

**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:** Alte Musik als Neue Musik als Neue Musik ... : zum unausgesprochenen ästhetischen Programm im Spannungsfeld kommerzieller Medialität

**Autor:** Elste, Martin

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-869076>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

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

## ALTE MUSIK ALS NEUE MUSIK ALS NEUE MUSIK ...

Zum unausgesprochenen ästhetischen Programm im Spannungsfeld  
kommerzieller Medialität

VON MARTIN ELSTE

Die nachfolgenden Überlegungen sind bewusst thesehaft formuliert. Sie sollen zum Mitdenken anregen und auch zum Widerspruch. Zunächst aber sei eine Klärung des Begriffs „Alte Musik“ vorgenommen. Es geht mir dabei um Musik als ein Klanggeschehen, das fallweise rein auditiv, fallweise ganzheitlich vermittelt wird. Die non-auditiven Dokumentationsformen des Musikalischen bleiben in meinen Ausführungen unberücksichtigt. Alte Musik ist ein dynamischer Begriff, der im Laufe der Musikgeschichte die vielfältigsten Schattierungen, Einengungen und Erweiterungen erlebt hat und sich nicht nach kompositionsästhetischen Kriterien definieren lässt. Wie sehr sich der Terminus der „Alten Musik“ verändert hat, mag man beispielsweise schon daran ermessen, dass beim diesjährigen Symposium der Schola Cantorum Basiliensis, jener dezidiert der Alten Musik gewidmeten Ausbildungsstätte, Klangdokumente von Interpretationen aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts vorgestellt, diskutiert und als stilistischer Maßstab gepriesen wurden, was noch vor wenigen Jahren für eine seriöses Forschungs- und Lehrinstitut sicherlich undenkbar gewesen wäre.

Als Arbeitsdefinition soll unter Alter Musik solche Musik verstanden werden, die vor allem für den Ausübenden eine historische Distanz beinhaltet, eine Musik also, bei der die Frage des Stils immer eine Rolle spielt, im Unterschied zu der Frage nach der musikalischen Heimat, nach derjenigen Identifikation, die im stillosen Raum stattfindet. Zur Alten Musik gehört demnach,

- dass sich der Interpret der Geschichtlichkeit der Komposition bewusst ist,
- dass ihre Realisierung nach hermeneutisch-ästhetischen Prinzipien erfolgt, für die sich der Interpret aus der Geschichte heraus entschieden hat,
- dass sich das geschichtliche Bewusstsein des Interpreten explizit im Klanggeschehen ausdrückt, und zwar so, dass die Alte Musik von der Musik anderer Epochen in eine mit der Klangwerdung emphatisierte klangliche Distanz rückt.<sup>1</sup>

Die Entwicklung der Alten Musik ist eng verknüpft mit der Idee des Fortschritts, und zwar nicht des technologischen Fortschritts, sondern eines Fortschritts hinsichtlich der Erkenntnis historischer Fakten. Dabei geht es aber nicht nur um Erkenntnis per se. Spätestens seitdem die Globalisierung auch die Musikkultur

<sup>1</sup> Diese Definition greift jene in meinem Beitrag „*Propagierung und Verrat der Alten Musik. Anmerkungen zur Rolle der Schallplatte bei der historisierenden Aufführungspraxis*“, *Concerto* 2, 1 (1984/85) 42–46, hier auf S. 43, auf.

eingeholt hat, geht es vielmehr vor allem darum, durch die Darstellung und Legitimierung des Anderen – im Zusammenhang mit dem Fortschrittsgedanken dann des Neuen, das auf der Erkenntnis des Alten beruht –, sich von den anderen ‚traditionellen‘ Musikern abzusetzen und diese Differenz nicht nur als etwas Anderes zu präsentieren, sondern sie scheinbar objektivierend zu legitimieren.

*Alte Musik ist Neue Musik ist Neue Musik ...*

Diese Losung à la Gertrude Steins „A rose is a rose is a rose“ besteht nur aus zwei konträren Attributen – Alt und Neu –, einem Substantiv und dem als Vollverb agierenden Hilfsverb „sein“; aber sie verweist auf das Spannungsfeld zwischen den Polaritäten Alt und Neu, die nur scheinbar diametral sind. Beginnen wir mit dem Substantiv Musik. Wir bilden uns ein, Musik wäre ein fest umrissener Begriff, ein klar definiertes kulturelles Phänomen, das allenfalls in der Kunstentwicklung der letzten 50 Jahre seinen Rahmen gesprengt hat – erinnert sei in diesem Zusammenhang nur an die Debatte „Was ist Musik?“ der späten 1950er und frühen 1960er Jahre zwischen dem Musikwissenschaftler Friedrich Blume<sup>2</sup> auf der einen und Komponisten-Theoretikern wie Karlheinz Stockhausen auf der anderen Seite. Unser Verständnis von Musik hat sich vielmehr durch die Erfindung der akustischen Medien der Tonwiedergabe und Tonweitergabe (Tonträger und Radio also) und ihrer technischen wie ökonomischen Entwicklung in eine Richtung von „Normalität“ entwickelt, die aus der Sicht des 19. Jahrhundert und aus der des 21. Jahrhunderts alles andere als selbstverständlich ist. Wenn wir heute Barockmusik – aufgeführt von Instrumentalisten in Rokokogewändern und mit Allongeperücken – schmunzelnd in den Bereich touristischer Old Europe-Exotismen abtun, andererseits aber Wert auf den wie auch immer im Einzelfall definierten „originalen“ Klang legen, dann steckt dahinter eine Determinierung unserer Rezeption durch die Medien, wie sie folgenreicher kaum vorstellbar ist: Denn zum Konzept des Alten in der Musik gehörte bis zur vollständigen Akzeptanz der „neuen Medien“ konsequenterweise das ganzheitliche Wahrnehmen einer Distanz zur Gegenwart, denn Musik ist bis zum Entstehen der emphatischen Neuen Musik der 1920er Jahre immer eine ganzheitliche Kunst gewesen. Dies hat sich parallel mit der Entwicklung der Neuen Musik peu à peu geändert. Musik, und vor allem Alte Musik, wurde als nunmehr ausdrückliches Klangphänomen so wenig augenfällig wie elektronische Musik. Dass diese Produktions- und Rezeptionseigenheit möglicherweise nur ein mediales Zwischenstadium war, das in den folgenden Jahren dank des neuen, hinsichtlich der Zugriffsmöglichkeiten komfortablen Mediums der DVD-Video in seiner Bedeutung relativiert werden könnte, mag die Zukunft zeigen.

Wie auch immer: Durch die Beschränkung auf das akustische Substrat wurde dieses wie unter einem Vergrößerungsglas intensiviert. In Ermangelung des Sehens von Musik entstand der Musikhörer. Und die um 1900 verstärkt auftretenden Versuche, das Musikalische als rein akustisches Rezeptionsphä-

<sup>2</sup> Friedrich Blume, *Was ist Musik?*, Kassel 1959 (=Musikalische Zeitfragen 5).

nomen wahrzunehmen, indem man beispielsweise Orchester hinter Vorhänge verbannte, belegen genau dies: Schallplatte und Radio wurden ebenso willkommene wie verdammte Instrumente einer immer wieder gewünschten, aber bis dato nicht zu realisierenden musikalischen Rezeptionshaltung. Und damit setzte vor allem ein, was eine kontinuierliche Perpetuierung des Neuen der Alten Musik bedeutet hat. Denn jetzt kamen jene Mechanismen ins Spiel, die mit der Vermarktung von Musik zu tun haben. Bis Anfang der 1950er Jahre entstanden prinzipiell nur wenige Alternativaufnahmen auf dem Schellplattenmarkt, wenn man von den zahllosen Arien-Einspielungen aus der Schellackplattenzeit einmal absieht, die wenig mit der Musik an sich, dafür umso mehr mit der Herausbildung eines Fetischs oder Totems für diese oder jene Sängerpersönlichkeit zu tun hatten.

Diese Situation änderte sich um 1950 mit der Markteinführung der Langspielplatte, aber nicht geradlinig in allen Repertoirebereichen. Beeinflusst von der Idee des Objektivismus entstanden bei der Alten Musik zunächst Produktionen, die scheinbar das Werk an sich vorstellten, und zwar jetzt verstanden als das rein klangliche, und damit von der Zufälligkeit des Hic et Nunc enthobene Substrat. Die soliden Leinenkassetten der Archiv Produktion aus den 1950er und 1960er Jahren standen dafür. Die Interpretennamen der Sechs Brandenburgischen Konzerte – August Wenzinger und seine Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis – waren weder auf der Kasette noch auf dem Umschlagtitel des Beiheftes, sondern in kleiner Schrift auf der untersten Zeile des Titelblatts vom Beiheft abgedruckt.



Abb. 1: Umschlagtitel des Beiheftes zu Archiv Produktion 14 107/08 APM.

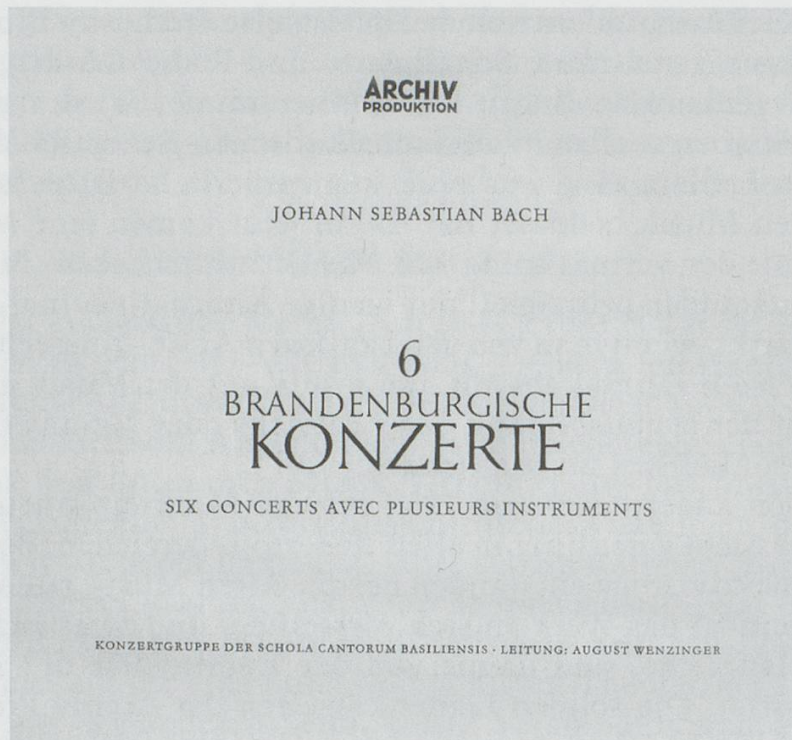


Abb. 2: Titelblatt des Beiheftes zu Archiv Produktion 14 107/08 APM.

Die Alte Musik wurde zur Neuen Musik, insofern als ihr Siegeszug mit der neuen Rezeptionshaltung der neuen Medien verbunden war. Parallel dazu wurde das Rokoko-Ambiente im Kerzenschein, das beispielsweise noch die Auftritte der Cembalistin Eta Harich-Schneider in den 1930er und 1940er Jahren geprägt hatte, ebenso wie die Spielmannskluft, die mit Mittelalter- und Renaissance-Musik assoziiert gewesen war und z. B. bei Peter Harlans Auftritten eine Rolle spielte, abgelegt.



Abb. 3: Eta Harich-Schneider am zweimanualigen Cembalo von Michael Mietke, vermutlich im Schloss Monbijou, Berlin, um 1935.

Die Selbstverständlichkeit einer solchen Reduzierung des eigentlich ganzheitlichen Erlebens von historischer Musik auf den – vermeintlich – historischen Klang ist ein bisher nicht diskutierter, aber entscheidender Einfluss der medialen Klangvermittlung durch Schallplatte und Radio auf das allgemeine Konzert(er)leben. Ensembles wie das seit den frühen 1960er Jahren auftretende Studio der Frühen Musik musizierten jetzt in normalem Konzert-Outfit. Umso mehr unterschieden sich die Musiker nun klanglich von dem bisher Üblichen. Dieser klangliche Unterschied brachte etwas dezidiert Neues hervor, und dies in einem graduellen Ausmaß, wie ihn ein Jahrzehnt zuvor August Wenzingers Schola Cantorum Basiliensis nie erreicht hatte, vielleicht auch gar nicht erreichen wollte. Doch dieses Neue konnte sich nur durchsetzen, indem es historisch-ästhetisch legitimiert wurde: Nikólaus Harnoncourt, der Erkenntnisse und Interpretationen der Musikwissenschaft immer wieder in Frage stellte, bediente sich gleichwohl ihrer Mittel und Methoden, um das Neue seiner Interpretationen zu objektivieren und zu rechtfertigen. Die Teldec „Telefunken-Decca“ Schallplatten GmbH, die ihn seit Mitte der 1960er Jahre unter Vertrag genommen und aufgebaut hatte, verstand in dieser Situation, das Klanglich-Neue – die so genannten Originalinstrumente – als das einzig Gültige Alte zu vermarkten. Die ersten, inzwischen legendären Veröffentlichungen trugen ebenfalls wie bei der Archiv Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft mbH keine Interpretennamen auf dem Covertitel, dafür aber das magische Wort „Originalinstrumente“, das sie objektiv zu qualifizieren schien.



Abb. 4: Kassettentitel Telefunken SAWT 4509/10-A, veröffentlicht 1967/68.

In den Folgejahren wurden weitere ästhetische Entscheidungen immer wieder durch Bezugnahmen auf fortgeschrittene historische Erkenntnis legitimiert. Ich möchte in diesem Zusammenhang nur daran erinnern, dass seit den 1980er Jahren der historische Hammerflügel als Rezitativ-begleitendes Continuo-Instrument immer häufiger das Cembalo abgelöst hat. Besonders angelsächsische Musiker wie John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood, Paul McCreech, Andrew Parrott und Joshua Rifkin haben verstärkt durch Argumentation auf der Basis vermeintlich neuer historischer Erkenntnisse (und auch durch Neu-Interpretation bekannter historischer Quellen) ihren Verklänglichungen eine argumentative Authentizität verliehen, die auf dem Glauben an einen intellektuellen Fortschritt basiert.<sup>3</sup> Nicht zuletzt hier in Basel entstanden Schallplatten mit Musikern wie René Jacobs und Jordi Savall, die nicht nur wichtige Repertoire-Ergänzungen lieferten, sondern auch alternative Wege innerhalb der historisierenden Aufführungspraxis dokumentierten und deren musikalischer Erfolg auch dadurch objektiviert wurde, dass sowohl Jordi Savall als auch René Jacobs 2003 bzw. 2004 mit Ehrenurkunden des Preises der deutschen Schallplattenkritik für ihr bisheriges Lebenswerk ausgezeichnet wurden. Doch durch die Vielfalt der Umsetzungen reichte das Attribut der Originalinstrumente längst nicht mehr aus. Es setzte jener Umstand ein, dass zusätzlich zum „richtigen“ Instrumentarium nun die „richtigen“ Interpreten ausgewählt werden mussten. Die bloßen Namen der ursprünglich mit den Originalinstrumenten assoziierten Künstler haben längst den damals so verpönten Marketing-Stellenwert eines Herbert von Karajan oder Georg Solti eingenommen.

Wie bedeutsam die Schola Cantorum Basiliensis für die mediale Verbreitung der Alten Musik wurde, zeigt sich auch darin, dass die zwischen 1977 und 1984 entstandene „Reflexe“-Serie der EMI, die viele Baseler Aufnahmen enthält, zu den vierzig maßgeblichen Produktionen der letzten vier Jahrzehnte gehört, wie ein Kritiker-Ausschuss des bereits zitierten Preises der deutschen Schallplattenkritik 2003 festgestellt hat und als Begründung nannte, die „Reflexe“-Serie habe „unser Verhältnis zur ‚alten Musik‘ nicht nur reflektiert, sondern auch angeregt. Und in der Tat hat sie der jungen Generation von Originalklang-Musikern eine Chance gegeben und frühe Musik als eine nicht nur ferne und festliche, sondern auch unterhaltsame Kunst präsentiert. Sie hat schließlich den Blick für die unendliche Differenziertheit auch dieser Kunst geöffnet“.<sup>4</sup>

Tatsache ist auch, dass spätestens seit den 1960er Jahren die medialen Rahmenbedingungen des Musikmarkts unser aller Verständnis von der Musik als einem Klanggeschehen gewandelt haben. Durch Tonträger, die „in aller Welt“, also vor allem in Europa, den USA und Japan, vermarktet werden, muss sich

<sup>3</sup> Als ausführliche Fallstudie dieser Entwicklung sei mein Buch *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000. Eine Werkgeschichte im Wandel*, Stuttgart etc. und Kassel etc. 2000, erwähnt.

<sup>4</sup> *Ausgezeichnet! Klassik, Jazz, Rock und Pop – die besten CDs und LPs. 40 Jahre Preis der deutschen Schallplattenkritik*, hg. v. Martin Elste. Berlin 2004, 28–29.

jede Verklänglichung auch dem unmittelbaren Hörvergleich stellen. Dies hat dazu geführt, dass sich die Rolle des Interpreten gewandelt hat. War es bis Mitte des 20. Jahrhunderts im wesentlichen seine Aufgabe, als Sachwalter des Komponisten aufzutreten und mit den lokalen Ressourcen ein Werk bestmöglich in Klang umzusetzen, so muss er sich nunmehr einer quasi globalen Konkurrenz stellen sowie eine überzeugende klangliche Alternative bieten; und diese sollte er am besten auch noch sinnfällig argumentativ stützen. Das hat kein anderer so eloquent, beharrlich und konsequent verfolgt wie Nikolaus Harnoncourt. Und sein enormer und – auf sein Künstlerleben gerechnet – später Erfolg ist das beste Beispiel dafür. Bezogen auf die Ausbildungssituation an einem Institut wie der Schola Cantorum Basiliensis heißt es also nicht mehr: Wir lehren, die Quellen richtig zu lesen, sondern: Wir lehren, auf der Basis der Quellen Alternativen zu bisherigen Interpretationsansätzen zu entwickeln. Das ist die Realität nach siebzig Jahren und durch siebzig Jahre erfolgreicher Arbeit, auch wenn dies für manchen Musiker und Wissenschaftler eine schmerzliche Erkenntnis ist.



The first part of the book is devoted to a general introduction to the study of the history of the United States. It begins with a discussion of the early years of the nation, from the time of the first European settlements to the end of the eighteenth century. This is followed by a chapter on the period of the American Revolution, which covers the years from 1776 to 1789. The third part of the book deals with the period of the early republic, from 1789 to 1840. This is followed by a chapter on the period of the mid-nineteenth century, from 1840 to 1860. The final part of the book is devoted to a discussion of the period of the late nineteenth century, from 1860 to 1900. This is followed by a chapter on the period of the early twentieth century, from 1900 to 1920. The book concludes with a chapter on the period of the late twentieth century, from 1920 to 1980.