Evolution in der abendländischen Musikgeschichte? Gedanken zu einem komplexen Thema

Musikgeschichtliche Phänomene aus kulturethologischem Blickwinkel heraus darzustellen und zu interpretieren, mag bei streng geisteswissenschaftlich orientierten Fachkollegen Mißtrauen, ja vielleicht sogar spontane Ablehnung hervorrufen. Gerade für die Geschichte der Kunst, die Vielschichtigkeit, simultan ablaufende Prozesse und – nicht zuletzt – weite kreative Spielräume kennzeichnen, scheinen aus der Biologie her vertraute Evolutionsmechanismen fürs erste höchst schwierig anwendbar oder gar aufgezwungen. Dort, wo freie künstlerische Entscheidungen fallen, wo markante Regelverstöße „Revolutionäre“ vom traditionsbeherrschten Umfeld abheben, wo schließlich ein komplexes Ineinander von Vor- und Rückgriffen herrscht – lassen sich denn in diesem Bereich allgemeine Spielregeln oder Gesetzmäßigkeiten feststellen?

Vorweggenommen: Der allfällige Vorwurf eines blanken Biologismus trifft nicht zu. Denn auch in der Analyse kunstgeschichtlicher Phänomene ist es möglich, in Fragen der Grundlagenforschung biologische Modelle hypothetisch anzuwenden; und zwar in dem Sinne, wie ihn Max Liedtke in seinem programmatischen Beitrag „Kulturethologie“ (1994, 15) formulierte: „Die wichtigste Leistung der Kulturethologie besteht aber darin, durch ihre Fragestellungen und durch ihre Interpretationen ein integrierendes Moment in die spezialistisch auseinanderstrebenden kulturwissenschaftlichen Disziplinen gebracht zu haben. Durch die gemeinsamen Fragestellungen wird die spezialistische Detailforschung nicht aufgehoben. Sie bleibt eine der Grundlagen der Entwicklung von Wissenschaft. Aber die gemeinsamen Fragestellungen bieten (zusätzliche) Möglichkeiten des interdisziplinären Gesprächs, des Austauschs und der vergleichenden Arbeit.“

Schon Herbert Spencer hat vor über hundert Jahren auf Möglichkeiten des Dialogs von Biologie und Musik verwiesen (vgl. 1875, §§ 107–148). Gerade der Aufschwung der Naturwissenschaften und die großflächige Erweiterung der Erkenntnisse haben – zusammen mit neuen ethnologischen Einsichten – im 19. Jahrhundert auch auf die Musikforschung nachhaltig eingewirkt. Konkreter formuliert: Die neuen Erfahrungen führten zu einer breiter aufgefächerten Forschungsgrundlage. Es kam neben der (traditionellen) historischen Musikwissenschaft zur Ausbildung eines „systematischen“ und „vergleichenden“ Zweiges. Es ging dabei einerseits um die Grundlagen des Musizierens und Hörens sowie andererseits um Ethnomusikologie (vgl. zur Entwicklung in Österreich: Fördermayr, F. 1995, 334–336). Somit ergab sich die wichtige Konsequenz, „zwischen biologischen (im weitesten Wortsinne) und kulturellen Faktoren zu unterscheiden und sowohl ihr gegenseitiges Wechselspiel als auch Persönlichkeit und die jeweiligen Umstände zu berücksichtigen“ (GRAF, W. 1974, 29).

Bernhard Rensch hat 1965 den Versuch unternommen, eine auf biologischem Fundament basierende Liste von „Gesetzlichkeiten der Kulturentwicklung“ aufzustellen (1965, 106–130), die zum Teil auch auf die Musikgeschichte anwendbar wären. Es ist hier nicht der Platz, dies gründlicher auszuführen, dennoch seien einige interessante Beispiele kurz herausgegriffen: „Zunahme der Unabhängigkeit von der Umwelt und der Autonomie der Individuen“ (Künstlerstatus „Originalgenie“, individueller Werkcharakter), „sukzessive Anreicherung mit besonders ‚geglückten‘, vorteilhaften Konstruktionen“ (Instrumentenbau, aber beispielsweise auch in der Entwicklung von Personalstilen diskutierbar), „Parallelbildungen und Konvergenzerscheinungen“ (stilistische Komplexität innerhalb von Epochen, Herausbildung ähnlicher Phänomene an voneinander unabhängigen Orten) oder „Bastardierungen“ (Instrumentenbau, Formmodelle). Im weiteren wären einzelne von Otto Koenig empirisch nachgewiesene Mechanismen (1970, 154–159) anhand von Phänomenen aus der Musikgeschichte zu prüfen. Auch die von Rupert Riedl genannten Ordnungsmuster der „Interdependenz“ und „Tradierung“ (1994, 20–25) spielen ohne Zweifel in musikgeschichtlichen Abläufen eine große Rolle.

Im folgenden soll nun versucht werden, vom Stil bzw. Stilwandel her Evolutionsmechanismen in der Musikgeschichte näher zu beleuchten. Als Einstieg in die Problematik seien zunächst zwei Hörbeispiele gegenübergestellt.

Beispiel 1: Wolfgang Amadeus Mozart, Beginn der Symphonie C-Dur KV 73 (1769?)

Beispiel 2: Wolfgang Amadeus Mozart, Beginn der Symphonie A-Dur KV 201 (1774)

Beide Kompositionen sind Symphonien ein und desselben Komponisten; der zeitliche Abstand beträgt nur wenige Jahre. Und dennoch unterscheiden sich schon die ersten Höreindrücke markant voneinander: Beispiel 1 verweist sofort auf eine barocke Orientierung; in der Baßführung ist deutlich eine generalbaßmäßige Linie als Satzgrundlage spürbar. Melodische Sequenzbildungen und Instrumentation lassen ebenfalls diesen Traditionszusammenhang erkennen.

Beispiel 2 hingegen zeigt in Klang und Satzbau ein völlig verändertes Bild, das damit auch eine veränderte ästhetische Situation miteinschließt: Schon von Anfang an ist – verkürzt gesprochen – eine neue Klangwelt merkbar: ein aufgelockerter, kammermusikalisch durchsichtiger Satz, in dem eine überaus gesangliche Melodik dominiert; kontrastierende Anlage, chromatische Wendungen, Kontrapunktik. Mit diesem zweiten Beispiel ist auch paradigmatisch ein Weg von der Auseinandersetzung mit barocken Vorbildern zu einem eigenständigen, „neuen“ Stil dokumentiert.

In welcher Weise läßt sich nun hier der Begriff „Evolution“ anwenden? Sicher bedeutet er in diesem Zusammenhang keinen Fortschritt von niederen zu höheren (bzw. einfacheren zu komplexeren) Strukturen, jedoch verweist er wertfrei auf einen (ständigen) mehrdimensionalen Wandel musikalischer Erscheinungsformen: Die Musik erscheint (klingt) „anders“. Daß dabei stets mehrere Parameter (z. B. Satzbau, Melodik, Harmonik) in Wechselwirkung zueinander betroffen sind, gestaltet die Definition keineswegs einfacher. Insgesamt kann man von einer anderen Gestaltungsweise sprechen, von Umstrukturierungen in einem neuartigen Kontext, von Akzentverlagerungen usw. Faßt man Musik kommunikationstheoretisch als komplexes Zeichensystem mit bestimmten Regeln auf, so wurden in diesem Fall eben alte Regeln umgeformt, bestehende Elemente anders akzentuiert sowie neue hinzugefügt.

Gerade in der Kunstwissenschaft wurde wiederholt versucht, den Gedanken eines zielgerichteten Ablaufs, einer „Entwicklung“ ins Zentrum zu rücken. Diese Auffassung tritt schon in der antiken Theorie auf, wenn Aristoteles die Geschichte der Tragödie als teleologischen Prozeß in der Zeit interpretiert: „Die Tragödie entwickelte sich nun rasch, indem man, was von ihr zutage trat, weiterbildete, und nachdem sie viele Veränderungen durchgemacht hatte, fand diese Entwicklung ihren Abschluß, weil sie zu ihrer natürlichen Vollendung [!] gelangt war.“ (1977, 342).

Um 1800 meinte der deutsche Musikforscher Johann Nikolaus Forkel, vor dem Hintergrund einer aufgeklärten Geschichtsauffassung, daß ein Fortschritt in Richtung eines „gereinigten Geschmacks“ festzustellen wäre, und dieses Ziel sei in erster Linie in Johann Sebastian Bachs Kompositionen zu finden. Künste und Wissenschaften würden „wie alle Geschöpfe der Natur nur nach und nach zur Vollkommenheit hinaufwachsen“ (Forkel, J. N. 1788, 1801).

Vor allem im 19. Jahrhundert wurde unter dem Eindruck biologischer Forschungserkenntnisse auch in der Kunstforschung verstärkt ein Organismus-Modell vertreten. Dieses Denken reichte noch ziemlich weit ins 20. Jahrhundert hinein. Die Idee eines universalen Entwicklungsprozesses war dabei dominierend. Aus europazentrischem Blickwinkel heraus wurde die abendländische Entwicklung darin als höchste Stufe gesehen. Die Grundannahme war, daß es auch in den Künsten eine Aufwärtsentwicklung und zunehmende Differenzierung gebe. (In veränderter Form hat diese Gedanken die Kulturkreislehre um die Jahrhundertwende aufgegriffen.)

In diesem Zusammenhang sei auf zwei markante ideologische Implikationen verwiesen. Zum einen schaffte diese Auffassung eine klare Distanz zur Musik in außereuropäischen Kulturen, die als Studienobjekt nicht selten als primitive Musik oder „Musik der Wilden“ eingestuft wurde. Es bestand das Paradox, daß auch frühe Ethnomusikologen jene Musik nicht unbedingt gleichberechtigt und im jeweiligen Kulturkontext begriffen. Europazentrik herrschte trotz vermehrter Forschungen vor, ja zum Teil wurde die „Distanz“ zur abendländischen Musik noch in grellerem Licht gesehen. So heißt es Ende des 19. Jahrhunderts in einem Buch über chinesische Musik: „From our point of view it certainly appears monotonous, even noisy – disagreeable, if you please; but what matters this if the Chinese themselves are satisfied with it?“ (AALST, J. A. VAN 1884, 84; vgl. auch PARTSCH, E. W. 1985, 94 f.).

Zum zweiten ergab sich durch das Organismus-Modell, das ja auf angeblicher „Natürlichkeit“ basierte, um die Jahrhundertwende eine Abklassifizierung der „Neuen Musik“, vor allem der „Neutöner“ wie Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg usw. Ihre Musik widersprach nicht nur den im Rahmen des Dur-Moll-Systems gelernten Hörerwartungen und wider setzte sich vielfach dem traditionellen Werkbegriff, sondern wurde überdies dem Organismus-Modell im Sinne eines „Verfalls“ eingefügt bzw. als „unnatürlicherer Entwicklungszweig“ abgetan.

Musikforschung wurde damals – von historischer Seite her – im wesentlichen als Stilforschung begriffen und von dieser Warte aus ergab sich auch

ein dynamisches Bild für den Ablauf der gesamten Musikgeschichte. So formulierte der berühmte Musikforscher Guido Adler, der für die Disziplin wissenschaftstheoretisch überaus verdienstvoll war, zu Beginn des 20. Jahrhunderts: „Die Musikgeschichte zeigt eine in jeder Kunstepoche sich steigende Zahl von Bildungen, die sich in Typen zusammenschließen und mit der stetig zunehmenden Vervollkommnung zu einem Höhepunkt führen.“ (1929, 23).

Adlers Auffassung des Epochen-(Stil-)Wandels ist eindeutig an einem biomorphen Modell orientiert; dies wird vielleicht noch deutlicher, wenn er wenig später vom „Kampfe mit Gegnern“ (natürlich im Sinne einer Auslese) spricht. Diese Wellenbewegung – mit jeweils Aufstieg, Blüte, Niedergang – weist das gesamte musikgeschichtliche Geschehen als dynamisch aus, und eine „Stilwandlung“ setze fast ausnahmslos während einer „Hochblüte“ ein: „... die Fäden werden fortgesponnen, erhalten andere Färbung, andere Stärken, werden zu Geflechten verschiedenster Art verwendet.“ (1929, 27 f.).

Dennoch ist in Adlers Ansatz eine Einschränkung dieses Organismus-Denkens feststellbar. Einerseits durchaus daran orientiert, warnte er aber ebenso vor einer vordergründigen Übertragung biologischer Modelle auf die Musikgeschichte und hob vielmehr „Analogien“ und „Ähnlichkeiten“ hervor (s. STESZEWSKI, J. 1986, 47-57). Grundsätzlich steckt dahinter die Idee, Musik als Teil einer anthropologischen bzw. kulturgeschichtlichen Gesamtentwicklung zu begreifen. Je nach Forschungsrichtung und thematischen Schwerpunkten wurde dieser Ansatz im Umfeld Adlers bzw. nach ihm weiterverfolgt. In dieser Tradition stehend widmete sich beispielsweise Robert Lach seinen „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melöpie“ (1913). Werner Danckert sprach im Rahmen seines (heute in dieser Form nicht mehr haltbaren) Ansatzes von „metabiologischen“ Abläufen (1979, 12). Dieser kurze Blick auf einzelne Positionen in der Geschichte der Musikwissenschaft sollte nur verdeutlichen, daß gerade auf dem Gebiet der Stilforschung häufig – und nicht nur rein metaphorisch – auf biologische Muster zurückgegriffen wurde.

Zu unterscheiden wäre insgesamt eine „lineare“ von einer „zyklischen“ Vorstellung, die die Entwicklung gleichsam in Wellenbewegung (Wachstum – Höhepunkt – Verfall) begreift. Es darf heute als unbestritten gelten, daß beide Vorstellungsmuster der komplexen Situation nicht entsprechen, ja daß unsere vertrauten Epochengliederungen im wesentlichen Hilfskonstruktionen zur allgemeinen Verständigung sind – denn „Epochen sind nicht evolutionsnotwendig“ (s. LUHMANN, N. 1985, S. 11-33). Sie bringen

subjektiv Ordnung in ein verwickeltes Beziehungsgeflecht, das sich dennoch nicht einfach diachron entwirren und deuten läßt.

Betrachtet man die Musikgeschichte in zeitlichem Längs- und Querschnitt, der die vielen „Musiken“ nebeneinander umfaßt (nicht nur geographisch, auch in den Bereichen Kunstmusik, Volksmusik, Gebrauchsmusik usw.), stellt sich die Situation als überaus komplex dar. Denn „Musik“ umfaßt ja bekanntlich eine Fülle von Teilfaktoren wie Melodik, Rhythmik, Harmonik, Klangfarbe, Satztechnik usw. Und zum Faktum der rein notierten Musik kommen bei der Realisierung Interpretation, Hörweisen usw. in diesem Beziehungsgeflecht hinzu. So verlangen beispielsweise neue Ausdrucksformen neue Notationen, ein anderes – „erweitertes“ – Hören, damit zugleich einen anderen – erweiterten – ästhetischen Zugang. Die Teilfaktoren sind zudem miteinander verschiedenartig verbunden, so etwa (zumindest im Dur-Moll-System) die Harmonik mit dem Melodieverlauf. Innerhalb bestimmter Stilsysteme (z. B. „Barock“, „Beethoven“ als Individualstil oder „alpenländische Volksmusik“) existieren ebenfalls solche markanten Verbindungen bzw. ziemlich konstante Kombinationen, die uns erlauben, dieses oder jenes System daran zu erkennen. (Es gehört bis heute zu den spannenden, aber auch kniffligen Problemen, das Zusammenspiel der Faktoren rational zu erfassen.) Umgekehrt kann ein Teilfaktor in einem bestimmten Werk besonders im Vordergrund stehen (etwa das Instrumentarium bzw. die Klangfarbe in Ravels „Bolero“) oder es kann eine Satztechnik völlig verschwinden (Generalbaß im 18. Jahrhundert).

Im Grunde genommen umfaßt der Allgemeinbegriff „Stil“ daher von vornherein immer mehrere Ebenen. Ursprünglich war „stilus“ der Griffel. Damit bezeichnete man in der antiken Rhetorik sprachliche Ausdrucksformen. Später erfaßte man damit eine Autorengruppe, die bestimmte Gemeinsamkeiten aufwies. An diesem Punkt war bereits in Grundzügen die Auffassung als definierbarer Personalstil erreicht.

Neben diesem Personalstil müssen jedoch erweiternd Raum-(National-)Stil, Epochen- und Gattungsstil berücksichtigt werden. So ergibt sich in der Wirklichkeit ein vernetztes Beziehungsgeflecht, in dem erst der einzelne Komponist kreativ tätig wird.

Beim Raumstil handelt es sich um geographisch voneinander abgegrenzte Traditionen. Es ist nicht weiter zu begründen, daß finnische und süditalienische Musik unterschiedlich klingt. In der Geschichte hat sich in bezug auf diese „Nationalstil“-Debatte allerdings ein markanter Auffassungswandel vollzogen. Vor dem Hintergrund der Aufklärung im 18. Jahrhundert

wurde die Erlernbarkeit von Stilen postuliert, d. h. ein Universalitätsanspruch geltend gemacht. Auch ein deutscher oder österreichischer Komponist konnte vor diesem Hintergrund „italienisch“ schreiben; beste Beispiele sind bei Georg Friedrich Händel oder Mozart zu finden. „Le nozze di Figaro“ ist, obwohl von einem Salzburger komponiert, eine (italienische) opera buffa. Erst mit der Romantik und einem gewandelten National- und Volksbegriff wurde – nicht zuletzt durch Johann Gottfried Herder – der Stil eine Sache der Geburt, d. h. der geographischen Herkunft. Durch den Zerfall in nationale Schulen war es dann nicht mehr möglich, daß etwa ein Italiener „russisch“ komponierte.

Raumstil betrifft aber auch kleinere Räume, so beispielsweise Charakteristika bestimmter Lokaltraditionen. Gerade solche lokalen Traditionen sind häufig für Epochen-, aber auch Personalstile von Bedeutung. Das eingehende Studium mährischer Volksmusik führte Leos Janáček zu seiner Theorie der „Sprachmelodie“, die u. a. in der Oper „Jenufa“ eine praktische Umsetzung erfuhr; bei Béla Bartók waren es das ungarische Volkslied, das für die Entwicklung seines Personalstils eminent wichtig war.

Dennoch ist in der Diskussion um National- und Personalstil Vorsicht geboten, denn auch die Rezeption spielt hierin eine gewaltige Rolle. Zuweilen werden – je nach Standpunkt – die beiden Ebenen miteinander vermengt. So hat Zofia Lissa schlüssig darauf hingewiesen, daß im Fall Chopin für Polen vieles als typisch national klingt, was hingegen für ausländische Hörer dem Individualstil zuzurechnen ist (s. LISSA, Z. 1969, 255-258).

Als zweite Rahmenbedingung ist der Epochenstil zu nennen: vage mit „Zeitgeist“ begründet, umgreift er alle wesentlichen Einflüsse von außen. Das soziokulturelle Umfeld des Künstlers, damit verbundene ästhetische Auffassungen und Geschmacksrichtungen geben hiebei Richtungen vor. In der Musikgeschichte handelt es sich zunächst um ein allgemein anerkanntes Repertoire von melodischen Gestalten, Zusammenklängen, Ausdrucksmodellen usw., das in der Regel an ein über längere Zeiträume hinweg konstantes Tonsystem gebunden ist. Dieses Repertoire samt aller möglichen Kombinationen stellt für den Schaffenden gewissermaßen einen Rahmen dar, den er selbstverständlich überspringen kann – und als kreativer Künstler auch überspringen muß. Durch diesen Erweiterungsprozeß – man könnte von einer „Systemtranszendenz“ sprechen – verändert sich in Wechselwirkung zum Publikum das vorgegebene Repertoire laufend; in dieser Weise sind Neuerungen möglich.

Nun stellt sich aber die historische Situation häufig so dar, daß bestimmte Momente zeitlich disparat ineinandergreifen. Diese vielzitierte „Ungleich-

zeitigkeit des Gleichzeitigen“ bringt nicht unerhebliche Schwierigkeiten mit sich. Der Epochenstil zeigt sich – im Gegensatz zum Sprachgebrauch bzw. vereinfachenden didaktischen Zugängen – in Wirklichkeit als eben nicht einheitlich und (nachträglich) konstruiert. Und gerade diese Divergenzen machen Spannungen aus: „Das Organismusmodell, von dem die musikalische Gattungs- und Stilgeschichte ausgeht, suggeriert die Vorstellung, daß das mittlere Alter im Leben einer Gattung, eines Stils oder einer Generation [...] dem ‘Zeitgeist’ am nächsten komme, während gleichzeitig eine frühere Generation oder ein älterer Stil ‘noch’ überdauert (aber eigentlich nicht mehr ‘an der Zeit’ ist) und eine spätere Generation oder ein neuerer Stil ‘schon’ am Werke ist oder sich ankündigt (aber wirkliche ‘Aktualität’ noch nicht erreicht hat). Doch scheint es in manchen Epochen, wie im Sturm und Drang, in der Romantik und im Expressionismus, als werde der ‘Zeitgeist’ von den Jüngeren usurpiert, so daß das Konzept, Kunstgeschichtsschreibung am Generationenmodell zu orientieren, in Verwirrung gerät“ (DAHLHAUS, C. 1977, 225 f.).

Wie problematisch Epochenstile sein können, zeigt in der Musikgeschichte der Terminus „Klassik“. Hier liegt ein besonderer Fall vor, in dem verschiedene Bedeutungsebenen miteinander vermischt sind: Wertauffassung, kunstgeschichtliche Klassifizierung, im engeren Sinne die Komponistentrias Haydn, Mozart, Beethoven. Oberflächlich Gemeinsames unterdrückt dabei eine nicht zu unterschätzende Menge an Trennendem. Unter Berücksichtigung der Lebensdaten von Beethoven und Schubert (1770–1827 und 1797–1828) drängt sich überdies die Frage einer Zeitgenossenschaft auf, die auch die Polarität Klassik – Romantik zu relativieren scheint.

Einen grundsätzlich schiefen Betrachtungswinkel ergibt allein schon die Tatsache, daß ein Epochenstil und -wandel selbstredend an wenigen „großen“ Namen fixiert wird. Die einfachen Schemata „Barock = Bach, Händel (und Vivaldi)“ oder „Klassik = Haydn, Mozart, Beethoven“ spiegeln nicht annähernd die musikhistorische Wirklichkeit wider. Ein näheres Repertoirestudium zeigt vielmehr völlig andere zeitgenössische Rezeptionsmuster und weist unsere heutige Auffassung als inadäquat aus. Blättert man Konzertprogramme vergangener Zeitabschnitte durch, ergibt sich nicht selten der Eindruck, daß manche musikgeschichtlichen Kapitel neu geschrieben werden müßten. Gerade in Hinblick auf Fragen des Epochenstils ist eine Einbeziehung der sogenannten „Kleinmeister“ unerlässlich; sie repräsentieren – bildlich gesprochen – jene Folie, von der sich erst die „Großen“ abheben. Oder anders formuliert: Die Wechselbeziehungen zwischen den berühmten Komponisten und ihren Zeitgenossen machen eine weitere Dynamik im Epochenbild aus.

Dennoch steht natürlich fest, daß bestimmte Epochen ihr typisches Gepräge haben, das von „außen“ her mitbestimmt wird. Die Entstehung und Frühgeschichte der Oper ist ohne Zweifel eng mit der Spätrenaissance-Gesellschaft und ihrem Denken verknüpft; viele kompositorische Entscheidungen am Ende des 18. Jahrhunderts lassen sich mit der Aufklärung im weitesten Sinne in Beziehung setzen (nicht nur Christoph Willibald Glucks Forderung nach „Natürlichkeit“); oder in der Avantgarde-Musik sind ebenso Reaktionen auf deren „Umfeld“ zu entdecken. Trotzdem sind die Einflüsse häufig nicht direkt wirksam bzw. im einzelnen Werk überformt. Um Fehlschlüsse zu vermeiden, ist hier auch wichtig zu fragen, ob überhaupt und inwiefern der Künstler Zeitereignisse, Weltanschauungen usw. rezipiert hat.

Der „Gattungsstil“ schließlich kann als letzte Rahmenbedingung gelten. Jede Gattung hat ihre eigene Tradition, d. h. sie verfügt über Konstanten, denen sich der Komponist zu stellen hat. Wichtige Aspekte sind u. a. Besetzung (Streichquintett), Satztechniken, Funktion (Tanzmusik) oder Publikumserwartungen (Messe, komische Oper). Veränderte ästhetische Voraussetzungen können Akzentverschiebungen in der Gattungsgeschichte auslösen; ein instruktives Beispiel dazu ist im 19. Jahrhundert die „Idee der absoluten Musik“ mit dem daraus abgeleiteten hohen Prestige der Instrumentalmusik. Im weiteren können natürlich auch Mischformen kreiert werden (Opera seria-Arien in Mozarts Singspielen, Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ mit Konstituenten der Lied- und Symphoniegeschichte).

„Gattung“ kann überdies Bereiche wie „Volksmusik“, „Unterhaltungsmusik“ u. a. bedeuten. Von hier aus – häufig durch Funktion und/oder Zielgruppen voneinander unterschieden – ergeben sich ebenfalls Verbindungslinien und dynamische Prozesse; Reflexionen avantgardistischer Techniken im Free Jazz in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts wären ein Beispiel dafür.

In diesem komplexen (subjektiv erlebten) Bezugssystem von Raum, Epoche und Gattung schafft nun der einzelne Komponist. In der Regel geschieht während der Ausbildung – oder vielleicht autodidaktisch – eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der Tradition, mit dem früheren bzw. aktuellen musikalischen Vokabular. In diesem Stadium ist ein Lernen am Modell häufig anzutreffen, was selbstverständlich ein schöpferisches Weiterdenken keineswegs ausschließt. (Um Mißverständnisse gleich auszuräumen: Ein anfängliches Zerschlagen von Traditionen – etwa als „junger Revolutionär“ – ist genauso eine Reaktion bzw. Auseinandersetzung).

Darauf aufbauend treten Prozesse der Selektion, Umakzentuierung, Transformation, Differenzierung u. ä. in Kraft (vgl. dazu LISSA, Z. 1975, 209-215). Damit wirkt der jeweilige Komponist system-transzendierend, was die entscheidende Grundlage für den dynamischen Prozeß der weiteren Evolution darstellt. So bedeuten Schuberts Streichquintett C-Dur oder Mahlers „Lied von der Erde“ nicht nur als individuelle Werke, sondern auch für die Gattungsgeschichte eine Erneuerung und gehen über den zeitgenössischen Rahmen des Systems hinaus. Sie weisen – im wahren Sinne des Wortes – „über ihre Zeit hinaus“.

Ebenso können von Künstlern bewußte Anpassungen vorgenommen werden. Dies ist beispielsweise bei Widmungskompositionen der Fall, die auf persönlichen Anlaß, Geschmack, Instrument(e) und/oder spieltechnisches Können der jeweiligen Person ausgerichtet sein können. (Daß dies nicht zwingend sein muß, lehrt der Fall Beethoven.)

Veränderungen durch den Komponisten können plötzlich, d. h. sprunghaft durch ein Schlüsselwerk eintreten, sich aber auch kontinuierlich vollziehen (im Laufe eines Komponistenlebens oder längeren Zeitabschnittes).

Als wichtig für die weitere Entwicklung erweist sich die Rezeption auf allen Ebenen (Interpretation, Musikkritik, öffentliches Künstlerbild). Oder in eine Grundfrage gefaßt: Welche Auswirkungen hat diese oder jene künstlerische Entscheidung auf Um- und Nachwelt? Alle Antworten sind darauf möglich. So kann eine Neuerung überhaupt nicht aufgegriffen werden (auch von der Nachwelt nicht); umgekehrt kann die neuartige Idee – vielleicht sogar durch eine um den Komponisten gebildete „Schule“ – sofort weitertradiert werden. Es können dabei eigenständige Veränderungen der „Schüler“ oder Nachfolger, aber ebenso zeitliche Verzögerungen (mit dadurch bedingten Umformungen) auftreten; durch Transferierung in andere geographische Räume sind Streuungen ebenso möglich.

„Rezeption“ bezieht sich ja nicht nur auf die Interpretation, mündliche oder schriftliche Aussagen oder Lernerfahrungen, sondern auch durch Musik selbst kann eine neue Interpretation und damit ein (verändertes) Weiterwirken erfolgen. Rezeption von Musik durch Musik geschieht durch musikalische Zitate, Parodien oder durch kreative Auseinandersetzung mit einem bestimmten Werk. Um dazu zwei konkrete Beispiele aus der Musikliteratur zu nennen: Max Regers Chaconnen aus den Violinsonaten op. 42/4 und op. 117 sind aus dessen Bachverständnis (bezogen auf die berühmte Ciaconna d-Moll) heraus interpretierbar; die Parodie einer Monteverdi-Arie in Richard Strauss' Oper „Die schweigsame Frau“ schließt eine Neuinterpretation durch Musik ein (zu Strauss s. PARTSCH, E. W. 1992).

Die komplexe Situation in der Musikgeschichte soll nun durch einige Hörbeispiele veranschaulicht werden. Erster Standort: Geistliche Ein- und Mehrstimmigkeit im Mittelalter.

Die Basis für den sogenannten „Gregorianischen Choral“, das einstimmige Gesangsrepertoire der abendländischen katholischen Kirche, sind die lateinischen Texte. Das Wort steht absolut im Vordergrund, die dazugehörige Musik („Vertonung“ reicht hier von Deklamation im Sinne eines „überhöhten Sprechens“ bis zur weit ausgeschwungenen Melismatik) unterstreicht die Worte, schmückt sie aus, interpretiert sie (z. B. Jubel).

Mehrstimmigkeit als ein zweites Entwicklungsstadium ist seit dem 9. Jahrhundert sicher belegt. Für dieses Stadium erscheint wesentlich, daß auch die musikalische Notation seit ungefähr dieser Zeit bekannt ist. Denn erst durch den Modus einer schriftlichen Fixierung – und damit der Möglichkeit, Worte und Töne zu einem späteren Zeitpunkt autorunabhängig abzurufen – ergab sich die entscheidende Grundlage für weitere Veränderungsprozesse (anders als etwa bei der Variantenbildungen in mündlich überlieferter Volksmusik).

Die früheste Form der Mehrstimmigkeit wird als „Quintorganum“ bezeichnet. Dabei wurde – wahrscheinlich auf ältere Improvisationspraktiken zurückgehend – der cantus firmus (die fest stehende Chormelodie) in der Unterquint verdoppelt. In weiterer Entwicklung führte dies zu einer gewissen Unabhängigkeit der Stimmen, was Verlauf (Stimmkreuzungen) und Zusammenklänge betraf. Es kam zu verschiedenen Konzepten des mehrstimmigen Verlaufs. Der cantus firmus als „tragende“ Stimme verblieb schließlich in der untersten Lage. Diese „Entscheidung“ war von grundlegender Bedeutung, denn nun stellte diese Stimme – ideell und musikalisch – das Gerüst der Komposition dar, die neu erfundene Stimme verlief darüber. Zugleich hatte dies Konsequenzen in satztechnischer Hinsicht, aber auch für den Interpreten und Hörer (Notenbeispiel 1).

Mehrstimmigkeit bedeutete ohne Zweifel ein neues Klangerlebnis für das Ohr im Sinne einer räumlichen Verbreiterung, Differenzierung. (Es ist hier unmöglich, auf die neueren Diskussionen um Ein- und Mehrstimmigkeit bzw. auf deren zeitliche Einordnung, Gesangspraxis und auditive Rezeption einzugehen; zu letzterem siehe Möller, H. 1997, S. 59-110 mit kritischen Einwänden zu Christian Kadens These der „Konkordanzperspektive“).

Was als Einzelstimme zunächst rein horizontal verlief, erhielt nun eine vertikale Vertiefung. Damit verbunden wurde im Laufe der Zeit – nicht zuletzt auch aus aufführungspraktischen Gründen – eine genauere Notation not-

a) Alleluia Pascha nostrum, *plainchant*

[Soloists, then Chorus] [Chorus]
Al-le - lu - ia.

[Soloists]
Pas - cha no - strum im - mo - la - tus est

[Chorus]
Chri - - stus. [Chorus repeats Alleluia]

Gordon A. Anderson, *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstadt 1099*, Part II, p. 276. Réproduit avec permission de l'Institut de musique médiévale, Henryville, Ottawa et Binningen

b) Leonin, (fl. 1160–1180) Organum duplum, *Alleluia pascha nostrum*

[Soli]
Al - le - lu

lu

ia

ia

Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, MS pluteus 29.1, fol. 109; the clausulae are from Anderson, II, 25–26.

Notenbeispiel 1

a) Alleluia Pascha nostrum (Gregorianischer Choral)

b) Leonin: Alleluia Pascha nostrum

Mehrstimmige Bearbeitung der gregorianischen Melodie als „Organum duplum“, 2. Hälfte 12. Jahrhundert. Der cantus firmus verläuft in der Unterstimme in gedehnten Notenwerten (vgl. mit den ersten zehn Noten des „Alleluia“ in a).

wendig, um die simultan ablaufenden Prozesse (Note gegen Note oder mehrere Noten gegen eine) genau darstellen zu können. Mit der Ausbildung der schwarzen Mensuralnotation im späten 13. Jahrhundert wurde daraus die Konsequenz gezogen: Komplizierte Verhältnisse des Zusammenklagens waren nunmehr optisch überblick- und regelbar.

Ein weiter Sprung zum zweiten Standort im 20. Jahrhundert, zu Krzysztof Penderecki's „Threnos“ für 52 Streicher (1959/61). Es ist eine radikale, ausdrucks-geladene Musik. Das Gedenken an die Opfer von Hiroshima ist der emotionale und ideelle Beweggrund, für den neuartige Ausdrucksmöglichkeiten ausgelotet werden: Clustertechnik, Viertelton-Abstände, extreme Lagen, Spannung von Ruhe (Statik) und Bewegung, damit insgesamt eine radikale Abkehr vom traditionellen Tonsatz (Notenbeispiel 2).

Krzysztof Penderecki
Threnos
Den Opfern von Hiroshima

Auch in diesem Fall war es für den Komponisten notwendig, mit Hilfe einer sogenannten „graphischen“ Notation neue Klangvorstellungen und

*Notenbeispiel 2
Krzysztof Penderecki: Threnos
(1959/61)*

Die graphische Notation zeigt einen Zeitraster, die markanten Stimmeinsätze der Streicher, unterschiedliche Spielweisen (stehender Klang, Schwebung) und dynamische Schattierungen

Ausdrucksebenen darzustellen. Erst dieses Notationsbild vermag die neuen Muster und Gesten an die Interpreten (zumindest annähernd, bewußt mit Freiräumen) zu vermitteln. Semantische Inhalte wie „Bedrohung“, „Klage“, „Schmerz“ sind in eine neuartige, höchst expressive Gestaltungsweise gefaßt, die auch den Hörer, der mit Avantgarde-Musik nicht vertraut ist, trifft. Diese Musik fordert jedoch ihren Preis vom Hörer. Hier ist ein erweitertes, aufgeschlossenes „neues“ Hören verlangt, das von traditionellen ästhetischen Erfahrungen abrücken muß.

Thesen

1. Wandel in der Musik- bzw. Kompositionsgeschichte lassen sich nur in einzelnen, wenigen Bereichen im Sinne einer Evolution zum Höher-Organisierten, Komplexen interpretieren (z. B. in Instrumentenbau, Notation). Oft entsteht dabei eine Rückkopplung mit Interpreten und Komponisten, so daß aufgrund einer instrumentalmusikalischen Verbesserung technisch kompliziertere Musik möglich wird (z. B. Sebastien Erards „doppelte Repeatingmechanik“ für Klaviere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts).

Evolution in der Kompositionsgeschichte muß aber vielmehr heißen: subjektiv verschiedenartige Disposition künstlerischer Gestaltungsparameter in vielfacher Wechselwirkung mit Raum (Land, Region), Epoche und Gattung. Die subjektive Erfahrung der Rahmenbedingungen durch den Künstler läßt viele Möglichkeiten der Rezeption (auch: Nicht-Rezeption) offen.

2. Diese so verstandene Evolution verläuft stets multidimensional. Die Teilmomente (Melodik, Rhythmik, Harmonik usw.) werden dabei nicht unbedingt synchron verändert. Durch die aktuelle Realisierung (Interpretation) ergeben sich wichtige Beziehungen zur Außenwelt (Rezeption), die in einer Art Rückkopplung Veränderungen auslösen können (z. B. ständige Überarbeitung von Symphonien durch Anton Bruckner, Richtungsänderungen im Personalstil, Widmungskompositionen u. a.).

3. Die Veränderungen basieren weitgehend auf Selektion, Differenzierung, Umstrukturierung, Akzentverlagerung, Neukombination, Bearbeitung; selbstverständlich sind auch „freie“ spontane Innovationen möglich. Die Veränderungen können Form und/oder Funktion, Material, Ästhetik u. a. betreffen. (Der ursprünglich als Mittel der Verzierung eingesetzte Triller erhielt bei Beethoven hohe Bedeutung als Klang- und Ausdrucksfaktor.)

Änderungen können kontinuierlich (innerhalb eines Komponistenlebens oder Generationen) oder auch plötzlich in Gestalt einer markanten Neuerung erfolgen (Chorfinale in Beethovens Neunter Symphonie). Solche markanten Änderungen wirken in der Regel systemtranszendierend.

Bezüglich Aufgriff und Weiterleben solcher Neuerungen entscheidet meist die Rezeption, in deren Rahmen auch Mißverständnisse (in Form von Umdeutungen) möglich sind.

4. Zuletzt sollen vier Begriffe zur Kennzeichnung von Evolution in der Musikgeschichte zur Diskussion gestellt werden:

- Andersartigkeit (als Folge von Regeländerungen, Erweiterungen usw.)
- subjektive Spontaneität (Komponist kann bewußt, d. h. planvoll eingreifen)
- Polychronie (Nebeneinander unterschiedlicher Stile und Ausdrucksformen, „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“; zum Begriff s. Lissa, Z. 1975, 216)
- Rückbezüglichkeit (jederzeit Beziehung zur Vergangenheit möglich; z. B. Aufgriff von Kirchentönen durch Beethoven und Brahms), denn „ein Kunstwerk ist nicht nur Teil einer Reihe, Glied in der Kette. Es kann zu allem Vergangenen in Beziehung stehen“ (Wellek, R. 1971, 45).

Das letzte Hörbeispiel soll auf einen speziellen Fall von Rückbezüglichkeit verweisen. Luciano Berio hat 1968 eine „Sinfonia“ komponiert, in deren 3. Satz eine äußerst kreative Auseinandersetzung mit Gustav Mahler erfolgt. Es handelt sich dabei aber nicht bloß um ein Dokument zur in den sechziger Jahren expandierenden Wirkungsgeschichte Mahlers, sondern um eine völlig neuartige Vermittlung zwischen „Alter“ und „Neuer“ Musik.

Der Komponist hat sein Konzept folgendermaßen umrissen: „Der Satz stellt eine Huldigung an Gustav Mahler dar, dessen Werk das Gewicht der ganzen Musikgeschichte in sich zu tragen scheint; [...] Das Ergebnis wird zu einer Art Voyage à Cythère an Bord des dritten Satzes aus Mahlers Zweiter Sinfonie. Ich habe den Mahlerschen Satz wie ein Gefäß behandelt, in dessen Wänden eine große Zahl ‘musikalischer Mythen’ und Anspielungen entwickelt, in gegenseitige Beziehung gesetzt und transformiert werden: von Bach, Schönberg, Debussy, Ravel, Richard Strauss, Berlioz, Brahms, Berg, Hindemith, Beethoven und Strawinsky bis zu Boulez, Pousseur, Globokar, Stockhausen, mir selbst und anderen. [...] Die Gegenüberstellung und Verschmelzung kontrastierender Elemente gehört tatsächlich zum Entscheidendsten in diesem Satz der Sinfonia, der sich – wenn man so will – auch als Dokumentation über ‘vorgefundenes Material’ ansehen läßt“ (zit. nach ALTMANN, P. 1977, 12).

Der Satz ist von Zitat- und Collagetechnik geprägt. Er präsentiert dem Hörer ein vielfältiges Ineinander von heterogenen Stil-, Gattungs- und Zeitschichten, die durch diesen Prozeß selbst wiederum semantisch neu aufgeladen werden. Grob gesprochen geht es um drei unterschiedliche Ebenen:

1. eine kontinuierlich durchlaufende, jedoch immer wieder verdeckte „Mahler-Schicht“ (Scherzo aus dessen Zweiter Symphonie, „Fischpredigt“),
2. eine Zitat-Ebene mit musikgeschichtlichem Panorama-Charakter und
3. eine heterogene Text-Ebene, die vor allem auf Samuel Becketts Roman „The Unnamable“ basiert, aber daneben auch anderes phonetisches Material beinhaltet. In Berios „Sinfonia“ ist gewissermaßen an einem einzigen Werk hochartifiziiell demonstriert, was Dynamik und Vernetzung in der Musikgeschichte bedeuten kann (Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3
 Luciano Berio: Sinfonia
 (1968), 3. Satz

Der Collage-Charakter kommt auch optisch im Notenbild sofort zum Ausdruck. Bei Buchstabe A setzt der Mahler-Satz in verschiedenen Gruppen des umfangreichen Orchesterapparates ein.

Literatur

- AALST, J. A. van (1884): Chinese Music. Shanghai. (Reprint New York 1964).
- ADLER, Guido (1929): Der Stil in der Musik. I. Buch. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils. Leipzig.
- ALTMANN, Peter (1977): Sinfonia von Luciano Berio. Eine analytische Studie. Wien.
- ARISTOTELES (1977): Poetik. Hauptwerke. Ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von Wilhelm Nestle. Stuttgart.
- DAHLHAUS, Carl (1977): Grundlagen der Musikgeschichte. Köln.
- DANCKERT, Werner (1979): Musik und Weltbild. Morphologie der abendländischen Musik. Aus dem Nachlaß hrsg. von Marianne Bröcker. Bonn-Bad Godesberg.
- FÖDERMAYR, Franz (1995): Vergleichende Musikwissenschaft. Musikgeschichte Österreichs 3. 2., überarbeitete und stark erweiterte Auflage. Hrsg. Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber. Wien etc.
- FORKEL, Johann Nikolaus (1788, 1801): Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig.
- GRAF, Walter (1974): Die vergleichende Musikwissenschaft in Österreich seit 1896. Yearbook of the International Folk Music Council 6.
- KOENIG, Otto (1970): Kultur und Verhaltensforschung. Einführung in die Kulturethologie. München.
- LACH, Robert (1913): Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig.
- LIEDTKE, Max (1994): Kulturethologie. Entstehung und Funktion einer neuen wissenschaftlichen Disziplin. Kulturethologie. Über die Grundlagen kultureller Entwicklungen.
- LISSA, Zofia (1969): Über den nationalen Stil in der Musik. Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl. Berlin.
- LISSA, Zofia (1975): Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik. Neue Aufsätze zur Musikästhetik. Taschenbücher zur Musikwissenschaft 38. Wilhelmshaven.
- LUHMANN, Niklas (1985): Das Problem der Epochenbildung und die Evolutions-theorie. Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Frankfurt/Main.
- MÖLLER, Hartmut (1997): Von karolingischen Musikhörern und gotischen Konkordanzarchitekten. Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens. Laaber.
- PARTSCH, Erich Wolfgang (1985): Von der Historie zur Empirie. Richard Wallascheks Entwurf einer reformierten Musikwissenschaft. Studien zur Musikwissenschaft 36.
- PARTSCH, Erich Wolfgang (1992): Scherz, Parodie und tiefere Bedeutung. Die Gesangsszene in Richard Strauss' Oper „Die schweigsame Frau“. Neue Zeitschrift für Musik Heft 7/8.
- RENSCH, Bernhard (1965): Homo sapiens. Vom Mensch zum Halbgott. Göttingen.
- RIEDL, Rupert (1994): Ordnungsmuster der Evolution. Kulturethologie. Über die Grundlagen kultureller Entwicklungen.
- SPENCER, Herbert (1875): Grundlagen der Philosophie. System der synthetischen Philosophie 1. Stuttgart.
- STESZEWSKI, Jan (1986): Guido Adlers Musikgeschichtsbegriff. Musicologica Austriaca 6. Föhrenau.
- WELLEK, René (1971): Der Begriff der Evolution in der Literaturgeschichte. Grundbegriffe der Literaturkritik. Stuttgart.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Matreier Gespräche - Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft Wilheminenberg](#)

Jahr/Year: 1999

Band/Volume: [1999](#)

Autor(en)/Author(s): Partsch Erich Wolfgang

Artikel/Article: [Evolution in der abendländischen Musikgeschichte? Gedanken zu einem komplexen Thema 72-88](#)