# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Historische Aufführungspraxis
in Wiener Konzertsälen, Saison 2007/2008“

Verfasserin

Doris Schmidl

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, November 2008

| | |
|---|---|
| Studienkennzahl lt. Studienblatt: | A 122 301 |
| Studienrichtung lt. Studienblatt: | Soziologie, geisteswissenschaftlicher Studienzweig |
| Betreuer: | ao. Univ.Prof. Dr. Alfred Smudits |

# Inhaltsverzeichnis

**Einleitung** ..... **5**

**1 Begriffsbestimmung und Thema** ..... **8**

1.1 Historisierung des Repertoires ..... 12

1.2 Begriffsbestimmung „Alte Musik“ ..... 17

1.3 Begriffsbestimmung „Historische Aufführungspraxis“ ..... 20

1.4 Werktreue: ein Ideal und erforderliche Kompromisse ..... 24

1.5 Bedeutung des Themas ..... 27

**2 Originalklangensembles und -orchester in Wien** ..... **29**

2.1 Detaillierte Präsentation ausgewählter Originalklangensembles ..... 35

Concentus Musicus Wien ..... 35

Clemencic Consort ..... 36

Concilium musicum Wien ..... 37

Wiener Akademie ..... 38

Quatuor Mosaïques ..... 39

Ars Antiqua Austria ..... 40

2.2 Auswahl österreichischer Ensembles ..... 42

2.3 Positionierung der Ensembles ..... 43

**3 Programme und Spielstätten der Saison 2007/2008 in Wien** ..... **47**

3.1 Spielstätten historischer Aufführungspraxis in Wien ..... 49

3.2 Musikverein ..... 51

3.3 Konzerthaus ..... 61

3.4 Theater an der Wien ..... 70

3.5 Wiener Kammeroper ..... 79

3.6 Festivals ..... 81
3.6.1 Resonanzen ..... 81
3.6.2 Osterklang ..... 84
3.6.3 Barocke Festtage '08 ..... 87
3.6.4 Haydn-Jahr 2009 ..... 88
3.7 Veranstaltungsreihen, Einzelveranstaltungen ..... 91
3.7.1 Kunsthistorisches Museum, Liechtensteinmuseum ..... 91
3.7.2 Freie Produktionen, Oper ..... 94
3.8 Österreichische Festivals ..... 95

**4 Interpreten der historischen Aufführungspraxis ..... 100**
4.1 Über die Position des Instrumentalisten ..... 100
4.2 Über die Position des künstlerischen Leiters ..... 107

**5 Tendenzen in Zusammenhang mit historischer Aufführungspraxis..... 118**
5.1 Ausweitung des Repertoires ..... 121
5.2 Zunehmende Institutionalisierung ..... 123
5.4 Szientifizierung, Rationalisierung ..... 125
5.4 Sich veränderndes Verhältnis zu Quellen ..... 128
5.5 Alte Musik und Medien ..... 132
5.6 Alte Musik und zeitgenössische Kompositionen ..... 133
5.7 Themen für weiterführende Analysen ..... 135

**Resümee ..... 138**
**Literaturverzeichnis ..... 141**
**Anhang ..... 146**

## Einleitung

Unter den professionellen Interpreten der Ernsten Musik hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts eine spezialisierte Bewegung ausgebildet, die ihr künstlerisches Schaffen der sogenannten historischen Aufführungspraxis widmet. In „Musik als Klangrede“ schreibt Nikolaus Harnoncourt über die verschiedenen Zugänge zu Musik vergangener Epochen:

> „Es gibt zwei grundverschiedene Einstellungen zu historischer Musik, denen auch zwei ganz verschiedene Arten der Wiedergabe entsprechen: die eine überträgt sie in die Gegenwart, die andere versucht, sie mit den Augen der Zeit ihres Entstehens zu sehen.“[1]

Als erklärtes Ziel der zweiten Einstellung, der hier interessierenden historischen Aufführungspraxis, ist die Interpretation von Musik zu sehen, in einer bestmöglichen Annäherung an die Vorstellung des Komponisten, soweit es aus historischen Quellen erschlossen werden kann. Auch die technischen Möglichkeiten werden dabei berücksichtigt, das Instrumentarium zur Zeit der Komposition, Stimmton und Intonation, Räumlichkeiten, in denen die Musik aufgeführt wurde und anderes mehr.

Die Alte Musik hatte in den letzten Jahrzehnten einen beachtlichen Aufschwung und ein erstaunliches Wachstum zu verzeichnen, was sich in der steigenden Anzahl von spezialisierten Instrumentalisten, dem Einzug in bedeutende Konzertsäle und der Sicherung von Abonnementzyklen, einer Vielzahl von neu gegründeten Ensembles und veröffentlichten Tonträger wie auch in der Institutionalisierung der Ausbildung auf historischem Instrumentarium in universitären Einrichtungen äußerte. Barocke Komponisten und Originalklangensembles findet man regelmäßig im Spielplan der Wiener Konzertveranstalter, der designierte Wiener Staatsoperndirektor Dominique Meyer möchte in Wiens führendem Opernhaus künftig auch Barockopern spielen. Die historische Aufführungspraxis hat aber mittlerweile ihr Repertoire in einem Ausmaß erweitert, dass Originalklangensembles heute Musik des Mittelalters und der Renaissance ebenso spielen wie klassische und romantische Musik, vereinzelt werden auch Werke des 20. Jahrhunderts interpretiert.

Viele Interpreten würden den Wandel, den die historische Aufführungspraxis im Musikleben gebracht hat, als revolutionär betrachten: der sogenannte Originalklang unterscheidet sich in

[1] Harnoncourt 1982, S. 14.

in Klangideal und Interpretation deutlich von traditionellen Symphonieorchestern, es wurden Instrumente wieder entdeckt, Repertoire erschlossen, die Rezeptionsgewohnheiten haben sich verändert, auch viele nicht historisch interpretierende Interpreten wurden beeinflusst. Die historische Aufführungspraxis stieß anfänglich auf Ablehnung und ihre spätere Bedeutung haben vermutlich nur wenige adäquat eingeschätzt. Heute ist sie fixer Bestandteil im internationalen Musikleben und längst mehr als das Interesse einer eingeschworenen Gruppe, nämlich ein beträchtlicher Markt.

International renommierte Pioniere der Alten Musik wie Nikolaus Harnoncourt oder Gustav Leonhardt trugen wesentlich zu ihrer Etablierung bei. Doch die historische Aufführungspraxis ist ein Werk von vielen, ist charakterisiert durch das Zusammenspiel von Musikwissenschaft, Interpreten und Instrumentenbauern und –restauratoren. Die wissenschaftliche Aufarbeitung und Reflexion dieser Strömung wird fast ausschließlich von Musikwissenschaftlern und Interpreten geleistet.

Die vorliegende Arbeit ist konzipiert als explorative Studie, den Bereich der historischen Aufführungspraxis auf musiksoziologische Themen zu untersuchen. Ziel der Arbeit ist eine Einsicht in den Stellenwert der historischen Aufführungspraxis im Wiener Musikleben in der Saison 2007/2008, vor allem im Hinblick auf die führenden Konzertveranstalter der Stadt und mit Fokus auf Ensembles und Orchester.

Zunächst sollen allerdings wesentliche Termini wie „Alte Musik“ und „historische Aufführungspraxis“ in den Dimensionen ihrer Bedeutung beleuchtet und für die Arbeit operationalisiert werden. Ein weiters wichtiger Begriff, die Werktreue, veranschaulicht, wie sehr Interpreten in diesem Bereich an Kompromisse gebunden sind, was sich über diese Notwendigkeit hinaus auch in der Analyse der Programme widerspiegeln wird.

In Wien beheimatete und österreichische Originalklangformationen, die regelmäßig Beiträge zum Wiener Konzertleben leisten sind ebenso zentraler Inhalt dieser Arbeit und werden anschließend an die Begriffsbestimmungen behandelt. Darauf folgend werden die Programme der Saison 2007/2008 in Wiener Konzertsälen sowie Festivalprogramme analysiert und auf weitere Veranstaltungsreihen und Alte Musik abseits des „institutionalisierten“ Konzertsaales hingewiesen.

Aus den Programmen und dem Stellenwert der Alten Musik in Wien ergibt sich für den spezialisierten Instrumentalisten, der in einem Originalklangensemble musiziert, eine spezifische, zeitgebundene Situation. Mit dem Aufschwung der Alten Musik der letzten Jahrzehnte hat sich diese deutlich verändert, wobei die Stellung des Musikers ebenso Thema sein wird wie die Besonderheiten, die künstlerische Leiter von Originalklangensembles durch die Spezifika der Alten Musik und ihren derzeitigen Organisationsformen betreffen.

Die historische Aufführungspraxis ist ein weites Feld, das sich wandelt, das verschiedene Tendenzen aufweist. Außermusikalische Faktoren, deren Bedeutung in eingehenden Analysen und systmatischen Untersuchungen herausgearbeitet werden müsste, als es hier geleistet werden kann, seien dennoch im letzten Kapitel erwähnt, in einzelnen Tendenzen aufgezeigt.

In den Zitaten wurde die originale Orthographie beibehalten. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Text auf die Nennung der weiblichen und männlichen Form verzichtet und als grundsätzlich geschlechtsneutral verstanden.

Dem Betreuer dieser Arbeit, Univ.Prof. Dr. Alfred Smudits, möchte ich an dieser Stelle herzlich danken.

Doris Schmidl
Wien, November 2008

# 1 Begriffsbestimmung und Thema

Die Alte Musik zählt zu den jüngsten Entwicklungen im Bereich der sogenannten Ernsten Musik. Originalklang, historisches Instrumentarium, Quellenstudium, Authentizitätsanspruch, Werktreue als Ideal einer musikalischen Darbietung, sich von den Interpretationen moderner Symphonieorchester deutlich unterscheidende Artikulation und viele andere Faktoren, die unter den Begriff der historischen Aufführungspraxis subsumiert werden können, sind Ausdruck einer Bewegung, die in ihren Anfängen zunächst wenig Beachtung fand, Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts aber eine weitgehend etablierte Form des musikalischen Ausdrucks ist. Viele Interpreten und Musikwissenschafter sehen diese Tendenz an die kulturelle Situation einer Zeit gebunden, die Voraussetzungen schafft für oder gegen eine Alte-Musik-Bewegung.

Ein unumstrittener Pionier der historischen Aufführungspraxis und angesehener Interpret ist Nikolaus Harnoncourt, der in „Musik als Klangrede“ schreibt:

> „Ebenso hatte man früher kein Bedürfnis nach einer werkgetreuen Wiedergabe historischer Musik, wie man sie heute fordert. Die historische Schau ist einer kulturell vitalen Zeit absolut wesensfremd.“[2]

Die Wiedergabe historischer Musik, also nicht-zeitgenössischer Musik beginnt nicht erst mit der historischen Aufführungspraxis sondern setzt früher ein, etwa in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Felix Mendelssohn-Bartholdy wird oft als Initiator der Bach-Renaissance genannt; der Musikwissenschafter Christoph Wolff über Mendelssohns Konzept und Folgewirkung:

> „Hatte das 19. Jahrhundert der Musik vergangener Zeiten neue Perspektiven geöffnet, die – etwa mit den von Mendelssohn entworfenen ‚historischen Konzerten’ – Musik der alten Meister, allen voran Bach und Händel annähernd gleichberechtigt neben die der zeitgenössischen Komponisten stellten und damit die eigentliche Voraussetzung für einen zunehmend musealen Konzertbetrieb schufen, so hat sich im 20. Jahrhundert der Trend nur noch verstärkt durchgesetzt.“[3]

Die Musik vergangener Epochen wurde im 19. Jahrhundert allerdings in einer vollkommen anderen Auffassung, als es dem heutigen Originalklang entspricht, wiederaufgeführt. Als der Modernisierung bedürfend angesehen, wurde das Werk dem Zeitgeist und der interpretatori-

[2] Harnoncourt 1982, S. 16.
[3] Wolff 1999, S. 9.

schen Auffassung des Interpreten entsprechend verändert, wie ein viel zitiertes Ereignis, Mendelssohns Aufführung von Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion, verdeutlicht: hundert Jahre nach der Aufführung der Passion 1729 unter der Leitung des Komponisten führte Mendelssohn das Werk stark gekürzt auf, strich Rezitative, Choräle und ganze Arien[4], adaptierte die Orchesterbesetzung, ersetzte unauffindbare Instrumente und setzte einen Chor von 150 Sängerinnen und Sängern ein, während Bach das Werk ursprünglich für bedeutend weniger Mitwirkende konzipiert hatte.

Der Wandel in der Wiedergabe historischer Musik bis hin zur werkgetreuen Aufführung, wie wir sie heute vielerorts und von zahlreichen Interpreten dargeboten hören können, beginnt mit Vorstudien und Vorläufern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts[5] und vollzieht sich im 20. Jahrhundert, als Anfang desselben erste ungekürzte Aufführung der Matthäuspassion stattfanden, Originalinstrumente wie die Gambe verwendet wurden, die Zahl der Mitwirkenden im Vergleich zu Mendelssohns „romantischer“ Chorgröße stark reduziert wurde und die Interpreten versuchten, der Intention des Komponisten gerecht zu werden.

Entscheidende Impulse werden den verschiedenen Bewegungen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zugeschrieben, wie der Jugendbewegung, der Jugendmusikbewegung, der Singbewegung, der Orgelbewegung oder Bach-Bewegung:

> „Die rationale Erforschung der Musik vergangener Jahrhunderte hätte vermutlich die dynamische Bewegung ‚Alte Musik’ allein gar nicht in Gang gebracht, wären ihr nicht die irrationalen Impulse aus der Jugendbewegung und anderen Erneuerungsbewegungen zu Hilfe gekommen. Die Alte Musik ist eine Frucht der zwanziger Jahre, der missionarische Elan jener Epoche hat ihr den Schwung mitgegeben. Keine andere künstlerische Bewegung jener Zeit wurde mit so vielen humanen Auflagen befrachtet wie gerade die Alte Musik,“[6]

führte Karl Grebe auf der Kasseler Tagung 1967 aus. Adorno sieht darin den eher reaktiven Typus des Ressentiment-Hörers, an dem er vor allem ein Übermaß an Ideologie und kritisiert:

> „Ihm gehören jene Liebhaber Bachs an, gegen welche ich diesen einmal verteidigt habe; mehr noch diejenigen, die sich auf vor-Bachische Musik kaprizieren. In

[4] Eduard Devrient, der den Jesus in der Wiederaufführung sang, wird zitiert: „Es enthielt zwangsläufig vieles, das einer vergangenen Zeit angehörte … Die meisten Arien würde man weglassen müssen … aus der Rolle des Evangelisten würde man alles streichen müssen, was für die Passionserzählung nicht unbedingt wesentlich war …“. In: Mueller 1963, S. 60f.
[5] Vgl. Gutknecht 1997b, „Musikwissenschaft und Aufführungspraxis“.
[6] Grebe 1968, S. 12.

> Deutschland standen bis in jüngste Vergangenheit fast alle Adepten der Jugendbewegung im Bann jener Verhaltensweise.“[7]

Grebe dürfte sich auf Adorno beziehen, ohne diesen explizit zu nennen, wenn er – ebenfalls im Rahmen der Kasseler Tagung 1967 – der Ressentimenttheorie eine Absage erteilt:

> „Diese Ressentimenttheorie der Alten Musik aus der Sicht von vor vierzig Jahren entkräften zu wollen, wäre ein vergebliches und deshalb auch ganz überflüssiges Beginnen, weil das, worauf diese These zielt, gar nicht mehr existiert. Eine bilanzehrliche Analyse der Alten Musik in unserer Zeit dürfte ergeben, daß diese ganze Problematik sich durch den inzwischen eingetretenen Motivwandel in der Alten Musik erledigt hat.“[8]

Vielfach kritisiert, mit Vorurteilen behaftet und als Ausdruck des Protests quittiert, hat die Alte Musik sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert die großen Konzertsäle erobert, eigene Institutionen ausgebildet, aber auch in bestehenden Institutionen ihren Platz erkämpft und gesichert. Anfang des 21. Jahrhunderts reflektieren Musikwissenschafter über die Entwicklung und Wandlungen der historischen Aufführungspraxis seit ihrem Entstehen. Ein Überblick über die geschichtliche Entwicklung kann hier nicht erfolgen, siehe dazu vor allem Gutknecht 1997, Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik.

Interpreten und Musikwissenschafter begründen die Zuwendung zu Alter Musik vielfach in einem Defizit in der zeitgenössischen Musik, wie etwa Nikolaus Harnoncourt:

> „Die Musik von heute genügt weder dem Musiker noch dem Publikum, ja deren größerer Teil lehnt sie direkt ab, und um das so entstehende Vakuum auszufüllen, greift man auf die historische Musik zurück.“[9]

Es wäre unzulässig, Harnoncourts Position auf diese Aussage zu reduzieren, dennoch sei hier Wolfgang Roscher zitiert, der auf die Vielschichtigkeit der Motive für das steigende Interesse an Alter Musik im Rahmen eines Symposiums hinwies:

> „Wenn man uns fragt, warum wir Alte Musik lieben, so würde ich davor warnen, monokausal zu argumentieren. Etwa: weil wir Überdruß hätten an unserer Zeit und unserer Musik. Ich glaube, die Gründe sind sehr komplex.“[10]

Die Verringerung der Aufführung von zeitgenössischen Kompositionen in etablierten oder sich etablierenden Konzertsälen fällt mit der Historisierung des Repertoires zusammen. Diese Tendenz entsteht in einer Zeit, in der Uraufführungen gefeiert werden und das „Genie“ zeit-

[7] Adorno 1975, S. 24.
[8] Grebe 1968, S. 13.
[9] Harnoncourt 1982, S. 15. Der Text wurde 1954 verfasst, siehe dazu die Nachbemerkung S. 299 a.a.O.
[10] Krones 1997, S. 102.

genössischer Komponisten geschätzt und verehrt wird. Die Ursachen für diese Entwicklung sind komplex, vielfältig und betreffen das Wesen der Musik, ihre Funktion und den Komponisten ebenso wie Publikum und sich verändernde Gesellschaftsstrukturen. Erklärungsansätze sprechen von Cultural lag (John H. Mueller)[11], Cultural anxiety (Ernst Hoetzl)[12], dem Erstarken der Industriegesellschaft, unter besonderer Berücksichtigung der „Institutionalisierung des Musiklebens, der Entstehung eines Massenpublikums, des Auftretens musikwirtschaftlicher Interessen und die quasi-religiöse Funktion von Musik“ (Desmond Mark)[13] und andere Faktoren. Wilfried Gruhn erkennt darin einen nicht auf die Musik beschränkten „Zeitgeist“:

> „Die Übermacht vergangener Musik in den Konzertprogrammen, die noch Ende des 18. Jahrhunderts die Ausnahme, nicht die Regel bildete, beweist nur, in wie hohem Maße unsere Zeit und unser Denken historisch geprägt ist. […] Feststellen kann man, daß Alte Musik heute nicht mehr nur eine historische Größe darstellt. Das Alte ist nicht mehr das Abgetane, Vergangene, nicht mehr Gebrauchte, durch Neues Ersetzte, vielmehr ist gerade das Alte zum Dauerhaften, Beständigen geworden, das – nachdem es einmal wieder entdeckt und wieder belebt ist – nun nicht mehr altert, sondern dem Fundus der Musikkultur angehört, die gegenwärtig ist.“[14]

Es ist fraglich, ob aus der vermehrten Wiedergabe Alter Musik zwingend der Anspruch der Authentizität erwachsen muss. Der Musikwissenschafter und Dirigent Ernest Hoetzl sieht Authentizität, „das ständig steigende Interesse, die Elaborate der Vergangenheit in möglichst großer Originalität zu erleben“ als „die Kultursprache unserer Zeit – oder der sensis communis aestheticus“ [15] der westlichen postmodernen Kulturen.

> „Authentizität ist jedoch überall dort irrelevant, wo nach wie vor eine kulturell geschlossene Gesellschaft vorherrscht.“[16]

Historische Aufführungspraxis wird hier als eine Ausdifferenzierung einer auf nicht-zeitgenössische Musik zentrierten Musikwelt gesehen. Unter der Prämisse, dass die historische Aufführungspraxis ohne eine veränderte Auffassung zu historischer Musik nicht möglich wäre, soll zunächst die Größenordnung der Historisierung des Repertoires anhand von führenden Symphonieorchestern dargestellt sowie eine zeitliche Einordnung der Entstehung dieser Tendenz unternommen werden. Ohne den Anspruch zu erheben, dass eine Kausalität zwischen der gesteigerten Rezeption historischer Musik und der Entstehung der historischen Aufführungspraxis im Rahmen dieser Arbeit begründet oder dargelegt werden kann, soll die histo-

[11] Zitiert in: Mark 1998, S. 24.
[12] Hoetzl 2007, S. 15.
[13] Mark 1998, S. 23f.
[14] Gruhn 1997, S. 144.
[15] Hoetzl 2007, S. 16.
[16] Hoetzl 2007, S. 15.

rische Aufführungspraxis hier als Teilgebiet eines hauptsächlich aus historischer Musik bestehenden Konzertwesens verstanden werden.

Am Beispiel des Wiener Musiklebens soll im Rahmen dieser Arbeit der Stellenwert der historischen Aufführungspraxis aufgezeigt werden. Die zugrunde liegende These ist dabei, dass Originalklang und „Tradition“, also die Interpretation historischer Musik, die nicht-historisierend dargeboten wird, weitgehend nebeneinander bestehen. Es bedürfte längerfristiger Studien, um zu erforschen, inwiefern die historische Aufführungspraxis ihre Position noch stärken kann. Die grundsätzliche Frage dürfte eher sein, ob die Alte Musik und die traditionsbezogene Interpretation zueinander in Konkurrenz stehen oder inwiefern sie einander beeinflussen. Derzeit erscheint eher unwahrscheinlich, dass der sogenannte Originalklang das moderne Symphonieorchester verdrängen wird. Die gegenwärtige Situation könnte man mit Hans-Georg Gadamer umschreiben, eine „Vereinigung von Vergangenheit und Gegenwart“, eine „Gleichzeitigkeit der Zeiten, der Stile“[17].

Zunächst soll – wie schon angeführt – auf die Historisierung des Repertoires eingegangen werden, im Anschluss daran die Begriffe Alte Musik, historische Aufführungspraxis und Werktreue thematisiert und für diese Arbeit so weit als möglich festgelegt werden. Anhand der Definitionen wird erkennbar, dass es sich um ein weites Feld handelt, das schwer zu fassen und einzugrenzen ist, das sich kontinuierlich entwickelt und dem man nicht gerecht wird, indem man es als einheitliche Bewegung darstellt, wo es originär individualistisch ist.

## 1.1 Historisierung des Repertoires

Die Komplexität der Entstehung des Repertoires eines Opernhauses, Konzertsaales, einer Stadt, eines Festivals, Sprachraums oder eines Orchesters ist einer Vielzahl von Faktoren (künstlerische, ökonomische, politische u.a. Faktoren) und Akteuren (Veranstaltern, Intendanten und künstlerischen Leitern u.a.) zuzuschreiben, ebenso wie es für den Konzertbesucher viele mögliche Motivationsfaktoren geben kann, aufgrund derer er bestimmte Konzerte und Veranstaltungen besucht und andere nicht. Vergleicht man die Programme der großen europäischen Musikzentren und bedeutende Konzertveranstalter der Vereinigten Staaten, so erstaunt, dass vor dem Hintergrund mehrerer Jahrhunderte, deren musikalische Werke heute

[17] Gadamer 1993, S. 136.

verlegt sind, für die es Interpreten und Spezialisten gibt und die programmiert werden können, die Programme sehr ähnlich sind, viele ältere Werke in keinem Konzertsaal fehlen, während hingegen Uraufführungen und zeitgenössische Musik eher selten zu finden sind.

Nikolaus Harnoncourt, der einen Großteil seines künstlerischen Schaffens der Musik vergangener Epochen widmete, schreibt in „Die Musik als Klangrede“:

> „In der letzten Zeit hat man sich schon stillschweigend daran gewöhnt, unter Musik in erster Linie historische Musik zu verstehen; die zeitgenössische Musik läßt man höchstens nebenbei gelten. Diese Situation ist in der Musikgeschichte absolut neuartig.“[18]

John H. Mueller war einer der ersten Forscher, der mittels empirischem Zugang den „musikalischen Geschmack“[19] und dessen Veränderung durch quantitative Analysen und Programmstatistiken der Repertoire führender US-amerikanischer Symphonieorchester erfasst hat. Auf Wiener Orchester angewandt hat diese Methode erstmals Desmond Mark und mit Muellers Ergebnissen verglichen. Veröffentlicht unter dem Titel „Wem gehört der Konzertsaal?“[20], zeigt Mark folgende Tendenzen auf: seit Gründung der modernen Symphonieorchester lässt sich in deren Repertoire eine zunehmende Egalisierung[21] feststellen sowie eine internationale Angleichung[22], die zu einer weitgehenden Übereinstimmung in den führenden Komponisten bzw. deren Repertoireanteilen führt. Von eminenter Bedeutung ist die dritte, analysierte Tendenz: sie betrifft die Historisierung des Repertoires.

Bereits Robert Schumann hatte dieses Spezifikum beobachtet und statistisch erfasst, wenn auch weniger aufwendig als die beiden Autoren: wenige Jahre nachdem der junge Mendelssohn 1829 Bachs Matthäuspassion wiederaufgeführt hatte, war in der Leipziger Saison 1837/38 Mozart der am meisten gespielte Komponist, gefolgt von Beethoven und Haydn.[23] Den Beginn der zunehmenden Historisierung, der vermehrten Aufführung von Komposi-

---

[18] Harnoncourt 1982, S. 15.
[19] Mueller, John H.: The American Symphony Orchestra. A Social History of Musical Taste. Indiana 1951. Auszüge daraus erschienen in deutscher Sprache in einem Sammelband verschiedener Publikationen Muellers unter dem Titel: Mueller, John H.: Fragen des musikalischen Geschmacks. Eine musiksoziologische Studie. Köln 1963.
[20] Mark 1998.
[21] Der Prozentanteil der am meisten gespielten Komponisten sinkt, die bisher einen Großteil des Repertoires beherrschten, die Vielfalt steigt, andere Komponisten werden häufiger gespielt. Vgl. Mark 1998, S. 157.
[22] Das Repertoire in verschiedenen Ländern und Städten wird einheitlicher im Hinblick auf die Repertoireanteile; einzelne Komponisten erreichen denselben oder einen ähnlichen Repertoireanteil in verschiedenen Musikzentren. Vgl. Mark 1998, S. 158.
[23] Vgl. Mark 1998, S. 22.

tionen nicht mehr lebender Tonschöpfer, wie er empirisch für einen größeren geographischen Raum messbar ist, grenzt Mark wie folgt zeitlich ein:

> „Programmstatistiken verschiedener europäischer Musikzentren zeigen etwa ab 1860 eine kontinuierliche Verminderung der Aufführungshäufigkeit zeitgenössischer Werke zugunsten der Werke verstorbener Komponisten […].“[24]

Desmond Mark über die Parallelität dieser Entwicklung zu jener „gewohnten“ des Musiklebens, hier durch Richard Wagner ausgedrückt:

> „Dort hatte sich, parallel zur musikalischen Entwicklung von Haydn bis Wagner, langsam eine andere, mächtige Bewegung ausgebreitet: der Historismus. Als Faszination des Heute am Gestern wird er nicht nur der Musik, sondern einem ganzen abendländischen Jahrhundert zum Schicksal.“[25]

Ausmaß und Bedeutung dieser Entwicklung sind deutlich erkennbar am Beispiel der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wo nach der Gründung im Jahr 1815 in den ersten zehn Konzertsaisonen 77 % des Repertoires mit zeitgenössischen Kompositionen programmiert wurde, 18 % von nicht-zeitgenössischen und 5 % sind nicht bekannt. 1849-1859 war der Großteil des Repertoires, nämlich 78 % von nicht mehr lebenden Komponisten und noch 18 % von Zeitgenossen komponiert, 4 % nicht bekannt.[26] In den 1860er Jahren betrug der Repertoireanteil lebender Komponisten in Leipzig, London und Paris nur mehr rund ein Drittel des gesamten Spielplanes.[27]

Diese Größenordnung zeigt ein deutlich anderes Bild als es beispielsweise zu Bachs, Händels oder Mozarts Zeit die Einstellung zur historischen Orientierung im Musikkonsum war, wo man alte oder ältere Werke zu Studienzwecken heranzog, wo die Historisierung des Repertoires keine Bedeutung hatte. Wilfried Gruhn in „Der Wandel des Begriffes ‚Alte Musik’“:

> „Wir können im Laufe der Geschichte sowohl eine Geringschätzung des Alten feststellen […], weil das, was an seine Stelle getreten ist, für besser, aktueller, fortschrittlicher gehalten wird; und wir können auch die Geringschätzung des Neuen beobachten, weil es das gesicherte Gut der Vergangenheit, das aufgrund der Autorität des Alters zur Norm erhoben wird, verdrängt. […] Die Kennzeichnung ‚alt’ für eine Kunst oder Kunstlehre ist somit primär keine zeitliche, sondern eine ästhetische Kategorie, die Werturteile ermöglicht oder voraussetzt.“[28]

---

[24] Mark 1998, S. 22.
[25] Ebd.
[26] Vgl. Weber, William: Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870. In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1977, Vol. VIII/1, S. 5-23. Zitiert in: Mark 1998, S. 23.
[27] Vgl. ebd.
[28] Gruhn 1997, S. 139f.

Welche Bedeutung die historische Musik für die beiden bedeutendsten Wiener Symphonieorchester spielt, zeigt die statistische Erfassung ihrer Programme von 1975 bis 1994. Die Abgrenzung nach Epochen der Musikgeschichte zeigt interessante Ergebnisse, wenn auch die hier vorgenommene Grenzziehung zwischen Romantik und 20. Jahrhundert nicht unproblematisch ist. Dennoch geht deutlich hervor, dass die Kompositionen der Klassik, Romantik und Anfang 20. Jahrhundert (etwa Mahler, Strauss) das Repertoire des ausgehenden 20. Jahrhunderts dominieren:[29]

| **Nach Epochen** | **Wiener Philharmoniker** Repertoire 1975-1994 | **Wiener Symphoniker** Repertoire 1975-1994 |
|---|---|---|
| Barock | 1,3 % (2 Komponisten) | 3,2 % (11 Komponisten) |
| Klassik | 27 % (7 Komponisten) | 21 % (6 Komponisten) |
| Romantik | 36 % (26 Komponisten) | 42 % (57 Komponisten) |
| 20. Jahrhundert *) | 35 % (54 Komponisten) | 34 % (121 Komponisten) |
| Zeitgenössisch **) | 1,3 % (20 Komponisten) | 3,3 % (ca. 60 Komponisten) |

*) Mahler, Strauss und Bártok dem 20. Jahrhundert zugerechnet[30]
**) geboren nach 1910, Schaffensschwerpunkt nach 1945[31]

Wie ebenfalls aus der Tabelle ersichtlich, spielen die Musik des Barock und zeitgenössische Musik eine marginale Rolle im Repertoire der Symphonieorchester. Die angeführten Daten erlauben jedoch nur bedingt Rückschlüsse auf das Gesamtrepertoire des Wiener Musiklebens: die Programme von Opernhäusern, Kirchen, Festivals, Kammermusikreihen und spezialisierter Ensembles respektive Orchester werden nicht berücksichtigt. Für eine differenzierte Darstellung einer Epoche oder einzelner Komponisten könnten die Repertoireanteile der Philharmoniker und Symphoniker zu Fehlinterpretationen führen.

[29] Die Daten wurden Mark 1998 entnommen, Kapitel „Zur Programmstruktur führender Wiener Orchester“, S. 91-131. Mark verweist auf: Hinterleitner, Karoline: Analysen des Repertoires führender Wiener Symphonieorchester von 1975-1994, Diplomarbeit, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien 1997.
[30] Mark 1998, S. 103.
[31] Mark 1998, S. 121.

Anhand von zwei Beispielen sei dies illustriert: Richard Wagners oder Giuseppe Verdis Anteil am Gesamtrepertoire Wiens könnte ohne Berücksichtigung ihrer Opern nur unzulänglich dargestellt werden. Aber auch Johann Sebastian Bachs Werke werden häufiger aufgeführt, als man dem Repertoire der führenden Symphonieorchester entnehmen kann. Dies hängt einerseits mit dem kompositorischen Œuvre zusammen (etwa Bachs Bedeutung als Komponist von Orgelwerken), zum anderen mit der Organisationsform des heutigen Konzertbetriebes (Kammermusik als eigene Sparte, separiert vom Orchesterkonzert) und von entscheidender Bedeutung ist nicht zuletzt ein anhaltender Spezialisierungsprozess in der Aufführungspraxis:

> „[…] wir finden heute Spezialensembles für fast alle Epochen und Stile der bisherigen Musikgeschichte. […] Bach ist nicht ‚unmodern' geworden, seine Werke werden bloß auf Grund einer veränderten Geschmacksauffassung […] nicht mehr primär im traditionellen Orchesterkonzert, sondern in anderem Rahmen aufgeführt."[32]

Die hier erwähnten Spezialensembles, die sich der Interpretation, Wiederentdeckung und Pflege von Musik vergangener Epochen, sogenannter „Alter Musik" und „historischer Aufführungspraxis" – beide Begriffe werden in den folgenden Kapiteln erörtert – widmen, sind Thema dieser Arbeit. Der „Originalklang" hat im 20. Jahrhundert „sein" Publikum für sich gewonnen, viele Musiker beherrschen gleichermaßen das „moderne" wie auch das „historische" Instrumentarium, die Ausbildung auf historischem Instrumentarium und in historischer Aufführungspraxis ist auf universitärem Niveau institutionalisiert, Originalklangensembles spielen längst nicht mehr ausschließlich barocke oder vor-barocke Werke sondern ebenso jene der Wiener Klassik und teilweise auch der Romantik, überschneiden sich hierin mit dem Repertoire von Symphonieorchestern.

Der Fokus der folgenden Analyse liegt auf Ensembles wie Orchestern und deren Instrumentalisten. Chöre und Gesangssolisten können ebenso wenig erhoben werden wie Instrumentalsolisten (beispielsweise Organisten, Solorecitals). Die nachstehenden Ausführungen werden zeigen, dass die Unterscheidung zwischen historischer Aufführungspraxis und nicht-historischer Aufführungspraxis nicht immer eindeutig getroffen werden kann. Möglich wäre dies anhand einer musikwissenschaftlichen Analyse, eine Zuordnung aufgrund von festzulegenden Kriterien wäre denkbar, wobei diese Eigenschaften ein unterschiedliches Ausmaß an Konsensfähigkeit haben würden, wie sich aus der Unterschiedlichkeit der Definitionen ergeben muss. Hier interessiert zunächst vor allem die Eigendefinition des Ensembles.

[32] Mark 1998, S. 88.

## 1.2 Begriffsbestimmung „Alte Musik“

Der Terminus Alte Musik wird in der hier zu bestimmenden Bedeutung heute meist mit A Majuskel[33] verwendet. In den Fachlexika ist der Begriff oft nicht als eigener Eintrag enthalten sondern wird in Beiträgen zur Aufführungspraxis erwähnt; in vielen einschlägigen Publikationen unterbleibt eine Definition gänzlich. Obwohl die Autoren die mit Alte Musik implizierte Thematik als bekannt voraussetzen, findet sich in der Fachliteratur keine Einigung auf eine allgemeingültige Definition bzw. zeitliche Eingrenzung von Alter Musik.

Die vorgelegten Definitionen lassen sich nach drei Aspekten gliedern[34]:

- Alte Musik als Musik vor 1750
- Alte Musik als Musik mit unterbrochener interpretatorischer Tradition
- Alte Musik als Nicht-Neue Musik

Die Definition von Alter Musik über das Jahr 1750, d.h. Alte Musik sind jene Werke, die vor 1750 komponiert worden war, hatte erstmals Arnold Schering 1931 ausgeführt und mit dem großen Umbruch durch den Tod von Johann Sebastian Bach und die damit einhergehende Wandlung im Klangideal, Instrumentarium und in der Aufführungspraxis, die auch mit gesellschaftlichen Veränderungen (Kirche und Adel verlieren das Monopol auf Musik durch das erstarkende Bürgertum) zusammenhängt.[35]

In der Publikation zur Kasseler Tagung 1967 „Alte Musik in unserer Zeit“ finden sich kritische Diskussionsbeiträge über die Grenzziehung mit dem Jahr 1750, aber auch Unstimmigkeiten über den Beginn der Musik, die unter Alte Musik zu subsumieren sei[36] sowie die Differenzierung zwischen den Begriffen „alte Musik“ und „Alte Musik“. Alfred Krings etwa vertrat den Standpunkt, dass der Terminus Alte Musik nur eingeschränkt verwendbar sei, die Grenzziehung mit dem Jahr 1750 „künstlich“ und unzulässig sei, „was danach kommt, als uns

[33] In älteren Publikationen wie etwa Schering 1931, Frotscher 1963 und Mertin 1978 wird hingegen auf die Großschreibung verzichtet: „alte Musik“ jedoch in der Bedeutung äquivalent behandelt. Döbereiner hingegen verwendet 1960 die Schreibweise „Alte Musik“, siehe Döbereiner 1961.
[34] Vgl. Gutknecht 1997a, S. 14ff.
[35] Als charakteristische Symptome nennt Schering in „Aufführungspraxis alter Musik“ 1931: „- das Verschwinden des ‚Zufalls-Orchesters’ der Renaissance, - barocke Instrumente wie Oboe da caccia und Oboe d’amore, Blockflöte, Gambe, Theorbe und Laute geraten in Vergessenheit, - der Klang wandelt sich hin zum Ideal eines ‚verschmelzenden’ Klangs (S. 173), - die Etablierung eines allgemeinen, öffentlichen Konzertlebens.“ Zitiert in: Gutknecht 1997a, S. 14.
[36] Alfred Krings: Alte Musik von 1200 bis 1750, Wolfgang Rehm: Alte Musik von 1660 bis 1750, alte Musik von 1300 bis 1750. Vgl. Wiora 1968, S. 82.

näherstehend zu bezeichnen“[37]. In dieser Ansicht wurde er auch von Wolfgang Rehm[38] unterstützt, während Carl Dahlhaus sich für eine differenzierte Erhaltung des Begriffes aussprach:

> „Nach wie vor wird das Publikum mit Alter Musik einen bestimmten Begriff verbinden, den der Musik bis 1750. Aber auf der anderen Seite glaube ich, daß wir uns von dem Begriff nicht tyrannisieren lassen […] sollten.“[39]

Ebenfalls auf der Kasseler Tagung von 1967 betont Karl Grebe einen entscheidenden Aspekt, über den auch heute die Alte Musik weitgehend verstanden werden kann:

> „Sie bestätigen, daß der provisorische Begriff Alte Musik, der aus einer Zeit stammt, als vor Haydn das historische Niemandsland begann, nicht mehr zu halten ist. Es fragt sich, ob dieser Begriff, zeitlich zurückverlegt, noch einen Sinn hat oder ob er ersetzt wird durch den Unterschied zwischen einer historischen Aufführung und einer nicht konsequent historischen Ausführung.“[40]

Die zeitliche Einschränkung der Alten Musik als Musik, die vor 1750 komponiert wurde, war in den Anfängen der Alten Musik-Bewegung ein sicher entscheidendes Kriterium und blieb dies bis in die 1980er Jahre. Zunehmend mehr Interpreten der historischen Aufführungspraxis erschlossen damals das Repertoire nach 1750, die klassischen Kompositionen und rückten bis in die Romantik[41] vor. Als zeitliche Eingrenzung ist das Ende des Barock – ohne die musikgeschichtliche Bedeutung in Frage zu stellen – als Definitionsgrundlage für Alte Musik heute überholt und müsste neu konzipiert werden, der praktizierten Aufführungspraxis entsprechend, etwa im Sinne Harnoncourts:

> „Alte Musik – womit ich jede Musik meine, die nicht von unseren lebenden Generationen geschaffen wurde […]“[42].

An die oben erwähnte Definition von Arnold Schering anknüpfend, argumentiert Howard Mayer Brown in „The New Grove“ (1980) ähnlich für eine Unterscheidung zwischen Musik komponiert vor 1750 und Musik nach 1750, aber mit folgender – unhaltbarer – Begründung:

> „The study of performing practice in music since 1750 is fundamentally different from the study of earlier performing practice for a number of reasons. One of the most important is that there is no ‘lost tradition’ separating the modern performer from the

[37] Wiora 1968, S. 82f.
[38] Wiora 1968, S. 83.
[39] Ebd.
[40] Wiora 1968, S. 82.
[41] Norrington dirigiert Werke von Pjotr I. Tschaikowsky (siehe Wolff 1999, S. 202ff) und Richard Wagner im Sinne der historischen Aufführungspraxis, Martin Haselböck spielt Werke von Anton Bruckner und Franz Liszt. www.wienerakademie.at – Stand: 15. Juni 2008. Viele andere Beispiele ließen sich anführen. Vgl. Kap. 5.1.
[42] Harnoncourt 1982, S. 10.

> music of Haydn, Mozart and their successors, comparable with that which separates him from Machaut, or even from Monteverdi."[43]

Damit ist der zweite Aspekt der Definitionsversuche Alter Musik angesprochen und soll hier als „lost tradition" diskutiert werden, von Andreas Holzmeister 1980 wie folgt formuliert:

> „Alte Musik ist Musik mit unterbrochener interpretatorischer Tradition."[44]

Die zeitliche Eingrenzung fällt da etwas problematischer aus, Holzmeister schreibt:

> „Für die klassische und romantische Musik wird ihre Interpretationsweise im großen und ganzen aus der Tradition hergeleitet. Nicht so jedoch bei der Alten Musik."[45]

Dass die interpretatorische Tradition der Musik des Barock unterbrochen war, findet in der Fachliteratur durchgehend Zustimmung. Dass aber die Interpretation der Musik der Klassik und Romantik kontinuierlich tradiert und heute wie zur Zeit der Entstehung aufgeführt würde (selbst von modernisiertem Instrumentarium abgesehen), ist eine nicht belegbare Behauptung, die viele Kritiker findet. Carl Dahlhaus fragte 1967 in Kassel:

> „Wieweit bedarf auch die Musik des frühen 19. Jahrhunderts einer Behandlung aus historischer Distanz, wieweit versteht sie sich nicht mehr von selbst, sondern muß als eine uns schon ferngerückte Musik auf dem Umweg über das historische Bewußtsein wieder entdeckt werden?"[46]

Noch deutlicher formuliert es Rehm, ebenfalls im Rahmen der Kasseler Tagung:

> „Das neunzehnte Jahrhundert und das beginnende zwanzigste sind für uns genauso vergangen, und wir müssen es uns ebenso erarbeiten wie das siebzehnte oder sechzehnte."[47]

Somit scheint auch die unterbrochene interpretatorische Tradition kein geeignetes Kriterium, alte Musik in Alte Musik zu transformieren. Denn auch die nicht-unterbrochene interpretatorische Tradition garantiert nicht die unveränderte „Weitergabe" der Interpretation über längere Zeiträume, bedarf ebenso der Erarbeitung durch den Interpreten der Alten Musik, könnte diesem dennoch Hinweise geben und Wissenstransfer sein. Alte Musik ist aber über die bestehende oder nicht-bestehend Tradition nicht abzugrenzen; ebensowenig ist dieser Bereich zu erfassen über Epochen, Gattungen, kompositorische oder stilistische Merkmale.[48]

---

[43] The New Grove 1995, S. 388.
[44] Holzschneider, Andreas: „Über Alte Musik. Aufführungspraxis u. Interpretation", in: Musica, 34. Jg., Kassel 1980, S. 345. Zitiert in: Gutknecht 1997a, S. 15.
[45] Holzmeister 1984, S. 216.
[46] Wiora 1968, S. 83.
[47] Ebd.
[48] Vgl. Finscher 1995, S. 9.

Schließlich wäre abschließend die Möglichkeit der eindeutigen Definition von Alter Musik als Gegensatz zu Neuer Musik denkbar. Gutknecht[49] nennt drei Punkte der Musikgeschichte, in denen eine „Neue Musik“ sich von einer bisher bestehenden wesentlich unterscheidet:

1) Zu Beginn des 14. Jahrhunderts: ars nova versus ars antiqua als Stilbegriffe
2) Giulio Caccini schreibt über „Le Nuove Musiche“, Florenz 1602
3) Fellerer unterscheidet “moderne” (Reger, Pfitzner, Richard Strauss) von “neuer” Musik (Schönberg, Webern, Berg)

Gutknecht über die daraus resultierenden Parallelen in der Verwendung des Begriffes „neu“:

> „So bleibt festzuhalten, daß bei allen Einschnitten innerhalb der Musikgeschichte mit ‚Neuer Musik’ eine Ausdruckssteigerung mit neuen Mitteln einhergeht; beim letzten [Neue Wiener Schule, Anm.] traten zusätzlich noch strukturelle Neuerungen hinzu, die gewaltige, dem Beginn der Mehrstimmigkeit vergleichbare Dimensionen aufweisen.“[50]

Es kann eher als Gemeinsamkeit gesehen werden, als einer Abgrenzung dienlich, denn auch der Alten Musik geht es um den Ausdruck, die Ausdruckssteigerung. Es scheint das Wesen der Alte Musik-Bewegung und ihren Inhalten nicht gerecht zu werden, wenn sie definiert wird als „Vor-Schönberg“, wenn derzeit auch die hier bevorzugte zeitliche Abgrenzung, wie oben ausgeführt, mit der Neuen Wiener Schule zusammenfällt. Vielmehr scheint für die Alte Musik eine bestimmte Art der Musizierpraxis charakteristisch zu sein, die Einstellung zu historischen Quellen, die für Originalklang-Spezialisten bzw. deren Interpretation von Musik vergangener Epochen unabdingbar ist, die unablässige Suche nach dem, was der Komponist ausdrücken wollte und wie seine Musik in seiner Zeit interpretiert worden war. Alte Musik ist eng verbunden mit der historischen Aufführungspraxis, ein weiterer schwierig zu fassender Begriff, der hier erörtert werden soll.

## 1.3 Begriffsbestimmung „Historische Aufführungspraxis“

Begriffe wie historische, historisch-informierte, historisch-orientierte und historisierende Aufführungspraxis oder englische Termini wie historical performance practice oder historically informed performance practice veranschaulichen die unterschiedlichen Auffassungen in diesem Bereich. Sie sind Symptome einer ausdifferenzierten und nicht geschlossenen Bewegung. Ohne hier im Detail auf die verschiedenen Definitionen, Begrifflichkeiten und Unterschiede

[49] Die folgenden Ausführungen zur Neuen Musik halten sich im Wesentlichen an: Gutknecht 1997a, S. 17f.
[50] Gutknecht 1997a, S. 17.

zwischen den Begriffen in den Sprachräumen eingehen zu können, soll der Begriff für die vorliegende Arbeit festgelegt und in seiner Bedeutung umrissen werden. Die Aufführungspraxis bezeichnet eine Praxis der musikalischen Interpretation als auch ein Teilgebiet der Musikwissenschaft.

Dieter Gutknecht, der auch zum Verhältnis dieser beiden Bereiche publiziert hat[51], definiert den Begriff „Aufführungspraxis“ für die Musikwissenschaft wie folgt:

> „Unter ‚Aufführungspraxis’ muß der Bereich der Musikwissenschaft verstanden werden, der durch historische und systematische Forschung alle die Bedingungen (heute) zu Tage fördert, die eine musikalisch-historische Komposition als klangliches Kunstwerk ihrer Zeit formten. Die so gewonnenen Erkenntnisse könnten hypothetisch in eine ‚Aufführungslehre’ übergehen, die als Grundlage für das heutige praktische Musizieren historischer Musikwerke dienen könnte – eine Vorstellung oder ein Wunsch, der so alt ist wie die Beschäftigung mit Alter Musik […].“[52]

In der musikalischen Praxis kann ab Ende des 19. Jahrhunderts, verstärkt ab Anfang des 20. Jahrhunderts der Beginn einer sich verändernden Art der Aufführung Alter Musik festgesetzt werden. Vorzeichen für diese Entwicklung sind ab Mitte des 19. Jahrhunderts erkennbar, die Gesamtausgaben der Werke Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händels werden unter der Prämisse, die Werke so zu publizieren, wie die Komponisten sie schufen – d.h. frei von späteren Bearbeitungen – herausgegeben und wissenschaftliche Erkenntnisse in Vorworten einbezogen. Man sprach damals von „Renaissance“, „musikalischer Renaissance“, später von „Aufführungspraxis“, „Händelsche Aufführungspraxis“ (Max Seiffert) und einer „praktischen Bachbewegung“ (Niemann).[53]

Der Begriff „Aufführungspraxis“ wird erstmals 1929 in einem Lexikon genannt, in Hugo Riemanns Musik Lexikon, wo Alfred Einstein unter dem Schlagwort Interpretation schreibt:

> „So hat sich auf Grund geschichtlicher Erkenntnis für Werke bestimmter Stilperioden eine Aufführungspraxis herausgebildet, die, für das 14. und 15. Jahrhundert noch unsicher […], vom 16. Jahrhundert an auf ziemlich sicherem Boden steht. Wir kennen heute die wechselnden Bedingungen für die Aufführung der Werke der sogenannten a-cappella-Periode, die instrumentale Verdoppelung in weitem Maß gestattet, für den venezianischen Chorstil, für die Periode Bachs und Händels, die (vor allem bei Bach) die im 19. Jahrhundert übliche vokale Massenbesetzung verbieten.“[54]

---

[51] Siehe Gutknecht 1997a, S. 48-200 („Aufführungspraxis und Musikwissenschaft im 19. Jh.“) sowie Gutknecht 1997b.
[52] Gutknecht 1997b, S. 199.
[53] vgl. Gutknecht 1997a, S. 9.
[54] Riemann, Hugo (Hrsg.): Musik-Lexikon. Berlin 1929, S. 810.

Vom heutigen Standpunkt aus gesehen, mutet diese Definition eher als Plädoyer für eine neue Bewegung an, die legitimiert werden soll. Abgesehen von der fehlenden zeitlichen Eingrenzung ab dem 16. Jahrhundert kann vor allem die Behauptung kritisiert werden, man hätte für die Musik ab dem 16. Jahrhundert genügend Erkenntnisse über die Bedingungen der Aufführung der Werke; wie weit man hier auf „sicherem Boden“ steht ist eine sehr diffizile Frage, angesichts der fast 80 Jahre später stattfindenden Diskurse und Kontroversen eine eher überschwängliche Ausführung für ein Gebiet, in dem man vieles erforscht hat, letztlich aber über vieles keine endgültige Gewissheit bestehen kann. Aktuell ist an dieser Definition die Bezogenheit auf die Erforschung von historischen Quellen über Stilperioden und deren Bedingungen sowie die Abkehr von der Aufführungstradition des 19. Jahrhunderts.

Zwei Publikationen des Jahres 1931, Robert Haas[55] und Arnold Schering[56], die beide den Terminus „Aufführungspraxis“ im Titel führen, verliehen diesem „musikalisch-praktische[n] und musikalisch-wissenschaftliche[n] Phänomen den Charakter einer Teilbereichsbenennung der musikwissenschaftlichen Gesamtforschung“[57]

Die Sonderstellung der historischen Aufführungspraxis kommt auch wenige Jahre später, 1935, in Hans Joachim Mosers Musiklexikon zum Ausdruck:

> „Aufführungspraxis ist ein den bildenden Künsten fehlendes, schwieriges Sondergebiet der Musik: das Notenbild in denjenigen Klang umzusetzen, der am wahrscheinlichsten dem betreffenden alten Meister vorgeschwebt hat.“[58]

Was später als Werktreue bezeichnet werden wird, findet hier schon Bedeutung, wenn die Annäherung an die Vorstellung des Komponisten zum Ziel wird, beschreibt dies die Geisteshaltung der Interpreten auf diesem Gebiet treffend, allerdings greift die Reduzierung auf den Klang, der realisiert werden soll, zu kurz. Das Verständnis für die Sprache des Komponisten kommt hier ebenso wenig zum Ausdruck wie die Bedeutung des Quellenstudiums oder fehlendes Wissen in den Bereichen Improvisation oder das Ad libitum.

Christian Wolff lehnt den Begriff der „historischen“ Aufführungspraxis ab, da historisch suggeriert, es könnte sich um authentische Rekonstruktion handeln, die aber nicht zu realisie-

[55] Haas, Robert: Aufführungspraxis der Musik. In: Bücken, Ernst (Hrsg.): Handbuch der Musikwissenschaft. Band 5. Potsdam 1931.
[56] Schering 1931.
[57] Gutknecht 1997a, S. 9.
[58] Hans Joachim Moser: Musiklexikon. Berlin 1935, S. 34. Zitiert in: Gutknecht 1997a, S. 11.

ren wäre und verwendet daher den Begriff „historischorientierte“ Aufführungspraxis, den er wie folgt fasst:

> „Verstanden wird darunter [historischorientierte Aufführungspraxis, Anm.] eine an den historischen Quellen geschulte Aufführungspraxis, wobei sich das Studium der historischen Quellen auf alle erreichbaren Unterlagen stützt: von handschriftlichen und gedruckten Musikalien, musiktheoretischen und –ästhetischen Schriften, Instrumenten, Technologien und Räumlichkeiten, bis hin zu Lebensbedingungen und Denkformen. Die praktische Umsetzung der Erkenntnisse verlangt dann eine bewusste oder realistische Annäherung moderner Verhältnisse an historische Voraussetzungen, und zwar unter Inkaufnahme unumgänglicher Kompromisse, da sich […] Rekonstruktionen und Nachstellungen verbieten.“[59]

Diese Definition scheint die für die vorliegende Arbeit treffendste zu sein. Sie beschreibt die Einstellung zu historischen Quellen, den Ansatz des umfassenden Denkens im Bezug auf die ganzheitlichen Bedingungen, die die Musik, ihre Wiedergabe und Interpretation beeinflussen, nennt wesentliche Bedingungen, die kritisch erforscht und vom Interpreten in seine Überlegungen einbezogen werden müssen, betont die Rolle des Kompromisses und impliziert, dass schließlich die Interpretation stets die Leistung eines Künstlers bleiben muss und bleibt, eine Rekonstruktion weder anzustreben und noch realisierbar ist, sei es aufgrund unwiederbringlich verloren gegangener Information, geänderter Verhältnisse oder weil eine musikalische Wiedergabe prinzipiell nicht reproduzierbar ist.

Vielfach wird in Publikationen auf eine Definition von historischer Aufführungspraxis verzichtet, dennoch erfolgt eine Grenzziehung zu nicht-historischer Aufführungspraxis bzw. sogenannten modernen Interpretationen. Es ist kaum zu widerlegen, dass historische Aufführungspraxis oftmals in dem von Wolff beschriebenen Sinne verstanden wird, wobei der Begriff „historisch“ versus des von Wolff verwendeten „historischorientiert“ nicht darüber hinwegtäuscht, dass es sich um eine Annäherung handelt. Wolfgang Ruf plädiert für die Beibehaltung des Begriffes „historische Aufführungspraxis“, insofern die Verwendung im Bewusstsein der Begrenzung desselben erfolgt:

> „Immer wieder wird der Vorschlag gemacht, den Begriff ‚Historische Aufführungspraxis’ zu ersetzen, auszutauschen. Es lässt sich ja nicht leugnen: Dieser Begriff hat etwas Erstarrtes an sich. Doch die ins Gespräch gebrachten Alternativen können bisher ebenso wenig überzeugen. […] auch der etwas merkwürdige Begriff ‚historische orientierte Aufführungspraxis’ beschreibt den Sachverhalt nicht wirklich treffender.“[60]

[59] Wolff 1999, S. 16.
[60] Schmuhl 2007, S. 86.

Nicht zuletzt, weil der Begriff „historische Aufführungspraxis“ von vielen Interpreten verwendet wird, ohne dabei für sich zu beanspruchen, es handle sich um eine identische Wiedergabe, die nicht zu leisten ist, als vielmehr um eine Interpretation, die sich nach bestem Wissen an der Intention des Komponisten orientiert, soll der Terminus „historische Aufführungspraxis“ hier nach der Definition Wolffs verwendet werden. Historisch wird hier verstanden als zulässige Verkürzung, historisch-orientiert könnte synonym verwendet werden. Ebenso gilt für historisches Instrumentarium, dass es nicht notwendigerweise aus der Zeit stammen muss sondern der Terminus sich ebenso auf nachgebaute Instrumente und Kopien bezieht, die sich an historischen Vorlagen orientieren.

Faktoren, mit denen sich der Interpret Alter Musik auseinanderzusetzen hat, sind unter anderem: verfügbare Quellen, das Instrumentarium, das zur Zeit der Komposition verwendet wurde, dazugehörend die notwendige Nachbildung von verloren gegangenen Instrumenten, die Räumlichkeit, Nachhall, Besetzungsgröße des Ensembles und des Chores, Aufstellung des Orchesters, der Solisten und des Chores, das Klangideal, Klangbild, Fragen der Notation, die Stimmtonhöhe, Intonationssystem, Basso-continuo-Spiel, Verzierung, Fragen der Tempi, Artikulation, soziale Bedeutung des Werkes, Anlass der Entstehung der Komposition sowie ob es sich um eine sprechende Musik (Sprache in Tönen) oder malende Klänge handelt, Fragen der Improvisation, Probleme mit Ad-Libitum und vieles mehr. Weitere Faktoren nennt Hermann Max in „Zufällige Gedanken über historische Aufführungspraxis“, der die Freiheit des Interpreten betont im Unterschied zum „fest organisierten Musikbetrieben“ und Erscheinungen von „etablierten Musikbetrieben“:

> „Als Ausweg bot sich ein Repertoire an, in dem Authentizität letztlich nicht existiert, in dem hingegen der Ausführende zahlreiche Dinge wie in einer Bearbeitung selbst festlegen muss, um dem Werk eine endgültige Gestalt zu geben. Entscheidungen zu Solo oder Tutti, zur Instrumentenwahl mindestens im Continuo und beim Colla-parte-Spiel, zur Textunterlegung, Dynamik, Akzidentien, Bezifferungen, Tempowahl, Verzierungen standen an und boten Freiheiten wie im improvisatorischen Bereich.“[61]

## 1.4 Werktreue: ein Ideal und erforderliche Kompromisse

Eng mit dem Begriff der historischen Aufführungspraxis verbunden ist der Begriff der Werktreue, der für viele Interpreten im 20. Jahrhundert zum Ideal wird. Im 19. Jahrhundert waren Bearbeitungen und Modernisierungen von nicht-zeitgenössischen Werken selbstverständlich.

[61] Max 2007, S. 17.

Der Interpret sah frühere Werke als veraltet an, glaubte an den Fortschritt in der Musik, fand das nötige Vertrauen in sein musikalisches Empfinden und Können, kürzte, änderte und schuf eine „zeitgemäße“ Interpretation. Dies ist ein möglicher Zugang, ein gänzlich anderer ist der der werkgetreuen Aufführung.

Die Werktreue, die Nicht-Bearbeitung Alter Musik im Sinne von „in die Gegenwart hereinholen, sondern sich selbst in die Vergangenheit zurückzuversetzen“, wie Nikolaus Harnoncourt ausführt, ist für ihn „Symptom des Verlustes einer wirklich lebendigen Gegenwartsmusik“[62]. Weiter schreibt er:

> „Wir haben die Unbefangenheit verloren, in der Gegenwart den Maßstab zu sehen, der Wille des Komponisten ist für uns höchste Autorität, wir sehen die Alte Musik an sich in ihrer eigenen Zeit und müssen uns daher bemühen, sie werkgetreu darzustellen, nicht aus musealen Gründen, sondern weil es uns heute der einzig richtige Weg zu sein scheint, sie lebendig und würdig wiederzugeben. Werkgetreu aber ist eine Wiedergabe dann, wenn sie sich der Vorstellung des Komponisten zur Zeit der Komposition annähert.“[63]

Bruno Walter bringt diese geänderte Auffassung zur Intention des Komponisten und den daraus resultierenden Anspruch an den Interpreten zum Ausdruck:

> „Ich bekenne hiermit, daß ich in München an der Matthäuspassion sündigte. Zehn Jahre lang … führte ich Bachs Werke gekürzt auf. Das ist unverantwortlich.“[64]

Die Werktreue beschränkt sich nicht auf gestrichene Rezitative, sie ist aber auch nicht sichergestellt bei der Verwendung historischer Instrumente und dem Musizieren an Plätzen von Uraufführungen, die ja vielfach nicht mehr existieren oder deren akustische Verhältnisse verändert sind. Gustav Leonhardt über das notwendige Reagieren auf gegenwärtige Gegebenheiten:

> „Anpassen ist nicht gleich ändern, ja Nichtanpassen mag gelegentlich sogar ein Ändern im negativen Sinn sein.“[65]

Zwei Aspekte aus dem Zitat von Nikolaus Harnoncourt sind hier hervorzuheben: Werktreue ist nicht Selbstzweck und Werktreue kann nur eine Annäherung sein. Die Annäherung ist mit vielen offenen Fragen konfrontiert, unterbrochener oder verlorener Tradition, Veränderungen im Rahmen der sogenannten traditionellen Interpretation oder auch missverstandene

[62] Harnoncourt 1982, S. 15.
[63] Harnoncourt 1982, S. 16f.
[64] B. Walter, Theme and Variations. New York 1946, S. 227. Zitiert in: Mueller 1963, S. 61.
[65] Wolff 1999, S. 26f.

Paradigmen, die auf historische Musik angewandt wurden. Eines dieser Paradigmen bezeichnet Harnoncourt als „Notentreue“:

> „Noch um 1910 hat man, wie alte Schallplattenaufnahmen (zum Beispiel eine Probe mit Bruno Walter) zeigen, gewußt und gefühlt, wie man einen punktierten Rhythmus spielen soll. Erst seit Gustav Mahler darauf bestand, daß genau gespielt werden solle, was dastand, sind diese Kenntnisse mehr und mehr verlorengegangen. Ich finde es bedauerlich, daß gerade die Idee der Notentreue die echte Werktreue so ausgelöscht hat, daß man vieles vergessen hat, was vorher noch lebendiges Wissen war.“[66]

Kompromisse sind unvermeidbar, eine Nachahmung, ganz abgesehen von der Erwünschtheit einer solchen, unmöglich. Verlorene Quellen, das tacit knowledge der Musiker über die vom Komponisten erwünschte Spielweise, die durch die Notation nicht offengelegt wird, auch teilweise nicht offengelegt werden kann, Kenntnisse, die nur anhand zahlreicher Quellen verschiedenster Art teilweise erfahrbar werden, regional unterschiedliche Praktiken, über die man aufgrund unzureichender Information kein gesichertes Wissen gewinnen kann, die veränderten Umwelteinflüsse (beispielsweise der heute früher einsetzende Stimmbruch, wodurch Knaben weniger Praxis erwerben können als zur Zeit Bachs) oder aber der Zeitgeist, die gesellschaftlichen Verhältnisse und vieles mehr ist verändert und nicht rekonstruierbar, wie viele Instrumente und Räumlichkeiten, „ganz abgesehen von Ohren, Bildung, funktionaler Beteiligung und sozialer Schichtung der Hörer“, wie Christoph Wolff schreibt. Am Beginn des 21. Jahrhunderts ist der Mensch ein anderer als zu Mozarts oder Monteverdis Zeiten, rezipiert und erlebt deren Musik anders als das zeitgenössische Publikum der Entstehungszeit der Komposition. Kurt Blaukopf über die unumgänglich geänderte Rezeption, Funktion und „Zustandekommen“ des „Publikums“, das sich in der von Blaukopf verwendeten Bedeutung erst mit der „Heraufkunft der Darbietungsmusik“ etwa ab dem 19. Jahrhundert ausbildet[67],:

> „Es bedarf […] wohl nicht der ausdrücklichen Klarstellung, daß das neuzeitliche Publikum, welches durch Entrichtung von Entgelt in den Genuß von Darbietungen gelangt, wenig oder nichts zu tun hat mit der Gemeinschaft oder Gemeinde, die im Kultraum an dem teilhat, was Besseler ‚umgangsmäßige Musik’ nennt.“[68]

Kompromisse sind ein integraler Bestandteil der historischen Aufführungspraxis. Sie betreffen alle Bereiche der Alten Musik, auch die mitwirkenden Musiker. Gustav Leonhardt:

> „Der Dirigent muß sich klar sein über das ihm akzeptable Maß von Kompromissen, welche sich Instrumentalisten ihrerseits des öfteren angewöhnt haben.“[69]

---

[66] Harnoncourt 1982, S. 70.
[67] Vgl. Blaukopf 1996, S 210ff.
[68] Blaukopf 1968, S. 67.
[69] Leonhardt 1999, S. 28.

Dies betrifft das Instrumentarium, das der einzelne Musiker spielt, bei Streichern die teilweise verwendeten „halb ‚zurückgebauten' Streichinstrumente" (bei Violinen: Steg, Hals, Decke, Bassbalken sind bei modernen Instrumenten verändert), die „halbwegs ‚barockisiert'[en]" [70] Saiten sowie das Verwenden von Kinnhaltern. Es betrifft die Einstellung des Musikers ebenso. Die Standards der Alte-Musik-Bewegung sind eine Balance zwischen Intellekt, historischer Kenntnis, technischem Können, künstlerischer Inspiration und Musikalität. Oft finden sich in der Literatur Appelle an den Künstler, der auch Wissenschaftler ist, etwa bei Gustav Leonhardt:

> „Das Vergessen aller Vorstudien bei der Aufführung ist eine Voraussetzung für die Wirkung, welche die Zuhörer erwarten, wenn sie sich immer wieder bereit machen, Bachs Musik zu hören."[71]

An folgendem Zitat von Nikolaus Harnoncourt ist die große Anforderung an den Interpreten erkennbar, der große Spielraum und die Schwierigkeit der Beurteilung, welche Wiedergabe letztendlich werktreu ist und welche nicht:

> „Werktreu im echten Wortsinn ist doch der, der erkennt, was der Komponist mit den Noten gemeint hat, und sie dann so spielt."[72]

Dass diese Werktreue nicht an ein notwendigerweise originales Instrument, an einen originalen Raum oder an einer Metronomzahl zu messen ist, scheint aus diesem Zitat ebenso verständlich wie die Subjektivität des Themenkomplexes, da es wahrscheinlich viele Möglichkeiten einer „werkgetreuen" Wiedergabe gibt. Wenn auch einige Möglichkeiten von führenden Interpreten als nicht oder weniger korrekt eingestuft werden könnten oder können. Wie sehr Werktreue einem zeitlichen Wandel unterworfen und damit konstruiert ist, zeigen schon ältere Aufnahmen von Vertretern der historischen Aufführungspraxis.

## 1.5 Bedeutung des Themas

Als „musikgeschichtliches Ereignis" beschreibt der Musikkritiker Alexander Berrsche 1964 („Kritik und Betrachtung") die revolutionäre Erneuerung, die die Alte Musik für Interpreten und Publikum brachte:

> „Die alte Musik kam wie der junge Frühling über die Menschen, ein Ton war angeschlagen, der nie mehr ganz verklingen konnte, und langsam und stetig bahnte sich

[70] Ebd.
[71] Leonhardt 1999, S. 30.
[72] Harnoncourt 1982, S. 71.

> auch bei der Allgemeinheit eine Wandlung des Geschmacks und eine Erweiterung der Aufnahmefähigkeit an, wovon wir bis heute nur einzelne Entwicklungsstadien, aber keineswegs noch das Ende sehen können. Wir wissen nur, daß die Wendung zur Alten Musik ein echtes, musikgeschichtliches Ereignis war, durch das alle, die daran teilhatten, seien es Hörende, Spielende oder Schaffende, in irgendeiner Beziehung anders geführt worden sind, als sie es vorher gedacht hätten.“[73]

In der Musiksoziologie findet sich kaum Literatur über die Aufführungspraxis, die Publikationen in diesem Bereich stammen großteils von Interpreten und Musikwissenschaftern. Eine mögliche Funktion der Musiksoziologie im Rahmen der interdisziplinären Erforschung der Bedingungen von Musikproduktion und Interpretation sieht Dieter Gutknecht in der Rezeptionsforschung zur Zeit der Entstehung historischer Werke:

> „Ferner müssen die Musiksoziologie und –ästhetik befragt werden, da die Wirkung der für uns historischen Musik auf die Hörer damals bestimmte Reaktionen verursachte, aus denen heute wiederum in gewissem Umfang Rückschlüsse für eine zeitgemäße Ausführung gezogen werden können.“[74]

Darüber hinaus interessieren hier musiksoziologische Fragestellungen in der Reflexion der Entwicklung der Alten Musik und der historischen Aufführungspraxis sowie Tendenzen der aktuellen Entwicklung, angesichts der Größenordnung und der zeitlichen Ausdehnung dieses Bereiches ein weites und vielseitiges Forschungsfeld. Der ehemalige Rektor der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, Gottfried Scholz, über die Bedeutung der Reflexion der Alten Musik:

> „Wir können von der Entwicklung, die manche Gattung der Alten Musik genommen hat, viel über den Funktionswandel von Musik im Wandel der Gesellschaft lernen.“[75]

Originalklang ist Teil des Wiener Musiklebens, wie die folgenden Kapitel zeigen werden, ist Teil des westlichen Musiklebens. Musiksoziologische Fragen nach dem state of the art, den Möglichkeiten und Grenzen dieses Bereiches, der Situation seiner Protagonisten, nach den Spezifika im Unter-schied zum traditionellen Konzertbetrieb der „modernen“ Musiker können daher interessante Aspekte beleuchten.

---

[73] Zitiert in: Gruhn 1997, S. 144.
[74] Gutknecht 1997b, S. 199.
[75] Krones 1997, S. 11.

# 2 Originalklangensembles und -orchester in Wien

Dieses Kapitel ist den Interpreten der historischen Musik gewidmet, wobei der Fokus vor allem auf österreichischen Ensembles, die das Wiener Musikleben prägen und regelmäßig in Wien konzertieren, liegt. Die Schwierigkeit der Definition eines „österreichischen“ Ensembles ist bei der internationalen Zusammensetzung vieler Ensembles, bei der häufig sehr ausgeprägten internationalen Konzerttätigkeit oder bei nicht-österreichischer Staatsangehörigkeit von Ensembleleitern an anderen als den genannten Faktoren festzumachen.

Die Auswahl der Ensembles soll die bekanntesten Ensembles umfassen, die man mit Wien verbindet: dies kann einerseits durch die Bezugnahme auf Wien im Ensemblenamen ausgedrückt sein oder andererseits über den Lebensmittelpunkt des künstlerischen Leiters. Weiters sollen die Regelmäßigkeit der Konzerttätigkeit in Wien sowie das Ausmaß der internationalen Konzerttätigkeit des Ensembles berücksichtigte Kriterien sein. In die Auswahl wurden ferner österreichische Ensembles einbezogen, die regelmäßig in Wien konzertieren oder außergewöhnliche Projekte in Wien realisierten. [76]

Für eine nähere Darstellung wurden folgende Ensembles ausgewählt, geordnet nach Gründungsjahren, die den Ensemblenamen voran stehen:

- 1953: Concentus Musicus Wien. Künstlerische Leitung: Nikolaus Harnoncourt
- 1958: Clemencic Consort. Künstlerische Leitung: René Clemencic
- 1982: Concilium Musicum Wien. Künstlerische Leitung: Paul und Christoph Angerer
- 1985: Wiener Akademie. Künstlerische Leitung: Martin Haselböck
- 1987: Quatuor Mosaiques. Künstlerische Leitung: Erich Höbarth
- 1995: Ars Antiqua Austria. Künstlerische Leitung: Gunar Letzbor

Für eine überblicksartige Darstellung wurden weitere Ensembles ausgewählt, die regelmäßig in Wien konzertieren und in Wien ihren Ensemblesitz haben bzw. regelmäßig in Wien gastierende, österreichische Ensembles, die keinen eigenen Zyklus in einem der Wiener Häuser gestalten. Nach Gründungsjahren geordnet sind dies:

[76] Die Informationen zu den Ensembles beziehen sich meist auf Eigenangaben und Webauftritte der Ensembles sowie Konzertprogramme.

- 1965: Capella Academica Wien, künstlerische Leitung: Eduard Melkus. Ebenfalls von Melkus geleitet wird das Ensemble Melkus.
- 1989: Armonico Tributo Austria (Linz). Künstlerische Leitung: Lorenz Duftschmid
- 1992: Capella Leopoldina (Stmk.). Künstlerische Leitung: Jörg Zwicker
- 1996: L'Orfeo Barockorchester (Linz). Künstlerische Leitung: Michi Gaigg
- 1999: Bach Consort Wien. Künstlerische Leitung: Rubén Dubrovsky
- 2001: Oman Consort (Linz). Künstlerische Leitung: Michael Oman
- 2003: Ensemble Moderntimes_1800 (Innsbruck). Künstlerische Leitung: Ilia Korol, Julia Moretti

Unter Kapitel 2.1 findet sich eine Auflistung weiterer Ensembles, die sich der historischen Aufführungspraxis widmen, welche einen Überblick über die Größenordnung der spezialisierten Formationen geben soll. Zunächst aber werden die oben genannten Ensembles kurz dargestellt, bevor die detaillierte Vorstellung einzelner Klangkörper erfolgt.

Zu den ersten Ensembles, die in Wien gegründet wurden, zählte das Wiener Gamben-Quartett, das 1949 gegründet wurde von Nikolaus Harnoncourt, zusammen mit Eduard Melkus, Alfred Altenburger und Alice Harnoncourt. Wenige Jahre später, 1953, gründet Harnoncourt Österreichs bekanntestes und ältestes Ensemble der historischen Aufführungspraxis, den Concentus Musicus Wien. Seit 1978 gestaltet der Concentus Musicus unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt einen Zyklus im Wiener Musikverein, der seit der Saison 1997/1998 in jeweils zwei Aufführungen je Abonnement-Konzert angeboten wird.

Ebenfalls in die 1950er Jahren fällt der Beginn der Auftritte von René Clemencic mit seinem Ensemble, das zunächst ab 1958 als „Musica Antiqua" auftrat und später unter dem Namen Clemencic Consort bekannt wurde. René Clemencic gestaltete von 1966 bis 2005 im Abonnementzyklus „Musica Antiqua" im Musikverein Wien mehr als 150 Konzerte, die er leitete und in denen er Musik vom 11. bis zum 18. Jahrhundert programmierte.[77] Seit 2005 gestaltet das Clemencic Consort einen eigenen, gleichnamigen Zyklus im Wiener Musikverein.

Zu den Pionieren der historischen Aufführungspraxis in Wien zählt auch Eduard Melkus, der das Wiener Institut für Klangstil leitete und ab 1958 an der Wiener Musikakademie Barock-

[77] Eine dokumentierende Publikation darüber erschien 2006: René Clemencic: Musica Antiqua. Zyklus der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Musikverein. Lebendige Alte Musik 1966-2006, Bucher Verlag.

violine und historische Aufführungspraxis unterrichtete. Ludwig Hartmann in einer Schrift von „Pro Musica Antiqua“:

> „[…] Eduard Melkus zusammen mit Gustav Leonhardt […], Karl Scheit, Josef Mertin und anderen gründete im selben Jahr [1952, Anm.] die ‚Schola antiqua Wien’, ein Ensemble, das sich vornehmlich mit Musik der Gotik auseinandersetzte, aus dem 1965 die ‚Capella academica Wien’ hervorging“[78]

Die Capella Academica Wien und das Ensemble Melkus, beide werden von Melkus geleitet, treten regelmäßig in einem eigenen Zyklus im Kunsthistorischen Museum Wien auf.

Zu einer vermehrten Gründung von Ensembles, spezialisiert auf historische Aufführungspraxis und Alte Musik, kam es in den 1980er und 1990er Jahren.

1982 gründeten Paul Angerer und sein Sohn Christoph Angerer das Concilium Musicum Wien, das seit seinem Bestehen nach eigenen Angaben in Wien in 53 Konzertsälen und anderen Veranstaltungsräumlichkeiten auftrat. Das Concilium Musicum gestaltet keinen eigenen Konzertzyklus in einem der Wiener Häuser, tritt teilweise im Rahmen der Sonntagsnachmittagskonzerte im Liechtensteinmuseum Wien auf, welche von Christoph Angerer in der Konzeption betreut werden.

1985 wurde die Wiener Akademie von Martin Haselböck gegründet, die im ersten Jahr des Bestehens als Bach Consort Wien[79] auftrat und mehrere Jahre hindurch von Martin Haselböck von Cembalo oder Orgel aus geleitet wurde, der mittlerweile fast ausschließlich als Dirigent des Originalklangorchesters auftritt. Die Wiener Akademie hat seit 1991 einen eigenen Abonnementzyklus im Wiener Musikverein, zunächst unter dem Namen „Wiener Klassik“, nunmehr als „Wiener Akademie“.

1987 wurde Quatuor Mosaiques gegründet, ein auf Streichquartettliteratur fokussiertes Ensemble, das seit Gründung in derselben Besetzung auftritt und auch Musik des 20. Jahrhundert spielt. Quatuor Mosaiques, dessen Primgeiger Erich Höbarth auch Konzertmeister des Concentus Musicus Wien ist, gestaltet einen Zyklus im Wiener Konzerthaus seit der Saison 2000/2001.

---

[78] Hartmann 1995, S. 40.
[79] Auch Wiener Bach-Consort, vgl. Fäth 2007, S. 13.

1989 gründete der Gambist Lorenz Duftschmid das Ensemble Armonico Tributo Austria, dessen künstlerischer Leiter er nach wie vor ist. Der Sitz des Ensembles ist Linz, das Ensemble konzertierte in Wien im Musikverein (u.a. im März 2008 J.S. Bachs „Matthäuspassion“ unter der Leitung von Erwin Ortner) sowie im Konzerthaus (Resonanzen), brachte 2008 in einer freie Produktion Marin Marais’ „Alcione“ (siehe Kapitel 3.7.2) im Wiener Odeon erstmals nach über 230 Jahren szenisch auf die Bühne.

Der Cellist Jörg Zwicker gründete 1992 das Ensemble Capella Leopoldina, das einen Schwerpunkt auf Oratorien- und Orchesterliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts setzt, oftmals aber in kleineren Besetzungen auftritt. 2004 erfolgte eine der ersten Aufführungen weltweit (Musikverein Wien) sowie die Weltersteinspielung des Telemann-Singspiels „Pastorelle en musique“. Im Projekt „Fusion – Baroque meets Jazz“ musiziert das Ensemble mit Jazzmusikern.

Ars Antiqua Austria wurde Mitte der 1990er Jahre vom Geiger Gunar Letzbor gegründet, soll hier in die Auswahl genommen werden aufgrund des Konzerthaus-Zyklus’, der seit 2002 besteht. Die Verortung von Ars Antiqua Austria wird möglich über den Zusatz „Austria“ im Ensemblenamen, der Ensemblegründer Gunar Letzbor ist gebürtiger Österreicher, die Ensemblebesetzung umfasst viele verschiedene Nationalitäten.

L’Orfeo Barockorchester wurde 1996 von der künstlerischen Leiterin Michi Gaigg, Violine, zusammen mit der Oboistin Carin van Heerden gegründet. Vom französischen Barock bis zur Klassik und frühen Romantik reicht das Repertoire des Ensembles, das sich selbst in Linz verortet. Einige Weltersteinspielungen des Ensembles wurden mit Preisen ausgezeichnet. In Wien gab L’Orfeo Konzerte in Musikverein und Konzerthaus.

Der Cellist Rubén Dubrovsky gründete 1999 das Bach Consort Wien, das seit 2005 jährlich Konzerte im Brahms-Saal des Wiener Musikvereins (Zyklus „Musica Antiqua“) gibt und bisher auch in der Wiener Hofburgkapelle und dem Palais Eschenbach auftrat. Das Repertoire ist fokussiert auf die Werke Johann Sebastian Bachs, dessen Kantaten einen weiteren Schwerpunkt bilden. Musiziert wird meist in solistischer Besetzung und im Stehen.

Das Oman Consort wurde 2001 gegründet und von Michael Oman, Blockflöte, geleitet. Das Repertoire umfasst Werke des 16. bis 18. Jahrhunderts sowie Besetzungsgrößen vom Trio bis zum Kammerorchester. Das Ensemble gastierte bei internationalen Festivals, in Wien in der

Saison 2007/2008 im Musikverein, Lichtensteinmuseum, Konzerthaus, gestaltet in Wien aber keinen eigenen Zyklus.

Das Ensemble moderntimes_1800 wurde 2003 von Ilia Korol, Violine und Leitung, und Julia Moretti, Oboe, gegründet. Das Repertoire reicht vom Barock bis ins 20. Jahrhundert, wobei je nach Epoche historisches oder modernes Instrumentarium in der entsprechenden Spielweise gespielt, bei einzelnen Programmen sogar im Konzert gewechselt wird („Der Seelen wunderliches Bergwerk“, Theater an der Wien, 30. und 31. Jänner 2007). Mehrere Programme werden mit Literatur und szenischen Elementen kombiniert. In Wien war moderntimes_1800 bei den Festwochen Wien und im Theater an der Wien zu hören.

Zunächst fällt bei diesem Überblick auf, dass die Neugründung von Ensembles ein noch andauernder Prozess ist. Über die bisher genannten Ensembles hinaus gibt es zahlreiche Formationen mit unterschiedlichen Schwerpunkten, Besetzungsgrößen und verschiedenster Intensität in der Konzerttätigkeit. Den hier genannten Ensembles ist gemeinsam, dass sie auf eine langjährige Kontinuität in den Auftritten zurückblicken und auch mit mehreren Orchestermitgliedern jahre- und jahrzehntelang zusammenarbeiten. Die Dauer des Bestehens eines Ensembles lässt nicht immer auf die Präsenz im Wiener Musikleben oder auch das internationale Musikleben schließen.

Alle Ensembles werden seit ihrer Gründung durch den künstlerischen Leiter von diesem nach wie vor geleitet. Die Leitung der Ensembles erfolgt häufig von einem Instrument aus, verlagerte sich bei manchen Interpreten wie Nikolaus Harnoncourt, René Clemencic und Martin Haselböck gänzlich oder verstärkt zum Dirigieren. Sowohl René Clemencic als auch Paul Angerer sind aktive Instrumentalisten wie auch Dirigenten; Martin Haselböck tritt als Instrumentalist hauptsächlich als Orgelsolist auf, der Schwerpunkt in seiner Orchesterarbeit liegt nicht zuletzt aufgrund des seit der Ensemblegründung veränderten Repertoires fast ausschließlich beim Dirigat. Bei den jüngeren Ensembles, aber auch bei Paul Angerer oder Eduard Melkus, erfolgt die Leitung hauptsächlich von einem Instrument aus, etwa vom Konzertmeisterpult (Ars Antiqua Austria, L’Orfeo Barockorchester, moderntimes_1800) oder Violoncello/Gambe (Armonico Tributo Austria, Capella Leopoldina, Bach Consort Wien). Teilweise werden die Konzerte oder einzelne Werke auch von den musikalischen Leitern dirigiert oder Gastdirigenten eingeladen.

Mehrere Ensembles haben Vorläufer, die in der Selbstpräsentation unterschiedlich stark gewichtet werden, zum Teil aber nicht gesondert angeführt werden. Beispielsweise wird das Wiener Gambenquartett gelegentlich als Vorläufer des Concentus Musicus beschrieben. Die Angaben der Gründungsjahre beziehen sich teilweise auf anfangs anders benannten Ensembles: René Clemencic hat sein Ensemble von Musica Antiqua in Clemencic Consort umbenannt, Martin Haselböck benannte sein Bach Consort Wien nach dem Bach- und Gründungsjahr 1985 um in Wiener Akademie, der Name des Consorts wiederum wurde von Rubén Dubrovsky 1999 für die Gründung eines eigenen Ensembles herangezogen.

Ein weiteres Charakteristikum der Ensembles ist, dass die Besetzungsgrößen sehr variabel sind. Kleinstbesetzungen und kammermusikalische Werke werden ebenso unter einem Namen aufgeführt wie Programme mit Kammerorchesterbesetzung oder auch Oratorien, größer besetzte Chor- und Orchesterwerke. Dies könnte resultieren aus einer Verschiebung des Repertoireschwerpunktes, ist aber auch Ergebnis gewählter Programmschwerpunkte, die gleichberechtigt nebeneinander bestehen.

Im Repertoire der Ensembles fällt auf, dass viele Formationen ein sehr breites Repertoire haben, das mehrere Jahrhunderte umfasst. Die spieltechnischen Anforderungen an die Musiker sind somit nicht auf eine Epoche beschränkt sondern reichen etwa beim Concentus von Monteverdi bis Haydn, bei der Wiener Akademie von Bach bis Liszt und Bruckner, bei Quatuor Mosaiques von der Wiener Klassik bis zum 20. Jahrhundert, bei moderntimes_1800 vom Barock bis ins 20. Jahrhundert. Ensembles, die auch vorbarocke Musik spielen, sind René Clemencic mit seinem Consort, das auf Musik des Mittelalters und Barock spezialisiert ist, sowie Lorenz Duftschmid und Armonico Tributo, die von „prähistorischen Klängen keltischer Musik über Mittelalter, Renaissance und Barock bis zu den Hauptwerken der Wiener Klassik“[80] reicht. Ars Antiqua Austria und das Bach Consort Wien, das sich schon im Namen zur Fokussierung auf Johann Sebastian Bach bekennt, sind Ensembles, die ihre musikalische Tätigkeit auf die Musik des Barock beschränken. Das Concilium Musicum Wien programmiert Musik vom Barock bis zur Tanzmusik des 19. Jahrhunderts, L’Orfeo Barockorchester spielt barocke Werke, französischen Barock, klassische und frühromantische Werke, während die Capella Leopoldina ihren Schwerpunkt auf Werken des 17. und 18. Jahrhunderts, das Oman Consort vom 16. bis 18. Jahrhundert gesetzt hat.

[80] www.armonicotributo.com – Stand: 15. September 2008.

## 2.1 Detaillierte Präsentation ausgewählter Originalklangensembles

Im Folgenden werden Originalklangorchester und –ensembles vorgestellt. Die Daten beziehen sich großteils auf von den Ensembles selbst veröffentlichten Biographien, die vollständige Textversion der Information zu den Ensembles und künstlerischen Leitern in Kapitel 2.1 findet sich im Anhang.

### Concentus Musicus Wien[81]. Künstlerische Leitung: Nikolaus Harnoncourt[82]

Gegründet 1953 von Nikolaus Harnoncourt, der seither der künstlerische Leiter ist. Der Concentus Musicus zählt zu den ersten Ensembles auf Originalinstrumenten, das sein künstlerisches Schaffen gänzlich der historischen Aufführungspraxis widmet, viele Interpretationen und Aufnahmen zählen zu den wichtigsten Ereignissen im Bereich der Alten Musik. Nikolaus Harnoncourt leitete das Ensemble bis 1987 vom Cello, seine Frau Alice war langjährige Konzertmeisterin (in dieser Position folgte ihr Erich Höbarth), Gründungsmitglieder waren Musiker der Wiener Symphoniker, wo Harnoncourt als Cellist mitgewirkt hatte. Der Schwerpunkt lag zunächst auf barocker und vorbarocker Musik, der erste öffentliche Auftritt erfolgte 1957 im Palais Schwarzenberg, gleichzeitig der Beginn einer jährlichen Konzertreihe ebenda. 1963 erfolgte die erste Einspielung auf Tonträger für „Telefunken“ (später: Teldec). Seither zahlreiche Konzertreisen durch Westeuropa. 1966 erstmals in die USA und Kanada.
Mit dem Gramophone Award wurde die Gesamteinspielung der Bach Kantaten (1970-1989) ausgezeichnet. Der Concentus Musicus Wien hat eine eigene Konzertreihe im Wiener Musikverein und gastiert als Opernorchester regelmäßig im Theater an der Wien sowie bei der styriarte (Graz); Opernproduktionen im Rahmen der Salzburger Festspielen. Das Repertoire des Concentus Musicus umfasst geistliche und weltliche Werke von der Renaissance bis Haydn und Mozart. Der Concentus Musicus Wien zählt 55 Jahre nach seiner Gründung nach wie vor zu den bedeutendsten Originalklangensembles.

*Nikolaus Harnoncourt* (geboren 1929) war zunächst Cellist der Wiener Symphoniker (ab 1952), intensive Beschäftigung mit der musikalischen Aufführungspraxis, Originalinstrumenten, mit Renaissance- und Barockmusik führten zur Gründung eines spezialisieren Ensembles,

[81] Die Angaben beziehen sich auf www.styriarte.com/kuenstler/concentus_musicus_wien - Stand: 10. August 2008.
[82] Die Angaben beziehen sich auf www.harnoncourt.info - Stand: 10. August 2008.

dem Concentus Musicus. Harnoncourt veröffentlichte mehrere theoretische Schriften, „Musik als Klangrede“ gilt bis heute als Standardwerk der historischen Aufführungspraxis. Professur am Salzburger Mozarteum ab 1972 für Aufführungspraxis und historische Instrumentenkunde. Als Operndirigent debütiert er im Theater an der Wien mit Monteverdis „Il ritorno d'Ulisse in patria“ 1971, weiters: Opernhaus Zürich (Monteverdi, Mozart). Harnoncourts vielseitiges Repertoire führt von der Musik der Renaissance bis ins 20. Jahrhunderts, von Monteverdi, Bach, Haydn, Mozart und Beethoven über Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Dvorák und Bruckner bis hin zu Bela Bartok und Alban Berg. Während Harnoncourt sich seit längerem auf das Dirigieren beschränkt, umfasst seine künstlerische Tätigkeit wie Diskographie Solowerke wie Bachs Cellosuiten ebenso wie Kammermusik, symphonische Werke, sakrale Werke und Opern. Wichtige Stätten seiner Tätigkeit sind und waren die Wiener Staatsoper (Mozart), Salzburger Festspiele (Monteverdi, Mozart), Zürich (Weber, Schubert, Verdi), die Styriarte (Schumann, Wagner, Offenbach, Bizet, Mozart). Er arbeitete häufig mit Orchestern wie dem von ihm gegründeten Concentus Musicus Wien, darüber hinaus auch regelmäßig mit dem Concertgebouw-Orkest Amsterdam, Chamber Orchestra of Europe, Wiener Philharmoniker (Salzburger Festspiele, Konzerte im Musikverein Wien, Neujahrskonzerte 2001 und 2003) und Berliner Philharmoniker. Zahlreiche Auszeichnungen wurden Harnoncourt zugesprochen. Das Interesse über die Musik des Barock oder der Klassik hinaus wird 2009 durch die Aufführung des „Buch mit Sieben Siegeln“ von Franz Schmidt im Musikverein und die Produktion von Alban Bergs „Lulu“ bei den Salzburger Festspielen deutlich. 2008 inszenierte Nikolaus Harnoncourt Mozarts „Idomeneo“ bei der Styriarte.

**Clemencic Consort[83]. Künstlerische Leitung: René Clemencic[84]**

1957 begann René Clemencic seine internationale, musikalische Laufbahn als Instrumentalist und Leiter des eigenen Ensembles, zunächst mit „Musica Antiqua“ (1958 bis 1968), seit 1969 als Clemencic Consort.[85] Das Clemencic Consort tritt in unterschiedlicher Besetzungsgröße auf (zwei bis 50 Musiker), interpretiert Musik vom Mittelalter bis zum Barock auf historischen Instrumenten, „wobei auf lebendige Authentizität Wert gelegt und der lehrhaft ‚erhobene Zeigefinger’ bewusst vermieden wird“[86], wie es in der Biographie heißt. Das Consort hat

[83] Die Angaben beziehen sich auf www.clemencic.at – Stand: 10. August 2008.
[84] Ebd.
[85] www.aeiou.at – Stand: 11. August 2008.
[86] Ebd.

viele Werke wieder entdeckt, ein Schwerpunkt liegt auf sakraler Polyphonie des Mittelalters und der Renaissance. Auch szenische Aufführungen von mittelalterlichen Mysterienspielen, Sepolcri, Oratorien, Kirchen- und Barockopern wurden realisiert und mehr als 100 Tonträger eingespielt, teilweise ausgezeichnet mit internationalen Preisen (Edison, Grand Prix du Disque, Diapason d'Or, Prix Cecilia). Seit 2005 gestaltet das Clemencic Consort einen eigenen Abonnement-Zyklus im Wiener Musikverein.

*René Clemencic* (geboren 1928) ist „Komponist, Dirigent, Flöten- und Clavichordvirtuose, Cembalist und Organist, Leiter und Gründer eines weltberühmten Ensembles für Alte Musik (Clemencic Consort), Musikwissenschaftler und Schriftsteller, gelernter Philosoph, sowie Sammler von emblematischen Büchern und Skulpturen“[87], er spielt historische Blockflöten vom Mittelalter bis Barock, nahm über 100 Tonträger als Solist, Dirigent und Leiter des Clemencic Consorts auf, gilt als wichtiger Wegbereiter der historischen Aufführungspraxis, vor allem auf dem Gebiet des Mittelalters und der Renaissance. Weiters ist er spezialisiert auf die Interpretation eigener Kompositionen. Von 1966 bis 2005 konzipierte Clemencic den Zyklus "Musica Antiqua" der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, im Rahmen dessen er 152 Konzerte leitete mit Musik vom 11. bis zum 18. Jahrhundert.

**Concilium musicum Wien[88]. Künstlerische Leitung: Paul und Christoph Angerer[89]**

Das Concilium musicum Wien wurde im Jahre 1982 von Paul und Christoph Angerer gegründet. Der Repertoireschwerpunkt lag von Anfang an auf dem 18. Jahrhundert, wurde auf Musik von der Barockzeit bis hin zur Tanzmusik des 19. Jahrhunderts erweitert; selten gespielte Werke sind ein Anliegen des Ensembles. Die Aktivitäten zeigen Statistiken des Concilium:

> „In den nunmehr über 25 Jahren seines Bestehens absolvierte das Concilium musicum Wien mehr als 2200 Auftritte in über 485 Städten […]. Allein in Wien trat das Concilium musicum Wien in 53 verschiedenen Räumlichkeiten auf. In den vergangenen Jahren spielte es 550 Werke von 240 Komponisten, darunter allein 125 Werke von Joseph Haydn, 50 von Johann Michael Haydn und 100 Werke von Wolfgang Amadé Mozart“[90],

heißt es auf der Website des Ensembles. Zu den Besonderheiten unter den Konzertereignissen zählt man die Welturaufführung der Oper „La Corona“ von Christoph Willibald Gluck im

[87] www.clemencic.at – Stand: 11. August 2008.
[88] Die Angaben beziehen sich auf: www.concilium.at – Stand: 10. August 2008.
[89] Ebd.
[90] Ebd.

Schloss Schönbrunn sowie die Erst-Produktion des „Applausus“ von Joseph Haydn. In Wien gestaltete des Concilium Konzerte für die Jeunesse, betreut die Konzertserie im Liechtensteinmuseum und spielt häufig in wenig bespielten Räumlichkeiten (Palais u.a.). Das Concilium trat auch in der Carnegie-Hall in New York, Gewandhaus zu Leipzig, Musikverein Wien und im Wiener Konzerthaus (Mozartsaal) sowie bei internationalen Festivals (Dresden, Prag, u.a.) auf. Produziert wurden Rundfunk- und Fernsehaufnahmen sowie zahlreiche Tonträger.

*Paul Angerer* (geboren 1927), Instrumentalist (Violine, Viola, Viola d’amore, Blockflöte, Cembalo), Komponist (seit 1947 Bühnen- und Orchesterwerke, Oratorien, eine TV-Oper, Kammermusik, Theatermusik für die Salzburger Festspiele, das Wiener Burgtheater u.a.), Dirigent (Concilium musicum, internationale Gastdirigate, 1956-1963 Chefdirigent des Kammerorchesters der Wiener Konzerthausgesellschaft, 1964-1966 1. Kapellmeister in Bonn, 1966-1972 Opernchef in Ulm und Salzburg), Professur an der Hochschule für Musik Wien (1982-1992). Zahlreiche Auszeichnungen, u.a. Österreichischer Staatspreis, Österreichisches Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse.

*Christoph Angerer* (geboren 1966), Viola, Viola d’amore, Violine, Mitbegründer des Concilium musicum Wien, mit seinem Vater Paul Angerer. Solistische Auftritte, Auftritte mit dem Concilium musicum und anderen Ensembles. Lehrauftrag an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien für Viola d’amore seit 1993, Kulturmanager mit eigener Agentur.

**Wiener Akademie[91]. Künstlerische Leitung: Martin Haselböck[92]**

Gegründet 1985 von Martin Haselböck, zunächst Auftritte als Wiener Bach-Consort, ab 1986 als Wiener Akademie.[93] Die Wiener Akademie legt Wert auf „lebendige Interpretation, Virtuosität und Musikantentum mit der speziell ‚österreichischen Note’“[94], programmiert Musik vom Barock bis zur Frühromantik, mit Schwerpunkt auf der Wiener Klassik. Das Repertoire umfasst dabei Meisterwerke ebenso wie wiederentdeckte Raritäten. Im Jahr 1991 wurde der Musikvereins-Zyklus der Wiener Akademie, zunächst unter Wiener Klassik, eingeführt, der bis heute, unter dem Titel „Wiener Akademie“, besteht. Das Ensemble tritt in unterschiedlichen Besetzungsgrößen auf, vom Consort über Kammerorchestergröße bis hin zu rund 50

[91] Die Angaben beziehen sich auf www.wienerakademie.at – Stand: 2. September 2008.
[92] Die Angaben beziehen sich auf ebd. sowie www.haselboeck.org – Stand: 2. September 2008.
[93] Fäth 2007, S. 13.
[94] www.wienerakademie.at – Stand: 2. September 2008.

Musikern bei Werken von Beethoven, Weber oder Liszt. Als Opernorchester wirkte die Wiener Akademie zunächst im Schauspielhaus unter Hans Gratzer, bei den Wiener Festwochen, den Salzburger Festspielen und Pfingstfestspielen, zahlreiche internationale Gastspiele mit Händel-Opern. Konzerte führten die Wiener Akademie zu internationalen Festspielen und Konzertreihen wie in renommierte Konzertsäle, u.a. Concertgebouw Amsterdam, Opéra de Lausanne, Philharmonie Luxemburg, nach New York, Tokio und Madrid. Die Wiener Akademie ist eines der wenigen Orchester, das auch frühromantische Opern aufführt, wie 2007 in der Burgarena Reinsberg Webers Freischütz. Zuletzt unternahm die Wiener Akademie zusammen mit dem ebenfalls von Martin Haselböck geleiteten amerikanischen Barockorchester Musica Angelica (Los Angeles) eine Tournee (USA und Europa) mit Bachs Matthäuspassion. CDs der Wiener Akademie erschienen mit österreichischer Barockmusik (Musica Imperialis) ebenso wie mit Werken von Haydn, Mozart, Bruckner (Symphonie Nr. 1), Ersteinspielung von Konzerten von J.G. Graun aus dem „Kiewer-Archiv“ der Berliner Singakademie.

*Martin Haselböck* (geboren 1954) ist Dirigent, Organist, Cembalist, Komponist, Herausgeber, Gründer der Wiener Akademie, Professur an der Wiener Musikuniversität. Als Orgelsolist nahm er über fünfzig CDs auf, trat unter der Leitung von Dirigenten wie Abbado, Maazel, Muti und Stein auf und brachte ihm gewidmete Kompositionen, etwa von E. Krenek, A. Schnittke, zur Aufführung. Seit der Saison 2005/06 ist Martin Haselböck Music Director des Barockorchesters Musica Angelica in Los Angeles. Als Gastdirigent leitete Haselböck u.a. die Wiener Symphoniker, viele europäische (Gewandhausorchester, Deutsches Symphonieorchester Berlin, Dresdner Philharmonie, Nationalphilharmonien von Ungarn und Tschechien, Orchestra Giuseppe Verdi Milano) wie auch amerikanische Orchester (Los Angeles Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestera, San Francisco u.a.), wirkte in Opernhäusern in Hamburg, Köln, Halle, Neapel.

**Quatuor Mosaïques[95]. Künstlerische Leitung: Erich Höbarth[96]**

Gegründet 1987 von den vier Mitgliedern Erich Höbarth (1. Violine), Andrea Bischof (2. Violine), Anita Mitterer (Viola) und Christophe Coin[97] (Violoncello), die auch Mitglieder des

[95] Die Angaben beziehen sich auf http://oe1.orf.at/highlights/108704.html - Stand: 10. August 2008 sowie auf eine vom Management des Ensembles übermittelte Biographie.
[96] Die Angaben beziehen sich auf www.styriarte.com/kuenstler/erich_hoebarth - Stand 19. August 2008 sowie Biographie übermittelt per e-mail am 19. August 2008, Management Quatuor Mosaiques.

Concentus Musicus sind.

> „Dort wurde die Idee geboren, die gemeinsamen langjährigen Erfahrungen im Bereich ‚Originalinstrumente' am klassischen Streichquartett zu erproben. Dabei stand von vornherein nicht eine museale „Authentizität" im Vordergrund, vielmehr sollte die lebendige Verbindung zur großen europäischen Quartett-Tradition immer spürbar bleiben."[98]

Erich Höbarth schreibt in einem Text zum 20-Jahr-Jubiläum des Quartetts, dass für die Verwendung von Darmsaiten „ihr fein differenzierter, farbiger Klang" spricht, der „auch für unsere Zeit durchaus interessant und anregend"[99] ist, über die historischen Gründe hinaus. In den zwanzig Jahren seit der Gründung hat sich das Quartett ein breites Repertoire erarbeitet, das Werke von Haydn, Mozart, Arriaga, Boccherini, Jadin, Beethoven, Schubert und Mendelssohn umfasst, aber auch Werke des 20. Jahrhunderts. Tonträgereinspielungen des Ensembles wurden mehrfach mit dem "Gramophone Award" ausgezeichnet. Konzertreisen durch Europa, die USA, Australien, Japan und Konzertreihen im Wiener Konzerthaus, der Wigmore Hall London, dem Concertgebouw Amsterdam und der Berliner Philharmonie sowie Einladungen zu renommierten Festivals (Edinburgh, Salzburg, Styriarte Graz, Luzern u.a.) stehen für das Renommee des Quartetts.

*Erich Höbart* (geboren 1956) war Mitglied im Vegh-Quartett, später Konzertmeister der Wiener Symphoniker und 25 Jahre Primarius des von ihm gegründeten Wiener Streichsextetts. 1981 wurde er Konzertmeister im Concentus Musicus unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt, dessen Frau Alice Harnoncourt diese Position seit Gründung des Ensembles inne hatte. Höbarth trat als Solist mit dem Concentus Musicus, den Wiener Symphonikern, der Camerata Academica Salzburg, der Chapelle Royal Paris und anderen Orchestern auf. Unterrichtstätigkeit in Wien und Graz. Seit 2000 künstlerischer Leiter der Camerata Bern.

**Ars Antiqua Austria[100]. Künstlerische Leitung: Gunar Letzbor[101]**

Seit der Gründung Mitte der 1990er Jahre widmet sich das Ensemble österreichischer Barockmusik. Der typisch österreichische Klang ist besonderes Anliegen des Ensembles, mit den Einflüssen aus dem italienischen, französischen, spanischen Raum, mit slawischen und

---

[97] Coin hatte in den 1980er Jahren das nur kurz bestehende Kammerorchester „Ensemble Mosaiques" gegründet.
[98] Biographie Quatuor Mosaiques, übermittelt per e-Mail 19. August 2008, Management Quatuor Mosaiques.
[99] Zitat Erich Höbarth, Text zum 20 Jahr Jubiläum des Quartetts, übermittelt Management Quatuor Mosaiques.
[100] Die Angaben beziehen sich auf www.ars-antiqua-austria.com - Stand: 2. September 2008.
[101] Ebd.

ungarischen ebenso wie den dem deutschsprachigen Raum eigenen alpenländischen Elementen. Die musikwissenschaftliche Aufarbeitung der österreichischen Barockkomponisten nahm Jahre in Anspruch und viele wiederentdeckte Werke konnten erstmals auf Tonträgern eingespielt werden. Auf CD erschienen Kompositionen von R. Weichlein, H.I.F. Biber, F. Conti, G.B. Viviani, G.A.P. Mealli, Arnold, A. Caldara, B.A. Aufschnaiter, J.J. Vilsmayr, J.P. Vejvanovsky, J. Schmelzer, G. Muffat und J.S. Bach. Ein eigener Zyklus im Wiener Konzerthaus, Ars Antiqua Austria, wurde 2002 eingeführt und ist bis heute wesentlicher Bestandteil der historischen Aufführungspraxis, die in diesem Haus gespielt wird. Das Ensemble trat bei zahlreichen internationalen Festivals auf, u.a. Festwochen der Alten Musik nach Berlin, Festival Printemps des Arts Nantes, Mozartfest Würzburg, Vlandern Festival, Festival Bach de Lausanne, Bologna Festival, Vendsyssel Festival, Resonanzen Wien, Klangbogen Wien, Monteverdi Festival Cremona, in der Münchner Staatsoper sowie bei den Salzburger Festspielen. Gastspiele in den USA und Japan, Auszeichnungen für Tonträger, u.a. Diapason d'or und Cannes Classical Award 2002 belegen die intensive musikalische Tätigkeit des Ensembles.

*Gunar Letzbor* musizierte zunächst als Geiger mit Musica Antiqua Köln, war Konzertmeister des Clemencic Consort, La Folia Salzburg, Armonico Tributo Basel und der Wiener Akademie. Solistisch konzertierte Letzbor bereits in vielen Ländern Europas, den USA und Japan, in Violinkonzerten und Recitals. 1995 gründete er das auf historische Aufführungspraxis spezialisierte Ensemble Ars Antiqua Austria, das er von der Geige aus leitet.

> „Mit den sieben Musikern dieses Ensembles versucht er, der klanglichen Vielfalt [der] österreichischen Barockmusik durch Erarbeitung eines spezifisch österreichischen Barockstreicherklanges Ausdruck zu verleihen."[102]

Gunar Letzbor unterrichtet Barockvioline an der Musikhochschule Lübeck, ist Dozent in Sommerseminaren für Aufführungspraxis bzw. Spielpraxis alter Instrumente.

Die eingangs erwähnten Kriterien der Auswahl von Ensembles für die detaillierten Darstellungen werden von den Ensembles in Kapitel 2.1 erfüllt. Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl von Ensembles, die hier nicht erwähnt werden konnten, zunächst vor allem, weil die vorliegende Arbeit auf das Wiener Konzertleben fokussiert ist. Andererseits spielen die Bekanntheit und Regelmäßigkeit der Konzerttätigkeit eine erhebliche Rolle.

[102] www.ars-antiqua-austria.com - Stand: 2. September 2008.

## 2.2 Auswahl österreichischer Ensembles

Angeschlossen sei noch eine Liste von Österreichischen Ensembles, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Sie zeigt eine Größenordnung der auf historische Aufführungspraxis spezialisierten Ensembles, wobei man davon ausgehen muss, dass die Anzahl der bestehenden Ensembles größer ist. Die Reihenfolge der Information[103] ist wie folgt: Name des Ensembles (alphabetisch geordnet), Gründungsjahr soweit bekannt in Klammer und künstlerischer Leiter.

Bell'arte Salzburg (1995), künstlerische Leitung: Annegret Siedel
Barockorchester J.J. Fux Wien, künstlerische Leitung: Johannes Ebenbauer
Barucco (2002), künstlerische Leitung: Heinz Ferlesch
Capella incognita (1997), künstlerische Leitung: Marcus Hufnagl
Consortium Margaritari, künstlerische Leitung: Margaretha Novak
Das Salzburger Barockensemble, Gastdirigenten wie E. Ortner, C. Coin, S. Kujiken
Ensemble Accentus (1988), künstlerische Leitung: Thomas Wimmer
Ensemble dolce risonanza, künstlerische Leitung: Florian Wieninger
Ensemble Federspiel (2007), künstlerische Leitung: Florian Birsak
Ensemble Prisma Wien (2004), künstlerische Leitung: Thomas Fheodoroff
Ensemble Pygmalion (Wien), künstlerische Leitung: Marie-Céline Labbé
Ensemble Saitsiing (2000), künstlerische Leitung: Ulli Engel
Ensemble Sonare Linz (1998), Leitung: Thomas Kerbl, Konzertmeister Peter Gillmayr
Ensemble sonor beatus (1994, Wien), rund um die Geigerin Margit Urbanetz-Vig
Ensemble Studio da camera (1983, Wien), künstlerische Leitung: Ingomar Rainer
Ensemble Vivante
Estherhazy Ensemble (2002), künstlerische Leitung: Michael Brüssing
Gambenconsort Almayne
Haydn Sinfonietta Wien (ab 1991 Originalklang), künstlerische Leitung: Manfred Huss
Hofhaimer Consort Salzburg (um 1985), künstlerische Leitung: Michael Seywald
Il Concerto tivoli (1995)
Johann-Joseph-Fux-Ensemble (1966, Graz), künstlerische Leitung: Gudrun Dengler
Les Menestrels (1963, urspr. Musik des 20. Jhdts), künstlerische Leitung: Klaus Walter
Marini Consort Innsbruck (1998)
Musica Antiqua Wien, künstlerische Leitung: Bernhard Klebel
Piccolo Concerto Wien (1993), künstlerische Leitung: Roberto Sensi
Private Musicke (1998, Wien), künstlerische Leitung: Pierre Pitzl
Quadriga Consort (2001), künstlerische Leitung: Nikolaus Newerkla
Salzburger Bachconsort, künstlerische Leitung: Florian Birsak
Salzburger Bach-Ensemble, künstlerische Leitung Alois Glaßner
Salzburger Hofmusik (1991)[104], künstlerische Leitung: Wolfgang Brunner
The Unicorn Ensemble (1991), künstlerische Leitung: Michael Posch
Tiroler Barockinstrumentalisten, künstlerische Leitung: Wolfgang Kostner
Trompeten Consort Innsbruck (1990), künstlerische Leitung: Andreas Lackner
Viola da Gamba Consort Wien, künstlerische Leitung: José Vázquez

[103] Quellen sind Rezensionen, Internetrecherchen, Konzertankündigungen und –programme.
[104] hauptsächlich historische Aufführungspraxis, nicht ausschließlich

## 2.3 Positionierung der Ensembles

Unter der Vielzahl der Ensembles und der daraus resultierenden Konkurrenz um Konzerte und Auftrittsmöglichkeiten auf einem Markt, in dem auch moderne Ensembles partizipieren, muss ein Originalklangensemble sich präsentieren, muss eine mediales Interesse und Publikumszuspruch erwerben. Im Kampf um die Aufmerksamkeit von Veranstaltern, Kritikern und Zuhörerschaft ist eine möglichst einzigartige Positionierung vorteilhaft.

Die Schwierigkeit, durch Texte verschiedene, die Musik betreffende Themenkomplexe zu vermitteln wie Musikalität, Kreativität oder Fähigkeit, ein großes Publikum zu bewegen, setzt den Ensembles und Künstlern wie auch Marketingverantwortlichen und Intendanten Grenzen. Häufig werden Auszüge aus Kritiken oder Rezensionen einbezogen, um Aussagen über die Musik und die Musiker mehr Objektivität zu verleihen, Websites bieten vielfach Musik-Samples oder Videos an, die einen unmittelbareren Eindruck vermitteln können. In der graphischen Gestaltung werden bei Originalklangensembles häufig barocke Ornamentik und historische Instrumente verwendet. Die Eigentümlichkeit und „Größe“ ist sprachlich schwer zu fassen und lässt sich heute nicht mehr über Begriffe wie „Genie“ oder „Wunderkind“ ausdrücken, „Virtuose“ wird teilweise negativ assoziiert mit rein technischer Präzision, unzureichender oder vernachlässigter Musikalität.

**Überschneidungen mit Symphonieorchestern**

Grundsätzlich unterscheiden sich die (Selbst-)Präsentationen der Originalklangensembles nicht von denen moderner Ensembles oder Symphonieorchester. Die Bandbreite der Positionierungsmöglichkeiten reicht von hoher Spezialisierung in einem eher engeren Segment bis zur Betonung der Vielfalt des Repertoires eines Ensembles, vom Hervorheben der demokratischen Strukturen bis zur prominenten Placierung von einflussreichen künstlerischen Leitern oder Chefdirigenten, bekannter Gastdirigenten und Solisten u.a. Weitere Elemente sind die Erwähnung wichtiger Stationen seit der Gründungszeit, Spielstätten, Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, Auszeichnungen, Dokumentation auf Tonträgern und vieles mehr. Auch große Änderungen in der Ausrichtung oder eine neue Ära werden gerne erwähnt (etwa Rodger Norrington, der Sándor Vegh in der Position des Chefdirigenten der Camerata Salzburg folgte und einen gänzlich anderen Musizierstil einführte), ebenso wie langjährige künst-

lerische Leiter. Entwicklungstendenzen werden häufig mit „zunehmend“ angekündigt, man will sich vermehrt einer bestimmten Epoche oder einem bestimmten Repertoire widmen.

Im Folgenden werden Themenbereiche aus Biographien von und Texten über Originalklangensembles extrahiert, die nicht nur für diese charakteristisch sind sondern sich auch bei modernen Klangkörpern wieder finden. Eine eindeutige Differenzierung ist anhand expliziter Bezugnahme auf die historische Aufführungspraxis möglich wie über einzelne Termini. Zur für die historische Aufführungspraxis charakteristischen Terminologie zählen Begriffe, wie „Originalklang“, „Originalinstrumente“, „authentisch“, „historisch“, „werkgetreu“ oder auch „lebendig“. Inhaltsanalytische und hermeneutische Methoden könnten für eine Analyse der Verwendung und Veränderung der spezifischen Terminologie und für „neutrale“ Begriffe wie historisch, authentisch und lebendig angewandt werden.

**Originalität**

Besonderheiten sind einerseits Werke, Welturaufführungen oder Weltersteinspielungen von Werken oder Erstaufführungen nach langer Verschollenheit und Wiederentdeckungen, wobei der Interpret dabei als eine Art Pionier etwas Neues gestaltet, eine Interpretation ohne Vorbild schaffen muss, die mit anderen nicht verglichen werden kann und einzigartig ist. Neben Uraufführungen scheinen auch Hinweise wie „selten gespielt“, „Raritäten“, auch teilweise „Kostbarkeiten“ erstrebenswerte Prädikate im Bereich der Alten Musik. Andererseits zählen wertvolle oder selteneInstrumente, im Sinne von: eines von wenigen Originalen blieb nahezu unverändert erhalten, hier ebenso zur Originalität wie Instrumente, die von Komponisten, namhaften Solisten oder Persönlichkeiten der Geschichte (etwa Herrschern) gespielt wurden.
Darüber hinaus können einzelne Faktoren mit dem „Original“, also der „echten“, „ursprünglichen“ Aufführung zur Zeit des Komponisten, in Verbindung gebracht werden: wie etwa das Musizieren an Originalspielstätten der Uraufführung, Musizieren im Stehen, das Spielen ohne Dirigenten, eventuell auch der Bezug auf Autographen und Material, das man zur Vorbereitung herangezogen hat, kann suggerieren, dass der Interpret den Komponisten, sein Werk und die Entstehungszeit im Detail erfassen will und kann, daher die Interpretation dem entsprechend besser sei, profunder aufgearbeitet und „unverfälscht“ studiert. Die Referenz an die Intention des Komponisten als Ideal wird mit Termini wie „werkgetreu“ oder „authentisch“ ausgedrückt. Die Originalität und Einzigartigkeit ergibt sich aus der Annäherung an ein Werk, welche individuelles Lösungen zulässt, weil eine Imitation ausgeschlossen ist.

**Reputation aus anderen Bereichen**

Vielfach wird in Biographien auf renommierte Konzertsäle und Festivals hingewiesen, in denen das Originalklangensemble bisher auftrat oder auftreten wird, wobei diese Institutionen sowohl der historischen Aufführungspraxis gewidmet sein können (Festival Resonanzen in Wien, beispielsweise), auch überwiegend nicht-historischer Aufführungspraxis oder nur teilweise der historischen Aufführungspraxis gewidmet sein können, wie es bei den Wiener Konzertsälen der Fall ist. Reputation und „Qualität“ können sich weiters aus engagierten Solisten ableiten, da es in der Alten Musik ebenso Stars und Rising Stars gibt wie im normalen Konzertbetrieb, deren Biographien wiederum andere, wertvolle Referenzen enthalten.

Eine Art von „Transfer“ von Ruf und Renommee aus einer bisherigen Karriere in einem anderen Bereich können vor allem künstlerische Leiter, Konzertmeister oder Solisten für sich und das Ensemble nützen, etwa durch ihr Ansehen als Instrumentalsolisten, Komponisten oder Leiter moderner, renommierter Symphonieorchester. Gerade künstlerische Leiter können oft in mehreren verschiedenen Tätigkeitsfeldern reüssieren, was später noch thematisiert wird. Neben Professuren werden auch Ehrentitel sehr häufig genannt.

**Institutionalisierung / zur Institution werden**

Originalklangensembles gründen teilweise eigene Institutionen wie Festivals, Meisterkurse, Tonträgerproduktionsfirmen oder Konzertreihen. Sie werden aber auch zu Institutionen, indem sie über Jahrzehnte am Konzertmarkt bleiben, Vorreiter in Entwicklungen waren und sind, einen langen Kampf gegen die Vorurteilsbehaftetheit der Alten Musik für sich entscheiden oder zur Autorität werden, für einen Spezialbereich (etwa Musik der Renaissance) oder für historische Aufführungspraxis als größer gefasster Bereich. Auch die Institutionalisierung von langjähriger Zusammenarbeit eines Ensembles oder Orchesters, das einerseits Beständigkeit in der Besetzung aufweist, andererseits mit ein und demselben künstlerischen Leiter, der dieses Ensemble – im Bereich des Originalklanges eine sehr häufig anzutreffende Form – gegründet hat, die immer zusammen auftreten, sind hier zu nennen wie auch Institutionen im Orchester wie Konzertmeister oder auch „prominente“ Gründungsmitglieder. In gewisser Weise wird auch ein Stil institutionalisiert, der über Jahre von einem derart vertrauten Klangkörper entwickelt wird und mit diesem untrennbar verbunden ist und auch von Publikum, Kollegen und Presse mit diesem identifiziert wird. So erhält das Ensemble eine Eigenart unter den Ensembles, eine persönliche Note, Handschrift.

**Ganzheitlichkeit, Großprojekte**

Keinen wesentlichen Unterschied gibt es auch beim Anreiz, Gesamteinspielungen vorzulegen. Große Projekte wie das Aufnehmen der gesamten Kantaten Johann Sebastian Bachs, aber auch Gesamteinspielungen von Sonaten oder Symphonien finden sich häufig. Gutknecht sieht dies als „positivistisch“ motiviert.[105] Ob es in diesem Bereich einen Unterschied zwischen Alter Musik und traditioneller Interpretation gibt, müsste gesondert erhoben werden. Darüber hinaus können Besucherzahlen, die in mehrere Tausende gehen, fast nur in Biographien moderner Symphonieorchester aufscheinen, beispielsweise bei Open-Air-Veranstaltungen. Es scheint, dass sich Alte Musik weniger für Konzerte mir außergewöhnlich großer Zuhörerschaft oder kommerziell vermarktete Großveranstaltungen mit Massenpublikum eignet.

**Objektiv Messbares**

Zahlen werden oft in der Angabe von Tonträgern (mehr als hundert Tonträger, fünfzig CDs etc.) verwendet, auch natürlich was die Dauer des Bestehen eines Ensembles anbelangt oder bei der Demonstration der Bandbreite der Besetzungsgrößen (zwei bis fünfzig Musiker). Statistik verkürzt Biographien, deutet an, dass das Ensemble bedeutend mehr getan hat, als es in einer notwendigerweise kurz zu fassenden Biographie erwähnen könnte, die sich auf Höhepunkte oder außergewöhnliches beschränken muss. Bezeichnungen wie „regelmäßig“, „zahlreiche“ oder „u.a.“ erfüllen dieselbe Funktion und verweisen auf die Reduziertheit der Biographie im Vergleich zum eigentlichen Wirken des Ensembles. Eine besondere Form der Darstellung von objektiv messbaren Fakten bietet das Concilium Musicum, das auf „2200 Auftritte in über 485 Städten“[106] zurückblickt. Auslastungsquoten werden eher von Veranstaltern oder in Medienberichten erwähnt.

**Wirkungsbereich: Kreativität vernetzen mit anderen Bereichen**

Symbiosen erweitern die Ausdrucksmöglichkeiten, vor allem wenn mit Musikern anderer Musikstile oder mit anderen Kunstformen kooperiert wird. Das Überschreiten von Grenzen verbindet alte/Alte und neue Musik (neue Kompositionen), man arbeitet mit anderen Klangkörpern, mit Sängern und Instrumentalisten, die ihre Karriere hauptsächlich im Bereich der traditionellen Interpretation aufbauen, mit Musikern anderer Musikrichtungen, mit Stars aus anderen Genres wie Schauspielern, Schriftstellern und anderen Kreativen zusammen.

---

[105] Vgl. Gutknecht 1997b, S. 202.
[106] www.concilium.at - Stand: 7. Oktober 2008.

# 3 Programme und Spielstätten der Saison 2007/2008 in Wien

Dieses Kapitel befasst sich mit der historischen Aufführungspraxis und deren Aufführung durch Originalklangensembles und Originalklangorchester in Auftritten in Wiener Konzertsälen, vor allem in etablierten Häusern und deren Spielplänen. Es wurde für die Erhebung die Saison 2007/2008 gewählt, September 2007 bis August 2008. Analysiert wurden die von den Veranstaltern publizierten Abonnementprogramme sowie die außerhalb von Abonnements stattfindenden Konzerte. Auftritte von Einzelinstrumentalisten und Chorkonzerte werden im Rahmen dieser Arbeit nicht in die Analyse einbezogen, Orgelkonzerte beispielsweise bleiben ebenso unberücksichtigt wie die Auftritte von Chören oder auch das Mitwirken von Chören in Chor-Orchester-Werken oder Opern. In den Programmen wurden zur Verbesserung der Übersichtlichkeit die Werke teilweise in geänderter Reihenfolge angeführt, als es der veröffentlichten oder tatsächlichen Programmreihenfolge entspricht.

Während die historische Aufführungspraxis und das Musizieren auf alten Instrumenten in ihren Anfängen eine Autodidakten vorbehaltene Art des Musizierens war, „Freizeitbeschäftigung“ abseits des Konzertsaales, ist dieser Bereich heute zu einem beträchtlichen Markt geworden. Der Originalklang füllt die größten Konzertsäle Wiens, scheint sich aber in der Konzertform weniger für Großveranstaltungen mit zahlenmäßig sehr großem Publikum zu eignen, als Symphonieorchester.

Obwohl der Fokus dieser Arbeit auf dem institutionalisierten Konzertbetrieb liegt, sei erwähnt, dass eine Vollerhebung der Alte Musik-Konzerte einer Saison in Wien vor allem bei der Kammermusik auf erhebliche Schwierigkeiten stößt, wo öffentliche Auftritte kaum beworben oder in medial vermittelten Veranstaltungskalendern nicht erwähnt werden. Auch manche Orchesterkonzerte werden teilweise nur mit minimalstem Aufwand und Budget beworben, wobei dies vor allem für Veranstaltungen außerhalb der etablierten Häuser, beispielsweise in Kirchen, gilt. Da die Finanzierung von Kammerorchester- oder Orchesterkonzerten eher aufwändig ist, finden Konzerte größerer Formationen vorwiegend in Konzertsälen und bei Festivals statt. Ein Unterkapitel wird zwei „freien“ Opernproduktionen gewidmet, denen die Mobilisierung der nötigen Ressourcen gelungen ist, Barockopern abseits des dafür „prädestinierten“ Konzertlebens spielen zu können.

Ob ein Programm „historisch korrekt“ interpretiert wird, ist weder soziologisch, noch musikwissenschaftlich oder vom Interpreten gültig zu beantworten. Es gibt viele Möglichkeiten, die Lösungen und Interpretationen sind individuell, manches wird nach Erkenntnissen der historischen Erforschung der Umstände der Zeit des Komponisten als „adäquater“ angesehen, anderes als nicht oder weniger entsprechend. Historisches Instrumentarium ist kein Nachweis und keine Garant für eine dem Komponisten entsprechende Wiedergabe des Werkes. Eine Bestim-mung oder Wertung der historischen Aufführungspraxis ist weder Absicht noch Ziel dieser Arbeit. Die Vielzahl der Möglichkeiten, die sich anhand der Definition(en) ergeben, die Kompromisse, die unumgänglich sind, das komplexe Thema der Authentizität und ihrer generellen Realisierbarkeit, die Problematik der Entscheidung, ob eine Aufführung dem Komponisten entsprochen haben könnte, sind Argumente gegen eine letztendliche Entscheidung, zumindest im Rahmen dieser Arbeit. Viel eher werden Konzerte, die schwer zuordenbar sind als Indiz vielfältiger, diversifizierter, eventuell neu entstehender Erscheinungsformen und Mischformen, als mögliches Ausloten der Grenzen oder neue Tendenzen verstanden.

Die sinnhafte und durchgehend gültige Zuteilung für die Analyse von Programmen oder der Bestimmung des Stellenwertes der historischen Aufführungspraxis im Musikleben Wiens ist für diese Arbeit möglich über die Zuschreibung „Originalklang“, die hergestellt wird durch Rezensionen und den „Ruf“ des Ensembles oder Orchesters, das als der historischen Aufführungspraxis verpflichtet bekannt ist, sowie über die Eigendefinition der Ensembles. Anhand der Biographien der Ensembles ist meist ablesbar, dass oder inwiefern eine historisch-orientierte Wiedergabe Anliegen der Interpreten ist.

Eine Bewertung von zwei Phänomenen entzieht sich weiters einer „Zuordnung“:

1) Mischformen „historisch“ und „traditionsbezogen“: Spezialisten der historischen Aufführungspraxis dirigieren moderne Symphonieorchester.
2) Das Übernehmen einzelner Aspekte der historischen Aufführungspraxis, wobei nicht immer erkennbar ist, wie sehr Werktreue angestrebt wird. Das Spielen auf alten Instrumenten heißt nicht, dass die Interpreten sich um die Quellen bemühen. Andererseits besteht ebenso die Möglichkeit, dass ein Ensemble den Vorstellungen des Komponisten mit modernem Instrumentarium den Standards der Erkenntnisse entspricht.

Soweit die Erhebung von Prozentsätzen vorgenommen wird, werden daher diese Formen separat ausgewiesen.

Im Detail analysiert wurden die Programme der

Konzertveranstalter:

- Musikverein
- Konzerthaus

Genre Oper:

- Theater an der Wien (auch Konzerte)
- Kammeroper

Festivals:

- Resonanzen: 19. bis 27. Jänner 2008 – Konzerthaus
- Osterklang: 14. bis 24. März 2008 – Theater a.d. Wien, Musikverein, Minoritenkirche
- Barocke Festtage: 14. bis 23. Oktober 2008 – Theater an der Wien
- Jubiläumsveranstaltung: Haydn-Jahr 2009

Veranstaltungsreihen, (Einzel-)veranstaltungen von Institutionen, die mit Konzerten ihre Haupttätigkeit bereichern bzw. erweitern, Freie Produktionen:

- Konzerte in Museen: Kunsthistorisches Museum, Liechtensteinmuseum
- Freie Produktionen: Odeon, Taschenoper

## 3.1 Spielstätten historischer Aufführungspraxis in Wien

Unter den bedeutendsten Opernhäusern und Konzertsälen Wiens findet sich keine Spielstätte, die ihren Spielplan ausschließlich oder überwiegend auf Alte Musik oder historische Aufführungspraxis beschränkt. Im Bereich Musiktheater werden die Orchester der führenden Opernhäuser der Stadt, der Wiener Staatsoper und Wiener Volksoper, nicht den der historischen Aufführungspraxis entsprechenden Erkenntnissen geleitet. Obwohl beide Häuser zahlreiche Werke im Repertoire führen, die in Epochen entstanden, welche die historische Aufführungspraxis aufgearbeitet hat und heute bedeutend anders interpretiert als traditionsbezogene Orchester, werden die Klangkörper der Staatsoper und Volksoper nicht dahingehend verändert. Der designierte Staatsoperndirektor Dominique Meyer hat Pläne geäußert, in der Wiener Staatsoper auch Barockoper spielen zu wollen. Es wird sich zeigen, ob dies Gastspiele von historisch-interpretierenden Dirigenten und Orchestern sein werden. Die Programme der nach dem Stagione-Prinzip geführten Einrichtungen Theater an der Wien und Kammeroper werden in den folgenden Kapiteln besprochen, da in beiden Spielstätten Interpreten der historischen Aufführungspraxis auftreten.

Die führenden Konzertveranstalter der Stadt, die eigene Häuser bespielen, wie die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Musikverein, und das Wiener Konzerthaus, bieten ebenso Alte Musik an wie die Jeunesse, die keinen eigenen Konzertsaal bespielt. Diese beiden erstgenannten Veranstalter bieten jeweils eigene Abonnements für Originalklangensembles und -orchester, die Zyklen werden über Jahre von denselben Interpreten gestaltet, darüber hinaus gibt es weitere Konzerte Alter Musik. Dem Musikverein und dem Konzerthaus sind als führenden Konzertveranstaltern die beiden ersten Unterkapitel gewidmet.

An Festivals interessieren hier vor allem die jährlich im Konzerthaus stattfindenden Resonanzen als ein ausschließlich der Alten Musik gewidmetes Festival sowie die im Oktober 2008 erstmals stattfindenden Barocken Festtage im Theater an der Wien und der Osterklang, in dessen Rahmen immer wieder Interpreten der historischen Aufführungspraxis an verschiedenen Spielstätten auftreten. Als eine Sonderveranstaltung sei das Haydn-Jahr 2009 erwähnt, dessen Veranstaltungen vor allem in Eisenstadt, aber auch in Wien stattfinden werden.

Alte Musik wird in Wien über die genannten Spielstätten hinaus an vielen Orten außerhalb bestehender Konzertveranstaltungszentren, angeboten, in Konzertreihen und Einzelveranstaltungen, wobei diese in der Programmierung ebenso vielfältig sein können wie in der Besetzungen, deren Spielorte Kirchen (Orgelmusik, Kammermusik, Orchesterkonzerte), Palais und Festsäle in öffentlichen Einrichtungen sind. Auch in Museen wird Alte Musik angeboten, vor allem Kammermusik. Programme nicht-musikalischer Veranstaltungen werden mit auf historische Aufführungspraxis spezialisierten Musikern bereichert. Eine Vollerhebung der Einzelveranstaltungen von Konzerten in der hier besprochenen Saison 2007/2008 ist im Rahmen dieser Arbeit weder beabsichtigt noch möglich.

Darüber hinaus werden szenische Produktionen barocker Opern in Einrichtungen gespielt, deren Betrieb auf andere Epochen oder Genres spezialisiert ist. In der Saison 2007/2008 waren etwa Marin Marais' „Alcione“ im Odeon sowie eine Wiederaufnahme von „Orfeo ed Euridice“ (Premiere Saison 2006/2007) der Wiener Taschenoper im Schlosstheater Schönbrunn zu sehen. Beispiele für solche „Gastspiele“, denn die Ausrichtung des Hauses wird dadurch nicht verändert und Barockoper wird nicht zu einem neuen Schwerpunkt im Repertoire des Hauses, fanden sich in der Vergangenheit auch in anderen Häusern, beispielsweise wurden im Schauspielhaus unter Hans Gratzer Barockopern gespielt.

## 3.2 Musikverein

Die Angaben beruhen auf den von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien veröffentlichten Monatszeitschriften, dem Jahresprogramm „Abonnementkonzerte 2007/2008“ sowie den unter www.musikverein.at[107] dokumentierten Konzertprogrammen.

Die historische Aufführungspraxis ist im Musikverein seit mehr als vierzig Jahren ein kontinuierlicher Teil des Programmes, der auch beständig ausgeweitet wurde. Ab 1966 bis zum Jahr 2005 gestaltete René Clemencic zahlreiche Konzerte im Zyklus „Musica Antiqua“, der heute noch besteht. Nikolaus Harnoncourt und der Concentus Musicus gestalten seit 1979 einen Abonnementzyklus, der in zwei Zyklen aufgelegt wird. 1990 erfolgte die Einführung des Abonnementzyklus’, der zunächst „Wiener Klassik“ genannt wurde, seit 2003 „Wiener Akademie“ heißt[108] und von Martin Haselböck und die Wiener Akademie gestaltet wird. Seit der Saison 2005 gestaltet das Clemencic Consort einen eigenen Zyklus, der Zyklus Musica Antiqua wird von diversen österreichischen und internationalen Ensembles bespielt.

Insgesamt waren in der Saison 2007/2008 dreißig Abos im Angebot des Musikvereins, wobei zweifach aufgelegte Zyklen hier als ein Abonnement gerechnet wurden. Fünf Abonnements wurden doppelt aufgelegt[109], das Kinderprogramm Allegretto sogar vierfach. So berechnet, d.h. Abos der Serie A und B separat gezählt, ergibt sich eine Zahl von insgesamt 38 Abonnements, die der Musikverein auflegte. Dem Originalklang oder Ensembles und Interpreten gewidmet, die sich mit historischer Auf-führungspraxis beschäftigen, waren folgende Abonnements: Concentus Musicus (A & B), Wiener Akademie, Musica Antiqua sowie Clemencic Consort. Ein Abonnement – „Internationale Kammerorchester“ – wird nicht ausschließlich von Originalklangensembles gestaltet, es gastieren aber im Rahmen dieses Zyklus’ auch Spezialisten der Alten Musik.

Die Abonnements unterscheiden sich hinsichtlich der zwischen den Zyklen variierenden Anzahl der Konzerte aber auch durch den bespielten Saal: der Große Saal des Musikvereins fasst mit 1744 Sitzplätzen und zahlreichen Stehplätzen dreimal so viele Konzertbesucher als der Brahms-Saal mit knapp sechshundert Plätzen.

---

[107] Stand: Anfang September 2008.
[108] Fäth 2007, S. 15.
[109] Doppelt aufgelegt wurden die Abonnements „Die Große Symphonie“, „Wiener Symphoniker-Zyklus“, „Concentus Musicus“, „Quartett-Zyklus“ und „Liederabende“.

| Ensemble | Konzerte Saison 07/08 | Saal |
|---|---|---|
| Concentus Musicus A<br>Concentus Musicus B | 4<br>4 | Großer Saal<br>Großer Saal |
| Wiener Akademie | 4 | Großer Saal |
| Musica Antiqua | 4 | Brahms-Saal |
| Clemencic Consort | 3 | Brahms-Saal |
| Internationale Kammerorchester * | 4 (von 6)[110] | Großer Saal |

*) nur teilweise historische Aufführungspraxis

Weitere Konzerte werden angeboten, unter anderem die Serie „Nun klingen sie wieder", in der historische Instrumente aus der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vorgestellt werden, wie der Direktor der Sammlung, Otto Biba, schreibt:

> „Um die Instrumente, wie die Interpreten besser beobachten zu können, wird das Podium wieder in der Mitte des Brahms-Saales stehen. Es wird wieder einführende Demonstrationen der Instrumente und Kommentare während der Konzerte geben. […] Nach fünf Jahren gibt es für diesen Zyklus schon Erfahrungen und bewährte Traditionen."[111]

Der Intendant der Gesellschaft der Musikfreunde, Thomas Angyan, weist auf die graphische Gestaltung des Abonnement-Jahresprogramm hin, die vorwiegend aus Fotos der Sammlung historischer Instrumente des Hauses besteht und betont deren internationale Bedeutung:

> „Die historischen Instrumente, die in Photoimpressionen auf den Aufschlagseiten festgehalten sind, stammen allesamt aus den Beständen unserer Gesellschaft – kein Konzertveranstalter weltweit verfügt über einen derartigen Reichtum."[112]

Zusätzlich zu den genannten Zyklen treten Originalklangensembles aber auch in Konzerten auf, die keinem Zyklus zuordenbar sind oder von anderen Veranstaltern organisiert werden und im Musikverein stattfinden, erwähnt unter „Konzerte außerhalb von Abonnementzyklen". Bei den Kinderkonzerten treten im Rahmen von „Agathes Wunderkoffer" auch Interpreten der historischen Aufführungspraxis mit historischen Instrumenten auf.

Die Abonnementzyklen der Originalklangorchester und –ensembles im Wiener Musikverein und ihre Programme werden im Folgenden detailliert dargelegt.

---

[110] Die vier Originalklang-Konzerte: Venice Baroque Orchestra (6.11.2007), Kammerorchester Basel (10.4.2008), Les Musiciens du Louvre (5.5.2008) und Freiburger Barockorchester (9.6.2008).
[111] Otto Biba 2008, S. 17.
[112] Saisonprogramm Abonnementkonzerte 2007/2008, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, S. 2.

**Abonnement-Zyklus Concentus Musicus A & B**

Die Konzerte des Concentus Musicus Wien werden in zwei Zyklen (Zyklus A, Zyklus B) aufgelegt, die Programme an zwei hintereinenader liegenden Abend gespielt. Von den Programmen der Saison 2007/2008 sind zwei Programme Johann Sebastian Bach gewidmet, zwei Programme der Wiener Klassik, den Komponisten Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart. Alle Konzerte wurden vom künstlerischen Leiter des Orchesters, Nikolaus Harnoncourt, selbst dirigiert. Als Chor trat jeweils der Arnold Schoenberg Chor auf.

| **Abonnementzyklus**<br>**CONCENTUS MUSICUS** | **Konzerte im Großen Saal, Saison 2007/2008**<br>**Programme** |
|---|---|
| 13. Oktober 2007<br>Zyklus: Concentus Musicus A / 1<br>14. Oktober 2007<br>Zyklus: Concentus Musicus B / 1<br><br>Concentus Musicus Wien<br>Nikolaus Harnoncourt, Dirigent<br>Michael Schade, Tenor | Joseph Haydn: Symphonie C-Dur, Hob. I:60 ("Il Distratto"), Symphonie C-Dur, Hob. I:97<br>"Ah tu non senti, amico - Qual destra omicida la morte m´appresta". Szene des Oreste, Hob. XXIVb:10. "Dov'è quell'alma audace - In un mar d´acerbe pene". Szene des Orfeo aus "L´anima del filosofo", Hob. XXVIII:13<br>Wolfgang A. Mozart: Arien aus "Il sogno di Scipione", "Idomeneo" |
| 15. Dezember 2007<br>Zyklus: Concentus Musicus A / 2<br>16. Dezember 2007<br>Zyklus: Concentus Musicus B / 2<br><br>Concentus Musicus Wien<br>Nikolaus Harnoncourt, Dirigent | Johann Sebastian Bach:<br>"Ach wie flüchtig, ach wie nichtig". Kantate, BWV 26<br>"Schwingt freudig euch empor". Kantate, BWV 36<br>"Wachet auf, ruft uns die Stimme". Kantate, BWV 140<br><br>Solisten: Julia Kleiter, Sopran, Elisabeth von Magnus, Alt, Kurt Streit, Tenor, Anton Scharinger, Bass |
| 8. März 2008<br>Zyklus: Concentus Musicus A / 3<br>9. März 2008<br>Zyklus: Concentus Musicus B / 3<br><br>Concentus Musicus Wien<br>Nikolaus Harnoncourt, Dirigent | Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion<br>BWV 245<br><br>Solisten: Christiane Oelze, Sopran, Bernarda Fink, Alt, Michael Schade, Tenor (Evangelist), Rainer Trost, Tenor (Arien), Georg Zeppenfeld, Bass (Jesus), Christian Gerhaher, Bass (Arien) |
| 7. Juni 2008<br>Zyklus: Concentus Musicus A / 4<br>8. Juni 2008<br>Zyklus: Concentus Musicus B / 4<br>Festival: Festwochen 2008<br><br>Concentus Musicus Wien<br>Nikolaus Harnoncourt, Dirigent | Joseph Haydn : "Die Jahreszeiten"<br>Oratorium in 4 Teilen, Hob. XXI:3<br><br>Solisten: Genia Kühmeier, Sopran, Ian Bostridge, Tenor, Gerald Finley, Bass |

Darüber hinaus dirigiert Nikolaus Harnoncourt in derselben Saison in mehreren Konzerten die Wiener Philharmoniker, wobei „Ein deutsches Requiem“ von Johannes Brahms in verschiedenen Zyklen angeboten wurde, einmal in einem Musikvereins-Abonnement und auch in Zyklen der Wiener Philharmoniker. Die Konzerte mit Schumanns „Das Paradies und die Peri“ waren Veranstaltungen des Osterklanges, die im Musikverein stattfanden.

| Datum, Interpreten | Programm, Zyklus, Solisten |
|---|---|
| 7., 8., 9., Dezember 2007<br><br>Wiener Philharmoniker<br>Arnold Schoenberg Chor<br>Genia Kühmeier, Sopran<br>Thomas Hampson, Bariton<br>Nikolaus Harnoncourt, Dirigent | Johannes Brahms: Ein deutsches Requiem, op. 45<br><br>Zyklus:<br>7. 12.: Das Goldene Musikvereinsabonnement I / 3<br>8. 12.: Samstagnachmittag-Konzert der Wiener Philharmoniker / 3<br>9. 12.: Sonntag-Matinée der Wiener Philharmoniker / 3 |
| 14. und 16. März 2008<br>Veranstalter: Osterklang<br><br>Wiener Philharmoniker<br>Arnold Schoenberg Chor<br>Nikolaus Harnoncourt, Dirigent | Robert Schumann: „Das Paradies und die Peri“ für Solostimmen, Chor und Orchester, op. 50<br><br>Solisten: Annette Dasch, Peri, Mojca Erdmann, Jungfrau, Michelle Breedt, Mezzosopran, Elisabeth Kulman, Alt (Engel), Bernhard Berchtold, Jüngling, Christian Gerhaher, Gazna, Der Mann, Christoph Strehl, Erzähler |

## Abonnementzyklus Wiener Akademie

| Abonnementzyklus<br>WIENER AKADEMIE | Konzerte im Großen Saal, Saison 2007/2008<br>Programme |
|---|---|
| 25. September 2007<br>Zyklus: Wiener Akademie / 1<br>Jeunesse Abo 12 - Klassik<br><br>Wiener Akademie<br>Martin Haselböck, Dirigent | Wolfgang Amadeus Mozart: Symphonie C-Dur, KV 425 ("Linzer")<br>Joseph Haydn: "Berenice, che fai". Kantate, Hob. XXIVa:10<br>Ludwig van Beethoven: "Ah perfido!". Szene und Arie für Sopran<br>Joseph Haydn: Symphonie c-Moll, Hob. I:95<br><br>Joan Rodgers, Sopran |
| 27. November 2007<br>Zyklus: Wiener Akademie / 2<br>Jeunesse Abo 12 - Klassik<br><br>Wiener Akademie<br>Martin Haselböck, Dirigent | Carl Maria von Weber: Ouvertüre zur Oper "Der Freischütz"<br>Louis Spohr: Konzert für Violine und Orchester Nr. 8 a-Moll, op. 47<br>L. van Beethoven: Romanze für Violine u. Orchester F-Dur, op. 50<br>Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 2 D-Dur, op. 36<br><br>Benjamin Schmid, Violine |
| 8. April 2008<br>Zyklus: Wiener Akademie / 3<br><br>Wiener Akademie<br>Chorus sine nomine<br>Martin Haselböck, Dirigent | Georg Friedrich Händel: "Belshazzar". Oratorium, HWV 61<br><br>Solisten: Markus Brutscher, Tenor (Belshazzar), Lisa Larsson, Sopran (Nitocris), Jordi Domènech, Altus (Cyrus), Terry Wey, Altus (Daniel), Florian Boesch, Bariton (Gobrias) |
| 17. Juni 2008<br>Zyklus: Wiener Akademie / 4<br>Jeunesse Abo 12 - Klassik<br><br>Wiener Akademie<br>Martin Haselböck, Dirigent | Ludwig van Beethoven:<br>Leonoren-Ouvertüre Nr. 1, op. 138<br>Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 C-Dur, op. 15<br>Symphonie Nr. 5 c-Moll, op. 67<br><br>Gottlieb Wallisch, Klavier |

Die Programme der Wiener Akademie spiegeln die stilistische Bandbreite des Orchesters wieder: ein barockes Programm mit einem Händel-Oratorium, zwei Programme mit Wiener Klassik, ein Programm mit Werken von Beethoven, Spohr und Weber, das romantische Repertoire im Originalklang erschließend. Die Wiener Akademie führte in dieser Saison zwei

Symphonien Ludwig van Beethovens mit historischem Instrumentarium auf; der künstlerische Leiter und Gründer, Martin Haselböck, über den Vorzug des Originalklangs:

> „Die Naturhörner haben eine Schärfe und Direktheit, die kein modernes Instrument erreichen kann. Ich dirigiere die Symphonien auch mit Orchestern auf modernen Instrumenten. Dort versuche ich, dem Klang, den ich von den Naturhörnern im Ohr habe, möglichst nahe zu kommen.“[113]

Haselböck leitete die vier Konzerte der Saison selbst, mit Benjamin Schmid und Gottlieb Wallisch waren zwei junge österreichische Instrumentalsolisten eingeladen, die sich beide – zusätzlich zu ihrer Karriere auf modernen Instrumenten – mit historischer Aufführungspraxis beschäftigen, Gottlieb Wallisch spielte das Klavierkonzert Nr. 1 von Beethoven auf einem Hammerflügel. Drei der vier Konzerte wurden auch in Jeunesse-Abonnements angeboten.

### Abonnementzyklus Clemencic Consort

| **Abonnementzyklus<br>CLEMENCIC CONSORT** | **Konzerte im Brahms-Saal, Saison 2007/2008<br>Programme** |
|---|---|
| 29. Oktober 2007 (Brahms-Saal)<br>Zyklus: Clemencic Consort / 1<br><br>Clemencic Consort<br>René Clemencic, Leitung, Cembalo und Orgelpositiv | François Couperin:<br>"Leçons de Ténèbres"<br>Pièces de Violes. Première Suite<br>Concert Instrumental "L´Apothéose de Lully"<br><br>Krisztina Jónás, Mieke van der Sluis, Sopran |
| 18. Februar 2008 (Brahms-Saal)<br>Clemencic Consort / 2<br><br>Clemencic Consort<br>René Clemencic, Leitung, Garklein-flötlein, Schalmei, Blockflöten<br>Tamás Kiss, Gesang, Drehleier, Koboz, Kürbistambura<br>Eberhard Kummer, Gesang, Drehleier, Schoßharfe<br>Terry Wey, Contratenor | *Musica Danubiana: Europäische, ungarische und türkische Musik an den Gestaden der Donau (12.-18. Jahrhundert)*<br>Der Nibelungen List/Nibelungenlied: XXV. Aventiure: "Wie die herren alle zen hunen fuoren", Werke von Richard Löwen-herz, Walther von der Vogelweide, Wiener Passionsspiel (14. Jhdt.), Anonymi: 12. – 17. Jahrhundert, Neidhart von Reuen-tal, Schamanischer Zauberspruch (ca. 12. Jhdt.), János Száppanos/Kajoni Codex (17. Jhdt.), Vietoris Codex, Tabulatur des Dimitrie Kantamiroglu, Türkischer Anonymus (ca. 17. Jhdt.), Tabulatur des Dimitrie Kantamiroglu |
| 25. Mai 2008 (Brahms-Saal)<br>Zyklus: Clemencic Consort / 3<br>Festival: Festwochen 2008<br><br>Clemencic Consort<br>René Clemencic, Leitung, Block-flöten, Doppelflöte, Hirtenflöte, Positivorgel<br>Markus Forster, Contratenor I<br>David Allsopp, Contratenor II<br>Gernot Heinrich, Tenor | *Musik des italienischen Trecento*<br>*Madrigale, Balladen und Caccien der Boccaccio-Zeit*<br>Codex Faenza (um 1400), Laudario Firenze (13. Jhdt.), Magister Franciscus Caecus Organista de Florentia, Il Novellino (Ende 13. Jhdt.), M. Frater Andreas Organista de Florentia, M. Ser Ghirardellus de Florentia, M. Ser Ghirardellus de Florentia, Magister Laurentius de Florentina, Florentische Anonymi (um 1390), Magister Sere Nicholaus Praepositus de Perugia, M. Dominus Donatus de Florentia, M. Zacharias Cantor Domini Nostri Papae |

[113] Zitiert in: Haiderer 2008, S. 88.

Die Konzerte des Clemencic Consort unter der Leitung von René Clemencic, auch Clemencic leitete die drei Konzerte der Saison selbst, fanden im Brahms-Saal statt, umspannen ein breites musikalisches Spektrum, vom 12. bis zum 18. Jahrhundert. Die Besonderheit dieses Zyklus' liegt in der Ausdehnung des Repertoires auf Musik der Renaissance und des Mittelalters, die in Programmen der großen Konzertsäle eher selten ist. Clemencic tritt in den Konzerten auch als Instrumentalist auf, spielt u.a. verschiedene historische Flöten, Cembalo und Orgel.

In der Saison 2007/2008 war als ein außerordentliches Gesellschaftskonzert die Aufführung einer Komposition René Clemencics geplant, des Oratoriums "Kabbala oder die vertauschten Schlüssel zu den 600.000 Gemächern des Schlosses", unter Mitwirkung des Clemencic Consorts, welches aber auf März 2009 verschoben werden musste. Wie schon bei den Ausführungen über das Ensemble festgehalten, spielt das Consort unter Leitung des Komponisten und Dirigenten dessen Werke.

**Abonnementzyklus Musica Antiqua**

Ebenfalls im Brahms-Saal findet der Zyklus Musica Antiqua statt, der aber von verschiedenen österreichischen und internationalen Ensembles gespielt wird. In der analysierten Saison waren das Bach Consort Wien mit zwei Konzerten und barocken Programmen, mit je einem Konzert die Lautten Compagney Berlin mit englischer Musik des 17. Jahrhunderts und das Oman Consort mit dem Programm „Austria Imperialis“ vertreten. Der Anteil „österreichischer“ Interpreten (Bach Consort Wien, Oman Consort) ist relativ hoch in diesem Ensemble, wobei viele der auftretenden Musiker keine gebürtigen Österreicher sind

| **Abonnementzyklus<br>MUSICA ANTIQUA** | **Konzerte im Brahms-Saal, Saison 2007/2008<br>Programme** |
|---|---|
| 21. Oktober 2007 (Brahms-Saal)<br>Zyklus: Musica Antiqua / 1<br><br>Bach Consort Wien<br>Rubén Dubrovsky, Leitung und Violoncello<br>Christophe Coin, Violoncello | Arcangelo Corelli: Concerto grosso D-Dur, op. 6/1<br>Antonio Vivaldi: Sonata für Violoncello u. B.c. B-Dur, RV 46<br>Sinfonia für Streicher und Basso continuo G-Dur, RV 146<br>Concerto für Violoncello, Streicher und B.c. c-Moll, RV 401<br>Concerto d-Moll Nr. 11 aus "L´estro armonico", op. 3<br>F. Geminiani: Sonate für Violoncello und B.c. d-Moll, op. 5/2<br>G. Tartini: Concerto für Violoncello, Streicher und B.c. A-Dur |
| 17. November 2007 (Brahms-Saal)<br>Zyklus: Musica Antiqua / 2<br><br>Lautten Compagney Berlin<br>Wolfgang Katschner, Laute, Theorbe, musikalische Leitung | Chirping of the Nightingale<br>Mr. Playford´s English Dancing Master - Englische Musik aus dem 17. Jahrhundert<br>Werke von John Playford, Thomas Ravenscroft, Nicola Mateis, Henry Purcell |

| | |
|---|---|
| 28. Jänner 2008 (Brahms-Saal)<br>Musica Antiqua / 3<br><br>Oman Consort<br>Michael Oman, Leitung und Blockflöte | *Austria Imperialis. Virtuose Instrumentalmusik aus dem Kaiserreich der Habsburger*<br>Werke von Johann Heinrich Schmelzer, Heinrich Ignaz Franz Biber, Georg Reutter, Giovanni Antonio Pandolfi Mealli, Antonio Bertali, Johann Jakob Froberger, Giovanni Legrenzi, Antonio Vivaldi |
| 22. April 2008 (Brahms-Saal)<br>Musica Antiqua / 4<br><br>Bach Consort Wien<br>Rubén Dubrovsky, Leitung und Violoncello<br>Piroska Bátori, Milos Valent, David Drabek, Agnes Stradner, Violine | Antonio Vivaldi: Konzert für Fagott, Streicher und Basso continuo C - Dur, RV 472<br>"Le quattro stagioni" ("Die vier Jahreszeiten")<br>Georg Philipp Telemann: Suite für Trompete, Oboe, Streicher und B.c. D - Dur, TWV 55:D1. Konzert für Blockflöte, Traversflöte, Streicher und B.c. e - Moll, TWV 52:e1<br>Jan Dismas Zelenka: Aria di Capriccio d - Moll aus der Sinfonia à 8 concertati, ZWV 189 |

Die Konzerte wurden von Instrumenten aus und von den künstlerischen Leitern der Ensembles geleitet, die Lautten Compagney Berlin von Wolfgang Katschner[114], einem der beiden Lautenisten, die die Grundformation dieses Ensembles darstellen.

### Abonnementzyklus Internationale Kammerorchester

Die Bezeichnung des Abonnement-Zyklus' deutet nicht auf eine besondere Assoziation zum Originalklang hin, dennoch finden sich renommierte Interpreten der historischen Aufführungspraxis in diesem Zyklus.

| **Abonnementzyklus INTERNATIONALE KAMMERORCHESTER** | **Konzerte im Großen Saal, Saison 2007/2008 Programme** |
|---|---|
| 4. November 2007<br>Zyklus: Ao. Gesellschaftskonzert<br>6. November<br>Zyklus:Internationale Kammerorchester / 1<br><br>Venice Baroque Orchestra<br>Andrea Marcon, Leitung | Antonio Vivaldi: Concerti für Streicher und Basso continuo C-Dur, RV 114, c - Moll, RV 119, g - Moll, RV 156<br>Concerto für Violoncello, Streicher und B.c. a-Moll, RV 419<br>"Cessate, omai cessate". Kantate für Alt, Streicher u. B.c., RV 684<br>Giovanni B. Pergolesi: Stabat mater<br><br>Solisten: Anna Netrebko, Sopran, Andreas Scholl, Countertenor<br>Francesco Galligioni, Violoncello |
| 10. April 2008<br>Zyklus: Internationale Kammerorchester / 3<br><br>Kammerorchester Basel[115]<br>Giovanni Antonini, Leitung<br>Emmanuel Pahud, Flöte | Joseph Martin Kraus: Ouvertüre zur Tragödie "Olympie ou La Famille d'Alexandre"<br>François Devienne: Konzert für Flöte und Orchester Nr. 7 e-Moll<br>Wolfgang Amadeus Mozart: Andante für Flöte und Orchester C-Dur, KV 315<br>Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 5 c-Moll, op. 67 |

[114] Vgl. www.lauttencompagney.com - Stand: 22. September 2008.

[115] Das Kammerorchester spielt sowohl moderne wie auch historische Instrumente, Dirigent Giovanni Antonini ist Leiter des Barockensembles Il Giardino Armonico und interpretiert historisch. Die Musikpublizistin Sibylle Ehrismann: „Die Barockmusik wird vom KOB [Kammerorchester Basel, Anm.] ‚historisch informiert', jedoch ohne Anspruch auf Spezialistentum gespielt." Ehrismann 2008, S. 19. Die Konzertmeisterin des Ensembles, Julia Schröder: „Er [Giovanni Antonini, Anm.] entdeckte diese bekannten Symphonien aus historischem Blickwinkel ganz neu […]." Ehrisman 2008, S. 20.

| | |
|---|---|
| 5. Mai 2008<br>Zyklus: Internationale Kammerorchester / 4<br>Festival: Festwochen 2008<br><br>Les Musiciens du Louvre - Grenoble<br>Marc Minkowski, Dirigent | Joseph Haydn: Symphonie B-Dur, Hob. I:85 ("La Reine")<br>Christoph Willibald Gluck: "Don Juan ou le Festin de pierre". Ballettmusik<br>Jean Philippe Rameau: Une autre Symphonie Imaginaire<br>Ouvertüre und Ausschnitte aus "Castor et Pollux", Air tendre en rondeau aus "Zoroastre", "Air des Furies" aus "Les Paladins", Ausschnitte aus "Les Indes Galantes", Ouvertüre "Acante et Céphise", Ausschnitte aus "Acante et Céphise" u.a. |
| 9. Juni 2008<br>Zyklus: Internationale Kammerorchester / 6<br>Festival: Festwochen 2008<br><br>Freiburger Barockorchester<br>G. von der Goltz, Ltg., Violine<br>Patricia Petibon, Sopran | Wolfgang Amadeus Mozart: Ouverture zur Oper "Lucio Silla", KV 135 , "Ah se il crudel periglio". Arie der Giunia aus "Lucio Silla"<br>Symphonie C-Dur, KV 338<br>Wolfgang Amadeus Mozart: "Pupille amate". Arie des Cecilio aus der Oper "Lucio Silla", KV 135, "Vorrei spiegarvi, oh Dio!". Arie für Sopran und Orchester, KV 418<br>Joseph Haydn: Symphonie f-Moll, Hob. I:49 ("La passione") |

## Konzertserie „Nun klingen sie wieder“

Es handelt sich dabei um keinen eigenen Abonnementzyklus, sondern um eine Konzertserie:

| **Datum, Interpreten** | **NUN KLINGEN SIE WIEDER, Programme** |
|---|---|
| 10. April 2008 (Brahms-Saal)<br>Nun klingen sie wieder... / 1<br><br>Herbert Lippert, Tenor<br>Otto Biba, Moderation<br>Max Engel, Trumscheit<br>Thomas Fheodoroff, Violine<br>David Drabek, Violine<br>Magdalena Fheodoroff, Viola<br>Dorothea Schönwiese-Guschlbauer, Violoncello<br>Andrew Ackermann, Violone<br>Florian Birsak, Tafelklavier<br>Arash Omrani, Gitarre | Heinrich Ignaz Franz Biber: Sonata IV C-Dur für Trompete, Streicher und B.c. aus Sonatae tam Aris quam Aulis servientes<br>Anton Diabelli: Sonate für Gitarre C-Dur, op. 29/1<br>Heinrich Ignaz Franz Biber: Sonate VI g-Moll für Streicher und Continuo aus Mensa sonora seu Musica instrumentalis<br>Johann Joseph Fux: "Plaudite sonat tuba". Solo-Motette für Tenor, Trompete, Streicher und Continuo, K 165<br>Anton Diabelli: Ständchen, op. 101/3, "Die Nachtmusik", op. 101/7, "Andenken", "Mein Hüttchen auf den Alpen", "Liebe und Tonspiel"<br>Georg Friedrich Händel: Triosonate E-Dur, HWV 394<br>Anonymus (18. Jhdt.): Concerto C-Dur für Violino trompette, Streicher und Continuo |
| 20. April 2008 (Brahms-Saal)<br>Nun klingen sie wieder... / 2<br><br>Otto Biba, Moderation<br>Anton Holzapfel, Pedalflügel<br>Georg Sonnleitner, Ventilhörner<br>Johann Sonnleitner, Hammerflügel | Johann Sebastian Bach: Pedalexercitium, BWV 598<br>Johann Georg Albrechtsberger: Präludium und Fuge G - Dur, op. 6/3, Fuge D - Dur, op. 18/1, Präludium und Fuge G-Dur, op. 15/11, "Der Lipp und der Lenz". Galanterie-Fuge, op. 17/6<br>Carl Haslinger: "Fleur de Souvenir". Lied ohne Worte für Horn und Klavier, op. 43; Ludwig van Beethoven: "Adelaide", op. 46; für Horn und Klavier bearbeitet von Ferdinand Gumbert<br>Robert Schumann: Aus Studien für den Pedalflügel. Sechs Stücke in canonischer Form, op. 56; Franz Schubert: Menuett cis-Moll, D 600, Trio E-Dur, D 610, Deutscher cis-Moll und Ecossaise Des-Dur für Klavier, D 643; Johann Carl Eschmann: Aus Fantasiestücke "Im Herbst" für Horn und Klavier, op. 6, Nr. 3 Intermezzo. Langsam, Nr. 6 Walzer "Zur Weinlese"; Carl Czerny/Josef Lewy: Introduktion und Polacca für Horn und Klavier, op. 248 |

| | |
|---|---|
| 28. April 2008 (Brahms-Saal)<br>Nun klingen sie wieder... / 3<br><br>Otto Biba, Moderation<br>Xavier de Maistre, Harfe<br>Rainer Ullreich, Violine | Sophia Dussek-Corri: Sonate für Harfe c-Moll, op. 2/3<br>G. Rossini: Andante e Tema con Variazioni für Violine u. Harfe<br>Gaetano Donizetti: Sonate für Violine und Harfe G-Dur<br>Elias Parish-Alvars: "La Mandoline". Grande Fataisie pour Harpe<br>Claude Debussy: Première Arabesque pour Piano; Transcription pour harpe par Henriette Renié, "La fille aux cheveux du lin". Prélude für Klavier (Band I)<br>J. Lanner: "S´Hoamweh". Steirer Ländler für Violine und Harfe<br>F. Godefroid: "Carnaval de Venise". Fantaisie pour Harpe, op. 184 |
| 30. April 2008 (Brahms-Saal)<br>Nun klingen sie wieder... / 4<br><br>Otto Biba, Moderation<br>Xavier de Maistre, Harfe<br>Rainer Ullreich, Barbara Pobenberger, Violine<br>Deborah Ullreich, Viola<br>Elisabeth Zeisner, Violoncello<br>Walter Bachkönig, Violone | Giuseppe Giamberti: Drei Stücke aus Duo tessuti con diversi solfeggiamenti, scherzi, perfidie et obblighi, alcuni motivati da diverse ariette; Ballo di Mantua, Canzona, Cantilena de´salti<br>Johann Georg Albrechtsberger: Divertimento à tre für Viola, Violoncello und Violone F - Dur<br>Robert Fuchs: Terzett für zwei Violinen und Viola e - Moll<br>Wolfgang Amadeus Mozart: Streichquartett C - Dur, KV 157<br>Joseph Haydn: Konzert für Harfe und Streicher G - Dur, Hob. XVIII:4 |

Die programmatische Vielfalt dieser Konzerte, in denen Otto Biba die Moderation übernahm, geht aus der Auflistung hervor. Außergewöhnliche Instrumente, von denen teilweise nur wenige Exemplare existieren, wie der Pedalfügel aus der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde oder eine kürzlich erworbene, wertvolle Harfe werden dabei gespielt.

**Konzerte außerhalb von Abonnementzyklen**

Außerhalb von Abozyklen des Musikvereins fanden folgende Konzerte statt:

| | |
|---|---|
| 18. Dezember 2007<br><br>Capella Leopoldina<br>Johannes Prinz, Dirigent | Georg F. Händel: "Der Messias". Oratorium, HWV 56<br><br>Solisten: Cornelia Horak, Sopran, Lydia Vierlinger, Alt, Johannes Chum, Tenor, Markus Volpert, Bass<br>Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien |
| 21. Dezember 2007<br>Jeunesse Abo 4 - Faszination Musik, Abo 11 - Alte Meister (Veranstalter Jeunesse)<br><br>L´Orfeo Barockorchester<br>Johannes Hiemetsberger, Dirigent | Johann Sebastian Bach: "Weihnachtsoratorium", BWV 248<br><br>Solisten: Sandra Trattnigg, Sopran, Cornelia Salje, Alt, Johannes Chum, Tenor, Josef Wagner, Bass<br>Chorus sine nomine |
| 3. März 2008<br>Ao. Gesellschaftskonzert<br><br>Armonico Tributo Austria<br>Erwin Ortner, Dirigent | Johann Sebastian Bach: Matthäus-Passion, BWV 244<br><br>Solisten: Barbara Bonney, Sopran, Angelika Kirchschlager, Alt, Rainer Trost, Tenor (Evangelist und Arien), Christian Gerhaher, Bass (Jesus), Vito Priante, Bass (Arien)<br>Arnold Schoenberg Chor, Tölzer Knabenchor |
| 4. März 2008 (Steinerner Saal)<br>Ausser.Ordentlich<br>Eberhard Kummer, Gesang, | Lieder von Hugo von Montfort<br>*Präsentation:gezeigt werden Bilder aus der mittelalterlichen Originalhandschrift der Lieder des Hugo von Montfort* |

| | |
|---|---|
| gotische Schnarrharfe | |
| 24. Juni 2008<br>Ao. Gesellschaftskonzert<br><br>Kammerorchester Basel[116]<br>Julia Schröder, Leitung, Violine | Maria Malibran – la rivoluzione romantica. Werke von Felix Mendelssohn, Gioacchino Rossini, Johann Nepomuk Hummel<br><br>Cecilia Bartoli, Mezzosopran, Christoph Dangel, Violoncellosolo<br>Margret Köll, Harfe |

**Kinderkonzerte aus der Reihe Agathes Wunderkoffer**

Auch in Kinderkonzerten treten Spezialisten der historischen Aufführungspraxis auf:

| **Datum, Mitwirkende** | **Programm** |
|---|---|
| 18., 19. Jänner 2008(Gläserner Saal)<br><br>Petrarca Consort[117]<br>Astrid Walenta, Agathe<br>Veronika Mandl, Idee, Regie | *Ein Fest im Renaissanceschloss*<br>Musik aus dem Löwener Tanzbuch und dem Antwerpener Tanzbuch von Orlando di Lasso. Werke von Claude Lejeune, Girolamo Giovanni Kapsberger, Pierre Phalèse, Claudin de Sermisy, Erasmus Widmann |
| 6., 7., 8. März 2008 (Gläserner Saal)<br><br>Astrid Walenta, Agathe<br>Veronika Mandl, Idee, Regie<br>Katherine Mandl, Ernst Schlader,<br>Markus Springer, klassische Klarinette | *Feiern wie zu Mozarts Zeiten*<br>Bened. Carulli: Trio C-Dur - Menuetto presto - Trio u. Rondo<br>Ignaz Pleyel: Trio Nr. 1, op. 20<br>Wolfgang Amadeus Mozart: "Bona nox". Kanon, KV 561<br>Menuett F - Dur, KV 2 - Allegretto<br>Katherine Mandl: Agathes Fanfare |

Zusammenfassend kann man über die Programme der Ensembles in den Abonnementzyklen sagen, dass sie deren Kernrepertoire widerspiegeln, die künstlerischen Leiter programmieren großteils ein eher breites Spektrum ihres Repertoires. Die Konzerte setzen sich zum Teil aus Werken zusammen oder beinhaltet Werke, die sowohl von Originalklangensembles als auch von Symphonieorchestern gespielt werden.

Im Abonnement Meisterinterpreten findet sich kein Spezialist der historischen Aufführungspraxis. Nikolaus Harnoncourt dirigierte ein renommiertes Symphonieorchester, die Wiener Philharmoniker, was ihm als als einzigem Dirigenten, der stark mit Alter Musik assoziiert wird, vorbehalten bleibt. Die Saison 2008/2009 bringt in der Anzahl der Abos keine Veränderungen, die mit dreißig konstant bleibt. Auch oben angeführten Abonnements bleiben im Angebot. Im Bereich der internationalen Kammerorchester sind es geringfügig weniger Konzerte mit historischen Interpreten.

[116] Das Kammerorchester Basel spielt historisch-orientiert, engagiert sich aber auch für Neue Musik. Wie sehr dieses romantische Programm der historischen Aufführungspraxis entspricht, muss hier offen bleiben.
[117] Ulrike Lampert: „Die beteiligten Musiker sind Spezialisten auf ihrem Gebiet und spielen Instrumente der entsprechenden Epoche.“ Lampert 2008, S. 26.

## 3.3 Konzerthaus

In der Saison 2007/2008 bot das Wiener Konzerthaus 37 Abonnements an[118], die rund 80 % der Eigenveranstaltungen des Hauses umfassen.[119] Für die untenstehenden Ausführungen wurden somit auch die in den monatlich respektive zweimonatlich erscheinenden Detailprogrammen, den „Konzerthaus Nachrichten“ sowie die auf der Website des Konzerthauses[120] abrufbaren Programme der Archivdatenbank herangezogen. Das Konzerthaus zählt zu den größten Konzertveranstaltern Wiens, wird seit nahezu hundert Jahren bespielt und setzte dabei von Anfang an auf Vielfalt im Programm, die historische Musik ebenso als Programmschwerpunkt einbeziehend wie die Neue Musik:

> „Diese Programmzusammenstellung [Eröffnungskonzert Wiener Konzerthaus am 19. Oktober 1913, Anm.] – ein zeitgenössisches Werk und ein Meisterwerk der Vergangenheit – sollte für das Wiener Konzerthaus beispielgebend werden: Traditionsbewusstsein und Innovationsfreude sind bis heute die tragenden Säulen der musikalischen Welt des Konzerthauses, bilden seine künstlerische Identität.“[121]

Darüber hinaus bietet das Konzerthaus Jazz, Volksmusik, ethnische Musik aus verschiedenen Ländern, Kabarett-Programme und Pop-Musik. Wie der Musikverein verfügt auch das Konzerthaus über verschiedene Konzertsäle mit unterschiedlichem Platzangebot. Die Abonnements spiegeln die Vielfalt des Programmes, das vom Orgelkonzert im Großen Saal über Kammermusik bis zu Chor-Orchesterwerken und konzertanten Opernaufführungen reicht, Lied, Literatur, Vorträge, Film und Kinderkonzerte einschließt.

Der Stellenwert des Originalklanges im Konzerthaus ist bei dem breiten Spektrum, das angeboten wird, auf Schwerpunkte beschränkt, etwa das Festival „Resonanzen“, das vom Konzerthaus ausgerichtet wird, aber auch das Abonnement „Originalklang“ und zwei weitere Zyklen „Quatuor Mosaiques“ und „Ars Antiqua Austria“. Letzteres ist allerdings im Abonnementprogramm nicht separat ausgewiesen, wird aber als „Zyklus Ars Antiqua Austria“ bezeichnet, was auch in der Saison 2008/2009[122] beibehalten wird. Zusätzlich finden sich in anderen Abonnements Konzerte mit Originalklang-Interpreten, etwa „Musik im Gespräch“, „Stimmen“, „Oper konzertant“ sowie vereinzelte Konzerte, die außerhalb von Zyklen stattfinden.

---

[118] Abonnement-Saisonprogramm des Wiener Konzerthauses: abonnements 2007/2008.
[119] Vgl. abonnements 2007/2008, S. 93.
[120] www.konzerthaus.at – Archivdatenbank. Stand: September 2008.
[121] www.konzerthaus.at/konzerthaus - Stand: 23. September 2008.
[122] Vgl. Abonnement-Saisonprogramm des Wiener Konzerthauses: Abonnements 2008/2009. Musik, die bewegt und www.konzerthaus.at/programm/zyklen - Stand: 23. September 2008.

Die Saison des Konzerthauses beginnt Anfang September und endet Ende Juni, die Sommermonate Juli und August sind spielfrei. Demnach wurde das Programm von 1. September 2007 bis 30. Juni 2008 auf Originalklangensembles analysiert und wird hier dargelegt. Die Veranstaltungen der Resonanzen (19. bis 27. Jänner 2008) werden hier nur insofern erwähnt, als sie sich auch in Abonnements finden; dem Festival ist ein eigenes Unterkapitel gewidmet.

**Abonnementzyklus „Originalklang“**

| **Abonnement ORIGINALKLANG** | **Konzerte im Großen Saal und im Mozart-Saal, Saison 2007/2008. Programme** |
|---|---|
| 2. Oktober 2007 (Großer Saal)<br>Zyklus: Musik im Gespräch<br>Zyklus: Originalklang<br><br>Ian Bostridge, Tenor<br>Orchestra of the Age of Enlightenment<br>Steven Devine, Cembalo, Leitung<br>Matthew Truscott, Violine, Leitung<br><br>Vortrag: Bernhard Trebuch: “Der Ritt über den Bodensee, oder: Auf dem Weg zum originalen Klang” (Schubert-Saal) | Händeliana<br>Georg Friedrich Händel:<br>Ouverture zu «Messiah / Der Messias» HWV 56 (1741)<br>Ouverture zu «Ariodante» HWV 33 (1734)<br>Arien aus «Messiah / Der Messias» HWV 56, Semele HWV 58, «Jephta» HWV 70, «Ariodante» HWV 33, «Acis and Galatea» HWV 49<br>Concerto grosso D-Dur op. 6/5 HWV 323 (1739)<br>Concerto grosso C-Dur HWV 318 (Alexander's Feast / Alexanderfest) (1736) |
| 3. November 2007 (Mozart-Saal)<br>Zyklus: Originalklang<br><br>Ensemble Lucidarium [123] | Anima Mediterranea<br>Il Moro di Granata<br>Werke von Francesco Landini, Andrea da Firenze, Pere Oriola, Vincenzo Fontana u.a. |
| 30. November 2007 (Großer Saal)<br>Zyklus: Originalklang<br><br>The Amsterdam Baroque Orchestra<br>The Amsterdam Baroque Choir<br>Ton Koopman, Dirigent | Weihnachtsoratorium<br>Johann Sebastian Bach: Weihnachtsoratorium, Kantaten I-IV<br><br>Solisten: Johannette Zomer, Sopran, Bogna Bartosz, Alt, Jörg Dürmüller, Tenor, Klaus Mertens, Bass |
| 16. Dezember 2007 (Mozart-Saal)<br>Zyklus: Originalklang<br><br>Ensemble Zefiro[124]<br>Alfredo Bernardini, Paolo Grazzi, Oboe<br>Lorenzo Coppola, Danilo Zauli, Klarinette<br>Dileno Baldin, Brunello Gorla, Naturhorn<br>Alberto Grazzi, Giorgio Mandolesi, Fagott | Blasmusik<br>Ludwig van Beethoven: Oktett Es-Dur op. 103<br>Rondino Es-Dur WoO 25<br>Wolfgang Amadeus Mozart: Serenade c-moll K 384a für Bläser «Nacht Musique» (1782 ?)<br>Gioacchino Rossini: Ouverture und Arien (Il Barbiere di Siviglia) (Bearbeitung für Harmoniemusik: Wenzel Sedlak) (1815-1816) |

[123] Eigene Angaben: “Lucidarium is an ensemble specializing in medieval and Renaissance music. Each program is the fruit of a long period of research and preparation in various fields, resulting in a different sonority for each program: a vivacious combination of voices and instruments with the freedom in execution which comes from a solid knowledge of musical style and historical background.” - www.lucidarium.com/lucidarium-en.htm Stand: 23. September 2008.

[124] Eigene Angaben: “In 1989, the oboists Alfredo Bernardini and Paolo Grazzi, and the bassoonist Alberto Grazzi, members of the most outstanding baroque orchestras, founded ZEFIRO, a versatile music group, specialized in that repertoire of the 18th's Century in which wind instruments are in the foreground.” - www.ensemblezefiro.it/uk/index.html - Stand: 23. September 2008.

| | |
|---|---|
| 19. Jänner 2008 (Großer Saal)<br>Zyklus: Originalklang<br>Festival: Resonanzen (Eröffnungskonzert)<br><br>Concerto Italiano, Ensemble<br>Rinaldo Alessandrini, Dirigent | Missa Napolitana<br>Alessandro Melani: Litanie per la Beata Vergine Maria<br>Alessandro Scarlatti: Missa per Santissimo Natale<br>Giovanni Battista Pergolesi: Missa di San Emidio |
| 5. März 2008 (Mozart-Saal)<br>Zyklus: Originalklang<br><br>Concerto Soave, Ensemble<br>Jean-Marc Aymes, Orgelpositiv, Cembalo, Leitung | «Ténèbres und Passion - Lamentazioni per la Settimana Santa»<br>Werke von Giacomo Carissimi, Giolamo Frescobaldi, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Michel Angelo Rossi, Giovanni F. Marcorelli, Giovanni Girolamo Kapsberger<br><br>Solisten: Monique Zanetti, Sopran, Sylvie Moquet, Viola da Gamba, Mara Galassi, Harfe, Matthias Spaeter, Laute, Sergio Alvares, Lirone |
| Ersatztermin: 1. Juni 2008[125](Mozart-Saal)<br>Zyklus: Originalklang<br>Festival: Frühlingsfestival<br><br>Heinrich Schiff, Violoncello | Bach Cellosuiten<br>Johann Sebastian Bach: Suiten für Violoncello solo Nr. 2 d-moll BWV 1008, Nr. 4 Es-Dur BWV 1010, Nr. 6 D-Dur BWV 1012 |
| 3. Juni 2008 (Mozart-Saal)<br>Zyklus: Originalklang<br>Festival: Frühlingsfestival<br><br>Oman Consort<br>Michael Oman, Leitung, Blockflöte | Greetings from London!<br>Werke von Nicola Matteis, Andrea Falconieri, John Hilton, Georg Friedrich Händel, Henry Purcell<br><br>Solisten: Daniel Sepec, Violine, Johannes Hämmerle, Cembalo, Martina Schobersberger, Orgel, Balázs Máté, Violoncello, Daniel Oman, Barockgitarre, Colascione, Thomas C. Boysen, Theorbe, Barockgitarre, Wolfgang Heiler, Barockfagott |

Das Programm des Konzerthauses umfasst sehr bekannte Werke ebenso wie Werke von kaum bekannten Komponisten. Mehrere Konzerte werden auch in anderen Zyklen und Festivals angeboten; angemerkt sei, dass ein Konzert (Concerto Italiano unter Rinaldo Alessandrini) das Eröffnungskonzert des Festivals Resonanzen war. Einige der Interpreten dieses Abonnements zählen zu den renommiertesten der Alten Musik: Ton Koopman mit dem von ihm geleiteten Amsterdam Baroque Orchestra, das Orchestra of the Age of Enlightenment wie auch Concerto Italiano zählen zu den bekanntesten Originalklangensembles, Alfredo Bernardini und Paolo Grazzi zu den gefragtesten Barockoboisten. Mit dem Oman Consort und Heinrich Schiff sind österreichische Interpreten in diesem Zyklus vertreten, wobei Heinrich Schiff nicht als historisch interpretierender Cellist gilt. Im Programm des 17. Wiener Frühlingsfestivals wird dieses Konzert auch in der Rubrik „Kammermusik“ ausgewiesen, wie auch Konzerte des Quatuor Mosaiques und Ars Antiqua Austria.[126]

[125] Ursprünglicher Termin: 16. April 2008.
[126] vgl. Wiener Konzerthaus. 17. Wiener Frühlingsfestival. 28. März bis 17. Mai 2008 – S. 19ff.

**Abonnementzyklus Quatuor Mosaiques**

Das Quatuor Mosaiques wurde schon bei den Ensembles eingehend behandelt. Die Quartettmitglieder sind Orchestermusiker des Concentus Musicus Wien, Erich Höbarth dessen Konzertmeister. Das Quartett gestaltet einen eigenen Zyklus, in der Saison 2007/2008 waren keine weiteren Instrumentalisten eingeladen. Gäste des Quatuor Mosaiques in der Saison 2008/2009 werden Thomas Fheodoroff, Violine, Maria Kubicek, Violine, Gertrud Weinmeister, Viola, Rudolf Leopold, Violoncello sein, in der Saison 2006/2007[127] musizierte Andras Schiff, Klavier, in der Saison 2005/2006 Patrick Cohen, Hammerklavier[128], mit dem Quartett. Auch dürfte die Anzahl der Konzerte mit fünf in der Saison 2007/2008 ein Ausnahme gewesen sein, da die Anzahl der Konzerte der vorhergehenden Saisonen mit vier Auftritten je Saison auch in der Saison 2008/2009 fortgesetzt wird. Des hängt womöglich mit dem 20-Jahr-Jubiläum des Ensembles zusammen; mit diesem Anlass wird auch der „besonders weite musikalische Bogen – von altenglischer Consort Music bis ins 20. Jahrhundert“[129] begründet. Im letzten Konzert wird die Vielfalt des Quatuor Mosaiques eindrucksvoll dargeboten: von Kompositionen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zur Uraufführung von Werken von Rudi Spring. Das Ensemble tritt seit der Gründung ausschließlich in derselben Besetzung auf.

| **Abonnement QUATUOR MOSAIQUES** | **Konzerte im Mozart-Saal, Saison 2007/2008 Programme** |
|---|---|
| 23. Oktober 2007<br>Zyklus: Quatuor Mosaiques<br><br>Quatuor Mosaiques | «Vom großen deutschen Erbe»<br>Johann Sebastian Bach: Contrapunctus I (Die Kunst der Fuge BWV 1080) (1742 vor/1745 ca.), Contrapunctus VI, Contrapunctus XI<br>Felix Mendelssohn-Bartholdy: Streichquartett f-moll op. 80 (1847)<br>Ludwig van Beethoven: Streichquartett B-Dur op. 130 (Große Fuge B-Dur op. 133) (1825) |
| 3. Februar 2008<br>Zyklus: Quatuor Mosaiques<br><br>Quatuor Mosaiques | «Mosaïques: Paris und Wien»<br>Hyacinthe Jadin: Streichquartett C-Dur op. 3/1 (1797)<br>Claude Debussy: Streichquartett g-moll op. 10 (1893)<br>Ludwig van Beethoven: Streichquartett Es-Dur op. 127 (1822-1825) |
| 30. März 2008<br>Zyklus: Quatuor Mosaiques<br>Festival: Wr. Frühlingsfestival<br><br>Quatuor Mosaiques | «Donauländer - Alte Verbindungen»<br>Joseph Haydn: Streichquartett D-Dur Hob. III/34 «Alla Zingarese» (1772)<br>Ludwig van Beethoven Streichquartett cis-moll op. 131 (1825-1826)<br>Béla Bartók Streichquartett Nr. 1 a-moll op. 7 Sz 40 (1908-1909) |
| 26. April 2008<br>Zyklus: Quatuor Mosaiques<br>Festival: Wiener Frühlingsfestival | «Was wir an Wien lieben»<br>Ludwig van Beethoven: Streichquartett F-Dur op. 135 (1826)<br>Anton Webern: Langsamer Satz für Streichquartett (1905)<br>Franz Schubert: Streichquartett Es-Dur D 87 (1813)<br>Fünf Deutsche und sieben Trios mit Koda D 90 für Streichquartett |

[127] www.konzerthaus.at/archiv/datenbanksuche/ - Stand: 23. September 2008.
[128] Vgl. Abonnement-Saisonprogramm des Wiener Konzerthauses: abonnements 2005/2006.
[129] Abonnement-Saisonprogramm des Wiener Konzerthauses: abonnements 2007/2008, S. 41.

| | |
|---|---|
| Quatuor Mosaiques | «Deutsche Tänze» (1813)<br>Joseph Lanner: Die Werber / Walzer op. 103 (1835)<br>Johann (Sohn) Strauß: Die vier Temperamente / Walzer op. 59 |
| 28. Mai 2008<br>Zyklus: Quatuor Mosaiques<br><br>Quatuor Mosaiques | «Consort Music» - «Dankgesang»<br>Matthew Locke: The Curtain Tune (The Tempest) (1667), Lilk (The Tempest) (1667)<br>Henry Purcell: Fantasia Nr. 4 a 4 in F (1680), Fantasia in d a 4 Z 739 (1680), Henry Purcell: Fantasia Nr. 6 a 4 in e (1680)<br>Johann Jakob Froberger: Fantasie C-Dur (Bearbeitung für Streichquartett: Wolfgang Amadeus Mozart) (1650 um)<br>Gregor Joseph Werner: Drei Präludien und Fugen (Bearbeitung für Streichquartett: Joseph Haydn) (1804)<br>Igor Strawinski: Double Canon in memoriam Raoul Dufy (1959)<br>Rudi Spring: Kanon-Episode op. 66 (Neufassung) (2000/2007) (UA), Lied op. 6a/1 (Neufassung) (1977-1987/2003) (UA), Schlussgesang (aus op. 37a) (Neufassung) (1987/2007) (UA)<br>Antonín Dvorák: Zypressen / Zwölf Tonstücke für Streichquartett B 152 (1887) (Nr. 11 «Rings die Natur nun in Schlummer und Träumen»)<br>Giacomo Puccini: Menuett A-Dur für Streichquartett (1880 ca.)<br>Heinrich Isaac: Instrumentalsatz g-moll<br>Arvo Pärt: Summa (1980/1991)<br>Jean Sibelius Streichquartett «Andante festivo» (1922)<br>Ludwig van Beethoven: Streichquartett a-moll op. 132 (1825) |

## Zyklus Ars Antiqua Austria

Als zweites Ensemble, dem das Konzerthaus einen eigenen Abonnementzyklus widmet, ist Ars Antiqua Austria mit drei Konzerten im Schubert-Saal vertreten.

| **Abonnement**<br>**ARS ANTIQUA AUSTRIA** | **Konzerte im Schubert-Saal, Saison 2007/2008**<br>**Programme** |
|---|---|
| 22. November 2007 (Schubert-Saal)<br>Zyklus: Ars Antiqua Austria<br><br>Ars Antiqua Austria<br>Hubert Hoffmann, Laute<br>Sven Schwannberger, Laute, Traversfl<br>Klaus Köb, Laute, Colascione<br>Piroska Bátori, Violine<br>Claire Pottinger-Schmidt, Viola da gamba, Violetta<br>Jan Krigovsky, Violone<br>Gunar Letzbor, Violine, Leitung | Musica Austriaca: «Freimaurermusik aus Wien»<br>Wenzel Ludwig Freiherr von Radolt:<br>Concerto I d-moll (1701)<br>Concerto VI C-Dur (1701)<br>Toccata VII F-Dur (1701)<br>Concerto VIII F-Dur (1701)<br>Concerto IX G-Dur (1701)<br>Symphonia II g-moll (1701)<br>Concerto XII c-moll (1701) |
| 3. Februar 2008 (Schubert-Saal)<br>Zyklus: Ars Antiqua Austria<br><br>Ars Antiqua Austria<br>Norbert Zeilberger, Cembalo, Orgel<br>Hubert Hoffmann, Laute<br>Gunar Letzbor, Violine, Leitung | Klang der Kulturen: «Roma - Stadt der Violinmusik»<br>Arcangelo Corelli: Sonata g-moll op. 5/5 (1700), Sonata d-moll op. 5/12 «La Follia» (1700); Alessandro Stradella: Sinfonia d-moll, Toccata a-moll, Sinfonia e-moll; Carlo A. Lonati: Ciaccone (XII Sonate a violino solo e basso) (1701); Georg Muffat: Sonata Nr. 5 G-Dur (Armonico tributo) (1682) (Passacaglia in einer Bearbeitung für Laute solo aus der Kremsmünsterer Lautenhand-schrift); Johann Kaspar Kerll: Toccata G-Dur, Canzona G-Dur |

| | |
|---|---|
| 4. April 2008 (Schubert-Saal)<br>Zyklus: Ars Antiqua Austria<br>Festival: Wiener Frühlingsfestival<br><br>Ars Antiqua Austria<br>Gunar Letzbor, Violine, Leitung | Musica Caesarea «Hofkapellmeister Antonio Bertali»<br>Antonio Bertali: Prothimia Suavissima overo XII Sonate a tre o quattro strumenti e basso (1672))<br><br>Solisten: Ilia Korol, Violine, Viola, Claire Pottinger-Schmidt, Viola da Gamba, Jan Krigovsky, Violone, Norbert Zeilberger, Cembalo, Orgel, Hubert Hoffmann, Laute |

Die Fokussierung von Ars Antiqua Austria unter der Leitung des Geigers Gunar Letzbor auf Barockmusik ist eher eine Seltenheit unter der Ausrichtung des Repertoires der Ensembles. Letzbor leitete die drei Konzerte selbst, wie bereits erwähnt scheint der Zyklus Ars Antiqua Austria im Saison-Abonnementprogramm der Saison 2007/2008 nicht als solcher auf, besteht aber seit 2002. Letzbor musiziert in unterschiedlichen Besetzungsgrößen, aber mit konstanter Besetzung von Stammspielern. Die Präsentation von weniger bekannten österreichischen, in Österreich wirkenden und italienischen Komponisten ist Schwerpunkt der Konzerte.

### Originalklang in anderen Abonnements

Zyklen, die nicht ausdrücklich Originalklangensembles gestalten oder in denen die historische Aufführungspraxis nicht namensgebend sind, beinhalten teilweise auch hier interessierende Aufführungen, die im Folgenden thematisiert werden.

| **Abonnement**<br>**STIMMEN** | **Programme, Solisten** |
|---|---|
| 9. November 2007<br>Zyklus: Musik im Gespräch<br>Zyklus: Stimmen<br><br>Orchestre Révolutionnaire et Romantique<br>Monteverdi Choir<br>John Eliot Gardiner, Dirigent | Brahms: Ein deutsches Requiem op. 45<br>Solisten: Camilla Tilling, Sopran, Matthew Brook, Bariton<br><br>“Selig sind die Toten” – bürgerliche Trauerkultur im 19. Jahrhundert<br>Vortrag: Michael Fischer |
| 27. Jänner 2008<br>Zyklus: Stimmen<br>Festival: Resonanzen<br><br>La Capella Reial de Catalunya<br>Hespèrion XXI<br>Jordi Savall, Viola da Gamba, Leitung | Werke von Mateo Flecha, Juan Hidalgo, Pedro Guerrero, Juan Aranés u.a., Spanische Vokal- und Tanzmusik, aus der Alten und Neuen Welt zwischen 1550 und 1750<br><br>Montserrat Figueras, Sopran, Adriana Fernández, Sopran, David Sagastume, Countertenor, Lluis Vilamajó, Tenor, Francesc Garrigosa, Tenor, Furio Zanasi, Bariton, Iván García, Bass, Daniele Carnovich, Bass |
| 8. März 2008<br>Zyklus: Stimmen<br>150 Jahre Singakademie Festkonzert<br><br>Barucco, Kammerorchester<br>Wiener Singakademie<br>Gumpoldskirchner Spatzen<br>Heinz Ferlesch, Dirigent | Johann Sebastian Bach: Matthäuspassion<br><br>Solisten: Theresa Dlouhy, Sopran, Sandra Trattnigg, Sopran, Hermine Haselböck, Mezzosopran, Markus Forster, Altus, Thomas Ebenstein, Tenor, Daniel Johannsen, Evangelist, Markus Volpert, Jesus, Klemens Sander, Pilatus |

Von den insgesamt sieben Konzerten können drei unter Originalklang betrachtet werden. John Eliot Gardiner gilt als renommierter Interpret von Alter Musik, der verschiedene Ensembles leitet und mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique[130] einen Schwerpunkt auf die Musik des 19. Jahrhunderts setzt und das frühe 20. Jahrhundert einschließt. Die Interpretation ist historisch orientiert, das Instrumentarium entspricht dem Instrumentarium zur Zeit der Entstehung der Kompositionen, die aktuellen Erkenntnisse der historischen Aufführungsbedingungen werden für romantische Musik ebenso erarbeitet, wie Gardiner es mit der Musik früherer Epochen unternahm. Ein weiteres Konzert wird von einem ebenso erstrangigen Interpreten der Alten Musik geleitet, Jordi Savall, der mit seinen Ensembles La Capella Reial de Catalunya und Hespèrion XXI Spanische und Lateinamerikanische Musik von 1550 bis 1750 spielte, was gleichzeitig das Abschlusskonzert der Resonanzen darstellte.

Die Aufführung von Johann Sebastian Bachs „Matthäuspassion“ am 8. März 2008 war das Festkonzert der Wiener Singakademie, die damit das 150jährige Bestehen des Chores feierte. Heinz Ferlesch dirigierte als künstlerische Leiter der Singakademie dieses Konzert, in dem als Orchester das Originalklangensemble Barucco mitwirkte[131], welches 2002 von Heinz Ferlesch zusammen mit dem Oboisten Andreas Helm gegründet wurde.[132] Barucco trat im Konzerthaus in von Ferlesch geleiteten Oratorien Georg Friedrich Händels auf, „Israel in Egypt“ 2005 und 2006 „Judas Maccabaeus“ (CD erschienen in der Reihe Edition Alte Musik, ORF).[133]
Auch in diesem Abonnement ist der Anteil österreichischer Interpreten auf ein Konzert beschränkt, die „Matthäuspassion“.

Sieben Konzerte fanden unter dem Motto und Abonnementtitel „Musik im Gespräch“ statt. Zwei davon sind dem Originalklang zuzurechnen, beide Konzerte sind aber auch Bestandteile anderer Abonnements: das Orchestra of the Age of Enlightenment mit dem Programm von Händel Ouvertüren, Arien und Concerti grossi im Abo Originalklang und Brahms „Deutsches Requiem“ mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique unter der Leitung von John Eliot Gardiner, weshalb diese Konzerte in der Auflistung bei diesen Abozyklen im Detail ausgeführt werden.

---

[130] Eigene Angaben: “In 1989, a new orchestra was founded by Sir John Eliot Gardiner to bring to the music of the 19th and early 20th centuries the same stylistic accuracy found with the English Baroque Soloists.” www.monteverdi.co.uk - Stand: 20. September 2008.
[131] Vgl. Abonnement-Saisonprogramm des Wiener Konzerthauses: abonnements 2007/2008, S. 77.
[132] Vgl. www.wienersingakademie.at – Chor – Künstlerische Leitung. Stand: 23. September 2008.
[133] www.konzerthaus.at/archiv/datenbanksuche - Stand: 23. September 2008.

| **Abonnement Musik im Gespräch** | |
|---|---|
| 2. Oktober 2007 (Großer Saal)<br>Zyklus: Musik im Gespräch<br>Details siehe Zyklus: Originalklang | Georg Friedrich Händel: Ouvertüren, Arien für Tenor (Ian Bostridge), Concerti grossi<br>Orchestra of the Age of Enlightenment |
| 9. November 2007 (Großer Saal<br>Zyklus: Musik im Gespräch<br>Details siehe Zyklus: Stimmen | Brahms: Ein deutsches Requiem op. 45<br>Orchestre Révolutionnaire et Romantique |

Von insgesamt vier Konzerten im Abonnement „Oper konzertant“ war eine Oper von einem Ensemble der historischen Aufführungspraxis gespielt worden: „Alcina“ von Georg Friedrich Händel wurde vom Ensemble Matheus unter der Leitung des Geigers Jean-Christophe Spinosi gespielt.

| | |
|---|---|
| 7. Dezember 2007<br>Zyklus: Oper konzertant<br><br>Ensemble Matheus<br>Jean-Christophe Spinosi,<br>Violine, Leitung | Georg F. Händel: Alcina HWV 34<br><br>Solisten: Inga Kalna, Alcina, Vesselina Kasarova, Ruggiero, Olga Pasichnyk, Morgana, Sonia Prina, Bradamante, Xavier Mas, Oronte, Judith Gauthier, Oberto, François Lis, Melisso |

Die anderen Opern wurden vom Klangforum Wien (Britten „The Rape of Lucretia“) unter Robin Ticciati, Wiener Symphoniker (Bellini „I Capuleti e i Montecchi“) unter Fabio Luisi und vom Radio-Symphonieorchester Wien (Verdi „I due Foscari“) gespielt.

Im Rahmen des Abonnements Symphonie Classique[134] gastiert die Camerata Salzburg unter der Leitung von Roger Norrington, einem Spezialisten der historischen Aufführungspraxis, der von 1997 bis 2006[135] Chefdirigent der Camerata Salzburg war. Laszlo Molnar schrieb 2005 anlässlich des 50jährigen Jubiläums der Camerata über Norringtons Stil und Einfluss:

> „Er hat einen historisch fundierten Musizierstil eingeführt, der ihm sehr zum Herzen liegt. Dies entspricht allen Anforderungen der alten Instrumente in einem „modernen“ Kontext. Angemessene Anzahl der Musiker, historische Sitzordnung, Bogenführung, Phrasierung, Tempo und Artikulationen werden angewendet, aber das Hauptaugenmerk liegt auf dem reinen Ton, ohne ständiges Vibrato, das erst im vergangenen 20. Jahrhundert eingeführt wurde.“[136]

Auf dem Programm standen Richard Wagner: Siegfried-Idyll (1870), Ludwig van Beethoven Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur op. 19 (1794-1795) mit dem Pianisten Jonathan Biss sowie Johannes Brahms: Serenade Nr. 2 A-Dur op. 16 (1857-1860). Die Camerata Salzburg repräsentiert hier eine Mischform, spielt auf modernen Instrumenten, aber

[134] Konzerte am 4. und 6. November 2007, abonnements 2007/2008 S. 22.
[135] www.camerata.at/Download.7.0.html - Biographie, Stand: 20. August 2008.
[136] www.camerata.at – Stand: 20. August 2008.

„historisch fundiert“ oder wie Molnar auch schreibt, geprägt von Norringtons „an der historischen Aufführungspraxis geschultem Stil des Musizierens“[137].

Außerhalb von Zyklen fanden nur zwei relevante – mit auszuführenden Einschränkungen – Veranstaltungen statt, eines in Zusammenarbeit mit der Jeunesse, eines als Fremdveranstaltung des Wiener Madrigalchores.

| | |
|---|---|
| 11. November 2007 (Großer Saal)<br>«Zyklus Matineen & Mehr, Erstes Konzert». Kooperation mit Jeunesse<br><br>Bläser der Wiener Symphoniker<br>Jordi Savall, Dirigent | Henry Purcell: Suite (The Fairy Queen Z 629) (1692)<br>Georg Friedrich Händel: Concerto a due cori F-Dur HWV 333 (1745 ?)<br>Jean Baptiste Lully: Suite aus der Tragédie lyrique «Alceste, ou Le triomphe d'Alicide» LWV 50 (1674)<br>Georg F. Händel: Feuerwerksmusik HWV 351 (1749) |
| 21. Dezember 2007 (Mozart-Saal)<br>Veranstalter: Wiener Madrigalchor<br><br>Wiener Madrigalchor, Chor<br>Ensemble Prisma Wien, Ensemble<br>Bernarda Fink, Mezzosopran<br>Ingrid Eder, Bandoneon<br>Martín Palmeri, Klavier<br>István Mátyás, Orgelpositiv<br>Solveig Nordmeyer, Violoncello<br>Alexandra Dienz, Kontrabass<br>Ricardo Luna, Dirigent | Johann Crüger / Rudolf Mauersberger: Jesu, meine Freude<br>Johann Sebastian Bach: Jesu, meine Freude BWV 227 (1723)<br>Astor Piazzolla: Aconcagua / Konzert für Bandoneon, Streichorchester und Schlagwerk (1979)<br>Martín Palmeri: Misa a Buenos Aires «Misatango» (1996) |

Das Konzert unter der Leitung von Jordi Savall ist schwierig zu beurteilen, da einige Musiker der Wiener Symphoniker auch historische Instrumente spielen und sich mit historischer Aufführungspraxis beschäftigen, auch mit Originalklangensembles auftreten. Ob hier auf modernen Instrumenten gespielt wurde, geht aus der Ankündigung nicht hervor. Das zweite Konzert war eine Fremdveranstaltung, die der auch mitwirkende Wiener Madrigalchor veranstaltete. Das Ensemble Prisma Wien unter der Leitung des Geigers Thomas Fheodoroff ist ein junges Kammerensemble, das in historischer Aufführungspraxis und auf historischem Instrumentarium ebenso versiert ist wie auf modernen Instrumenten.

Als Besonderheit von gespielter Renaissancemusik – unabhängig von Originalklang – sei noch die Uraufführung von Tristan Schulzes “Dornröschen erwacht / Eine Oper für Kinder mit Rock- und Renaissancemusik“ am 12. Oktober 2007[138] erwähnt, mit dem Sonus Brass Ensemble, Aufführungen bis 14. Oktober. Der Hinweis auf die Veranstaltung zeigt, in welch ungewöhnlichen Kombinationen Alte Musik im Musikleben aufscheinen kann.

[137] www.camerata.at – Stand: 20. August 2008.
[138] http://konzerthaus.at/archiv/datenbanksuche - Stand: 20. August 2008.

## 3.4 Theater an der Wien

Das „DAS NEUE OPERNHAUS“ lautet der Untertitel der Bildmarke des Theaters an der Wien, dessen rund 200jährige Geschichte mehrmals eine programmatische Neuausrichtung brachte. Seit Jänner 2006 werden im Theater an der Wien wieder Opern und Ernste Musik gespielt. Das Programm wird ergänzt durch Tanz, Kabinetttheater, Kinder- und Jugendprogramme[139], die Bezug nehmen auf den Spielplan des Hauses sowie Matineen, vor allem Einführungsveranstaltungen und anderen Sonderveranstaltungen.

Das Theater an der Wien ist Bühne für Veranstaltungen des Osterklanges und für Schauspiel im Rahmen der Wiener Festwochen. Zum Osterklang gibt es Überschneidungen hinsichtlich des Rechtsträgers[140] sowie der Intendanz durch Roland Geyer. Programmschwerpunkte des Theaters an der Wien sind Oper, Musik der Wiener Klassik (Mozart, Beethoven) und des 20. Jahrhunderts.

Orchester, mit denen eine engere Zusammenarbeit besteht und die regelmäßig im Theater an der Wien auftreten, sind das Radio-Symphonieorchester Wien, die Wiener Symphoniker und der Concentus Musicus Wien. Für einzelne Produktionen gastieren zusätzlich andere österreichische und internationale Ensembles. In der Saison 2007/08[141] waren dies: Amsterdam Baroque Orchestra, Armonico Tributo Austria, Ensemble Matheus[142], Il Complesso Barocco[143], Musiciens du Cercle de L’Harmonie[144], Orchester des Mariinsky Theaters, Wiener Akademie[145] sowie die Wiener Philharmoniker.

---

[139] In der Saison 2007/2008 waren dies Veranstaltungen zu den Opern „Dead Man Walking“ und „Médée“.
[140] Für das Theater an der Wien sowie den Osterklang: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H.
[141] Quelle: Theater an der Wien. Das neue Opernhaus. Saisonprogramm 2007/2008, S. 86 sowie die auf der Website veröffentlichten Programme unter www.theater-wien.at, Stand August 2008. Die Ensembles sind in alphabetischer Reihenfolge angeführt.
[142] Nach eigenen Angaben: “The Ensemble Matheus are recognised for their research and inspired interpretations of the Vivaldian repertory. Depending on the programme, there can be from five to thirty-five young musicians who play period or modern instruments.” www.goldbergweb.com/en/interpreters/orchestras/10543.php - Stand: 15. September 2008.
[143] Nach eigenen Angaben: “Founded in Italy in 1992 by Alan Curtis, one of the most acclaimed specialists in the interpretation of pre-romantic music, Il Complesso Barocco, has become a renowned international baroque orchestra with a focus on Italian Baroque opera and oratorio.” www.ilcomplessobarocco.com - Stand: 15. September 2008.
[144] Nach eigenen Angaben: "[...] il [Jérémie Rhorer, Anm.] crée en 2005 avec le violoniste Julien Chauvin un orchestre dont le fonctionnement se base sur l’engagement collectif de tous les musiciens qu’ils baptisent ” Le Cercle de l’Harmonie “. Cet ensemble joue sur instruments d’époque le répertoire symphonique et lyrique de la fin du XVIIIème siècle.” http://access.neexit.com/~cercle/?cat=1 – Stand: 20. September 2008.
[145] Die Wiener Akademie spielte ein Konzert (Händels „Acis und Galatea“ am 9. Juli 2008), welches im Saisonprogramm nicht angeführt war. Vgl. www.theater-wien.at – Stand: 20. September 2008.

In der Saison 2008/09[146] gastieren: Amsterdam Baroque Orchestra & Choir, Balthasar Neumann Chor & Ensemble, Ensemble Matheus, Freiburger Barockorchester, Il Complesso Barocco, I Virtuosi delle Muse[147], Klangforum Wien, Les Talens Lyriques[148], L'Orfeo Barockorchester, moderntimes_1800, The English Concert und die Wiener Philharmoniker.

Von den regelmäßig im Theater an der Wien engagierten Orchestern ist der Concentus Musicus Wien das einzige Originalklangorchester. Die meisten der genannten gastierenden Ensembles sind auf historische Aufführungspraxis spezialisiert, von den oben genannten Klangkörpern in der Saison 2007/2008 sind das Orchester des Mariinsky Theaters und die Wiener Philharmoniker moderne Symphonieorchester, in der Saison 2008/2009 das Klangforum Wien und die Wiener Philharmoniker, alle anderen Ensembles sind Vertreter der historischen Aufführungspraxis. Dabei soll hier noch die Frage beantwortet werden, ob die Vielzahl der Alte-Musik-Ensembles auch auf einen entsprechend hohen Anteil im Repertoire respektive in den Programmen schließen lässt.

Im Bereich Oper ist das Theater an der Wien nach dem Stagione-Prinzip organisiert. Dies wird oft als Begründung für die relativ hohe Anzahl von Schließtagen des Theaters herangezogen, da Produktionen aus technischen Gründen nicht parallel laufen können, es ermöglicht aber auch die eher kurzfristige Einplanung von zusätzlichen Konzerten. Auf das Genre Barockoper, den das Theater an der Wien als Fixpunkt im Programm etablieren will und seinen Stellenwert im Spielplan wird später noch eingegangen. Die Saison 2008/2009 wird daher im Anschluss an die für die Saison 2007/2008 erstellte Programmanalyse auf den Schwerpunkt Barockoper analysiert. Ein weiteres Spezifikum ist die erweiterte Saison und damit einhergehende Bespielung des Theaters während der Sommermonate.

Als Basis für die Ausführungen und Erhebung dienten das Saisonprogramm 2007/2008[149] des Theaters an der Wien sowie der auf der Website veröffentlichte Spielplan, in dem kurzfristige

---

[146] www.theater-wien.at/fileadmin/materialien/texte/Saisonprogramm_Cover.pdf - Stand: 27. August 2008, S. 97. Hier sind die Ensembles in alphabetischer Ordnung angeführt.

[147] Nach eigenen Angaben: "L'ensemble I Virtuosi delle Muse, fondato a Cremona nel 2002 da Stefano Molardi, nasce con l'intento di interpretare ed incidere il repertorio vocale-strumentale italiano e tedesco dei secoli XVII-XVIII, utilizzando strumenti originali e approfondendo gli aspetti stilistici della prassi esecutiva antica." www.ivirtuosidellemuse.com – Stand: 13. September 2008.

[148] Nach eigenen Angaben: "In exploring this repertoire Christophe Rousset surrounds himself with singers and instrumentalists belonging to the "new baroque generation". A regular collaboration enables thorough work on style specific to each particular music, be it sacred or secular, of this period." www.lestalenslyriques.com. Anhand der Tonbeispiele ist der Originalklang erkennbar. – Stand: 13. September 2008.

[149] Angaben siehe oben.

Änderungen im Programm berücksichtigt sind. Die Änderungen beziehen sich auf Besetzungen, Konzeptionen von Zyklen[150], Programmänderungen und zusätzliche Konzerte, die im Saisonprogramm noch nicht veröffentlicht wurden.

**Oper szenisch**

Von insgesamt zehn szenischen Opernproduktionen, die in der Saison 2007/2008 gespielt wurden, waren zwei von Interpreten der historischen Aufführungspraxis gespielt worden:

| | | |
|---|---|---|
| **Orlando paladino**<br>Joseph Haydn | Premiere: 17. November 2007<br>Reprise: 20., 22., 25., 27., 29. Nov.<br>(= 6 Vorstellungen) | Concentus Musicus Wien<br>Nikolaus Harnoncourt, Dirigent<br>Inszenierung: Keith Warner |
| **Era la notte**<br>Claudio Monteverdi,<br>Pietro A. Giramo &<br>Barbara Strozzi | Premiere: 6. Februar 2008<br>Reprise: 7., 9. Februar<br>(= 3 Vorstellungen) | Solistes du Cercle de<br>L'Harmonie<br>Julien Chauvin, Dirigent<br>Regie: Juliette Deschamps |

Schlüsselt man die acht anderen Opern nach Orchestern auf, so ergibt sich folgendes Bild: vier Produktionen wurden vom Radio-Symphonieorchester gespielt, zwei von den Wiener Symphonikern, zwei Opern (Tschaikowsky „Eugen Onegin", Prokofjew „Der Spieler") waren Gastspiele des Orchesters des Mariinsky Theaters unter der Leitung von Valery Gergiev.

Die Produktionen, die das Radio Symphonie-Orchester Wien spielte:[151]

| | | |
|---|---|---|
| **Dead Man Walking**<br>Jake Heggie<br>Oper in zwei Akten (2000) | Premiere: 26. September 2007<br>Reprise: 29. Sep., 2., 4., 7., 10. Okt.<br>(= 6 Vorstellungen) | Radio-Symphonieorchester Wien<br>Sian Edwards, Dirigentin<br>Inszenierung: Nikolaus Lehnhoff |
| **Dialogues des Carmélites**<br>Francis Poulenc | Premiere: 19. Jänner 2008<br>Reprise: 21., 23., 26., 29., 31. Jänner<br>2008 (= 6 Vorstellungen) | Radio-Symphonieorchester Wien<br>Bertrand de Billy, Dirigent<br>Inszenierung: Robert Carsen |
| **Katja Kabanova**<br>Leos Janácek | Premiere: 13. April 2008<br>Reprise: 15., 17., 20., 22., 24. April<br>2008 (= 6 Vorstellungen) | Radio-Symphonieorchester Wien<br>Kirill Petrenko, Dirigent<br>Inszenierung: Keith Warner |
| **Luisa Fernanda**<br>Federico Moreno Torroba<br>(Zarzuela. 1932) | Premiere: 7. Juli 2008<br>Reprise: 10., 14., 16., 18. Juli 2008<br>(= 5 Vorstellungen) | Radio-Symphonieorchester Wien<br>Josep Caballé-Domenech, Dirigent<br>Inszenierung: Emilio Sagi |

Das Radio-Symphonieorchester spielte somit ausschließlich Musik des 20. Jahrhunderts, mit „Dead Man Walking" die österreichische Erstaufführung einer im Jahr 2000 entstandenen Oper von Jake Heggie, unter der Leitung der Dirigentin Sian Edwards, welche als einzige Frau die musikalische Leitung einer Oper in dieser Saison übernahm.

[150] Etwa der Zyklus mit Klaviersonaten Beethovens, in dem András Schiff sämtliche Sonaten gespielt hätte, wird mit anderen Pianisten realisiert.
[151] Chor: jeweils Arnold Schoenberg Chor (Ltg. Erwin Ortner)

Die Wiener Symphoniker hingegen spielten frühere Opern, Cherubinis „Médée“ und Mozarts „Zauberflöte:

| | | |
|---|---|---|
| **Médée**<br>Luigi Cherubini | Premiere: Donnerstag, 6. März 2008<br>Reprise: 9., 11., 15., 17., 20. März<br>(= 6 Vorstellungen) | Wiener Symphoniker<br>Fabio Luisi, Dirigent<br>Inszenierung: Torsten Fischer |
| **Die Zauberflöte**<br>Wolfgang A. Mozart | Premiere: 10. August 2008<br>Reprise: 12., 14., 17., 19. August<br>(= 5 Vorstellungen) | Wiener Symphoniker<br>Jean-Christophe Spinosi, Dirigent<br>Inszenierung: Achim Freyer |

Die beiden Produktionen, die die Wiener Symphoniker als Opernorchester spielten, sind vom Repertoire gesehen Werke, die auch Originalklangorchester spielen; mit Jean-Christophe Spinosi war für die „Zauberflöte“ ein künstlerischer Leiter eingeladen, der sich mit historischer Aufführungspraxis beschäftigt. Als Chor wirkte in beiden Produktionen der Arnold Schoenberg Chor, geleitet von Erwin Ortner, der häufig auch mit dem Concentus Musicus unter Harnoncourt zusammenarbeitet, aber auch in Produktionen des Theater an der Wien mit dem Radio-Symphonieorchester auftrat und Werke des 20. Jahrhundert sang.

Zwei russische Opern wurden in je drei Vorstellungen von Orchester und Chor des Mariinsky Theaters aufgeführt, dessen Intendant, Valery Gergiev, die beiden Opern musikalisch leitete:

| | | |
|---|---|---|
| **Der Spieler**<br>Sergej Prokofjew | Premiere: 17. Oktober 2007<br>Reprise: 20., 22. Oktober 2007<br>(= 3 Vorstellungen) | Orchester des Mariinsky Theaters<br>Valery Gergiev, Dirigent<br>Inszenierung: Temur Tcheidze |
| **Eugen Onegin**<br>Peter I. Tschaikowsky | Premiere: 19. Oktober 2007<br>Reprise: 23., 25. Oktober 2007<br>(= 3 Vorstellungen) | Orchester des Mariinsky Theaters<br>Valery Gergiev, Dirigent<br>Inszenierung: M. Leiser & P. Caurier |

Auch Werke von Peter Iljitsch Tschaikowsky sind in ersten Projekten von Interpreten der historischen Aufführungspraxis erarbeitet und den Erkenntnissen über die Bedingungen entsprechend gespielt worden. Erstmals unternahm Roger Norrington um 1998 die Erforschung der Aufführungsbedingungen der Zeit Tschaikowskys, vor allem der Sinfonie Nr. 6 „Pathétique“ mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment. Er beschreibt es als „Tschaikowsky-Experiment“[152], da „es so gut wie keine russischen Untersuchungen zur Aufführungspraxis [gibt]“[153] - findet schließlich aber entscheidende Differenzen zu den Interpretationen moderner Symphonieorchester im Hinblick auf Instrumentarium, Orchesteraufstellung, Stimmton, die heute oft übertriebene Verwendung des Vibratos, Größe der Orchesterbesetzung und Tempi. Zu Prokofjew konnten keine dem entsprechenden Informationen gefunden werden.

[152] Vgl. Norrington, Roger: Tschaikowsky in der Werkstatt. In: Wolff 1999, S. 202-220.
[153] Wolff 1999, S. 203.

Von insgesamt 49 Vorstellungen wurden somit nur neun von Interpreten der historischen Aufführungspraxis gespielt, das entspricht im Bereich Oper einem Anteil von rund 18 %. Dies wiederum kommt dem 20 % Anteil entgegen, der sich ergibt, wenn man die Anzahl der Produktionen, ungeachtet der Anzahl der Vorstellungen je Produktion, als Grundlage heranzieht, also 2 von 10 Produktionen.
Eine Aufstellung der insgesamt 49 szenischen Opernvorstellungen nach Orchestern, Anzahl der Vorstellungen und Anzahl der gespielten Opern ergibt:

| **Vorstellungen Saison 2007/08** | **gespielte Opern** | **Orchester** |
|---|---|---|
| 23 Vorstellungen | 4 Werke | Radio-Symphonieorchester |
| 11 Vorstellungen | 2 Werke | Wiener Symphoniker |
| 6 Vorstellungen | 2 Werke | Orchester des Mariinsky Theaters |
| 6 Vorstellungen | 1 Werk | Concentus Musicus Wien |
| 3 Vorstellungen | 1 Werk | Solistes du Cercle de L'Harmonie |

40 von 49 Vorstellungen wurden von heimischen Orchestern, 9 Vorstellungen von nicht-österreichischen Ensembles gespielt, davon drei von einem historisch interpretierenden internationalen Ensemble. Ebenfalls 40 Vorstellungen wurden von modernen Symphonieorchestern, 9 von Originalklangorchestern, davon wiederum 6 von einem österreichischen Orchester, dem Concentus Musicus Wien unter Nikolaus Harnoncourt.

Zusammenfassend kann man sagen, dass das Potential, bei gleichem Repertoire mehr historische Aufführungspraxis einzubeziehen, größer gewesen wäre. Musik des Barock findet sich bei den szenisch gespielten Opern nur in einer Produktion, „Era la notte", mit Musik von Monteverdi, Giramo und Strozzi.

In der Berechnung der Konzerte, wie auch bei anderen Genres, wurde grundsätzlich die Zuordnung des Theaters an der Wien beibehalten[154], allerdings werden anschließend konzertante Opernaufführungen separat ausgeführt. Im Vergleich zu den szenischen Opernaufführungen zeigt sich in den konzertant dargebotenen Opern ein anderes Bild: alle drei Vorstellungen der Saison 2007/2008 waren Werke von barocken Komponisten und wurden von Interpreten der historischen Aufführungspraxis gespielt. Es fand je Werk nur eine

[154] Daher wird auch die „Silverster-Zauberflöte", die als „kabarettistische One-Man-Show" unter www.theater-wien.at spielplan/konzerte angekündigt war, als Konzert gewertet. Stand: 31. August 2008.

Vorstellung statt, eine von drei Vorstellungen wurde von einem Wiener Orchester und künstlerischem Leiter gespielt

| | | |
|---|---|---|
| **Motezuma**<br>Antonio Vivaldi | 6. Oktober 2007 | Il complesso barocco<br>Musikalische Leitung: Alan Curtis |
| **La Fida Ninfa**<br>Antonio Vivaldi | 18. April 2008 | Ensemble Matheus<br>Musikalische Leitung: Jean-Christophe Spinosi |
| **Acis and Galatea**<br>Georg Friedrich Händel | 9. Juli 2008 | Wiener Akademie<br>Musikalische Leitung: Martin Haselböck |

**Konzert**

In der Berechnung der Anzahl der Konzerte wurden somit alle Veranstaltungen, die das Theater an der Wien in Vorankündigungen als „Konzert" bezeichnet, berücksichtigt. Veranstaltungen, die den Genres Tanz, Kabinetttheater zugerechnet werden sowie Einführungsveranstaltungen oder Gesprächskonzerte[155] nicht berücksichtigt. Die Fremdveranstaltungen wurden grundsätzlich, soweit als solche erkennbar, ebenso nicht berücksichtigt, mit Ausnahme eines Osterklang-Konzertes (Melvyn Tan, 24. März 2008: Beethoven-Matinee mit Klaviersonaten), das in die Berechnung aufgenommen wurde, da es ein Konzert in einer längerfristigen Serie von Klaviersonaten von Beethoven darstellt.

Auf dieser Grundlage zählt man in der Saison 2007/2008 siebzehn Konzerte. Ein Programm wurde an zwei Abenden[156] gespielt, wurde somit zweifach gezählt: Beethoven Klavierkonzerte mit Daniel Barenboim und den Wiener Philharmonikern. Von den 17 Konzerten waren zwei Konzerte von Interpreten der historischen Aufführungspraxis gestaltet worden:

| | | |
|---|---|---|
| **Weihnachts-Oratorium**, J.S. Bach, BWV 248, Kantaten IV-VI | 21. Dezember 2007 | Armonico Tributo Austria<br>Musikalische Leitung: Erwin Ortner |
| **Ton Koopman & Amsterdam Baroque Orchestra,** J.S. Bach: Orchestersuiten 1, 2, 3, 4. | 12. Jänner 2008 | Amsterdam Baroque Orchestra<br>Musikalische Leitung: Ton Koopman |

Die Schwierigkeit einer eindeutigen Bewertung, ob ein Konzert oder Interpret der historischen Aufführungspraxis zuzurechnen ist, wird am Beispiel dieses Konzertes deutlich:

| | | |
|---|---|---|
| **Beethoven-Matinee VI**<br>L. v. Beethoven: Klaviersonaten | 24. März 2008<br>Theater an der Wien | Melvyn Tan, Klavier |

[155] Gesprächskonzert „Klassische Verführung" zu Rosamunde, 28. Jänner 2008
[156] 5. und 6. April 2008: „Beethoven & Wiener Philharmoniker", Klavier und musikalische Leitung: Daniel Barenboim.

Melvyn Tan, der viele Konzerte auf dem Hammerklavier absolviert, spielt Beethoven Klaviersonaten auf dem Klavier. Der Künstler hat Klaviersonaten Beethovens schon auf dem Fortepiano auf CD eingespielt, tritt teilweise mit Interpreten der historischen Aufführungspraxis auf. Geht man davon aus, dass die historische Spielpraxis nicht an das Instrument gebunden ist, so lässt sich aufgrund der Ankündigung nicht entscheiden, ob dieses der historischen Aufführungspraxis zuzuordnen ist.

Rechnet man also zwei von 17 Konzerten, so ist der Anteil 11,76 %. Würde man den Anteil der Konzerte an Programmen rechnen, also 16 Programme, da ein Programm zweifach gespielt wurde, so steigt der Anteil auf 12,5%.
Würde man Melvyn Tan zu den historischen Interpreten rechnen, so ergäben sich folgen Anteile: 3 von 17 = 17,64 %, 3 von 16 = 18,75 %
In jedem Fall bleibt der Anteil unter 20 % also weniger als ein Fünftel des Konzertprogrammes wird von historisch interpretierenden Instrumentalisten gestaltet.

Im Bereich konzertante Oper waren ausschließlich Interpreten der historischen Aufführungspraxis aufgetreten. Eine andere Berechnungsgrundlage ergäbe sich hier, wenn man der Einteilung des Veranstalters folgt und die konzertanten Opern den Konzerten zugerechnet werden, was hier veranschaulicht werden soll:
17 Konzerte + 3 konzertante Opern = 20 Konzerte
Zwei Konzerte und drei konzertante Opern: 5 von 20 wären 25 %
Drei Konzerte, drei konzertante Opern: 6 von 20 wären sogar 30 %

Betrachtet man die weiteren Programmpunkte des Theaters an der Wien, so finden sich vier Kabinetttheater-Produktionen und vier Tanz-Projekte, eines davon war ein Ballett von John Neumeier zu Johann Sebastian Bachs „Weihnachts-Oratorium“ BWV 248, das in Koproduktion mit dem Hamburg Ballett und der Staatsoper Hamburg realisiert wurde. Als Orchester traten im Theater an der Wien die Wiener Symphoniker unter der Leitung von Alessandro De Marchi auf, einem in historischer Aufführungspraxis versierten Interpreten.

Insgesamt bleibt die historische Aufführungspraxis im Theater an der Wien ein beständig wiederkehrender Faktor im Programm, vor allem Nikolaus Harnoncourt ist für das Haus ein in jeder Saison vertretener und bedeutender Dirigent. Nach „Die Schuldigkeit des Ersten

Gebots“ und „Orlando Paladino“, die Harnoncourt beide mit dem Concentus Musicus spielte, wird er in der Saison 2008/2009 Strawinskys „The Rake’s Progress“ dirigieren, mit den Wiener Symphonikern.

Zur Präsentation des Programmes der Saison 2008/2009 schrieb das Theater an der Wien:

> „Im Bereich Barockoper werden in der Saison 2008/09 international renommierte Originalklang-Orchester wie das Freiburger Barockorchester, Les Talens Lyriques und das Ensemble Matheus zu hören sein. […] Bis 2010 zeigt das Theater an der Wien (seit der Wiedereröffnung als Opernhaus im Jänner 2006) bis zu 50 neue Opernprojekte und ist damit das Zentrum für Barockoper und modernes, zeitgemäßes Musiktheater in Wien.“[157]

Demnach sei hier das Programm der Saison 2008/2009 auf barocke Programme hin besprochen. Die Anzahl der szenischen Produktionen bleibt mit zehn Premieren gleich, allerdings ist mit vier barocken Opern, die szenisch gespielt werden, der Anteil in der Saison 2008/2009 deutlich höher als in der vorhergehenden Saison.

| | | |
|---|---|---|
| **Ariodante**<br>Oper von G. F. Händel | Premiere:<br>16. September 2008<br>(6 Vorstellungen) | Les Talens Lyriques, ASC[158]<br>Musikalische Leitung: Christophe Rousset |
| **Orfeo ed Euridice**<br>Oper von Ch. W. Gluck | Premiere:<br>14. Oktober 2008<br>(5 Vorstellungen) | Freiburger Barockorchester, ASC<br>Musikalische Leitung René Jacobs |
| **Partenope**<br>Oper von G. F. Händel | Premiere:<br>22. Februar 2009<br>(6 Vorstellungen) | Les Talens Lyriques<br>Musikalische Leitung: Christophe Rousset |
| **Messiah** (szenisch)<br>Oratorium von G. F. Händel | Premiere:<br>27. März 2009<br>(5 Vorstellungen) | Ensemble Matheus, ASC<br>Musikalische Leitung: Jean-Christophe Spinosi<br>Inszenierung: Claus Guth |

Von den vier konzertanten Opernaufführungen in der Saison 2008/2009 stehen eine zeitgenössische Oper, „Luci mie traditrici“ von Salvatore Sciarrino, eine Oper von Joseph Haydn im Originalklang und zwei barocke Werke auf dem Programm: „Ezio“ (1750) von Gluck und Scarlattis „Tolomeo e Alessandro“ (1711). Drei der vier Opern werden von bekannten Originalklangensembles gespielt:

| | | |
|---|---|---|
| **Ezio**<br>Christoph Willibald Gluck<br>(konzertant) | 16. November 2008 | Il Complesso Barocco<br>Musikalische Leitung: Alan Curtis |

[157] Information des Pressebüro, veröffentlicht unter: http://www.theater-wien.at/aktuellespresse/aktuelles/aktuelles/browse/1/datum////das_neue_saisonprogramm_200809/?tx_ttnews%5BbackPid%5D=27&cHash=b39e3667bb – Stand: 20. September 2008

[158] Arnold Schoenberg Chor abgekürzt mit ASC

| | | |
|---|---|---|
| **Tolomeo e Alessandro**<br>Domenico Scarlatti<br>(konzertant). | 18. Jänner 2009 | Il Complesso Barocco<br>Musikalische Leitung: Alan Curtis |
| **L' isola disabitata**<br>Joseph Haydn<br>(konzertant) | 12. Juli 2009 | L'Orfeo Barockorchester<br>Musikalische Leitung: Michi Gaigg |

Im Bereich Konzerte setzt das Theater an der Wien auf bekannte Komponisten:

| | | |
|---|---|---|
| **Händel, Re dell'opera**<br>Arien und Musiken aus den Opern Arianna in Creta, Ottone, Alcina und Il Pastor Fido | 25. Sept. 2008 | Veselina Kasarova, Mezzosopran<br>Les Talens Lyriques<br>Christophe Rousset, Dirigent |
| **Rameau zum Entdecken**<br>aus: "Hippolyte et Aricie", "Castor et Pollux", "Les Indes galantes", "Les Fêtes d'Hébé ou les Talens Lyriques", "Zoroastre" | 3. März 2009 | Les Talens Lyriques<br>Christophe Rousset, Dirigent |
| **Konzert zu Haydns Geburtstag**<br>Haydn Sinfonien, Arien von Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart | 31. März 2009 | Ensemble Matheus<br>Jean-Christophe Spinosi, Dirigent |

Im Februar 2009 findet auch ein Händel-Symposium statt, das allerdings – jedenfalls nicht explizit – keinen Bezug auf den 250. Todestag des Komponisten nimmt. Auch zu Haydns 200. Todestag ist derzeit kein Konzert angekündigt, das „Konzert zu Haydns Geburtstag" wird vom Ensemble Matheus unter Jean-Christophe Spinosi gestaltet.

Das Genre Barockoper wird im Theater an der Wien in der Saison 2008/2009 deutlich ausgebaut. Für die Saison 2007/2008 gilt, dass die verhältnismäßig große Anzahl der Originalklangensembles unter den Orchestern, die im Theater an der Wien auftreten, kein Indikator für einen großen Anteil des Originalklanges am Gesamtrepertoire ist, da viele Ensembles in nur einem Konzert auftreten, während heimische Symphonieorchester wie das Radio-Symphonieorchester und die Wiener Symphoniker bedeutend mehr Vorstellungen spielen. In der Saison 2008/2009 wird der Anteil der Originalklangs am Programm erhöht, da der Bereich Barockoper ausgebaut wird. Im Bereich szenische Oper wurden in der Saison 2007/2008 nur zwei Produktionen im Originalklang gespielt, mit einer geringeren Anzahl an Vorstellungen je Produktion, als für die Saison 2008/2009 angesetzt sind.

In der Saison 2008/2009 werden auch zwei Mozart-Opern gespielt: „Mitridate, Re di Ponto" mit den Wiener Symphonikern unter der Leitung von Harry Bicket und „Don Giovanni" mit dem Radio-Symphonieorchester Wien unter der Leitung von Rinaldo

Alessandrini. Beide Dirigenten treten oft mit Originalklangensembles auf, Alessandrini ist musikalischer Leiter von Concerto Italiano, Harry Bicket Artistic Director von The English Concert, leiten aber im Theater an der Wien moderne Symphonieorchester. Mozarts Werke werden seit vielen Jahren auch von Originalklangorchestern gespielt, es handelt sich somit um ein Repertoire, das von Symphonieorchestern und von Originalklangorchestern gespielt wird, hier in der Zusammensetzung Symphonieorchester unter der Leitung von Dirigenten, die ihr künstlerisches Schaffen auch historischer Aufführungspraxis widmen.

## 3.5 Wiener Kammeroper

Die Wiener Kammeroper hat Barockopern als festen Bestandteil des Programmes, das ab der Saison 2001/2002 eine neue Ausrichtung fand. Neben Barockopern, Opern (auch in Bearbeitung für Kammerorchester), Opera buffa wird auch zeitgenössisches Musiktheater und Kammer-Musical gespielt.

Programme der Wiener Kammeroper der letzten Saisonen und der Saison 2008/2009:[159]

| | **„Barockoper“** | **„Kammer Musical“** | **„Opera buffa“** | **„Zeitgenössisches Musiktheater“** |
|---|---|---|---|---|
| **2006/07** | „Agrippina“ von Georg F. Händel | Uraufführung „A Good Man“ von Ray Leslee | Österreichische Erstaufführung „I due timidi“ von Nino Rota | UA der Bühnenversion „When she died“ von J. Dove, „Eight songs for a Mad King“ von P. Maxwell Davies |
| | **„Barockoper“** | **„Kammer Musical“** | **„Unerhört Neu Gehört“** | **„Musiktheater Heute“** |
| **2007/08** | — | Österreichische Erstaufführung „The last five years“ von Jason Robert Brown | Österreichische Erstaufführung der Kammerorchester-Fassung „Das schlaue Füchslein“ von L. Janáček / J. Dove | Österreichische Erstaufführung der Kammerorchester-Fassung in Originalsprache „Blond Eckbert“ von Judith Weir |
| | **„Barockoper“** | **„Kammer Musical“** | **„Unerhört Neu Gehört“** | **„Eine Rarität zum Haydn-Jahr 2009“** |
| **2008/09** | Österreichische Erstaufführung „La Guirlande“ und „Zéphyre” von J.-P. Rameau | — | Österreichische Erstaufführung „Owen Wingrave“ von Benjamin Britten | „Le pescatrici“ – „Die Fischerinnen“ von Joseph Haydn |

[159] www.wienerkammeroper.at – Stand: 26. August 2008.

Der Fokus der Kammeroper liegt auf selten gespielten Werken und Stücken, die im Repertoire anderer Opernhäuser oder Konzertsäle nicht oder selten gespielt werden. Häufig finden sich österreichische Erstaufführungen auf dem Programm, vereinzelt auch österreichische Erstaufführungen von Bearbeitungen, Kammerorchesterfassungen und Übersetzungen.

In der Saison 2007/2008 findet sich erstmals seit der Saison 2001/2002 keine Barockoper im Programm der Wiener Kammeroper. Ursprünglich war die Produktion mit den beiden Stücken von Jean-Philippe Rameau für die Saison 2007/2008 geplant (Premiere 29. April 2008, Vorstellungen bis 3. Juni 2008).[160] Die Anzahl der Produktionen der Kammeroper variierte in den letzten Jahren mehrmals und damit auch der Anteil der Barockoper. In der Saison 2003/2004 findet man im Archiv ein Schwerpunkt, „Barockfestival“ genannt, mit „Ballo mortale“ von Claudio Monteverdi, „Euridice“ von Jacopo Peri und „Gli amori d’Apollo e di Dafne“ von Francesco Cavalli.

Daher seien hier die drei Produktionen der Saison 2008/2009 kurz dargelegt:

| **Programm** | **Vorstellungen** | **Interpreten** |
|---|---|---|
| **„La Guirlande“** (Ballet en un acte) und **„Zéphyre“** (Ballet en un acte) von Jean-Philippe Rameau<br><br>Österreichische Erstaufführungen | Premiere: 25. September 2008, 12 weitere Vorstellungen bis 25. Oktober 2008 | Barockorchester der Wiener Kammeroper auf historischen Instrumenten Bernhard Klebel, musikalische Leitung |
| **“Le pescatrici“** (Dramma giocoso) von Joseph Haydn<br><br>23. Februar „Haydn-Roundtable“ * | Premiere: 21. Februar 2009, Vorpremiere am 19. Februar, 13 weitere Vorstellungen bis 21. März. | Orchester der Wiener Kammeroper |
| **„Owen Wingrave“** (Oper) von Benjamin Britten.<br><br>Österreichische Erstaufführung. Arrangement für Kammerorchester | Premiere: 23. Mai 2009, 11 weitere Vorstellungen bis 18. Juni 2009 | [keine Angaben, Anm.] |

* in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und den Wiener Vorlesungen

Eine von drei Produktionen der Kammeroper (Rameau) wird von einem Barockorchester „historisch“ gespielt. Die Produktionen unterscheiden sich in der Anzahl der Aufführungen geringfügig. Am häufigsten (15 Vorstellungen) wird Haydns „Le pescatrici“ gespielt, zusätzlich findet eine dem Komponisten gewidmete Roundtable-Veranstaltung statt. Man könnte diese Schwerpunktsetzung mit dem 200. Todestag Haydns in Verbindung bringen. Die Produktion der Rameau-Werke wird einmal mehr gespielt als „Owen Wingrave“ von Britten.

[160] Programmkarte der Wiener Kammeroper, Saison 2007/2008. Barockoper. „La Guirlande“, „Zéphyre“. Vorstellungstermine (Premiere 25. September 2008) nachträglich geändert.

Insgesamt besteht der Spielplan der Wiener Kammeroper in der Saison 2008/2009 aus 40 Opernvorstellungen[161], 13 davon werden als explizit der historischen Aufführungspraxis zuzurechnend ausgeführt. Der Anteil am Gesamtspielplan beträgt damit 32,5 %, mit der Einschränkung, dass die Spieldauer nicht gewichtet wurde.

Zusammenfassend könnte man sagen, dass die Kammeroper der Barockoper und der historischen Aufführungspraxis einen bedeutenden Stellenwert im Repertoire einräumt, was sich nicht zuletzt aus der geringen Anzahl der Produktionen ergibt. In der Saison 2007/2008 wurde aber keine Barockoper gespielt und somit entfiel der Anteil der historischen Aufführungspraxis gänzlich, das Repertoire nicht durch weniger oder Einzelveranstaltungen mit Originalklang erweitert wurde. Einschränkend muss man sagen, dass eine Verallgemeinerung aufgrund der geringen Daten zwar sehr problematisch ist: dennoch hat die Kammeroper in den Saisonen 2007/2008 und 2008/ 2009 die Anzahl der Produktionen reduziert im Vergleich zu den vergangenen Saisonen. Wurden in den beiden vorhergehenden Saisonen jeweils vier Produktionen je Saison gespielt, so waren es in der vergangenen Saison nur drei und ebenso in der Saison 2008/2009. Eine der vier Sparten (Barockoper, Kammer Musical, Unerhört Neu Gehört, Musiktheater heute) fällt pro Saison aus. Die Sparte „Musiktheater heute“ wird sehr weit gefasst, zeitgenössische Werke werden ebenso wie „Le Pescatrici“, als „Eine Rarität zum Haydn-Jahr 2009“ darunter subsumiert.

## 3.6 Festivals

### 3.6.1 Resonanzen

Das Wiener Konzerthaus veranstaltet seit 1993 jährlich Ende Jänner ein Festival, der Alten Musik gewidmet. Zehn Konzerte, ergänzt durch ein Symposium mit Vorträgen und Gesprächsrunden sowie Filmvorführungen und einer Ausstellung „Historischer Instrumentenbau“ (2008 waren 76 internationale Instrumentenbauer beteiligt) sind jährlich einem Thema gewidmet. Die internationale Ausrichtung des Festivals ist erkennbar an den gewählten Themen, den gastierenden Interpreten und Instrumentenbauern. Die Vielfalt der Konzerte, in denen dem Titel entsprechend die Alte Musik und die historische Aufführungspraxis Hauptkriterien sind, reicht vom „Solorecital bis zur konzertanten Opernaufführung“[162].

[161] Haydn-Roundtable in dieser Berechnung nicht berücksichtigt.
[162] http://konzerthaus.at/hoehepunkte/resonanzen - Stand: 10. August 2008.

Themenübersicht der „Resonanzen“ seit der Gründung des Festivals[163]:

1993 Das Zeitalter Claudio Monteverdis – Musik des 17. Jahrhunderts
1994 Palestrina und Lasso – Musik des 16. Jahrhunderts
1995 Liebe und Tod in der Musik zwischen Mittelalter und Barock
1996 Haus Österreich – Musik aus den Habsburgerlanden
1997 Condicio Humana – Weltbild und Alltag in der Musik
1998 Italien – das gelobte Land der Musik
1999 Bürger – Bauer – Edelmann
2000 Vox Populi – Vox Dei
2001 ¡Viva España!
2002 Das ewig Weibliche
2003 Krieg und Frieden
2004 Traum und Wirklichkeit
2005 Metropolen
2006 Fremde, Ketzer und Rebellen
2007 Pomp, Glanz & Glorie
2008 Phantasie, Vision & Wahnsinn
2009 17. bis 25. Jänner 2009: Thema im August 08 noch nicht veröffentlicht

Festivalprogramm 2008:

- Ausstellung „Historischer Instrumentenbau“ 19. und 20. Jänner 2008, Schubert-Saal, Neuer Saal, Foyer
- 21. bis 25. Jänner, tägliche Filmvorführungen zum Thema „Alte Musik“, Schönberg-Saal
- 24. bis 26. Jänner, sechs Veranstaltungen im Schönberg-Saal, Symposium: Vorträge, Gesprächsrunden zum Thema „Mode. Mythos. Wissenschaft / Historische Aufführungspraxis im Spannungsfeld“, Roundtable zum Thema „Wissenschaft und Produktionsbedingungen: ein Widerspruch der ‚historischen’ Aufführungspraxis?“
- Konzerte 19. bis 27. Jänner nach untenstehender Auflistung[164]

Konzertübersicht Resonanzen 2008:

| **Datum \| Beginn \| Saal**<br>**Titel des Programmes, Komponisten, Werke** | **Interpreten** |
|---|---|
| 19.01.2008 \| 19:30 \| Großer Saal<br>**Qui locutus est per prophetas**<br>Werke von Melani, A. Scarlatti, Pergolesi | Concerto Italiano<br>Rinaldo Alessandrini, Dirigent |
| 20.01.2008 \| 19:30 \| Mozart-Saal<br>**The Spirit of Gambo**<br>Werke von Hume, Couperin, Sainte-Colombe, Schaffrath, Forquereay, Marais | Le Celesti Harmonie, Duo<br>Paolo Pandolfo, Guido Balestracci, Viola da Gamba |
| 21.01.2008 \| 19:30 \| Mozart-Saal<br>**Hor ch’è tempo di dormire**<br>Werke von Merula, Legrenzi, Storace, Salvatore, Carissimi, Vivaldi, Händel, Falconieri | Sara Mingardo, Alt<br>Rinaldo Alessandrini, Cembalo |
| 22.01.2008 \| 19:30 \| Mozart-Saal<br>**Capriccio e più** | Les Cornets Noirs |

[163] www.konzerthaus.at/hoehepunkte/resonanzen - Stand: 10. August 2008.
[164] www.konzerthaus.at/archiv/datenbanksuche - Stand: 10. August 2008.

| | |
|---|---|
| Werke von Marini, Young, Castello, Merula, Riccio, Kerll, Valentini, Bertali, Buonamente, Ferro, Falconieri, Legrenzi, Pezel | |
| 23.01.2008 \| 19:30 \| Mozart-Saal<br>**Trovadores hispanos**<br>Werke von Codax, Alfonso X. el Sabio, Teobaldo I., Abû al-Hasan al-Shûstari, anonyme (13. Jhdt.) | Mudéjar<br>Begoña Olavide, Psalter, Gesang, Leitung<br>Ramiro Amusategui, Laute<br>Gianni De Gennaro, Gesang, Viola, Flöte |
| 24.01.2008 \| 19:30 \| Mozart-Saal<br>**The wonders of the world**<br>Brade, Th. Robinson, J. Maynard, Dowland, la Flelle, R. Edwards, C. Malvezzi, M. Locke, J. Playford, Th. Morley. Musik und Literatur Ende 16. und 1. Hälfte 17. Jhdt. | Echo du Danube<br>Miriam Allan, Sopran<br>Rob Jones, Sprecher<br>Christian Zincke, Viola da Gamba, Leitung |
| 25.01.2008 \| 19:30 \| Großer Saal<br>**Don Quijote de la Mancha. Romances y músicas**<br>Werke von Le Bailly, Ortiz, Lluís del Milà, Guerrero, Pisador, Vasquez, Salinas, G. Mena, Antonio Martín y Coll, Juan Arañez, anonyme | La Capella Reial de Catalunya<br>Hespèrion XXI<br>Montserrat Figueras, Arianna Savall Figueras, Sopran, Lluis Vilamajó, Francesc Garrigosa, Tenor, Furio Zanasi, Bariton, Daniele Carnovich, Bass<br>Florentin Groll, Sprecher<br>Jordi Savall, Viola da Gamba, Leitung |
| 26.01.2008 \| 19:30 \| Mozart-Saal<br>**Ballatucaballujù, La tarantella**: la gioia e la sua festa, N'avemu una, Lu cardiddu, Si ducent'anni<br>[keine weiteren Angaben] | Alfio Antico, Gesang, Tamburin, Chitarrino<br>Rita Botto, Gesang, Amedeo Ronga, Kontrabass, Alessandro Moretti, Akkordeon, Puccio Castrogiovanni, Mandola, Mandoline, Sackpfeife<br>Enrico Luca, Blockflöte, Schalmei |
| 27.01.2008 \| 11:00 \| Mozart-Saal<br>**Nicolas Gombert: Missa „Quam pulchra es“**<br>Tous les regretz / Chanson à 6 (1544), Quam pulchra es | The Sound and the Fury |
| 27.01.2008 \| 19:30 \| Großer Saal<br>**Von der Alten in die Neue Welt**<br>Pedro Guerrero, Mateu Flecha d. Ä., Lluís del Milà (Luys Milan), Gaspar Sanz, José Marín, Juan Hidalgo, Joan Cabanilles, Juan Pérez Bocanegra, Juan Arañez, Francisco Correa de Arauxo, Juan Blas de Castro, Lucas Ruiz de Ribayaz, José Marín, Gaspar Fernández, Antonio Martín y Coll, Frei Filipe da Madre de Deus | La Capella Reial de Catalunya<br>Hespèrion XXI<br>Montserrat Figueras, Adriana Fernández, Sopran, David Sagastume, Countertenor<br>Lluis Vilamajó, Francesc Garrigosa, Tenor<br>Furio Zanasi, Bariton, Iván García, Daniele Carnovich, Bass<br>Jordi Savall, Viola da Gamba, Leitung |

An der Auflistung fällt auf, dass das Programm vorwiegend aus Musik des Mittelalters, Renaissance und frühbarockem Repertoire besteht. Das Ensemble Echo du Danube formiert sich „um den Wiener Gambisten Christian Zincke“[165], es finden sich keine österreichischen unter den gastierenden Ensembles. Dies könnte mit der Schwerpunktsetzung zusammenhängen, „Phantasie, Vision & Wahnsinn“, wofür in Medienberichten verschiedentlich Don Quijote als ideale Figuration genannt wird.

Das Eröffnungskonzert und die beiden von Jordi Savall geleiteten Konzerte finden im Großen Saal statt. Der Großteil der Konzerte findet im Mozart-Saal, dem zweitgrößten Saal des Kon-

[165] www.echodudanube.de - Stand: 9. August 2008.

zerthauses, statt. Während der Große Saal 1.865 Besucher fassen kann, sind es im Mozart-Saal nur 704[166]. Teilweise finden zu diesen Veranstaltungen parallel andere Konzerte (Spielbetrieb des Konzerthauses) im Großen Saal statt.

Das öffentlich-rechtliche Radio Ö1 überträgt mehrere Konzerte der „Resonanzen“ in Live-Übertragungen und Aufzeichnungen, der Sendungsverantwortliche für „Alte Musik – Neu interpretiert“ mit dem Sendetermin Dienstag Abend, Bernhard Trebuch, ist auch mitverantwortlich für das Programm der „Resonanzen“ und sendet Mitschnitte des Festivals in seiner Sendung. Zusätzlich erscheinen jährlich mehrere Tonträger in der ORF-Edition „Alte Musik“, in der Beiträge der Resonanzen dokumentiert werden.

Der Veranstalter, das Konzerthaus, bezeichnet die Resonanzen als „von Beginn an […] erfolgreichste Veranstaltungsreihe des Hauses“[167] und freut sich über „enormen Zuspruch des Publikums“[168].

### 3.6.2 Osterklang

Der Veranstalter des Festivals sind die Vereinigten Bühnen Wien, das Programm des Osterklangs war im Jahr 2008 für den Zeitraum 14. bis 24. März[169] angesetzt.

| Titel, Werk | Datum, Spielstätte | Interpreten |
|---|---|---|
| **Das Paradies und die Peri**<br>R. Schumann | 14. März und 16. März,<br>Musikverein, Großer Saal | Wiener Philharmoniker<br>Nikolaus Harnoncourt, Dirigent |
| **L. Cherubini: Médée**<br>(Inszenierung: T. Fischer) | 15., 17., 20. März,<br>Theater an der Wien | Wiener Symphoniker<br>Fabio Luisi, Dirigent |
| **J.S. Bach: Johannes-Passion**<br>(Video: T. Hermeling) | 18. März, Theater an der Wien | Wiener Akademie<br>Martin Haselböck, Dirigent |
| **Liebe im Frühling**<br>Werke von R. Schumann, G. Fauré, H. Duparc, C. Debussy, J. Ibert | 19. März, Theater an der Wien | José van Dam, Bass-Bariton<br>Roberto Giordano, Klavier |
| **L. Boccherini: Stabat Mater**<br>F. Schubert: Streichquintett D 956 | 21. März, Minoritenkirche | RTÉ Vanbrugh Quartet |
| **Russische Ostern**<br>Hymnen und Psalmen aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert, geistliche Werke | 22. März, Minoritenkirche | Chor des Moskauer Patriarchats<br>Leitung: Anatoli Gridenko |

[166] www.konzerthaus.at/konzerthaus/virtueller_rundgang - Stand: 10. August 2008.
[167] www.konzerthaus.at/konzerthaus/festivals/resonanzen - Stand: 10. August 2008.
[168] Ebd.
[169] Programmfolder: Osterklang Wien. 14. bis 24. März 2008 sowie www.theater-wien.at, Stand: August 2008

| | | |
|---|---|---|
| von P. Tschaikowsky, P. Tschesnokow, S. Rachmaninov, A. Gretschaninow | | |
| **Frühling in Wien**<br>Werke von J. Strauß Sohn, R. Strauss, A. Chatschaturjan und C. M. Ziehrer | 23. März, Musikverein, Großer Saal | Wiener Symphoniker<br>Fabio Luisi, Dirigent |
| **Beethoven-Matinee VI**<br>L. v. Beethoven: Klaviersonaten | 24. März, Theater an der Wien | Melvyn Tan, Klavier |

Unter den Interpreten finden sich Namen von Spezialisten der historischen Aufführungspraxis: Nikolaus Harnoncourt, Martin Haselböck und die Wiener Akademie, aber auch Melvyn Tan, dessen Konzert bereits im Rahmen des Programmes des Theaters an der Wien besprochen wurde. Ebenso im Programm sind moderne Symphonieorchester, die Wiener Philharmoniker und Symphoniker. Die Anzahl der österreichischen Mitwirkenden ist relativ hoch, vor allem im Vergleich zu den Resonanzen.

In den insgesamt elf Veranstaltungen, die im Musikverein, Theater an der Wien und der Minoritenkirche stattfinden, reicht das Repertoire vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Eine szenische Produktion, „Medée“ ist mit drei von insgesamt sechs Terminen Teil des Osterklang-Festivals, die drei weiteren Vorstellungen sind nicht Teil des Osterklangs sondern im Spielplan des Theater an der Wien, wie auch das Konzert mit Melvyn Tan Teil einer Konzertserie dieses Hauses ist.

Die Problematik der Unterscheidung zwischen historischer Aufführungspraxis und „nicht-historischer“ Aufführungspraxis wird auch am Programm des Osterklangs deutlich. Ein modernes Symphonieorchester wird von einem Pionier der historischen Aufführungspraxis geleitet, der Chor des Moskauer Patriarchats singt Hymnen und Psalmen aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert, womöglich mit durchgehender interpretatorischer Tradition und Melvyn Tan, der sich viele Jahre mit frühen Tasteninstrumenten, vor allem Hammerklavier und Cembalo beschäftigte und viele Auftritte mit historischen Instrumenten absolvierte und immer noch Hammerklavier spielt, interpretiert Beethoven auf dem Klavier. Wie eingangs erwähnt sind aber Einzelinstrumentalisten und Chöre nicht Teil dieser Untersuchung.

Anhand von Vertretern der historischen Aufführungspraxis sei eine weitere Besonderheit angesprochen: Martin Haselböck führte die Johannes-Passion mit der Wiener Akademie in einer Sänger-Besetzungsgröße auf, die den nicht unumstrittenen Thesen von Joshua Rifkin und Andrew Parrott Rechnung trägt: ohne Chor, dessen Partien von acht Solisten gesungen

wurden. Wie sehr hier die Meinungen unter den als Spezialisten angesehenen Interpreten der Alten Musik und historischen Aufführungspraxis auseinander liegen, ist erkennbar anhand der folgenden Zitate.

Ton Koopman:

> „His [Rifkins, Anm.] conclusion was that Bach's ‚choir' consisted solely of an ensemble of soloists. Many more disputes have followed in which supporters and opponents have been at each other's throat. Since the publication of Andrew Parrott's book *The Essential Bach Choir* […], it appears that the supporters of the one-par-part 'choir' of soloists have won."[170]

Gustav Leonhardt:

> „Der Leser wird bemerkt haben, daß eine gewisse Theorie, nach welcher Bach seinen Leipziger Chor nur einzeln besetzte, hier nicht berücksichtigt wird: so viel spricht dagegen […]. Daß drei Sänger gut von *einem* Blatt singen können, hatte übrigens schon Della Robbia in Florenz dreihundert Jahre früher bemerkt."[171]

Ein weiteres Mal Ton Koopman in „Der Umgang mit Bach-Kantaten":

> „Ich kann hier nicht die gesamte, bereits seit einiger Zeit unter anderem zwischen dem Verfasser dieser Zeilen und Joshua Rifkin stattfindenden Diskussion wiederholen […]. Alle Betroffenen sind sich einig, daß Bachs Chor und Orchester klein waren. Doch wie klein? […] Aus seinem *Entwurff* [1730 verfasst J.S. Bach den „Kurtzen, iedoch höchstnöthigen Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music", Anm.] ist ersichtlich, daß die von ihm bevorzugte Besetzung 16 Sänger pro Chor ausmachte. Aber wollte Bach das für jeden Chor?"[172]

Die Intention des Komponisten ist Streitpunkt jahrelanger Diskussionen. Was war die Idealvorstellung, welche Kompromisse ist der Komponist in den Aufführungen eingegangen oder musste er eingehen, diese und andere Fragen sind in vielen Fällen nicht zu beantworten. Die Lösungen und Aufführungen der Interpreten unterscheiden sich in vielen Einzelheiten, variieren je nach den Gegebenheiten der Räumlichkeiten und anderen Faktoren.

Eine interessante Frage, die hier nicht beurteilt werden kann, ist die nach dem Einfluss eines Interpreten der historischen Aufführungspraxis auf ein modernes Symphonieorchester. In den beschränkten Probezeiten, die für die Einstudierung von Opern und Konzerten zur Verfügung stehen, sind Kompromisse und Zugeständnisse an die Gegebenheiten des Symphonieorchesters nötig, am offensichtlichsten bei Instrumentarium, dessen Umstellung kurzfristig nicht zu

---

[170] Koopman o.J., S. 40.
[171] Leonhardt 1999, S. 26f.
[172] In: Koopman, Ton: Der Umgang mit Bach-Kantaten, S. 38. In: Wolff 1999, S. 33-46.

leisten ist. Besetzungsgröße, Artikulation und Phrasierung wären Themen für eingehendere Analysen.

Insgesamt ist der Originalklang bei der Aufführung der Johannespassion unter Martin Haselböck vielleicht insofern bezeichnend, als Bachs Passionen nur mehr selten von Symphonieorchestern gespielt werden, während etwa bei klassischer oder romantischer Musik die Symphonieorchester einen höheren Anteil an Aufführungen haben im Vergleich zu Alte Musik-Ensembles oder Originalklangorchestern.

### 3.6.3 Barocke Festtage '08

Erstmals findet in der Saison 2008/2009 im Theater an der Wien ein neues Festival unter dem Titel Barocke Festtage statt. Von 14. bis zum 23. Oktober 2008 gastieren internationale Ensembles, Sänger und Dirigenten. Der von Erwin Ortner geleitete Arnold Schoenberg Chor, der regelmäßig im Theater an der Wien auftritt und mit verschiedenen Dirigenten und Orchestern zusammenarbeitet, dabei historische wie moderne Klangkörper, wird als ein in Wien beheimateter Chor der einzige österreichische Beitrag zu diesem Festival sein. Das Programm der Festtage umfasst ein breites Spektrum:

> „Die ganze Fülle barocken Musikschaffens, von der Opera seria über das scherzhafte Intermezzo bis hin zur sakralen Messe oder dem Concerto grosso […],“[173]

wie es in der Vorankündigung heißt. Dabei ist die Größenordnung was die Anzahl der Konzerte (zehn Aufführungen, sechs Produktionen) betrifft, den Resonanzen vergleichbar.

| Titel, Werke | Datum | Interpreten |
|---|---|---|
| **Orfeo ed Euridice**<br>Oper von Ch. W. Gluck (szenisch. Inszenierung: Stephen Lawless)<br>Neuproduktion des Theaters a.d. Wien | Premiere:<br>14. Oktober 2008<br>Reprise: 16., 19., 21., 23. 10. 2008 | Freiburger Barockorchester<br>Arnold Schoenberg Chor<br>René Jacobs, Dirigent |
| **Farinelli & Friends**<br>Arien und Musik von R. Broschi, N. Porpora, G. F. Händel u. a. | 15. Oktober 2008 | I Virtuosi delle Muse<br>Jonathan Guyonnet, Konzertmeist.<br>Stefano Molardi, Dirigent |
| **La serva padrona**<br>G. B. Pergolesi: "La serva padrona"<br>J. S. Bach: "Schweiget stille, plaudert nicht" (Kaffeekantante) BWV 211 | 17. Oktober 2008 | Academia Montis Regalis<br>Alessandro de Marchi, Dirigent |
| **Hohe Messe**<br>J. S. Bach: Messe h-Moll BWV 232 | 18. Oktober 2008 | Amsterdam Baroque Orchestra<br>Ton Koopman, Dirigent |

[173] www.theater-wien.at/spielplan/barocke_festtage_08 - Stand: 30. August 2008.

| | | |
|---|---|---|
| **Barocker Norden**<br>Arien und Ouvertüren aus Werken von G. C. Schürmann, R. Keiser, Concerto von G. Ph. Telemann, Auszüge aus der Oper "Almira" von G. F. Händel | 20. Oktober 2008 | Akademie für Alte Musik Berlin<br>Sandrine Piau, Solistin |
| **Bach & Händel**<br>J.S. Bach: Orchestersuite Nr. 1, Auszüge aus Kantaten, Messe in h-Moll, Matthäus-Passion. G.F. Händel: Concerto grosso A-Dur op. 6/11, Arien aus Radamisto, Tamerlano & Orlando | 22. Oktober 2008 | David Daniels, Countertenor<br>The English Concert<br>Harry Bicket, Dirigent |

Die Programmübersicht zeigt eine starke Fokussierung auf die bekanntesten Komponisten des Barock, vorwiegend deutsche Komponisten, vereinzelt italienische. Das Programm der Barocken Festtage lässt aber auf größere Besetzungen schließen als bei den Resonanzen. Eine Besonderheit stellt die Neuproduktion einer szenischen Oper dar, die ungleich aufwendiger ist als der Zukauf eines auf Tournee befindlichen Orchesters: „Orfeo ed Euridice“ wird von Stephen Lawless inszeniert, das Freiburger Barockorchester spielt unter der Leitung von René Jacobs.

### 3.6.4 Haydn-Jahr 2009

Anlässlich des 200. Todestages von Joseph Haydn werden 2009 schwerpunktmäßig Werke des Komponisten aufgeführt. Das Programm war Anfang September 2008 noch nicht vollständig veröffentlich, die untenstehende Liste setzt sich aus Vorankündigungen[174] zusammen. Die Veranstaltungen des Haydn-Jahres 2009 finden vor allem in Eisenstadt statt, Veranstalter ist die Joseph Haydn Burgenland Betriebsges.m.b.H., künstlerischer Leiter des Haydn-Jahres im Burgenland ist Walter Reicher, der auch künstlerischer Leiter des Liszt-Festivals in Raiding sowie Intendant der jährlich stattfindenden Haydn-Festspiele in Eisenstadt ist. Am Programm steht die Aufführung der 107 vollendeten Sinfonien von Joseph Haydn, die Aufführung der zwölf vollendeten Messen an Originalschauplätzen und mit Orgeln, die der Komponist selbst gespielt hat, ein Schwerpunkt liegt auf der Trioliteratur sowie auf den Oratorien. Die historische Aufführungspraxis wird, nach der Liste der bisher veröffentlichten Interpreten, eine zentrale Rolle spielen. Spielstätten sind das Schloss Esterházy, Bergkirche (Haydn-Kirche), Haydn-Haus Eisenstadt, Diözesanmuseum und Landesmuseum Eisenstadt sowie Schloss Kobersdorf.

[174] O.V.: „Haydn News 2009“, in: Die Presse. Printausgabe vom 30. Mai 2008, S. 30; „Das Programmmagazin zum Haydn-Jahr 2009.“ Sommer 2008, Vorschau 1, sowie www.haydn2009.at – Stand: 31. August 2008, Presseaussendung vom 29. Mai 2008.

Die Programmierung der Konzerte des Haydn-Jahres liegt weitestgehend auf den Werken von Joseph Haydn. Eine Reihe von Uraufführungen, die achtzehn Auftragskompositionen zeitgenössischer Komponisten beinhalten wird, ist musikalisch der einzige Programmpunkt, der das Fortwirken Joseph Haydns in den Vordergrund stellt. Die neuen Werke der Komponisten, die das Haydn Trio Eisenstadt im Rahmen des Projektes „DedicatedToHaydn“ aufführen wird, sollen durch einen Aspekt im Leben oder Werk Joseph Haydns inspiriert worden sein.

Auszug aus dem Programm des Haydn-Jahres 2009, Stand Ende August 2008:

| **Datum, Titel, Spielort** | **Programm** | **Interpreten** |
|---|---|---|
| **Eröffnung**<br>31. März 2009<br>Haydnsaal Schloss Esterházy | Symphonie Nr. 1<br>Symphonie Nr. 59 „Feuersymphonie“<br>Symphonie Nr. 95<br>Symphonie Nr. 100 „Militärsymphonie“ | Concentus Musicus Wien<br>Nikolaus Harnoncourt, Dirigent |
| 4. April 2009. Wien<br>Eröffnungskonzert des OsterKlang-Festivals | „Sieben letzte Worte“ | Wiener Philharmoniker<br>Riccardo Muti, Dirigent |
| **Haydn Sakral**<br>9. bis 13. April 2009<br>Bergkirche, Eisenstadt | Aufführung von zwei Haydn-Messen an Originalschauplätzen mit originalen Haydn-Orgeln. 2009 sollen alle 12 vollendeten Messen an Originalschauplätzen aufgeführt werden. | Interpreten nicht genannt |
| | Oratorien:<br>„Sieben Worte des Erlösers am Kreuze“ in Streichquartettfassung (Karfreitag)[175]<br>„Stabat Mater“ | Interpreten nicht genannt |
| **TRIOthlon**<br>30. April bis 3. Mai 2009<br>Schloss Esterházy | Klavier- und Streichtrios, Baryton-Trios | Interpreten nicht genannt |
| TRIOthlon<br>„**DedicatedToHaydn**“ (D2H)<br>Schloss Esterházy | Uraufführung von 18 Auftragsarbeiten zeitgenössischer Komponisten (siehe auch: www.D2H.at). | Haydn Trio Eisenstadt |
| **Haydn Gedenktage**<br>29. Mai bis 1. Juni 2009<br>Haydnsaal Schloss Esterházy u. a. | 31. Mai 2009 „Die Schöpfung“ | Solisten: A. Dasch, C. Strehl, Th. Quasthoff u.a.<br>Österreichisch-Ungarische Haydn Philharmonie<br>Adam Fischer, Dirigent |
| | Symphonie Nr. 31 „Mit dem Hornsignal“ u.a. | Freiburger Barockorchester. |
| | Symphonie Nr. 30 „Alleluja“<br>Symphonie Nr. 49 „La Passione“<br>Symphonie Nr. 26 „Lamentatione“<br>Symphonie Nr. 44 „Trauersymphonie“ | Academy of Ancient Music,<br>Paul Goodwin, Dirigent |
| **Sturm & Drang**<br>18. bis 21.Juni 2009<br>Haydnsaal, Schloss Esterházy | Symphonie Nr. 45<br>(„Abschiedssymphonie“)<br>Symphonie Nr. 60 „Il distratto“<br>u.a. | The English Concert<br>Harry Bicket, Leitung.<br>Les Talens Lyriques<br>Christophe Rousset, Dirigent |

[175] Eine 100jährige Tradition, wie es auf der Website heißt. www.haydn2009.at – Stand: 31. August 2008.

| | | |
|---|---|---|
| **Internationale Haydn-Tage**<br>Haydn: London & Paris<br>9. bis 27. September 2009<br>(erweitertes Programm) | Aufführung aller Londoner und Pariser Symphonien („Symphonie mit dem Paukenschlag“ Nr. 94).<br>Orchesterwerke, Oratorien, Messen und Kammermusik, konzertante Aufführung von „L’anima del filosofo” („Orfeo ed Euridice“) | Amsterdam Baroque Orchestra, Ton Koopman Freiburger Barockorchester, Academy of Ancient Music, Österreichisch-Ungarische Haydn Philharmonie, Adam Fischer, Jordi Savall, Christophe Rousset, Sir Colin Davis, L’Orfeo Barockorchester, Michi Gaigg u. a. |
| 7. Dezember 2009<br>Theater an Wien | Il Mondo della Luna | Mit Nikolaus Harnoncourt, in der Inszenierung von Tobias Moretti |

Mit dem Concentus Musicus, dem Freiburger Barockorchester, der Academy of Ancient Music, dem English Chamber Orchestra sind renommierte Vertreter der historischen Aufführungspraxis unter den gastierenden Ensembles der Jubiläumskonzertreihe. Vor allem im Rahmen der Haydn-Tage, einem etablierten Festival, das in das Haydn-Jahr 2009 integriert wird, werden weitere Alte-Musik-Spezialisten wie Ton Koopman, Jordi Savall, Christophe Rousset und Michi Gaigg Haydns Werke interpretieren. Die Auflistung der Konzerte ist Anfang September noch nicht vollständig veröffentlicht; weitere Interpreten, die ihr künstlerisches Schaffen großteils der historischen Aufführungspraxis widmen, wären zu ergänzen.

In Wien werden Opern, Konzerte, Ausstellungen und wissenschaftliche Projekte stattfinden, insgesamt über hundert Veranstaltungen an verschiedenen Spielstätten und von verschiedenen Häusern bzw. Veranstaltern organisiert.[176]

Der Musikverein widmet Haydn einen Schwerpunkt mit einem eigenen Zyklus, in denen Gottlieb Wallisch konzertieren wird (Solorecital, Kammermusik, Solokonzert mit der Camerata Salzburg unter Christopher Hogwood), einen weiteren Schwerpunkt setzt Nikolaus Harnoncourt mit dem Concentus Musicus im Rahmen des Abonnement-Zyklus’, das Artis-Quartett wird Werke Haydns und Mendelssohns, dessen 200. Geburtstag 2009 gefeiert wird, interpretieren. Für Kinder wird es spezielle „Allegretto“-Programme geben.[177]

Weitere Veranstaltungsorte in Wien sind das Theater an der Wien, wo Werke Joseph Haydns gespielt werden, das Haydnhaus (1060 Wien) oder auch das Mozarthaus[178] (1010 Wien), welches

[176] Presseaussendung vom 29. Mai 2008 - http://asterix.checkpointmedia.com/jart/prj3/haydnjahr/data/uploads/Presseaussendung_%20Joseph%20Haydn_Wien-Burgenland.pdf – Stand: 31. August 2008.

[177] Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Abonnementkonzerte 2008/2009, Programmbuch. Vorwort von Intendant Dr. Thomas Angyan, S. 2f.

[178] Vgl. www.mozarthausvienna.at – Stand: 31. August 2008.

Konzerte mit dem Concilium musicum Wien (Werke von Hasse, Haydn Divertimenti, Mozart), dem Jess-Quartett-Wien und dem Esterházy Ensemble (Baryton-Trios) ankündigt.

Die Art der Kooperation zwischen den einzelnen Veranstaltern, im Burgenland die Joseph Haydn Burgenland GmbH, in Wien das Theater an der Wien, Osterklang, Musikverein, Haydnhaus, Mozarthaus u.a., geht aus den Vorankündigungen nicht hervor. Es scheint keinen künstlerischen Leiter für die angekündigten Veranstaltungen zu geben. Das Haydn-Jahr 2009 dürfte eine auf Österreich beschränkte Veranstaltungsreihe sein, wofür einzelne Veranstaltungen, vor allem im Burgenland, eigens initiiert wurden, andere Veranstaltungen unabhängig davon in die Programmübersicht aufgenommen wurden. Über Kooperationen mit Partnern in weiteren Wirkungsstätten Haydns außerhalb Österreichs findet sich keine Information in den bisherigen Berichten.

## 3.7 Veranstaltungsreihen, Einzelveranstaltungen

Unter Veranstaltungsreihen werden hier Konzertserien, die in unterschiedlicher Frequenz stattfinden, aber einen gemeinsamen Bezugspunkt, wie etwa denselben Konzertort (zum Beispiel: Alte Musik in St. Ruprecht, 1010 Wien) oder auch Museen wie das Kunsthistorische Museum, wo Eduard Melkus Konzerte gestaltet und das Liechtensteinmuseum, das mit Konzerten das Angebot erweitert.

### 3.7.1 Kunsthistorisches Museum, Liechtensteinmuseum

Seit 1997 finden im Bassano-Saal des Kunsthistorischen Museums Konzerte „Musik im Museum“ mit und unter der Leitung des Geigers Eduard Melkus statt. In der Saison 2007/2008 waren es acht Konzerte im Zyklus „Musik und Bildende Kunst“ sowie ein Sonderkonzert zum 80. Geburtstag von Paul Badura-Skoda. Melkus tritt mit verschiedenen Kammermusikpartnern auf sowie mit seinem Ensemble Eduard Melkus oder der Cappella Academica Wien.

Jedes Konzert ist einem Werk der Bildenden Kunst gewidmet, grundsätzlich wird die dazu gewählte Musik, von Zeitgenossen des Malers komponiert, auf historischen Instrumenten interpretiert. Die Konzerte werden teilweise ergänzt durch Führungen und spätere Werke,

klassische oder romantische, wobei anhand der Programminformation nicht immer erkennbar ist, ob diese Werke ebenfalls auf historischen Instrumenten oder einzelne Werke oder Konzerte auf modernem Instrumentarium gespielt werden.

Eduard Melkus zählte zu den Pionieren im Bereich der historischen Aufführungspraxis und viele der mit ihm Musizierenden zählen zu Österreichs bekanntesten und renommiertesten Interpreten auf dem Gebiet der Aufführungspraxis, wie Paul Badura-Skoda und Ingomar Rainer.

Eduard Melkus und Harald Schlosser zur Intention dieser Veranstaltungsreihe:

> „Die Grundidee der MUSIK im MUSEUM Konzerte ist die Zusammenschau von Musik und Bildender Kunst der gleichen Epoche. Musik und Malerei haben sehr viele Berührungspunkte und wir können durch den Vergleich tieferen Einblick und neue Einsichten in ihre Ästhetik gewinnen - wichtig vor allem auch für unsere Erkenntnis der Aussagekraft und Interpretation der Musik jener Perioden.“[179]

Deutlich wird die Synergie an „Apollo und Marsyas“, das Tizian um 1570 schuf und dem das Konzert vom 29. November 2007 gewidmet war. Es wurden Werke von Nicolas Gombert (um 1490 bis um 1560), Tielman Susato (um 1500 bis um 1564), Diego Ortiz (1510 bis 1558, auch um 1525 bis um 1570 angegeben), Conradin Kreutzer (1780 bis 1849) und Gioacchino Rossini (1792 bis 1868) gespielt. Auf Tizians Bild ist Apollo zu sehen, der Lira da braccio spielt; im Konzert wurde eine Lira da braccio, eine Kopie aus der Instrumentensammlung des Kunsthistorischen Museums, gespielt und besprochen.[180]

Konzerte im Kunsthistorischen Museum, Eduard Melkus, Saison 2007/2008:[181]

| **Datum, Maler, Gemälde** | **Werke, Komponisten** | **Interpreten** |
|---|---|---|
| 11. Oktober 2007<br>**Peter Paul Rubens:**<br>**"Venusfest"** (um 1636) | Couperin, Mascitti, Couperin, Ferrabosco, Händel | Huguette Dreyfus, Cembalo<br>Eduard Melkus, Barockvioline |
| 29. November 2007<br>**Tiziano: "Apollo und Marsyas"** (um 1570) | Werke von N. Gomert, Tilman Susato, Diego Ortiz, G. Rossini<br>Quartett für Violine, Viola, Cello u. Kontrabass Nr.1 G-Dur (Neufassung von E. Melkus), K. Kreutzer<br>Musik für Lira da braccio | Ensemble Eduard Melkus<br>Violine und Leitung: Eduard Melkus; Eri Ota, Viola, Pietro Stella, Violoncello, Masae Suzaki, Kontrabass, Harald Schlosser, Klarinette, Bernhard Gabriel, Fagott, Hermann Ebner, Horn, Igor Pomykalo, Lira da braccio |

[179] www.capella-academica.at - Stand: 1. September 2008.
[180] www.capella-academica.at - Stand: 1. September 2008.
[181] www.capella-academica.at – Stand: 20. August 2008.

| | | |
|---|---|---|
| 20. Dezember 2007[182]<br>**Tizian: "Nymphe und Schäfer"** (1570/75) | Werke von Diego Ortiz, J.S. Bach, G.Ph. Telemann | Meinhart Niedermayr, Flöte<br>Ingomar Rainer, Cembalo<br>Eduard Melkus, Violine<br>Capella Academica<br>Eduard Melkus, Leitung |
| 17. Jänner 2008<br>**Hendrick Terbrugghen: "Lautenspielerin"** (1626) | Werke von D. Gaulthier M. Franck (um 1610), T. Susato, A. Vivaldi (Konzert für Viola d'amore und Laute), P. Angerer ("Trifolium octangulum" für Viola d'amore und Klavier) | Christoph Angerer, Viola d'amore<br>Paul Angerer, Eduard Melkus, Barockvioline<br>[keine Angaben zu Pianisten und Lautenisten, Anm.] |
| Sonderkonzert 27. Jänner 2008<br>**Matinee zum 80. Geburtstag von Paul Badura-Skoda** | Werke von W.A.Mozart, gespielt am Hammerklavier sowie Klavierkonzert Es-Dur KV 271 | Paul Badura-Skoda, Hammerklavier<br>Capella Academica Wien<br>Eduard Melkus, Leitung |
| 7. Februar 2008<br>**Johann Liss: "Judith"** (um 1625) | Werke von D. Mazzocchi, A. Bertali, L.v. Beethoven | Luciano Cerroni, Klavier<br>Eduard Melkus, Violine |
| 20. März 2008<br>**Francesco Trevisani: "Leichnam Christi von Engeln gehalten"** (1705/10) | Werke von A. Corelli, J. Kuhnau, H.I. Biber, A. Steffani, P. Westhoff, C.Ph.E. Bach<br>(Musik um 1700) | Rie Suzuki, Cembalo<br>Eduard Melkus, Michael Stüve, Barockvioline<br>Gerald Sonneck, Barockcello |
| 10. April 2008[183]<br>**Anton van Dyck: "Anbetung"** - "Mystische Verlobung des seligen Hermann Joseph mit Maria" (1629/30) | Werke von D. Castello, J. Champ. De Chambonnieres, J.S. Bach | Johann Sonnleitner, Cembalo<br>Eduard Melkus, Barockvioline |
| 1. Mai 2008[184]<br>**Joachim von Sandrart: "Fischmarkt"** (1654/55) | Werke von J. Pachelbel, Ph.H. Erlebach, G.Ph. Telemann, A. Dvorak | Eduard Melkus, Gerald Fischbach, Violine<br>Wolfgang Klos, Viola<br>Martin Hornstein, Violoncello<br>Peter Barcaba, Klavier |

Der Anspruch der thematischen Integration der Konzertreihe im Kunsthistorischen Museum ist durch die enge Bindung an Kunstwerke des Museums und der Orientierung des Programmes an diesen ein graduell anderer als im Liechtensteinmuseum, wo die Vermittlung einer Art barocken Lebensgefühls bzw. des 19. Jahrhunderts im Vordergrund steht, thematisch mit Schwerpunkt an einer Epoche orientiert, den „Gesamtklang des Hauses, der alle Sinne erfassen soll"[185] präsentierend, Bildende Kunst, Musik, Literatur, die Gartenanlage und Gastronomie ebenso umfassend:

> „Erlesene Konzerte in den Galerieräumen und im Herkulessaal führen Musik und bildende Kunst zu jenem Gesamtklang zusammen, wie er in den Palais des Barock und

[182] Auf der Website angegeben: 20. Dezember 2006, wurde hier korrigiert, da es sich um die Saison 2007/2008 handelt und die Konzerte in chronologischer Reihenfolge angeführt sind.
[183] Auf der Website angeführt: 10. April 2007, hier korrigiert auf 2008, da es sich um die Konzerte der Saison 2007/2008 handelt.
[184] Auf der Website angeführt: 1. Mai 2007, hier korrigiert auf 2008, siehe Fußnoten 5 und 6.
[185] www.liechtensteinmuseum.at – Stand: 25. August 2008.

des 19. Jahrhunderts aller großen adeligen Familien Wiens zur Selbstverständlichkeit zählte."[186]

Sowohl im Liechtensteinmuseum wie im Kunsthistorischen Museum werden Werke von Komponisten, die Zeitgenossen der Maler waren, programmiert und mit Musik späterer Epochen kombiniert. Melkus ergänzt die Programme teilweise mit neuen Werken bzw. Neufassungen, sein Fokus liegt aber – wie oben zitiert – auf einem profunderen Verständnis der Ästhetik der Zeit, der Bildenden Kunst und Musik als verschiedenartiger Ausdruck von Künstlern derselben Epoche. Der Betrachter und Hörer hat so die Möglichkeit, sich mit Parallelen und Unterschieden in konzentrierter Form auseinanderzusetzen.

### 3.7.2 Freie Produktionen, Oper

Abseits der Spielpläne etablierter Häuser werden vereinzelt „freie Produktionen" gespielt. Zwei Produktionen der Saison 2007/2008 (davon eine Wiederaufnahme) sind hier angeführt, „Alcione" von Marin Marais und „Orfeo ed Euridice" von Christoph Willibald Gluck, beide realisiert in Spielstätten von Vereinigungen, deren Ausrichtung und regulärer Spielplan keine historische Aufführungspraxis beinhalten.

**Marin Marais „Alcione"**
Wiener Odeon, März 2008

Im März 2008 wurde Marin Marais' „Alcione" im Wiener Odeon[187] szenisch aufgeführt, in der Inszenierung von Philipp Harnoncourt. Die 1706 entstandene Oper war nach Auskunft des Regisseurs Marais' erfolgreichste Oper und wurde bis 1870 oftmals gespielt[188], geriet dann aber in Vergessenheit und wurde im März 2008 im Odeon nach 237 Jahren erstmals wieder szenisch aufgeführt.[189] Angeregt wurde die Produktion des Werkes durch den Gambisten und musikalischen Leiter von Armonico Tributo Austria, Lorenz Duftschmid, der auch die musikalische Leitung der Aufführungen, die er mit seinem Ensemble spielte, inne hatte. Der historischen Aufführungspraxis im Orchester stand eine Inszenierung gegenüber, die weder in

[186] www.liechtensteinmuseum.at – Stand: 25. August 2008.
[187] Theaterverein Odeon, 1020 Wien.
[188] Tomasovsky, Daniela: „Alcione" im Odeon: „Huch, schon wieder eine neue Idee!". In: Die Presse, 12. März 2008, S. 35.
[189] Ebd. sowie Weidringer, Walter: Weihrauch, Flammen, Hokuspokus. Barockoper im Wiener Odeon. In: Die Presse, 14. März 2008, S. 34.

Ausstattung noch Kostümen historisierend war. Französische Barockoper wird in Wien sehr selten gespielt. Insgesamt wurden im Odeon acht Vorstellungen gespielt mit sehr guter Auslastung.

**Christoph Willibald Gluck „Orfeo ed Euridice“**
Wiener Taschenoper, September 2007

Die Wiener Taschenoper, deren Schwerpunkt vorwiegend auf dem zeitgenössischen Musiktheater liegt, produzierte 2006 Glucks „Orfeo ed Euridice“ (szenisch, Premiere 12. September 2006, acht weitere Vorstellungen); die Produktion wurde 2007 im Zeremoniensaal von Schloss Schönbrunn wieder aufgenommen (25. September 2007, vier weitere Vorstellungen)[190]. Unter der musikalischen Leitung von Ferdinando Maffii spielte das Ensemble Lanterna Magica auf historischen Instrumenten. Die Choreographin Jennifer Lacey übernahm die Inszenierung, ein der szenischen Umsetzung zur Zeit des Entstehen des Werkes übliches Vorgehen, Choreographen übernahmen die Aufgaben der heutigen Opernregisseure. Glucks Werke wurden zu seinen Lebzeiten in den Räumlichkeiten von Schloss Schönbrunn aufgeführt, wobei viele Elemente der Produktion den historischen Gegebenheiten nachempfunden waren, als Stilbruch wurde zeitgenössischer Tanz eingesetzt und keine historischen oder historisierenden Kostüme verwendet.[191]

## 3.8 Österreichische Festivals

Die untenstehenden Festivals sind eine Auflistung von österreichischen Konzertreihen und Festspielen, die einerseits Alte Musik im Titel führen und andererseits Festivals, die Schwerpunkte auf Alte Musik und historische Aufführungspraxis setzen bzw. Festivals, die in einzelnen Veranstaltungen Alte Musik aufführen oder aufführten, ohne speziellen Schwerpunkt. Der Zeitraum, der für die Erhebung die Programme relevant war, bezieht sich nicht nur auf die Saison 2007/2008 sondern schließt auch vergangene Saisonen ein.

Erhoben wurden die Festivals durch Veranstaltungskalender der special interest Magazine „Concerto“ und „Toccata“, Angaben in Biographien von Ensembles, Internetrecherchen der

[190] Schönbrunn Journal. Ausgabe 3/2007 (September 2007).
[191] www.taschenoper.at – Stand 1. September 2008.

Programme über die Websites von Veranstaltern und Rezensionen in österreichischen Tageszeitungen sowie deren Veranstaltungskalender. Die Auflistung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, vielmehr intendiert sie eine Einsicht in die Vielfältigkeit der Auftrittsmöglichkeiten von auf historische Aufführungspraxis spezialisierten Ensembles.

| **Festival mit Bezug im Titel:** | **Quelle:** |
|---|---|
| Innsbrucker Festwochen der Alten Musik<br>Künstlerische Leitung: René Jacobs | www.altemusik.at |
| Trigonale. Festival der Alten Musik | www.trigonale.com |
| Internationale Barocktage Stift Melk | www.barocktage.at |
| Internationale Tage der Alten Musik<br>(Anton Bruckner Privatuniversität Linz) | www.bruckneruni.at |
| Inntöne Barock (Oberösterreich) | www.diersbach.at |
| AbendMusic – Lebensmusik<br>Konzertreihe für Alte Musik in Innsbruck | www.lebensmusik.org |
| Woche der Alten Musik Krieglach<br>Künstlerischer Leiter: Lorenz Duftschmid | www.fux-studio.at |
| Fiori musicali. Konzertreihe für Alte Musik | (St. Florian) |
| Tage der Alten Musik, Schloss Pöllau<br>(Steiermark) | www.geocities.com/<br>tagederaltenmusikpoellau/ |

| **Ohne speziellen Bezug im Titel:** | |
|---|---|
| Salzburger Festspiele | www.salzburgerfestspiele.at |
| Salzburger Festspiele Pfingsten | www.salzburgerfestspiele.at |
| Osterfestspiele Salzburg | www.osterfestspiele-salzburg.at |
| Styriarte | www.styriarte.com |
| Carinthischer Sommer<br>Intendant: Thomas Daniel Schlee | www.carinthischersommer.at |
| Wiener Festwochen | www.festwochen.at |
| Haydn Festspiele Eisenstadt<br>Künstlerischer Leiter: Walter Reicher | www.haydnfestival.at |
| Burgarena Reinsberg<br>Intendanz: Martin Haselböck | www.reinsberg.at |
| Musik-Festival Grafenegg<br>Intendant: Rudolf Buchbinder | www.grafenegg.at |
| Osterfestival Tirol | www.osterfestival.at |

| | |
|---|---|
| Feldkirch Festival<br>Künstlerische Leitung: Philippe Arlaud | www.feldkirchfestival.at |
| Schloss Eckartsau, Kammermusiktage | Programmfolder[192] |
| Mozartwoche. Internationale Stiftung Mozarteum + Saisonkonzert | www.mozarteum.at |
| Liszt Festival Raiding<br>Künstlerischer Leiter: Walter Reicher | www.franz-liszt.at |
| Ambraser Schlosskonzerte (Innsbruck) | www.altemusik.at |
| OÖ Stiftskonzerte<br>Künstlerischer Leiter: Stefan Vladar | www.stiftskonzerte.at |
| DonauFestwochen im Strudengau.<br>Intendanz : Michi Gaigg | www.donau-festwochen.at |
| Schubertiade Schwarzenberg | www.schubertiade.at |
| St. Pauler Kultursommer (Kärnten) | www.kuso-stpaul.at |
| Haydn-Tage Schloss Rohrau | http://harrach.nwy.at |
| St. Pölten Festival Musica Sacra | www.festival-musica-sacra.at/konzerte |
| Internationales Orgelfest Zwettl | www.stift-zwettl.at/orgelfest.htm |
| Projekt: natur | www.festivalprojektnatur.at |
| Festwochen Gmunden | www.festwochen-gmunden.at |
| Festspiele Europäische Wochen Passau | www.ew-passau.de |
| Brunnenthaler Konzertsommer | www.konzertsommer.brunnenthal.at |
| Kulturforum Hallein – Zyklus Alte Musik | www.forum-hallein.at |
| Europäischer Konzertsommer Aspach | www.europ-konzertsommer.at |
| Stift Schlägl (Oberösterreich) | www.schlaeglmusik.at |

Dabei ist die Unterschiedlichkeit der Festivals in der Größenordnung im Hinblick auf die Besucherzahlen, Renommee des Festivals wie der auftretenden Künstler und Anzahl der Veranstaltungen ganz unterschiedlich. Alte Musik ist nicht ein Bereich, der sich nur in eigenen Festivals findet sondern wird in den verschiedensten Konzertreihen und Festivals, darunter den bedeutendsten Österreichs gespielt. Wie eingangs erwähnt ist die Schwerpunktsetzung bei den Festivals verschieden, bei einzelnen Festivals sehr stark (etwa die styriarte) oder sich auf einzelne Konzerte beschränken.

[192] Programmfolder Schlosskonzerte Eckartsau 2008.

### 3.9 Resümee Konzertprogramme

Die Alte Musik kann als eigener Bereich mit eigenen Spezifika gesehen werden, dennoch ist sie weitgehend in das Musikleben eingebunden, als ein Teilsystem des Musiksystems, der Ernsten Musik. Die historische Aufführungspraxis ist nicht immer explizit angeführt, Ensembles geben „Violine“ in der Besetzung an, verzichten auf die Bezeichnung „Barockvioline“. Repertoire und die Kenntnis der Spezialisierung einzelner Ensembles können hier in der Differenzierung hilfreich sein. Alte Musik ist durch die Programmierung und Gastspiele bei vielen Festivals in jedem Bundesland zu hören. Nach wie vor gibt es Institutionen, die der traditionell interpretierten Musik vorbehalten bleiben, wo man (bisher) gänzlich auf die historische Aufführungspraxis verzichtet, wie die Wiener Volksoper und die Wiener Staatsoper, doch wurde in den meisten Institutionen bereits ein (teilweise regelmäßiger) Beitrag von historisch interpretierenden Musikern eingebracht.

Den Stellenwert der Alten Musik in Wien könnte man dahingehend zusammenfassen, dass der Originalklang in renommierten Institutionen ein fixer Bestandteil des Programmes ist, der nach Häusern und Genres (Oper, Konzert) variiert. Die Nachfrage nach historischer Musik und das Publikum sind jedenfalls in einem Ausmaß vorhanden, dass Originalklangensembles dieselben Werke spielen wie Symphonieorchester und beide Arten der Wiedergabe angenommen werden. Die Dominanz moderner Orchester im Bereich der Klassik und Romantik führt dazu, dass Originalklangorchester zwar Musik dieser Epochen spielen, dass aber ein Großteil dieser Programme von Symphonieorchestern gespielt wird. Man könnte von einer Koexistenz sprechen, die Alte Musik ist ein Teilsystem im Wiener Musikleben, das sich langfristige Abonnementzyklen gesichert hat.

Daraus können sich Rückschlüsse auf das Publikum ergeben, das Alte Musik weitgehend akzeptiert und rezipiert. Durch Publikumsbefragungen könnte man eruieren, wenn die Besucher tendenziell nach dem Programm entscheiden, welchen Stellenwert dabei die historische Aufführungspraxis spielt. Es ist zu erwarten, dass die Meinungen unterschiedlich ausfallen würden, wobei eher anzunehmen ist, dass eine strikt ablehnende Haltung gegenüber dem Originalklang beim Publikum weniger stark ausgeprägt ist, als dies vor wenigen Jahrzehnten der Fall gewesen wäre. Ebenso denkbar ist, dass der Originalklang für manche Besucher entscheidendes Kriterium ist, wenn beide Interpretationen zur Wahl stehen.

Trotzdem heimische Originalklangensembles und –orchester vieles erreicht haben, sind die Auftritte je Saison in Wien relativ gering. Daraus resultiert, dass Wiener und österreichsiche Ensembles auf internationale Gastspiele angewiesen sind. Wenn man berücksichtigt, dass für die Ensembles außerhalb der analysierten Programme vereinzelt Auftritte möglich sind, so sind für die meisten Ensembles, vor allem in größeren Besetzungen, nur weniger als zehn Konzerte in der Saison in Wien zu akquirieren. Während im Musikverein die – zahlenmäßig überwiegenden – Abonnementkonzerte vorwiegend von Wiener Originalklangensembles gestaltet werden, setzen Festivals und das Theater an der Wien eher auf internationale Orchester. Einzig der Concentus Musicus Wien konnte neben den Abonnementzyklen im Musikverein mit dem Theater an der Wien eine weitere Spielstätte für sich gewinnen, trat aber beispielsweise im Konzerthaus, wo das Ensemble erstmals 1962 auftrat, bis 1992 regelmäßig, seit 1995 nicht mehr auf. Nach 1995 dirigierte Nikolaus Harnoncourt im Konzerthaus Orchester wie die Wiener Philharmoniker, Wiener Symphoniker und das Chamber Orchestra of Europe. Auch die Wiener Akademie konzertierte nur wenige Male im Konzerthaus, zuletzt 2007 zusammen mit dem von Haselböck geleiteten amerikanischen Barockorchester Musica Angelica im Rahmen eines Osterklang-Konzertes. Das Concilium Musicum trat nur ein Mal im Konzerthaus auf, im Jahr 2000, zwei Auftritte hatte Armonico Tributo Austria.

Ob die historische Aufführungspraxis ihre Position im Wiener Musikleben noch ausbauen wird können, bleibt abzuwarten. Das erweiterte Repertoire und die zahlreichen, spezialisierten Ensembles würden Voraussetzungen dafür schaffen. Auch sind mehrere Wiener und österreichische Ensembles international konkurrenzfähig und qualitativ sehr hochwertige Klangkörper, deren Auftrittsfrequenz in Wien angesichts der hier von Veranstaltern angebotenen Programme und im Hinblick auf die Qualität der gastierenden Ensembles gesteigert werden könnte. Das Potential der Ensembles scheint im Hinblick auf die Anzahl der Auftritte in Wien und Österreich größer zu sein. Der Einfluss der Alten Musik auf traditionell interpretierende Orchester müsste gesondert analysiert werden, interdisziplinär und andererseits der Einfluss des „normalen“ Konzertbetriebes auf die Strukturen im Bereich der historischen Aufführungspraxis sowie etwaige Zusammenhänge, die mit dem Ausbau der Marktposition der Originalklangensembles in Verbindung gebracht werden können.

Die Alte Musik konnte ökonomisch so ausgebaut werden, dass spezialisierte Instrumentalisten ihren Lebensunterhalt damit verdienen können, was Thema des folgenden Kapitel ist.

# 4 Interpreten der historischen Aufführungspraxis

Dieses Kapitel befasst sich mit den Interpreten der historischen Aufführungspraxis, wobei zunächst die Instrumentalisten und die charakteristische Situation eines professionellen Instrumentalisten in der Alten Musik thematisiert werden soll. Dabei wird von Musikern ausgegangen, die in Originalklangensembles und –orchestern tätig sind, die nicht hauptsächlich solistisch auftreten, wobei solistische oder kammermusikalische Konzerttätigkeit keineswegs ausgeschlossen sein soll. Nicht Thema der Arbeit sind Instrumentalisten, die vorwiegend solistisch auftreten, überwiegend in Solokonzerten oder Solorecitals sowie Musiker, die nur gelegentlich, wenige Male pro Jahr, in Orchestern spielen. Die Ausführungen beruhen auf Gesprächen mit Musikern, die auf historische Aufführungspraxis spezialisiert sind, im Rahmen von Berufstätigkeit und Projektmanagement im Bereich der historischen Aufführungspraxis. Da es sich um eine explorative Studie handelt, müssten verschiedene Themenkomplexe im Detail durch weitere, systematische Erhebungen eingehender analysiert werden.

Daran anschließend sollen Besonderheiten, die sich in der Rolle des künstlerischen Leiters eines historisch interpretierenden Ensembles zusammenfügen, behandelt werden. Die Ausführungen über die künstlerischen Leiter ergeben sich weitgehend aus den Ausführungen über die Instrumentalisten sowie aus Parallelen zwischen Ensembles. Gleichermaßen sind auch zu den Ausführungen tiefergehende Analysen und erweiterte Fragestellungen wünschenswert.

## 4.1 Über die Position des Instrumentalisten

Ökonomisch gesehen hat keines der Wiener Ensembles bisher seine Tätigkeit soweit ausgebaut, dass es den Instrumentalisten hauptberuflich für sich verpflichtet über eine Anstellung mit Jahresgehalt. Mit den Instrumentalisten werden Engagementvereinbarungen oder Werkverträge über einzelne Konzerte oder Projekte (Konzertreihe, eine oder mehrere Produktionen) abgeschlossen. Die Honorarsätze variieren dabei von Ensemble zu Ensemble und sind auch abhängig von der Größe der Produktion, der Anzahl der Proben und Konzerte und anderen Faktoren. Der auf die historische Aufführungspraxis spezialisierte Musiker kann also in Wien keinen dauerhaften oder längerfristigen Vertrag mit einem bestimmten Ensemble abschließen sondern bleibt in seiner Tätigkeit freiberuflich. Dies ist kein Spezifikum der Alten

Musik sondern man findet diese Organisationsform auch bei modern interpretierenden Musikern, Solisten und Musikern, die keine Anstellung in einem Orchester haben; es unterscheidet sich aber von den hauptsächlichen Beschäftigungsformen der Wiener Philharmoniker oder Symphoniker.

Die Originalklangensembles weisen in ihrer Orchester- bzw. Ensemblebesetzung eine weitgehende Kontinuität auf, manche Musiker sind unverzichtbar und spielen entweder in allen Konzerten des Klangkörpers oder zumindest regelmäßig. Da diese Ensembles in unterschiedlichen Besetzungsgrößen auftreten, abhängig vom Werk und seiner Instrumentation oder auch der Saalgröße, müssen über die Stammspieler oder regelmäßig Spielenden hinaus bei größeren Besetzungen, bei speziellen Instrumentationen oder für den Fall, dass regelmäßige Spieler nicht zur Verfügung stehen, Instrumentalisten engagiert werden, die weniger häufig mit diesem Ensemble spielen.

Die Anzahl der Auftritte, die einem Instrumentalisten bei einem bestimmten Klangkörper angeboten werden, liegen für viele in finanzieller Dimension meist unter dem durchschnittlichen Jahreseinkommen eines Akademikers und lassen auch zeitlich Raum für andere Aktivitäten. Hier wäre eine detaillierte Studie notwendig. Dies wird kompensiert mit unterschiedlicher Tätigkeit: etwa mit einem fixen Nebeneinkommen aus Lehrberufen, Mitwirkung in anderen Orchestern (auch modernen Symphonieorchestern), Ensembles, Kammermusik, solistische Auftritte oder auch teilweise nicht musikalischer Tätigkeit.

Daraus resultiert zunächst, dass der Musiker ein unternehmerisches Risiko hat und andererseits, dass Musiker in mehreren Originalklangensembles mitwirken und es zwischen den Ensembles personelle Überschneidungen gibt. Das unternehmerische Risiko liegt vor allem im Ausfall von Projekten bei Absagen durch den Auftraggeber, Phasen mit wenigen Engagements, Zahlungsverzug bei Honoraren und Liquiditätsengpässe bei unregelmäßiger Bezahlung durch den Werkvertragsgeber. Der freiberufliche Musiker hat seine Sozialversicherung und selbst zu tragen und ist für die Versteuerung betreffende Angelegenheiten wie Steuererklärungen, Dokumentation selbst verantwortlich. Auch der administrative Aufwand für die Planung der Engagements darf nicht unterschätzt werden. Während der Musiker eines modernen Symphonieorchesters einen Dienstplan erhält, „akquiriert“ der freiberufliche Musiker seinen Dienstplan selbst, plant seine Termine, muss auf Anfragen reagieren, jede Änderung in

einem Projekt, etwa Verschiebung von Probezeiten, auf Terminkollisionen mit anderen Projekten prüfen, bei Terminkollisionen mit dem Disponenten oder künstlerischen Leiter kommunizieren, bei nicht bestätigten oder vertraglich fixierten Projekten Kommunikationsfähigkeit beweisen, sofern andere Entscheidungen davon abhängen und er den Entgang weiterer Aufträge nicht riskieren möchte, auf kurzfristige Änderungen reagieren etc. Der Musiker muss sich hier auch an die Arbeitsweise verschiedener Ensembles anpassen und darauf einstellen. Oftmals ist große Flexibilität erforderlich. Bei dem Ausfall von Projekten kommt es auch dazu, dass kein Ent-schädigungshonorar gezahlt wird und der Musiker abwägen muss, ob er dies einfordert und womöglich eine weitere Zusammenarbeit mit dem Ensemble dadurch erschwert oder riskiert, nicht mehr eingeladen zu werden oder ob er den finanziellen Entgang in Kauf nimmt. Wie viele Unternehmer trifft auch den Musiker die unzureichende oder mangelnde Absicherung von selbständig Erwerbstätigen bei Krankheit oder Arbeitsunfähigkeit. Bei der vorhin angesprochenen Kombination mit (häufig Teilzeit-) Anstellungen, etwa aus Lehrberufen, übernehmen Arbeitgeber die Sozialversicherung des Musikers oder jedenfalls einen Teil davon. Auch das unternehmerische Risiko wird aus zusätzlichen Einkommen – wie oben erwähnt – reduziert.

Mittlerweile können einige auf historische Aufführungspraxis spezialisierte Musikerinnen und Musiker in Wien ihren Lebensunterhalt ohne eine Anstellung ausschließlich durch die Mitwirkung in verschiedenen Ensembles (auch Kammermusik) und Orchestern (auch solistische Auftritte) verdienen, woraus sich die erwähnten personellen Überschneidungen zwischen den Ensembles ergeben. Zur Veranschaulichung der Größenordnung sei als Beispiel die Wiener Akademie genannt: unter jenen fünfzig Musikern, die am häufigsten und regelmäßig mit Martin Haselböck auftreten, spielt jeder Instrumentalist auch in anderen Ensembles, drei Konzertmeister leiten auch eigene Ensembles. Die Musiker der Wiener Akademie spielen unter anderem bei: Concentus Musicus Wien, Concilium musicum Wien, Bach Consort Wien, modern_times 1800, L'Orfeo Barockorchester, Ars Antiqua Austria, Capella Leopoldina, Trompeten Consort Innsbruck und anderen Ensembles. Auch außerhalb Österreichs spielen in Wien wohnende Musiker in Ensembles, über den deutschsprachigen Raum hinaus.

Der Musiker, der freiberuflich tätig ist, sich um die Akquisition von Aufträgen bemüht, muss einen Marktwert entwickeln. Dieser Marktwert sind sein technisches Können auf dem Instrument, seine Musikalität, seine sozialen Fähigkeiten, seine Verfügbarkeit, Flexibilität im Hin-

blick auf Reisen, Tourneen, aber auch im Repertoire, Kontakte und Referenzen sowie seine Loyalität dem Ensemble gegenüber. Loyalität kann sich beispielsweise darin äußern, dass Aufträgen eines bestimmten Ensembles der Vorzug gegenüber anderen, wenn auch besser bezahlten, größeren oder in anderer Form als interessanter betrachtet, Projekten gegeben wird.

Einige Musiker sind heute in der Lage, aus mehreren Projekten, die ihnen von verschiedenen Ensembles angeboten werden, zu wählen. Häufig lassen sich die Engagements kombinieren, oftmals gibt es aber auch zeitliche Überschneidungen. Kann der Musiker seinen Marktwert in einem Ausmaß steigern, dass die Nachfrage nach seiner Mitwirkung größer ist als seine Verfügbarkeit, im Sinne von: was er an Zeit und Mitwirkung anbieten oder zusagen kann, so sichert ihm dies eine gewisse Autonomie. Gelingt es dem Instrumentalisten, sich so zu positionieren und seinen Marktwert zu etablieren, dass er letztlich Projekte und Konzerte wählen kann, die er annimmt und andere – zumindest aus ökonomischer Sicht – nicht annehmen muss, so ist dies bei angestellten Musikern nur bedingt möglich, indem sie mit Disponenten verhandeln bzw. Substitute einsetzen, was meist auch nur begrenzt möglich ist.

In der historischen Aufführungspraxis gibt es diese Wahlmöglichkeit zwischen Anstellung und Werkvertrag derzeit nicht. Damit ist auch für den Musiker ein ständiges Bestehen auf dem Markt, vor künstlerischen Leitern, Kollegen und Management in einer besonderen Weise zu sehen. Potentiell trifft der freiberufliche Musiker in der historischen Aufführungspraxis auf eine wirtschaftliche Situation, in der er zur Sicherung des Lebensunterhaltes ein gewisses Maß an Autonomie in der Projektauswahl erreichen kann. Einschränkend muss man sagen, dass dieses Verhältnis von vielen Musikern nicht erreicht wird; sie sind teilweise finanziell weniger gut abgesichert und deshalb (weiterhin) auf andere Nebeneinkünfte angewiesen. Die Bewertung der Sicherheiten, die eine fixe Anstellung bietet, wie regelmäßiges Einkommen, Sozialversicherung und geringeres unternehmerisches Risiko des einzelnen Musikers, divergieren aufgrund von Faktoren wie der persönlichen Disposition, Risikofreudigkeit, den persönlichen Lebensumständen und dem Bemessen der Unabhängigkeit, die Musikern die freiberufliche Tätigkeit erstrebenswert erscheinen lässt. Interessant wäre eine Untersuchung der Zufriedenheit, des subjektiven Empfindens des Musikers, mit seiner Tätigkeit, vor allem ein Vergleich zwischen modernem Symphonieorchester mit fixer Anstellung und Dienstplan versus Musiker, die in diversen Alte Musik-Ensembles freiberuflich tätig sind. Die von Elena

Ostleitner vorgelegte Studie zur Situation des Orchesternachwuchses in Österreich[193] bietet viele Ansatzpunkte, die auf historische Aufführungspraxis und die Situation ihrer Instrumentalisten angewandt werden können. Ostleitner nennt als Ursache für das abnehmende Interesse am Orchesterberuf u.a. die Unzufriedenheit, die aus dem gesellschaftlichen Wandel resultiert und dem Musiker erschwert, auf „eigene musikalische Gestaltungsmöglichkeiten“ zu verzichten, die Unterordnung in einer Gruppe und damit einhergehenden notwendigen Disziplin, welche dem „Freiheitsbedürfnis“ junger Musiker nicht entspricht, „demokratisch gesinnte junge Menschen“ sehen aufgrund von soziokulturellen Veränderungen die Hierarchie des Orchesterbetriebes problematischer, als dies in früheren Generationen der Fall war.[194] Kleinere Formationen würden den Musiker eher zufrieden stellen[195], führt Ostleitner weiter aus, wobei auch andere Faktoren, die in der historischen Aufführungspraxis häufig anzutreffen sind, etwa das Musizieren ohne Dirigenten, solistische Besetzungen, selbstverwaltete Klangkörper und selbstgewählte Projekte, den von Ostleitner beschriebenen idealeren Rahmenbedingungen den Musikern tendenziell mehr entgegenkommen müssten.

Interessant wäre in diesem Zusammenhang die Frage, ob die Karriere für den Alte Musik Interpretierenden andere Formen hat, als es bei auf modernem Instrumentarium spielenden Musikern der Fall ist. Etwa ob ergänzend zu den in Ostleitners Studie genannten Stufen die Vorstellung einer erstrebenswerten Form der Tätigkeit erweitert werden müsste, auf: Solist – Kammermusik – Konzertmeister, Stimmführer im Orchester – Tutti mit Wahlmöglichkeiten – Tutti mit wenigen bis keinen Wahlmöglichkeiten – pädagogische Tätigkeit.

Das Berufsbild der Studierenden, die speziell auf historischem Instrumentarium ihr Studium absolvieren, müsste, wie aus den bisherigen Ausführungen über die Musiker hervorgeht, ein anderes sein, als es jenes der Studierenden auf modernem Instrumentarium ist. Ein historischer Vergleich der Perspektiven eines Musikers wäre ebenso aufschlussreich, vor allem was die Zeit vor der Entstehung der modernen Symphonieorchester anbelangt. Ebenso wäre eine Fragestellung, die zu erheben wert wäre, wie sich das Berufsbild der Alte Musik-Musiker in den letzten zwanzig, dreißig Jahren verändert hat, zu einer Zeit, als die Beschäftigung mit und Ausbildung auf historischem Instrumentarium in universitären Einrichtungen nicht in der heute anzutreffenden Form möglich war.

---

[193] Ostleitner 1995.
[194] Ostleitner 1995, S. 7.
[195] Vgl. Ostleitner 1995, S. 34.

**Interessenskonflikte**

Aus der spezifischen Situation des Musikers und den Überschneidungen zwischen den Musikern der jeweiligen Ensembles ergibt sich ein spezifisches Problem, das dann auftritt, wenn der Musiker zwei Angebote hat, die sich zeitlich überschneiden und nicht beide realisierbar sind. Es ergeben sich Interessenskonflikte für den Musiker, in denen er bestimmte Faktoren zu berücksichtigen hat. Eine Entscheidung für ein Konzert mit Ensemble A impliziert dann eine Entscheidung gegen ein Konzert mit Ensemble B. Oder aber der Musiker verspricht sich mehr Gewinn von dem Konzert mit Ensemble C, sodass er das Konzert mit Ensemble D absagt, wenn dieses auch schon zugesagt war.

Bei der Entscheidung des Musikers spielen unterschiedliche Motive eine Rolle: es werden meist künstlerische (Repertoire, Werk betreffend oder künstlerischen Leiter) ökonomische, strategische und persönliche Gründe genannt, auf die näher einzugehen ist.

Unter ökonomische Gründe fällt die Gage, die von Ensemble zu Ensemble variiert und natürlich auch von der Größe der Produktion abhängt. Hier ist auch das Verhältnis zwischen Zeitaufwand und Gage anzumerken. Als freiberuflicher Musiker spielen Möglichkeiten der Verdienstsicherung, –maximierung oder zumindest –steigerung eine entscheidende Rolle, denen andere Faktoren über- oder untergeordnet werden können, wobei unternehmerisches Denken und Entscheiden auch vom Ausmaß der bestehenden Existenzsicherung oder allgemeinen Vermögenssituation abhängen können.

Strategische Gründe können das Renommee des Orchesters wie des künstlerischen Leiters betreffen, das Engagement könnte als Einstieg in ein neues Ensemble sein, aus dem sich künftige Zusammenarbeit ergibt. Hier könnten auch weniger attraktive Konditionen akzeptiert werden, da es der Musiker als eine Art von Investment sehen könnte. Weitere strategische Überlegungen könnten andere Musiker des Ensembles betreffen, mit denen man Kontakt aufbauen würde. Je besser das Netzwerk des Musikers aufgebaut ist, desto mehr Möglichkeiten ergeben sich, in anderen Zusammenhängen Auftritte zu akquirieren. Auch sehen viele Musiker es als vorteilhaft, wenn sie mehrere Ensembles in ihren Lebenslauf aufnehmen können, die potentiell wiederum Referenzen für andere Ensembles sind. Tendenziell wird der Musiker dabei das Renommee des Ensembles in Betracht ziehen. Auch könnte hier die Möglichkeit eines solistischen Auftritts, einer Konzertmeister- oder Stimmführerposition oder Mitwirkung

in einem bestimmten Werk als entscheidendes Motiv ausschlaggebend sein. Daraus ergeben sich teilweise wiederum Referenzen für weitere Auftritte mit anderen Ensembles.

Künstlerische Gründe können das Repertoire des Ensembles betreffen oder ein bestimmtes Werk, an deren Aufführung der Musiker gerne mitwirken möchte oder das er erarbeiten möchte. Manche Werke werden sehr selten aufgeführt und es dauert mitunter Jahre, bis sich die Gelegenheit wieder ergibt. Der Musiker kann die Zusammenarbeit mit dem künstlerischen Leiter und anderen Ensemblemitgliedern als sehr positiv erleben. Jeder künstlerische Leiter hat seinen eigenen Stil. Der Musiker will diesen kennenlernen oder „erlernen“, auch ohne dass daraus eine langfristige Verbindung zwischen Musiker und Ensemble entstehen muss. Nicht ganz zu unterscheiden von strategischen Gründen ist die Erarbeitung eines Stils, eines Komponisten oder einer Epoche mit einem Ensemble, das dann Engagements mit anderen Ensembles erleichtern sollte. In vielen Fällen erweitert der Musiker sein Repertoire, hat Teil an einer neuen Interpretation eines ihm bekannten Werkes, seine Erfahrung wird damit erweitert.

Neben den genannten Gründen spielt auch eine Reihe von persönlichen Motiven eine große Rolle. Hier kann einerseits die Loyalität und Verbundenheit zu einem Ensemble genauso ein Grund sein wie Aufgeschlossenheit einem neuen Ensemble gegenüber, das Interesse, ein neues kennenzulernen. Die Offenheit für die Bekanntschaft mit neuen Kollegen ohne strategische Absicht, das Interesse an bisher nicht besuchten Festivals oder eine neue Produktion wie der Aufenthalt in einer bestimmten Stadt wären ebenso möglich. Private Umstände spielen sicher eine große Rolle, etwa wenn der Spielort in der Heimatstadt liegt, wenn (Ehe-) Partner oder gute Freunde in einem Ensemble spielen (vor allem bei längeren Produktionen), könnte dies ein Grund sein, andere Engagements auszuschlagen.

Die Persönlichkeit des Musikers, das Berufsethos sind weitere Faktoren, die dazu führen könnten, dass entgegen strategischer oder ökonomischer Anreize ein Musiker sich an eine früher erfolgte Zusage hält. Es wäre auch denkbar, dass Musiker Bekanntes dem Unbekannten vorzieht, Gerüchte könnten dazu führen, dass er sich gegen ein Engagement entschließt. Schließlich ist das persönliche Erleben, die Atmosphäre in einem Ensemble ein wesentlicher Faktor. Der Umgang der Ensemblemitglieder untereinander, so dieser ein respektvoller, kollegialer ist, interessante Persönlichkeiten und Freude an der Zusammenarbeit sind Anreize für die Zusage weiterer Projekte und andauernde Mitwirkung in Konzerten mit dem Ensemble.

Aber auch für den künstlerischen Leiter und Disponenten resultieren aus der Tätigkeit der Musiker in mehreren Ensembles verschiedene Probleme: etwa bei nicht langfristiger Planung führt dies zu Besetzungsproblemen, weil Musiker schon anderweitig verpflichtet sind, andererseits muss das Ensemble Anreize bieten, um Musiker zu halten, ein Abwandern oder Abwerben zu verhindern. Es besteht also in gewisser Weise eine Interdependenz zwischen Musikern und Ensembles, die sich in einzelnen Positionen sehr stark auswirken, etwa bei Konzertmeistern, Stimmführern, Solobläsern oder Generalbassspielern. Spezialisten und „gefragte“ Musiker können ihre Position dadurch stärken, dass ihre Verfügbarkeit auch an gewisse Konditionen finanzieller Art geknüpft ist oder eine terminliche Abstimmung mit ihnen erfolgt.

Die Ambivalenz zwischen einem Maß von Autonomie und wirtschaftlichem Zwang äußert sich auch bei der Neugründung von Ensembles, die Musikern vielfältige Freiheiten in der Programmierung und Auswahl der mitspielenden Musiker bietet, aber andererseits von der Akquisition von Aufträgen und Konzerten abhängt. Die gefragten Managementfähigkeiten und der Zeitaufwand sind bei der Führung eines eigenen Ensembles oft beträchtlich, die Auslagerung der organisatorischen Agenden von vielen Ensembles, vor allem in und nach der Gründungsphase, oft nicht finanzierbar.

## 4.2 Über die Position des künstlerischen Leiters

In der künstlerischen Leitung des Ensembles gibt es unterschiedliche Formen, wie auch bei modernen Symphonieorchestern. Im Unterschied zu Symphonieorchestern werden viele Originalklangorchester oder –ensembles häufig von Konzertmeistern, Cellisten oder Cembalisten geleitet, während einige Konzerte dirigiert werden. Die Frage der musikalischen Leitung ist zunächst abhängig von Repertoire und Besetzungsgröße, gerade in der historischen Aufführungspraxis ist die musikalische Leitung von einem Instrument aus eine häufig anzutreffende Form, die aus der intentionalen Annäherung an die historischen Gegebenheiten resultiert.

Es existieren aber auch Originalklangorchester, die ausschließlich von einem Dirigenten geleitet werden, wie der Concentus Musicus (Harnoncourt leitete das Ensemble bis 1987 vom Cello), oder großteils dirigiert werden, wie die Wiener Akademie (Haselböck leitet das Ensemble kaum noch von Cembalo oder Orgel aus). Die Mitbestimmung der Orchestermusiker

in künstlerischen Entscheidungen, die auch die Leitung des Ensembles betreffen, nicht aber das Management, variiert unter den Ensembles. Als idealtypische Formen im Sinne Max Webers sind im Hinblick darauf eine vollständig demokratische Selbstverwaltung des Orchesters, im Sinne von Mitbestimmung der Orchestermusiker in Fragen der Programme, Dirigenten etc. oder andererseits eine Art Autokratie durch einen künstlerischen Leiter oder auch durch das Management denkbar.

In der Praxis gibt es Formen, die sich diesen Idealtypen annähern, aber auch viele Mischformen. Eine Selbstverwaltung des Orchesters findet man etwa bei den Wiener Philharmonikern oder dem Freiburger Barockorchester, eine Selbstverwaltung mit ständigem Gastdirigent beim Kammerorchester Basel oder auch dem Klangforum Wien. Auch die künstlerische Leitung von Instrumentalisten des Orchesters, die teilweise nicht die musikalische Leitung der Konzerte übernehmen, sind einzuschließen, wie etwa der Flötist Martin Sandhoff von Concerto Köln künstlerischer Leiter ist oder im Ensemble moderntimes_1800 die Oboistin Julia Moretti die künstlerische Leitung gemeinsam mit Konzertmeister Ilia Korol innehat, der die Konzerte musikalisch leitet. Andererseits findet sich häufig die künstlerische Leitung durch einen Chefdirigenten, im Bereich der Alte Musik ist es sehr häufig der Ensemblegründer, der diese Funktion erfüllt und nahezu alle Konzerte leitet und programmiert, was in diesem Kapitel näher zu erörtern sein wird.

Dabei kann auch bei der künstlerischen Leitung durch den Ensemblegründer nicht davon ausgegangen werden, dass es keine Mitbestimmung der Orchestermusiker gibt. Die Unterscheidung liegt hier darin, dass der Orchestermusiker keinen direkten Einfluss auf die Wahl des musikalischen Leiters hat, sondern die Entscheidung über die musikalische Leitung beim künstlerischen Leiter selbst liegt, ob er Konzerte selbst leitet/dirigiert oder Gastdirigenten einlädt, während in anderen Ensembles die Musiker abstimmen über einzuladende Gastdirigenten oder Konzertmeister wählen. Ähnlich beim Repertoire, wo grundsätzlich nicht davon ausgegangen werden kann, dass der künstlerische Leiter seine Entscheidungen unabhängig von den Meinungen der Orchestermitglieder trifft.

**Selbstverwaltung**

Als „Geburtsstunde des Orchesters“ der Wiener Philharmoniker bezeichnet Clemens Hellsberg das am 28. März 1842 von Otto Nicolai dirigierte Konzert im Großen Redoutensaal unter Mitwirkung von Musikern des k.k. Hof-Operntheaters,

> „[..] weil erstmals alle Prinzipien der bis heute gültigen "Philharmonischen Idee" verwirklicht wurden: nur ein im Orchester der Wiener Staatsoper (früher: Hofoper) engagierter Künstler kann Mitglied der Wiener Philharmoniker werden; es besteht künstlerische, organisatorische und finanzielle Eigenverantwortlichkeit; alle Entscheidungen werden von der Hauptversammlung der aktiven Mitglieder auf demokratische Weise getroffen; die eigentliche Verwaltungsarbeit wird von einem demokratisch gewählten Ausschuß, dem zwölfköpfigen Komitee, durchgeführt.“[196]

Die demokratische Selbstverwaltung des Orchesters ist bis heute aufrecht, wurde modifiziert, aber nach wie vor sind es

> „[…] die gewählten Funktionäre, Orchestermusiker also, die die Letztverantwortung tragen, und allein zu Entscheidungen berechtigt sind.“[197]

Seit 1933 werden auch für Abonnementkonzerte ausschließlich Gastdirigenten eingeladen, vorher gab es von 1860 bis 1903 und 1908 bis 1933 Abonnementdirigenten[198] für Saisonen.

Ein ebenfalls selbstverwaltetes Ensemble ist das Freiburger Barockorchester, das rund ein Viertel seiner Konzerte mit Gastdirigenten wie Ivor Bolton, René Jacobs, Philippe Herreweghe oder Trevor Pinnock spielt:

> „Unter der künstlerischen Leitung seiner beiden Konzertmeister Gottfried von der Goltz und Petra Müllejans oder unter der Stabführung ausgewählter Dirigenten präsentiert sich das FBO [Freiburger Barockorchester, Anm.] mit rund einhundert Auftritten pro Jahr in unterschiedlichen Besetzungen vom Kammer- bis zum Opernorchester: ein selbstverwaltetes Ensemble mit eigenen Abonnementkonzerten im Freiburger Konzerthaus, in der Stuttgarter Liederhalle und der Berliner Philharmonie und mit Tourneen in der ganzen Welt.“[199]

Alle anderen Konzerte werden vom Konzertmeisterpult aus geleitet[200]:

> „Und weil beim Freiburger Barockorchester kaum etwas von oben nach unten geregelt wird, waren es die Musiker, die sich für Gottfried von der Goltz und Petra Müllejans als musikalische Leiter entschieden haben.“[201]

Die Konzertmeister sind auch verantwortlich für die Programmierung. Die Einteilung der musikalischen Leitung erfolgt aufgrund von Absprachen einer orchesterinternen Programmplanungsgruppe einschließlich Orchestermanagement.

---

[196] www.wienerphilharmoniker.at – Geschichte – Stand: 26. September 2008.
[197] www.wienerphilharmoniker.at – Orchester – Stand. 26. September 2008.
[198] Vgl. www.wienerphilharmoniker.at – Geschichte – Stand: 26. September 2008.
[199] www.barockorchester.de - Orchester. Stand: 26. September 2008.
[200] www.barockorchester.de - Orchester. Stand: 26. September 2008.
[201] www.barockorchester.de – Stand: 26. September 2008.

Ein weiteres Ensemble, das keinen „permanent music director" verpflichtet hat, ist The Orchestra of the Age of Enlightenment:

> "Its players lead the Orchestra themselves with a commitment, enjoyment and energy which translates directly into the quality, vitality and dynamism of each performance. The Orchestra has chosen to have no permanent music director; this flexibility allows it to work with some of the world's greatest conductors and soloists across a wide range of music."[202]

Für das Kammerorchester Basel brachte die Gründung im Jahr 1984 trotz dem Bekenntnis zur Tradition Paul Sachers wesentliche strukturelle Änderungen, etwa den Verzicht auf einen Chefdirigenten:

> „Eine wichtige Entscheidung war, nicht mit einem Chefdirigenten zu arbeiten, sondern projektspezifisch namhafte Spezialisten zu engagieren. Die Orchestermitglieder haben Mitsprache bei der Wahl der Dirigenten und Solisten, ja sogar beim Repertoire. […] Um dennoch künstlerische Kontinuität zu erreichen, wurde Sir Christopher Hogwood ständiger Gastdirigent."[203]

Formal ähnlich organisiert ist das Klangforum Wien, das auf zeitgenössische Musik spezialisiert ist, 1985 von Beat Furrer gegründet wurde und dessen Erster Gastdirigent Sylvain Cambreling seit 1997 ist:

> "Ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Mitspracherecht der Mitglieder bei allen wichtigen künstlerischen Entscheidungen. Zentral für das Selbstverständnis der MusikerInnen: die gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen Interpreten, Dirigenten und Komponisten, ein Miteinander-Arbeiten, das traditionell hierarchische Strukturen in der Musikpraxis ablöst."[204]

Orchester und Ensembles, die ohne einen ständigen künstlerischen Leiter arbeiten, laden musikalische Leiter für einzelne Konzerte oder Produktionen, Tourneen ein. Dabei ist das Ensemble in der Wahl der Programme grundsätzlich nicht an einen Dirigenten gebunden; in der Praxis wird die Verfügbarkeit bestimmter Dirigenten eine Rolle spielen. Künstlerische Fragen wie beispielsweise die Besetzung der Solisten werden der Absprache mit dem Dirigenten bedürfen, der in Entscheidungen eingebunden werden wird.

Grundsätzlich hat der Orchestermusiker bei demokratischen Prozessen eine stärkere Position als unter der Führung eines künstlerischen Leiters. Man wird eine weitere Unterscheidung einführen müssen zwischen der Selbstverwaltung des Orchesters durch Repräsentanten und

---

[202] www.oae.co.uk – 26. September 2008.
[203] Ehrismann 2008, S. 19.
[204] www.klangforum.at - Stand: 27. September 2008.

gleichberechtigtem Stimmrecht des einzelnen Musikers, um dessen potentiellen Anteil an Entscheidungsfindungen treffend erfassen zu können.

**Künstlerischer Leiter**

Moderne Symphonieorchester haben häufig Chefdirigenten und zusätzlich Gastdirigenten und Ehrendirigenten, die sie in unterschiedlichem Maß an sich binden. Veranschaulicht an Wiener Orchestern bzw. einem Orchester, das regelmäßig in Wien auftritt, geordnet nach Gründungsjahren. Die Information der genannten Dirigenten entspricht dem Stand September 2008:

Wiener Symphoniker[205]
Jahr der Gründung: 1900 („Wiener Concertverein“)
Chefdirigent: Fabio Luisi
Erster Gastdirigent: Yakov Kreizberg
Ehrendirigenten: Georges Prêtre, Wolfgang Sawallisch

Tonkünstler-Orchester Niederösterreich[206]
Jahr der Gründung: 1907
Chefdirigent: Kristjan Järvi
Erster Gastdirigent: Michail Jurowski

Radio-Symphonieorchester Wien[207]
Jahr der Gründung: 1969[208]
Chefdirigent und künstlerischer Leiter: Bertrand de Billy
Management und künstlerische Leitung: Christian Scheib
Erster Gastdirigent ab Saison 2009/10: Peter Eötvös

Die Wiener Symphoniker und Tonkünstler Niederösterreich hatten allein schon durch die mehr als hundert Jahre des Bestehens mehrere Chefdirigenten. Dabei fällt vor allem auf, dass das Radio-Symphonieorchester Wien, als eines der jüngeren Orchester, das vor rund vierzig Jahren gegründet wurde, bereits mehrere Chefdirigenten hatte, vor de Billy waren dies Milan Horvat, Leif Segerstam, Lothar Zagrosek, Pinchas Steinberg und Dennis Russell Davies. Auch wird ab der kommenden Saison ein Gastdirigent dem Radio-Symphonieorchester verpflichtet sein. Eine weitere Besonderheit ist die Position von Christian Scheib, der das Radio-Symphonieorchester nach Haide Tenner interimistisch führt (ihm folgt Christiane Goller), die mit „Management und künstlerische Leitung“ bezeichnet wird. Ehrendirigenten bei den Wiener Symphonikern werden von den anderen beiden Orchestern nicht genannt.

[205] www.wiener-symphoniker.at - Stand: 27. September 2008.
[206] www.tonkuenstler.at - Stand: 27. September 2008.
[207] http://rso-wien.orf.at - Stand: 27. September 2008.
[208] Gegründet aus dem Großen Orchester des Österreichischen Rundfunks, vgl. ebenda.

Concerto Köln, ein 1985 gegründetes Ensemble, das sich der historischen Aufführungspraxis verpflichtet sieht und weitgehend ohne Dirigenten spielt, lädt nur bei größeren Produktionen wie Opern und Oratorien Gastdirigenten ein, u.a. René Jacobs, Marcus Creed, Evelino Pidò, Ivor Bolton, David Stern, Daniel Reuss, Pierre Cao, Laurence Equilbey und Emmanuelle Haïm. Concerto Köln musiziert mit mehreren verschiedenen Konzertmeistern, die zahlreiche Konzerte leiten:

> „Seit April 2005 ist [der Flötist des Ensembles, Anm.] Martin Sandhoff Künstlerischer Leiter des Ensembles. Neben den Konzertmeistern aus den Reihen von Concerto Köln oder deren direktem Umfeld konnten Stefano Montanari und Anton Steck als feste Konzertmeister gewonnen werden.“[209]

Dabei legt Concerto Köln Wert auf die Einbeziehung der Musiker:

> „Jeder Musiker des unabhängigen Ensembles kann seine eigenen Ideen einbringen, und jedes Werk wird gemeinsam erarbeitet. Dieses concertare – das "Miteinander-Übereinstimmen" – ist das Markenzeichen von Concerto Köln.“[210]

**Ensemblegründer als künstlerischer Leiter**

Geht man davon aus, dass in Symphonieorchestern generell in stärkerem Maß ein Wechsel am Dirigentenpult geschieht, so verhält es sich bei den Wiener Ensembles der Alten Musik anders: die oben im Detail beschriebenen Wiener und österreichischen Ensembles wurden von den derzeitigen musikalischen Leitern auch gegründet, welche alle Wiener Konzerte der Saison 2007/2008 selbst leiteten oder dirigierten und auch einen Großteil der anderen Konzerte bei Festivals und im Ausland, bis auf wenige Ausnahmen.

Dies trifft zu auf den Concentus Musicus, das Clemencic Consort, Capella Academica, Concilium Musicum, Wiener Akademie, Quatuor Mosaiques hat als Quartett eine Sonderstellung in dieser Beurteilung, spielt aber stets in der selben Besetzung, Ars Antiqua Austria, Oman Consort, L’Orfeo Barockorchester, Armonico Tributo Austria, Moderntimes_1800 sowie Bach Consort Wien und andere.

Die Ausnahmen in der Saison 2007/2008 betreffen vor allem jene Konzerte, die in diesem Fall von Chorleitern dirigiert wurden, wobei die Funktion Gastdirigent oder Gastorchester schwer zu unterscheiden ist, denn die Chöre der Dirigenten wirkten jeweils in den Vorstellungen der aufgeführten Oratorien mit: etwa Armonico Tributo Austria unter der Leitung von

[209] www.concertokoeln.de – Portrait. Stand: 26. September 2008.
[210] www.concertokoeln.de – Stand: 27. September 2008.

Erwin Ortner[211], L'Orfeo Barockorchester unter der Leitung von Johannes Hiemetsberger[212] und die Capella Leopoldina unter der Leitung von Johannes Prinz[213].

Anders waren bei der Wiener Akademie Spezialisten der Alten Musik als Gastdirigenten eingeladen, in vergangenen Saisonen der Musikvereins-Abonnementkonzerte Christopher Hogwood (Saison 2000/01), Jos van Immerseel (Saison 2001/02). Nicholas McGegan (Saison 2002/03).[214] In von der Jeunesse veranstalteten Konzerten dirigierte Johannes Hiemetsberger das Orchester, zusammen mit dem von ihm geleiteten Chorus sine nomine.[215]

**Vielfältigkeit des musikalischen Leiters**

Liest man die Biographien der musikalischen Leiter, so ist vielen gemeinsam, dass sie sehr vielfältige Tätigkeiten aufgenommen haben. Sie dirigieren, interpretieren, leiten Alte Musik ebenso wie Musik des 20. Jahrhunderts, sie komponieren (Clemencic, Haselböck), verlegen (Haselböck), treten als Solisten auf, unterrichten, gründen Festivals, Ensembles etc.

Historische Aufführungspraxis scheint vielfach ein Teil des künstlerischen Wirkens und der Ausdrucksmöglichkeiten zu sein, häufig mit besonderer Zeitintensität. Die Gründung und Leitung eines Ensembles bedeutet das Schaffen eines eigen Klangkörpers und Stils, indem die Realisierung von Ideen andere Begrenzungen erfährt, beispielsweise finanzieller Art oder das Vorhandensein oder Fehlen von Strukturen, Kontakten, Referenzen, Bekanntheit, Auftrittsmöglichkeiten, Tonträgerverträgen etc. wären hier Faktoren, als dies bei Gastspielen in Opernhäusern, bei Symphonieorchestern oder auch in Gastdirigaten bei von anderen Dirigenten geleiteten oder selbstverwalteten Originalklangorchestern der Fall ist. Bestehende Klangstile und Spielweisen sind in kurzer Zeit nur bedingt veränderbar, viele könnten dies als unzulänglich empfinden. Die Neugründung von Ensembles könnte als Form von Protest wie als Absage an ein subjektiv als inakzeptabel empfundenes Übermaß an Kompromissen bei bestehenden Ensembles oder Orchestern gesehen werden, wie auch als Wunsch, dem eigenen künstlerischen Empfinden möglichst unabhängig Ausdruck verleihen zu wollen.

---

[211] Konzerte am 3. März 2008, Musikverein (Matthäuspassion, mit Arnold Schoenberg Chor, siehe S. 59), 21. Dezember 2007, Theater an der Wien (Weihnachtsoratorium, mit Arnold Schoenberg Chor, siehe S. 75).
[212] Konzert am 21. Dezember 2007, Musikverein (Weihnachtsoratorium, mit Chorus sine nomine, siehe S. 59).
[213] Konzert am 18. Dezember 2007, Musikverein (Messias, mit Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, siehe S. 59).
[214] Konzerte am 10. Oktober 2000, 12. Jänner 2002, 9. Jänner 2003 im Musikverein. Vgl. Datenbankarchiv www.musikverein.at – Stand: September 2008.
[215] Konzerte am 8. Dezember 2000, 28. Februar 2002, 21. Dezember 2002 im Musikverein. Vgl. Datenbankarchiv www.musikverein.at – Stand: September 2008.

Ensemblegründer in der historischen Aufführungspraxis sind oft Aushängeschilder, deren Reputation auch aus anderen Bereichen (etwa Auftritte mit renommierten Symphonieorchestern und Festivals wie bei Harnoncourt, solistische Auftritte wie bei Haselböck als Organist, Kompositionen wie bei Clemencic) besteht oder daraus auch gestützt wird.

Als Hypothese kann formuliert werden, dass auf historische Aufführungspraxis spezialisierte Ensembles stärker mit den künstlerischen Leitern verbunden sind als Symphonieorchester und stärker mit den künstlerischen Leitern identifiziert werden. Die aus den Ausführungen über die Instrumentalisten ersichtlichen Besonderheiten der Ensembles mit freischaffenden Musikern lassen erkennen, dass sich für den musikalischen Leiter spezifische Anforderungen ergeben, die für diese Situation charakteristisch sind. Sie sind Identifikationsfigur und schaffen teilweise die Identität des Ensembles, dessen künstlerische Arbeit und Beständigkeit weitgehend mit ihnen zusammenhängt und von ihnen abhängt. Letztlich muss der künstlerische Leiter identifizieren, da eine Gruppe von „Individualisten“ zusammenkommt, die womöglich nur wenige Konzerte pro Jahr in dieser Formation miteinander spielen, die sich teilweise auch in anderen Ensembles begegnen. Anders müssen Ensembles, deren mediales Auftreten stärker auf den Klangkörper bezogen ist, die nicht regelmäßig mit demselben Dirigenten arbeiten und viele Konzerte ohne Dirigent spielen, die Identifikation eine andere, „selbstreferenzielle“ sein.

Originalklangensembles und Symphonieorchester, deren Chefdirigenten und Gastdirigenten nach mehreren Jahren getauscht werden bzw. sich selbstverwaltende Orchester, die an den Wechsel am Dirigentenpult stärker gewöhnt sind als Orchester, die über Jahrzehnte beständig und weitgehend von ein und demselben künstlerischen Leiter geführt werden, bilden stärker und autonomer eine Identität aus, die sich auf das Orchester / Ensemble bezieht, da der Dirigent (Chefdirigent und künstlerischer Leiter oder Gastdirigent) eine „temporäre“, wechselnde Erscheinung ist. Nachfolger prägen die Orchester mit eigenem Stil, teils eigenen Repertoirevorlieben und gestalten nach ihren Vorstellungen, soweit wie möglich.

Viele internationale Ensembles sind stark an künstlerische Leiter und Ensemblegründer gebunden und werden mit ihnen identifiziert, wie etwa Ton Koopman (Amsterdam Baroque Choir, Amsterdam Baroque Orchestra), John Eliot Gardiner (Monteverdi Choir, English Baroque Soloists and Orchestre Révolutionnaire et Romantique), Christopher Hogwood (Academy of Ancient Music), Philippe Herreweghe (Collegium Vocale Gent und Orchester

des Collegium Vocale Gent, Orchestre des Champs-Élysées), Jordi Savall (Hespèrion XXI, Capella Reial de Catalunya), Mark Minkowski (Les Musiciens du Louvre) oder William Christie (Les Arts Florissants).

Es wären hier eingehendere Studien nötig, die die Identifizierung des Orchestermusikes sowie die Bekanntheit der Orchester ohne künstlerischem Leiter respektive Chefdirigent aber auch in Zusammenhang mit diesem bei Publikum, Veranstaltern und Musikerkollegen analysieren. Interessant wären im Hinblick auf die sozialen Beziehungen zwischen Orchestermusikern und Dirigent oder künstlerischem Leiter vor allem hermeneutische Bildinterpretationsverfahren von Orchesterfotos, um diese dahingehend zu interpretieren, etwa die dokumentarische Methode nach Ralf Bohnsack anwendend.

Die exponierte Stellung des musikalischen Leiters im „eigenen", von ihm gegründeten Orchester beruht nicht zuletzt auf dem Einfluss, den er auf Orchesterbesetzungen und Stil hat, was in anderen Orchestern, wo er gastiert, nicht in dem Ausmaß realisiert werden kann. Besonders deutlich wird der begrenzte Einfluss eines Dirigenten anhand eines Beispieles der Wiener Staatsoper, die im Repertoiresystem geführt wird:

> „Von den Musikern der Vormittagsprobe säßen abends höchstens 30 Prozent wieder im Staatsopernochestergraben, beklagt sich Holender [Ioan Holender, Staatsoperndirektor, Anm.] und will diesen Zustand nicht länger hinnehmen."[216]

Teilweise wird die starke Identifizierung durch Medien oder Selbstbeschreibung der Ensembles offengelegt. In Rezensionen wird das Verhältnis künstlerischer Leiter und Orchester bzw. Orchestermusiker oft mit Possessivpronomina apostrophiert. Besonders deutlich ablesbar an Kritiken über Harnoncourts Dirigate bei der Styriarte 2008, „Dem Meister die Gretchenfrage gestellt" von Wilhelm Sinkovicz:

> „Harnoncourt regiert über seine Musiker und Sänger mit der unangefochtenen Autorität des Altmeisters, dem man auf kleinsten Wink, Augenaufschlag und, schon gar, ausholende Geste gehorcht."[217]

Der Standard schreibt am selben Tag, „Das gestaltete Umzähmbare", zu Harnoncourts Dirigat bei der Styriarte:

---

[216] Brug, Manuel: Die Zeichen stehen auf Erneuerung. Doppelspitze für die Wiener Staatsoper: Mit Franz Welser-Möst und Dominique Meyer hat Österreichs Kulturministerin einen guten Griff getan. In: Welt Online, www.welt.de/welt_print/article930095/Die_Zeichen_stehen_auf_Erneuerung.html - Stand: 25. August 2008 (Artikel vom 8. Juni 2007).

[217] Sinkovicz, Wilhelm: Dem Meister die Gretchenfrage gestellt. In: diePresse.com http://diepresse.com/home/kultur/klassik/396730/index.do?from=suche.intern.portal, Artikel vom 7. Juli 2008.

„Dazu benötigt er auch kongeniale Partner wie seinen Concentus Musicus, der imstande ist, jene von Mozart ausgemalten und von Harnoncourt beschworenen Seelenzustände im Sinne einer Klangrede nachzuzeichnen.“[218]

Die Presse betitelte ein Konzert der Wiener Akademie mit „Bach mit Martin Haselböck und den Seinen“[219], oder auch:

„Haselböcks Ensemble hat heute - abzulesen auch an den vorzüglichen Bläsersolisten - ein Niveau erreicht, das internationale Vergleiche nicht zu scheuen braucht.“[220]

In Biographien von Ensembles, etwa bei L’Orfeo Barockorchester, bekennt man sich zur Verbundenheit zwischen Mitwirkenden und künstlerischer Leiterin:

„Ensemblegeist und die enge Bindung an seine künstlerische Leiterin Michi Gaigg sind die Basis einer erfolgreichen Arbeit.“[221]

Moderntimes_1800-Konzertmeister und künstlerischer Leiter Ilia Korol über die Beziehung zu den Musikern seines Ensembles:

„Ich brauche Vertrauen, das ist meine Motivation.“[222]

Trotzdem kommt es aber auch bei historischen Ensembles nach langjähriger Zusammenarbeit der Ensemblegründer mit dem Ensemble zu Wechseln in der Leitung, wie etwa bei The English Concert, das von Trevor Pinnock gegründet und über drei Jahrzehnte geleitet wurde:

„A pioneer [Pinnock, Anm.] in the performance of baroque and classical music on period instruments, he founded the English Concert in 1972 directing it until 2003.”[223]

Im September 2007 übernahm Harry Bicket die Position des künstlerischen Leiters (Artistic Director) des English Concert, er ist damit der dritte seit Gründung des Ensembles, wobei Trevor Pinnock weiterhin Konzerte des Ensembles leiten wird.

Andere Beispiele würden die Hypothese von der starken Verbundenheit bestätigen. In Basel wurden nach dem Rücktritt Paul Sachers Ensembles aufgelöst[224], in denen er maßgeblich

---

[218] Stalder, Peter: Das gestaltete Unzähmbare. Nikolaus Harnoncourt mit Mozart bei der styriarte. In: derStandard.at, http://derstandard.at – Stand: 28. September 2008.
[219] o.V.: Kritik Musikverein: Nur eine halbhohe Messe. Bach mit Martin Haselböck und den Seinen. In: Die Presse.com http://diepresse.com/home/kultur/klassik/94027/index.do?from=suche.intern.portal - Stand: 28. September 2008 (Artikel vom 23. März 2006).
[220] Kramer, Gerhard: Kostbarkeiten aus dem Schatz von Kiew. Martin Haselböck und seine Wiener Akademie präsentieren in der Hofburgkapelle zum zweiten Mal Kostproben aus dem "Schatz von Kiew". In: DiePresse.com http://diepresse.com/home/kultur/klassik/285904/index.do?from=suche.intern.portal – Stand: 27. September 2008 (Artikel vom 8. November 2001).
[221] www.lorfeo.com - Stand: 25. August 2008.
[222] Ilia Korol, zitiert in: Fono Forum 05/08. Das Klassik Magazin. S. 49.
[223] www.englishconcert.co.uk - Stand: 27. September 2008.

involviert war, das Collegium musicum Mertin, das in den 1930er und 1940er Jahren im Konzerthaus auftrat, besteht nicht mehr oder auch Musica Antiqua Köln würde die Hypothese bestätigen: das 1973 von Reinhard Goebel gegründete Ensemble hat sich 2006, als Goebel seine Tätigkeit als Geiger beendete, aufgelöst. Über die Entscheidung sagte Goebel in einem Interview: „Ich bin nicht alleine darauf gekommen, das Ensemble aufzulösen.“[225]

Letztlich ist die Anzahl der Ensembles zu gering und die Zeit ihres Bestehens zu kurz, um eine Gesetzmäßigkeit abzuleiten. Das Fortbestehen des Concentus musicus Wien scheint aber eher unwahrscheinlich, wenn Harnoncourt seine musikalische Tätigkeit beendet.

Die Leiter der Wiener Ensembles sind bzw. waren viele Jahre Instrumentalisten, welche Ensembles in der Gründungszeit oder nach wie vor von einem Instrument aus (Violine, Cello, Cembalo) leiteten oder leiten. Zu untersuchen wäre, inwiefern die Ensembleleitung von einem Instrument aus Auswirkungen auf den Status des Leiters und die sozialen Beziehungen zu den nicht-leitenden Musikern im Ensemble im Vergleich zu einem ausschließlich als Dirigent wirkenden Leiter hat. Denkbar wäre, dass es eine stärkere Verbundenheit schafft, die den Leiter mehr in das Ensemble einbindet als „primus inter pares“, weniger hierarchisch als die Position des Dirigenten, was auch erhalten bliebe, wenn der Leiter ausschließlich als Dirigent tätig ist.

Mögliche Ursachen für die wenigen Auftritte von Gastdirigenten bei Wiener Ensembles der historischen Aufführungspraxis schließen Publikum, Veranstalter, künstlerische Leiter und das Ensemble ebenso ein. Etwa wäre möglich, dass Veranstalter Alte Musik-Ensembles nur mit bestimmten Dirigent/musikalischen Leitern für „verkaufbar“ halten und daher auf das „Zugpferd“ bestehen. Das Publikum könnte tatsächlich nur aufgrund eines bestimmten Maestros ein Konzert besuchen wollen, mangelndes Vertrauen in die Qualitäten des Orchesters ohne „seinen“ Leiter, was ebenso auf die Veranstalter zutreffen könnte. Die künstlerischen Leiter selber könnten zu verhindern suchen, dass ein Kollege „sein“ Orchester dirigiert, weil es ohnehin wenige Auftritte gibt, weil der Ensemblestil nur durch den Gründer selbst gesichert ist oder weil man sich von Gastdirigenten keinen wesentlichen Zugewinn erwartet, weil das Orchester als „seine“ Schöpfung gilt. Natürlich könnte auch das Ensemble auf den gewohnten künstlerischen Leiter bestehen, der individuelle Stil desselben, der für das Ensemble so prägend ist, mit anderen Dirigenten nur bedingt realisierbar sein.

---

[224] Vgl. Ehrismann 2008, S. 19.
[225] www.arte.tv/de/Maestro/1600846.html - Stand: 28. September 2008.

# 5 Tendenzen in Zusammenhang mit historischer Aufführungspraxis

Inwiefern sich die Alte Musik von anderen „Sonderkulturen“ (Finscher) oder vom traditionellen Musikbetrieb unterscheidet und welche Parallelen es gibt, sind Fragen, die man sich im zeitlichen Verlauf immer wieder stellen muss und immer wieder anders beantworten werden wird. Die Alte Musik, wie andere Spezialbereiche der Musik und generell andere Formen des kulturellen Verhaltens sind im Wandel begriffen. Die historische Aufführungspraxis, die anfänglich als Protest[226] und Alternative[227] zum „normalen“ Konzertbetrieb gesehen wurde, hat als jüngere Bewegung vieles aus der „modernen“ Praxis übernommen. Der Vollständigkeit wegen sei erwähnt, dass auch der „normale“ Konzertbetrieb weniger als einheitliches Phänomen als vielmehr ebenso ausdifferenziertes wie vielfältiges System zu sehen ist.

Die Ausbildung eigener Institutionen, sei es im Bereich der Musikwissenschaft, im Bereich der Ausbildung von Instrumentalisten, Sängern und Musikpädagogen, Gründung eigener Festivals, Abhaltung von Kursen, Seminaren und Symposien, die Publikation eigener Fachzeitschriften und einschlägiger Literatur, die zahlreichen Versuche der Definition von Alter Musik, die bewusste Abgrenzung und Betonung der Eigenart durch Bezeichnungen wie „Originalklang“ und die spezifische Geisteshaltung der historischen Aufführungspraktiker rechtfertigen, diesen Bereich als eigenständiges System zu analysieren. In den mehr als hundert Jahren, in denen Musiker sich um die Annäherung an die Bedingungen der Zeit des Entstehens eines Werkes bemühen, hat sich auch in der Wiedergabe von Alter Musik vieles geändert, über das verbesserte technische Können der Instrumentalisten und die verbesserte Quellenlage hinausgehend.

Nach langer Absenz sind im heutigen Musikbetrieb Gambisten[228], Countertenöre, Lautenisten[229] oder andere, stark mit der Alten Musik in Verbindung stehenden Interpreten keine

[226] Vgl. Max 2007, S. 17 sowie Grebe 1968, S. 13.
[227] Peter Reidemeister meint, „von ‚Alternative’ zum Musikbetrieb kann kaum noch die Rede sein“. Reidemeister 1997, S. 26. Karl Grebe: „Die Außenseiter- und Protesthaltung der frühen Alten Musik forderte von der etablierten Berufsmusik jener Zeit die komplementäre Reaktion heraus.“ Grebe 1968, S. 13.
[228] Der Gambist Christian Döbereiner über die „Wiederentdeckung“ der Gambe: „Bei dieser denkwürdigen Aufführung [erste ungekürzte Wiedergabe von Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion 1907 in München unter Felix Mottl, Anm.] kam die siebensaitige Viola da Gamba, von mir gespielt, in der ‚Aria per Viola da Gamba e Basso’: ‚Komm süßes Kreuz’, zum erstenmal seit Bachs Zeiten wieder zu Ehren.“ Döbereiner 1961, S. 9. Vgl. zur unterschiedlichen Bedeutung der Gambe in der Musikgeschichte: Harnoncourt 1982, S. 153ff.
[229] Vgl. „Wider den Zeitgeist“, Interview mit Joachim Held, geführt von Johannes Jansen. Publiziert in: Concerto. Das Magazin für Alte Musik Nr. 215, August/September 2007, S. 22-24.

Seltenheit mehr, selbst von seltenen Instrumenten wie Viola d'amore, Oboe da caccia und anderen, sind sehr gute Nachbauten erhältlich und damit mehr Musikern verfügbar als durch eine geringe Anzahl von restaurierten Instrumenten möglich wäre, nicht zuletzt hat sich die Anzahl der Konzerte, Ensembles und verfügbaren Tonträger in den letzten Jahrzehnten vervielfacht.

Die starke Entwicklung, die die Alte Musik und historische Aufführungspraxis in den letzten Jahrzehnten kontinuierlich ins institutionelle Konzertleben integriert hat, der veränderte Zugang zu Ressourcen und die Akzeptanz von Publikum, Medien und Veranstaltern, die Zeichen einer Beilegung von ideologischen Auseinandersetzungen über die Berechtigung der historischen Aufführungspraxis sind, Peter Reidemeister umreißt es mit den Worten: „Die Aufbruchsjahre sind vorbei, unser Gebiet hat sich ‚etabliert' [...]"[230], bringt vielfältige Veränderungen mit sich, die von arrivierten Interpreten und Musikwissenschaftern teilweise kritisch als unerfreuliche Entwicklung bewertet werden, wie Reidemeister ausführt:

> „Für die junge Generation ist die totale Verfügbarkeit von allem und jedem auch eine Gefahr der Abschlaffung und Verflachung, man kann jede Quelle, jedes Faksimile, jede Ausgabe, wunderbar nachgebaute Instrumente überall erwerben, man hat CD-Aufnahmen höchster Qualität von jedem Stück mit den besten Meistern, die man imitieren kann, man hat die Kenntnis irgendwo im Regal stehen, aber an und für sich, sind wir mal ehrlich, spielen sie bei den Studenten nicht die ‚feurige' Rolle wie vor dreißig Jahren, es genügt ja, wenn die großen Lehrer-Persönlichkeiten darüber verfügen und wenn man zu jedwedem Problem andere ‚Spezialisten' fragen kann."[231]

Hermann Max in „Zufällige Gedanken über historische Aufführungspraxis":

> „Heute hat sich nun ein Alte-Musik-Stil ausgeprägt und gefestigt, bei dessen bloßer Imitation **ohne** diese Kenntnisse möglicherweise das gleiche klangliche Ergebnis festzustellen ist wie bei einer Interpretation **mit** umfangreichem Wissen. […] Es scheint in der Tat ohne Kenntnisse zu gehen. Ich meine nämlich, es habe sich ein aus Wissen und Erfahrung resultierender Stil für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts etabliert, der Allgemeingut geworden ist."[232]

Auf das veränderte Verhältnis zu den Quellen wird in diesem Kapitel später noch eingegangen. Musiksoziologisch interessant wäre hier vor allem, in welchen Bereichen und in welchem Ausmaß sich die Alte Musik und ihre Interpreten an die Konventionen des traditionellen Musiklebens anpassen und inwiefern sie eigene Konventionen und Institutionen bilden, dazu wäre ein internationaler Vergleich sinnvoll. Inwiefern Professionalisierung, steigendes

[230] Reidemeister 1997, S. 26.
[231] In: Schmuhl 2007, S. 73.
[232] Max 2007, S. 20, Formatierung bold im Original.

Publikumsinteresse, die erhöhte Zahl von Interpreten oder ökonomisch verbesserte Möglichkeiten zur Angleichung der Strukturen führen, bedarf ausgedehnter Studien.

Entfernt sich die Bewegung der historischen Aufführungspraxis von ihren ursprünglichen, alternativen Zielen indem sie dieselben Strukturen auszubilden versucht? In welchen Aspekten der Interpretation oder für die Wiedergabe maßgeblichen Faktoren (etwa Besetzungsstärke, Orchesteraufstellung, Artikulation) und welchem Ausmaß hat die Alte Musik durch die Partizipation in Institutionen wie dem Tonträgermarkt oder Konzertsälen, die vormals der traditionellen Interpretation „vorbehalten“ waren und in weitgehendem Maße noch von dieser getragen werden, einen verändernden Einfluss? Welche Rolle spielen hierbei „Stars“, Medienaufmerksamkeit, Publikumsinteresse und der rege Zustrom junger Musiker?

Die Revolution, die die historische Aufführungspraxis in der Musik entfacht hat, scheint mit zunehmender Etablierung weitgehend abgeschlossen, komplettiert ihre Ziele und setzt die Institutionalisierung fort. Nach wie vor gibt es Musiker, die neue Ensembles gründen, die ihre individuelle Musik mit ausgewählten Musikern spielen wollen, eigene Stile finden wollen, wie es auch die heute arrivierten Dirigenten und Interpreten vor einigen Jahrzehnten getan haben, teilweise in einer Zeit, als „Titanen-Dirigenten“ wie Wilhelm Furtwängler oder Herbert von Karajan das musikalische Geschehen dominierten, deren Bedeutung schwer zu überbieten war, was jungen Dirigenten oder Musikern die Profilierung erschwerte.

Die Wiederentdeckung der Alten Musik, zunächst hauptsächlich der Musik des Barock, war sicher nicht die einzige Möglichkeit, ein eigenes Feld zu erobern, wenn auch der Kontrast der transparent gespielten, sprechenden Musik zur romantisch besetzten, malenden Musik mit einem gänzlich anderen Klangideal, verändertem Wesen und grundlegend anderer Intention einer Komposition besonders groß war. Denn ebenso denkbar wäre die Fokussierung auf zeitgenössische Musik gewesen, wurde von vielen Musikern auch gewählt, oder die Weiterentwicklung des Materials bzw. der Instrumente. Dennoch wurde über den Weg der Alten Musik möglich, dass heute Komponisten, die vor mehreren Jahrzehnten „vergessen“ waren, heute wieder gespielt werden und dass aber ebenso Originalklangorchester erfolgreich dieselben Werke wie Furtwängler und Karajan einspielen. Die Ausweitung des Repertoires sei daher als erste Tendenz im Bereich der historischen Aufführungspraxis besprochen.

## 5.1 Ausweitung des Repertoires

Schon aus den Ausführungen über die Definition des Terminus „Alte Musik“ wurde ersichtlich, dass das Repertoire, das die historische Aufführungspraxis und ihre Interpreten erschließen, zeitlich immer mehr ausgedehnt wurde. Von der ursprünglichen Konzentration auf die Musik des Barock wurde schließlich die Klassik und wird als einer der jüngsten Entwicklung die Romantik durchdrungen, in einer der historischen Aufführungspraxis eigenen, kritisch die Quellen erforschenden Überprüfung und in eigenen, nicht-traditionsorientierten Darbietungen dem Erforschten Rechnung tragend. Auch der vor-barocken Musik widmen sich zahlreiche Interpreten. Die Ausweitung des Repertoires ist eine Tendenz, die sowohl die Alte Musik-Bewegung an sich betrifft, aber auch einzelne Ensembles und Interpreten sowie ihre Konzertprogramme.

Das primäre Interesse am Beginn der Alte Musik-Bewegung auf Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts, die frühere Begrenzung dem Jahr 1750, wurden von der Praxis in den letzten Jahrzehnten aufgelöst: Rodger Norrington spielt Werke von Brahms, Tschaikowsky und Wagner, John Eliot Gardiner Werke von Schumann, Verdi, Weber und Mendelssohn, in Wien ist es vor allem Martin Haselböck, der mit der Wiener Akademie Werke von Bruckner, Liszt und Weber spielt. Dabei behält die Musik früherer Epochen bei vielen Dirigenten einen wesentlichen Stellenwert in deren Repertoire. Die Ausdehnung des Repertoires bezieht sich aber auch auf die Musik des Mittelalters, „die Grenzen sind bis zu den Anfängen regulierter Mehrstimmigkeit verschoben worden“[233], schreibt Ludwig Finscher.

Betrachtet man einzelne Ensembles, so gibt es international mehrere Klangkörper, die ein breites Repertoire haben, wie bei den oben erwähnten Ensembles bereits darauf hingewiesen wurde, und deren Musiker auf modernem Instrumentarium ebenso technisches Können und Stilsicherheit beweisen wie auf historischem Instrumentarium. Als konzentrierteste Form sei hier als Beispiel für die Vielfalt von Ensembles der Alten Musik ein Programm des Ensembles moderntimes_1800 angeführt, das im Jänner 2007 im Theater an der Wien gespielt wurde, in dem das Instrumentarium während des Konzertes und damit der Stimmton gewechselt, Phrasierung und Interpretation der Epoche (barocke, klassische bis moderne Werke) der Entstehung des Werkes entsprechend gestaltet wurden. Das Ensemble wurde mit der Intention, eine breite stilistische Vielfalt zu realisieren, gegründet, wie Ilia Korol ausführt:

[233] Finscher 1995, S. 15.

> „Von Anfang an stand dabei das Interesse an den Unterschieden verschiedener Epochen, aber auch an den kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen innerhalb einer Epoche im Mittelpunkt. Daher war es Anliegen, auch die aktuelle Moderne einzubeziehen – das Ensemble möchte in der historischen Aufführungspraxis ebenso beheimatet sein, wie in der Musik des 20. Jahrhunderts.“[234]

Die Musik des 20. Jahrhundert ist dabei vielen ein Anliegen, das sie mit denselben Musikern interpretieren wollen wie historische Musik; weitere Vertreter dieser Position sind das oben erwähnte Quartett Quatuor Mosaiques, das zunehmend Musik des 20. Jahrhunderts spielt, wie auch das jüngere Ensemble Prisma Wien unter der Leitung von Thomas Fheodoroff, welches

> „in variablen Besetzungen Musik aller Stilepochen auf jeweils historischem Instrumentarium [spielt]. Zusätzlich vergibt das Ensemble Kompositionsaufträge an zeitgenössische Komponisten […].“[235]

Eine Tendenz, die sich insofern unterscheidet, als Vertreter der historischen Aufführungspraxis Musik des 20. und 21. Jahrhunderts spielen, die aber spezielle für alte Instrumente komponiert wurde, wird separat besprochen.

Der deutsche Geiger und ehemalige künstlerische Leiter von Musica Antiqua Köln, Reinhard Goebel, zur Entwicklung des Verständnisses für Alte Musik seit Beginn der 1980er Jahre:

> „Die Akzeptanz dieser Musik im Konzertleben ist wesentlich größer geworden. Das Repertoire ist in einem unglaublichen Ausmaß auch durch die Tonträgerindustrie gewachsen, damit einhergehend auch ein Alltäglicherwerden dieser Musik. Früher wurde klassische Musik eher vereinzelt gesendet, heute gibt es Musik überall.“[236]

Zur Erweiterung des Repertoires ist neben der von Goebel erwähnten Tonträgerindustrie auch die Wiederentdeckung vergessener oder verlorener, im Sinne von nicht zugänglicher, Werke zu zählen. Interpreten der historischen Aufführungspraxis haben großen Anteil an der revidierten Sicht auf Komponisten, auf einzelne Bereiche des Repertoires eines Komponisten, wie beispielsweise Händels Opern und sie haben in Archiven sehr viele Werke wieder entdeckt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Sensationsfunde wie das 1999 in Kiew wiederentdeckte Archiv der Berliner Sing-Akademie, das über fünftausend Handschriften, Partituren und Drucke, rund vierhundert Autographe von Carl Philipp Emanuel Bach enthielt, Werke von Telemann, Hasse und den Brüdern Graun[237], sind eher Ausnahmerscheinungen, was die Größenordnung anbelangt, aber auch in österreichischen Archiven wurden viele bisher unbekannte Werke gefunden.

---

[234] Fono Forum 05/08, S. 48f.
[235] www.carinthischersommer.at – Stand: 30. September 2008.
[236] www.arte.tv/de/Maestro/1600846.html - Stand: 29. September 2008.
[237] www.auswaertiges-amt.de – Stand: 1. Oktober 2008.

Rechtlich gesehen ist die Entdeckung von Autographen sehr interessant, da der Erstherausgeber von nachgelassenen, nichtveröffentlichten Werken nach der in § 76b des österreichischen Urheberrechts, veröffentlicht im BGBl. 1936/111 in der Fassung der Urheberrechtsgesetzes-Novelle 2003, festgelegten Regelung die urheberrechtlichen Verwertungsrechte auf 25 Jahre für sich beanspruchen kann:

> „§ 76b. Wer ein nichtveröffentlichtes Werk, für das die Schutzfrist abgelaufen ist, erlaubterweise veröffentlicht, dem stehen die Verwertungsrechte am Werk wie einem Urheber zu. Dieses Schutzrecht erlischt fünfundzwanzig Jahre nach der Veröffentlichung; die Frist ist nach § 64 zu berechnen.“[238]

## 5.2 Zunehmende Institutionalisierung

Die Alte Musik und die historische Aufführungspraxis schaffte und schafft neue Strukturen, etabliert sich im universitären Ausbildungssystem, gründet eigene, spezialisierte Meisterkurse und Lehrgänge. Vielfach werden bestehende Institutionen genutzt, um die historische Aufführungspraxis dort zu implementieren, beispielsweise an Universitäten werden Musiker auf modernem und in eigenen Instituten oder Fächern auf historischem Instrumentarium ausgebildet, vielfach studierten auch die heute lehrenden Professoren, die Interpreten und/oder Dozenten der historischen Aufführungspraxis sind, an diesen Institutionen.

Akademische Einrichtungen in Österreich, die Studiengänge für Alte Musik anbieten bzw. eigene Abteilungen für Alte Musik eingerichtet haben, sind beispielsweise:

Wien:

Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien

Konservatorium Wien Privatuniversität

Salzburg:

Universität Mozarteum Salzburg

Graz:

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Johann-Joseph-Fux-Konservatorium Graz

Linz:

Anton Bruckner Privatuniversität Linz

[238] Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte, StF: BGBl. 1936/Nr. 111 i.d.F. der UrhG-Novelle 2003.

Hartmut Krones, Institutsvorstand des Instituts für musikalische Stilforschung[239] an der Musikuniversität in Wien:

> „An unserer Wiener ‚Universität für Musik und darstellende Kunst' müssen sämtliche Studierenden (inzwischen übrigens auch die Dirigier-Studenten) Pflichtveranstaltungen in Aufführungspraxis besuchen (und kolloquieren) – die meisten durch zwei Semester, ganz wenige nur ein Semester. […] Etliche Studierende müssen darüber hinaus noch ein oder zwei ‚praktische' Semester besuchen und tatsächlich ‚Alte Musik' unter der Anleitung unseres Professors für Historische Aufführungspraxis, des Cembalisten und Hammerklavierspezialisten Ingomar Rainer, spielen."[240]

Ein eigenes Institut, wie die Hochschule für Alte Musik der Schola Cantorum Basiliensis an der Musik-Akademie der Stadt Basel hat sich in Wien bisher nicht ausgebildet. Die universitäre Ausbildung erfolgt in denselben Institutionen wie die ‚traditionelle' Ausbildung, mit eigenen Professuren, Fächern und Abteilungen im adaptiertem Rahmen von bestehenden Institutionen.

Im Bereich der Meisterkurse ist die Ausbildung von eigenen Instituten, Akademien und Kursen einfacher zu organisieren und daher auch häufiger zu finden.
Organisationsformen:

- Meisterkurse, die von Universitäten ausgerichtet werden: zB Internationale Sommerakademie für Alte Musik der Kunstuniversität Graz oder der Linzer Bruckner-Universität im Rahmen der "Internationalen Tage für Alte Musik Schloß Weinberg"
- Meisterkurse, die ohne expliziten Bezug zu bestimmten universitären Einrichtungen stattfinden, etwa Austria Barock Akademie Gmunden, Alte Musik Innsbruck, Sommerkurse für Alte Musik St. Pölten[241], Schloss Pöllau (Stmk), Schloss Zell an der Pram[242] u.a.

Hier wäre eine eigene Erhebung notwendig, ebenso wie im Bereich der Wettbewerbe, die der historischen Aufführungspraxis gewidmet sind, wie beispielsweise der Heinrich-Schmelzer Wettbewerb oder der Muffat-Wettbewerb in St. Florian. Ebenso der gesonderten Recherche bedarf die Frage, ob die Angebote noch ausgeweitet werden und in welchem Ausmaß oder ob der Trend mittlerweile stagnierend ist.

---

[239] Zuvor Lehrkanzel "Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis", derzeit eine Abteilung des Instituts; dessen zweite Abteilung das „Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg" ist. Hartmut Krones: „Die Musik der Wiener Schule ist in ähnlich ‚sprechender' Weise zu spielen wie die Musik des 18. Jahrhunderts und wird nach wie vor in hohem Maße missinterpretiert", in: Schmuhl 2007, S. 82.
[240] Schmuhl 2007, S. 83.
[241] www.privatemusicke.at – Stand: 12. August 2008.
[242] www.alte-musik.music.at – Stand: 12. August 2008.

Zeitschriften: im Unterschied zu anderen Ländern wird in Österreich keine eigene Zeitschrift für Alte Musik herausgegeben. Beiträge über Alte Musik finden sich in einschlägigen internationalen Publikationen. In Österreich wird Alte Musik im Rahmen von nicht auf historische Aufführungspraxis spezialisierten Medien rezensiert und darüber berichtet.

## 5.4 Szientifizierung, Rationalisierung

Erste Ansätze zur Szientifizierung sieht Dieter Gutknecht in den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts publizierten Gesamtausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels, die ein Novum in der Musikgeschichte darstellten, denn erstmals sollten sämtliche Werke veröffentlicht werden, frei von Bearbeitungen oder Zusätzen. Weiters sind die Edition der Werke von Heinrich Schütz und die Denkmälern der Tonkunst, ab 1892 Denkmäler deutscher Tonkunst hervorzuheben. Durch das Vorliegen der Gesamtausgaben war eine gezielte Grundlagenforschung möglich, in den Vorworten wurde der jeweilige Stand der wissenschaftlichen Erforschung der Werke festgehalten. Dies hatte Einfluss auf den Aufführungsstil, der sich anhand der „gereinigten" Gesamtausgaben dem „Original" eher nähern konnte als durch Ergänzungen durch nicht mit dem Komponisten identischen Autoren.[243] Gutknecht:

> „Aus dem Geiste des Positivismus geboren – ablesbar äußerlich an dem Präfix ‚Gesamt-', dann erkennbar an den Editionsrichtlinien, aber auch an der Vorstellung: Wenn alle Kompositionen Bachs und Händels nach den Original-Handschriften erstellt vorliegen, sind die Gegebenheiten recht deutlich nachvollziehbar! – beginnt eine neue wissenschaftliche Disziplin, die ihrerseits eine praktische Umsetzung mitgebiert: Musikwissenschaft als historisch-philologische Disziplin und Aufführungspraxis, da die gesamte edierte Musik nur in ganz eingeschränktem Umfang real ist, solange sie nicht in Klang umgesetzt wird."[244]

In den Editionsrichtlinien der Bach-Ausgabe schreibt Moritz Hauptmann, dass sich die Bach-Gesellschaft, welche „eine stichhaltige kritische Ausgabe der Werke Bachs nach den zuverlässigsten Quellen" vorlegt, darauf beschränkt:

> „[…] nur den originalen Notentext zu veröffentlichen. Alle Zusätze wären von der Willkür des Herausgebers abhängig und würden dessen Meinungsfarbe widerspiegeln."[245]

[243] Vgl. Gutknecht 1997a, Szientifizierung der Musik, S. 128-153.
[244] Gutknecht 1997b.
[245] Zitiert in: Gutknecht 1997b, S. 201.

Gutknecht führt weiter aus, wie sich als neue Ausrichtung und methodisch fundierte Erforschung als Antipode zur „ästhetisch künstlerischen Beurteilung“, die „historisch-archäologische“ Richtung um Philipp Spitta und Friedrich Chrysander herausbildete und ihre Position stärken konnte, die Bewegung durch die „Eigengesetzlichkeit des Gegenstandes“ diese notwendigerweise forcierte:

> „Nun lag das entscheidende Argument nicht mehr allein in der Überzeugungskraft des darstellenden Künstlers, die ‚richtigen’ Lösungen waren nicht dem ästhetischen Geschmack überlassen, sondern es wurden Kriterien wie die historische Erforschung der Entstehungszeit der jeweiligen Musik mit allen Unterbereichen wie Instrumentenkunde, musikalische Theorie und Aufführungspraxis schlechthin bestimmend. Die Rückwärtswendung erkannte und anerkannte immer mehr die Eigengesetzlichkeit ihres Gegenstandes. […] Nur durch eine verstärkte Verwissenschaftlichung in der Betrachtung der Kunst- bzw. der Musikgeschichte […] waren neue Erkenntnisse zu gewinnen. So traten neben die historische Veröffentlichung zunehmend auch naturwissenschaftliche Untersuchungen.“[246]

Dass die Erforschung der Quellen, systematische Werksausgaben, die Forderung nach Darlegung des Erforschten (für den praktischen Gebrauch der Ausgaben, etwa in Fragen der Verzierungen) eine Schnittstelle zu Max Webers Konzept der Rationalisierung ist, geht aus den Zitaten in Ansätzen hervor. Der Anspruch der Authentizität, der immer wieder erhoben wurde und wird, ist nur über eine Kenntnis einer Vielzahl von Bereichen – über Instrumente, Notation, Stimmton, Räumlichkeiten, Besetzungsgrößen u.a. – zu verfolgen. Der Zusammenhang mit Weber, vor allem die Tendenz der Rationalisierung, die er in anderen Bereichen der Gesellschaft, wie Religion, Wirtschaft oder Recht ebenso wie in der Kultur sieht, kann hier nicht weiter ausgeführt werden. Die „Unbefangenheit“, wie Harnoncourt es nennt, die ein Musiker wie Mendelssohn dem Werk Bachs, der Matthäuspassion, entgegenbrachte, sie veränderte, ist heute weitgehend nur in veränderter Form anzutreffen. Einer übertriebene „Quellenpedanterie“ (Hermann Max) und einem „akademischen“ Musizieren steht eine Gegenbewegung gegenüber, die im folgenden Kapitel erörtert werden soll.

Möglicherweise ist in der Alten Musik, die eine starke Tendenz zur Argumentation, zur Rechenschaft über das, was auf der Bühne passiert, aufweist, die Rationalisierung besonders deutlich erkennbar. Auch an dem oft diskutierten „Ad libitum-Problem“ oder der Improvisation ist ersichtlich, dass das nicht vom Komponisten Festgelegte, vielen Interpreten Schwierigkeiten bereitet.

[246] Gutknecht 1997a, S. 128.

Ein anderer Bereich, in dem Systematisierungen vorgenommen werden, sind Editionen, wie Gustav Leonhardt schreibt:

> „Bach ‚entzieht sich' unserer Idee von Logik, Systematik und Konsequenz […]. Andauernd tut Bach, was wir nie getan hätten. Er ist so inkonsequent, daß wir ratlos die Köpfe schütteln und am liebsten korrigierend eingreifen würden (dies geschieht öfter als man denkt, sogar im Druck einer neuen Bach-Ausgabe!)."[247]

Beispielsweise mutmaßliche Fehler in der Notation, die der Editor als der Korrektur bedürfend ändert, die aber inhaltlich die Intention des Komponisten widerspiegeln, wo schließlich die Systematisierung oder „Richtigstellung" problematisch ist:

> „So komme es vor, daß sich vermeintliche Fehler als durchaus sinnvolle Harmonisierungen herausstellten, sich dagegen aber auch zahlreiche Schreibfehler fänden. Die Schwierigkeit, richtig zu entscheiden, sei für den Editor immens […]."[248]

Eindeutigkeit ist auch im Fall von Bearbeitungen durch den Komponisten nicht zu erzielen, welche die „richtige" Version sein soll. Wolf Hobohm schreibt unter dem Titel „Zur Problematik der Anhänge in Einzelbänden von Gesamtausgaben"[249]:

> „Mendel [Arthur Mendel, Herausgeber Neue Bach-Ausgabe, Johannes-Passion, Anm.] ging von der These aus, dass die letzte Fassung, die Bach geschaffen hatte, die maßgebliche sei, diese editierte er, und alles, was in früheren Fassungen davon abwich, stellte er in den Anhang."[250]

Entgegen dem Festhalten an der letzten Fassung ist in vielen Bänden der Hallischen Händel-Ausgabe die gänzlich andere Auffassung vertreten worden,

> „dass nicht die späteste Fassung das Werk repräsentiert, und deshalb ediert wurde, sondern Händels erste Fassung. Denn, so Baselts [Herausgeber von Bänden diese Ausgabe, Anm.] Ansicht, die späteren Änderungen am Werk seien vor allem praxisbedingt erfolgt; den Rang ‚letzter Gültigkeit' könnten sie nicht beanspruchen."[251]

Vielfach werden andere Fassungen einzelner Teile des Werkes im Anhang abgedruckt, was Hobohm als Wertung sieht, da der Anhang von vielen Praktikern weniger zur Kenntnis genommen wird. Teilweise erfolgt dieses „in den Anhang stellen" ohne Anhaltspunkte über den Vorzug des Komponisten. Fragt man nach der maßgeblichen, der richtigen, der das Werk repräsentierenden Fassung, so impliziert dies eine eindeutige Bewertung durch den Komponisten, die eine Fassung über die andere erhebt oder aber abwertet. Wo dies nicht dokumen-

[247] Leonhardt 1999, S. 24f.
[248] Gutknecht 1997a, S. 140.
[249] In: Schmuhl 2007, S. 47-49.
[250] Schmuhl 2007, S. 47.
[251] Ebd.

tiert ist, bleibt es eine Interpretation, wie etwa eine Systematisierung auf die Herausgabe aller Erstfassungen, bei genereller Zurückstellung von späteren, revidierten Fassungen in den Anhang.

## 5.4 Sich veränderndes Verhältnis zu Quellen

Wie bereits im ersten Kapitel ausgeführt, definiert sich die historische Aufführungspraxis weitgehend über das Quellenstudium, das in diesem Bereich immer wieder gefordert wird, Josef Mertin formuliert es folgendermaßen:

> „Eine seriöse Betätigung in historischer Musik muß selbstverständlich alle seitens der Musikwissenschaft erarbeiteten Erkenntnisse und Unterlagen auswerten. Dies ist aber nur die eine Seite eines Zugriffes auf diesen Fachbereich. Ebenso wenig darf das lebendige Musizieren hinter eine quasi nur wissenschaftliche Behandlung dieses Problemkreises gesetzt werden […]. Musikalische Gestaltungsgabe und Phantasie bringen erst für ein Kunstwerk, ganz gleichgültig, welcher Zeit und welchem Musikstil es angehört, das wirklich lebendige Sein.“[252]

Über das Studium der Quellen und die Bedeutung der theoretischen Kenntnisse mahnt Josef Mertin die Bedeutung der „musikalischen Gestaltungsgabe und Phantasie“ ein, wie auch sein einstiger Schüler Nikolaus Harnoncourt festhält, dass die anzustrebenden und besten Aufführungen jene sind, die „Wissen und Verantwortungsbewußtsein mit tiefstem musikalischen Empfinden vereinen“[253], wobei die Erkenntnis wiederum nicht an der Notation und den Quellen Halt machen dürfe:

> „Ich möchte also vor allem vor einer Überschätzung unseres historischen Musikverständnisses warnen. Nur wenn wir wirklich den Sinn hinter den alten Vorschriften und Lehren sehen, wird auch eine musikalische Interpretation nach diesen Regeln schlüssig.“[254]

Bei neueren Veröffentlichungen scheinen die Gründe für die Forderung des Quellenstudiums teilweise anders gelagert zu sein: Peter Reidemeister sieht vor allem bei jüngeren Musikern ein tendenziell sinkendes Interesse an der möglichst detaillierten Informationssuche und Aufarbeitung, sieht die „Gefahr der Pseudowissenschaftlichkeit“[255], die er allerdings nicht verallgemeinert und ebenso darauf hinweist, dass das Gegenteil, ein fundiertes Wissen, bei vielen Musikern anzutreffen ist. Reidemeister über die geänderte Einstellung:

---

[252] Mertin 1978, S. 5.
[253] Harnoncourt 1982, S. 17.
[254] Harnoncourt 1982, S. 43.
[255] Krones 1997, S. 232.

> „Die jungen Alte-Musik-Adepten sind spürbar weniger interessiert an den historischen und aufführungspraktischen Hintergründen, was ja eigentlich die ‚raison d'être' der Alten Musik ist, man ist heute ‚cooler' und hauptsächlich nicht pedantisch."[256]

Hans Maria Kneihs weist auf eine vermeintlich den Grundsätzen der Aufführungspraxis widersprechende Sicht eines Musikers hin, der sich bereits länger mit der historischen Aufführungspraxis beschäftigt, deutet an, dass in der Vermittlung von Wissen den Schülern möglicherweise eine weniger selbst erforschende Vorgehensweise nahe gelegt werden könnte, dass vereinzelt vielmehr eine Orientierung an den Leistungen und den Standards der Unterrichtenden und praktizierenden Musiker suggeriert werden könnte:

> „Ein prominenter Kollege unseres Faches hat kürzlich gemeint: Die ganzen Traktate haben wir vor 15 Jahren gelesen, das brauchen unsere Schüler jetzt Gott sei Dank nicht mehr zu tun. Die können auf dem Niveau einsteigen, auf dem wir jetzt sind."[257]

Hermann Max über die Tendenz, die aus dem weithin bekannten und nicht zuletzt durch Tonträger verbreiteten Stil, die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts dem derzeitigen Stand der Kenntnisse der Aufführungspraxis entsprechen zu spielen, resultiert und dabei auch von jungen Musikern der historischen Aufführungspraxis wie auch von traditionell interpretierenden Musikern ohne profunde Kenntnisse übernommen oder in deren Musik einbezogen wird:

> „Da, wo das Wissen fehlt und schließlich das Bewusstsein verloren geht, dass bestimmte Arten zu spielen oder zu singen nur für bestimmte Epochen gelten, entsteht die Tendenz ‚Weg von der Aufführung Alter Musik als einer sprachlich und bildlich gebauten Musik – Hin zu einer als absolut verstandenen Musik', also weg von gesungener ‚Sprache', hin zur Dominanz von in erster Linie gesungenen oder gespielten ‚Tönen' schlechthin. Letztlich ist das eine dem 19. Jahrhundert eigene Musikpraxis. Schlimm ist das nicht. Es kann Beleg für eine ‚offene' Aufführungspraxis sein, die sich ständig wandelt und aktualisiert."[258]

Max sieht als positiven Effekt, dass die Akzeptanz der historischen Aufführungspraxis dadurch gesteigert wurde. Die Wirkung der theoretischen Quellen, die Max als „Kreativität freisetzende" beschreibt, habe nachgelassen, ihre „vordergründige Nutzung" wird heute von vielen als einengend und problematisch angesehen. Weiter konstatiert er eine „Abkehr von quellenbezogener Detail-Pedanterie", die dazu führte,

> „dass Musikmachen mehr in den großen musikästhetischen Rahmen einer Epoche, in einen weit gefassten geschichtlichen Kontext gestellt wurde […]."[259]

---

[256] Schmuhl 2007, S. 73.
[257] Krones 1997, S. 46.
[258] Max 2007, S. 21f.
[259] Max 2007, S. 18.

Schließlich hält er fest, dass die eben beschriebenen Entwicklungen Teil einer langfristigen Erneuerung und umfangreichen Veränderung der Aufführungspraxis sein könnten. Die Stimmen, die das als unzureichend angesehene Quellenstudium kritisieren sind viele. Es finden sich teilweise Verallgemeinerungen, dennoch meist wird eingeräumt, dass es sich um Tendenzen handelt, die oft in der Größenordnung nicht benannt werden. Möglicherweise sind auch die Quellen andere geworden oder werden von jungen Musikern anders gewichtet. Vor allem Tonträger spielen eine größere Rolle als vor einigen Jahrzehnten, dem jungen Musiker stehen beispielsweise mehrere Einspielungen der Matthäuspassion im Originalklang zur Verfügung, während Klangideal und werkgetreue Wiedergabe vor fünfzig Jahren lediglich über Traktate und andere schriftliche Quellen bzw. über Instrumente zu erschließen war.

Interessant in diesem Zusammenhang ist zunächst sicher die Rolle der Medien und verfügbaren Tonträger, wie zu Beginn dieses Kapitels in dem Zitat von Peter Reidemeister angesprochen. Ludwig Finscher über die „Fremdheit des fremden und fernen geschichtlichen Augenblicks, der in der Interpretation des Werkes als Alte Musik aufscheint“[260], die Unterschiede seien bei den Symphonien Beethovens in der Interpretation im Originalklang und den nach wie vor meist spielenden modernen Symphonieorchestern besonders stark zu erleben:

> „aber zumindest für den, der mit den Interpretationen Furtwänglers, Klemperers und Erich Kleibers aufgewachsen ist, wird das Werk [Finscher nennt Beethovens Eroica in einer historisch interpretierten Aufführung von Roger Norrington, Anm.] fremd, eben: Alte Musik.“[261]

Möglicherweise ändert sich für junge Musiker die Dimension der „Fremdheit“ der Alten Musik, wie es Ludwig Finscher nennt, indem sie mit Harnoncourts Aufnahmen aufwachsen. Das Verständnis der Generation der Nachfolger oder eines Musikstudenten des 21. Jahrhunderts muss ein anderes sein, als es jenes in „Pionierzeiten“ war, in denen man vor viele offenen Fragen stand, weniger Kenntnisse und Erfahrungen im Bereich der historischen Aufführungspraxis hatte, kaum Musiker fand, die alte Instrumente spielen konnten und in denen ein Durchsetzen in einem Musikmarkt offenbar neue Wege forderte. Die ideologische Begründung der Jugendbewegung beispielsweise ist eine andere Ausgangsbasis für Musiker als ein unüberschaubarer Markt von veröffentlichten Aufnahmen im Bereich der historischen Aufführungspraxis und ein ständiges Konkurrieren im Konzertleben. Wenn Reidemeister die Veränderung in den letzten dreißig Jahren eingrenzt, so war die Alte Musik zu dieser Zeit weit-

[260] Finscher 1995, S. 18.
[261] Finscher 1995, S. 17.

gehend weniger etabliert als heute, eine Vielzahl von Ensembles wurde in der Zwischenzeit gegründet. Die Gründe für die Tendenz des sich ändernden Verhältnisses zu Quellen sind damit keineswegs ausreichend thematisiert und müssten einer eigenen Untersuchung unterzogen werden. Die Funktion und Bedeutung des Wettbewerbes auf dem Konzertmarkt sollten darin Faktoren sein, da sie pragmatische Motive fördern könnten, im Sinne einer Orientierung an marktwirtschaftlichen Erfolgsmechanismen, wie beispielsweise Elmar Budde im Zusammenhang mit der Bestrebung nach Virtuosität als zweckdienlichem Mittel der Durchsetzung gegen andere Musiker thematisiert:

> „Tatsächlich aber orientiert sich die Virtuosität ja nicht an Musik, sondern sie orientiert sich heute schon in der Ausbildung an der Konkurrenz. Der virtuose Spieler heute wird ausgebildet im Hinblick auf die Konkurrenz, im Hinblick auf jene Kür, wo er sich bewährt oder nicht. Das ist ein Problem unserer von der Medienindustrie geprägten Gesellschaft. Wenn Alte Musik so gemacht wird wie die virtuose Musik heute – es gibt ja Ansätze dazu – ist sie genauso schlecht wie die nur am Markt orientierte virtuose Musik.“[262]

Die Virtuosität, die Überbetonung des Intellekts müssten auch in Zusammenhang mit den lange gehegten Vorurteilen gegen die Alte Musik betrachtet werden, die auf die häufig von Laien aufgeführten Konzerte zurückgeführt wurden. Gutknecht:

> „Natürlich begab man sich in der Begeisterung frischer Entdeckung auf kein künstlerisches Niveau, ein Mangel, der noch heute im Bewußtsein vieler in ihrem Verhältnis zur historischen Musikpflege deutlich wird. […] allein die Anwendung, das Vorführen der alten Instrumente [war] wichtig, wohingegen das ‚Wie' der Handhabung nebensächlich war.“[263]

Reidemeister sieht in der „Angst vor dem Dilettantismus“ [264], die trotz vieler ausgezeichneter Musiker der Alten Musik, eine mögliche Ursache für das Streben nach Verbesserung der technischen Leistung, das die Standards moderner Interpreten erreichen soll, was zur Folge hat, dass viele junge Instrumentalisten dafür die „geistige, stilistische und historische Dimension“ vernachlässigten. In einer umfassenderen Ausbildung müsste darauf reagiert werden, wie Reidemeister ausführt, denn

> „hier liegt die Chance, der Veroberflächlichung und einem neuen Virtuosentum in der Alten Musik mit allen seinen Verarmungserscheinungen in puncto Selbständigkeit, Spontaneität, Kreativität und Mut zum Experiment entgegenzuwirken.“[265]

---

[262] In: Krones 1997, S. 44.
[263] Gutknecht 1997b, S. 217.
[264] Vgl. Reidemeister 1997.
[265] Reidemeister 1997, S. 24.

## 5.5 Alte Musik und Medien

> „Die Alte Musik begann mit einem anti-technischen Affekt, man ahnte nicht, welche Bedeutung gerade die Tontechnik für sie bekommen sollte,“[266]

hielt Karl Grebe in einem historischen Überblick über die rasante Entwicklung der Alten Musik im Rahmen der Kasseler Tagung 1967 fest. Die Rolle der Medien wurde im Zusammenhang mit anderen Themenbereichen schon betont. Dabei wurde vor allem auf die Verfügbarkeit eines breiten Repertoires, einer Vielzahl vorliegender Aufnahmen verschiedener, teilweise sehr angesehener Interpreten sowie die Auswirkungen dieser Einspielungen auf das Musikverständnis junger Musiker und die traditionelle Interpretation hingewiesen.

Reimar Bluth[267], langjähriger Aufnahmeproduktionsleiter bei Eterna und für mehrere Tonträgerfirmen tätig, sieht in qualitativ hochwertigen Tonaufzeichnungen und Wiedergabemöglichkeiten einen wesentlichen Impuls für die Vermittlung von Alter Musik: der „Alte-Musik-Boom“ sei wesentlich auf die Tonträgerindustrie und die Distribution von technisch kontinuierlich verbesserten Tonträgermedien, die Klangideale verschiedener Epochen authentischer und überzeugender wiedergeben können, zurückzuführen. Bluth hebt besonders jene vor der Wiener Klassik, wie sie von der historischen Aufführungspraxis im 20. Jahrhundert neu erarbeitet wurde, hervor. Er konstatiert einen „um sich greifenden Niedergang der Branche“[268], verursacht durch die große Anzahl an Veröffentlichungen sowie durch die vielfach genutzten Kopiervorrichtungen. Für Tonträgerfirmen werden daher die Initialkosten, die für die Herstellung, den Vertrieb und die Vermarktung neuer Aufnahmen anfallen, schwieriger aufzubringen sein, das finanzielle Risiko des wirtschaftlichen Erfolges wird zunehmend auf die Ensembles und Künstler übertragen bzw. von Tonträgerfirmen in andere Institutionen ausgelagert. Bluth sieht eine große Chance in der Entwicklung von neuen, technisch im Vergleich zu bestehenden Medien deutlich verbesserten Tonträgern, die es rechtfertigen würden, Werke, die bereits in mehreren Interpretationen vorliegen, neu einzuspielen, wie dies in der Vergangenheit oft mit Neuerungen im Bereich der Tonträgertechnik einherging.

Vielfältige Möglichkeiten von Neueinspielungen ergaben sich durch den geänderten Interpretationsstil, wobei immer noch neue Epochen von der historischen Aufführungspraxis erobert

[266] Grebe 1968, S. 10.
[267] Vgl. Bluth 2007.
[268] Bluth 2007, S. 62.

werden, wie derzeit die Romantik, und andererseits durch die Neubewertung von Werken und Komponisten sowie durch wiederentdeckte oder nach langer Verschollenheit (wieder) gefundenen Werke. Inwiefern die Tonträgerindustrie hier das Repertoire bestimmt, damit Interesse weckt oder nach wirtschaftlichen Kriterien beispielsweise Musik der Renaissance weniger häufig veröffentlicht, bedarf eine eigenen Untersuchung.

Die technischen Möglichkeiten werden aber auch die Musik des 20. Jahrhunderts, die nach der hier angewandten Definition in einigen Jahrzehnten zur Alten Musik zu zählen sein wird, verändern. Angefangen von Welte-Mignon Aufnahmen von Mahler, Strauss oder Debussy gibt es technisch sehr viel versiertere Aufnahmen, die die Interpretation von Werken durch den Komponisten dokumentieren. Komponisten können dabei als Instrumentalisten oder Dirigenten mitwirken, wobei die Fragestellungen andere sein werden, als es beispiels-weise die Musik des Barock betrifft. Tempofragen werden nicht nur durch genaue Angabe von Metronomzahlen durch den Komponisten gelöst sondern auch über CD- oder DVD-Dokumentationen.

Die Standardisierung von Instrumenten und die geänderte Einstellung zur Dokumentation im Allgemeinen sind weitere Faktoren, die den historischen Aufführungspraktikern in Zukunft andere Fokussierungen erlauben und abverlangen werden. Der anhaltende Wandel in den kulturellen Ausdrucksformen und der gesellschaftliche Wandel sind Phänomene, welche die Rezeption, die weitgehend zeitgebunden ist, für spätere Generationen oder Epochen als in anderer Weise zugänglich halten. Die Analysen der Geisteswissenschaften könnten eine stärkere Rolle für Interpreten spielen, insofern sie Geisteshaltungen und Zeitgeist, Strömungen, Veränderungen der Lebensbedingungen und ihre Auswirkungen, soziale Probleme thematisieren und damit in systematischer, wissenschaftlicher Weise betrachten sowie ihre Motive zu erklären suchen.

## 5.6 Alte Musik und zeitgenössische Kompositionen

Eine weitere Tendenz ergibt sich aus der Suche der Interpreten der historischen Aufführungspraxis nach neuer Musik und neuen Ausdrucksmitteln, denn selbst die Ausdehnung des Repertoires und die Neuentdeckung von Werken bieten der steigenden Anzahl von spezialisierten Interpreten ein zu begrenztes Betätigungsfeld, dessen Grenzen überschritten werden.

Beispielsweise in der Verbindungen mit anderen Musikstilen (Alte Musik und Jazz, Projekt Fusion mit Capella Leopoldina, Alte Musik und argentinische Ethnomusik bei Rubén Dubrovsky u.a.) oder in Zusammenarbeit mit anderen Kunstrichtungen wie Literatur oder Schauspiel (Nikolaus Harnoncourt liest Mozart-Briefe, Zusammenarbeit von John Malkovich und Martin Haselböck, Tobias Moretti liest literarische Texte und kombiniert diese mit dramaturgischen Elementen in einem Konzert von Moderntimes_1800 u.a.) oder auch in der Komposition neuer Musik für historische Instrumente.

> „Das Verhältnis von Alte-Musik-Bewegung und Kompositionsschaffen im 20. Jahrhundert ist ambivalent, doch gibt es viele Berührungsflächen, die von der stilistischen Anleihe, der Bearbeitung oder Uminstrumentierung bis hin zur Komposition neuer Werke für historische Instrumente reichen,“[269]

schreibt Dieter Gutknecht und nennt vor allem die Beiträge im Werk von Carl Orff und Paul Hindemith als bedeutende Vertreter jener Strömung, die Alte Musik und zeitgenössisches Komponieren verbinden[270]. Er betont die starke Ausprägung dieses Verfahrens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, resümiert aber, dass dies wenig zur Renaissance von Alter Musik beigetragen habe, trotzdem die Bearbeitungen von Monteverdis „Orfeo“ durch Hindemith und Orff „allenfalls Teilaspekte eines fast vergessenen Repertoires“[271] wieder beleben konnten, wenn auch in einem veränderten Bild des Originals.

Dieter Krickeberg beschäftigt sich mit Motiven, für das Entstehen von „Neuer Musik für historische europäische Instrumente“ in einem gleichnamigen Symposiumsbeitrag[272] der Michaelsteiner Konferenz 2002. Dabei sieht er das Komponieren für historisches Instrumentarium als besonderes Ausdrucksmittel, welches die musikalisch-technischen Möglichkeiten dieser Instrumente einsetzt, die in der elektronischen Erzeugung oder mit modernerem Instrumentarium nicht vorhanden sind. Der besondere Klang oder die technischen Möglichkeiten von Instrumenten sind unabhängig von einem bestimmten Stil, das Komponieren, das sich einem bestimmten historischen Stil annähert ist hier ebenso möglich wie das Zitieren von Elementen, bestimmter Stilarten oder Werke oder auch in der Verwendung reine Intervalle:

> „In der Tat könnte das Auftauchen historischer Elemente in einer heutigen Komposition darauf hinweisen, dass das Bewahren überlieferter Werte in einer Zeit, in der der Fortschritt Selbstzweck zu werden droht, wichtig sein könnte.“[273]

---

[269] Gutknecht 1997a, S. 291.
[270] Vgl. Zeitgenössische Komponisten und Alte Musik. In: Gutknecht 1997a, S. 291-294.
[271] Gutknecht 1997a, S. 294.
[272] Krickeberg 2007.
[273] Krickeberg 2007, S. 24.

Eine potentiell eigene Ästhetik, die Altes und Neues verbindet, sieht Krickeberg dadurch gegeben, wobei die Verbindung hauptsächlich über das Instrument entsteht und weniger eine bestimmte Spielweise, ausgenommen bestimmte Kompositionsstile, die diese erfordern. Ähnlich wie Hindemith, der als Viola d'amore-Spieler neue Werke für dieses Instrument schaffen wollte, suchten Interpreten wie die Cembalistin Wanda Landowska für ihr Instrument einen musikalischen Bezug zur Gegenwart und regen oft neue Kompositionen an.

Einer steigenden Anzahl von Konzerten und Musikern steht ein relativ großes Repertoire zur Verfügung, das aber auch nicht beliebig erweiterbar ist. Krickeberg:

> „Ich würde auch nicht völlig ausschließen, dass eine Aufführungspraxis mit neueren Instrumenten, auch eine solche mit romantisierenden Tendenzen, sich einen Teil der Alten Musik, die sie in der letzten Zeit der historisch orientierten Interpretation überlassen hat, zurückholt und damit den Aktionsradius der historischen Aufführungspraxis einengt."[274]

Möglicherweise wäre das oben zitierten „Bewahren wollen" von Elementen, von Bekanntem ein Anhaltspunkt für die große Akzeptanz des Publikums, von der Krickeberg berichtet, trotz vieler Vorbehalte gegen zeitgenössische Musik. Ein Verbinden und Anschließen an jene Epochen, deren Anteil am Repertoire bedeutend größer ist als jener der zeitgenössischen Musik und einen größeren Publikumszuspruch findet.

## 5.7 Themen für weiterführende Analysen

Wie die bisher ausgeführten Tendenzen nur im Ansatz und in einzelnen Überlegungen dargelegt werden konnten, so wären folgende Themen musiksoziologisch näher zu analysieren.

**Demokratisierungstendenzen**

Eine Analyse von einzelnen demokratisch sich selbst verwaltenden Ensembles im Vergleich zu „hierarchisch" organisierten Klangkörpern wäre interessant, die die Außenwirkung einzelner Musiker des Ensembles oder Orchesters betrifft. Selbst moderne Symphonieorchester, die seit mehr als einem Jahrhundert im Wiener Konzertleben präsent sind, veröffentlichen in ihren Webauftritten die Namen der Orchestermusiker (Wiener Philharmoniker) oder zeigen Fotos der einzelnen Musiker (Wiener Symphoniker). In Wiener Konzertprogrammen finden sich selten die Besetzungslisten gedruckt, vor allem bei Orchestern ist dies nicht üblich. In

[274] Krickeberg 2007, S. 25.

anderen europäischen Ländern wie etwa Spanien oder auch in CD-Booklets werden häufig auch die Orchestermusiker namentlich erwähnt. Eine Fragestellung für eingehendere Untersuchungen könnte lauten, ob die Tendenz, die Besetzung des Orchesters im Detail und mit Namen der Musiker anzuführen bei der Alten Musik häufiger anzutreffen ist als bei modernen Symphonieorchestern. Zu berücksichtigen wäre, dass die Wahrscheinlichkeit der namentlichen Erwähnung nach der Größe des Ensembles variiert, bei kleineren, solistischen Besetzungen höher ist als bei Kammerorchestern oder größeren Formationen. Weiters wäre interessant, ob dies ein Zeichen der Individualisierung oder auch eine Maßnahme des Entgegenwirkens auf die häufige Unzufriedenheit der Orchestermusiker mit dem hierarchischen System des Orchesterbetriebes ist, die vermehrte Wahrnehmung bei den Orchesterverantwortlichen (Management, künstlerische Leiter) für die Bedeutung des einzelnen Musikers signalisieren soll. Auch Motive für die Nennung von Gründungsmitgliedern wären zu erforschen, etwa ob damit Kontinuität demonstriert werden soll, man das Renommee von mitwirkenden Musikern betonen möchte oder dessen Erwähnung den Ensemblenamen aufwerten soll oder der Gründer, der eventuell auch künstlerischer Leiter sein könnte, die Anerkennung und Beurteilung seiner Leistung auf Kollegen und „Mitstreiter“ mitbeziehen möchte, die für das Ensemble von besonderer Bedeutung waren und sind.

**Geschlechterverhältnis**

Eine Analyse des Geschlechterverhältnisses, also der Relation der Anzahl von weiblichen und männlichen Musikern in der Alte Musik-Bewegung wäre eine mögliche Forschungsfrage. Eine komparative Analyse zu modernen Symphonieorchestern sollte dazugezogen werden.

**Repertoireverteilung**

Wie ändert sich das Verhältnis des Repertoires im Zeitvergleich? Ähnlich der Publikationen von Mueller und Mark, die im ersten Kapitel zitiert wurden, wäre auch in der historischen Aufführungspraxis sehr interessant, ob sich dieselben Tendenzen ergeben. Etwa ob es zu einer internationalen Angleichung des Repertoires durch die ökonomisch vorteilhafteren, ausgedehnteren Tourneen von Originalklangorchestern kommt. Wie sich die Lebenskurven einzelner Komponisten entwickeln oder auch, welche Anteile am Repertoire einzelne Epochen hatten und haben. Im Zusammenhang mit dem Medienmarkt wäre interessant, ob und in welchem Ausmaß „Meilensteine“ in der CD-Veröffentlichung oder medial vielbeachtete Konzertereignisse zu verstärkter Programmierung durch Veranstalter führen. Beispielsweise

wäre denkbar, dass Harnoncourt, der mit „Orlando palladino“ eine sehr selten gespielte Oper Joseph Haydns im November 2007 im Theater an der Wien aufführte, „initiiert“, dass Haydn als Komponist von Opern neu gedeutet wird, dass Haydns Opern auch nach dem Haydn-Jubiläum im Jahr 2009 weiterhin häufiger programmiert werden als bisher.

**Kommunikationsdichte**

Es gibt in Wien keine offizielle, größere Vereinigung von Interpreten der Alten Musik. Hier wäre in internationaler Vergleich anzustreben. Dass es keine institutionelle „Vergemeinschaftung“ gibt, könnte darauf zurückzuführen sein, dass die „Szene“ der Alten Musik sehr individuell ist, es könnte aber auch bedeuten, dass die Kommunikation zwischen Ensembles informell organisiert ist. Vielfach ergibt sich eine indirekte Kommunikation über einzelne Musiker, vor allem im Hinblick auf Terminkollisionen zwischen Projekten, geplante Produktionen oder ähnliches. Eine kaum vorhandene Kommunikation kann auch Indiz für eine zunehmende Integration in den Musikbetrieb bedeuten: je besser ein Ensemble sich etablieren kann, desto weniger ist es auf „Rückhalt“ oder „Austausch“ angewiesen, was sich bei kaum beachteten oder ideologisch motivierten Minderheiten vermutlich eher ergeben würde.

**Historische Aufführungspraxis und ihr Einfluss auf moderne Symphonieorchester**

In Repertoire wie auch in der Interpretation wäre eine spezielle Untersuchung anzulegen, die sich auf die Elemente bezieht, die moderne Symphonieorchester von der historischen Aufführungspraxis übernommen haben. Die Veränderung der Rezeptionsgewohnheiten ist ein interessantes Betätitungsfeld wie etwa die Frage, welche Adjektive das Publikum heute Interpretationen von Wilhelm Furtwängler oder Karl Böhm zuschreiben würde. Abschließend sei noch einmal Hermann Max zitiert:

> „Ohne Wandel eines Wiedergabestils lässt die Akzeptanz der musikalischen Werke der Vergangenheit nach. Die Werke nehmen fossile Züge an, werden vergessen. Wandel des Wiedergabestils ist die Lebenschance der Musik vergangener Epochen.“[275]

Schließlich ist die Beschäftigung mit Alter Musik in Praxis, Musikwissenschaft und anderen Disziplinen ein andauernder Prozess, eine Entwicklung mit großem Potential. Hermann Max:

> „Irgendwann wissen wir, ob eine sich wandelnde Aufführungspraxis als ständiges Korrektiv funktioniert. Es könnte aber auch zu einer noch differenzierteren und kundigeren historischen Aufführungspraxis kommen, die weit davon entfernt wäre, eine geschichtliche Episode gewesen zu sein.“[276]

[275] Max 2007, S. 17.
[276] Max 2007, S. 22.

## Resümee

Bezugnehmend auf die Fragestellung der Arbeit, die den Stellenwert der Alten Musik und der historischen Aufführungspraxis in Wien in der Saison 2007/2008 bestimmen sollte, muss die Antwort differenziert ausfallen. Verallgemeinernd kann man sagen, dass jene Ensembles, die in Wiener Konzertsälen jährlich Abonnementzyklen gestalten auch international zu den angesehensten österreichischen Originalklangensembles zählen.

Betrachtet man die Wiener Spielstätten im Detail, so werden im Musikverein mehrere Abonnements angeboten (Concentus Musicus, Wiener Akademie, Clemencic Consort, Musica Antiqua) wie auch im Konzerthaus (Originalklang, Quatuor Mosaiques, Ars Antiqua Austria) und in beiden Häusern – sowohl in anderen Abonnements wie auch außerhalb solcher – Konzerte mit Originalklang angeboten. Die Nachfrage nach Alter Musik lässt sich sowohl an der Anzahl der Abonnements ablesen als auch an den Besucherzahlen: während der Concentus Musicus jedes Abonnementkonzert an zwei hintereinander liegenden Tagen im ausverkauften Großen Saal spielt, die Wiener Akademie ebenfalls im Großen Saal auftritt, finden die Abonnementkonzerte des Clemencic Consorts sowie der Zyklus Musica Antiqua im bedeutend kleineren Brahms-Saal statt. Ähnlich finden im Konzerthaus Konzerte im Großen Saal, aber auch in den kleineren Mozart-Saal und Schubert-Saal statt.

Das Theater an der Wien bot in der Saison 2007/2008 Originalklang in Konzerten, szenischen Opernproduktionen und konzertanten Opernaufführungen an und wird in der Saison 2008/2009 den Bereich Barockoper ausbauen, wobei hier vor allem internationale Orchester gastieren. In der Wiener Staatsoper und in der Wiener Volksoper wurden bisher keine Opern im Originalklang gespielt. In der Kammeroper wurde in der Saison 2007/2008 keine Barockoper gespielt, obwohl dieses Genre eine Programmsäule des Hauses ist und damit in anderen Saisonen der Anteil am Programm sehr hoch ist (2008/2009 fast ein Drittel).

Von den in Wien ausgerichteten Festivals sind die Resonanzen, die jährlich im Konzerthaus stattfinden, eine Veranstaltungsreihe, die ausschließlich der Alten Musik gewidmet ist, ebenso die Barocken Festtage, die erstmals im Oktober 2008 im Theater an der Wien stattfanden. Der Osterklang bietet vereinzelt Konzerte mit historischer Aufführungspraxis an, wobei nicht von einem Schwerpunkt gesprochen werden kann. Dass auch bei Sonder- und Jubiläumsver-

anstaltungen Alte Musik eine mitunter bedeutende Rolle spielen kann, wurde am Beispiel des Haydn-Jahres 2009 gezeigt. Weniger umfangreiche Veranstaltungsreihen wie etwa die Konzerte im Kunsthistorischen Museum oder im Liechtensteinmuseum weisen darauf hin, dass Alte Musik auch abseits der Konzertsäle gespielt wird, wobei eine Vollerhebung im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich war. Auch freie Opernproduktionen werden mitunter realisiert, davon wurden zwei beschrieben.

Berücksichtigt man, welches Repertoire Ensembles und Orchester der historischen Aufführungspraxis erschlossen haben, so wäre das Potential, zusätzliche Konzerte zu spielen größer, vor allem in Bereich der Musik der Klassik, beginnend auch in der romantischen Musik. In den letztgenannten Epochen sind nach wie vor Symphonieorchester und „moderne“ Ensembles führend im Hinblick auf die Zahl der Auftritte, wobei man einschränkend sagen muss, dass für die Romantik derzeit international nur wenige Klangkörper existieren, die diese auf historischem Instrumentarium und nach Standards der historischen Aufführungspraxis spielen, wobei mehrerer Originalklangensembles und –orchester Werke der Wiener Klassik im Repertoire haben.

Die heimischen Originalklangensembles können in Wien nur eine relativ geringe Anzahl von Konzerten realisieren, meist weniger als zehn Auftritte pro Saison. Zusätzlich gastieren sie bei österreichischen Festivals und nehmen internationale Gastspiele wahr. Daraus ergibt sich, dass die Orchestermusiker freiberuflich tätig sind und über Werkverträge für Konzerte oder Produktionen verpflichtet werden, wie auch in mehreren verschiedenen Klangkörpern musizieren. Mittlerweile können einige Instrumentalisten ihren Lebensunterhalt aus der Mitwirkung in verschiedenen Ensembles verdienen. Aus den Überschneidungen zwischen den Ensembles ergeben sich für den Musier aber auch einerseits Interessenskonflikte bei Terminkollisionen und andererseits eine gewisse Autonomie in der Zusage oder Ablehnung von Engagements, sofern er eine ausreichende Zahl von Angeboten für seine Mitwirkung erhält.

Im Bereich der historischen Aufführungspraxis sind die künstlerischen Leiter häufig ident mit den Ensemblegründern, leiten die von ihnen formierten Ensembles jahrzehntelang, identifizieren diese teilweise sehr stark, leiten nahezu alle Konzerte des Ensembles, während kaum Gastdirigenten eingeladen werden. Die im Rahmen der Arbeit näher beschriebenen Ensembles sind im Unterschied zu internationalen Originalklangensembles oder heimischen Sympho-

nieorchestern keine sich selbstverwaltenden Formationen.

Die im letzten Kapitel genannten Tendenzen beziehen sich auf einen längeren Zeitraum als er für die Analyse der Programme galt. Über die letzten Jahrzehnte sind als Entwicklungen zu beobachten: die Ausweitung des Repertoires auf Musik vom Beginn der Mehrstimmigkeit bis zur Musik vom Anfang des 20. Jahrhunderts, also weit über die oft assoziierte Musik des Barock hinaus. Weiters ist die zunehmende Institutionalisierung einer Bewegung, die als Alternative zum Konzertbetrieb entstand ein Abweichen von den ursprünglichen Intentionen, die sich vor allem auf den Bereich der Ausbildung in Universitäten und Konservatorien, wie auch Meisterkursen bezieht. Möglicherweise ist der österreichische Markt zu klein für die Ausbildung eigener periodischer Medien wie Zeitschriften. Die Institutionalisierung bezieht sich vor allem auf das Eingliedern in bestehende Institutionen, wie dies schon bei den Spielstätten zu sehen war, während kaum eigene Institutionen geschaffen werden. Es handelt sich eher um Abteilungen oder die Integration von regelmäßig wiederkehrenden Beiträgen.

Vor allem der Bereich der Szientifizierung und Rationalisierung auch in Zusammenhang mit der „Gegenbewegung“, dem sich verändernden Verhältnis zur Erforschung der Quellen bei jüngeren Musikern, sind aus der Sicht der Verfasserin sehr interessante Ansatzpunkte für weitere Forschungen, deren historische Komponente und Entwicklung berücksichtigt werden muss. Medien, vor allem Tonträger und ihre Verfügbarkeit werden für die Alte Musik, die hier verstanden wurde als Musik, die von nicht mehr lebenden Generationen geschaffen wurde, in Zukunft eine neue Herausforderung bringen. Im Vergleich zu Barockmusik, wo die interpretatorische Tradition unterbrochen ist, wo Bedingungen der Aufführungen zur Zeit Bachs beispielsweise nur über das Zusammenspiel verschiedener Disziplinen und jahrzehntelanger Forschung möglich ist, vieles ungesichert ist und teilweise bleibt, liegen vom Anfang des 20. Jahrhundert audiovisuelle Dokumentationen von Uraufführungen unter der Leitung des Komponisten vor. Interpreten der historischen Aufführungspraxis haben damit eine völlig veränderte Ausgangsbasis für die „Erforschung“ und Interpretation von solcherart aufgezeichneter Musik. Schließlich war die Tendenz der zeitgenössischen Kompositionen für historische Instrumente eine angeführte Tendenz, die evident etwas „Neues“ hervorbringt. Gleichzeitig stellt sich die wesentliche und zentrale Frage, inwiefern der Originalklang auch moderne Symphonieorchester beeinflusst. Auch dies muss, auch als nicht-soziologischer Frage, weiterer Forschung überantwortet werden.

# Literaturverzeichnis


Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main 1975

Biba, Otto: Originalklangmagie. Der Zyklus „Nun klingen sie wieder“. In: Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, April 2008, S. 14-17

Blaukopf, Kurt: Probleme der Raumakustik und des Hörverhaltens. In: Wiora, Walter (Hrsg.): Alte Musik in unserer Zeit. Kassel 1968, S. 61-71

Blaukopf, Kurt: Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie. Darmstatt 1996

Bluth, Reimar: Historische Aufführungspraxis und ihre Perspektive auf Tonträgern. In: Schmuhl, Boje E. Hans (Hrsg.): Aufführungspraxis und ihre Perspektiven. Augsburg 2007, S. 59-63

Döbereiner, Christian: Zur Renaissance Alter Musik. Abhandlungen über alte Musikpraxis. Tutzing 1961

Ehrismann, Sibylle: „Wir geben alles. Das Kammerorchester Basel“. In: Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, April 2008, S. 18-20

Fäth, Cornelia: Die Wiener Akademie: Ein Originalklangensemble im Wiener Konzertbetrieb seit 1985. Diplomarbeit, Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft. Wien 2007

Finscher, Ludwig: Was ist Alte Musik? In: Schubert 1995. S. 9-18

Frotscher, Gotthold: Aufführungspraxis alter Musik. Locarno 1963

Gadamer, Hans-Georg: Kunst als Aussage. Tübingen 1993

Grebe, Karl: Alte Musik als ein Phänomen im Musikleben unserer Zeit. In: Wiora, Walter (Hrsg.): Alte Musik in unserer Zeit. Kassel 1968, S. 9-24.

Gruhn, Wilfried: Der Wandel des Begriffes „Alte Musik“. Vom Alter und Altern des Alten in der Musik. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alte Musik und Musikpädagogik. Wien 1997, S. 139-146

Gutknecht, Dieter: Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg. Köln 1997 (zit. 1997a)

Gutknecht, Dieter: Musikwissenschaft und Aufführungspraxis. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alte Musik und Musikpädagogik. Wien 1997, S. 199-221 (zit. 1997b)

Haiderer, Petra: Die Wucht der Klänge und die Macht der Musik. Haselböcks Beethoven. In: Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Mai/Juni 2008, S. 86-89

Harnoncourt, Nikolaus: Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. Salzburg 1982

Hartmann, Ludwig: Geschichte der historischen Aufführungspraxis in Grundzügen. Teil 1: von den Anfängen bis Harnoncourt. Schriften von Pro Musica Antiqua. Regensburg 1995

Hoetzl, Ernest: Europa musicalis, quo vadis? In: Schmuhl, Boje E. Hans (Hrsg.): Aufführungspraxis und ihre Perspektiven. Augsburg 2007, S. 15-16

Holzmeister, Andreas: Alte Musik – Aufführungspraxis. Gedanken als Grundlage einer Diskussion. In: Mahling, Christoff-Hellmut und Wiesmann, Sigrid: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981. Kassel 1984

Koopman, Ton: Cantatas. In: Goldberg. Early Music Magazine, Bach, Nr. 34 o.J., S. 38-47

Krickeberg, Dieter: Neue Musik für historische europäische Instrumente. In: Schmuhl, Boje E. Hans (Hrsg.): Aufführungspraxis und ihre Perspektiven. Augsburg 2007, S. 23-26

Krones, Hartmut (Hrsg.): Alte Musik und Musikpädagogik. Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Band 1. Bericht über das von der Lehrkanzel "Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis" an der Abteilung Musikpädagogik der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien aus Anlaß des 175jährigen Jubiläums der Hochschule veranstaltete Symposion "Alte Musik und Musikpädagogik. Wien 1997

Lampert, Ulrike: „Agathes Wunderkoffer. Die neue Konzertserie für Kinder von drei bis sechs Jahren“. In: Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Jänner 2008, S. 24-27

Leonhardt, Gustav: Schon wieder eine Matthäus-Passion …: Anlaß zu erneuten praktischen Überlegungen. In: Wolff, Christoph (Hrsg.): Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit. Salzburg 1999, S. 21-32

Max, Hermann: Zufällige Gedanken über historische Aufführungspraxis. In: Schmuhl, Boje E. Hans (Hrsg.): Aufführungspraxis und ihre Perspektiven. Augsburg 2007. S. 17-22

Mueller, John H.: Fragen des musikalischen Geschmacks. Eine musiksoziologische Studie. Köln 1963

Mark, Desmond: Wem gehört der Konzertsaal? Das Wiener Orchesterrepertoire im internationalen Vergleich. Zur Frage des musikalischen Geschmacks bei John H. Mueller. Wien 1998

Mertin, Josef: Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis. Publikationen der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien: Band 7. Wien 1978

Mueller, John H.: Fragen des musikalischen Geschmacks. Eine musiksoziologische Studie. Köln 1963

Ostleitner, Elena: Liebe, Lust, Last und Leid. Eine Studie zur Situation des Orchesternachwuchses in Österreich. Wien 1995

Reidemeister, Peter: Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung. Darmstatt 1988

Reidemeister, Peter: Ausbildung in Alter Musik heute. Rückblick, aktuelle Probleme, Ausblick. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alte Musik und Musikpädagogik. Wien 1997, S. 23-26

Schering, Arnold: Aufführungspraxis alter Musik. Leipzig 1931

Schmuhl, Boje E. Hans (Hrsg.): Aufführungspraxis und ihre Perspektiven. Michaelsteiner Konferenzberichte 67. Augsburg 2007

Schubert, Giselher (Hrsg.): Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption. Frankfurter Studien, Band 5. Mainz 1995

Wiora, Walter (Hrsg.): Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967. Erschienen in der Reihe „Musikalische Zeitfragen“. Eine Schriftenreihe. Band 13. Kassel 1968

Wolff, Christoph (Hrsg.): Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit. Meisterwerke der Dirigenten-Werkstatt. Salzburg 1999

Lexika:

Bücken, Ernst (Hrsg.): Handbuch der Musikwissenschaft. Band 5. Potsdam 1931.
das ist: Robert HAAS: Aufführungspraxis der Musik.

Riemann, Hugo (Hrsg.): Musik-Lexikon. Berlin 1929

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, in twenty volumes, 1980. Crawfordsville, Indiana 1995. Band 14

Konzert- und Jahresprogramme:

- Musikverein Abonnementprogramme der Saisonen 2005/2006, 2006/2007, 2007/2008 und 2008/2009. Medieninhaber: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1010 Wien
- Zeitschrift Musikfreunde. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien September/Oktober 2007. Medieninhaber: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1010 Wien
- Zeitschrift Musikfreunde. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien November 2007
- Zeitschrift Musikfreunde. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Dezember 2007
- Zeitschrift Musikfreunde. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Jänner 2008
- Zeitschrift Musikfreunde. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Februar 2008
- Zeitschrift Musikfreunde. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien März 2008
- Zeitschrift Musikfreunde. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien April 2008
- Zeitschrift Musikfreunde. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Mai/Juni 2008

- Festwochenkonzerte 2008. Hrsg.: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
- Die 4 Neuen Säle. Das Programm 2007/2008. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
- Abonnement-Jahresprogramm des Wiener Konzerthauses: abonnements 2005/2006, 2006/2007, 2007/2008, Abonnements 2008/2009. Musik, die bewegt. Herausgeber: Wiener Konzerthausgesellschaft, 1037 Wien
- Wiener Konzerthaus. 17. Wiener Frühlingsfestival. 28. März bis 17. Mai 2008.
- Konzerthaus Nachrichten April 2008
- Konzerthaus Nachrichten Mai/Juni 2008
- Theater an der Wien. Saisonprogramm 2007/2008.
- Osterklang Wien. 14. bis 24. März 2008. Herausgeber: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H.
- Programmfolder Schlosskonzerte Eckartsau 2008, Herausgeber: Verein Kammermusiktage Schloss Eckartsau
- Programmkarte Wiener Kammeroper. Saison 2007/2008, Barockoper. Herausgeber: Wiener Kammeroper, 1010 Wien

Quellen im Internet:

Historische Aufführungspraxis, Ensembles und Orchester Österreich:

| | |
|---|---|
| www.armonicotributo.com | Armonico Tributo Austria |
| www.ars-antiqua-austria.com | Ars Antiqua Austria |
| www.bachconsort.at | Bach Consort Wien |
| www.capella-academica.at | Capella Academica, Ensemble Melkus |
| www.capellaleopoldina.at | Capella Leopoldina |
| www.clemencic.at | Clemencic Consort |
| www.styriarte.com | Concentus Musicus Wien |
| www.concilium.at | Concilium Musicum Wien |
| www.ensemble-moderntimes.com | Ensemble_moderntimes 1800 |
| www.carinthischersommer.at | Ensemble Prisma Wien |
| www.lorfeo.com | L'Orfeo Barockorchester |
| www.omanconsort.com | Oman Consort |
| www.wienerakademie.at | Wiener Akademie |

Künstlerische Leiter:

| | |
|---|---|
| www.concilium.at | Paul und Christoph Angerer |
| www.clemencic.at | René Clemencic |
| www.harnoncourt.info | Nikolaus Harnoncourt |
| www.haselboeck.org | Martin Haselböck |
| www.styriarte.com | Erich Höbarth |
| www.ars-antiqua-austria.com | Gunar Letzbor |

Historische Aufführungspraxis international:

| | |
|---|---|
| www.concertokoeln.de | Concerto Köln |
| www.echodudanube.de | Echo du Danube |
| www.goldbergweb.com | Ensemble Matheus |
| www.ensemble-matheus.fr | Ensemble Matheus |
| www.ensemblezefiro.it | Ensemble Zefiro |

| | |
|---|---|
| www.barockorchester.de | Freiburger Barockorchester |
| www.ilcomplessobarocco.com | Il Complesso Barocco |
| www.ivirtuosidellemuse.com | I Virtuosi delle Muse |
| www.lauttencompagney.com | Lautten Compagney Berlin |
| http://access.neexit.com/~cercle/?cat=1 | Le Cercle de l'Harmonie |
| vgl. www.cercledelharmonie.fr | |
| www.lestalenslyriques.com | Les Talens Lyriques |
| www.lucidarium.com | Lucidarium |
| www.monteverdi.co.uk/about_us/orr.cfm | Orchestre Révolutionnaire et Romantique |
| www.englishconcert.co.uk | The English Concert |
| www.oae.co.uk | The Orchestra of the Age of Enlightenment |

Symphonieorchester, Ensembles Österreich:

| | |
|---|---|
| www.camerata.at | Camerata Salzburg |
| www.klangforum.at | Klangforum Wien |
| www.rso-wien.orf.at | Radio-Symphonieorchester Wien |
| www.tonkuenstler.at | Tonkünstler-Orchester Niederösterreich |
| www.wienerphilharmoniker.at | Wiener Philharmoniker |
| www.wiener-symphoniker.at | Wiener Symphoniker |

Veranstalter, Festivals:

| | |
|---|---|
| www.theater-wien.at | Barocke Festtage |
| www.haydn2009.at | Haydn-Jahr 2009 |
| www.jeunesse.at | Jeunesse |
| www.konzerthaus.at | Konzerthaus Wien |
| www.liechtensteinmuseum.at | Liechtensteinmuseum Wien |
| www.mozarthausvienna.at | Mozarthaus Wien |
| www.musikverein.at | Musikverein Wien |
| www.odeon-theater.at | Odeon |
| www.osterklang.at | Osterklang |
| www.konzerthaus.at | Resonanzen |
| www.theater-wien.at | Theater an der Wien |
| www.wienerkammeroper.at | Wiener Kammeroper |
| www.staatsoper.at | Wiener Staatsoper |
| www.taschenoper.at | Wiener Taschenoper |
| www.volksoper.at | Wiener Volksoper |

Weitere Veranstalter siehe: Kap. 3.8 Österreichische Festivals, S. 96f

Andere Quellen:

| | |
|---|---|
| www.aeiou.at | AEIOU. Das Kulturinformationssystem |
| www.auswaertiges-amt.de | Auswärtiges Amt Deutschland |
| diePresse.com | Die Presse |
| derStandard.at | Der Standard |

# A N H A N G

## Volltext Biographien Originalklangensembles

Die im zweiten Kapitel verkürzt wiedergegebenen Biographien der für eine detaillierte Darstellung ausgewählten Ensembles werden hier in den großteils in Internetauftritten der Ensembles publizierten Form wiedergegeben. Die Quellenangaben beziehen sich auf Anfang Oktober 2008 und stimmen großteils, vor allem aber in den wesentlichen Informationen, mit den früheren Versionen, die für die eingeschränkte Information in Kapitel 2 verwendet wurden, überein.

### Concentus Musicus Wien[277]

Als Originalklangensemble der ersten Stunde hat der Concentus Musicus Wien der historischen Aufführungspraxis und ihrer Erfolgsgeschichte den Weg geebnet. Gegründet 1953 von Nikolaus Harnoncourt, setzt das Ensemble heute, mehr als ein halbes Jahrhundert später, noch immer Maßstäbe im Bereich der historischen Aufführungspraxis.

Nikolaus Harnoncourt, der das Ensemble bis 1987 vom Cello aus leitete und bis heute künstlerischer Leiter ist, gründete den Concentus Musicus Wien mit einigen Musikern aus den Reihen der Wiener Symphoniker als Spezialensemble für alte Musik auf Originalinstrumenten – „nicht aus historischen, sondern aus künstlerischen Erwägungen, weil die Musik jeder Epoche mit den Klangmitteln ihrer Zeit am lebendigsten und überzeugendsten dargestellt werden kann“. Mehr als vier Jahre lang verbrachten die Musikerinnen und Musiker des Ensembles zunächst ausschließlich mit Probenarbeit, feilten am Klangbild und einer adäquaten Interpretation barocker und vorbarocker Werke, bis sie 1957 im Wiener Palais Schwarzenberg erstmals an die Öffentlichkeit traten, wo von da an jährliche Konzertreihen mit dem Concentus Musicus stattfanden.

1963 wurden die ersten Werke für Teldec, damals noch „Telefunken“ eingespielt. Etwa zur gleichen Zeit führten Konzertreisen das Ensemble durch ganz Westeuropa. Auf dem Programm standen unter anderem Bachs Brandenburgische Konzerte und österreichische Barockmusik. 1966 unternahmen sie ihre erste Tournee in die Vereinigten Staaten und nach Kanada.

1970 begann der Concentus Musicus Wien mit der Gesamteinspielung der Kantaten von Bach (Teldec), ein beeindruckendes Projekt, das 1989 abgeschlossen wurde und mit einem Gramophone Award ausgezeichnet wurde. Gleichzeitig wurden die eigenen Konzertreihen im Wiener Musikverein ausgebaut und Werke von Monteverdi, Purcell, Bach, Händel und Mozart eingespielt. Durch diese unzähligen Einspielungen und Konzertreisen ist der Concentus Musicus Wien zum Inbegriff des Musizierens auf authentischen Instrumenten geworden. Zur Tradition geworden sind für den Concentus Musicus und Nikolaus Harnoncourt mittlerweile auch die Kirchenkonzerte bei der styriarte in Stainz, die alljährlich neue Begegnungen mit dem fast unerschöpflichen kirchenmusikalischen Repertoire Mozarts und Haydns ermöglichen. Auch bei Opernproduktionen und -einspielungen wirkt das Ensemble regelmäßig in Wien (Theater an der Wien), Graz (styriarte) und Salzburg (Salzburger Festspiele) mit. Zuletzt erschienen die bei der styriarte eingespielte CD mit Haydns „Orlando Paladino“ und eine Einspielung von Mozarts „Zaïde“.

Der Concentus Musicus Wien tritt weiterhin regelmäßig in Wien auf und unternimmt zudem Konzertreisen in alle Teile Europas.

[277] www.styriarte.com/kuenstler/concentus_musicus_wien

Das Repertoire des Concentus Musicus reicht heute von der Renaissance bis zu Haydn und Mozart, es umfasst gleichermaßen geistliche und weltliche Werke. Konzertmeister in der Nachfolge von Alice Harnoncourt ist Erich Höbarth, für den Continuo an Cembalo und Orgel sorgt Herbert Tachezi.

**Nikolaus Harnoncourt**[278]

Eine kurze Biographie

Im Dezember 1929 in Berlin geboren, verbringt der österreichische Dirigent aus dem Geschlecht der luxemburgisch-lothringischen Grafen de la Fontaine und d'Harnoncourt-Unverzagt seine Kindheit und Jugend in Graz.

Schon früh künstlerisch ambitioniert, absolviert Harnoncourt das Cellostudium an der Wiener Musikakademie und wird 1952 als Cellist bei den Wiener Symphonikern aufgenommen. Ein Jahr später gründet er gemeinsam mit seiner Frau Alice den Concentus Musicus Wien, um seiner immer intensiveren Arbeit mit Originalinstrumenten und der musikalischen Aufführungspraxis von Renaissance- und Barockmusik ein Forum zu geben. Nikolaus Harnoncourt sammelt historische Instrumente und entwickelt parallel zum Musizieren und Dirigieren auch in musikphilosophischen Schriften seine Analysen der „Musik als Klangrede“ - bis heute Standardwerke der historischen Aufführungspraxis, die Eröffnung eines Kosmos von vergessenen Werken und verschütteten Klangerfahrungen.

Von 1972 an unterrichtet Nikolaus Harnoncourt Aufführungspraxis und historische Instrumentenkunde als Professor am Salzburger Mozarteum.

Parallel dazu wächst sein Erfolg als Operndirigent. Nach seinem Debüt am Theater an der Wien mit Monteverdis „Il ritorno d'Ulisse in patria“ 1971 folgt der inzwischen legendäre Zyklus von Monteverdis Musiktheaterwerken, zusammen erarbeitet mit dem Regisseur Jean-Pierre Ponelle am Opernhaus Zürich, ein weltweit als sensationell betrachteter Durchbruch. Als ebenso exemplarisch und richtungsweisend erweist sich am selben Haus der daran anschließende Zyklus von Mozartopern.

Sowohl im symphonischen Repertoire als auch im Musiktheater führt Nikolaus Harnoncourts Weg als Dirigent über die Wiener Klassik zum romantischen Repertoire und ins 20. Jahrhundert. Einige Stationen auf diesem Weg: die Wiener Staatsoper mit einem Mozart-Zyklus, die Salzburger Festspiele mit Monteverdis „L'incoronazione di Poppea“ und Mozarts „Le nozze di Figaro“, „Don Giovanni“ und „La clemenza di Tito“. Dazwischen immer wieder Zürich: Webers „Freischütz“, Schuberts „Des Teufels Lustschloss“ und „Alfonso und Estrella“, Offenbachs „La belle Hélène“, „La Périchole“ und „La Grande-Duchesse de Gérolstein“, oder Verdis „Aida“.

In der Orchesterarbeit sind es das Concertgebouw-Orkest Amsterdam, das Chamber Orchestra of Europe, die Wiener und die Berliner Philharmoniker, mit denen Nikolaus Harnoncourt ein großes Repertoire erarbeitet und immer wieder neu entdeckt: Dieses führt über Haydn, Mozart und Beethoven über Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Dvorák und Bruckner bis hin zu Bela Bartók und Alban Berg.

Ein zentraler Ort für viele dieser Projekte war und ist die styriarte, 1985 in Graz gegründet, um Nikolaus Harnoncourt enger an seine Heimatstadt zu binden. Hier dirigierte er unter anderem auch zum ersten Mal Schumanns „Genoveva“, Vorspiel und Liebestod aus Wagners „Tristan und Isolde“ oder 2001 Verdis „Requiem“. 2003 kommt mit Offenbachs „La Grande-Duchesse de Gérolstein“ erstmals eine Oper hinzu. Ein weiterer Höhepunkt ist die szenische Aufführung von Bizets Carmen im Rahmen der styriarte 2005.

Nikolaus Harnoncourt ist heute einer der wenigen wirklichen Weltstars unter den Dirigenten. Mit Auftritten wie bei den Neujahrskonzerten der Wiener Philharmoniker 2001 und 2003

[278] www.harnoncourt.info - Fassung: Kurzbiographie

erreicht er ein Millionenpublikum - mit der gleichen Leidenschaft und dem flammenden Ernst, mit denen er überall auf der Welt konsequent vor allem eines ist: ein wahrer Diener der Kunst.

**Clemencic Consort**[279]

Der Clemencic Consort ist ein international zusammengesetztes Ensemble für Alte Musik in variabler, programmabhängiger Besetzung unter der Leitung von René Clemencic.
Sänger und Instrumentalisten aus der ganzen Welt haben sich die Interpretation der Musik des Mittelalters bis hin zu Werken des Barock auf historischen Instrumenten zur Aufgabe gemacht, wobei auf lebendige Authentizität Wert gelegt und der lehrhaft "erhobene Zeigefinger" bewusst vermieden wird. Die Programme werden so gestaltet, dass sie ein farbiges Gesamtbild der jeweiligen Epoche vermitteln.
Seit 1966 Betreuung des Zyklus "Musica Antiqua" in den Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien durch René Clemencic. In diesem Rahmen Präsentation von über 130 Programmen mit dem eigenen Ensemble. Seit Herbst 2005 eigener CLEMENCIC CONSORT-Zyklus. Zahlreiche Konzerte, auch szenische Aufführungen (mittelalterliche Mysterienspiele, Sepolcri / Oratorien / Kirchenopern, Barockopern), Fernseh- & Rundfunkproduktionen sowie weit mehr als 100 Schallplatten und CD-Aufnahmen, die zum Teil internationale Preise wie Edison, Grand Prix du Disque, Diapason d'Or, Prix Cecilia, errungen haben. Ein besonderer Schwerpunkt gilt der Einstudierung von Meisterwerken der sakralen Polyphonie des Mittelalters und der Renaissance.
Der Clemencic Consort hat viele Werke früherer Epochen oft zum ersten Mal einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht.
Ein Charakteristikum des Ensembles ist seine variable Besetzung, die von 2-50 Mitwirkenden reichen kann.

**René Clemencic**[280]

René Clemencic ist Komponist, Dirigent, Flöten- und Clavichordvirtuose, Cembalist und Organist, Leiter und Gründer eines weltberühmten Ensembles für Alte Musik (Clemencic Consort), Musikwissenschaftler und Schriftsteller, gelernter Philosoph, sowie Sammler von emblematischen Büchern und Skulpturen.
Am 27. Februar 1928 in Wien geboren, ist er ein echtes Kind der Donaumetropole. Seine Ahnen stammen aus Istrien, Slowenien, Mähren, Polen. Der Begründer der Germanistik, Karl Lachmann, zählt zu seinen direkten Vorfahren mütterlicherseits. Zu Hause sprach er mit seinem Vater, einem Notar, stets italienisch, mit seiner Mutter deutsch.
Philosophie und Musikwissenschaft studierte René Clemencic an der Pariser Sorbonne, dem Collège de France sowie an der Universität Wien, wo er 1956 mit der Dissertation "Sein und Bewußtsein bei Louis Lavelle" den Doktorgrad erlangte. Gleichzeitig studierte er Musik; Blockflöte und Cembalo in Wien, Holland und Berlin, Musikalische Formenlehre bei Erwin Ratz, Musiktheorie beim Schönberg-Freund und Schüler Josef Polnauer, und J.M. Hauers Zwölftonlehre bei Johannes Schwieger. Seit 1957 tritt René Clemencic als Blockflötenvirtuose und Leiter des eigenen Ensembles international in Erscheinung. Seit 1966 Betreuung des "Musica Antiqua"-Zyklus der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Weit über 100 Schallplatten und CDs erschienen mit ihm als Solist und als Dirigent des Clemencic Consort und anderer Orchester. Er gab Konzerte auf der ganzen Welt und erhielt zahlreiche internationale Preise wie Edison, Grand Prix du Disque, Diapason d'Or, Prix Cecilia und andere mehr.
Im Jahr 1989 erhielt der Künstler die Goldene Ehrenmedaille der Stadt Wien, 1996 den

[279] www.clemencic.at
[280] www.clemencic.at

Berufstitel Professor, 1997 den Preis "Anima Mundi" der Biennale d'Arte Sacra di Venezia, wie auch den Preis der Stadt Wien.

**Concilium musicum Wien**[281]
auf Originalinstrumenten
Das Concilium musicum Wien wurde im Jahre 1982 von Paul und Christoph Angerer gegründet, um Werke des 18. Jahrhunderts zu musizieren. Im Laufe seiner Existenz erweiterte sich das Repertoire des Ensembles ständig. Heute ist das Concilium musicum Wien für sein umfangreiches musikalisches Spektrum - von Musik der Barockzeit bis hin zur Tanzmusik des 19. Jahrhunderts - bekannt. Es bringt wertvolle Musik aus den Archiven zum Klingen, führt Musik von zu Unrecht vergessenen Komponisten auf und rückt selten gespielte Werke der großen Klassiker wieder ins rechte Licht. Das Ensemble spielt auf wertvollen historisch-originalen und authentischen Instrumenten aus der Zeit vor und um 1800.
Das Concilium musicum Wien konzertiert mit Erfolg in großen und kleinen Städten, auf Burgen und Schlössern, in Klöstern und Kirchen – und bei internationalen Festivals. In den nunmehr über 25 Jahren seines Bestehens absolvierte das Concilium musicum Wien mehr als 2200 Auftritte in über 485 Städten: Von L'Aquila bis Zürich, von Bayeux bis Xian... Allein in Wien trat das Concilium musicum Wien in 53 verschiedenen Räumlichkeiten auf. In den vergangenen Jahren spielte es 550 Werke von 240 Komponisten, darunter allein 125 Werke von Joseph Haydn, 50 von Johann Michael Haydn und 100 Werke von Wolfgang Amadé Mozart. Besondere Konzertereignisse waren die Welturaufführung der Oper „La Corona" von Christoph Willibald Gluck im Schloß Schönbrunn in Wien, Konzerte mit „Österreichischer Kirchenmusik" bei den Dresdner Musikfestspielen und beim Prager Frühling, „Klassik aus Salzburg und Mannheim" bei den Schwetzinger Festspielen, die Aufführung von Joseph Haydns Oratorium „Die sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuze" in der Chor/Orchester-Fassung am Ort der Uraufführung in Cadiz/Spanien, die Wiederaufführung und Erst-Produktion der Festkantate „Applausus" von Joseph Haydn, Konzertreihen für die „Jeunesse" in Wien, ein Konzert in der Carnegie-Hall in New York, Konzerte bei den Internationalen Haydn-Festspielen in Eisenstadt, eine fünfwöchige Konzertreise durch China und Südostasien, als erstes europäisches Ensemble Konzerte in Libyen, die CD- und TV-Produktion eines Weihnachtskonzerts mit dem Tenor Ramón Vargas, „Musikalische Kreuzfahrten" auf der Donau, Elbe und Moldau, Konzerte anlässlich der Deutschen Mozartfeste, Konzert im Königlichen Schloß in Stockholm, ein Orchesterkonzert mit „Tanzmusik von Haydn bis Ziehrer" im Gewandhaus zu Leipzig, eine CD-Produktion und ein Orchesterkonzert mit Werken der Familie Strauß im Großen Saal des Wiener Musikvereins anlässlich der Wiener Internationalen Philatelistenausstellung und ein Festkonzert im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses sowie ein Orchesterkonzert im Rahmen der 30. Dresdner Musikfestspiele 2007.
Rundfunk- und Fernsehaufnahmen sowie zahlreiche Tonträgerproduktionen dokumentieren das vielfältige Repertoire des Concilium musicum Wien. Für die Gesamtaufnahme der „Kirchensonaten" von Wolfgang Amadé Mozart wurde dem Ensemble von der Mozartgemeinde Wien und der Stadt Wien der Mozart-Interpretationspreis „Flötenuhr" verliehen.

**Paul Angerer**[282]
Geboren am 16. Mai 1927 in Wien. Nach dem Studium an der Wiener Musikhochschule und dem Konservatorium (Violine, Klavier und Komposition) war er Geiger und Bratschist in verschiedenen Österreichischen und Schweizer Orchestern, von 1952-1957, Solobratschist der Wiener Symphoniker. 1956-1963 war er Chefdirigent des Kammerorchesters der Wiener

[281] www.concilium.at
[282] www.concilium.at

Konzerthausgesellschaft, 1964-1966 1. Kapellmeister in Bonn, 1966-1972 Opernchef in Ulm und Salzburg, 1971-1982 Leiter des Südwestdeutschen Kammerorchesters und von 1960-1990 Gast beim "Orchestra sinfonica di Bolzano e Trento". Von 1982-1992 war er Professor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien.
Seit 1947 komponierte Paul Angerer Bühnen- und Orchesterwerke, Oratorien, ein Musical, eine TV-Oper, Kammermusik für verschiedene Besetzungen, Theatermusik für die Salzburger und Bregenzer Festspiele, das Wiener Burgtheater, für zahlreiche österreichische und deutsche Bühnen und das Fernsehen. Paul Angerer erhielt Preise in Genève, Haarlem und Salzburg, den Österreichischen Staatspreis, den Theodor Körner-Preis, die Kulturpreise der Stadt Wien und des Landes Niederösterreich, den Preis des Landes Niederösterreich für Mozartforschung, den Johann-Nestroy-Ring der Stadt Wien und das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse.
Seine musikalische Vielseitigkeit spiegelt sich in seinen Schallplatten- und CD-Produktionen: als Instrumentalist (Violine, Viola, Viola d'amore, Blockflöte und Cembalo) und als Dirigent mit verschiedenen Orchestern. 17 Jahre lang moderierte Paul Angerer im ORF, seit November 2001 gestaltet er seine eigene Sendung "Capriccio" bei Radio Stephansdom. Er lebt in Wien und in seinem Freihof in Unternalb bei Retz (Niederösterreich), ist als Gastdirigent und Dozent tätig, komponiert und instrumentiert - und musiziert mit seinem Ensemble Concilium musicum Wien.

**Christoph Angerer**[283]
Ein 1966 in Bonn geborener Wiener mit Österreichischer Staatsbürgerschaft und Schweizer Bürgerrecht. Erhielt seine musikalische Ausbildung an der Musikhochschule in Stuttgart und an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. 1988 Diplom im Fach Viola. Studium der Musiksoziologie mit Schwerpunkt auf dem Gebiet der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, Arbeit über die "Bedeutung der 'Kleinmeister' im 18. Jahrhundert". 1982 Gründung des Ensembles Concilium musicum Wien gemeinsam mit seinem Vater Paul Angerer, um Werke des 18. Jahrhunderts auf historisch-originalen Instrumenten aufzuführen. Intensives Studium historischer Aufführungspraxis der Vorklassik und der (Wiener) Klassik auf Originalinstrumenten, besonders auf der Viola d'amore. Von 1985-91 Substitut im Orchester der Wiener Staatsoper.
Konzerttourneen und Mitwirkung bei Internationalen Festivals mit dem Concilium musicum Wien, aber auch mit anderen Ensembles. Konzerttätigkeit als Solist auf der Viola und der Viola d'amore. Zahlreiche CDs, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen. Seit 1993 Lehrauftrag für Viola d'amore an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Dozent bei Meisterkursen (Viola, Viola d'amore und historische Aufführungspraxis). Seit 1999 Zusammenarbeit mit "Yamaha Europa" auf verschiedenen Gebieten. 1991 Gründung der Vermittlungsagentur "Kultur-Management Wien".

**Wiener Akademie**[284]
Musik im Klang ihrer Zeit
Die Wiener Akademie wurde 1985 von Martin Haselböck gegründet. Der Name des Originalklangorchesters steht international für lebendige Interpretation, Virtuosität und Musikantentum mit speziell "österreichischer Note". Innerhalb einer stilistischen Bandbreite von Barock bis Frühromantik galt das Augenmerk von Beginn an neben den großen Meisterwerken auch wiederzuentdeckenden Raritäten und musikalischen Kostbarkeiten (z.B. "La Deposizione

[283] www.concilium.at
[284] www.wienerakademie.at

dalla Croce" von J.J. Fux, "Il Gedeone" von N. Porpora, oder die "Freimaurermusiken" von W.A. Mozart).
Seit 1991 gestaltet die Wiener Akademie einen eigenen Konzertzyklus "Wiener Klassik" im Wiener Musikverein. Das Ensemble ist regelmäßig Gast bei international renommierten Festspielen und Konzertreihen, wie z.B. Mozartfest Würzburg, Prager Frühling, Schleswig-Holstein-Festival, Wiener Festwochen, Carinthischer Sommer, Händel-Festspiele Halle, Mozartwochen Salzburg, Rheingau Musikfestival, den Beethovenfestivals Bonn und Krakau und tritt in den wichtigsten Konzertsälen Europas und der ganzen Welt auf (Tokyo, New York, Frankfurt, Barcelona, Izumi Hall Osaka, Concertgebouw, Madrid, Salamanca, Bilbao usw.).
Auch im Bereich Oper wurden Akzente gesetzt: u.a. in Zusammenarbeit mit Hans Gratzer in szenischen Produktionen im Schauspielhaus Wien (ab Saison 2000/01) mit Händels "Acis und Galatea" und Gassmanns "La Contessina", Bendas "Il buon marito" bei den Schwetzinger Festspielen bzw. mit einem erfolgreichen Debüt bei den Wiener Festwochen mit J. Haydns "Die Feuersbrunst" (Inszenierung: Brian Michaels) sowie mit Händels "Il trionfo" bei den Salzburger Pfingstfestspielen (2004). Eine Wiederaufnahme von Händels "Radamisto" in der Produktion der Salzburger Pfingstfestspiele (Gratzer / Haselböck, 2002) wurde von der spanischen Tageszeitung "El Pais" als "wichtigstes Opernereignis in Spanien 2003" bezeichnet. Mit der Mozart-Bearbeitung von Händels "Messias" war die Wiener Akademie u.a. in Lyon zu Gast, in Wien präsentierte sie im Rahmen des Klangbogens Mozart "Il Sogno di Scipione" im Konzerthaus und Mozarts "Il re pastore" im neuen Opernhaus "Theater an der Wien". Im Mozartjahr 2006 setzte die Wiener Akademie mit "Zaide" und "Die Schuldigkeit des ersten Gebots" (Uraufführung der vom Carinthischen Sommer in Auftrag gegebenen Neufassung mit Texten von F. Mayröcker und musikalischen Ergänzungen von R. Jungwirth, Regie R. Deutsch) eine besondere Note.
Seit 2007 ist die Wiener Akademie offizielles Orchester der Burgfestspiele Reinsberg, nach dem großen Erfolg mit Webers "Freischütz" folgt im Sommer 2008 Beethovens "Fidelio.
Die Wiener Akademie gastierte zuletzt in Andorra, Lausanne, der Philharmonie Luxemburg, Budapest, Bratislava, Tonhalle Düsseldorf, Concertgebouw Amsterdam, Pollenca, Valencia. 2007 ging die Wiener Akademie gemeinsam mit Musica Angelica Baroque Orchestra (Los Angeles, künstlerischer Leiter: Martin Haselböck) und Bachs "Matthäuspassion" auf Tournee, die durch die USA, Mexico und Europa (Budapest, Wien, Madrid, Meran, Baden-Baden, München u.a.) führte.
Das Orchester Wiener Akademie kann auf eine überaus rege Aufnahmetätigkeit verweisen. Besonders hervorzuheben unter den bisher eingespielten Tonträgern sind die Aufnahmen aus der Serie "Musica Imperialis" mit Werken von J.J. Fux, Kaiser Leopold I. und N. Porpora sowie Werke von C.P.E. und W.F. Bach, G. Muffat und G. Graun aus den Beständen des in Kiew wiedergefundenen Berliner Archivs. Zu den jüngsten Einspielungen zählen die nahezu unbekannten Gitarrenkonzerte von Mauro Giuliani sowie Anton Bruckners 1. Symphonie auf Originalklanginstrumentarium. 2006 wurden sämtliche Kirchensonaten Mozarts, Schuberts Messe in As-Dur und Mozarts Singspiel "Zaide" eingespielt (letzteres wurde noch nicht veröffentlicht).
2008 begann die Wiener Akademie die Einspielung sämtlicher Beethoven-Symphonien, die bis 2010 abgeschlossen sein wird.

**Martin Haselböck**[285]
Als Dirigent und Organist ist Martin Haselböck auf vielfältige Weise im internationalen Musikleben präsent. Nach Studien in Wien und Paris und mit internationalen Wettbewerbspreisen ausgezeichnet erwarb er sich früh als Solist große Reputation, spielte unter der

[285] www.haselboeck.org und www.wienerakademie.at

Leitung von Dirigenten wie Abbado, Maazel, Muti und Stein und nahm über fünfzig Solo CDs auf. Zahlreiche bedeutende Komponisten, so Ernst Krenek, Alfred Schnittke und Cristóbal Halffter widmeten ihm Solowerke und - konzerte. Auch heute ist er als Solist regelmäßig Gast in den wichtigen Musikzentren der Welt, er gestaltet große Orgelabende u.a. im Gewandhaus Leipzig, der Disney Hall Los Angeles, dem Wiener Konzerthaus, dem Konzerthaus Berlin etc. Seine zweite Gesamteinspielung aller Orgelwerke Liszts wurde soeben an romantischen deutschen Orgeln eingespielt (NCA).
In seiner Funktion als Wiener Hoforganist war die Beschäftigung mit dem großen Repertoire der klassischen Kirchenmusik Beginn der intensiven Arbeit als Dirigent.
Dies führte 1986 zur Gründung des Ensembles Wiener Akademie. Mit seinem Orchester gestaltet Haselböck alljährlich einen Zyklus für die Gesellschaft der Musikfreunde im Großen Wiener Musikvereinssaal. Gastspiele führen seit Jahren in Musikzentren Europas, der USA und Japans. Als ‚Artist in Residence' gastierte Haselböck mit seiner Wiener Akademie bereits in der Kölner Philharmonie, der Suntory Hall Tokyo und beim Mozartfest Würzburg.
Über 60 CDs mit Repertoire von Bach bis zum 20. Jahrhundert sind unter der Leitung von Martin Haselböck veröffentlicht. Mehrfach wurden seine Einspielungen ausgezeichnet, so mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik, dem Diapason d'Or und dem Ungarischen Liszt Preis. Unter den Neuaufnahmen finden sich Mozarts Kirchensonaten, Schuberts Messe in As-Dur, Pergolesis „Stabat mater" (Capriccio), sowie Georg Bendas Oper „Il buon marito" (cpo)
Ab der Saison 2005/06 ist Martin Haselböck auch Music Director des Barockorchesters Musica Angelica in Los Angeles. Als gefragter Gastdirigent bedeutender Orchester hat er u.a. in Europa die Wiener Symphoniker, das Gewandhausorchester, das Deutsche Symphonie-orchester Berlin, die Dresdner Philharmonie, die Nationalphilharmonien von Ungarn und Tschechien, Flämische Nationalphilharmonie, Orchestra Giuseppe Verdi Milano, in Nordmerika das Los Angeles Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestera, San Francisco, Detroit und Toronto Symphony Orchestra, sowie das St. Paul Chamber Orchestra dirigiert. Der Schwerpunkt seiner Arbeit liegt dabei auf der lebendigen Vermittlung barocker und klassischer Werke.
Mit den Hamburger Symphonikern hat er Sinfonien des österreichischen Romantikers Johann von Herbeck eingespielt (NCA),
2007 führte er die beiden von ihm geleiteten Originalklangorchester Musica Angelica und die Wiener Akademie erstmals für eine Tournee mit Bachs "Matthäus-Passion" für eine umjubelte Tournee durch die USA, Mexiko und Europa zusammen.
Seit seinem Debüt bei den Händel-Festspielen Göttingen 1986 ist Haselböck immer wieder auch als Operndirigent erfolgreich. Die großen Opern Mozarts konnte er in Neuproduktionen im Theater im Pfalzbau Ludwigshafen erstmals in Deutschland mit historischen Instrumenten aufführen. Sein "Don Giovanni" wurde 1991 mit dem Mozart-Preis der Stadt Prag ausgezeichnet. Seit 2000 wurden mit der Wiener Akademie für die Salzburger Festspiele, die Wiener Festwochen, die Festspiele in Schwetzingen und das Wiener Schauspielhaus zwölf Opernproduktionen realisiert, darunter Händels „Radamisto" und Haydns „Die Feuersbrunst". Für eine neue Präsentationsform von Mozart-Opern "Zaide" (2005/06 u.a. Concertgebouw Amsterdam, Tonhalle Düsseldorf, etc) arbeitet er verstärkt mit dem Regisseur Brian Michaels zusammen.
Als musikalischer Leiter neuer Produktionen wirkt Martin Haselböck an den Opernhäusern in Köln (Salieri: La Cifra, 2006) und Hamburg (Händel: Alcina und Radamisto, 2007), San Carlo Neapel (Gluck: Orfeo) und Halle (Belshazzar, 2008). Als neuer Intendant der Burgfestspiele Reinsberg dirigierte Haselböck 2007 Webers "Freischütz", 2008 folgt Beethovens "Fidelio".

**Quatuor Mosaïques**[286]
Gegründet 1987. Kurz-Biographie
ERICH HÖBARTH ANDREA BISCHOF ANITA MITTERER CHRISTOPHE COIN
Das Quatuor Mosaïques wurde 1987 gegründet.
Die drei Österreicher und der französische Cellist Christophe Coin lernten einander bei der Zusammenarbeit im Concentus Musicus von Nikolaus Harnoncourt kennen. Dort wurde die Idee geboren, die gemeinsamen langjährigen Erfahrungen im Bereich "Originalinstrumente" am klassischen Streichquartett zu erproben.
Dabei stand von vornherein nicht eine museale "Authentizität" im Vordergrund, vielmehr sollte die lebendige Verbindung zur großen europäischen Quartett-Tradition immer spürbar bleiben. So gingen etwa vom legendären Végh-Quartett, dessen Mitglied Erich Höbarth drei Jahre lang war, wesentliche Impulse aus: Es muss letztes Ziel jeder Interpretation bleiben, den inneren geistigen Reichtum der Musik zu offenbaren.
Heute wird das Quatuor Mosaïques immer wieder als eines der führenden Streichquartette der Gegenwart bezeichnet. Dies wird durch viele preisgekrönte Einspielungen belegt. So wurde das Ensemble unter anderem für seine Haydn-Einspielungen mehrfach mit dem "Gramophone Award", einem der wichtigsten Preise der Musikwelt, ausgezeichnet.
Das Quartett musiziert in ganz Europa, außerdem in den USA, Australien, Japan und ist regelmäßig zu Gast bei den wichtigen Festivals wie Edinburgh, Bath, Salzburg, Styriarte Graz, Schubertiade Schwarzenberg, Luzern, Bremen, Weimar, Oslo.....
Zum Zyklus im Wiener Konzerthaus kommen ähnliche Konzertreihen in der Wigmore Hall London dem Concertgebouw Amsterdam sowie der Berliner Philharmonie.
Kammermusikalische Höhepunkte sind die gemeinsamen Konzerte mit den Pianisten Andras Schiff und Patrick Cohen, dem Klarinettisten Wolfgang Meyer und dem Cellisten Miklos Pérenyi.
2006 folgte das Ensemble einer Einladung nach Spanien, wo es auf dem berühmten Stradivari-Quartett des spanischen Königshauses die Quartette von J. C. Arriaga aufführte und anschließend auf CD einspielte.
Im klassischen Bereich verfügt das Quatuor Mosaïques über ein außerordentlich umfangreiches Repertoire, die Diskographie umfasst derzeit Werke von Haydn, Mozart, Arriaga, Boccherini, Jadin, Beethoven, Schubert und Mendelsohn.
Zunehmend werden auch Werke des 20. Jahrhunderts in die Programme aufgenommen.

**Erich Höbarth**[287]
Erich Höbarth wurde 1956 in Wien geboren. Er erhielt erstmals im 9. Lebensjahr Violinunterricht bei Grete Biedermann am Wiener Konservatorium. Später studierte er bei Franz Samohyl an der Wiener Musikhochschule und zuletzt bei Sandor Végh am Salzburger Mozarteum. 1977 holte Végh den 21-jährigen in sein berühmtes Streichquartett und machte ihn zum Assistenten für seine Musikkurse.
1980 wurde Höbarth 1. Konzertmeister der Wiener Symphoniker, kurz danach auch Konzertmeister und Solist im Ensemble Concentus Musicus Wien unter Nikolaus Harnoncourt. Außerdem gründete er damals das Wiener Streichsextett, das 25 Jahre hindurch sehr erfolgreich und in unveränderter Besetzung in der ganzen Welt konzertierte. 1987 entstand das Streichquartett Quatuor Mosaïques. Gemeinsam sollten die mit der Alten Musik und den Originalinstrumenten gewonnenen Erfahrungen am klassischen Repertoire erprobt werden. Dieses Ensemble ist jetzt regelmäßiger Gast auf den wichtigen Konzertpodien Europas und bei den großen internationalen Festivals.

[286] Biographie Quatuor Mosaiques, übermittelt per e-Mail 19. August 2008, Management Quatuor Mosaiques.
[287] www.styriarte.com/kuenstler/erich_hoebarth

Erich Höbarth tritt häufig als Solist auf, etwa mit der Camerata Academica Salzburg, dem Wiener Kammerorchester, der Chapelle Royal Paris, der Baltischen Philharmonie, dem RSO Wien, den Wiener Symphonikern und der Camerata Bern, wobei er gerne die Konzerte von Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann und Berg interpretiert. Zu seinen Kammermusikpartnern gehören u. a. Andras Schiff, Sabine Meyer oder Elisabeth Leonskaja.
Auch hat er zahlreiche CD-Einspielungen vorgenommen, unter anderem nahezu das gesamte Streichsextettrepertoire. Er war Gastprofessor an der Musikhochschule Graz, Lehrer für Kammermusik an der Wiener Musikhochschule und ist derzeit Gastprofessor an der Grazer Universität. Seit 2000 ist Erich Höbarth künstlerischer Leiter der Camerata Bern.

Erich Höbarth, Kurzbiographie[288]
Der Wiener Erich Höbarth studierte bei Grete Biedermann und Franz Samohyl; dann am Mozarteum Salzburg bei Sandor Vegh. 1978 - 1980 Mitglied im berühmten Vegh-Quartett.
1980 - 1986 Konzertmeister der Wiener Symphoniker. Primarius des Wiener Streichsextetts.
Seit 1981 Konzertmeister und Solist in Nikolaus Harnoncourt's Ensemble Concentus Musicus.
Künstlerischer Leiter der Camerata Bern. Langjährige Unterrichtstätigkeit (Violine und Kammermusik) in Wien und Graz. Ständige Zusammenarbeit mit dem Pianisten Andras Schiff.

**Ars Antiqua Austria**[289]
Österreichische Barockmusik steht im Mittelpunkt des Repertoires dieses ungewöhnlichen Barockensembles. Die zu dieser Zeit am Wiener Kaiserhof gepflegte Musik zeigte zuerst starke Einflüsse aus Italien, später aus Frankreich, wobei sich auch das spanische Hofzeremoniel auf das künstlerische Schaffen auswirkte. Der typisch österreichische Klang dieser Epoche wurde durch den Einfluß der vielen Kronländer geprägt. Die politischen und gesellschaftlichen Grenzen im Österreich der Barockzeit waren viel weiter ausgedehnt als heute. Elemente der Volksmusik aus dem Slawischen, dem Ungarischen und der alpenländische Musik beeinflußten damals die Kunstmusik nachhaltig und gaben ihr den spezifischen Klang. Der österreichische Klang spiegelt aber auch das Temperament und den Charakter des damaligen Österreichers wieder, eines Menschen im Schmelzpunkt vieler unterschiedlicher Kulturen. Darin vereinigen sich die Lebenslust des Südländers, die Melancholie der Slawen, das Formalistische der Franzosen, das Hofzeremoniell der Spanier und das original Alpenländische des deutschsprachigen Raumes. Diese Mischung aus Hofmusik und Volksmusik mit einer tänzerischen Note machen den typisch österreichischen Klang aus.
Die ersten Jahre standen für ARS ANTIQUA AUSTRIA - neben zahlreichen Konzertauftritten - ganz im Zeichen der musikwissenschaftlichen Aufarbeitung des Schaffens österreichischer Barockkomponisten. Aus dem reichen Fundus wiederentdeckter Werke entstanden mehrere erfolgreiche Ersteinspielungen. So gab es für die Tonträger mit der Musik von R. Weichlein, H.I.F. Biber, F.Conti, G.B.Viviani, G.A.P. Mealli, Arnold, A. Caldara, B.A. Aufschnaiter, J.J. Vilsmayr, J.P. Vejvanovsky, J. Schmelzer, G. Muffat und Johann Sebastian Bach enthusiastischen Beifall bei internationalen Fachrezensenten.
Seit dem Jahr 2002 übernimmt ARS ANTIQUA AUSTRIA die Gestaltung eines eigenen Konzertzyklus im Wiener Konzerthaus. Das Ensemble ist federführend in einer auf mehrere Jahre ausgelegten Konzertreihe mit dem Titel "Klang der Kulturen - Kultur des Klanges",

[288] Biographie Quatuor Mosaiques, übermittelt per e-Mail 19. August 2008, Management Quatuor Mosaiques.
[289] www.ars-antiqua-austria.com

bestehend aus insgesamt 90 Konzerten in den Städten Wien, Prag, Budapest, Bratislava, Krakau, Venedig, Laibach, Mechelen und Lübeck.
Die aktuellen Tourneen führten das Ensemble unter anderem zum Festival de la Musique Baroque nach Ribeauvillè, zu den Festwochen der Alten Musik nach Berlin, zum Festival Printemps des Arts nach Nantes, zum Mozartfest in Würzburg ( eine Opernproduktion ) , zu den Tagen alter Musik in Herne, Festival de Musique de Clisson et de Loire Atlantique, Folles Journées de Nantes, Musée d'Unterlinden Colmar, Festival Baroque du Sablon, Vlandern Festival, Festival Bach de Lausanne, Bologna Festival, Vendsyssel Festival, Concerti della Normale Pisa, Resonanzen Wien, Klangbogen Wien zum Monteverdi Festival nach Cremona, an die Münchner Staatsoper sowie zu den Salzburger Festspielen.
Auch in den USA und Japan ist das Ensemble ein gerngesehener Gast.
Die CD-Einspielung zusammen mit der Mezzosopranistin Bernarda Fink ( vier Kantaten von Francesco Conti ) ist bereits eine Woche nach der Präsentation mit "Diapason d`or" ausgezeichnet worden. Gunar Letzbor bekam zusammen mit seinem Ensemble ARS ANTIQUA AUSTRIA einen "Cannes Classical Award 2002" für seine Einspielung der "Capricci Armonici" von G.B.Viviani verliehen.

**Gunar Letzbor**[290]
Gunar Letzbor studierte Komposition, Dirigieren und Violine in Linz, Salzburg und Köln. Die Bekanntschaft mit Nicolaus Harnoncourt und Reinhard Goebel veranlaßte ihn, sich eingehend mit der Interpretation und Spielpraxis Alter Musik auseinanderzusetzen. Er musizierte in den Ensembles Musica Antiqua Köln, Clemencic Consort, La Folia Salzburg, Armonico Tributo Basel und der Wiener Akademie, war in den vier letztgenannten mehrere Jahre erfolgreich als Konzertmeister tätig. Bei zahlreichen Konzertreisen durch Europa, USA und Japan trat und tritt Gunar Letzbor regelmäßig als Solist in Violinkonzerten und Recitals mit großem Erfolg in Erscheinung.
Er gründete das Ensemble Ars Antiqua Austria. Mit den sieben Musikern dieses Ensembles versucht er, der klanglichen Vielfalt österreichischen Barockmusik durch Erarbeitung eines spezifisch österreichischen Barockstreicherklanges Ausdruck zu verleihen.
Mittlerweile wurden seine CD-Aufnahmen mit den Violinsonaten und den Rosenkranz-Sonaten von Biber, die Einspielungen mit Werken von Schmelzer, Vejvanovsky, Muffat, Weichlein, Aufschnaiter, Mozart, Caldara, Bononcini und Viviani mehrfach ausgezeichnet.
Gunar Letzbor ist ein begehrter Lehrer für Barockvioline, unterrichtete unter anderem an der Musikhochschule Lübeck. Als Dozent in Sommerseminaren für Aufführungspraxis bzw. Spielpraxis alter Instrumente gibt er seine Erfahrungen aus seiner Tätigkeit als Ensembleleiter und Solist an junge Musiker weiter.
Für seine Interpretation der "Capricci Armonici" von G.B.Viviani bekam er 2002 einen "Cannes Classical Award" verliehen. Besonderes Aufsehen erregte jüngst die Ersteinspielung der Violinsolosonaten von J.J.Vilsmayr.

[290] www.ars-antiqua-austria.com

**Lebenslauf**

**Doris Schmidl**

Persönliche Daten:

| | |
|---|---|
| Geburtsdatum: | 19. Jänner 1979 |
| Staatsangehörigkeit: | Österreich |

Studien, berufliche Tätigkeit:

| | |
|---|---|
| Juni 1998 | Matura an der Bundeshandelsakademie Laa/Thaya mit Auszeichnung |
| 08/1998-09/1999 | Private Studien, Mailand |
| ab 10/1999 | Studium der Soziologie, geisteswissenschaftlicher Studienzweig, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien |
| 2001 | Ausstellungsmanagement in Wien, Niederösterreich, Tschechien |
| 2002-2007 | Management und Organisation von Konzerten, Programmredaktion, Leitung Festivalbüro (2002-2005), Schloss Kirchstetten, NÖ |
| 12/2002 | 1. Diplomprüfung Soziologie mit Auszeichnung |
| 01/2003 | 1. Diplomprüfung Publizistik- und Kommunikationswissenschaft |
| 2003-2007 | Produktionsleitung jährlicher Opernproduktionen, Schloss Kirchstetten |
| 06/2005 | 2. Diplomprüfung Publizistik- und Kommunikationswissenschaft |
| 2005 | Assistenz in der Organisation der Austria Barock Akademie Gmunden (Meisterkurse historische Aufführungspraxis, Johann Sebastian Bach) |
| 2006 | Mitarbeit in Organisation und Konzeption der Austria Barock Akademie (Schwerpunkt: Wolfgang Amadeus Mozart) |
| seit 02/2006 | Orchester- und Probedisposition, Orchesterbüro der Wiener Akademie Organisation von Auftritten in Konzert und Oper, CD-Aufnahmen, Tourneen, u.a. Matthäuspassion 2007 (Mexiko, USA, Europa) |
| 08/2007 | Teilnahme an Orgel-Workshop mit Kimberly Marshall, historische Aufführungspraxis, Schwerpunkt: D. Buxtehude |

**Abstract „Historische Aufführungspraxis in Wiener Konzertsälen, Saison 2007/2008“**


| | |
|---|---|
| Verfasserin, Matrikelnummer: | Doris Schmidl, 9907351 |
| Studienkennzahl lt. Studienblatt: | A 122 301 |
| Studienrichtung lt. Studienblatt: | Soziologie, geisteswissenschaftlicher Studienzweig |
| Schwerpunkt: | Musiksoziologie |
| Betreuer: | ao. Univ.Prof. Dr. Alfred Smudits |
| Formales: | 159 Seiten, verfasst in deutscher Sprache. |


---


Die Diplomarbeit ist als explorative Studie konzipiert, da im Bereich der historischen Aufführungspraxis kaum musiksoziologische Publikationen existieren. Ziel der Arbeit war die Bestandsaufnahme der Originalklangkonzerte in Wiener Konzertsälen in der Konzertsaison 2007/2008, wobei der Fokus auf (Wiener und österreichischen) Ensembles und Orchestern lag.

Zunächst wurden die Termini „Alte Musik“, „historische Aufführungspraxis“ und „Werktreue“ erörtert und für die Arbeit so weit als möglich festgelegt. Aus der angestrebten Werktreue in den Interpretationen von Originalklangensembles ergibt sich die Notwendigkeit zu Kompromissen und individuellen Lösungen, wie im Laufe der Arbeit öfter thematisiert wurde.

Im zweiten Kapitel wurden die bedeutendsten Originalklangensembles im Wiener Musikleben und ihre künstlerischen Leiter vorgestellt, darunter: der Concentus Musicus Wien unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt, das Clemencic Consort unter der Leitung von René Clemencic, die Wiener Akademie unter der Leitung von Martin Haselböck, das Quatuor Mosaiques sowie dessen Primgeiger Erich Höbarth, Ars Antiqua Austria unter der Leitung von Gunar Letzbor und andere. Diese Ensembles haben eigene Abonnementzyklen in Wien.

Daran anschließend wurden Spielstätten und Programme in der Saison 2007/2008 in Wien dargelegt, wobei sich die Erhebung auf publizierte Veranstaltungskalender, Abonnementprogramme und Datenbankrecherchen stützte. Konzerte des Musikvereins, des Konzerthauses, des Theaters an der Wien und der Wiener Kammeroper, die von Originalklangensembles gespielt wurden, sind in der Arbeit aufgelistet und besprochen. Darüber hinaus wurden Festivals wie die Resonanzen, der Osterklang, Barocke Festtage sowie das Haydn-Jahr 2009 auf Originalklangensembles hin analysiert. Hinweise auf Veranstaltungsreihen und freie Produktionen veranschaulichen, dass Alte Musik nicht nur in institutionalisiertem Rahmen stattfindet, sondern auch in Museen, Theatern und anderen Einrichtungen.

Dabei ist die Vielfalt des Repertoires und der Programme, die zeitliche Ausdehnung über mehrere Jahrhunderte Musik, die heute von Spezialisten der historischen Aufführungspraxis gespielt wird, sehr deutlich zu sehen: vom 12. bis zum 20. Jahrhundert. Originalklangensembles spielen teilweise dieselben Werke wie moderne Symphonieorchester, der Schwerpunkt dieser Überschneidung dürfte derzeit auf der Wiener Klassik liegen, wobei erste Originalklangorchester auch Musik der Romantik spielen. Als Fazit gilt, dass das Potential der Auftrittshäufigkeit von Wiener und österreichischen Originalklangensembles größer wäre, derzeit liegen viele von ihnen bei weniger als zehn Konzerten pro Saison in Wien und sind daher auf Gastspiele bei Festivals in Österreich und internationale Gastspiele angewiesen.

Für die Interpreten, denen das vierte Kapitel gewidmet ist, ergibt sich daraus, dass ihnen im Bereich der Alten Musik keine Anstellungen angeboten werden sondern Werkverträge für (einzelne) Konzerte oder Produktionen, sie ein unternehmerisches Risiko haben und teilweise in mehreren Ensembles mitwirken. Bei Überschneidungen von Projekten unterschiedlicher Formationen kommt es für den einzelnen Instrumentalisten zu Interessenskonflikten. Für den künstlerischen Leiter, der im Bereich der Alten Musik meist der Gründer des Ensembles ist, ergibt sich daraus eine spezifische Anforderung, da das Ensemble weitgehend über ihn identifiziert wird und werden muss. Gastdirigenten sind bei den besprochenen Ensembles eher selten eingeladen, die künstlerische Leiter dirigieren oder leiten nahezu alle Konzerte selbst.

Abschließend befasst sich die Arbeit mit verschiedenen Tendenzen der historischen Aufführungspraxis, wie der Ausweitung des Repertoires, der zunehmenden Institutionalisierung, der Szientifizierung und Rationalisierung bzw. mit dem sich ändernden Verhältnis zu Quellen bei jungen Musikern. Auch Medien und zeitgenössische Kompositionen für historische europäische Instrumente sind Themen, die im fünften Kapitel kurz angesprochen werden, wie auch Anregungen für weiterführende Analysen (Demokratisierungstendenzen, Geschlechterverhältnis, Einfluss auf moderne Symphonieorchester).

Die Größenordnung der Alten Musik in Wien, die Beständigkeit der Nachfrage des Publikums, die Ausbildung von Institutionen, die zeitliche Ausdehnung der historischen Aufführungspraxis auf nahezu ein Jahrhundert legen musiksoziologische Fragestellungen nahe, auch weil die Reflexion über diese relativ junge Entwicklung im Bereich der Ernsten Musik bisher nahezu ausschließlich von Musikwissenschaftern und Interpreten geleistet wird.