Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 32 (2008)

Artikel: "Ja, das war eigentlich der Hauptinhalt von meinem Leben..." - die Institutsgeschichte der Schola Cantorum Basiliensis im Spiegel der Erinnerungen ehemaliger Lehrkräfte

Autor: Wohlthat, Martina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868921

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

„JA, DAS WAR EIGENTLICH DER HAUPTINHALT VON MEINEM LEBEN ...“ – DIE INSTITUTSGESCHICHTE DER SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS IM SPIEGEL DER ERINNERUNGEN EHEMALIGER LEHRKRÄFTE

von Martina Wohlthat

„Zwischen dem Ungefähr und dem strengen Wissen liegt das Hören-Sagen“, so lautet der Titel eines Aufsatzes des französischen Historikers Lucien Febvre.[1] In dieses „Königreich des Hören-Sagens“[2] habe ich mich mit dem Projekt des Sammelns und Aufzeichnens von Erinnerungen ehemaliger Lehrkräfte der Schola Cantorum hineinbegeben, das ich im Folgenden skizzieren möchte.

Etwas vom Hörensagen kennen, heisst naturgemäss, es nicht selbst gesehen oder gehört haben, sondern Schlussfolgerungen aus dem zu ziehen, was ein anderer über die betreffende Sache gesagt hat. Dies trifft zu auf die Befragung von Zeitzeugen, auf das gesamte Gebiet der Oral History und eine Geschichtsforschung, die sich auf Interviews als Quellen stützt.

Der Begriff „Hörensagen“ stammt ursprünglich aus der Rechtssprache und spielte bei der Wahrheitsfindung eine Rolle. Von einem Zeugen wurde verlangt, das auszusagen, was er selbst gesehen und gehört hatte. Wie wenig das Zeugnis vom Hörensagen zählte, kann man älteren Quellen entnehmen. So heisst es in Johannes Agricolas Sprichwörter-Sammlung:

> „Was mann hört, ist nicht so gewisz, als das mann sihet, und wenn einer sagt, er habs vom hören sagen, so stelt ers in einen zweifel, und wil es nicht für eine ganze warheit nachsagen.“ [3]

Die Aussagekraft der hier nach dem Hörensagen zusammengetragenen Einzelheiten soll mit dieser Vorbemerkung jedoch keineswegs in Frage gestellt werden. Im Gegenteil. Bei diesem Oral-History-Projekt zur SCB-Geschichte wurde das Hörensagen zu einer wertvollen Möglichkeit, etwas über Zeiten zu erfahren, die ich selbst nicht erlebt habe. Dabei ist jedoch folgendes stets mitzudenken: Das Hörensagen ist eine Technik des Erinnerns, des Erzählens, des Zuhörens und Interpretierens, damit auch eine Arbeit des „Übersetzens“ und Übertragens von mündlicher Rede in die Schriftlichkeit. Ich habe bei diesem Projekt mit Menschen, die erfahrener und älter sind als ich, über Zeiten und Begebenheiten sprechen dürfen, die ich selbst nur vom Hörensagen kenne. Dabei ergab sich die grosse Chance, Erinnertes und in der Erinnerung oft erstaunlich Gegenwärtiges aus erster Hand zu erfahren und für die Nachwelt festzuhalten. Mein Dank gilt denjenigen, die die Gründerjahre und die ersten Jahrzehnte der Schola Cantorum aus nächster Nähe miterlebt und mitgestaltet haben und mir ihre Erinnerungen in den Interviews mitgeteilt haben.

[1] Lucien Febvre: „Zwischen dem Ungefähr und dem strengen Wissen liegt das Hören-Sagen“, in: Ders., *Das Gewissen des Historikers*, Frankfurt am Main: Fischer 1990, 199–205.

[2] Febvre, „Zwischen dem Ungefähr“ (wie Anm. 1), 204.

[3] Lutz Röhrich, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Freiburg 1994, Band 3, 738.

Von Mai bis Oktober 2008 habe ich Gespräche mit sechzehn ehemaligen Lehrkräften und Mitarbeitern über ihre Tätigkeit an der 1933 von Paul Sacher in Basel gegründeten Schola Cantorum Basiliensis geführt. Die Interviews wurden auf Tonband aufgezeichnet und anschliessend in schriftliche Form gebracht. Den Gesprächen lag ein einheitliches Gerüst von Fragen zur pädagogischen und künstlerischen Entwicklung an der Schola zugrunde. Der den Interviewten vorgelegte Katalog setzte sich aus folgenden Fragen zusammen:

Von wann bis wann waren Sie an der Schola tätig? In welcher Funktion? Wie kam es dazu?

Haben Sie dort selbst eine Ausbildung gemacht? Bei wem?

Wie hat man die historische Musikpraxis im Unterricht vermittelt? Worauf wurde im Unterricht besonders Wert gelegt?

Wodurch unterschied sich die Schola-Pädagogik damals von der Ausbildung an anderen Musikschulen?

Welche Anliegen standen beim Musizieren im Mittelpunkt?

Inwieweit gab es an der Schola ein künstlerisches Klima? Wodurch entstand es?

Wenn Sie auf Ihr Leben zurückblicken: Welche Bedeutung hatte die Schola für Sie?

Haben Sie in den sechziger und siebziger Jahren Veränderungen wahrgenommen? Gab es neue Strömungen? Wodurch wurden sie ausgelöst?

Welche Persönlichkeiten haben Ihr Verhältnis zur Alten Musik geprägt?

Befragt wurden in ein- bis zweistündigen Einzelgesprächen die folgenden früheren Lehrkräfte und Mitarbeiter der Schola Cantorum Basiliensis:

Wulf Arlt, Kurt Deggeller, Eugen Dombois, Jean Goverts, Veronika Gutmann, Dagmar Hoffmann-Axthelm, Elisabeth Kiessling, geb. Müller-Hoyer, Richard Levitt, Hans-Martin Linde, Marianne Lüthi, Marianne Majer, Esther Nef-Werthmüller, Wolfgang Neininger, Karin Paulsmeier, Peter Reidemeister und Christopher Schmidt.

Sie alle wussten aus ihrer Unterrichtstätigkeit und dem gelebten Alltag an der Schola Cantorum eine Fülle von Begebenheiten und wertvollen Details zu berichten. Durch die Dokumentation der Gespräche konnten ihre Erinnerungen und zahlreiche Einzelheiten zur SCB-Geschichte für die Nachwelt festgehalten werden. Anhand des Erzählten möchte ich nun einen Gang durch die Geschichte der Schola Cantorum im Spiegel der Erinnerungen anschliessen.

Die Gründerjahre: Singen auf dem Kanapee

Authentische Erinnerungen an das Gründungsjahr 1933 konnte mir Marianne Majer mitteilen. Geboren am 10. April 1913, war sie zum Zeitpunkt der

Interviews die älteste noch lebende Zeitzeugin. Im Dezember 2008, wenige Monate nach unserem Gespräch an ihrem Alterswohnsitz im Ländliheim in Basel, ist Marianne Majer im Alter von 95 Jahren verstorben. Sie hatte den Neubeginn am Basler Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik noch selbst miterlebt. Zu Beginn des Interviews berichtet sie:

> *Der Moment, als die Schola aufging, das war am 1. Dezember [1933]. Da waren noch wenige Schüler, weil das Semester schon begonnen hatte. Da hat Paul Sacher mich angerufen und gesagt: ‚Wir haben zu wenig Schüler. Du darfst zwei Kurse gratis nehmen.' Ich habe Gregorianischen Choral bei Ina Lohr belegt und Generalbass, weil ich dachte, das hilft mir für mein Diplom mit bezifferten Bässen.*[4]

Marianne Majer war im Gründungsjahr 1933 zwanzig Jahre alt. Sie wurde zunächst am Basler Konservatorium ausgebildet, belegte dann die von Paul Sacher angebotenen „zwei Kurse gratis" und studierte ab 1936 offiziell an der Schola Cantorum bei Ina Lohr und August Wenzinger. 1939 schloss sie die Ausbildung als zweite Diplomandin in der Geschichte der Schola Cantorum Basiliensis mit dem Diplom für Alte Musik (Leiterin von Sing- und Spielgruppen und Lehrerin für Hausmusik) ab.[5] Wie sich überhaupt feststellen lässt, dass die ersten Diplome für Alte Musik an der Schola überwiegend Frauensache waren, da der Lehrerinnenberuf damals bereits ein klassischer Frauenberuf war. Ab 1939 unterrichtete Marianne Majer Blockflöte, Viola da gamba und Ensemble an der Schola, sie war viele Jahre Mitglied des Viola da gamba-Quartetts der Schola Cantorum (Altgambe) und der Konzertgruppe der SCB (Bratsche). Die Übernahme der ersten Absolventinnen als Lehrkräfte begründete eine Tradition an der Schola, die auch in späteren Jahren fortgesetzt wurde.

Wie hat man sich den Schulbetrieb an der Schola zu diesem Zeitpunkt vorzustellen? Ausgesprochen harmonisch, wenn man dem Jahresbericht über das Schuljahr 1934/35 glauben möchte: „Der Verkehr mit den Lehrern gestaltete sich reibungslos und in gutem gegenseitigen Einvernehmen"[6], heisst es dort. „Reibungslos" und im Gegensatz zur allgemeinen weltpolitischen Lage wohl auch recht beschaulich. Der Ferienkurs im Sommer 1936 in Basel zu den Arbeitsgebieten „Theorie der Kirchentonarten", Generalbass und Ensemblespiel unter der Leitung von Ina Lohr fand zwar nicht den erhofften Zulauf, was im Jahresbericht mit „den allgemeinen ungünstigen Verhältnissen und den besonderen Schwierigkeiten, vor die sich ausländische Teilnehmer, vor

[4] Dieses und alle weiteren Zitate stammen aus den von der Autorin von Mai bis Oktober 2008 geführten Interviews mit ehemaligen Lehrkräften der Schola Cantorum Basiliensis, Archiv SCB.

[5] Vgl. das Verzeichnis der diplomierten Schüler der Schola Cantorum Basiliensis 1938–1966 in: Hans Oesch, *Die Musik-Akademie der Stadt Basel. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule Basel 1867–1967*, Basel [1967], 183 f.

[6] *Bericht über das zweite Schuljahr der Schola Cantorum Basiliensis 1934/35*, 1 (Archiv SCB).

allem aus Deutschland, gestellt sahen"[7], begründet wird. Doch bereits im Schuljahr 1936/37 wird der Lehrplan durch einige neue Fächer bereichert – „Streichermusik (Anleitung zum Zusammenspiel für Musikfreunde)", „Verzierungslehre" und „Instrumentenkunde". Neben der normalen Schultätigkeit kam „auf Anregung von Säuglingspflegerinnen ausserdem ein Kurs über ‚Alte Kinderlieder' zur Abhaltung, der unter der Leitung von Ina Lohr stand und von 18 Teilnehmerinnen besucht"[8] wurde. Um „wenig bemittelten, aber begabten Kindern gute und billige Stunden auf guten Instrumenten zu verschaffen"[9], wurden mit dem Erziehungsdepartement des Kantons Basel-Stadt Verhandlungen über die Erteilung von Blockflötenunterricht an Schulkinder aufgenommen. Da die Stellungnahme der Behörde auf sich warten liess, „jedoch ein praktisches Bedürfnis für einen derartigen Unterricht vorlag", führte die Schola im Sommersemester 1937 einen „Volksblockflötenkurs"[10] durch. In dieses von künstlerischen Idealen und pädagogischem Engagement geprägte Umfeld kam Marianne Majer, als sie 1936 ihr Studium an der Schola aufnahm. Auf die Frage, wie man in den Anfangsjahren die Alte Musik im Unterricht vermittelte, berichtet sie:

> *Das ist schwierig zu sagen, es war ja der einzige Ort, wo das damals überhaupt gemacht wurde. Man hatte deshalb immer das Gefühl, das man irgendwo einsam war dabei.*

Die prägenden Persönlichkeiten am Institut waren zu dieser Zeit – neben dem Gründer Paul Sacher – Ina Lohr und August Wenzinger. Gerade Ina Lohr, so berichtet Marianne Majer, habe mehr mit Paul Sacher zusammen gearbeitet, als heute bekannt sei:

> *Ina Lohr hat alle Partituren gelesen, die ihm [Sacher – d. V.] probehalber zur Verfügung gestellt wurden. Sie war auch sehr fähig für moderne Musik. Jeden Morgen durfte man eine Stunde lang nicht mit Ina Lohr telefonieren, weil sie dann mit Sacher telefonierte.*

Die musikalische Geselligkeit und der gemeinsame Hunger auf unbekannte Werke jenseits des gängigen Konzertrepertoires gingen weit über den Unterricht und das Ensemblespiel hinaus, wie sich Marianne Majer erinnert:

> *Das war mit Wenzinger und so weiter: Wir haben oft ganze Abende, wenn ein neues Stück herauskam, beispielsweise eine Messe oder so etwas, zusammen auf einem Kanapee mit einem einzigen Heft gesessen und haben das vom Blatt gesungen, um es kennen zu lernen.*

[7] *Bericht über das dritte Schuljahr der Schola Cantorum Basiliensis 1935/36*, 2 (Archiv SCB).
[8] *Bericht über das vierte Schuljahr der Schola Cantorum Basiliensis 1936/37*, 1 (Archiv SCB).
[9] *Bericht über das vierte Schuljahr der Schola Cantorum Basiliensis 1936/37*, 2 (Archiv SCB).
[10] Ebd.

Zu ihrem Diplom 1939 wünschte sich Marianne Majer eine Gambe. Als Mitglied des Viola da gamba-Quartetts der Schola Cantorum Basiliensis ging sie viel auf Reisen. Im Jahr seien es bis zu siebzig oder achtzig Konzerte gewesen, berichtet sie. Das Gamben-Quartett bereiste ganz Europa und gelangte auf seinen Konzertreisen bis in den Nahen Osten. So musizierte das Ensemble im März 1968 in Istanbul, Ankara, Beirut, Tripolis und Kairo.[11]

Wohl nicht gerade auf dieser Reise, aber sonst wurden die Konzertreisen des Gamben-Quartetts stark von der persönlichen Initiative der Mitglieder und der Gastfreundschaft der Einladenden getragen. Die Bahnbillette zahlte man zum Teil selbst, berichtet Marianne Majer:

> *Das war sehr lustig. Manchmal, wenn wir mit dem Gamben-Quartett zum Bahnhof kamen, sagte Wenzinger: ‚Also, es ist eine Ferienreise.' Denn wir mussten unsere Billette selber bezahlen, und wir wurden meistens von den Leuten, die uns hören wollten, privat untergebracht, weil es billiger war für die Leute, wenn wir keine Hotelkosten hatten.*

Neben Pioniergeist, Ideenreichtum und viel Fleiss beim nächtelangen Abschreiben von Noten – es gab ja noch keine Fotokopiergeräte – sprechen aus Marianne Majers Erinnerungen die starke emotionale Verbindung mit dem Lehrinstitut und die Freude über das im Beruf Erreichte. Auf die Frage nach der Bedeutung der Schola Cantorum in ihrem Leben stellt sie fest:

> *Ja, das war eigentlich der Hauptinhalt von meinem Leben, weil ich da eben so tätig war. Ich hatte ja Anfängerkurse mit Blockflöte. Das muss ich sagen, das war sehr gut. Das war so gut, dass, wenn meine Schüler nachher in die Klavierklasse kamen, die Klavierlehrer sagten, im ersten Jahr machen wir doppelt so viel, weil die schon so gut vorbereitet waren.*

Diese Aussage ist charakteristisch. Sie drückt die Erfüllung und die Freude am Beruf aus, von der in den Interviews mit den ehemaligen Lehrkräften der Schola immer wieder die Rede ist. Die Mehrheit der Befragten zieht ein positives Resümee ihrer Lehrtätigkeit und ihres Arbeitslebens für und mit der Alten Musik.

Die ersten Jahrzehnte 1933-63: Lebensgefühl mit Sendungsbewusstsein

Auf eine lange Schola-Karriere kann auch Christopher Schmidt (Jahrgang 1927) zurückblicken. Im Alter von zehn Jahren betrat er 1937 die Schola Cantorum, die damals im Seidenhof am Blumenrain untergebracht war, und erhielt von Ina Lohr Unterweisung auf der Blockflöte. Über diese frühen Eindrücke berichtet Christopher Schmidt:

[11] Vgl. *Bericht über das fünfunddreissigste Schuljahr der Schola Cantorum Basiliensis 1967/68*, 8 (Archiv SCB).

Ich erinnere mich, ich sah Paul Sacher und andere, aber was da eigentlich geschah, wusste ich nicht. Ich hatte Einzelunterricht [auf der Blockflöte – d. V.] mit Spielstücken. Es war also ganz puristisch, das war mir schon klar: Alte Musik, das hiess nicht etwa 18. Jahrhundert, sondern 16. und frühes 17. Jahrhundert. Walter-Kanons zum Beispiel, also Renaissance-Musik. Das habe ich natürlich brav mitgemacht, aber ich fand es ein bisschen langweilig. Ina Lohr hat immer mitgespielt, vielleicht war noch ein anderer Schüler dabei, aber es waren Einzelstunden. Gespielt wurde aus den ersten Bärenreiter-Ausgaben. Also ohne Bärenreiter wäre es gar nicht gegangen. Ina Lohr hat natürlich auch selbst viel kopiert und auch komponiert, was man spielen musste, so kleine Sachen.

Seit Ende der vierziger Jahre studierte Christopher Schmidt, der eigentlich Geiger werden wollte, Orgel bei Eduard Müller. Er schloss sein Studium 1951 mit dem Orgeldiplom ab und unterrichtete an der Schola 1953-1958 und von 1970 bis zu seiner Pensionierung 1992 Theorie, Mittelalter und Gregorianischen Choral. Die geistige Haltung an der „alten" Schola erläutert Christopher Schmidt mit folgenden Worten:

Die alte Schola kam aus einer Bewegung heraus, da ging es eigentlich um so eine Art von Weltanschauung. Die Jugendbewegung hatte eine grosse Rolle gespielt, also diese Kreise um Fritz Jöde usw. Der hatte zwar mit der Schola direkt nichts zu tun, aber es hatte diesen Beigeschmack. Und der Bärenreiter-Verlag natürlich war im Hintergrund. Es hatte, wenn man das historisch vergleichen will, nicht mit einer Belebung der Alten Musik, sondern mit der Belebung einer Musikanschauung zu tun. Wie das im 19. Jahrhundert bei der Palestrina-Bewegung in Heidelberg mit Thibaut war, das war ja auch eine Sache, wo es um Lebensanschauungen ging in erster Linie und nicht so sehr um Forschung. Es hatte also noch diesen romantischen Charakter.[12]

Die Schola schloss sich im Jahr 1954 mit Musikschule und Konservatorium zur Musik-Akademie der Stadt Basel zusammen. „Im Schuljahr 1954/55 arbeiteten zehn interne Schüler an der Berufsschule, vier Schweden und sechs Schweizer, von denen nur ein einziger aus Basel stammte."[13] Für die Öffentlichkeit repräsentierte die Konzertgruppe der Schola Cantorum unter der Leitung von August Wenzinger auf wirksame Weise das Bestreben, die Alte Musik für das Musikleben wiederzuentdecken. Die Rollenverteilung zwischen Ina Lohr und August Wenziger an der Schola beschreibt Christopher Schmidt im Gespräch so:

[12] Anton Friedrich Justus Thibaut wurde mit seiner Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunst" (1824/26) im 19. Jahrhundert zu einem Wegbereiter des Cäcilianismus und der Reformbewegung innerhalb der Kirchenmusik.

[13] Oesch, *Die Musik-Akademie* (wie Anm. 5), 97.

Ina Lohr war ja die Seele des Ganzen. Sie war nach aussen nicht so bekannt wie August Wenzinger mit der Konzertgruppe, der damals die ersten Aufnahmen bei der Archiv-Produktion hatte. Ina Lohr war nach innen massgebend, und was die Schüler und Studenten betraf, war sie der Anziehungspunkt. Das ging immer über persönliche Beziehungen. Da hat natürlich auch Paul Sacher eine wichtige Rolle gespielt (...) Das war eine ganz unkonventionelle und hochpersönliche Angelegenheit.

Die pädagogische und musikalische Ausrichtung der ersten Jahrzehnte an der Schola Cantorum, so Christopher Schmidt, wurde auf besondere Art durch die Persönlichkeit von Ina Lohr als Lehrerin und Musikerin geprägt. Die Frage „Gab es an der Schola ein künstlerisches Klima?" beantwortet Christopher Schmidt auf folgende Weise:

An der alten Schola im Bezug auf Ina Lohr, ja. (...) Es gab unter Ina Lohr unwahrscheinlich gute Chorauführungen, die man aber im professionellen Sinn nicht als Chorauführungen bezeichnen kann, sondern das war inspiriert. Das war eben Ina Lohr. Wenn Sie bedenken, dass zu ihren Schülern Eric Ericson gehörte, der chortechnisch nichts von ihr zu lernen hatte, aber treuer Anhänger von ihr war, weil sie ihm etwas gab, was ihn bestimmt hat. Ina Lohr hat selbst wunderbar glockenrein gesungen, aber sie war keine professionelle Sängerin. Das Glogauer Liederbuch und Dufay, das konnte sie singen, und wir haben sie mit Wonne begleitet. Das war eine sehr aktive Periode für frühe Musik, die hab ich dann später an der Schola so nicht mehr erlebt.

Der Rücktritt von Ina Lohr erfolgte schrittweise etwa ab 1963.[14] Sie war in den sechziger Jahren an der Schola aber noch immer präsent. Ina Lohr darf neben Paul Sacher und August Wenzinger als die zentrale Figur in den ersten drei Jahrzehnten der Schola bezeichnet werden. Mit ihrem Rückzug aus der Berufsschule ging ein erster prägender Abschnitt in der Entwicklung der Schola Cantorum zu Ende.

Der Sprung in die Neuzeit der Blockflöte und der Laute

Die Berufung von Hans-Martin Linde (Jahrgang 1930) als Blockflötenlehrer an die Schola im Oktober 1957 läutete den Neubeginn in der Bläserabteilung der SCB ein. An der Allgemeinen Schule der SCB wirkten seit Anfang der sechziger Jahre zahlreiche Linde-Schülerinnen als Lehrerinnen, darunter Elisabeth Müller-Hoyer, Marianne Lüthi und Margrit Fiechter. Während Linde auf dem Gebiet des Blockflötenspiels neue Maßstäbe setzte, begann mit der Lehrtätigkeit von Eugen Dombois im Herbst 1962 die Neuzeit bei den Lautenisten. Beide Musiker kamen von ausserhalb nach Basel, und es ist interessant, dass

[14] Oesch, *Die Musik-Akademie* (wie Anm. 5), 96. Vgl. dazu auch *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel 1962/63*, 20.

August Wenzinger hier seine weit reichenden musikalischen Kontakte nutzte, um neue Lehrkräfte für die Schola Cantorum zu gewinnen. Hans-Martin Linde berichtet darüber:

> *Es ist in meinem Leben sehr viel über den Westdeutschen Rundfunk in Köln gelaufen. Ich habe viele Kammermusikaufnahmen beim WDR gemacht und da habe ich August Wenzinger kennen gelernt. Wenzinger sagte: ‚Jemand wie Sie könnten wir an der Schola brauchen. Ich werde das mit Paul Sacher besprechen, wenn es Ihnen recht ist.' Ich sagte: ‚Ja, noch so gerne.' Die Schola war für mich natürlich so ein Heiligtum hoch oben. Und da hat Wenzinger das in die Wege geleitet und dann wurde ich eingeladen, mit ihm und der Konzertgruppe der Schola Cantorum Brandenburgische Konzerte zu spielen. Und dann habe ich eine Lehrprobe gegeben und noch einen Soloabend an der Schule mit der Querflöte und einer damals neuen Sonatine von Henze (...) So ist die Beziehung entstanden.*

Auch der Lautenist Eugen Dombois (Jahrgang 1931) kam über den Kontakt mit August Wenzinger und der Konzertgruppe der Schola Cantorum nach Basel. Er berichtet über die ersten Annäherungen, die dann zu seiner Berufung als Lehrer für Laute und Gitarre an die Schola Cantorum führten:

> *Ich hatte schon Kontakte mit der Konzertgruppe der Schola Cantorum unter der Leitung von August Wenzinger. Da waren immer wieder Anlässe in Köln oder Bielefeld, und mein Lehrer Walter Gerwig war derjenige, der die Kontakte hergestellt hat. Wir konnten in der Cappella Coloniensis mitspielen. Und so kam dann 1961 die Anfrage, ob ich eventuell mal für ein Konzert kommen könnte und dann ergab sich eben die Möglichkeit, hierher zu kommen (...) Ich war im Grunde ein Aussenseiter, der von aussen dazukam und eigentlich bestimmte Voraussetzungen gar nicht hatte – zum Beispiel die Voraussetzung, bei Ina Lohr studiert zu haben. Die Idee von Alter Musik an der Schola war sicher geprägt von Ina Lohr, die mit Paul Sacher sehr viel Kontakt hatte. Ich war in der Pädagogik durch meinen Lehrer Walter Gerwig in Köln beeinflusst. Allmählich unter dem Einfluss der Schola-Umgebung hat sich bei mir manches verändert. Das ist sehr fruchtbar gewesen, und ich freue mich darüber, dass sich das so entwickelt hat.*

Wie wurde damals die historische Musikpraxis im Unterricht vermittelt? Das begann mit grundlegenden Dingen, wie sich Hans-Martin Linde erinnert:

> *Es war alles neu. Das kann sich heute kein Mensch mehr vorstellen. Die Stücke, die heute gängig sind, auch die von grossen Komponisten, waren damals kaum in Neuausgaben greifbar. Es fing damit an, dass man Literatur suchte. (...) Die Documenta-Reihe von Bärenreiter war damals noch am Anfang. Das ist genau diese Zeit gewesen. Das war der Aufbruch, da konnte man endlich im Original nachlesen. Und so war der gesamte*

Unterricht: Man hat gesucht und gefunden und viel studiert. Ich habe Blockflöte unterrichtet, Traverso unterrichtet, Vokalensemble gemacht und Kammermusik. Mit dem Vokalensemble haben wir einmal einen Abend mit Monteverdi bei den ‚Freunden alter Musik' gestaltet. Ja, die Stücke habe ich abgeschrieben. Fotokopieren ging ja noch nicht. Das kennzeichnet diese Art der Vermittlung, da war viel Abenteuer dabei, auch sehr viel Hinterfragen und Austausch mit den Kollegen. Ich habe sehr viel von August Wenzinger gelernt, weil er diese immense Erfahrung hatte und einfach ein sehr guter Musiker war. Also suchen und sich eine Meinung bilden, einen Standpunkt suchen und dann weitergeben.

Auch was die Instrumentaltechnik betrifft, spricht Hans-Martin Linde Grundsätzliches an, das Unterschiede zwischen dem damaligen und dem heutigen, weit selbstverständlicheren Spiel auf alten Instrumenten beleuchten kann:

Ich habe zunächst nicht Blockflöte gespielt, wie man heute Blockflöte spielt. Ich wollte die damals allgemein sehr schlecht gespielte Blockflöte auf ein hohes Niveau herauf heben wie die anderen Instrumente. Darum hiess meine erste Blockflöten-Schule auch „Die Kunst des Blockflötenspiels". Darüber lacht man vielleicht heute, aber das war mein Anliegen. Ich wollte zeigen, das ist ein Instrument wie eine Geige oder eine Querflöte oder eine Oboe. Man muss sie wirklich in bestmöglicher Art spielen und die Musik verstehen lernen. Man hat dann dazu gelernt und hat sich verändert, das ist klar, aber das war der Beginn.

Wie wichtig das Quellenstudium und die Beschäftigung mit den historischen Instrumenten damals wurden, berichtet auch der Lautenist Eugen Dombois, wenn er Veränderungen im Umgang mit der Alten Musik beschreibt.

Die Art zu musizieren hat sich verändert, die erst von meinem Lehrer geprägt war. Dann kamen neue Kriterien dazu, die auch von Nikolaus Harnoncourt, mit dem ich viel zu tun gehabt habe, und von Gustav Leonhardt beeinflusst waren. Das waren ganz wichtige Figuren. Das hat sich auf das Studium der Quellen ausgewirkt. Mein Lehrer Walter Gerwig hatte in dem Sinne kein Quellenstudium betrieben, sondern bearbeitete, was er an Literatur fand. Bei mir war das Interesse stark, aus dieser Umgebung heraus aus den Quellen mehr über das Instrument Laute zu erfahren, genauer hinzuschauen und entsprechende Literatur anzuschaffen. Was dort gesagt wurde zur Anschlagstechnik, das war etwas ganz Wichtiges. Und zu wissen, was man aus den Angaben schliessen kann, die man hat. Angaben, die in Bezug auf die Laute nicht so häufig oder so umfangreich waren wie bei der Flöte oder bei der Violine.

In dieser Zeit, so erinnert sich Eugen Dombois, sei die Beschaffung historisch zuverlässiger Notentexte und Quellen mit viel Aufwand verbunden gewesen. Auch die Mühe des noch häufig angewandten Abschreibens war beträchtlich.

Ja, das war eine mühsame Sache. Wenn ich das vergleiche mit heute, was man sich für Mühe gegeben hat, um Mikrofilme von Tabulaturen zu bekommen und sie lesen zu können. Man musste entsprechende Apparate anschaffen und dann musste man das lesen – die vielen Filmbilder bei den Lautenwerken von Silvius Leopold Weiss beispielsweise oder von Bach, das waren immer ganz grosse Erlebnisse. Wenzinger hatte damals zu mir gesagt, es wäre gut, wenn ich ein Archiv für Laute an der Schola anlegen würde. (...) Und ich habe das natürlich gemacht für mich, ich habe eine grosse Sammlung angelegt mit Mikrofilmen. Mit Kopien war es schon schwieriger, aber es war möglich, wenn auch relativ teuer. Die ersten Kopien von einem Film waren damals sehr teuer. Das kostete etwa drei Franken pro Filmstückchen. So leicht, wie man das heute machen kann, war das nicht. Wir haben damals auch viel abgeschrieben. Aber auch das machten die Schüler ab einer gewissen Zeit nicht mehr, weil das Kopieren so leicht und billig war. Ich habe für die Schüler viel abgeschrieben, das hatte mein Lehrer schon gemacht. Dieses Abschreiben, was Harnoncourt auch noch sehr viel gemacht hat, das haben die Schüler nicht mehr nötig gefunden, weil sie direkt aus der Tabulatur gespielt haben. Für mich war die Tabulatur immer etwas, was ich erst adaptieren musste, Fingersätze hineinschreiben, irgendwelche Beobachtungen, die musste ich erst notieren. Und das hat sich völlig geändert. Man spielt heute direkt so, wie es ist, aus den verrücktesten Tabulaturen. Man lernt das heute so.

Von 1964 bis 1968 studierte Karin Paulsmeier, aus Deutschland kommend, Blockflöte an der Schola Cantorum in Basel. 1968 machte sie bei Hans-Martin Linde ein Blockflötendiplom, wechselte dann aber bei ihrer eigenen Lehrtätigkeit zur Notationskunde. Von 1970 bis 2003 war sie als Dozentin für Notationskunde an der Schola tätig. Über ihre Anfänge als Studentin an der Schola Cantorum in den sechziger Jahren und ihre damaligen Lebensumstände berichtet Karin Paulsmeier auf anschauliche Weise:

Als ich 1964 Abitur machte, gab es in der Blockflötenwelt einen Lehrer in Hannover, Ferdinand Conrad, und dann gab es die Schola mit Hans-Martin Linde. Der war damals knapp über dreissig, ein junger Lehrer, der mir von den Archiv-Platten bekannt war. Das hat mich angezogen. Meine Familie hat das nicht ganz verstanden. Das war ein Abenteuer. Ich hatte kein Geld, ich habe gearbeitet zwischen Abitur und Studium, habe mir ein Spinett gekauft und bin nach Basel gekommen, zuerst in die Jugendherberge. Dann fand ich ein Zimmer und habe in der Holbeinstrasse bei einer alten Dame gewohnt. Ich bekam allmählich Blockflötenschüler und so ist das dann auch gegangen. (...) Das hing mit der Situation zusammen, dass man niemand kannte und nicht viel Geld hatte: Das soziale Leben war dadurch eingeschränkt. Ich weiss, ich habe mich immer auf den Montag gefreut, da gab es abends Vokalensemble mit Hans-Martin Linde. Da war dann das trübe Wochenende vorbei, da gab es dann Menschen. Das war obligatorisch, das war der Studentenchor. Das Schweizerdeutsch habe ich

zuerst auch nicht verstanden, aber das kam dann schon. Ich habe auch gemerkt, dass es nicht meine Lebensaufgabe ist, Blockflöte zu spielen. Ich bin in Deutschland in der Nachkriegszeit gross geworden. Blockflötenunterricht gab es gratis in der Schule. Ich sehe die Blockflöte in meiner Biografie heute als Zugang zu ‚Etwas mit Musik'.

Ab 1970 übernahm Karin Paulsmeier an der Schola Cantorum den Unterricht in Notationskunde und baute in den folgenden Jahren dieses Fach auf. Über die enge Verbindung von Theorie und Praxis berichtet sie:

Wulf Arlt hat mich gefragt, ob ich die Notationskunde übernehmen wollte, das kam für mich sehr überraschend. Ich war freudig überrascht. Ich hatte mich schon während meines Studiums damit beschäftigt, war schon fasziniert von dem Erscheinungsbild, von der Mathematik hinter den Proportionen usw. Ich habe mit vier oder fünf Stunden angefangen. Bei Wulf Arlt ging es sehr stark darum, das Theoretische mit der Praxis zu verbinden. Im Zusammenhang damit hat sich die Unterrichtstätigkeit immer mehr erweitert.

Auf eine lange Schola-Laufbahn blickt Veronika Gutmann im Interview zurück. Sie berichtet über ihre Anfänge:

Ich habe wohl die längste Schola-Laufbahn, glaube ich, weil ich mit sieben Jahren Blockflöte bei Marianne Majer gespielt habe. Mit zehn oder elf Jahren habe ich mit Gambe begonnen und kam zu Hannelore Müller. Zuerst mit der Diskantgambe, das war etwas kratzig, dann mit der Bassgambe, das war so die Vorgeschichte. Nach der Matura bin ich 1962 als Studentin zu August Wenzinger gegangen. 1967 habe ich das Diplom [mit Viola da gamba] gemacht, da war Cello als Nebenfach dabei. Anschliessend bin ich nach Wien gegangen und habe Cello weiter studiert. 1975 kam ich von Wien zurück, hatte dort mit der Gambe in Ensembles gespielt und habe etwas Neues gesucht. An der Universität war eine Assistentenstelle von fünfzig Prozent frei und das war der erste Einstieg wieder in Basel. 1976 fragte mich Wulf Arlt im Zusammenhang mit der Umarbeitung einer Diplomarbeit eines Studenten zu einer druckfertigen Edition, ob ich bereit wäre, diese zu betreuen, und so bin ich wieder an die Schola gelangt. Dort habe ich Instrumentenkunde unterrichtet, Diplomarbeiten begleitet, die Instrumentensammlung betreut und war als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig. Das ging bis 1992. Bereits 1981 war ich zudem mit fünfzig Prozent im Historischen Museum tätig, und dann ergab sich 1992 die Möglichkeit, ganz ans Historische Museum zu gehen.

Wie wurde zu ihrer Zeit als Studentin an der Schola historische Musikpraxis unterrichtet? Bei der Beantwortung dieser Frage differenziert Veronika Gutmann zwischen der früheren und heutigen Sicht und erwähnt den frischen Wind, den jüngere Lehrkräfte in die Schola brachten. Über ihre eigene Ausbildung

und wie damals historische Musikpraxis im Unterrichtet vermittelt wurde, berichtet Veronika Gutmann:

> *Das erste ist, dass das nicht als historische Musikpraxis vermittelt wurde, sondern es waren die Übungen, die man vom Cellospiel kannte. Bei Wenzinger habe ich selbst die Duport-Etüden abgeschrieben und zum Teil transponiert oder umgeschrieben, damit das [für die Gambe] ging. Oder er hat Vorlagen gehabt. Man hat sich also an der damaligen Ausbildung orientiert. Es gab aber ein Fach, das hiess Verzierungslehre, das war eigentlich mehr eine Vorlesung, das unterrichtete Wenzinger. Alle Zeichen wurden da erklärt, wie das gehen muss, aber es war schon sehr streng strukturiert. Es gab dann auch Übungen dazu. Es war sicher nicht die Freiheit, die aus heutiger Sicht bestehen müsste. Ja, es war einfach ein Instrumentalunterricht aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, auf die Gambe bezogen, bei anderen Instrumenten kann ich das schlecht beurteilen. Wenzinger war ein gestandener Cellist und der älteste Lehrer von allen. Hans-Martin Linde und Eugen Dombois kamen als neue, junge Lehrer und alle waren sehr angetan. Und Linde hat damals auch mit modernen Kompositionen ein bisschen frischen Wind gebracht. Eine Erfahrung mit historischem Satz und Aufführungspraxis wurde uns im Theorie-Unterricht und in den Ensemble-Stunden von Wolfgang Neininger vermittelt. Er war einer der Nachfolger von Ina Lohr und Geiger in der Cappella Coloniensis. Wir mussten verschiedene Stücke, zum Beispiel doppelchörige Canzonen im Stil von Gabrieli, selbst ‚komponieren'. Diese wurden dann jeweils in den Ensemble-Stunden aufgeführt und besprochen.*

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in den sechziger Jahren an der Schola neue Akzente in der Instrumentalausbildung gesetzt wurden, vor allem in der Bläserausbildung und in der Lautenklasse. Als Paul Sacher im Oktober 1964 die Direktion der Musik-Akademie der Stadt Basel übernahm, wurde Walter Nef zum Leiter der Schola Cantorum ernannt. Walter Nef hatte seit 1934 als Lehrer für Geschichte der Alten Musik und Instrumentenkunde am Institut gewirkt. Als Verfasser der Jahresberichte seit 1933/34 war er der „Chronist" der alten Schola. Ende der sechziger Jahre zeichnete sich für Sacher die Notwendigkeit ab, Lehre und Forschung an der Schola auf eine veränderte Grundlage unter neuer Leitung zu stellen.

Die siebziger Jahre: Neuorientierung als Herausforderung

Damit kommen wir zu jenem Abschnitt in der Institutsgeschichte, der zu einer Zerreissprobe für die Schola werden sollte. Die Mehrheit der im Rahmen des Projekts Befragten beschreibt den Zeitraum der Neuorientierung ab 1970 als spannungsvoll und konfliktreich. Der von Paul Sacher auserkorene neue Leiter war der damals 32-jährige Musikwissenschaftler Wulf Arlt. Im Interview berichtet Wulf Arlt, Paul Sacher habe ihn eines Tages eingeladen und gefragt, wie er die Situation der Schola beurteile. Im Interview berichtet Wulf Arlt über den Neuanfang:

Paul Sacher hat mich eines Tages eingeladen und gefragt, was ich von der Situation der Schola halte. Er hatte sich schon längere Zeit Fragen der Neuregelungen und Nachfolgefragen überlegt. Und ich habe ihm mit jugendlichem Impetus geschildert, dass die Schola eine sehr wichtige Position in der Geschichte Alter Musik hatte, dass sich aber die Szene inzwischen radikal verändert hat (...) Daraufhin hat Sacher mich gebeten, diese Gedanken schriftlich zu formulieren. Dieses Konzept habe ich ihm geschickt, und er hat mich dann zu meiner Verblüffung gefragt, ob ich das umsetzen wolle. Ich habe mir Bedenkzeit ausbedungen und habe dann zugesagt.

Das Vorhaben der Neuorientierung stiess bei einem Teil der Lehrerschaft auf Widerstand. Unter den Lehrern gab es Befürworter und Gegner des neuen Ansatzes. Vor allem August Wenzinger hatte wohl die Sorge, dass die Schule unter der neuen Leitung nicht mehr das sein würde, was sie bisher gewesen war. Grundlegend bei der Erneuerung und Reorganisation der Schola zu Beginn der siebziger Jahre war die stärkere wissenschaftliche Ausrichtung. Die neue Leitung führte Änderungen in den Bereichen Generalbass, Notation und historische Satzlehre ein und gründete eine Forschungsabteilung mit jungen Musikwissenschaftlern. Seinen Ansatz für neue Impulse in Forschung und Lehre beschreibt Wulf Arlt auf folgende Weise:

Wir waren an einen bestimmen äusseren Rahmen gebunden. (...) In diesem Rahmen haben wir gewisse Änderungen herbeigeführt, insbesondere in den Bereichen Generalbass, Notation und historische Satzlehre. Dahinter stand für mich die Frage: Was will und kann ich als Voraussetzung für die Praxis lehren in dem Moment, wo es um Geschichte geht. Die historische Satzlehre und ästhetische Erfahrung – das hat mich fasziniert und von dort aus habe ich ein Konzept entwickelt. Heute ist das in aller Munde und hat weitergelebt. Die Idee einer historischen Satzlehre war ein Konzept, das ich damals entwickelt habe. Zuerst noch mit Hans Ulrich Lehmann, dann mit Markus Jans, Dominique Muller und Christopher Schmidt haben wir das realisiert. Dabei ging es unter anderem um folgende Fragen: Was sind die Voraussetzungen, aus denen Theorie spricht? Was sieht sie an der Musik und was nicht? Wie weit kann ich das, was ich in der Theorie finde, ergänzen durch die Rekonstruktion der Konventionen, auf denen das Komponieren und das Musikmachen beruhten? Vieles in meiner wissenschaftlichen Arbeit, was ich seither publiziert habe und was in diese Richtung geht, ist aus der Auseinandersetzung mit diesen Fragen entstanden.

Zu Wulf Arlts Konzept gehörten die Vergrösserung der Lehrerschaft und die Verbreiterung der Themen. Innovative Musiker wie Nikolaus Harnoncourt, Sigiswald und Wieland Kuijken wurden zu Workshops eingeladen. Das Studio der frühen Musik unter Thomas Binkley kam nach Basel. Es war die Zeit der Öffnung und der Experimente. Sigiswald Kuijken spielte ohne Kinnhalter auf der Geige, was damals Aufsehen erregte. Jordi Savall, zuerst Student und später Lehrer an der Schola Cantorum, brachte die Revolution auf der Viola da gamba

in Gang. Die Neuorientierung in den siebziger Jahren war ein wichtiger und folgenreicher Einschnitt in der Geschichte der Schola Cantorum.[15]

Den Umbruch zwischen der „alten" und der „neuen" Schola beschreibt Christopher Schmidt mit folgenden Worten:

> *Das Neue war nun, dass mit Wulf Arlt ganz konkrete Themen kamen, die sehr spannend waren. Im Zentrum stand die Satzlehre, die frühe Mehrstimmigkeit. Es ging darum, wie man das verwirklicht und nicht nur von der Theorie und von der Geschichte her behandelt, sondern was man praktisch damit anfangen kann. Da hat Arlt den ersten Anstoss gegeben. Und ich muss sagen, das war eine sehr euphorische Zeit. Man war wirklich als volle Persönlichkeit da eingespannt und man hatte enorm viel zu lernen. An der alten Schola hatte man alles ein bisschen gemacht. Bei Arlt wurde das gleich sehr geordnet und verteilt, wer was macht, und auch zugleich wieder verbunden. Diese ersten Jahre ab 1970 waren eine ganz wichtige Zeit. Von dort ging alles aus, was jetzt gekommen ist.*

Die Meinungen über die Begleitumstände dieses Neuanfangs sind bei den Befragten geteilt. Jeder war davon auf ganz unterschiedliche Weise betroffen. Doch in einem Punkt sind sich alle Befragten einig: Als der Flötist und Musikwissenschaftler Peter Reidemeister ab 1973 die Position des Stellvertreters von Wulf Arlt und ab 1978 die Leitung der Schola Cantorum übernahm, brachte dies eine Beruhigung in das Geschehen. Mit seiner integrativen Persönlichkeit verstand es Reidemeister, Fronten abzubauen und eine künstlerisch anregende Atmosphäre zu schaffen.

Dagmar Hoffmann-Axthelm, seit 1971 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Schola Cantorum, schildert diesen Zusammenhang und die Auswirkungen auf das Entstehen eines künstlerischen Klimas:

> *Ja, das entstand nach meiner Beobachtung, nachdem die Zeiten der mehr oder weniger heftigen Auseinandersetzungen zu Ende waren. Wulf Arlt hat vieles angekurbelt, was später in der ‚Ära Peter Reidemeister' Früchte trug. Peter Reidemeister hat sehr stark auf Kommunikation mit den Studierenden und unseren Künstler-Lehrern gesetzt und traf, weil er selbst ausgebildeter Musiker war, wohl auch auf offenere Ohren. Da ist langsam ein eigener Klang entstanden, den ich, als ich an die Schola kam, so nicht gehört hatte. Gerade im Renaissance- und Barockbereich haben Persönlichkeiten wie Jaap Schröder, Jordi Savall, René Jacobs und auch viele Gäste, die Kurse gegeben haben wie Gustav Leonhardt, Frans Brüggen oder Joshua Rifkin, ihr Eigenes eingebracht und die Studierenden damit erreicht.*

[15] Siehe dazu auch den Beitrag von Christoph Manasse im vorliegenden Jahrbuch.

Die Anfangszeit seiner Tätigkeit an der Schola bezeichnet Peter Reidemeister als Balanceakt. Dabei sei ihm zugute gekommen, dass er als Flötist und Musikwissenschaftler für beide Seiten Verständnis hatte. Auf die Frage, wie er mit auftretenden Konflikten innerhalb der Lehrerschaft umging, antwortet Peter Reidemeister:

> *Die Konflikte waren natürlich spürbar. Das waren Musiker und Künstler, die haben versucht, ihr Bestes zu tun. Dadurch, dass ich von der Musik herkam und das Verständnis nicht nur hatte, sondern auch gezeigt habe für die Seite der Musiker, habe ich versucht zu vermitteln, aber in der Sache, das muss ich ehrlicherweise sagen, habe ich nicht einen Zentimeter preisgegeben von dem, was Wulf Arlt vorgegeben hat (...) Die Sache, dass es sonst nicht weiterging, zeichnete sich messerscharf ab, aber es war ein Balanceakt.*

Wie es zu seiner Berufung an die Schola kam, skizziert Peter Reidemeister zu Beginn des Interviews. Einmal mehr war es die für die Schola seit den Anfängen typische Kombination aus internationalen Kontakten und glücklichen Fügungen, die zu seiner Berufung führten. Peter Reidemeister berichtet, wie er Anfang der siebziger Jahre an die Schola Cantorum Basiliensis kam:

> *Im Jahr 1972 bin ich als Lehrbeauftragter für Musikgeschichte und Theorie der Alten Musik an die Schola gekommen. Damals war ich in Freiburg Assistent von Aurèle Nicolet, bei dem ich Flöte studiert hatte, und bin zweimal in der Woche nach Basel gekommen. Ab 1973 brauchte Wulf Arlt an der Schola einen Stellvertreter, diese Stelle habe ich übernommen und bin dann nach Basel gezogen. Der Kontakt mit der Schola kam über Carl Dahlhaus zustande. Durch Arlts Innovationen im Bereich des Lehrplans und die Umstellung vom eher systematischen zum historischen Ansatz in der Notationslehre, in der Satzlehre und in der Musikgeschichte, hat er damals die eher traditionell eingestellten Lehrer gegen sich gehabt. (...) Arlt musste den Musikgeschichtsunterricht besetzen und fragte an einem Kongress Carl Dahlhaus, ob er nicht jemand wüsste, und Dahlhaus wies auf mich hin. Als Wulf Arlts Stellvertreter war ich von 1973-1978 tätig und ich wundere mich noch heute, wie viele Aufgaben er mir damals überlassen hat.*

Der von Paul Sacher durch die Berufung eines neuen Leiters herbeigeführte Neubeginn an der Schola Cantorum zu Beginn der siebziger Jahre war eine Herausforderung und ein wichtiger Schritt, um die Schola in der sich im Aufbruch befindenden Szene der Alten Musik in Europa zu positionieren und ihre Position als Lehr- und Forschungsinstitut für historische Musikpraxis unter den sich ändernden Rahmenbedingungen auszubauen. Dies habe Paul Sacher in der damaligen Situation mit der ihm eigenen Weitsicht gesehen, berichtet Peter Reidemeister.

Sacher war ja enorm klug in diesen strukturellen und auch in personellen Fragen. Ich habe oft mit ihm sprechen können und wurde zu ihm eingeladen. Man hat am Anfang Wert darauf gelegt, dass ich zuerst bei Sacher sass und in Augenschein genommen wurde. Das war ein ausgesprochen nettes Gespräch, an das ich mich gerne erinnere, wir haben von Anfang an quasi ein Vater-Sohn-Verhältnis gehabt. Die Gespräche mit Sacher waren sehr herzlich und offen, und daher habe ich mitbekommen, dass er dieses strukturelle Denken auch in dieser Situation ausgesprochen zur Geltung kommen liess. Es war ihm alles bewusst.

Die siebziger Jahre beschreibt Peter Reidemeister als Zeit der spannungsvollen, aber auch befruchtenden Auseinandersetzung mit neuen Strömungen in der Interpretation alter Musik:

Was ich wahrgenommen habe, waren die Individuen. Die waren so individuell, dass sie sich manchmal auch in Richtungskämpfe verwickelt haben. Das hat die Sache aber sehr befruchtet. Ich möchte das gar nicht negativ darstellen. Dann kam durch Arlts Initiative das Mittelalter dazu, das waren Thomas Binkley und das Studio der frühen Musik. Das hat er aus Interesse am Mittelalter früh lanciert und die Schola dahin ausgeweitet. Binkley hatte als Künstler eine grosse Potenz, das muss ich sagen; auf ihn und auf die Existenz dieser neuen Richtung an der Schola mussten sich die älteren Lehrer einstellen. Diese Spannungen waren in allen Gesprächen präsent. Das hat die Schola durchgeschüttelt, die Lehrer gezwungen, sich neu zu positionieren.

Nach den ersten Jahrzehnten unter der Leitung der Gründergeneration und nach einer Phase des Umbruchs in den siebziger Jahren kam die Schola Cantorum ab 1978 unter der Direktion von Peter Reidemeister in ein Fahrwasser der Konsolidierung, verbunden mit einer Erweiterung der Aktivitäten in Lehre und Forschung und wachsendem internationalem Renommee. Dieser Zeitraum wird von den Befragten übereinstimmend als eine florierende Zeit bewertet. Die „Ära Reidemeister" war jedoch mehr als eine Phase der Konsolidierung und des Ausgleichs; wichtige, zukunftsweisende Arbeitsfelder, so Peter Reidemeister, wurden neu aufgebaut wie z. B. „der ganze Generalbass-/ Ensemblebereich mit Jesper Christensen, der in die Zukunft wirkende Improvisationsbereich mit Rudolf Lutz und seinen Assistenten, der Schallplatten- und CD-Dokumentationsbereich, die Opernklasse und Opernproduktionen, der grosse Barockgesang-Bereich mit René Jacobs, der Vokalensemble-Bereich mit Evelyn Tubb und Anthony Rooley, das Theorie-Hauptfachwesen, die vielen Klassen und neuen Schwerpunkte von Zink bis Harfe, von Horn bis Klarinette und Fortepiano, die Symposien, die Gründung von ‚La Cetra' etc.".

Mit diesem Fazit verlassen wir das „Königreich des Hören-Sagens". Viele Erinnerungen wären es noch wert, erwähnt zu werden. Ich möchte jedoch

nun einige Ergebnisse des Oral-History-Projekts zur Geschichte der Schola Cantorum Basiliensis zusammenfassen.

Zusammenfassung

Die ersten Diplome für Alte Musik an der Schola Cantorum waren überwiegend Frauensache. Auffallend ist der hundertprozentige Frauenanteil bei den ersten Diplomabschlüssen zwischen 1938 und 1948. Dies liegt sicherlich mit an dem Umstand, dass der Lehrerinnenberuf damals bereits ein klassischer Frauenberuf war und die Schola in ihrer Frühzeit ein Diplom für Alte Musik (Leiterin von Sing- und Spielgruppen und Lehrerin für Hausmusik) vergab. In den vierziger Jahren wurden die ersten Diplome im Fach Orgel (Susanne Graf, Irmgard Huppenbauer) und Blockflöte (Marie Sumpf-Refardt, Anita Stange) vergeben. Als erster männlicher Diplomand wird in der Liste der diplomierten Schüler der Schola Cantorum Basiliensis im Jahr 1950 „Gustav-Maria Leonhardt [aus] Holland" im Fach Cembalo bei Eduard Müller verzeichnet, gefolgt 1951 von Christopher Schmidt im Fach Orgel ebenfalls bei Eduard Müller.[16] Das Beispiel von Marianne Majer zeigt jedoch, dass bereits das frühe Diplom für Alte Musik ganz auf die Musikpraxis ausgerichtet war.

Die ersten drei Jahrzehnte 1933–1963 an der Schola waren ähnlich wie bei den Alte-Musik-Bewegungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert an anderen Orten stark von Lebensanschauungen geprägt. Der Unterricht an der Schola Cantorum trug zu dieser Zeit unkonventionelle, ganz von der Persönlichkeit der Lehrenden bestimmte Züge. Neben dem Gründer Paul Sacher können Ina Lohr und August Wenzinger als die zentralen Figuren in den ersten Jahrzehnten der Schola bezeichnet werden. Das Vermitteln der historischen Musikpraxis wurde von den Lehrkräften und Studierenden als etwas Neues wahrgenommen, für das es keine Vorbilder gab. Die Grundlagen der Didaktik, das musikalische Repertoire und die Lerninhalte mussten neu erarbeitet werden. Bezeichnend ist der überaus hohe Anteil an Eigeninitiative beim Erforschen und Entwickeln instrumentaler Spieltechniken und im Instrumentenbau.

In den sechziger Jahren wurden an der Schola Cantorum neue Akzente in der Instrumentalausbildung gesetzt, vor allem in der Bläserausbildung und in der Lautenklasse. August Wenzinger nutzte seine weit reichenden musikalischen Kontakte, um neue Lehrkräfte für die Schola Cantorum zu gewinnen. Jüngere Lehrer wie Hans-Martin Linde und Eugen Dombois brachten neue Impulse in der Spieltechnik, der Beschäftigung mit historischen Instrumenten und Quellen der Aufführungspraxis.

Die Neuorientierung in den siebziger Jahren wurde zu einem folgenreichen Einschnitt in der Geschichte der Schola Cantorum. Die Berufung von Wulf Arlt zum Leiter der Schola und die dadurch herbeigeführte Neuorientierung ab 1970 war eine Herausforderung und ein wesentlicher Schritt, um die Schola Cantorum in der sich inzwischen im Aufbruch befindenden Szene der Alten

[16] Oesch, *Die Musik-Akademie* (wie Anm. 5), 183f.

Musik neu zu positionieren und ihre Stellung als pionierhaftes Lehr- und Forschungsinstitut für historische Musikpraxis zu erhalten und auszubauen. Die Neuausrichtung war durchaus mit Konflikten verbunden und wurde innerhalb der Lehrerschaft unterschiedlich beurteilt. Unter der Direktion von Peter Reidemeister ab 1978 trat die Schola in eine Phase der Beruhigung und erfolgreichen Vermittlung ein. Dies ging einher mit dem Bestellen neuer Arbeitsfelder und einer ständigen Erweiterung des Spektrums in Lehre und Forschung. Von den Interviewten wird dieser Abschnitt einhellig als eine Zeit der künstlerisch anregenden Zusammenarbeit und der gedeihlichen Entwicklung beschrieben.

Auffallend ist die lange Dauer der Beschäftigung der befragten Lehrkräfte an der Schola Cantorum. Elf von sechzehn Befragten verbrachten mehr als dreissig Jahre ihres Berufslebens an der Schola. Die Hälfte der befragten Personen blieb der Schola vom Anfang ihrer Berufsausübung bis zu ihrer Pensionierung treu. Dies geht einher mit einem hohen Grad der Identifikation und einer emotionalen Bindung an die Institution. Unterrichten und Forschen wurde für die Mehrheit der Befragten zum Lebensinhalt. Diese Verbundenheit ist eine wichtige Grundlage für die Erfüllung und Freude am Beruf, von der in den Interviews mit den ehemaligen Lehrkräften der Schola immer wieder die Rede ist. Die Mehrzahl der Befragten zieht ein positives Resümee ihrer Lehrtätigkeit und ihres Arbeitslebens für und mit der Alten Musik.