

Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichte

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

Das Wort „Entwicklung“ setzt sich aus zwei Bedeutungsgehalten zusammen, deren Gegensätzlichkeit besonders evident wird, wenn man, zunächst vom materiell Gegebenen ausgehend, den sprachlich verwandten Begriff der Abwicklung zum Ausgangspunkt der Betrachtung nimmt. Der Vorgang der „Abwicklung“ setzt das Vorhandensein einer „Wicklung“ voraus, so etwa ein Knäuel Garn, das abgewickelt werden kann. Aber auch von Entwicklung spricht man mit Recht im materiellen Bereich: der Vorgang der Entwicklung eines photographischen Films stellt einen Umwandlungsprozeß eines potentiell Vorgegebenen dar, die Sichtbarmachung dessen, was vorher latent war. Im biologischen Bereich ist Entwicklung gleichbedeutend mit Entfaltung: ein Pflanzenkeim etwa enthält „zusammengefaltete“ die latente Möglichkeit zur Entfaltung, Entwicklung im Sinne des Wachstumsprozesses. Wenn man von der Entwicklung eines Menschen im allgemeinen oder speziell eines künstlerisch Schaffenden spricht, so setzt diese Entwicklung wiederum ein „keimhaft Gegebenes“ voraus, eine „Entelechie“, das, was Goethe meint, wenn er von der „geprägten Form“ spricht, die „*lebend sich entwickelt*“.

Erscheint es somit berechtigt, die Lebensgeschichte eines Menschen aus der Perspektive der Entwicklung zu betrachten, so bleibt doch die Frage nach der Berechtigung der Anwendung des Entwicklungsbegriffs auf die Geschichte im weiteren Sinne offen. Sie wird bejaht von der organologischen Geschichtsauffassung, die jede Kultur als die gesetzmäßige Entwicklung einer „Entelechie“ begreift. Es ist hier weder der Ort, auf die Frage nach der Berechtigung des Entwicklungsgedankens in der allgemeinen Geschichte und die durch ihre Bejahung gegebene Problematik des Verhältnisses von Notwendigkeit und Freiheit der geschichtlichen Ereignisse einzugehen, noch auf die andere Frage, wie sich die musikgeschichtlichen Tatsachen zu den universalgeschichtlichen Entwicklungstheorien verhalten. Nicht um diese weiteste Perspektive kann es sich hier handeln, sondern um eine Kritik der Anwendung des Entwicklungsbegriffs, wie er in der detaillierten Darstellung musikgeschichtlicher Stilwandlungsprozesse vielfältig üblich ist.

Da Entwicklung immer das Vorhandensein von etwas „Entwicklungsfähigem“ voraussetzt, mag dieses als „keimhaft Gegebenes“, als „Entelechie“, „Individualität“ oder wie auch immer sonst bezeichnet werden, so ist mit dieser Prämisse ein Kriterium für die Anwendbarkeit des Entwicklungsbegriffs in der Musikgeschichte gegeben. Wenn, wie es häufig geschieht, in der Musikgeschichtsschreibung von der Entwicklung einer Formgattung — etwa der Fuge oder der Sonate — gesprochen wird, so erhebt sich die Frage nach der Berechtigung, die Geschichte der betreffenden Formgattung aus der Entwicklungsperspektive zu betrachten. Sie wäre vorhanden, wenn die frühesten Denkmäler der fraglichen Formgattung latent in sich die Mög-

lichkeit und zugleich Notwendigkeit zur „Entwicklung“ aller faktisch später in Erscheinung tretenden gestalthaft unterschiedlichen Kompositionen derselben Formgattung trügen. Da sich aber im geschichtlichen Rückblick kein Frühstadium einer Formgattung finden läßt, aus dem die Geschichte der Gattung entwicklungsmäßig abzuleiten wäre, hat das Bestreben, trotzdem den Entwicklungsgedanken zu retten, häufig dazu geführt, die Formgattung selbst als „Entwicklungsprodukt“ aus anderen, älteren Formgattungen aufzufassen. Hermann Kretzschmar z. B. beschreibt die „Entwicklung“ der auf der Sonatenform basierenden klassischen Symphonie so, als sei sie um die Mitte des 18. Jahrhunderts aus der Suite, Ouvertüre und dem Concerto grosso hervorgewachsen. Diese älteren Gattungen erscheinen somit wie Quellen, die an einer bestimmten Stelle zusammenfließen und in die Symphonie einmünden¹. Aber damit wird ja das Entwicklungsproblem nicht gelöst, sondern zu einem progressus ad infinitum. Denn wenn man die Entstehung einer Gattung aus „Einflüssen“ älterer Formprinzipien erklären will, erhebt sich im weiteren die Frage, woraus sich denn diese älteren „Vorformen“ entwickelt haben usw.

Versagt mithin der Entwicklungsbegriff in seiner Anwendung auf die Geschichte einer musikalischen Formgattung, so bleibt die Frage offen, ob in einer anderen Schicht des dauernden Wandels künstlerischer Gestaltung von Entwicklung zu sprechen sei. In Anbetracht der Tatsache, daß die Kunstgeschichtsforschung dem mit dem Entwicklungsbegriff gegebenen Problemkreis eine wesentlich größere Aufmerksamkeit und kritische Durchdringung geschenkt hat als die musikgeschichtliche Forschung, erscheint es berechtigt, zunächst den Blick auf Erkenntnisse der Nachbardisziplin zu lenken. Besonders ist es Heinrich Wölfflin, der den Entwicklungsbegriff, in zeitlicher Begrenzung auf den Stilwandel von der Renaissance zum Barock, bejaht. Konstatierend, daß „nicht alles zu allen Zeiten möglich“ sei, nennt er den Wandel von der Renaissance- zur Barockkunst einen „einleuchtenden rationalen psychologischen Prozeß von innerer Notwendigkeit“ und führt weiter aus: „Der Fortgang von der handgreiflichen plastischen Auffassung zu einer rein optisch-malerischen hat eine natürliche Logik und kann nicht umgekehrt werden. Und ebenso wenig der Fortgang vom Tektonischen zum Atektionischen, vom Streng-Gesetzlichen zum Frei-Gesetzlichen, vom Vielheitlichen zum Einheitlichen.“ Und weiter: „Es gibt in der psychologischen Natur des Menschen bestimmte Entwicklungen, die man im selben Sinn wie das physiologische Wachstum als gesetzlich bezeichnen muß. Sie können aufs mannigfaltigste variiert, sie können teilweise oder ganz gehemmt werden, aber wenn der Prozeß ins Rollen kommt, so wird eine gewisse Gesetzmäßigkeit überall beobachtet werden können“². An anderer Stelle³ formuliert er ähnlich: „Im allgemeinen ist es der Fortschritt von den psychologisch einfachen Vorstellungsarten zu den schwierigeren. Die Form der Subordination ist

¹ In manchen Fällen wird bei dieser Anwendung des Entwicklungsbegriffs von dem Hilfsmittel der graphischen Darstellung Gebrauch gemacht. So gibt z. B. H. J. Moser in seinem „Lehrbuch der Musikgeschichte“, Berlin 1937, 8. und 9. Auflage, S. 127, einen „Entwicklungsstammbaum“ von Streichquartett und Symphonie, den er bis ins frühe 17. Jahrhundert zurückführt. — Gelegentlich wird der Begriff „Entwicklung“ gleichbedeutend mit „Geschichte“ gebraucht, oder in der Verkoppelung „Entwicklungsgeschichte“, ohne daß unzulässige Schlußfolgerungen aus dieser Terminologie gezogen werden. Vgl. z. B. Margarete Reimann, Zur Entwicklungsgeschichte des Double, Die Musikforschung V, 1952, S. 317 ff.

² Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1917, S. 247 f.

³ Das Erklären von Kunstwerken, Leipzig 1940, S. 18.

immer eine jüngere Form als die Form der Koordination. Tiefenhafte Darstellung kommt erst nach der flächenhaften Darstellung . . . Es geschieht hier etwas ähnliches wie in der Natur, wenn sie von dem kristallinen Gestaltungsprozeß zu den Formen des Organischen aufsteigt . . . Es gibt stufenweises Weiterschreiten, und wenn wir dieses gesetzmäßig nennen, so tun wir es deswegen, weil wir die Folge sich wiederholen sehen und die Ordnung sich nicht umkehren läßt.“

Wichtig erscheint, daß Wölfflin zwar einerseits den Entwicklungsbegriff anerkennt, seine Gültigkeit aber zugleich auf eine zeitlich begrenzte Phase einschränkt. Mit anderen Worten: der Entwicklungsbegriff wird ergänzt durch den des Entwicklungsbruchs. Die damit gegebene Erkenntnis von dem nicht kontinuierlichen, sondern diskontinuierlichen Charakter der Entwicklung im Bereich des Geschichtlichen hat bereits Goethe ausgesprochen, indem er über die Geschichte im allgemeinen sagt: *„Die Geschichte kommt mir vor wie die Edlernadische Springprozeßion: immer drei Schritte vorwärts und einen Schritt zurück. Vielleicht verläuft sie in einer Zickzacklinie wie die Wendeltreppe, die im Kreise herumführt und immer neu auf den selben Punkt zurück, wobei wir dennoch höher steigen.“*

Wie in der Naturwissenschaft das Wort *„natura non facit saltus“* durch die Erkenntnis sprunghafter Veränderungen in seiner Gültigkeit stark eingeschränkt worden ist, so gilt es, auch im geistesgeschichtlichen Bereich das Phänomen gleichsam einer „Quantelung“ zu beobachten, der Gliederung des geschichtlichen Gesamtverlaufs in eine Folge einander analoger Teilentwicklungen, die sinngemäß als *Epochen* zu bezeichnen wären. Zwar werden diese nicht jeweils durch eine Zäsur, einen „Sprung“ im strengen Sinn des Wortes voneinander getrennt. Aber der jeweils erfolgende Beginn einer neuen Entwicklungsepoche muß beachtet werden, da sich sonst durch die Präsumption eines Entwicklungskontinuums vielfältige Fehldeutungen ergeben. Wer als Musikhistoriker stilistische Wandlungsprozesse aus der Perspektive der Entwicklung betrachtet, überschreitet damit den Bereich strenger Tatsachenforschung in Richtung auf eine Deutung der Tatsachen, denn Entwicklungen feststellen heißt, die musikalischen Denkmäler einer bestimmten Zeitphase in einen Sinnzusammenhang bringen, der als objektiv vorhanden angenommen wird, aber nicht a priori gegeben ist. Es ist nun bemerkenswert, daß nicht selten Fachvertreter, die sich zu einer philologisch exakten Tatsachenforschung bekennen und musikgeschichtliche Deutungsversuche als hypothetische Konstruktionen ablehnen, dennoch die Existenz von Entwicklungen voraussetzen und aus dieser Annahme z. T. schwerwiegende, von dem Axiom eines Entwicklungskontinuums bestimmte Schlußfolgerungen ziehen.

Besondere Bedeutung erhält der Entwicklungsbegriff in den Fällen, wo es sich um die *Datierungsfrage* anonym überlieferter Kompositionen handelt. Bei Vorhandensein mehrerer Werke der gleichen Gattung, deren Entstehung mit Sicherheit nur auf einen relativ großen Zeitraum fixiert werden kann, wäre bei Vorhandensein eines Entwicklungskontinuums anzunehmen, daß die in der Formstruktur einfachsten, unkompliziertesten Werke die ältesten seien. Am Beispiel der Frühgeschichte der Sequenz sei die Problematik einer solchen Entwicklungshypothese aufgewiesen. Verschiedentlich ist die Ansicht ausgesprochen worden, daß sich die charakteristische Form der Sequenz: die Folge einer mehr oder weniger großen Zahl von Doppel-

strophen, aus einer Strophenreihe ohne Antistrophierung „entwickelt“ habe. In diesem Sinn äußert sich z. B. Otto Ursprung⁴: „Da die Sequenzen anscheinend auch zu einer großen Strophenzahl (aber ohne Form und Ebenmaß) angewachsen waren, mußte notwendig für die formale Struktur eine Übersichtlichkeit, eine architektonische Klärung hergestellt werden: man kam also dazu, einzelne oder gleich alle Melodieabschnitte bei fortlaufendem Text zu wiederholen. Das dürfte unseres Erachtens der Weg zur Entstehung von Doppelstrophen zu jedem Melodieabschnitt gewesen sein, die der späteren Sequenzform überhaupt ihre Charakteristik gaben.“ Clemens Blume⁵ andererseits meint: „Um den Sängern bequemere Zeit zum Atemholen zu geben, entwickelte sich scheinbar der Brauch, eine größere Melodiegruppe von einem zweiten Chor wiederholen zu lassen, so ergaben sich die Wechseldiöre und mit ihnen die Repetitionen . . . Nur vereinzelt blieben Jubili mit wenigen Melodiesätzen ohne solche Repetitionen.“ Also auch hier die Auffassung einer „Entwicklung“ von einfacher Strophenreihe zur Doppelstrophbildung, die ihre „Ursache“ zudem in aufführungspraktischen Nützlichkeitsabwägungen gefunden haben soll.

Die neueste Forschung hat diese Auffassung als unhaltbar erscheinen lassen. Wolfgram von den Steinen, der sich um die literarische Erforschung der frühen Sequenz hervorragende Verdienste erworben hat, kommt zu der Feststellung⁶: „Die initiale Überlieferung kennt keine einzige einchörige Sequenz, sondern all ihre Texte sind nach Strofen und Gegenstrofen gebaut und also doppeltchörig vorzutragen.“ Nach von den Steinen tauchen erst im Sequenzschaffen des späten 9. Jahrhunderts — neben den vorherrschenden doppeltchörigen — einchörige Sequenzen (u. a. bei Notker Balbulus) auf. Er weist darauf hin, daß es sich bei diesen einchörigen Sequenzen um Melodien handelt, die durchaus für Nebenanlässe, wie 3. Adventssonntag, Osterdienstag u. a. m., bestimmt sind. So kommt er zu der abschließenden Formulierung: „Erst aus der spezifischen Notkerschen Sequenz geht die einchörige als Begleiterscheinung hervor.“

Akzeptiert man von den Steinen die Annahme, daß die Erstlinge der Sequenz nicht vor ca. 830 entstanden seien⁷, so bleibt noch die Frage offen, welche Kriterien es eventuell ermöglichen können, die Chronologie der anonym überlieferten frühen Sequenzen näher zu bestimmen. Nach dem Vorgang von P. von Winterfeld hat Jacques Handschin⁸ die Aufmerksamkeit auf eine kleine Gruppe von Sequenzen

⁴ Die katholische Kirchenmusik, Potsdam 1931, S. 65.

⁵ Vom Alleluja zur Sequenz, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1911.

⁶ Die Anfänge der Sequenzdichtung, Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte, 1948, S. 161.

Entgegen der herrschenden Auffassung von der doppeltchörigen Aufführungspraxis der Sequenzen vertritt Husmann, Die St. Galler Sequenztradition bei Notker und Ekkehard, Acta musicologica XXVI, 1954, S. 12, die Ansicht, daß die textierten Versikel grundsätzlich solistisch ausgeführt worden seien, der Chor sich dagegen auf den Vortrag der melismatischen Versikelwiederholungen beschränkt habe. Ewald Jammers, Der mittelalterliche Choral, Mainz 1954, S. 87, Anm. 122a, dagegen äußert, daß „wenigstens für Gallien“ der doppeltchörige Vortrag vorausgesetzt werden dürfe.

⁷ Nach der u. a. von Cl. Blume a. a. O. geäußerten Vermutung, daß die Anfänge der Sequenz bis ins 8. Jahrhundert zurückreichen, hat H. Spanke (Aus der Vorgeschichte und Frühgeschichte der Sequenz, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 71 Bd., 1934) als Verfasser einer in einer Trierer Handschrift des 10. Jahrhunderts überlieferten Sequenz Alkuin (ca. 735–804) in Anspruch genommen. Während auch noch G. Pietzsch (MGG, Artikel Alkuin, Sp. 326) die Autorschaft von Alkuin als fraglos annimmt, kommt W. von den Steinen (Notker der Dichter und seine geistige Welt, Bern 1948, S. 338 f.) auf Grund verschiedener Argumente zu einer Ablehnung dieser Annahme und vermutet die Entstehung der fraglichen Sequenz erst im späten 10. Jahrhundert.

⁸ Über Estampie und Sequenz, ZfMw XII, 1929 und XIII, 1930.

gelenkt, die als charakteristisches Formprinzip die höhere Responson oder den „*doppelten Cursus*“, d. h. die Repetition des Großformalbaues, aufweisen und in textlicher Hinsicht durch eine kunstvolle, ja häufig geradezu gekünstelt wirkende Verwendung antiker Metren gekennzeichnet sind. Zudem erweist sich ihre unliturgische Zweckbestimmung aus dem Textinhalt sowie dem z. T. außerordentlichen Umfang der Texte, in musikalischer Hinsicht aus dem Fehlen einer Alleluja-melisma-Vorlage.

Handschin sieht nun in diesen — von ihm als „*archaisch*“ bezeichneten — Sequenzen die ältesten Vertreter der Gattung, deren Entstehungszeit bis „*mindestens 800*“ zurückreiche. Von den Steinen hat die Vermutung ausgesprochen, daß die Schöpfer dieser Sequenzen poetische Anregungen dem Gottschalk von Orbais (ca. 805—866) verdankten, dessen Dichtungen durch eine betont subjektive, von Reimen, Wortspielereien und Klangwirkungen vielfältig Gebrauch machende Gestaltung charakterisiert seien. Unterstützt er auch damit Handschins Annahme eines hohen Alters dieser Sequenzen, so glaubt er doch den Sequenzen ohne höhere Responson den zeitlichen Primat zusprechen zu müssen, indem er aus der Perspektive der Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten argumentiert: „*Auch wenn wirklich die Da Capo-Sequenz bis in den Anfang des 9. Jahrhunderts zurückreicht, könnte ich nicht glauben, daß aus dem Komplizierten das Einfache, aus dem praktisch Unfruchtbaren das unendlich Fruchtbare hervorgegangen sei.*“ Solange aber nicht wirklich stichhaltige Anhaltspunkte für die Annahme eines zeitlichen Primats der „klassischen“ Sequenz vor der mit höherer Responson vorliegen, kann die Frage mit dem Argument der „Unglaubwürdigkeit“ eines zeitlichen Primats des Komplizierten vor dem Einfachen nicht entschieden werden.

Daß von einem Entwicklungskontinuum vom frühen zum späten 9. Jahrhundert nicht die Rede sein kann, erweist sich im Vergleich der Sequenzen mit doppelten Cursus mit den Sequenzen des Notker Balbulus (ca. 840—912). Notker schafft seine erste Sequenz 860 und schließt sein gesamtes Sequenzenopus, den „*Liber Hymnorum*“, wie er es nennt, 884 ab. Er verzichtet nun nicht nur auf die kunstvolle höhere Responson, sondern auch auf Formexperimente mit antiken Metren, an deren Stelle vielmehr eine gedrungene Prosadiktion tritt. Ein weiteres Charakteristikum seiner Sequenzen ist die liturgische Gebundenheit, die Zuordnung jeder Sequenz zu einem bestimmten Festtag des Kirchenjahres. In dieser liturgischen Objektivität unterscheiden sich die Sequenzen Notkers sowohl von den Sequenzen mit doppelten Cursus als auch von anderen anonymen Sequenzen frühen Ursprungs, deren lyrisch-subjektive Texte — u. a. der der „*Schwanenklage*“ (*Cigne*) — von den Steinen veranlaßt haben, von einem Typ der *lyrischen* Sequenz zu sprechen.

Notkers Sequenzen stellen mithin keine „Weiterentwicklung“ der Gattung dar, sie sind vielmehr ein Symptom dafür, daß sich im letzten Drittel des 9. Jahrhunderts ein *Entwicklungsbruch* ereignet, der zugleich den Beginn einer neuen Epoche ankündigt. Für die Geschichte der Sequenz ergibt sich aus diesem Sachverhalt, daß die Anfänge der Gattung einer Zeit entstammen, die als „*entwicklungsmäßig spät*“ zu bezeichnen ist. Wie aber steht es mit dem Frühstadium der Entwicklungsepoche, deren Spätstadium sich in der vornotkerschen Sequenz manifestiert? Da die musikalische Quellenüberlieferung den Nachweis dieses ins 8. Jahrhundert zurückreichen-

den Frühstadiums nicht gestattet, seien zwei Bildzeugnisse herangezogen. Es handelt sich um zwei Szenen, die König David im Kreise einiger Musiker darstellen^{8a} (siehe Bildtafel Abb. 1 und 2). Das erste Bild stammt aus einem St. Galler Psalterium des 9., das zweite aus einem angelsächsischen Psalterium des 8. Jh. Statisch und starr gestaltet der Schöpfer der letztgenannten Miniatur die Szene. Im schroffen Gegensatz dazu spricht aus dem ersten Bild ein dynamischer Gestaltungswille. Die flächenhafte Darstellung ist zugunsten von Raumwirkungen, die Statik zugunsten stärkster, sich in Körperverrenkungen, den wehenden Tüchern der Tänzer und den Wellenlinien des Bodens bekundender Dynamik aufgegeben. Genauer datierbar ist die das gleiche Motiv gestaltende Miniatur aus der Bibel Karls des Kahlen (gest. 877)⁹, die in ihrem malerisch-impressionistischen Stil, dem „Schwimmen“ der Figuren, den unruhig wehenden Gewändern und der Aufgabe der Frontalität der oben genannten Miniatur verwandt scheint. Das alles sind zwar kunst-, nicht musikgeschichtliche Stilkriterien, aber sie erweisen sich doch per analogiam als erhellend und aufschlußreich für den Charakter des früheren 9. Jahrhunderts als entwicklungs-mäßiges Spätstadium einer Epoche auch in der Musik. Daß aber das von Curt Sachs aufgestellte Gesetz der „Ausdrucksgleichheit“¹⁰ zu Recht besteht, erweist sich auf kunstgeschichtlichem Gebiet auch hinsichtlich des Stilwandels im ausgehenden 9. Jahrhundert; denn auch in der bildenden Kunst ist das späte 9. Jahrhundert dadurch charakterisiert, daß sich die „Entwicklung“ nicht fortsetzt, vielmehr ebenfalls ein Entwicklungsbruch erfolgt.

Die aus der Fiktion eines Entwicklungskontinuums resultierende Annahme eines stetigen Fortschritts von einfacher zu komplizierterer Formung erweist sich auch hinsichtlich der Frage nach der Rhythmik der frühen Mehrstimmigkeit als anfechtbar. Da die Notation über die Rhythmik der frühen Organumdenkmäler nichts aussagt, erhebt sich die Frage nach der diesbezüglichen authentischen Ausführungspraxis. Zur Frage der Unterteilung des Einheitswertes hat sich J. Handschin verschiedentlich geäußert und dabei den Entwicklungsgedanken vom Einfachen zum Komplizierten zum Ausdruck gebracht. Äußert er über die „primitive“ Epoche der Mehrstimmigkeit: „Hier schreiten die Stimmen Note gegen Note fort, und zwar, wie man vielleicht annehmen darf, in gleichmäßig schwerfälligen Zusammenklängen“¹¹, so ist für ihn das nächste Stadium das einer binären Teilung des Einheitswertes: „Andererseits erscheint es a priori naheliegend, daß diese Teilung mit dem Bescheidensten begann, d. h. anfangs nur bis zur Hälfte ging“¹². Und weiter: „Vermutlich war also Leonin derjenige, der zur Dreiteilung fortschritt“. Dieser evolutionistische Standpunkt wird von Handschin noch deutlicher formuliert, indem er über die bereits bei Leonin anzutreffende Technik der „*fractio modi*“ schreibt: „Indessen möchten wir angesichts der entwicklungsgeschichtlich frühen Stellung Leonins nicht annehmen, daß letzterer auf diesem Wege bereits ein großes Stück fortgeschritten war“.

^{8a} Vgl. H. Besseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931, S. 63 und Tafel V

⁹ Vgl. H. Besseler, a. a. O. Tafel II.

¹⁰ Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte, AfMw VI., 1924.

¹¹ Über Voraussetzungen sowie Früh- und Hochblüte der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, II, 1927, S. 14.

¹² Was brachte die Notre-Dame-Schule Neues? ZfMw VI, 1923/24, S. 548 f.

Wenn Handschins a priori gesetzte These von der entwicklungsgeschichtlich frühen Stellung Leonins stimmte, müßte Leonins Nachfolger an der Notre-Dame-Kathedrale zu Paris, Perotinus Magnus, hinsichtlich der Praxis der Einheitswertunterteilung „weiter fortgeschritten“, d. h. „entwickelter“ als Leonin sein. Die Tatsache aber, daß Perotins Rhythmik durch das Moment einer Vereinfachung charakterisiert ist, läßt erkennen, daß sich annähernd um 1200 ein Entwicklungsbruch ereignet. Aus dieser Perspektive stellt sich Leonins Organumstil ebensowenig als „entwicklungsmäßig früh“ dar wie der Stil der vornotkerschen Sequenz. Vielmehr erweist sich die Zeitphase, in der Leonin wirkte, als das Spätstadium einer Entwicklungsepoche, deren Beginn annähernd im ausgehenden 11. Jahrhundert zu suchen ist. In der Einleitung zum 1. Band seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788) schreibt J. N. Forkel: „Künste und Wissenschaften wachsen wie alle Geschöpfe der Natur nur nach und nach zur Vollkommenheit hinauf. Der Raum zwischen dem ersten Anfang und der höchsten Vollkommenheit ist mit so mannigfaltigen Mittelgeschöpfen ausgefüllt, daß man überall nicht nur die stufenweise Fortschreitung vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom Kleinen zum Großen gewahr wird, sondern auch jedes einzelne in dieser Stufenfolge befindliche Glied für sich allein als ein Ganzes betrachten kann.“ Mit diesen Worten bekennt sich Forkel einerseits zum Glauben an die Existenz eines Entwicklungskontinuums, andererseits zu dem wertbetonten Fortschrittsgedanken einer zielgerichteten Entwicklung von unvollkommenen Frühformen zur erst später erreichten vollkommenen Reife der Gestaltung. Nun ist zwar in der neueren Musikgeschichtsschreibung diese wertbetonte Entwicklungsperspektive weitgehend durch die Auffassung ersetzt worden, daß jede Stilprägung aus sich selbst zu verstehen, jede Zeit „unmittelbar zu Gott“ sei (Ranke). Dennoch sind die Fälle nicht selten, in denen der alte Fortschrittsgedanke zu einem Verkennen bestimmter Gestaltungsprinzipien geführt hat.

Von H. Riemann stammt die Bezeichnung J. Ockeghems als „Vater des durchimitierenden Vokalstils“. Es ist nun auffallend, daß Ockeghem es liebt, eine melodische Phrase nicht notengetreu, sondern nur andeutend zu imitieren. Verglichen mit der strengen Imitation etwa Josquins muß für den Verfechter des Fortschrittsgedankens Ockeghems Art der Imitation wie ein tastendes Experimentieren anmuten. Dementsprechend schreibt z. B. Wilhelm Fischer, Ockeghem habe die Durchimitation „oft mit zagender Hand“ angewandt¹³. Peter Wagner andererseits kritisiert die Art, wie in der (nach neuen Forschungsergebnissen nicht Ockeghem, sondern G. Faugues zuzuschreibenden) Messe „*Le servitueur*“ die nachzuahmende Phrase beim erstmaligen Auftreten nicht frei, sondern als Anhängsel an eine andere gebracht wird und in anderen Fällen die Nachahmung nicht notengetreu ist, als eine „noch unsichere Technik“¹⁴.

Von einer „Entwicklung“ von der andeutenden Imitation Ockeghems und anderer zeitgenössischer Meister zu der späteren strengen Imitation kann aber nicht die Rede sein. Anders formuliert: Ockeghems Imitationstechnik ist nicht entwicklungsmäßig früh, sondern dokumentiert die entwicklungsmäßig späte Stellung des Meisters in einer Epoche, deren Beginn in den 20er Jahren des 15. Jahrhunderts zu

¹³ Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Setzweise um 1500, Studien zur Musikwissenschaft, Wien 1918, S. 28.

¹⁴ *Geschichte der Messe*, Leipzig 1914, S. 108.

suchen ist. Annähernd um 1500 ereignet sich aber wieder ein Entwicklungsbruch, der sich hinsichtlich der Imitationstechnik in der strengen Nachahmung manifestiert. Einen interessanten Fall von Fehldeutung, der sich aus der Fiktion eines Entwicklungskontinuums ergibt, stellt im Bereich der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts der Stilwandel im Opernschaffen Cl. Monteverdis dar. Vielfach hat sich die Forschung um eine Erklärung dieses Stilwandels bemüht, wie er sich u. a. im unterschiedlichen Klangideal bekundet. Die Frage lautet: Wie ist es zu erklären, daß Monteverdi, der in seinem „Orfeo“ (1609) ein kontrastreich buntes Instrumentarium verwendet, sich in seinen Spätopern, „Il ritorno d'Ulisse in Patria“ (1641) und „L'incoronazione di Poppea“ (1642) auf reine Streicherbesetzung beschränkt¹⁵? E. Wellesz spricht von dem „fast unerklärlichen Riß zwischen dem ‚Orfeo‘ und der ‚Incoronazione‘“ und ist zugleich bemüht, die „Lücke in der Entwicklung“ von der einen zur anderen Stilprägung durch den Hinweis auf die Opern der römischen Schule auszufüllen, die dem neuen Stil „schon vorgearbeitet hatte“¹⁶. H. Goldschmidt andererseits sieht in dem reichen Orchesterapparat von Monteverdis „Orfeo“ ein „Experiment“, den „letzten Versuch, das Orchester des begleiteten Madrigals in die Oper hinüberzuretten, der an der Unfähigkeit der Beherrschung eines so komplizierten Körpers scheitern mußte“¹⁷. Nach dieser wertbetonten Auffassung hätte sich also der Meister in seinen beiden Spätopern resigniert auf einen Streicherkörper beschränkt, in der Erkenntnis, daß im „Orfeo“ ein Mißverhältnis zwischen den aufgetriebenen instrumentalen Mitteln und der „res facta“ bestanden habe. R. Haas sieht umgekehrt in der späteren instrumentalen Beschränkung eine „Verarmung“, zu der sich der Meister „aus äußeren Gründen“, also wegen Mangels eines zur Verfügung stehenden reicheren Instrumentariums, genötigt sah¹⁸. In diesem Sinne äußert sich auch H. Kretzschmar, der meint, Monteverdi sei wider Willen „auf die übliche venetianische Violinerration“ gesetzt worden. Ja, er geht so weit, anzunehmen: „Das mag ihm ärmlich vorgekommen sein und ihm die Laune verdorben haben, und das mag ein Grund mit sein, weshalb in der ‚Incoronazione‘ der selbständigen Instrumentalmusik keine wichtigen Aufgaben zugewiesen werden . . . Den Ritornellen ist der Mangel der Laune fast an die Stirne geschrieben, sie sind ganz äußerlich ausgefallen“¹⁹. H. J. Moser, der einmal von der „verarmten und uniformierten Instrumentation des ‚Ritorno‘ und der ‚Incoronazione‘“ spricht²⁰, schreibt an anderer Stelle: „Der Weg Monteverdis von der bunten Vielheit des Orfeo-Orchesters zu der streichermäßigen Uniformität ist vielleicht als ‚verspäteter Entnordungsvorgang‘ auszudeuten, da er zugleich aus der höfischen Oberschicht von Mantua in das Volkstheater von Venedig hinüberführt“²¹.

¹⁵ Man könnte einwenden, daß sich Monteverdi auch schon in seinem „Ballo delle ingrate“ von 1608 und dem „Combattimento di Tancredi e di Clorinda“ von 1624 auf Streicher beschränkt, jedoch ist in beiden Fällen diese Beschränkung durch andere Gründe verursacht: im „Ballo“ durch den Charakter des Librettos als eines anmutig-graziösen Spiels, das keinen pomphaften Orchesterapparat mit Bläsern erlaubt, in dem „Combattimento“ durch den Willen zur Ausprägung des stile concitato, dessen eigentümliche Rhythmik eine Ausführung durch Streicher nahelegte.

¹⁶ Studien zur Geschichte der Wiener Oper, St. z. Mw. I, 1913, S. 2.

¹⁷ Studien zur Geschichte der italienischen Oper, Leipzig 1901–1904, S. 17.

¹⁸ Ausführungspraxis der Musik, Potsdam 1931, S. 154.

¹⁹ Cl. Monteverdis „Incoronazione di Poppea“, VFMw X, 1894, S. 494.

²⁰ Heinrich Schütz, Kassel 1936, S. 401.

²¹ Zeit-, Raum- und Klangstile in der Musik, Zeitschrift für Musik, 1940, S. 330. — Ein Nichterkennen des Entwicklungsbruchs bedeutet es auch, wenn Moser in seiner „Musikgeschichte in hundert Lebensbildern“, Stuttgart 1952, S. 173, die Vermutung äußert, Monteverdi habe für die Aufführung seiner Spätopern doch ein

Alle diese Erklärungsversuche werden dem tatsächlichen Sachverhalt nicht gerecht, der vielmehr auf dem sich annähernd um 1640 vollziehenden Entwicklungsbruch beruht, in dem sich zugleich der Beginn einer neuen Epoche ankündigt. Monteverdis *„Orfeo“* aber ist nicht das Dokument des Frühstadiums in einer vermeintlichen „Entwicklung“ der Oper, sondern das einer entwicklungsmäßigen Spätzeit im Rahmen einer Epoche, die um 1500 beginnt. Zwar ist auch der sich im vierten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ereignende Entwicklungsbruch *cum grano salis* zu verstehen, aber innerhalb des Gesamtzeitalters des Barock vollzieht sich hier doch ein Neuansatz — im Bilde Goethes: *„ein Schritt zurück“* —, der, um nur noch ein weiteres Beispiel anzuführen, auch im Schaffen von Heinrich Schütz eine durch die *„Geistliche Chormusik“* von 1648 gesetzte Wende hervorruft.

Die Unzulänglichkeit der Annahme eines Entwicklungskontinuums erweist sich ferner gegenüber der häufig zu beobachtenden Tatsache, daß ein Gestaltungsprinzip in einer bestimmten Zeitphase in Erscheinung tritt, dann aber wieder verschwindet, um erst später erneut zur Anwendung zu gelangen. In dieser Hinsicht ist das frühe Vorkommen funktionsharmonischer Klangfolgen bemerkenswert. Georg Reichert²² hebt hervor, *„daß schon in den Werken des Notre-Dame-Kreises streckenweise Klangfolgen mit deutlichen Dominantenbeziehungen und oft ausgesprochen durartiger Natur auftreten“*. Im weiteren schreibt er dann: *„Vor einer Überschätzung der Bedeutung solcher harmonisch ‚autonom‘ wirkender Stücke der Frühzeit muß die Tatsache warnen, daß selbst auf einer so verhältnismäßig späten Entwicklungsstufe der Mehrstimmigkeit wie in den Werken Machauts ausgesprochen durartig und ‚funktionsharmonisch‘ anmutende Balladenmelodien wie Nr 24 der G. A. durch die in der Unterquintregion liegende Begleitstimme für unser Empfinden einen völlig neuen Sinn erhalten, der ‚Tonika‘-Charakter des Schlußtons der Hauptstimme wird durch die begleitende Unterquinte jedenfalls stark umgefärbt, wenn nicht zerstört“*. Es geht aber nicht an, von einer *„verhältnismäßig späten Entwicklungsstufe der Mehrstimmigkeit“* in bezug auf Machaut zu sprechen, denn die Mehrstimmigkeit ist ja keine entwicklungsfähige „Entelechie“. Jedoch in einem anderen Sinn ist ein entwicklungsmäßiges Spätstadium bei Machaut und seiner Zeit zu konstatieren: nämlich in dem der Spätphase einer Epoche, deren Beginn mit der Blütezeit der Notre-Dame-Schule um 1200 zusammenfällt. Mit anderen Worten: die Ausprägung der Tonika-Dominant-Beziehung ist ein Symptom des Gestaltungswillens der epochalen Frühzeit und verschwindet wieder im Laufe der weiteren epochalen Entwicklung, um zu Beginn der nächsten Epoche, in den 20er Jahren des 15. Jahrhunderts, erneut in Erscheinung zu treten. Wenn Reichert²³ hinsichtlich der Chanson-Kompositionen Dufays feststellt: *„Die Zäsuren werden in den jonischen Stücken fast ausschließlich von den Akkorden der I. und V. Stufe gebildet, wobei ein Wechselverhältnis zwischen dem Abschluß der 1. Zeile und der Mittelzäsur festzustellen ist“*, so gibt er einen Hinweis auf diese erneute und zugleich weit intensivere Ausprägung der Funktionsharmonik²⁴.

reicherer Instrumentarium vorgesehen, über das von ihm — im Gegensatz zum Vorwort des *„Orfeo“* — nur keine aufführungspraktischen Angaben gemacht worden seien.

²² Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Musik- [forschung IV, 1951, S. 37

²³ S. 39.

²⁴ Vgl. die aufschlußreiche Wesensbestimmung der „dominantischen Tonalität“, die H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 216, gibt.

Um das Phänomen des sich periodisch wiederholenden Entwicklungsbruchs umfassend darzustellen, bedürfte es einer weit über die Grenzen eines Aufsatzes hinausgehenden Arbeit. Hier sei abschließend nur noch der Blick auf die Gegenwartssituation der Musik aus der Perspektive der Entwicklung gelenkt. Wer die kritische Würdigung von Uraufführungen moderner Musik in der Fach- und Tagespresse verfolgt, muß feststellen, daß der Wertmaßstab, der an die betreffenden Werke gelegt zu werden pflegt, in der Regel von der Frage bestimmt ist, ob diese „avantgardistisch“ seien. Von einem Komponisten „Avantgardistentum“ fordern, heißt die Überzeugung aussprechen, daß es dessen Aufgabe sei, „musikalisches Neuland“ zu erobern, die „Entwicklung“ der Musik fortzusetzen. So sehr auch das musikalische Neuschaffen des zweiten und dritten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts durch eine Emanzipation von der Tradition bestimmt erscheint und man geneigt sein möchte, den Begriff des Entwicklungsbruchs im besonderen Maße auf den sich in jener Zeit ereignenden Stilwandel anzuwenden, so stellt sich diese Zeitphase doch als das allerletzte Spätstadium der klassisch-romantischen Epoche, als in negativer Abhängigkeit von dieser, dar. Das Kriterium für die „Weiterentwicklung“ ist dabei durch die fortschreitende Komplizierung der Kompositionstechnik gegeben, die in der atonalen Zwölftonmusik ihre extreme Ausprägung erfahren hat. Demgegenüber ist die musikalische Gegenwart von dem Phänomen eines tatsächlichen Entwicklungsbruchs bestimmt. Ist auch noch weniger als zu den Zeiten der früheren Übergänge von einer Epoche zur nächsten im strengen Sinn von einer Zäsur zu sprechen, so tritt doch seit dem 3. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts immer deutlicher das Moment eines epochalen Neubeginns in Erscheinung. Wieder handelt es sich, im Bilde Goethes, um „einen Schritt zurück“. Im Einzelfall zeigt sich dieses Ereignis mit besonderer Evidenz im Vergleich der Urfassung von Paul Hindemiths „*Marienleben*“ von 1922 mit der Neufassung von 1948. Wer diese Stilneuprägung negativ wertend als „reaktionär“ bezeichnet, verkennt die Tatsache, daß sich hier der Beginn einer neuen Epoche ankündigt, die, wie immer, von einer tiefgreifenden Vereinfachung bestimmt ist.

Wenn in der vorliegenden Studie die Anwendung des Entwicklungsbegriffs in der neueren Musikgeschichtsschreibung einer Kritik unterzogen wurde, so möge darin keine anmaßende „Beckmesserei“ gegenüber den Arbeiten hochverdienter Forscher gesehen werden. Daß aber der mit philologischer Akribie errichtete „Unterbau“ der Tatsachenermittlung in mancher Hinsicht bisher nicht einen gleichwertigen „Oberbau“ der Tatsachenverknüpfung erhalten hat und damit eine Revision der methodischen Forschungsgrundlagen nottut, hat Walter Wiora zum Ausdruck gebracht: „... Hier liegt ein Hauptgrund, warum Historiker so oft zwar in der Feststellung einzelner Tatsachen gediegen arbeiten, in den höheren Formen historischer Erkenntnis aber, wie Analyse und Interpretation der Werke, Aufzeigung der geschichtlichen Zusammenhänge, Gliederung der Musikgeschichte im Ganzen, die Ebene strenger Wissenschaftlichkeit nicht einhalten. Es ist das... Übereinander eines soliden Unter- und brüchigen Oberbaues; man ist streng im ‚Ermitteln‘, aber nicht im ‚Denken‘“²⁵.

25 Historische und systematische Musikforschung, Die Musikforschung I, 1948, S. 183.