

**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:** 16 (1992)

**Heft:** [2]: Alte Musik II : Konzert und Rezeption

**Artikel:** Eine andere Art von Avantgarde : Reminiszenzen und Reflexionen zur historischen Aufführungspraxis

**Autor:** Hagmann, Peter

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-869058>

### **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:** 15.01.2026

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

## Eine andere Art von Avantgarde. Reminiszenzen und Reflexionen zur historischen Aufführungspraxis

Am 5. Februar 1972 sass ein knapp zweiundzwanzigjähriger Student der Musikwissenschaft – nicht ganz entspannt, weil im Wissen um den Ernst der Lage – im Grossen Saal der Musik-Akademie der Stadt Basel. Er war der *National-Zeitung* als Mitarbeiter empfohlen worden und harrte nun, erstmals in öffentlicher Mission, der Dinge, die das vierte Akademie-Konzert versprach. Angekündigt waren Rolf Junghanns, »ein junger Musiker aus der Schola Cantorum Basiliensis«, und »Cembalomusik aus drei Jahrhunderten auf historischen Instrumenten« – ein Rezital auf fünf Cembali verschiedener Bauart und einem Virginal. »Bedenkt man, dass die Komponisten seit jeher von gewissen Klangvorstellungen, die sich nach Zeit und Ort unterscheiden, beeinflusst werden, so erscheint die Idee einer Wiedergabe auf historischen Instrumenten durchaus berechtigt«, schrieb der junge Mitarbeiter tags darauf – um sogleich zu bemerken, »dass dem Publikum von heute, das weitgehend von Klangvorstellungen des 19. Jahrhunderts beherrscht ist, der Zugang zu Klangidealen des 17. Jahrhunderts einigermaßen schwerfällt.«

Ein bisschen naseweis, ich gebe es zu, ein wenig naiv und so ungetrübt vollmundig, wie man es nur in jungen Jahren sein kann. Entscheidend ist jedoch etwas anderes. Die Pflege alter Musik, ihre Wiedergabe auf originalen Instrumenten (oder Kopien von solchen), entsprach zwar respektabler Tradition, im Umkreis der Musik-Akademie, der Schola Cantorum Basiliensis und ihrer Konzertreihe »Freunde alter Musik in Basel« ohnehin. Einer Tradition freilich, die noch durchaus im Windschatten des täglichen Musikbetriebs stand und kaum über den Kreis eines speziell interessierten Publikums hinauswirkte. In den frühen siebziger Jahren hatte die historische Aufführungspraxis ja noch keineswegs jene umfassende Bedeutung erlangt, die ihr in unseren Tagen zukommt. Vom *Concentus musicus Wien*, dem damals führenden Ensemble in jenem Bereich, waren erst wenige Schallplattenaufnahmen erhältlich. Und anders als heute ging Nikolaus Harnoncourt der Ruf eines ebenso scharfzüngigen wie streitbaren Häretikers voraus. Als das *Radio der Deutschen und Rätomanischen Schweiz* – es muss 1971 gewesen sein – am Karfreitag die *Matthäuspassion* Johann Sebastian Bachs in der eben erschienenen Aufnahme unter Harnoncourt ausstrahlte, wurde in der Ansage darauf hingewiesen, dass damit keine Provokation beabsichtigt sei, dass es sich bei dieser Einspielung vielmehr



um eine musikalische Tat ersten Ranges handle. Für den Zuhörer, der in der Klangwelt der Basler Chorvereinigungen aufgewachsen war, der die Praxis von Dirigenten wie Hans Münch oder Walther Geiser kannte und die Aufnahme der Passion unter der Leitung von Karl Richter im Ohr hatte, für diesen Zuhörer war der Schock tatsächlich beträchtlich.

Damals begann es also erst, erfuhr die historische Aufführungspraxis – nicht ihre Begründung, aber doch ihren entscheidenden Aufschwung. Entscheidend insofern, als sie in dieser Phase ihrer Entwicklung aus der Nische des Spezialgebiets herausgetreten ist, sich zu einer der prägenden Strömungen in der Geschichte der musikalischen Interpretation dieses Jahrhunderts entfaltet hat und als solche zu breiter, folgenreicher Wirkung gekommen ist. Die Konzerte der Freunde alter Musik in Basel – einer Reihe, wie sie es nicht in jeder Stadt gibt – haben an diesem Aufschwung regen Anteil genommen, haben manche seiner Schritte gespiegelt und ihrem Publikum vermittelt. Was und vor allem wieviel in diesen zwei Jahrzehnten geschehen ist: der Blick auf einige Stationen der Entwicklung – aus der subjektiven Betroffenheit des Musikkritikers heraus, dessen Tätigkeit stets auch von Zufällen bestimmt wird – mag es illustrieren.

\*

»Historische Aufführungspraxis« heisst unter anderem: Rückkehr zu den Quellen. Beim Überdenken dessen, was sich in den siebziger und den achtziger Jahren bei den Freunden alter Musik in Basel und deren Umgebung ereignet hat, fällt auf, dass dieser Begriff in der Stunde des Aufbruchs weitaus emphatischer verwendet worden ist als heute. Emphatisch im Sinne eines Gegenentwurfs zur gängigen Praxis, die weitgehend durch die künstlerischen Maximen des 19. Jahrhunderts bestimmt ist. Als um 1970 – es war oben die Rede davon – die ersten Schallplattenaufnahmen der *Matthäuspension*, der *Johannespassion* und der *b-moll-Messe* Bachs mit dem *Concentus musicus Wien* unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt erschienen, wurde in kräftigen Lettern darauf hingewiesen, dass es sich hier jeweils um die »erste Gesamtaufnahme in authentischer Besetzung mit Originalinstrumenten« handle. Bei den zur nämlichen Zeit erschienenen Aufnahmen von *Il ritorno d'Ulisse in patria* und *L'Orfeo*, den beiden Opern Claudio Monteverdis, hiess es schlicht, es spiele der *Concentus musicus Wien* auf Originalinstrumenten.

Die Einspielung der Monteverdi-Opern war eben an sich schon eine Tat; dass Originalinstrumente verwendet wurden, erschien demgegenüber als Aspekt von zusätzlicher, aber nicht erstrangiger Bedeutung. Die Werke Bachs dagegen waren eindeutig aus einer Oppositionshaltung heraus eingespielt worden. Man glaubt es noch heute zu empfinden, wenn man wieder in diese Aufnahmen hineinhört und sich etwa überraschen lässt vom lichten Klang,



von der scharfen Artikulation und dem raschen Tempo, mit denen Harnoncourt den Eingangsschor zur *Matthäuspassion* anging. Man kann es aber auch nachlesen, zum Beispiel in jenem gedankenreichen und wortstarken Essay, in dem Harnoncourt anlässlich der Aufnahme der *b-moll-Messe* im Frühjahr 1968 mit der herkömmlichen Praxis abrechnete. Deren Bemühen, Musik des 18. Jahrhunderts mit den Mitteln des 20. Jahrhunderts zum Erklingen zu bringen, empfand er als doppelt verlogen. Und geradezu mit einer Überfülle von Argumenten begründete er seinen Zugang nicht als die einzig wahre, wohl aber als die am besten geeignete Art, alte Musik zu erschliessen.

»Authentische Besetzung«: Da schwingt etwas Rechthaberisches mit. Es mag sich daraus ergeben, dass die historische Aufführungspraxis damals als eine andere Art von Avantgarde durchgesetzt werden musste. Dazu kommt nun aber, dass Interpreten – sie müssen es – dazu neigen, ihre Sicht eines Werks als die einzig mögliche, ja die richtige anzusehen. Erst recht konnte damals dieser Vorstellung erliegen, wer sich dabei auf schriftliche Quellen berufen konnte. Das gilt auch für den Kritiker. Als ich nach dem Extrakonzert der Freunde alter Musik in Basel vom 4. Dezember 1974, bei dem drei Kantaten von Bach aufgeführt worden waren, in der *National-Zeitung* bemängelte, dass der Continuo-Bass in einigen Rezitativen nicht, wie im Text notiert, ausgehalten worden sei, kam es zu einer telefonisch ausgetragenen Kontroverse mit Hans-Martin Linde, der den Abend geleitet hatte. Ich berief mich auf die *Neue Bach-Ausgabe*, die ich für der Weisheit letzten Schluss hielt, er auf die Lektüre aufführungspraktischer Traktate; beide übersahen wir, dass Quellen keine endgültigen Lösungen vermitteln, sondern stets der Interpretation bedürfen. Und im Verlauf der Jahre erwies sich dann ja deutlich genug, dass es für jede Praxis die entsprechende Quelle gibt ...

\*

Dieser mittlerweile längst Allgemeingut gewordenen Relativierung zum Trotz steht natürlich ausser Frage, dass es gerade der Rückgriff auf die Quellen war, der in den Konzerten der Freunde alter Musik in Basel immer wieder zu starken Eindrücken geführt hat. Dass es auch jenseits des klassisch-romantischen Repertoires einen musikalischen Horizont gibt, dass die Kunst des Mittelalters und der Renaissance nicht toter Buchstabe, sondern lebendigste klangliche Gegenwart ist: Hier war es noch und noch zu erleben. Ich denke zum Beispiel an die verschiedenen Projekte des *Studios der Frühen Musik*, auf die noch zurückzukommen sein wird. Ich denke an den Abend vom 12. Dezember 1978, an dem das drei Jahre zuvor in Basel gegründete, heute auf der Höhe seines Ruhms stehende Ensemble *Hespèrion XX* Musik aus dem Goldenen Zeitalter Spaniens in ihrer ganzen Vielfalt der Formen und Klänge vorführte. Und ich denke an das Konzert vom 28. November 1984, bei dem das fabelhafte *Hilliard*



*Ensemble* aus London Madrigale des flämisch-italienischen Renaissance-Komponisten Cipriano de Rore bot. Dass sich dabei Veranstaltungen eher experimentellen Charakters mit regelmässigen Auftritten von Grössen ihres Fachs in sinnvoller Weise vermischten, wird einem im Rückblick besonders bewusst.

Eine Ausnahmestellung kommt in diesem Zusammenhang den Bemühungen um den Einbezug visueller Aspekte und szenischer Momente zu. Das 1975 im Rahmen der Akademie-Konzerte im Kreuzgang des Münsters aufgeführte mittelalterliche *Spiel von den klugen und den törichten Jungfrauen* ruft sich dabei ebenso in Erinnerung wie der 1980 unternommene Versuch, Bachs weltliche Kantate *Hercules am Scheideweg* unter Verwendung von zeitgenössischer Gestik aufzuführen. Einen Höhepunkt der Entwicklung bildete aber gewiss die Inszenierung von Jean-Philippe Rameaus *Tragédie-lyrique Dardanus* auf der Kleinen Bühne des Basler Stadttheaters. Musikalisch stand das von Alan Curtis geleitete Projekt auf bemerkenswertem Niveau, und der Versuch der Choreographin Shirley Wynne, das Ballett im Sinne der historischen Aufführungspraxis einzustudieren, war von hohem Reiz; diskutabel blieb dagegen die Inszenierung von Filippo Sanjust – und dies, auch wenn man in Rechnung stellte, dass hier weder eine professionelle Truppe noch ausreichende finanzielle Mittel zu Verfügung gestanden hatten.

Schlägt man das Feuilleton der *Basler Zeitung* vom 27. April 1981 auf, stösst man im Zusammenhang mit dieser Produktion auf einen Fall von Kritik und Gegenkritik. Jürg Erni, der damalige Musikredaktor, schrieb in einem Kommentar offen von einer »Schüleraufführung«, angesichts derer man »mindestens ein Auge zudrücken« müsse; ich selbst wies im Premierenbericht zwar ebenfalls auf die Fragwürdigkeit der Inszenierung hin, legte den Akzent aber mehr auf das Interesse, das man dem Bemühen, die historische Aufführungspraxis auch bei anderen Parametern einer musiktheatralischen Produktion wirksam werden zu lassen, entgegenbringen konnte. Umgekehrt hielt ich die in traditioneller Manier gestaltete Inszenierung von Rameaus *Comédie-ballet Platée*, die einen Monat später über die Grosse Bühne ging, für grobschlächtig und langweilig. Wir waren uns in der Zeitung nun einmal alles andere als einig über die Bedeutung der historischen Aufführungspraxis. Zudem stand man unter dem Eindruck der prächtigen Monteverdi-Aufführungen im Opernhaus Zürich, die szenisch freilich durch und durch konventionell blieben. Dass bei *Dardanus* aber ein wichtiger Ansatz zur Geltung kam, erwies sich für mich sechs Jahre später, als ich in Paris *Atys*, die *Tragédie-lyrique* Jean-Baptiste Lullys, in jener inzwischen legendären Produktion von William Christie, Jean-Marie Villégier und Francine Lancelot sah, die in allen Aspekten der historischen Praxis verpflichtet war.

Ein anderer bedeutungsvoller Versuch, auf die Quellen zurückzugehen, war jene Aufführung von Bachs *Johannespassion*, die am 18. März 1986 in der Pre-



digerkirche stattgefunden hat. Bedeutend deshalb, weil hier ein allbekanntes und von einer reichen Rezeptionsgeschichte begleitetes Werk noch einmal in ein ganz neues Licht geraten ist. Auf Grund von Studien am handschriftlich überlieferten Stimmenmaterial war der amerikanische Musiker und Musikwissenschaftler Joshua Rifkin zur Ansicht gekommen, dass Bach bei der Aufführung der *Johannespassion* nicht mit einem Chor, auch nicht mit einem klein besetzten Chor, sondern mit einem Solistenensemble gearbeitet hat. Von dieser Überzeugung aus hat Rifkin die Passion an jenem Abend mit zwei Mal vier Sängern und sechzehn Instrumentalisten zur Aufführung gebracht – zum Erstaunen eines grossen Publikums, welches das Werk hier in einer strukturell bis ins Letzte klaren und zugleich dramatisch enorm bewegten Wiedergabe erlebt hat.

\*

Jener Abend mit der *Johannespassion* liess erkennen, welchen Weg die historische Aufführungspraxis zurückgelegt hatte – machte aber auch deutlich, in welchem Mass der Rückgriff auf die Quellen Kreativität und Mut zu Subjektivität fordert. Das gern geäusserte Vorurteil, historische Praxis habe mehr mit Philologie als mit klingender Wirklichkeit, mehr mit den Knochen als mit dem Fleisch darum herum zu tun, war hier jedenfalls völlig ausser Kraft gesetzt. In den Konzerten der Freunde alter Musik in Basel hatte sich das allerdings schon früh und immer wieder ereignet. Von seinen ersten Auftritten an liess zum Beispiel das *Studio der Frühen Musik* spüren, wieviel Vitalität von der Kunst des Mittelalters ausgehen kann – und erahnen, wieviel Imagination im Umgang mit Quellen, die oft genug nicht einmal das Nötigste mitteilen, notwendig ist. Zumal es ja nicht um die Restitution unwiederbringlich vergangener Werte, sondern um die Neugewinnung von Kulturgut älterer Zeiten für die Gegenwart geht.

Das trat etwa am 15. November 1973 zutage, als das 1960 gegründete *Studio*, neu an die Schola Cantorum Basiliensis verpflichtet, in einem Akademie-Konzert den *Roman de Fauvel*, die aus dem 14. Jahrhundert stammende Satire des Gervais du Bus, zur Aufführung brachte. Schon damals war die Rede von dem hohen Anteil an eigener Erfindung, an Improvisation, wenn auch auf der Grundlage möglichst weitgehender stilistischer Erfahrungen. Was es heisst, sich in diesen musikalischen Landschaften zu bewegen, erwies dann erst recht jene »Woche der Begegnung« zwischen »Musik des Mittelmeerraums und Musik des Mittelalters«, die anfangs 1977 eine Reihe von Wissenschaftlern, das *Studio der Frühen Musik* und ein auf die Pflege andalusischer Musik spezialisiertes Ensemble aus Marokko in Basel zusammengeführt hat. Vorträge, Workshops, Diskussionen, Konzerte ermöglichten die Kontaktnahme mit jener arabischen Kultur, die im 11. Jahrhundert in Cordoba den Höhepunkt



ihres Ruhms erreichte und im 15. Jahrhundert nach Nordafrika verdrängt wurde, wo sie sich bis heute erhalten hat. In allen Einzelheiten war zu verfolgen, wie sich die vier Mitglieder des Studios eine geographisch und kulturell entfernte, aber lebendige Musikpraxis anzueignen suchten, um dadurch zu Anregungen für das eigene Tun zu kommen. Und mit aller Deutlichkeit war zu erfahren, in welch hohem Mass die historische Aufführungspraxis mit Hypothesen arbeitet.

Wie sehr der Rückgriff auf die Quellen ein in der Gegenwart vollzogener und ihr verpflichteter Akt sein kann (und sein muss), davon sprach in der Folge mancher Abend. Deutlich wurde es etwa beim *Jeu de Robin et Marion* von Adam de la Halle, das am 13. Mai 1987 in der Barfüsserkirche zu szenischer Aufführung gekommen ist. Das einst berühmte Stück Trouvère-Lyrik ist zwar in verschiedenen, auch illustrierten Handschriften überliefert; die Probleme, die sich bei einer Aufführung stellen, sind aber nicht zu lösen. Thomas Binkley, der das Projekt leitete, betonte denn auch, dass es ihm keineswegs um den Versuch einer Rekonstruktion gehe; Anspruch auf historische Richtigkeit könne hier nicht erhoben werden. Die künstlerischen Entscheidungen würden wohl auf der Basis eines breit abgestützten geschichtlichen Wissens, aber dann mit dem Blick auf die Wirkung in unserer Zeit gefällt. Unterstrichen wurde das nicht zuletzt dadurch, dass sich die Ausführenden für die Zwischentexte der Mitarbeit des Basler Schriftstellers Hansjörg Schneider versichert hatten.

\*

Heute gehört die historische Aufführungspraxis, von der Kultur- und Medienindustrie vereinnahmt, zu den alltäglichen Erscheinungen des Musiklebens. Das im Konzertsaal gepflegte Repertoire ist durch sie zwar nicht erweitert, sondern zusätzlich verengt worden; die einst im Sinfoniekonzert noch gepflegte barocke und vorklassische Musik ist daraus verschwunden und ganz in die Hände spezialisierter Ensembles übergegangen. Doch führt die alte Musik, darin der neuen verwandt, ein mittlerweile komfortabel ausgestattetes, durch spezialisierte Festivals und Schallplattenreihen getragenes Eigendasein. Als Methode der Interpretation hat die historische Aufführungspraxis allerdings tiefe Spuren im täglichen Musikleben hinterlassen. Auf den Farbenreichtum eines mit »period instruments« besetzten Continuos mag in unseren Tagen kaum jemand mehr verzichten, auch wenn er im übrigen an den Gepflogenheiten des 19. Jahrhunderts festhält. Vor allem aber ist die historische Aufführungspraxis in den letzten Jahren zusehends in den Bereich des klassisch-romantischen Repertoires vorgedrungen. Heute hat selbst eine Aufführung der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz »in authentischer Besetzung mit Ori-



ginalinstrumenten« – zumindest im Bereich der Schallplatte – ihren spektakulären Charakter verloren.

Erstaunlicherweise hat die historische Aufführungspraxis durch diese Erweiterung, auch durch Kumulation und Vertiefung der Erfahrungen sowie durch die rein quantitative Verbreiterung – in diesem Bereich die Übersicht zu bewahren, ist heute keineswegs einfach –, nichts von ihrem widerständigen Charakter verloren. Die Auseinandersetzungen um den Sinn und die Art des Rückgriffs auf die Quellen sind zwar in den Hintergrund getreten; zu einer Zeit, in der daraus längst eine Ideologie – die Ideologie des Alternativen – geworden ist, bemüht niemand mehr das Klischee von der Trockenheit akademischen Bemühens. Als Stachel im Fleisch eines saturierten, durch die Wiederholung des Immergleichen ermatteten Musikbetriebs wirkt die historische Aufführungspraxis freilich mehr denn je.

Man muss sich nur einmal durch den geschärften Umgang, den die *London Classical Players* mit Sinfonien von Mendelssohn und Schubert, von Schumann und Brahms pflegen, aufrütteln lassen. Und man muss nur einmal mit offenem Ohr verfolgen, wie sich solche Haltung auch bei etablierten Sinfonieorchestern und unter den bekannten Dirigenten unserer Tage zu verbreiten beginnt. Zeugnisse dafür finden sich auch in der Interpretationsgeschichte der Sinfonien Wolfgang Amadeus Mozarts, die durch die Beiträge von Ensembles wie dem *Collegium aureum*, der *Academy of Ancient Music* unter der Leitung von Christopher Hogwood, dem von Frans Brüggen dirigierten *Orchester des XVIII. Jahrhunderts* oder dem von Ton Koopman angeführten *Amsterdam Baroque Orchestra* wesentliche Anstöße empfangen hat; heute ist der einst so allgewaltige Wiener Mozart-Stil von Karl Böhm und Josef Krips ad acta gelegt, heute pflegen auch Dirigenten wie James Levine einen aufgerauhten, mehr auf Kontrast als Ausgleich abzielenden Ton.

Der deutlichste Fingerzeig der letzten Jahre stammt aber wieder von Nikolaus Harnoncourt, der, auch wenn er mittlerweile mehrheitlich mit konventionell besetzten Klangkörpern arbeitet, noch immer den Geist der historischen Aufführungspraxis repräsentiert. Im Herbst 1991 erschien die Gesamtaufnahme der Sinfonien Ludwig van Beethovens, die Harnoncourt mit dem *Chamber Orchestra of Europe* erarbeitet hat; wer in diese Aufnahme hineinhört, wird sogleich feststellen, dass sie, was die ästhetische Grundhaltung betrifft, in engster Nachbarschaft zu jener Einspielung steht, die René Leibowitz, ein Musiker aus dem Kreis der Zweiten Wiener Schule, in den frühen sechziger Jahren vorgelegt hat. Historische Aufführungspraxis als eine Art von Avantgarde: Hier ist es mit Händen zu greifen.



