

Zur Idee der Weltmusik

von Ingrid Fritsch, Köln

Der Begriff der „Weltmusik“ ist zu Beginn der 70er Jahre in verschiedenen Bedeutungen aufgetaucht und besonders von Karlheinz Stockhausen¹ und Dieter Schnebel² in Deutschland verwendet worden. Das amerikanische Wort „world music“ betont eher das gleichzeitige unabhängige Nebeneinander von Musik verschiedener Kulturen, das deutsche Wort „Weltmusik“ scheint dagegen mehr dem Aspekt einer weltumfassenden neuen Musik zuzuneigen.

Der Schwerpunkt der folgenden Darstellung wird in der Erläuterung verschiedener jüngerer Weltmusikkonzeptionen liegen und nicht in der Beschreibung oder Analyse von Kompositionen, in denen entsprechende Vorstellungen zum Ausdruck gebracht werden³.

Zwei Themenkomplexe sollen, bevor die jüngste Geschichte der Idee dargestellt wird, kurz in Erinnerung gerufen werden:

1. Die Geschichte des Einflusses außereuropäischer Kulturen auf die mitteleuropäische Musik, die sich unter dem Stichwort „Exotismus“ zusammenfassen läßt. Man denke an die Türkenmode des 17. und die Chinoiserien des 18. Jahrhunderts, an die Orientsehnsucht und Zigeunerromantik im 19. Jahrhundert, das starke Interesse der französischen Impressionisten an Außereuropäischem, dann an *Die Blume von Hawaii* mit den darauf folgenden Südsee- und Fernweh-Schlagern und die Vermarktung balinesischer Volksmusik durch Klaus Schulze in unserer Zeit. Zu untersuchen wäre in diesem Zusammenhang, inwieweit Vorstellungen von Orient und Okzident, von National- und Individualstil oder von abendländischer Tradition für die Entstehung solcher Exotismen, die sich ja keineswegs auf den Bereich der Musik beschränken, von Bedeutung sind. 2. Die Musikethnologie, deren Anfänge mit der *Harmonie universelle* (1636) von Marin Mersenne sowie Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* (1650) und *Oedipus Aegypticus* (1652) ins 17. Jahrhundert zurückreichen und deren Entwicklung als wissenschaftliche Disziplin durch die Erfindung des Cent-Systems und des Phonographen um 1900 einen wesentlichen Aufschwung erfuhr.

Nicht vergessen werden sollte, daß die Sache, um die es geht, nämlich die Gleichzeitigkeit verschiedenster Musikkulturen, ihr Mit- und Durcheinander, keineswegs eine Errungenschaft unseres medialen Zeitalters ist, sondern sich z. B. vor mehr als tausend Jahren in der Art eines permanenten Metamusikfestivals am chinesischen Hof zugetragen hat. So schreibt Curt Sachs⁴: „Von den sogenannten 7 Orchestern, die im Jahre 581 u. Z. unterhalten wurden, kam eines aus Kaoli, einem tungusischen

¹ Stockhausen, 1973.

² Schnebel, 1972.

³ Etwa die *Sinfonia Orienta* 1934 von Josip Slavenski, erwähnt bei Gradenwitz, 1977, S. 349.

⁴ Sachs, 1968 (1943), S. 138.

Landstrich, ein anderes aus Indien, ein drittes aus Buchara, ein viertes aus Kutscha in Ostturkestan mit 20 Spielern meist westlicher Instrumente, das schon im Jahr 384 u. Z. gegründet worden war . . . Zu ihnen gesellten sich einzelne Musiker aus Kambodscha, Japan, Silla, Samarkand, Päktsche, Kaschgar und Turkestan.“ Später wurden burmesische Musiker eingestellt und zwei weitere mongolische, ein Ghurka-Orchester, ein anamesisches, ein tibetanisches und ein islamisches Orchester hinzugefügt. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um eine bewußt angestrebte Übernahme fremder Musikelemente in die eigene Musikkultur, nicht um eine absichtlich herbeigeführte Synthese. Andererseits haben wohl unbewußt in allen Kulturen Verschmelzungen und Angleichungen stattgefunden. Wahrscheinlich ist keine Musik einer höheren Kultur völlig eigenständig.

Aktuell wird die Idee der Weltmusik um 1900. Damals erhoffte sich der Musikwissenschaftler Georg Capellen (1869–1934) in Deutschland eine musikalische Regeneration durch den Orient. In seinem Aufsatz *Exotische Rhythmik, Melodik und Tonalität als Wegweiser zu einer Neuen Kunstentwicklung* von 1906 schreibt er⁵: „*Ein vorurteilsloses Studium der neueren Musikliteratur lässt leise Zweifel an der Uner schöpfllichkeit europäischer Melodik, Tonalität und Rhythmik aufkommen und sehnsüchtig nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten ausschauen, nach neuen Quellen, aus denen die Phantasie schöpfen könnte, um die brach liegende Erfindungskraft zu stärken und zu beleben. Bei der enormen Erweiterung unseres geistigen und politischen Horizontes in den letzten Jahrzehnten hätte uns längst die Frage kommen sollen, ob nicht vielleicht der Orient auch musikalisch uns anregen und befruchten könnte, in ähnlicher Weise wie die moderne Malerei durch die impressionistische Linienkunst der Japaner beeinflusst wurde.*“ Schuld an der musikalisch unbefriedigenden und stagnierenden Situation seiner Zeit ist nach Capellen „*die Nivellierung und Uniformierung der Melodie und Harmonie infolge der Verflüchtigung der griechischen und mittelalterlichen Oktavgattungen zu unserem heutigen Dur und Moll*“, die „*eine bedauerliche Einbuße an Mannigfaltigkeit, Feinfühligkeit und Charakteristik darstellt*“⁶. Der Tendenz neuerer Komponisten, diesen Mangel an tonaler Freiheit wettzumachen durch „*künstliche Verschleierung der harmonischen Entwicklung, Vermeidung simpler Dominantenmusik und durch ein bis zur vollständigen Aufgabe der tonalen Einheit gehendes Modulieren*“ steht der Theoretiker skeptisch gegenüber. Er schreibt⁷: „*Daß dieses schrankenlose Modulieren mit dem wahren Geiste der Tonkunst vereinbar sei, darf bezweifelt werden.*“ In der exotischen Musik findet er dagegen „*Zeichnung und klare Umriss an Stelle einer raffinierten Farbenkunst und mystischer Verschwommenheit*“⁸. Was ihm vorschwebt, ist eine sogenannte „*exotische Romantik*“, ein „*Mischstil, der weder europäisch noch exotisch ist, der die exotischen Eigentümlichkeiten zwar*

⁵ Capellen, 1906/07, S. 216.

⁶ Ebda., S. 218f.

⁷ Ebda., S. 219.

⁸ Ebda., S. 216.

möglichst berücksichtigt, aber ohne die europäische Grundlage zu verlassen“⁹. „Durch diese Vermählung von Orient und Okzident gelangen wir zu dem neuen exotischen Musikstil, zur ‚Weltmusik‘, die natürlich je nach der nationalen und individuellen Veranlagung des Schaffenden in den verschiedensten Nuancen schillern wird“¹⁰. Der neue Stil soll gleichzeitig „nationale Volks- und internationale Weltkunst“ sein¹¹.

Besonderheiten der als „Jungbrunnen“ dienenden exotischen Musik, die mit Erfolg auch für die europäische „Ausdrucksmusik“ nutzbar gemacht werden könnten, sind: Unisono-, Orgelpunkts- und Verzierungsmusik, Arpeggio-, Glissando- und Pedal-effekte mit scharfen Dissonanzen, monotone und stereotype Formeln, exotischer Rhythmus, Periodenbau und Phrasierung, vor allem aber die Mannigfaltigkeit der exotischen Tonleitern¹². Die Berechtigung seines Verschmelzungsstiles leitet Capellen von der Meinung ab, daß trotz aller regionalen künstlerischen Verschiedenheit eine gleiche naturgesetzliche Grundlage anzunehmen sei; er verweist auf den „ursächlichen Zusammenhang zwischen dem chinesischen Musiksystem und dem des Pythagoras“¹³. In seiner Ansicht einer weltumfassenden Vergleichbarkeit musikalischen Materials ist er sicher von den damals faszinierenden Vertretern der Kulturkreislehre und von Curt Sachs beeinflusst. Während er auf die allgemeine Verbreitung der pentatonischen Skalen in allen fünf Erdteilen hinweist und ihr Auftreten bei den keltischen Völkern, besonders bei Schotten und Iren, hervorhebt, gibt er eine interessante Definition der Exotik. Er schreibt: „Wir sehen aus dieser Aufzählung zugleich, daß der Begriff ‚Exotik‘ sich auch auf europäische Völkerschaften erstreckt, soweit diese nicht das europäische temperierte Zwölfstufensystem sich völlig zu eigen gemacht haben“¹⁴.

Für die Ausführung des neuen Stils gibt Capellen ganz konkrete Hinweise und Anregungen. So bietet ihm etwa die Auffassung des Tritonus als *diabolus in musica* und die engherzige Verwendung der übermäßigen Sekund in der abendländischen Musik ein Beispiel für die Beschränktheit der griechisch-mittelalterlichen Tonauffassung und für den Nutzen, den das Studium exotischer Musik hat. (Capellens Kenntnis basiert im übrigen auf den Arbeiten von Otto Abraham und Erich Moritz von Hornbostel, Carl Stumpf und Ludwig Riemann.) Nachdem Capellen im wesentlichen alle charakteristischen exotischen Tonleitern, die als Bereicherung der Melodik dienen können, aufgeführt und erläutert hat, stellt sich die Frage nach deren Harmonisierbarkeit. Die Art, wie A. J. Polak¹⁵ orientalischen Melodien Akkorde unterlegt und dabei „in den zum Teil verkehrten und engherzigen europäischen

⁹ Capellen, 1907/08, S. 304.

¹⁰ Capellen, o. J., S. 46.

¹¹ Capellen, 1906/07, S. 218.

¹² Capellen, 1907/08, S. 304.

¹³ Capellen, o. J., S. 5.

¹⁴ Ebda., o. J., S. 6.

¹⁵ Polak, *Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien*, Leipzig 1905.

*Tonartenanschauungen befangen*¹⁶ bleibt, lehnt Capellen entschieden ab. Befreie man sich jedoch von der mittelalterlichen Auffassung und Handhabung der Kirchen-tonleitern und konstruiere man sie aus dem „*naturgemäßen Durprinzip*“ heraus harmonisch und tonal neu¹⁷, so stehe einer Harmonisierung nichts mehr im Wege, ja sei sie im Gegenteil durchaus anzuraten. Die Frage des Verhältnisses der natürlich-reinen Stimmung zur gleichschwebenden Temperatur, die er als einen für die polyphone Harmonik unentbehrlichen, künstlichen Kompromiß bezeichnet, ist ihm dabei kein allzugroßes Problem. Er betont den Unterschied von wesentlichen, fixierten und zufälligen, willkürlichen Vierteltonen, die im Gegensatz zu den ersteren nichts Neues seien, da sie längst bei Tonwerkzeugen mit freier Intonation zur Erhöhung des Ausdrucks in Gebrauch sind. Inwieweit aber in der außereuropäischen Musik wirklich wesentliche, also immer genau gleichbleibende, oder nur zufällige „*Bruchtonstufen*“ vorkommen, ist ihm durch die vergleichende Musikwissenschaft noch zu wenig geklärt¹⁸. Er schließt allerdings die Notwendigkeit, solche Vierteltonstufen zukünftig zu verwenden, nicht aus, aber überläßt dieses Problem den Nachkommen, die „*in der bevorstehenden Epoche der Exotik, der ‚Weltmusik‘ darüber zu entscheiden haben*“¹⁹.

Seine neuartige harmonische Betrachtungsweise, auf die hier nicht genauer eingegangen werden kann, führt Capellen zur Aufstellung des sog. „*Kadenzquintengesetzes*“, das es ihm ermöglicht, die chinesische Tonleiter, von ihm als Lydisch oder Rechtsdur bezeichnet, und die klassische arabische Leiter, Mixolydisch oder Linksdur, als mögliche Duroktavgattungen zu behandeln. Das Gesetz lautet: „*Der Quint- (oder Quart-)sprung im Basse ist kadenzierend stets zulässig, mag nun der springende Ton Grundton sein oder nicht*“²⁰. Von noch größerer Bedeutung für die Harmonisierung exotischer Melodien hält er seine neue Lehre von der vierfachen Wurzel des Mollklanges, den er als künstlichen, aus vier Durtonarten zusammengesetzten bezeichnet. Der a-moll-Dreiklang wäre demnach als Gemisch von A-, C-, F- und G-dur zu verstehen.

Indem Capellen Moll im Sinne je einer seiner vier Wurzeltonarten²¹ betrachtet, erhält er reine diatonische Molltypen, die es ihm etwa ermöglichen, eine klassische japanische Mollskala (Dorisch oder Nonenmoll genannt) zu harmonisieren. Beispiele finden sich in den zwei Heften seiner „*Exotischen Mollmusik*“, die bei Breitkopf und Härtel verlegt wurden. Durch seine neuartige harmonische Behandlung von Dur und Moll, die freie Behandlung von Dissonanzen, von Quint-, Quart- und Septimparallelen und des Quartsextakkordes, sowie mit der Devise „*Los von der Tyrannei des*

¹⁶ Capellen, 1907/08, S. 305.

¹⁷ Ebda.

¹⁸ Capellen, 1911/12, S. 336.

¹⁹ Capellen, o. J., S. 23.

²⁰ Ebda., S. 28.

²¹ Ebda., S. 30.

Leittons“²² vermag er alle Melodien, ob nun heptatonisch oder pentatonisch, zu bearbeiten.

Um dem westlichen Musiker die Einführung und Umstimmung in den neuen exotisch-europäischen Verschmelzungsstil zu erleichtern, empfiehlt Capellen ein Instrument, das zum Phantasieren in exotischen Tonleitern anregt, und zwar Müllers 26-saitige Akkordzither. Durch Niederdrücken von sechs Manuelleisten stellen sich die Dreiklänge auf den ersten sechs Stufen der Tonleiter von selbst ein und ändern sich entsprechend mit Umstimmung der Leiter in die „*verschiedenen exotischen, bzw. Kirchenton-Skalen*“²³. Auch zu Studien über die natürlich-reine, pythagoräische oder temperierte Stimmungsweise der Töne und Intervalle sei die Zither geeignet.

Durch einen Ausspruch von Camille Saint-Saëns fühlt sich Capellen darin bestätigt, daß die von ihm angestrebte Verschmelzung der Stilformen nicht eine Gelehrtenmusik, sondern eine wahre neue Kunst hervorbringen wird. Der französische Komponist sagte nämlich: „*Die Musik ist augenblicklich an der Grenze ihrer jetzigen Entwicklungsphase angelangt, die Tonalität, die die moderne Harmonie erzeugt hat, ringt mit dem Tode. Um die Ausschließlichkeit der beiden Dur- und Mollgeschlechter ist es geschehen. Die alten Tonarten kehren auf den Schauplatz zurück, und in ihrem Gefolge werden die Tonarten des Orients, deren Mannigfaltigkeit eine ungeheure ist, ihren Einzug in die Kunst halten. Alles das wird der erschöpften Melodie neue Elemente zuführen, sie wird in eine neue, nicht wenig ergiebige Ära treten; auch die Harmonie wird sich danach richten, und der kaum ausgebeutete Rhythmus wird sich entwickeln*“²⁴.

Wie zuversichtlich Capellen der Erfüllung dieser Prophezeiung entgegenseht, wird deutlich, wenn er schreibt: „*Überall Zukunftsmusik, die nur des Genies harret, das der Vermählung von Orient und Okzident die rechte Weihe und ein persönliches Gepräge geben könnte*“²⁵. Und an anderer Stelle meint er 1907: „*Es würde dann eine Art Weltmusik herauskommen, die auch den mehr und mehr unter europäischen Einfluß geratenden Orientalen verständlich sein müßte*“²⁶.

Die etwas gewagten Vorstellungen Capellens wurden zu seiner Zeit durchaus nicht nur als bloße Spintisierereien abgetan. Arnold Schönberg geht in der 1911 erschienenen 1. Auflage seiner Harmonielehre auf Veröffentlichungen und Kompositionen des Theoretikers ein und schreibt: „*Die hübschen Melodien . . . gefallen mir . . . Aber daß man besondere Tonreihen aufstellen muß, um zu solchen und noch anderen melodischen Wendungen zu gelangen, vorkonstruieren muß, was erfunden sein sollte, glaube ich deshalb nicht, weil ich bestimmt weiß, daß es anders geht und weil ich fest glaube, daß man so nicht komponieren darf*“²⁷. Die Ideen Capellens scheinen uns in

²² Ebda., S. 55.

²³ Capellen, 1906/07, S. 227.

²⁴ Capellen, o. J., S. 56.

²⁵ Capellen, 1906/07, S. 227.

²⁶ Capellen, 1907/08, S. 306.

²⁷ Zit. nach Gradenwitz, 1977, S. 346.

ihrer Naivität heute sehr fern, vieles für ihn Unvorhersehbare hat sich seitdem in der Musikgeschichte ereignet, und der Einfluß außereuropäischer Musik und Geisteshaltung wirkte sich auf alle Parameter der abendländischen Musik aus – falls von einer solchen überhaupt noch die Rede sein kann.

Es kann hier nicht darum gehen, in einer möglichst vollständigen Aufzählung die Übernahme exotischer Elemente ins abendländische Idiom, von Mahlers *Lied von der Erde* über Messiaen, Villa-Lobos, Cage usw. zu diskutieren. Der Gedanke einer Weltmusik ist mittlerweile durch die Verfügbarkeit der unterschiedlichsten Materialien sehr viel näher gerückt und vielleicht auch weniger aufregend.

In gewissem Sinne wurde er mehr oder weniger unbeabsichtigt bereits realisiert, man denke an den oft vernichtenden Einfluß, den die sogenannte westliche Musik (und zwar nicht nur die U-Musik) auf alle anderen Kulturen ausübt. Nicht umsonst schreibt Kurt Nemetz-Fiedler 1968 von der „als Tatsache gegebenen europäischen Musik als Weltmusik“²⁸, die aufgrund ihrer Durchsetzungskraft berufen zu sein scheine, als Modellform zu fungieren. Als Gründe für ihre oft überraschend bereitwillige Auf- und Übernahme – man denke nur an Japan – führt er drei Merkmale an, die sie vor aller anderen Musik auszeichnen würde: sie kenne als einzige eine entwickelte Mehrstimmigkeit, basiere (wenn man die neue experimentelle Musik ausklammert) auf der Teiltonreihe, also auf einem Naturphänomen, und verwirkliche in ihrer Höchstform die griechische Forderung der Kalokagathie, der Vereinigung des Guten mit dem Schönen. „Warum“, so fragt Nemetz-Fiedler, „sollte die Sehnsucht nach dieser höchsten dem Menschen erreichbaren künstlerischen Vollkommenheit also nicht in den Eliten aller Rassen und Völker vorhanden sein?“²⁹. „Weltmusik“ wird hier nicht verstanden als Synthese verschiedener Stile, sondern als europäisches Monopol, das zwar nicht anzustreben ist, sich aber nach dem Prinzip „der Stärkere siegt“ herausgebildet hat.

Den Vorstellungen von Capellen und Nemetz-Fiedler gemeinsam ist, daß beide nicht von einer übernationalen Musik ausgehen, die keinerlei kulturelle Identität des Komponisten mehr verrät und sich höchstens im Personalstil noch unterscheidet. Capellen denkt sich zwar eine Synthese von Orient und Okzident, diese hat jedoch auf europäischem Boden stattzufinden, und die Frage nach einem außereuropäischen Musikschaffen wird nicht gestellt. Nemetz-Fiedler klammert das Problem der Neuen Musik von vorneherein aus. Während aufgeschlossene Hörer und Interpreten eines anderen Kulturkreises von europäischer Musik innerlich berührt werden können, scheint es ihm kaum denkbar, daß ein Europäer überzeugend z. B. indische Musik vorführt. Dies stimmt nun freilich nicht, und es ließen sich genug Beispiele ‚enkulturierter‘ Musiker anführen. Es ist allerdings nicht von der Hand zu weisen, daß die Musik der asiatischen und afrikanischen Völker bei uns bis jetzt noch keineswegs heimisch geworden ist.

²⁸ Nemetz-Fiedler, 1968, S. 211.

²⁹ Ebda., S. 212.

„Wir müssen uns mit der Vorstellung vertraut machen, daß der Standard der europäischen Kultur seine Faszination für alle anderen Völker behalten und sogar noch vergrößern wird³⁰. Die Konsequenz aus dem schnellen Prozeß der Auflösung individueller Kulturen ist, daß sie alle in eine mehr einheitliche Erdkultur münden“³¹, so schreibt Karlheinz Stockhausen 1973 in seinem Aufsatz *Weltmusik*. Während die europäische Musik durch viele individuelle musikalische Einzelformen und Varianten sowie durch eine musikhistorische Entwicklung charakterisiert werde, stünden dem außereuropäischen Komponisten zur Verwirklichung seines individuellen Ausdrucksbedürfnisses derartige Formen nicht zur Verfügung. Die nicht-abendländische Musik werde mehr oder weniger starr überliefert. Dies geschehe zumeist in oraler Tradition, so daß beim Prozeß der totalen Erneuerung einer Kultur Altes relativ leicht und schnell ausgelöscht werde. Stockhausen fühlt daher die Verpflichtung, so viele musikalische Formen und Aufführungsstile zu konservieren, wie überhaupt nur möglich, und meint: „Das Kulturmuseum der Erde, in dem das Musikmuseum eine ganz zentrale Rolle spielt, ist unumgänglich“³². Die Konservierung möglichst vieler Musikstile aller Kulturen soll den kreativen Kräften in jeder Kultur ermöglichen, aus der Beschränktheit ihrer eigenen Tradition herauszuwachsen, um all jene Aspekte in sich zu entwickeln, „die in ihnen lebendig werden, wenn sie in den Spiegel anderer Kulturen schauen“³³, denn, so Stockhausen, „jeder Mensch hat die ganze Menschheit in sich“³⁴.

Der sogenannte Erdling wird sich nunmehr der Simultaneität und der Vielfalt musikalischer Ausdrucksformen und Zeremonien bewußt. Er kann zum ersten Mal buchstäblich die ganze Erde umfassen, und das musikalische Spezialistentum ist zutiefst untergraben. In diesem Stadium werden die schöpferischen Geister auf allen Registern zu spielen versuchen, und es wird entscheidend sein, „wer das differenzierteste und vielfältigste Instrumentarium hat und auch das offenste System, neue Gebilde entstehen zu lassen, in denen eine große Zahl von Aspekten – stilistische Qualitäten – vereinigt ist“³⁵. Möglichst viele kristallisierte Objekte der musikalischen Erdkulturen müssen zur Verfügung stehen, „nicht um sie zu imitieren, sondern um die spezifischen Schwingungsverhältnisse in jeder einzelnen Form bewußt machen zu können und als eine der möglichen Kräfte zur Verfügung zu haben, wenn man einen neuen Organismus komponieren will“³⁶. Nach der ersten Phase eines Vermischungs- und Integrationsprozesses aller Musikkulturen dieser Erde wird sich nach der Vorstellung Stockhausens alle Konzentration darauf richten, wieder originelle eigene Formen zu entwickeln, und man wird eine Art künstlicher, d. h. kunstvoll gemachter neuer Folklore

³⁰ Stockhausen, 1978, S. 471.

³¹ Ebda., S. 469.

³² Ebda., S. 471.

³³ Ebda., S. 472.

³⁴ Ebda., S. 468.

³⁵ Ebda., S. 473.

³⁶ Ebda.

hervorbringen – sei sie auch mit live-elektronischen Geräten realisiert. „*Solche Individualstile*“, schreibt er, „*die bewußt geformt sind und aus den Kreuzungen der merkwürdigsten Einflüsse aller historischen und frei erfundenen Möglichkeiten gebildet werden, erweitern dann auf eine ganz neue Weise die Welt musikalischer Formen und Aufführungsriten*“³⁷. Als Beispiel einer solchen symbiotischen Form führt Stockhausen unter anderem die Komposition *Telemusik* an, die 1966 im Studio für Elektronische Musik des NHK (Japanischer Rundfunk) in Tokyo entstand und dem japanischen Volk gewidmet ist. In seinen *Texten zur Musik* schreibt er über seine Intention, „*. . . nicht meine Musik zu komponieren, sondern eine Musik der ganzen Erde, aller Länder und Rassen . . . Telemusik ist keine Collage mehr. Vielmehr wird – durch Intermodulation zwischen alten, gefundenen Objekten und neuen, von mir mit modernen elektronischen Mitteln geschaffenen Klangereignissen – eine höhere Einheit erreicht: Eine Universalität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von weit voneinander entfernten Ländern und Räumen: Telemusik*“³⁸.

Die Vorstellung von einer sogenannten „*integralen Weltmusik*“, die in gewisser Weise an griechisches und mittelalterliches Wissen um eine *musica mundana* und Sphärenharmonie anknüpft, beschäftigt Peter Michael Hamel in seinem Buch *Durch Musik zum Selbst*. In der von ihm angestrebten „*neuen spirituellen Musik geht es darum, aus allen Musiktraditionen zu lernen, vergessene Hintergründe aufzuspüren und die ursprüngliche Funktion der Musik, ihre Bindung an tiefste menschliche Erfahrungen, wieder ins Licht zu rücken, ohne dabei einem naiven Eklektizismus zu erliegen*“³⁹. Schöpferisch verwirklichen läßt sich diese meditative Musik vor allem im Prozeß der Improvisation. Er schreibt: „*Eine integrale Weltmusik benötigt als Voraussetzung die intuitive Spontaneität . . .*⁴⁰. *Um eine ‚Musik zwischen den Welten‘ spielen zu können, die diese Welten auch . . . zu vereinen vermag, müssen neben den uralten, wiederzuentdeckenden Methoden des Zusammenspielens auch ganz neue Musiziermodelle entwickelt werden . . . Dann würde solch eine Begegnung . . . einen Ausweg zeigen aus dem Dilemma des Kategorien- und Kästchendenkens und damit die Möglichkeit zu einer Selbsterkenntnis durch Musik*“⁴¹. Möglicherweise könne bei einer solchen Musizierform auch die Einheit zwischen Musiker und Hörer wiederhergestellt werden, die in vergangenen Zeiten durch gemeinsame Religion und Moral den Gedanken einer einzigen „*Weltanhörung*“ (Akroasis) aufkommen ließ und in der Zeit des Niedergangs einer Kulturepoche auseinanderbrach. Peter Michael Hamel ist sich bewußt, daß eine musikalische Integration nur mit Verwirklichung einer Weltgesellschaft ohne Klassenunterschiede möglich sein wird. Durch Musik gewonnene vertiefte Selbsterfahrung scheint ihm ein erster Schritt dazu.

³⁷ Ebda., S. 475.

³⁸ Stockhausen, 1971, S. 75f.

³⁹ Hamel, 1976, S. 9/10.

⁴⁰ Ebda., S. 37.

⁴¹ Ebda., S. 161.

Musik als Ritual, dieser Gedanke liegt auch den Konzeptionen einiger zeitgenössischer amerikanischer Komponisten zugrunde, die hier nur kurz mit den Schlagworten „*periodic music*“ und „*minimal music*“ angedeutet werden sollen. Nach Terry Riley sollte Musik „*der Ausdruck vornehmer, spiritueller Objekte sein: der Philosophie, des Wissens und der Wahrheit . . . Um diesen Objekten Ausdruck zu geben, muß Musik notwendig Ruhe und Ausgeglichenheit besitzen*“⁴². Hauptcharakteristikum ist die Wiederholung und gleichzeitige geringfügige Variierung kurzer Motive, wodurch ein „*andauernder und irisierender Klang entsteht, der sich allmählich ändert, ohne daß sich seine Substanz wandelt*“⁴³. Riley nennt seine Musik „*modal*“ und „*zyklisch*“. Er schreibt: „*In einem gewissen Sinn bezieht sich meine Musik stark auf die Techniken der klassischen indischen Musik, deren Interpreten endlose Folgen aus demselben Thema, einem fixierten Modus oder einer rhythmischen Periode entwickeln können . . . Wenn man diese Bedingungen gegenwärtig hat, steht es einem frei, über die allmähliche Auffächerung eines musikalischen Universums zu meditieren*“⁴⁴. Während Terry Riley dem Musiker gewisse Freiheiten zur Improvisation beläßt, ist bei Steve Reich, der gleichfalls mit Wiederholung und Verschiebung von Motiven arbeitet, alles bis ins kleinste ausgearbeitet. Über sein Verhältnis zu außereuropäischer Musik sagt Reich, der balinesische Gamelan-Musik und westafrikanische Trommeltechniken studierte: „*Ich glaube, daß die nicht-westliche Musik gegenwärtig die wichtigste Quelle neuer Ideen für westliche Komponisten und Musiker ist*“⁴⁵. „*Für einen Komponisten kann nur diskutabel sein, Musik mit den eigenen, d. h. westlichen Klangmitteln im Licht der Kenntnis von nicht-westlichen Strukturprinzipien zu schreiben. Die strukturellen Ideen der nicht-westlichen Musik sind in Beziehung zu setzen mit den Instrumenten und dem Tonsystem, mit dem man aufgewachsen ist!*“⁴⁶.

La Monte Young, der indischen Gesang studiert, möchte dagegen zwischen indischer Musik und seinen eigenen Kompositionen genau trennen, hält andererseits allerdings auch einen gewissen Einfluß für unvermeidlich. Sein Ausgangsmaterial ist nicht die Verwendung von „*patterns*“, sondern ein einziger lang ausgehaltener Ton mit seinem Obertonspektrum. „*Der Klang ist Gott*“, sagt er⁴⁷ und verweist damit auf die indische Tradition der Veden, nach der das Weltall mit Schwingungen anfangt. La Monte Young geht von dem Gedanken aus, daß dieselbe Hörfähigkeit für alle Arten von Menschen, gleich welcher Nation, existiert, und glaubt, bei seiner Musik nach Grundsätzen zu arbeiten, die universal gültig sind. „*Ich fühle intuitiv, daß diese Prinzipien der Klangschwingung auf jeder Ebene sich auf die Schwingungen des Universums beziehen*“⁴⁸.

⁴² Zit. in Hamel, 1976, S. 168.

⁴³ Schnebel, 1972, S. 588.

⁴⁴ Zit. in Hamel, 1976, S. 170.

⁴⁵ Reich, 1974, S. 38 (eigene Übersetzung).

⁴⁶ Gottwald, 1975, S. 3.

⁴⁷ Gligo, 1973, S. 338.

⁴⁸ Ebda.

Der Gebrauch indischer oder östlicher Philosophie als Kompositionsprinzip geht auf John Cage zurück, von dem La Monte Young sagt: „*Wir sind wie zwei gegensätzliche Pole, positiv und negativ, sein Ende des Pols macht mein Ende klarer, und mein Ende macht seines klarer.*“ La Monte Young bezeichnet seine Methode als „*die des Yogis, die besagt: Disziplin*“⁴⁹. Cage arbeitet hingegen bereits 1951 in seiner „*music of changes*“ mit Zufallsoperationen nach den Prinzipien des altchinesischen Buches *I-Ging*. Beeinflußt von Ideen des Zen-Buddhismus, mit dem er sich gleich vielen anderen amerikanischen Intellektuellen schon seit den 40er Jahren beschäftigte, bekennt er sich zu einer „*von individuellem Geschmack und Gedächtnis, von Literatur und Tradition der Kunst freien Zufallsmethode des Schaffens von Musik: Sobald irgendetwas geschieht, ist es das, was es sein soll*“⁵⁰. So zen-mäßig dies klingt, ist doch Cages Philosophie der Stille, des Zufalls und der Indeterminiertheit ein rein amerikanisches Produkt, „*auch wenn gewisse äußere Aspekte östlicher Originale als Anregung dienten und seine Theorien mit einer mystischen Aura des Orientalismus umgeben sind*“⁵¹. Überhaupt wird die Auseinandersetzung um eine Integrierung nicht-westlicher Vorstellungen und Praktiken in Amerika intensiver betrieben als in Europa und scheint dort auch näherliegend. Amerikanische Komponisten sind ungleich weniger traditionsgebunden als ihre europäischen Kollegen; man denke nur an Charles Ives, der mit seiner Zitattechnik ein Vorläufer all jener Komponisten war, die – wie man heute sagt – mit vorgefertigtem Material arbeiten, oder an Harry Partch, der das traditionelle temperierte Tonsystem der abendländischen Musik ablehnte und ein 43-Ton-System natürlicher Stimmung entwickelte, für das er neuartige Instrumente baute. Hinzu kommt die geographische Lage Amerikas zu Asien – San Francisco ist von Europa und Asien gleich weit entfernt –, die Existenz asiatischer und afrikanischer Bevölkerungsgruppen und das daraus resultierende große Interesse an musikethnologischen Studien, die hier nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch betrieben werden⁵².

Die Unterweisung in einem außereuropäischen Instrument durch einen Lehrer aus einem fremden Kulturkreis wird für manchen amerikanischen Komponisten zum Schlüsselerlebnis für sein kulturelles und nationales Selbstverständnis. So bezeichnet sich etwa der kanadische Komponist Elliot Weisgarber in einem 1972 erschienenen Aufsatz als „*transcultural musician*“⁵³. Weisgarber erlernte eine Reihe japanischer Musikinstrumente, besonders die Bambusflöte Shakuhachi, für die er auch komponiert. Die Beeinflussung durch japanische Musik, die nach eigener Aussage vor allem im ästhetischen Bereich spürbar wird, bot ihm eine Lösung aus dem Dilemma, das er

⁴⁹ Ebda., S. 341.

⁵⁰ Zit. in Gradenwitz, 1977, S. 368.

⁵¹ Chou, 1972, S. 79.

⁵² So verfügt etwa Los Angeles über ein ganzes Gamelan-Orchester, in Hawai oder an der Universität Wesleyan (in Middletown, Connecticut), können die verschiedensten japanischen Instrumente gelernt werden.

⁵³ Weisgarber, 1972.

angesichts der Tradition von Bartók, Schönberg und Strawinsky und dem Zwang zu immer größerer Komplexität und Unverständlichkeit verspürte. In der japanischen Musik fand er dagegen Einfachheit und Sparsamkeit der Mittel. Daß die Kenntnis orientalischer Musik und Lebensweise nicht nur instruktiv, sondern auch heilend sein kann für westliche Komponisten, behauptet der seit einigen Jahren in Hongkong lebende Amerikaner Dale Craig. Er plädiert 1974 für eine „*Trans-ethnic Composition*“ und schreibt: „*By allowing the various musics of other cultures to rejuvenate them composers can avoid compositional dead ends. New possibilities are constantly before them*“⁵⁴. Die Schaffung einer trans-ethnischen Musikkultur könnte, da sie auf einem echten Verständnis verschiedenster Musikkulturen beruht, die Errichtung einer lebensfähigen Welt-Gemeinschaft beschleunigen. In ferner Zukunft erhofft sich Craig eine „*transcendental world music*“, wo beispielsweise zur normalen Orchesterbesetzung auch Pi-pa und Sitar gehören. Voraussetzung ist die allgemein verbreitete Kenntnis asiatischer Musik sowie überhaupt aller Volksmusik und deren Absorbierung durch die Neue Musik.

Wie diese Integration konkret zu bewerkstelligen sei, auch dafür gibt es in Amerika Anleitungen, etwa in einer Broschüre von David Loeb mit dem verheißungsvollen Titel *Eastern Technique for Western Music*, die Hilfen zur „*Auffrischung und Anreicherung des eigenen Stils*“ gibt⁵⁵. Die Erinnerung an Georg Capellen drängt sich da geradezu auf. Auch Loeb veröffentlichte eine Reihe von Kompositionen für japanische Instrumente, die sowohl in westlicher als auch in japanischer Notation geschrieben sind.

Ohne irgendeinen Anspruch auf Vollständigkeit sei diese Aufzählung von Vereinigungskonzepten in Richtung einer utopischen Weltmusik hier abgebrochen, um zum Schluß zu kommen: zu einer versuchsweisen begrifflichen Ordnung der verschiedenen Konzepte unter einigen Stichworten. Sie können sicherlich nicht immer der Differenziertheit der einzelnen Gedankensysteme ganz gerecht werden, geben aber die Möglichkeit, wesentliche gemeinsame Grundzüge deutlich zu machen:

1. Weltmusik als Musik der ganzen Erde (wie David Reck sein Buch nennt: *music of the whole earth*): Globale Musik als friedliches Nebeneinander aller Musikkulturen.

2. Weltmusik als Vereinigungskonzept. Hierbei lassen sich verschiedene Typen von Synthesen und Symbiosen unterscheiden:

a) die Vorstellung eines durch exotische Elemente angereicherten abendländischen Stils, wie sie etwa von Capellen und in gewisser Weise auch von Loeb vertreten wird. Eine solche Musik bleibt westlich, auch wenn sie östliche Elemente in sich aufnimmt;

b) die Idee einer übernationalen und zeitlosen Musik, in der sich gleichberechtigt Elemente aller Völker zusammenfinden. Stockhausens Konzeption der *Telemusik*, in gewisser Weise auch die der *Hymnen* ist ein Beispiel dieser Utopie, die auch politische

⁵⁴ Craig, 1974, S. 50.

⁵⁵ Loeb, 1974, S. 3 (eigene Übersetzung).

Züge trägt. Auch dem Begriff der „*transcultural composition*“, verwendet von den Amerikanern Weisgarber und Craig, liegt die Vorstellung einer übernationalen Musik zugrunde.

3. Weltmusik als neue *musica mundana*: Hamels „*integrale Weltmusik*“, vieles von Cage und seinen Nachfolgern, das *Dream-House* von La Monte Young, schließlich auch Stockhausens *Tierkreismelodien* oder gar *Sirius* sind Ausdruck eines Transzendentalismus, der zumindest bis Charles Ives zurückreicht, sind aber auch Zeichen einer neuen Religiosität, die deutlich pantheistische Züge trägt.

4. Weltmusik als die Musik, von der die Welt beherrscht wird: die Übermacht der abendländischen Musik, die von Nemetz-Fiedler reichlich naiv allein aus musikimmanenten Kriterien abgeleitet wird, ist auch ein ökonomisches Faktum. Nüchtern betrachtet, ist abendländische Musik ja nur zu sehr geringem Bruchteil die autonome Kunst, die wir gewöhnlich damit meinen, sondern vielmehr die industriell produzierte musikalische Umweltverschmutzung, die uns als Weltmusik aus allen Ecken entgegen tönt.

Vielfach hat ein Gefühl des Unbehagens an der eigenen Kultur zum Interesse an Vereinigungskonzepten geführt. Dieter Schnebel spricht in diesem Zusammenhang gar vom „*Versagen der westlichen Zivilisation*“⁵⁶.

Nach Andreas Liess ist die in der „*okzidentalen Gegenwartsmusik*“ stattfindende intensive panglobale Auseinandersetzung möglich und notwendig aufgrund „*abendländischer Überreife*“⁵⁷. In den Jahrzehnten unseres Jahrhunderts seien die Grenzen des eigentlich Abendländischen, charakterisiert durch einen Entwicklungs-Fortschritts-Werdensdrang, durch einen Rationalismus, welcher sich mit einem subjektivierenden Personalismus verbindet, bereits überschritten und die Musik befinde sich sozusagen im Niemandsland zwischen zwei Welten, einer vergangenen und einer noch nicht formulierten. Es vollziehe sich der „*Umbruch von der ‚Ich‘-Musik letztabendländischer Prägung zur erneuten ‚Es‘-Musik*“⁵⁸, was bedeute: „*Rückwendung zu ontologischen Aussagen, wie sie der östlichen Musik eigen sind*“⁵⁹.

Pierre Boulez, der die nicht europäische Kultur als „*willkommenes Gegengift*“ bezeichnet hat⁶⁰, warnt dagegen an anderer Stelle vor jenem „*sentimentalen Exotismus*“, mit dem man sich auf die „*Suche nach einem verlorenen Paradies*“ begibt⁶¹. Für ihn hat die perfektionierte Musik des Orients keine Zukunft mehr, weil „*diese Rassen ihre Kraft verloren haben*“⁶². Im übrigen sei es nicht möglich,

⁵⁶ Schnebel, 1972, S. 588.

⁵⁷ Liess, 1962, S. 316.

⁵⁸ Ebda., S. 321.

⁵⁹ Ebda., S. 322.

In diesem Zusammenhang ist ein Werktitel wie *Es in Aus den 7 Tagen* von K. Stockhausen (1968) bezeichnend!

⁶⁰ Oesch, 1976, S. 293.

⁶¹ Boulez, 1967, S. 3.

⁶² Ebda.

musikalische Techniken aus Orient und Okzident miteinander zu verknüpfen. Das Verfahren, einer Kultur Elemente zu entnehmen und sie, ihres ursprünglichen Sinnes beraubt, in einer anderen Kultur ohne jede Beziehung zu exponieren, wird von Luigi Nono als Ausbeutung ersten Ranges angegriffen: „*Die Collage-Methode entstammt kolonialistischem Denken, und es ist kein funktioneller Unterschied zwischen einer hohlen indischen Beschwörtrommel, die in einem modernen europäischen Haushalt als Mülleimer dient und den Orientalismen, deren sich eine abendländische Kultur bedient, um ihr ästhetizistisches Materialgebastel attraktiver zu machen. Anstelle eines wirklich fruchtbaren Studiums der geistigen Substanz fremder Kulturen, wie sie bestimmt gutzuheißen und notwendig ist, greift man in brutaler Unbekümmertheit nach ihren Erzeugnissen, um von der Faszination, die von der Fremdheit ihres Phänomens ausgeht, zu profitieren und dies nicht nur für die Produkte einer Kunstgattung, sondern auch für die Weise, wie man sein Vorgehen mit philosophischen Wendungen glaubt fundieren zu können*“⁶³. Nono bezieht sich hier besonders auf die von Cage verehrten chinesischen Philosophien, die in einer Zeit entstanden seien, die „*auf den Befehl der herrschenden Dynastien die Abschaffung des historischen Entwicklungsbegriffs ins politische und religiöse Programm aufgenommen hatte, um so zu verhindern, daß die Zeit dem Machtgefühl der Götter jener Zeit entgegenwirke*“⁶⁴. Dies heute zu verschweigen, bedeute, sich seiner geschichtlichen Verantwortung und seiner Zeit zu entziehen.

Auch Alain Daniélou kritisiert die Übernahme authentischer Volksmusik, sie sei gerade gut genug, „*um in einem Salat aus falscher Folklore oder als Rohstoff in der Küche der Musikproduzenten verwertet zu werden*“⁶⁵. „*Das entlehnte Material betrifft nur die äußeren Formen und nicht die Substanz der Musik und ist eher dazu angetan, unsere Aufmerksamkeit von den wirklichen Werten der jeweiligen Musiksprachen abzulenken. Was nun die folkloristischen Bearbeitungen und Arrangements betrifft, durch die wir auf dem besten Wege sind, alle Spuren unserer musikalischen Vergangenheit überall auf der Welt zu einem falschverstandenen Einheits-Rustikalstil zu verwässern, so stellen sie eine künstlerische Sabotage ohnegleichen dar und sind nicht einmal damit zu entschuldigen, daß sie als Kunstwerke angesehen werden wollen*“⁶⁶.

Genauere Begründungen für ihre Ablehnung eines solchen falschen Universalismus der Musikkultur liefert Zofia Lissa: „*Es gab nur immer die Musik eines bestimmten Milieus, einer Schule, eines Volkes . . . Sie ist im Grunde nicht restlos übersetzbar, denn sie stößt auf verschiedene Perzeptionshaltungen, Gewohnheiten, Traditionen, verschiedene auditive und begriffliche Interpretation, in einem ihr fremden Milieu gelangt sie in ein anderes semiotisches Feld*“⁶⁷. Unsere kulturelle Identität, die

⁶³ Nono, 1975 (1959), S. 38.

⁶⁴ Ebda., S. 36.

⁶⁵ Daniélou, 1973, S. 7.

⁶⁶ Ebda., S. 16.

⁶⁷ Lissa, 1972, S. 22.

musikalische Sprache, mit der wir aufgewachsen sind, wird immer Bezugspunkt aller unserer musikalischen Wahrnehmungen bleiben. „Für eine Universalisierung der Musikkultur ist ein Ausgleich in den Lebensbedingungen, den Formen des gesellschaftlichen Lebens, im wirtschaftlichen und technischen Niveau notwendig. Bei so differenzierten Verhältnissen wie den derzeitigen können auch die Formen der Musikkultur nicht einheitlich sein. Universalisierung kann heute nur als maximale Gleichberechtigung aller Musikkulturen in Erscheinung treten, ungeachtet der Formation der gesellschaftlichen Entwicklung, der sie angehören – als bewußter Polyversionalismus der Musikkultur, als Ausgangspunkt jeglichen musikalischen Denkens, als Akzeption der ganzen Vielfalt ihrer Formen und Funktionen, ohne daß irgendeine Musikkultur sich ‚immanent universal‘ und allen anderen überlegen fühlt. Nur so können wir den Begriff ‚Universalismus‘ heute verstehen, und so wird es wohl noch lange bleiben“⁶⁸.

Ähnlich skeptisch dachte Erich Moritz von Hornbostel schon 1911: „Eine Universalmusik aber, die der tönende Ausdruck des ‚Allgemein-Menschlichen‘ wäre und der man mit gleichem Entzücken in der Fifth Avenue und in der Kalahari lauschen würde, kann durch keinerlei Reformen angebahnt werden, sondern wird immer eine wirklichkeitsfremde Utopie bleiben. Auch würde sie besser zum Schreckgespenst taugen als zum Ideal“⁶⁹.

Literaturverzeichnis

- Pierre Boulez: *Traditionelle Musik – ein verlorenes Paradies?*, in: Die Welt der Musik, Nr. 2, 1967, S. 3–10.
- Georg Capellen: *Exotische Rhythmik, Melodik und Tonalität als Wegweiser zu einer Neuen Kunstentwicklung*, in: Die Musik, Jg. 6, Band 23, 1906/07, S. 216–227.
- *Was können uns exotische Melodien [sic] lehren?*, in: Die Musik, Jg. 7, Band 28, 1907/08, S. 301–306.
- *Ein neuer exotischer Musikstil an Notenbeispielen nachgewiesen*, Stuttgart, o. J. (1905).
- *Vierteltöne als wesentliche Tonleiterstufen*, in: Die Musik, Band 42, 1911/12, S. 334–341.
- Wen-Chung Chou: *Asiatische Einflüsse auf die Musik des Westens*, in: Perspektiven USA 1972, Jg. 2, Nr. 2, S. 72–81.
- Dale Craig: *Trans-Ethnic Composition*, in: Numus west 6, 1974 (Mercer Island, Wash.), S. 48–55.
- Alain Daniélou: *Außereuropäische Musik in der Weltkultur*, in: The World of Music XV, Nr. 3, 1973, S. 3–20.
- Nikša Gligo: *Ich sprach mit LaMonte Young und Marian Zazeela*, in: Melos 1973, Nr. VI, S. 338–344.
- Clytus Gottwald: *Signale zwischen Exotik und Industrie. Steve Reich auf der Suche nach einer neuen Identität von Klang und Struktur*, in: Melos/NZ, 1975, Heft 1, S. 3–6.
- Peter Gradenwitz: *Musik zwischen Orient und Okzident*, Wilhelmshaven/Hamburg 1977.
- Peter Michael Hamel: *Durch Musik zum Selbst*, München ²/1976.

⁶⁸ Ebda., S. 26.

⁶⁹ Hornbostel, 1911, S. 67/68.

- Erich Moritz von Hornbostel: *U.S.A. National Music*, in: ZIMG XII, Heft 3, 1911, S. 64–68.
- Andreas Liess: *Die okzidentale Gegenwartsmusik und der Einbruch der antiabendländischen Welt*, in: NZ 1962, Nr. 7, S. 315–324.
- Zofia Lissa: *Vom Wesen des Universalismus in der Musik*, in: Weltkulturen und moderne Kunst. Ausstellungskatalog für die Spiele der XX. Olympiade, München 1972, S. 22–26.
- David Loeb: *Eastern Technique for Western Music*, New York 1974.
- Kurt Nemetz-Fiedler: *Europäische Musik als Weltmusik*, in: Musikerziehung 21, Nr. 5 (Mai 1968), S. 211–212.
- Luigi Nono: *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute* (Vortrag 1959), in: Texte. Studien zu seiner Musik, hrsg. von Jürg Stenzl, Zürich/Freiburg 1975, S. 34–40.
- Hans Oesch: *Interview mit Pierre Boulez*, in: Melos/NZ, 1976, Heft 4, S. 293–296.
- Steve Reich: *Writings about music*, New York 1974.
- Curt Sachs: *Die Musik der alten Welt*, hrsg. von J. Elsner, Berlin 1968 (Originalausgabe 1943).
- Dieter Schnebel: *Neue Weltmusik*, in: Weltkulturen und moderne Kunst. Ausstellungskatalog für die Spiele der XX. Olympiade, München 1972, S. 586–588.
- Karlheinz Stockhausen: *Telemusik*, in: Texte zur Musik, Band 3, 1963–70 (geschrieben 1966/69), Köln 1971, S. 75–78.
- *Weltmusik*, in: Texte zur Musik, Band 4, 1970–77 (Vortrag 1973), Köln 1978, S. 468–476.
- Elliot Weisgarber: *Reflections of a „trans-cultural“ musician*, in: Numus west 2, 1972 (Mercer Island, Wash.), S. 23–25.

Manierismus – ein musikgeschichtlicher Epochenbegriff?

von Victor Ravizza, Bern

Auch im musikwissenschaftlichen Schrifttum und Sprachgebrauch hat sich der Begriff des Manierismus eingeführt, zaghaft vorerst noch und vorsichtig und doch nachdrücklich genug, um nicht mehr überhört zu werden. Der Vorgang war kein neuer: Mit wachem Interesse für die Nachbardisziplinen bemerkte die Musikwissenschaft den von der Kunstgeschichte für die Zeit von ca. 1520 bis gegen 1600 hochgezogenen Epochenbegriff, der jene so komplexe, brüchige und labile Übergangszeit zwischen Hochrenaissance und Barock bezeichnen sollte. Und es ist zumindest verständlich, daß auch Vertreter der Musikwissenschaft Geschmack daran fanden und versuchten, ihn ihrem Fach dienstbar zu machen. Wir gehen davon aus, daß weder Neid noch modische Anpassung oder Hang zu unnötiger Problematisierung hierzu den Anstoß gaben, und stellen uns die Frage, ob und inwieweit eine Übernahme des Epochenbegriffs Manierismus in die Musikgeschichte sinnvoll und zweckmäßig sei. Unberücksichtigt bleibt dabei eine grundsätzliche Erwägung über Sinn und Zweck von Epochenbezeichnungen. Die Forderung nach deren Abschaffung scheint uns allerdings unrealistisch und allzu puritanisch. Sie sind allesamt