

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: 27 (2003)

Artikel: Historische Aufführungspraxis und postmoderne Befindlichkeit

Autor: Butt, John

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869071>

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: 31.01.2026

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

HISTORISCHE AUFFÜHRUNGSPRAXIS UND POSTMODERNE BEFINDLICHKEIT

VON JOHN BUTT

Wenn man an das Gründungsjahr der Schola Cantorum Basiliensis 1933 denkt, dann scheint es zunächst plausibel, dieses Institut als typisches Produkt seiner Zeit zu sehen. Denn einerseits ließe sich dieser Gründungsakt als eine Reaktion auf die als kompliziert oder gar willkürlich erlebten künstlerischen Produkte der Moderne deuten; andererseits könnte er geradezu als Abbild eben dieser Moderne verstanden werden, manifestiert sich in beiden doch das Bestreben, Distanz sowohl zur jüngeren Vergangenheit als auch zur als ausdruckslos empfundenen Gegenwart zu schaffen. Sowohl die in dieser Gründung manifestierte Haltung des Negierens wie auch die Pflege einer neuen Art von Sachverstand, der sich auf die einzigartige Kombination von Forschung, Lehre und Konzertpraxis gründet, machen die Schola Cantorum – fast gegen den eigenen Willen – zu einem Symptom der Epoche der Moderne.

Vielfach findet sich die Annahme, dass Alte Musik und historische Aufführungspraxis neben der „unhistorischen“ Hauptströmung des Musiklebens nur eine unbedeutende Gegenfraktion darstellen. In der Realität ist dies freilich allenfalls Wunschenken einer Avantgarde, die längst selbst ein Teil des Establishments geworden ist. Denn es ist unleugbar, dass vieles, wofür die Schola Cantorum steht, in den letzten Jahrzehnten auf dem musikalischen Markt zu einer höchst erfreulichen Erfolgsgeschichte geworden ist. Historie und historische Rekonstruktion gibt es auf allen Ebenen von Medien und Kultur, und auch wenn die Mehrheit der Konservatorien im wesentlichen bei der „unhistorischen“ Musikpraxis geblieben ist, sind doch viele Errungenschaften der historisch informierten Aufführungspraxis unüberhörbar in die moderne Musikpraxis eingedrungen. So sehen wir uns heute einer neuen Gefahr gegenüber: dass historisch informierte Musiker ihr Studium und ihre Vortragsweise eher danach ausrichten, was sich gut verkauft, als danach, was sie durch Forschen, Reflektieren und durch musikalische Praxis erreichen könnten. Ist die Schola Cantorum womöglich in Gefahr, ihrem eigenen Erfolg zum Opfer zu fallen?

Heute, wo die Patina der Geschichte und die historische Rekonstruktion so hoch im Kurs stehen, sind wir uns vielleicht eher bewusst, dass historische Kenntnisse uns nur mit einem Bruchteil dessen versorgen, was in unsere musikalischen Aufführungen einfließt. Natürlich kann Kenntnis der Historie unseren Aufführungsstil und unsere Instrumentwahl beeinflussen, aber wollten wir glauben, dass wir Musik so reproduzieren, wie sie „damals“ erklang, so wäre das der reine Selbstbetrug. Gleichwohl halten die meisten Musiker, die sich den Konzepten der Alten Musik und der historischen Aufführungspraxis verschrieben haben, den Umgang mit der Geschichte für essentiell wichtig. Vielleicht sollten wir klarer zwischen Geschichte als wissenschaftlichem Studium und Geschichte als künstlerischer Praxis unterscheiden. Die letztere setzt die

Fähigkeit zu einfallsreicher Rekonstruktion und überzeugender Verarbeitung historischer Kenntnisse in einem aufführungspraktischen Zusammenhang voraus, der spontan und zeitgemäß ist. Natürlich lauern hier Gefahren: So, wie eine Aufführungspraxis, die nur auf wissenschaftlich Nachweisbarem beruht, vom künstlerischen Standpunkt aus allenfalls als ängstlich, unentschlossen und vor allem als bedauernswert lückenhaft erscheinen wird, so riskiert eine historisch informierte, von künstlerischen Intentionen geleitete Aufführung im Hinblick auf ihre historischen Ansprüche den Vorwurf, als reines Phantasieprodukt oder gar als Schwindel daherzukommen.

Ich würde meinen, dass der grundlegende Unterschied zwischen unserem heutigen „Historisch-informierte-Praxis-Milieu“ und dem von 1933 mit dem Konzept der Postmoderne benennbar ist. Vielfach wird die Meinung vertreten, dass wir in einem postmodernen Zeitalter leben, in einer Zeit also, in der die Epoche der Moderne beendet ist. Der Begriff „Postmoderne“ bringt die modische Aura einer gewissen Überheblichkeit mit sich: den Anspruch, mit ihm werde das für heute Wesentliche ausgedrückt und das mit ihm Gemeinte sei anderen zeitgenössischen Kunstrichtungen und Denkformen überlegen. Aber für mich ist der Begriff insofern nützlich, als er sich zur Beschreibung und Erklärung unseres gegenwärtigen Zustandes eignet – er umfasst nicht unbedingt etwas, was ersatzlos erstrebenswert sein oder kritiklos übernommen werden muss. Die wahre Herausforderung liegt viel eher in der Entwicklung einer plausiblen Erklärung unserer Welt und der Möglichkeiten ihrer Bereicherung als im Bestreben, das korrekte Wort zu ihrer Beschreibung zu verwenden. Ich denke sogar, dass meine Überzeugung, Studium und Pflege der Vergangenheit seien von direkter Bedeutung für unsere eigenen Belange wie für die Bereicherung unserer Kultur, von einigen jener Ideologen der Moderne und Postmoderne eher bestritten würden.

Wir haben eine heftige Reaktion auf die abstrakte Komplexität der musikalischen Moderne erlebt, und die Idee, dass eine weitere Komplizierung der Musik tatsächlich in Bezug zur inneren menschlichen Verfassung – ob sozial oder psychisch – steht, lässt sich je länger je weniger schlüssig belegen. Wie reizvoll der Fortschritt der Wissenschaft auch sein mag, die Vorstellung, dass die Musik eine Parallele zu derartiger Vielschichtigkeit bilden soll, erscheint heute absurd, und dies vor allem in Anbetracht dessen, dass wir in unserer zunehmend kommerzialisierten Welt eine enorme Ausbreitung unterschiedlichster Musikstile erleben. Nie zuvor in der menschlichen Geschichte waren so viele Arten von Musik – mit oder ohne den kulturellen Kontext, dem sie angehören – einem so breitem Publikum zugänglich.

Die Verbreitung der Alten Musik und der historisch orientierten Aufführungspraxis fügt diesem pluralistischen System der Musikkultur lediglich einen weiteren Stil hinzu. Das mag die Befürchtung wecken, dass das Eintauchen in die kulturelle und musikalische Vielfalt die Gefahr mit sich bringt, dass die Intensität des musikalischen Erlebens verwässert wird – dass sozusagen eine horizontale Bereicherung eine vertikale Verarmung mit sich bringen könnte. Und in der Tat, die aufregenden Chancen und Möglichkeiten, die HIP impliziert, gehen einher mit den Risiken von Standardisierung und Minimierung sinnlicher oder intellektueller Beteiligung.

Aber wenn man das Interesse an Alter Musik und historischer Aufführungspraxis unter anderem als eine besonders auffallende Reaktion auf die Unzugänglichkeit der musikalischen Moderne versteht, dann ließe sich diese Intensität heute vielleicht bewahren im Sinne der Wiederverwurzelung von Musikkultur im Kielwasser jener anderen, gegensätzlichen Strömung der Postmoderne: als Kompensation für den oberflächlichen, allzu bequemen Zugang zu jeder wie auch immer gearteten Musik und darüber hinaus ganz allgemein für die Entzauberung unserer Welt.

Ich denke, dass eine solche „Rück-Verzauberung“ eines der wirksamsten Trostmittel bedeutet, die die Kunst bieten kann. Auf der anderen Seite besteht heute – ein Charakteristikum der Postmoderne – vermehrt das Bedürfnis nach einem historischen Fundament, nach Geschichtlichkeit. Frederic Jameson hält den Verlust von Geschichtlichkeit für eine direkte Folge der Moderne. Das Ende dieser Epoche bringt es nach Jameson mit sich, dass Kapital in alle Bereiche der Kultur eindringt, und damit hört Geschichte auf, eine Struktur für das weitere Lebendighalten überlieferter Traditionen anzubieten bzw. eine bessere Zukunft zu versprechen. Dies führt zu einem Gefühl von „historischer Taubheit, einem verzweifelten Zustand [...], der eine Reihe von krampfhaften und ruckweisen, aber verzweifelten Bemühungen um Erholung mit sich bringt“.¹

Angesichts der heute existierenden überwältigenden Kommunikationsmittel und Technologien entsteht der Eindruck, auf alles bestünde ein direkter Zugriff, so dass sich unser Gefühl der Zugehörigkeit zu einem historischen oder kulturellen Kontext verringert. Nachdem die Wurzeln des Geschichtsbewusstseins gekappt sind, kehrt nun das Streben nach Historie in einer neuen Form des Historismus zurück. Ich würde sagen, dass unser Interesse an der Alten Musik und an spezifisch historisch ausgerichteten Aufführungspraktiken genau jene Bemühungen um Heilung dieser Wunden widerspiegelt – eine Rück-Verzauberung, die sich jetzt auf die Geschichte selbst richtet. Es ist der Versuch, dem Gefühl des verflachten, stumpfsinnigen Erlebens, das die Postmoderne mit sich bringt, entgegenzuwirken, wobei er gleichzeitig die Pluralität der postmodernen Kultur veranschaulicht.

Dieses erneute Interesse an der Vergangenheit kann allesverschlingend oder wahllos sein, jedenfalls aber unterscheidet es sich deutlich von dem nostalgischen Zugang der Moderne. Heute haben wir es mit einem eigenständigen Geschichts-Sinn zu tun, einem Zugriff, der besondere Betonung auf historische Details und auf Elemente legt, die den historischen Zusammenhang betreffen. So mag postmodernes Denken einerseits ein Aufdröseln von vielem spiegeln, was der Moderne – und tatsächlich allem aufklärerischen Denken – lieb und wert war, wie etwa die Überzeugung, das Bewältigen der Vergangenheit diene ihrer Verwerfung oder Verbesserung. Andererseits gibt es die Verlust-Reaktion:

¹ „[...] a historical deafness, and exasperating condition [...] that determines a series of spasmodic and intermittent, but desperate attempts a recuperation.“ Frederic Jameson, *Postmodernism, or: The cultural logic of late capitalism*, Durham, NC. 1991, XI.

das Bemühen, das durch die Moderne Verlorengegangene zurück zu gewinnen. Deutlichster Hinweis für diese Tendenz ist das weltweit zu beobachtende religiöse Wiedererwachen. Der Verlust alter Traditionen und einer kontinuierlichen Verbindung zurück zur Vergangenheit sowie die kompensatorische Oberflächlichkeit in den neuen gesellschaftlichen Ordnungen finden ihren Ausgleich im spezifisch postmodernen Phänomen des Fundamentalismus (und nicht nur des islamischen!).

Natürlich sind nicht alle Befürworter der Alten Musik per se „Fundamentalisten“, aber es gibt eine offenkundige Parallele zwischen der Wiederentdeckung eines detailliert historisch orientierten Religionslebens und einer ähnlichen Revolution in der musikalischen Aufführungspraxis. Die historischen Details werden genau an dem Punkt wichtig, wo die Vergangenheit unausweichlich fremd geworden ist und wo wir nicht länger intuitiv eine direkte Verbindung mit ihr fühlen können. Ein postmoderner „Bauchredner“ kann sich mit all diesem überlieferten Detailwissen vertraut machen – oder anders gesagt: eine nicht aus der Welt zu schaffende historische Taubheit wird durch eine unverbesserlichen Faktenflut balanciert. In diesem Fall steht der Glaube an die Macht der historisch überlieferten Einzelheiten isoliert da, und was fehlt, ist die Frage nach den Einsichten, die wir mit ihrer Hilfe gewinnen können.

Es mag pessimistisch klingen, wenn ich behaupte, dass der geschichtliche Imperativ hinter einer historisch orientierten Aufführung eine Kompensation für schwindende Geschichtsverbundenheit ist; gleichwohl haben wir in dieser Sache im Grunde keine Wahl. Die historistisch orientierte Sehnsucht im Alte-Musik-Betrieb ist für unsere Zeit vielleicht „authentisch“, insofern sie neue Intensität und Resonanz mit sich bringt; diese Qualitäten mögen für uns in einer Weise relevant sein, die den „ursprünglichen Interpreten“, an denen sich unsere Imagination orientiert, gar nicht zur Verfügung standen. Die Beschäftigung mit der Historie ermöglicht uns somit das Erschaffen einer Atmosphäre oder Aura, die sonst möglicherweise in unserer Kultur fehlen würde. Wenn in früheren Zeiten die Verbundenheit mit der Geschichte – im Sinne einer historischen Verwurzelung im Rahmen eines unablässigen Veränderungsprozesses – eine tröstende Wirkung hatte, so geht solche Tröstung nun von der geschichtsorientierten Synthese der zahllosen vergangenheitsbezogenen Gegensätzlichkeiten aus.

Die unmittelbare Bedeutung dieser postmodernen Gegebenheiten im Hinblick auf die Aufführungspraxis besteht darin, dass das in den HIP-Markt investierende Publikum gleichermaßen für den Erfolg der historisch orientierten Aufführungspraxis zuständig ist wie die Fachwelt: Es ist *seine* Kaufkraft, die diese Richtung zu einem kommerziellen Erfolg gemacht hat. Auf der Ebene von Produktion und Konsum ist HIP daher Teil einer umfassenderen Bewegung, die einen Ausgleich schafft für die Massenvernichtung der Vergangenheit durch den Zerstörungsprozess im Rahmen der Moderne.

Ich denke, dass sich diese Überlegungen besonders deutlich in der Architektur veranschaulichen lassen: Zwar wurden auch vor dem Zweiten Weltkrieg Gebäude relativ regelmäßig abgerissen und durch Neubauten ersetzt, aber die rasante Modernisierung der 50er und 60er Jahre, wie sie in Europa und

Amerika zu beobachten war, hatte ein Ausmaß von Gewalttätigkeit, das es nie zuvor gegeben hat. Im Bereich der Architektur war das Konzept des modernistischen Fortschritts in diesen Jahren fast nicht zu bremsen, und viele Stadtbilder haben sich bis zur Unkenntlichkeit verändert. Diese Entwicklung hat einen altehrwürdigen Standpunkt zu Fall gebracht: die Überzeugung, dass „große Kunst“ groß bleibt – unabhängig von ihrem Kontext. Langsam merkte man aber, dass herausragende Bauwerke etwas Wesentliches verlieren, wenn ihre ursprüngliche Umgebung zerstört ist und dass viel von ihrer Wirkung mit der Rolle zu tun hat, die sie in einem größeren Ensemble spielen. Mit anderen Worten: Allzu schnelle Modernisierung – so genannter „Fortschritt“ – hat das Umfeld in einer Weise zu einem wichtigen und dringenden Thema gemacht, wie dies vorher nie der Fall war. Der alte Standpunkt, daß „große Kunst“ unabhängig von ihrer Umgebung groß bleibt, gilt nicht mehr.

Ich meine, dass dieses kollektive Trauma im Bereich der Architektur – zusammen mit den unglaublichen Fortschritten in Technologie und Kommunikation – zu dem geführt hat, was häufig „Kulturerbe-Bewegung“ („heritage movement“) genannt wird – eine Handlungsebene, nach der es als „schick“ gilt, alte Dinge zu sammeln, unabhängig davon, ob diese nach allgemeinem Ermessen als Kunst gelten oder nicht. Das breite Publikum entwickelte ein Interesse an Geschichte und Teilbereichen historischer Zusammenhänge im Bestreben, die durch die Modernisierung zerstörten sozialen und kulturellen Wurzeln zu ersetzen.

Diese Haltung ist nicht unwidersprochen geblieben. Mit der „Kulturerbe-Industrie“, heißt es, ginge die Verarmung der Innovationskraft einher, sie verhindere jeden Fortschritt und erschaffe ein Leben in einem risikofreien, unechten Kokon der Geschichte, der selbstverantwortliches Handeln und politischen Fortschritt verhindere. Ich glaube, dass dieses Urteil falsch ist. „Kulturelles Erbe“ verlangt seiner Natur nach eine überzeugende Wiedererschaffung im Hier und Heute, eine Wiedererschaffung, die auf historischer Forschung basiert, dabei aber gänzlich auf ein zeitgenössisches Vorgehen angewiesen ist. Der Widerstand gegen historische Aufführungspraxis kommt hauptsächlich von Menschen, die einen entschieden modernistischen Standpunkt vertreten, demzufolge Entwicklung und Fortschritt eine konstante Notwendigkeit darstellen, wobei alles, was nicht eindeutig „neu“ ist, der Lächerlichkeit anheim fällt. Demgegenüber würde ich denken, dass „Kulturelles Erbe“ und HIP eher der Heilungsprozess als die Krankheit sind. Historische Aufführungspraxis ist eines der vielen Mittel zur Erneuerung unserer Kultur: Musik der Vergangenheit „neu“ zu machen, indem wir Wege beschreiten, die es früher nicht gab. So bleibt Geschichte eine Herausforderung für die Gegenwart, und – das ist der Hauptpunkt – so, wie sich die Gegenwart verändert, wird sich die Geschichte ändern, die wir im Auge haben. Denn obgleich es den Anschein hat, dass es gewisse historische Tatsachen gibt, die ihre Gültigkeit ein für allemal haben, so kann sich doch die Art, wie diese Tatsachen gedeutet werden und was überhaupt als Tatsache betrachtet wird, ebenso ändern, wie wir selbst uns ändern.

Mit anderer Worten: es ist ein Irrtum, HIP für einen notwendigerweise stati-

schen Weg der Konservierung Alter Musik „in Aspic“ zu halten; im Gegenteil, sie hat ein Potential, das solange die kontinuierliche Regeneration aller Musik erlaubt, wie wir in einer Zeit leben, die keine eindimensionalen Forderungen nach Entwicklung und Fortschritt erhebt. Historische Restauration gibt uns Boden nicht nur für unsere eigene derzeitige Familie oder Kultur, sondern für viele Vergangenheiten – sie ist eine präzise Parallele zur flexiblen Identität der zeitgenössischen Persönlichkeit.

Wie kann man diesen kulturellen Befund zu einem Institut wie der „Schola Cantorum Basiliensis“ in Beziehung setzen? Natürlich soll man die strengsten historischen Grundlagen lehren und die Musiker in kritischem Denken und historischen Methoden ausbilden. Aber Studenten müssen auch in einer Weise musizieren, die sich mit ihren wachsenden musikalischen Überzeugungen verträgt und die beim Publikum ankommt. So wird Geschichte als konstante Infragestellung der Grundpfeiler des kulturellen Erbes genutzt, wobei dieses Erbe beständig dasjenige als etwas Neues und für unsere Gegenwart Wesentliches beseelt, was wir von der Vergangenheit geerbt haben. Es ist dieser permanente Austausch zwischen historischer Forschung und lebender Aufführung, der für Institute wie die „Schola“ von essentieller Wichtigkeit ist. Wir müssen der Überzeugung widerstehen, dass Aufführungsstile ein für allemal festliegen und lediglich wiederholt werden müssen. Aber wir dürfen uns auch nicht die Auffassung zueigen machen, dass Aufführungen ein Tummelplatz für alle Möglichkeiten sind, ein Ort, wo beliebig diejenige modische Patina benutzt werden darf, die sich am besten verkauft. Historisch orientierte Aufführungspraxis soll uns eine Herausforderung sein, immer neue Möglichkeiten der musikalischen Darbietung, des Ausdrucks und des Stils zu entwickeln. Das ist einer der Imperative, die in einem Zeitalter an die Stelle des Fortschrittsglaubens treten, das vielleicht eines Tages imstande sein wird, über die Entzauberung durch die Moderne hinauszublicken.