



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Historische Aufführungspraxis im Kontext der modernen Ästhetik

Nikolaus Harnoncourt und Theodor W. Adorno

Verfasserin

Lena Dražić

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl laut Studienblatt: A 316

Studienrichtung laut Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

dem Andenken
Professor Manfred Angerers
gewidmet

Inhalt

1	Einleitung.....	1
1.1	Annäherung an den Forschungsgegenstand	1
1.2	Zur Verwendung geschlechtsspezifischer Personenbezeichnungen.....	11
2	Zur Vorgeschichte der Historischen Aufführungspraxis.....	12
2.1	Die Anfänge der Alten Musik: von Felix Mendelssohn zu Wanda Landowska.....	12
2.2	Die Jugendmusikbewegung: „Gemeinschaft“ und „Objektivität“	14
2.3	Objektivismus, Alte Musik und kompositorische Tendenzen der Zwanzigerjahre – Neoklassizismus und Neue Sachlichkeit	18
2.4	Adorno: Objektivismus als Regression	23
3	Die Historische Aufführungspraxis als Beitrag zur modernen Ästhetik im Spiegel der Musikwissenschaft	27
3.1	Laurence Dreyfus: Alte Musik als Verfremdung	27
3.2	Richard Taruskin: Historische Aufführungspraxis als neoklassizistische Ästhetik.....	33
4	Ästhetische Moderne	40
4.1	Versuch einer Begriffsklärung.....	40
4.2	Taruskin und die „puristisch-formalistische“ Moderne.....	47
4.3	Adorno und die „politisch-aktivistische“ Moderne	48
5	Ästhetiken der Historischen Aufführungspraxis nach dem Zweiten Weltkrieg	50
5.1	Das objektivistische Paradigma.....	50
5.2	Der rhetorische Stil.....	52

6	Zur Person Nikolaus Harnoncourt.....	56
6.1	Musikalische Aufbruchsstimmung: Alte Musik in Wien nach dem Zweiten Weltkrieg.....	56
6.2	Nikolaus Harnoncourt und der <i>Concentus Musicus Wien</i>	59
7	Historische Aufführungspraxis als Kritik an der Harmonie: Nikolaus Harnoncourt und Theodor W. Adorno	65
7.1	Harnoncourts Texte	65
7.2	Kritik an der vorherrschenden Rezeptionsweise historischer Musik	67
7.3	Die Aufgabe von Kunst.....	77
7.3.1	Die Ästhetik der Dissonanz	77
7.3.2	Erschütterung	83
7.3.3	Gesellschaftskritik	85
7.4	Zeitgebundenheit der Interpretation: Alte Musik als Neue Musik.....	88
8	Exkurs: Historische Aufführungspraxis und Postmoderne.....	98
9	Schlussbemerkung	102
10	Literatur	106
11	Zusammenfassung	114
12	Lebenslauf	115

1 Einleitung

1.1 Annäherung an den Forschungsgegenstand

„Sehr häufig kann man doch mit einem Geräusch, mit einer Komponente von Häßlichkeit, dramatische Wahrheit viel eher erreichen als mit fehlerfreier Klangschönheit. Das ist heute vielleicht wieder leichter zu verstehen, weil wir in der modernen Musik ja auch nicht unbedingt nach absoluter Tonschönheit streben.“ – Nikolaus Harnoncourt¹

„In Wahrheit verlangt das adäquate Hören derselben Stücke Beethovens, die der Mann in der Untergrundbahn vor sich hin pfeift, weit größere Anstrengung noch als das der avanciertesten Musik: den Lack von falscher Darbietung und festgefahrenen Reaktionsweisen herunterzuschlagen.“ – Theodor W. Adorno²

Wie kam es, dass die Historische Aufführungspraxis³ im 20. Jahrhundert innerhalb des traditionellen Musikbetriebes die Rolle einer kritischen Gegenbewegung gespielt hat, die – in augenscheinlichem Widerspruch zu ihrer retrospektiven Ausrichtung – vielfach als Ausbruch aus den festgefahrenen Strukturen des Konzertlebens empfunden wurde? Wie konnte ein allem Anschein nach rückwärtsgewandtes Unternehmen, das angetreten war, um vergessene Werke der Alten Musik⁴ mit Hilfe historischer Instrumente wiederzubeleben und aus der Mode gekommenen Spielweisen zu einem Come-back zu verhelfen, als Agent musikalischen Fortschritts oder gar als zeitgemäßer Ausdruck moderner Erfahrung gewertet werden? Diese Frage stand am Anfang der vorliegenden Arbeit, die jedoch nicht den Anspruch erhebt, sie zu beantworten, sondern lediglich eine der Denkrichtungen verfolgt, die jene Frage eröffnet.

Vordergründig betrachtet handelt es sich bei der Historischen Aufführungspraxis um nichts weiter als das Bestreben, die Werke der europäischen Kunstmusik-

1 Harnoncourt, Nikolaus, „Zur Klangschönheit: Ist häßlich schön?“, in ders., Der musikalische Dialog, Salzburg, Wien: Residenz 1984, S. 34.

2 Adorno, Theodor W., Philosophie der neuen Musik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp⁷1995, S. 19.

3 Auf die Problematik des Begriffs „Historische Aufführungspraxis“ wurde vielfach hingewiesen. Da es sich dabei jedoch um die im deutschen Sprachraum nach wie vor gängige Bezeichnung handelt, wird sie auch in der vorliegenden Arbeit beibehalten. Den Ausdruck „Alte-Musik-Bewegung“, der etwa von Dieter Gutknecht verwendet wird, gebrauche ich dann, wenn der historische Anspruch von untergeordneter Bedeutung ist, wie etwa im Fall der Jugendmusikbewegung. Zum Begriff „Historische Aufführungspraxis“ vgl. Gutknecht, Dieter, „Aufführungspraxis“, in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter²1994, Sp. 954-956; ders., Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg, erweiterte und überarbeitete Neuauflage, Köln: Concerto²1997, S. 9-47.

4 Zum Begriff der Alten Musik vgl. Haskell, Harry, „Early music“, in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hg. von Stanley Sadie, Bd. 7, London 2001, S. 831.

Tradition entsprechend den Aufführungskonventionen ihrer Entstehungszeit wiederzugeben – ein Ansinnen, das auf den ersten Blick denkbar wenig revolutionäres Potential zu bergen scheint. Weder die philologischen Bemühungen um historisch korrekte Notentexte, noch das Zurückgreifen auf „Originalinstrumente“ oder das Studium zeitgenössischer Quellen zu Spieltechnik, Verzierungs- und Improvisationspraxis erwecken den Eindruck von Techniken, die die Macht besäßen, den etablierten Musikbetrieb in seinen Grundfesten zu erschüttern. Schließlich fordern die Wegbereiterinnen⁵ der Historischen Aufführungspraxis in den verbalen Äußerungen, die ihre musikalische Tätigkeit flankieren, keine Revolution, in den meisten Fällen nicht einmal eine Erneuerung, sondern im Gegenteil lediglich Respekt vor der Partitur und Ehrfurcht vor dem Willen des Komponisten. Wenn das Ziel ihrer Vertreter also dermaßen bescheiden anmutet, ja, wenn diese scheinbar überhaupt nichts anderes wollen als die Vertreterinnen der „Mainstream-Interpretation“, die sie lediglich hinsichtlich der Konsequenz ihres Vorgehens noch zu übertreffen scheinen – wie kommt es dann, dass der Musikwissenschaftler Laurence Dreyfus 1983 die Alte Musik⁶ „a sweeping movement able to rock the foundations of Mainstream musical culture“ nennen konnte – ja, sogar „a rebellious and rampaging modernism“⁷?

Im selben Jahr veröffentlichte das deutsche Magazin *Der Spiegel* einen Artikel über die Mozart-Interpretationen des österreichischen Dirigenten Nikolaus Harnoncourt, den der Autor Klaus Umbach darin als den „meistzitierten Rebellen des Musikbetriebs“⁸ und als „Störenfried“⁹ bezeichnet, von dem er angibt, dass „[k]einer aus der interpretierenden Zunft [...] in den letzten Jahren mit dem Taktstock den Bodensatz der sogenannten Mozart-Pflege so konsequent aufgerührt“¹⁰ habe wie er. Zur Untermauerung zitiert Umbach den Dirigenten Karl Böhm mit der auf Harnoncourt gemünzten Äußerung: „Mir liegt seine Art, Mozart zu mißhandeln,

5 Zur Verwendung geschlechtsspezifischer Personenbezeichnungen siehe Kapitel 1.2, S. 11.

6 Zu Dreyfus' Gebrauch des Ausdrucks „Early Music“ siehe Kapitel 3.1, S. 28-29.

7 Dreyfus, Laurence, „Early Music Defended against its Devotees. A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century“, in *The Musical Quarterly* LXIX/3, 1983, S. 306; vgl. Kapitel 3.1, S. 27-33.

8 Umbach, Klaus, „Angriff auf den lieben Frieden“, in *Der Spiegel* 48/1983, S. 203.

9 Ebenda, S. 206.

10 Ebenda, S. 203.

nicht“¹¹, und die Zeitschrift FonoForum mit der Einschätzung, Harnoncourt sei „umstürzlerischer als jeder andere Interpret unserer Zeit“¹².

Dass gerade die Interpretationen Harnoncours als provokant empfunden wurden, liegt vor allem daran, dass der Pionier der Historischen Aufführungspraxis den Schritt aus dem säuberlich umgrenzten Spezialisten-Eck der „unbekannten Meister“ gewagt und sich als einer der ersten des Standard-Repertoires angenommen hatte – also jener Werke berühmter Komponisten aus dem 18. und 19. Jahrhundert, die das bürgerliche Konzertpublikum als seinen rechtmäßigen Besitz anzusehen pflegte. Besonders deutlich wird das Ausmaß dieses Tabubruchs am Beispiel Mozart – laut Umbach „das empfindlichste Thema der E-Musik“¹³: „Tatsächlich braucht es nicht viel, um herauszuhören, wie schroff sich Harnoncourt mit dem ganzen Mozart-Establishment anlegt“¹⁴, so der Spiegel-Redakteur. Doch nicht nur dem Wiener Vorkämpfer der Historischen Aufführungspraxis, sondern der gesamten Bewegung, die unter seiner Ägide allmählich vom esoterischen Betätigungsfeld weniger Eingeweihter zum gesellschaftlich bedeutsamen Phänomen aufrückte, haftete vornehmlich zu Beginn ihres Triumphzuges ab den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts¹⁵ die Aura des Gegenkulturellen und Subversiven an.

Dieses Phänomen eröffnet unterschiedliche Möglichkeiten der wissenschaftlichen Annäherung: So ließe sich die Alte-Musik-Bewegung¹⁶ etwa als geistige Strömung in der Tradition rückwärtsgerandeter Erneuerungsbewegungen darstellen. Die geschichtlichen Wurzeln der Alte-Musik-Bewegung des 20. Jahrhunderts sind im Historismus des 19. Jahrhunderts zu verorten, in dessen Rahmen sich bereits eine frühe Phase der Wiederaneignung Alter Musik ereignete. Diese bezog ihre Motivation aus einer kritischen Distanznahme gegenüber dem zeitgenössischen Musikbetrieb, der sie durch die Hinwendung zu älteren Perioden der Musikgeschichte (insbesondere der Hochrenaissance und der Musik Johann

11 Zitiert nach Umbach, *Attacke auf den lieben Frieden*, S. 203.

12 Ebenda, S. 206.

13 Ebenda, S. 203.

14 Ebenda, S. 206.

15 John Butt definiert die Siebzigerjahre als jene Dekade, in der die Historische Aufführungspraxis erstmals breitere Bekanntheit erlangte. Siehe Butt, John, *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 175.

16 Zum Begriff „Alte-Musik-Bewegung“ vgl. S. 1, Fußnote 3.

Sebastian Bachs) Rechnung trug¹⁷.

In ihrer Ablehnung des Status quo ist die Rückkehr zur Alten Musik also nicht eigentlich konservativ, da sie nicht nach einer Bewahrung des Bestehenden strebt, sondern eine imaginierte Vergangenheit zur Vision einer erstrebten Zukunft erhebt. Die Negation der Gegenwart eröffnet Raum für Alternativen, was der Bezugnahme auf die Vergangenheit eine revolutionäre Komponente verleiht. Ein Versuch, die Alte-Musik-Bewegung in der Tradition rückwärtsgerandter Erneuerungsbewegungen zu lesen, würde somit eine Möglichkeit darstellen, den fortschrittlichen Charakter dieser Bewegung zu erklären.¹⁸

Eine weitere Form der Annäherung bestünde darin, die Alte-Musik-Bewegung, wie sie sich insbesondere in den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts präsentierte, als Subkultur im Kontext der Protestbewegungen jener Zeit zu beschreiben. Zwar ist die Historische Aufführungspraxis – anders als die damals aktuelle Populärmusik – kein Massenphänomen, dient aber dennoch in ähnlicher Weise wie diese ihren Anhängerinnen zur Abgrenzung von einer als dominant erlebten Kultur. Indem die Alte-Musik-Bewegung einen bewussten Bruch mit der Tradition in der Interpretation historischer Musik vollzieht, stellt sie einen – mehr oder weniger expliziten – Angriff auf die soziale Schicht dar, deren kultureller Vormachtstellung das Festhalten an jener Tradition offensichtlich diene. Diese Komponente der Alte-Musik-Bewegung bringt etwa die anonyme Schrift *Alte Musik und Postmoderne* zur Sprache:

„Obwohl die Alte-Musik-Szene bislang weder empirisch untersucht noch soziologisch beschrieben wurde, trägt der Eindruck einer ‚alternativen Szene‘ kaum [...]. Der Überdruß an der traditionellen Musikausübung verschränkt sich mit einer Abneigung gegen die bürgerliche Wohlsituietheit konventioneller Musiker, so daß das Leben unter subkulturellen Bedingungen sowohl ökonomischer Not wie einem alternativen Bewußtsein entspricht.“¹⁹

Auch die Nähe der Alte-Musik-Bewegung zur Popularkultur und zur Protestbewegung der 1960er-Jahre wird thematisiert:

17 Siehe Gutknecht, Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik, S. 48-64.

18 Zum musikalischen Historismus vgl. Doflein, Erich, „Historismus in der Musik“ und Lichtenfeld, Monika, „Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts“, beide in Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hg. von Walter Wiora, Regensburg: Bosse 1969.

19 Alte Musik und Postmoderne (anonym), Regensburg: Pro Musica Antiqua 1990, S. 13.

„[D]er zweite Neubeginn der Bewegung in den 60er Jahren entwickelte sich auf dem Hintergrund kulturpolitischer Veränderungen, die von wissenschafts- und gesamtgesellschaftlicher Kritik nicht zu lösen sind.“²⁰ „Für all diese Erscheinungen dürften wohl die speziellen Lebens- und Kulturerfahrungen aus der Jugendbewegung der 60er Jahre (z.B. Popmusik) eine Rolle spielen.“²¹

Die Untersuchung der Historischen Aufführungspraxis als einer Subkultur würde einen musiksoziologischen Ansatz, der vor allem im Bereich der Popularkultur zur Anwendung gelangt²², auf ein Phänomen der sogenannten Kunstmusik übertragen. Er hätte die Frage zum Gegenstand, in welcher Form sich Vertreterinnen der Historischen Aufführungspraxis vom traditionellen Klassik-Betrieb absetzen und inwiefern ihr Verhalten als Kritik an der bürgerlichen Musikkultur aufgefasst werden kann.

Neben den erwähnten wissenschaftlichen Zugängen besitzt die Frage nach dem fortschrittlichen Charakter der Alte-Musik-Bewegung aber auch eine genuin ästhetische Komponente. Diese erschließt sich über eine Forderung, die immer wieder von Befürworterinnen der Alten Musik erhoben wurde – der Forderung nach einem anderen *Klang*. So äußerten Anhänger des „Originalklanges“ wiederholt Missfallen am satten Orchesterklang der Nachkriegsperiode – dieser schien mit seiner Schwere, Homogenität und Brillanz die Widersprüche der Zeit zuzudecken, anstatt ihnen Rechnung zu tragen.²³ Der Klang alter Instrumente erschien damaligen Hörern dagegen hart, kantig und mitunter rau – mit ein Grund, warum sogenannte Originalklang-Ensembles beim traditionellen Konzertpublikum, das Wohlklang und Harmonie erwartete, in der Anfangszeit teils auf vehemente Ablehnung stießen.

In der Tat wird der Umstand, dass sich das Klangbild historischer Instrumente in deutlicher Weise von dem gewohnten des modernen Orchesters unterscheidet, von Beobachtern immer wieder als wesentliches Merkmal der Historischen Aufführungspraxis hervorgehoben. So bemerkt etwa Martin Elste in Bezug auf das Musizieren auf alten Instrumenten,

20 Alte Musik und Postmoderne, S. 10.

21 Ebenda, S. 13.

22 Zur Theorie der Subkultur siehe Hebdige, Dick, *Subculture. The Meaning of Style*, London: Methuen 1979; Becker, Howard S., *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, New York: Free Press 1966.

23 Vgl. Harnoncourt, Nikolaus, „Der Aspekt des Musischen und seine Verwirklichung in der Interpretation“, in Harnoncourt, Töne sind höhere Worte. Gespräche über romantische Musik, hg. von Johanna Fürstauer, St. Pölten, Salzburg: Residenz 2007, S. 25; vgl. auch Kapitel 6.1, S. 58-59.

„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.“²⁴

Georg von Dadelsen wiederum schlägt in seinem Aufsatz „Alte Musik in neuer Zeit“²⁵ eine gedankliche Brücke vom „rückwärts gewandte[n] Fortschritts- glaube[n]“²⁶ der Alte-Musik-Bewegung zum modernen Charakter ihrer klanglichen Resultate:

„Die Rekonstruktion des originalen Klangbildes zum Zwecke der historischen Richtigkeit ist eine Utopie. Das einst Gewohnte ist heute das Fremde. Beruht denn nicht ein guter Teil der Wirkung der Ensembles für alte Musik auf dem ungewollten Verfremdungseffekt, der von ihrem Instrumentarium ausgeht: Historismus als behutsamer Modernismus?“²⁷

Und Hans Peter Reinecke bringt die Klangeigenschaften der Alten Musik mit der gegenkulturellen Funktion in Zusammenhang, die er ihr innerhalb der „Protest‘- Epoche der Sechziger Jahre“²⁸ zuschreibt. In diesem jugendkulturellen Umfeld, in dem Musik die Rolle eines Identifikationsmittels spielt, verortet Reinecke auch die spezifische ästhetische Wirkung der Alten Musik. Er vergleicht sie mit derjenigen der Popmusik, über die er befindet: „Die Klänge sind scharf, aufreizend, ‚gegenwärtig‘ [...]. Die Klänge der Alten Musik, die von Zink, Rauschpfeife, Dulcian und Regal sind auch scharf – das Klangsinnliche dieser Musik ist gar nicht so weit weg von den Idealen der heutigen Jugend-Musik.“²⁹

Dass dieser Effekt durchaus beabsichtigt sein konnte und keine bloße Nebenwirkung des Experimentierens mit historischen Instrumenten darstellte, wird nirgends so deutlich wie in den Äußerungen von Nikolaus Harnoncourt. In seinem Text „Zur Klangästhetik: Ist häßlich schön?“ heißt es über die Interpretation der Musik Claudio Monteverdis:

„Wir gehen ja heute grundsätzlich davon aus, daß der musikalische Klang *schön* sein soll, ein Klang ohne Nebengeräusche und Fehler. Ich bin aber davon überzeugt, daß der Hauptakzent bei Monteverdi [...] nicht auf der bloß klanglichen Schönheit [liegt].

24 Elste, Martin, „Alte Musik als Neue Musik als Neue Musik ... Zum unausgesprochenen ästhetischen Programm im Spannungsfeld kommerzieller Medialität“, in Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XXVII: Alte Musik zwischen Geschichte und Geschäft, 2003, S. 55.

25 Dadelsen, Georg von, „Alte Musik in neuer Zeit“, in Neue Zeitschrift für Musik 140/2: „Musikalischer Historismus“, 1979, S. 118-120.

26 Ebenda, S. 119.

27 Ebenda, S. 120.

28 Reinecke, Hans-Peter, „Renaissance der ‚Alten Musik‘ – ein neues Bewusstsein?“ [sic], in Neue Zeitschrift für Musik 140/2: Musikalischer Historismus, 1979, S. 121.

29 Ebenda, S. 124.

[...] Es ist nicht möglich, mit dem Instrumentarium, das wir kennen, und mit dem, was wir über die Behandlung der Singstimme zur damaligen Zeit wissen, anzunehmen, daß der schöne, der absolut makellose Klang das Ideal war. Sehr häufig kann man doch mit einem Geräusch, mit einer Komponente von Häßlichkeit, dramatische Wahrheit viel eher erreichen als mit fehlerfreier Klangschönheit. Das ist heute vielleicht wieder leichter zu verstehen, weil wir in der modernen Musik ja auch nicht unbedingt nach absoluter Tonschönheit streben. [...] Es ist auch bestimmt vom Standpunkt der allgemeinen Ästhetik her richtig, daß Schönheit viel stärker wirkt, wenn sie aus Häßlichkeit entsteht.³⁰

Die Forderung, dass Musik nicht nur schön sein, sondern im Gegenteil die Zuhörerinnen auch verstören und erschrecken solle, zieht sich wie ein roter Faden durch die schriftlich dokumentierten Äußerungen Harnoncourts, angefangen bei dem Buch *Musik als Klangrede*, in dem viele der frühen Texte des Musikers zu Fragen der Aufführungspraxis versammelt sind.³¹ Dabei rückt seine ästhetische Position – ungeachtet ihrer Zugehörigkeit zum vordergründig retrospektiven Denksystem der Historischen Aufführungspraxis – in frappierende Nähe zu einem ästhetischen Standpunkt, der scheinbar entfernter kaum sein könnte, nämlich jenem des Philosophen und prononcierten Apologeten der musikalischen Moderne Theodor W. Adorno³². Diese so unwahrscheinliche Verwandtschaft wird verständlich, wenn sie unter dem Gesichtspunkt der ästhetischen Aktualität der Historischen Aufführungspraxis betrachtet wird.

Dass die Verbindung zwischen Harnoncourt und Adorno nunmehr den Gegenstand dieser Arbeit bildet, lässt sich auf mehrere Gründe zurückführen: einerseits die Schlüsselrolle, die Nikolaus Harnoncourt als international einflussreicher Pionier der Historischen Aufführungspraxis gespielt hat, andererseits seine reiche publizistische Tätigkeit, in der die Fundamente seiner musikalischen Arbeit dargelegt sind.³³ Schließlich den Eindruck, mit dieser Gegenüberstellung ein Beispiel dafür bieten zu können, wie sich die wiederholt behauptete „Modernität“ der Historischen Aufführungspraxis auf originär ästhetischem Terrain offenbart. Im

30 Harnoncourt, Zur Klangschönheit: Ist häßlich schön?, S. 34.

31 Harnoncourt, Nikolaus, *Musik als Klangrede*. Wege zu einem neuen Musikverständnis, Salzburg, Wien: Residenz 1982.

32 Diese Verwandtschaft wurde bereits von anderen Beobachtern festgestellt. Vgl. Butt, *Playing with History*, S. 4: „Indeed Harnoncourt was one of the first to suggest that his historical reconstructions represented a ‘modern’ adventure and not simply a direct return to the past. Behind much of his work [...] lies the sense that we have been in a prolonged state of cultural decline [...]. In this pessimistic diagnosis of the present Harnoncourt comes remarkably close to Theodor W. Adorno, although his remedy is radically different.”

33 Zur Entstehung der Texte Harnoncourts siehe Kapitel 7.1, S. 65-67.

Zentrum der Untersuchung stehen dabei nicht die musikalischen Interpretationen Harnoncourts, sondern seine Texte, die ausgewählten Passagen aus den ästhetischen Schriften Theodor W. Adornos gegenübergestellt werden.

Den Anfang der Arbeit soll ein kurzer Überblick über die Entstehung und frühe Entwicklung der Alte-Musik-Bewegung bilden, wobei mit dem Ideal einer „objektiven“ Wiedergabe von Musik ein Konzept vorgestellt wird, dem in der späteren Debatte um die Historische Aufführungspraxis wesentliche Bedeutung zukommt. Ausgehend von der Arbeit Dorothea Kollands soll mit der deutschen Jugendmusikbewegung einer der Ursprungsorte jenes Ideals beschrieben werden. In diesem Zusammenhang werden auch Verbindungen zwischen der Pflege Alter Musik im frühen 20. Jahrhundert und zeitgenössischen kompositorischen Strömungen aufgezeigt, da jene einen Indikator für mögliche Bezüge zwischen Historischer Aufführungspraxis und der Ästhetik der Moderne bilden können. Anschließend soll die kritische Haltung Adornos gegenüber dieser frühen Ausprägung der Alte-Musik-Bewegung in kurzer Form dargestellt werden. Dies geschieht einerseits, weil die Position des Philosophen einen Bezugspunkt für spätere kritische Auseinandersetzungen mit der Ästhetik der Bewegung bildet, andererseits, da sie in deutlichem Kontrast zu den Übereinstimmungen steht, die zwischen Adorno und Niklaus Harnoncourt aufgezeigt werden können.

Im Anschluss daran soll die musikwissenschaftliche Debatte skizziert werden, die den Rahmen dieser Arbeit bildet, und zwar anhand der Positionen jener beiden Musikwissenschaftler, die bereits in den frühen Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts auf besonders nachdrückliche Weise den modernen Charakter der Alten Musik bzw. der sogenannten authentischen³⁴ Aufführungspraxis betont haben: Laurence Dreyfus und Richard Taruskin³⁵. Taruskins Standpunkt kommt für meine Argumentation zentrale Bedeutung zu, da er die Ästhetik der „authentischen“ Aufführungspraxis explizit als „modern“ bezeichnet. Im darauffolgenden Kapitel führe ich – unter Bezugnahme auf Cornelia Klinger – die Unterscheidung zwischen einer

34 Taruskin bedient sich des Neologismus „authentic“, wobei er kritisch auf den Ausdruck der „authentischen“ Aufführungspraxis Bezug nimmt. Vgl. Taruskin, Richard, „The Pastness of the Present and the Presence of the Past“, in *Authenticity and Early Music. A Symposium*, hg. von Nicholas Kenyon, Oxford, New York: Oxford University Press 1988, S. 148. Siehe auch Kapitel 3.2, S. 33-34.

„puristisch-formalistisch“ und einer „politisch-aktivistisch“ orientierten Spielart der ästhetischen Moderne ein, wobei ich Taruskins Moderne-Begriff der ersten Kategorie zuordne. Anhand des Dirigenten Christopher Hogwood versuche ich – immer noch ausgehend von Taruskin – eine gegenwärtige Manifestation jenes interpretatorischen Ansatzes darzustellen, der für den Musikwissenschaftler in paradigmatischer Weise den modernen Charakter der Historischen Aufführungspraxis zum Ausdruck bringt.

Im Hauptteil der Arbeit möchte ich schließlich zeigen, dass die Historische Aufführungspraxis, wie sie von Nikolaus Harnoncourt verkörpert wird, sich in wichtigen Punkten von der Charakterisierung unterscheidet, die Taruskin von dieser Strömung vornimmt. Nach einer kurzen Darstellung des künstlerischen Werdegangs von Harnoncourt und seiner spezifischen Position innerhalb der Historischen Aufführungspraxis, die untrennbar mit dem Begriff der „Klangrede“ verbunden ist, folgt zuletzt eine Gegenüberstellung der ästhetischen Positionen von Adorno und Harnoncourt anhand ausgewählter Texte beider Autoren. Im Fall Harnoncourts stütze ich mich dabei auf jene vier Textsammlungen, die einen Großteil der schriftlich verfügbaren Äußerungen des Dirigenten enthalten³⁶. Was die Schriften Adornos betrifft, konzentriere ich mich auf die *Ästhetische Theorie* und die *Philosophie der neuen Musik*³⁷, wobei ich Anleihen bei einigen weiteren Aufsätzen des Philosophen nehme, die hauptsächlich als Teil seiner *Musikalische[n] Schriften* erschienen sind.

Die Gegenüberstellung der beiden Autoren geschieht nicht in Form einer Konfrontation ausgewählter Texte, sondern ist in Themenfelder gegliedert, anhand derer sich die Gemeinsamkeiten zwischen Harnoncourt und Adorno konkretisieren lassen, und deren Belege sich meist aus verschiedenen Passagen der Schriften beider Autoren zusammensetzen. Auf den Versuch einer Gesamtdarstellung der verwendeten Texte wurde verzichtet, da die vorliegende Arbeit nicht den Anspruch erhebt, die ästhetische Einstellung der untersuchten Autoren in ihrer gesamten Breite zu präsentieren, sondern sich bewusst auf eben jene Punkte beschränkt, in denen verwandte oder übereinstimmende Positionen festgestellt werden konnten. Dabei soll

35 Einen Überblick über den aktuellen Stand der Debatte bietet Butt, *Playing with History*, S. 3-50.

36 Vgl. Kapitel 7.1, S. 65-67.

37 Erschienen erstmals 1949.

keineswegs eine Identität der Standpunkte von Harnoncourt und Adorno behauptet werden – weder in Hinblick auf die Frage der Interpretation von Musik, noch in allgemein ästhetischer Hinsicht. Schon der unterschiedliche Fokus der Autoren (Harnoncourt beschäftigt sich in seinen Schriften primär mit der Interpretation historischer Musik, während Adorno in grundlegender Weise die Bedingungen von Kunst aus einer modernen Perspektive untersucht) begründet die Differenz ihrer Anschauungen. Ferner hat sich Adorno in mehreren Texten überaus kritisch mit der Alte-Musik-Bewegung seiner Zeit auseinandergesetzt. Andererseits muss Harnoncourt, auch wenn er – wie zu zeigen sein wird – seinerseits die Prämissen der Alte-Musik-Bewegung hinterfragt hat, dennoch als Teil dieser Bewegung gesehen werden. Ohne also die Differenzen zwischen den beiden Standpunkten negieren zu wollen, meine ich begründen zu können, dass diese dennoch in wesentlichen Punkten Parallelen aufweisen.

Wertvolle Informationen zum Gegenstand dieser Arbeit verdanke ich dem Band *Ereignis Klangrede*³⁸, der 2009 anlässlich einer Tagung an der Universität Mozarteum Salzburg erschien. Dieses Buch, dem das Verdienst zukommt, Nikolaus Harnoncourt unter einem musikwissenschaftlichen (und nicht einem journalistischen, biographischen oder anekdotischen) Blickwinkel zu untersuchen, wurde mir erst in der Schlussphase der Arbeit – glücklicherweise aber noch vor deren endgültiger Fertigstellung – bekannt.

Ich widme diese Arbeit Herrn Professor Manfred Angerer, der nicht nur mein Diplomarbeitsbetreuer war, sondern mich auch in meinem (musikwissenschaftlichen) Denken maßgeblich geprägt hat und für mich – wie für viele – ein unverzichtbarer Orientierungspunkt im universitären Umfeld war. Ich empfinde seinen plötzlichen und unerwarteten Tod im April 2010 auch persönlich als schweren Verlust. Ich danke Herrn Professor Michele Calella für seine Bereitschaft, die Betreuung der Arbeit so rasch und unkompliziert zu übernehmen, aber auch für seine vorbehaltlose Unterstützung meiner nicht ganz alltäglichen Themenwahl. Außerdem danke ich meinen Freundinnen und Kolleginnen Maria Fuchs und Julia Fischer für ihre akribische und kritisch-ermutigende Hilfe bei der Korrektur der Arbeit.

38 Gratzer, Wolfgang (Hg.): *Ereignis Klangrede*. Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker, Freiburg i. Br.: Rombach 2009 (Klangreden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, 3).

1.2 Zur Verwendung geschlechtsspezifischer Personenbezeichnungen

Da das generisch gebrauchte Maskulinum (z.B. der Plural „Musiker“ zur Bezeichnung von Musikerinnen und Musikern) zur Verschleierung und Normalisierung realer Ungleichheit zwischen den Geschlechtern beiträgt, kann es nicht als tatsächlich geschlechtsneutrale Personenbezeichnung dienen. Durch das Ausschreiben beider geschlechtsspezifischer Formen (also „Musiker und Musikerinnen“) wird andererseits besonderer Nachdruck auf den Geschlechterunterschied gerade in Fällen gelegt, in denen das Geschlecht der Bezeichneten nebensächlich ist. Das gängige Splitting mittels Binnen-I wiederum stellt lediglich eine schriftliche Kurzform der ausgeschriebenen Variante „Musikerinnen und Musiker“ dar, die in der gesprochenen Sprache nicht (oder zumindest nicht ohne Misshandlung der Wortbetonung) hörbar gemacht werden kann. Ich verwende darum in dieser Arbeit als „neutrale“ Personenbezeichnung abwechselnd die weibliche und die männliche Form – dadurch sollen Wiederholungen vermieden und beide Formen als gleichwertige Alternativen etabliert werden. Der Unterschied zwischen dem „universellen“ Maskulinum und dem „spezifischen“ Femininum soll dabei aufgehoben werden, wobei gleichzeitig die Sensibilität für Geschlechtergerechtigkeit in und außerhalb der Sprache geschärft werden soll. Die Gefahr, dass die unübliche synonyme Verwendung der männlichen und weiblichen Form vorderhand zu Verwirrung bei den Lesenden führt, wird in Kauf genommen.³⁹

39 Zur Verwendung geschlechtergerechter Sprache im Deutschen vgl. Pusch, Luise F., *Das Deutsche als Männersprache. Ausätze und Glossen zur feministischen Linguistik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp²1991.

2 Zur Vorgeschichte der Historischen Aufführungspraxis

2.1 Die Anfänge der Alten Musik: von Felix Mendelssohn zu Wanda Landowska

Seit der Wiederaufführung von Johann Sebastian Bachs „Matthäus-Passion“ durch Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Berliner Singakademie anno 1829 war die Beschäftigung mit der sogenannten Alten Musik zu einem unüberhörbaren Phänomen innerhalb des Musiklebens geworden. Zwar hatten sich bereits zuvor einzelne Musikliebhaber wie John Pepusch in England oder Gottfried van Swieten in Wien um die Pflege der Musik vergangener Epochen verdient gemacht, doch ist es den Bemühungen Mendelssohns zu verdanken, dass die Musik Bachs und seiner Zeitgenossinnen mit einem Mal die Aufmerksamkeit eines breiteren Publikums erreichte. Mehr als das: Mendelssohns „Matthäus-Passion“ löste ein regelrechtes Bach-Fieber in den Kreisen musikinteressierter Laien aus, das sich rasch in ganz Europa verbreitete.⁴⁰

Was bewog ein Publikum, das mit den Werken der Romantik aufgewachsen war, dazu, sich angesichts eines hundert Jahre alten Werkes geistlicher Musik zu Begeisterungstürmen hinreißen zu lassen? Die Wiederentdeckung der Alten Musik im 19. Jahrhundert muss im Kontext eines neu erwachten historischen Bewusstseins gesehen werden, das erstmals eine Betrachtungsweise zuließ, welche die künstlerischen Erzeugnisse der Vergangenheit als jenen der Gegenwart ebenbürtig – oder ihnen sogar überlegen – empfand.⁴¹ Die Besinnung auf das musikalische Erbe verband sich mit einer in Folge der napoleonischen Kriegen einsetzenden Suche nach nationaler Identität. Die Komplexität der neu entdeckten Werke der Hochrenaissance und des Barock diente in diesem geistigen Umfeld als Folie für eine Kritik am vermeintlichen Verfall der gegenwärtigen Tonkunst, die von Parteigängern der Alten Musik wie Anton Friederich Justus Thibaut in Heidelberg oder Alexandre Choron in Paris der Frivolität und Oberflächlichkeit geziehen wurde.⁴² Die herangezogenen Werke alter Meister dienten dabei als Projektionsfläche für das Bild einer „heilen Welt“ mit geordneten Machtstrukturen und einer scheinbaren Harmonie zwischen

40 Siehe Haskell, Harry, *The Early Music Revival. A History*, London: Thames and Hudson 1988, S. 13-15.

41 Siehe Doflein, *Historismus in der Musik*, S. 9-24.

42 Siehe Haskell, *The Early Music Revival*, S. 15-18.

den Elementen des gesellschaftlichen Ganzen.

Oft gingen diese Tendenzen Hand in Hand mit der Wiederbelebung einer konservativ geprägten Religiosität; so etwa im Fall des englischen *Oxford Movement*, das sich für eine Rückkehr zum unbegleiteten einstimmigen Gesang in der Kirche einsetzte. Die Kritik seitens der Fürsprecher der Alten Musik richtete sich im Allgemeinen gegen als dekadent empfundene Ausformungen des zeitgenössischen Musikbetriebes und der Kompositionsweise. Vor diesem Hintergrund galt die Musik Johann Sebastian Bachs, die ihrer nüchternen Strenge und tiefen Frömmigkeit wegen bewundert wurde, in Deutschland als Quelle nationaler Identität.⁴³ Die Rückkehr zur Musik vergangener Epochen ist dabei nicht als bloßer Ausdruck einer konservativen Haltung zu verstehen. So schreibt Harry Haskell in *The Early Music Revival*: „[T]he revivalists were not simply aesthetic reactionaries bent on burying their heads in the sand. On the contrary, they considered themselves the true progressives of their time.“⁴⁴ Und Monika Lichtenfeld betont die kritische Komponente bereits jener frühen Form der Alte-Musik-Bewegung: „Kritik an Musik und Musikbetrieb der eigenen Gegenwart ist durchwegs ein wesentliches Motiv zur Versenkung in die Vergangenheit der Tonkunst und für ihre Wiederbelebung.“⁴⁵

Waren jene frühen Bemühungen um eine Revitalisierung Alter Musik noch ganz im Zeichen einer Adaption der Werke im Geiste der Romantik gestanden, so begannen mit Anfang des 20. Jahrhunderts auch die Ergebnisse der musikhistorischen Forschung in die Aufführungen der wiederentdeckten Werke einzufließen. Der Instrumentenbauer und Musiker Arnold Dolmetsch war es, der als erster die Rekonstruktion historischer Instrumente mit wissenschaftlichem Eifer betrieb und damit die Überzeugung, dass die Aufführung Alter Musik nicht von den materiellen und aufführungspraktischen Bedingungen ihrer Entstehungszeit absehen könne, zu einem Grundpfeiler der neu entstehenden Historischen Aufführungspraxis werden ließ.⁴⁶

43 Siehe Haskell, *Early music*, S. 381; Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik*, S. 216-220; Planchart, Alejandro, „L’interpretazione della musica antica“, in *Enciclopedia della Musica*, hg. von Jean-Jacques Nattiez, Bd. 2: *Il sapere musicale*, Turin: Einaudi 2002, S. 1011-1015.

44 Haskell, *The Early Music Revival*, S. 19.

45 Lichtenfeld, *Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts*, S. 49.

46 Siehe Haskell, *The Early Music Revival*, S. 13-43; Haskell, *Early music*, S. 831-832; Planchart, *L’interpretazione della musica antica*, S. 1011-1114.

Die Cembalistin Wanda Landowska war mit ihren Interpretationen der Musik Johann Sebastian Bachs auf einem eigens angefertigten Cembalo der Firma *Pleyel* zwar weit von den heutigen Maßstäben der Historischen Aufführungspraxis entfernt, trug jedoch dank ihrer charakterstarken Interpretationen viel zur Steigerung des Ansehens Alter Musik bei. In der Verbindung von missionarischem Eifer mit einer prinzipiellen Zeit- und Kulturkritik wiederholt sich im Fall Landowskas ein Merkmal, das die Beschäftigung mit Alter Musik bereits im 19. Jahrhundert kennzeichnete.

2.2 Die Jugendmusikbewegung: „Gemeinschaft“ und „Objektivität“

Die Verbindung zwischen der Wiederbelebung Alter Musik und der Forderung nach einer „objektiven“ Wiedergabe derselben kommt in expliziter Form erstmals in der Programmatik der Jugendmusikbewegung der 1920er-Jahre zum Ausdruck, die sich unter dem Schirm der deutschen Jugendbewegung entwickelt hatte. Für diese lag im gemeinschaftlichen Musizieren ein probates Mittel, um ihre Überzeugung von der Überlegenheit des Kollektivs gegenüber dem Individuum in die Tat umzusetzen. An den „historischen“ Instrumenten, denen der Vorzug gegenüber dem modernen Instrumentarium gegeben wurde, wurde der leise, gedämpfte Ton, an den Stücken alter, weitgehend unbekannter Meister die vermeintliche Anspruchslosigkeit und die Abwesenheit artistischer Finessen geschätzt, die sie zur Aufführung durch Laien im Geiste der Hausmusik zu prädestinieren schienen. Die Haltung der Jugendmusikbewegung richtete sich sowohl gegen die Musik der Romantik als auch gegen das als unfruchtbar und fehlgeleitet empfundene zeitgenössische Komponieren insbesondere in seiner radikalen Form.⁴⁷

Wie Dorothea Kolland in ihrer umfassenden Arbeit zur Jugendmusikbewegung⁴⁸ darlegt, suchten insbesondere Jugendliche kleinbürgerlicher Herkunft nach Alternativen zum bürgerlichen Wertesystem. Auslöserin war die Verunsicherung, die durch die Krise des Kapitalismus und den Zusammenbruch bürgerlicher Wertvorstellungen verursacht wurde. Thomas Mann wies 1923 in einer

47 Gutknecht, Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik, S. 266-270.

48 Kolland, Dorothea, Die Jugendmusikbewegung. „Gemeinschaftsmusik“ – Theorie und Praxis, Stuttgart: Metzler 1979.

Gedenkrede für den von Rechtsradikalen ermordeten deutschen Außenminister Walter Rathenau auf das Risiko hin, dass die berechtigte Kritik der Jugend an der politischen Gegenwart in eine Hinwendung zu reaktionären Tendenzen umschlagen könnte: „Und die Gefahr, die ein wichtiger Teil unserer Jugend läuft [...], besteht darin, daß diese Jugend durch Ideen ursprünglich echt revolutionärer Art dem politischen Obskurantismus, das heißt: der Reaktion in die Arme getrieben wird.“⁴⁹

Thomas Mann zufolge wollte die Jugendbewegung jene Werte, die für sie das gescheiterte bürgerliche Zeitalter symbolisierten – „Humanismus, Individualismus, Liberalismus, Demokratie, Freiheit, Persönlichkeit“⁵⁰ – pauschal durch deren Gegenteil ersetzen: „[...] nicht Individualismus, sondern Gemeinschaft, nicht Freiheit, sondern eiserne Bindung, der unbedingte Befehl, der Terror.“⁵¹ Zentrale Bedeutung kommt in dieser Werteumkehr dem Begriff der Gemeinschaft zu. In der Definition von Ferdinand Tönnies ist Gemeinschaft der positive Gegenbegriff zum negativ besetzten Ausdruck der Gesellschaft. Während Letztere als das oberflächliche Nebeneinander von Individuen verstanden wird, meint „Gemeinschaft“ die Verbindung der Einzelnen zu einem größeren Ganzen, das durch ein Streben um gemeinsame Ziele gekennzeichnet ist.⁵² Die Vertreter der Jugendbewegung übernahmen diese Dichotomie von Tönnies, wobei sie den Begriff der „Gesellschaft“ mit dem Ist-Zustand der Weimarer Republik identifizierten, wohingegen die „Gemeinschaft“ zum Soll-Zustand einer angestrebten Zukunft stilisiert wurde. „Gemeinschaft“ wurde als Kampfbegriff gegen die Verfallserscheinungen der Gegenwart – Individualismus, Rationalismus, Materialismus und Mechanisierung – ins Feld geführt. Laut Kolland mündete die Suche nach Auswegen nicht in eine „echte Revolution“, sondern in eine „Zurücknahme und Aufgabe der (widersprüchlichen) Errungenschaften der bürgerlichen Gesellschaft“: „[D]er ‚Ausweg‘ wird objektiv reaktionär.“⁵³ Aufgrund dieser Wendung rechnet Kolland die Jugendmusikbewegung – sowie die Jugendbewegung in ihrer Gesamtheit – den neokonservativen Tendenzen der 1920er-Jahre zu, die schließlich der faschistischen Bewegung zu ihrer breiten

49 Mann, Thomas, „Geist und Wesen der Deutschen Republik. Dem Gedächtnis Walther Rathenaus“, in ders., Politische Schriften und Reden 2, Frankfurt a. M.: Fischer 1968, S. 137; siehe Kolland, Die Jugendmusikbewegung, S. 12.

50 Ebenda.

51 Ebenda.

52 Siehe ebenda, S. 14.

Massenbasis verhelfen sollten.

Die Ursachen der Verunsicherung sieht Kolland in der Krise des Bürgertums, die insbesondere in den Wirtschaftskrisen um 1883 und um 1900 zum Ausdruck kam. Der Aufstieg des Großkapitals brachte die gesellschaftliche Deklassierung des Kleinbürgertums mit sich. Dessen Angehörige reagierten mit emotionalem Antikapitalismus, ohne sich jedoch mit den Zielen der Arbeiterinnenbewegung zu identifizieren. Die proletarische Revolution wurde im Gegenteil vorwiegend als Bedrohung, ja als Ursache des Übels gesehen. Stattdessen flüchteten zahlreiche Mitglieder des Kleinbürgertums in die Idee der Gemeinschaft und die damit verbundene Versprechung einer Auflösung der Klassenschranken.⁵⁴ Der Gemeinschaftsgedanke, wie er bereits für die Frühphase der Jugendbewegung in der Vorkriegszeit charakteristisch war, bedeutete eine Abkehr von der äußeren Wirklichkeit und die Errichtung einer heilen Gegenwelt in den romantisch getönten Gruppenerfahrungen des *Wandervogel*. Zahlreiche Jugendliche fanden hier eine Möglichkeit des Protests gegen jene Werte, die für sie die moderne Zivilisation kennzeichneten. An die Stelle des Lebens in der Großstadt trat Naturbegeisterung, statt Individualismus wurde das Gemeinschaftserlebnis groß geschrieben.

Seit Beginn der 1930er-Jahre erhielt das kollektivistische Ideal innerhalb der Bewegung eine eindeutig „völkische“ Prägung. Zunehmend finden sich in den Publikationen ihrer Proponentinnen Formulierungen wie die Forderung nach Pflege der „stimmlichen Volksgesundheit“⁵⁵ oder die Beschwörung einer „Kulturgemeinschaft unseres deutschen Volkes“⁵⁶. Mit dem Beginn der Nazi-Herrschaft in Deutschland wurde die Jugendmusikbewegung den Institutionen nationalsozialistischer Kulturpolitik („Reichsbund Volkstum und Heimat“) unterstellt und unmissverständlich für deren ideologische Ziele („Volksgebundenheit, Bodenständigkeit“⁵⁷) vereinnahmt. Der ursprünglich nicht national konnotierte Begriff der Gemeinschaft wurde nun mit dem „deutschen Volk“ identifiziert. Demokratische

53 Kolland, Die Jugendmusikbewegung, S. 13.

54 Ebenda, S. 18-19.

55 Götsch, Georg, Musikheim in Frankfurt-O. im Zusammenhag mit der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schlumusik, 1929; zitiert nach Gutknecht, Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik, S. 271.

56 Dresler, Malda, Kleines Musikfest in Lüdenscheid 1937-1938; zitiert nach Gutknecht, Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik, S. 249.

Tendenzen innerhalb der Bewegung wurden mehr und mehr von hierarchischen Strukturen abgelöst, die ein ständisches Gesellschaftsmodell abbilden sollten. Der widersprüchliche Charakter der Jugendbewegung, die von Anfang an revolutionäre und reaktionäre Elemente in sich vereinigt hatte, wich zunehmend einer eindeutig rückwärtsgewandten Ausrichtung, einer Verneinung aller Werte der bürgerlichen Gesellschaft. Wie Thomas Mann zusammenfasst: „Der Relativismus der abgelaufenen bürgerlichen Epoche war das Laster selbst. Was not tut, ist das *Absolute*.“⁵⁸

Was der Jugendbewegung insgesamt „das Absolute“, war für ihr musikalisches Pendant die „Objektivität“. Die Jugendmusikbewegung sah sich naturgemäß in Opposition zu den Institutionen des bürgerlichen Musikbetriebes, von denen ihre häufig kleinbürgerlichen Angehörigen objektiv ausgeschlossen waren. Auch die Musik, die am meisten den verhassten bürgerlichen Geist verkörperte – die der Klassik und der Romantik – stieß auf Ablehnung. Auf der Suche nach Alternativen wandte sich die Jugendmusikbewegung zunächst dem Volkslied zu, das als überpersönlicher, „objektiver“ Ausdruck der Volksseele verherrlicht wurde. Das gemeinsame Singen wurde zum gemeinschaftsstiftenden Akt schlechthin stilisiert, die Funktion der Musik wurde primär in ihrer gemeinschaftsbildenden Kraft gesehen. Da es sich bei den Mitgliedern der Jugendmusikbewegung für gewöhnlich um musikalische Laien handelte, war die vorrangige Anforderung an das Repertoire seine leichte Ausführbarkeit. Obgleich der Jugendbewegung nahestehende Musikerinnen teilweise selbst Stücke für den Bedarf der Gemeinschaftsmusik komponierten, blieb das Verhältnis zu den zeitgenössischen Komponisten – von gelegentlichen Annäherungen abgesehen – distanziert⁵⁹.

Neben der Volksmusik rückte zunehmend die Alte Musik in den Blickpunkt des Interesses. Da die Jugendmusikbewegung um das kompositorische Schaffen der vergangenen 150 Jahre einen Bogen machte, war der Rückgriff auf älteres Repertoire ein naheliegender Schritt. Während die Werke des späten 18. und des 19. Jahrhunderts als übersteigerter Ausdruck individueller Subjektivität gewertet wurden,

57 Der Sinn der Kasseler Musiktage (anonym), 1933; zitiert nach Gutknecht, Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik, S. 229.

58 Mann, Geist und Wesen der Deutschen Republik, S. 137; siehe Kolland, Die Jugendmusikbewegung, S. 12.

59 Vgl. Kapitel 2.3, S. 19-20.

galt der polyphone Satz der Alten Musik als „objektiv“. Dies wurde mit dem Argument begründet, dass im gleichberechtigten Miteinander der Stimmen keine Einzelstimme übermäßig hervortreten könne, da sich jede dem Gesamtgefüge unterzuordnen habe. Als Reaktion auf den Geniekult der Romantik forderte die Jugendmusikbewegung eine an den Erfordernissen des täglichen Lebens orientierte „Gebrauchsmusik“. Andererseits wurde Musik häufig als der Warenwelt entgegengesetztes „geistiges Gut“ zu einem Gegenstand quasi-religiöser Andacht. Gemeinsam ist beiden Sichtweisen die Ablehnung des – als hedonistisch und dekadent gebrandmarkten – zeitgenössischen Konzertbetriebes.⁶⁰

2.3 Objektivismus, Alte Musik und kompositorische Tendenzen der Zwanzigerjahre – Neoklassizismus und Neue Sachlichkeit

Mit ihrer Forderung nach Objektivität war die Jugendmusikbewegung Teil einer umfassenden musikästhetischen Debatte. Auch die Auseinandersetzung mit der Alten Musik, namentlich den Komponisten des Barock, erstreckte sich weit über jene Gruppierungen hinaus, die sich ausschließlich der Beschäftigung mit älteren Perioden der Musikgeschichte verschrieben hatten, und erlangte insbesondere innerhalb der jungen Komponistinnengeneration große Bedeutung. Primäres Anliegen war auch hier die Abgrenzung von der Romantik, wofür die Bezugnahme auf ältere musikhistorische Epochen als naheliegendes Mittel erschien. In der Musiksprache des 18. Jahrhunderts meinten viele junge Komponisten ein willkommenes Gegengift gegen die Schwere und Überladenheit des musikalischen 19. Jahrhunderts zu finden: Symmetrie, Klarheit und Einfachheit waren die Qualitäten, die insbesondere die Musik J. S. Bachs als wertvoll erscheinen ließen. An vorderster Front einer kompositorischen Aneignung Alter Musik stand Igor Strawinsky, dessen Ballett *Pulcinella* – basierend auf teils echten, teils fälschlich zugeschriebenen Werken Pergolesis – grundlegend für jene kompositorische Richtung werden sollte, die unter dem Namen „Neoklassizismus“ in die Musikgeschichte einging. Im Gegensatz zu den Komponisten des 19. Jahrhundert versuchten Strawinsky und seine Mitstreiterinnen durch die Aneignung der Musik des Barock nicht der verlorenen Religiosität und Spiritualität habhaft zu werden, die jene Werke zu vermitteln

60 Siehe Kolland, Die Jugendmusikbewegung, S. 12-54.

schiene – es war vielmehr das Element formaler Strenge, das den barocken Stil angesichts spätromantischer Formlosigkeit zu einem attraktiven Bezugspunkt werden ließ.

Auch Paul Hindemith, der später selbst zu einem Vorreiter der Historischen Aufführungspraxis werden sollte⁶¹, ließ in seinen Kompositionen Formen vorromantischer Musik wieder aufleben. Primär von der Forderung nach Einfachheit und leichter Fasslichkeit geprägt, wurde die von ihm begründete Musikrichtung unter der Bezeichnung „Neue Sachlichkeit“⁶² bekannt. Hindemith wurde so zur Leitfigur einer Strömung, die das Musikschaffen im Deutschland der Zwischenkriegszeit prägte. Wie der Neoklassizismus war die Neue Sachlichkeit in erster Linie eine Reaktion auf die Romantik, aber auch auf den Expressionismus der Schönberg-Schule.

Im Gegensatz zu Strawinsky, dessen kompositorisches Schaffen in keiner direkten Beziehung zur zeitgleichen Alte-Musik-Bewegung stand (auch wenn sich der Komponist später selbst dem Studium der Aufführung Alter Musik widmen sollte⁶³), pflegte Hindemith intensive Kontakte zur Jugendmusikbewegung, die unter anderem in seiner Freundschaft mit Fritz Jöde, einem ihrer zentralen Protagonisten, zum Ausdruck kamen. Der Komponist spielte auch selbst die *Viola d'amore*, eines der bevorzugten Instrumente der Alte-Musik-Bewegung jener Zeit. Wie vielen Protagonistinnen der Jugendmusikbewegung ging es auch Hindemith um das Schaffen einer „Gebrauchsmusik“, die ihres transzendentalen Charakters entkleidet und auf die Bedürfnisse der Ausführenden und der Hörenden ausgerichtet sein sollte.⁶⁴ Folgerichtig kam es in den Jahren 1927 und 1928 zu einer Kooperation zwischen der „Reichsführerwoche“, einer Veranstaltung der zur Jugendmusikbewegung zählenden „Musikantengilde“, und den Baden-Badener Musikfesten, einem Kristallisationspunkt der Neuen Musik. Im Vorfeld des Ereignisses wurde die Affinität zwischen den jungen Komponisten und der Jugendbewegung hervorgehoben, wenn es etwa als deren gemeinsames Ziel bezeichnet wurde,

„das Volk (im weitesten Sinne) wieder an der Musik, insbesondere dem Schaffen der Jetztzeit zu interessieren, die schaffenden Künstler aber auf die Pflicht hinzuweisen,

61 Siehe Haskell, *The Early Music Revival*, S. 108-109; vgl. auch Kapitel 6.1, S. 57.

62 Vgl. dazu Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1999.

63 Siehe Haskell, *The Early Music Revival*, S. 76.

64 Siehe Kolland, *Die Jugendmusikbewegung*, S. 146.

nicht nur für den Konzertsaal zu schreiben, sondern sich auch die dankbare Aufgabe zu stellen, den musikalischen Bedürfnissen aller musikpflegenden Kreise entgegen zu kommen und dadurch einen Ring zu schließen zwischen Schaffenden und Volk.“⁶⁵

Allerdings stieß die Musik, die von Komponisten wie Hindemith in Hinblick auf die Bedürfnisse der Jugendmusikbewegung komponiert wurde, bei deren Vertreterinnen auf geringe Akzeptanz. Diese verstanden die Werke der jungen Komponistengeneration vornehmlich als Ausdruck des „Zeitgeistes“, dem sie ja mit radikaler Ablehnung begegneten. Die Neue Sachlichkeit war in ihren Augen letztlich von Intellektualismus, Formalismus und dem Streben nach oberflächlichen Effekten geprägt⁶⁶.

Trotz solcher Differenzen lassen sich zwischen Neuer Sachlichkeit und Jugendmusikbewegung Parallelen aufzeigen: Beiden Strömungen ist das Streben nach Objektivität, das Herausstellen des Gebrauchswertes und die Ablehnung subjektivistischen Gefühlsausdrucks gemeinsam. Neben den unübersehbaren Berührungspunkten lassen sich aber auch die Differenzen nicht von der Hand weisen. So war die Musikauffassung der Jugendmusikbewegung zu wesentlichen Teilen anti-rational und besaß deutlich idealistische Züge, wohingegen die Neue Sachlichkeit rational und konstruktivistisch ausgerichtet war. Während die Repräsentanten der Jugendmusikbewegung in der Gegenüberstellung eines organischen und eines mechanischen Musikverständnisses Position für das Organische bezogen, behauptete die Neue Sachlichkeit ihren anti-subjektiven Charakter gerade in bewusster Abgrenzung von der Vorstellung organischer „Natürlichkeit“. Bedeutete „Objektivität“ innerhalb der Jugendmusikbewegung – mit gewissen Einschränkungen – die Herrschaft einer als göttliche Macht verstandenen Musik über die Menschen, so meinte derselbe Begriff für die Komponistinnen der Neuen Sachlichkeit im Gegenteil die menschliche Beherrschung des musikalischen Materials.⁶⁷

Der Komponist Ernst Křenek sah dennoch einen zwingenden Zusammenhang

65 Heinrich Burkard, einer der Leiter des Kammermusikfestes Baden-Baden, in der Ausgabe 6/7 der Musikantengilde, 1927; zitiert nach Kolland, Die Jugendmusikbewegung, S. 152.

66 Siehe Kolland, Die Jugendmusikbewegung, S. 149.

67 Ebenda, S. 175-177.

zwischen Jugendbewegung und Neuer Sachlichkeit, die er – ebenso wie Adorno⁶⁸ – an dem Begriff des „Musikanten“ festmachte:

„Wir wollen das Gespenst des Musikanten vorderhand nicht soziologisch kritisieren, wo es am verwundbarsten ist, sondern nur feststellen, daß sich unter diesem Begriff, der etwas so rührend Harmloses und über allen Kummer hinweg Versöhnliches auszudrücken scheint, alles Faule, Dumpfe, Langweilige, Muffige verkriecht, das ohne ihn schon lang erkannt und durchschaut wäre. Nicht umsonst haben die erbarmungslosen Motoriker, als ihr Treiben mit der wiederauflebenden Schätzung von Gemütswerten allzu scharf zu kontrastieren begann, ihre Wahlverwandtschaft mit dem Wandervogeltum entdeckt.“⁶⁹

Auch in den Augen Adornos waren Neue Sachlichkeit, Neoklassizismus und Jugendmusikbewegung Ausdruck ein und derselben regressiven Geisteshaltung, deren gemeinsame Tendenzen für ihn im Begriff „Objektivismus“ kulminierten.⁷⁰ Auf seine Kritik an diesen Strömungen soll im Kapitel 2.4 näher eingegangen werden. Hier sei nur kurz seine Verurteilung jeder Form der „Gemeinschafts- und Gebrauchsmusik“ erwähnt, über die Adorno 1932 schrieb: „Indem ihre Aktivität an der falschen Stelle, bei der Musik anstatt bei der Gesellschaft, ansetzt, versäumt sie beide.“⁷¹ Den Fehler der Gebrauchsmusik sah Adorno darin, dass sie auf eine fiktive Gemeinschaft ausgerichtet sei, deren Beschwörung den – durch den kapitalistischen Produktionsprozess bedingten – Zustand der gegenwärtigen Gesellschaft verschleierte, anstatt auf seine Veränderung zu zielen:

„Der grundlegende Irrtum liegt in der Auffassung der Funktion von Musik dem Publikum gegenüber. Dessen Bewußtsein wird verabsolutiert: in der kleinbürgerlichen Gemeinschaftsmusik als ‚Natur‘, in der klassenbewußt-proletarischen, wie etwa Eisler sie vertritt, als proletarisches Klassenbewußtsein, das bereits heute und hier positiv genommen wird.“⁷²

Hanns Eisler, solcherart von Adorno in die Nähe der „Gemeinschaftsmusik“ gerückt, bezeichnete allerdings selbst die rückwärtsgewandten Tendenzen Letzterer, die angesichts gegenwärtiger Orientierungslosigkeit die Flucht in eine vermeintlich heile

68 Vgl. Adorno, Theodor W., „Kritik des Musikanten“, in ders., Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie (Gesammelte Schriften 14), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, hier: Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1998.

69 Křenek, Ernst, „Was nennt man neue Musik, und warum?“, in ders., Über neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen, Wien: Verlag der Ringbuchhandlung Wien 1937, S. 12.

70 Siehe Kolland, Die Jugendmusikbewegung, S. 157.

71 Adorno, Theodor W., „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“, in ders., Musikalische Schriften V (Gesammelte Schriften 18), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, hier: Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1998, S. 750.

Vergangenheit propagiere, kurzerhand als „Musikfaschismus“⁷³. Aber auch der Musikwissenschaftler Richard Taruskin bringt den Neoklassizismus mit der Historischen Aufführungspraxis in Zusammenhang, die er „its collateral descendant“ nennt, indem er beide als „[...] a tendentious journey back to where we had never been“ charakterisiert⁷⁴.

In diesem und dem vorigen Kapitel wurde versucht, den Anspruch auf Objektivität, wie er weite Bereiche der Historischen Aufführungspraxis der Nachkriegszeit kennzeichnet, auf die Jugendmusikbewegung und jene kompositorischen Strömungen der Zwanzigerjahre zurückzuführen, die selbst auf Alte Musik Bezug nehmen. Dass eine interpretatorische Haltung, die bestrebt ist, jegliche subjektive Willkür aus der Wiedergabe von Musik zu eliminieren, auch andere Wurzeln haben kann, zeigt das Beispiel des Dirigenten Arturo Toscanini. Mit seiner rigiden Forderung, die Musik exakt so aufzuführen, „com'è scritto“ – wie es geschrieben steht – repräsentiert er die Übertragung des Werktreue-Gedankens, wie er in den editorischen Bemühungen der frühen Musikwissenschaft zum Ausdruck kommt, auf das Feld der Interpretation⁷⁵. Toscaninis Fall liefert einen Hinweis darauf, dass der Literalismus – die Buchstabengläubigkeit – der Historischen Aufführungspraxis einerseits Teil einer generellen Tendenz in der Wiedergabe von historischer Musik im 20. Jahrhundert ist, andererseits aber auch im Kontext des Strebens nach Wissenschaftlichkeit gesehen werden muss, wie es nicht nur, aber auch in der Entwicklung der musikwissenschaftlichen Disziplin zum Ausdruck kommt.⁷⁶

72 Adorno, Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, S. 751.

73 Kolland, Die Jugendmusikbewegung, S. 151.

74 Taruskin, Richard, „Back to Whom? Neoclassicism as Ideology“, in *19th-Century Music* 16, 1993, S. 287.

75 Siehe Haskell, *The Early Music Revival*, S. 90; vgl. auch Adornos Charakterisierung Toscaninis in „Die Meisterschaft des Maestro“, in Adorno, *Musikalische Schriften I-III* (Gesammelte Schriften 16), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, hier: Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1998, S. 52-67.

76 Vgl. Dreyfus, *Early Music Defended against its Devotees*, S. 311-313; Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 144.

2.4 Adorno: Objektivismus als Regression

Theodor W. Adorno unterzieht in mehreren Publikationen – insbesondere „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“⁷⁷, „Kritik des Musikanten“⁷⁸ und „Der mißbrauchte Barock“⁷⁹ – die ästhetischen und moralischen Prämissen der Alte-Musik-Bewegung, wie sie sich im Deutschland der Nachkriegszeit präsentierte, einer scharfen Kritik. Adorno sieht die Pflege der Alten Musik im Wesentlichen als Weiterführung der Jugendmusikbewegung, thematisiert aber auch ihre ästhetische Nähe zum Schaffen Strawinskys und Hindemiths. In dem Kapitel „Typen musikalischen Verhaltens“ der Schrift *Einleitung in die Musiksoziologie*⁸⁰ rechnet Adorno die Freundinnen der Alten Musik dem Typus des „Ressentiment-Hörers“ zu. Wie Dorothea Kolland erklärt auch Adorno das Hör-Verhalten der Jugendmusikbewegung⁸¹ und der ihr nachfolgenden Alte-Musik-Bewegung soziologisch aus dem gesellschaftlichen Abstieg des Kleinbürgertums, das sich in einem „Konflikt zwischen sozialer Lage und Ideologie“ befinde: „Jene Schicht hält aber zugleich, aus alter Angst vor der Proletarisierung inmitten der bürgerlichen Welt, an der Ideologie des sozial Gehobenen fest, des Elitären, der ‚inneren Werte‘“.⁸² Aus dem Ressentiment der unter sozialer Deklassierung leidenden Kleinbürgerinnen folge die Verachtung alles Bürgerlichen. Das Leben der Oberschicht erscheine als gleichzeitig verlockend und dem eigenen Zugang verwehrt und werde darum mit Hass verfolgt. Diese Aversion gipfle im Feiern des Durchschnittlichen, das als „gesund“ gelte, während die Abweichung als „krank“ angesehen werde. Trotz seiner durchwegs kritischen Einschätzung zeigt Adorno Verständnis für die problematische Situation des Kleinbürgertums, die bei dessen Angehörigen den Wunsch nach Alternativen erweckt hatte: „Wie die Jugendbewegung überhaupt blieb die musikalische

77 Adorno, Theodor W., „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“, in ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I* (Gesammelte Schriften 10.1), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 138-151. Erschienen erstmals 1955 in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*.

78 Erschienen erstmals 1956 in *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*.

79 Adorno, Theodor W., „Der mißbrauchte Barock“, in ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I*, S. 401-422. Erschienen erstmals 1967 in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*.

80 Adorno, Theodor W., *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.

81 Adorno gebraucht den Begriff „musikpädagogische Musik“. Als deren Erscheinungsformen nennt er „Jugendmusik, Laienmusizieren, Singbewegung, Spielkreise“. *Kritik des Musikanten*, S. 67.

82 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 26.

wesentlich eine des gebildeten kleinen Bürgertums und reflektiert dessen geschichtliche Not.⁸³

Wie Kolland bestimmt Adorno den Geist der Alte-Musik-Bewegung als Protesthaltung, die sich aus Enttäuschung über den Zustand der Gesellschaft erkläre. So heißt es in der *Einführung in die Musiksoziologie* über den „Ressentiment-Hörer“:

„Er verachtet das offizielle Musikleben als ausgelaugt und scheinhaft; aber er treibt nicht darüber hinaus, sondern flüchtet dahinter zurück in Perioden, die er vorm vorherrschenden Warencharakter, der Verdinglichung, geschützt wähnt. Kraft seiner Starrheit zollt er derselben Verdinglichung Tribut, der er opponiert.“⁸⁴

Die Vertreterinnen der Jugendmusikbewegung träten „als musikalische Sachwalter dessen auf, was dem technisch-zivilisatorischen Fortschritt zum Opfer fällt“⁸⁵, blieben dabei aber doch ohnmächtige Gefangene des gesellschaftlichen Zusammenhanges, dem sie entfliehen wollten. Um der „verwalteten Welt“ zu entgehen, zögen sie sich in Refugien zurück, die scheinbar dem allgemeinen Gesetz der Verdinglichung nicht unterworfen seien. „Aber was den geschichtlichen Stand nicht Wort haben will, verfällt um so gründlicher der Zeit.“⁸⁶

So flüchten die Angehörigen der Jugendmusikbewegung Adorno zufolge aus einer Ablehnung des „Positivismus“ heraus in eine irrationale Haltung, in der sie Musik als „eine Aura des Geweihten oder Idealischen“⁸⁷ empfinden. In der Verachtung der radikalen Neuen Musik sieht Adorno eine puritanische Lustfeindlichkeit ausgedrückt: „[V]erhaßt ist noch die Lust im Leid.“⁸⁸ Die Abwehr jeglichen Gefühlsausdrucks drücke Angst vor der Psyche aus; das Streben nach asketischer Reinheit sei seinem Wesen nach anti-sexuell und bedeute – in psychoanalytische Begriffe gefasst – die Verdrängung verbotener Lust. Auch die Geringschätzung des Parameters der Klangfarbe und die Skepsis gegenüber instrumentalem Farbenreichtum sei anti-sinnlich, in ihr komme ein „Ethos der Prüderie“ zum Ausdruck.

Wie Thomas Mann beurteilt Adorno die Jugendbewegung – ihrer teilweise revolutionären Rhetorik zum Trotz – letztlich als rückschrittlich. Dies sieht der

83 Adorno, Kritik des Musikanten, S. 67.

84 Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 24.

85 Adorno, Kritik des Musikanten, S. 67.

86 Ebenda, S. 78.

87 Ebenda, S. 77.

88 Ebenda, S. 83.

Philosoph auch in der Forderung der Jugendmusikbewegung nach Gebrauchsmusik veranschaulicht: Die Vorstellung, durch das Komponieren von Stücken für den unmittelbaren Bedarf sei ein Entkommen vor den Gesetzen des freien, anonymen Marktes möglich, führe durch ihre Verneinung der liberalen Gesellschaft zur Flucht in eine vorliberale Ära. In ähnlicher Weise solle der Rückgriff auf Sakralmusik den Säkularisierungsprozess ungeschehen machen. Diese rückwärtsgewandten Tendenzen verleugnen in der Sichtweise Adornos die Unumkehrbarkeit des historischen Prozesses. Die von der Jugendmusikbewegung vertretenen Ideale – Objektivität, Kollektivismus, Sympathie mit vormodernen Gesellschaftsformen – kennzeichnen seiner Ansicht nach in der Folge auch die allgemeine Bachpflege im Deutschland der Nachkriegszeit. Adorno hebt insbesondere das politische Moment der Unterordnung unter autoritäre Strukturen hervor, das in seinen Augen die Geisteshaltung der Altemusik-Bewegung kennzeichnet. So heißt es in „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“:

„Es soll sich in [Bach], mitten im aufgeklärten Jahrhundert, nochmals die traditional verbürgte Gebundenheit, der Geist der mittelalterlichen Polyphonie, der theologisch überwölbte Kosmos offenbaren. Seine Musik sei dem Subjekt und seiner Zufälligkeit enthoben; sie töne nicht sowohl vom Menschen und seinem Inwendigen, als daß in ihr die Ordnung des Seins an sich verpflichtend laut werde. Die als unveränderlich und unausweichlich vorgestellte Struktur solchen Seins wird zum Surrogat des Sinnes: was nicht anders sein kann, als es erscheint, zur Rechtfertigung seiner selbst. An ihn halten sich alle, die, des Glaubens wie der Selbstbestimmung entwöhnt oder ihrer nicht mehr fähig, nach Autorität suchen, weil es gut wäre, geborgen zu sein. [...] Sie genießen die Ordnung seiner Musik, weil sie sich unterordnen dürfen.“⁸⁹

Ähnlich wie Thomas Mann sieht Adorno darum auch eine Verbindung zwischen der Pflege Alter Musik, wie sie in der Nachfolge der Jugendmusikbewegung betrieben wurde, und der Ideologie des Nationalsozialismus. In der *Einleitung in die Musiksoziologie* heißt es:

„Die erzwungene Regression wird, nach der Ideologie der inneren Werte, umgefälscht in etwas Besseres als das, was ihnen versagt ist, formal vergleichbar der faschistischen Manipulation, die das Zwangskollektiv der Atomisierten mit den Insignien naturwüchsig-vorkapitalistischer Volksgemeinschaft bekleidete.“⁹⁰

In dem bereits 1956 erschienenen Text „Kritik des Musikanten“ schreibt Adorno zu diesem Thema:

89 Adorno, Theodor W., „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“, in ders., Kulturkritik und Gesellschaft I, S. 138.

90 Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 26.

„Die Singbewegung hat die Erbschaft des zugleich konservativen und scheinrevolutionären Flügels der deutschen Jugendbewegung angetreten. [...] Unbestreitbar aber ist die Gemeinsamkeit mit dem Faschismus in vielen Positionen: dem Appell an die sogenannte Jugend als eine zugleich dynamische und gesellschaftlich vage Gruppe; der Anbiederung ans Volk und dessen angeblich heile oder naturnahe Kräfte, dem Vorrang des Kollektivs gegenüber dem einzelnen; der Diffamierung des Intellekts nicht minder als der Sinne und jeglicher subjektiven Differenzierung; dem bewährten Verfahren, Rückbildungen als Ursprünglicheres und Echteres, ja als fortgeschrittener denn der Fortschritt auszuposaunen.“⁹¹

Die versuchte Rückkehr zu einer verlorenen Ordnung verbindet die Jugendmusikbewegung auch für Adorno mit der Neuen Sachlichkeit. Eine solche „objektive“ Verbindlichkeit könne aber nicht willkürlich zurückerstattet werden: „Man versucht, Kategorien und Formen geschichtlich begrenzten Wesens als Invarianten, Urelemente, Seinsstrukturen zu restituieren inmitten von Voraussetzungen, die ihnen widersprechen.“⁹² Bezeichnend für die ambivalente Haltung der Jugendmusikbewegung, die in Musik auf der einen Seite eine gleichsam göttliche, dem Diesseits entrückte Macht sehe und sie andererseits auf ihren Gebrauchswert reduziere, ist für Adorno die Verwendung des Wortes „Auftrag“: Einerseits den Auftrag Gottes bezeichnend, erinnere es gleichzeitig an die Verpflichtung gegenüber „weltlichen“ Auftraggeberinnen. Beiden Wortbedeutungen gemeinsam sei die Betonung des Un- oder Überpersönlichen, das Negieren des Subjekts – auch dies ein Zug, den Adorno sowohl in der Jugendmusikbewegung als auch der Neuen Sachlichkeit ausgeprägt sieht. Auch zur musikalischen Moderne eines Igor Strawinsky sieht der Philosoph Parallelen: In der *Philosophie der neuen Musik*, deren zweiter Teil Strawinsky gewidmet ist, stellt Adorno dem aufgeklärten Subjekt, das er in der Musik der Schönberg-Schule verwirklicht sieht, das gleichgeschaltete Kollektiv gegenüber, das seiner Ansicht nach die Werke Strawinskys heraufbeschwören. Aus Abwehr gegenüber dem neuromantischen „Saccharin“⁹³, die allen Vertretern der Neuen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts gemeinsam gewesen sei, hätten Strawinsky und seine Nachfolgerinnen danach gestrebt, jede Spur von Subjektivität aus der Musik zu verbannen. In den Werken der Zweiten Wiener Schule noch das Fortbestehen subjektiven Ausdruckswillens verdammend, versuche der auf Strawinsky aufbauende Neoklassizismus eine verbindliche Musiksprache zu

91 Adorno, Kritik des Musikanten, S. 89.

92 Ebenda, S. 79.

93 Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 138.

etablieren, wie sie zur Zeit des Barock und der Wiener Klassik existiert habe. An die Stelle moderner Subjektivität würden seine Vertreter die Regression auf vor-individualistische Gesellschaftsformen setzen, in denen die Einzelne dem Zwang des Kollektivs unterworfen sei.

Diesen „schimärischen Aufruhr von Kultur gegen ihr eigenes Wesen als Kultur“⁹⁴ setzt Adorno in Beziehung zu dem „Wunschbild geschlossener Kultur“⁹⁵, das die Jugendmusikbewegung auf ihre Fahnen geheftet habe.⁹⁶ Auch in der *Ästhetischen Theorie* kritisiert der Autor wiederholt eine Haltung, die „Geschlossenheit um ihrer selbst willen“ anstrebe: „Autoritäre Instinkte, die temporär nicht unmittelbar mehr sich befriedigen, toben sich aus in der imago absolut geschlossener Kultur, die Sinn verbürge.“⁹⁷ Auch hier setzt Adorno klassizistische Bestrebungen in Beziehung zu einem autoritären Gesellschaftsbild und einer politisch reaktionären Haltung⁹⁸. Zusammenfassend lassen sich in Adornos Darstellung die Ablehnung subjektiven Ausdrucks, die Deutung historischer Stileigenschaften als universelle Konstanten und die willkürliche Unterordnung unter eine Tradition als Gemeinsamkeiten zwischen der Jugendmusikbewegung und der Musik Strawinskys und Hindemiths definieren.⁹⁹

3 Die Historische Aufführungspraxis als Beitrag zur modernen Ästhetik im Spiegel der Musikwissenschaft

3.1 Laurence Dreyfus: Alte Musik als Verfremdung

Seit den Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts findet innerhalb der Musikwissenschaft eine kritische Auseinandersetzung mit den ästhetischen Implikationen der Historischen Aufführungspraxis statt. Der aus den USA stammende Musikwissenschaftler und Bach-Forscher Laurence Dreyfus konstatiert in seinem 1983 erschienenen Aufsatz „Early Music defended against its Devotees“, dass die Bewegung, die sich der Wiederbelebung der Alten Musik verschrieben habe, keine

94 Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 131.

95 Ebenda, S. 184.

96 Ebenda, S. 169.

97 Siehe Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹³1995, S. 239.

98 Siehe ebenda, S. 337.

99 Siehe Adorno, Kritik des Musikanten, S. 79.

befriedigende Antwort auf ihre eigenen Beweggründe zu geben vermöge. Der Titel seiner Schrift nimmt Bezug auf Theodor W. Adornos in Kapitel 2.4 erwähnten Text „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“. In dem Teilstück „A Theory of Early Music“ schreibt Dreyfus:

„Within the cultural phenomenon called ‘Early Music’, there has been little, if any, philosophical reflection on its own activity. There is, of course, a large and growing literature which charts the day-to-day course of historical performance. But the language here is pragmatic, designed to answer the question: How ought we to perform this? This concern may be entirely legitimate. But once we wish to explore the motivations underlying this question, to understand why late twentieth-century culture should place such a value on historically ‘correct’ renditions of centuries-old music – in effect, once we wish to articulate a theory of Early Music – there seems to be a conspiracy of silence.“¹⁰⁰

Während Vertreterinnen der Historischen Aufführungspraxis oder ihr nahestehende Musikwissenschaftler die Gültigkeit der Prämissen, die jener Praxis zugrunde lagen, zumeist nicht in Frage stellten, nähert sich Dreyfus dem Komplex der Alten Musik von einem externen Standpunkt. Befassten sich Ersterer in der Regel mit den praktischen Problemen, die sich in Zusammenhang mit der Aufführung von „Musik mit unterbrochener interpretatorischer Tradition“¹⁰¹ stellen, nimmt Dreyfus für sich in Anspruch, als erster eine Theorie der Alten Musik aufzustellen, die in der Lage ist, eine philosophische Erklärung deren immanenter Beweggründe zu liefern. Der Verlagerung des Blickwinkels von einer internen zu einer externen Position entspricht Dreyfus' Definition von Alter Musik: Anstatt diesen Begriff wie üblich zur Benennung eines historisch begrenzten Repertoires europäischer Kunstmusik zu gebrauchen, bezeichnet der Musikwissenschaftler damit eine Reihe musikalischer Praktiken des späten 20. Jahrhunderts bzw. den Personenkreis, der diese Praktiken ausübt. Dreyfus bedient sich dabei einer diskurstheoretischen Methode: Indem er die Praxis der Alten Musik als „Wahrheitsspiel“¹⁰² begreift, entzieht er sich der Notwendigkeit einer Überprüfung des ihr zugrunde liegenden Wahrheitsanspruches und lenkt stattdessen die Aufmerksamkeit auf andere Aspekte, namentlich auf die Motivation der betreffenden Akteure. Dabei ist es Dreyfus' Ziel, sich gerade nicht an dem Diskurs der Historischen Aufführungspraxis zu beteiligen, innerhalb dessen die

100 Dreyfus, *Early Music Defended against its Devotees*, S. 297.

101 Siehe Holschneider, Andreas, „Über Alte Musik. Aufführungspraxis und Interpretation“, in *Musica* 34, Kassel 1980, S. 345.

Sinnhaftigkeit der eigenen Vorgangsweise als gegeben vorausgesetzt wird. Vielmehr sollen jene Implikationen der Bewegung untersucht werden, die ihren Protagonistinnen möglicherweise nicht bewusst sind, sich aber jedenfalls von den explizit formulierten Desideraten der Historischen Aufführungspraxis unterscheiden. Ähnlich einem Sozialanthropologen, der sich mit den kulturellen Praktiken einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe befasst, erstellt Dreyfus einen detaillierten Katalog der beteiligten Personen und Objekte – von den Ausführenden über Lehrende und Wissenschaftlerinnen bis hin zu Verlegern, Konzertveranstalterinnen und den Verantwortlichen der Tonträgerindustrie – und schließlich den Rezipienten.

Auf der Suche nach einem Begriff, der die Ziele der Vertreterinnen der Alten Musik auf den Punkt bringen könnte, stößt Dreyfus auf das Konzept der Authentizität. Dieser Terminus steht in seinen Augen als ein Sammelname für all das, was Alte Musik in der Vorstellung ihrer Fürsprecher von der herkömmlichen Wiedergabepraxis absetzen soll. Letztere sei – so die Freunde Alter Musik – vom selbtherrlichen Individualismus der Interpretinnen gekennzeichnet, die den musikalischen Text ihrem Willen unterordnen und so den subjektiven Ausdruck über die Intention des Komponisten stellen würden. Demgegenüber, so Dreyfus, begreifen jene Musikerinnen, die sich der „Authentizität“ verschrieben haben, sich selbst als getreue Verfechterinnen der Absicht des Komponisten, und somit als Hüterinnen der historischen Wahrheit. In diesem Zusammenhang wirft Dreyfus den Anhängern der Alten Musik vor, sie würden den Begriff der Wahrheit vorschnell auf bloße Faktentreue verengen und sich auf diese Weise den hermeneutischen Problematiken entziehen, die mit der Interpretation von Texten aller Art einhergehen.

Die epistemologische Position, der zufolge das bloße Observieren empirischer Daten die Erkenntnis eines Objektes ermöglicht, bezeichnet Dreyfus als „Objektivismus“. Er bedient sich also desselben Begriffs, in dem bereits Adorno das Wesen der Alte-Musik-Bewegung zusammengefasst sah, gibt ihm aber einen etwas anderen Akzent. Während Adorno unter „Objektivismus“ – unter Bezugnahme auf die Jugendmusikbewegung – eine Reaktion auf die als subjektivistisch kritisierte romantische Ästhetik verstand, bezieht sich Dreyfus in seiner Verwendung des Ausdrucks primär auf eine hermeneutische Haltung, die den Interpretationsakt auf

die Darstellung aller positiv verfügbaren Daten beschränkt. Er wirft den Vertretern der Alten Musik vor, ihre Interpretationsweise sei mit der Anwendung naturwissenschaftlicher Methoden auf den Akt der Aufführung von Musik gleichzusetzen. Dieser „wissenschaftliche“ Zugang zur Interpretation gipfelt für ihn in der Annahme, mit der möglichst vollständigen Rekonstruktion aller die historische Aufführung eines Werkes begleitenden Umstände könne dieses in seiner Essenz erfasst werden.¹⁰³

Der Musikwissenschaftler nimmt dabei explizit auf Adornos Äußerungen zum Themenkomplex der Alten Musik Bezug, wobei er die Schlussfolgerungen des Philosophen zwar ablehnt, seine kritische Diagnose jedoch zum Ausgangspunkt einer eigenen Theorie der Alte-Musik-Bewegung nimmt. Dreyfus sieht in Adornos Äußerungen eine Bestätigung seiner eigenen Kritik am „objektivistischen“ Zugang zu musikalischen Werken der Vergangenheit. Zwar steht für Dreyfus Adornos radikale Ablehnung der Alten Musik in Zusammenhang mit dessen Position als prononciertem Verfechter der musikalischen Moderne, die ihm eine positive Einschätzung der Restauration eines historischen musikalischen Idioms von vornherein verunmöglichen würde. Er teilt aber durchaus die negative Bewertung, die der Philosoph dem apologetischen Diskurs der Alten Musik angedeihen lässt. Dieser Umstand legt den Schluss nahe, dass in den drei Jahrzehnten, die seit den ersten schriftlichen Äußerungen Adornos zu diesem Problemfeld vergangen waren, die Diskussion in Dreyfus' Augen keine nennenswerte Weiterentwicklung erfahren habe, dass also Adornos Kritik für die Alte-Musik-Bewegung der Achtzigerjahre des 20. Jahrhunderts noch ebenso Gültigkeit besitze wie für jene der Nachkriegszeit.¹⁰⁴ Dreyfus räumt allerdings ein, dass die aufführungspraktische Beschäftigung mit Alter Musik seit jenem Zeitraum, aus dem die publizistischen Attacken Adornos stammen, gewisse Fortschritte zu verzeichnen habe. Die Wahrnehmung des Philosophen, so der Musikwissenschaftler, sei durch die Periode des sogenannten „Nähmaschinen-Barock“ und der „Vivaldi-Renaissance“¹⁰⁵ in den 1950er-Jahren geprägt worden, als es das Ziel „historisch“ orientierter Musiker zu sein schien,

und Wahrheit 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 13.

103 Siehe Dreyfus, *Early Music defended against its Devotees*, S. 297-299.

104 Siehe ebenda, S. 300.

105 Zu den von Dreyfus verwendeten Begriffen „sewing machine‘ style“ und „Vivaldi revival“ vgl. Kerman, *The Historical Performance Movement*, S. 193.

jegliche Emotion aus der Musik zu verbannen.¹⁰⁶

Diese extreme Ausprägung des objektivistischen Paradigmas gehört aus der Sicht Dreyfus' der Vergangenheit an. Doch die ideologischen Grundlagen der Bewegung – namentlich ihr Beharren auf „Authentizität“ und die damit verbundene „objektivistische“ Ausrichtung – sind seiner Meinung nach seit den Fünfzigerjahren im Wesentlichen unverändert geblieben. Der Musikwissenschaftler gesteht der Alte-Musik-Bewegung lediglich zu, dass das Faktenwissen, auf dem ihre Aufführungen gründen, in der Zwischenzeit zugenommen habe, nicht aber einen Anstieg der künstlerischen Qualität ihrer Darbietungen, wodurch er die Gültigkeit von Adornos Kritik an den Grundlagen der Bewegung bestätigt sieht. Denn die – nach seinem Dafürhalten – durchschnittlich niedrige Qualität ihrer musikalischen Äußerungen ist für den Wissenschaftler ein Indikator für das Versagen der theoretischen Annahmen, auf denen die Praxis der Alten Musik basiert. Dies betrifft insbesondere die Absicht, das Subjekt der ausführenden Musikerin aus dem Interpretationsprozess auszuklammern.¹⁰⁷

Immerhin entdeckt Dreyfus im Rahmen der Alten Musik Elemente, die sich auf den ersten Blick nicht mit Adornos (und seiner eigenen) Kritik an den Fundamenten der Bewegung in Einklang bringen lassen. Ein Musiker wie der Cembalist und Dirigent Gustav Leonhardt scheint mit seinen – in Dreyfus' Augen – hervorragenden musikalischen Leistungen der Theorie vom nicht korrigierbaren Irrtum der Alte-Musik-Ideologie zu widersprechen. Zur Erklärung dieses Phänomens unternimmt Dreyfus einen historischen Rückblick auf die Ursprünge der Bewegung, um zu zeigen, wie ein Teil dieser Bestrebungen im Laufe seiner Entwicklung eine andere Richtung eingeschlagen hat. Dieser Kurswechsel hat Dreyfus' Ansicht nach allerdings noch nicht die Manifestationen der Alten Musik in ihrer ganzen Breite erfasst. Die Auseinandersetzung mit Alter Musik sowie die aufführungspraktische Strömung, die rückblickend mit dieser Bezeichnung assoziiert wurde, seien demnach parallel zu dem fundamentalen Bruch entstanden, den die musikalische Moderne um 1900 gegenüber der Tradition vollzogen habe. Im Gegensatz zum Schaffen der Avantgarde, das eine Reaktion auf die gesellschaftliche Krisensituation der Gegenwart gewesen sei, habe die Alte Musik den umgekehrten Weg eingeschlagen und

106 Siehe Dreyfus, *Early Music defended against its Devotees*, S. 303.

sich in eine scheinbar heile Vergangenheit geflüchtet. Beiden Bestrebungen gemein sei die Ablehnung des musikalischen Mainstreams, also des bürgerlichen Konzertlebens des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Ungefähr seit den 1970ern sei jedoch eine Veränderung in der öffentlichen Wahrnehmung der Alten Musik zu beobachten. Diese Strömung werde von konservativen Kritikerinnen neuerdings als Inbegriff des bedrohlich Modernen in der Musik gegeißelt. Dies erklärt Dreyfus mit dem ungewohnten Licht, in dem die Alte Musik die Monumente der abendländischen Musikkultur erscheinen lässt. Indem sie unhinterfragt tradierte Aufführungsgewohnheiten von scheinbar universeller Gültigkeit durchbreche, erziele sie eine Schockwirkung, wie sie von den russischen Formalisten mit dem Begriff *priëm ostranenie* gefasst worden war (den in der Folge Bertolt Brecht als „Verfremdungseffekt“ für das deutschsprachige Theater nutzbar gemacht hat, L.D.¹⁰⁸). Die neuartigen Gepflogenheiten der Alten Musik in Hinblick auf Phrasierung und Artikulation sowie der fremdartige Klang der historischen Instrumente würden bei der Hörerin eben jene Verstörung bewirken, welche die Enttäuschung von Erwartungen stets zur Folge habe. Der Klassik-Hörer, der gewöhnt sei, die Meisterwerke der Tradition gewissermaßen als seinen angestammten Besitz zu betrachten, müsse nun miterleben, wie dieser von unfreiwilligen Ikonoklastinnen in Trümmer geschlagen würden. Eben dieser nicht-intentionale Verfremdungseffekt sei es gewesen, der die Alte Musik gleichsam über Nacht von einer rückwärtsgewandten Fluchtbewegung in eine ernstzunehmende Herausforderung der etablierten Musikkultur verwandelt habe.¹⁰⁹

Dreyfus zitiert zwei historische Besprechungen von Uraufführungen Arnold Schönbergs und stellt ihnen eine zeitgenössische Kritik an der aktuellen Alte-Musik-Bewegung gegenüber, um die Parallelen in der Rhetorik der jeweiligen Angreifer aufzuzeigen. In beiden Fällen, so Dreyfus, verwenden die Kritiker Metaphern aus dem Bereich der Pathologie, der Sünde und der physischen Gewalt, um das „Vergehen“ der Kritisierten an der musikalischen Tradition zu verdeutlichen.

107 Dreyfus, *Early Music defended against its Devotees*, S. 304.

108 Siehe von Wilpert, Gero, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner ⁶1979, S. 876: Durch eine distanzierte Haltung der Schauspielerin gegenüber der von ihr verkörperten Rolle soll dem Zuseher scheinbar Vertrautes als fremd und neu erfahrbar gemacht und so eine kritische Reflexion ermöglicht werden.

109 Siehe Dreyfus, *Early Music Defended against its Devotees*, S. 306.

Während die Alte-Musik-Bewegung insgesamt durch ein Ensemble an Regeln bestimmt ist, die den korrekten Umgang mit musikalischen Werken sicherstellen sollen, beobachtet Dreyfus unter den bedeutendsten Vertreterinnen der Bewegung eine auffallende Skepsis diesen Regeln gegenüber. Anders als in den 1960er-Jahren, in denen „these players“ (Dreyfus nennt keine Namen) noch für sich in Anspruch genommen hätten, eine Wissenschaft der Interpretation entdeckt zu haben, ließen selbige in letzter Zeit eher mit Äußerungen der Art „Je mehr Traktate ich lese, desto weniger weiß ich“ oder „Wenn ich spiele, folge ich nur meinem Herzen“ aufhorchen¹¹⁰. Wie Dreyfus vermutet, war die Alte Musik für diese Interpreten von Anfang an nichts anderes als ein Sprungbrett, das ihnen ermöglicht habe, sich stilistisch vom Mainstream abzusetzen.¹¹¹

3.2 Richard Taruskin: Historische Aufführungspraxis als neoklassizistische Ästhetik

Am prononciertesten wurde in den Achtziger- und Neunzigerjahren des 20. Jahrhunderts die These von der impliziten Modernität der Historischen Aufführungspraxis von dem US-amerikanischen Musikwissenschaftler Richard Taruskin vertreten¹¹². Ihren deutlichsten – wenn auch nicht definitiven – Ausdruck findet Taruskins Position in dem Aufsatz „The Pastness of the Present and the Presence of the Past“, der 1988 von Nicholas Kenyon in dem Sammelband „Authenticity and Early Music“ veröffentlicht wurde. Taruskin beginnt seine Auseinandersetzung mit der Bewegung, die heute zumeist unter der Bezeichnung „Historische Aufführungspraxis“ firmiert, mit einer Kritik an der Attribut „authentisch“, das er – wie auch Dreyfus – als Zentrum der Debatte um jene Bewegung begreift. Der Terminus der Authentizität sei im Zusammenhang mit der Aufführung musikalischer Werke nicht nur verfehlt, da er das Konzept historischer Authentizität auf Perioden zurückprojiziere, denen dieses gänzlich fremd gewesen sei – sein wertender Charakter spreche von vornherein jedem anderen interpretatorischen Ansatz die

110 Siehe Dreyfus, *Early Music Defended against its Devotees*, S. 320.

111 Ebenda, S. 308-320.

112 Andere Versuche einer philosophischen Bestimmung der Historischen Aufführungspraxis wie derjenige von Peter Kivy (*Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca, NY u. a.: Cornell University Press 1995) müssen hier unberücksichtigt bleiben. Die

Legitimität ab und führe so zur Behauptung einer moralischen Überlegenheit der Historischen Aufführungspraxis gegenüber anderen Formen der Interpretation. Auch die in musikwissenschaftlichen Kreisen kursierenden Alternativ-Bezeichnungen „historically-aware“, „historically accurate“ und „historically informed“ trügen diesen Überlegenheitsanspruch in sich. Taruskin findet einen Ausweg aus dem Problem einer angemessenen Bezeichnung in der Schöpfung des Adjektivs „authentic“ (das im Folgenden mit „authentisch“ wiedergegeben wird). Gemäß der von Taruskin herangezogenen Analogie verhält sich „authentisch“ zu „hellenistisch“ wie „hellenistisch“ zu „hellenisch“.¹¹³ Während der Autor also die Legitimität der Ansprüche in Frage stellt, mit denen die Vertreterinnen der Historischen Aufführungspraxis ihr Vorgehen verbinden, bestreitet er keineswegs den Wert der musikalischen Darbietungen, die unter dem Banner der „Authentizität“ entstehen. Nur sieht er diesen Wert gerade nicht in der vorgeblichen Historizität der Aufführungen begründet, sondern – ganz im Gegensatz zu den Vertretern der Bewegung selbst – in ihrer Aktualität oder, wie Taruskin in der Folge ausführt, der in ihnen zum Ausdruck kommenden modernen Ästhetik. Die historische Orientierung dient Taruskin zufolge lediglich als Vorwand, der es den Interpreten ermöglicht, sich der Verantwortung für ihre ästhetischen Entscheidungen zu entziehen und diesen mit der Behauptung, es handle sich um die Intentionen der Komponistin, eine gleichsam unanfechtbaren Autorität zu verleihen.

Was sich den Anschein historischer Authentizität geben möchte, ist für Taruskin in Wahrheit authentischer Ausdruck der Gegenwart, ja, die sogenannte Historische Aufführungspraxis ist Taruskins Ansicht nach der modernste Stil seiner Zeit, was die Interpretation historischer Musik betrifft. Wie der Autor in einem zwei Jahre später für die *New York Times* entstandenen Artikel formuliert: „[W]hat we call historical performance is the sound of now, not then. It derives its authenticity not from its historical verisimilitude, but from its being for better or worse a true mirror of late-twentieth-century taste.“¹¹⁴ Eine mögliche Antwort auf die Frage, warum die von dem ausgewiesenen Modernisten Ezra Pound entlehnte Forderung „Make It

Betrachtung bleibt auf jene Autoren beschränken, deren Fokus auf dem Zusammenhang von Historischer Aufführungspraxis und moderner Ästhetik liegt.

113 Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 140.

114 Taruskin, Richard, „The Modern Sound of Early Music“, in ders., *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford, New York: Oxford University Press 1995, S. 166.

New¹¹⁵ ausgerechnet die Alte Musik erfüllen soll, liefert Taruskin an späterer Stelle, wenn er auf die geringe Bedeutung verweist, die aktuelle Kompositionen im gegenwärtigen Musikleben spielen.¹¹⁶

Den Zusammenhang von Historischer Aufführungspraxis und moderner Ästhetik erläutert Taruskin in „The Pastness of the Present [...]“ anhand der Unterscheidung zwischen „vitaler“ und „geometrischer“ Kunst, die der englische Schriftsteller Thomas Ernest Hulme in seinem 1924 posthum erschienenen Essay „Romanticism and Classicism“ eingeführt hat. Als „vital“ bezeichnet Hulme darin jene Arten der Kunst, die durch ein Bejahen natürlicher Formen und des darin zum Ausdruck kommenden Lebenstriebes gekennzeichnet sind. Als ihnen entgegengesetzt sieht Hulme die sogenannte „geometrische Kunst“, die er (im Fall von bildender Kunst) durch strenge Linienführung, kristalline Formen und eine Tendenz zur Abstraktion geprägt sieht. Diese künstlerischen Ausdrucksformen seien von dem Versuch gekennzeichnet, dem Chaos und der Entropie der äußeren Wirklichkeit die Reinheit und Dauerhaftigkeit geometrischer Formen entgegenzusetzen; sie seien etwa in „primitiven“ Kulturen anzutreffen, welche die Außenwelt als ungeordnet und bedrohlich empfänden, aber auch in der ägyptischen und der byzantinischen Kunst sowie derjenigen des europäischen Mittelalters. Eine Hinwendung zur geometrischen Kunst konstatiert Hulme auch bei seinen Zeitgenossen, welche die Traumata von industrieller Revolution und politischen Umwälzungen zu verarbeiten hätten und mit der genuin modernen Erfahrung existentieller Geworfenheit und Entfremdung konfrontiert wären. Während Hulme die „vitale“ Kunst in paradigmatischer Weise im Zeitalter der Romantik verwirklicht sieht, prophezeit er für das 20. Jahrhundert den Aufstieg der „geometrischen“ Stilformen.¹¹⁷

Taruskin sieht die Hinwendung vieler Künstlerinnen im frühen 20. Jahrhundert zu archaischer und sogenannter primitiver Kunst, wie etwa die afrikanischen Masken Pablo Picassos oder Ezra Pounds Beschäftigung mit mittelalterlicher Lyrik, als Flucht vor dieser Unsicherheit. Derartige Tendenzen

115 Siehe Taruskin, *The Pastness of the Present [...]*, S. 152.

116 „What Early Music has been doing is busily remaking the music of the past in the image of the present (necessary because we unfortunately have so little use for the actual music of the present) [...].“, Taruskin, *The Modern Sound of Early Music*, S. 169.

hätten das Ziel verfolgt, nach dem Verlust jeder unmittelbaren und selbstverständlichen Zugehörigkeit zu einer Tradition willkürlich eine Art „Tradition zweiter Ordnung“ zu kreieren, die in der Lage wäre, neuerlich den Eindruck des Notwendigen und Beständigen zu erwecken. Hulme spricht in diesem Zusammenhang von der „trockenen Härte, die man in den Klassikern findet“¹¹⁸. In seiner ersten Stellungnahme zu diesem Thema, die 1981 als Teil einer Podiumsdiskussion entstand¹¹⁹, zitiert Taruskin T. S. Eliot, der den Begriff *depersonalisation* einführt, definiert als „[...] ein fortwährendes Aufgehen [des Künstlers] als der jeweiligen Privatperson in etwas, was einen höheren Wert darstellt.“¹²⁰ Dieses „Etwas“ ist für Eliot die Tradition; diese jedoch „[...] kann nicht vererbt werden; und wer ihrer teilhaft werden möchte, muß sie sich mit großer Mühe selbst erarbeiten.“¹²¹ Ein weiterer Autor, auf den sich Taruskin beruft, ist José Ortega y Gasset, der in seinem 1925 veröffentlichten Aufsatz „La deshumanización del arte“¹²² „das Ausmerzen der menschlich-allzumenschlichen Elemente“ in der Kunst forderte¹²³. Das damit verbundene Konzept einer künstlerischen Produktion, die durch Exaktheit und abstrakte Muster geprägt und so der Vergänglichkeit der menschlichen Natur enthoben ist, erinnert stark an Hulmes Begriff der „geometrischen Kunst“. Die von Ortega proklamierte Ästhetik ist elitär – „Es wird dies eine Kunst für ‚Künstler‘ sein, keine Kunst für die Masse; eine Kastenkunst, keine Volkskunst.“¹²⁴ – und puristisch, sie schwört der Expressivität ab und ersetzt

117 Siehe Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 158-162; vgl. Hulme, Thomas Ernest, „Romanticism and Classicism“, in ders., *Selected Writings*, hg. von Patrick McGuinness, New York: Routledge 2003, S. 68-83.

118 „The dry hardness which you get in the classics [...]“, Hulme, *Romanticism and Classicism*, S. 75, Übersetzung L.D.; siehe Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 162.

119 Unter dem Titel „On Letting the Music Speak for Itself“ aufgenommen in den Band *Text and Act*, S. 51-66.

120 „[A] continual surrender of [the artist] as he is at the moment to something which is more valuable.“ Eliot, Thomas Stearns, „Tradition and the Individual Talent“, in ders., *Selected Essays 1917-1932*, London: Faber and Faber 1932, S. 17; deutsche Übersetzung: „Tradition und individuelle Begabung“, in Eliot, *Essays I (Werke 2)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 350.

121 „It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour.“ Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, S. 14. Deutsche Übersetzung: *Tradition und individuelle Begabung*, S. 346. Auswahl der Zitate nach Taruskin, *On Letting the Music Speak for Itself*, S. 56.

122 Titel der deutschen Übersetzung: „Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst“.

123 Siehe Ortega y Gasset, José, *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*, München: dtv 1964, S. 13.

124 Ebenda.

diese durch Ironie: Sie versteht Kunst als Spiel ohne Konsequenzen.¹²⁵

Als exemplarische Verwirklichung dieser Ästhetik innerhalb der Musik sieht Taruskin das Schaffen Igor Strawinskys. Er beruft sich dabei auf Strawinskys „Musikalische Poetik“, in der es etwa über den Geschmack heißt: „Der Künstler erlegt ihn sich selber auf und erreicht es schließlich, ihn auch anderen aufzuzwingen“, und weiter, „[...] die Tradition [entsteht] aus einer bewußten und wohlbedachten Vorliebe [...]“.¹²⁶ Auch Hulmes Dualismus von vitaler und geometrischer Kunst findet sich Taruskins Ansicht nach bei Strawinsky wieder, wenn dieser auf die von dem Philosophen Pierre Suwtschinsky entwickelte Unterscheidung zwischen ontologischer und psychologischer Zeit rekurriert. Taruskin zitiert Strawinsky mit der folgenden Äußerung:

„Suwtschinsky zeigt uns somit zwei Arten von Musik: die eine entwickelt sich parallel zum Ablauf der ontologischen Zeit und durchdringt ihn; sie erweckt im Hörer ein Gefühl des Wohlbehagens, der „dynamischen Ruhe“ sozusagen. Die andere eilt diesem Ablauf voraus oder stört ihn. Sie haftet nicht am tönenden Augenblick. Sie verschiebt die Anziehungs- und Schwerpunkte und richtet sich im Unbeständigen ein, was sie befähigt, die Gemütszustände ihres Autors wiederzugeben. Alle Musik, in der der Ausdruckswille vorherrscht, gehört diesem zweiten Typus an. [...] Die an die ontologische Zeit gebundene Musik wird gewöhnlich vom Prinzip der Analogie beherrscht. Die zur psychologischen Zeit sich bekennende Musik arbeitet gern mit Kontrasten. Diesen beiden Prinzipien, die den schöpferischen Vorgang bestimmen, entsprechen die Grundbegriffe der Mannigfaltigkeit und der Einheit. [...] Ich für meine Person bin stets der Ansicht gewesen, daß es zweckmäßiger ist, mit Analogien als mit Kontrasten zu arbeiten. Die Musik kräftigt sich in dem Maße, wie sie den Verführungen der Mannigfaltigkeit entgeht. Was sie an zweifelhaften Reichtümern verliert, gewinnt sie an wahrer Festigkeit.“¹²⁷

Taruskin kommt zu dem Schluss, dass die von Strawinsky propagierten Qualitäten nicht nur symptomatisch für das Moderne innerhalb der kompositorischen Ästhetik des 20. Jahrhunderts sind, sondern sich ebenso im Bereich der Interpretation wiederfinden. Als Beleg zitiert er den Beitrag des britischen Musikwissenschaftlers Daniel Leech-Wilkinson zu einer Diskussion, die 1984 von der Zeitschrift *Early Music* unter dem Titel „The Limits of Authenticity“ veröffentlicht wurde. Leech-Wilkinson vergleicht darin Einspielungen diverser Musikstücke aus verschiedenen

125 Siehe Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 184.

126 Stravinsky, Igor, „Musikalische Poetik (Poétique musicale). Sechs Vorlesungen und ein Epilog. Harvard University 1939/1940“, in ders., *Schriften und Gespräche. Erinnerungen/Musikalische Poetik*, Mainz: Schott 2009, S. 207. Auswahl der Zitate nach Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 162-163.

127 Stravinsky, *Musikalische Poetik*, S. 192-193. Auswahl und Kürzung des Zitats nach Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 165-166.

Epochen, wobei jeweils eine Aufnahme vor oder um 1950 entstand, während die andere dem Bereich der Historischen Aufführungspraxis zuzurechnen ist, wie sie sich um das Jahr 1980 herum darstellte.

Das Ergebnis dieses Experiments scheint das erklärte Ziel der Historischen Aufführungspraxis, die Musik der Vergangenheit im Stil der jeweiligen Entstehungszeit zu realisieren, als Schimäre zu entlarven. Denn obwohl es sich bei den ausgewählten Tonbeispielen um so mannigfaltiges Repertoire wie den gregorianischen Choral, das elisabethanische Madrigal oder Werke des Barock und der Frühromantik handelt, unterscheiden sich alle neueren, „authentischen“ Interpretationen in derselben Weise von ihren „unauthentischen“ Vorgängerinnen: nämlich durch gleichbleibend rasches Tempo, einen schlanken, vibratoarmen Klang, eine geringere Palette dynamischer Abstufungen und größere Zurückhaltung, was sämtliche interpretatorische Gesten anbelangt, die nicht unmittelbar durch den Notentext oder aufführungspraktische Erkenntnisse zu rechtfertigen sind. Leech-Wilkinson leitet daraus ab, dass diese stilistischen Eigenheiten nichts mit der Aufführungspraxis der betreffenden historischen Epochen zu tun hätten, sondern vielmehr den aktuellen Geschmack des Aufführungszeitpunktes zum Ausdruck brächten.¹²⁸ Taruskin bemerkt dazu, dass sich beispielsweise ein so auffälliges Charakteristikum „historischer“ Aufführungen wie die Gleichmäßigkeit des Schlages in keiner Weise mit der vorhandenen historischen Evidenz zu barocken Aufführungsgewohnheiten in Einklang bringen lasse. Vielmehr lasse sich darin ein Wiederhall jenes „monometrischen“ Rhythmus erkennen, der für die Ästhetik Strawinskys kennzeichnend sei. Geschwindigkeit und mechanische Gleichmäßigkeit in der Musik werden auch von Vertretern der Neuen Sachlichkeit gefordert. So schreibt etwa der von Taruskin zitierte Boris Wladimirowitsch Assafjew, die „neue Kammermusik“ würde den Rhythmus des modernen Lebens abbilden¹²⁹. „[T]he uniformity of its metrical pulse [...], die von Edward T. Cone in seinem Handbuch *Musical Form and Musical Performance* als wesentliches Kennzeichen der Musik Bachs und Händels bezeichnet wird, hat laut Taruskin wenig mit barocker Ästhetik,

128 Siehe Leech-Wilkinson, Daniel, „What we are doing with early music is genuinely authentic to such a small degree that the word loses most of its intended meaning“, in *Early Music* 12, 1984, S. 13-16.

129 Siehe Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 186-187.

aber viel mit Stromlinienförmigkeit und Wolkenkratzern zu tun.¹³⁰

Ausgehend von Daniel Leech-Wilkinsons Interpretationsvergleich führt Taruskin dessen Gedanken noch weiter: Er vergleicht sieben Einspielungen von Bachs fünftem Brandenburgischen Konzerts (BWV 1050), die im Zeitraum zwischen 1935 und 1985 entstanden, und kommt zu dem Ergebnis, dass Leech-Wilkinsons Beobachtung sich auf die generelle Entwicklung der Wiedergabe älterer Musik im 20. Jahrhundert ausdehnen lässt. Viel zentraler als der in seinen Augen vernachlässigbare Unterschied zwischen sogenannter „authentischer“ und „moderner“ Aufführungspraxis ist für Taruskin eine bestimmte Ästhetik, die innerhalb der Interpretationsgeschichte des 20. Jahrhunderts allmählich Platz greift und in den „authentischen“ Aufführungen lediglich mit besonderer Deutlichkeit zum Ausdruck kommt. So gesehen wäre die Historische Aufführungspraxis nichts weiter als „the avant-garde wing or cutting edge of modern performance“¹³¹. Taruskin weist darauf hin, dass die Beschäftigung mit Alter Musik in Strawinskys Jugend als Zeichen einer progressiven Haltung galt. Aus dieser Relativierung der historischen Komponente der Historischen Aufführungspraxis folgt für Taruskin die Forderung an die ausführenden Musikerinnen, sich zu der Bedeutung zu bekennen, die persönlicher Geschmack bei ihren interpretatorischen Entscheidungen spielt, anstatt sich auf eine vorgeblich wissenschaftliche Objektivität zu berufen.¹³²

In seinem Beitrag zu derselben von *Early Music* veröffentlichten Diskussion, in deren Rahmen Leech-Wilkinson seinen paarweisen Interpretationsvergleich unternahm, zieht Taruskin – wie ein Jahr zuvor Dreyfus – eine Parallele zum literarischen *Verfremdungseffekt*¹³³, den er allerdings weniger auf der Ebene der Rezeption als auf jener der Interpretation verortet. Der fremdartige Klang und die ungewohnte Spieltechnik, so der Musikwissenschaftler, würden die ausführenden Musiker zwingen, vertraute Wahrnehmungsweisen hinter sich zu lassen und in neuer, unmittelbarer Weise mit der Komposition in Kontakt zu treten: „The unfamiliarity of the instrument forces mind, hand and ear out of their familiar routines and into more

130 Vgl. Cone, Edward T., *Musical Form and Musical Performance*, 1968; zitiert nach Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 167-169.

131 Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 193.

132 Siehe ebenda, S. 196-198.

direct confrontation with the music.“¹³⁴ Taruskin widerspricht indessen der oft vorgebrachten Behauptung von der größeren Expressivität historischer Instrumente:

„If played in an appropriate manner, modern instruments too would be capable of anything the player wishes to produce on them. But they are not played in that way and [...] they probably never will be. For players on modern instruments have neither the impulse nor the means to free their minds from their habits in the way old instruments compel one to do.“¹³⁵

Als Beispiel für einen „vorbildlichen“ Umgang mit historischer Evidenz nennt Taruskin – ebenso wie Dreyfus – den Musiker Gustav Leonhardt, dem nach Taruskins Meinung das Studium historischer Quellen als Inspiration für das produktive Hinterfragen von Interpretationsgewohnheiten dient. Die Interpretationen Harnoncourts gelten ihm gar als – begrüßenswerter – Beleg dafür, dass sich in der (damals) jüngsten Musikästhetik ein Trend hin zu einer neuerlichen Aufwertung des Romantischen und der Wiederentdeckung einer „vitalen“ Praxis in der Interpretation von Musik abzeichnet.¹³⁶

4 Ästhetische Moderne

4.1 Versuch einer Begriffsklärung

Taruskin beruft sich bei seiner Bezugnahme auf die Ästhetik der Moderne auf einen Teilbereich moderner Kunst, der etwa durch T. S. Eliot, Ortega y Gasset und eben Strawinsky verkörpert wird. Die Verbindung zwischen den Parametern, die das Schaffen dieser Künstler auszeichnen, und einer gewissen Strömung innerhalb der Historischen Aufführungspraxis ist augenfällig. Nicht von der Hand zu weisen ist aber auch das Schweigen, das der Musikwissenschaftler über jenen Zweig der modernen Musik breitet, der von der Schönberg-Schule repräsentiert wird. Wer die Äußerungen der Künstler, auf die Taruskin referiert, der Ästhetik der Zweiten Wiener Schule gegenüberstellt, sieht sich in der Tat mit zwei Sichtweisen des „Modernen“ konfrontiert, die schwer miteinander vereinbar scheinen. Wie Cornelia Klinger in ihrer Begriffsbestimmung des Terminus „modern“ bzw. „Moderne“

133 Taruskin schreibt – wohl irrtümlicherweise – „Entfremdungseffekt“. Taruskin, Richard, „The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing“, in *Early Music* 12, 1984, S. 11.

134 Ebenda.

135 Ebenda.

136 Siehe Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 202-204.

feststellt, durchzieht dessen Uneindeutigkeit die gesamte Geschichte des Begriffsfeldes und zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die ursprüngliche Verwendung von „modern“ zur schlichten Bezeichnung des jeweils aktuellen Zeitpunkts bis in die Gegenwart überlebt hat¹³⁷. In dieser rein technischen Bedeutung alles dessen, was neu ist, das Heute vom Gestern unterscheidet, lässt sich „modern“ ohne weiteres auf das Phänomen der Historischen Aufführungspraxis anwenden, sobald diese als eine für das 20. Jahrhundert und die Gegenwart charakteristische Praxis begriffen wird. Doch auch hinsichtlich einer Eingrenzung der Begriffe „modern“ und „Moderne“ auf eine historische Epochenbezeichnung weisen die unterschiedlichen Definitionen starke Unterschiede auf. Wenn „Moderne“ als soziologischer Epochenbegriff zum Einsatz kommt, werden häufig die Jahre 1800 oder 1850 als Markierungen für einen plausiblen Anfangspunkt herangezogen. Allen zeitlichen Fixierungen des Begriffs – auch derjenigen, die ihn auf die von Klinger als „Hochmoderne“ bezeichnete Periode um 1900 eingrenzt – gemeinsam ist die zentrale Bedeutung der Idee des Neuen für das Selbstverständnis der Epoche.

Im soziologischen Verständnis sind es einschneidende Ereignisse wie die Französische oder die Industrielle Revolution, die einen tiefgreifenden Wandel des Weltbildes hervorrufen. Während der Fortschritt zum bestimmenden Motor des Lebens wird, zeichnet sich fast zeitgleich im Bereich der Künste eine kritische Reflexion auf ebendiese Entwicklung ab: „Die moderne Wirklichkeit und das moderne Subjekt erscheinen als fragmentiert, zerrissen, entfremdet, verkünstelt und abstrakt.“¹³⁸ Friedrich Schiller beklagt bereits „[d]ie Unzufriedenheit über unsere eigene schlecht gebrauchte moralische Freiheit und über die in unserem Handeln vermißte sittliche Harmonie [...]“¹³⁹. Besonders im Umfeld des deutschen Idealismus wird die zunehmende Spezialisierung und Ausdifferenzierung der geistigen Tätigkeitsfelder und das Schwinden des gesellschaftlichen Zusammenhaltes als Problem empfunden:

„Auseinandergerissen wurden jetzt der Staat und die Kirche, die Gesetze und die Sitten; der Genuß wurde von der Arbeit, das Mittel vom Zweck [...] geschieden. Ewig

137 Siehe Klinger, Cornelia, „Modern/Moderne/Modernismus“, in *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck, Bd. 4, Stuttgart: Metzler 2002, S. 122.

138 Ebenda, S. 131.

139 Schiller, Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), Stuttgart: Reclam 1963, S. 22; siehe Klinger, Cornelia, „Modern/Moderne/Modernismus“, in *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck, Bd. 4, Stuttgart: Metzler 2002, S. 131.

nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft.“¹⁴⁰

Was wie eine prophetische Charakterisierung des mit der industriellen Revolution einsetzenden Entfremdungsprozesses anmutet, bezieht sich allerdings bei Schiller auf die gesamten Periode nach dem Ende des griechischen *goldenen Zeitalters*, wohingegen die revolutionären Umbrüche der jüngeren Geschichte in der Hoffnung des Autors gerade ein Ende dieses Zustandes zu versprechen scheinen.

Hofften die Romantikerinnen anfangs noch auf einen radikalen gesellschaftlichen Wandel als Anstoß für eine ästhetische Revolution, so bewirkt die Enttäuschung dieser realen Hoffnungen bald eine Verlagerung der ursprünglich auf die Politik gemünzten Erwartungen auf die Kunst, die somit zur utopischen Trägerin revolutionärer Ansprüche wird: „Von der Leitfunktion der Französischen Revolution führt der Weg zur Vorstellung einer den gesellschaftlichen Prozeß anleitenden ästhetischen Erziehung [...]“¹⁴¹. Die technologische Moderne, wie sie im Begriff der „Modernisierung“ zum Ausdruck kommt, schlägt sich also von Anfang an innerhalb der Künste in einer distanziert-kritischen Bewertung dieses Phänomens nieder, einem „Bewußtsein für die ‚Modernisierungsschäden‘, für die mit den Prozessen von Ausdifferenzierung und Pluralisierung verbundenen Dilemmata [...]“¹⁴². Dieser Pessimismus bezüglich der gesellschaftlichen Realität verbindet sich, insbesondere bei Nietzsche, gegen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend mit einem Bewusstwerden der Macht des Unbewussten, der unkontrollierbaren Triebe und Instinkte.¹⁴³

Solcherart vorbereitet, bringt die Zeit um 1900 die Charakteristika der Moderne am deutlichsten zum Ausdruck. Das Substantiv „die Moderne“ erscheint in deutscher Sprache erstmals in einem Vortrag mit dem Titel „Die Moderne zur Revolution und Reform der Literatur“, den der Literaturhistoriker Eugen Wolff 1886 vor dem Berliner Verein „Durch“ hält. Von da an dient „modern“ zur

140 Schiller, Friedrich, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795), Frankfurt a M.: Suhrkamp 2009, S. 25; siehe Klinger, Modern/Moderne/Modernismus, S. 132.

141 Klinger, Modern/Moderne/Modernismus, S. 133.

142 Ebenda, S. 135.

Charakterisierung künstlerischer Strömungen, wobei der Begriff zu keinem Zeitpunkt auf eine bestimmte Richtung festgelegt ist; er fungiert vielmehr „[...] als Sammelbezeichnung einer allgemeinen zeitgemäßen Kultur- und Kunstgesinnung [...]“¹⁴⁴.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kommt neben „modern“ auch der Ausdruck „Avantgarde“ als Bezeichnung neuer künstlerischer Strömungen zum Einsatz, wobei beide Begriffe häufig synonym verwendet werden. Klinger bemerkt in jüngerer Zeit jedoch „[...] eine gewisse Tendenz [...], die Bezeichnung modernism den puristisch oder formalistisch orientieren Bewegungen vorzubehalten, während die verschiedenen politisch-aktionistischen Richtungen unter dem Namen Avantgarde zusammengefaßt werden.“¹⁴⁵ Ferner beobachtet sie in der gegenwärtigen Debatte den Versuch, „[...] die Dominanz einer politisierten Avantgarde in rückständigen Ländern wie Deutschland, Italien und Rußland auf der einen Seite einem relativ unpolitischen Modernismus in den fortschrittlichen angelsächsischen Ländern gegenüberzustellen.“¹⁴⁶ Klingers Versuch, die ästhetische Moderne inhaltlich zu bestimmen, kulminiert in den drei Begriffen Autonomie, Authentizität und Alterität, wobei der Beginn der Moderne mit der Zeit um 1800 festlegt wird. Die Vorstellung von der Autonomie der Kunst hat ihren Ursprung im „interesselosen Wohlgefallen“, das für Kant das Wesen der ästhetischen Kontemplation ausmacht. Aufgrund einer Trennung der Sphäre des Schönen von den Bereichen des Wahren und des Sittlichen wird jede Anbindung der Kunst an außerkünstlerische Zwecke verworfen:

„Ästhetische Erfahrung bedeutet Teilhabe am freien eigengesetzlichen Spiel der Kunst, ohne daß daraus Unterhaltung, Belehrung, Verbesserung oder irgendein anderer nicht-ästhetischer Nutzen gezogen werden dürfte. [...] Der Aufstieg des Prinzips der Autonomie hat nicht bloß ein allmähliches Verschwinden aller früheren gesellschaftlichen Funktionen von Kunst zur Folge, sondern die traditionellen Funktionen des Unterhaltens, Belehrens und Repräsentierens werden nun regelrecht negiert.“¹⁴⁷

In Bezug auf die innere Beschaffenheit des Werkes bedeutet Autonomie eine zunehmende Tendenz zur Selbstreferentialität, welche in die formalistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts und schließlich in die Abstraktion mündet. Bezieht sich

143 Klinger, Modern/Moderne/Modernismus, S. 137.

144 Ebenda, S. 139.

145 Ebenda, S. 141.

146 Ebenda.

147 Ebenda, S. 153.

der Terminus „Autonomie“ in erster Linie auf das Werk an sich, so steht bei demjenigen der Authentizität dessen Schöpferin im Mittelpunkt. Ist die Moderne auf der Ebene des realen Lebens zunehmend von Versachlichung geprägt, so ist andererseits ein Aufstieg der Subjektivität zu beobachten, der sich in der ästhetischen Urteilskraft manifestiert. Galt bis ins 19. Jahrhundert die Darstellung der Wirklichkeit als primäre Aufgabe der Kunst, so wird Letztere in der Moderne von diesem Zweck entbunden, um stattdessen zum Ausdruck der Innenwelt des schöpferischen Subjekts zu werden. So berichtet der Philosoph Arthur C. Danto in seinem Buch *Das Fortleben der Kunst*, wie der Kritiker Roger Fry anlässlich der zweiten nachimpressionistischen Ausstellung 1912 die *Ehrlichkeit* der beteiligten Künstlerinnen hervorgehoben habe, welche die Nachahmung der Wirklichkeit völlig dem Ausdruck der Empfindungen unterordneten, die diese Wirklichkeit in ihnen auslöste¹⁴⁸. Die Autonomie des Werkes und die subjektive Position des Künstlers setzen die Sphäre der Kunst von der Wirklichkeit ab. Darauf zielt der dritte von Klinger zur Charakterisierung der ästhetischen Moderne gewählte Begriff: „Alterität“. Denn gerade in ihrer Weltabgewandtheit und scheinbaren Funktionslosigkeit liegt paradoxerweise die Funktion der Kunst begründet. Die moderne Gesellschaft scheint nämlich einer solcher Gegeninstitution zu bedürfen, woraus „die eminente Nützlichkeit des Nutzlosen [resultiert].“¹⁴⁹ Klinger sieht die Zeit um 1900 als Höhepunkt der Moderne, der jedoch gleichzeitig bereits ihren Eintritt in die Krise markiert. Das äußert sich vor allem in einem tiefgreifenden Bruch mit der überlieferten Formensprache, wobei sich formalistisch und gesellschaftskritisch orientierte Bewegungen in ihrer Ablehnung des bürgerlichen Bildungsideals und der ästhetischen Ideologie in ihrer traditionellen Gestalt treffen. Birgt das neue ästhetische Idiom bereits in seiner rein formalen Dimension gesellschaftlichen Sprengstoff, so gesellt sich dazu in der aktivistischen Avantgarde die dezidierte Forderung nach einer revolutionären Umgestaltung der Gesellschaftsordnung.

Die drei Grundpfeiler Autonomie, Authentizität und Alterität werden Klinger zufolge in der „Hochmoderne“ um 1900 nicht aufgegeben, sondern eher noch verstärkt. Die Forderung nach Autonomie äußert sich nun in der radikalen Ablehnung des mimetischen Elements und einer Reinigung der Formensprache von

148 Siehe Danto, Arthur C., *Das Fortleben der Kunst*, München: Fink 2000, S. 83, 98.

allen kunstfremden Inhalten. Auch die Forderung nach authentischer Expression der Künstlerin bleibt für Klinger erhalten, wobei jedoch der Anspruch auf Wahrfähigkeit eine über-individuelle Dimension gewinnt: „[...] Kunst sagt die Wahrheit über die Gesellschaft und trägt so zur Kritik der Gesellschaft und zu ihrer potentiellen Transformation bei.“¹⁵⁰ Das Verhältnis zur Wirklichkeit schließlich schwankt zwischen Assimilation zeitgenössischer Prinzipien wie Geschwindigkeit, Effizienz und Funktionalität einerseits und deren radikaler Kritik andererseits, wobei laut Klinger der zweite Aspekt überwiegt: „Die in der Kategorie der Alterität angelegte Modernitätskritik und die tendenzielle Antimodernität des Ästhetischen wird sogar wesentlich schärfer [...]“¹⁵¹.

Die Doppelbedeutung von „Moderne“ einerseits als soziologischer Zeitabschnitt, andererseits als kunstgeschichtlicher Terminus birgt bereits die Ambivalenz, die den Begriff charakterisiert. Denn, wie Klinger zeigt, stellt die ästhetische Moderne schon eine Reaktion auf die sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen dar, worin Assimilation und Kritik gleichermaßen eine Rolle spielen. Auch können diese beiden Reaktionsweisen offensichtlich nicht als einander ausschließend betrachtet werden. So schreibt Klinger: „In der Tendenz zur Verschwierigung, in der Entwicklung von Abstraktion und Dissonanz wird die Kunst der komplexen, abstrakten und dissonanten modernen Welt ähnlich, aber die Gesellschaft kann und will sich in dieser Ähnlichkeit (zunächst) nicht wiedererkennen“¹⁵². Der kritische Gehalt, der gerade in der augenscheinlichen Anpassung an die als negativ erfahrenen Gesetze der Realität liegt, bildet das Zentrum des Mimesis-Begriffs, wie ihn Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* bestimmt: „Moderne ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete [...]“¹⁵³. So bildet auch die Grausamkeit, welche die moderne Kunst Adorno zufolge in der Behandlung ihrer Gegenstände an den Tag legt, gleichermaßen die äußere Wirklichkeit ab, wie sie dagegen rebelliert:

„Die Gewalt jedoch, die den Stoffen widerfährt, ist der nachgeahmt, die von jenen ausging und in ihrem Widerstand gegen die Form überdauert. Die subjektive Herrschaft des Formens ergeht nicht indifferenten Stoffen, sondern wird aus ihnen

149 Klinger, *Modern/Moderne/Modernismus*, S. 158.

150 Ebenda, S. 162.

151 Ebenda, S. 163.

152 Ebenda.

153 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 39.

herausgelesen, Grausamkeit des Formens ist Mimesis an den Mythos, mit dem sie umspringt. [...] Erhebt in den neuen Kunstwerken Grausamkeit unverstellt ihr Haupt, so bekennt sie das Wahre ein, daß vor der Übermacht der Realität Kunst a priori die Transformation des Furchtbaren in die Form nicht mehr sich zutrauen darf. Das Grausame ist ein Stück ihrer kritischen Selbstbesinnung [...] ¹⁵⁴

Kunst kann laut Adorno einer gewalttätigen Wirklichkeit nur Widerstand entgegensetzen, indem sie deren Mechanismen nachvollzieht, nicht, indem sie sie ausschließt. Denn das würde in die Illusion münden, welche die Kunst der Moderne ja gerade abzuwerfen trachtet:

„Negativ sind die Kunstwerke a priori durchs Gesetz der Objektivierung: Sie töten, was sie objektivieren, indem sie es der Unmittelbarkeit seines Lebens entreißen. Ihr eigenes Leben zehrt vom Tod. Das definiert die qualitative Schwelle zur Moderne. Ihre Gebilde überlassen sich mimetisch der Verdinglichung, ihrem Todesprinzip. [...] Die Herolde der Moderne, Baudelaire, Poe, waren als Artisten die ersten Technokraten der Kunst. [...] Während [Kunst] der Gesellschaft opponiert, vermag sie doch keinen ihr jenseitigen Standpunkt zu beziehen; Opposition gelingt ihr einzig durch Identifikation mit dem, wogegen sie aufbegehrt.“ ¹⁵⁵

Hat also für Adorno die Identifikation mit den als zerstörerisch erlebten Mechanismen der Modernisierung gerade deren Kritik zum Ziel, trifft dies auf jene Bewegungen, die Klinger als „formalistisch“ oder „puristisch“ bezeichnet, nur mit Einschränkungen zu. So sieht etwa Hulme, auf den sich Taruskin beruft, in der Tendenz zur „geometrischen Kunst“ gerade eine Flucht vor der destruktiven Gewalt der äußeren Wirklichkeit. ¹⁵⁶ Was der Neuen Sachlichkeit im Namen einer Anpassung an die Dynamik des Lebens, seine „kapriziösen Rhythmen“ und seine „wahnsinnig schnelle Gangart“ ¹⁵⁷ vorschwebt, und was sich im gleichförmigen Rhythmus und der mathematischen Exaktheit in der Wiedergabe von Alter Musik niederschlägt, bildet Taruskin zufolge die unerfreuliche Prämisse der gesamten Idee der Moderne: „It is the dark side of dehumanization, the side that evokes robots and concentration camps.“ ¹⁵⁸

154 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 80-81.

155 Ebenda, S. 201.

156 Siehe Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 161-162.

157 Asafiev, Boris, *A Book about Stravinsky* (1926), S. 97-99; zitiert nach Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 186; Übersetzung L. D..

158 Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 206.

4.2 Taruskin und die „puristisch-formalistische“ Moderne

Vor dem Hintergrund dieser Differenzierung lässt sich Taruskins Moderne-Begriff, den er auf die Ästhetik der Historischen Aufführungspraxis anwendet, unschwer mit einer bestimmten Spielart der ästhetischen Moderne in Beziehung setzen. Die von ihm zitierten Autoren – Eliot, Ortega, Hulme sowie Strawinsky – entsprechen weitgehend jenen modernen Strömungen, die Klinger als puristisch-formalistische Bewegungen von der politisch-aktionistisch orientierten Avantgarde absetzt¹⁵⁹. Hulmes „geometrische Kunst“ mit ihrer Tendenz zur Abstraktion, ihrer strengen Linienführung und ihren kristallinen Formen, sowie Ortegas „enthumanisierte“ Kunst mit ihrer Exaktheit, ihrem Purismus und ihrer Verweigerung der Kommunikation mit den Massen scheinen dem Paradigma der „Zweckfreiheit des Werkes“ zu entsprechen, von dem Cornelia Klinger schreibt: „Mit dieser Wendung auf sich selbst bezieht sich Kunst auf rein formale Regeln und Gesetze des Ästhetischen und ihre ausschließlich immanente Fortschreibung im Medium der Kunst.“¹⁶⁰ Dieses ästhetische Verständnis findet auch ein Äquivalent in Arthur C. Dantos Hypothese, die Kunst der Moderne sei durch ein Streben nach Reinheit gekennzeichnet: „Die Geschichte der Moderne ist die Geschichte der Reinigung, der allgemeinen Entschlackung, bei der die Kunst von allem befreit wird, was ihr nicht wesentlich zukommt.“¹⁶¹ Taruskins Sichtweise der künstlerischen Moderne weicht insofern fundamental von Klingers Charakterisierung ab, als die von ihm zitierten Positionen, zumal Strawinsky, Expressivität als Ziel der Kunst dezidiert ausschließen. Die Kategorien der Autonomie und der Alterität hingegen finden sich auch bei Taruskin bzw. den Autoren, auf die er rekurriert. Während also der Begriff „Moderne“ einerseits heterogene und sogar einander widersprechende Positionen zu umfassen scheint, verwehrt sich andererseits gerade Taruskins wichtigster Gewährsmann in Bezug auf die moderne Ästhetik innerhalb der Musik, Igor Strawinsky (den er als „the great paradigmatic musical modernist“¹⁶² apostrophiert), gegen die Verwendung des Moderne-Begriffs:

„Was verstehen wir unter Modernismus? Früher wurde das Wort nicht verwendet, es war also unbekannt. Unsere Vorfahren waren aber keineswegs dümmer als wir. Sollte

159 Siehe Klinger, *Modern/Moderne/Modernismus*, S. 140-141.

160 Ebenda, S. 151.

161 Danto, *Das Fortleben der Kunst*, S. 103.

162 Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 162.

es nicht vielmehr das Zeichen einer Dekadenz der Sitten und des Geschmacks sein? Ich glaube, daß man da allerdings bejahend antworten muß. [...] Es wäre soviel einfacher, wenn man aufs Lügen verzichten und sich eingestehen wollte, daß wir als modern bezeichnen, was unserem Snobismus im wahren Sinn des Wortes schmeichelt.“¹⁶³

Trotz dieser abwehrenden Stellungnahme lässt sich Strawinskys „monometrischer Rhythmus“, seine kompositorische Vorliebe für Strukturen von mechanischer Gleichförmigkeit und seine Ablehnung subjektiven Ausdrucks durchaus mit Klingers Begriff einer „puristisch-objektivistischen“ Moderne in Verbindung bringen.

4.3 Adorno und die „politisch-aktivistische“ Moderne

Auf der Grundlage einer Trennung in eine puristisch-objektivistische und eine politisch-aktivistische Moderne lassen sich Adorno und die von ihm favorisierte Zweite Wiener Schule mühelos der zweiten Strömung zuordnen. Auf diese trifft zu, was Klinger unter Bezugnahme auf Friedrich Schlegel als „eine der spezifischen Eigenschaften des Modernen“ bezeichnet: Nämlich die aus der „Vorherrschaft des Subjektprinzips“ resultierende „Neigung zur Darstellung des Häßlichen“¹⁶⁴. Auch die kritische Haltung gegenüber den schädlichen Auswirkungen der technischen Modernisierung auf das Individuum, die der Kunst die Funktion der Entfremdungskritik zuweist, und die Klinger als wesentliches Merkmal bereits der frühen Moderne um 1800 sieht, spielt in der ästhetischen Theorie Adornos eine zentrale Rolle. Nicht zuletzt lässt sich auch jener Parameter, den Klinger unter dem Begriff der „Authentizität“ als einen der Grundpfeiler moderner Ästhetik definiert, ohne Weiteres mit der Theorie Adornos in Einklang bringen. Was Klinger als „Authentizität“ bezeichnet, entspricht dem, was bei Adorno „Ausdruck“ heißt: der Darstellung einer subjektiven Wahrheit mit den Mitteln der Kunst. Auf diesen Umstand bezieht sich auch Roger Fry, wenn er Arthur C. Danto zufolge feststellt, dass es den „[modernen] Künstlern nicht mehr darum ging, die Wirklichkeit nachzuahmen, sondern den Empfindungen, die die Wirklichkeit in ihnen auslöste, objektiv Ausdruck zu verleihen [...]“¹⁶⁵. Diese Wendung von einem mimetischen Paradigma hin

163 Stravinsky, *Musikalische Poetik*, S. 222.

164 Klinger, *Modern/Moderne/Modernismus*, S. 131.

165 Danto, *Das Fortleben der Kunst*, S. 98.

zu einer Ausdrucksästhetik sieht Klinger als grundlegendes Kennzeichen der Moderne:

„Entlassen aus sozialen Funktionen aller Art, aus der Verpflichtung, eine als absolut geltende Wahrheit zur Darstellung zu bringen, zu einem allgemein verbindlichen Guten hinzuführen und substantielle Verhältnisse zu repräsentieren, wird Kunst mit dem ursprünglichen und wahrhaften Ausdrucks des Subjekts, des Ich und seiner Innerlichkeit identifiziert.“¹⁶⁶

Anders als in der Romantik, in der die Gefühlswelt der als Genie imaginierten Künstlerpersönlichkeit im Mittelpunkt steht, hat Ausdruck für Adorno immer auch eine überpersönliche Komponente: „Wäre Ausdruck bloße Verdopplung des subjektiv Gefühlten, so bliebe er nichtig; [...] wird das Ausgedrückte zum tangiblen Seeleninhalt des Künstlers und das Kunstwerk zu dessen Abbild, so degeneriert das Werk zur unscharfen Photographie.“ Denn: „Nachahmung ist Kunst einzig als die eines objektiven, aller Psychologie entrückten Ausdrucks [...]“¹⁶⁷. Allerdings bedarf dieser Vorgang als seiner Grundlage des Subjekts, dessen persönliche Empfindungen in das Werk einfließen und dort objektiven Charakter erlangen: „Nur das Subjekt taugt als Instrument des Ausdrucks, wie sehr es auch, das sich unmittelbar wähnt, selber ein Vermitteltes ist. Noch wo das Ausgedrückte dem Subjekt ähnelt; wo die Regungen die subjektiven sind, sind sie zugleich apersonal [...]“¹⁶⁸. In seinem Beharren auf dem objektiven Wahrheitsgehalts des Kunstwerks bekräftigt sich, während sie ihn einerseits von einem noch romantisch getönten Ausdrucksverständnis absetzt, andererseits die Zugehörigkeit Adornos zu jener Spielart der Moderne, die der Kunst eine dezidiert gesellschaftskritische Aufgabe zuweist.

166 Klinger, *Modern/Moderne/Modernismus*, S. 154.

167 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 170-171.

168 Ebenda, S. 172.

5 Ästhetiken der Historischen Aufführungspraxis nach dem Zweiten Weltkrieg

5.1 Das objektivistische Paradigma

Ich habe im Kapitel 4.2 darzustellen versucht, auf welche Spielart der Moderne sich Richard Taruskin beruft, wenn er die Historische Aufführungspraxis als einen Ausdruck moderner Ästhetik bezeichnet. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, nimmt Taruskin bei seinem Vergleich aber auch auf eine bestimmte Strömung innerhalb der Alte-Musik-Bewegung Bezug, die sich – mit den Worten von Theodor W. Adorno und Laurence Dreyfus – als „objektivistisch“ bezeichnen lässt. Taruskin selbst gebraucht den Ausdruck „positivistisch“, um eine Haltung zu benennen, welche die Aufführung Alter Musik mit der Umsetzung aller positiv verfügbaren Daten gleichsetzt.¹⁶⁹ Dieses Paradigma sieht der Musikwissenschaftler am deutlichsten in der Person des Dirigenten und Alte-Musik-Experten Christopher Hogwood verkörpert. Taruskin zitiert das Booklet einer Schallplattenaufnahme von Symphonien Ludwig van Beethovens unter der Leitung Hogwoods. Clive Brown, dem Autor des Texts zufolge, entbehren die Interpretationen dieses Dirigenten jener „wider variety of nuance and tempo modification which were later to be considered the hallmarks of a conductor’s interpretation“¹⁷⁰. Stattdessen würden sie sich einer unkomplizierten, rhythmischen Spielweise bedienen, wie sie Laienorchester zu Beethovens Zeit praktiziert hätten.¹⁷¹ Taruskin macht dem englischen Dirigenten dessen „Literalismus“ zum Vorwurf – die Überbewertung jeder Art von schriftlicher Evidenz als Quelle aufführungspraktischer Entscheidungen. Von der Herangehensweise der Jugendmusikbewegung und der frühen Pflege Alter Musik, deren Vertreterinnen jeglichen Zusatz zum Notentext als Interpretationsgrundlage ablehnten, unterscheidet sich diejenige Hogwoods durch einen erweiterten Textbegriff: Nicht allein die Noten, sondern auch Traktate und in sonstiger Form fixierte Dokumente, welche die Aufführungspraxis der jeweiligen historischen Epoche betreffen, gelten nun als Legitimation des eigenen Vorgehens. Ungeachtet dieser Ausweitung lässt sich aus den von Taruskin herangezogenen Zitaten des

169 Siehe Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 150.

170 Brown, Clive, *Liner-Notes zu Oiseau-Lyre 414 338*, zitiert nach Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 141.

171 Ebenda.

Dirigenten folgern, dass auch Letzterer den Einfluss des Interpreten auf die Wiedergabe von Musik so gering wie möglich halten möchte. Aber auch die Adjektive, die das klingende Resultat charakterisieren sollen – gleichförmig, einfach, rhythmisch – erinnern an die ästhetischen Ideale der Jugendmusikbewegung, mit der Hogwood des weiteren sein Befürworten eines laienhaften Aufführungscharakters verbindet.¹⁷² Der Dirigent vereinigt schließlich für Taruskin in idealtypischer Weise den modernen Charakter der Historischen Aufführungspraxis, deren kompositorische Entsprechung er im Schaffen Igor Strawinsky erblickt. In der Gegenüberstellung unterschiedlicher Interpretationen des fünften Brandenburgischen Konzerts J. S. Bachs rangiert die Einspielung durch Christopher Hogwood an der Spitze der Skala, was das gewählte Tempo betrifft. Zwar ist Geschwindigkeit nur einer (wenn auch ein leicht quantifizierbarer) der Faktoren, an denen sich für Taruskin die „Modernität“ einer Aufführung abzeichnet, doch drückt sich in der Tempowahl seiner Ansicht nach ein wesentlicher Zug moderner Ästhetik aus: eine Flüchtigkeit, die jede transzendente Bedeutungsschwere hinter sich lässt. Auf Hogwoods Einspielung lässt sich Boris Assafjews Charakterisierung der „neuen Kammermusik“¹⁷³ übertragen: „resilient rhythms, flying tempi, energy, activity, actuality, clarity, concision, the absence of subjective reflection.“¹⁷⁴ Diese Leichtigkeit beinhaltet Taruskin zufolge das Element der Ironie, das für Ortega y Gasset ein zentrales Merkmal moderner Kunst darstellt:

„Aus dem Rückzug der Kunst auf sich selber folgt als erste Konsequenz, daß sie alle feierlich-pathetischen Gebärden abtut. Die Kunst, welche die Last des ‚Menschlichen‘ trug, nahm sich so schwer wie das Leben. [...] Welch erstaunliches Faktum ist es dagegen, daß die neue Kunst sich in ein nie versiegendes Gelächter hüllt.“¹⁷⁵

Außer durch ihre Schnelligkeit zeichnet sich Hogwoods Aufnahme des fünften Brandenburgischen Konzerts durch ein striktes Beibehalten des Anfangstempos aus, während andere Interpretationen für die Solo-Passagen eine etwas langsamere Gangart wählen. Auch die Unnachgiebigkeit des Tempos, das ohne Rücksicht auf „menschliche“ Gefühlsschwankungen mit geradezu mechanischer Präzision aufrechterhalten wird, ist innerhalb des Schemas, das Taruskin von Hulme geborgt

172 Siehe Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 140-141.

173 Vgl. Kapitel 3.2, S. 38.

174 Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 187.

175 Ortega y Gasset, *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*, S. 33-34.

hat, ein typisches Kennzeichen von „geometrischer“ – im Gegensatz zu „vitaler“ – Kunst.¹⁷⁶

5.2 Der rhetorische Stil

Jene Spielart der Historischen Aufführungspraxis, die Taruskin in der Person Christopher Hogwoods exemplifiziert sieht, ist also Ausdruck einer Ästhetik, die ihre Wurzeln in den Anfangsjahren des 20. Jahrhunderts hat und über Jahrzehnte das Paradigma der Historischen Aufführungspraxis bildete, mit dessen Hilfe sich diese von der herkömmlichen Interpretationsweise absetzte. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, hat sich jedoch ab den späten Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts eine Strömung innerhalb der Historischen Aufführungspraxis herausgebildet, die sich in signifikanter Weise von den als „objektivistisch“ charakterisierten Erscheinungsformen der Alte-Musik-Pflege unterscheidet. 1977 schreibt die Musikwissenschaftlerin Greta Moens:

„There are now a number of musicians who [...] wish, as it were, to ‘speak’ in tones, to express passions, to move the audience. [...] Their whole art diverges from what we used to hear: the type of utterance is quite different (fiery and uneven, rather than *sostenuto*); [...] the broader style being subordinated to rhetoric and affect.“¹⁷⁷

Nikolaus Harnoncourt erscheint als einer der führenden Vertreter dieser Richtung¹⁷⁸, deren Grundlagen er in seinem Buch *Musik als Klangrede* dargelegt hat. Der Titel nimmt auf Johann Matthesons Traktat *Der vollkommene Capellmeister* (erschienen 1739) Bezug, worin der Autor die Instrumentalmusik als „**Ton-Sprache** oder **Klang-Rede**“ bezeichnet, deren Ziel es sei, bei den Zuhörenden „eine gewisse Gemüths-Bewegung“¹⁷⁹ zu erregen.

Harnoncourt geht in seinen Überlegungen von der Annahme aus, dass die Musik vor dem 19. Jahrhundert – insbesondere jedoch in der Barockzeit – von den

176 Siehe Taruskin, *The Pastness of the Present* [...], S. 164.

177 Moens, Greta, *Baroque Music: New Paths to Old Meanings*, in *Soundings* 6, 1977, S. 106; zitiert nach Kerman, *The Historical Performance Movement*, S. 205.

178 Vgl. Hartmann, Ludwig, *Geschichte der Historischen Aufführungspraxis in Grundzügen. Teil I: Von den Anfängen bis Harnoncourt*, Regensburg: Pro Musica Antiqua 1988, S. 40-44. Vgl. dazu auch Grassl, Markus, „Gleichklänge. Nikolaus Harnoncourt, der *Concentus Musicus* und der Wiener Kontext der Nachkriegszeit“, in *Ereignis Klangrede*, S. 79. Der Autor weist darin auch auf die Bedeutung hin, die der Cembalistin Isolde Ahlgrimm bei der Fruchtbarmachung der Rhetorik für die Interpretation Alter Musik zukommt.

Zeitgenossen als eine Art Sprache gesehen wurde. Neben dem bereits zitierten Werk Matthesons beruft sich der Autor dabei unter anderem auf die theoretischen Schriften von Johann J. Quantz (*Versuch einer Anleitung, die flute traversière zu spielen [...]*, 1752) und Carl Ph. E. Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753)¹⁸⁰. Diese Theoretiker stellen Musik als eine Sprache in Tönen dar – eine Sichtweise, die durch den Stellenwert der Rhetorik als einer allen gebildeten Menschen des 17. und 18. Jahrhunderts geläufigen Disziplin begünstigt wurde. Dies hatte laut Harnoncourt zur Folge, dass die rhetorische Terminologie und das damit verbundene Regelwerk auch auf die Musik angewandt wurde.¹⁸¹ Untrennbar damit verbunden sieht er die Überzeugung, dass Musik die Fähigkeit besitze, bei den Zuhörern bestimmte Gefühlsregungen hervorzurufen. Zudem habe die Instrumentalmusik im Zuge ihrer allmählichen Loslösung von sprachgebundenen Gattungen, hauptsächlich im Rahmen der Liturgie, feststehende Formeln in die rein instrumentale Musik übernommen, die der Untermalung eines konkreten Ausdrucksgehalt dienten. Diese unmittelbar an einen bestimmten Affekt gebundenen Motive seien nun auch in ihrer rein instrumentalen Ausführung als Verweis auf den jeweiligen Affekt verstanden worden. So habe sich mit der Zeit ein fixer Bestand an rhetorischen Figuren herausgebildet, der auch die Instrumentalmusik noch in Beziehung zu außermusikalischen Gegebenheiten gesetzt habe. Für Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts sei es darum selbstverständlich gewesen, *sprechend* zu musizieren, also ihr Spiel auch in Abwesenheit eines Textes als gegliederte Rede zu aufzufassen.¹⁸²

Ein wichtiger Stellenwert kommt in diesem Zusammenhang der Artikulation zu: So wie eine Rede die gewünschte Wirkung nur dann entfalten könne, wenn in der

179 Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739), Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hg. von Friederike Ramm, Kassel u. a.: Bärenreiter 1999, S. 153; Fettdruck laut Original.

180 Siehe Hartmann, *Geschichte der Historischen Aufführungspraxis in Grundzügen*, S. 41.

181 Siehe Harnoncourt, Nikolaus, „Artikulation“, in ders., *Musik als Klangrede*, S. 48. Vgl. dazu auch Joshua Rifkin in Sherman, Bernard D., „Reinventing Wheels. Joshua Rifkin on Interpretation and Rhetoric“, in Sherman, *Inside Early Music. Conversations with Performers*, New York, Oxford: Oxford University Press 1997, S. 183-185. Der Dirigent und Cembalist äußert sich an dieser Stelle kritisch gegenüber der Bedeutung, die der Rhetorik von Harnoncourt und anderen Vertreterinnen der Historischen Aufführungspraxis beigemessen wird.

182 Harnoncourt, Nikolaus, „Das Quasi-Wort-Ton-Verhältnis in der rein instrumentalen Barockmusik“, in ders., *Musik als Klangrede*, S. 156-160.

Deklamation die Hierarchie von betonten und unbetonten Satzteilen befolgt, wenn also Wichtiges zugunsten von Unwichtigem hervorgehoben werde, könne auch Musik nur dann verstanden werden, wenn sie eine erkennbare Gliederung aufweise. In der Folge sei ein Regelwerk der Betonung sowie der Verbindung und Trennung von Tönen entstanden, dessen Berücksichtigung die Musik beim Akt der Aufführung erst zu einer transparenten und verständlichen „Klangrede“ werden lasse.

Ein wesentliches Problem ergibt sich laut Harnoncourt für heutige Interpreten aus dem unterschiedlichen Charakter der Notenschrift vor und nach 1800. Während die musikalische Notation ab dem 19. Jahrhundert darauf ausgerichtet gewesen sei, die Art der Wiedergabe einer Komposition möglichst detailgetreu zu fixieren, habe die Notenschrift früherer Jahrhunderte lediglich das Gerüst eines Werkes festgehalten, das erst durch Ergänzen der nicht notierten Konventionen hinsichtlich Betonung, Artikulation, Tempo etc. zu Musik geworden sei. Die musikalische Notation sei also bis ins 18. Jahrhundert als eine Art Kurzschrift aufzufassen, die von den Ausführenden dem Affektgehalt eines Werkes entsprechend vorgetragen werden müsse, wobei Ornamentation und Improvisation im Sinne der bestmöglichen Präsentation des Werkes einzusetzen seien. Leider sei jedoch das Wissen um jene Aufführungsgewohnheiten verlorengegangen. Während den ausführenden Musikerinnen des 17. und 18. Jahrhunderts das Sprechen in Tönen in selbstverständlicher Weise geläufig gewesen sei, müssten Menschen des 20. Jahrhunderts jene Sprache erst in mühsamer Arbeit von Neuem erlernen. Dies sei aber notwendig, da die „sprechende“ Musik des Barock darauf angelegt sei, *verstanden* – und nicht bloß wie die Musik des 19. Jahrhunderts *erfühlt* zu werden.¹⁸³

Harnoncourt kommt zu dem Schluss, dass die Aufführungspraxis im 20. Jahrhundert eine fatale Fehlentwicklung durchlaufen habe: Im Namen der „Werktreue“ sei die Musik von allen ungeschriebenen Aufführungsgewohnheiten „gesäubert“ und auf die bloße Ausführung des Notentextes reduziert worden. Diese Praxis habe zu einer „Notentreue“ geführt, die mit tatsächlicher Werktreue nichts gemein habe, da Letztere ja auch die nicht notierten Bestandteile eines Werkes zu berücksichtigen habe.¹⁸⁴ Hier nimmt Harnoncourt kritisch auf den „Mainstream“ der

183 Siehe Harnoncourt, Artikulation, S. 48-52; „Probleme der Notation“, in ders., Musik als Klangrede, S. 32-47.

184 Siehe Harnoncourt, Artikulation, S. 62-63.

Alte-Musik-Bewegung Bezug, wie er ihn in seiner Jugend kennengelernt hat. In einem 2002 geführten Interview¹⁸⁵ reflektiert der Dirigent sein eigenes Verhältnis zur „objektivistischen“ Aufführungspraxis der Vierziger- und Fünfzigerjahre:

„Man versuchte alles zu ‚objektivieren‘. Die Musik Bachs, die auch im 19. Jahrhundert viel gespielt worden war, versuchte man so neutral, ‚objektiv‘ wie möglich wiederzugeben. Dafür prägte man den Begriff der Werktreue. Schon damals haben sich mir dabei alle Haare gestäubt. Einerseits war ich eher gegen den ‚romantischen Schwulst‘ eingestellt. Aufführungen etwa des Violinkonzerts von Tschaikowsky konnten mich als Teenager kränken; ich empfand diese Musik nicht mehr als ‚echt‘, von der Emotion her war sie mir zu zeitgebunden und zu fremd. Andererseits konnte ich nicht akzeptieren, daß Musik, die so stark an die Emotionen rührt, von all diesen Emotionen gereinigt werden sollte. Es gab zum Beispiel einen sogenannten ‚Bachstrich‘ für besonders trockene Spielweise, und Dynamik war überhaupt nicht erlaubt. Ich war zwar Teil dieser Strömung, opponierte aber zugleich dagegen.“¹⁸⁶

Nikolaus Harnoncourt lässt sich also als führender Vertreter der „rhetorischen“ Schule innerhalb der Historischen Aufführungspraxis begreifen, die eine Alternative zur vormals dominanten „objektivistischen“ Ausrichtung darstellte. Ludwig Hartmann schreibt in seiner *Geschichte der Historischen Aufführungspraxis in Grundzügen* über den Interpretationsstil von Ensembles wie Harnoncourts *Concentus Musicus* oder dem *Leonhardt Consort* des niederländischen Cembalisten und Dirigenten Gustav Leonhardt: „Artikulation, Phrasierung und Tempo bestimmen einen impulsiven, temperamentvollen Vortrag und erreichen somit eine Verlebendigung der Musik.“¹⁸⁷ Diese „emphasis on rhetoric“¹⁸⁸, wie Joshua Rifkin den unter anderem von Harnoncourt gepflegten Stil bezeichnet, hat sich seit den 1950er-Jahren aus dem Schatten der „objektivistischen“ Schule gelöst und ist mittlerweile innerhalb der Historischen Aufführungspraxis so verbreitet, dass sie als „common style of playing Baroque music“¹⁸⁹ charakterisiert wurde¹⁹⁰. Interessant ist in diesem

185 Harnoncourt, Der Aspekt des Musischen [...], S. 21-37.

186 Ebenda, S. 25.

187 Hartmann, Geschichte der Historischen Aufführungspraxis in Grundzügen, S. 42.

188 Joshua Rifkin in Sherman, Reinventing Wheels, S. 386.

189 Sherman, Reinventing Wheels, S. 381; vgl. auch Mertl, Monika, Vom Denken des Herzens. Alice und Nikolaus Harnoncourt, Salzburg, Wien: Residenz 1999, S. 129: „Der von Harnoncourt geprägte Begriff ‚Klangrede‘ ist zum Allgemeingut geworden.“

190 Zu den unterschiedlichen Musizierstilen innerhalb der Historischen Aufführungspraxis vgl. Gutknecht, Aufführungspraxis, Sp. 968. Zur Vorbildwirkung der von Harnoncourt vertretenen Interpretationsweise vgl. auch Wolff, Christoph, „Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit: Historisch orientierte Aufführungspraxis vom Neoklassizismus zur Postmoderne“, in ders., Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit. Meisterwerke in der Dirigenten-Werkstatt, Salzburg, Wien: Residenz 1999, S. 18: „Das Prinzip der ‚Klangrede‘ [...] hat die neoklassizistische Betonung des ‚objektiven‘ Originalklangs abgelöst.“

Zusammenhang, dass bereits Laurence Dreyfus und Richard Taruskin in ihren Texten Gustav Leonhardt bzw. Nikolaus Harnoncourt als positive Gegenbeispiele zu dem von ihnen noch als beherrschend erlebten „objektivistischen“ Stil der Aufführung Alter Musik erwähnen.¹⁹¹

Ich möchte im Folgenden untersuchen, inwieweit die von Harnoncourt gepflegte Form der Historischen Aufführungspraxis – vergleichbar mit deren „objektivistischer“ Ausprägung – ebenfalls als Ausdruck moderner Ästhetik gewertet werden kann. Dies soll anhand einer Gegenüberstellung von Äußerungen des Wiener Pioniers der Historischen Aufführungspraxis mit ausgewählten Passagen aus den ästhetischen Schriften Theodor W. Adornos geschehen. Zuvor soll überblicksartig Harnoncourts künstlerischer Werdegang im Kontext der Wiener Alte-Musik-Szene der Nachkriegszeit umrissen werden, da die Entwicklung des Musikers wesentliche Anhaltspunkte zum Verständnis seiner ästhetisch-interpretatorischen Position bietet.

6 Zur Person Nikolaus Harnoncourt

6.1 Musikalische Aufbruchsstimmung: Alte Musik in Wien nach dem Zweiten Weltkrieg

Als Nikolaus Harnoncourt 1953 den *Concentus Musicus Wien* als Spezial-Ensemble für die Musik vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert gründete, war Wien in puncto Alte Musik keineswegs ein unbeschriebenes Blatt. Vielmehr verfügte die Stadt bereits über eine längere Tradition der Beschäftigung mit Alter Musik, die insbesondere auf die Seminare zurückzuführen war, die der Musikwissenschaftler und Pionier der Alte-Musik-Bewegung Josef Mertin von 1937 bis in die 1990er-Jahre an der Akademie für Musik und darstellende Kunst leitete. Unter seinen Studierenden befanden sich zahlreiche Musiker, die später zu den führenden Vertretern der Historischen Aufführungspraxis zählen sollten, darunter René Clemencic, Eduard Melkus und Nikolaus Harnoncourt.¹⁹² Außerdem trug die Cembalistin Isolde Ahlgrimm in den *Concerten für Kenner und Liebhaber*, die sie bereits seit den Dreißigerjahren veranstaltete, maßgeblich zum gesteigerten Ansehen

191 Vgl. Kapitel 3.1, S. 31; 3.2, S. 40.

192 Siehe Haskell, *The Early Music Revival*, S. 168.

des Musizierens auf historischen Instrumenten bei.¹⁹³ Dem offiziellen Debüt von Harnoncourts *Concentus* im Jahr 1957 – vier Jahre nach der Gründung des Ensembles – ging eine im Rahmen der Wiener Festwochen stattfindende Produktion von Monteverdis *L'Orfeo* unter der Leitung Paul Hindemiths voran. Als Hindemith die Oper 1954 dirigierte, griff er auf die Sammlung historischer Instrumente sowie die Musikerinnen des – damals noch im privaten Rahmen unter Ausschluss der Öffentlichkeit musizierenden – *Concentus Musicus* zurück.¹⁹⁴ Zugleich bestand bei vielen jungen Musikern im Wien der Nachkriegszeit das Bedürfnis, die musikalische Moderne nachzuholen, die durch die Zäsur der Nazi-Herrschaft völlig in Vergessenheit geraten war. Wie der Pianist und Komponist Hans Kann berichtet, hatte die Neue Musik in Wien mit einer besonders starken Reaktion zu kämpfen. Doch nicht nur die Werke der Avantgarde, sondern auch frisch gehobenen Fundstücke der musikalischen Archäologie wurden in der Aufbruchsstimmung nach dem Zweiten Weltkrieg als „neu“ empfunden. Die Musiker meinten darin Merkmale zu erblicken, die durchaus der progressiven Ästhetik der Zeit entsprachen, etwa einen schlankeren, „dürren“ Klang oder einen hohen Abstraktionsgrad.¹⁹⁵

So kam es folgerichtig zu einer Allianz aus Vertreterinnen der musikalischen Moderne und Musikern, die sich der Wiederentdeckung der Alten Musik verschrieben hatten, wobei es sich bei den Angehörigen beider Gruppen de facto häufig um ein und denselben Personenkreis handelte. Wie nah sich diese Bereiche in den Fünfzigerjahren waren, lässt sich auch daran ermessen, dass Ensembles „für Alte und Neue Musik“ entstanden. Friedrich Cerha, bekannt als Vertreter der österreichischen Nachkriegs-Avantgarde und (neben Kurt Schwertsik) einer der Gründer des Neue-Musik-Ensembles *Die Reihe*, rief in jenen Jahren mit der *Camerata Frescobaldiana* noch einen weiteren Klangkörper ins Leben, der sich auf die Musik des frühen 17. Jahrhunderts spezialisierte. Wie der Ensemble-Leiter berichtet, fanden Alte-Musik-Konzerte damals buchstäblich „im Untergrund“, nämlich in diversen Keller-Lokalen statt. Die Publikumskreise, die von diesen Veranstaltungen angezogen wurden, bildeten später nicht nur die Zuhörerschaft des

193 Siehe Watchorn, Peter, Isolde Ahlgrimm, *Vienna and the Early Music Revival*, Aldershot u. a.: Ashgate 2007, S. 10.

194 Siehe Mertl, *Vom Denken des Herzens*, S. 108-110.

195 Hans Kann in *Diagonal – Zur Person Nikolaus Harnoncourt. Einer, der nie ein Liebling sein wollte*, präsentiert von Michael Schrott, ORF Radio Österreich 1, Sendung vom 14. 04. 2001.

Ensembles *Die Reihe*, sondern ebenso jene des *Concentus Musicus*.¹⁹⁶ Auch René Clemencic, der zur Zeit des *Concentus*-Debüts das Ensemble *Musica Antiqua* und später den *Clemencic-Consort* gründete und ebenfalls als Komponist tätig war, spricht von einer Aufbruchsstimmung, einer „aufregenden Zeit“¹⁹⁷.

Signifikanterweise engagierten sich mit Friedrich Cerha und René Clemencic zwei Interpreten für die Alte Musik, die selbst als Komponisten tätig waren: Diese Personalunion ist im Wien jener Zeit keine Seltenheit und mit ein Grund für die vielfältigen Querverbindungen zwischen der Welt der Alten und jener der Neuen Musik.¹⁹⁸ Herbert Tachezi, jahrzehntelang Organist des *Concentus Musicus*, schwärmt im Rückblick von dem Neuen, das damals etwa in der Renaissance-Musik zu entdecken gewesen sei.¹⁹⁹ Innerhalb des *Concentus Musicus* wurde in der Anfangsphase diskutiert, gleichermaßen Neue wie Alte Musik zu spielen – eine Anregung, die nie im vollen Ausmaß umgesetzt wurde. Immerhin wurden in der Frühphase des Ensembles auch moderne Kompositionen gespielt, etwa von Strawinsky, Bartók und insbesondere Hindemith.²⁰⁰ Doch auch die ungewohnten Klänge der Alten Musik abseits des gewohnten Dur-Moll-Systems wurden als „avantgardistisch“ empfunden, als verlockende und aufregende Alternative zum traditionellen Konzertrepertoire.²⁰¹

Sowohl hinsichtlich der Neuen als auch der wiederentdeckten Alten Musik traten die Musikerinnen mit ihrem Schaffen bewusst in Opposition zu einer als überholt empfundenen Tradition des Musiklebens. Die vorherrschende Interpretationsweise innerhalb des klassischen Repertoires wurde in ihrer harmonisierenden

196 Friedrich Cerha in *Diagonal – Zur Person Nikolaus Harnoncourt*.

197 René Clemencic in *Diagonal – Zur Person Nikolaus Harnoncourt*.

198 Weitere Komponisten, die sich im Wien der Nachkriegszeit an der Wiederbelebung der Alten Musik beteiligten, sind Kurt Rapf, Anton Heiller und Paul Angerer; siehe Grassl, *Gleichklänge*, S. 70; vgl. dazu Butt, *Playing with History*, S. 183: „[T]here has always been considerable cross-over – in terms of both audience and performers – between the fields of early music and contemporary music in general. Until HIP began to colonise the nineteenth and early twentieth centuries, the two were, after all, often united in their common aversion to the nineteenth-century ‘mainstream’.“

199 Herbert Tachezi in *Diagonal – Zur Person Nikolaus Harnoncourt*.

200 Siehe Grassl, *Gleichklänge*, S. 72.

201 Mertl, *Vom Denken des Herzens*, S. 144. Zum Nahverhältnis zwischen Alter und der Neuer Musik im Wien der Nachkriegszeit vgl. auch Grassl, *Gleichklänge*, S. 72-73.

Tendenz als Erbin des nationalsozialistischen Kulturverständnisses gesehen.²⁰² Der Dirigent und Komponist Paul Angerer, der später das *Concilium Musicum* gründen sollte, erinnert sich an das „schreckliche“ Pathos etwa der Kleinen Nachtmusik unter Hans Knappertsbusch, das der jungen Generation bald unerträglich geworden sei.²⁰³ Dieses Unbehagen teilte auch der Cello-Student Nikolaus Harnoncourt, der zum erfolgreichsten österreichischen Verfechter eines „anderen“ Umgangs mit der Musik der europäischen Kunstmusik-Tradition werden sollte.

6.2 Nikolaus Harnoncourt und der *Concentus Musicus Wien*

Nikolaus Harnoncourt, 1929 in Berlin geboren, wuchs trotz seiner aristokratischen Herkunft (sein Vater entstammte einem lothringisch-luxenburgischen Adelsgeschlecht, die Mutter war eine Urenkelin des Erzherzogs Johann von Österreich) in unsicheren materiellen Verhältnissen auf. Der Vater Eberhard Harnoncourt, der über beachtliche musikalische Fähigkeiten verfügte, widmete seine Freizeit dem Klavierspiel oder anderen künstlerischen Tätigkeiten, wodurch seine Kinder in einem von Musik dominierten Umfeld aufwuchsen. Dennoch beschloss Sohn Nikolaus erst im letzten Schuljahr, Musiker zu werden, als er – infolge einer Krankheit ans Bett gefesselt – Beethovens Siebte Symphonie unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler im Radio hörte. Nikolaus begann 1948 ein Cello-Studium an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. 1952 bestand er das Probespiel für eine Stelle als Tutti-Cellist bei den Wiener Symphonikern. Die Symphoniker waren in jenen Jahren stark von ihrem „ersten ständigen Dirigenten“ Herbert von Karajan geprägt. Neben dem Standard-Repertoire standen sowohl Werke des Barock als auch zahlreiche Uraufführungen auf dem Spielplan. Der junge Harnoncourt konnte jedoch den Anpassungsdruck innerhalb des Orchesters nur schwer akzeptieren²⁰⁴. Ausschlaggebend für seinen Austritt nach siebzehn Dienstjahren war schließlich seine wachsende Unzufriedenheit mit der Interpretation von Werken des 18. Jahrhunderts. Insbesondere zwei Kompositionen waren es, deren Wiedergabe durch das Orchester der Sichtweise Harnoncourts diametral entgegengesetzt war:

202 Vgl. Diagonal – Zur Person Nikolaus Harnoncourt; vgl. auch Mertl, Monika; Turković, Milan, Die seltsamsten Wiener der Welt. Nikolaus Harnoncourt und sein Concentus Musicus, Salzburg u. a.: Residenz 2003, S. 27.

203 Paul Angerer in Diagonal – Zur Person Nikolaus Harnoncourt.

Bachs Matthäus-Passion (BWV 244) und die g-Moll-Symphonie (KV 550) von Wolfgang Amadeus Mozart²⁰⁵.

Der sogenannten Alten Musik gegenüber war Harnoncourt anfangs eher ablehnend eingestellt. Seine Ausbildung zum Cellisten hatte die Komponistinnen der Romantik zum Zentrum gehabt, weswegen er sich selbst – rückblickend auf die späten Vierzigerjahre – als „Richard-Strauss-Brahms-Beethoven-Menschen“ bezeichnet²⁰⁶. Die Musik vor der Wiener Klassik assoziierte der junge Harnoncourt mit der Jugendmusikbewegung, die in seinen Augen nicht von ihrer Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus zu trennen war. Der Musiker hatte dieses Repertoire zumeist in laienhaften Aufführungen erlebt, die er – auch wegen dem ihnen zugrunde liegenden Ideal der „Objektivität“ – als monoton und unmusikalisch empfand: „Im allgemeinen ist diese Musik grundsätzlich einfach schlecht gespielt worden, steif und fad.“²⁰⁷ Über den Kontakt zu einer Gruppe von Studierenden der Akademie geriet Harnoncourt schließlich in Berührung mit der Alten Musik, die damals gemeinhin als „obskures Reservat für ein paar Spinner“²⁰⁸ angesehen wurde. Harnoncours persönlicher Zugang zu diesem Repertoire vollzog sich über den Umweg der bildenden Kunst:

„Es hat mich irritiert, daß zum Beispiel die Triosonaten von Corelli, die in der Streicherausbildung relativ früh drankommen, so unsäglich langweilig waren. Da haben wir versucht, einen neuen Zugang zu finden, über den Vergleich mit der bildenden Kunst des italienischen Barock: Wenn man an die leidenschaftlichen Plastiken des Bernini denkt – die Musik derselben Zeit muß ja genauso leidenschaftlich gewesen sein!“²⁰⁹

Die angestrebte aufwühlende Wirkung meinte Harnoncourt über einen veränderten Klang realisieren zu können, worauf auch sein Interesse an historischen Instrumenten zurückgeht. Er begann mit dem Sammeln alter Instrumente, deren Klang er mit einer kleinen Gruppe von Interessierten – darunter seine spätere Ehefrau Alice Hoffelner – erkundete.

Vier Jahre lang hatten die Musiker im Wohnzimmer der jungen Familie

204 Siehe Mertl, Vom Denken des Herzens, S. 16-117.

205 Siehe Harnoncourt, Nikolaus, „Ich will kein Verbraucher sein!“, in Harnoncourt, Töne sind höhere Worte, S. 52-53.

206 Nikolaus Harnoncourt, zitiert nach Mertl, Vom Denken des Herzens, S. 60.

207 Ebenda.

208 Mertl, Vom Denken des Herzens, S. 63.

209 Nikolaus Harnoncourt, zitiert nach Mertl, Vom Denken des Herzens, S. 66.

Harnoncourt geprobt, ehe sie 1958 den Schritt an die Öffentlichkeit wagten.²¹⁰ Bei seinem Debüt im Palais Schwarzenberg präsentierte sich das Ensemble, dem kurzfristig der Name *Concentus Musicus* verliehen wurde, mit damals weitgehend unbekanntem Werken der Renaissance und des Barock.²¹¹ Die ersten Auftritte des Ensembles wurden von Kritik und Publikum durchwegs positiv aufgenommen. Nach dem Trauma des Zweiten Weltkriegs schien die Alte Musik zunächst einem Bedürfnis nach Stabilität inmitten einer buchstäblich in Trümmern liegenden Welt entgegenzukommen – die schockierende Wirkung stellte sich erst später ein, als die Vertreterinnen der Historischen Aufführungspraxis sich anschickten, in Konkurrenz zur traditionellen Interpretationsweise zu treten. In der Anfangsphase jedoch wurden die exotischen Werke, welche die neu entstandenen „Originalklang-Ensembles“ präsentierten, als willkommene Flucht in eine vermeintlich heile Welt gesehen. So schwärmte etwa der *Wiener Kurier* anlässlich der Debüt-Konzerte des *Concentus* von einer „Reise in die Vergangenheit“, vom „Schimmer des Märchenhaften“ und der „Poesie des ‚Es war einmal ...‘.“²¹²

Große Namen tauchten in den Konzert-Programmen des *Concentus* anfangs nur sporadisch auf. Stattdessen widmete sich das Ensemble der Wiederentdeckung vergessener Werke aus Mittelalter, Renaissance und dem österreichischen Barock, aber auch dem späten 18. Jahrhundert. Auf Widerstand stießen die Darbietungen des Ensembles von dem Moment an, in dem die *Concentus*-Konzertreihe 1962 auf Einladung des damaligen Konzerthaus-Generalsekretärs Peter Weiser vom geschützten Rahmen des Palais Schwarzenberg in den Mozart-Saal des Wiener Konzerthauses übersiedelte. Nun machte der bis dato als Kuriosum bestaunte Klangkörper erstmals Anstalten, sich tatsächlich, wie Weiser es ausdrückt, „ins Musikleben“ zu integrieren:

„Das Publikum im Schwarzenberg war ja nicht das Wiener Musikpublikum. Das waren ein Drittel Aristokraten, ein Drittel Freunde, ein Drittel Spezialisten. Das waren Eingeweihte. Aber das Wiener Musikpublikum hatte davon keine Kenntnis genommen.“²¹³

An den Einzug in die „heiligen“ Hallen des Konzertbetriebes wurde auf Weisers

210 Siehe Mertl, *Vom Denken des Herzens*, S. 128.

211 Siehe Mertl, Turković, *Die seltsamsten Wiener der Welt*, S. 23-24.

212 Zitiert nach Mertl, Turković, *Die seltsamsten Wiener der Welt*, S. 27.

213 Peter Weiser, zitiert nach Mertl, Turković, *Die seltsamsten Wiener der Welt*, S. 84.

Anregung hin auch eine Öffnung des Repertoires gegenüber den bis dahin gemiedenen barocken Standard-Werken gekoppelt. Während sich einerseits Weisers Prognose bewahrheiten sollte, wonach das Publikum ihm bereits bekannte Werke bereitwilliger aufnehme als Neuheiten, riefen andererseits gerade hier die Abweichungen von der konventionellen Interpretationsweise teils erbitterten Widerstand hervor. Vielfach wurde die historische Exaktheit der Darbietungen im Widerspruch zu einer emotionalen Musizierweise gesehen. Die Kritiker bemäkelten den „anämischen“ Klang und das aus der geringeren Lautstärke resultierende reduzierte dynamische Spektrum der historischen Instrumente.

In den Sechzigerjahren florierte in Wien neben dem *Concentus Musicus* eine lebendige Alte-Musik-Szene, in der Ensembles wie der 1958 gegründete *Clemencic-Consort* oder *Les Menestrels* hervortraten. Das Verhältnis zwischen diesen Formationen war von Konkurrenz geprägt. Der Umstand, dass die von Eduard Melkus geleitete *Capella Academica* statt der „originalen“ Darmsaiten aluminiumumspinnene Saiten verwendete, sorgte beim *Concentus Musicus* für Empörung. Die Musikerinnen des *Concentus* sahen es als ihre Aufgabe, das Publikum an den obertonreicheren, aber auch schärferen und fehleranfälligeren Klang der alten Streichinstrumente zu gewöhnen. Nikolaus Harnoncourt resümiert die damaligen pädagogischen Bestrebungen: „Der Obertonreichtum, der diese gewisse Schärfe bedingt, muß erstens von uns bewältigt und zweitens vom Publikum akzeptiert werden, durch Gewöhnung. [...] Wir mußten die Hörer soweit bringen, daß sie das schön finden.“²¹⁴ Überhaupt bestimmt „das gezielte Aufspüren der Beunruhigungspunkte, des Rauhen, Unregelmäßigen, Irritierenden“²¹⁵ von Anfang an die interpretatorischen Bemühungen des *Concentus*. So lässt etwa die konzentrierte Auseinandersetzung mit der Musik Joseph Haydns ab der zweiten Hälfte der Achtzigerjahre diesen als den „heimliche[n] Revolutionär seiner Epoche“²¹⁶ erscheinen. Harnoncourts eingehende Beschäftigung mit dem Affektgehalt liturgischer Texte, bei der ihn sein Bruder Philipp, ein studierter Theologe, unterstützte, ließen ihn Verzweiflung und Wut als wahre Empfindung in Messkompositionen

214 Nikolaus Harnoncourt, zitiert nach Mertl, *Vom Denken des Herzens*, S. 168.

215 Mertl, *Vom Denken des Herzens*, S. 129.

216 Ebenda, S. 172.

erblicken, wo für andere der Eindruck der Frömmigkeit dominierte.²¹⁷

Nach einer Produktion von Monteverdis *Ritorno d'Ulisse in patria* 1967 an der Mailänder Scala mehrten sich die Zusammenarbeiten mit „konventionellen“ Orchestern. Der einstige Purist in Fragen des originalen Instrumentariums vertrat die Meinung, dass wichtige Werke kein Schattendasein im gründlich abgezirkelten Bereich des Spezialistentums fristen, sondern im Repertoire bedeutender Orchester erhalten bleiben sollen. Harnoncourt war der Überzeugung, dass sich die in der Auseinandersetzung mit alten Instrumenten gewonnenen aufführungspraktischen Erkenntnisse auch in der Arbeit mit dem traditionellen Instrumentarium realisieren ließen.

Harnoncourt, der von den Medien gern zum künstlerischen Antipoden Herbert von Karajans²¹⁸ stilisiert wurde, hatte von 1973 an einen Lehrstuhl für „Theorie und Praxis der Alten Musik“ an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“²¹⁹ inne. Karajan, von 1957 bis 1960 künstlerischer Leiter der Salzburger Festspiele, dominierte auch weiterhin maßgeblich die Programmgestaltung des Festivals²²⁰. Laut Monika Mertl war Harnoncourt „zu Karajans Lebzeiten vom praktischen Musikleben in Salzburg definitiv ausgeschlossen [...]“²²¹

Es sollte bis 1992 dauern, ehe die Salzburger Festspiele Harnoncourt erstmals zur Mitwirkung einluden: mit einer Aufführung von Beethovens *Missa Solemnis*. 1993 folgte mit Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* die erste Opernproduktion, 1995 wurde *Le nozze di Figaro* auf der Bühne des Kleinen Festspielhauses realisiert. Im selben Jahr hielt Harnoncourt die Rede zur Festspiel-Eröffnung, in der er das 75-jährige Jubiläum der prestigeträchtigen Kulturveranstaltung zum Anlass einer kritischen Stellungnahme zur Rolle der Festspiele während der Zeit des Nationalsozialismus nahm, womit er einen „handfeste[n] Skandal“²²² provozierte. Der Alte-Musik-Experte interpretiert darin den von ihm als verharmlosend empfundenen

217 Siehe Mertl, *Vom Denken des Herzens*, S. 165-177.

218 Vgl. Umbach, *Attacke auf den lieben Frieden*, S. 206, 208.

219 Heute „Universität Mozarteum Salzburg“.

220 Siehe Mortier, Gérard u. a. (Hg.), *Herbert von Karajan und die Salzburger Festspiele. Dokumentation einer Partnerschaft*, Zürich: Palladion 1994, S. 39-40.

221 Mertl, *Vom Denken des Herzens*, S. 259.

222 Leisinger, Ulrich, „Nikolaus Harnoncourt bei den Mozartwochen der internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg“, in *Ereignis Klangrede*, S. 327.

Mozart-Stil der Nachkriegsperiode, der sich bis in die jüngste Vergangenheit hinein gehalten habe, als Erbe der Nazi-Zeit. Harnoncourts eigener Zugang zur Musik Mozarts, der mit dieser Tradition brechen wollte, wurde in Salzburg durchaus nicht nur positiv aufgenommen. So schrieb etwa die Sängerin Elisabeth Schwarzkopf, dass mit Harnoncourts *Figaro* von 1995 „die gesamte Arbeit, die unsere Generation nach dem Kriege in Salzburg geleistet hat, vernichtet wird.“²²³ In demselben Jahr erfolgte denn auch Harnoncourts Abschied von den Festspielen, der Monika Mertl zufolge wenigstens teilweise auf die angespannte Atmosphäre zurückzuführen war, in der sich Harnoncourts Salzburger Arbeit vollzog.²²⁴

Seit den Achtzigerjahren mehrten sich Harnoncourts Engagements bei konventionellen Orchestern. Auf die bereits seit 1975 bestehende Zusammenarbeit mit dem *Concertgebouw Orkest Amsterdam* folgte 1984 diejenige mit den *Wiener Philharmonikern*, die sich von 1987 bis 1991 auf Projekte an der Wiener Staatsoper ausweitete. Auf das Jahr 1991 geht Harnoncourts Zusammenarbeit mit den *Berliner Philharmonikern* zurück.²²⁵ Parallel dazu erstreckte sich das Repertoire des Dirigenten mehr und mehr auf Werke des traditionellen Konzertrepertoires. Nach Mozart, dessen Opern an der Zürcher Oper ab 1980 ein Schwerpunkt gewidmet war, standen zunehmend Komponistinnen des 19. Jahrhunderts im Blickpunkt von Harnoncourts Interesse. 1996 dirigierte dieser mit Alban Bergs „Der Wein“ erstmals das Werk eines Komponisten der Zweiten Wiener Schule, um sich in den folgenden Jahren mit Werken unter anderem von Igor Strawinsky und George Gershwin noch ein Stück weiter ins 20. Jahrhundert vorzuwagen²²⁶.

Trotz dieser biographischen Veränderungen – der Verschiebung des zeitlichen Fokus in der Werkauswahl und der fortschreitenden Annäherung an die Institutionen des konventionellen Musikbetriebes – weisen die verbalen Äußerungen Harnoncourts, die seine musikalische Tätigkeit flankieren, eine weitgehende Kontinuität auf. Den Dogmen der Historischen Aufführungspraxis – insbesondere dem Glauben an die Möglichkeit einer Rekonstruktion des „Originalklanges“ – gegenüber äußert sich der Musiker vom Beginn seiner Laufbahn an äußerst

223 Zitiert nach Mertl, *Vom Denken des Herzens*, S. 236.

224 Siehe Mertl, *Vom Denken des Herzens*, S. 259-275.

225 Siehe ebenda, S. 207-220.

226 Siehe ebenda, S. 196-200, 210-231; Neumaier, Otto, „Die Bedeutung der Musik für das Leben der Menschen“, in *Ereignis Klangrede*, S. 393.

kritisch²²⁷. Dabei zeigt sich, dass Fragen wie jene nach dem historischen Instrumentarium für Harnoncourt niemals Selbstzweck waren, sondern im Dienst einer prononcierten ästhetischen Überzeugung standen: Es ging und geht Harnoncourt um das Aufspüren des Aufwühlenden, Abgründigen in der Musik²²⁸. Diese musikalische Ästhetik des Interpreten Harnoncourt soll im Folgenden näher beleuchtet und mit derjenigen des Philosophen Theodor W. Adorno konfrontiert werden.

7 Historische Aufführungspraxis als Kritik an der Harmonie: Nikolaus Harnoncourt und Theodor W. Adorno

7.1 Harnoncourts Texte

Die Texte Nikolaus Harnoncourts sind größtenteils in den folgenden vier Bänden versammelt: *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis* (1982), *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart* (1984), *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik* (2005) und *Töne sind höhere Worte. Gespräche über romantische Musik* (2007). In einem Gespräch, das Wolfgang Gratzer anlässlich der Tagung „Ereignis Klangrede“ 2008 mit Johanna Fürstauer, der Herausgeberin der Bücher, führt²²⁹, wird deutlich, dass das Entstehen aller vier Bände maßgeblich auf die Initiative Fürstauers zurückzuführen ist. Die beiden frühesten Bände – *Musik als Klangrede* und *Der musikalische Dialog* – waren ursprünglich als ein einziges Buch konzipiert worden. Sie basieren in erster Linie auf Transkriptionen, die Fürstauer seit 1978 von Harnoncourts Lehrveranstaltungen an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ (aber

227 Vgl. „Die Rekonstruktion originaler Klangverhältnisse im Studio“, in Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, S. 115: „Wir wissen natürlich, daß wir nicht Aufführungen des 18. Jahrhunderts heute wiederholen, und wir wollen dies auch gar nicht.“; sowie „Die Prioritäten – Stellenwert der verschiedenen Aspekte“, ebenda, S. 129: „Wenn man also versuchen will, die Musik in den Vordergrund zu stellen, dann liegt die Frage nach den Musikinstrumenten ziemlich weit hinten in der Rangordnung.“

228 Vgl. Harnoncourt, *Die Musik in unserem Leben* (1980): „Je tiefer und umfassender wir uns um das Verständnis dieser Musik [eines Monteverdi, Bach oder Mozart] bemühen, umso mehr werden wir sehen, [...] wie sie uns aufreißt und beunruhigt.“ (S. 11) und ders., *Musik muss die Seele aufreißen* (2003): „Eine g-Moll-Symphonie von Mozart vor lächelnd-kopfwiegenden Leuten zu spielen, wäre mir unerträglich, weil das einfach ein Werk ist, das die Seele aufreißt.“ (S. 87). Für eine ausführliche Darstellung des ästhetisch-interpretatorischen Standpunkts Harnoncourts vgl. Kapitel 7.

229 Gratzer, Wolfgang, „Wie entstanden Harnoncourts Texte? Gespräch mit Johanna Fürstauer“, in *Ereignis Klangrede*, S. 379-388.

auch von anderen Vorträgen des Musikers) anfertigte²³⁰. Die Transkriptionen wurden von Fürstauer für die Publikation zu Texten zusammengestellt, die wiederum von Harnoncourt überarbeitet wurden. Bei den Beiträgen zu den beiden späteren Bänden handelt es sich hingegen vornehmlich um Gespräche. In *Musik als Klangrede* wird Fürstauer als Herausgeberin nicht genannt; auch die spezifische Art der Textentstehung bleibt unerwähnt. Im seinem Beitrag zu dem Band *Ereignis Klangrede* „Äußerungen zur musikalischen Interpretation“ problematisiert Michael Malkiewicz den Begriff der Autorschaft im Zusammenhang mit den Texten Harnoncours. Er vertritt den Standpunkt, dass Johanna Fürstauer als Koautorin betrachtet werden müsse, da sie die Transkriptionen von Harnoncours Lehrveranstaltungen nicht nur redigiert und gekürzt, sondern auch nach eigenem Ermessen ergänzt habe. Fürstauer selbst betont in dem Symposium, Harnoncourt habe sämtliche von ihr bearbeitete Texte nochmals überarbeitet und sei demnach als alleiniger Autor anzusehen.

Malkiewicz unternimmt in seinem Beitrag den Versuch, Harnoncours interpretatorische Position anhand seiner Texte zu rekonstruieren und das Ergebnis wiederum zu Harnoncours Tätigkeit als ausübender Musiker in Beziehung zu setzen. Er weist dabei auf Widersprüche sowohl innerhalb von Harnoncours Äußerungen als auch zwischen dessen theoretischem Standpunkt und seiner praktischen Musizierstätigkeit hin. Erstere erklärt Malkiewicz mit dem Entstehungsprozess von Harnoncours Texten: Die Beiträge der beiden frühesten Bände basieren nahezu ausschließlich auf mündlicher Rede, sind also spontan und ohne Blick auf ein kohärentes und schriftlich fixiertes Ergebnis entstanden. Als weiteren Grund für die Widersprüchlichkeit der Aussagen nennt Malkiewicz Harnoncours von diesem selbst of beschworenen Widerspruchsgeist und seine Weigerung, sich auf eine einmal getroffene Äußerung festlegen zu lassen.²³¹ Malkiewicz thematisiert auch den Umstand, dass Harnoncourt sein interpretatorisches Vorgehen in seinen Texten zwar häufig mit dem Hinweis auf zeitgenössische Primärquellen stützt, ohne diese jedoch konkret zu benennen. Auf solche Inkohärenzen – aus wissenschaftlicher Perspektive

230 Der Großteil der – nicht datierten – Beiträge zu *Musik als Klangrede* entstand somit zwischen 1978 und 1980, jenem Jahr, in dem Harnoncourt seine Rede zur Verleihung des Erasmus-Preises hielt. Sie ist, dem Nachwort Harnoncours zufolge, der jüngste Text des Buches.

231 „Ich bin keiner, der zustimmt. Das kann ich erst dann, wenn ich auch die Gegenposition bedacht habe.“ Harnoncourt, zitiert nach Malkiewicz, Michael, „Äußerungen zur musikalischen Interpretation“, in *Ereignis Klangrede*, S. 409.

– soll im Folgenden nicht eingegangen werden. Ebenso wenig wird, anders als in Malkiewicz's Beitrag, der Blick auf den Autor Harnoncourt in seiner Gesamtheit gerichtet. Während Malkiewicz eine Analyse von Harnoncourts schriftlicher Tätigkeit in ihrer ganzen Breite anstrebt (und den Begriff des Autors dabei sogar über den textlichen Bereich hinaus erweitert²³²), sollen hier nur jene Aspekte derselben herangezogen werden, an denen eine Verbindung zur Position Theodor W. Adornos aufgezeigt werden kann.

7.2 Kritik an der vorherrschenden Rezeptionsweise historischer Musik

Nikolaus Harnoncourt hat sich in seinen Vorträgen und Aufsätzen vielfach kritisch mit dem zeitgenössischen Konzertbetrieb auseinandergesetzt. In einer Rede, die er 1980 anlässlich der Verleihung des Erasmus-Preises in Amsterdam hielt und die unter dem Titel „Die Musik in unserem Leben“ in dem Band *Musik als Klangrede* erschienen ist²³³, beklagt Harnoncourt den geringen Stellenwert, den Musik seiner Meinung nach in der gegenwärtigen Gesellschaft einnimmt.

Nach Ansicht des Autors hat Musik bis zur Französischen Revolution eine wesentliche Rolle im Leben der Menschen gespielt, um danach mehr und mehr an dessen Rand gedrängt zu werden. Im 20. Jahrhundert fungiert Musik laut Harnoncourt nur noch als Ornament, als Erholung von den Mühen des Alltags. Um diesen Zweck zu erfüllen, werde von ihr erwartet, sie solle „[...] in erster Linie ‚schön‘ sein.“²³⁴, sie dürfe also nicht aufwühlen oder erschrecken. So war die Musik Harnoncourt zufolge in der jüngeren Vergangenheit einem gravierenden Bedeutungsverlust unterworfen – „vom Bewegenden zum Hübschen“²³⁵.

In einem Interview, das in dem Band *Mozart-Dialoge* veröffentlicht wurde, stellt Harnoncourt fest, dass die von ihm so genannte „Glattbügel-Tradition“ in der

232 Malkiewicz bezieht den Begriff der Autorschaft bei Harnoncourt nicht nur auf dessen sprachlichen Äußerungen, sondern weitet ihn auf Gebiete wie Repertoirewahl, Programmgestaltung und Auswahl der Sänger und Instrumentalistinnen aus. Siehe Malkiewicz, Äußerungen zur musikalischen Interpretation, S. 417.

233 Harnoncourt, Nikolaus, „Die Musik in unserem Leben“, in ders., *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg, Wien: Residenz 1982, S. 9-12.

234 Ebenda, S. 10.

235 Ebenda, S. 11. Für eine kritische Bewertung von Harnoncourts These bezüglich des Bedeutungsverlusts der Musik infolge der französischen Revolution vgl. Neumaier, *Die Bedeutung der Musik [...]*, S. 389-407.

Aufführung klassischer Musik in der Nachkriegszeit als Reaktion auf die unaufgearbeitete Katastrophe des Nationalsozialismus entstanden sei. Der „Wiener Mozart-Stil“ habe in diesem Zusammenhang eine harmonisierende Funktion erfüllt.²³⁶ Auch heute noch würden Konzerte mit klassischer Musik den Zweck verfolgen, die Arbeitsfähigkeit der Zuhörerinnen wieder herzustellen. In dem Vortrag „Mozart oder die Werkzeuge des Affen“ beschreibt der Dirigent diese „beruhigende“ Funktion des Konzertbetriebes:

„Da sollen möglichst viele Menschen nach aufreibender Alltagsarbeit Freude und Erholung finden: Man ist nervös, verärgert, ausgelaugt – die Musik beruhigt uns, stimmt uns positiv ein, gibt uns Freude und Harmonie und macht uns wieder fit für den Alltagsstreß.“²³⁷

Mozarts g-Moll-Symphonie etwa, die in ihrer Entstehungszeit vom Publikum als zutiefst aufwühlend empfunden worden sei, diene heute der Erholung erschöpfter Zuhörer:

„Die g-Moll-Symphonie wird als schönes und harmonisches Werk Mozarts am Anfang oder am Ende eines Konzertes gespielt und erfüllt dabei sehr gut die Funktion des Beglückens, Beruhigens und Erholens.“²³⁸

Harnoncourt verwehrt sich dagegen, in seiner Funktion als ausübender Musiker dem Publikum Entspannung zu bieten und den Konzertsaal als „Sauerstoffzelt“ zu nützen, in dem die Zuhörerinnen nach den Mühen der Arbeit Ruhe finden könnten. Wer sich der Musik in ihrer ganzen Gewalt ausliefere, müsse bereit sein, Risiken einzugehen.²³⁹ In einem Gespräch anlässlich seines 75. Geburtstags 2004 stellt Harnoncourt eine Prognose in Bezug auf die Zukunft des Konzertbetriebs auf:

„Die jetzige Form des Konzertlebens mit seinen Andachtskonzerten in großen Konzertsälen wird nicht ewig existieren. Dieses bürgerliche Konzertleben, das so abläuft: Das Publikum bezahlt Eintritt, dann wird eine Symphonie gespielt, dann gibt es eine Pause, und danach wieder eine Symphonie – all das hat sich in dieser Form wahrscheinlich bald überholt.“²⁴⁰

Harnoncourt macht deutlich, dass diese von ihm prognostizierte Entwicklung auch

236 Siehe Harnoncourt, Nikolaus, „Missverständnis und Missbrauch der Musik“, in ders., Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik, hg. von Johanna Fürstauer, Residenz: St. Pölten, Salzburg 2005, S. 42.

237 Harnoncourt, Nikolaus, „Mozart und die Werkzeuge des Affen“, in ders., Mozart-Dialoge, S. 114.

238 Ebenda, S. 115-116.

239 Siehe Harnoncourt, Nikolaus, „Musik muß die Seele aufreißen!“, in Harnoncourt, Töne sind höhere Worte, S. 87.

240 Harnoncourt, Nikolaus, „Kulturelle Bildung ist ein Menschenrecht!“, in Harnoncourt, Töne sind höhere Worte, S. 69.

seinen Wünschen entspricht: „Zu welcher anderen Form man finden wird, weiß ich im Moment auch nicht zu sagen, aber ich habe die Hoffnung, daß der Wunsch der Menschen nach einem innig intensiven Umgang mit Musik wieder stärker in den Vordergrund tritt.“²⁴¹ Hier zeigt sich eine erste Parallele in der Konfrontation von Harnoncourts Standpunkt mit demjenigen Theodor W. Adornos. Letzterer schildert in der *Ästhetischen Theorie* das klassische Konzert-Ritual als Überbleibsel einer kulturellen Situation, die im von Totalitarismus und Konsumkultur geprägten 20. Jahrhundert ihre gesellschaftliche Wahrheit eingebüßt habe: „Blühende Kunstgattungen und Sparten der Kunstausübung wie die traditionelle Oper sind nichtig geworden, ohne daß es in der offiziellen Kultur sichtbar würde [...]“²⁴². In der Einleitung zur *Philosophie der neuen Musik* schreibt der Autor:

„[D]ie gesellschaftliche Gesamttendenz, die aus dem Bewußtsein und Unbewußtsein jene Humanität ausgebrannt hat, welche dem heute gängigen musikalischen Vorrat einmal zugrunde lag, läßt die Idee der Humanität nur noch im leeren Zeremonial des Konzerts unverbindlich wiederholen [...]“²⁴³

Wie Harnoncourt problematisiert auch Adorno die verharmlosenden Tendenzen des modernen Konzertbetriebes und den Bedeutungsverlust von Kunst in der gegenwärtigen Gesellschaft. In der *Ästhetische[n] Theorie* kritisiert er die Einreihung von Kunst „...unter die trostspendenden Sonntagsveranstaltungen“²⁴⁴, an die das Publikum einzig den Anspruch stelle, „[...] als Freizeitbeschäftigung bequem und unverbindlich [zu] sein [...]“²⁴⁵. Harnoncourts Aussage von der Wiederherstellung der Arbeitsfähigkeit erinnert an eine Passage aus Adornos erstmals 1967 erschienenen „Anmerkungen zum deutschen Musikleben“, in welcher der Autor dem „aufgewärmten Appell an Volksverbundenheit“ begegnet, den die Politik an die Musikschaaffenden richte: „Musik wird, wie aller andere Geist, zum Helfer von Arbeitsmoral, zur Ermunterung Gleichgültiger, zum pep talk degradiert.“²⁴⁶ In besonderer Weise richtet sich Adornos Kritik gegen den Warencharakter von Kunst in der Konsumgesellschaft:

241 Harnoncourt, *Kulturelle Bildung ist ein Menschenrecht!*, S. 69.

242 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 34.

243 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 18.

244 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 10.

245 Ebenda, S. 350.

246 Adorno, Theodor W., „Anmerkungen zum deutschen Musikleben“, in ders., *Musikalische Schriften IV* (Gesammelte Schriften 17), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, hier: Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1998, S. 179.

„Während scheinbar das Kunstwerk durch sinnliche Attraktion dem Konsumenten in Leibnähe rückt, wird es ihm entfremdet: zur Ware, die ihm gehört und die er ohne Unterlaß zu verlieren fürchtet. Das falsche Verhältnis zur Kunst ist der Angst ums Eigentum verschwistert.“²⁴⁷

Überhaupt werde die Rezeption von Kunst zunehmend in der bürgerlichen Kategorie der Nützlichkeit gefasst: „Daß keiner mit Kunst sich abgäbe, der, wie die Bürger sagen, gar nichts davon hätte, ist nicht zu bestreiten, aber doch wieder nicht so wahr, daß eine Bilanz zu ziehen wäre: heute abend Neunte Symphonie gehört, soundso viel Vergnügen gehabt [...]“²⁴⁸. Im Eröffnungskapitel der *Einleitung in die Musiksoziologie* nimmt der Autor unter dem Titel „Typen musikalischen Verhaltens“ eine ausführliche Kategorisierung von Musikhörerinnen nach ihrem jeweiligen Habitus vor. Adorno hatte diese Typologie bereits 1939 entworfen und 1961/62 in der Vorlesung, auf der die *Einleitung in die Musiksoziologie* beruht, weiterentwickelt. Als dritter Typus erscheint dort – nach dem „Experten“ und dem „guten Zuhörer“, der „Bildungshörer“, für Adorno der „eigentlich bürgerliche“ Hörerintertypus. Über ihn heißt es: „Musik respektiert er als Kulturgut, vielfach als etwas, was man um der eigenen sozialen Geltung willen kennen muß [...]“²⁴⁹ Das musikalische Interesse dieses Typus konzentriert sich auf das Wiedererkennen prägnanter Themen berühmter Werke und auf den Akt der Aufführung als Zurschaustellung technischer Fertigkeiten, welche den bevorzugten Gegenstand der Konversation bilden:

„Das spontane und unmittelbare Verhältnis zur Musik, die Fähigkeit des strukturellen Mitvollzugs, wird substituiert dadurch, daß man soviel wie nur möglich an Kenntnissen über Musik, zumal über Biographisches und über die Meriten von Interpreten anhört, über die man stundenlang nichtig sich unterhält.“²⁵⁰

Aufgrund seiner sozialen Zugehörigkeit zum „oberen und gehobenen Bürgertum“ verhalte sich dieser Typus feindselig gegenüber den Massen, seine politische Haltung sei reaktionär und kulturkonservativ, von Konformismus und Konventionalität geprägt²⁵¹, was auch in seiner Geringschätzung der zeitgenössischen Musik zum Ausdruck komme: „Stets fast ist er der exponierten neuen Musik feindlich; man beweist sich sein zugleich Werte bewahrendes und diskriminierendes Niveau, indem

247 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 27.

248 Ebenda.

249 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 20.

250 Ebenda.

251 Siehe ebenda, S. 21.

man gemeinsam gegen das angeblich verrückte Zeig wettet.²⁵² Trotz der – an der Gesamtbevölkerung gemessen – geringen Verbreitung dieses Typus handelt es sich beim „Bildungshörer“ Adorno zufolge um eine Schlüsselgruppe, die weitgehend über das offizielle Musikleben entscheide – aus ihr rekrutiere sich das Stammpublikum der großen Konzertgesellschaften. Ihre Angehörigen, schreibt Adorno, „lenken jenen verdinglichten Geschmack, der dem kulturindustriellen zu Unrecht sich superior fühlt.“²⁵³

In ähnlicher Weise attackiert Harnoncourt in dem Aufsatz „Musikverständnis und Musiker Ausbildung“ eben jenes Hörverhalten, das ausschließlich an den Nuancen der Wiedergabe von dem Kanon zugehörigen Werke Interesse zeigt: „In diesen kleinen Vergleichen verschiedener Möglichkeiten erschöpft sich unser Musikhören, womit wir ein lächerlich primitives Stadium der Rezeption erreicht haben.“²⁵⁴ Dieser Bedeutungsverlust der Musik – so Harnoncourt – sei auf die Neubewertung des Musiklebens und der Musikerinnenausbildung zurückzuführen, wie sie im Zuge der Französischen Revolution vorgenommen worden sei.²⁵⁵ Bis dahin, so der Dirigent, sei die europäische Kunstmusik das Privileg einer gebildeten Elite gewesen. Sie habe wie eine Sprache funktioniert, die von informierten Zeitgenossinnen auf selbstverständliche Weise verstanden worden sei. Die Französische Revolution habe nun nach einer Vereinheitlichung der musikalischen Ausbildung gestrebt, mit dem Ziel, eine allgemein verständliche Musik zu schaffen. Der Preis der Allgemeinverständlichkeit bestand jedoch laut Harnoncourt in einer Verarmung der musikalischen Ausdrucksmittel und einer Reduktion der Musik auf jenen Parameter, der sich jedem Menschen unmittelbar erschließe, der also keine spezifische Bildung mehr voraussetze. Dadurch habe Musik – so der Musiker – allerdings den Charakter einer Sprache verloren²⁵⁶.

252 Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 21.

253 Ebenda.

254 Harnoncourt, Nikolaus, „Musikverständnis und Musiker Ausbildung“, in ders., Musik als Klangrede, S. 30.

255 Butt interpretiert Harnoncourts Angriff auf die Französische Revolution unter der Kapitelüberschrift „A reactionary wolf in countercultural sheep’s clothing“ als typisches Verhalten eines Aristokraten im weiteren Kontext politisch reaktionärer Implikationen der Historischen Aufführungspraxis; vgl. Butt, *Playing with History*, S. 210-211. Zur Bedeutung der Französischen Revolution für das Musikverständnis vgl. auch Haynes, Bruce, *The End of Early Music. A Period Performer’s History of Music*, Oxford, New York: Oxford University Press 2007, S. 4-5.

256 Zum Sprachcharakter der Musik vgl. Kapitel 5.2, S. 52-56.

Anstatt Verständnis vorauszusetzen, sei Musik von da an darauf ausgerichtet gewesen, rein intuitiv erfasst zu werden. Dies, so Harnoncourt, habe die Zuhörer späterer Generationen vergessen lassen, dass es – wenigstens im Fall der vorrevolutionären Musik - notwendig sei, die ihr zugrunde liegende rhetorische Funktionsweise zu erlernen, um ihre vielfältigen Botschaften zu entschlüsseln. Sei solch ein Verständnis nicht gegeben, werde Musik zur Gänze auf ihre ästhetische Wirkung reduziert – jene Komponente, die ursprünglich nur einen Teil der musikalischen Erfahrung ausgemacht habe. Darin liegt für Harnoncourt der Irrglaube begründet, dass sich historische Musik, wie sie in unseren Konzertsälen zur Aufführung gelangt, den Hörenden auf einer rein emotionalen, nicht-intellektuellen Ebene erschließe. In Wahrheit könnten wir die Musik aber gar nicht verstehen, da dazu ein Wissen vonnöten wäre, das wir verloren hätten, ohne uns gleichwohl dieses Mangels bewusst zu sein:

Unser Musikleben befindet sich in einer fatalen Situation: Überall gibt es Opernhäuser, Symphonieorchester, Konzertsäle, ein reiches Angebot für das Publikum. Aber wir spielen dort Musik, die wir gar nicht verstehen, die für die Menschen ganz anderer Zeiten bestimmt war; und das merkwürdigste an dieser Situation: Wir wissen gar nichts von diesem Problem, weil wir glauben, es gäbe nichts zu *verstehen*, die Musik wende sich ja direkt ans Gemüt.²⁵⁷

Für Harnoncourt besteht eine Verbindung zwischen diesem Festhalten an einer scheinbar unkomplizierten historischen Musik und einer Abwendung des Publikums vom zeitgenössischen Musikschaffen, wie sie für das 20. Jahrhundert kennzeichnend sei. Während davor prinzipiell nur die jeweils aktuelle Musik von Interesse gewesen, die Musik vorangegangener Generationen hingegen als veraltet empfunden worden sei, habe sich dieses Verhältnis im 20. Jahrhundert in sein Gegenteil verkehrt: Ein Großteil des Konzerpublikums fühle sich nun von der zeitgenössischen Musik abgestoßen und wende sich infolgedessen der Musik früherer Epochen zu, die scheinbar sein Bedürfnis nach Schönheit und Harmonie erfülle. Dieser Eindruck beruhe allerdings auf einem eklatanten Missverständnis: Die Rezipientinnen hätten verlernt, Musik in ihrer gesamten Bedeutung – also in ihrem Funktionieren als Sprache – zu verstehen.

Wie Harnoncourt führt auch Adorno in seiner erstmals 1949 erschienenen *Philosophie der neuen Musik* die Ablehnung zeitgenössischen Komponierens zu

Gunsten historischer Musik auf fehlendes Verständnis zurück. In der *Ästhetische[n] Theorie* verweist der Philosoph auf den defizitären Charakter einer Rezeptionshaltung, die an Kunst nur den ästhetischen Aspekt gelten lasse: „Wird [Kunst] strikt ästhetisch wahrgenommen, so wird sie ästhetisch nicht recht wahrgenommen.“²⁵⁸ Auch solche Kunstwerke, die in ihrer Entstehungszeit kritisch gewirkt hätten, würden so im Nachhinein von einer verharmlosenden Rezeption vereinnahmt. Es sei infolgedessen nicht als nachträgliche Gerechtigkeit zu interpretieren, wenn einst geächtete Kunstwerke zu gesellschaftlich anerkanntem Kulturgut avancierten. Vielmehr scheine sich mit der Zeit der Stachel der fortschrittlichen Kunstproduktion abzunutzen:

„Meist schleift die Rezeption ab, worin [Kunst] bestimmte Negation der Gesellschaft war. Kritisch pflegen die Werke in der Ära ihres Erscheinens zu wirken; später werden sie, nicht zuletzt veränderter Verhältnisse wegen, neutralisiert. [...] Liegen aber die Kunstwerke einmal im Pantheon der Bildungsgüter begraben, so sind auch sie selbst, ihr Wahrheitsgehalt beschädigt.“²⁵⁹

Selbst der avancierteste Bereich der gegenwärtigen Kunst-Produktion sei nicht davor gefeit, zu Dekorationszwecken missbraucht zu werden: „Im Zeitalter totaler Neutralisierung freilich bahnt falsche Versöhnung im Bereich radikal abstrakter Malerei ebenfalls sich an: Ungegenständliches eignet sich zum Wandschmuck des neuen Wohlstands.“²⁶⁰ Im Allgemeinen reagiere das Publikum jedoch auf die Kunst der Gegenwart mit Ablehnung, während diejenige vergangener Epochen als allgemein verständlich empfunden werde. Dazu heißt es in der Einleitung zur *Philosophie der neuen Musik*:

„Dabei ist die Meinung, Beethoven sei verständlich und Schönberg unverständlich, objektiv Trug. Während an der neuen Musik dem [...] Publikum die Oberfläche befremdend klingt, gingen doch ihre exponiertesten Phänomene aus eben den [...] Voraussetzungen hervor, welche die eigenen der Hörer sind. Die Dissonanzen, die sie schrecken, reden von ihrem eigenen Zustand: einzig darum sind sie ihnen unerträglich. Umgekehrt ist der Gehalt des allzu Vertrauten so weit dem entrückt, was heute über die Menschen verhängt wird, daß ihre eigene Erfahrung kaum mehr mit der kommuniziert, für welche die traditionelle Musik zeugt. Wo sie zu verstehen glauben, nehmen sie bloß noch den toten Abguß dessen wahr, was sie als fraglosen Besitz hüten und was schon verloren ist in dem Augenblick, in dem es zum Besitz wird: [...] gleichgültiges Schaustück. [...] Der musikalische Zusammenhang, der den Sinn stiftet, bleibt in jeder frühen Beethovensonate dem [...] Hörer nicht weniger verborgen als in

257 Harnoncourt, Musikverständnis und Musiker Ausbildung, S. 24.

258 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 17.

259 Ebenda, S. 339.

260 Ebenda, S. 340.

einem Schönbergquartett, das ihn wenigstens daran gemahnt, daß sein Himmel nicht voll der Geigen hängt, an deren süßem Ton er sich weidet.“²⁶¹

Was für die vermeintliche Verständlichkeit historischer Musik zutrifft, gilt umgekehrt für die scheinbare Unverständlichkeit der zeitgenössischen: Sie stößt Adorno zufolge gerade auf Ablehnung, weil sie verstanden wird. Die feindselige Publikumsreaktion wäre demnach – der gängigen Meinung zum Trotz – gerade nicht durch die Entfernung der Neuen Musik von der Lebenswirklichkeit der Zuhörer, sondern ihre Nähe dazu bedingt: „Sie sperren sich, nicht, weil sie das Neue nicht verstünden, sondern weil sie es verstehen.“²⁶² Auch in seinen „Anmerkungen zum deutschen Musikleben“ interpretiert Adorno das vermeintliche Verstehen historischer Musik als eine degenerierte Form der Rezeption, die bei dem Eindruck oberflächlicher Vertrautheit verharre:

„[A]nstelle jener Art lebendiger Erfahrung des Musikalischen, die der Begriff strukturellen Hörens meint, tritt eine Perzeption, welche zwar in den ausgefahrenen Geleisen der traditionellen Harmonik mit den Werken mitläuft und sie kulinarisch goutiert, aber mit dem, was auch in älteren Gebilden eigentlich kompositorisch sich zuträgt, der Musik als einem Sinnzusammenhang, wenig oder gar nichts zu tun hat. Für das Musikalische in seiner Breite gilt das Paradoxon, daß, was den Menschen vertraut ist und wovon sie annehmen, daß es ihnen gleiche, ihnen als Produkt verdinglichten Bewußtseins objektiv ganz fremd bleibt, während, was ihnen fremd ist und sie schockiert, objektiv ihnen nah ist, sie selbst betrifft.“²⁶³

Allerdings bestreitet der Philosoph in einem 1966 gesendeten Radiobeitrag, dass es sich bei dem Missverhältnis zwischen aktueller Kunstproduktion und Rezeption um ein Spezifikum der Moderne handle. Der artifizielle Charakter der mittelalterlichen Kirchentöne und die Komplexität der polyphonen Satzart habe eine Allgemeinverständlichkeit der Kunstmusik vor dem 17. Jahrhundert von vornherein ausgeschlossen; eine hätte im Übrigen auch den Grundsätzen einer feudalen Gesellschaftsordnung widersprochen. Musikalische Kennerschaft habe lediglich innerhalb einer fest umrissenen, gelehrten Elite bestanden, die Musik als eine Art „Geheimwissenschaft“ angesehen und kein Interesse daran gehabt habe, sie mit der „misera plebs“ zu teilen.²⁶⁴

Auch in den „Anmerkungen zum deutschen Musikleben“ weist Adorno die

261 Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 18.

262 Ebenda, S. 102.

263 Adorno, Anmerkungen zum deutschen Musikleben, S. 176.

264 Siehe Adorno, Theodor W., „Schwierigkeiten in der Auffassung neuer Musik“, in ders., Musikalische Schriften IV, S. 275-277.

Annahme zurück, die europäische Kunstmusik vergangener Jahrhunderte wäre in ihrer jeweiligen Entstehungszeit adäquat rezipiert worden, und das fehlende Musikverständnis unserer Epoche ausschließlich auf die zeitliche Distanz bzw. den Bildungsverfall in der gegenwärtigen Gesellschaft zurückzuführen. Tatsächlich sei auch in der Vergangenheit künstlerisch bedeutende Musik kaum jemals auf gesellschaftliches Interesse gestoßen. Dies sei gleichwohl nicht der Musik anzulasten, sondern „Erscheinung des gesellschaftlichen Mißlingens von Kultur überhaupt.“²⁶⁵ Darum ist Adorno zufolge das Problem gesellschaftlicher Indifferenz auch nicht zu beheben, indem die zeitgenössische Musik sich ihrerseits dem Publikum anzunähern versucht.

Auch Harnoncourt zufolge sind für die Entfremdung zwischen Publikum und zeitgenössischer Musik nicht deren Schöpferinnen verantwortlich, sie ist vielmehr Ausdruck eines gesellschaftlichen Problems, das nur durch eine Veränderung der Gesamtsituation gelöst werden kann:

„[...] wenn sich die Musik von ihrem Publikum löst, ist das nicht Schuld der Musik oder Schuld des Publikums. Jedenfalls liegt es weder an der Kunst im allgemeinen noch an der Musik, sondern an der geistigen Situation der Zeit. *Dort* müßte sich etwas ändern, denn Musik ist ja notwendigerweise ein Spiegel der Gegenwart, und man müßte, wenn man die Musik ändern wollte, eben zuerst die Gegenwart ändern. Es ist keine Krise der Musik, sondern die Musik spiegelt eine Krise der Zeit.“²⁶⁶

Trotz ihrer unterschiedlichen Ausgangspunkte gelangen also Adorno und Harnoncourt zu einer durchwegs ähnlichen Einschätzung des klassischen Konzertbetriebes, wie er sich zum Zeitpunkt ihrer publizistischen Tätigkeit darstellt²⁶⁷. Beide konstatieren eine Entfremdung zwischen gegenwärtiger Musikproduktion und Publikum, die mit einer Hinwendung des Letzteren zur historischen Musik einhergeht. Beide kritisieren dabei das Fehlen tatsächlichen Verständnisses für die konsumierte Musik in der vorherrschenden Rezeptionshaltung des E-Musik-Hörers. Die Zuhörer würden die in den gängigen Konzertprogrammen vertretenen Werke

265 Adorno, Anmerkungen zum deutschen Musikleben, S. 178.

266 Harnoncourt, Musikverständnis und Musiker Ausbildung, S. 22.

267 Die Äußerungen Adornos, auf die hier Bezug genommen wird, entstanden im Zeitraum zwischen 1940 (Philosophie der neuen Musik) und 1969 (Ästhetische Theorie). Der früheste Beitrag zu Harnoncourts Musik als Klangrede datiert aus 1954, das letzte zitierte Interview mit dem Dirigenten („Kulturelle Bildung ist ein Menschenrecht!“) stammt aus dem Jahr 2004. Während also der Beobachtungszeitraum, auf den die Äußerungen Adornos zurückgehen, im Wesentlichen die drei Jahrzehnte von den 1940er- bis zu den 1960er-Jahren umfasst, beginnen

vornehmlich der Klassik und der Romantik als vertraut empfinden, ohne sich jedoch die Distanz zwischen ihrer Entstehungszeit und ihrer eigenen Lebensrealität bewusst zu machen. Harnoncourt verweist hierbei auf den Sprachcharakter der historischen Musik, zu deren Verständnis eine spezifische Bildung vonnöten sei, was jedoch seit dem 19. Jahrhundert ignoriert würde. Adorno richtet sein Augenmerk dagegen weniger auf die kommunikative Funktion von Musik als vielmehr auf ihre formale Beschaffenheit, in der sich seiner Meinung nach ihr Wahrheitsgehalt abbildet²⁶⁸. Ebenfalls skeptisch gegenüber der Vorstellung von Allgemeinverständlichkeit, geht Adorno dennoch davon aus, dass bis ins 19. Jahrhundert wenigstens in aristokratischen Kreisen eine gewisse Fähigkeit zum Erfassen musikalischer Zusammenhänge verbreitet gewesen sei. Dieses musikalische Verständnis, das nicht notwendigerweise professionelles Musikerwissen zur Voraussetzung gehabt habe, fasst Adorno in der „Einleitung in die Musiksoziologie“ in die Kategorie des „guten Zuhörers“²⁶⁹.

Wie Harnoncourt geht der Philosoph jedoch davon aus, dass die musikalische Bildung, die zum mehr als oberflächlichen Mitvollzug von Musik erforderlich wäre, im 20. Jahrhundert kaum noch vorhanden ist. Mit diesem Bildungsverlust verbinden sowohl Harnoncourt als auch Adorno eine Reduktion der Wahrnehmung von Musik auf deren ästhetische Komponente. Beide vertreten die Ansicht, dass Musik – richtig verstanden – mehr als nur „schön“ sei: Harnoncourt, indem er auf ihren Sprachcharakter verweist, der sie auch zum Ausdruck negativer Gefühle wie Schmerz, Leid oder Zorn befähige. Adorno führt dafür ins Treffen, dass Kunst durch ihre strukturelle Analogie zur Gesellschaft, deren Teil sie sei, die Wahrheit über diese sage.²⁷⁰ Da diese Wahrheit unangenehm sei, stoße die zeitgenössische Musikproduktion beim Publikum auf nahezu uneingeschränkte Ablehnung.

In Bezug auf die historische Musik meinen sowohl Adorno als auch Harnoncourt, dass nur mangelndes Verständnis es dem modernen Publikum

die Stellungnahmen Harnoncours etwa 10 Jahre später und erstrecken sich bis in die unmittelbare Gegenwart.

268 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 195: „Der geistige Gehalt schwebt nicht jenseits der Faktur, sondern die Kunstwerke transzendieren ihr Tatsächliches durch die Faktur [...]“; S. 210: „Das den Kunstwerken Spezifische, ihre Form, kann als sedimentierter und modifizierter Inhalt nie ganz verleugnen, woher sie kam.“; S. 213: „Form ist die wie immer auch antagonistische und durchbrochene Stimmigkeit der Artefakte [...]“

269 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 18-20.

ermögliche, diese als erholsam und beruhigend zu empfinden. Sie gelte als ausschließlich harmonisch und dem Verstehen unmittelbar zugänglich, ohne dass die ihr inhärenten kritischen oder problematischen Momente wahrgenommen würden. Harnoncourt wie Adorno charakterisieren die Funktion „klassischer“ Musik in der heutigen Gesellschaft als eine regenerierende, die gleichsam die Schäden zu mildern helfe, die das Publikum im Zuge der Erwerbsarbeit erlitten habe, und somit einen Beitrag zur Aufrechterhaltung des gesellschaftlichen Status quo leiste. Kritisch äußern sich beide Beobachter auch über den hohen Stellenwert, den das Publikum der Rolle der Interpretin beimesse. Statt der Musik selbst stehe die Art der Aufführung beziehungsweise der jeweilige reproduzierende Musiker im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Beide sind der Ansicht, dass dieses Missverhältnis zwischen musikalischer Produktion und Rezeption nicht etwa den zeitgenössischen Komponisten anzulasten sei, sondern vielmehr ein tiefgreifendes gesellschaftliches Problem widerspiegeln.

Im Anschluss an die Darstellung dieser kritischen Einschätzung des Konzertbetriebes im 20. Jahrhundert soll im folgenden Kapitel herausgearbeitet werden, wo Adorno und Harnoncourt die eigentliche Aufgabe von Musik – sowie von Kunst im Allgemeinen – verorten.

7.3 Die Aufgabe von Kunst

7.3.1 Die Ästhetik der Dissonanz

Nikolaus Harnoncourt hat in seinen Schriften wiederholt den Umstand kritisiert, dass bei Aufführungen historischer Musik im 20. Jahrhundert primär der Parameter der Klangschönheit im Vordergrund stehe. In dem Aufsatz „Zur Klangästhetik: Ist häßlich schön?“ beschäftigt sich der Autor mit der Ästhetik Monteverdis und seiner Zeitgenossen. Harnoncourt zufolge wurde das Hauptaugenmerk zur Zeit Monteverdis – anders als in der Gegenwart – auf die bestmögliche Ausdeutung des poetischen Textes gerichtet, wobei der Faktor der Klangschönheit der inhaltlichen Aussage untergeordnet gewesen sei. In diesem Zusammenhang habe auch ein – vordergründig betrachtet – „hässlicher“ Klang zum Einsatz kommen können, wenn er der Verdeut-

lichung des jeweiligen Affekts gedient habe.²⁷¹

In dem Text „Die Rekonstruktion originaler Klangverhältnisse im Studio“ führt Harnoncourt als Beispiel dafür die Verwendung von Tonarten an, die auf historischen Instrumenten mit besonderen spieltechnischen Schwierigkeiten – bei Blasinstrumenten etwa mit der Verwendung von Gabelgriffen – verbunden waren. Diese häufig „unsauber“ klingenden Tonarten seien gezielt im Sinne des Affektausdrucks zur Untermalung inhaltlich „dunkler“ Stellen eingesetzt worden. Der Gebrauch moderner Blasinstrumente, welche die gleichmäßige Wiedergabe sämtlicher Töne ermöglichten, habe hingegen eine Nivellierung derartiger Effekte bewirkt. Harnoncourt beruft sich bei seinen Ausführungen auf die „Affektenlehre“²⁷², der zufolge in der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts Musik stets einem bestimmten Ausdrucksgehalt zugeordnet gewesen sei.²⁷³

Auch in Theodor W. Adornos Schriften zur Ästhetik kommt dem Begriff des Hässlichen wesentliche Bedeutung zu. Wie der Philosoph in der *Ästhetischen Theorie* ausführt, bildet die Darstellung des Hässlichen von jeher einen Bestandteil der Kunst.²⁷⁴ In vormodernen Geschichtsperioden – so Adorno – unterlag die Kunst allerdings dem Druck zur Affirmation, das heißt zur Bejahung des gesellschaftlichen Zustandes. Zwar sei das Hässliche als Element der Kunst immer vorhanden gewesen, es sei aber dem Formgesetz unterstanden und dadurch auf einer übergeordneten Ebene – jener der Konstruktion – wiederum als „schön“ wahrnehmbar geworden. Die Moderne habe dieses Gleichgewicht aufgekündigt: „[I]m Häßlichen kapituliert

271 Siehe Harnoncourt, Zur Klangschönheit [...], S. 34-35.

272 Der Ausdruck „Affektenlehre“ ist bei keinem Theoretiker des Barockzeitalters belegt. Er wurde vom Musikwissenschaftler Hermann Kretzschmar geprägt („Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre“, in Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 18, 1911, S. 63-77), der eine immanente Lehre in der Barockzeit festzustellen glaubte, wobei er sich insbesondere auf Johann Mattheson berief. Siehe Braun, Werner, „Affekt“, in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter²1994, Sp. 40.

273 Vgl. Kapitel 5.2, S. 52-56; siehe auch Harnoncourt, Die Rekonstruktion originaler Klangverhältnisse im Studio, S. 116.

274 Adorno verweist auf das Werk Ästhetik des Häßlichen des Hegel-Schülers Karl Rosenkranz, in dem dieser eine Systematik der Erscheinungsformen des Hässlichen unternimmt. Der Autor bestimmt Letzteres darin allerdings – im Gegensatz zu Adorno – nicht als ästhetischen Wert, dem eine gewisse Autonomie zukommt, sondern als bloße Negation des Schönen, als Durchgangsstadium auf einem Weg, dessen Endziel immer das Schöne ist. Das Hässliche ist für Rosenkranz nur in Relation zum Schönen denkbar, während das Schöne auch ohne das Hässliche existiert. Vgl. Rosenkranz, Karl, Ästhetik des Häßlichen (Königsberg 1853), Neuausgabe hg. von Dieter Kliche, Stuttgart: Reclam³2007, S. 11-17.

das Formgesetz als ohnmächtig.²⁷⁵

Ob ein Gegenstand als hässlich zu gelten habe, lässt sich für Adorno nicht allgemein bestimmen, sondern hängt von seinem Stellenwert im ästhetischen Gebilde ab. Der Philosoph schließt in seiner Bestimmung des Hässlichen an den Gedankengang der *Dialektik der Aufklärung* an, wonach das erstarkte Subjekt im Zuge der Emanzipation vom Mythos die Unterdrückung durch diesen überwindet, indem es ihn seinerseits unterdrückt und so die ihm widerfahrene Gewalt fortsetzt²⁷⁶. Geschichtlich gesehen ist das Hässliche für Adorno zunächst das historisch Ältere, das vom fortgeschrittenen Bewusstsein mit demselben Bann belegt wird, den das Subjekt in der Überwindung des Mythos gebrochen hat. Im Kontext der Kunst wird nun das einst Bedrohliche zum Hässlichen umgedeutet, das seine reale Macht eingebüßt hat, aber fortan als Korrektiv des Schönen besteht, das seiner als Widerpart bedarf.²⁷⁷

Jenseits der formalen Dimension verfügt die Kategorie des Hässlichen somit auch über einen inhaltlichen Aspekt, dem nach Adorno eine sozialkritische Komponente innewohnt: Als hässlich galten in der traditionellen Kunst die Exponentinnen der niederen Stände, in deren Äußerem sich die erlittene Unterdrückung abzeichnete. Gab es etwa bei der Darstellung von Bauern in der niederländischen Malerei noch das Moment der Komik, welches das Leid der Dargestellten zu verharmlosen trachtete, ergreift die moderne Kunst ungeschönt die Partei der Verfemten und denunziert in der Darstellung des Hässlichen die Gesellschaft, „[...] die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert [...]“²⁷⁸. So mache sich Kunst durch die Abbildung hässlicher Inhalte zur Anwältin des Verleugneten und gleichzeitig zur Kritikerin bestehender Herrschaftsverhältnisse. Dass – wie etwa im Fall des sozialistischen Realismus – selbst Abbildungen größten Leides noch dem Betrachter schmeicheln, der sich auf der richtigen Seite wähnt, könne nur durch eine radikale Formensprache verhindert werden, die keine affirmative Rezeption mehr zulasse.²⁷⁹ In musikalische Termini übersetzt, kulminiert für Adorno das, was in den Begriffen

275 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 75.

276 Vgl. Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Fischer 2003, passim.

277 Siehe Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 74-78.

278 Ebenda, S. 79.

279 Siehe ebenda, S. 78-79.

der allgemeinen Ästhetik „das Hässliche“ heißt, in der Vorstellung der Dissonanz: „Dissonanz ist der technische Terminus für die Rezeption dessen durch die Kunst, was von der Ästhetik sowohl wie von der Naivetät häßlich genannt wird.“²⁸⁰ Für Adorno ist das Verlangen nach Dissonanz dem ästhetischen Schein entgegengerichtet und somit eine unmittelbare Folge des Wahrheitsanspruches von Kunst. Es stelle keine Errungenschaft der Moderne dar, sondern sei von jeher in der Kunst gegenwärtig gewesen. Die Tendenz zum Dissonanten wurde jedoch „niedergehalten [...] von dem affirmativen Druck der Gesellschaft“²⁸¹, der den ästhetischen Schein und die versöhnlichen Bestrebungen von Harmonie auf seiner Seite wusste. Dennoch hätten sich auch in der Vergangenheit gerade die bedeutenden Kunstwerke dieser „anbefohlenen Norm“ widersetzt:

„Tritt in der gegenwärtigen Musik die Dissonanz entscheidend hervor, um schließlich die Konsonanz abzuschaffen und damit auch den Begriff von Dissonanz selbst, so ließe sich zeigen, daß seit vielen Jahrhunderten die Komponisten von der Dissonanz gelockt wurden, als der Möglichkeit, unterdrückte Subjektivität, Leiden unter der Unfreiheit, die Wahrheit über das herrschende Unwesen auszusprechen.“²⁸²

Dissonanz im weiteren Sinn ist für Adorno gleichbedeutend mit Ausdruck, und dieser wiederum ist für ihn vorstellbar nur als derjenige von Schmerz.²⁸³ Ausdrucksvoll ist Kunst aber nicht primär als Vehikel subjektiver Regungen der Autorin, sondern vielmehr dort,

„[...] wo aus ihr, subjektiv vermittelt, ein Objektives spricht: Trauer, Energie, Sehnsucht. Ausdruck ist das klagende Gesicht der Werke. Sie zeigen es [...] selbst dort, wo sie im fröhlichen Ton komponiert sind oder die vie opportune des Rokoko verherrlichen.“²⁸⁴

Harnoncourt teilt mit Adorno die Einschätzung, dass Kunst nicht vordergründig die persönlichen Regungen ihrer Schöpferin spiegle: „Ein Künstler, der uns in seinen Werken seine private Autobiographie aufdrängt, verrät die Kunst [...]“²⁸⁵. Vielmehr fungiere der Schöpfer von Kunstwerken als Seismograph; sein Werk reflektiere notwendigerweise die historische Konstellation: „[D]ie geistige Situation der Zeit ist

280 Adorno, Ästhetische Theorie, S. 74.

281 Ebenda, S. 168.

282 Adorno, Theodor W., „Ohne Leitbild. Anstelle einer Vorrede“, in ders., Kulturkritik und Gesellschaft I, S. 294-295.

283 Siehe Adorno, Ästhetische Theorie, S. 168-169.

284 Ebenda, S. 170.

285 Harnoncourt, Nikolaus, „Zeitgeist und Wahrheit“, in ders., Mozart-Dialoge, S. 12.

es, die bewußt oder unbewußt dargestellt wird.²⁸⁶ Auch für Harnoncourt entscheidet also nicht die Gesinnung der Schöpferin über den Gehalt von Kunst, sondern die objektive Repräsentation der Gesellschaft im Werk.

Adorno beschäftigt sich eingehend mit der Art und Weise, in der die soziale Wirklichkeit sich in der Kunst abbildet. Wie die gesellschaftliche Situation, die sich in den Werken niederschlägt, oft von Grausamkeit gegenüber den Individuen gekennzeichnet ist, so verhält sich Adorno zufolge Kunst in ihrem Gebaren gegenüber den Stoffen, die sie abbildet, selbst grausam²⁸⁷. Indem sie das Material ihrem Formgesetz unterwerfe, tue sie ihm Gewalt an – je ausgeprägter der Formalismus eines Kunstwerks, desto grausamer springe es mit seinen Stoffen um. Die Gewalt, die Kunst an ihrem Gegenstand verübt, ist für Adorno nicht willkürlich, sondern aus diesem herausgelesen. Während traditionelle Kunst in ihrem totalisierenden Gestus die Stoffe einer einheitlichen Ganzheit unterwerfe und damit Gewalt nicht nur verübe, sondern gleichzeitig unsichtbar mache, gehe in der modernen Kunst der Anspruch auf Einheit der Komposition an der Übermacht der Realität zu Schanden. Die neue Kunst trage, indem sie das Gewalttätige ihrer Verfahrensweise nicht mehr hinter dem Anschein versöhnlicher Harmonie verberge, der Widerständigkeit ihrer Elemente Rechnung. Selbst in den Werken der Tradition, die ihr Material weitestmöglich dem harmonisierenden Gesetz der Form unterwürfen, würden sich die einzelnen Bestandteile ihrer nahtlosen Eingliederung in die Komposition sperren, wobei sich insbesondere die verwendeten Materialien einer vollständigen Assimilierung verweigern würden. Indem moderne Kunst das Scheitern ihres Machtanspruches einbekenne, indem sie Grausamkeit unverhüllt zum Ausdruck bringe, übe sie Kritik am zerstörerischen Aspekt des Gelingens. Die verbreitete Kritik an der Amoral der Kunst laufe also ins Leere: Gerade durch das Offenlegen ihrer immanenten Grausamkeit stelle moderne Kunst den totalitären Gestus der Harmonie in Frage.²⁸⁸ Moralisch anzugreifen wäre demnach nicht das Grausame der modernen Kunst, sondern vielmehr der Aspekt des Gelingens an den Werken der Tradition:

„Das Cliché sagt den großen Werken nach, daß sie bezwingen. Damit setzen sie ebenso die Gewalt fort wie sie sie neutralisieren; ihre Schuld ist ihre Unschuld. Die

286 Harnoncourt, *Zeitgeist und Wahrheit*, S. 12.

287 Vgl. Kapitel 4.1, S. 45-46.

288 Siehe Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 80-81.

neue Kunst, mit ihrer Anfälligkeit, ihren Flecken, ihrer Fehlbarkeit ist die Kritik der in vielem stärkeren, gelungeneren der Tradition: Kritik am Gelingen.²⁸⁹

Hier zeigt sich wieder die fundamentale Bedeutung, die dem Hässlichen, Fehlerhaften in der Vorstellung Adornos für die moderne Ästhetik zukommt: In ihm ereignet sich die Kritik am gesellschaftlichen Zustand. Schon die traditionelle Kunst war, so der Philosoph, umso reicher an Wahrheitsgehalt, je klarer sie ihre immanenten Widersprüche ausformulierte und damit auf die Widersprüche in der sie umgebenden Welt verwies. Die neue Kunst bekenne nun offen die Unauflöslichkeit jener Konflikte ein: Gerade im fragmentarischen Charakter moderner Kunstwerke liege ihr kritischer Gehalt.²⁹⁰ In der *Ästhetische[n] Theorie* heißt es: „Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert [...]“²⁹¹. Zur Recht wird Adorno zufolge das Hässliche als Ausdruck des Leidens verstanden; seine Ablehnung entspricht einer Verdrängung realen Unrechts. Als extremes Beispiel für dieses Verhalten führt Adorno den Schönheitskult des Nationalsozialismus an: „[J]e mehr in den Kellern gefoltert ward, desto unerbittlicher wurde darüber gewacht, daß das Dach auf Säulen ruhe.“²⁹²

Vollkommene Harmonie ist nach Adornos Ansicht allerdings selbst in der traditionellen Kunst nicht realisierbar. Der ästhetische Harmoniebegriff verleugne, dass sich in der Kunst der Anspruch auf Übereinstimmung zwischen Wesen und Erscheinung ebenso wenig umsetzen lasse wie in der Erkenntnis von Realem. Der Irrtum traditioneller Ästhetik bestehe darin, dass sie an die vollkommene Auflösung heterogener Elemente in der harmonischen Totalität glaube. Tatsächlich verhalte sich die Harmonie den Elementen der Komposition gegenüber aber als ein Negatives, sie „dissoniere“ zu ihnen²⁹³. Demnach sei Harmonie in der Kunst grundsätzlich kein stabiler Zustand, sondern ein Moment fragiler Balance. Das Heterogene bleibe, anstatt sich in der Form aufzulösen, unsichtbar bestehen, bis der „Reibungskoeffizient[...] der Harmonie“²⁹⁴ schließlich zu deren Auflösung führe. Die

289 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 240-241.

290 Siehe Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 119-120.

291 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 41.

292 Ebenda, S. 79-80.

293 Ebenda, S. 236.

294 Ebenda, S. 168.

immanente Spannung der angestrebten Harmonie bewirke also letztendlich deren Scheitern, was sich an den Spätwerken von Künstlern wie Rembrandt und Beethoven ablesen lasse. Die zunehmende Absage an die Harmonie trage infolgedessen dem Wahrheitsgehalt von Kunst Rechnung: „Dissonanz ist die Wahrheit über Harmonie.“²⁹⁵

7.3.2 Erschütterung

Nikolaus Harnoncourt stellt auch in seinen jüngeren Texten, die primär die Musik der klassischen und romantischen Periode betreffen, das Ideal eines uneingeschränkt „schönen“ Klanges in Frage. In einem Gespräch, das erstmals 1990 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschien, spricht der Dirigent von der Abschwächung der musikalischen Extreme, die ihn während seiner Zeit als Orchestermusiker besonders gestört habe:

„Ich habe immer Sachen in den Partituren gesehen, über die nivellierend hinweggegangen wurde. Ich kann nicht einsehen, warum das gut sein soll; denn eine Komposition von Bach, Mozart oder Beethoven ist nicht ‚normal‘. Sie will den Menschen nicht in Schönheit und Frieden lassen, sondern kann alle Extreme einschließen – allerdings auch die Mittelwerte. Ich lese, daß diese Kompositionen die Menschen bis ins Höchstmaß des Möglichen beunruhigt, bloßgestellt, in Gefahr gesetzt haben. Daß das jetzt andere Menschen stört, ist mir völlig klar; ich finde, daß jemand, der nivelliert, einen Fehler macht – darum muß auch er meine Interpretation für falsch halten.“²⁹⁶

An anderer Stelle weist Harnoncourt auf das Risiko hin, welches das Erfassen der tatsächlichen Bedeutung von Musik sowohl für den Musiker als auch für die Zuhörerin beinhalten würde. Ein solches Sich-Einlassen auf die musikalische Schönheit, die für Harnoncourt weitgehend mit der musikalischen Wahrheit identisch ist, müsse sich im Grenzbereich zur Katastrophe abspielen.²⁹⁷ Risikobereitschaft fordert der Dirigent von den Zuhörern auch in einem Gespräch, das anlässlich der *styriarte* 2003 stattfand. Musik solle nicht der Erholung dienen, sondern „den Blick in einen Abgrund“²⁹⁸ aufreißen. Der Zuhörer „muß riskieren, daß er etwas erlebt, daß mit ihm etwas passiert, und nicht, daß er gut unterhalten wird.“²⁹⁹ Als Sprache, die

295 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 168.

296 Harnoncourt, Nikolaus, „Interpretation und Modeströmungen“, in ders., *Mozart-Dialoge*, S. 34.

297 Harnoncourt, *Missverständnis und Missbrauch der Musik*, S. 46.

298 Harnoncourt, *Musik muß die Seele aufreißen!*, S. 87.

299 Ebenda.

das Verdrängte erfahrbar macht, kann Kunst demnach nicht nur schön sein, sondern muss Widersprüche aufdecken. Für Harnoncourt ist Schönheit in der Kunst nur denkbar als Ausdruck der Wahrheit.³⁰⁰

Ähnlich wie Harnoncourt weist Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* auf das Moment der Erschütterung hin, das auch für ihn ein Wesensmerkmal von Musik sowohl in ihrem archaischen als auch in ihrem fortgeschrittensten Stadium ausmacht. Er schreibt von einer „Geste des Lösens“, die gleich dem Weinen den Menschen öffne und ihn „am Rande des Wahnsinns“³⁰¹ wieder mit der ihm entfremdeten Welt vereine. Im Gegensatz zu einer Haltung, die Kunst als Genussmittel höherer Ordnung der Bedürfnisbefriedigung dienlich machen will, beschreibt Adorno in der *Ästhetische[n] Theorie* ein „[...] Gefühl des Überfallen-Werdens im Angesicht jedes bedeutenden Werks [...]“³⁰². Selbst in Bezug auf die traditionelle Verhaltensweise gegenüber Kunstwerken sei, sofern sie auf Verständnis beruhe, der Ausdruck des „Genusses“ verfehlt: „Das Verhältnis zur Kunst war keines von Einverleibung, sondern umgekehrt verschwand der Betrachter in der Sache; erst recht ist das der Fall in modernen Gebilden, die auf jenen zufahren wie zuweilen Lokomotiven im Film.“³⁰³ Tatsächlich handle es sich bei der Betroffenheit, die große Kunstwerke auslösen, nicht um einen bloßen Reflex der verdrängten Emotionen des Betrachters oder die Reaktion auf einen Reiz. Vielmehr scheine sich das Ich in der Erfahrung des Kunstwerks aufzulösen, es werde erschüttert von der objektiven Wahrheit, die diesem innewohne. Diesen Zustand, in dem die Betrachterin „den Boden unter den Füßen [verliert]“³⁰⁴, rückt Adorno in die Nähe der von Kant geschilderten Ästhetik des Erhabenen³⁰⁵.

300 Siehe Harnoncourt, *Zeitgeist und Wahrheit*, S. 23.

301 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 122.

302 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 123.

303 Ebenda, S. 27.

304 Ebenda, S. 363.

305 Vgl. Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe Bd. 10, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹³1994, S. 164-191 (Seitenzählung laut vorliegender Ausgabe).

7.3.3 Gesellschaftskritik

Im Angesicht des „Äußersten und Finstersten“ der Realität hält Adorno fröhliche Kunstwerke grundsätzlich für illegitim. Kunst, die das verleugne, mache sich der Komplizenschaft mit dem Unrecht schuldig. Zur Illustration zitiert Adorno Bertolt Brechts Gedicht „An die Nachgeborenen“: „Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“³⁰⁶ Der Verzicht auf alles Heitere, Gefällige, den sich Kunst selbst auferlege, bedeute aber paradoxerweise keinen Verlust ihres sinnlichen Reizes, sondern verstärke vielmehr ihre lustbringende Qualität: „[S]o lockt seit Baudelaire das Finstere als Antithesis zum Betrug der sinnlichen Fassade von Kultur auch sinnlich.“³⁰⁷ Gerade das Scharfe, Schneidende der radikalen Kunst hebe sie von der glatten Oberfläche des Affirmativen ab und werde zum Reiz: „Mehr Lust ist bei der Dissonanz als bei der Konsonanz“.³⁰⁸ Die Verdunkelung der Welt lässt nach Adorno einzig eine verdunkelte Kunst zu: „Was die Feinde der neuen Kunst, mit besserem Instinkt als deren Apologeten, deren Negativität nennen, ist der Inbegriff des von der etablierten Kunst verdrängten. Dorthin lockt es.“³⁰⁹

Da Adorno zufolge richtiges Bewusstsein in der Welt noch nicht verwirklicht ist, kann Kunst ihren Wahrheitsanspruch nur erfüllen durch die in sich stimmige Darstellung falschen Bewusstseins. Kunstwerke entlehnen von der Realität sowohl das Organisationsprinzip, mittels dessen sie die Elemente der Wirklichkeit vereinen, als auch den implizit fortbestehenden Zustand der Zerrüttung. Dies erklärt laut Adorno „die jüngste Vorliebe fürs Schäbige, Schmutzige und [...] die Allergie gegen Glanz und Suavität.“³¹⁰ Gerade im Bewusstsein des realen Schmutzes und in der Absage an verlogene Reinheit liege das Glück der Kunst.³¹¹ Während, so der Philosoph, noch in der Romantik der Ausdruck sich den Konventionen der Form zu beugen hatte, sei der Inhalt in der radikalen Kunst der Moderne so unmittelbar präsent, dass er alle traditionellen Formkategorien sprengt.³¹² Gerade durch die

306 Brecht, Bertolt, Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 85.

307 Adorno, Ästhetische Theorie, S. 66.

308 Ebenda, S. 67.

309 Ebenda, S. 35.

310 Ebenda, S. 196.

311 Siehe ebenda, S. 196-197.

312 Ebenda, S. 218.

Inhumanität der Konstruktion erlange Picassos Guernica-Bild jene Schärfe, die seine Anklage an die Gesellschaft zum Ausdruck bringe: „Die gesellschaftlich kritischen Zonen der Kunstwerke sind die, wo es wehtut; wo an ihrem Ausdruck geschichtlich bestimmt die Unwahrheit des gesellschaftlichen Zustandes zutage kommt.“³¹³ Dissonanz, einst Ausdruck subjektiven Schmerzes, sei in der Neuen Musik zum Charakter objektiven Protests geworden.³¹⁴

Wie Adorno ausführt, geht das Ideal des geschlossenen Kunstwerks in der Gegenwart meist mit einer Idealisierung der Vergangenheit einher. Dieser Anschauung zufolge habe Kunst in geschlossenen Gesellschaften eine klar definierte Rolle besessen, die das Entstehen „gelungener“, harmonischer und klar umrissener Werke ermöglicht habe. Das Disharmonische der modernen Kunst werde hingegen oft damit begründet, dass die heutige Gesellschaft keine Orientierung mehr biete, weshalb auch die in ihr entstehende Kunst zum Scheitern verurteilt sei. Gegen die Apologie vergangener Ordnung führt Adorno ins Treffen, dass eine harmonische Gesellschaft niemals existiert habe: „Stimmt heute nichts mehr, so darum, weil das Stimmen von einst falsch war. [...] Die Fragwürdigkeit des Ideals einer geschlossenen Gesellschaft teilt sich auch dem des geschlossenen Kunstwerks mit.“³¹⁵ Sei schon rückblickend fragwürdig, ob die viel gepriesene Solidität früherer Gesellschaftssysteme je mehr als Ideologie gewesen sei, so sei die Beschwörung bleibender Werte heute endgültig zur Lüge geworden³¹⁶.

Da sich, wie Adorno meint, die gesellschaftliche Struktur unwillkürlich in der formalen Beschaffenheit von Kunstwerken niederschlage³¹⁷, enthalte die formal befreite Kunst der Gegenwart die Forderung nach einer befreiten Gesellschaft. Der Philosoph sieht diese Hypothese durch den psychoanalytischen Standpunkt gestützt, der jede Kunst als Revolte gegen die Vaterimago interpretiert und ihr somit implizit revolutionären Charakter zuspricht. Adorno zufolge waren die Gesellschaftsformen der Vergangenheit noch nicht in demselben Ausmaß ideologisch durchdrungen wie jene der Gegenwart und ermöglichten insofern eine Kunst, deren oppositionelle Haltung nicht völlig ausgeprägt war. Heute sei hingegen keine stimmige Kunst mehr

313 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 353.

314 Siehe Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 84-85.

315 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 236.

316 Siehe ebenda, S. 503.

317 Siehe ebenda, S. 344.

denkbar, die nicht in ihrer formalen Beschaffenheit radikal die gesellschaftliche Wirklichkeit negiere. Harnoncourt trifft sich mit Adorno in der Auffassung, dass sich große Kunst immer in Opposition zur Herrschaft befinden müsse. In seiner bereits zitierten Rede anlässlich der Eröffnung der Salzburger Festspiele 1995³¹⁸ sagt Harnoncourt:

„Die Kunst kann ihre Aufgabe, den geistigen Zustand ihrer Zeit zu spiegeln und dabei stets *Opposition und Widerpart zum Status quo* zu sein, prinzipiell nicht verraten, denn kaum versucht ein Künstler dem Auftraggeber auf Kosten seines inneren Auftrages zu willfahren, hört sein Schaffen auf, Kunst zu sein.“³¹⁹

Etwas später in derselben Ansprache wiederholt Harnoncourt seine Forderung an die Kunst, in Opposition zur Gesellschaft zu treten: „Wo also der Status quo nicht in Frage gestellt wird, wird die Kunst an den vordergründigen Erfolg verraten [...]“³²⁰.

Zusammenfassend lassen sich drei Bereiche feststellen, in denen sich Ähnlichkeiten zwischen den Positionen von Harnoncourt und Adorno hinsichtlich der Funktion von Kunst aufzeigen lassen: zum einen die eigentlich ästhetische Ebene, diejenige der Beschaffenheit des Kunstwerks selbst. Hier bestehen beide Autoren auf der zentralen Bedeutung des Hässlichen für die Kunst. Beide kritisieren eine Reduktion von Musik und Kunst im Allgemeinen auf ihre harmonische Komponente sowie eine Nivellierung der „dissonierenden“ Elemente, wobei Dissonanz metaphorisch für das Raue steht, das sich nicht in der Homogenität des Gesamtgebildes auflösen lässt. Während Adorno, der seinen Fokus primär auf die Kunst des 20. Jahrhunderts richtet, den ungemilderten Ausdruck einer negativen Wirklichkeit als Charakteristikum moderner Kunst definiert, fordert Harnoncourt in seiner Beschäftigung mit der Wiedergabe historischer Musik eine radikalere Umsetzung jener negativen Inhalte, die seiner Ansicht nach in der Musik enthalten sind. Weiters die Ebene der Wirkung: Sowohl Harnoncourt als auch Adorno definieren einen Zustand des Überwältigt-Werdens durch die Kunst als angemessene Form der Rezeption. Zuletzt die gesellschaftlich-politische Ebene: Beide Autoren betonen den zentralen Stellenwert der gesellschaftskritischen Aufgabe von Kunst.

318 Vgl. Kapitel 6.2, S. 63.

319 Harnoncourt, *Zeitgeist und Wahrheit*, S. 13; Hervorhebung laut Original.

320 Ebenda, S. 23.

7.4 Zeitgebundenheit der Interpretation: Alte Musik als Neue Musik

Obwohl Nikolaus Harnoncourt häufig als Pionier der Historischen Aufführungspraxis apostrophiert wird³²¹, hat sich der Musiker selbst wiederholt gegen diese Kategorisierung verwehrt. In vielen seiner schriftlich dokumentierten Äußerungen macht sich Harnoncourt für einen Zugriff auf die musikalischen Zeugnisse der Vergangenheit stark, welcher der landläufigen Auffassung von den Prinzipien einer „authentischen“ Aufführungspraxis krass zuwider läuft. Schon in dem vergleichsweise frühen Text „Monteverdi – heute“ erteilt Harnoncourt einer „objektivistischen“ Wiedergabe von Musik im Sinn musealen Konservierens eine klare Absage:

„Natürlich wollen wir die Erkenntnisse der Aufführungspraxis kennenlernen, den Sinn von Monteverdis Aufführungsbedingungen, aber wir wollen uns nicht in einen falschen Purismus flüchten, in eine falsche Objektivität, in falsch verstandene Werktreue [...]“³²².

In einem Interview aus dem Jahr 1992³²³ äußert sich der Leiter des *Concentus Musicus* kritisch gegenüber einem Originalitätsanspruch, wie er in dem Begriff des „Originalklanges“ zum Ausdruck kommt. Harnoncourt bekundet, er selbst habe das historische Instrumentarium stets nur als Mittel zum Zweck einer emotional ergreifenden Interpretation gesehen, die sich allerdings seiner Erfahrung nach mit alten Instrumenten vielfach besser realisieren lasse als mit dem Instrumentarium des sogenannten modernen, eigentlich spätromantischen Orchesters. Er hätte jedoch persönlich kein Problem damit, auf „Originalinstrumente“ zu verzichten, wenn es dem Erreichen seiner musikalischen Ziele dienlich wäre: „Das für mich wichtigste ist die emotionale Aussage der Musik. Um das umzusetzen, ist mir jedes Mittel, jedes Instrument recht.“³²⁴

In dem 1995 erstmals erschienenen Text „Über Authentizität und Werktreue“ setzt sich Harnoncourt ausgesprochen kritisch mit dem Begriff der „Authentizität“ auseinander, wie er etwa in der Bezeichnung „authentische Aufführungspraxis“ zur

321 Vgl. Hartmann, *Geschichte der Historischen Aufführungspraxis in Grundzügen*, S. 40; Watchorn, *Isolde Ahlgrimm [...]*, S. 1; Malkiewicz, *Äußerungen zur musikalischen Interpretation*, S. 409.

322 Harnoncourt, Nikolaus, „Monteverdi – heute“, in Harnoncourt, *Der musikalische Dialog*, S. 37.

323 Harnoncourt, *Missverständnis und Missbrauch der Musik*.

324 Ebenda, S. 40.

Anwendung kommt³²⁵. Der Musiker verweist auf die ursprüngliche Bedeutung des Terminus, die sich auf die Autorschaft einer schriftlichen oder künstlerischen Äußerung bezieht. In Zusammenhang mit der Aufführung musikalischer Werke könne der Begriff strenggenommen nur dann Anwendung finden, wenn die Komponistin selbst, ihre Erben oder eine andere rechtliche Vertreterin die Wiedergabe der Musik an bestimmte Forderungen knüpfe. Was die *moralische* Verpflichtung dem Urheber gegenüber betreffe, so müsse aus einer Kenntnis der originalen Aufführungsumstände durchaus keine Verpflichtung zu deren getreuer Reproduktion abgeleitet werden: „Man könnte seine Bewunderung für Meisterwerke der Vergangenheit ohne weiteres dadurch ausdrücken, daß man sie in ganz persönlichen Lesarten wiedergibt.“³²⁶ Tatsächlich habe bis ins 20. Jahrhundert eine radikale Anpassung der aufgeführten Werke vergangener Epochen an die ästhetischen Vorstellungen des jeweiligen Aufführungszeitpunktes die Norm dargestellt. Erst im 20. Jahrhundert habe sich die Tendenz herausgebildet, historische Kompositionen von der „Verunreinigung“ durch tradierte Änderungen zu befreien und in ihre historische „Originalgestalt“ zurückzusetzen. Während Harnoncourt es also ablehnt, derartige Bemühungen mit dem Verweis auf „Authentizität“ zu legitimieren, kann seiner Meinung nach der Respekt vor einer Künstlerin im Interpretieren sehr wohl das Bedürfnis erwecken, ihre Intention weitest möglich zu verstehen. Das solcherart erlangte Werkverständnis binde den Ausführenden in der Wiedergabe aber nicht notwendigerweise an die ursprünglich dazu eingesetzten Mittel: „Wenn ich dann bereit bin, ein Werk aufzuführen, ist mir jedes Mittel recht, das dieses Verständnis auf den Hörer übertragen kann.“³²⁷

Zudem sieht Harnoncourt zwar das Wesen großer Kunstwerke darin begründet, dass sie die Fähigkeit besitzen, Menschen aller historischen Epochen anzusprechen. Dennoch kann sich das Werkverständnis gegenwärtiger Interpretinnen von demjenigen der Zeitgenossen des Komponisten unterscheiden, da jeweils andere Aspekte des Werkes in den Vordergrund rücken. Es wäre also – selbst nach eingehender Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk – illusionär, zu glauben, dieses sei in seiner ursprünglichen Bedeutung erkannt. Die heutige Interpretation –

325 Vgl. dazu Taruskins Kritik am Authentizitätsbegriff, Kapitel 3.2, S. 30-31.

326 Harnoncourt, Nikolaus, „Über Authentizität und Werktreue“, in ders., Mozart-Dialoge, S. 26.

327 Ebenda, S. 28.

im Sinne von Deutung, nicht notwendigerweise von klanglicher Umsetzung – eines Kunstwerkes der Vergangenheit könne sich sogar in das Gegenteil der Interpretation seiner Entstehungszeit verkehren.³²⁸ Die Legitimität einer solchen veränderten Wahrnehmung solle auch bei der Beurteilung von Aufführungen berücksichtigt werden: „[E]s gibt keine Instanz, die unsere Einstellung zu Werken der Vergangenheit zu beurteilen berechtigt ist. [...] Kunstkritiker müssten dies bedenken; sie sind nicht die Anwälte verstorbener Künstler. Zu beurteilen ist nur das, was hier und jetzt geschieht [...]“³²⁹. In einem 1990 geführten Interview äußert Harnoncourt zu diesem Thema, ein Dirigent könne zwar – wie er selbst – zu der Schlussfolgerung gelangen, dass sein Verständnis der Aussage eines Werkes mit Hilfe der historisch verbürgten Mittel am besten zu realisieren sei, doch sei diese Vorgehensweise keineswegs zwingend:

„Ich sehe eine Verpflichtung darin, zu wissen, was das bedeutet, weil ich wissen will, was der Komponist mir sagt. Ob es eine Verpflichtung gibt, das auch zu machen, das ist die Frage. Ich glaube nicht, daß man einfach sagen kann, ein Komponist hat das Recht, über Jahrhunderte hinweg zu bestimmen, wie seine Werke gespielt werden.“³³⁰

Auch in seinen früheren Äußerungen zur Wahl historischer Instrumente bestimmt Harnoncourt diese lediglich als *einen* unter mehreren gangbaren Wegen zur bestmöglichen Realisierung der Werk-Aussage. In dem Text „Die Rekonstruktion originaler Klangverhältnisse im Studio“ meint der Musiker in der Gegenüberstellung des historischen und des sogenannten modernen Instrumentariums: „Was dem Werk und seinem heutigen Verständnis gemäßer ist, ist *damit* noch lange nicht gesagt.“³³¹ Auch eine Realisierung mit historischen Instrumenten bedeute im Übrigen, wie der Dirigent in einem Interview von 1999 erläutert, keine angestrebte Nachahmung eines historischen Klangbildes:

„Was ich damit sagen will, ist, daß wir von alten Instrumenten zwar sehr viel lernen können, aber ich bin mir sicher, daß ein Musiker im Barock, wenn er unsere Aufführungen hören könnte, sagen würde, wir machen alles falsch. Was wir produzieren, ist reinste Gegenwart, auch wenn wir auf alten Instrumenten spielen.“³³²

328 Siehe Harnoncourt, Über Authentizität und Werktreue, S. 26-29.

329 Ebenda, S. 28.

330 Diese Aussage steht in eigentümlichem Widerspruch zum Titel des Interviews, dem sie entnommen ist: „Wir haben einen Schiedsrichter, der immer recht hat: Mozart“, in Harnoncourt, Mozart-Dialoge, S. 174-175. Zum oftmals widersprüchlichen Charakter von Harnoncourts Äußerungen vgl. Kapitel 7.1, S. 66-67.

331 Harnoncourt, Die Rekonstruktion originaler Klangverhältnisse im Studio, S. 116.

332 Harnoncourt, Töne sind höhere Worte, S. 98.

Statt um Imitation geht es Harnoncourt also darum, zu erfassen, was ein Komponist wie Monteverdi für Menschen des 20. (oder 21.) Jahrhunderts bedeuten kann. Nur das, was die Musik *uns* zu sagen habe, sei von Relevanz. Harnoncourt stellt in diesem Zusammenhang eine Hypothese auf, die in Hinblick auf die Debatte um die ästhetische Aktualität der Historischen Aufführungspraxis von großer Tragweite ist: Monteverdi sei „[...] ein durch und durch moderner Komponist [...]“³³³ gewesen – allein dieser Umstand verleihe ihm seine gegenwärtige Bedeutsamkeit. Das Studium der Aufführungspraxis sei im Prozess der aktuellen Wiedergabe der Musik Monteverdis lediglich als Zwischenschritt und keineswegs als Selbstzweck zu betrachten:

„Wir müssen ja die Vielfalt der Möglichkeiten erkennen, um die für uns richtigen herauszufinden. Das bedeutet: Wir müssen versuchen, soviel wie möglich von dem zu verstehen, was Monteverdi wollte, um zu finden, was wir mit ihm wollen.“³³⁴

Wiederholt macht Harnoncourt klar, dass es ihm nicht um eine „Wiederbelebung von ‚Alter Musik‘“ gehe, denn: „[I]ns 17. Jahrhundert wollen wir bestimmt nicht zurückgehen.“³³⁵ Der Dirigent vertritt also die Meinung, die relevanten Werke der europäischen Kunstmusik-Tradition würden über eine Art impliziter Modernität verfügen, die freizulegende Aufgabe einer zeitgemäßen Interpretation sei.

In seiner Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele beschäftigt sich Harnoncourt mit der Historizität von Interpretationsweisen im Allgemeinen. Jede Generation verfüge über ihre eigene Vorstellung der Geschichte, die sich von jener der Elterngeneration oft radikal unterscheide. Jede Gruppe neige dabei dazu, ihre Vorstellung von der Wahrheit für unumstößlich und derjenigen der älteren Generation zweifelsfrei überlegen zu halten. Dieser Glaube wird nach Harnoncourt jedoch von der Geschichte ad absurdum geführt. Es sei unmöglich, zu wissen, wie Mozart oder Beethoven ihre eigenen Kompositionen aufgeführt hätten; das Konglomerat unterschiedlichster Interpretationsweisen der letzten zweihundert Jahre führe uns die Vielfalt an vorstellbaren Deutungen vor Augen. Eine sich wissenschaftlich gerierende Interpretationsweise, von deren Überlegenheit ihre Anhängerinnen selbstverständlich überzeugt seien, stelle lediglich eine Phase in der

333 Harnoncourt, Monteverdi – heute, S. 36.

334 Ebenda, S. 37.

335 Ebenda.

Aufeinanderfolge gegensätzlicher Meinungen dar.³³⁶

Nach welchen Kriterien soll sich also eine zeitgemäße Wiedergabe historischer Musik richten? Wie bereits in Kapitel 7.3 erläutert, sieht der Dirigent die Bedeutung von Musik – so wie von Kunst im Allgemeinen – primär in ihrer Fähigkeit begründet, die Zuhörerinnen aufzuwühlen und aus dem Gleichgewicht zu bringen, sie dem Trott des Alltagslebens zu entreißen und auf einer für gewöhnlich verborgenen Gefühlsebene anzusprechen. Dieser Forderung gelte es auch bei der Wiedergabe von Musik des traditionellen Konzert-Repertoires Rechnung zu tragen:

„Wenn eine Haydn-Symphonie in der Zeit Haydns die Menschen verändert, aufgewühlt oder irgendwie innerlich etwas in ihnen bewirkt hat, dann fragen wir uns: Ist dieser Aspekt heute noch existent? Gibt es das noch? Und wenn ja, dann haben wir diese Symphonie so zu spielen, daß der heutige Hörer von dieser Musik genauso ergriffen wird wie zur Zeit ihrer Entstehung.“³³⁷

Allerdings stellt das Erzielen dieser Wirkung bei der Interpretation älterer Musik die Ausführenden vor erhebliche Probleme. Was Personen des späten 18. Jahrhunderts beim Hören einer Symphonie Joseph Haydns als aufwühlendes Ereignis empfunden haben mögen, besitzt für heutige Rezipienten, die mit der Musiksprache des 19. Jahrhunderts und – wenigstens teilweise – jener der Moderne vertraut sind, längst nicht mehr die Qualität des Neuen. Dieser Schwierigkeit zum Trotz verfolgt Harnoncourt mit seinen Interpretationen das Ziel, der Hörerin das Gefühl zu geben, sie erlebe ein musikalisches Werk zum ersten Mal.³³⁸ Um diesem Anspruch gerecht zu werden, können nach Harnoncourts Meinung auch andere interpretatorische Mittel als diejenigen, die durch aufführungspraktische Quellen legitimiert werden, zum Einsatz kommen.

In einem Interview³³⁹ spricht der Dirigent 1992 von der unausweichlichen Abnutzung des musikalischen Vokabulars im Lauf der Geschichte. Ein Dominantseptakkord etwa habe zur Zeit Mozarts einen starken Reiz dargestellt, der sich jedoch bereits nach einer Generation abgeschliffen habe. Sowohl hinsichtlich Dissonanz als auch in Bezug auf Dynamik habe sich die Reizschwelle in den letzten Jahrhunderten immer weiter verschoben, bis eine weitere Steigerung nicht mehr möglich gewesen sei. Das bedeute aber nicht, dass der gesamte Bereich der „Klassischen Musik“

336 Harnoncourt, *Zeitgeist und Wahrheit*, S. 21-22.

337 Harnoncourt, *Kulturelle Bildung ist ein Menschenrecht!*, S. 71.

338 Siehe Harnoncourt, *Kulturelle Bildung ist ein Menschenrecht!*, S. 71.

endgültig erschöpft sei. Als Mittel, „verschüttete“ Qualitäten historischer Werke wieder zum Vorschein zu bringen, nennt Harnoncourt die Verwendung alter Instrumente, deren – für Hörerinnen der Gegenwart – ungewohnte Klangfarbe der Interpretation eines bekannten Werkes die Wirkung des Neuen verleihen könne.³⁴⁰ Auffällig ist hier die Parallele zu Richard Taruskin, der in den historischen Instrumenten ausdrücklich ein Mittel dazu sieht, eingeschliffene Interpretationsgewohnheiten aufzubrechen.³⁴¹ Doch auch der Bereich der Dynamik biete die Möglichkeit zur Reiz-Steigerung: Wie schon in Kapitel 7.2 erörtert, vertritt Harnoncourt die Auffassung, dass in der Nachkriegszeit dynamische Kontraste etwa in der Musik Mozarts stark abgeschwächt, harmonische Härten geglättet worden seien³⁴². Eine Rückkehr zu den Forderungen des Komponisten hätte auch in diesem Fall eine Erhöhung der Intensität zur Folge. Als Beweggrund für die Verwendung historischer Instrumente und das möglichst getreue Befolgen der Angaben des Komponisten nennt Harnoncourt also dezidiert nicht eine versuchte Reproduktion historischer Aufführungen, sondern – in programmatischer Nähe zu Adorno und Dreyfus – eine Hör-Erfahrung, die traditionelle Werke als „neu“ erscheinen lässt.

So kommt Harnoncourt in Bezug auf die gesellschaftliche Aufgabe von Kunst durchaus zu einem ähnlichen Ergebnis wie der Philosoph Adorno, der als Vertreter der ästhetischen Moderne Kunst insoweit Legitimität zuerkennt, als sie in der Lage ist, die aktuelle gesellschaftliche Wahrheit zu spiegeln³⁴³. In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, warum Harnoncourt diese Funktion nicht wie Adorno primär durch die aktuelle Musikproduktion verwirklicht sieht, sondern sich zu ihrer Umsetzung des Umwegs über die Aktualisierung historischer Werke bedient. Harnoncourt formuliert diese Frage selbst in dem Text „Die Rekonstruktion originaler Klangverhältnisse im Studio“: „[W]arum spielt man überhaupt Alte Musik, da wir doch neue haben?“³⁴⁴ Die Antwort bleibt der Musiker jedoch schuldig. Auch in einem 1997 geführten Gespräch³⁴⁵ äußert Harnoncourt sein Unbehagen angesichts der Tatsache, dass er selbst als Dirigent nicht mehr zeitgenössische

339 Harnoncourt, Nikolaus „Zeitlose Kunst – kunstlose Zeit?“, in ders., Mozart-Dialoge, S. 70-91.

340 Siehe ebenda, S. 76-77.

341 Vgl. Kapitel 3.2, S. 39-40.

342 Vgl. S. 67-68.

343 Zum Begriff der Moderne in Zusammenhang mit Adorno siehe Kapitel 4.3, S. 48-49.

344 Harnoncourt, Die Rekonstruktion originaler Klangverhältnisse im Studio, S. 115.

Kompositionen zur Aufführung bringe:

„Alte Musik spricht ja die Sprache einer anderen Zeit. Sie sagt etwas, was damals für die Zeitgenossen bestimmt war. Für die war das essentiell wichtig, aber nicht mehr für uns. Wenn nun [...] die Uraufführung weniger wichtig wird als die Wiederaufführung, dann wird es schlimm.“³⁴⁶

Folgerichtig findet Harnoncourt es auch „zum Verzweifeln, daß ich nicht überhaupt nur noch zeitgenössische Musik mache.“³⁴⁷ Bereits in dem frühen Aufsatz „Musikverständnis und Musiker Ausbildung“ fordert der Dirigent in Bezug auf eine Erneuerung des Musiklebens nicht nur die Entwicklung eines neuen Verständnisses Alter Musik, sondern auch die Herstellung eines Gleichgewichts von Bedarf und Angebot im Bereich der Neuen Musik.³⁴⁸ Deziert weist Harnoncourt in einem 2002 geführten Gespräch³⁴⁹ auf die programmatische Nähe zwischen Alter und Neuer Musik nach dem Zweiten Weltkrieg hin. Das Ziel beider Bewegungen sei ein Bruch mit der ideologisch belasteten jüngsten Vergangenheit gewesen, deren ästhetische Wertvorstellungen seine Generation als überholt zurückgewiesen habe.³⁵⁰ Zu seiner Entscheidung befragt, sich – wiewohl von Fortschrittsgeist getrieben – dennoch der Vergangenheit zuzuwenden, antwortet der Dirigent: „Auch ich habe eigentlich geglaubt, in die Zukunft zu gehen.“³⁵¹ Die Alte-Musik-Bewegung deutet Harnoncourt als „eine Reaktion auf das, was man damals ‚romantischen Schwulst‘ nannte.“³⁵² Doch auch seitens der Exponentinnen der Neuen Musik ortet Harnoncourt eine Affinität zur Historischen Aufführungspraxis. Während, wie er in *Musik als Klangrede* schreibt, „gerade die konservativen Musiker, die bei der Musik der Jahrhundertwende stehen bleiben, auch das Instrumentarium der damaligen Zeit [...] [bevorzugen], auch wenn sie Alte Musik spielen“³⁵³, würden insbesondere Anhängerinnen zeitgenössischer Musik eine Vorliebe für das historische Instrumentarium zeigen.³⁵⁴

345 Harnoncourt, Nikolaus, „Brücken in den Nebel hinein“, in ders., Mozart-Dialoge, S. 54-61.

346 Ebenda, S. 56.

347 Ebenda, S. 55.

348 Siehe Harnoncourt, Musikverständnis und Musiker Ausbildung, S. 23.

349 Harnoncourt, Der Aspekt des Musischen und seine Verwirklichung in der Interpretation.

350 Vgl. Kapitel 6.1, S. 58-59.

351 Harnoncourt, Der Aspekt des Musischen [...], S. 24.

352 Ebenda, S. 25.

353 Harnoncourt, Nikolaus, „Alte Instrumente – ja oder nein?“, in ders., Musik als Klangrede, S. 100.

354 Zur Affinität zwischen den Bereichen der Alten und der Neuen Musik vgl. Kapitel 6.1, S. 57-58.

Wie Harnoncourt tritt auch Adorno für eine Interpretation historischer Kunst aus dem Blickwinkel der Moderne ein, wobei mit „Interpretation“ nicht ausschließlich, aber auch die Umsetzung notierter Musik in Klang gemeint ist. Deziierter noch als Harnoncourt gesteht der Philosoph einer Auseinandersetzung mit Werken der europäischen Kunstmusik-Tradition nur insoweit Legitimität zu, als die betreffenden Kompositionen der modernen Forderung nach einer autonomen und kritischen Kunst genügen. Ein Großteil der Kunst vergangener Jahrhunderte hat jedoch in seinen Augen weitgehend affirmativen Charakter und insofern für Menschen des 20. Jahrhunderts ihre Relevanz eingebüßt.

Harnoncourts Äußerungen zur Interpretation bringen teilweise eine stark relativistische Sichtweise zum Ausdruck – etwa dann, wenn der Autor nur die aktuelle Aufführung (und nicht eine angenommene, aber nicht letztgültig überprüfbare Intention des Komponisten) als Maßstab einer kritischen Beurteilung gelten lässt³⁵⁵. Adorno besteht hingegen darauf, dass die Wahrheit eines Werkes in diesem selbst zu verorten sei und nicht erst im Akt der Rezeption konstituiert werde. Dies bedeutet für ihn allerdings nicht, dass die Bedeutung ein für allemal festgeschrieben ist; vielmehr verändere sich diese im Lauf der Geschichte. Kunstwerke würden in dieser Hinsicht Lebewesen gleichen, die auf Einwirkungen der Umwelt reagierten, und an denen die Spuren der Zeit sichtbar würden. So entwickle sich ein Werk andererseits auch nicht unabhängig von seiner Rezeption. Zwar diene seine Fixierung auf Papier oder Leinwand dem Ziel, es der geschichtlichen Veränderung zu entreißen, doch sieht Adorno das Fixierte als ein Zeichen, das der Interpretation bedarf:

[D]er Prozeß zwischen ihm und dem Geist ist die Geschichte der Werke. Ist jedes Werk Einstand, so vermag ein jedes abermals in Bewegung zu geraten. [...] Die Entfaltung der Werke ist das Nachleben ihrer immanenten Dynamik.³⁵⁶

Zwar ist für Adorno denkbar, dass ein Kunstwerk zu unterschiedlichen Zeitpunkten Verschiedenes bedeute, doch ist dies nicht die Folge wechselnder Moden in der Interpretation, sondern Ergebnis der objektiven Veränderung des Werkes. Diese immanente Entwicklung eines künstlerischen Objekts führe in vielen Fällen zum

355 Vgl. S. 90, Fußnote 329.

356 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 288. Zum Dynamischen der Kunstwerke vgl. ebenda, S. 274: „Eine der Paradoxien der Werke ist, daß sie, dynamisch in sich, überhaupt fixiert sind, während sie nur durch Fixierung zu Kunstwerken objektiviert werden.“

Verlust seiner Qualität, wodurch sich der Vorrat an Kunstwerken, die für die Gegenwart noch Relevanz besäßen, kontinuierlich verringere.³⁵⁷ Obgleich Adornos Meinung nach viele traditionelle Werke für eine gegenwärtige Rezeption keinen Wert mehr besitzen, sind sie doch nicht notwendigerweise für immer verloren: Die jeweils zu ihrer Entstehungszeit avanciertesten Schöpfungen behalten einen Teil ihres Wahrheitsgehalts. Affirmative Werke der Vergangenheit, deren Gehalt von der Geschichte dementiert wurde, könnten so bei Veränderung der geschichtlichen Bedingungen von Neuem Gültigkeit erlangen. Doch auch einer Interpretation in unserer Zeit seien solche Werke nicht vollständig verschlossen: Eine heutige Realisierung würde den angestrebten, aber noch nicht verwirklichten Zustand einer versöhnten Gesellschaft vorwegnehmen: „Was an vergangener Kunst noch erfahrbar ist und von Interpretation zu erreichen, ist wie eine Anweisung auf einen solchen Zustand.“³⁵⁸ Keineswegs bedeute dies aber eine Rehabilitierung des Gesamtbestandes der Tradition: „Nichts ist unbesehen, nur weil es vorhanden ist und einst etwas galt, zu übernehmen, nichts aber auch erledigt, weil es verging.“³⁵⁹ Bei der Interpretation von Kunstwerken der Vergangenheit müsse stets der heutige Bewusstseinszustand als Maßstab dienen: „Die Tradition ist nicht abstrakt zu negieren, sondern unnaiv nach dem gegenwärtigen Stand zu kritisieren: so konstituiert das Gegenwärtige das Vergangene.“³⁶⁰ Konkret fordert Adorno dies anhand der Musik Johann Sebastian Bachs in dem Aufsatz „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“:

„Gerechtigkeit widerfährt Bach nicht durch die Usurpation stilkundiger Sachverständiger, sondern einzig vom fortgeschrittensten Stand des Komponierens her, der mit dem Stand des sich entfaltenden Werks von Bach konvergiert.“³⁶¹

Wie schwierig sich Adorno zufolge eine adäquate Interpretation – und Rezeption – von Werken historischer Musik in der Gegenwart gestaltet, bringt auch die folgende Passage aus der *Philosophie der neuen Musik* zum Ausdruck:

„In Wahrheit verlangt das adäquate Hören derselben Stücke Beethovens, die der Mann in der Untergrundbahn vor sich hin pfeift, weit größere Anstrengung noch als das der

357 Siehe Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 288-289.

358 Siehe ebenda, S. 67.

359 Ebenda, S. 67.

360 Ebenda.

361 Adorno, *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt*, S. 151.

avanciertesten Musik: den Lack von falscher Darbietung und festgefahrenen Reaktionsweisen herunterzuschlagen.“³⁶²

Dennoch weisen einige Äußerungen Adornos darauf hin, dass ein solches Unterfangen in seinen Augen nicht völlig hoffnungslos ist. So spricht er in seinen „Anmerkungen zum deutschen Musikleben“ bezüglich der Übersetzung traditioneller Musikwerke in einen aktuellen Bewusstseinsstand von einer

„[...] Schließung des Bruchs zwischen Werk und Hörer, und zwischen Hörer und Moderne [...]. Das in seiner Nuanciertheit wie seinem Zusammenhang richtig dargestellte und gehörte Werk wäre unmittelbar zugleich das verstandene. Solches Hören kräftigte von selbst die Beziehung zum Neuen. Ihm ist wesentlich, nach außen zur Erscheinung zu bringen, was in der traditionellen Musik subkutan sich verbarg und der Hilfe der Interpretation ebenso wie eines gleichsam interpretierenden Hörens bedurfte. Insofern ist, wenn man will, die neue Musik einfacher als die traditionelle; nur daß deren eingeschliffene Sprache daran hindert zu erkennen, wie wenig sie verstanden wird und nach der Aufführungspraxis des herrschenden Musiklebens gar nicht verstanden werden kann.“³⁶³

Wie also auch die Beschäftigung mit dem Themenkomplex der Interpretation historischer Musik vor Augen führt, nähert sich Harnoncourts Position in weiten Bereichen derjenigen eines ausgewiesenen Vertreters der ästhetischen Moderne wie Theodor W. Adorno an. Besonders deutlich wird dies anhand von Aussagen Harnoncourts wie seiner Charakterisierung Monteverdis als „durch und durch moderner Komponist“³⁶⁴. Harnoncourts Standpunkt ähnelt demjenigen Adornos auch insofern, als beide eine Aktualisierung historischer Musik als Ziel einer heutigen Interpretation begreifen: Werke der Tradition sind diesem Verständnis nach nur insoweit von Interesse, als sie sich in Bezug zur Gegenwart setzen lassen. Dies bedeutet für Harnoncourt auch, dass ihr „moderner“ Charakter – also das, was zu ihrer Entstehungszeit als schockierend und kritisch wahrgenommen wurde – mit zeitgemäßen Mitteln herausgearbeitet werden müsse, da die ursprünglich verfügbaren Mittel im Lauf der Geschichte viel von ihrer einstigen Radikalität eingebüßt hätten. Paradoxe Weise sind es in diesem Zusammenhang gerade die historischen Instrumente, denen im Zuge der Aktualisierung eine wichtige Rolle zufällt: Indem sie sich vom vertrauten Klang des modernen Symphonieorchesters unterschieden, tragen sie zu einer Erneuerung des eingeschliffenen Klangbildes bei. Hier berührt

362 Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 19.

363 Siehe Adorno, Anmerkungen zum deutschen Musikleben, S. 187.

364 Harnoncourt, Monteverdi – heute, S. 36. Vgl. Fußnote 333, S. 91.

sich Nikolaus Harnoncourt mit Laurence Dreyfus, für den die wesentliche Leistung der Historischen Aufführungspraxis gerade in der „Verfremdung“ vertrauter Musikstücke liegt.³⁶⁵ Harnoncourts Äußerungen zur Interpretation lassen ihn also – in augenscheinlichem Widerspruch zur antiquarischen Fassade der Alte-Musik-Bewegung – in vielen Bereichen als einen Vertreter moderner Ästhetik erscheinen.

8 Exkurs: Historische Aufführungspraxis und Postmoderne

Neben den Verbindungen zwischen Historischer Aufführungspraxis und moderner Ästhetik, auf die insbesondere Richard Taruskin hingewiesen hat, und um die es in der vorliegenden Arbeit geht, werden seit gut 20 Jahren innerhalb der musikästhetischen Debatte die „postmodernen“ Aspekte der Historischen Aufführungspraxis thematisiert³⁶⁶. Wie John Butt schreibt³⁶⁷, war es wiederum Richard Taruskin, der als einer der ersten den Begriff der Postmoderne in den musikwissenschaftlichen Diskurs eingeführt hat. In dem erstmals 1987 erschienenen Text „Backslide or Harbinger?“, in dem Taruskin – wie bereits in „The Pastness of the Present [...]“ – die Historische Aufführungspraxis als Ausdruck „moderner“ Qualitäten deutet, interpretiert er im Gegenzug die seiner Ansicht nach ins Abseits gedrängte „Mainstream-Performance“ als Manifestation postmoderner Befindlichkeit. Letztere sieht Taruskin in der Infragestellung eines linearen Geschichtsverständnisses ausgedrückt, die sich in einer unbekümmerten Kombination und Ver-

365 Vgl. Kapitel 3.1, Seite 32. Das Argument der Verfremdung verwendet auch Richard Taruskin: vgl. Kapitel 3.2, S. 39-40. Zur innovativen Wirkung der historischen Instrumente vgl. auch Alte Musik und Postmoderne, S. 11: „Am augenfälligsten und für die Öffentlichkeit deshalb am signifikantesten dokumentiert die Alte Musik ihre Antithese zur konventionellen E-Musik durch die Verwendung eines anderen, alternativen, historischen Instrumentariums. Weder der antiquarische noch der historische Blickwinkel interessiert, sondern einzig und allein die Hinwendung zu einem anderen neuen Klangideal, die Abkehr von der Klanggestalt, die vom etablierten Instrumentarium hervorgebracht wird.“, sowie S. 8: „Der exotische Klangreiz existiert nur für das moderne Gehör, nicht für das historische. Wenn der Klangreiz eine ästhetische Qualität für uns hat, dann nicht aufgrund von Historizität, sondern aufgrund seiner Exotik, die [...] mit allen anderen, innovativen Klangqualitäten der heutigen Musikkultur (seien es Musiken fremder Kulturen oder Computererzeugnisse) gleichzusetzen sind [sic].“

366 Vgl. Taruskin, Richard, „Backslide or Harbinger?“, in ders., Text and Act, 1995; Alte Musik und Postmoderne; Dreyfus, Laurence u. a., „The Early Music Debate. Ancients, Moderns, Postmoderns“, in *The Journal of Musicology* X, 1992, S. 113-130; Volkhardt, Ulrike, „Das Zeitalter der Post-Postmoderne und seine Konsequenzen für das Repertoire historischer Instrumente“, in *Tibia. Magazin für Freunde Alter und Neuer Bläsermusik* 3/1992; Butt, John, „Historische Aufführungspraxis und postmoderne Befindlichkeit“, in *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* XXVII.

367 Butt, Playing with History, S. 20.

mischung disparater Stile und Zeitebenen niederschlägt. Als Beispiele nennt Taruskin Peter Sellars' aktualisierende Händel-Inszenierungen neben Bach-Interpretationen auf dem Moog-Synthesizer und solchen von Kompositionen Antonio Vivaldis auf dem japanischen Koto.

Die postmoderne Verfasstheit eröffnet Taruskin zufolge die Möglichkeit, frei über die kulturellen Erzeugnisse der Vergangenheit zu verfügen. Es überrascht, dass der Wissenschaftler gerade den sogenannten Mainstream als Domäne postmodernen Pluralismus feiert, während in der musikwissenschaftlichen Debatte der letzten zwanzig Jahre eher die Tendenz vorherrscht, die Historische Aufführungspraxis als Ausdruck postmoderner Ästhetik zu deuten.³⁶⁸ In der Einleitung zu seinem 1995 erschienenen Sammelband *Text and Act* identifiziert Taruskin die Moderne mit dem Glauben an autoritäre Utopien, woraus er die Definition der Postmoderne als Infragestellen von Autoritäten aller Art ableitet³⁶⁹. Im musikalischen Bereich bedeutet das für Taruskin in erster Linie die Zurückweisung des aus dem 19. Jahrhundert stammenden Werkbegriffes, wie er in Verbindung mit dem Konzept der „ernsten, klassischen“ Musik nach wie vor das Musikverständnis dominiere. Aus der Ablehnung des Werkbegriffes und seiner transzendenten und formalistischen Implikationen leitet Taruskin die Affinität zu einem *vormodernen* Musikverständnis ab, das Musik als performativen Bestandteil des täglichen Lebens und nicht als überzeitliche, autonome Wesenheit begreife.³⁷⁰ John Butt wendet dagegen ein, dass sich der kulturelle Kontext jener vormodernen Ära, die Taruskin als Vorbild eines freieren Umgangs mit Musik zitiert, von jenem der Gegenwart radikal unterscheide, und dass es ironischerweise das Erstarken bürgerlicher Freiheit gewesen sei, das in seiner Überwindung des Feudalismus schließlich zum modernen Werkbegriff geführt habe. Butt verweist auch auf eine Definition des Postmodernen, die Taruskin von Sanford Levinson und J. M. Balkin übernimmt. Der postmoderne Standpunkt wird darin bestimmt als

„rejection either of applause or of dejection, which are themselves ... the products of specific cultural moments, in favor of a somewhat more detached acceptance of the

368 Vgl. Fußnote 366, S. 98.

369 Butt weist in Bezug auf Taruskin darauf hin, dass das Infragestellen von Autoritäten gerade ein zentraler Bestandteil moderner Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewesen sei. Siehe *Playing with History*, S. 21.

370 Siehe Taruskin, Richard, „Last Thoughts First: Wherein the Author Gently Replies to a Few of His Critics and Takes Tender Leave of the Topic“, in ders., *Text and Act*, S. 16-17.

inevitability of change and our inability to place such changes as occur within any master narrative³⁷¹.

Diese Charakterisierung widerspricht in Butts Augen dem von Taruskin mehrfach geforderten subjektiven Zugriff einer starken Interpretationspersönlichkeit auf den musikalischen Text.³⁷² Butt bestreitet auch die von Taruskin behauptete enge Verbindung zwischen Historischer Aufführungspraxis und Moderne mit dem Hinweis, dass wesentliche Elemente der Moderne wie Technologie, Fortschritt oder das Streben nach dem Neuen schlechthin gerade nicht zum Programm der Historischen Aufführungspraxis zählen. Der Autor gibt ferner zu bedenken, dass Taruskin in seiner Charakterisierung der Historischen Aufführungspraxis als *moderner* Bewegung von einer eingeschränkten Definition der Moderne ausgehe, deren Zentrum Igor Strawinsky bilde und die etwa die Zweite Wiener Schule weitestgehend außer Acht lasse. Außerdem betrachte Taruskin – anders als Beobachterinnen, die den Gegensatz zwischen Moderne und Postmoderne bereits in der ästhetischen Situation der 1920-Jahre begründet sehen³⁷³ – alle ästhetischen Entwicklungen vor den Siebzigerjahren (und teilweise weit darüber hinaus) als Symptome der Moderne.³⁷⁴

Butt versucht seinerseits in dem Buch *Playing with History* anhand einer „Genealogie der historischen Aufführungspraxis“³⁷⁵, Letztere an der Schnittstelle von Moderne und Postmoderne zu verorten. Er kommt dabei zu dem Schluss, dass die Historische Aufführungspraxis sowohl moderne als auch postmoderne Züge aufweise, wobei in seinen Augen der postmoderne Anteil überwiegt. Als zentral für die postmoderne Komponente sieht Butt den von Platon entlehnten Begriff des *Simulacrums*, von Frederic Jameson als Kopie definiert, für die kein Original existiert³⁷⁶. So erschafft Butt zufolge die Historische Aufführungspraxis das

371 Levinson, Sanford; Balkin, J. M., „Law, Music, and Other Performing Arts“, in *University of Pennsylvania Law Review* 139, 1991, S. 1597-1658; zitiert nach Taruskin, *Last Thoughts First*, S. 36.

372 Siehe Butt, *Playing with History*, S. 21.

373 Butt verweist in diesem Zusammenhang auf Born, Georgina, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, 1995; zitiert nach Butt, *Playing with History*, S. 126.

374 Siehe Butt, *Playing with History*, S. 125-131.

375 Siehe ebenda, S. 125.

376 Vgl. Jameson, Frederic, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991, S. 18; zitiert nach Butt, *Playing with History*, S. 156.

Simulacrum einer verlorenen Vergangenheit, das letztlich nur Ausdruck unserer eigenen postmodernen Situation sein kann.³⁷⁷

Um die kulturelle Position der Historischen Aufführungspraxis zu bestimmen, vergleicht Butt diese schließlich mit dem englischen *heritage movement*, dessen Ziel das Bewahren des nationalen Kulturerbes insbesondere in Form von Architektur und Landschaftsgestaltung, aber auch der damit verbundenen „traditionellen“ Lebensweisen (oft aristokratischer Natur) darstellt. Wie das *heritage movement* selbst sieht Butt die Historische Aufführungspraxis im Spannungsfeld von reaktionären Tendenzen, die das Bewahren von Kulturdenkmälern mit jenem hierarchisch strukturierter gesellschaftlicher Muster verbinden wollen, und dem demokratischen Ansatz eines allgemeinen Zugänglich-Machens des kulturellen Erbes. Das *heritage movement* wird häufig als Ausdruck kulturellen Niedergangs, „schlechtes“ (da unreflektiertes) Geschichtsverständnis oder als Deckmantel für reaktionäre politische Tendenzen gebrandmarkt. Butt zufolge trifft diese Kritik auch die Historische Aufführungspraxis. Der Autor selbst sieht jedoch Letztere – ähnlich wie Taruskin – als Ausdruck einer vitalen Gegenwart, der paradoxerweise gerade darauf beruht, dass wir uns in unserer völligen Loslösung von der Vergangenheit außerstande sehen, diese tatsächlich wieder zum Leben zu erwecken.³⁷⁸

Im ersten Kapitel von *Playing with History* verweist Butt auf die Unmöglichkeit, das Konzept der Moderne klar von jenem der Postmoderne zu trennen, da Letztere vielfach mehr als Fortsetzung denn als Gegenbewegung zur Moderne gesehen werden müsse³⁷⁹. Die Schwierigkeit, die Historische Aufführungspraxis einer der beiden Strömungen zuzuordnen, zeigt sich auch angesichts der inflationären und widersprüchlichen Verwendung der beiden Begriffe in der musikästhetischen Debatte. Wenn sich also zahlreiche Wesensmerkmale der Historischen Aufführungspraxis mit der postmodernen Konstitution in Verbindung bringen lassen, so behalten doch die „modernen“ Aspekte, die von Laurence Dreyfus und Richard Taruskin beschrieben wurden, ihre Gültigkeit. Auch die Gemeinsamkeiten zwischen Nikolaus Harnoncourt und Theodor W. Adorno

377 Siehe Butt, *Playing with History*, S. 145-157.

378 Siehe ebenda, S. 165-217.

379 Siehe ebenda, S. 24.

bestätigen wiederum die Existenz einer modernen Facette der Historischen Aufführungspraxis.

9 Schlussbemerkung

Lässt sich die Historische Aufführungspraxis als Ausdruck moderner Ästhetik deuten? Richard Taruskin unternahm in seinem 1988 erschienenen Text „The Pastness of the Present and the Presence of the Past“ einen Versuch, die aufführungspraktische Auseinandersetzung mit Alter Musik in diesem Sinn zu interpretieren. Jener Text steht im Zentrum einer Debatte, die seit etwa drei Jahrzehnten um die ästhetischen und sozialen Implikationen der Historischen Aufführungspraxis kreist. Wiederholt wurde von Beobachterinnen die Auffassung zum Ausdruck gebracht, dass die Alte-Musik-Bewegung mehr oder etwas Anderes sei als bloß eine Bewegung zurück zum Quellenmaterial und den historischen Instrumenten. Während sich die Vertreter der Bewegung in der Regel auf die Intention der Komponistin sowie die historische Evidenz berufen, wenn es um die Motivation ihres Handelns geht, konstatieren sowohl Kritiker als auch wohlmeinende Kommentatorinnen häufig den vorwärtsgewandten, kritischen oder subversiven Charakter der Historischen Aufführungspraxis.

Nikolaus Harnoncourt, der als zentrale Figur dieser Bewegung gilt, fordert hingegen in seinen schriftlich dokumentierten Äußerungen explizit Interpretationen, welche die Aktualität der interpretierten Werke hörbar machen. Die Gegenüberstellung von Texten Harnoncourts mit solchen Theodor W. Adornos hat gezeigt, dass auch darüber hinaus zahlreiche Parallelen zwischen den beiden Positionen bestehen. So kritisieren beide vehement den traditionellen Konzertbetrieb und einen Umgang mit Musik, der diese auf den Status eines Erholungs- und Beruhigungsmittels reduziert. Von essentieller Wichtigkeit ist für beide die „hässliche“ Komponente der Musik sowie deren Fähigkeit, die Zuhörerinnen aufzuwühlen und zu erschüttern. Ebenso betonen sowohl Adorno als auch Harnoncourt die gesellschaftskritische Aufgabe von Kunst. Nicht zuletzt ähnelt Harnoncourt Adorno auch hinsichtlich seiner Vision eines Umgangs mit historischer Musik, die deren moderne Charakterzüge zum Vorschein bringt.

Fraglos handelt es sich bei den Positionen von Harnoncourt und Adorno um Standpunkte, die von ihren Wurzeln her unterschiedlicher kaum sein könnten:

Einerseits der Philosoph, der als Mitglied des Frankfurter Instituts für Sozialforschung eine kritische Weiterführung des Marxismus anstrebte und als Fürsprecher einer radikal modernen Kunst gilt³⁸⁰; andererseits der Musiker, der sich früh der Historischen Aufführungspraxis und der Interpretation historischer Musik zugewandt hat, wobei er in vielen Bereichen die Ideale der Alte-Musik-Bewegung teilt. So ist für Harnoncourt beispielsweise die kommunikative Funktion der Musik von wesentlicher Bedeutung. Dies zeigt sich an dem Stellenwert, den Rhetorik und „Affektenlehre“³⁸¹ in seinem Musikverständnis einnehmen. In dem Text „Musikverständnis und Musikausbildung“ heißt es:

„Wenn wir in einem Konzert sitzen [...], dann fühlen wir die Anspannung und Entspannung, die Veränderungen, die in unserem Blutkreislauf, in unserem ‚körperlichen‘ Musikhören vor sich gehen. Das gleiche gilt auch für die Darstellung der Affekte [...]; sie alle werden in der Musik so ausgedrückt, daß sie im Hörer Erschütterung und körperliche Eindrücke hervorrufen.“³⁸²

Und in „Das Quasi-Wort-Ton-Verhältnis in der instrumentalen Barockmusik“ schreibt Harnoncourt: „Barockmusik will ja immer etwas aussagen, zumindest ein allgemeines Gefühl, einen ‚Affekt‘ darstellen *und* hervorrufen.“³⁸³ Adorno hingegen verwehrt sich gegen die Vorstellung einer schlichten Übertragung der Emotionen von der Musik auf die Rezipientin:

„[Der Rezipierende] soll in Aufregung geraten, wenn Musik sich aufgeregter gebärdet, während er doch, wofern er etwas versteht, emotional eher desto unbeteiligter sich verhalten sollte, je aufdringlicher die Sache gestikuliert. Schwer könnte die Wissenschaft etwas Kunstfremderes sich ausdenken als jene Experimente, in denen man ästhetische Wirkung und ästhetisches Erlebnis am Pulsschlag zu messen sich einbildete.“³⁸⁴

Die Sprachähnlichkeit von Kunstwerken liegt für Adorno nicht in einem nach außen gerichteten, kommunikativen Gestus, sondern in der stimmigen Organisation ihrer Teile³⁸⁵. Umso erstaunlicher – insbesondere, wenn Adornos scharfe Kritik an der Alte-Musik-Bewegung berücksichtigt wird – mutet es an, dass die Äußerungen

380 Siehe Stephan, Rudolf, „Theodor Wiesengrund Adorno“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter ²1999, Sp. 164-167; Figal, Günter, „Absolut modern. Zu Adornos Verständnis von Freiheit und Kunst“, in *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, hg. von Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 21-22.

381 Siehe Fußnote 272, S. 78.

382 Harnoncourt, *Musikverständnis und Musikausbildung*, S. 20.

383 Harnoncourt, *Das Quasi-Wort-Ton-Verhältnis in der instrumentalen Barockmusik*, S. 156; Hervorhebung L. D..

384 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 362.

dieser beiden Autoren dennoch so viele Überschneidungen aufweisen. Dies lässt sich dadurch erklären, dass sich Harnoncourt der eindeutigen Zuordnung zu einer bestimmten interpretatorischen Schule entzieht. Zwar agiert er seit seiner Jugend als führender Vertreter der Historischen Aufführungspraxis, der sich schon früh mit alten Instrumenten und Spieltechniken sowie mit historischen Quellen zur Aufführungspraxis beschäftigte und die dabei gewonnenen Erkenntnisse in die von ihm geleiteten Interpretationen einfließen ließ. Andererseits verleugnet Harnoncourt nicht seine Verwurzelung in der romantischen Musikästhetik.³⁸⁶ Harnoncourts Vorbehalte gegenüber einer von der Jugendbewegung geprägten Alte-Musik-Bewegung, wie er sie in seiner Jugend kennenlernte, legen nahe, dass auf ihn Dreyfus' Vermutung zutrifft, der zufolge die Historische Aufführungspraxis für ihre führenden Vertreter nichts anderes als ein Hilfsmittel gewesen sei, um sich vom interpretatorischen Mainstream abzusetzen.³⁸⁷ Der Wunsch, sich abzugrenzen, wird verständlich angesichts der in Kapitel 6.1 geschilderten Aufbruchsstimmung im Wien der Nachkriegszeit, in welcher die Beschäftigung mit unbekannter Alter Musik dem selben Bedürfnis nach Neuem entsprang wie jene mit der Musik der Moderne. Der subkulturelle Charakter der Historischen Aufführungspraxis, auf den wiederholt hingewiesen wurde³⁸⁸, lässt in ihr Motive zum Tragen kommen, die teilweise Ausdruck einer generellen oppositionellen Haltung sind und nur bedingt mit den expliziten Beweggründen der Bewegung zu erklären sind³⁸⁹. Dies macht begreiflich, warum Harnoncourt in nur scheinbarem Widerspruch zu den Grundideen der Alte-Musik-Bewegung ästhetische Vorstellungen vertritt, die denen eines ausgewiesenen Verfechters der Moderne wie Adorno in wesentlichen Punkten ähneln.

Ebenso, wie die Alte-Musik-Bewegung heterogene Ursprünge aufweist³⁹⁰, bildet sie auch vielfältige Querverbindungen zu zeitgenössischen ästhetischen

385 Siehe Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 211; vgl. auch S. 76, Fußnote 268.

386 Vgl. Kapitel 6.2.

387 Siehe Dreyfus, *Early Music Defended against its Devotees*, S. 320; vgl. Kapitel 3.1, S. 33.

388 Vgl. *Alte Musik und Postmoderne*, S. 13; Reinecke, *Renaissance der „Alten Musik“*, S. 121-124.

389 Zu den Forderungen der Historischen Aufführungspraxis vgl. Gutknecht, *Aufführungspraxis*, Sp. 954: „Anliegen der Aufführungspraxis ist es, eine Wiedergabe des Notentextes zu erreichen, die den Intentionen des Komponisten möglichst genau entspricht, wobei in besonderer Weise bei älterer Musik neben den innermusikalischen Problemen auch alle äußeren Bedingungen von Belang sind (Instrumente, Gelegenheit, Raum usw.).“

390 Zu den Ursprüngen der Alte-Musik-Bewegung im Historismus des 19. Jahrhunderts und der Jugendmusikbewegung des frühen 20. Jahrhunderts vgl. Kapitel 2.1 und 2.2.

Strömungen aus. Eine davon hat Taruskin aufgezeigt, als er auf die Nähe einer „objektivistisch“ ausgerichteten Historischen Aufführungspraxis zur kompositorischen Schule des Neoklassizismus hinwies.³⁹¹ Eine weitere besteht in der Verwandtschaft zu jugendlichen Protestkulturen der Sechziger- und Siebzigerjahre.³⁹² Auch John Butt weist auf den modernen Charakter der Historischen Aufführungspraxis hin, wenn er einräumt, dass insbesondere die früheren Manifestationen der Bewegung auf den „Schock des Neuen“ setzten, der einen wesentlichen Bestandteil moderner Ästhetik bilde.³⁹³ Harnoncourt wird von Butt als Beispiel einer „europäischen“ Schule der Historischen Aufführungspraxis gesehen, die sich von dem „amerikanischen“ Modell sauberer Restauration absetze, auf das insbesondere Taruskins Analyse der modernen Facette der Historischen Aufführungspraxis rekurriert. Die „europäische“ Schule, so Butt, würde hingegen mit ihrem teilweise erschreckenden Klangbild den „schmerzlichen“ Charakter der Alten Musik in den Vordergrund stellen³⁹⁴. In diesem Sinn lässt sich die ästhetische Position Harnoncours als eine von vielen möglichen Ausdrucksformen verstehen, die der moderne Charakter der Historischen Aufführungspraxis annehmen kann.

391 Siehe Taruskin, *The Pastness of the Present* [...]; vgl. Kapitel 3.2.

392 Siehe Reinecke, *Renaissance der „Alten Musik“*; vgl. Einleitung, S. 6.

393 Siehe Butt, *Playing with History*, S. 150.

394 Ebenda, S. 193: „In the Harnoncourt/Leonhardt complete recording of Bach cantatas, Harnoncourt, in particular, capitalised on the unfamiliarity of the old instruments and the players' lack of experience (together with the boys' voices and their lack of a fully formed adult technique) to produce a version of Bach that seemed to restore the wear and tear of history. We hear the works afresh in a version that is, literally, 'distressed', both evoking a foreign past and implying the patina of age.“

10 Literatur

- Adorno, Theodor W., „Anmerkungen zum deutschen Musikleben“, in ders., *Musikalische Schriften IV* (Gesammelte Schriften 17), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, hier: Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1998, S. 167-188.
- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹³1995.
- Adorno, Theodor W., „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“, in ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I* (Gesammelte Schriften 10.1), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 138-151.
- Adorno, Theodor W., *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.
- Adorno, Theodor W., „Kritik des Musikanten“, in ders., *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Gesammelte Schriften 14), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, hier: Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1998, S. 67-107.
- Adorno, Theodor W., „Die Meisterschaft des Maestro“, in ders., *Musikalische Schriften I-III* (Gesammelte Schriften 16), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, hier: Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1998, S. 52-67.
- Adorno, Theodor W., „Der mißbrauchte Barock“, in ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I* (Gesammelte Schriften 10.1), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 401-422.
- Adorno, Theodor W., „Ohne Leitbild. Anstelle einer Vorrede“, in ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I* (Gesammelte Schriften 10.1), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 291-301.
- Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁷1995.
- Adorno, Theodor W., „Schwierigkeiten in der Auffassung neuer Musik“, in ders., *Musikalische Schriften IV* (Gesammelte Schriften 17), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, hier: Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1998, S. 273-291.
- Adorno, Theodor W., „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“, in ders., *Musikalische Schriften V* (Gesammelte Schriften 18), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, hier: Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1998, S. 729-777.

- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Fischer 2003.
- Alte Musik und Postmoderne* (anonym), Regensburg: Pro Musica Antiqua 1990 (Schriften von Pro Musica Antiqua, 10).
- Becker, Howard S., *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, New York: Free Press 1966.
- Braun, Werner, „Affekt“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter²1994, Sp. 31-41.
- Brecht, Bertolt, *Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.
- Butt, John, „Historische Aufführungspraxis und postmoderne Befindlichkeit“ in *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XXVII* („Alte Musik zwischen Geschichte und Geschäft“), 2003, S. 11-16.
- Butt, John, *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge: Cambridge University Press 2002 (Musical Performance and Reception, hg. von John Butt u. Laurence Dreyfus).
- von Dadelsen, Georg, „Alte Musik in neuer Zeit“, in *Neue Zeitschrift für Musik* 140/2 („Musikalischer Historismus“), 1979, S. 118-120.
- Danto, Arthur C., *Das Fortleben der Kunst*, München: Fink 2000.
- Doflein, Erich, „Historismus in der Musik“, in *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hg. von Walter Wiora, Regensburg: Bosse 1969, S. 9-38.
- Dreyfus, Laurence, „Early Music Defended against its Devotees. A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century“, in *The Musical Quarterly* LXIX/3, 1983, S. 297-322.
- Dreyfus, Laurence u. a., „The Early Music Debate. Ancients, Moderns, Postmoderns“, in *The Journal of Musicology* X, 1992, S. 113-130.
- Eliot, Thomas Stearns, „Tradition and the Individual Talent“, in ders., *Selected Essays 1917-1932*, London: Faber and Faber 1932, S. 13-22 (Deutsche Übersetzung: „Tradition und individuelle Begabung“, in Eliot, *Essays I* (Werke 2), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 345-356).
- Elste, Martin, „Alte Musik als Neue Musik als Neue Musik ... Zum unausgesprochenen ästhetischen Programm im Spannungsfeld kommerzieller Medialität“, in *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XXVII* („Alte Musik zwischen Geschichte und Geschäft“), 2003, S. 55-61.

- Figal, Günter, „Absolut modern. Zu Adornos Verständnis von Freiheit und Kunst“, in *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, hg. von Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 21-36.
- Foucault, Michel, *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1999.
- Grassl, Markus, „Gleichklänge. Nikolaus Harnoncourt, der *Concentus Musicus* und der Wiener Kontext der Nachkriegszeit“, in *Ereignis Klangrede. Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker*, hg. von Wolfgang Gratzer, Freiburg i. Br.: Rombach 2009 (*klang-reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*, 3), S. 59-80.
- Gratzer, Wolfgang, „Wie entstanden Harnoncours Texte? Gespräch mit Johanna Fürstauer“, in *Ereignis Klangrede. Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker*, hg. von Wolfgang Gratzer, Freiburg i. Br.: Rombach 2009 (*klang-reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*, 3), S. 379-388.
- Gutknecht, Dieter, „Aufführungspraxis“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter²1994, Sp. 954-986.
- Gutknecht, Dieter, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, erweiterte und überarbeitete Neuauflage, Köln: Concerto²1997.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Alte Instrumente – ja oder nein?“, in ders., *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg, Wien: Residenz 1982, S. 91-101.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Artikulation“, in ders., *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg, Wien: Residenz 1982, S. 48-63.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Der Aspekt des Musischen und seine Verwirklichung in der Interpretation“ (Interpretenportrait für die Ernst-von-Siemens-Stiftung anlässlich der Verleihung des Ernst-von-Siemens-Preises 2002, Gespräch vom 27. 02. 2002, Gesprächspartner: Max Nyfeller), in Harnoncourt, *Töne sind höhere Worte. Gespräche über romantische Musik*, hg. von Johanna Fürstauer, St. Pölten, Salzburg: Residenz 2007, S. 21-37.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Über Authentizität und Werktreue“, in ders., *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik*, hg. von Johanna Fürstauer, Residenz: St. Pölten, Salzburg 2005, S. 25-38.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Brücken in den Nebel hinein“ (Gespräch für *Die Zeit*, März 1997, Gesprächspartnerin: Eleonore Büning), in Harnoncourt, *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik*, hg. von Johanna Fürstauer, Residenz: St. Pölten, Salzburg 2005, S. 54-61.

- Harnoncourt, Nikolaus, „Ich will kein Verbraucher sein!“ (Gespräch mit Nikolaus und Alice Harnoncourt anlässlich des Neujahrskonzerts 2003, Gesprächspartner: Carsten Fastner, Erstveröffentlichung: *Falter*, Dezember 2002), in Harnoncourt, *Töne sind höhere Worte. Gespräche über romantische Musik*, hg. von Johanna Fürstauer, St. Pölten, Salzburg: Residenz 2007, S. 47-56.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Interpretation und Modeströmungen“, in ders., *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik*, hg. v. Johanna Fürstauer, Residenz: St. Pölten, Salzburg 2005, S. 31-38.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Kulturelle Bildung ist ein Menschenrecht!“ (Gespräch anlässlich des 75. Geburtstags von Nikolaus Harnoncourt, Gesprächspartner: Jörg Clemen), in Harnoncourt, *Töne sind höhere Worte. Gespräche über romantische Musik*, hg. von Johanna Fürstauer, St. Pölten, Salzburg: Residenz 2007, S. 69-75.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Missverständnis und Missbrauch der Musik“, in ders., *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik*, hg. von Johanna Fürstauer, Residenz: St. Pölten, Salzburg 2005, S. 39-46.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Monteverdi – heute“, in Harnoncourt, *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, Salzburg, Wien: Residenz 1984, S. 36-37.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Mozart und die Werkzeuge des Affen“, in ders., *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik*, hg. von Johanna Fürstauer, Residenz: St. Pölten, Salzburg 2005, S. 111-117.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Die Musik in unserem Leben“, in ders., *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg, Wien: Residenz 1982, S. 9-12.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Musik muß die Seele aufreißen!“ (Gespräch mit Ernst Naredi-Rainer), in Harnoncourt, *Töne sind höhere Worte. Gespräche über romantische Musik*, hg. von Johanna Fürstauer, St. Pölten, Salzburg: Residenz 2007, S. 84-88.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Musikverständnis und Musiker Ausbildung“, in ders., *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg, Wien: Residenz 1982, S. 19-31.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Die Prioritäten – Stellenwert der verschiedenen Aspekte“, in ders., *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg, Wien: Residenz 1982, S. 119-130.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Probleme der Notation“, in ders., *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg, Wien: Residenz 1982, S. 32-47.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Das Quasi-Wort-Ton-Verhältnis in der rein instrumentalen Barockmusik“, in ders., *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg, Wien: Residenz 1982, S. 156-160.

- Harnoncourt, Nikolaus, „Die Rekonstruktion originaler Klangverhältnisse im Studio“, in ders., *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg, Wien: Residenz 1982, S. 102-118.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Wir haben einen Schiedsrichter, der immer recht hat: Mozart“, in ders., *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik*, hg. von Johanna Fürstauer, Residenz: St. Pölten, Salzburg 2005, S. 167-184.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Zeitgeist und Wahrheit“ (Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele, Juli 1995), in ders., *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik*, hg. von Johanna Fürstauer, Residenz: St. Pölten, Salzburg 2005, S. 11-24.
- Harnoncourt, Nikolaus „Zeitlose Kunst – kunstlose Zeit?“ (Gespräch mit Werner Pfister für *Musik und Theater*, April/Mai 1992), in Harnoncourt, *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik*, hg. von Johanna Fürstauer, Residenz: St. Pölten, Salzburg 2005, S. 70-91.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Zur Klangschönheit: Ist häßlich schön?“, in ders., *Der musikalische Dialog*, Salzburg, Wien: Residenz 1984, S. 34-35.
- Hartmann, Ludwig, *Geschichte der Historischen Aufführungspraxis in Grundzügen. Teil I: Von den Anfängen bis Harnoncourt*, Regensburg: Pro Musica Antiqua 1988 (Schriften von Pro Musica Antiqua, 1).
- Haskell, Harry, *The Early Music Revival. A History*, London: Thames and Hudson 1988.
- Haskell, Harry, „Early music“, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, Bd. 7, London 2001, S. 331-334.
- Haynes, Bruce, *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music*, Oxford, New York: Oxford University Press 2007.
- Hebdige, Dick, *Subculture. The Meaning of Style*, London: Methuen 1979.
- Holschneider, Andreas, „Über Alte Musik. Aufführungspraxis und Interpretation“, in *Musica* 34, Kassel 1980, S. 345-348.
- Hulme, Thomas Ernest, „Romanticism and Classicism“, in ders., *Selected Writings*, hg. von Patrick McGuinness, New York: Routledge 2003, S. 68-83.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe* Bd. 10, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp¹³1994.
- Kerman, Joseph, „The Historical Performance Movement“, in ders., *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1985.

- Kivy, Peter, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca, NY u. a.: Cornell University Press 1995.
- Klinger, Cornelia, „Modern/Moderne/Modernismus“, in *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck, Bd. 4, Stuttgart: Metzler 2002, S. 121-167.
- Kolland, Dorothea, *Die Jugendmusikbewegung. „Gemeinschaftsmusik“ – Theorie und Praxis*, Stuttgart: Metzler 1979.
- Křenek, Ernst, „Was nennt man neue Musik, und warum?“, in ders., *Über neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen*, Wien: Verlag der Ringbuchhandlung Wien 1937, S. 5-17.
- Leech-Wilkinson, Daniel, „What we are doing with early music is genuinely authentic to such a small degree that the word loses most of its intended meaning“, in *Early Music* 12, 1984, S. 13-16.
- Leisinger, Ulrich, „Nikolaus Harnoncourt bei den Mozartwochen der internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg“, in *Ereignis Klangrede. Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker*, hg. von Wolfgang Gratzer, Freiburg i. Br.: Rombach 2009 (*klang-reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*, 3), S. 307-328.
- Lichtenfeld, Monika, „Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts“, in *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hg. von Walter Wiora, Regensburg: Bosse 1969, S. 41-53.
- Malkiewicz, Michael, „Äußerungen zur musikalischen Interpretation“, in *Ereignis Klangrede. Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker*, hg. von Wolfgang Gratzer, Freiburg i. Br.: Rombach 2009 (*klang-reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*, 3), S. 409-427.
- Mann, Thomas, „Geist und Wesen der Deutschen Republik. Dem Gedächtnis Walther Rathenaus“, in ders., *Politische Schriften und Reden* 2, Frankfurt a. M.: Fischer 1968.
- Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739), Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hg. von Friederike Ramm, Kassel u. a.: Bärenreiter 1999.
- Mertl, Monika, *Vom Denken des Herzens. Alice und Nikolaus Harnoncourt*, Salzburg, Wien: Residenz 1999.
- Mertl, Monika; Turković, Milan, *Die seltsamsten Wiener der Welt. Nikolaus Harnoncourt und sein Concentus Musicus*, Salzburg u. a.: Residenz 2003.
- Mortier, Gérard u. a. (Hg.), *Herbert von Karajan und die Salzburger Festspiele. Dokumentation einer Partnerschaft*, Zürich: Palladion 1994.

- Neumaier, Otto, „Die Bedeutung der Musik für das Leben der Menschen“, in *Ereignis Klangrede. Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker*, hg. von Wolfgang Gratzer, Freiburg i. Br.: Rombach 2009 (*klang-reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*, 3), S. 390-407.
- Ortega y Gasset, José, *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*, München: dtv 1964.
- Planchart, Alejandro, „L’interpretazione della musica antica“, in *Enciclopedia della Musica*, hg. von Jean-Jacques Nattiez, Bd. 2: Il sapere musicale, Turin: Einaudi 2002, S. 1011-1083.
- Pusch, Luise F., *Das Deutsche als Männersprache. Ausätze und Glossen zur feministischen Linguistik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp²1991.
- Reinecke, Hans-Peter, „Renaissance der ‚Alten Musik‘ – ein neues Bewusstsein?“ [sic], in *Neue Zeitschrift für Musik* 140/2 („Musikalischer Historismus“), 1979, S. 121-124.
- Rosenkranz, Karl, *Ästhetik des Häßlichen* (Königsberg 1853), Neuausgabe hg. von Dieter Kliche, Stuttgart: Reclam³2007.
- Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Schiller, Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), Stuttgart: Reclam 1963.
- Schrott, Michael (Präsentation), *Diagonal – Zur Person Nikolaus Harnoncourt. Einer, der nie ein Liebling sein wollte*, ORF Radio Österreich 1, Sendung vom 14. 04. 2001 (aktualisierte Fassung der Sendung vom Dezember 1999).
- Sherman, Bernard D., „Reinventing Wheels. Joshua Rifkin on Interpretation and Rhetoric“, in Sherman, *Inside Early Music. Conversations with Performers*, New York, Oxford: Oxford University Press 1997, S. 378-390.
- Stravinsky, Igor, „Musikalische Poetik (Poétique musicale). Sechs Vorlesungen und ein Epilog. Harvard University 1939/1940“, in ders., *Schriften und Gespräche. Erinnerungen/Musikalische Poetik*, Mainz: Schott 2009, S. 173-256.
- Stephan, Rudolf, „Theodor Wiesengrund Adorno“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter²1999, Sp. 164-169.
- Taruskin, Richard, „The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing“, in *Early Music* 12, 1984, S. 3-12.
- Taruskin, Richard, „Backslide or Harbinger?“, in ders., *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford, New York: Oxford University Press 1995, S. 298-306.

- Taruskin, Richard, „Back to Whom? Neoclassicism as Ideology“, in *19th-Century Music* 16, 1993, S. 286-302.
- Taruskin, Richard, „Last Thoughts First: Wherein the Author Gently Replies to a Few of His Critics and Takes Tender Leave of the Topic“, in ders., *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford, New York: Oxford University Press 1995, S. 3-47.
- Taruskin, Richard, „The Modern Sound of Early Music“, in ders., *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford, New York: Oxford University Press 1995, S. 164-172.
- Taruskin, Richard, „On Letting the Music Speak for Itself“, in ders., *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford, New York: Oxford University Press 1995, S. 51-66.
- Taruskin, Richard, „The Pastness of the Present and the Presence of the Past“, in *Authenticity and Early Music. A Symposium*, hg. von Nicholas Kenyon, Oxford, New York: Oxford University Press 1988, S. 137-207.
- Umbach, Klaus, „Attacke auf den lieben Frieden“, in *Der Spiegel* 48/1983, S. 203-208.
- Volkhardt, Ulrike, „Das Zeitalter der Post-Postmoderne und seine Konsequenzen für das Repertoire historischer Instrumente“, in *Tibia. Magazin für Freunde Alter und Neuer Bläsermusik* 3/1992, S. 199-207.
- Watchorn, Peter, *Isolde Ahlgrimm, Vienna and the Early Music Revival*, Aldershot u. a.: Ashgate 2007.
- von Wilpert, Gero, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner⁶1979.
- Wolff, Christoph, „Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit: Historisch orientierte Aufführungspraxis vom Neoklassizismus zur Postmoderne“, in ders., *Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit. Meisterwerke in der Dirigenten-Werkstatt*, Salzburg, Wien: Residenz 1999, S. 9-20.

11 Zusammenfassung

Anhand einer Gegenüberstellung der Schriften Nikolaus Harnoncourts mit denen Theodor W. Adornos wird der Frage nachgegangen, inwieweit sich die Historische Aufführungspraxis als Ausdruck moderner Ästhetik deuten lässt. Dabei wird an die Positionen von Laurence Dreyfus und Richard Taruskin angeknüpft, die beide ihr Augenmerk auf den modernen Charakter der Historischen Aufführungspraxis legen, wobei dem Begriff des Objektivismus zentrale Bedeutung zukommt. Dieses Konzept wird in Anlehnung an Cornelia Klinger mit einer bestimmten Spielart moderner Ästhetik in Verbindung gebracht, die als „puristisch-formalistische Moderne“ der „politisch-aktivistischen Avantgarde“ gegenübersteht, wobei die Philosophie Adornos der zweiten Kategorie zugerechnet wird. So wie die Existenz zweier gegensätzlicher Facetten moderner Ästhetik festgestellt werden kann, lassen sich auch innerhalb der Historischen Aufführungspraxis unterschiedliche Ausrichtungen erkennen. Während Christopher Hogwood in Anlehnung an Taruskin als Vertreter der „objektivistischen“ Strömung beschrieben wird, erscheint Nikolaus Harnoncourt als Vorreiter einer zweiten, „rhetorischen“ Ausrichtung. Vor diesem Hintergrund zeigt der Vergleich der Texte Harnoncourts und Adornos weitreichende Ähnlichkeiten beider Positionen: Beide kritisieren den traditionellen Konzertbetrieb, in dem sie die Musik als Mittel missbraucht sehen, die Zuhörerinnen von den Problemen des Alltags abzulenken. Beide sehen die Aufgabe von Kunst darin, gesellschaftliche Wirklichkeit abzubilden und zu kritisieren, wobei die Kategorie des Hässlichen eine wichtige Rolle spielt. Beide Autoren plädieren ferner für eine Interpretation historischer Musik, welche die Aktualität der Werke hörbar macht. Dass sich Harnoncourt zu diesem Zweck des historischen Instrumentariums bedient, bestätigt die Beobachtung von Dreyfus und Taruskin, wonach alte Instrumente primär den Zweck verfolgen, einen neuen Zugang zur Alten Musik zu ermöglichen. Wie diese Parallelen demonstrieren, lässt sich anhand einer Gegenüberstellung der Äußerungen Harnoncourts mit denjenigen Adornos der moderne Charakter der Historischen Aufführungspraxis aufzeigen, auch wenn es sich dabei um eine andere Ausrichtung der Historischen Aufführungspraxis und eine andere Spielart des Modernen handelt als die, welche Dreyfus und Taruskin am Begriff des „Objektivismus“ festgemacht hatten.

12 Lebenslauf

Lena Dražić, geboren am 18.5.1980 in Feldkirch, Vorarlberg

Berufliche Tätigkeit:

- | | |
|--------------|---|
| 03/2009 | Almanach-Beitrag „Händel e la cantata italiana“ (in italienischer Sprache verfasst für „Festival di Cremona Claudio Monteverdi, XXVI edizione, Maggio-giugno 2009“) |
| Seit 03/2009 | Programmheft-Beiträge im Bereich Alte Musik für das <i>Konzerthaus Wien</i> |
| Seit 11/2008 | Tätigkeit als freie Musikjournalistin, u. a. für <i>Der Standard</i> und <i>Österreichische Musikzeitschrift</i> |
| Seit 06/2007 | Übersetzungen aus dem Italienischen, u. a. für <i>Innsbrucker Festwochen der Alten Musik</i> , <i>Komponisten der Gegenwart</i> , <i>Lexikon Musik und Gender</i> |

Ausbildung:

- | | |
|-------------------|---|
| 10/2003 – 09/2010 | Studium der Musikwissenschaft |
| 10/2005 – 07/2006 | Erasmus-Aufenthalt an der <i>Facoltà di Musicologia</i> in Cremona, Italien |
| 09/1990 – 06/1998 | Realgymnasium Klagenfurt-Viktring (Schwerpunkt bildnerische Erziehung) |
| 09/2003 – 06/2009 | Gesangsausbildung |
| 09/1986 – 06/1995 | Klavierunterricht am Kärntner Landeskonservatorium |