

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.*“

von dem Vergleich mit der Landkarte hervorgehoben wird). Und sie macht die paradoxe Rede von den „verschiedenen“, den „geformten“ Zeiten und von der „Asynchronie des Gleichzeitigen“ überflüssig, die Siegfried Kracauer (*Geschichte – Vor den letzten Dingen*, p. 133-154) in der Folge George Kublers (*The Shape of Time, Remarks on the History of Things*) wieder aufgebracht hat: Denn von den Partituren ist es uns nichts Ungewohntes, daß verschiedene Stimmen zur selben Zeit verschiedene Taktmaße haben und versetzte Höhepunkte. Auch damit, daß oft, was als jäher Wechsel sich anzeigt, in Wirklichkeit vorbereitet war (dadurch nämlich, daß, was hinterher dominiert, vorher untergründig in einer anderen Schicht längt vorhanden war<sup>3</sup>), auch damit rechnet der Leser von Partituren.

Demgegenüber fällt ins Auge, worin der Vergleich hinkt:

1) Die Partitur liegt uns vollständig und geschlossen vor (auch, wenn das Werk, das mit ihr gemeint ist, etwa unvollendet oder ein „offenes“ Werk ist). Die Musikgeschichte ist in der Zeit nach der Vergangenheit und der Zukunft hin offen und selbst in der uns bekannten Zeit unabgeschlossen.

2) Einen Teil der Analyse vielstimmiger Musik nimmt uns die Partitur ab: die Stimmen erscheinen in ihr getrennt. In dieser Hinsicht gleicht also die Geschichte eher einem Tonband (noch dazu von zweifelhafter Qualität), bei dem die Stimmen erst noch von einander zu trennen sind; ja, es gilt, in dem Stimmengewirr überhaupt noch auszumachen, was „Musik“ ist und was nur „Geräusch“ und nicht dazugehört; weiterhin, ob es sich um eine oder mehrere Musiken handelt, die da zu hören sind. Diese Entscheidung zu treffen, ist umso gewagter, als kein Urheber, kein „Komponist“ greifbar ist, den wir nach seiner Absicht befragen könnten.

Das bedeutet: die „Partitur“ der Geschichte ist nicht, was uns vorliegt, sondern was wir erst zu erstellen haben, ein Ziel, kein Ausgangspunkt; die Analyse kann sich nicht einfach auf sie stützen, sondern muß ihr teilweise bereits vorangehen. Das bedeutet aber auch, daß es in der Aufstellung dieser „Partitur“ mehrere Möglichkeiten geben kann, bei deren Wahl zwar nicht Willkür, aber doch die einmal gewählte Perspektive den Ausschlag gibt. Dieses Moment der Subjektivität variiert mit dem Zeitraum, der jeweils unser Gegenstand ist; wie ich noch zeigen will.

Doch schon die Frage, was bei der Polyphonie der Musikgeschichte eigentlich den verschiedenen Stimmen einer Partitur entsprechen soll, läßt mehr als eine Antwort zu.

„Die Komponisten“, könnte man versucht sein zu sagen. Und in der Tat verstand sich die Musikforschung eine Strecke lang als Erforschung des Lebens und

---

<sup>3</sup> Es ist dies eine von den Gesetzmäßigkeiten, die die russischen Formalisten für die Literaturgeschichte formulierten: „Jedes beliebige Genre rückt in der Epoche seines Verfalls aus dem Zentrum an die Peripherie, an seinem Platz aber taucht aus den Kleinigkeiten der Literatur, aus ihren Hinterhöfen und Niederungen eine neue Erscheinung im Zentrum auf“. (Jurij Tynjanov, *Das literarische Faktum*; in: J. Striedter, *Russischer Formalismus*, p. 399). – So hat Leo Schrade gezeigt, wie der Tanzrhythmus der Renaissance zum charakteristischen Rhythmus der Barockmusik wurde (*Über die Natur des Barockrhythmus*, in: *De Scientia Musicae*. . .); so wurde aus der Nebensache – den instrumentalen Ouverturen und Präludien – die Hauptsache: Symphonie und Sonate; so gingen andererseits Elemente der Wagnerschen Harmonik (u. a. durch die Vermittlung der Grieg'schen Klaviermusik) in die Jazz-Musik ein.

Schaffens der Meister. Wie wenig selbstverständlich indessen diese Antwort ist, erhellt aus einem so hervorragenden Exemplar der biographischen Forschung wie Aberts *Mozart*, der in der Ausgabe von 1919 die damals kompletteste Geschichte der Symphonie und der verschiedenen Gattungen der Oper bis zur Zeit Mozarts war. Die Musik ist offenbar eine so „objektive“ Kunst, daß sie mit anderen (vor allem wohl musikalischen) Dingen mehr als mit den Lebensumständen derer zu tun hat, die sie produzieren, und daß fast der Eindruck entsteht, sie bediene sich ihrer nur als Mittel.

Im Zusammenhang des Vortrags von Herrn Professor Wiora erschienen die Stile als Stimmen in diesem „Konzert“. Er brachte ein Beispiel aus der Kunstgeschichte (Barock und Klassizismus in England und Frankreich: zwei Stimmen, die sich überlagern und von denen bald die eine, bald die andere in den Vordergrund tritt) und er sprach von dem Spannungszustand zwischen Romantik und Biedermeier, zu dem man, um das Bild abzurunden, auch den Positivismus hinzufügen könnte (nicht ohne Faszination erwähnt Schumann, daß Berlioz „in seiner Jugend Medizin“ studierte). Und wenn Johann Sebastian Bach bis in seine Weimarer Zeit ein norddeutsches Kantoren-Idiom sprach, während die italienische Manier bereits Rang einer Weltsprache hatte, dann brauchen wir das nicht als eine „Ungleichzeitigkeit“ zu beschreiben (denn auch dieses Idiom war ja das Produkt der letzten Jahrzehnte und „modern“, auf seine provinzielle Weise): Vielmehr entsteht erst aus dieser Gleichzeitigkeit das Spannungsfeld, in dem Bachs spätere Entwicklung zustande kam und das seinen äußeren Erfolg bzw. Mißerfolg einsehbar macht.

Immer mehr durchzusetzen scheint sich allerdings die Praxis, die musikalischen Gattungen als „Stimmen“ in der „Partitur“ der Musikgeschichte anzusehen, also als das, was sich am konstantesten durchhält und was die simultane Verschiedenheit der Musik am ehesten durchsichtig macht<sup>4</sup>.

Ist diese Frage einmal geklärt, so stellt sich die nächste: Was ist in dem Stimmengewirr der Überlieferung die „Musik“, was nur „Geräusch“, das nicht dazugehört?

Über diese Frage ist ja in den beiden letzten Jahrzehnten ein lebhafter Streit entbrannt, ausgehend von der Literaturgeschichte. Diese wurde nämlich (von Literaturhistorikern natürlich) verschiedentlich und aus verschiedenen Gründen tot gesagt, besser, als nie eigentlich und legitim lebendig denunziert. Als beliebigen Beleg für diesen Vorgang nehme ich einen Satz Lucien Goldmanns (in: *Alternative* 71, 1970, p. 58): „Die Literaturgeschichte klammern wir sogleich wieder aus, da sie uns keine autonome Sinnstruktur zu ergeben scheint.“

Für unseren Vergleich hieße dies, daß der Versuch, die rein musikalischen Phänomene aus dem Rauschen der Vergangenheit (der Quellen) zu isolieren und für sich zu behandeln, uns die Möglichkeit nimmt, sie zu verstehen: was uns – in ideologischer Verblendung und aus „akademischem Vorurteil“ (ibidem) das Unwesentliche scheine (das Nicht-Musikalische) – gerade das sei es, was der Geschichte Kohärenz und Sinn gebe.

---

<sup>4</sup> Wobei eine musikalische Gattung sich am besten wohl so definiert, daß man sagt: Zwei Musikstücke gehören derselben Gattung an, wenn sie nach ihrer Besetzung, ihrer Länge und ihrem gesellschaftlichen Ort (bzw. dem Publikum, an das sie sich richten) in der Meinung der Zeitgenossen geeignet waren, einander Konkurrenz zu machen.

Nun läuft es eigentlich auf eine *petitio principii* hinaus, wenn man Musik und Literatur erst als Ausdruck für etwas anderes definiert (Zeitgeist, Produktionsverhältnisse, „*Gruppenbewußtsein*“ bei Goldmann), und später dann in ihrer Entwicklung keinen autonomen Sinn zu sehen imstande ist. Geschichte wird hier als ein Drama behandelt, mit einem aktiven Helden (einem geschichtlich handelnden Subjekt); und ein solcher freilich kann die Musik nicht sein.

Demgegenüber läßt sich ein anderer Geschichtsbegriff denken von einem Subjekt das nicht Geschichte macht, sondern Geschichte hat, ja, das erst dadurch, daß sich seine Geschichte erzählen läßt, sich als Subjekt konstituiert. Das Paradigma dafür ist die Naturgeschichte (oder die Naturgeschichten), denn die Natur ist ja nicht etwa deren Held oder handelndes Subjekt (Agent), sondern vielmehr nur ein Wort, ein negativer Begriff, der eben dies besagt: daß eine solche Geschichte von niemand gemacht wird, vielmehr die Gesamtheit der Vorgänge meint, die von allein „aus sich heraus“ geschehen (wie es die Bedeutung von „*physis*“ war, bevor Plato und Aristoteles sie vergöttlichten<sup>5</sup>).

Nun scheint es extravagant, ausgerechnet die Naturgeschichte der Kunstgeschichte zum Vorbild zu wählen; allein, diese Vorgänge, von denen ein Agent nicht angebar ist, zeigen sich auch in anderen, „nicht-natürlichen“ Bereichen: in der Geschichte der Schrift z. B., wo durch Umdeutung ganz belanglose Verbindungsstriche im Laufe der Zeit zu distinktiven Zügen werden, in der Geschichte der Sprachen; überall dort, wo Systeme sich verändern, um sich zu erhalten.

So läßt sich sinnvoll die Geschichte des ökologischen Gleichgewichts eines Sees erzählen; freilich werden dabei viele für diese Geschichte wichtige Ereignisse als „Zufälle“ auftreten, unbegriffen und unerörtert innerhalb dieser Geschichte (ein Erdbeben, die Ansiedlung einer Fabrik, der Verlauf einer Grenze etc.): Aber der Zufall ist ein Verhältnisbegriff, ist Zufall nur innerhalb dieser Ereignissequenz, weil er nämlich gleichzeitig Glied einer „anderen Geschichte“ ist, in der er erklärt und verstanden werden kann. Nun ist es keineswegs so, daß die Summe der Zufälle, des Unverstandenen abnehme, je größer die Macht des Systems ist, dessen Geschichte ich erzähle, und daß sie der Geringfügigkeit dieses Systems entsprechend wüchse. Die Sozialgeschichte eines konkreten Landes innerhalb einer bestimmten Zeit etwa (die manche für die fundamentale Geschichte halten möchten, die alles begründe) enthält genauso viele Zufälle, die eine gewaltige Rolle in ihr spielen, ohne daß sie aus ihr erklärt werden können, und die für die Biologie, Psychologie, Meteorologie, die Rechts- oder die politische Geschichte keineswegs Zufälle sind.

Aus einem anderen Grund hat René Wellek die Existenz einer Literaturgeschichte in Zweifel gestellt. Er setzte seinem 1941 erschienenen Buch *The Rise of English Literary History* 1970 einen Vortrag als Widerruf entgegen: *The Fall*

---

5. „Oder sollen wir uns der gewöhnlichen Lehre und Redensart bedienen? – Welcher? – Daß wir sagen, die Natur erzeuge dies (sc. die Tiere, Pflanzen und Mineralien) kraft einer von selbst gedankenlos wirkenden Ursache? Oder kraft einer göttlichen mit Vernunft und Erkenntnis, die von Gott kommt? – Ich zwar wende mich sonst oft, vielleicht meiner Jugend wegen, von einer dieser Vorstellungen zur andern, nun ich aber auf dich sehe und vermute, du glaubest, daß dies auf eine göttliche Art entstehe, nehme auch ich dasselbe an. – Sehr gut, o Theaitetos. . .“ (Platon, *Sophistes* 265 c, Schleiermacher).



of *Literary History* (in: *Poetik und Hermeneutik V*, p. 427-440). Den beschloß er mit dem Schopenhauer-Zitat: „So ist dagegen die Kunst überall am Ziel“ und folgenden Worten: „Es gibt keinen Fortschritt, keine Entwicklung, keine Geschichte der Kunst außer einer Geschichte von Schriftstellern, Institutionen und Techniken. Dies ist, wenigstens für mich, das Ende einer Illusion, der Sturz der Literaturgeschichte.“ Ein Kunstwerk, so argumentierte er, ist nicht ein Glied in einer Kette; es kann zu jedem Ding der Vergangenheit in Beziehung stehen. Es ist eine Totalität von Werten, die nicht nur seiner Struktur anhängen, sondern vielmehr seine Natur ausmachen. Diese Werte kann nur ein Akt der Kontemplation erfassen; geschaffen werden sie kraft eines freien Akts der Phantasie, der sich nicht auf die begrenzenden Bedingungen zurückführen läßt, die wir in den Quellen, Traditionen, biographischen und sozialen Umständen finden (p. 438).

In unser Bild übersetzt, hieße dies: Was uns von der musikalischen Vergangenheit erreicht, zerfällt in zwei Schichten. Einerseits die Partituren im wörtlichen Verstande, die zwar in einer zeitlichen Reihenfolge entstanden sind, doch ist ihnen diese Reihenfolge äußerlich, gleichgültig; jede für sich bildet eine Totalität, die schon durch das Aufreihen mißachtet wird. Die andere Schicht bestünde aus Techniken, Institutionen und Komponisten, welche die Werke zwar ermöglichen, aber das Wesentliche an ihnen nicht zu erklären vermögen. Auch diese Schicht bildet keine strikt kohärente Geschichte, sondern zerfasert sich in eine Vielzahl von Geschichten.

Nun ist der emphatische Begriff des Kunstwerks, dem Wellek hier folgt, auf die Musik erst spät angewendet worden; zu der Zeit nämlich, als die Musik Teil des Systems der „Schönen Künste“ wurde. Bekanntlich entstand dieses System (das Architektur, Bildhauerei, Malerei, Dichtung und Musik umfaßte und das in fast zweihundert Jahren selbstverständlich geworden zu sein schien, bis diese Selbstverständlichkeit zu bröckeln anfang) in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Daraus entwickelt sich ein Zustand, der durch folgende Charakteristika gekennzeichnet war:

1) die Existenz einer Ästhetik, mit der Tendenz, das Schöne den Transzendentalien (dem Einen, dem Wahren und dem Guten) an die Seite zu stellen und die verschiedenen Künste als ebensoviele Ausdrücke desselben Schönen in verschiedenem Material zu betrachten. Dabei versuchte die Musik, aus sich selber, d. h. als Instrumentalmusik, im selben Maße „sprechend“, „bedeutend“ zu werden wie die Dichtung.

2) die Autonomie des Kunstwerks;

3) die überragende Stellung des genialen Individuums;

4) die Existenz eines Kunst-Lebens (in unserem Falle: Musiklebens) mit einer Kunst-Öffentlichkeit (Musikkritik) und einer eigenen Lebenswelt, deren historischer Horizont sich zur Kunstgeschichte (Musikgeschichte) weitete.

Die Urform solcher Kunstgeschichte, die sich noch selbstverständlich als Teil des Kunstlebens verstand, nämlich als Explikation von dessen Traditionshorizont, und sich dem Kunstleben noch nicht gegenüberstellte und es noch nicht als ihr Objekt ansah, war aus diesem Grunde für unseren Begriff freilich weniger wissenschaftlich, weniger objektiv. Sie war teleologisch ausgerichtet. Da es keinen Namen dafür gibt, möchte ich sie provisorisch die kunsthistorische „Legende“ nennen.

(Dabei steht die historische Legende zur historischen Wissenschaft im selben Verhältnis wie Husserls Lebenswelt zur Welt der Wissenschaft.) In der Entwicklung der Musik hat diese Legende, die ihre Entstehung der Anwendung des idealistischen Begriffs des Kunstwerks auf die Musik überhaupt erst verdankte – „bis gegen die Mitte unseres Jahrhunderts ist es niemand eingefallen von einer Geschichte der Musik zu sprechen“ (Droysen, *Historik*) –, paradoxerweise<sup>6</sup> etwas möglich gemacht, was René Wellek der Dichtung im Namen desselben Begriffs absprechen zu müssen glaubte: eine Geschichte, die wirklich eine Geschichte war, mit einem Telos (dem musikalischen Kunstwerk) und sogar einer Art von kollektivem geschichtlich handelndem Subjekt: die außergewöhnliche Geschichte der Musik von Bach bis zur zweiten Wiener Schule und zu Strawinsky (denn diese Epoche verstand es, Bach, der gar nicht zu ihr gehörte, ja selbst Palestrina für sich zu vindizieren). Das biographische Interesse dieser Epoche mag wohl blind gemacht haben für viele Aspekte, auf die wir jetzt aufmerksam werden, aber es war vorgegeben von den Künstlern selbst, die sich bewußt in die Musikgeschichte hineinstellten (und noch bei Adorno sieht es manchmal so aus, als ob komponieren nichts anderes sei, als seinen Platz in der Musikgeschichte zu finden) und die versuchten, ihre Lebensumstände zu verstehen als providentielle Mittel zur Erreichung des künstlerischen Ziels. Die musikgeschichtliche Legende war das Mittel, das Rückgrat gewissermaßen, das diesem Stück Geschichte eben so etwas wie ein kollektives Subjekt gegeben hat. Schönberg war überzeugt, an denselben Problemen wie Bach oder Haydn weiterzuarbeiten.

Inzwischen hat unsere Wissenschaft sich von dem Musikleben, aus dem sie geboren war, emanzipiert: Sie trägt zwar noch zu unserer aktuellen musikalischen Praxis bei, ihr Sinn erschöpft sich aber nicht mehr darin. Doch wenn sie aus dieser Sphäre herausgetreten ist, dann nicht etwa, weil wir so klug und objektiv wären, sondern weil diese Sphäre sich selbst aufgelöst hat. Die Ästhetik hat auf ihren hohen Anspruch verzichten müssen; die Autonomie des Kunstwerks fristet (schon weil der Begriff des Kunstwerks selbst von vielen preisgegeben worden ist) als juristisches Alibi mit Augurenlächeln eine prekäre Existenz; und dem Genie ist es wie allen Mythen ergangen. Uns bleibt da nur, in die Resignation Welleks einzustimmen für jetzt und für die Musikgeschichte im allgemeinen – da gibt es wirklich nur „eine Geschichte der Autoren, der Institutionen und der Techniken“; uns bleibt, von jener einzigartigen Epoche zu zeugen und ihr gerade dadurch die Treue zu erweisen, daß wir von ihr Abschied nehmen. Denn „wo eine neue Epoche anbricht“, sagt Hans-Georg Gadamer, „gilt es vielmehr, vom Alten Abschied zu nehmen. Das ist kein Vergessen, sondern eher ein Erkennen. Denn im Abschied geschieht immer Erkenntnis. Das Alte wird im Abschied so von den unbestimmten Erwartungsmomenten geschieden, die unser engagiertes und auf Zukunft hin sich entwerfendes Dasein an es heftete, daß es jetzt erst ganz in sich selber zu ruhen beginnt“ (*Über leere und erfüllte Zeit*, in: *Kleine Schriften* III, p. 232).

<sup>6</sup> Das Paradox löst sich auf, wenn man die Geschichte „der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik“ (Kiesewetter) nicht mit der Geschichte der Literatur, sondern mit der Geschichte des Romans vergleicht (oder besser: mit der Geschichte derjenigen Dichtung, die sich als Fiktion definierte).