

Zeitgeist und Gedankenfreiheit

Zur Geschichte der Musikanschauung
von Walter Wiora, Saarbrücken

Das Wort ‚Musikanschauung‘ hat eine gute Tradition. Es gehört zum Titel von Schriften über die Musikanschauung des Mittelalters (Abert), des Augustinus (Edelstein), des Eriugena (Handschin), der französischen Romantik (Eckhardt), über die humanistische Musikanschauung (Birtner), über Grundformen deutscher Musikanschauung (Zenck). Anschauung ist in solchen Schriften kein Gegensatz zu Begriff, wie in der *Kritik der reinen Vernunft*, sondern so wie Welt- und Lebensanschauung in einem weiten Sinne gemeint. Eine Musikanschauung kann Gedanken und Vorstellungen verschiedener Art enthalten: außer geprägten Begriffen auch unbestimmte Ideen, Mythen, Symbole, Inhalte von Bildern und Gedichten und die Bewandnis von Musikinstrumenten.

Dagegen ist die Zusammensetzung von Musik und Begriff zu ‚Musikbegriff‘ weniger geläufig. Der Ausdruck gehört einer engeren Sondersprache an; wie ‚Musikwirklichkeit‘ und ‚Musikbarock‘, hat er sich wenig über eine Schule hinaus verbreitet. Er klingt nicht schön und ist auch nicht klar, wenn man ihn so verwendet, wie Rolf Dammann in seiner Habilitationsschrift¹. In diesem gewichtigen und wichtigen, umfangs- und inhaltsreichen Buch bedeutet *Musikbegriff im deutschen Barock* nicht nur den damaligen Allgemeinbegriff von der Musik, sondern „*was dem Menschen dieser Epoche musikalisch wesentlich war*“ (S. 8). Demgemäß stellt Dammann eine ganze „*Vorstellungswelt*“ (477) und den entsprechenden Zeitstil dar: theologische Spekulationen, Zahlensymbolik, rhetorische Figuren, Affektenlehre und vieles andere. Darauf würde der Ausdruck Musikanschauung besser passen als das Wort Musikbegriff.

Die Geschichte der Musikanschauung behandelt einzelne Gedanken, Gedankenkomplexe und Gesamtansichten vom Wesen der Musik. Sie untersucht die speziellen Ideen jeder Epoche und verfolgt den Werdegang von Ideen über Zeitstrecken hin, die länger und größtenteils sehr viel länger waren als Epochen.

Muß sie dabei nicht feststellen, daß die Ideen in so langer Lebensdauer ihre Lebenskraft verloren haben? Ist es nicht so, daß „historische Ideen“ nur im Zusammenhang eines Zeitgeistes historische Bedeutung hatten und nach dessen Ableben lediglich als erkaltetes Material weitergeschleppt wurden? Ideen, wie Sphärenharmonie, Reinheit der Tonkunst, Gesamtkunstwerk, hatten ihre gute Zeit im Zusammenhang der damaligen Gesamtideologien; doch später scheinen sie nur noch provinziell oder schattenhaft und in historischer Gelehrsamkeit fortzudauern. Der Geist, so scheint es, weht kräftig nur in den Strömungen einer Epoche, er weht nicht, wo er will.

¹ Rolf Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG 1967. 523 S. Leider hat das Buch kein Namen- und Sachregister. Die Freiburger Habilitationsschrift, auf die es zurückgeht, war schon 1958 abgeschlossen.

So selbstverständlich diese Annahme vielen klingt, so problematisch ist sie. Würden alle wesentliche Gedanken im Zeitgeist aufgehen, dann hätte niemand die Freiheit, sich fruchtbare eigene Gedanken zu machen und Ideen früherer Denker anders fortzuführen als im Sinne der herrschenden Ideologie. Es gäbe dann nur vier Möglichkeiten: Zeitgemäß, Vorläufer, Rückständig, Abseitig. Die produktiv sachlichsten Denker und Forscher wären danach etwa ebensosehr an die Ideologien ihrer Umgebung gebunden gewesen wie deren Funktionäre und Mitläufer.

Doch „die Gedanken sind frei“, lautet der Kehrreim eines Liedes, und schon im Mittelalter war dies eine sprichwörtliche Redewendung. „Geben Sie Gedankenfreiheit“, bittet Marquis Posa den strengen Monarchen; man solle Gedanken ungehindert hegen und äußern dürfen. Gedanken- oder, wie Kant sagt, Denkfreiheit ist aber auch innere Freiheit und betrifft auch liberale Gesellschaftssysteme. Sie ist Freiheit von Geschmacksrichtungen und Denkschablonen, Klischees und Schlagworten und darüber hinaus kritische Selbständigkeit gegenüber dem herrschenden Zeitgeist. In ihr unterwirft sich die Vernunft *„unter keine andere Gesetze, als die sie sich selbst gibt“*².

Es wäre nicht kritisch, die Forderung nach innerer Gedankenfreiheit als weltfremden Idealismus abzutun. Kritisch ist die Frage vielmehr so zu stellen, inwieweit in der Geschichte der Musikanschauung wesentliche Gedanken tatsächlich zeitgebunden und zeitbeschränkt gewesen sind. Es ist zu untersuchen, ob alle Tatsachen beweisen, daß lebenskräftige Ideen stets einem etablierten Zeitgeist gefolgt sind oder einen künftigen angebahnt haben und daß alles übrige Denken epigonal oder abseitig war. Womöglich sprechen die Tatsachen dafür, daß Ideenbildung und Gedankenarbeit selbständiger vor sich gehen. Sollte es keine anderen Wege der Geschichte geben als Straßen, die zu den Sammelplätzen des Zeitgeistes führen?

1. Zeitgeist als dominierendes Denkmodell

Während manche Vertreter der Geistesgeschichte den Zeitgeist und seine Wandlungen nur als ein Teilgebiet behandeln, stellt bei anderen die Frage nach ihm alle übrigen Aspekte in den Schatten. Man läßt dann die allgemeine Geistesgeschichte, die oft mit Ideengeschichte gleichgesetzt wird³, mit der speziellen Untersuchung des verschiedenen Zeitgeistes der Epochen zusammenfallen. So beginnt Hans-Joachim Schoeps die Einleitung zu seinem *Programm einer neuen Disziplin*⁴ mit dem Satz: *„Das Thema der Geistesgeschichte lautet: Der Zeitgeist und seine Wandlungen“* (S. 9). Dieser Auffassung nahe steht Rudolf Schäfke, wenn er in der Einleitung zu seiner *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*⁵ erklärt: *„Der hier gebotene Versuch befolgt die geistesgeschichtliche Methode und schafft mit ihrer Hilfe Umrisse, die das Gewicht auf Geist, Gedanken und querverbindende Wesenszüge einer Epoche legen“* (VII).

2 Kant in seinem Aufsatz *Was heißt: Sich im Denken orientieren?* (1786), Werke, Berliner Akademieausg. Bd. VIII, S. 131-147.

3 Z. B. Gero von Wilpert, *Sachwb. der Literatur*, Stuttgart 1955, S. 237 und 190.

4 *Was ist und was will die Geistesgeschichte. Über Theorie und Praxis der Zeitgeistforschung*, Göttingen 1959.

5 Berlin 1934, 2. Aufl. Tutzing 1964.

Die geistesgeschichtliche Richtung seit Wilhelm Dilthey wurzelt im deutschen Idealismus und der „Historischen Schule“ um Leopold von Ranke. Für Ranke waren leitende Ideen nichts anderes als die herrschenden Tendenzen in jedem Jahrhundert. Nach Hegel haben politische Geschichte, Staatsverfassungen, Kunst, Religion, Philosophie „alle zusammen eine und dieselbe gemeinschaftliche Wurzel – den Geist der Zeit. Es ist e i n bestimmtes Wesen, [ein] Charakter, welcher alle Seiten durchdringt . . .“⁶. „Niemand kann über seine Zeit wahrhaft hinaus, sowenig wie aus seiner Haut“⁷.

Wie der historische Idealismus so erklärt der historische Materialismus das Denken aus dem Zustand der jeweiligen Epoche. Nur werden nach geistesgeschichtlicher Auffassung alle wesentlichen Gedanken durch die Geisteshaltung und das Stilwollen eines Zeitalters determiniert, nach marxistischer aber durch den ökonomisch-sozialen Unterbau. Dort erklärt man die Geschichte der Ideen aus den Wandlungen des Zeitgeistes, hier aus den Wandlungen von Wirtschaft und Gesellschaft. Demgemäß läßt sich das Denkmodell der Zeitgeistgeschichte in ein marxistisches Geschichtsbild übernehmen, indem man den Zeitgeist durch den Unterbau ersetzt oder erklärt. Darum können sich marxistische Schriften zur Geschichte der Musikanschauung weitgehend auf solche stützen, die am Zeitgeist orientiert sind; man braucht sich nur das jeweilige Bild von einer Epoche zueigen zu machen und unter dieses Bild Hinweise auf die jeweiligen wirtschaftlich-sozialen Verhältnisse zu schieben. Das zeigt sich zum Beispiel an Dénes Zoltais *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*⁸ im Vergleich mit geistesgeschichtlich orientierten Schriften von Bessler, Schäfke und anderen. Das geistesgeschichtliche Denkmodell kritisch zu analysieren, ist darum auch für die Analyse marxistischer Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung von Bedeutung.

Die Auswirkung von Zeitstilen, wie Barock, auf die Musikanschauung darzulegen, ist als ein Teilaspekt des Geschichtsbildes unentbehrlich, als dominierendes Denkmodell aber fragwürdig. Vielleicht steht es mit den Zeitstilen ähnlich wie mit Nationalstilen; nationale neben anderen Komponenten zu berücksichtigen, ist als Teilaspekt notwendig, die nationalistische Geschichtsauffassung aber, in der die Darstellung der Nationen das ganze Gesichtsfeld beherrscht, hat ihre Unhaltbarkeit bewiesen.

Es spielen zwar im genannten Buche von Dammann neben diesem Denkmodell auch andere Gesichtspunkte eine Rolle, zumal die Toposforschung, die in historischen Längsschnitten dem Werdegang von „Traditionsgedanken“ nachgeht. Doch in erster Linie ist es das Modell des Zeitgeistes, nach dem Dammann die deutsche Musikanschauung des Barock als eine große Einheit darstellt, welche sich um 1600 gebildet und zur Zeit von Mattheson und Scheibe in schnellem Absturz aufgelöst habe. Sein Buch kann neben demjenigen von Schäfke als instruktives Beispiel für dieses Denkmodell dienen.

6 *Werke*, ed. Michelet, 2. Aufl. XIII, S. 68 f; *Theorie-Werkausgabe* (Suhrkamp), Bd. 18, Frankfurt 1971, S. 74.

7 *Ebenda*. Siehe dazu auch Schoeps, a. a. O., S. 16-18.

8 Ungarisch 1966, deutsch Berlin und Budapest 1970.

1. *Musikanschauung als Ausdruck des Geistes und Menschen einer Stilepoche*

Wer diesem Denkmodell unkritisch folgt, für den ist es kein Problem, in welche Perioden sich die Geschichte der Musikanschauung gliedert; er braucht die Frage nicht förmlich zu stellen, denn die Antwort steht von vornherein fest: nach den bekannten Stilepochen, wie Renaissance und Barock. Damit ist auch schon eine Vorentscheidung über die Frage getroffen, wie sich die Musikanschauung zur Komposition der gleichen Zeit verhält und aus welchen Ursachen sie letztlich zu erklären ist: Beide, die Ergebnisse des Denkens und des Komponierens, sind letztlich Ausdruck des Stilwollens der Zeit. So habe die Renaissance ihre Musikanschauung ausgeprägt und so der Barock die seine. Nach Schäfke „*muß a priori angenommen werden, daß die romantische Geisteshaltung ... mindestens gleichzeitig mit der Wirkung auf die praktische Kunst auch in dem literarischen Nachdenken über Musik ihren Ausdruck fand*“ (324).

Wird aber der Geist nicht als geheimnisvolle Kraft hypostasiert, dann ist dieses Gedankengut aus einem Menschentypus zu verstehen. So führt Schäfke „*die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts*“ auf den „*Typus des romantischen Menschen*“ zurück (324). Auch für seine Gegenwart (vor 1934) erschien ihm „*nicht der empirische Befund an Musikästhetiken*“ wesentlich, sondern „*einzig die Musikanschauung der Gegenwart, soweit sie typischer Ausdruck dieser Zeit und des heutigen Menschen ist*“ (393 f); das war die „*Energetik*“, wie sie August Halm und Ernst Kurth gelehrt haben.

Ähnlich fungiert bei Dammann „*der Mensch des Barock*“ als Akteur, der sich in der Musikanschauung des Zeitalters auswirkt. Diese Auffassung ermöglicht einen dramatischen Darstellungsstil. Der Historiker schildert nicht nur, wie der Barockmensch auf der Bühne des „*theatrum mundi*“ vor dem Himmel als Zuschauerraum agierte, sondern er stellt ihn dramatisch auf der Bühne der Geschichtsschreibung seiner Leserschaft dar: „*Es ist ein Engagement der Gegensätze, von dem jene Dynamik ausgeht, die den Menschen des Barockzeitalters in ständiger Erregung hält*“ (10). „*In beständiger Unruhe um die Erfüllung der figural versiegelten Verheißungen ewiger Seligkeit erscheint dem deutschen Musiker des Barock die Musik auf Erden als ein unsäglicher Vorklang des himmlischen Weltreichs*“ (447).

Die geistesgeschichtliche Erklärung der Musikanschauung als Ausdruck des Menschen einer Zeit ist in die marxistische Musikanschauung übertragen worden. So sagt z. B. Dénes Zoltai: „*Es gilt heutzutage gewissermaßen schon als Gemeinplatz, daß in der Psalmodie und in der patristischen Musikauffassung dasselbe religiöse Weltgefühl, dieselbe asketische Moral und transzendente Lebensgestimmtheit Gestalt annehme*“ (66). Solcher Zeitgeist sei aber auf eine wirtschaftlich-soziale Basis zurückzuführen. „*Sowohl in der musikalischen Praxis der Zeit, als auch in der altchristlichen ideologischen Bewußtmachung dieser Praxis spiegeln sich letztlich die objektiven Lebens Tatsachen des frühen Feudalismus wieder*“ (69). In der Unterscheidung von musicus und cantor nehme die Abgrenzung der Funktionen von Kleriker und Laie eine kulturpolitische Gestalt an (82).

Schon an diesen Fällen zeigen sich Mängel des Denkmodells. Neben Stilepochen, wie Barock und Romantik, und neben wirtschaftlich-sozialen Kategorien, wie Aufstieg des Bürgertums, kommen andere Arten von Zeitabschnitten kaum zur Geltung. In Wahrheit haben sich zum Beispiel folgende Entwicklungszüge und Entwicklungs-

stadien epochemachend auf die Geschichte der Musikanschauung ausgewirkt: die Durchrationalisierung der Tonhöhen und -längen seit der Antike mit Stadien, wie der Stabilisierung mensuraler Rhythmik und Notation; die Ausbildung des schriftlich fixierten mehrstimmigen Kunstwerks; die Vonselbständigung reiner Instrumentalmusik; die Begründung der Ästhetik; der Aufstieg der Musikforschung als positiver Wissenschaft; die Entfaltung des historischen Bewußtseins und des Historismus sowie die Anbahnung eines übereuropäischen Gesichtskreises. Entwicklungsstadien und Zeitstile, z. B. die Ausbildung historischen Bewußtseins und die Romantik, fallen trotz allen Wechselwirkungen nicht miteinander zusammen und sind nicht auseinander abzuleiten.

Das Denkmodell vom Zeitgeist berücksichtigt ferner zu wenig die verschiedenen Funktionen der Ideen in der Praxis: daß sie manchmal leiten und oft nur schmücken, teils einen Zustand rechtfertigen, teils aus der Kritik an ihm erwachsen. Sie können verschiedenen Richtungen zugehören, die in einer Epoche miteinander konkurrieren. Wie das Bewußtsein der einzelnen Person nicht ihrer Realität zu entsprechen braucht, so ist die Musikanschauung einer Zeit nur im Grenzfall ein getreu reflektierender Spiegel der gleichzeitigen Musik. Zum Beispiel entspricht das ergiebige literarische Motiv des exzentrischen Musikers von Wackenroder bis Thomas Mann nur sehr wenig dem realen Verhältnis zwischen Komponist und Mitwelt und seinen Wandlungen in dieser langen Zeitspanne. Zur Musikanschauung der Sturm und Drang-Bewegung im unverwässerten Sinn dieses Ausdrucks gibt es keine äquivalente Bewegung im gleichzeitigen Kompositionsstil. Andererseits war die Affektenlehre dem vollen Sinngehalt großer Werke, wie derer von Schütz und Bach, nicht gewachsen. Dazu kommt, daß manche Arten der Musikanschauung zu Wissensformen gehören, die der musikalischen Praxis oft fernstehen, z. B. zu philosophischen Systemen. Es ist ein Vorurteil, daß sich in allen Fällen trotzdem hintergründige Verwandtschaft aus der Gemeinsamkeit des Zeitgeistes erweisen lasse.

2. Wie einheitlich ist die Musikanschauung einer Stilepoche?

Vielen gilt Zeitgeist als „die sich in den Erscheinungen eines Zeitalters offenbarende Gleichartigkeit der geistigen Haltung, des Stils, der Lebensform und der Ideen“⁹. Schäfke schwelgt geradezu in dieser Annahme. So behauptet er die geistesgeschichtliche Einheit der gesamten Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (XVI). „Die gesamte Musikästhetik des 18. Jahrhunderts“ lasse sich „bei der sehr starken Einheitlichkeit“ in den damaligen Gedankengängen aus Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* demonstrieren (300). Für die „Renaissance“ stellen Zarlino und Vincenzo Galilei „in der unmittelbaren Berührung zweier Generationen die beiden Gegenpole dar, die die tiefst einheitliche Musikanschauung ein und derselben Geistesepoche umspannt“ (276).

Bei Dammann kommen Gegensätze innerhalb eines Zeitalters stärker zur Geltung. Der Barock habe „viele Gesichter“: Spekulation, Darstellung der Leidenschaften, Rhetorik, Symbol, Allegorie (419). Vor allem stellt Dammann ausführlich dar, worin im Zeitalter der „europäischen Stilherrschaft der Italiener“ (8) die Besonderheit der

⁹ Der Große Brockhaus, Band 12, Wiesbaden 161957, S. 660.

Deutschen lag. In diesem nationalen Rahmen betont er jedoch die Einheit: „*Dieses Buch sucht zu umreißen, was im deutschen Musikbarock zu einer Einheit zusammengezwungen wurde*“ (9). Es wurden zusammengezwungen Ratio und Affekt; Formstrenge und Pathos, z. B. in Fugenthemen; verborgene Symbole und grelle Rhetorik; theologisch begründete Fundierung in einfachen Zahlenverhältnissen und exzentrische Heftigkeit mit gehäuften Dissonanzen und Chromatik. So bestehe der Musikbegriff im damaligen Deutschland aus gegensätzlichen Elementen; doch trotzdem sei er „*etwas im Grunde Einheitliches*“ (8).

War die Musikanschauung auch in den übrigen Dimensionen der Wirklichkeit einheitlich? Hat das Gedankensystem, das Dammann aus Schriften von Werckmeister, Kepler, Kircher, Lippius usf. belegt, den ganzen Zeitraum von 1600-1750 hindurch geherrscht und war es in allen Ländern des deutschen Sprachgebiets, in Groß- und Kleinstädten, in allen Schichten der Musikerschaft verbreitet? An Werckmeister wirkt manches eng und sektiererisch; repräsentiert er wirklich das Zeitalter als ganzes, einschließlich der Höfe und größeren Städte?

Es klingt wie ein innerer Widerspruch, wenn Dammann von „*teilweise esoterischen Wissensbezirken*“ sagt, daß sie nicht nur Bach im besonderen, sondern der spekulativen Grundanschauung des deutschen Barock „*im allgemeinen*“ entsprechen (447). Esoterisch heißt doch geheim, schwer zugänglich, nur für Eingeweihte bestimmt, ist also ex definitione nicht allgemein. Desgleichen besteht ein innerer Widerspruch zwischen superlativischer Charakterisierung und Allgemeinurteilen. Der Analogie zwischen Mikro- und Makrokosmos begegne der Mensch des Barock „*geradezu mit einem Zug des Ekstatischen*“ (63). Der „*Musikbegriff des deutschen Barock*“ sei „*durchdrungen von einer erregten Jenseitsschau*“ (476).

Im Unterschied zu Händel, Telemann und anderen sei Bach „*der gelehrte Baumeister der Musik des Spätbarock*“. So bewahrheitete sich, „*daß Composition und Gelahrtheit . . . im deutschen Barock aufeinander bezogen sind*“ (21). Doch was für Bach und die ihm verwandten Meister gilt, gilt offenbar nicht so für jene anderen, die sich von ihm unterscheiden, und damit nicht einheitlich für die ganze Zeit. Ein reflektierend-lehrhafter Zug gehört zwar zum Eigentum des damaligen Deutschland, und theoretische Leistungen, wie Burmeisters Übertragung gelehrter Rhetorik auf die Musik, waren ein charakteristisch deutscher Beitrag zur europäischen Gesamtheit. Doch die Musikanschauung, die in Lehrschriften vertreten wurde, war stets nur ein Teilbereich der Musikanschauung einer Zeit, wenn auch ein wesentlicher. Keineswegs galt die Musik jemals allgemein als mathematische Wissenschaft (25) und wurde musikalisches Wissen allgemein seit der Antike über das praktische Können gestellt (12). Gelehrte sind nicht die Allgemeinheit. Im 5. Jahrhundert sagt Claudianus Mamertus, die Artes liberales Musik, Geometrie und Arithmetik würden wie drei Furien verabscheut¹⁰. Im 9. Jahrhundert beruft sich Aurelianus Reomensis auf die Autorität alter und heiliger Schriften, um davon zu überzeugen, daß man die musica disciplina nicht geringschätzen dürfe¹¹. Im 14. Jahrhundert beklagt Jacobus von

¹⁰ Corp. script. eccles. lat., Bd. XI, S. 204; G. Pietzsch, *Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters*, Halle 1932, S. 22.

¹¹ Gerbert, *Script.* 1, 29.

Lüttich, daß die *musica theorica* schon gleichsam begraben und der Vergessenheit überliefert sei¹². Ernsthafte Musik und Musikspekulation dürften stets eine Sonderwelt des Daseins und im Horizont sehr vieler nur einen Randbezirk gebildet haben. Es sei an Zeugnisse dafür erinnert, daß Kennerschaft und Ansehen der Musik als Kunst auch in der Barockzeit begrenzt waren. 1742 erklärt Lorenz Mizler, daß künstlich-kontrapunktische Musik nur von wenigen beurteilt werden könne und daß sie nur diese, nicht jedermann vergnüge¹³. 1686 sagt Werckmeister, die *Musica* sei „*fast an allen Orthen . . . in Verachtung gerathen*“¹⁴.

Vorurteilslose Bestandsaufnahme führt zu einem differenzierteren Bilde von der Struktur eines Zeitalters, als man in jenem Denkmodell voraussetzt. In der Barockzeit finden sich durchaus andere Ideen über Musik als diejenigen, für die Dammann besonders Werckmeister zitiert, so im Umkreis der Höfe, in geselligen Liederbüchern, im Streit um die Oper, bei Johann Beer, Johann Kuhnau, Johann David Heinichen u. a. Schon im späten 17. Jahrhundert setzte auch in Deutschland die Aufklärung ein und war „Galant“ ein Ideal und Modewort. Von Mattheson erschien *Das neueröffnete Orchestre*, als er 32 und Bach 28 Jahre alt waren, 37 Jahre vor 1750. Er vertritt nicht eine Position nach dem Spätbarock, sondern eine Gegenposition in diesem Zeitalter.

Dammann erwähnt die beginnende Aufklärung und die musikfeindliche Seite des Pietismus kurz als zwei Richtungen, denen sich Werckmeister entgegenstellte (429, 468 u. ö.). Er deutet an, aber führt nicht aus, daß Schriften, wie diejenigen Werckmeisters, auch apologetischen Charakter hatten. Das Lob der Mathematik und Musik mit theologischen Argumenten ist auch als Reaktion auf laue, skeptische und feindliche Kräfte der Mitwelt zu verstehen und als rechtfertigende Standesideologie zugunsten der Gelehrten unter den Musikern. Übrigens sind jene theologischen Argumente insofern schwach, als sie sich einseitig auf den immer wieder zitierten Satz aus der apokryphen, stark hellenistischen „Weisheit Salomons“ stützen, daß Gott alles nach Zahl, Maß und Gewicht geordnet habe; man hat früher niemals die Gesamtheit der auf Musik bezüglichen Stellen des Alten und Neuen Testaments zugrundegelegt: ein seltsames Faktum in der Geschichte christlicher Musikanschauung.

Der innere Zusammenhang eines reich bewegten Zeitalters braucht nicht in einheitlichen Stilmomenten und Anschauungen zu bestehen. Er besteht zunächst in der gemeinsamen Situation, dem gemeinsamen Zeitmilieu, auf das verschiedene Richtungen verschieden reagieren. Er beruht ferner auf dem jeweiligen Stande des Wissens, der Technik, der Musiktheorie und Kompositionen (z. B. was an Möglichkeiten der Harmonik und an Formgattungen bereitlag). Nicht zuletzt ergibt sich der Zusammenhang einer Epoche aus dem Miteinander verschiedener Richtungen, die gegeneinander streiten und sich aneinander orientieren. Es gibt, wie Karl Mannheim gezeigt hat¹⁵, keine Entelechie und aus ihr strömende Einheit des Geistes einer

12 *Speculum Mus.* II, cap. III, ed. Bragard, S. 12.

13 Vorrede zur Übersetzung des *Gradus ad Parnassum* von J. J. Fux, Leipzig 1942, f.3 v; s. a. Dammann, S. 89.

14 *Musicae math. Hodegus curiosus*, S. 113; Dammann, S. 68.

15 *Das Problem der Generationen*, Kölner Vj. Hefte f. Soziologie 7, 1928; abgedr. in: K. Mannheim, *Wissenssoziologie*, hrsg. v. K. H. Wolff, Berlin-Neuwied 1964, besonders S. 556 bis 565. Über den Kampf verschiedener Ideologien um die Herrschaft s. a. E. Lemberg, *Ideologie und Gesellschaft. Eine Theorie der ideologischen Systeme*, Stuttgart etc. 1971, S. 320 u. ö.

Epoche, keinen einheitlichen Zeitgeist. Eine Epoche gleicht eher einem polyphonen Gewebe, dessen Stimmen bald führend hervortreten, bald nur als Gegenstimmen fungieren; bald in dieser, bald in jener Stimme erscheinen neue Motive, und diese werden nachgeahmt und manchmal durchimitiert. Dabei ist zu bedenken, daß sich die verschiedenen Gruppen einer Zeitgenossenschaft in sehr verschiedenem Maße literarisch geäußert haben. Die Gewichtsverteilung in den literarischen Quellen deckt sich nur zum Teil mit der Gewichtsverteilung in der Wirklichkeit. So war die Musikanschauung des Mittelalters bunter, als es in den Lehrtraktaten der *Ars musica* zutage tritt.

Wird so das Geschichtsbild differenziert, dann erscheint die Möglichkeit der Gedankenfreiheit größer als im Modell des einheitlichen Zeitgeistes. Nicht nur lassen manche mächtige Ideologien sogar ihren Anhängern einen gewissen Spielraum für selbständiges Denken, während andere „bis zur Forderung eines *Sacrificium intellectus* gehen“¹⁶, sondern zwischen den verbreiteten Ideologien können Räume für relativ freies und trotzdem nicht unproduktives Denken offenstehen. Dieses Denken wird durch Ideologien der Umwelt zwar mitbestimmt, aber nicht völlig determiniert. So haben zum Beispiel Herder oder Hegel, Johannes de Grocheo oder Jacques Handschin über Musik nachgedacht, ohne im jeweiligen Geiste der Zeit aufzugehen.

3. Das Verhältnis zu früheren und späteren Zeiten

Da der Glaube an Einheitlichkeit keinen Platz für Abweichungen läßt, rechnet man diese, wo sie nicht zu leugnen sind, oft weniger zu ihrer Epoche als zur vorangehenden oder zur folgenden; wer nicht in das uniforme Zeitbild paßt, erscheint als Nachfahre oder Vorläufer. In der „Ablehnung des zeitgenössischen Schaffens offenbart Glarean die typische konservative, nachhinkende Haltung der Geschmackslehre des Theoretikers von Aristoxenos bis zu Heinrich Schenker“, sagt Schäfke (267). Cotto um 1100 ist als Vorläufer der „vorwiegend aristotelisch gelenkten Musikanschauung“ bezeichnet worden, die um 1200 mit dem Beginn der Hochscholastik einsetzte¹⁷. Die Bedeutung, die bei Johannes de Grocheo dem Menschen zukommt, weist nach Zoltai über die Gotik hinaus und antizipiert die Renaissance (105). Josquin sei „nicht mehr der verspätete Vertreter des spätgotischen Flamboyantstils, wie sein großer Vorgänger Ockeghem, sondern der Vorbereiter des Innerlichkeitskults der neuen protestantischen Religiosität“ (116). In ähnlichem Sinn spricht Schäfke von einer „Vorerregung der Romantik“ (323). Wenn andererseits bei Herder „1800 in der Kalligone die metaphysisch-universale Ausweitung des Musikbegriffs erscheint, ist rückwirkender Einfluß der Romantiker anzunehmen“ (325).

Faßt man jede Epoche als im Grunde einheitlich auf, dann liegt es nahe, grundstürzende Umbrüche zwischen ihnen zu behaupten. An jedem großen Wendepunkt der Kulturgeschichte zeige sich, sagt Zoltai, „der leidenschaftliche Wille zum Bruch mit der Vergangenheit“ (125). Dammann macht aus einem utopischen Begriff Nietzsches eine allgemein historische Tatsache: „Es entsteht in den geschichtlich erheblichen Augenblicken eine Umwertung der Werte“ (9). Das Denken in Antithesen und das Vermengen historischer mit systematischen Begriffen seit Heinrich Wölfflin

¹⁶ Auch dazu s. Lemberg, a. a. O., S. 321 u. ö.

¹⁷ H. Pfrogner, *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg-München 1954, S. 126.

begünstigen die Vorstellung, daß die Musikanschauung von einer zur nächsten Epoche ins Gegenteil umgeschlagen sei. Dammann folgt dem Glauben an den Sündenfall um 1750. Ein „*wahrhaft grundstürzender Umbruch*“ habe sich ereignet, man sei „*zu grundverschiedenen Wertmaßstäben*“ gelangt (477 u. ö.). Das „*Unheimliche dieser Wandlung*“ bestehe vor allem darin, daß die Musik nunmehr „*in das menschliche Einzel-Ich hineingeholt*“ und aus „*den universellen Ordnungen*“ zurückgenommen sei (489). Doch welche Komponisten zwischen Bach und der Wiener Klassik haben in ihren Werken tatsächlich nur sich selbst als Einzelpersönlichkeit dargestellt? Waren es Graun, Quantz, Gluck, Schulz oder der junge Haydn? Der epochale Umbruch zeige sich auch „*in der Entmächtigung der Mathematik. Sie wird zwar nicht sogleich verworfen*“ (477) – doch wann ist sie je allgemein verworfen worden? Die These vom gänzlichen Umbruch widerspricht der Tatsache, daß „*neben den Strömungen der Aufklärung eine Verbindungslinie vom 17. Jahrhundert zur Romantik*“ geführt hat¹⁸. Dammann hat nicht zwei Epochen in ihrer vielfarbigen Gesamtheit konfrontiert, sondern nur zwei gegensätzliche Richtungen, die er zu Repräsentanten der beiden Epochen verallgemeinert.

So polemisch sich die Geistesgeschichte dieser Art zum Fortschrittsglauben verhält, so hat sie mit ihm die Tendenz gemeinsam, qualitative Wesensunterschiede auf solche des Früher und Später zu reduzieren. Im Extrem gibt es hier nur Altes, Neues und die Verbindung von Alt und Neu. Die Entsprechung zwischen den Konsonanzen und den einfachsten Zahlenverhältnissen gilt dann nicht als zeitlose Tatsache, sondern als „*antikes Gedankengut*“. In einer für den Barock typischen Definition werde „*das erkennende Wissen (scire) der boethianischen Spätantike ursächlich mit dem Komponieren zusammengebracht*“ (Dammann, S. 11 f); doch warum ist Wissen über das Verhältnis von Zahl und Ton spezifisch spätantik und mit dem Namen jener einen Quelle, der Schrift des Boethius, zu bezeichnen?

4. Einige Ursachen des Denkens in einheitlichen Stilepochen

Das Denken in kompakten statt in differenzierten Zeitaltern hat viele Ursachen. Nur einige seien hier hervorgehoben.

Zu seinen Wurzeln gehören Geschichtsbilder von Bewegungen, die ein künftiges Zeitalter entwerfen, in dem die erstrebten Ziele allgemein verwirklicht sein werden, die ferner von den Zeitgenossen Zeitsolidarität fordern und die eine global vorgestellte Epoche, wie das 19. Jahrhundert, bekämpfen und überwinden wollen. Der „*Zukunftswille zur Umbildung des Musiklebens*“ (Gurlitt) wirkt sich auf das Geschichtsbild aus. Die „*Erneuerungsbewegungen*“ glaubten an ein vergleichsweise goldenes Zeitalter in der Vergangenheit, das mit einem Sündenfall endete, oder an mehrere goldene Berge zwischen grauen Tälern. Die Geschichte der Musik habe einem vertieften Verständnis der Gegenwart zu dienen; der Historiker sei unlösbar in die geistige Situation der Gegenwart verflochten und solle die Vergangenheit dementsprechend ansehen, als Vertreter seiner Zeit. Er habe zu erfüllen, was diese von ihm fordert; die Gegenwart stelle die Aufgaben und formuliere die Fragen. Das war

18 E. Katz, *Die musikal. Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg 1926, S. 79 f.

eine leitende Idee Wilibald Gurlitts und seiner Schule¹⁹. Sein „Musikbegriff“ war bestimmt durch jenes „Heute . . . , wo in allen Bezirken unseres Geisteslebens der Vorrang der Sachwelt vor der Ichwelt neu entdeckt wird“²⁰.

Solchem Willen zu einheitlichem Zeitgeist in Gegenwart und Zukunft entspricht die Annahme einheitlichen Zeitgeistes auch in vergangenen Epochen, wie den verklärten Zeiten des Palestrinastils und des deutschen Barock. Umgekehrt wirkt das Bild vom Zeitgeist früherer Epochen auf das Bild von der Gegenwart und von der Zukunft. Die Vorstellung von einstigem allgemeinem Umsturz bietet ein Anschauungsmodell für Vorstellungen von einem kommenden Umsturz. Programmatik und Geschichtsschreibung, Vorblick und Rückschau bestimmen sich wechselseitig.

Eine andere Wurzel des Denkmodells vom Zeitgeist und den grundstürzenden Umbrüchen ist die Übernahme einstiger Programme und Geschichtskonstruktionen als maßgeblicher Quellen. So übernimmt man zum Beispiel ohne Quellenkritik Johann Samuel Petris Satz aus dem Jahre 1782 über die „große Katastrophe, welche ums Jahr 1740 sich anfing und noch fort dauert“²¹.

Nur summarisch sei schließlich auf Ursachen hingewiesen, die in der Lehre von den Formen historischen Denkens zu behandeln wären. Es ist näherliegend, einen Aspekt zu verallgemeinern, als mehrere zu kombinieren. Ein Nacheinander ziemlich homophoner Sätze, wie in der Suite, ist leichter vorzustellen als ein symphonisches Gewebe. Die Vorstellung vom wechselnden Zeitgeist ist, wie diejenige vom stetigen Fortschritt, eine einfache Denkform. Auch darum konnte sie sich weiter verbreiten als differenziertere Geschichtsbilder.

II. Das Fortsetzen von Grundgedanken im Wechsel des Zeitgeistes

Wilibald Gurlitt hat nicht nur den Wechsel der Stilepochen betont, sondern er ging andererseits der Frage nach, wie der ihm vorschwebende Begriff der Musik von der Antike bis zur Bachzeit und weiter bis zur Richtung von Paul Hindemith fortgelebt hat²². Rudolf Schäfke meint im Widerspruch zu seiner Überbetonung der Stilepochen und ihres Zeitgeistes, „daß das Altertum bereits alle später auftretenden typischen Richtungen der Musikanschauung teils ausgebildet hat, teils zum mindesten keimhaft enthält“ (193). Auch Dammann behandelt größtenteils sehr altes Gedankengut, das besonders zäh in Deutschland festgehalten wurde, wie die Idee der Struktur analogie zwischen Tonkunst und Harmonie der Welt (37); er erörtert „die Kontinuität eines Überlieferungsweges, der aus der Antike kommt, über das Mittelalter in die Renaissance führt und mit dem Barockzeitalter sein Ende findet“ (34). Der letzte Teil dieses Satzes widerspricht allerdings den Tatsachen. Was noch weiter wirkte als bis zur Zeit Bachs, waren nicht nur „rudimentäre und ihrem Wesen nach umgeprägte Einzelheiten“ (503). Vielmehr hat ein Komplex jener Grundgedanken auch in der Goethezeit und über sie hinaus fortgelebt, wenngleich tatsächlich „umge-

19 H. H. Eggebrecht in: W. Gurlitt, *Musikgesch. und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*. Teil I: *Von musikgeschichtlichen Epochen* (Beihefte zum AfMw Bd. I), Wiesbaden 1966, bes. S. XV ff.

20 Ebenda, S. XVI.

21 MGG 10, Sp. 1133.

22 Siehe dazu Eggebrecht, a. a. O., S. 16.

prägt“; doch umgeprägt wurden Ideen auch schon früher. Nicht nur bis zur Barockzeit, sondern durch sie hindurch ist altes Gedankengut lebenskräftig überliefert worden.

Ahistorischer Glaube hat Ideen für überzeitlich im Sinne von ewig und gleichbleibend gehalten. Der relativistische Historismus hat sie auf bestimmte Zeitalter eingeschränkt. Jener These und dieser Antithese ist die Feststellung entgegenzusetzen, daß in der Geschichte der Musikanschauung neben den besonderen Ideen der Stilepochen auch solche Grundgedanken wirksam waren, die freizügig durch mehrere Epochen weitergeführt worden sind. Sie waren nicht an nur ein Zeitalter gebunden, sondern haben Epochengrenzen überschritten, wie wenn man auf einer langen Reise verschiedene Länder durchquert. Mit dieser Feststellung wird nicht Ewigkeit dieser Ideen behauptet, sondern nur ihre lange Lebensdauer. Auch ist diese Lebensdauer nicht als Immergleichheit zu verstehen. In neuen Zusammenhängen erhielten sie neuen Stellenwert, und indem sie geschichtlich lebendig waren, machten sie Wandlungen durch. Ähnlich Motiven und Themen, die man musikalische Gedanken nennt, wurden sie variiert.

1. Die Geschichte der Musikanschauung als Gewebe aus Motiven und Variationen

Nur von einem Hauptzug des Geschichtsverlaufs soll im folgenden die Rede sein, nicht davon, daß im Wechsel der Stilepochen sowie in den verschiedenen Entwicklungsstadien der Rationalisierung, des historischen Bewußtseins, der Musikwissenschaft usf. neue Ideen hinzugekommen und alte weggefallen sind. Wie in der Geschichte einer Sprache neben dem Wechsel des Wortschatzes ein Grundbestand von Wörtern lange Zeit hindurch fortlebt, so in der Geschichte der Musikanschauung ein Grundbestand von Gedanken. Wie Wörter einen kleineren oder größeren Bedeutungswandel durchmachen, so wurden auch Gedanken mehr oder weniger stark gewandelt. Dabei konnten gegensätzliche Anschauungen lange Zeit nebeneinander lebendig sein, ähnlich wie in einer Symphonie mehrere Motive zugleich erklingen können. Zum Beispiel hat man das Verhältnis zwischen den zugrundeliegenden Zahlenproportionen und den hörbaren Intervallen auch in späteren Zeiten ähnlich gegensätzlich eingeschätzt wie einst die Pythagoreer und Aristoxenos. Stets haben sich Grundtypen der Musikanschauung gegenübergestanden, zum Beispiel die verschiedenen Auffassungen, die Musikanten und gelehrte Musiker zu haben pflegten. Vieles, was nach dem Denkmodell des Zeitgeistes als sukzessiv erscheint, war simultan, wenn auch mit wechselnder Gewichtsverteilung. So sind typische Anschauungen gebildeter Musikliebhaber neben denen von Musikgelehrten um 1600, um 1800 und öfter stärker hervorgetreten als während der Herrschaft der mathematischen *Ars musica*.

Noch nicht in vollem Maße zur Weiterführung von Gedanken gehört deren Wiederholung. Aber innerhalb der Wiederholung gibt es Unterschiede. Wer nur abschreibt und Ideen gleichsam an seinem Kopf vorbei von einem in ein anderes Manuskript überträgt, „wiederholt“ in einem anderen Sinn als jemand, der selbständig einen Gedanken faßt, den man schon vor ihm ausgesprochen hat. Wiederholung solchen höheren Ranges ist das immer wieder zu erneuernde philosophische Staunen über Gegebenheiten, wie die weitgehende Entsprechung zwischen den Konsonanzen und den einfachsten Zahlenverhältnissen. Fruchtbar war die Erneuerung alten Glaubens an

die Wunderkraft der Musik in Monodie und Oper, während man sonst abergläubisch verstaubte Mythen nacherzählte. Produktiv denkt nicht nur, wer eine Idee als erster ausspricht, sondern wer es fertigbringt, einen richtigen, aber trivial gewordenen Gedanken durch frische Formulierung zu enttrivialisieren. Alte Ideen haben in der Kette der Renaissancen seit der Karolingischen *Renovatio* mehrere Male neuen Glanz erhalten.

Über Wiederholung und Wiederkehr hinaus geht das Weiterdenken. Es besteht zunächst darin, daß man Implizites ausspricht, Vages klärt und Diffuses differenziert. Man denkt unabgeschlossene Gedankengänge zu Ende und verbindet Ideen, die bisher getrennt waren. In Synthesen werden scheinbar unvereinbare Auffassungen, z. B. Musik als *Mimesis* und als tönende Form, zu Teilaspekten, die ihre Berechtigung und ihre Begrenzung haben. In einer *Summa musicae* erhält, was vorher für sich stand, Ort und Stellenwert.

Fortführung ist sodann die Entwicklung von Keimgedanken. Die Keime christlicher Musikanschauung sind erst nach und nach entwickelt worden, einige erst durch Luther. Ahistorische Thesen, wie diejenige, daß die Musik schlechthin autonom sei, werden zu historischen Problemen: wann und wo und in welchem Maße die Musik im Lauf der Geschichte autonom geworden ist. Dialektisch entwickeln sich neue Gedanken im Widerspruch, so bei Adorno.

Fortführung ist schließlich Anwendung. Ideen, die aus der Philosophie, der Dichtung oder der Politik stammten, wurden auf die Musikanschauung angewendet, z. B. Gedanken von Christian Wolff zur rationalistisch-kritischen Aufklärung²³. Und theoretische wurden zu praktischen Gedanken umgebildet, so in der Durchrationalisierung des Rhythmus und in der musikalischen Rhetorik. Besonders in der Neuzeit hat man Ideen philosophischer Musikanschauung zu Leitgedanken der Komposition umgewertet. So hat Wagner Schopenhauers Idee von der Welt als Wille und der Musik als dessen Ausdruck nicht nur übernommen, sondern für Inhalt, Form und Stil seiner Dramen ausgewertet.

Überblickt man die verschiedenen Arten der Fortführung von Gedanken, so erscheint die Geschichte der Musikanschauung wie ein symphonisches Gewebe aus Motiven und deren Variationen. Wenigstens an einigen Beispielen sei kurz darauf hingewiesen, daß Grundgedanken über den Begriff der Musik in dieser Weise fortgeführt wurden und daß ihre Lebensdauer sehr viel länger war als die Lebensdauer eines Zeitgeistes. Die Stilepochen und Entwicklungsstadien wirken sich zwar auf die Variationen aus, doch die Grundmotive selbst, die man über sehr lange Zeitstrecken fortführte, waren nicht an jene kürzeren Abschnitte des Zeitstromes gebunden.

2. Die Lebensdauer von Grundgedanken zur Frage „Was ist Musik?“

1. Als das Entscheidende der Musikanschauung der Renaissance hat Schäfke die Wendung von der Theorie zur Praxis bezeichnet (252). Doch die Definition des *Tincoris*, die er als Beleg dafür anführt, ist in Wahrheit eine mittelalterliche Formel, die auf Isidor von Sevilla zurückgeht²⁴. Seit der Antike gehörten zum Begriff der Musik

23 J. Birke, *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler* (Quellen u. Forsch. z. Sprach- und Kulturgesch. der german. Völker, N. F. 21), Berlin 1966.

24 Siehe H. Hüschen, MGG 9, Sp. 976.

das rein theoretische Fundament (*scientia*), die so fundierte Lehre, wie wahre Musik richtig herzustellen und auszuführen ist (*ars*), und die praktische Kenntnis, zu welcher Erfahrung gehört (*peritia*). Nebeneinander liefen im Mittelalter Definitionen, in denen der erste, zweite oder dritte Aspekt hervorgehoben wurde, sowie solche, in denen man mehrere Aspekte miteinander verband. Zum Beispiel sagt Johannes de Grocheo sehr klar: „*musica est ars vel scientia de sono numerato, harmonice sumpto, ad cantandum facilius deputata. Dico autem scientiam, in quantum principiorum tradit cognitionem, artem vero, in quantum intellectum practicum regulat operando*“²⁵. Es trifft nicht zu, daß die *Ars musica* in einem früheren Zeitraum nur als Wissenschaft und in einem späteren nur als praktische Kunst gegolten hätte. Praktische Musik ohne wissenschaftliche Grundlage war als *cantus*, welcher der Natur und dem *Usus* folgt, auch dem Mittelalter vertraut. Umgekehrt ist die wissenschaftliche Begründung praktischer Musik in der Neuzeit und im heutigen Zeitalter der Wissenschaft eine bleibende Idee. Das gilt für die historisch sachgemäße Ausführung alter Musik wie für Personalunionen zwischen Komponist und Theoretiker (z. B. Schönberg) oder Forscher (z. B. Bartók). Es gilt ferner für elektronische und andere Kompositionen, die auf ihren wissenschaftlich experimentellen Charakter Wert legt, und andererseits für konservative Richtungen, die in psychologischer Widerlegung nicht-tonaler Musik Argumente suchen.

Allerdings hat sich die Bedeutung des Wortes *musica* insofern gewandelt, als es mit dem Schwinden seiner Stellung als Adjektiv zu einem Substantiv, nämlich zu *technē*, *ars* usw., im Laufe der Neuzeit immer weniger die Lehre von den Tonverhältnissen als diese selbst bezeichnete, während nun Zusammensetzungen, wie Musiktheorie und Musikwissenschaft, notwendig waren, um die Nachfolger dessen, was bisher Substantiv war, auszudrücken. Ferner ist der praktische Teil der *Ars musica* differenziert worden, besonders durch die Verselbständigung der Kompositionslehre, die sich zunächst nach dem antiken Begriff der Herstellungskunst (*poetica*) benannte.

2. „*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*“, d. h. eine verborgene Betätigung von Arithmetik, indem die Seele unbewußt zählt. Dieser berühmte Satz von Leibniz in einem Briefe aus dem Jahr 1712 ist als charakteristischer Ausdruck einerseits des Rationalismus der Aufklärung, andererseits des psychologischen Subjektivismus der Neuzeit gedeutet worden. Nach Dammann sucht diese Begriffsbestimmung „*das Wesen der Musik nicht mehr im herkömmlichen Sinn in ihr selbst . . . , sondern in ihrer psychisch-konkreten Wirkung . . . Die Definition entlagert den Schwerpunkt aus ihrem Objektbereich in den Schauplatz des Menschen selbst*“ (79).

Hier ist der Kontext nicht berücksichtigt; eine Briefstelle ist nicht als förmliche Definition zu interpretieren und nicht den Definitionen gleichzustellen, mit welchen Lehrbücher beginnen. Anders als in den meisten von diesen ist das Substantiv des Satzes die Ausübung von Musik und diese selbst, also nicht die Lehre von ihr, sondern das Objekt der Lehre. Insofern ist es gerade umgekehrt als Dammann meint.

²⁵ E. Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo* (*Media Latinitas Musica II*), Leipzig 1943, S. 46.

Daß Betätigung von Musik zugleich Betätigung von Arithmetik sei, war zur Zeit von Leibniz kein moderner Rationalismus, sondern altes Gedankengut. Sein Satz entspricht der Nachbarschaft der Musica und Arithmetica als mathematischer Artes liberales. Daß die Musik als scientia von Zahlen handelt, steht in vielen Definitionen von Cassiodor bis Zarlino, und daß Musizieren viel mit Zählen zu tun hat, weiß jedermann. Leibniz hat aber klar herausgestellt, was früher wohl nie so deutlich ausgesprochen worden ist: Es zählen hier nicht nur Gelehrte, welche die Zahlengrundlagen der Intervalle kennen, sowie Dirigenten und Ausführende beim Musizieren im Takt, sondern unbewußt „zählt“ man auch, indem man Quinten als Quinten wahrnimmt, ohne dabei an das Verhältnis 2 : 3 zu denken. Diese Latenz von Zahlen interessierte Leibniz nicht deshalb, weil er Vertreter eines rationalistischen und subjektivistischen Zeitgeistes gewesen wäre, sondern weil er dem Problem der unmerklichen Vorstellungen auf der Spur war. Er ging Fragen nach, wie derjenigen, warum im Höreindruck von einem Volksgemurmel die Stimmen der einzelnen Personen zwar mitenthalten, aber nicht als einzelne hörbar sind. Innerhalb der Musik ist hier auch an die Teiltöne zu denken, die Mersenne und Sauveur entdeckt haben.

Vor Leibniz steckt der Gedanke der unbewußten Rationalität im verbreiteten Motiv, daß man auch unwissend (in scius) richtig und das heißt gemäß einfachen Zahlenverhältnissen singt und Melodien erfindet, wie es bei Spielleuten und Reigenführern der Fall ist²⁶. Später sagte Herder: „Nicht wir zählen und messen, sondern die Natur; das Clavichord in uns spielt und zählet“²⁷. Noch später wurde dieser Gedanke in Untersuchungen über Verschmelzung und in der „Rhythmustheorie“ der Konsonanzauffassung durch Lipps, von Hornbostel und andere weitergeführt.

3. Worte Luthers über Josquin sind so gedeutet worden, daß lex, das Gesetz, für das Alte Testament und für das Mittelalter gelte, gratia dagegen, die Gnade, für das Evangelium und die Reformation. Auch sei erst im Zeitalter der Renaissance und des Humanismus das Ingenium entdeckt worden, während die mittelalterliche Auffassung durch eine damalige Ableitung des Wortes „ars“ gekennzeichnet werde: „quia artat nos“, weil ihre Regeln binden. Demgegenüber habe ich in meinem Vortrag *Lex und gratia in der Musik*²⁸ zu zeigen versucht, daß beide Ideen bereits in der griechischen Konzeption von Muse und Musik als Teilmomente angelegt waren, daß auch im Mittelalter gratia zu den leitenden Ideen gehörte und daß die Verbindung lex und gratia mehrfach wie eine stehende Formel ausgesprochen worden ist, zum Beispiel „wercklich und lieblich“ (Luther) oder „nicht alleine nach den Regulis und modis Musicis kunstmäßig, sondern auch . . . anmuthig“ (Schütz). Hier seien nur noch zwei Belege hinzugefügt. Bei Tinctoris findet sich neben „artificiose et suaviter“ auch „dulciter ac scientificae“²⁹, und Michael Praetorius spricht vom „lieblichen und kunstreichen Contrapunkt“³⁰. Herder rühmt das „sanfte und hohe Gesetz“ der Har-

26 Siehe die Belege in meinem Buch *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957, S. 90.

27 *Werke*, ed. Suphan, Bd. XXII, S. 70.

28 Neue Fassung in meiner Aufsatzsammlung *Historische und systematische Musikwissenschaft*, Tutzing 1972, S. 216-228.

29 Couss. Script. IV, 134.

30 *Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, S. 190; Neudruck, ed. Bernouilli, Leipzig 1916, S. 153.

monie³¹. Ferner sei daran erinnert, daß wie früher und später so das ganze Mittelalter hindurch Anmut, Lieblichkeit, Schönheit zu konstanten Ur- und Vorbildern der Musik gehörten: zu Frauengestalten, wie der heiligen Caecilia, zu dem in der Lyrik gepriesenen Gesang der Nachtigall und insonderheit zur Musik der Engel und *Musica coelestis*, deren *dolcezza* Maler und Dichter gerühmt haben³². Schaut man auf diese Quellen der Musikanschauung und nicht nur auf Traktate, so wird evident, daß *gratia* auch im Mittelalter ein Wesensmoment der Musik von hoher Bedeutung war.

4. Als Musik in vollem Sinn gilt vielen nur theoretisch fundierte Kunst; nur artifizielle ist ihnen die wahre Musik. Nun spricht man doch aber auch von Volksmusik und Musik der Naturvölker. Bedeutet dies eine fragwürdige Erweiterung des Begriffes Musik, die erst seit der Zeit Herders und der irrationalistischen Begeisterung für kunstlos naive, wilde Natur aufgekommen ist?

In meinen Beiträgen *Das Alter des Begriffes Volkslied* und *Cantus vulgi*³³ habe ich nachgewiesen, daß Herder diesen Begriff nicht „erfunden“, geschweige denn mit dem Begriff die Sache selbst geschaffen hat. Vielmehr war eine Allgemeinvorstellung vom Volksgesang seit der Antike verbreitet, ohne mit einem feststehenden Terminus bezeichnet zu werden. Im folgenden aber geht es nicht nur um das Volkslied, sondern um das ganze große Gebiet des europäischen und außereuropäischen Gesangs und Instrumentalspiels, das nicht zur *Ars musica* gehörte. Mit den Begriffen *Ars* und *Künstlich* war logischerweise ein kontradiktorischer Gegensatz mitgesetzt: *Nicht-ars* und *Nicht-künstlich*. Man benannte dieses Gebiet außer durch Negationen mit dem unbestimmten allgemeinen Ausdruck „*cantus*“ (als Gegenbegriff zu *musica*) oder begnügte sich mit Wörtern, die unmittelbar nur Teile des Gebietes bezeichneten, wie „*cantus laicorum*“ oder „*pastoralis agrestisque*“.

Viele gelehrte Musiker haben auf dieses ganze Gebiet nur mit Verachtung geschaut, ähnlich wie der Pharisäer auf den Zöllner. So wurden im Barock wie im Mittelalter Spielleute als wild, tierartig, gottlos diskriminiert; ihre Musik sei schändlich oder überhaupt nicht „*eigentliche Music*“³⁴. Doch intelligenter und auch christlicher handelten diejenigen, die sich über die nichtartifizielle Sphäre Gedanken machten. Sie nahmen die offenkundige Gegebenheit zur Kenntnis, daß viele Leute richtig und schön singen, ohne es in Schulen gelernt zu haben, und daß viele ungeschulte Hörer mit richtigem Geschmack urteilen und auf falsche Rhythmen oder Töne kritisch reagieren. Wie ließ sich diese Gegebenheit erklären? Auf diese Frage antwortete man mit zwei zusammengehörigen Grundgedanken. Erstens muß es eine natürliche Veranlagung zur Musik geben, die jene Leistungen im Singen, Spielen, Hören ohne Schulung ermöglicht. Und zweitens gehört eine solche natürliche Veranlagung zum Wesen des Menschen. Nur er singt reine Konsonanzen und regelmäßige Rhythmen, im Unterschied zu allen Tierarten, einschließlich der Vögel. Mit diesem Gedanken verband

31 *Werke*, ed. Suphan, XXIII, S. 561.

32 Siehe dazu R. Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern u. München 1962, S. 175 ff. (über das *Paradiso* bei Dante) u. ö.

33 *Mf* 23, 1970, S. 420-428, und 24, 1971, S. 299-301.

34 Siehe die Belege bei Dammann, S. 69 und 435-438.

sich leicht die seit der Stoa verbreitete Annahme, daß alle Menschen trotz Unterschieden der Rasse, des Geschlechts, des Standes eine weitgehend gleichartige Naturanlage haben.

Diese Gedanken waren im Altertum³⁵ und Mittelalter verbreitet. Platon und Aristoteles haben sie ausgesprochen, Cicero, Augustinus („*Sensus musicae homini inditum est*“)³⁶, Boethius („*Musicam naturaliter nobis esse conjunctam*“)³⁷ und andere. Daß nur der Mensch als einzige Gattung der Lebewesen gemessene Ordnung der Bewegungen, d. h. Rhythmus und Melos, ausprägt und pflegt, hat nach Platon seinen Grund darin, daß er mit den Göttern befreundet ist³⁷. Nach christlicher Auffassung aber ist der Mensch Ebenbild Gottes und die Natur Kunstwerk Gottes. Somit können jene Arten von Musik nicht verächtlich sein und aus dem Allgemeinbegriff Musik nicht ausgeschlossen werden.

Der Gedankenkreis ist nicht nur für die musikalische Volkskunde, sondern für die Anthropologie der Musik wesentlich. Von der Antike bis zur Gegenwart war er für humane und humanistische Musikanschauung grundlegend. Im Zusammenhang mit ihm stehen Gedanken über die Verbindung von Natur und Kunst im Dichter und im Komponisten. Anschauungen aus neuerer Zeit, wie sie zum Beispiel aus Goethes Sonett *Natur und Kunst* bekannt sind, reichen gleichfalls in die Antike zurück. So erörtert Horaz die Frage, ob ein Lied von Wert durch natürliches Ingenium oder durch Kunst zustandekomme. Seine Antwort lautet, daß beides notwendig sei. Ohne göttliche Ader sei kein Bemühen ausreichend. Und andererseits genüge das Ingenium nicht, wenn es roh bleibt³⁸. Merkwürdigerweise konfrontiert Dammann „*die seit der italienischen Renaissance betonte Vorstellung, ein guter Komponist müsse geboren werden, mit der antik-mittelalterlichen und im deutschen Barock noch lebendigen Überzeugung, daß nur unermüdlicher Fleiß und viel Arbeit zur Gipfelhöhe der Komposition führen*“ (119). Dieser Satz entspricht dem Sachverhalt schlechter als die klassische Formel bei Horaz und wird auch den historischen Tatsachen nicht gerecht.

5. Nach einer verbreiteten Ansicht hat sich die Musikanschauung in der Renaissance und verstärkt um 1750 von theozentrischem zu anthropozentrischem Denken gewandelt, und auch in dieser Hinsicht soll sie dem Zeitgeist gefolgt sein³⁹. Das steht aber nicht im Einklang mit einer in der Philosophie gebräuchlichen Bedeutung des Wortes; nach Hoffmeisters *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*⁴⁰ heißt anthropozentrisch „*jede Auffassung, nach der der Mensch und sein Geschick Mittelpunkt und Zweck des Weltganzen ist. Dies gilt in gewissem Sinn besonders vom christlich-mittelalterlichen Weltbild, von dem erst Kopernikus entscheidend abwich*“. Ein geozentrisches Weltbild ist in diesem Sinne anthropozentrisch; zudem erhielt einst der Mensch erhöhte Bedeutung durch den biblisch-christlichen Glauben an seine Erschaffung nach dem Ebenbilde Gottes und an Gottes Menschwerdung sowie an die Unsterblichkeit der übrigen Welt.

³⁵ Belege bei G. Wille, *Musica Romana*, Amsterdam 1967, S. 459-467 und 601 f.

³⁶ *De musica* I, 5, 10; VI, 2, 3; VI, 3, 3.

³⁷ Siehe dazu A. Baeumler, *Ästhetik* (Handb. der Philos. von A. Baeumler und M. Schröter, 1927-1934), S. 15.

³⁸ *Ars poetica*, 407 ff.

³⁹ Siehe dazu Dammann, S. 95 f., 219 u. ö.; Zoltai, S. 105 u. ö.

⁴⁰ Hamburg ²1955, S. 59.

Nach der Lehre von der *musica humana* hatte der leib-seelische Organismus die gleiche Grundstruktur wie der Kosmos und die klingende Musik. Durch Maßlosigkeit und Sündhaftigkeit werde diese Harmonie verdrängt; sie fehle bei jenen disharmonischen Menschen, die eine berühmte Stelle in Shakespeares *Kaufmann von Venedig* kennzeichnet („*The man that hath no music in himself . . .*“). Der Stelle entsprechen Verse aus Shakespeares *König Richard der Zweite* (V,4):

„ . . . *how sour sweet music is,
When time is broke and no proportion kept!
So is it in the music of men's lives.*“

Die Vorstellungen von der gleichartigen Harmonie in Musik, Mikro- und Makrokosmos gehen auf vorsokratische und noch ältere Ideen zurück. Sie durchzogen das Mittelalter und die Renaissancezeit und wurden vom neuzeitlichen Humanismus weitergeführt und umgebildet. In diesem Zusammenhang ist der Vergleich des Menschen mit einem Musikinstrument zu sehen. Zur langen Tradition⁴¹ gehören hier unter anderen Platon, Philon von Alexandria, Hilarius von Poitiers, Tertullian, später Angelus Silesius, Werckmeister, Herder und auch Chopin, der sich mit einer verstimmen Stradivari-Geige verglichen hat⁴². Ferner betrifft diesen Gedankenkreis die Geschichte des Wortes Stimmung samt Übereinstimmung und Verstimmung.

Ideen über Beziehungen der Musik zu seelischer Bewegtheit und Erregtheit (Affektenlehre) reichen ins Altertum zurück und wurden im Mittelalter weitergeführt⁴³. So sagt Cicero: „*omnis motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum*“⁴⁴. Bei Isidor von Sevilla heißt es: „*musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus*“⁴⁵.

Weitere Gedanken anthropologisch-psychologischer Art betreffen den verschiedenen Charakter der Hörer, und in einer besonders reichen Tradition hat man über die Kraft der Musik nachgedacht, den Menschen menschlicher zu machen, über ihren Beitrag zur Bildung und Erziehung⁴⁶. Auch die Vorstellung, daß Musik aus dem „Herzensgrund“ komme oder „*das innigste Selbst*“⁴⁷ bewege, wurde nicht erst in romantischer Zeit gehegt. Die Vorstellung findet sich unter anderen bei Platon⁴⁸, Augustinus („*procedens de secretissimis penetralibus musica*“⁴⁹), später bei Jean Jacques Rousseau („*au fond des coeurs*“)⁵⁰, William Jones („*in the deepest recesses of the human mind*“)⁵¹ und Herder („*an unser Innerstes als einen Mitgeist der Schöpfung*“)⁵².

41 Einige Belege gibt Dammann, S. 420 f.

42 Korespondencja, hrsg. v. B. E. Sydow, Bd. II, S. 259.

43 Außer MGG I, Sp. 113 ff. und Riemann, Musiklex. ¹²1967, S. 11 f., siehe G. Wille, a. a. O., S. 601 ff. und 776, sowie Dammann, S. 215-396.

44 *De oratore* III, 57, 216; Wille, a. a. O., S. 466.

45 Gerbert, Script. I, 20.

46 Siehe dazu W. D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge (Mass.) 1966.

47 Hegel, *Ästhetik*, ed. F. Bassenge, Berlin 1955, S. 808.

48 Siehe dazu Anderson, S. 179.

49 *De musica* I, 13, 48.

50 *Dict. de musique* II (Oeuvres, Nouv. éd. vol. 21), Paris 1795, S. 84 f.

51 Siehe dazu K. H. Darenberg, *Studien zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts* (Britannica et Americana Bd. 6), Hamburg 1960, S. 38.

52 *Werke*, ed. Suphan, XXII, 269.

6. Die Idee der *musica humana* ist ein Glied des Ideenkreises: Musik oder Transmusikalisches im Menschen, in der Welt, im Himmel. Gegenüber Dammann⁵³ ist festzustellen, daß sich dieser Ideenkreis in der Renaissance nicht bloß unterschwellig erhalten hat und daß er nach dem Zeitalter Bachs weitergeführt worden ist, allerdings mit wesentlichen Umbildungen⁵⁴.

Die Umbildungen erwachsen weniger aus dem speziellen Zeitgeist einzelner neuer Stilepochen als aus allgemeineren Wandlungen des Weltbildes, wie der Hinwendung zum Werden und Geschehen in der Welt. Wenn man die Welt nicht mehr als einmal geschaffenen und seitdem stationär bewegten Kosmos ansieht, sondern als die durch Gott oder die wirkende Natur fortgesetzte Schöpfung, dann sucht man über die bisherigen Analogien in Harmonie und Zahlenproportionen hinaus nach anderen Arten der Verwandtschaft zwischen Welt und Musik⁵⁵. Unfähig, die geschaffene Welt darzustellen, ist die Musik nach Herrmann Lotze „um so mehr befähigt, das innere Leben und Weben der *s c h a f f e n d e n* Welt, der *natura naturans* oder jener Alles durchdringenden Weltseele zu schildern, wie sie, ohne noch etwas *B e s t i m m t e s* zu schaffen, sich spielend der unendlichen Mannigfaltigkeit, Beweglichkeit und Harmonie ihrer schöpferischen Kräfte erfreut“⁵⁶. Was sich in ihr darstellt, sind nicht nur die numeri immortales, um die vor allem es einst ging, sondern Urformen des Geschehens, nämlich „der Verknüpfung, der Stetigkeit oder Zerrissenheit, der Konsequenz oder Willkür, der Strenge oder Weichheit, des harmonischen Fortschritts und der Abweichung daraus, die Möglichkeit endlich, überhaupt aus dieser Mannigfaltigkeit wieder zu einer gesetzlichen Entwicklung zurückzukehren“. Dabei erinnere die Musik „an das tiefe Glück, welches eben in der Möglichkeit und in der wirklichen Herrschaft solcher Formen über den Lauf der Welt liegt“⁵⁷. Demgemäß wird der Gedanke vom Liede der Welt, vom „*carmen universitatis*“ (Augustinus)⁵⁸ umgewandelt. Die Musik gilt nun nicht nur als Abglanz der mathematischen Vernunft in der Welt, der stehenden Weltordnung, sondern als Ausdruck der „höheren Harmonie der Weltbegebenheiten“; hier ist „der Weltbegebenheiten Melodie“ transmusikalischer Hintergrund der Musik⁵⁹.

Ferner wird die „*imitatio aeternitatis*“ (Augustinus)⁶⁰ stärker als je zum Leitgedanken für einzelne Kompositionen. Mit dem Aufstieg des musikalischen Kunstwerks entstanden schon im späten Mittelalter Werke, die nicht nur wie alle Musik, sondern auf besondere kunstvolle Weise die Ideen von der *musica mundana* und *coelestis* dar-

53 S. 24, 96, 477 ff. u. ö.

54 Siehe dazu meine Beiträge *Herders Ideen zur Musikgeschichte, Goethes Wort über Bach und Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik* (leicht veränderte Fassungen in der Aufsatzsammlung *Historische und systematische Musikwissenschaft*, Tutzing 1972, S. 36 ff., 251 ff. und 268 ff.).

55 Zur „*natura naturans*“ in der Musik siehe W. Serauky, *Die musikal. Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700-1850*, Münster bzw. Emsdetten 1929.

56 *Grundzüge der Aesthetik*, Leipzig 1884, § 35, S. 33.

57 Ebenda, § 34, S. 32.

58 *De musica* VI, 11, 29.

59 Herder, *Werke*, ed. Suphan, XVI, 518 und XXIII, 218 f.

60 *De musica* VI, 11, 29.

stellen; ein großes Beispiel ist der 36-stimmige Kanon von Ockeghem⁶¹. Mit den differenzierten Ausdrucksmitteln des 19. Jahrhunderts wurden Ideen von der Welt und Überwelt bei kleinen und großen Meistern Sinngehalt musikalischer Werke, so bei Haydn in der *Schöpfung*, bei Beethoven in der *Neunten Symphonie*, bei Wagner besonders im *Ring des Nibelungen* und im *Parsifal*. Demgegenüber bedeutet Hindemiths *Harmonie der Welt* mehr eine Rückbildung zum alten Weltbild als produktive Weiterbildung.

Diese Hinweise sollten trotz ihrer Kürze zeigen, daß die Geschichte der Ideen nicht mit der Geschichte des Zeitgeistes zusammenfällt. Sie mögen dazu anregen, dem eigentümlichen Werdegang der Gedanken in historischen Längsschnitten nachzugehen. Sie mögen zu einem Geschichtsbild beitragen, in welchem der Gedankenfreiheit mehr Rechnung getragen wird als in jenem Typus der Geistesgeschichte, der die Zeitbefangenheit des Denkens gar zu sehr betont.

Niels W. Gade als Klavierkomponist

von Lothar Brix, Bremen

Ein in der Musikforschung noch weitgehend vernachlässigtes Gebiet ist die musikalische Romantik Skandinaviens¹. Allenfalls die Werke Edvard Griegs finden gelegentlich das musikwissenschaftliche Interesse, während über das Schaffen der übrigen skandinavischen Komponisten des 19. Jahrhunderts nur wenig bekannt ist. Vor allem die dänische Klaviermusik aus dieser Epoche ist heute nahezu vergessen. Die Klavierwerke der beiden bedeutendsten dänischen Komponisten des 19. Jahrhunderts – Niels W. Gade (1817-1890) und J.P.E. Hartmann (1805-1900) – sind im öffentlichen Musikleben Dänemarks kaum noch anzutreffen und finden selbst in der skandinavischen Musikforschung bisher wenig Beachtung².

Während Johann Peter Emilius Hartmann schon zu seinen Lebzeiten über den skandinavischen Raum hinaus nur wenig bekannt war³, erreichte sein Schwiegersohn Niels Wilhelm Gade⁴ bereits in jungen Jahren vor allem in Deutschland große Anerkennung. Philipp Spitta stellt Gade bedeutungsmäßig unmittelbar neben Johannes Brahms und hebt hervor, daß er Ende der sechziger Jahre für einige Zeitgenossen als „*der hervorragendste lebende Componist auf dem Gebiet der Orchester- und Kammermusik*“ galt⁵.

61 Dazu s. E. E. Lowinsky, *Ockeghem's Canon for thirty-six Voices. An Essay in Musical Iconography*, in: Fs. Plamenac, Univ. of Pittsburgh Press 1969, S. 155-180. Hier fällt neues Licht auch auf mehrere symbolische Bildarstellungen, zumal den Titelpfeil in Kirchers *Musurgia universalis* (Dammann, Tafel V).

1 H. Rosenberg, *Musikwissenschaftliche Bestrebungen in Dänemark, Norwegen und Schweden in den letzten ca. 15 Jahren*, AM Vol. XXX, 1958, S. 118.

2 In seiner Dissertation (*Die Klaviermusik von J. P. E. Hartmann*, Göttingen 1971) gibt der Verfasser eine detaillierte Untersuchung der Klavierwerke Hartmanns.

3 Nach 1843 erschien die Mehrzahl seiner Kompositionen nur noch in dänischen Verlagen.

4 Gade war in erster Ehe mit Sophie Hartmann (1831-1855), einer Tochter J. P. E. Hartmanns, verheiratet.

5 Ph. Spitta, *Zur Musik*, Berlin 1892, S. 357.