

BESPRECHUNGEN

Vom Preis des Fortschritts. Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte. Hrsg. von Andreas HAUG und Andreas DORSCHEL. Wien u. a.: Universal Edition 2008. 400 S., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 49.)

Die Frage nach der Brauchbarkeit des Begriffs ‚Fortschritt‘ für die Musikgeschichtsschreibung, d. h. unter welchen Bedingungen bzw. in welcher Weise man auf dem Gebiet der Musik von Fortschritt sprechen könne, stellte bereits für Max Weber ein Problem der „empirischen Kunstgeschichte“ dar. Bekanntlich vermutete Weber „Lösungen technisch-rationaler Probleme“ als Movens der Entwicklung, wodurch ältere Ausdrucksformen ihre Position einbüßten. Doch selbst jene Reduktion des Fortschrittsbegriffs auf seinen technischen Aspekt wäre im Hinblick auf seine Leistungsfähigkeit zu hinterfragen: Wurden die unterstellten Probleme tatsächlich gelöst, hätten nicht alternative Lösungsansätze ebenso (oder gar in noch verstärktem Maße) zielführend sein können und welcher künstlerischen Möglichkeiten benahm man sich mit dem schließlich eingeschlagenen Weg? Derartiges Verdrängen älterer oder alternativer Modelle bedeutet einen Verlust, der aus unterschiedlichen Gründen als nachrangig gegenüber dem vermuteten Gewinn gesehen wurde. Entsprechend kommentierte Arnold Schönberg im Hinblick auf die Durchsetzung von Dur und Moll, „daß bei jedem Fortschritt auf der einen Seite etwas verloren werden muß, wenn auf der anderen gewonnen werden soll“ (*Harmonielehre*, Wien 1911, S. 112). Diesen von der Musikhistoriographie vielfach beiseitegelassenen bzw. ignorierten Verlusten nachzuspüren, unternimmt der vorliegende Bericht über eine 2007 in Graz abgehaltene Tagung.

Den Ausgangspunkt der Beiträge bilden zwei Artikel der Herausgeber Andreas Haug und Andreas Dorschel. Ersterer schildert „Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte“ (S. 11 ff.) anhand von Phänomenen mittelalterlicher Musik (wie der Ausbreitung der *cantilena romana*, dem Verschwinden der Tropen, den textlosen Sequenzmelodien, der Überdehnung zeitlicher Strukturen in Perotinus’ *Graduale Viderunt omnes*): Gezeigt wird einerseits, wie das

aufkommende Neue eine ältere Musikpraxis verdrängte, andererseits, wie im Innovationsprozess geschichtliche Sackgassen erschienen – Wege, die offenkundig nicht weiter verfolgt wurden. Diesem exemplarischen Ansatz stellt Dorschel unter dem Titel „Historische Konjunktive“ (S. 33 ff.) einen methodischen Vorschlag zur Seite, für das Gebiet der Musik eine „Geschichtsschreibung des Möglichen“ aufzutun: Angesichts von reduktiven Entwicklungen, etwa bei standardisierten musikalischen Formtypen oder im Instrumentenbau, wird dazu ermuntert, die grammatischen Modi der Historiographie um Potentialis und Irrealis zu erweitern.

Die Beiträge von vierzehn Autoren antworten auf diese Vorgaben unter Bezugnahme auf unterschiedliche historische Stationen. Dass dabei zunächst das Mittelalter im Vordergrund steht, wird angesichts der initiativen Funktion von Andreas Haug nicht überraschen. Max Haas unterstreicht den Stellenwert des musikalischen Hervorbringens gegenüber dem (abgeschlossenen) Produkt des Werks für die Zeit „zwischen Aristoteles und Leibniz“ (S. 55). Die Intentionalität des Musikschreibens und die Flexibilität des musikalischen Repertoires im Mittelalter untersuchen Sam Barrett sowie Susan Rankin. Dem noch 1496 von Franchino Gaffurio geschilderten „*contrapunctus falsus*“ geht Rob C. Wegman nach, der in den irregulären, offenbar affektbezogenen Bildungen Mailänder Ursprungs ein typisches Beispiel für eine von der Musikgeschichtsschreibung mehr oder minder willentlich verschwiegene Muszierpraxis erkennt.

Eine Relativierung des vielfach propagierten Bildes einer „Medienrevolution“ (S. 161 ff.), die in den Musikdrucken des Ottaviano Petrucci zu erblicken sei, schlägt Birgit Lodes vor – unter Hinweis auf ältere Drucke einstimmiger liturgischer Gesänge einerseits, die weite Verbreitung alternativer medialer Konzepte andererseits –, womit erneut der konstruktive Charakter der Historiographie aufscheint. Wolfgang Auhagen benennt „Fortschritte und Rückschritte bei der Entwicklung von Stimmungssystemen seit dem 16. Jahrhundert“ (S. 195 ff.);

unter anderem wird hier auf die primär ästhetische Motivation beim Abwägen der jeweiligen klanglichen Vorzüge bestimmter Temperaturen durch Andreas Werckmeister, Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Philipp Kirnberger hingewiesen. Sowohl Bettina Varwig als auch Margaret Murata beschäftigen sich mit dem frühen 17. Jahrhundert: Was war das Innovatorische im Denken, das sich auch in der Musik Ausdruck verschaffte (wie bereits an der Titelwahl von Giulio Caccinis *Le nuove musiche* zu ersehen)? Handelt es sich bei der gattungsmäßigen Ausweisung der Monodie in Anbetracht der vielfältigen Formen des (auch theatralen) Sologesangs nicht in erster Linie um eine Konstruktion der modernen Musikgeschichtsschreibung?

In seinem instrumentenkundlichen Beitrag folgt Christoph Reuter anhand des Beispiels der abendländischen Blasinstrumente vom 17. bis zum 19. Jahrhundert der Anregung von Andreas Dorschel, die Entwicklung des Instrumentariums unter dem Aspekt von Gewinn und Verlust zu betrachten. Nicht allein wurde das zunehmende Abrücken von Naturhörnern bereits im 19. Jahrhundert als herber Verlust empfunden, daneben geraten eine Reihe von „verspielte[n] Optionen“ (S. 255 et passim) in den Blick – ganze Familien von Renaissance-Doppelrohrblattinstrumenten, später Erfindungen wie omnitonische Hörner, Umstimmklarinetten, Klappenhorn und Klappentrompete, Tritonikon und Contrabass à anche sowie schließlich das Kontrabass-Sarrusophon.

Guido Heldt thematisiert erklärtermaßen das Schreiben von Musikgeschichte, wenn er Johann Nikolaus Forkel mit seiner Bemerkung, „mehrere Arten von Vollkommenheit“ in der Musik seien immerhin denkbar, in den „Abgrund des Relativismus“ schauen lässt (S. 282 ff.). Dass Forkel nicht in diesen Abgrund sprang, sondern ein „festere Gesetz der Kunstschönheit“ suchte, erscheint im Kontext der zeitgenössischen Historiographie – an die Forkel die Wissenschaft von der Musik anschlussfähig zu machen hoffte – mehr als plausibel (aber auch nicht besonders überraschend).

Das 19. Jahrhundert gerät in mehreren Aufsätzen des Sammelbandes ins Blickfeld. So deutet Thomas Schmidt-Beste die vermeintliche „Erosion des Handwerks“ (S. 313 ff.), die durch romantische Genieverklärung propagiert wur-

de, mit Blick auf die tatsächliche Musikpraxis als bloße (überdies nicht von allen Autoren geteilte) musikliterarische Argumentationsfigur. Manfred Hermann Schmid analysiert die Finalsatzproblematik nach 1800 am Beispiel von Robert Schumanns Streichquartetten. Lydia Goehr schließlich beschäftigt sich mit Fragen der Benennung bei Richard Wagner, ausgehend bereits von den Gattungstiteln Oper bzw. Musikdrama; dabei überdehnt Goehr jedoch ihr Argument, wenn sie nicht allein auf Wagners unzweifelhafte Sensibilität im Hinblick auf musikalische Terminologie und Titelwahl abhebt, sondern bei Wagners Übergang von Geschichte zu Mythos auch gleich eine Art von selbst gewähltem „Namensverbot“ (S. 355) erkennt.

Die „Emancipation of Sound“, die vor allem in der Musik des 20. Jahrhunderts im Anschluss an Luigi Russolo und Edgar Varèse zu beobachten ist, beschreibt Julian Johnson (S. 372 ff.). Dabei kommt es ihm offenbar weniger auf wissenschaftliche Distanz zu seinem Gegenstand an, sondern er ergreift klar Partei innerhalb des von ihm beschriebenen musikästhetischen Diskurses und zugunsten bestimmter kompositorischer Strömungen. Im 20. Jahrhundert würden sich sicherlich eine Reihe weiterer Phänomene anbieten, die unter dem Gegensatzpaar Gewinn-Verlust diskutierbar sind (Atonalität, Serialismus, Rock'n'Roll...!). Da derartige Erscheinungen jedoch offenkundig vielfach weniger in ihrer Historizität als vielmehr in ihrer Aktualität wahrgenommen werden – als eine Einladung zur kontroversen ästhetischen Diskussion –, spricht es nur für die Disposition des Bandes, die Brüche und Lücken der Geschichtsschreibung in erster Linie anhand weiter zurückliegender Epochen sichtbar zu machen. Dass sich selbst bei scheinbar hinreichend beschriebenen Entwicklungen neue Blicke auf unausgeschöpfte musikalische Möglichkeiten auf tun können, beweist der Symposionsbericht mit seiner interessanten Ausgangsfrage und der Fülle von darauf antwortenden, weiter(zu)führenden Beobachtungen.

(Februar 2010)

Andreas Jacob