

Gedanken zur ‚Historisch informierten Aufführungspraxis‘ und der Lückenhaftigkeit von Geschichte in der musikalischen Praxis

Stefanie Acquavella-Rauch

Es bedarf nach den ausgiebigen und kontroversen Diskussionen über diesen Gegenstand in der Vergangenheit wohl keiner weitschweifigen Begründung der Tatsache, daß¹ die Rekonstruktion einer vergangenen Wirklichkeit und die authentische Wiedergabe Alter Musik prinzipiell unerreichbar sind. Ob Musiker der sogenannten ‚Alte Musik Bewegung‘ an beides je ernsthaft geglaubt haben, sei dahingestellt. Bereits das Wort ‚Aufführungspraxis‘ will ja anzeigen, daß mit ihm nicht die Praxis einer konkreten Aufführung, sondern die imaginäre Quersumme aus vielen unterschiedlichen Zeugnissen über Aufführungen einer bestimmten Zeit gemeint ist. [...] Unser Wissen beschränkt sich hauptsächlich auf das Normier- und Meßbare, das Wiederholbare von Aufführungssusancen. [...] Bei der Praxis der historisierenden Aufführungspraxis geht es darum, mit den musikalischen Erfahrungen von Menschen des späten 20., frühen 21. Jahrhunderts [...] akustische Erscheinungsformen früheren Musizierens nachzubilden. Diese Praxis führt zu einem spezifischen *genus canendi*, und tatsächlich handelt es sich bei ihr um nichts anderes als um einen Stil.²

Mit diesen Worten hat Ulrich Konrad im Jahr 2000 die Probleme und Grenzen dessen umrissen, was uns im allgemeinen Sprachgebrauch unter den Bezeichnungen ‚Historische‘ bzw. ‚Historisierende Aufführungspraxis‘, ‚Historisch informierte Aufführungspraxis‘, ‚Historically Informed Performance Practice‘ oder ‚Historically Informed Performance‘ (HIP) begegnet – und was inzwischen von der sogenannten ‚Alten Musik‘³ auf Fragen des Musizierens im 19. und 20. Jahrhundert ausgeweitet wurde.⁴ Im Mittelpunkt der Bestrebungen stehen ausgehend von der ursprünglichen Idee, „eine Wiedergabe des Notentextes zu erreichen, die den Intentionen des Komponisten möglichst

¹ Im gesamten Artikel übernehmen wir stillschweigend die in der Literatur bzw. in den Quellen vorkommende Schreibweise ohne weitere Kommentare.

² Konrad 2000, S. 98ff.

³ Vgl. Gutknecht 1994, Sp. 956f.

⁴ Exemplarisch sei verwiesen auf den Band Kubik 2007.

genau entspricht“⁵, jeweils die Versuche, fiktive historische Klangwelten zu (re)konstruieren.

Die Wege, die dafür gerade seit dem 20. Jahrhundert entwickelt wurden (und werden), sind dabei ebenso zahlreich wie die Fragen, die sie zu beantworten versuchen.⁶ Wie diese sind sie einem kontinuierlichen Wandel unterworfen und drehen sich inzwischen meist um folgende Probleme: Wie ist die Notation von Musik zu lesen und in Klang zu überführen? Was wurde nicht notiert und wie gehen wir damit um? Wie waren Instrumente und dazugehöriges Material beschaffen? Welche Techniken im weitesten Sinne wurden beim Instrumentalspiel oder beim Singen angewandt und können nachempfunden werden? In welchen Räumen erklang Musik und was bedeutete das für die Aufführung? Was machte überhaupt eine Aufführung aus? Welche Quellen stehen uns heute zur Verfügung und wie sind diese kritisch zu lesen und zu verstehen?

Die Fülle von Antwortversuchen sind kulturwissenschaftlich und musik-historisch eingebunden in die beiden Welten der Kompositionsgeschichte und des „von den ‚performance studies‘ inspirierte[n] Bereich[s] ‚Interpretationsforschung‘“⁷. Wollen wir uns also weiter auf die Suche nach möglichen Rekonstruktionsweisen machen, reicht es nicht, den seit spätestens den 1950er Jahren eingeschlagenen Wegen einfach zu folgen⁸ und den inzwischen in weiter Flur etablierten ‚HIP-Stil‘ fortzuschreiben:

Die historisierende Aufführungspraxis rekonstruiert im Kern nichts Vergangenes, sondern schafft einen Stil der Vergegenwärtigung, der Verlebendigung von Musik früherer Zeiten (wobei sie vorgibt, aus dem ‚Geist‘ dieser Zeiten heraus zu handeln – aber der ist heute auch nur ein Produkt der begrenzten historischen Einsicht, und der Zirkelschluß vom ‚Geist‘ zu den Verfahrensweisen und zurück tritt offen zutage).⁹

Vielmehr gilt es, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, auf welche Art und Weise bestimmte Elemente der HIP entstanden sind, inwieweit es sich dabei um Prinzipien der Geschichtsforschung handelt und mit welchen kulturgeschichtlichen Problemen diese zusammenhängen. Das Grundproblem, dass

⁵ Gutknecht 1994, Sp. 954.

⁶ Vgl. dazu u.a. den historischen Abriss in Konrad 2000, S. 95-99 sowie die Ausführungen von John Butt in: Butt 2004, insb. S. 3-52.

⁷ Brüstle 2006, S. 254.

⁸ Vgl. wieder Butt 2004, insb. S. 3-52.

⁹ Konrad 2000, S. 100.

Musik und Klang momentane Phänomene des ‚Jetzt‘ und als solche kaum fassbar sind, muss dabei zusammengedacht werden mit dem subjektiven Handeln der Musizierenden:

Musikalische Interpretation ist originäre Sinnschöpfung, die nur intersubjektiv, kommunikativ und demzufolge sozial vollzogen werden kann. Eine umfassende Geschichte des Hörens, Musizierens und Interpretierens als Horizont für eine kulturelle Zurichtung der Wahrnehmung, der mentalen Repräsentation und der kategorialen Zurichtung von Musik als komponierter Kunst, in die all dies einzufügen wäre, ist bisher nur in ersten Ansätzen und Umrissen ahnbar – sie bleibt aber für all unsere Aktivitäten eine regulative Idee, als Idee einer Geschichte der musikalischen Interpretation, der es auf den geschichtlich veränderlichen Rezeptionsraum der Musik ankommt, auf den Modus ihrer Erfahrbarkeit und auf die Weise ihres stets schon durch Interpretation vermittelten faktischen, mentalen, notierten und klingenden ‚Daseins‘ in Welt, Gesellschaft und Geschichte.¹⁰

Im Kern drehen sich sowohl die Bemühungen der HIP als auch der Kompositions- und Interpretationsgeschichte um Fragen der Rezeption von Musik in ihrer klanglichen Realisation, wobei wir die Frage aufwerfen wollen, inwieweit der erste ohne die Erkenntnisse des zweiten Komplexes möglich sein sollte.

Dennoch können wir – und dazu genügt ein Blick auf Portale wie YouTube oder iTunes – täglich erleben, wie sehr Musik nach den offenbar inzwischen allgemein akzeptierten, aber gerade von den Betroffenen zu wenig festgeschriebenen Standards¹¹ der HIP Teil der Musikindustrie mit eigenen Marktgesetzen geworden ist, obwohl die Interpretationsforschung noch „am Beginn einer Wegstrecke [steht]“¹². Die Welt der HIP umfasst inzwischen nicht nur spezielle CD-Labels¹³ oder Rezeptionsorgane – wie z.B. die Magazine *Early Music America* oder *Early Music Today*¹⁴ –, sondern auch eigene Ausbildungsstätten, Festivals¹⁵ und performative Praktiken. Dennoch entwickelte sich all dies weitgehend, ohne sich jener speziellen historischen Rückversicherung zu bedienen, als die die gleichsam gespiegelte Analyse von Interpretatio-

¹⁰ Hinrichsen 2011, S. 36.

¹¹ Dieser Hinweis soll nicht die Bestrebungen und Erkenntnisse beispielsweise der *Schola Cantorum Basiliensis* schmälern, die aus einer kontinuierlichen Berührung von musikalischer Praxis und historischer Forschung gewonnen werden.

¹² Hinrichsen 2011, S. 37.

¹³ Vgl. dazu z.B. <http://www.early-music.info/labels.htm> (Stand: 22. Februar 2015).

¹⁴ Vgl. dazu auch – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – <http://www.early-music.info/journals.htm> (Stand: 22. Februar 2015).

¹⁵ Vgl. dazu für einen ersten Eindruck die nicht vollständigen Übersichten bei <http://www.early-music.info/festivals.htm> (Stand: 22. Februar 2015).

nen fungieren kann. Eine Zusammenführung dieser beiden Seiten der gleichen Medaille – HIP und Interpretationsforschung – stellt in Bezug auf die praktische Musikausübung immer noch ein Desiderat dar.

Auch eine noch so genaue wortsprachliche Beschreibung von Musik oder von zur Musikerzeugung notwendigen technischen Abläufen in einer Quelle stößt genauso wie die Analyse von erhaltenen Objekten zur Tonerzeugung und -konservierung – Instrumente, Saiten, Spieluhren, Musikmaschinen, Tonträger usw. – an ihre Grenzen. Die übrigbleibenden ‚Lücken‘¹⁶ werden gerade dann von den Akteuren stillschweigend gefüllt, wenn eine erneute klanglich-musikalische Realisation und nicht die gedankliche Beschäftigung damit, wie ‚es hätte sein können‘, das Ziel der Überlegungen ist. Dieses kann – so wie es Beatrix Borchard für das Verfassen von Biographien formulierte – durch ein nicht offengelegtes ‚Überschreiben‘ der ‚Lücken‘ mit fiktiv hinzugefügten Elementen geschehen.¹⁷

Für den Bereich der erklingenden Musik, der Musikausübung, verstehen wir unter ‚Lückenhaftigkeit‘ im übertragenden Sinne die verschiedenen Praktiken, mit Hilfe derer musikalisch und wortsprachlich Notiertes und praktisch Messbares ergänzt wird. Sie sind sowohl bei Aspekten der Tonerzeugung, d.h. der Instrumente, ihrer Bauweise und Bestandteile wie Saiten, Bögen, Plektren, Blätter, als auch in Bezug auf Spiel- und Gesangstechniken zu finden. Darüber hinaus beziehen sie sich auf kaum erfassbare Elemente wie die Körperlichkeit, die Wahrnehmung und das musikalische Denken, Fühlen und Handeln der Ausführenden auf der einen und der Rezipierenden auf der anderen Seite.

Die Folgen des unbewussten Füllens der Vielzahl von ‚Lücken‘ reichen von mangelnder Transparenz über historische Ungenauigkeiten bis hin zu Verfälschungen von Vergangenheiten und dem Erschaffen von Fabeln, die bei allem Unterhaltungswert wenig musikhistorischen Nutzen im Sinne einer tragfähigen HIP haben dürften. Vermeiden könnten wir dieses allerdings entweder, indem wir ‚Lücken‘ bewusst offenlassen, wie es Borchard vorschlägt,¹⁸ oder indem wir den Vorgang des ‚Füllens‘ bewusst thematisieren und die fiktiven ‚Zutaten‘ und Ergänzungen so weit wie möglich offenlegen. Gerade im Bereich der praktischen Musikausübung stellt uns das vor neue Probleme – denn natürlich kann es nicht darum gehen, jeden Ton zu kommentieren.

¹⁶ Vgl. dazu Borchard 2003 und Borchard 2005, S. 27ff.

¹⁷ Vgl. dazu Borchard, S. 27.

¹⁸ Vgl. dazu Borchard, S. 27.

Abschließend wollen wir anhand eines kleinen Beispiels aufzeigen, wie mögliche Perspektiven dieses Spannungsfelds aussehen könnten. Wir wählen dafür einen Bereich, der sich fernab des *mainstream* bewegt, da sich dort die HIP-basierten Entwicklungen noch im überschaubaren Rahmen halten. Instrumente wie beispielsweise die Mandoline oder die Colascione – um im Bereich der Zupfinstrumente zu bleiben –, die weniger den bestehenden Kanons zugeordnet werden können, sind eher selten in den diesbezüglichen Diskussionen zu finden.

An anderen Stellen konnte bereits gezeigt werden, dass musikkulturelle Praktiken rund um die Mandoline dennoch den gleichen Mechanismen der Geschichtsschreibung zugeordnet werden können. So kommt es in diesen Mikrowelten ebenfalls zur Ausbildung von Kanons, von bestimmten Musizierpraxen – oder „Stile[n]“¹⁹ – und von Geschichtsnarrativen und -fortschreibungen, wobei die Akteure meist sogar konkret benannt werden können.²⁰ Wie Silvan Wagner 2013 bemerkte und für zwei Aspekte der Aufführungspraxis, nämlich der Verwendung von Tremolo oder Einzeltonanschlag sowie der Wahl der Plektrumbeschaffenheit, herausarbeitete, spielen Paradigmen rund um „Wissenstradierung und kulturelle[s] Gedächtnis“²¹ gerade in der eher kleinen Sphäre der ‚Mandolinwelt‘ eine wichtige Rolle.

Zu hinterfragende Entwicklungen aus dem Bereich der HIP auf der Mandoline, deren wissenschaftliche Aufarbeitung noch aussteht, gibt es diverse. Wir wollen an dieser Stelle ein Beispiel aus dem Themenkomplex aufgreifen, der sich rund um die sechschörigen Mandolinen des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre aufführungspraktische ‚Wiederbelebung‘ in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts aufspannen lässt. Zu dem Gesamtphänomen gehört nicht nur der zu hinterfragende Umgang mit schriftlichen, sondern auch mit physischen Quellen etwa im Bereich der Nachbauten von Instrumenten²² und

¹⁹ Konrad 2000, S. 100.

²⁰ Vgl. dazu Rauch 2013 und Wagner 2013.

²¹ Wagner 2013, S. 9.

²² Vgl. zur Anregung die Aussage des Instrumentenbauers Franz-Ulrich Albert: „Das eine Modell wurde auf Anregung und in enger Zusammenarbeit mit Prof. Marga Wilden-Hüsgen unter der Zielvorgabe entwickelt, ein voll klingendes Instrument zu schaffen, welches den heutigen Hörgewohnheiten und Klanganforderungen im Zusammenspiel mit kräftigeren Klangkörpern gewachsen ist. Dies ergab die etwas größere Korpusform, eine etwas längere Mensur und eine leichte Verlagerung der Stegposi-

ein Offenlegen der dabei verwendeten fiktiven Elemente. Das Feld der Interpretationsforschung könnte vor allem dazu hinzugezogen werden, um die verschiedenen Schritte nachzuvollziehen, die zum Etablieren von Aufführungspraktiken führten. In unserem kleinen Beispiel können wir dies nicht leisten, sondern wollen uns lediglich ausschnitthaft ein paar Fragen der HIP und dem Umgang mit historischen ‚Lücken‘ in Bezug auf die Verwendung eines Federkiels zur Tonerzeugung bei sechschörigen Mandolinen zuwenden. Diese Praxis wurde im Umfeld von Marga Wilden-Hüsgen und der Mandolinenklasse an der Hochschule für Musik und Tanz Köln – Standort Wuppertal seit den 1980er Jahren entwickelt und prägt inzwischen mindestens im deutschsprachigen Raum die Art und Weise eines als ‚authentisch‘ verstandenen Spiels.²³

Es wurde damit gleichsam ein eigener Beitrag zur HIP ‚kreiert‘, der sich nur bedingt auf Quellen zurückführen lässt und im Einzelnen in einer eigenen Studie wesentlich genauer zu untersuchen wäre, als wir es an dieser Stelle können. Es geht uns auch nicht darum, das historisch Unmögliche zu vollbringen und herauszufinden, ‚wie es wirklich war‘. Vielmehr wollen wir zu einem lebendigen Diskurs zwischen Musikwissenschaft und Musikpraxis beitragen, damit bisherige Wege der ‚Lückenfüllung‘ an Transparenz gewinnen und beginnende ‚Verkrustungen‘ aufgelöst werden können. Wir wollen hier lediglich aufzeigen, wie Praktiken zu einem Teil aus unreflektierter Fiktion be- und entstehen können. Die klanglich-musikalischen Ergebnisse der darauf aufbauenden Aufführungen verkommen dadurch zu Fabeln, die nicht mehr viel mit dem eigentlichen Ziel von HIP zu tun haben, sondern nur noch eine fragliche Illusion von Vergangenheit ‚verkaufen‘.

Das Verwenden eines Federkiels wird im genannten Umfeld in Ermangelung anderer Quellen gemeinhin auf die im Pariser Umfeld der 1760/70er Jahre entstandenen Mandolinentraktate zurückgeführt, was insofern zu überdenken ist, als dass diese für eine andere Art Mandoline – nämlich für die

tion in Richtung der Rosette.“; <http://www.albert-mueller.de/Franz-Ulrich-Albert/historische%20instrumente/barockmandoline.html> (Stand: 22. Februar 2015).

²³Vgl. z.B. Aussagen von Musiker_innen im Internet wie „[d]ie Saiten der Barockmandoline werden mit einem Federkiel angeschlagen“ in: <http://www.niteq.nl/amoreille/wb/pages/ge/instrumente/barockmandoline.php> (Stand: 22. Februar 2015) oder „Die Sopranlaute/Barockmandoline Ist mit sechs Doppelsaiten in Quart-Terzstimmung bespannt und wird mit einem Federkiel angeschlagen. (Renaissance und Barockmusik)“ in: http://www.gertrud-weyhofen.de/Website/Über_mich.html (Stand: 22. Februar 2015).

Form mit vier Saitenchören – verfasst wurden. Die wenigen kurzen Einschübe zur sechschörigen Mandoline in der *Methode* von Giovanni Fouchetti erregen denn auch eher den Anschein,²⁴ der Verfasser hätte dieses Instrument aus rein pragmatischen Gründen mit berücksichtigt, um seine Schule für einen größeren Abnehmerkreis – darunter auch Spieler von Instrumenten wie der „Pardessus de Viole, ou du Quiton“²⁵ – attraktiv zu gestalten. Aber hier bewegen wir uns bereits in den Bereich der Spekulation, fügen also selber der Quelle ein fiktives, wenn auch plausibles Element hinzu.

Wenden wir uns also Fouchettis Text *en detail* zu und suchen nach Indizien, die für die Verwendung eines Federkiels bei sechschörigen Mandolinen sprechen. Während Fouchetti mit seinem Titel – „Methode Pour apprendre facilement á jouer de la Mandoline á 4 et á 6 Cordes“²⁶ – den Eindruck erweckt, dass es sich insgesamt um eine Abhandlung für beide Instrumentenformen handelt, lässt er es in den meisten Kapiteln offen, über welche Mandoline er tatsächlich spricht.

Fouchetti selber verwendet also jene Technik der literarischen Lücken, die von Wolfgang Iser ‚Leerstellen‘ genannt werden und die darauf abzielen, dass Leser_innen an bestimmten Stellen im Text eigene Ergänzungen vornehmen.²⁷ Dieses kann in unserem Fall zur Folge haben, dass Leser_innen des Traktats – und zwar offenbar auch diejenigen der 1980er Jahre – sämtliche Ausführungen zu Instrumentaltechniken auf beide Instrumente übertragen. Der Schluss wäre dann konsequenterweise derjenige, den wir bei der heutigen HIP der sechschörigen Mandoline – anachronistisch auch Barockmandoline genannt – erleben können: Sie wird für jedes Repertoire mit einem Federkiel und den gleichen Anschlagstechniken gespielt wie die vierhörige Form.

Leider basiert diese Lesart nicht nur auf dem Übersehen zweier Stellen in der *Methode*, die zumindest Zweifel an diesem Schluss zulassen, sondern lässt auch anderen Überlegungen – etwa einer alternativen Spielweise mit den Fingern der rechten Hand oder einem Plektrum – nur bedingt Raum. In Bezug auf letzteren Aspekt können wir an dieser Stelle nur exemplarisch auf die von James Tyler begonnenen Überlegungen verweisen²⁸ und eine weitere musikwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Thematik unter der

²⁴ Fouchetti 1771, S. 5ff.

²⁵ Fouchetti 1771, S. 18.

²⁶ Fouchetti 1771, Titel; zitiert nach dem Minkoff Faksimile von 1983.

²⁷ Vgl. Iser 1976, S. 284.

²⁸ Vgl. dazu Tyler/Sparks 1992 und Tyler 1981.

eingangs angesprochenen Berücksichtigung weiterer Quellen anregen. Wir wollen in diesem Kontext bei Fouchettis Text und dessen Ausdeutung im Sinne einer HIP bleiben. Am Ende seiner theoretischen Ausführungen unterbricht Fouchetti seine Taktik der ‚Leerstellen‘ bezüglich der sechschörigen Mandoline, indem er darauf hinweist, dass er das Saitenmaterial für den entscheidenden Faktor bei der Wahl des Anschlagsmittels hält:

Ceux qui montent leur Mandoline en cordes de boyeau doivent se servir en maniere de la plume, d'un morceau d'écorce de Cerisier que l'on coupe en forme de cœur et de la longueur convenable pour pouvoir le tenir facilement dans les doigts car les plumes ne valent rien pour les cordes de boyeau.²⁹

Wenn eine Mandoline mit Darmsaiten bespannt ist, schlägt er demnach vor, keinen Federkiel, sondern ein Plektrum aus Kirschbaumholzrinde zu verwenden.

Bleibe also zu klären, für welche Instrumentenform dies laut Fouchetti im Jahr 1771 zuträfe. Nachdem er in Kapitel vier bereits geschrieben hatte, dass Mandolinen mit sechs Chören je nach Geschmack sowohl mit Darm als auch mit Messing bespannt werden können,³⁰ er für vierhörige Instrumente aber konkrete Hinweise darauf gegeben hatte, welche bestimmten Messingsaiten und umsponnenen Darm- oder Seidensaiten konkret zu nehmen seien,³¹ wird deutlich, dass sein Kommentar im vorletzten Absatz seines Textes offenbar auf sechschörigen Mandolinen bezogen war. Laut Fouchetti müsste also der heutigen Praxis widersprochen werden, sofern Saiten aus Darm oder Darmerersatz auf ‚Barockmandolinen‘ zum Einsatz kommen – was bei den meisten der instrumentellen Nachbauten der Fall sein dürfte.

²⁹ Fouchetti 1771, S. 18; deutsche Übersetzung d. Autorin: „Diejenigen, die Darmsaiten auf ihre Mandoline aufziehen, sollten sich bei der Art der Feder eines Stückes Rinde des Kirschbaums bedienen, das man in Form eines Herzens und in der angemessenen Länge schneidet, um es leicht zwischen des Fingen halten zu können; denn die Federn sind für Darmsaiten nichts wert.“

³⁰ „La Mandoline a six cordes se monte en cordes de boyeau ou en cordes de laiton, cela dépend du goût.“; Fouchetti 1771, S. 7; deutsche Übersetzung d. Autorin: „Die Mandoline zu sechs Saiten wird mit Saiten aus Darm oder mit Saiten aus Messing bezogen, das hängt vom Geschmack ab.“

³¹ „A l'égard des cordes elles doivent être de laiton. L'on prend pour les La, des cordes de Clavecin du numéro 5.“; Fouchetti 1771, S. 5; deutsche Übersetzung d. Autorin: „In Bezug auf die Saiten sie müssen aus Messing sein. Man nimmt für die La [a-Saiten; Anm. d. Autorin] Cembalo-Saiten der Nummer 5.“ In den nachfolgenden Sätzen auf S. 5 geht Fouchetti auf alle vier Chöre ein.

Darüber hinaus geben wir zu bedenken, dass auch Fouchetti lediglich eine Meinung aus der fortgeschrittenen zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für den Raum Paris darstellt. Solange wir nicht mehr darüber wissen, welche Verbreitung die *Methode* hatte und inwieweit das, was Fouchetti schreibt, tatsächlich auch Musizierpraktiken beispielsweise in anderen Regionen und zu anderen Zeiten widerspiegelt, helfen uns die aus dieser Quelle allenfalls dabei, Aussagen zu Spielpraxen für ein räumlich und zeitlich sehr eingeschränktes Repertoire treffen zu können. Eine Übertragung der Erkenntnisse aus der Quelle auf Musik, die zu einer anderen Zeit in Italien komponiert wurde, stellt ohne weitere Quellen einen historischen Eingriff unter dem Einsatz fiktiver Verbindungslinien dar – wie auch immer sie argumentativ geführt werden mögen.

Was heißt das nun für eine HIP auf der Mandoline? Mit diesem kleinen Beispiel wollen wir vor Augen führen, wie kritisch mit den wenigen vorhandenen Quellen umgegangen werden sollte. Geschieht dies, so werden Lücken deutlich, die bewusst von Musiker_innen und Musikforscher_innen gefüllt werden können, sicherlich auch in der Art und Weise, wie es derzeit geschieht – nur dann lediglich als *eine* Möglichkeit neben anderen. Das Hinzufügen fiktiver Elemente ist nahezu unumgänglich, wenn wir uns dem Rekonstruieren von Vergangenheiten widmen wollen, was gleichzeitig aber auch eine gewollte Pluralität an möglichen, transparenten und plausiblen Versuchen im Bereich der HIP bedeutet.

Wir können aus unserem Beispiel mehrere Ergebnisse ableiten, die Auswirkungen auf eine Weiterentwicklung der HIP auf der Mandoline haben können (und sollten). Diese beziehen sich erstens auf das Repertoire, da Fouchetti offenbar beispielsweise seine im Anhang der *Methode* beigegebenen Stücke nicht notwendigerweise für vierchörige Mandolinen vorsah. Zweitens können wir festhalten, dass laut Fouchetti in den 1770er Jahren in Paris auf dem sechschörigen Instrument mehrere Mittel zur Tonerzeugung zum Einsatz gekommen sein könnten. Der Einsatz von Federkielen bei ‚Barockmandolinen‘ müsste demnach relativiert oder – drittens – mit anderen Quellen und Überlegungen belegt werden. Viertens haben wir den Verdacht, dass die aus Fouchettis *Methode* abgeleiteten Erkenntnisse zu einer Art fiktiver Folie wurden, mit deren Hilfe die Verwendung eines Federkiels für jede Art von Repertoire ohne zeitliche und räumliche Begrenzung legitimiert werden konnte. Hier besteht weiterer Forschungsbedarf.

Auch ohne bisher weiter in die Tiefe gegangen zu sein, können wir fünftens bereits ableiten, aus wie wenig historischer Information Musizierprakti-

ken entwickelt wurden, die einerseits heutige Klangerwartungen prägen und die andererseits von der ‚Rekonstruktion einer vergangenen Wirklichkeit und [...] authentische[n] Wiedergabe‘³² doch sehr weit entfernt sind. Ohne auf die Fülle der anfangs angerissenen Probleme bei HIP-Versuchen einzugehen, dürfte anhand unseres kleinen Beispiels *eine* Problematik im Bereich einer HIP der Mandoline deutlich geworden sein, die mit Quellenkritik ebenso zu tun hat wie mit der Lückenhaftigkeit von Geschichte und dem Phänomen der Geschichtsfortschreibung: Die Frage rund um Verwendung des Federkiels bei sechschörigen Mandolinen im 18. Jahrhundert stellt lediglich die Spitze eines sprichwörtlichen Eisbergs dar, der auf weitere Bearbeitung wartet.

Literatur:

- Borchard, Beatrix (2003): Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren. In: Bödeker, Hans Erich [Hg.]: Biographie schreiben. Göttingen 2003 (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 18), S. 211-242
- Borchard, Beatrix (2005): Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte. Wien/Köln/Weimar 2005 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5)
- Brüstle, Christa (2006): ‚Performance studies‘ – Impulse für die Musikwissenschaft. In: Herr, Corinna/Woitas, Monika [Hg.]: Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven. Wien/Köln/Wien 2006 (= Musik – Kultur – Gender 1), S. 253-268
- Butt, John (2004): Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance. Cambridge 2004 (= Musical Performance and Reception)
- Fouchetti, Giovanni (1771): Methode Pour apprendre facilement á jouer de la Mandoline á 4 et á 6 Cordes. In: o.A.: Méthodes de Mandolines de Leone, Fouchetti, Denis. Genf 1983, Faksimilieband ohne separate Seitenzählung: S. [68]-[102]
- Gutknecht, Dieter (1994): Artikel ‚Aufführungspraxis‘. In: Finscher, Ludwig [Hg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 20 Bde., 2. Aufl. Kassel u.a. 1994, Sachteil 1, Sp. 954-986.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2011): Kann Interpretation eine Geschichte haben? Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung. In: von Loesch, Heinz/Weinzierl, Stefan [Hg.]: Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen, Mainz 2011 (= Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis 4), S. 27-37
- Iser, Wolfgang (1976): Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976

³² Konrad 2000, S. 98f.

- Konrad, Ulrich (2000): Alte Musik, musikalische Praxis und Musikwissenschaft. Gedanken zur Historizität der Historischen Aufführungspraxis. In: Archiv für Musikwissenschaft 57/2000, S. 91-100
- Kubik, Reinhold [Hg.] (2007): Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers. Wien 2007 (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 4)
- Rauch, Stefanie (2013): Kanonbildung, Musikgeschichtsschreibung und Klangästhetik fernab des mainstream – oder: von der ‚Befreiung‘ der Mandoline.... In: Phoibos 2/2013, S. 43-77
- Tyler, James/Sparks, Paul (1992): The Early Mandolin. The Mandolino and the Neapolitan Mandoline. 2. Aufl. Oxford 1992 (= Oxford Early Music 9)
- Tyler, James (1981): The Italian Mandolin and Mandola 1589-1800. In: Early Music 9/1981, S. 438-446
- Wagner, Silvan (2013): Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag: Die beiden klangästhetischen Paradigmenwechsel im Zupforchester des 20. Jahrhunderts. In: Phoibos. Zeitschrift für Zupfinstrumente 2/2013, S. 7-41

Internetpräsenzen:

- <http://www.albert-mueller.de/Franz-Ulrich-Albert/historische%20instrumente/barockmandoline.html> (Stand: 22. Februar 2015).
- <http://www.early-music.info/festivals.htm> (Stand: 22. Februar 2015)
- <http://www.early-music.info/journals.htm> (Stand: 22. Februar 2015)
- <http://www.early-music.info/labels.htm> (Stand: 22. Februar 2015)
- http://www.gertrud-veyhofen.de/Website/Über_mich.html (Stand: 22. Februar 2015)
- <http://www.niteq.nl/amoreille/wb/pages/ge/instrumente/barockmandoline.php> (Stand: 22. Februar 2015)

