Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 28 (2004)

Heft: [1]

Artikel: Frankreich als Impuls

Autor: Arlt, Wulf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868934

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

FRANKREICH ALS IMPULS*

von Wulf Arlt

Unser Symposion verbindet Wissenschaft und Praxis. So zielt der lakonische Titel „Frankreich als Impuls" sowohl auf die musikgeschichtlichen als auch auf die aufführungspraktischen Aspekte einer Auseinandersetzung mit der Musik Frankreichs, und zwar damals wie heute.

Damit ist für die Aufführungspraxis die zentrale Rolle eingeschlossen, welche die Auseinandersetzung gerade mit der französischen Musik im Aufbruch der Zeit vor und nach 1970 spielte. Ich nenne nur Gustav Leonhardt oder die Brüder Kuijken – mit der Etablierung von Konventionen der Spielweise, die dann geradezu selbstverständlich wurden. Angesprochen ist aber zunächst die ältere Auseinandersetzung mit der französischen Musik seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, wie sie vor allem aus dem deutschen Sprachbereich in einem breiten Spektrum belegt ist:

- mit Reisen ins französische Zentrum nach einer mittelbaren Erfahrung in der Distanz, wie 1650–1652/53 bei Frobergers längerem Pariser Aufenthalt,
- mit Lehrjahren in Paris, etwa des jungen Johann Sigismund Kusser 1674–1680 bei Lully,
- mit der vielfältigen Präsenz französischer Musik und Musiker an deutschen Höfen oder auch in städtischem Kontext seit dem späteren 17. Jahrhundert,
- mit verschiedensten weiteren Formen einer Aneignung aus den eigenen Voraussetzungen
- und schließlich mit den weitreichenden Konsequenzen einer Rezeption der Diskussion über Fragen der Musik im Kontext der französischen Kunsttheorie vor allem seit den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts.

Jeder der angesprochenen Aspekte führte im Einzelnen weit über den Rahmen dieses kurzen generellen Beitrags hinaus. Ganz zu schweigen davon, dass der deutsche Sprachbereich nur einen Ausschnitt jenes europäischen Kontexts

* Der vorliegende Text bietet eine nur leicht redigierte Fassung des Vortrages, der im Rahmen der eröffnenden Session des Symposiums „Französische Musik um 1700 im europäischen Kontext" einige grundsätzliche Aspekte der Situation und Rezeption französischer Musik vor dem europäischen Horizont der damaligen wie der heutigen Zeit aufzeigte. Thomas Drescher, Martin Kirnbauer und Philipp Zimmermann danke ich für hilfreiche Hinweise in der Vorbereitung. Für den Abschnitt zum Konflikt zwischen französischer und italienischer Streicherkultur verweise ich auf die Arbeiten von Thomas Drescher, vor allem seine Dissertation *Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17.* Jahrhundert, Tutzing 2004. Philipp Zimmermann gilt mein besonderer Dank dafür, dass er den Vortrag zum Druck befördert hat.

betrifft, um den es an unserem Symposion geht, und dass sich die historische Frage nach dem „Impuls" natürlich gleichermaßen für andere Bereiche stellt; so für Schweden oder auch England. Wie denn die junge Kristina von Schweden schon 1646 einen Magnus Gabriel de la Gardie nach Paris sandte, der mit sechs Violinisten zurückkam, die 1647 in Stockholm ihre Tätigkeit aufnahmen. Rund 50 Jahre später kam es dort 1701 zu jener Ballettaufführung, deren französische Vorbilder Jérôme de La Gorce in unserem Kontext diskutiert. Zeitlich zwischen diesen Daten liegt die allerdings ungleich schwächer dokumentierte Orientierung der Londoner „Twenty-four Violins" unter Banister am französischen Modell. Und dieser Blick auf die europäische Szene ließe sich problemlos durch weitere Beispiele ergänzen.

Gerade für den deutschen Sprachbereich freilich stellt sich die Frage nach der Rolle und den Konsequenzen der spezifisch französischen Musik pointierter und differenzierter als im übrigen Europa. Auch hier ist das Musikalische in den Kontext einer generellen Orientierung am französischen „goût" für alle Belange des verfeinerten Lebens eingebunden; nur zugespitzt durch die besondere Situation einer Pluralität kleinerer und größerer Herrschaften, die allenthalben anschaulich demonstriert, wie die politische und kulturelle Ausrichtung eines Hofes oder eines einzelnen Regenten ganz konkret – und oft im raschen Wechsel – mit der Präsenz der französischen Musik verbunden war. Vor allem aber ist die Rezeption des Französischen – weit über die generellen kulturellen, politischen und konfessionellen Konstellationen hinaus – vor dem Hintergrund eines europäischen Kontexts zu sehen, der für die Musik durch die zwei Zentren Italien und Frankreich bestimmt war, mit einer insgesamt durchaus peripheren Stellung des deutschen Sprachbereichs. Bezeichnenderweise erhielt ein Johann Jakob Froberger 1637, also mehr als zehn Jahre vor seinen Reisen in den Westen, zunächst ein Stipendium zum Studium bei Frescobaldi. Das fügt sich in die lange Reihe entscheidender Italienaufenthalte deutscher Musiker seit den Anfängen der neuen italienischen Musik um 1600 – von Heinrich Schütz bis über das frühe 18. Jahrhundert hinaus – und markiert zugleich eine Gewichtung der beiden Bereiche; mit Italien als erstem Zentrum und Frankreich in einer zweiten Position: zeitlich wie in der Ausstrahlung.

Diese Schichtung scheint bereits darin auf, dass in Frankreich das Italienische schon für die Ausprägung des Eigenen eine erhebliche Rolle spielte. Und hier in Frankreich blieb das Italienische weiterhin ein provokativer Faktor, auch über den symptomatischen „Dialogue de la musique italienne et de la musique française" als ein politisch-diplomatisches Kabinettstück Lullys im *Ballet de la Raillerie* aus dem Jahre 1659 hinaus, während das Französische in Italien zunächst bestenfalls am Rande wahrgenommen wurde. So wie die aufschlussreichen Texte zur Differenz zwischen französischer und italienischer Musik auf der Seite Frankreichs zu finden sind: von Maugars (1639) über Mersenne bis in die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts, als sich an der Auseinandersetzung zwischen Raguenet und Lecerf de la Viéville über die Oper der Gegensatz der unterschiedlichen Konzepte zuspitzte.

Das alles aber wurde aus der Warte der deutschsprachigen „Provinz" nicht nur in Teilaspekten und in seinen kompositorischen Konsequenzen, sondern

zunehmend auch als eine europäische Konstellation wahrgenommen – beispielhaft in der ersten Publikation des jungen Johann Mattheson aus dem Jahre 1713 mit dem symptomatischen Titel: *Das Neu=Eröffnete* Orchestre, *Oder* Universelle *und gründliche Anleitung/Wie ein* Galant Homme *einen vollkommnen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen* MUSIC *erlangen/ seinen* Gout *darnach* formiren [...] *und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschafft* raisonniren *möge.*

Wie der Titel als Ganzes, so verweist hier schon die pointierte Verwendung französischer Begriffe – mit „Orchestre", „Galant Homme", oder auch im den „Gout" zu „formiren" und zu „raisonniren" – auf das Programm der Reflexion einer europäischen Situation, in der das „Urteil", dem bei Mattheson ein eigenes Kapitel gilt, eine Berücksichtigung der zentralen Unterschiede zwischen den Musiken voraussetzt; und zwar sowohl hinsichtlich der „Composition" als auch der „Execution". Und das heißt (um aus der „Pars Judicatoria" dieses Buchs zu zitieren) auf der einen Seite die Priorität „der Italiäner/welche heutiges Tages/theils durch die wesentliche Schönheit ihrer Wercke/theils auch durch die übertünchte und insinuante Kunstgriffe in der Composition, den Preis vor allen Nationen davon zu tragen scheinen/und den generalen Gout mehrentheils auff ihrer Seiten haben" und auf der anderen die ganz eigene Kunst der „Frantzosen", zumal hinsichtlich „der Choraischen oder Tantz=Music", die „vielleicht der Italiänischen nicht viel nachgiebet", allerdings „noch keine solche generale Approbation" gefunden habe, „weil ein grosses Theil in solchen Sachen von dem Gout dependiret" – mit „Gout" in seiner Bedeutung für „Composition" wie „Execution" als zentralem Stichwort für die hier aufgenommenen Fragen des Impulses.

Mit diesen Hinweisen ist das Raster einer spezifischen musikgeschichtlichen Konstellation angesprochen, das sich beim heutigen Stand der Auseinandersetzung mit dem 17. und 18. Jahrhundert recht beliebig und in einem breiten Spektrum füllen lässt: von der nüchternen Feststellung einer Präsenz des Französischen wie des Italienischen über die Zeugnisse einer Aneignung bis hin zur Reaktion aus den unterschiedlichsten zeitlichen und lokalen Bedingungen gerade im deutschen Sprachbereich. Dazu hat die Musikgeschichtsschreibung vieles geleistet, und jedes Nachfassen führt zu einer Bereicherung des Bildes – mit symptomatischen Unterschieden hinsichtlich der Gattungen und Musikbereiche, in denen das Französische als Impuls zum Tragen kam: relativ problemlos im Bereich der Tasteninstrumente (Stichwort: Suite), mit erheblichen Folgen in der Ensemblepraxis und der stilisierten Tanzmusik, mit besonderen Problemen dort, wo die Sprache eine entscheidende Rolle spielt (Stichwort: Oper), und mit nachhaltiger Wirkung im Bereich der Reflexion.

Zugleich freilich bietet gerade die vielschichtige Gemengelage der deutschen Provinz im Spannungsfeld der beiden musikalisch dominierenden Bereiche die Chance, einige der produktiven Fragen aufzunehmen, wie sie die neuere Diskussion zum Phänomen eines Kulturtransfers – in Abhebung von einer Rezeptions- oder Einflussforschung – exponierte. Unter diesem Blickwinkel verlagert sich der Akzent von der Bestandsaufnahme und Deskription auf die analytischen Fragen etwa nach der Art und Weise, wie etwas aufgenommen,

ja was überhaupt als anders oder neu wahrgenommen wurde, aus welchen Voraussetzungen dies geschah und mit welchen Konsequenzen. Gegenüber der Konstatierung des Übereinstimmenden tritt die Frage nach den Differenzen ins Blickfeld: nach Transfer als Transformation, nach den Selektionsmomenten, die mit jeder De-Kontextualisierung verbunden sind, wie nach den Eigenheiten und Folgen der Re-Kontextualisierung, bis hin zu den ganz allgemeinen Fragen der Auseinandersetzung mit dem Anderen als einem Identifikationsfaktor.

Die konzentrierte Reihung dieser Stichwörter steht – im Rahmen unseres Symposiums – für ein Programm. Jedes von ihnen lädt gerade im Blick auf die deutsche Situation im Spannungsfeld der italienischen und französischen Musik unmittelbar und mit der Akzentuierung anstehender Aufgaben zur Konkretisierung sowie Differenzierung ein. Eine besondere Chance der damit exponierten Fragen sehe ich darin, dass sie uns unumgänglich in eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Musikalischen selbst führen, dabei gerade fürs Französische durch den ganzen Problemkreis des „goût" an die spannenden Grenzen unseres fachlichen Zugangs und damit zugleich auf zentrale Aspekte einer aufführungspraktischen Auseinandersetzung mit der Musik jener Tage.

Für jedes Moment dieses weiteren Horizonts fällt die spezifisch französische Verbindung des Kompositorisch-Stilistischen mit Aspekten der klanglichen Realisierung ins Gewicht. Ich erinnere nur an die grundlegenden Veränderungen im Instrumentarium aus der folgenreichen Integration der Bläser ins Streicherensemble und fürs Solistische an den ganz eigenen Stellenwert des „Agrément" als eines strukturellen Faktors, im artifiziellen Vortrag und nicht zuletzt im Übergang zwischen Struktur und Vortrag. Wie denn gerade dieser Bereich des „Agrément" – 1680 bei Jean Le Gallois in seiner *Lettre … à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la Musique* – ein zentraler Aspekt der ästhetisch-kritischen Reflexion der neuen Clavecin-Kunst eines Louis Couperin und eines Chambonnières war, die eingehend auch die Spielpraxis berücksichtigten.

Zu nennen sind in diesem Zusammenhang aber insbesondere die spieltechnischen Grundlagen der neuen Ensemblepraxis, wie sie im Ausgang des 17. Jahrhunderts von Georg Muffat als ein Beitrag der Aneignung des deutschsprachigen Bereichs im Druck dokumentiert sind, die im Ansatz freilich schon rund vierzig Jahre zuvor in einer frühen Auseinandersetzung mit dem Französischen aufscheinen. Sie führt uns nach Leipzig, wo Johann Caspar Horn 1663 die Ensemblesätze seines *Parergon musicum* veröffentlichte. Der erste Teil dieses Druckes besteht aus „Italienischem": *Allemanden, Couranten, Ballo* und *Sarabanden*. Das wird im zweiten Teil mit fünf Handlungsballetten konfrontiert, die in der Anlage und in den deskriptiven Satztiteln auf das Ballet de Cour verweisen. Offen ist bis heute, welche Erfahrungen diesen Balletten zugrunde liegen, bei denen andere Tanztypen und vor allem der Bezug zur Handlung den Anstoß zur Modifizierung und Erweiterung des Etablierten boten – allerdings (soweit sich aus einer ersten Sondage aufs Ganze schließen lässt) in der auffallenden Kürze der meisten Sätze sowie im Detail mit einem klaren Gefälle gegenüber dem „Impuls". Und schon hier ist eben die Präsen-

tation des Neuen mit dem Hinweis auf einen Unterschied in der Spielweise der Tänze verbunden. So heißt es beim ersten Teil schon im Titel, er sei *nach der jetzigen Italiänischen Manier zu spielen*, was in der Vorrede „An seinen Music-spielenden" mit den Worten präzisiert wird: „worbey man sich eines reinen Strichs/nebenst einem netten Trillo/gebrauchen/und die Noten mit vilen coloriren und Geqverle nicht verdunkeln soll". Beim zweiten Teil hingegen wird ein Vortrag *nach der lustigen Frantzösischen Manier* gefordert, „mit einem scharff gezogenen Striche [...] nebenst fleissiger Beobachtung der Puncten [...] besonders in denen Stücken/welche mit dem Namen Ballet, Grand-Ballet, oder auch was [sonst] ungewöhnlich/betittelt seyn".

Dass und wie das Französische hier in einem weltoffenen studentischen und eben städtischen Kreis als eine offensichtlich problemlose Bereicherung – aber immerhin mit an die 100 Beteiligten beim grossen *Ballet d'Orphée* – „zu plaisir und Lust Vergnügung" aufgenommen wird, gehört durchaus auch zu den Konstanten einer Aneignung bis in die Zeit eines gezielten Spiels mit der Verbindung der Elemente unterschiedlicher Provenienz und der programmatischen Forderung nach einem „vermischten Geschmack", die dann seit dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts in eine neue Zeit führten.

Aufschlussreich freilich sind auch die Zeugnisse eines Konflikts, wie sie im 17. Jahrhundert bezeichnenderweise dort zu greifen sind, wo eine pointiert „lullistische" Praxis auf eine italienisch geprägte Streicherkultur des solistischen Spiels traf – so in Ansbach. Dorthin wurde 1682 Johann Sigismund Kusser geholt, der sich soeben – im Vorwort seiner dem Herzog von Württemberg gewidmeten *Compositions de musique suivant la méthode française*, zwei Jahre nach seiner Rückkehr aus Paris – zum bedingungslosen Parteigänger des „fameux Baptiste, dont les Ouvrages font à présent les plaisirs de touttes les cours de l'Europe" erklärt hatte mit den Worten: „Je me suis réglé à suivre sa Méthode, et à entrer dans ses manières délicates, autant, qu'il m'a été possible" (natürlich: „pour les rendre dignes d'être exposées au discernement universel de V.A.S.") In diesem Sinne wurden die Ansbacher Musiker einem strengen – beim rabiaten Naturell Kussers wohl auch nicht unproblematischen –, ja täglichen „Exercitium in der Französischen Manier" unterworfen. Und das führte bei einem der dortigen Virtuosen, der seine Kunst in Wien bei Schmelzer gelernt haben dürfte, zu dem Gesuch an den Markgrafen, von dieser „Französischen bande" befreit zu werden, da er, „so er diesen ganz kurzen strich annehem", nicht mehr in der Lage sei „ein künstliches solo" zu spielen. Auch wenn bei diesem Gesuch eine Reihe weiterer Gründe mitspielten, wohl bis hin zur persönlichen Kränkung, scheint hier eine „offensichtlich tiefgreifende Differenz zwischen zwei streicherischen Kulturen" (Drescher) auf, der dann wenige Jahre später in den 1690 abgeschlossenen *Musicalische(n) Discurse(n)* des Johann Beer die generelle Feststellung entspricht, er „habe bis dato noch keinen Frantzosen gesehen/der ein Bibersches solo gespielt hätte." Mit der Pointe, dass durch die Aneignung und eben insbesondere durch die Vorreden Muffats zum *Florilegium musicum* das „Choraisch"-Streicherische bis ins technische Detail dokumentiert ist, das Solistisch-Italienische aber auch hier nur generell als eine Folie zur Sprache kommt, vor der sich das Französische unterscheidet.

Die Vorworte Muffats aus den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts markieren für unser Thema den Übergang in eine Situation des 18. Jahrhunderts: in der schulmäßigen Beschreibung, in der schriftlichen Vermittlung durch den Druck, in der Selbstverständlichkeit, mit der hier das Französische als einer von zwei Stilbereichen exponiert ist; und vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die Kompositionen dieser Veröffentlichungen in mancher Hinsicht durchaus eine Verbindung von Elementen französischer und italienischer Provenienz bieten.

Hinsichtlich der zunehmenden Rolle einer Vermittlung durch den Druck wie der schulmäßigen Aufbereitung erinnere ich nur an die Amsterdamer „Raubdrucke" der Musik Lullys ab 1682 – also kurz nach den Stimmdrucken und ersten Partituren bei Ballard –, an die Pariser Veröffentlichung der *Pièces de clavecin* von Chambonnières (1670), der *Pièces de Viole* von Marais (ab 1686) oder an die *Pièces de clavecin* d'Angleberts von 1689 mit jener Aufstellung der Agréments, die dann Geschichte machte, und an die lange Reihe der Unterweisungen für einzelne Instrumente, von Perrines *Livre de musique pour le luth* als „méthode nouvelle et facile" von 1679 über Hotteterre (seit 1707 und 1717 mit der *L'art de préluder*) und François Couperins *L'art de toucher le clavecin* (1716) bis zu der immer breiteren Popularisierung auch weiterer Aspekte (so des Accompagnement), die dann ihrerseits im deutschen Sprachbereich aufgenommen und – als ein Anstoß des Französischen – in eine umgreifende Reflexion eingingen, für die ich nur Carl Philipp Emanuel Bach und Quantz nenne.

Zu den jetzt selbstverständlich gewordenen Aspekten des französischen Impulses gehören die grundlegenden Neuerungen im Bau und in der Verwendung der Holzblasinstrumente, bei denen sich vom letzten Drittel des 17. bis ins erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts anschaulich der Übergang vom Import zum Nachbau und dann zur Ablösung des Älteren verfolgen lässt.

Die Stichwörter, mit denen ein Johann Mattheson 1713 den Geltungsbereich wie die Merkmale des Französischen zur Sprache brachte, stehen – um den Kreis zu schließen – beispielhaft für den Impuls als ein Beitrag zum kritischen Raisonnement. Zugleich freilich verdeutlicht gerade seine Akzentuierung des „Choraischen" eine symptomatische Konzentration auf ganz bestimmte Bereiche und Phänomene dessen, was in der etablierten Aneignung als spezifisch französisch wahrgenommen wurde. Dabei ging die Selektion mit einer zunehmenden Normierung überein. Um es provozierend zu verkürzen: als französisch galten im Instrumentalen insbesondere Ouverture, Suite, Typen der Tanzsätze oder auch das schulmäßig fixierte Agrément.

Der zunehmenden Vermittlung durchs Geschriebene entsprach eine generelle Gewichtsverlagerung von den Momenten des Vortrags zur primär kompositorischen Auseinandersetzung – mit einer entsprechenden Einengung jenes weiten Bereichs, der gerade für die französische Musik und in Frankreich selbst vom 17. Jahrhundert her im Stichwort des „goût" angesprochen war. Wobei es auf der Hand liegt, dass ich hier das Gegenläufige vernachlässige, und das meint nicht zuletzt Aussagen gerade des deutschen Bereichs, die nach wie vor die Rolle des „Feuers" der direkten Erfahrung im Kontext der anderen Kultur betonen, wie Heinichen 1728 in seinem eindrücklichen Plädoyer für den „goût" als zentrale Voraussetzung des Komponierens.

Soweit ist einiges von dem zur Diskussion gestellt, was bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachbereich beim Stichwort des „Impulses" aufzunehmen ist. Festzuhalten freilich ist auch, dass in dieser Aneignung kaum etwas von jener spezifischen Qualität eines „sentiment" und stilistischen Raffinement aufscheint, die zumal in der solistischen Praxis zu den faszinierendsten, aber zugleich kaum zu fassenden Aspekten des Französischen gehört: jene „véritéz les plus cachées", wie sie ein Le Gallois im Blick auf Louis Couperin und Chambonnières unter dem Stichwort des „goût" ansprach. Das verweist auf den bei Bouhours (1671) – im Unterschied zu Boileau (1701) – noch offenen Bereich des „Je ne sais quoi" wesentlicher, aber eben sich letztlich der „raison" entziehender Momente des Künstlerischen, wie sie für uns im „cacher l'art par l'art même" des Komponierten anklingen, aber eben insbesondere auch den Vortrag betrafen.

Und damit komme ich abschließend auf den weitreichenden Aufbruch der Jahre um 1970 in der historisch orientierten Praxis unserer Tage zurück. Denn damals bestand ja ein entscheidender Impuls in der Auseinandersetzung mit der spezifisch französischen Musik in den Instrumenten, in den Anweisungen, in der Ensemblepraxis, aber auch im Stilistischen und dabei im Solistischen vorab mit einer Sensibilisierung für die besondere Rolle des Agrément im Spannungsfeld zwischen Notiertem und klanglicher Realisierung aus den Voraussetzungen eines subtil abgestuften, pulsierenden Grundrhythmus. Vieles von dem, was damals – als die Entdeckung einer ganz eigenen Welt des Französischen – aufregend neu war, gehört seither zu den selbstverständlichen Grundlagen etablierter Konventionen. Und wenn man dabei einen Namen herausgreifen sollte, der zumal für seine Instrumente schulbildend war, dann sicher Gustav Leonhardt, der einerseits stärker als andere (in einer geradezu analytischen Verdeutlichung) den Blick für das Besondere der Strukturen – als einen der wichtigsten Anhaltspunkte historischer Praxis – öffnete und andererseits in der „discrétion" seines Spiels Qualitäten exponierte, die geradezu zum Vergleich mit den Aussagen eines Le Gallois über Couperin und Chambonnières oder der Sybilla von Württemberg und Montbéliard über Froberger herausfordern.

Aufzunehmen ist in unserem Kontext aber auch die Etablierung einer violinistischen Spielpraxis, für die allerdings nicht nur die Vorworte eines Muffat Anregungen gaben, sondern in vielem auch die späteren Schulen eines Geminiani und Leopold Mozart. Dieser Mischung entsprach es, dass die damit etablierten Konventionen als eine gleichsam universelle Praxis auf Musik verschiedenster Stilbereiche übertragen wurde, was dann früh schon auch zur entsprechenden Kritik führte.

Das alles liegt nun freilich bereits mehr als 30 Jahre zurück. Für den heutigen breiten Erfolg einer Aktualisierung der Musik des Barockzeitalters ist – zumal fürs Italienische – weithin eine Virtuosität auf der Basis großflächig konzipierter rhythmischer Abläufe maßgebend, die vielfach kaum mehr auf eine reflektierte und differenzierte Auseinandersetzung mit den Strukturen verweist. Gerade darin aber läge ein entscheidender Ansatzpunkt, auch jenem Unterschied zweier Streicherkulturen interpretatorisch nachzugehen, wie er für das 17. Jahrhundert im Ansbacher Konflikt und in dem Diktum Beers zur Sprache kam – als Hinweis

auf eine artistische „italienische" Praxis, die bei der spezifischen Verbindung improvisatorischer, affektischer und rhetorischer Momente ansetzt. So wie die von mir akzentuierten wie auch die nur beiläufig angesprochenen Aspekte der französischen Musik und ihrer Aneignung im deutschen Sprachbereich – nicht zuletzt des Vokalen und Szenischen – in immer wieder neuer Weise die Chance für eine aktualisierende musikalische Praxis bieten. Für eine Praxis, die sich jener fernen Welt nicht nur um der besonderen Instrumente und einer Musik willen zuwendet, die schon aufgrund der historischen Distanz der eigenen ästhetischen Realisierung einen weiten Spielraum bietet, sondern um der Chance willen, das Fremde der Vergangenheit in seiner Alterität als Impuls ernst zu nehmen und in diesem Sinne auch hier und heute: Fremdwahrnehmung als Chance zur Identifikation unter den besonderen Bedingungen unseres ästhetischen Gegenstands.