktur und macht sie zur Dissonanz. In der barocken Aufführungspraxis war es selbstverständlich, dass die Dissonanz laut gespielt wird und ihre Auflösung leise erfolgt. Für die Musiker*innen dieser Zeit war dies eine Selbstverständlichkeit, heute müssen sie es jedoch mühevoll erlernen. (Vgl. Harnoncourt N 2022:E1)

Wenn sie jedoch dieses Vokabular erlernt haben, dann ist es vielleicht nicht mehr so schwierig, diese Musik richtig zu verstehen und somit spielen zu können. „Die Bedeutung des Zusammenhangs zwischen Musik und Sprache kann für die Barockmusik überhaupt nicht überschätzt werden, da Musik damals als Sprache in Tönen empfunden wurde.“ (Harnoncourt N 2022: E2 M: 0:57)

Dieser Zusammenhang zwischen Musik und Sprache lässt sich in vier Gruppen einteilen, in **Assoziationen durch bestimmte Instrumente**.

Monteverdi schrieb beispielsweise, dass, wenn etwas mit Wasser dargestellt werden soll, selbstverständlich eine Posaune verwendet wird. Oder wenn Gott ins Spiel kommt, greift man

zur Trompete. Ein weiteres Beispiel sind **Choralzitate**. Diese sollten nicht gesprochen, sondern gespielt werden, um bei den Hörer*innen die Aussage des Choraltexes in Erinnerung zu rufen. Die Menschen des 17. und 18. Jahrhunderts kannten die wesentlichen Dichtungen oft auswendig, ebenso die Bibel. Was in der Kirche gesungen wurde, war ihnen schon sehr bekannt. Daher reichte es aus, nur den Anfang eines Chorals zu spielen, und für die Hörer*innen war es, als würde er gesprochen werden. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E2)

Programme, die sich in verschiedene Stufen strukturieren lassen, sind das zweite Element. Die primitivste Form davon ist die Nachahmung: zum Beispiel das Bellen eines Hundes, das von einer Oboe imitiert wird. Es können aber auch Gefühle dargestellt werden, wie gespenstische Stimmungen oder nächtliche Gefühle, etwa in den Flötenkonzerten von Vivaldi.

Dabei muss davon ausgegangen werden, dass der Komponist ein Publikum anspricht, das mit diesem musikalischen Vokabular vertraut ist und deshalb neue Elemente sofort versteht, auch dann, wenn es etwas Ungewohntes hört. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E2)

Die dritte Ebene sind die Symbole. In der Barockzeit wurde intensiv mit großen Symbolen gearbeitet. Man konnte beispielsweise die Takte, Pausen oder Tonarten als Symbole lesen. Diese musikalischen Symbole waren für die Hörer der damaligen Zeit selbstverständlich und leicht verständlich. Musik wurde als Rede betrachtet. Es ist wichtig zu wissen, dass Rhetorik damals ein wichtiger Teil des Schulunterrichts war. Alles, was mit musikalischer Rede zu tun hatte, wurde in der Schule gelehrt. Der dramatische Aufbau einer Rede war jedem gebildeten Menschen bekannt. Das war nichts Besonderes für die Menschen in der Zeit. Für uns hingegen ist es oft nicht mehr selbstverständlich, da wir von Rhetorik kaum noch eine Ahnung haben. Wenn wir jedoch so in dieser Musik zuhause wären, wie es damals der Fall war, könnten wir sagen, dass es überflüssig sei, über musikalische Rhetorik zu sprechen, weil sie so selbstverständlich wäre.

Aber, wie schon erwähnt, ist das heute leider nicht mehr der Fall. Es ist daher wichtig, sich über den Zusammenhang zwischen der Musik und der Rede klar zu werden und irgendwann, ohne bewusstes Nachdenken darüber, dies musikalisch zum Ausdruck bringen zu können. Ist einem der Zusammenhang erst einmal klar, kann man diese Sprache ohne Nachdenken über die neue Grammatik und das neue Vokabular verwenden. Beim Harnoncourts Konzerten wussten die Hörer*innen oftmals nicht, was die Aussage der Musik der Barockzeit ist, worum es geht, aber

Harnoncourt hat sie informiert, und dann wurde es für die Zuhörer*innen eine Selbstverständlichkeit, dass die Musik wie eine Sprache ist. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E2)

Die Struktur dieser musikalischen Sprache ist interessant: „In einem gewöhnlichen 4/4-Takt haben wir eine edle Eins, eine schlimme Zwei, eine edle Drei, wenn auch nicht so edel wie die Eins! und eine ‚miserable‘ Vier.“ (Harnoncourt N 2022: E2 M: 8:16)

„Diese Viertel konnten vergrößert oder verkleinert werden, wodurch ein kompliziertes Geflecht entstand.“ (Harnoncourt N 2022: E1)

Wenn die gesamte Barockmusik nach diesem strengen Betonungsschema abgespielt werden würde, dann wäre diese Musik langweilig und eintönig. Man wüsste schon nach zehn Takten genau, wie es in der nächsten halben Stunde weitergehen würde. Damit dies nicht der Fall ist, wird dieses Betonungsschema immer wieder durch die Harmonien unterbrochen. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E2)

Zum Beispiel: Eine Dissonanz in der Musik ist immer betont und verlangt nach einer Auflösung, die immer leiser gespielt werden sollte. Es klingt falsch, wenn man eine Dissonanz leise spielt! Das sollte immer laut und betont sein, sonst hört es sich inkorrekt an.

Wenn diese Verbindung nicht richtig umgesetzt wird, geht der musikalische Sinn verloren. Es ist, als würde man einen Schmerz einfach ignorieren, ohne die natürliche Auflösung, die am Ende immer kommen muss. „Sich verlieren“ ist in diesem Zusammenhang ein schöner Begriff für die Auflösung. Diese musikalische Sprache funktioniert wie ein Raster oder ein Skelett, das eine feste Ordnung simuliert. Diese Ordnung wird jedoch immer wieder durch die Harmonie durchbrochen. Dennoch bleibt der Ursprung dieser Ordnung die Sprache. Das ist auch der Grund, warum die europäische Barockmusik nur für Menschen gemacht werden konnte, die eine europäische Sprache sprechen. Bei den europäischen Sprachen gibt es immer einen bestimmten Rhythmus und Folgen von Spannungen und Entspannungen. Zusätzlich gibt es eine dritte Methode: mit Hilfe der Artikulation. Hierbei geht es um Betonungen, die aus den Verbindungen der Noten hervorgehen. Es dreht sich immer um die richtige Betonung, Pausen zur richtigen Zeit und das Erkennen von Zusammenhängen, genau wie beim Lesen oder Denken in Worten. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E2)

Mir persönlich, als eine nicht deutschsprachige Musikerin, wurde immer gesagt, dass man mit Vokabeln und verschiedenen Wörtern eine Phrase besser verstehen und spielen kann, z. B. „Komm mal her!“, „Oh, du meine Liebe!“ oder Fragen wie „Warum?“ oder „Wohin?“ usw. Ich

habe mich immer gefragt, wie es wäre, wenn ich diese Fragen oder Begriffe in andere Sprachen phrasieren würde. Beim Ausprobieren musste ich feststellen, dass dies nicht immer gut funktionierte, besonders wegen der Akzente und Betonungen.

Da es im Persischen, also in meiner Muttersprache, keine Akzente oder besondere Betonungen gibt, ist es immer korrekter, deutsche Ausdrücke den musikalischen Phrasen hinzuzufügen.

Alte Musik Stücken muss man analysieren, um die Höhepunkte und die harmonischen Aspekte besser verstehen zu können. Für viele Musiker*innen ist es eine Selbstverständlichkeit diese Musik zu spielen, also sie können diese Musik ganz unbewusst spielen, ohne sie vorher lange analysieren zu müssen, für die anderen stellt dies oft ein Problem dar.

Es gibt nicht nur eine richtige Artikulation für eine musikalische Figur, sondern mehrere.

In der Musik gibt es verschiedene Schichten ähnlich wie Ölmalerei, bei der man durch jede Schicht hindurchsehen kann.

So sieht man durch vier, fünf Schichten bis zur Zeichnung, die darunter liegt. Diese Schichten sind essenziell und auch in der Barockmusik ein zentraler Aspekt. Es geht uns beim Hören eines gut artikulierten Musikstückes auch ähnlich; wir wandern mit unseren Ohren gleichsam in die Tiefe und hören dabei deutlich die verschiedenen Schichten, die doch zu einem Ganzen verschmelzen. In der Barockmusik gibt es viele verschiedene, transparente Schichten, die hörbar sind. Eine Schicht könnte etwa die Betonung der Dissonanzen sein, eine andere ein weiches Legato, während eine dritte Stimme eine starke, strenge Artikulation hat. Alles passiert gleichzeitig und ist interessant, jede Stimme ist transparent und hörbar. Das bedeutet, dass der Zuhörer*innen gar nicht das gesamte Stück auf einmal wahrnehmen kann, sondern quasi durch die Tiefe des Stückes wandert und immer wieder etwas Neues hört. Diese Vielschichtigkeit ist für das Verständnis dieser Musik enorm wichtig. Sie gibt sich fast nie mit bloßer Flächenhaftigkeit zufrieden. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E2)

Das ist auch der Grund, warum Barockmusik keinen Dirigenten braucht. Es liegt in der Verantwortung der Musiker*innen selbst, das Stück zu spielen und verschiedene Ebenen zu zeigen. Es ist sicher unmöglich, dass ein Dirigent alles vorgibt. Da es in der Barockmusik so viele Schichten gibt, muss jede Musikerin, jeder Musiker die Musik selbst verstehen, artikulieren und spielen. „In der Barock- und alten Musikkultur ist das wichtigste Prinzip das Gespräch mit sich selbst.“ (Harnoncourt N 2022: E2 M: 26:25)

Die Stimmen liegen übereinander, und jede Musikerin und jeder Musiker sollte sehr klar sein. Es gibt keine Grenzen, aber die Mehrstimmigkeit macht es auch anspruchsvoll. Man kann durch die Artikulation die melodische Struktur einer Passage unkenntlich machen. Allein dadurch, dass man die Artikulation verändert, kann man ein rhythmisches Modell auf eine Passage legen, sodass die melodische Abfolge für den Zuhörer*innen nicht mehr erkennbar ist. Zum Beispiel hören wir Imitationen oft stärker als die Tonfolgen. Imitationen können allein rhythmisch erzeugt werden. Die Artikulation ist ein so starkes Mittel, dass sie die Melodik auslöschen kann. Die Artikulation ist überhaupt das wichtigste Ausdrucksmittel in der Barockmusik. Dynamische Aspekte kommen zwar auch hinzu, aber das ist eher eine Frage der Interpretation. Doch in der Barockmusik steht diese Frage oft gar nicht im Vordergrund. In vielen Fällen kann man Dynamik in der Barockmusik sogar umkehren. Die Dynamik der Barockmusik ist nämlich in der Dynamik der Sprache das, was in den Worten mitklingt. Wir bezeichnen das jedoch nicht als Dynamik, sondern als Artikulation. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E2)

Die Betonung in der Barockmusik konzentriert sich oft auf melodische Spitzentöne (der Sänger hat also meist recht, wenn er hohe Noten betont, sogar darauf länger pausiert) und erzeugt durch Gegenhierarchien eine abwechslungsreiche Struktur, die die sonst starre Takthierarchie animiert. Die Artikulation ist essenziell für den Ausdruck. Obwohl Artikulationszeichen wie Bögen oder Punkte nur selten verwendet wurden, war ihre Umsetzung für Musiker*in der Zeit selbstverständlich, ähnlich wie das Sprechen der Muttersprache.

Die Musiker*innen damals wussten genau, was sie machen sollten. Johann Sebastian Bach, der oft mit unerfahrenen Musiker*innen arbeitete, notierte Artikulationen detailliert in seinen Werken, was uns heute als wertvolle Modelle für die Interpretation barocker Musik dient. Dies zeigt, dass eine unartikulierte und gleichmäßige Aufführung barocker Werke der Musik nicht entspricht. Wie auf Seite 6 erwähnt, ist die Artikulation eines einzelnen Tons zentral für das Verständnis von musikalischem Ausdruck. Jedoch nicht alle Hinweise der Komponisten wurden verstanden. So zum Beispiel wurden Mozarts Hinweise oft missverstanden. Manche interpretieren seine Anweisungen als Hinweis auf ein gleichmäßiges Sostenuato, obwohl dies damals ausdrücklich durch „tenuto“ oder „sostenuato“ gekennzeichnet werden musste. Wichtig ist, den historischen Kontext zu beachten: Die Autoren der damaligen Zeit schrieben für ihre Zeitgenossen, weshalb Selbstverständlichkeiten wie der „Glockenton“ oft nicht erläutert wurden. (Vgl. Harnoncourt 1991: 51-53)

„Jeder Ton beginnt mit einer gelinden Schwäche, klingt wie eine Glocke und endet sich verlierend.“ (Harnoncourt N 2022: E2 M: 1:26)

Genau wie ein Wort ausgesprochen wird, sollten die Töne gespielt werden. (also nicht zu früh und auch nicht zu spät aufhören zu spielen). In der Zeit (17. und 18. Jahrhundert) war es natürlich selbstverständlich, wie diese Töne sich verlieren müssen. Man muss den Klang (einzelner Töne) entspannen, je nach Raum unterschiedlich. Wenn es in einem Raum sehr viel Nachklang gibt, dann muss man mit den verlierenden Klängen aufpassen, dass sie nicht zu lange werden, denn sonst sind sie unrhythmisch. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E9)

Der Raum, in dem das Stück gespielt wird, wie schon erwähnt, spielt eine große Rolle.

Die Musiker*innen in der Barockzeit wussten wie sie in den verschiedenen Räumen spielen mussten.

Für eine Orgel zum Beispiel ist es technisch unmöglich, diminuendo zu spielen, deswegen ist der Raum ein Teil des Instrumentes "Man kommt wohin und sagt: Oh schrecklich! und nach einer Viertelstunde hat man sich adaptiert." (Harnoncourt N 2022: E9)

Früher, bis etwa vor dreißig oder vierzig Jahren, hat man gedacht, dass die Orgel das Instrument des Sostenuato sei. (Vgl. Harnoncourt 1991: 53)

Jede Orgel ist komponiert mit dem Raum. Ein guter Orgelbauer baut eine Orgel in einen Raum hinein. In den letzten Jahrzehnten hat man aber erkannt, dass das sprechende Spiel auch auf der Orgel möglich ist, dass die guten alten Orgeln einen Dämpfungsprozess haben, der eine Art von Glockentonkurve bringt.

Die besten Organisten verstehen es, auf guten Instrumenten in entsprechenden Räumen, dadurch, wann und wie sie einen Ton beenden, den Eindruck von Verklingen, Glockenklang und lebendigem Spiel zu schaffen. Es ist eine Illusion (ähnlich wie „harter“ oder „weicher“ Anschlag des Pianisten), aber bei der Musik geht alles mit Illusion! (der Eindruck, den der Hörer gewinnt) Das technische Faktum (der Orgelton kennt kein Diminuendo, das Klavier kann nicht weich oder hart angeschlagen werden) ist absolut irrelevant. Man bemerkt immer wieder, dass die großen Musiker*innen auch praktische Akustiker waren! Sie haben in jedem Raum sofort gewusst, was man tun muss, wie man in diesem Raum oder einem anderen Raum spielen muss; sie stellen immer wieder den Bezug von Raum und Musik her. (Vgl. Harnoncourt 1991: 53)

Die Art und Weise wie ein Organist eine Phrase beendet, ist verbunden mit seinem Gefühl zu dem Raum. Noch klarer kann man das beim Cembalo merken. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E3)

Dieser klangliche Unterschied ist sehr deutlich zwischen den alten und modernen Instrumenten.

Der Zusammenhang zwischen Musik und Gesellschaft ist sehr groß. Es war sogar sehr ungewöhnlich, wenn die Musik nicht zu der momentanen gesellschaftlichen Situation gepasst hat. Wenn man darüber nachdenkt, welche starke Wirkung Musik auf ein Publikum haben kann, wird es viel klarer, wie sie mit bestimmten Denkweisen oder sogar politischen Systemen in Verbindung gebracht werden kann. Die Reaktionen und Emotionen, die Musik auslöst, zeigen, wie eng sie mit den Gefühlen und Ansichten der Menschen verbunden sein kann. Politische Aspekte hatten viel Einfluss auf Kunst und Musik. Die Kunst kann elitär sein, dass sie nur für einen kleinen Kreis von Experten bestimmt ist, die ein spezielles Vokabular beherrschen, das für andere unverständlich bleibt. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E2)

Bei der Umstellung von Barock zu Klassik spielte die Französische Revolution eine große Rolle, nicht nur die politischen Aspekte, sondern auch die kulturellen waren von besonderer Bedeutung. In Frankreich wurde ein neues musikalisches System entwickelt, das die alte ständische Musikausübung und die Lehrmethode veränderte. Dies war eine sehr auffällige Veränderung, denn im Conservatoire de Paris wurde erstmals Musikunterricht für eine breite Öffentlichkeit angeboten, und nicht nur für eine elitäre Gruppe. Es wurde, nach einem staatlich festgelegten Lehrplan, eine bestimmte Art der Musikpraxis und Komposition gelehrt, die für das Volk verständlich sein musste.

Die Ausbildung im Pariser Konservatorium war äußerst streng und führte letztlich zu einer Art von Gleichstellung: Alle Studierende sollten denselben Klang und dieselben Techniken (alle denselben Strich und Bogen usw.) erlernen. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E2)

Wie schon erwähnt, in der Barockmusik gibt es eine bestimmte Hierarchie, wie zum Beispiel gute Noten und schlechte Noten (manche sind edel und manche nicht!) und die Harmonien. Diese gab es nach der Französischen Revolution nicht mehr.

Herausforderungen der Notation

Neben all den Artikulationsregeln in der Barockzeit gab es auch große Herausforderungen, die richtigen Nuancen für die Interpretation der frühen Musik zu finden, insbesondere in Bezug auf Notation, Rhythmus und historische Aufführungspraxis. Unsere musikalische Notation kann keine der drei wesentlichen Dinge eindeutig ausdrücken: weder das Tempo noch die Tonhöhe, noch die Tondauer. (Vgl. Harnoncourt 1991: 33-35)

Es ist bemerkenswert, dass stilistisch so unterschiedliche Musik wie eine Oper von Monteverdi und eine Symphonie von Mahler dieselben Notationszeichen verwendet. Dies wirft die Frage auf, wie diese Zeichen so unterschiedliche Werke angemessen darstellen können. (Harnoncourt 1991: 32-48)

Es ist äußerst schwierig, alle genannten Faktoren einzeln zu interpretieren, wenn sie nicht notiert sind. Wie bereits erwähnt, variierten Artikulation und Phrasierung in der frühen Musik stark.

Zum Beispiel wurden Punkte, Bögen und andere Markierungen in der Barockmusik oft anders verwendet, als es moderne Interpretationen vermuten lassen

Punkte über den Noten gaben beispielsweise mehr Gleichheit im Ton an, anstatt sie zu verkürzen. Es war eher eine Betonung des Klangs, um ihn hervorzuheben. Lange Bindebögen bedeuteten nicht unbedingt eine durchgehende Phrase, sondern vielmehr verbundene Segmente entsprechend den damaligen Aufführungskonventionen. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E9)

Harnoncourt hebt auch hervor, wie die Musik in der frühen Zeit stärker im Fluss war und menschliche Bewegungen und Ausdrücke widerspiegelte. "Die punktierte Note als solche ist einer der Urrhythmen der Menschen. Sie ist viel ursprünglicher als die Gleichmäßigkeit." (Harnoncourt N 2022: E5 M: 21:18)

Damals war es eine Selbstverständlichkeit, in diesem natürlichen Fluss zu sein, historisch gesehen war es sehr üblich, die Musik der Kreativität der Musiker*innen zu überlassen und ihnen die Freiheit zu geben, die Musik an ihre Instrumente und Ensembles anzupassen und frei zu interpretieren – dies steht im Gegensatz zur strengen mathematischen Präzision, die in modernen Aufführungen erwartet wird, und die er als völlig unangebracht betrachtet. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E5)

Ein weiteres Konzept ist die unterschiedliche Artikulation von Instrumental- und Vokallinien in barocken Kompositionen, selbst innerhalb desselben Stückes. Instrumentalstimmen spiegelten die Phrasierung der Vokallinien nicht immer wieder, auch wenn sie unter demselben Text notiert wurden. "In der Vokalmusik von Bach gibt es häufig eine prinzipiell andere

Artikulation als in der Instrumentalmusik oder den begleitenden Instrumenten. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E5)

Der moderne Ansatz versucht zwar mit großem Aufwand, Authentizität zu finden, aber da der Weg dahin nicht selbstverständlich ist, stützt er sich stark auf die Notation. Dies führte jedoch dazu, dass die Freiheit und der natürliche Fluss der traditionellen Aufführungspraxis verloren gingen. Diese natürliche Interpretation muss nun mühsam wiederentdeckt werden.

Der Begriff „Werktreue“ ist ein schwieriger Begriff, über den Harnoncourt viel diskutiert hat. Er sagte:

„Die Notenschrift als solche kann ein Musikstück überhaupt nicht wiedergeben.“ (Harnoncourt N 2022: E5 M: 15:30)

Er bezieht sich damit auf die Grenzen, die durch die Notation entstehen. Außerdem kritisierte er:

"Seit der schrecklichen Generation von Werktreue-Bürokraten weiß niemand mehr, wie man das gemacht hat." (Harnoncourt N 2022: E5 M: 16:30)

Harnoncourt war gegen diese übertriebene Treue zur geschriebenen Partitur, da sie problematisch wird, wenn sie zu einer starren und übermäßig wörtlichen Lesart führt, die den interpretativen und historischen Kontext ignoriert. Um ein Gleichgewicht zwischen interpretativer Freiheit und der angemessenen Beachtung der Partitur zu finden, braucht man historisches Wissen über die Sprache der Alten Musik. Historische Musik, wie die Wiener Tanzmusik von Johann Strauss, zeigt, wie sehr das Wissen über ungeschriebene Traditionen die Aufführung beeinflusst. Während die Werke von Strauss im lebendigen Gedächtnis geblieben sind und daher ihre Interpretation leichter fällt, fehlen bei vielen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts kontinuierliche Aufführungstraditionen, was zu erheblichen Unsicherheiten hinsichtlich ihrer korrekten Interpretation führt. (Vgl. Harnoncourt 1991: 34-36)

Die wahre Werktreue wird also erreicht, wenn man dieses Gleichgewicht findet und die Aufführungstraditionen respektiert – was nur möglich ist, wenn eine Musikerin oder ein Musiker ein tiefes Verständnis und Wissen über die Musik besitzt.

Die Art und Weise, wie Musik notiert wurde, hing von vielen verschiedenen Faktoren, wie der Region, dem Komponisten und der Epoche ab. Dieses Wissen umfasst all diese Aspekte, die jedoch nie eine Selbstverständlichkeit waren, beziehungsweise sind. Man muss sie erlernen.

Moderne Editionen können problematisch sein, da sie oft von einer übertriebenen Exaktheit in der Notation besessen sind. Diese Exaktheit kann letztlich die ursprüngliche Absicht des Komponisten verzerren und den natürlichen Fluss der Musik untergraben. Moderne Editionen neigen dazu, Rhythmus und Takte übermäßig zu analysieren, was der Flexibilität der frühbarocken Musik widerspricht. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E5)

Musik in der Barockzeit wurde mit großer Freiheit und Flexibilität komponiert. Es wurde erwartet, dass die Musiker*innen die Musik durch ihre Interpretation zum Leben erwecken. Wie bereits erwähnt, muss man, um dieses "Fließen" richtig zu lernen, viel über die historische Aufführungspraxis lernen. Es ist von größter Bedeutung, die ausdrucksstarken und rhetorischen Elemente der historischen Musik wiederzuentdecken und zu bewahren.

Aufgrund des Mangels an ausreichend validen Quellen ist es nahezu unmöglich, eine vollständige historische Genauigkeit zu erreichen. Harnoncourt war der Ansicht, dass Interpreten*innen danach streben sollten, Musik zum Leben zu erwecken, anstatt sie als statisches Artefakt zu behandeln. Dies gelingt durch eine kenntnisreiche Mischung aus historischem Wissen und moderner Kreativität, wodurch Musiker*innen Aufführungen schaffen können, die sowohl authentisch als auch mitreißend sind. (Harnoncourt 1991: 32-48) Er hatte nie Vertrauen in gedruckte Notenausgaben und war stets sehr neugierig auf die Manuskripte und älteren Quellen. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E10)

Die erwähnte Freiheit in der Interpretation wurde oft durch rudimentäre Partituren ermöglicht (zum Beispiel in französischen und italienischen Opern des 17. und 18. Jahrhunderts) oder dadurch, dass viele Notationsdetails wie Artikulationen, Dynamik und Phrasierungen weggelassen wurden. Dies gab den Musiker*innen die Möglichkeit, diese Elemente, basierend auf etablierten Praktiken, selbst hinzuzufügen. Genau dieser Aspekt steht im starken Gegensatz zur modernen Art des Musizierens. Diese Freiheit zu erkennen und wiederzuentdecken ist essenziell, um den ursprünglichen Gedanken und Intentionen des Komponisten näherzukommen.

Um die historische Aufführungspraxis zu verstehen, war das Studium von Tänzen eine wertvolle Ressource. Dies lag vor allem an den Rhythmen und Tempi historischer Tänze, die einen klaren Rahmen für die Interpretation der Musik boten. Auf diese Weise wird die Sprache der frühen Musik verständlicher und nachvollziehbarer. (Vgl. Harnoncourt 1991: 46-48)

In der Barock- und Klassikzeit gab es eine klare Ordnung der Schläge mit Betonungen und weniger Einfluss durch Phrasierung und Artikulation. Auch die Instrumente waren so gestaltet,

dass sie diesen natürlichen Fluss automatisch unterstützten, wie beispielsweise der Barockbogen mit seiner natürlichen Betonung auf den Abstrichen. Wenn jedoch moderne Instrumente verwendet und diese Prinzipien ignoriert werden, führt dies oft zu Aufführungen, die nicht authentisch sind und somit nicht den Intentionen des Komponisten entsprechen.

Ein weiterer häufiger Fehler und ein Missverständnis betreffen die Spielweise von Dissonanzen. Dissonanzen sollten betont werden. Das Fehlen dieses Wissens, insbesondere in Kombination mit der Harmonik, führt häufig zu Fehlinterpretationen. Ähnlich verhält es sich mit Artikulationszeichen wie Punkten und Bindebögen, die oft missverstanden werden, da ihre Bedeutungen vor und nach 18. Jahrhundert erheblich unterschiedlich waren.

Authentizität liegt nicht in der starren Einhaltung der geschriebenen Partitur, sondern im Verständnis ihres Kontexts und darin, den ausdrucksvollsten und passendsten Weg zu finden, die Musik heute zum Leben zu erwecken. (Vgl. Harnoncourt 1991: 33-48)

So betont Harnoncourt die Bedeutung, den richtigen Weg zur Interpretation solcher Musik zu finden. Es ist eine lange Reise, die das Studium von Tänzen, theoretischem Wissen und all den genannten Aspekten erfordert. (Vgl. Harnoncourt 1991: 33-48)

Die Wirkung von Hörgewohnheiten

Im Laufe des letzten Jahrhunderts gab es bedeutende Veränderungen in den Hörgewohnheiten des Publikums für klassische Musik. Es ging dabei vor allem darum, wie frühere Musik (aus dem Barock und den Epochen davor) wahrgenommen und aufgeführt wurde. Diese Musik stieß bei ihrer Wiederentdeckung zunächst auf Widerstände, Skepsis und vorsichtige Neugier. Historische Musik ist ein zentraler Bestandteil des modernen Musiklebens, der nicht ignoriert werden sollte. Harnoncourts Hauptanliegen war es ja, wie schon erwähnt, die historische Musik in die moderne Zeit zu bringen – jedoch mit den richtigen Absichten und fundiertem Verständnis für ihre Ursprünge. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E6)

Die Sichtweise des 19. Jahrhunderts, die lange Zeit die Aufführungspraxis dominierte, legte den Fokus auf Klanglandschaften und emotionale Eindrücke, anstatt Musik als eine Form der Kommunikation oder Sprache zu verstehen. Wie Harnoncourt sagte: „Wir gehen in ein Konzert, in dem gesprochen wird, in dem die Musik spricht, und wir lassen uns genau dasselbe noch einmal und noch einmal erzählen, weil wir nur den ästhetischen Anteil dieser Musik uns anhören.“ (Harnoncourt N 2022: E6 M: 7:10)

Dieser Ansatz prägt die Interpretation der älteren Musik bis heute. Die Einflüsse des 19. Jahrhunderts führten zu einer „Versteinerung“ der Aufführungsstile, die sich vor allem auf Ästhetik konzentrierten: „Die Musik des Barocks und der Klassik wird noch immer leider normalerweise durch die Brille des späten 19. Jahrhunderts gesehen und musiziert. Das sind große Flächen, Klangbilder – keine musikalische Sprache.“ (Harnoncourt N 2022: E6 M: 2:07)

Harnoncourt betrachtete es als neuen und revolutionären Ansatz, Musik als Sprache zu verstehen – eine Sprache, die zu ihrer Entstehungszeit selbstverständlich war, jedoch im 19. Jahrhundert verloren ging. Dieser neue Blick auf Musik stellte eine Herausforderung dar und wurde von vielen Musiker*innen als Bedrohung ihrer etablierten Methoden empfunden. Die Angst, „korrigiert“ zu werden, machte viele Musiker*innen widerspenstig gegenüber Harnoncourts Ideen. Sein Ziel war es, Musik nicht nur als schönes Klangerlebnis, sondern als erzählerische Sprache zu vermitteln. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E6)

Auch die Hörgewohnheiten des 19. Jahrhunderts unterschieden sich stark von früheren Epochen. Harnoncourt kritisierte die moderne Tendenz, sich an eine nostalgische Wiederholung zu klammern und sah ein mangelndes Interesse an neuen Erfahrungen oder Ansätzen. Moderne Zuhörer*innen bevorzugten vertraute Werke aus emotionalen Gründen, was Harnoncourt mit Kindern verglich, die immer wieder dieselbe Geschichte hören möchten. Im Gegensatz dazu waren historische Zuhörer*innen offener für Neues und suchten aktiv nach neuen Kompositionen. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E6)

Eine der größten Veränderungen, die Harnoncourt anstrebte, war die Wiederherstellung der Authentizität des Klangs und die Annäherung an die ursprünglichen Absichten des Komponisten. Für ihn war wahre Authentizität nur möglich, wenn der historische Kontext verstanden und moderne Kreativität genutzt wurde, um die Musik sinnvoll zu interpretieren. Musiker*innen mussten die ursprünglich beabsichtigte Freiheit erlernen, um der Musik gerecht zu werden.

Je häufiger das Publikum die Alte Musik hörte, desto vertrauter wurde sie, auch wenn der Klang und die Praxis dieser Musik anfangs überraschten. Harnoncourt schätzte die kreativen Freiheiten, die, die oft sparsam notierten Partituren der Barock- und Klassikzeit, den Musiker*innen ließen. und kritisierte die moderne Übernotation: „Der Komponist schreibt sein Werk in einer Geheimsprache auf ... Diese Wirkungen auf das Publikum gehen natürlich verloren, wenn sie schon vorher erwartet werden.“ (Harnoncourt N 2022: E6 M: 8:02)

Harnoncourt war kein Befürworter der Musik als Museumsstück. Seine Philosophie war, Musik in der heutigen Zeit aufzuführen, jedoch mit dem notwendigen historischen Hintergrundwissen.

In diesem Zusammenhang betonte er: „Wir verwenden ja nur die Information, die wir aus der Zeit haben, um mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln und mit der Musikalität unserer Zeit eine moderne Interpretation zu machen.“ (Harnoncourt N 2022: E6 M: 29:45)

Er erklärte auch sein Interesse an der historischen Musik. „Ich interessiere mich überhaupt nur deshalb für die Alte Musik, weil wir sie heute mit anderen Augen sehen und wieder auf den Urzustand zurückgehen können.“ (Harnoncourt N 2022: E6 M: 23:07)

Harnoncourts Ziel war es, den historischen und ursprünglichen Geist eines Werkes zu bewahren, während die Musik gleichzeitig für moderne Zuhörer*innen zugänglich und relevant gemacht wurde – ohne ihren Charakter oder ihre Authentizität zu verlieren. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E6)

Die Philosophie hinter Harnoncourts Zugang zur historischen Musik

Es war ihm wichtig, diese so darzustellen, dass sie auf moderne Zuhörer*innen nachvollziehbar und überzeugend wirkt. Dafür war es notwendig, eine Vielzahl von Quellen wie Faksimile-Ausgaben und Archivdokumente zu nutzen. Diese mussten intensiv studiert und analysiert werden – nicht nur, um die Noten zu lesen und zu verstehen, sondern auch, um die ursprünglichen Intentionen der Komponisten zu ergründen und sie auf eine sinnvolle Weise zu interpretieren.

Ein häufiger Fehler bestand darin, diese Quellen zu wörtlich und zu genau zu lesen, was oft keinen Sinn ergab, da sich die Sprache und Bedeutung der Musik im Laufe der Zeit stark verändert haben. Harnoncourt hielt es für unheimlich wichtig, diese Quellen kritisch zu betrachten, und betonte die Gefahr von Missverständnissen bei ihrer Analyse: “Wir glauben, dass ein Wort heißt das, und genau das heißt es. Aber das ist ein modernes Wort, das vielleicht eine andere Bedeutung inzwischen erlangt hat.” (Vgl. Harnoncourt N 2022: E7 M: 01:52)

Für Harnoncourt waren diese Quellen Werkzeuge, um ein allgemeines Verständnis dafür zu bekommen, wie die Musiksprache in jener Zeit "gesprochen" wurde. Was er jedoch für grundlegend falsch hielt, war, diese Quellen als Anleitung zur reinen Reproduktion der Vergangenheit zu verstehen: “Man befolgt ja nicht die Quellen um ihrer selbst willen, um es so

zu spielen, wie es damals gespielt wurde, sondern weil sie eine plausible Erklärung der Musik liefern." (Vgl. Harnoncourt N 2022: E7 M:1:57)

Er sah die Musik vergangener Zeiten als Kommunikationsmittel, das eine Botschaft übermitteln sollte. Deshalb lehnte er es ab, Musik nur als eine Ansammlung von Klängen zu betrachten. Um zu einer „richtigen“ Interpretation zu gelangen, mussten zahlreiche unterschiedliche Quellen miteinander verglichen werden. Dieser vergleichende Ansatz war zentral für Harnoncourts Methode.

Harnoncourt führte mit seinem Zugang zur alten Musik eine echte Revolution herbei. Er war der erste, der die Musik der Vergangenheit als Sprache behandelte. Dieser neue Ansatz brachte viel Kritik mit sich. Einige Kritiker hinterfragten die Gültigkeit seiner Methoden, während andere seine Abweichungen von traditionellen Aufführungspraktiken als "manieriert" bezeichneten. Harnoncourt entgegnete jedoch, dass sein Ansatz auf natürlichem Ausdruck basiere und keine künstliche stilistische Wahl sei. Trotz seiner Herangehensweise war es jedoch unmöglich, die Musik vollständig zu verstehen, selbst wenn viele Quellen herangezogen wurden.

Ein entscheidender Beitrag in diesem Prozess war die Wiederentdeckung weniger bekannter Werke, etwa von Georg Muffat (1653–1704), Johann Heinrich Schmelzer (1623–1680), Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) und Johann Joseph Fux (1660–1741). Diese Wiederentdeckungen schlossen Lücken in der Musikgeschichte und demonstrierten den Wert jeglicher Musik, ob populär oder unpopulär. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E7)

Die Suche nach den Werken, der gerade vorher erwähnten Komponisten, erforderte enorme Anstrengungen, da die Originalpartituren oft unzugänglich waren. Wichtig war es, den stilistischen Charakter der Werke zu berücksichtigen, insbesondere die Unterschiede zwischen den Regionen. Ein französisches Werk oder ein französischer Komponist unterscheidet sich stilistisch grundlegend von einem italienischen. Harnoncourt betonte, dass es entscheidend sei, sich auf einen Stil zu konzentrieren, da jeder eine eigene musikalische Sprache und Herangehensweise erfordere. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E7)

“Es war ein Prinzip von uns, immer nur neue Programme zu spielen." (Harnoncourt N 2022: E7 M: 26:39)

Auf diese Weise entdeckte oder besser gesagt wiederentdeckte er Musik von der Renaissance bis zur Zeit Haydns “Für den Musiker früherer Zeiten ist ein Notenblatt ein niedergeschriebenes

Musikstück. Und dieser Unterschied ..., dass man die Musik als Sprache ihrer Zeit lesen kann, das ist mehr und mehr zum Schwerpunkt unserer Arbeit geworden." (Harnoncourt N 2022: E7) M: 10:23)

Dieser Gedanke wurde für Harnoncourt zur zentralen Erkenntnis. Es ging darum, zu verstehen, wie Musiker*innen früherer Zeiten tatsächlich Notenblätter lasen und interpretierten. Besonders die Werke Bachs erschienen durch diesen Ansatz in einem völlig neuen Licht, sodass sie wie ganz neue Entdeckungen wirkten. (Vgl. Harnoncourt N 2022: E7)

Matthäus Passion

Bei der Interpretation der Matthäus Passion von Karl Richter und Nikolaus Harnoncourt gab es große Unterschiede.

"Karl Richters Werk gilt heute weithin als veraltet. Doch er war ein Musiker von Intensität, Erfindungsreichtum und Aufrichtigkeit." – (Göbel zit. n. David 2021)

Es war Karl Richters Bach-Interpretation, die Nikolaus Harnoncourt letztendlich dazu brachte, sich gegen den damaligen Stil der Aufführungspraxis zu wenden. Als Harnoncourt in den 1960er Jahren noch als Cellist im Wiener Symphonieorchester seinen Lebensunterhalt verdiente, dirigierte Richter dort die Matthäus-Passion. Harnoncourt, der eine völlig andere Auffassung und Interpretation von Bach hatte, war entsetzt über das, was er erlebte. In seinem Tagebuch schrieb er voller Ärger über das „schläfrige, ignorante Wiener Publikum“, das Richter idolisierte und verwendete den Begriff „Bach-Richter“, in Anspielung auf die Rolle, die Bach einst als Kantor und Musikdirektor an der Thomaskirche in Leipzig innehatte. (Vgl. David 2021)

Für Harnoncourt war Richters Interpretation irrelevant und hatte nichts mit Bach oder dessen Intentionen zu tun. Dies führte schließlich dazu, dass Harnoncourt das Orchester verließ. John Rockwell schrieb 1980 in der New York Times: „Es war, als hätten die neuen, modischen Aufführungspraktiken gerade genug an seinen Überzeugungen gerüttelt, um seine Effektivität zu untergraben.“ Richter reagierte darauf scharf und sagte zu Rockwell: „Wissenschaftler machen Regeln, weil sie kein Leben haben.“ Doch die Veröffentlichung seiner zweiten, prominenten Aufnahme der Matthäus-Passion im selben Jahr verriet ihn. Sie kehrte zu einem bewusst schweren Stil zurück, der näher an dem lag, was er früher abgelehnt hatte. (Vgl. David 2021)

Der Kurier (Österreichische Zeitung) schrieb am 4. April 1969 über Richters Interpretation der Matthäus Passion: „Eine fundamentale Bach-Konzeption, zeitnah und authentisch.“ Seit Jahren war Richters Aufführung der Matthäus-Passion ein unverzichtbares Ereignis in Wien zur Osterzeit. Wie ein Kritiker anmerkte: „Man musste an diesen Konzerten teilnehmen, um Teil der musikalischen Konversation sein zu können.“ (Harnoncourt 2017: 153)

Das Publikum der Passion unterschied sich deutlich von anderen Konzertbesuchern. Es bestand größtenteils aus religiösen Menschen, die die Veranstaltung als eine Art Karwochen - Zeremonie betrachteten. Andere waren ehemalige Chorsänger, die mit Richters intensiver

Passion ihre eigene musikalische Vergangenheit aufleben ließen. All diese Erwartungen wurden durch Richters Interpretation erfüllt. Ein Wiener Kritiker schrieb einmal: „Es fühlte sich an, als könnte man den Thomaskantor selbst am Werk sehen.“ (Harnoncourt 2017: 153)

Die Bühne war ein imposantes Schauspiel: Ein riesiger Chor und ein gewaltiges Orchester füllten das Podium, in dessen Zentrum ein Neupert-Cembalo („Bach-Modell“ mit unattraktivem Klang) prominent platziert war. Daneben befanden sich ein Cellist und ein Kontrabassist, die von den anderen Celli und Bässen getrennt waren. Die Frauen des Chors waren ganz außen links und rechts positioniert, während die Männer in der Mitte standen. Die Geigen flankierten die Seiten, und dazwischen befanden sich zwei lange Reihen von je acht Oboisten und Flötisten. Auffällig war das Fehlen von Fagotten. (Vgl. Harnoncourt 2017: 153)

Neben dem Cembalo stand eine beeindruckende Orgelkonsole, ausgestattet mit Manometern, Schaltern und Knöpfen wie das Cockpit eines Jumbo-Jets, natürlich mit vier Manualen. Sie war mit der großen Orgel im Hintergrund der Bühne verbunden. Auf einem Balkon dieser Orgel standen etwa 50 Knaben in weiß-blauen Matrosenanzügen.

Diese spektakuläre Inszenierung und Richters unverwechselbare Auffassung machten die Matthäus-Passion unter seiner Leitung zu einem unvergleichlichen Erlebnis.

Über der Orgel befand sich der Balkon für den Männerchor, welcher sehr ordentlich in weiß-blauen Matrosenanzügen gekleidet war.

Die Solisten, in sehr formellen Kleidern und Smokings, strahlten den Stolz und das Selbstbewusstsein des Konzerts aus und ergänzten das symmetrische, eindrucksvolle Erscheinungsbild des Orchesters. Und dort stand er, Karl Richter, auf der Plattform beim Cembalo, bereit, die Halle mit den einleitenden E-Moll-Akkorden zu erfüllen, „sehr traurig, sehr tief.“

(Vgl. Harnoncourt 2017: 153-155)

Der Rhythmus der einleitenden Akkorde war nicht scharf definiert; stattdessen war er langsam, bedächtig und fast desorientierend. Diese langsame Geschwindigkeit schien das Publikum zu verwirren und zog es in eine ungewohnte emotionale Landschaft hinein.

Der absolute Höhepunkt des Abends war der Eintritt des Chors nach der langgezogenen Ouvertüre. Die Choräle wurden mit solcher Ehrfurcht und Klarheit vorgetragen, dass das Publikum, selbst diejenigen, die abdrifteten, plötzlich aufmerksam wurden und der Musik neugierig folgen wollten.

Der Eröffnungschoral, der so langsam und mit solcher Gravität vorgetragen wurde, fühlte sich an, wie eine ganze Passion für sich allein. Dies war in gewisser Weise Karl Richters Markenzeichen – eine Aufführung, die seine Vision einer „zeitgenössischen und authentischen Bach-Konzeption“ verkörperte. Selbst für musikalisch versierte Zuhörer*innen erwies sich die Aufführung als verwirrend. Der Rhythmus und das Taktmaß waren schwer zu fassen, schwer zu definieren. Als das Publikum schließlich ein Gefühl für den Rhythmus bekam, war die Passion schon fast zu Ende. (Vgl. Harnoncourt 2017: 152-154)

Als der Evangelist zu singen begann, spielte Richter ein „authentisches“ Arpeggio auf dem Cembalo, schrieb Harnoncourt in seinem Tagebuch. Dies stand in starkem Kontrast zu Furtwänglers Version, in der er das Arpeggio tatsächlich auf einem Bösendorfer Flügel spielte! Die Arie „Da Jesus diese Rede vollendet hatte...“ wurde vom Evangelisten sehr langsam, wie ein trauriges, klagendes Largo gesungen. Der Fokus lag auf dem Wort „hatte“, das sehr breit und lang gesungen wurde. Die Phrasen waren manchmal so langsam, dass es schwierig war, ihnen zu folgen und sie zu verstehen. Richter legte großen Wert auf „Authentizität“, aber die von ihm angewandten Methoden waren äußerst fragwürdig und offen für Kritik. Wie bereits erwähnt, wurde das Rezitativ sehr langsam gesungen, was bereits im Widerspruch zu historischen Richtlinien stand. (Wie etwa die Vermeidung übermäßig verlängerter Silben in Rezitativen), doch Richter erlaubte dies irgendwie, was er wohl als „romantische Fälschung“ bezeichnet hätte. (Vgl. Harnoncourt 2017: 152-155)

Natürlich symbolisiert der Balkon den Himmel, von wo Christus nach unten singt. Köpfe im Saal heben sich nach oben. Der Mann im „Himmel“ begann, die Worte Christi zu singen, immer noch sehr traurig und sehr langsam. Eine neue Seite von „Maestro“ Richter zeigte sich, als die Choräle erstmals gesungen wurden, nämlich die erste richtige Improvisation. Der Chor erhielt die Anweisung, den Maestro nicht aus den Augen zu verlieren, da er in der Stimmung war zu improvisieren, und so waren die Fermaten eine große Überraschung, da niemand wusste, wie lange jede einzelne dauern würde. Das Grundtempo fühlte sich bereits so an, als hätte jede Note eine Fermate, und die tatsächlichen Fermaten schienen nie zu enden. (Vgl. Harnoncourt 2017: 155-157)

Harnoncourt fragte sich sarkastisch, warum ein großer Maestro und authentischer Interpret und Musiker das Cembalo für die Rezitative wählen würde, wenn doch allgemein bekannt ist, dass Bach es nur nutzte, wenn die Orgel kaputt war! Das ist es wohl, was mit „zeitgenössisch und

authentisch“ gemeint ist! Das Cembalo ist bereits ein eher modernes Instrument, das unnötige und unauthentische Effekte erzeugen kann. (Vgl. Harnoncourt 2017: 155-156)

Harnoncourt hielt die Anordnung und die Art und Weise, wie Richter das Orchester aufstellte, für völlig unnötig und unsinnig. Der Chor und das Orchester wurden in zwei Gruppen aufgeteilt, was bereits sehr irreführend sei und das Publikum zu sinnlosen Teilungen verleiten konnte! Wie er hinzufügte: „Entweder ist es völlig sinnlos, oder man muss tiefgehend überlegen, ob und wie man diese Zweichörigkeit in einer Aufführung umsetzen kann.“ (Harnoncourt 2017: 154)

Glücklicherweise muss Bach-Richter nicht nachdenken: Er engagiert einfach zwei Orchester und zwei Chöre und quetscht sie auf die Bühne. Natürlich führt dies zu überlappenden und gekreuzten Platzierungen, wodurch die Teilung bedeutungslos wird.

Harnoncourt war entschieden gegen all die Änderungen, die Richter an diesem Stück vorgenommen hatte und hielt sie für schlichtweg unnötig. Hier wäre die Einmischung in die detaillierte Partitur von Bach und deren Aufführung in einem anderen Setting und Stil zu erwähnen. Harnoncourt betrachtete die ganze Arbeit im Grunde als „unproduktiven Aufwand“. (Vgl. Harnoncourt 2017:155-157) (Vgl. David 2021)

Als die Aufführung weiterging, wurde alles in einem übermäßig langsamen Tempo gesungen, was Harnoncourt in Bezug auf die Altstimme "Buß und Reu" wie „Glycerintropfen“ bezeichnete, da es wirklich sehr langsam vorgetragen wurde. Auch die Arie "Blute nur," eine Sopranarie des zweiten Chors, wurde von einer Sopranistin gesungen, die links stand und sich an das rechts platzierte Orchester richtete. Die Darbietung war langsam, was als angemessen für geistliche Musik angesehen wurde. (Vgl. Harnoncourt 2017:155-157)

Die Aufmerksamkeit wurde auf die Dame im ersten Balkon gelenkt, die in einem sehr formellen Look mit einem eingefrorenen, schräg geneigten Kopf sang. Harnoncourt erwähnte dies sarkastisch. Wiederholte Blicke enthüllten, dass sie diese Haltung starr beibehielt, was Zweifel daran aufkommen ließ, ob es vielleicht an einer Erkrankung wie einem "Schiefhals" liegen könnte. Eine genauere Beobachtung zeigte jedoch die Wahrheit: Der Kopf neigte sich symmetrisch in die entgegengesetzte Richtung, wann immer sie ihre Position wechselte, um sich an die Unannehmlichkeiten des langen Sitzens anzupassen. Es bleibt unklar, ob dies eine bewusste Handlung war oder einfach ein automatischer Ausdruck ihrer "frommen Erscheinung."

Wie Harnoncourt in seinem Tagebuch erwähnte, waren die Änderungen von Tempo und Inhalt so groß, dass er bei jedem Abschnitt oder Höhepunkt, wie Richter selbst diese Abschnitte bezeichnete, einen Hauch von Authentizität oder, wie Harnoncourt schrieb, "authentischem Bach" erwartete. Doch Bach-Richter machte es auf seine Weise. Er entschied sich, die Phrasen "Nehmet, esset ..." und "Trinket alle ...", die musikalisch und thematisch miteinander verbunden sind, mit einer sehr unterschiedlichen Interpretation darzustellen, indem "Nehmet, esset ..." mit der Hälfte des Tempos der folgenden Zeile gesungen wurde. Dies empfand Harnoncourt als massiv störend, da es die melodische Spannung, die Kontinuität und sogar das Textverständnis zerstörte. (Vgl. Harnoncourt 2017: 157-158)

Ich persönlich finde, dass manche Texte verständlicher sind, wenn sie langsamer gesungen werden, aber in diesem Fall wurden scheinbar die schönsten Phrasen wie "Ich will Dir mein Herze schenken" durch die langsamen Tempi nicht so schön vorgetragen, wie man es erwarten könnte.

Harnoncourt empfand Richters Interpretation als ziemlich entmutigend und an manchen Stellen sogar als sinnlos und leer. Er dachte: "Man muss also bei dieser Interpretation versuchen, Stellen zu finden, bei denen noch ein wenig Bach übriggeblieben ist. Sonst könnte man ganz leer und verzweifelt nach Hause gehen nach solcher Quälerei." (Harnoncourt 2017: 156-157)

Was Harnoncourt in seiner Version versuchte, war ein viel schnelleres Tempo und eine klarere Artikulation. Er behandelte die Musik wie eine wahre Sprache und versuchte, sich Bachs Intentionen zu nähern, trotz der zeitlichen Distanz zur ursprünglichen Aufführung. Den Begriff "Bach-Richter" verwendete er sehr sarkastisch, um zu verdeutlichen, wie übertrieben er Richters Herangehensweise fand. Harnoncourt hatte vor allem Probleme mit dem Tempo. Die Orchesteraufstellung war seiner Meinung nach weit entfernt von der, wie sie eigentlich hätte sein sollen.

Harnoncourt glaubte, dass das doppelhörige Rezitativ "O Schmerz" nicht authentisch genug war. Er betonte, dass der Tenor zum ersten Chor gehörte. Es gab aus seiner Sicht viele ignorierte Punkte, wie die "notwendigen" Betonungen zwischen dem Solisten und der Begleitung der Blasinstrumente, da Bach dieses Stück ausdrücklich als "a due chori" markiert hatte. Am wichtigsten waren für ihn jedoch die Bindebögen in den Sechzehntelnoten im Bass, das alte "Tremolo", die forte und spiccato gespielt wurden. Harnoncourt empfand dies als stilistisch verloren.

Im Allgemeinen empfand Harnoncourt diese Aufführung als überwältigend langsam und zu sentimental. Wie bereits erwähnt, war sie in gewisser Weise untreu gegenüber den ursprünglichen Intentionen Bachs. So langsam, dass die falsche Betonung unbetonter Silben die Bedeutung der Musik verzerrte, insbesondere bei Zeilen wie „Wie wunderbarlich“. Die Anordnung und die Platzierung der Orchestermitglieder waren extrem anders, als Bach es getan hätte. Er betrachtete Richters Werk sogar als weit entfernt von authentischer Romantik und bezeichnete es als „eine geradezu extrem fratzenhafte Entstellung“. Angesichts all seiner Kritikpunkte fand er es sogar amüsant, wenn jemand die Aufführung tatsächlich mochte. (Vgl. Harnoncourt 2017: 157-160).

Um einige Unterschiede zu bestimmten Sätzen dieses Meisterwerks von Bach zu nennen: Wie bereits erwähnt, ist das Tempo ein wichtiger Faktor, der in diesen beiden Versionen – eine von Harnoncourt⁶ und eine von Karl Richter⁷ – sehr unterschiedlich ist.

Im ersten Teil, im Rezitativ Nr. 5 „Du lieber Heiland du“, ist das Tempo in Harnoncourts Version (1970)⁸ ausnahmsweise langsamer als in der von Richter. Das hier aufgeführte Meisterwerk klingt bei Harnoncourt viel leichter und transparenter, es ist, als könne man alle Schichten der Musik und die verschiedenen Instrumente einzeln hören. In Karl Richters Aufführung (1971)⁹ ist der schwere Klang der Flöten sehr auffällig. Insgesamt klingt das Orchester sehr reich und schwer. Es ist klangvoller und die instrumente kann man nicht mehr einzeln oder transparent hören.

Im nächsten Satz, Nr. 6, im ersten Teil¹⁰, die Arie „Buß und Reu“, ist Harnoncourts Ansatz authentischer, da Ornamente verwendet werden. Auch ist in Harnoncourts Herangehensweise in allen Sätzen die Transparenz ein unveränderlicher Faktor. Harnoncourt legte, wie schon erwähnt, großen Wert auf die Rhetorik und die Regeln der Aussprache, sodass seine

⁶ (Bach Matthäus Passion BWV 244 1970 verfügbar unter: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww) zugriff am 30. Januar 2025

⁷ (Bach Matthäus Passion BWV 244 1971 verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vNAGSI9rXtc>
https://www.youtube.com/watch?v=oC_8osipA0o&t=901s) zugriff am 30. Januar 2025

⁸ Bach Matthäus Passion BWV 244 1970, Rezitativ. Teil I, no.5 „du lieber Heiland du“ verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=7I0tjfa0qg&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww&index=9)zugriff am 30. Januar 2025

⁹(Bach Matthäus Passion BWV 244 1971, Rezitativ. Teil I, no.5 „du lieber Heiland du“ verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vNAGSI9rXtc> M: 17:41)

¹⁰ (Bach Matthäus Passion BWV 244 1970, Aria. Teil I, no.6 „Buß und Reu“ verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=dELREIkpfLM&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww&index=10) zugriff am 30. Januar 2025

Interpretation dieser Arie in gewisser Weise getrennt und detaillierter klingt. Karl Richters¹¹ Ansatz war ganz anders: Die Artikulationen sind stark romantisiert, das Orchester klingt schwer und sehr reich am Klang. Als Beispiel für die erwähnten verschiedenen Arten von Artikulationen könnte folgende Stelle genannt werden: „dass die Tröpfchen meiner Zähren...“. In Harnoncourts Interpretation klingt die Musik wie eine Sprache.

Das nächste Rezitativ¹², „Da ging hin der Zwölfen einer“, zeigt im Basso continuo¹³ bei Harnoncourt eine kurze und direkte Orgel, die der Musik eine transparente Textur verleiht. Karl Richter¹⁴ hingegen hat dieses Stück mit einer Begleitung durch ein Cembalo gestaltet, wodurch es insgesamt viel gebundener (legato) klingt.

Im Choral Nr. 10 des ersten Teils, „Ich bin’s, ich sollte büßen“, gibt es auch einen kleinen Tempounterschied zwischen den beiden Versionen, wobei Harnoncourt¹⁵ es etwas schneller interpretierte. Es gibt weniger Chorsänger im Vergleich zu Karl Richters¹⁶ Besetzung.

Im zweiten Teil, Nr. 37, der Choral „Wer hat dich so geschlagen“, ist die Artikulation in Harnoncourts¹⁷ Ansatz, wie in anderen Sätzen auch, kürzer und viel spezifischer unterteilt, auch ist sie sehr transparent.

¹¹ (Bach Matthäus Passion BWV 244 1971, Aria. Teil I, no. 6 „Buß und Reu“ verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vNAGSI9rXtc> M: 18:43) zugriff am 30. Januar 2025

¹²(Bach Matthäus Passion BWV 244 1971, Rezitativ. Teil I, no.7 „da ging hin der zwölfen einer“ verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=tgPTWgXSS8M&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0w&index=11) zugriff am 30. Januar 2025

¹³ „Der Ausdruck Basso continuo oder Generalbass bezeichnet im wörtlichen Sinn eine Bass-Stimme, gespielt von tiefen Instrumenten wie Viola da Gamba, Violoncello, Fagott oder von der linken Hand des Cembalisten oder Organisten. Dieser Bass bildet das Fundament, die Grundlage für die sich darüber erhebende Melodie.“ (Meyer 2021)

¹⁴ (Bach Matthäus Passion BWV 244 1971, Rezitativ. Teil I, no.7 „da ging hin der zwölfen einer“ verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vNAGSI9rXtc> M: 23:33) zugriff am 30. Januar 2025

¹⁵ (Bach Matthäus Passion BWV 244 1970, Choral. Teil I, no.10 „Ich bin’s, ich sollte büßen“ verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=Mwf6hZUI7D8&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0w&index=17 Zugriff am 30. Januar 2025

¹⁶ (Bach Matthäus Passion BWV 244 1971, Choral. Teil I, no.10 „Ich bin’s, ich sollte büßen“ verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vNAGSI9rXtc> M: 32:52) zugriff am 30. Januar 2025

¹⁷ (Bach Matthäus Passion BWV 244 1970, Choral. Teil II, no.37 „wer hat dich so geschlagen“ verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=rKNLuyQTcBU&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0w&index=48) zugriff am 30. Januar 2025

Auf der anderen Seite entschied sich Karl Richter¹⁸ für eine große Chorgruppe, die die Noten sehr zusammenhängend singt, sodass sie fast wie ein Legato klingt.

Das nächste Rezitativ Nr. 38, das in drei Teile (a, b und c) unterteilt ist, zeigt nicht viel Unterschied im Tempo zwischen den beiden Versionen. Aber auch in diesem Satz sind die Begleitinstrumente im Basso continuo unterschiedlich: Harnoncourt¹⁹ gestaltet das Gespräch zwischen den Solisten und der Begleitung wiederum mit einer Orgel, während Richter erneut ein Cembalo im Hintergrund hat.

Im dritten Teil, Nr. 38c, sind die Konsonanten in Harnoncourts Interpretation klarer zu hören, es fühlt sich an, als wäre der Text viel direkter als in Karl Richters Ansatz. Zum Beispiel ist „und ging hinaus und weinete bitterlich...“ eine gute Stelle, um die unterschiedlichen Ansätze und Artikulationen in beiden Versionen zu vergleichen. In Richters²⁰ Interpretation gibt es eine kurze Pause zwischen „weinete“ und „bitterlich“, während Harnoncourt das nicht so sieht und die Musik fließend weiterspielen lässt.

Transparenz, Artikulation und Tempo sind die Hauptunterschiede in diesen beiden Interpretationen. In jedem Satz ist es sehr deutlich zu hören, wie Karl Richters Ansatz an die Musikepoche der Romantik erinnert und sehr schwer klingt, während Harnoncourt genau das Gegenteil anstrebt. also, sein Ansatz klingt nach der Barockzeit mit all den musikalischen Besonderheiten dieser Epoche.

¹⁸ (Bach Matthäus Passion BWV 244 1971, Choral. Teil II, no.37 „wer hat dich so geschlagen“ verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=oC_8osipA0o&t=901s M: 14:54) zugriff am 30. Januar 2025

¹⁹ (Bach Matthäus Passion BWV 244 1970, Rezitativ. Teil II, no.38a „Petrus aber saß draußen im Palast“ verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=Q0673gwUKgc&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww&index=49

(Bach Matthäus Passion BWV 244 1970, Rezitativ. Teil II, no.38b „wahrlich, du bist auch einer von denen“ verfügbar unter:

https://www.youtube.com/watch?v=JslStjfm-UI&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww&index=50

(Bach Matthäus Passion BWV 244 1970, Rezitativ. Teil II, no.38c „da hub er an, sich zu verfluchen“ verfügbar unter:

https://www.youtube.com/watch?v=WeLH0b8OGkU&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww&index=51

²⁰ (Bach Matthäus Passion BWV 244 1971, Rezitativ. Teil II, no.38 a,b,c „Petrus aber saß draußen im Palast“, „wahrlich, du bist auch einer von denen“, „da hub er an, sich zu verfluchen“ verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=oC_8osipA0o&t=901s M: 15:58-18:40) zugriff am 30. Januar 2025

Fazit

Das Ziel dieser Arbeit war es, genauer die Authentizität zu untersuchen, die Nikolaus Harnoncourt (1929–2016) als Cellist zu erreichen versuchte. Die zentrale Frage für mich war, wie er die ältere Musik sah und was an seinem Ansatz so besonders war. Die Forschung zeigt, wie er sich mit vielen älteren Manuskripten beschäftigte, um den Text der Musik besser zu verstehen. Harnoncourt betrachtete Musik als eine eigene Sprache, wie jede andere Fremdsprache, die gelernt werden muss. Jede Sprache erfordert, dass man zunächst Grammatik, Vokabeln und grundlegende Regeln erlernt. Wenn jemand diese beherrscht, kann er schließlich anfangen, diese Regeln, ohne groß darüber nachdenken zu müssen, anzuwenden um sich auszudrücken. Harnoncourt glaubte, dass die Musik der Renaissance- und Barockzeit stärker sprachbasiert war als die romantische Musik, die er eher als Gemälde betrachtete. Es ist interessant, wie Harnoncourt den Unterschied zwischen dem, was in der Partitur geschrieben und dem, wie diese Töne eigentlich klingen sollten wahrnahm! Sein Hauptziel war im Grunde genommen, einen Weg zu finden, diese Sprache so genau verstehen und beherrschen zu können, dass der authentische Klang schließlich möglich wurde. Wollen wir beispielsweise die musikalische Sprache der Barockzeit erlernen, die in der damaligen Zeit für die Menschen eine Selbstverständlichkeit war, müssen wir darauf achten, sie nicht nur buchstabieren, sondern richtig verstehen zu können.

Harnoncourts Arbeit und Forschung zeigt, dass er viele Herausforderungen meistern musste, wie etwa das Finden der richtigen Manuskripte, der Versuch, seine Ansichten den Musiker*innen seines Kammerorchesters zu vermitteln, Unterschiede in den Notationen, Artikulationen und so weiter.

Karl Richter (1926–1981) war ebenfalls ein berühmter Dirigent seiner Zeit, der auf viele Arten ein Pionier war. Sein Ansatz zur Musik war sehr unterschiedlich zu Nikolaus Harnoncourts. Richters Stil war geprägt von Ausdruckskraft und impulsiver Freude am Musizieren. Er war einer der bekanntesten Interpreten von Bachs Musik, allerdings mit einer völlig anderen Interpretation als die von Harnoncourt. Das großartige Werk von Bach, die Matthäus-Passion BWV 244, diente in dieser Forschung als Beispiel für die unterschiedlichen Stile dieser beiden Pioniermusiker ihrer Zeit. Beide sind berühmt und bekannt für ihre besonderen Interpretationen von Bach und älterer Musik, jedoch mit sehr unterschiedlichen Ansätzen.

Somit leistet diese Arbeit einen Beitrag zum besseren Verständnis der Authentizität der alten Musik aus Harnoncourts Perspektive und bietet eine Grundlage für zukünftige Forschungen in diesem Bereich.

„Ich versichere, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbständig und nur unter Verwendung der im Literaturverzeichnis angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Jedwede fremde Hilfe (Lektorat, Übersetzung) ist angeführt. Die Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden“.

Ort und Datum: Feldkirch, 06.02.2025

Unterschrift:

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Gama', enclosed within a large, loopy oval stroke.

Quellenverzeichnis

David, Allen (2021, Januar 21): Karl Richter, a Conductor Who Let Bach's Music Speak for Itself
<https://www.nytimes.com/2021/01/21/arts/music/karl-richter-bach-music.html> Zugriff am 28. Dezember 2024

Ein Projekt aus dem Hause [STYRIARTE](https://www.styriarte.at/)
<https://www.harnoncourt.info/langbiographie/> Zugriff am 10. November 2024

Harnoncourt, Alice und Harnoncourt, Nikolaus (2017): wir sind eine Entdeckergemeinschaft. Residenz Verlag.

Harnoncourt, Nikolaus (1984): der musikalische Dialog. Residenz Verlag.

Harnoncourt, Nikolaus (1991): Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Bärenreiter. München: Bärenreiter Verlag

Mertl, Monika (2011): vom Denken des Herzens Salzburg: Residenz Verlag. abgerufen von Nikolaus Harnoncourt
<https://www.harnoncourt.info/langbiographie/> Zugriff am 10. November 2024

Meyer, Klaus (2021, April 22): Barocke Musizierpraxis, BR Klassik:
<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-basso-continuo-100.html> Zugriff am 10. November 2024

Roberts, Dane (2015): The COE and Nikolaus Harnoncourt Von Kammerorchester of Europe:
<https://www.coeurope.org/coe-nikolaus-harnoncourt/> Zugriff am 12. November 2024

Schmerda, Susanne (2019, 11 29) Revolutionär der Klassik . von BR Klassik:
https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/nachruf-tod-nikolaus-harnoncourt-100.html?utm_source Zugriff am 12. November 2024

Podcasts und Interviews:

Gabriella Kg. Schweizer Sendung (2002) Nikolaus Harnoncourt über Haydn, Schubert, Schumann und Brahms.

<https://www.srf.ch/play/tv/glanz--gloria/video/hommage-an-nikolaus-harnoncourt?urn=urn:srf:video:ad123027-b601-442a-a650-970a902a2c78>

Harnoncourt, Alice (2022, Februar 7) ORF Ö1 Podcast Harnoncourts Klang-Reden Podcast Mozarts musikalischer Bauer (1) Zugriff: 5. November 2024

<https://www.youtube.com/watch?v=AbWYy-aVAkw>

Harnoncourt, Alice. (2022, Februar 14). ORF Ö1 Podcast Harnoncourts Klang-Reden Podcast Grabreden und Selbstgespräche (2) Zugriff: 7. November 2024

<https://www.youtube.com/watch?v=AWa0rRRK0Zg>

Harnoncourt, Alice. (2022, Februar 21). ORF Ö1 Podcast Harnoncourts Klang-Reden Podcast Ein Ton nie eintönig (3) Zugriff: 12. November 2024

https://www.youtube.com/watch?v=SKN-d_j2L-w

Harnoncourt, Alice. (2022, März 7). ORF Ö1 Podcast Harnoncourts Klang-Reden Podcast die Tücken der Notenschrift (5) Zugriff: 20. November 2024

<https://www.youtube.com/watch?v=PgcUDmo2oUs>

Harnoncourt, Alice. (2022, März 14) ORF Ö1 Podcast Harnoncourts Klang-Reden Podcast Hörgewohnheiten (6) Zugriff: 2. Dezember 2024

https://www.youtube.com/watch?v=ZYOhoP_kJxU

Harnoncourt, Alice. (2022, März 21). ORF Ö1 Podcast Harnoncourts Klang-Reden Podcast Über Quellen und überquellenden Forschergeist (7) Zugriff: 5. Dezember 2024

<https://www.youtube.com/watch?v=otbwMx3JRgQ>

Harnoncourt, Alice. (2022, März 28). ORF Ö1 Podcast Harnoncourts Klang-Reden Podcast historische Instrumente (8) Zugriff: 10. Dezember 2024

<https://www.youtube.com/watch?v=Sq6d8rkJCO8>

Harnoncourt, Alice. (2022, April 4). ORF Ö1 Podcast Harnoncourts Klang-Reden Podcast Klangraum und Raumklang (9) Zugriff: 15. Dezember 2024

<https://www.youtube.com/watch?v=H-7GifRTp-E>

Harnoncourt, Alice. (2022, April 11). ORF Ö1 Podcast Harnoncourts Klang-Reden Podcast Die Entdeckergemeinschaft (10) Zugriff: 18. Dezember 2024

https://www.youtube.com/watch?v=99ED_KGZBfg

Ton- Videoaufnahme:

Matthäus Passion Bach, BWV 244, Karl Richter (1971), Teil I. (1971). von youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=vNAGSI9rXtc> Zugriff am 30. Januar 2025

Matthäus Passion Bach, BWV 244, Karl Richter (1971), Teil II. (1971). von youtube:
https://www.youtube.com/watch?v=oC_8osipA0o&t=901s Zugriff am 30. Januar 2025

Bach Matthäus Passion BWV 244 1970 verfügbar unter:
https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww
w) Zugriff am 30. Januar 2025

Harnoncourt, Nikolaus und Concentus Musicus Wien Probe Bach: Matthäus-Passion (2001)
von youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=g2UCRpaCluk&t=64s> Zugriff am 30. Januar 2025

Bach Matthäus Passion BWV 244 1970, Rezitativ. Teil I, no.5 „du lieber Heiland du“
verfügbar unter:
https://www.youtube.com/watch?v=7I0tjfa0qg&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww&index=9) Zugriff am 30. Januar 2025

Bach Matthäus Passion BWV 244 1971, Rezitativ. Teil I, no.5 „du lieber Heiland du“
verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vNAGSI9rXtc> Zugriff am 30. Januar 2025

Bach Matthäus Passion BWV 244 1970, Aria. Teil I, no.6 „Buß und Reu“ verfügbar unter:
https://www.youtube.com/watch?v=dELREIkpLM&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww&index=10) Zugriff am 30. Januar 2025

Bach Matthäus Passion BWV 244 1971, Aria. Teil I, no. 6 „Buß und Reu“ verfügbar unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=vNAGSI9rXtc> Zugriff am 30. Januar 2025

Bach Matthäus Passion BWV 244 1971, Rezitativ. Teil I, no.7 „da ging hin der zwölften einer“
verfügbar unter:
https://www.youtube.com/watch?v=tgPTWgXSS8M&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww&index=11 Zugriff am 30. Januar 2025

Bach Matthäus Passion BWV 244 1971, Rezitativ. Teil I, no.7 „da ging hin der zwölften einer“
verfügbar unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=vNAGSI9rXtc> Zugriff am 30. Januar 2025

Bach Matthäus Passion BWV 244 1970, Choral. Teil I, no.10 „Ich bin’s, ich sollte büßen“
verfügbar unter:
https://www.youtube.com/watch?v=Mwf6hZUI7D8&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww&index=17 Zugriff am 30. Januar 2025

Bach Matthäus Passion BWV 244 1971, Choral. Teil I, no.10 „Ich bin’s, ich sollte büßen“
verfügbar unter:

<https://www.youtube.com/watch?v=vNAGSI9rXtc> Zugriff am 30. Januar 2025

Bach Matthäus Passion BWV 244 1970, Choral. Teil II, no.37 „wer hat dich so geschlagen“ verfügbar unter:

https://www.youtube.com/watch?v=rKNLuyQTcBU&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww&index=48) Zugriff am 30. Januar 2025

Bach Matthäus Passion BWV 244 1971, Choral. Teil II, no.37 „wer hat dich so geschlagen“ verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=oC_8osipA0o&t=901s Zugriff am 30. Januar 2025

Bach Matthäus Passion BWV 244 1970, Rezitativ. Teil II, no.38a „Petrus aber saß draußen im Palast“ verfügbar unter:

https://www.youtube.com/watch?v=Q0673gwUKgc&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww&index=49

Bach Matthäus Passion BWV 244 1970, Rezitativ. Teil II, no.38b „wahrlich, du bist auch einer von denen“ verfügbar unter:

https://www.youtube.com/watch?v=JslStjfm-UI&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww&index=50

Bach Matthäus Passion BWV 244 1970, Rezitativ. Teil II, no.38c „da hub er an, sich zu verfluchen“ verfügbar unter:

https://www.youtube.com/watch?v=WeLH0b8OGkU&list=OLAK5uy_mtu5L3v7SNPd2u57EHx9EhiJi0hy5d0ww&index=51 Zugriff am 30. Januar 2025

Telefonat:

Stobrawa, Claudia Maria. Leitung Nikolaus-Harmoncourt-Zentrum (NHZ) am 8. November 2024

**EINVERSTÄNDISERKLÄRUNG ZUR EINREICHUNG EINER ABSCHLUSSARBEIT
AN DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG**

§ 1 EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

1. Ich erkläre, dass meine Abschlussarbeit abgeschlossen ist und ich mit der offiziellen Einreichung an der Universität Mozarteum Salzburg einverstanden bin.
2. Ich versichere, dass meine Abschlussarbeit ausschließlich das Produkt meiner eigenen geistigen Arbeit darstellt und erkläre eidesstattlich, dass ich die vorliegende Abschlussarbeit selbstständig und nur unter Verwendung des im Literaturverzeichnis angegebenen Schrifttums verfasst habe. Jedwede fremde Hilfe (Lektorat, Übersetzung) ist angeführt. Übernommene wörtliche und sinngemäße Zitate sind ordnungsgemäß gekennzeichnet.
3. Ich versichere, dass ich die Abschlussarbeit noch keiner anderen Prüfungsbehörde im Inland oder Ausland vorgelegt habe.
4. Ich versichere, dass die hochgeladene digitale Version mit der eingereichten Druckversion übereinstimmt (gilt für wissenschaftliche Abschlussarbeiten).
5. Ich versichere, dass ich Inhaberin/Inhaber aller Rechte an der vorliegenden Abschlussarbeit bin. Insbesondere sind sämtliche urheberrechtlichen Fragen in Zusammenhang mit der oben genannten Abschlussarbeit und ihrer Zurverfügungstellung sowie allfälligen Veröffentlichung im Internet (gesonderte Einwilligung erforderlich) vorab nachweislich von mir geklärt worden. Soweit Auszüge und/oder Bearbeitungen fremder Werke in meine Abschlussarbeit Eingang gefunden haben, erfolgte dies im Rahmen und auf Grundlage der freien Werknutzung. Sofern eine freie Werknutzung nicht einschlägig war, wurde nachweislich die Einwilligung der jeweiligen Rechteinhaberin/des jeweiligen Rechteinhabers zur Verwendung des fremden Werkes bzw. Werkteils, insbesondere das Vervielfältigungs-, Zurverfügungstellungs-, sowie das Bearbeitungsrecht eingeholt. Ich halte die Universität Mozarteum Salzburg diesbezüglich vollkommen schad- und klaglos.

§ 2 PLAGIATSPRÜFUNG (gilt für wissenschaftliche Abschlussarbeiten)

1. Ich nehme zur Kenntnis, dass die vorgelegte Abschlussarbeit mit geeigneten und dem derzeitigen Stand der Technik entsprechenden Mitteln (Plagiatserkennungssoftware) elektronisch geprüft wird und zu diesem Zweck auf dem Server des Softwareanbieters gespeichert und zum Vergleich mit anderen Arbeiten herangezogen wird. Um eine ordnungsgemäße Plagiatprüfung durchzuführen, kann es technisch erforderlich sein, meine Abschlussarbeit zu teilen, wenn die maximale von der Plagiatserkennungssoftware unterstützte Größe bei einzelnen Dokumenten überschritten wird.
2. Die Plagiatüberprüfung dient der Wahrung der Richtlinien guter wissenschaftlicher Praxis, wobei durch einen Abgleich mit anderen wissenschaftlichen Abschlussarbeiten auch Verletzungen meines eigenen Urheberrechts und des Urheberrechts anderer entgegengewirkt werden kann.

§ 3 LANGZEITARCHIVIERUNG

1. Soweit zur Langzeitarchivierung und Verfügbarmachung der oben genannten Abschlussarbeit erforderlich, räume ich der Universität Mozarteum Salzburg das unentgeltliche, nicht ausschließliche, zeitlich und örtlich unbegrenzte Recht ein, die Abschlussarbeit ganz oder teilweise zu nutzen, insbesondere zu vervielfältigen, zu veröffentlichen, zu verbreiten, zu archivieren und zu bearbeiten. Dies umfasst auch Veränderungen, insbesondere an der digitalen Version, die aus technischen Gründen oder mit Rücksicht auf die Erfordernisse der Plagiatprüfung (dzt. bei wissenschaftlichen Abschlussarbeiten) und Langzeitarchivierung geboten sind. Soweit nicht anders angegeben, wird meine Abschlussarbeit ausschließlich gemäß den geltenden Rechtsvorschriften (insbesondere UG, UrhG) zugänglich gemacht.
2. Die Universität Mozarteum Salzburg ist berechtigt, aber nicht verpflichtet, die digitalen Daten der Abschlussarbeit und alle damit verbundenen Begleitmaterialien in ihr digitales Repositorium hochzuladen und zum Zweck der dauerhaften Archivierung und Zurverfügungstellung in andere Formate oder auf andere Speichersysteme zu migrieren. Es ist mir bewusst, dass bei einer Datenmigration eine Änderung von Form, Umfang oder Darstellung der Publikation aus technischen Gründen nicht ausgeschlossen werden kann.

3. Die Universität Mozarteum Salzburg übernimmt keine Haftung für den Inhalt der Abschlussarbeit. Für den Inhalt hafte alleine ich als Autorin/Autor und stelle die Universität Mozarteum Salzburg diesbezüglich vollkommen schad- und klaglos. Ich versichere insbesondere, dass durch die vorliegende Abschlussarbeit sowie durch die physische und elektronische Veröffentlichung und die allfällige Veröffentlichung im Internet (gesonderte Einwilligung erforderlich) keine Rechte Dritter verletzt werden. Ich verpflichte mich insbesondere, die Universität Mozarteum Salzburg vollkommen schad- und klaglos zu halten, wenn Dritte in Bezug auf die oben genannte Abschlussarbeit, insbesondere in Bezug auf die hier erfolgte Rechteinräumung und einer allfälligen Veröffentlichung im Internet (gesonderte Einwilligung erforderlich) Ansprüche wegen Rechtsverletzung gegenüber der Universität Mozarteum Salzburg geltend machen. Die hier geregelte Haftungsfreistellung erfasst auch die gerichtlichen und außergerichtlichen Kosten für die Rechtsverteidigung.
 4. Ich nehme zur Kenntnis, dass die Universität Mozarteum Salzburg sich im Zusammenhang mit der hier getroffenen Haftungsfreistellung verpflichtet, mich unverzüglich zu informieren, sobald ihr Umstände bekannt werden, die eine Haftung meinerseits auslösen können sowie mich über sämtliche weitergehende Korrespondenz/Gespräche mit Dritten gerichtlicher und/oder außergerichtlicher Art zu informieren, die für die Art und Umfang der Freistellung bedeutsam sein können. Die Universität Mozarteum Salzburg wird jede rechtlich relevante Maßnahme, mit der sie auf Ansprüche Dritter in Bezug auf die oben genannte Abschlussarbeit reagiert, mit mir abstimmen. Kann im Einzelfall ein Einvernehmen nicht herbeigeführt werden, ist die Universität Mozarteum Salzburg im konkreten Fall letztentscheidungsbefugt.
 5. Ich nehme zur Kenntnis und erkläre mich damit einverstanden, dass die Universität Mozarteum Salzburg keine Haftung für aus technischen Gründen auftretende Fehler jedweder Art übernimmt. Des Weiteren wird von der Universität Mozarteum Salzburg keinerlei Haftung dafür übernommen, dass die oben genannte Abschlussarbeit oder Teile davon von dritter Seite unrechtmäßig heruntergeladen und verbreitet, verändert oder an anderer Stelle ohne Einwilligung aufgelegt oder veröffentlicht werden.
 6. Es gilt österreichisches Recht unter Ausschluss von UN-Kaufrecht und kollisionsrechtlichen Verweisungsnormen. Für alle mit dieser Erklärung im Zusammenhang stehenden Vorgängen und eventuell daraus resultierenden Streitigkeiten wird die ausschließliche Zuständigkeit des sachlich in Betracht kommenden Gerichts in der Stadt Salzburg vereinbart.
 7. Bei Abweichungen zwischen der deutschen und englischen Sprachfassung des vorliegenden Dokuments ist ausschließlich die deutsche Sprachfassung verbindlich.
- Ich bestätige, die **Einverständniserklärung zur Einreichung einer Abschlussarbeit an der Universität Mozarteum Salzburg** gelesen und verstanden zu haben sowie dieser zuzustimmen.
 - Ich bestätige weiters hiermit ausdrücklich die in § 1 ausgeführte **Eidesstattliche Erklärung** mit meiner Unterschrift abgegeben zu haben.
 - Darüber hinaus bestätige ich, dass ich die folgende **Datenschutzinformation** zur Einreichung und Archivierung einer Abschlussarbeit an der Universität Mozarteum Salzburg gelesen habe und sie zur Kenntnis nehme.

..... Feldkirch./ 6.02.2025
 Ort/Datum



.....
 Unterschrift der Autorin/des Autors

DATENSCHUTZINFORMATION ZUR EINREICHUNG / ARCHIVIERUNG EINER ABSCHLUSSARBEIT AN DER UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG

Stand: Jänner 2020

Name und Kontaktdaten der Verantwortlichen
 Universität Mozarteum Salzburg, Mirabellplatz 1, A-5020 Salzburg
 Tel.: +43 0662-6198, E-Mail: info@moz.ac.at

Name und Kontaktdaten des externen Datenschutzbeauftragten
 Univ.-Ass. Mag. Dr. Johannes Warter, Fachbereich Arbeits- und Wirtschaftsrecht
 Paris Lodron Universität Salzburg, Churfürststraße 1, A-5020 Salzburg, E-Mail: datenschutz@moz.ac.at

Die Universität Mozarteum Salzburg behandelt ihr anvertraute Daten entsprechend den geltenden Datenschutzbestimmungen streng vertraulich und geht damit verantwortungsvoll um. Wir dürfen Sie daher gemäß den einschlägigen Datenschutzbestimmungen, insbesondere der DSGVO [EU 679/2016] sowie des DSG über die Erhebung, Verarbeitung, Nutzung und Weitergabe Ihrer Daten im Rahmen der Einreichung Ihrer Abschlussarbeit wie folgt informieren:

1. Erhebung und Verarbeitung der personenbezogenen Daten

Die Universität Mozarteum Salzburg erhebt und verarbeitet zum Zweck der Einreichung Ihrer Abschlussarbeit, der Plagiatsprüfung (gilt für wissenschaftliche Abschlussarbeiten) und der Erfüllung der Veröffentlichungspflicht durch Zurverfügungstellung Ihrer Arbeit in der Bibliothek Ihre personenbezogenen Daten.

Hierzu ist es notwendig folgende personenbezogene Daten zu verarbeiten: Nachname, Vorname, MOZ-Mailadresse, Matrikelnummer, Abschlussarbeit/Metadaten: Autorin/Autor, Co-Autorin/Co-Autor, Typ der Abschlussarbeit (BA/MA/Diplom/PhD-Arbeit), Betreuerin/Betreuer, Begutachterin/Begutachter, Titel, Untertitel, Erscheinungsjahr/Abgabedatum, Seitenanzahl, Sprache, Institution, Umfang der Werknutzungs-bewilligung, Freiwillige Angaben: z.B. im Abstract, Daten für Audio-CD: Aufnahmeort, Aufnahmedatum, Aufnahmeleiterin/Aufnahmeleiter, beteiligte Interpretinnen/Interpreten.

Bitte beachten Sie, dass die Erfüllung dieser Zwecke nur durch die personenbezogenen Daten, welche durch Sie selbst oder durch Ihre Betreuerin/Ihren Betreuer im Bibliothekssystem bzw. bei der Einreichung hinterlegt werden, möglich ist.

Die Verarbeitung der bekanntgegebenen personenbezogenen Daten ist für die Wahrnehmung einer Aufgabe erforderlich, die im öffentlichen Interesse liegt (Art. 6 Abs. 1 lit. e DSGVO iVm § 86 UG sowie Verordnung der Studiendirektorin/des Studiendirektors zur Sicherung der guten wissenschaftlichen Praxis, MBl vom 04.03.2014, 33. Stück).

Ihre Daten werden nicht an Dritte weitergegeben, mit Ausnahme jener Fälle in denen die Universität zu einer solchen Weitergabe gesetzlich, oder durch interne universitäre Vorgaben verpflichtet ist. Dies ist insbesondere bei wissenschaftlichen Abschlussarbeiten im Zusammenhang der Plagiatsprüfung erforderlich; Ihre hochgeladene Datei bzw. Ihre hochgeladenen Dateien sowie die damit verbundenen personenbezogenen Daten werden diesfalls im Rahmen einer Auftragsverarbeitung auf Servern eines auf Plagiatssoftware spezialisierten europäischen Unternehmens hochgeladen.

Das Protokoll der Plagiatsprüfung wird derzeit durch den Auftragsverarbeiter 12 Monate gespeichert. Die Aufbewahrungsfrist der Prüfungsdaten der Abschlussarbeit beträgt aufgrund von gesetzlichen Vorgaben 80 Jahre (§§ 53 UG iVm § 3 Abs. 3 Z 9 BidokG). Handelt es sich um Archivgut, insbesondere gemäß dem Bundesarchivgesetz, werden die Abschlussarbeiten unbefristet aufbewahrt.

2. Betroffenenrechte

Gemäß Art 21 Abs. 1 DSGVO kann der Datenverarbeitung aus Gründen, die sich aus der besonderen Situation der/des Einreichenden ergeben, unter datenschutz@moz.ac.at widersprochen werden.

Jede Person hat das Recht auf Beschwerde bei der Österreichischen Datenschutzbehörde, wenn die Person der Ansicht ist, dass die Verarbeitung der die Person betreffenden personenbezogenen Daten gegen die DSGVO oder das DSG verstößt.

Weitere Datenschutzinformationen entnehmen Sie bitte der Datenschutzerklärung der Universität Mozarteum Salzburg unter <https://www.uni-mozarteum.at/de/dse.php>. Diese stellen wir Ihnen gerne auf Anfrage in ausgedruckter Form zur Verfügung.