

## Der Anteil der Musik an Zeitstilen der Kultur, besonders der Renaissance \*

von Walter Wiora, Tutzing

### Für Günter Bialas zum siebzigsten Geburtstag

Zeitstile nicht nur der Kunst, sondern der Kultur waren zum Beispiel Renaissance, Barock, Rokoko, Empire; sie waren es aber in verschiedenem Maße. Es läßt sich als Extrem denken, daß ein und derselbe Stil sich in allen Kulturbereichen ausprägen würde: in Sprache, Literatur, Liturgie, Zeremoniell, Tanz, Kleidung – in allem. Dieser totale Einheitscharakter war eine historische Idee, doch wohl niemals historische Wirklichkeit. Manche Stile kamen ihm lediglich näher als andere, indem sie mehr von der Kultur des Schaffens und des Lebens umfaßten, so in der Goethezeit der Klassizismus mehr als der Sturm und Drang. Kein Stil hat jedes Kulturgebiet völlig durchdrungen. Es gibt keine Sturm und Drang-Kathedralen und, mindestens in Deutschland, wenig nach Gehalt und Gestalt romantische Plastik.

Sodann haben Zeit-Stile in verschiedenem Maße ihren Zeit-Raum durchsetzt. Ein denkbare Extrem ist die totale Herrschaft über alle Länder und Gesellschaftsschichten während eines ganzen Zeitraumes; von diesem Denkmodell waren aber selbst die am meisten verbreiteten Stile, wie der Barock, entfernt<sup>1</sup>. Andere, z. B. Régence oder Empire, erstreckten sich nur auf einige Länder und Bevölkerungskreise; das Rokoko war nur in Frankreich und Süddeutschland zeitweise dominierend. Mithin sind Zeitstile nicht Stile ganzer Zeit-Räume, sondern bedeutender Zeit-Strömungen. Sie stießen auf den Widerstand anderer Zeitströmungen, so der Barock in Frankreich und England auf mächtige klassizistische Richtungen. Die Stilgeschichte verläuft nicht unisono; zu jeder ihrer Epochen gehört der Widerstreit mehrerer Zeitstile. Romantik und Biedermeier bildeten eine Konfliktgemeinschaft, so wie bei Schumann Davidsbündler und Philister eine Konfliktgemeinschaft bilden.

Ein Zeitraum umfaßt zudem vieles, was über die Stilgeschichte hinausgeht, so das jeweilige Entwicklungsstadium des Wissens, der Technik, der Wirtschaft. Der

---

\* Das Referat ist teils ein Extrakt, teils eine Weiterführung meines Aufsatzes *Über den Anteil der Musik an Zeitstilen der Kultur*, Studi Musicali II, 1973.

<sup>1</sup> Immer mehr wächst die Kritik am Denkmodell von Zeitstilen, die vermeintlich ganze Zeiträume beherrschen. Vgl. u. a. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte*, in: M. Gosebruch und L. Dittmann (Hrsg.), *Argo. Festschrift f. Kurt Badt*, Köln 1970; W. Barner, *Stilbegriffe und ihre Grenzen. Am Beispiel Barock*, DVjs 45, 1971; sodann der 1977 im Prestel Verlag München erscheinende Sammelband über Stilpluralismus, hrsg. von W. Hager und N. Knopp; darin mein Beitrag *Vermeintliche und wirkliche Gemeinsamkeiten einer Epoche. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*; s. auch meinen Aufsatz *Zeitgeist und Gedankenfreiheit. Zur Geschichte der Musikanschauung*, Mf 26, 1973.

Stand der Physik oder des Verkehrswesens oder des historischen Wissensschatzes ist nicht primär aus „Wandlungen des Stilwollens“ zu erklären; er ergibt sich nicht aus einem allmächtigen Zeitgeist. Die Epoche der Renaissance war auch diejenige der Reformation und Kirchenspaltung. Sie war zugleich das „Zeitalter der Entdeckungen und Erfindungen“, die sich über jene frühe Neuzeit hinaus fortgesetzt haben, z. B. der Buch- und Notendruck. Damals begann die europäische Ausdehnung über Amerika und andere Erdteile, während andererseits die Türken Wien bedrohten. Nicht als Gesamtbegriffe für je einen Zeitraum sind Namen wie „Zeitalter der Renaissance“ vertretbar, sondern nur im Sinne *pars pro toto*, ähnlich wie der Ausdruck „Goethezeit“.

\*

Ein Zeitraum ist demnach nicht einheitlich genug, als daß man sich damit begnügen dürfte, die Musik in die Rubriken Romanik, Gotik, Renaissance usf. einzuordnen. Ebenso wichtig wie Stilverwandtschaften, die ins Schema passen, sind Gegensätze, die ihm widersprechen. In der konventionellen Abfolge von Zeitstilen scheint Johann Sebastian Bach älter zu sein als Jean-Antoine Watteau; doch in Wirklichkeit wurde er etwas später als jener Maler der *fêtes galantes* geboren und starb drei Jahrzehnte nach ihm.

Ohne das Vorurteil vom einheitlichen Zeitgeist ist zu untersuchen, was die Musik zu Stilen der Kultur beitrug und inwieweit sie andere Wege ging. Die Erkenntnis ihres Anteils ist nicht aus kritikloser Anwendung ideologischer Vorurteile zu gewinnen. Sie ist auf Einzeluntersuchungen zu gründen: wie Tanzmusik charakteristische Bewegungsarten begleitet und geleitet hat; wie sich Komponisten dem Charakter von Räumen und Veranstaltungen anpaßten; wie sie sich den Stilen ihrer Texte anglich; in welchen Gesellschaftskreisen sie verkehrten und welche Verhaltensmuster sie demgemäß befolgten oder inwieweit sie sich von diesen abwandten. Dabei sind methodische Vergleiche nützlich, z. B. zwischen Bearbeitungen derselben Texte und *cantus firmi* durch solche Niederländer, die in der Umwelt italienischer Renaissancekultur wirkten, wie Josquin, und solche, welche dieser ferner standen, wie Ockeghem.

Nach einer veralteten Annahme hat die Musik erst seit Bach und Händel erheblichen Anteil an der Kultur gewonnen. So sahen es zum Beispiel Hegel, Brendel, Hanslick und auch noch Arnold Hauser und Theodor W. Adorno. In diesem irrtümlichen Geschichtsbild wird die kulturelle Bedeutung der Musik nach der Hinterlassenschaft von Kunstwerken und deren heutigem Ruhm beurteilt. Doch in anderer Hinsicht hatte die Musik schon seit dem Altertum beträchtlichen Anteil an Bereichen der Kultur: an Riten, Festen, Geselligkeit, Erziehung. Sie trug zur Gesittung bei und gehörte zu den *Artes liberales*. Ihr Anteil an den Zeitstilen der Kultur läßt sich demnach nicht auf die einfache Formel bringen, daß er die längste Zeit hindurch gering gewesen und erst in den letzten zwei Jahrhunderten gewachsen sei. Auch im Laufe der Neuzeit war er in unregelmäßiger Folge verschieden groß und von verschiedener Art. Er war in der Empfindsamkeit größer als im Sturm und Drang. Die Romantik hat erst zwei Jahrzehnte nach ihren Anfängen einen produktiven Kompositionsstil ausgebildet, dann aber in der Musik

besonders lange nachgewirkt. Charakteristika des Barockstils, wie erregte Dynamik, überschwengliches Pathos und eindringliche Rhetorik, haben sich in manchen Gattungen, z. B. der musikalischen Seite des deutschen Liedes, kaum ausgeprägt.

Die Musik hatte sehr verschiedenen Anteil an den Zeitstilen der Kultur, weil die Konstellation der Kräfte und Bedingungen dafür sehr verschieden war. Es hing vom Widerstreit der Förderer und der Gegner ab, wo sich Musik entfalten konnte. Es wirkte sich aus, in welchem Maße die Herrschenden prachtliebend oder nüchternsparsam waren. Puristische Richtungen verbannten kunstvolle Musik aus dem Gottesdienst oder drängten ihn vom Zeitstil in einen epigonalen Sonderstil der Kirche ab. Damit hingen Wandlungen in der Produktivität der Völker zusammen. Die Niederlande, einst in der Komposition überragend, waren auf diesem Gebiet fast unproduktiv, als sie in der Malerei durch Rubens und andere den Barockstil besonders fruchtbar entfalteten. Ferner hatte das Wesenspotential der Musik verschieden große Affinität zu Zeitstilen der Kultur; es bot der Romantik mehr Möglichkeiten als dem Realismus, wie ja die Musik auch im Weltbild der Romantik größere Bedeutung hatte als in Weltbildern des Realismus.

Als besonders verwickelt erscheint die Situation der Musik in der Renaissance, sofern man diesen Begriff nicht entleert und nicht fast alles von 1450 bis 1570 oder gar von 1300 bis 1600 Renaissancemusik nennt. Arbeiten von Reese, Lowinsky, Pirrotta, Nanie Bridgman und anderen<sup>2</sup> erhellen fortschreitend den großen Anteil der Musik an der primär italienischen Renaissancekultur im engeren Sinne dieses Wortes. Das gilt wie für die Mitwirkung an Staatsfesten, Geselligkeit, Gesittung im Sinne des „Cortegiano“ und anderes, wozu schon Burckhardt Hinweise gegeben hat, auch für die Komposition. In zahlreichen Werken treten Charakteristika der Hochrenaissance um 1500 hervor, wie glatte Linien, gerundete Kurven, füllige Körperlichkeit, ruhige Symmetrien, idealisierende Darbietung leibseelischer Schönheit, Erhabenheit ohne Entsinnlichung.

Einen wichtigen Aspekt haben neuerdings Kunst- und Kulturhistoriker dargelegt: die grundlegende Bedeutung der *Ars musica* für den italienischen Humanismus und Neuplatonismus und darüber hinaus für die bildende Kunst der Renaissance<sup>3</sup>. Im Gegensatz zur Musik hatten Architektur, Plastik und Malerei vorher keine mathematisch fundierte und zu einer förmlichen Disziplin ausgebildete Theo-

2 Vgl. E. E. Lowinsky, *Music in the Culture of the Renaissance*, *Journal of the History of Ideas* 15, 1954; N. Bridgman, *La vie musicale au quattrocento*, Paris 1964; N. Pirrotta, *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*, *JAMS* 19, 1966.

3 A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959; W. K. Ferguson, *The Interpretation of the Renaissance: Suggestions for a Synthesis*, *Journal of the History of Ideas* 12, 1951; P. O. Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma 1956, darin: *Music and Learning in the Early Italian Renaissance*; ders. *The modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics*, *Journal of the History of Ideas* 12, 1951 und 13, 1952; S. Mossakowski, *Raphael's 'St. Cecilia'. An Iconographical Study*, *Zs. f. Kunstgesch.* 31, 1968; C. W. Westfall, *Painting and the Liberal Arts: Alberti's View*, *Journal of the History of Ideas* 30, 1969; R. Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1969; R.-E. Wolf, *La querelle des sept arts liberaux dans la Renaissance, la contre-Renaissance et le baroque*, in: *Renaissance, Manierisme, Baroque. Actes du 11<sup>e</sup> stage international de Tours*, Paris 1972.

rie besessen. Sie hatten nicht zu den *Artes liberales* gehört und demgemäß im geistigen und sozialen Ansehen nicht so hoch über handwerklichen Tätigkeiten gestanden. In der Renaissance nun wurde ihr Aufstieg zu theoretischer Begründung und entsprechender Geltung eine leitende Idee, und dafür war die *Ars musica* ein Vorbild. Um die bildenden Künste, sagt Rudolf Wittkower, „*von mechanischen Fertigkeiten zum Range von liberalen Künsten zu erheben, war es notwendig, ihnen eine mathematische Grundlage zu geben. Dies war die große Leistung der Künstler des 15. Jahrhunderts. Das Studium der Musiktheorie wurde Bedingung jeder künstlerischen Erziehung*“<sup>4</sup>. In diesem Sinne arbeiteten Schriftsteller und Künstler, wie Alberti, Marsilio Ficino, Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer, an einer mathematisch begründeten Theorie der Perspektive und an einer solchen der Proportionen des menschlichen Körpers. Die neue Theorie wirkte auf das künstlerische Schaffen ein; sie trug zu Grundzügen des Renaissancestiles bei, wie der Herausstellung elementarer Harmonien und Proportionen. So wurden Begriffe der *Ars musica* leitende Ideen der bildenden Künste. Damit gewann die Musik einen wesentlichen Anteil nicht nur an der Theorie, sondern auch am Stil der Architektur, der Plastik, der Malerei. Sie wirkte ferner in klassizistischen Richtungen fort, welche an die Renaissance angeschlossen. Dabei ist zu bedenken, daß die *Ars musica* ein Erbe aus dem Altertum zur Grundlage hatte und daß sie insofern auch zur Erneuerung der klassischen Antike, dieser wichtigen Komponente der „Renaissance“, beitrug.

Doch andererseits waren dem Anteil der Musik am Stil der Hochrenaissance Grenzen gesetzt. Die prominenten Komponisten waren zumeist nicht Italiener. Die Gäste aus den Niederlanden vollzogen das „*rinascimento del popolo italiano*“ nicht in gleicher Weise mit wie Einheimische. Italienisch mit seiner Sprachmelodie war ihnen nicht die Muttersprache. Sie schufen ferner keine vollen Äquivalente zu den großen Profanbauten, den Palästen der Renaissance und zu bekenntnishaften Darstellungen nichtchristlicher Ideen und Menschentypen. „*Cantus magnus*“ war nach Tinctoris nur das *Ordinarium Missae*. Man kannte keine anschaulichen Vorbilder antiker Musik. Der Wunsch, das antike Drama zu erneuern, führte erst später zur Oper; die leitende Idee der Wiederbelebung antiker Formen und Inhalte reichte somit über die Renaissance als Zeitstil hinaus, wie ja auch sonst die Zeitspannen der Ideen- und der Stilgeschichte nicht zusammenzufallen brauchen. Das Madrigal begann, als die Renaissance ihrem Ende zuing, und die Kunst der Gegenreformation gehört nicht mehr zur Renaissance; der Palestrinastil setzte diese voraus, aber er repräsentierte sie nicht. So konnte sich der Kulturstil der italienischen Hochrenaissance in der Komposition nicht ebenso voll und stark ausbilden wie in der bildenden Kunst, obwohl die *Ars musica* zu deren Grundlagen gehörte.

Es ist nicht zweckmäßig, an solche Untersuchungen vom problemreichen Unternehmen aus heranzutreten, die Musikgeschichte zu „periodisieren“. Dieser Begriff verführt leicht zu zwei Vorurteilen: daß sich erstens jede historische „Periode“

---

<sup>4</sup> op. cit., S. 95.



wie ein Bogen von einem Frühstadium über ein Hoch- zu einem Spätstadium darstellen lasse und daß es zweitens weniger auf die Analyse des wirklichen Geschichtsverlaufs ankomme als auf die Einteilung des Lehrstoffes. Die einfachen Übersichten, die sich durch spekulative Periodisierung ergeben, sind zwar für die Darstellung vor Lesern und Hörern angenehm, aber das Strukturniveau solchen Denkens steht weit unter dem Strukturniveau des geschichtlichen Werdens. Denkformen, wie der „Gänsemarsch der Stile“ (A B C D . . .) oder der ständige Wechsel gegensätzlicher, etwa klassizistischer und manieristischer Epochen (A B A' B' . . .), sind gar zu einfach. Gerade der Musikhistoriker aber findet in der Analyse symphonischer Partituren Anschauungsmodelle für komplizierte Zeitstrukturen. Jenes stilgeschichtliche Schema, in welchem man die Musik der Gotik, der Renaissance, des Barock usf. wie in einem Potpourri aneinanderreihet, entspricht nicht dem vielstimmigen und wechselvollen Werdegang der wirklichen Geschichte.

## Von der Polyphonie der Musikgeschichte

von Michael Zimmermann, Berlin

Ich möchte an die letzten Sätze des Vortrags von Herrn Professor Wiora anknüpfen, worin er uns aufgefordert hat, „*Denk- und Anschauungsmodelle*“, die wir „*in der Analyse von Partituren finden*“, auf den „*vielstimmigen Werdegang der Geschichte*“ zu übertragen. Ich möchte (was man eigentlich nicht tun soll) auf dieser Metapher insistieren, weil sie so suggestiv ist, und fragen, wie weit sie trägt.

Suggestiv ist sie, weil sie vermittelt zwischen zwei gängigeren Metaphern für die Geschichte: der des Buches (des Buches des Lebens<sup>1</sup>) und der Geschichts-Landkarte (Bossuet<sup>2</sup>). Sie könnte (wäre das Lesen von Partituren nur populärer) diese beiden Metaphern vorteilhaft ersetzen, vereinigt sie doch in sich das Moment der Diskursivität, der zeitlichen Abfolge (das der Vergleich mit dem Buch betont) mit dem Moment der Überschau über Gleichzeitiges, der Freiheit des Blicks (das

---

1 Z. B. Psalm 138, 16: „*Actus meos viderunt oculi tui, et in libro tuo scripti sunt omnes*“ (Nova interpretatio).

2 Bossuet, *Discours sur l'Histoire universelle*, avant-propos: „*Cette manière d'histoire universelle est, à l'égard des histoires de chaque pays et de chaque peuple, ce qu'est une carte générale à l'égard des cartes particulières.*“