

Gesellschaft für Musikforschung

**Musikkonzepte – Konzepte  
der  
Musikwissenschaft**

Bericht über den  
Internationalen Kongress  
der Gesellschaft  
für Musikforschung  
Halle (Saale) 1998

Band



Bärenreiter

2001 FA1 P1 / LP 13000 HARS. 998-1

Kongressbericht Halle 1998  
Band I

# Musikkonzepte - Konzepte der Musikwissenschaft

Bericht über den Internationalen Kongress  
der Gesellschaft für Musikforschung  
Halle (Saale) 1998

herausgegeben von  
Kathrin Ebeff und Wolfgang Rief

Band I

Hauptvortrag, Kolloquien, Symposien

Institut für Musikwissenschaft  
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Prag

1-466 24th Street, N.W. Washington, D.C. 20037

Kongressbericht Halle 1998  
Band I

Band I

Inhaltsverzeichnis Band I

VII

# Musikkonzepte - Konzepte der Musikwissenschaft

Vorwort

XIV

Grüßwort

1

Hauptvortrag

4

Bericht über den Internationalen Kongreß  
der Gesellschaft für Musikforschung

Kolloquium

12

Halle (Saale) 1998

Die Musik - Sprache - Kultur

12

Klassik

76

Die Macht der Musik

125

Musikwissenschaft

161

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Eintragsverfahren

212

Ein Titelmusik für die Bibliothek

172

Der Deutsche Bibliothek

307

Symposium

307

Musikpädagogik

307

Musik im Spannungsfeld zwischen Norm und Renouveau

341

Computerwissenschaften in der Musikwissenschaft

380

Konzepte

Institut für Musikwissenschaft  
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Autorenverzeichnis

422

Abkürzungsverzeichnis

424



© 2000 Bärenreiter-Verlag Kurt Schöperclaus GmbH & Co. KG, Kassel

Druck und Bindung: Wolfart-Druck GmbH, Darmstadt

Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Prag

809 400 8 200

# Musikkonzepte - Konzepte der Musikwissenschaft



herausgegeben von  
Karin Ebel und Wolfgang Rytz

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei  
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Hauptort: Kolloquien, Symposien

Institut für Musikwissenschaft  
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

©2000 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Druck und Bindung: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt

ISBN 3-7618-1536-0

Kassel · Basel · New York · Prag  
(Bd. 1 + 2 kpl.)

2006 8 034898

# Inhaltsverzeichnis Band I

Inhaltsverzeichnis Band I	VII
Vorwort	XI
Veranstaltungsübersicht	XIV
Grußwort	1
Hauptvortrag	4
Kolloquien	12
<i>Musik – Sprache – Rhetorik</i>	12
<i>Klangbilder</i>	76
<i>Die Macht der Musik: Magie und Mythos</i>	125
<i>Musikkulturlandschaften</i>	161
<i>Pietismus als musikhistorisches Problem</i>	214
<i>Musikalische Jugendkulturen</i>	271
Symposien	307
<i>Musikpsychologie heute</i>	307
<i>Musik im Spannungsfeld zwischen Norm und Realisation</i>	341
<i>Computeranwendungen in der Musikwissenschaft.</i>	380
<i>Konzepte, Methoden, Resultate</i>	76
Autorenverzeichnis	422
Abkürzungsverzeichnis	424

## Band II

Inhaltsverzeichnis Band II	VII
Vorbemerkung	XIII
Freie Referate	I
<i>Methoden</i>	1
<i>Musikgeschichte: Länder – Regionen – Städte</i>	52
<i>Musik vor 1600</i>	144
<i>Musik des 17. Jahrhunderts</i>	186
<i>Musik und Pietismus</i>	225
<i>Musik in Mitteldeutschland (18. Jahrhundert)</i>	263
<i>Georg Philipp Telemann</i>	308
<i>Musik des 18. Jahrhunderts</i>	362
<i>Musik des 19. Jahrhunderts</i>	446
<i>Musik des 20. Jahrhunderts</i>	545
<i>Musiktheater des 20. Jahrhunderts</i>	640
Autorenverzeichnis	690
Abkürzungsverzeichnis	692

## Inhaltsverzeichnis Band I

	Seite
<b>Vorwort</b>	<b>XI</b>
Wolfgang Ruf <i>Vorwort</i>	XI
<b>Veranstaltungsübersicht</b>	<b>XIV</b>
<b>Grußwort</b>	<b>1</b>
Christoph-Hellmut Mahling <i>Grußwort des Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung</i>	1
<b>Hauptvortrag</b>	<b>4</b>
Ludwig Finscher <i>„Diversi diversa orant.“ Bemerkungen zur Lage der deutschen Musikwissenschaft</i>	4
<b>Kolloquium</b> <i>Musik – Sprache – Rhetorik</i>	<b>12</b>
Christian Kaden <i>Musik als „Sprache“ – gegen die Sprache</i>	12
Peter A. Hoyt, Patrick McCreless, Thomas Christensen <i>Sprachmodelle in der zeitgenössischen amerikanischen Musikanalyse. Rhetorik, Semiotik, Narrativity</i>	26
Peter A. Hoyt <i>The Classical Oration as a Model for Musical Form in the Eighteenth Century</i>	26
Patrick McCreless <i>Semiotics and Music: An End-of-Century Overview</i>	36
Thomas Christensen <i>Narrative Theory and Music Analysis</i>	48
Eckhard Roch <i>Sensus contra ratio. Philosophische und rhetorische Aspekte des musikalischen Materials im 19. Jahrhundert</i>	57
Jan Brachmann <i>Die heilige Stille. Zur religiösen und anthropologischen Dimension der Sprachlosigkeit in der Metaphysik der absoluten Musik</i>	66
<b>Kolloquium</b> <i>Klangbilder</i>	<b>76</b>
Christian Ahrens <i>Musikinstrument und Klangbild. Zur Affinität von Orgel und Orchester in der Musik der Romantik</i>	76
Wolfgang Auhagen <i>Zu Fragen der Klangfarbenwahrnehmung und der Klanggestaltung durch Musiker</i>	86
Christoph Reuter <i>Heraushörbarkeit und Entwicklung von Orchesterinstrumenten</i>	101

Reinhard Kopiez	<i>The most wanted song/The most unwanted song – Die Bedeutung der Klangfarbe als wahrnehmungsästhetische Kategorie</i>	110
Gregor Klinke	<i>Benjamin Britten's ‚Curlew River‘. Zwischen Exotismus, Synthese und Adaption</i>	118
<b>Kolloquium</b>	<b><i>Die Macht der Musik: Magie und Mythos</i></b>	<b>125</b>
Raimund Vogels	<i>Die Macht der Musik - den Geistern zum Gefallen. badiri-Besessenheitskult der Shuwa-Araber Nordost-nigerias</i>	125
Rüdiger Schumacher	<i>Domestikation der Macht. Spekulative Musiktheorie in außereuropäischen Kulturen</i>	132
Ki Mantle Hood	<i>The Rasa of Sound</i>	140
Volker Kalisch	<i>Die Geburt der sozialen Wirklichkeit aus dem Geiste der Musik. Über die Macht der Musik</i>	147
Gernot Gruber	<i>Die Macht der Musik und das emanzipatorische Projekt der Moderne</i>	155
<b>Kolloquium</b>	<b><i>Musikkulturlandschaften</i></b>	<b>161</b>
Sabine Henze-Döhring	<i>Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung: Italienische Opern an deutschen Residenzen</i>	161
Arnfried Edler	<i>Regionalgeschichte und Strukturgeschichte der Musik. Zur Frage der Forschungsorganisation am Beispiel Niedersachsens.</i>	172
Heinrich W. Schwab	<i>Schleswig-Holstein als Musiklandschaft</i>	179
Klaus Hortschansky	<i>Der mitteldeutsche Raum und seine Kantoren- und Organistenmusik. Regionalität und Ausstrahlung im 17. und 18. Jahrhundert</i>	188
Tim Carter	<i>Mozart in a ‚Land without Music‘ Henry Bishop's ‚The Marriage of Figaro‘</i>	196
Michael Broyles	<i>Puritanism, Democracy and the Establishment of Musical Idealism in New England</i>	207
<b>Kolloquium</b>	<b><i>Pietismus als musikhistorisches Problem</i></b>	<b>214</b>
Udo Sträter	<i>Halle als ein Zentrum des Pietismus</i>	214
Christian Bunnars	<i>Pietismus und kirchliches Lied im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Zu einigen Forschungsfragen</i>	226
Martin Geck	<i>Bach und der Pietismus</i>	233

Rainer Bayreuther	<i>Perspektiven einer Parodiegeschichte des pietistischen Liedes</i>	238
Anja Wehrend	<i>Über die Pflege vokal-instrumentaler Figuralmusik in der Herrnhuter Brüdergemeine von 1727 bis 1760</i>	248
Laurenz Lütteken	<i>Isolation oder Selbstvergewisserung? Der Pietismus und die Musikästhetik des späteren 18. Jahrhunderts</i>	263 X
<b>Kolloquium</b>	<b><i>Musikalische Jugendkulturen</i></b>	<b>271</b>
Helmut Rösing	<i>Musikalische Lebenswelten Jugendlicher. Eine kritische Bestandsaufnahme</i>	271
Claire Levy	<i>Youth and Popular Music in Bulgaria: Local versus Global</i>	281
Achim Heidenreich	<i>Eine Überdosis Deutschland: Zum Problem rechtsradikaler Rockmusik</i>	286
Karl Kügle	<i>Zur Ästhetik und Funktion von Videoclips</i>	293
Renate Müller	<i>Identitätskonstruktion und Selbstsozialisation Jugendlicher durch Mitgliedschaft in musikalischen Jugendkulturen</i>	299
<b>Symposium</b>	<b><i>Musikpsychologie heute</i></b>	<b>307</b>
Helga de la Motte-Haber	<i>Über musikalische Wahrnehmung</i>	307
Heiner Gembris	<i>Zur gegenwärtigen Position der Musikpsychologie</i>	314
Günther Rötter	<i>Musikalische Form und musikalisches Gedächtnis</i>	323
Andreas C. Lehmann	<i>Die Veränderung instrumentalmusikalischer Spitzenleistungen im Wandel der Zeit: Biographisch-historische Daten in der psychologischen Forschung</i>	332
<b>Symposium</b>	<b><i>Musik im Spannungsfeld zwischen Norm und Realisation</i></b>	<b>341</b>
Christoph Louven	<i>Mehr als nur ein Mittler! Überlegungen zur Rolle des Musikers aus konstruktivistischer Perspektive</i>	341
Dieter Krickeberg	<i>Die Wiedergabe der Werke von Isang Yun in der Sicht seiner Interpreten</i>	348
Hans Neuhoff	<i>Norm und Realisation: Modale Konzeption und Aufführungspraxis in der nordindischen Kunstmusik</i>	353
Brian Currid	<i>Die Akustik der nationalen Öffentlichkeit</i>	361
Albrecht von Massow	<i>Musikverstehen ohne Vorwissen? – Zum Verhältnis zwischen Musikgeschichte und Musikanthropologie</i>	367
Mikhail Saponov	<i>Musical Historiography and Oral Tradition</i>	376

<b>Symposium</b>	<b><i>Computeranwendungen in der Musikwissenschaft. Konzepte, Methoden, Resultate</i></b>	<b>380</b>
Nico Schüler	<i>On Methods and Methodology of (Computer-Assisted) Music Analysis</i>	380
Mirjana Veselinović-Hofman	<i>Musicology in the "Vestibule" of its Conceptual Change</i>	386
Elena Ungeheuer	<i>„Essay“ oder Ein interaktiver Versuch zum Umgang mit Musik und Musikwissenschaft</i>	393
Joachim Stange-Elbe	<i>Strukturelle Analyse als Grundlage musikalischer Interpretation</i>	402
Reiner Kluge	<i>Computergestützte Melodieanalyse als Hilfsmittel zur Erkundung von Tonräumen</i>	411
*		
<b>Autorenverzeichnis</b>		<b>422</b>
<b>Abkürzungsverzeichnis</b>		<b>424</b>

\* Die Beiträge des Symposiums „Musikinstrumente im Visier – Material, Kontext, Ausstrahlung“ sind anderweitig publiziert und erscheinen deshalb nicht in diesem Kongreßbericht.

## Vorwort

Der Internationale Kongreß der *Gesellschaft für Musikforschung* Halle 1998 war die erste musikwissenschaftliche Großveranstaltung in einem der ostdeutschen Bundesländer nach der politischen Wende von 1989 und die letzte des Fachs im 20. Jahrhundert überhaupt. Er wurde mit dem Ziel konzipiert, Bilanz über die Leistungen der Musikwissenschaft der vergangenen Dezennien zu ziehen und Ausblicke in ihre Zukunft zu eröffnen. Im Generalthema *Musikkonzepte - Konzepte der Musikwissenschaft* deutet sich die kühne Intention an, eine nach dem Zweiten Weltkrieg enorm expandierte und kaum mehr überschaubare Disziplin in ihrer ganzen Breite zur Geltung zu bringen und der Einsicht zu entsprechen, daß es zwar die Vorstellung eines weltumspannenden einheitlichen Phänomens des Klingenden, aber viele Arten und Auffassungen von Musik gibt, von denen jede ihren eigenen wissenschaftlichen Zugang verlangt. Die drei etablierten Kernfächer, die Historische Musikwissenschaft, die Systematische Musikwissenschaft und die Musikethnologie haben folglich eine Vielzahl an Teildisziplinen ausgebildet und Methoden entwickelt, deren jede ihre Stärken und ihre Defizite hat. Einen Eindruck vom Pluralismus und von der Komplementarität dieser Methoden zu vermitteln, die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der aktuellen Forschungsfragen und -gegenstände zu beleuchten und ihre zur Interdisziplinarität herausfordernden Berührungspunkte aufzuzeigen, war das eine Anliegen der von der Programmkommission vorgeschlagenen Kolloquien und Symposien. Das andere Anliegen bestand in der Akzentsetzung auf Themen, die mit dem Veranstaltungsort und seiner Geschichte in Verbindung stehen: zum einen die Stadt Halle an der Saale mit ihrer über 300jährigen, 1694 gegründeten Universität als Brennpunkt der frühen Aufklärung in Deutschland und als Ausgangspunkt der protestantischen Erneuerungsbeziehung des 17. und 18. Jahrhunderts, zum anderen Mitteldeutschland in nachreformerischer Zeit und im Barock als Landschaft mit einer blühenden Musikkultur um Zentren wie Erfurt, Leipzig, Dresden, Halle, Weißenfels oder Zerbst mit ihrer ganz eigenen Art von höfischer, städtischer oder kirchlicher Musikpflege. Daß bereits im Jahre 1913 an der hallischen Universität durch Hermann Abert ein musikwissenschaftliches Seminar eingerichtet wurde und somit 1998 das 85. Jahr der Gründung gefeiert werden konnte, erklärt sich letztlich auch mit der außerordentlichen Wertschätzung, die die Musik und ihre Erforschung in der mitteldeutschen Region bis in die jüngste Zeit genießt.

Der hier vorgelegte Kongreßbericht gibt im ersten Band nebst dem Grußwort des Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling und dem Hauptvortrag von Prof. Dr. Ludwig Finscher die Beiträge zu den sechs Kolloquien und zu drei Symposien und im zweiten Band die freien Referate weitgehend ungekürzt wieder, soweit sie von den Referenten zum Druck freigegeben wurden. Ausgenommen ist lediglich das vierte Symposium *Musikinstrumente im Visier*, das in einer separaten Publikation dokumentiert wird. Die Themen der Gruppensitzungen betreffen grundsätzliche Probleme wie die vielschichtige Beziehung von Musik und

Sprache, das Verhältnis von Norm und Realisation in der Musik oder die Klangvorstellung als Parameter der Komposition. Sie weisen über das rein Musikalische hinaus oder entstammen von vornherein Grenzbereichen der musikwissenschaftlichen Diskussion wie die Frage nach den politischen, sozialen und institutionellen Voraussetzungen einer Musikkulturlandschaft, nach der musikgeschichtlichen Relevanz des Pietismus, nach den musikalischen Präferenzen der heutigen Jugend oder den psychischen und physischen Wirkungen des Musikmachens und Musikhörens, wie sie vor allem in der musikalischen Psychologie, der Anthropologie und der Ethnologie erörtert werden. Ein anwendungsorientiertes Symposium widmet sich der Nutzung neuester Computertechnik in der Forschung.

Ausgewogenheit wurde bei der Wahl der freien Referate nicht angestrebt und wäre auch nicht zu erreichen gewesen. Die überaus große Zahl der vor allem von jüngeren Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern angemeldeten musikgeschichtlichen Beiträge macht einmal mehr bewußt, daß die Musikwissenschaft zum weitaus größten Teil eine etablierte historische Kunstwissenschaft ist – bei einer unverkennbaren Verlagerung des Forschungsinteresses von der fernerer Vergangenheit auf das 18., 19. und 20. Jahrhundert, d. h. zu Lasten der Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Neben der nach wie vor dominanten Werk- und Stilanalyse und der historischen Rezeptions- und Wirkungsforschung tritt verstärkt die Kontextanalyse in den Vordergrund, die schon vom Ansatz her die materiellen, ideellen und personellen Rahmenbedingungen, also die „Lebenswirklichkeit“ im weitesten Sinne, in die Untersuchung des Musikschaßens und -aufnehmens einbezieht. Nicht wenige Texte bieten eine willkommene Ergänzung zu den Erörterungen in den inhaltlich gebundenen Kolloquien. Breiten Raum nehmen Beiträge zur Musik und zur Musiktheorie des Barock, der Vorklassik, Wiener Klassik und Romantik sowie zum Musiktheater des 20. Jahrhunderts ein. Der Weitung des Blicks über die europäischen Grenzen hinaus bis nach Amerika und Asien steht die Fokussierung auf die musikalischen Aktivitäten in Regionen und Städten gegenüber, deren wissenschaftlich fundierte Untersuchungen längst das Stadium der Faktensammelei aus lokalpatriotischer Neigung überwunden haben. Daß ein Kongreß, der die Wissenschaft selbst thematisiert, schließlich in besonderem Maße zur Methodenreflexion einlädt, liegt auf der Hand.

Die erfolgreiche Ausrichtung des Kongresses wäre nicht möglich gewesen ohne die großzügige Förderung durch öffentliche Institutionen und einige private Sponsoren und ohne die tatkräftige Unterstützung seitens des Vorstands der Gesellschaft für Musikforschung, des von ihm eingesetzten Programmausschusses und der Mitarbeiter, Doktoranden und Studenten des Halleschen Instituts für Musikwissenschaft. Zu danken ist insbesondere der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die den Großteil des Kongresses finanziert hat, ferner dem Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, der Vereinigung der Freunde und Förderer sowie dem Allgemeinen Stiftungsfond der Martin-Luther-Universität, der Leucorea-Stiftung, der Stadt Halle und der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Die Universität, das Händel-Haus und die Franckeschen Stiftungen stell-

ten freundlicherweise ihre Räumlichkeiten zur Verfügung. Den Mitgliedern des Programmausschusses – Frau Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring und den Professoren Detlef Altenburg, Klaus Hortschansky, Christian Kaden, Christoph-Hellmut Mahling, Rüdiger Schumacher, in beratender Funktion Volker Kalisch – sei für ihre Hilfe bei der Planung und der Auswahl der Diskussionsleiter und Referenten gedankt. Ein besonderer Dank für die gründliche Vorbereitung und reibungslose Durchführung gebührt dem kleinen Organisationsteam, an seiner Spitze Dr. Kathrin Eberl, die die Mitherausgeberin des Kongreßberichts ist, und Dipl. phil. Karin Schubert. Sie wurden unterstützt von Birgit Herziger, Katrin Stöck M. A., Dr. Undine Wagner und Dipl. phil. Carsten Lange und nicht zuletzt von der stets engagierten Sekretärin des Instituts Waltraud Seidel. Beim Kongreß sorgten zusätzlich zahlreiche Studenten und Doktoranden für die Betreuung der Referenten und der nahezu 500 Teilnehmer und trugen auf ihre Weise dazu bei, daß allen ernsten und angestrengten Diskussionen zum Trotz an fünf langen Tagen im Melanchthonianum der Halleschen Universität und in der Leucorea zu Wittenberg stets eine heitere Atmosphäre herrschte. Gedankt sei schließlich dem *Halleschen Consort*, dem Ensemble *Bellum musicum*, den *Hallenser Madrigalisten*, dem *Ensemble Konfrontation* des Philharmonischen Staatsorchesters Halle, den Mitgliedern des Akademischen Orchesters und dem Opernhaus Halle, die den Kongreßteilnehmern in Halle und in Bad Lauchstädt ein anspruchsvolles künstlerisches Programm boten.

Zu großem Dank verpflichtet sind die Herausgeber den Magistranden Katrin Böttcher und Thomas Remmert für ihren unermüdlichen Einsatz bei der Erstellung des Manuskripts des Kongreßberichts. Ihrer virtuoson Beherrschung des Computers und der Beihilfe ihrer Mitstreiter Katrin Stöck M. A., Susanne Soukup, Kristin Reichel, Bernd Rieche M. A. und Hagen Jahn ist es zuzuschreiben, daß der kompendiöse Bericht mit annähernd 140 Beiträgen innerhalb der kurzen Frist von zwei Jahren nach Abschluß des Kongresses vorgelegt werden kann. Der Gesellschaft für Musikforschung und der Universität Halle-Wittenberg sei für die Deckung der Druckkosten sowie dem Bärenreiter-Verlag Kassel und besonders Herrn Dr. Dietrich Berke für die verlegerische Betreuung herzlich gedankt.

Wolfgang Ruf

Halle, Oktober 2000

## Veranstaltungsübersicht

### **Dienstag, 29. September 1998**

9.00 Uhr

Vorstandssitzung der Gesellschaft für Musikforschung

14.00 – 18.00 Uhr

Fachgruppensitzungen

15.00 Uhr

Stadtführung

Führung durch das Händel-Haus

18.00 Uhr

Eröffnungsveranstaltung

Musikalische Eröffnung durch das *Hallesche Consort* mit Werken von Samuel Scheidt und Georg Friedrich Händel

Begrüßung Prof. Dr. Wolfgang Ruf, Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Grußworte Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling, Präsident der Gesellschaft für Musikforschung

Prof. Dr. Thomas Bremer, Prorektor der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Dr. Christoph Helm, Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt

Hauptvortrag Prof. Dr. Ludwig Finscher „*Diversi diversa orant*“. Bemerkungen zur Lage der deutschen Musikwissenschaft

20.30 Uhr

Empfang der Tagungsteilnehmer durch den Oberbürgermeister der Stadt Halle  
Dr. Klaus Rauen

### **Mittwoch, 30. September 1998**

9.00 – 12.00 Uhr

Kolloquium *Klangbilder*

(Ltg. Christian Ahrens, Wolfgang Auhagen)

10.00 – 13.00 Uhr

Freie Referate

Musikkulturlandschaften

Methodologie I

Regionalforschung

11.00 – 13.00 Uhr

Beiratssitzung der Gesellschaft für Musikforschung

12.00 Uhr

Jahresversammlung der Internationalen Gluck-Gesellschaft

14.00 – 15.00 Uhr

Fachgruppe Freie Forschungsinstitute: Vorstellung der Edition Deutsches Kirchenlied (Kassel) und des Bruno-Stäblein-Archivs (Erlangen)

15.00 – 18.00 Uhr

Kolloquium *Musik – Sprache – Rhetorik*  
(Ltg. Christian Kaden, Thomas Christensen)

15.00 – 18.00 Uhr

Symposium *Musikpsychologie heute*  
(Ltg. Heiner Gembris)

15.00 – 18.00 Uhr

Freie Referate  
Methodologie II

16.30 – 19.00 Uhr

Symposium *Computeranwendungen in der Musikwissenschaft*  
(Ltg. Nico Schüler)

20.00 Uhr

Konzert des Ensembles *Bellum musicum* aus Anlaß der 350-Jahrfeier des Westfälischen Friedens mit Werken von Samuel Scheidt und Johann David Pohle

20.00 Uhr

Benefizkonzert der *Hallenser Madrigalisten* und der *Frankfurter Kammersolisten* zugunsten von „Künstler gegen Krebs“ mit Chormusik vom 16. bis 20. Jahrhundert

### **Donnerstag, 1. Oktober 1998**

9.00 – 12.00 Uhr

Kolloquium *Musikanthropologie. Macht der Musik: Magie und Mythos*  
(Ltg. Rüdiger Schumacher, Gernot Gruber)

9.00 – 12.00 Uhr

Freie Referate  
Musik des 16./17. Jahrhunderts I  
Musik des 17./18. Jahrhunderts  
Musik des 18. Jahrhunderts I (Mitteldeutschland)  
Musik des 18./19. Jahrhunderts I  
Musik des 20. Jahrhunderts I

12.00 – 13.00 Uhr

Sitzung der Arbeitsgruppe Musikwissenschaft an Universitäten und Hochschulen mit Promotionsrecht

12.00 – 13.00 Uhr

Gespräch der Fachgruppe Studierende der Musikwissenschaft und des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft e. V.

13.00 – 14.00 Uhr

Vorstellung des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft e. V.

14.00 – 18.00 Uhr

Symposium *Musikinstrumente im Visier – Material, Kontext, Ausstrahlung*  
(Ltg. Ellen Hickmann)

15.00 – 18.00 Uhr

Kolloquium *Musikkulturlandschaften*  
(Ltg. Sabine Henze-Döhring, Arnfried Edler)

15.00 – 18.00 Uhr

Freie Referate

Pietismus

Musik des 16./17. Jahrhunderts II

Musik des 18. Jahrhunderts II

Musik des 19. Jahrhunderts I

Musik des 20. Jahrhunderts II

18.00 – 21.00 Uhr

Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung

21.00 Uhr

Treffen der Tagungsteilnehmer

**Freitag, 2. Oktober 1998**

Exkursion nach Wittenberg

10.00 – 13.00 Uhr

Kolloquium Pietismus als musikhistorisches Problem

(Ltg. Martin Geck, Udo Sträter)

14.00 – 17.00 Uhr

Symposium Musik im Spannungsfeld zwischen Norm und Realisation

(Ltg. Wolfgang Auhagen in Vertretung von Jobst Fricke)

14.00 – 17.00 Uhr

Stadtbesichtigung Wittenberg (mit Besuch der Schloßkirche, des Melancthonhauses und der Lutherhalle)

20.00 Uhr

Konzert des *Ensembles Konfrontation* des Philharmonischen Staatsorchesters Halle mit Werken von Alfred Schnittke, Hans Werner Henze, Luciano Berio und Arvo Pärt

**Sonnabend, 3. Oktober 1998**

9.00–12.00 Uhr

Kolloquium Musikalische Jugendkulturen

(Ltg. Helmut Rösing, Ansgar Jerrentrup)

9.00–12.00 Uhr

Freie Referate

Georg Philipp Telemann

Musik des 19. Jahrhunderts II

Musik des 20. Jahrhunderts III

Musik des 20. Jahrhunderts IV (Musiktheater)

Exkursion nach Bad Lauchstädt

13.30–20.00 Uhr

Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*,

Gastspiel des Opernhauses Halle im Goethe-Theater

**Sonntag, 4. Oktober 1998**

10.00–14.00 Uhr

Besuch der Franckeschen Stiftungen, des Halloren- und Salinemuseums und der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle

Herman Abert, der seit 1903 Vorlesungen an der Universität hielt und auf dessen Initiative es zur Gründung des Seminars kam, Arnold Schering (1920) und Max Schneider (1928). Von 1956 bis 1982 stand Walther Siegmund-Schultze dem Institut vor. So kritisch dieser Zeitabschnitt zu beurteilen ist, so ist doch auch festzuhalten, daß Siegmund-Schultze, selbst aus der Abert-Schule hervorgegangen und so dem Institut eng verbunden, gelegentlich die wissenschaftlichen Fähigkeiten seiner Mitarbeiter höher bewertete als parteiideologische Ausrichtungen und, dies durchaus im Gegensatz zu Berlin und Leipzig, entsprechende „Nischen“ zuließ. Ihm folgte Bernd Baselt nach, der leider 1978 früh aus unserer Mitte abgerufen wurde, und seit 1994 leitet nun Herr Kollege Ruf erfolgreich diese Institution.

Die Verbindung zur musikalischen Praxis ist an der Universität Halle seit dem Wirken Daniel Gottlob Türk als Universitätsmusikdirektor, aber auch durch das

12.00 – 13.00 Uhr **Sonntag, 3. Oktober 1988**  
 Gespräch der Fachgruppe Studierende der Musikwissenschaft und des  
 Lehrstuhls mit dem Fachwissenschaftler der Musikwissenschaft e. V.  
 9.00 – 12.00 Uhr

13.00 – 14.00 Uhr **Kolloquium Musikalische Jugendkulturen**  
 (Ltg. Helmut Käsemir, Ansgar Jentzsch)  
 Vorstellung des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft e. V.  
 9.00 – 12.00 Uhr

14.00 – 18.00 Uhr **Freie Referate**  
 Symposium *Musikinstrumente in Plastik – Material, Konstruktion, Gestaltung*  
 (Ltg. Ellen Hickmann) **Georg Philipp Telemann**  
 Musik des 19. Jahrhunderts II

15.00 – 18.00 Uhr **Musik des 20. Jahrhunderts III**  
**Kolloquium Musikinstrumente (Instrumente IV)** (Musikinstrumente)  
 (Ltg. Sabine Henze-Döhning, Arnfried Edler)  
 Musik des 20. Jahrhunderts IV

15.00 – 18.00 Uhr **Exkursion nach Bad Lauterbach**  
**Freie Referate**

17.30 – 20.00 Uhr **Pietismos**  
 Musik des 17./18. Jahrhunderts II **Wolfgang Amadeus Mozart, La notte di Figaro**  
 Musik des 18. Jahrhunderts II **Gastspiel des Opernhauses Halle im Goethe-Theater**

Musik des 19. Jahrhunderts I **Musik des 20. Jahrhunderts II**  
**Sonntag, 4. Oktober 1988**  
 10.00 – 14.00 Uhr

11.00 Uhr **Besuch der Franckischen Stiftungen der Frauen- und Salomonengemeinde und der**  
**Städtischen Galerie Mozart Halle**

Treffen der Tagungsteilnehmer

**Freitag, 2. Oktober 1988**

Exkursion nach Wittenberg

10.00 – 13.00 Uhr **Kolloquium Pietismus als musikhistorisches Problem**  
 (Ltg. Martin Geck, Udo Sträter)

14.00 – 17.00 Uhr **Symposium Musik im Spannungsfeld zwischen Norm und Realisation**  
 (Ltg. Wolfgang Arhagen in Vertretung von Johst Fricke)

14.00 – 17.00 Uhr **Stadtbekichtigung Wittenberg (mit Besuch der Schloßkirche, des Melanchthonshauses**  
**und der Lutherkirche)**

20.00 Uhr **Konzert des Ensembles Konfrontation des Philharmonischen Staatsorchesters Halle**  
**mit Werken von Alfred Schnittke, Hans Werner Henze, Luciano Berio und Arvo Pärt**

Christoph-Hellmut Mahling

## **Grußwort des Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung**

Liebe Kolleginnen und Kollegen, liebe Kommilitoninnen und Kommilitonen, meine sehr verehrten Damen und Herren,

sehr herzlich darf ich Sie zu dem internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung hier in Halle willkommen heißen.

Spectabilität Ruf danke ich für seine einleitenden Worte und zugleich dafür, daß er sich bereiterklärt hat, diesen internationalen Kongreß für die Gesellschaft auszurichten.

Mein Dank gilt natürlich auch der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg, die ihrerseits, nicht zuletzt durch ihr zentrales Tagungsreferat, vertreten durch Frau Karin Schubert, neben anderen im Programmheft genannten Sponsoren die Durchführung ermöglicht hat. Hervorragende organisatorische Arbeit hat die Crew des Musikwissenschaftlichen Instituts mit Frau Dr. Kathrin Eberl an der Spitze geleistet, wofür an dieser Stelle ebenfalls herzlichster Dank gesagt sei.

Nach einer Jahrestagung in Leipzig ist dies das zweite Mal nach 1989, daß die Gesellschaft für Musikforschung an einer Universität der neuen Bundesländer zu Gast sein kann. Dabei haben wir gerne auf das Angebot der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg zurückgegriffen, da gerade sie auch in der Geschichte der universitären Musikwissenschaft eine bedeutende Rolle gespielt hat. War es doch diese Universität, die nach Berlin und Leipzig im Jahre 1913 ein musikwissenschaftliches Seminar eingerichtet und institutionell verankert hat. Das Musikwissenschaftliche Institut kann daher in diesem Jahr seinen 85. Geburtstag begehen, wozu wir ihm, seinem Leiter und allen Mitgliedern sehr herzlich gratulieren und für die Zukunft alles Gute sowie Erfolg in der Arbeit wünschen. Die Reihe der Gelehrten, die hier als Leiter tätig waren, ist beeindruckend:

Herman Abert, der seit 1903 Vorlesungen an der Universität hielt und auf dessen Initiative es zur Gründung des Seminars kam, Arnold Schering (1920) und Max Schneider (1928). Von 1956 bis 1982 stand Walther Siegmund-Schultze dem Institut vor. So kritisch dieser Zeitabschnitt zu beurteilen ist, so ist doch auch festzuhalten, daß Siegmund-Schultze, selbst aus der Abert-Schule hervorgegangen und so dem Institut eng verbunden, gelegentlich die wissenschaftlichen Fähigkeiten seiner Mitarbeiter höher bewertete als parteiideologische Ausrichtungen und, dies durchaus im Gegensatz zu Berlin und Leipzig, entsprechende „Nischen“ zuließ. Ihm folgte Bernd Baselt nach, der leider allzu früh aus unserer Mitte abberufen wurde, und seit 1994 leitet nun Herr Kollege Ruf erfolgreich diese Institution.

Die Verbindung zur musikalischen Praxis ist an der Universität Halle seit dem Wirken Daniel Gottlob Türks als Universitätsmusikdirektor, aber auch durch das

Wirken Hermann Aberts im Vorstand der Robert-Franz-Singakademie sowie durch die Händel- und Telemann-Pflege gleichsam historisch gewachsen. Verstärkt wurde diese Seite durch die auf Anregung Max Schneiders ins Leben gerufenen Händel-Festspiele und die 1952 begründete Neue Hallesche Händel-Ausgabe. Ebenso wichtig – und heute ganz aktuell – war die Einbindung der Musikwissenschaft in die interdisziplinäre Vernetzung innerhalb der Universität. Dieser Gesichtspunkt der interdisziplinären Bedeutung des Faches – ausdrücklich genannt wurden die klassische Philologie, die Kunstwissenschaft, die Kirchenmusik, die Theologie, die Germanistik und die Historie – war zugleich der gewichtigste in der Argumentation der Universität Halle gegenüber dem zuständigen Minister in Berlin, als seinerzeit der Antrag auf Einrichtung einer außerordentlichen Professur für Musikgeschichte gestellt wurde.

Wenn man im Zusammenhang mit den Bemühungen um die Etablierung der Musikgeschichte bzw. der Musikwissenschaft als eigenständigem Universitätsfach an der Universität Halle-Wittenberg die Akten studiert, so möchte man sich an den heutigen Universitäten nur etwas von dem „Kampfgeist“ wünschen, mit dem sich die hallische Universität für die Einrichtung des Faches Musikwissenschaft eingesetzt hat. Steht unser Fach gegenwärtig doch zunehmend in der Gefahr, in den Sog der antigeisteswissenschaftlichen und nur auf ausgeglichene Kosten-Nutzen-Rechnungen oder praktische Verwertbarkeit ausgerichteten Strömungen zu geraten. Abbau und Reduktion von Stellen sind erste bedrohliche Anzeichen dafür. Dabei wird sowohl von den politischen Entscheidungsträgern als auch von den Universitätsleitungen selbst nicht zur Kenntnis genommen, daß die Musikwissenschaft von ihrem gesellschaftlichen Stellenwert, aber auch von der Anzahl der Studierenden her schon längst kein sogenanntes „kleines Fach“ mehr und heute wie kaum ein anderes Fach im Sinne einer Kulturwissenschaft mit anderen Fächern vernetzt ist. Aufgrund der Tatsache, daß Musik eine internationale, grenzüberschreitende, nicht durch Sprachbarrieren gehinderte Kunst darstellt, trägt die Musikwissenschaft sowohl durch die erforschten Gegenstände als auch durch die bestehende internationale Vernetzung der Forschung zur angestrebten Europäisierung bei. Hinzu kommt, daß die Aufgaben der Musikwissenschaft in der heutigen Freizeitgesellschaft, in der Musik sich wie nie zuvor verfügbar und omnipräsent erweist, wesentlich gewachsen sind. In Deutschland ist der Musikbereich überaus produktionsintensiv, und die Musikwissenschaft spielt in diesem Zusammenhang als wichtigste Grundlage und unabdingbare Voraussetzung für alle Sparten der Musik sowie insbesondere für die Ausbildung einer kulturellen Identität, eines kulturellen Gedächtnisses, eine führende und tragende Rolle. Bereiche wie Medien, Kulturmanagement oder Musikfestivals – um nur einige zu nennen – gewinnen angesichts gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Veränderungen zunehmend an Umfang und Bedeutung, sie verlangen die Ausbildung hervorragend qualifizierter Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler. Hieraus ergibt sich demnach folgerichtig die Notwendigkeit eines Ausbaus der musikwissenschaftlichen Institute und nicht deren Ausdünnung oder gar Schließung. Die Gesellschaft für Musikforschung ist daher dem Land Sachsen-Anhalt und der Universität Halle-Wittenberg überaus dankbar, daß hier dieser erwünschte und notwendige Ausbau der Musikwissenschaft erfolgen konnte.

In diesem Zusammenhang haben verordnete Studienzeitverkürzungen und Leistungsreduktionen geradezu eine Schmerzgrenze erreicht, die längerfristig zu einem untragbaren Niveauverlust der deutschen Musikwissenschaft im weltweiten Wettbewerb führen. Dies gilt ebenso für die geplanten neuen Studienabschlüsse, für die folgerichtig reduzierte Studienordnungen entworfen werden müssen. Diese Studienabschlüsse mögen für die Naturwissenschaften und die Fachhochschulen durchaus ihre Vorteile haben, für die Geisteswissenschaften und damit auch für die Musikwissenschaft sind sie jedoch uneffizient und geradezu schädlich. Die Anerkennung, die die deutsche Musikwissenschaft nicht zuletzt wegen ihrer breiten und nicht nur auf das Fach beschränkten Ausbildung besonders auch im Ausland genoß, steht auf dem Spiel. Die bisher gültigen Studienordnungen und Studienpläne im Fach Musikwissenschaft sind so angelegt, daß ein erster Studienabschluß innerhalb der Regelstudienzeit oder – rechnet man die Prüfungszeit mit – kurz danach erreicht werden kann. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, daß mögliche Verlängerungen der Studienzeit nicht mehr allein durch Nebentätigkeiten zur Finanzierung des Studiums bedingt sind, sondern daß studienbegleitend – und damit früher als bisher – entsprechende Praktika bei den Medien, bei Theatern oder Musikverlagen absolviert werden müssen, um die Chancen für einen Einstieg ins spätere Berufsleben außerhalb der Hochschule zu erhöhen. Zu bedauern ist, daß die Promotion immer mehr als „Privatvergnügen“ und Luxus angesehen und somit weder vom Staat noch inneruniversitär (etwa bei Kapazitätsberechnungen oder Festlegung der jährlichen Haushalte) gefördert wird. Gerade dieser Abschluß ist jedoch im Fach Musikwissenschaft und insbesondere für den wissenschaftlichen Nachwuchs unabdingbar notwendig. Dieser hochqualifizierte Nachwuchs wird nicht nur an den Universitäten und Hochschulen, sondern auch in den freien Forschungsinstituten unseres Faches dringend gebraucht. In diesem Zusammenhang sei mit Nachdruck auf die Notwendigkeit der finanziellen Absicherung dieser Institute, in denen unter anderem zahlreiche musikwissenschaftliche Editionsarbeiten betreut werden, hingewiesen.

Sicher wird es in der Zukunft möglich sein, daß die universitäre Musikwissenschaft ihrerseits mit klaren Konzeptionen den kulturpolitischen und wirtschaftlichen Überlegungen der Ministerien, aber auch der Universitäten selbst entgegentritt. Hierzu werden außerdem Überlegungen zur zukünftigen konzeptionellen Ausrichtung des Faches, aber auch zu einer verstärkt praxisbezogenen musikwissenschaftlichen Ausbildung ohne Substanzverlust notwendig sein. Zu diesen Gedanken soll u. a. die Thematik dieses internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses „Musikkonzepte/ Konzepte der Musikwissenschaft“ beitragen. Ich freue mich, daß so viele Kolleginnen und Kollegen aus dem In- und Ausland diesen Kongreß mitgestalten und daß vor allem auch der musikwissenschaftliche Nachwuchs sich so zahlreich zu Wort gemeldet hat. So wünsche ich diesem Kongreß unserer Gesellschaft einen guten Verlauf mit spannenden Referaten und Diskussionen.

Ludwig Finscher

*Diversi diversa orant.*

**Bemerkungen zur Lage der deutschen Musikwissenschaft**

Meine Damen und Herren,

zunächst eine gute Nachricht: dies wird ein kurzer Vortrag. Ich hoffe, daß er Ihnen nicht allzuviel Unbehagen verursachen wird. Ich hoffe andererseits, daß er für Diskussionen sorgen wird. Der Untertitel lautet *Bemerkungen*. Das ist wörtlich zu verstehen: ich kann weder eine systematische Darstellung der Situation noch einen erschöpfenden faktischen Überblick bieten, vielmehr Bemerkungen zu einer Reihe von Problemen und Entwicklungen – und problematischen Entwicklungen –, die mir etwa in den letzten zehn Jahren aufgefallen sind. Keine dieser Bemerkungen ist in irgendeiner Weise persönlich gemeint; es geht mir um das, was ich für Trends und Symptome halte, nicht um Personen. Konzentrieren werde ich mich auf die deutsche, nicht die deutschsprachige Musikwissenschaft. Die Entwicklungen in der Schweiz und in Österreich laufen seit längerer Zeit deutlich anders als in der Bundesrepublik, und das ist schon ein Teil des Problems. Der Haupttitel des Vortrages lautet *Diversi diversa orant*. Dies ist das Motto, das Nicolas Gombert einer Motette voranstellte, die er in seinem zweiten Buch vierstimmiger Motetten in Venedig 1541 drucken ließ.<sup>1</sup> Der Superius der Motette singt das *Salve regina* samt seiner gregorianischen Melodie, leicht verziert; die drei übrigen Stimmen singen gleichzeitig eine Reihe anderer marianischer Antiphonen, jeweils mit ihren eigenen Melodien. Es entsteht ein sehr dichter, imitationsfreier, gleichwohl sinnfällig gegliederter Satz von großer melodischer und klanglicher Eleganz. *Diversi diversa orant*: sie beten in einer Sprache, aber mit verschiedenen Gebeten, und zu einer Person, im Dienste einer Sache. Die enge Bindung an den gregorianischen Choral, der vierstimmige Satz, der durchgehende gleichzeitige Vortrag vierer verschiedener Texte sind Allegorien der – im Sinne der christlichen Tradition – weltumfassenden Sache, um die es geht. Damit bin ich in mehrfacher Hinsicht beim Thema. Man könnte sich wünschen, daß Gomberts Motette auch eine Allegorie der Situation der deutschen Musikwissenschaft sei: so vielgestaltig, so zentral auf eine Sache, die Musik, bezogen, so wohlgeordnet, zu so vielen Themen, aber in einer Sprache sprechend. Aber die Wirklichkeit ist längst nicht so harmonisch geordnet, und als Allegorie taugt Gomberts Werk schon deshalb nicht, weil es in Deutschland kaum noch einen Menschen gibt, der sich mit der Musik jener Epoche beschäftigt. Liest man das Verzeichnis der Lehrveranstaltungen für das kommende

<sup>1</sup> Das Motto ist eine Paraphrase des Anfangs eines Distichons des neo-ovidischen Elegikers Maximilianus aus dem 9. Jahrhundert: *Diversos diversa iuvant* (Eleg. 1, 103). Die Verse 103-110 vertonte Jacobus Gallus im vierten Teil seiner *Moralia* (postum 1596 erschienen). Vgl. Hartmut Krones, *Musik und Humanismus in Prag Rudolfs des II. am Beispiel der „Moralia“ von Jacobus Gallus*, in: Wiener humanistische Blätter 33 (1992), S. 57-74. Ich danke dem Kollegen Krones für den freundlichen Hinweis.

Semester im jüngsterschienenen Heft der *Musikforschung* und nimmt man die verfügbaren Informationen über außeruniversitäre musikwissenschaftliche Institutionen und deren Aktivitäten – also vor allem die Freien Forschungsinstitute – hinzu, dann ergibt sich zunächst der bezwingende Eindruck blühender Landschaften. Die Freien Forschungsinstitute mit ihren großen und langfristig angelegten Editionen – Institute, um deren Organisation und Effizienz uns die Musikwissenschaft in anderen Ländern seit langem beneidet – leisten eine bewundernswerte Arbeit, obwohl sich ihre finanziellen Bedingungen langsam, aber kontinuierlich verschlechtern. Innerhalb des Faches gibt es – seit jeher und immer noch – eine Neigung, diese Leistungen als Kärner-Arbeit und „bloße“ Philologie geringzuschätzen, aber die Institute können sich damit trösten, daß ihre Arbeit derjenige Teil der musikwissenschaftlichen Aktivitäten ist, der unmittelbar in die Öffentlichkeit hineinwirkt und der einem Laienpublikum – zum Beispiel Politikern – ganz sinnfällig macht, was Musikwissenschaftler so treiben und was dabei herauskommen kann. Infolgedessen ist dies der Bereich des Faches, der in der politischen Öffentlichkeit am ehesten bemerkt und für förderungswürdig gehalten wird, zumal hier mit einfachen und griffigen volkswirtschaftlichen Argumenten gearbeitet werden kann (etwa auf der Linie input-output). Die Musikwissenschaft sollte sich dieser Vorteile gerade in einer Zeit, in der die Universitäten unter zerstörerischen Druck geraten sind, bewußt sein und die Freien Forschungsinstitute als einen Kern der fachlichen Organisation und der fachlichen Inhalte begreifen. Hinzu kommt, daß die Freien Forschungsinstitute in der Forschungslandschaft auch immer deutlicher Akzente für die wissenschaftliche Arbeit über ihr engstes Aufgabengebiet hinaus setzen – das hat etwa die Tübinger Tagung der Institute zum Thema *Der Text im musikalischen Werk*, deren Referate gerade erschienen sind, höchst eindrucksvoll gezeigt. Mir scheinen die Freien Forschungsinstitute heute derjenige Bereich der deutschen Musikwissenschaft zu sein, der am fruchtbarsten und in gewisser Weise am selbstverständlichsten arbeitet.

Aber nicht nur diese Institutionen vermitteln den Eindruck blühender Landschaften, sondern ebenso die musikwissenschaftlichen Institute der Universitäten und Musikhochschulen. Liest man noch einmal im letzten Heft der *Musikforschung*, dann findet man nicht weniger als fünfzig Institute, die musikwissenschaftliche Aktivitäten für das Wintersemester ankündigen, wobei die Zahl der Lehrpersonen zwischen zwei (Potsdam, Koblenz/Landau) und 18 (Köln) schwankt. Die Zahl der Studenten ist notorisch schwierig zu ermitteln, weil die Statistiken der Hochschulverwaltungen ebenso notorisch unzuverlässig bzw. realitätsfern sind; für das Fach eingeschrieben haben sich mehrere Tausend; die Zahl derjenigen, die das Fach tatsächlich und mit dem ernsthaften Ziel eines Abschlusses studieren, dürfte noch immer deutlich über eintausend liegen. Nur ein kleiner Prozentsatz von ihnen strebt eine Arbeit in der Universität, in – um einen fast schon verrufenen Begriff zu gebrauchen – Forschung und Lehre an; die meisten suchen von vornherein nach Berufsmöglichkeiten außerhalb dieses Bereiches. Dabei hilft ihnen – man darf das sagen, ohne die beruflichen Schwierigkeiten des Nachwuchses zu unterschätzen – ein sehr differenzierter musikalisch-musikwissenschaftlicher Markt, in Presse, Fachpresse, Rundfunk, Fernsehen, Theatern, kommunalen Kulturinstitutionen, Bibliotheken, und die weiterhin wachsende

Wissenschaftsgläubigkeit der Öffentlichkeit (die in so merkwürdigem Gegensatz zur Verengung des allgemeinen Wissenschaftsbegriffs auf angewandte Naturwissenschaften steht) dürfte dafür sorgen, daß dieser Markt in Zukunft nicht allzusehr schrumpft. Schließlich wird das Bild der blühenden Landschaften angereichert durch eine geradezu beängstigende Fülle von musikwissenschaftlichen Publikationen und verlegerischen Großprojekten und durch eine ebenso beängstigende Fülle von Kongressen, Tagungen und Symposien, die nicht zuletzt vom neuerdings ausgebrochenen Profilierungseifer der Universitäten und Hochschulen, aber auch von der Fülle und Differenziertheit der deutschen Kulturlandschaften und Kulturtraditionen profitieren, aus denen sich unbegrenzt Anlässe für Tagungen kleineren Formats herausholen lassen.

Aber alle diese positiven Aspekte haben ihre Kehrseite. Die Überfülle der Lehrveranstaltungen im kommenden Semester spiegelt keineswegs eine ausgeglichene Struktur der fachlichen Interessenschwerpunkte, sondern das genaue Gegenteil: eine Spezialisierung und Überspezialisierung innerhalb oft ganz kleiner Teilbereiche. Daß sie – wohl unter dem Druck der universitären Kapazitätsverordnungen – Computerkurse für Musikwissenschaftler als Lehrveranstaltungen anbietet, mag man peripher finden. Daß aber die Musik des Mittelalters, des 15. und 16. und sogar des 17. Jahrhunderts fast nur noch in Überblicksveranstaltungen (Musikgeschichte römisch eins usw.) auftauchen, ist das Symptom einer erschreckenden Verengung der fachlichen Horizonte, die sich auch auf anderen Ebenen beobachten läßt. Längst ist hier ein *circulus vitiosus* entstanden, den zu durchbrechen offenbar die Kraft fehlt, jedenfalls im bestehenden Universitätssystem und seinen politischen Zwängen. Die wenigen Personen, die in den genannten Gebieten überhaupt noch forschen, können ihre Forschung kaum noch in Lehre umsetzen, weil in der Lehre die Dominanz des 19. und vor allem 20. Jahrhunderts sich vor allem durch den Modernisierungsschub der 1970er Jahre so sehr durchgesetzt hat, daß sie vielfach als unbefragte Norm verinnerlicht wird, auf welcher Organisationsebene auch immer. Folgerichtig empfinden immer mehr Studenten die Arbeit mit Quellen allgemein, vor allem aber mit älteren Quellen, etwa gar in speziellen Notationen und fremden Sprachen, als Zumutung. Folgerichtig werden die Ansprüche immer weiter gesenkt; eine Anpassung nach unten, die durch den allgemein bekannten verheerenden Zustand der schulischen Bildung vorbereitet wird. Folgerichtig werden sich die Personen, die im 14. oder 15. Jahrhundert forschen, solche karriereschädlichen Hobbys vernünftigerweise abgewöhnen. Am Ende geht nicht nur der Rest der berühmten Einheit von Forschung und Lehre verloren, sondern ein ganzer Forschungsbereich, ja eine ganze wissenschaftliche Struktur. Und das liegt im Trend und ist schon lange nicht mehr fachspezifisch. Der berühmte „Uni-Test Europa“ des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* hat, nicht zuletzt durch die statements der befragten Politiker, drastisch deutlich gemacht, daß Politik (durch alle Parteien hindurch), Wirtschaft und große Teile der Öffentlichkeit ein aktives Interesse daran haben, die deutschen Universitäten in Fachschulen umzubauen, naturwissenschaftliche Forschung auf Industrieforschung zu reduzieren und geisteswissenschaftliche Forschung abzuschaffen. Für jede Wissenschaft, keineswegs nur für die Geisteswissenschaften, ist das sehr schnell tödlich, aber das Bewußtsein vom lebendigen und sich ständig aus sich selbst regenerierenden wechselseitigen Zusammenhang von For-

schung und Lehre ist weitestgehend verschwunden, war in den die Tatsachen schaffenden Kreisen wohl auch nie vorhanden. So antwortete der Wissenschaftsminister eines reichen Bundeslandes auf die schüchterne Mahnung eines *Spiegel*-Redakteurs, eine Universität solle doch auch dem Austausch unter den verschiedenen Disziplinen dienen: „Ja, das ist die klassische ‚universitas‘, der ich im Idealbild auch noch anhängen. Wenn wir dieses Idealbild allerdings an der Realität messen, sieht es sehr viel schlichter aus. Außerdem müssen wir in Europa nun einmal alle Hochschulen, so wie sie da sind, akzeptieren. Das heißt, hier wird auch der Markt entscheiden“. Und der Markt entscheidet nach den Regeln, nach denen auch die Fernsehprogramme gebastelt werden: Anpassung nach unten. Das Erschreckendste am Phänomen aber ist, daß es kaum noch einen hörbaren Protest gibt. Man hat sich auf dem sinkenden Schiff eingerichtet. Daß eine negative Entwicklung im Trend liegt, sollte allerdings nicht als Entschuldigung benutzt werden: die Krise ist auch hausgemacht. Für das Bild der Musikwissenschaft, wie es sich der Öffentlichkeit bietet, aber ebenso den jetzt anfangenden Studenten, sind wir selbst verantwortlich. Bei der Lektüre der *Musikforschung* habe ich mich gefragt, wohin ich gehen möchte, wenn ich jetzt anfangen würde, Musikwissenschaft zu studieren, und zwar ohne jede konkrete Berufsvorstellung (so wie es tatsächlich war) und nur gelenkt von meinen musikalischen und musikhistorischen Interessen (Folgen einer spezifisch bürgerlichen musikalischen Sozialisation) und einem diffusen Lernbedürfnis, das in der Schule nicht befriedigt worden war. Ich habe keine Antwort gefunden. Das liegt natürlich (auch) daran, daß mein Horizont arg begrenzt ist, aber auch daran, daß in der deutschen Musikwissenschaft heute nicht nur ganze Jahrhunderte, sondern ganze Sachbereiche und Methodenkomplexe weitgehend ausgespart werden, und zwar gerade solche, die in der traditionellen Musikwissenschaft zentral waren. Dazu gehört – um nur einige wichtige Aspekte zu nennen – eine Epochen- und Gattungsgeschichtsschreibung, die nicht nach Vorurteilen das Material selektiert, sondern die die Fülle des Materials zu ordnen versucht und dabei die Ordnungskriterien offenlegt und die vor allem sich nicht mit der Handvoll von Meisterwerken begnügt, die – aus welchen Gründen auch immer – dem Zahn der Zeit widerstanden haben, sondern die neugierig ist auf die Werke, die vergessen worden sind – wiederum aus welchen Gründen auch immer –, und die die Gründe für solche historischen Selektionsprozesse aufsucht und beschreibt. Die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts sieht aus einer solchen Perspektive ganz anders aus als aus der Perspektive Adornos und der vielen Musikwissenschaftler, die ihm gefolgt sind und folgen. Sie – oder auch die Musikgeschichte des 19. oder 18. Jahrhunderts – sieht aus der Perspektive methodisch kontrollierter Arbeit an den Quellen auch ganz anders aus als aus der postmodernen Perspektive, in der die historische Methodik hinter der freien Entfaltung der Subjektivität zurücktritt. Aber die Einsicht, daß die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts eben nicht von Schönberg und danach in Darmstadt geschrieben worden ist, und die Einsicht, daß eine Gattungsgeschichte, die immer wieder dieselben wenigen Werke interpretiert, nur eine Fortsetzung der so verpönten Heroengeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts ist, scheinen sich nur langsam durchzusetzen. Hermann Danusers Handbuchband *Die Musik des 20. Jahrhunderts* oder Arnfried Edlers *Geschichte der Klaviermusik im Handbuch der musikalischen Gattungen* sind

hier zwar ermutigende Zeichen, aber vorläufig nicht mehr als das. Zu den bedenklichen Verengungen des Horizonts, die in jüngerer Zeit zu beobachten sind, gehört auch das immer stärkere Zurücktreten der traditionellen Werkinterpretation, das einhergeht mit dem wachsenden Desinteresse an der Kategorie Werk überhaupt. Mit einer leichten Verzögerung folgt die Musikwissenschaft darin den Tendenzen der Kompositionsgeschichte; je mehr Musikwissenschaftler sich mit der zeitgenössischen und nur mit der zeitgenössischen Musik beschäftigen, desto eher muß ihnen die Kategorie Werk als obsolet erscheinen. Daß die Kompositionsgeschichte, wie es scheint, schon wieder einen Schritt weiter ist und daß wieder Werke im emphatischen Sinne geschrieben werden und als solche rezipiert werden sollen, könnte hoffnungsvoll stimmen – womit aber nicht der nacheilenden Bindung der Musikwissenschaft (oder großer Teile von ihr) an die jeweils jüngste kompositionsgeschichtliche Entwicklung das Wort geredet werden soll. Immerhin mag sich so der Boden für die Einsicht bereiten, daß weder das kluge Reden über einzelne Aspekte einzelner Werke, wie es so viele kleine Dahlhäuse kultivieren, denen nur leider die Genialität des Vorbildes fehlt, noch die Cultural Studies in ihrer ganzen Breite ein Ersatz sein können für die unablässige interpretatorische Bemühung um die Werke als Werke, als den Kern einer Tradition, auf die wir umso weniger verzichten sollten, als sie im Kulturleben einerseits versteinert, andererseits immer mehr an den Rand gedrängt wird. Es ist heute gefährlich leicht, in der Begeisterung über die Vielfalt der Musikkulturen der Welt, die Vielfalt der Musiken, die uns alltäglich umgeben, und die Ausweitung des Kulturbegriffs (etwa durch die erwähnten Cultural Studies) die Einzigartigkeit unserer traditionellen Musikkultur zu vergessen oder zu verleugnen. Aber gerade indem man sie explizit mit anderen Musikkulturen in unserer Gesellschaft oder in fremden Kulturen und mit neuen Fragen an die Werke konfrontiert, wird diese Einzigartigkeit umso deutlicher hervortreten. Zu ihr gehört es, daß der Diskurs über sie genauso wie die stets neue praktische Werkinterpretation notwendig ist, um sie am Leben zu halten. Das ist nur in Kontinuität möglich, und man sollte keine Angst vor solcher Kontinuität haben, nur weil ihr notwendig ein konservatives Moment innewohnt. Gary Graffman, der Direktor des Curtis Institute in Philadelphia, hat vor einiger Zeit auf die Frage eines Reporters, was sich denn in seinem Institut in den letzten zehn Jahren geändert habe, geantwortet: „*nothing at all – at least, I hope so*“. Und das ist kein Witz, sondern eine sinnvolle, wenn auch begrenzte Antwort, denn sie baut auf dem Verständnis der Tradition unserer musikalischen Hochkultur als eines zu schützenden und durch Arbeit an ihr im Diskurs immer neu zu erwerbenden Erbes auf. Zugleich ist dieser Diskurs ein dringend nötiges Gegenmittel – wenn auch wohl keins mit permanent heilender Wirkung – gegen die ständig enger werdende Verschränkung von Wissenschaftskultur und Medienkultur mit ihrer uferlosen wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Buchproduktion, der schrumpfenden Verweildauer solcher Publikationen auf dem Markt, der dann die totale Vergessenheit folgt, der Erfindung immer neuer Modethemen und Großprojekte, der außerhalb der traditionellen Hochkultur schon virulenten Verschmelzung von Pop-, Medien- und akademischer Kultur in der Gestalt

des „professoralen Theorie-Popstars neuen Typs..., der in der Lage ist, in einem Atemzug Deleuze, Habermas, Donna Hathaway, Liotard und LL Cool J zu zitieren“.<sup>2</sup>

Der Diskurs allerdings muß stattfinden, und hier sieht es in der Musikwissenschaft in Deutschland nicht eben ideal aus. Das ständige Anwachsen der Produktion und die Beschleunigung der Zirkulation verhindern nicht nur das Reifen großer, relativ zeitbeständiger Werke, sondern auch, trotz aller Kongresse, die Diskussion. Jeder muß so viel und so schnell schreiben, daß er nicht mehr zum Lesen kommt. Auf der Ebene des Printmediums spiegelt sich das darin, daß die Musikwissenschaft kein funktionierendes Rezensionswesen hat. Vorbild könnten etwa die Rezensionsteile des *Journal of the American Musicological Society* oder des *Journal of Musicology* sein: in ihnen werden nur wenige, aber in aller Regel wesentliche Titel besprochen, diese aber in einer Ausführlichkeit und mit einer Gründlichkeit, für die es bei uns auch nicht entfernt Parallelen gibt. In ein und demselben Heft des *Journal of the American Musicological Society* konnte man 1997 eine sehr ausführliche und auf hohem Niveau kritische Rezension von Charles Rosens Buch *The Romantic Generation* und eine Rezension, die geradezu ein eigenständiger Aufsatz ist, über Scott Burnhams *Beethoven Hero* lesen – zwei Bücher, die bei uns offenbar noch gar nicht angekommen oder die in der Fülle der neuen Titel und deren nivellierender Wirkung untergegangen sind. Stattdessen erscheinen mehr oder weniger freundliche Anzeigen, die bestenfalls über den Inhalt des besprochenen Werkes informieren, und zwischen wichtigen, gar sensationell neuen Arbeiten, Produkten der Routine und belanglosen Titeln ist, was den Umfang und den Ton der Besprechung angeht, kaum ein Unterschied auszumachen. Hier täte radikales Umdenken not. Dafür braucht man Rezensenten, die bereit wären, Zeit und Arbeit zu investieren, als wär's ein Stück von ihnen.

Zur Verengung des Horizonts gehört schließlich die Isolierung gegenüber dem, was jenseits der Grenzen geschieht. In der Arbeit an der MGG hat sich immer wieder und in erschreckendem Maße gezeigt, daß Autoren vor allem die angelsächsische Spezialliteratur zu ihrem Thema schlichtweg nicht zur Kenntnis genommen hatten, so als gäbe es in England und in den USA keine Musikwissenschaft. Daß die Publikationswut in den USA noch weit größer ist als bei uns, vor allem im Zeichen des noch immer gültigen (und im Prinzip richtigen) *publish or perish*, kann im Zeitalter von RILM und des Internet als Entschuldigung nicht taugen. Erst recht untauglich als Argument ist die unbestreitbare Tatsache, daß in den USA die deutschsprachige Literatur fast überhaupt nicht mehr zur Kenntnis genommen wird – immerhin hat man dort die kleine Entschuldigung, daß die deutsche Sprache für das Studium der Musikwissenschaft nicht mehr obligatorisch ist (auch ein Reflex der schwindenden Geltung der deutschen Musikwissenschaft in der Welt), während es wohl kaum einen deutschen Geisteswissenschaftler gibt, der Englisch nicht wenigstens liest. So haben sich, in den letzten etwa zehn Jahren sehr deutlich, zwei Kulturen der Musikwissenschaft entwickelt, die kaum noch etwas voneinander wissen. Die deutsche Musikwissenschaft mag den amerikanischen Kollegen als provinziell erscheinen, und dafür kann man Argumente finden. Wir sollten uns aber hüten, die Sache umzudrehen: im Gegenteil sollten

<sup>2</sup> Günther Jacob in: *Kunstforum* 134 (1996), S. 138.

wir versuchen, etwas von der Weltoffenheit zurückzugewinnen, die in guten Zeiten ein Merkmal aller Wissenschaften in diesem Land war. Daß Entsprechendes für unser Verhältnis zur Musikwissenschaft in den europäischen Nachbarländern gilt, muß nicht betont werden.

Um nicht mißverstanden zu werden: ich meine keineswegs, daß wir die wissenschaftliche und wissenschaftspolitischen Entwicklungen in der Musikwissenschaft in den USA aufgreifen sollten. Zu vieles von dem, was sich in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat, ist zutiefst problematisch, allem voran die auch in der Musikwissenschaft grassierende political correctness, unter deren Fallbeil – und es kann hier ja, da die USA im Gegensatz zu Deutschland kein Beamtenparadies sind, durchaus um existentielle Gefährdungen gehen – die vorurteilsfreie oder wenigstens vorurteilsarme Diskussion und Untersuchung von Minderheitenprogrammen wie gay and lesbian musicology oder von modischen Konzepten wie Dekonstruktivismus oder auch nur der unkontrollierten Subjektivität mancher Vertreter der New Musicology und Postmodern Musicology kaum möglich ist; das round table Gespräch *Directions in Musicology* beim IGMW-Kongreß in London 1997 hat das geradezu beklemmend gezeigt. Es müßte aber möglich sein, neue Ansätze und Entwicklungen zur Kenntnis zu nehmen, gleichgültig wo sie sich ereignen, und kritisch zu prüfen. Sehr vieles wäre da zu tun, auch wenn der Balance-Akt zwischen der Bewahrung der fachlichen Traditionen, für die ich entschieden plädiere, und der Verarbeitung neuer Impulse heikel sein mag. Der Kongreß, den wir hier eröffnen, schlägt einige neue Themen an, und mehr ist in einem solchen Rahmen sicherlich nicht zu leisten. Aber es fällt doch auf, daß ganze Themenbereiche fehlen, die mit der angelsächsischen Bewegung der Cultural Studies zusammenhängen, wie Geschmacksgeschichte und Mentalitäten, die Rolle der Musik in Klassengesellschaften und ihr Beitrag zur Bildung und Stabilisierung solcher Gesellschaften, Gender Studies und anderes mehr. Es fällt auch auf – und dies seit längerem –, daß eine gewisse Theorieverdrossenheit sich auszubreiten scheint, die nach den Theorie-Exzessen der Jahre nach 1968 verständlich war, die aber nicht zu akzeptieren ist in einem Fach, das sich mit Recht eine Wissenschaft nennt. Es ist kein guter Zustand, daß wir – zum Beispiel – keine Theorie des musikalischen Kunstwerks und außer Hermann Danusers glänzendem MGG-Artikel kaum eine Gattungs-Theorie und keine Diskussion über diese Theorien haben, an der sich mehr als zwei oder drei Personen beteiligen. Es ist auch kein guter Zustand, daß über das Verhältnis von Produktions- und Rezeptionsästhetik oder über die Interaktionen zwischen Kompositionsgeschichte, Theoriegeschichte, Institutionengeschichte und Rezeptionsgeschichte wenig und jedenfalls nicht kontinuierlich nachgedacht wird oder daß, noch allgemeiner, Beschreibungsmodelle für das Funktionieren von Musik aller Arten in Theorien von Cultures as Textures weitgehend fehlen.

Sie werden von mir nicht erwarten, daß ich nach diesen unsystematischen kritischen Bemerkungen ein idealtypisches Modell einer vollkommenen Musikwissenschaft entwerfe, aber ich kann doch sagen, was ich mir wünsche. Ich wünsche mir eine Musikwissenschaft, die sich ihrer guten Tradition bewußt ist und die ihre schlechten Traditionen ohne Tabu aufarbeitet. Eine Musikwissenschaft, die sich den Herausforderungen stellt, die in der Einzigartigkeit unserer Musikkultur liegen und die keine

Scheu hat, diese Einzigartigkeit zu benennen und zu beschreiben und – am allerwichtigsten – der Öffentlichkeit nahezubringen. Eine Musikwissenschaft, die sich auf die aus dieser Besonderheit unserer Musikkultur erwachsenen großen Themen konzentriert und die zugleich offen ist für die Fülle der musikkulturellen Phänomene der Welt wie für jede methodische Anregung, die sich aber auch das aus kritischer Distanz erwachsende Recht nimmt, Unsinn Unsinn zu nennen. Eine Musikwissenschaft, in der weniger Wissenschaft organisiert und mehr Wissenschaft getrieben wird. Eine Musikwissenschaft, in der man miteinander redet und kollegial und respektvoll streitet. Eine Musikwissenschaft, die sich energisch gegen die Zumutungen der Öffentlichkeit und hier ganz besonders der Politik zur Wehr setzt und die ihren Teil dazu beiträgt, daß die Zerstörung unserer kulturellen Grundlagen und Werte – zu denen auch und ganz besonders unsere Universitäten gehören – nicht immer weiter fortschreitet.

## Kolloquium

### Musik – Sprache – Rhetorik

Christian Kaden

#### Musik als „Sprache“ – gegen die Sprache

##### I.

Daß Musik und Sprache Sympathie füreinander trügen, daß die eine der anderen, auf Grund ihres „*Mitteilungscharakters*“,<sup>1</sup> vergleichbar sei, ja daß in bestimmten Zeitaläufen Musik wie Sprache agiert habe,<sup>2</sup> wenn nicht als Sprache, gehört zum eisenen Bestand musikologischen Wissens. Schon in Platons Definition des Melos<sup>3</sup> verdichten sich *rhythmos*, *harmonia* und *logos* zur Einheitsformel. Dem Renaissancezeitalter galten als korrelative musikalische Paradigmen „*Versprachlichung*“ und „*Vermenschlichung*“.<sup>4</sup> Das Aufklärungsjahrhundert schließlich adelt Tonkunst zur „*Sprache der Natur*“,<sup>5</sup> mit „*natürlichen Zeichen*“,<sup>6</sup> jenseits aller Worte.<sup>7</sup> Und in emphatischer Steigerung – so Chabanon mit Blick auf Gluck<sup>8</sup> – erscheint sie als „*langue universelle de notre continent*“.

Die These des vorliegenden Beitrags lautet gegenläufig: Um die Nähe von Sprache und Musik ist es ausdrücklich in der Neuzeit problematisch bestellt.<sup>9</sup> Beide Medien

<sup>1</sup> Hartmut Krones: Art. *Musik und Rhetorik*, in: MGG2S, Bd. 6, 1997, Sp. 814.

<sup>2</sup> Helga de la Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1996, S. 11-149.

<sup>3</sup> *Politeia*, 398d.

<sup>4</sup> Friedrich Blume: Art. *Renaissance*, in: MGG, Bd. 11, 1963, Sp. 276; vgl. Helmuth Osthoff: *Der Durchbruch zum musikalischen Humanismus*, in: International Musicological Society, Report of the Ninth Congress New York 1961, Bd. 2, Kassel 1962, S. 31-39; Fritz Reckow: *Zwischen Ontologie und Rhetorik. Die Idee des movere animos und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte*, in: *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, hrsg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger, Tübingen 1991, S. 172.

<sup>5</sup> Caspar Ruetz: *Sendschreiben eines Freundes an den anderen über einige Ausdrücke des Herrn Batteux von der Musik*, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Marburg, Berlin 1754, 292f.

<sup>6</sup> *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, hrsg. v. Johann Georg Sulzer, Leipzig 1771/1774 (Neudruck Hildesheim 1967/70), Art. *Gesang*, S. 460f.

<sup>7</sup> Ebda., Art. *Sonate*, 1094f.

<sup>8</sup> Michel Paul Guy de Chabanon: *Lettre...sur les propriétés musicales de la langue française*, in: *Mercure de France* 1773.

<sup>9</sup> Vgl. Fritz Reckow: „*Musik als Sprache*“. *Über die erstaunliche Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells*, in: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993*, hrsg. v. Hermann Danuser u. Tobias Plebuch, Bd. 2, Kassel 1998, S. 28.

treten vielmehr funktional auseinander, bereits im 16., zunehmend im 18. und 19. Jahrhundert, erst recht in der Gegenwart. Der Prozeß dieser Entfremdung soll im folgenden skizziert werden, unter drei Gesichtspunkten. Zu fragen ist:

- nach der Zeichenhaftigkeit von Musik und Sprache an und für sich;
- nach ihren je spezifischen semiotischen „System“-Bedingungen;
- nach der, zu gemeinsamer historischer Stunde, betriebenen Rhetorisierung,<sup>10</sup> die Musik und Sprache freilich de facto nicht zusammen-, sondern letztlich auseinanderbrachte.

## II.

An den Anfang gestellt seien Aspekte der Semiotizität ganz allgemein. Tatsächlich ja gründet der Vergleich von Musik und Sprache in der Überzeugung, daß beide gleichermaßen ein Zeichengefüge seien, bedeutungsstiftend, signifikativ – und daß ihnen diese Qualitäten anthropologisch universell eigneten.<sup>11</sup>

Die letztgenannte Annahme erfreut sich sogar wachsender Verbreitung, obwohl gerade sie im intensivsten Sinn bestreitbar ist. Lenkt man das Auge auf außereuropäische und ältere abendländische Überlieferungen, wird das Problem unmittelbar einsichtig. Speziell für Ritual- und Zeremonialkulturen hat Musik wesentlich nichts zu bedeuten; stattdessen muß sie etwas wirken, muß sie etwas sein. Ihr Anliegen besteht nicht darin, einem Signifikat sich unterzuordnen, Ethoswerte ab- und nachzubilden. Sie hat diese Eigenschaften göltig zu besitzen, in unverstellter Realität, in Wirklichkeit.

Die Wurzeln eines solch asemiotischen Denkens liegen zunächst in magischen Vorstellungen und Praktiken. Denn wirksam werden, durch Sympathie oder Analogie, kann nur, was gleichartig ist und die gleichen Kräfte hat. Überdies verschwistert sich Ritualmusik mit menschlichem Handeln, leiblich, genuin ganzheitlich. Musik erscheint daher nicht als bloßes Resultat eines Tätigwerdens, das soziale Signifikanz erst durch Signifikation gewinnt. Sie ist lebendiger Klang, ist klanggewordenes Leben.

So ahmen die Kaluli im Regenwald von Neuguinea mit ihren Gesängen Vogelrufe nicht schlechterdings nach; beim Singen und Tanzen werden sie wie die Vögel.<sup>12</sup> Musikalische Aktion schließt existentielle Verwandlungen, die Belebung einer alternativen Wirklichkeit ein. Ähnlich stellen die Zelebranten des brasilianischen Candomblé ihre Yoruba-Gottheiten nicht theatralisch dar. Sie schlüpfen, von Trance getragen, in deren Haut. Genauer:<sup>13</sup> Das Ritual beginnt zunächst mit zeichenhaften Invokationen; Tanzgesten, Trommelrhythmen, Rufe und Gesänge zeigen göttliche Wesenheiten mit ihren Wesenszügen an. Diese Signifikation jedoch erweist sich als uneigentlich, vorübergehend. Sobald die Handelnden „außer sich“ geraten, verlassen sie ihr „empiri-

<sup>10</sup> Vgl. Sebastian Klotz: *Music with her silver sound. Kommunikationsstrukturen im Goldenen Zeitalter der Musik*, Kassel 1998.

<sup>11</sup> Georg Knepler: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig 1982.

<sup>12</sup> Steven Feld: *Sound and Sentiment*, Philadelphia 1990.

<sup>13</sup> Vgl. Tiago de Oliveira Pinto: *Capoeira, Samba, Candomblé: afrobrasilianische Musik im Recon-cavo, Bahia*, Berlin 1991.

sches“ Ich, werden sie eins mit den Göttern. Besessen-Sein, Vom-Anderen-Ergriffen-Werden setzt also zeichenhafte Durchgänge, Passagen<sup>14</sup> sehr wohl voraus – um sie gleichzeitig zu überwinden, negierend aufzuheben. Musik verharrt gerade nicht in distanzschaffender Medialität und „différance“,<sup>15</sup> im Zustand des „vrai-semblable“,<sup>16</sup> des semiotischen Als-Ob. Sie bohrt sich hinein in verschiedenste Verhaltensbereiche, wird Fleisch, Blut, Kraftquell, handlungsstrukturierende Energie. Auch vor der Wort-Sprache macht sie nicht halt, läßt Sprach-Töne entstehen, Sing-Sprache – wie im Altgriechischen. Mithin stellt sie sich dem Verbalen nicht eigentlich entgegen; eher steckt sie in ihm drinnen, so, wie umgekehrt Sprache (Platons Melos-Definition!) als Bestandteil einer übergreifenden Musik gelten kann, einer musiké. Jedenfalls scheinen Musik und Sprache, rituell gefaßt, zu einer höheren Einheit zusammenzuwachsen, zur Teilhabe an einem Lebendig-Größeren und Ganzen, das den Vergleich der Teile ebenso hinfällig werden läßt wie ihre „Gleichsetzung“.

Noch mittelalterliche Musik unterwirft sich denn auch dem Modell der Sprach-Ähnlichkeit nur widerwillig. Der gregorianische Choral zum Beispiel symbolisiert keine Heilswirklichkeiten, sondern hält sie gegenwärtig – und läßt die, die ihn singen, den Engeln ähnlich werden.<sup>17</sup> Auch versinnbildlicht er nicht irgendwelche Textgehalte; er ist das klangliche Flußbett, in dem sie sich verströmen. Kaum anders dürfte sich ältere Polyphonie, etwa die der Notre-Dame-Aera, begreifen lassen: als Behauung nämlich, Klangraum menschlicher concordantia wie discordantia.<sup>18</sup> Und vollends die weltliche Tanzmusik. Schwerlich bezeichnet und repräsentiert sie ein Tanzen und Springen. Sie macht, daß die Leute sich drehen, sich wenden.

„Echte“ musikalische Semiotizität, von substantieller Scheinhaftigkeit, dazu sozial ausgreifend und in diesem Status anerkannt, etabliert sich vermutlich erst an der Schwelle zur neuzeitlichen Kultur. Und sie entsteht offenbar unter dem Eindruck dessen, was als allgemeine Krise der Ritualität, im 15. und 16. Jahrhundert, benannt werden kann.<sup>19</sup> Denn wo die allerheiligsten Güter des Menschen, die Sakramente, nicht länger seinshaft, sondern nurmehr symbolisch ihre große Wandlung vollziehen, wo Brot und Wein allenfalls konfessionell eingeschränkt zum Leib und Blut Christi werden, andernfalls diese lediglich bedeuten: dort nimmt es wenig Wunder, wenn auch das minder Heilige sich semiotisiert. Dabei liegen die Ansätze musikalischer Zeichenbildung, auffällig genug, in der Vokalpolyphonie, später auch im (vokal) Monodischen.

<sup>14</sup> Wolfgang Lipp: *Gesellschaft und Musik. Zur Einführung*, in: *Gesellschaft und Musik*, hrsg. v. dems., (= Sociologia Internationalis, Beiheft 1), Berlin 1992, S. 14.

<sup>15</sup> Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a. M. 1983, S. 109f.

<sup>16</sup> Charles Batteux: *Les beaux-arts, réduits à un même principe*, Paris 1746, S. 14.

<sup>17</sup> Amalar von Metz: *Liber officialis*. in: *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, hrsg. v. Jean Michel Hanssens, Bd. 2, Città del Vaticano 1948-50; vgl. Anders Ekenberg: *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*, Stockholm 1987.

<sup>18</sup> Christian Kaden: *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel 1993, S. 127f.

<sup>19</sup> Laurenz Lütteken: *Ritual und Krise. Die neapolitanischen „L'homme armé“-Zyklen und die Semantik der Cantus-firmus-Messe*, in: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993*, hrsg. v. Hermann Danuser u. Tobias Plebuch, Bd. 1, Kassel 1998, S. 207.

Besonders deutlich manifestieren sie sich, um gleichsam die Postulate von Giulio Cesare Monteverdi zu zitieren, aus dem Vorwort zum 5. Madrigalbuch seines Bruders Claudio:<sup>20</sup>

1. in der programmatischen Unterordnung der Musik unter das poetische Wort;
2. darin, daß Klangbildung den Text nachgestaltet: durch Konturierung expressiver Redegesten oder bildhafte Illustration von Textgehalten;
3. in der semantischen Verdoppelung bzw. Überlappung von Wort und Ton, sofern Musik ihrerseits abbildet, was der Text bereits signifiziert;
4. in der Partikulärität dieser Nachahmung, die, von Textabschnitt zu Textabschnitt wiederkehrend, segmental sich erweitert reproduziert.

Gewiß sind mit der zuletzt gegebenen Charakterzeichnung vor allem die Phänomene des sog. Madrigalismus erfaßt.<sup>21</sup> Und es bleibt zu bedenken, daß gerade das 16. Jahrhundert non-illustrative Musikformen, einer sozusagen *prima pratica*, weiterleben heißt. Die skizzierte Semiotisierung signalisiert indes auch eine „Condition moderne“. Und sie wirkt als gewichtiger Trend, über Figuren- und Affektenlehren, Ausdrucks-Poetiken, Programmusiken bis zu den komponierten Weltanschauungen und Ideologien unserer Tage fort.

Warum jedoch kündigt sich in der Semiotisierung die Trennung von Musik und Sprache an? In erster Annäherung läßt sich sagen: Für ältere Vokalmusik sind Wort und Ton zwar nicht identisch, jedoch so intensiv ineinander gewoben, daß der Ton den Worttext mitkonstituiert und dieser gar nicht erst Text ist ohne den Ton. Gregorianik, als das „*Aussprechen*“ heiliger Texte,<sup>22</sup> im fließenden Übergang von *cantare* und *dicere*,<sup>23</sup> in der Einheit zudem von Grammatik und Musik,<sup>24</sup> bestimmt sich so. Das neuzeitliche Verfahren der Nachahmung dagegen, von dem am Beispiel des Madrigalismus gehandelt wurde, kehrt dieses Verhältnis in seinen Grundlagen um. Sobald der Ton nachzeichnet, was des Wortes ist, setzt er dieses autonom – ebenso autonom wie letztlich sich selbst. Das Modell der *imitatio* ist das Modell eines Zerfalls.<sup>25</sup> Über Abbildlichkeit stellt es, *ex post facto*, eine Einheit her, die „an und für sich“, genuin bereits zersprang. Und in der Nachahmung auch bürdet es der Musik neue Lasten auf: die Last, ein diensttaugliches Bezeichnungssystem zu begründen. Genau damit freilich rückt die Entfremdung von Musik und Sprache ins Prinzipielle, wird sie, in beider Eigenständigkeit, fundiert. Eine Gegenüberstellung der semiotischen Leistungseigenschaften von (moderner) Sprache und (neuzeitlicher) Musik kann dies zusätzlich deutlich machen.

<sup>20</sup> Claudio Monteverdi: *Lettere, dediche e prefazioni*, hrsg. v. Domenico de Paoli, Rom 1973, S. 396.

<sup>21</sup> Vgl. Laurence Berman: *The Musical Image. A Theory of Content*, Westport 1993, S. 135ff.

<sup>22</sup> Ewald Jammers: *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Musik der Textausssprache*, Heidelberg 1962.

<sup>23</sup> Ulrich Mehler: *dicere und cantare. Zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittelalterlichen geistlichen Dramas in Deutschland*, Regensburg 1981.

<sup>24</sup> Mathias Bielitz: *Musik und Grammatik*, München 1977.

<sup>25</sup> Einschränkungen zu dieser These s. bei Christian Kaden: Art. *Zeichen, musikalische*, in: MGG2S, Bd. 9, 1998, Sp. 2186.

### III.

Sprache als „System“ – um zunächst ihr den Vortritt zu lassen – ist auf mehreren Ebenen, mehrdimensional strukturiert. Ferdinand de Saussure<sup>26</sup> hatte „*langue*“ und „*parole*“ unterschieden: erstere als ein gleichsam überindividuell logisches Konzentrat, mit Begriffsstrukturen, deren Verknüpfung, deren Semantik usw.; letztere verstanden als konkreter Akt des Sprechens, mit den Mitteln rednerischer Intonation und expressiver Ausgestaltung. Ich möchte hier eine weitere Differenzierung vorschlagen und, heuristisch, drei Ebenen auseinanderhalten:

- a) die Dimension elementarer Begrifflichkeit,
- b) diejenige der logischen Artikulation von Aussagen,
- c) die Ebene emotionsvalenten Ausdrucksverhaltens.<sup>27</sup>

Bereich a) ist die Domäne der sog. Propositionen, die aus Dingrepräsentationen (Termen) und deren Eigenschaftszuweisungen bestehen; grammatisch konkret handelt es sich um die Verbindung von Substantiven und Attributen bzw. Subjekten und Prädikaten.

Elemente auf dieser Ebene sind weitgehend unabhängig von Zeitstrukturen; sie lassen sich vielfältig kombinieren, ja kommutieren: Der Ausdruck z. B. „das vor der Tür stehende Automobil“ ist, im semantischen Kern, ein Äquivalent der Formulierung „das Automobil, das vor der Türe steht“. Vor allem aber verhalten sich Propositionen relativ gleichgültig gegenüber Codierungsformen. Sie aufzuschreiben ist ebenso möglich wie sie auszusprechen; das Französische ist ihnen nicht minder willkommen als das Englische oder Russische. Und zur Not begnügen sie sich mit dem Morsealphabet.

Deutlich abzuheben hiervon sind, in Sektor c), die Expressiv-Strukturen. Sie werden, da mit Gefühlswerten aufgeladen, vom Ablauf emotionaler Muster geprägt, zeitintensiv. Und sie benötigen für den Ausdruck eine spezifische mediale Wirklichkeit: im Fall des Sprechens die Lautgebung, das Element des Phonischen (das noch bei der Lektüre von Schrifttexten unterschwellig mitvollzogen wird).

Zwischen Propositionalität und Expressivität in der Mitte schließlich stehen Modalitäten der Aussage-Artikulation (Dimension b). Einerseits fügen sie Propositionen zu größeren Komplexen zusammen; andererseits bewichten sie sie: durch Akzente, Längen und Kürzen, Ton-Fälle, Pausengliederung. Bereits in der Schriftform treiben sie ihr Wesen, kraft Wort- und Satzfolge. Erst recht treten sie hervor im Sprechakt. Sie sind noch nicht „*parole*“ – und schon „*parole*“.

Ohne Zweifel ist dieses Schema in der Tat schematisch. Auch soll, von ihm ausgehend, nicht die Frage nach der Essenz des Sprachlichen diskutiert werden. Unzweifelhaft jedoch ist, daß Sprache ein ambivalentes, funktional äußerst flexibles Gebilde darstellt: in der Verbindung zeitunabhängig propositionaler und zeitintensiv gestisch-affektiver Muster. Vermutlich ebendeshalb auch konnte sie, wenn nicht als universelles, so doch als äußerst weitreichendes Signifikationsinstrument sich herausbilden.

<sup>26</sup> *Cours de linguistique générale*, dt.: *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1931.

<sup>27</sup> Eine sehr viel subtilere Analyse des gleichen Sachverhalts bietet Hans Hörmann: *Meinen und Verstehen. Grundzüge einer psychologischen Semantik*, Frankfurt a. M. 1978, S. 262ff.

Musik zur Sprache deklarieren zu wollen, hieße daher zuvörderst, solchem Systemcharakter Rechnung zu tragen. Musikwissenschaft versäumt dies, der Regel nach, vielleicht aus gutem Grund. Denn versuchte man die obige Auflistung mit entsprechenden musikalischen Merkmalen zu kollationieren, würde zwingend offenbar, daß der Musik allenthalben „etwas“ fehlt. Am erfolgreichsten mit Sprache konkurrieren kann sie auf dem Feld des Expressiven (c); hier sogar dürfte sie dem Sprechtonfall an Modulationsfähigkeit und Stufenlosigkeit überlegen sein. Schwieriger bereits steht es mit den logischen Artikulationen (b), die Musik anhand von Worttexten zwar mitvollziehen und verstärken kann, bei denen sie jedoch in gewissem Sinn auf den Textkonfigurationen aufruht: parasitär. Negativ endlich fällt der Befund aus hinsichtlich der propositionalen Strukturen (a). Sie sind für Musik, schlicht und einfach, nicht existent. Und zwar bereits insofern, als Musik eine Zeit- (und) Raum-Kunst ist, grundsätzlich nicht-kommutierbar, nur mit Sinnverlust fähig zur Umstellung.

Wiederholt wurden denn auch Versuche unternommen, die „fehlende“ Propositionalität der Musik ab- und auszugleichen. Ein prominenter Lösungsvorschlag stammt von Manfred Bierwisch, der, unter Berufung auf Ludwig Wittgenstein,<sup>28</sup> dem Sprachlichen die Kategorie des Sagens zuweist, in Gestalt von Logizitäten, dem Musikalischen hingegen die Kategorie des Zeigens, nach den Modalitäten der „gestischen Form“.<sup>29</sup> Der Gestus aber, so Bierwisch wörtlich, fällt zusammen mit der „Struktur eines emotionalen Musters..., zu dem wiederum ein variabler, aber nicht beliebiger Erfahrungsinhalt gehört.“<sup>30</sup> Anders formuliert: Was auf der Ebene c) des Schemas bereits gegeben ist, Expressivität, emotionale Musterbildung, wird auf der Ebene a), als Pendant zur Propositionalität, gleichsam repetiert. Die Dreifaltigkeit der Sprache schrumpft in Musik zum Zweifaltigen.

Auch wenn man der gestischen Form tonmalerische und abstraktere ikonische Gestaltungsmöglichkeiten zugestünde, d. h. einen breiteren semantischen Radius als die referierte Emotionstheorie, beheben sich die Schwierigkeiten tiefeigentlich nicht. Denn da der Gestus, per Definition, keine grammatische Funktionsteilung entwickelt: keine Nomina, keine Verben, keine Satzglieder, vermag er Subjekte immer nur zusammen mit ihren Prädikaten darzustellen bzw. anhand dieser Prädikate: den Bach nur im Murmeln, den Lindenbaum im Blätterrauschen, die Schlacht im Waffenlärm usw. usf.

Am weitesten in Richtung einer logischen Artikulation vorgedrungen sind paradoxerweise Musizierformen des Mittelalters, und hier namentlich Praktiken der mehrtextigen Motette: dergestalt, daß sie verschiedene Bedeutungsebenen bis zur Unverständlichkeit vernetzen – und dennoch kraft einer artikulatorischen „Aufhellung“, z. B. durch Pausen und Haltetöne in den einzelnen Stimmen,<sup>31</sup> Schlüsselwörter herausheben, vermittels einer zwischen den Stimmen angelegten, gleichsam vertikalen

<sup>28</sup> S. dessen *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt a. M. 1963.

<sup>29</sup> Manfred Bierwisch: *Musik und Sprache*, in: Jahrbuch Peters 1978, Leipzig 1979, S. 9-102.

<sup>30</sup> Ebda., S. 57.

<sup>31</sup> Elke Moltrecht: *Verbindungen von sprachlichen und musikalischen Strukturen in den lateinischen Doppelmotetten des Kodex Bamberg*, Magisterarbeit, Humboldt-Universität Berlin 1993.

Erzählstruktur.<sup>32</sup> Ernest A. Sanders hat das Verfahren mit dem – planvoll kalkulierten – Lichteinfall in Glasfenstern und deren Narrationsprogramm verglichen.<sup>33</sup> „Deklamation“ jedenfalls findet nicht auf der Ebene von Rede-, sondern von allgemeinen Sinn-Strukturen statt: Sie ist eine Deklamation von reinen Propositionen. Allerdings wird auch hier das logische Material dem Text entnommen. Und: Musik verhält sich mit ihrer vertikal-polyphonen Semantik zwar sprachüberschreitend, nicht jedoch „eigentlich“ sprachlich, im strukturalistischen Sinn.

Wie immer man demnach die Medaille wendet: „Sprachlichkeit“, „Sprachähnlichkeit“ bleibt ein eher aufreizendes Paradigma, um an die Spezifik von Musik heranzutreten. Und sie läßt dieser schwerlich Gerechtigkeit widerfahren, degradiert sie allenthalben – was Carl Dahlhaus anzumerken nicht müde wurde – zum „defizienten Modus“ und Wechselbalg.

Noch plastischere Konturen ergeben sich, wenn man Sprache und Musik nach ihren Semiotizitätsgraden ausleuchtet. Denn offenbar genügt es nicht, von Zeichenfunktionen per se zu sprechen. Signifikation kann in unterschiedlicher Intensität stattfinden, mehr oder minder zeichenhaft. Der Ansatz geht auf Charles Sanders Peirce zurück, der zum einen ikonische und symbolische Zeichen differenzierte, d. h. Zeichen, die dem Signifikat ähnlich sind (icons) – oder dies ausdrücklich nicht (symbols). Zum anderen entfaltet Peirce den Begriff des Index, der eine kausale bzw. stofflich und energetisch nicht-beliebige Verbindung zwischen Zeichen und Signifikaten meint.<sup>34</sup> Für das Gegenstück des Index findet sich bei Peirce, verblüffenderweise, keine Vokabel; meiner eigenen Terminologie zufolge könnte man es „*Setzung*“ nennen.<sup>35</sup>

Jedes Zeichen läßt sich mithin nach seiner Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten und nach seiner Kontingenz, seiner genetischen Abhängigkeit oder Unabhängigkeit vom Denotat beschreiben (Abb. 1), d. h. prinzipiell zweiwertig.

	Index	Setzung
Ikon	ikonischer Index	ikonische Setzung
Symbol	symbolischer Index	symbolische Setzung

Abbildung 1

So gibt es ikonische und symbolische Setzungen: das Piktogramm etwa im Unterschied zu einer willkürlich gewählten Lautfolge, aber auch ikonische und symbolische Indices: den Fußabdruck im Sand gegenüber dem Rauch, der vom Feuer stammt, ohne daß er diesem „ähnlich“ wäre.

Sprache nun belegt in dieser Matrix vergleichsweise spezifische Plätze. Im Bereich rednerischen Ausdrucksverhaltens ist sie, nicht selten, indexikalisch fundiert; für Onomatopöien nutzt sie das ikonische Moment. Dennoch handelt es sich dabei, cum

<sup>32</sup> Christian Kaden: *Versprachlichung von Musik? Entwicklungen des früh-neuzeitlichen Musik-Konzepts, aus der Sicht systematischer Musikwissenschaft*, in: Festschrift Christoph-Hellmut Mahling, hrsg. v. Axel Beer u. a., Tutzing 1997, S. 635f.

<sup>33</sup> Ernest A. Sanders: Art. *Motet*, in: New Grove, Bd. 12, 1980, S. 620.

<sup>34</sup> *Collected Papers*, Bd. 2, Cambridge/Mass. 1960, S. 143f.

<sup>35</sup> Christian Kaden: *Musiksoziologie*, Berlin u. Wilhelmshaven 1984, S. 91.

grano salis, um periphere Phänomene. Die semiotische Hauptlast, die Bildung von Propositionen und logischen Strukturen, ruht auf Setzungen, welche gleichzeitig Symbole sind. Geht man nun aber davon aus, daß Symbole in einem höheren Maße semiotisiert sind als Ikonen, da sie vom Gegenstand der Signifikation, kraft Unähnlichkeit, weiter sich entfernen; bedenkt man zudem, daß ein analoges Gefälle für Setzungen und Indices gilt, da letztere ungleich freier zu wählen sind als erstere: Dann kann man die Dimensionen der Matrix mit Intensitätsstufen ausstatten (Abb. 2). Im gegebenen Fall werden die schlichten Operatoren 1 und 2 verwandt.

	Index	Setzung
Ikon	11	12
Symbol	21	22

Abbildung 2

Symbole, die zugleich Setzungen sind, behaupten also nach zwei Seiten hin gesteigerte Zeichenhaftigkeit. Sie entfernen sich vom Signifikat morphologisch wie kausal, sind sozusagen „doppelt“ konventionell und entsprechend schwierig zu entziffern. Sprache, als System symbolischer Setzungen, verwirklicht mithin nicht irgendeine, sondern die maximale Semiotizität: entsprechend der Codierung den Modus [22].

Und Musik? Die klarste Antwort ist möglich ex negativo: [22] bleibt für sie der charakteristische Ausnahmefall. Allenfalls in Tonbuchstaben-Sequenzen (Bachs BACH; Schumanns ASCH; Bergs Huldigung an Arnold Schönberg mit dem Kryptogramm ADSCHBEG) wird er bemerklich. Schon sog. „Klang-Symbole“ dagegen – das musikalische Kreuzes-Zeichen, das Zeichen des Nibelungen-Rings – sind nicht rein symbolisch, sondern ikonisch motiviert. Bildhaft verstehen lassen sich ferner fast durchweg die rhetorischen Figuren: in der Emphasis-Klasse (exclamatio, interrogatio usw.) als Nachgestaltung von Rede-Mustern; in der Hypotyposis-Klasse (anabasis, katabasis, circulatio etc.) als Ikonisierung von Bewegungsgesten. Auch Affekt-Nachzeichnungen, entsprechend hochbarocker Theorie (Händels „Tröstet mein Volk“; Bachs „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt“), sind prinzipiell ikonisch zu fassen – übrigens ausdrücklich nicht als Indices. Denn sie markieren Typen, Topoi des Verhaltens, die ein Musiker auch jenseits emotionaler Eigenbeteiligung hervorbringen kann, künstlich, vollendet künstlerisch.<sup>36</sup> Barocke Figur- und Affekt-Darstellungen, Allegorien, Embleme,<sup>37</sup> gehören mithin auf das Feld ikonischer Setzungen. Und sie besitzen die semiotische Wertigkeit [12]: Das ist weder ein Maximum noch ein Minimum.

Hierin auch liegt der Unterschied zu anderen Ausdruckskonzepten, dem beispielsweise des späteren 18. Jahrhunderts: des Sturm und Drang, der Empfindsamkeit.<sup>38</sup> In

<sup>36</sup> Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 109; vgl. auch Susanne K. Langer: *Feeling and Form*, London 1953; Peter Kivy: *Sound Sentiment*, Philadelphia 1989.

<sup>37</sup> Vgl. Albrecht D. Stoll: *Figur und Affekt*, Tutzing 1977.

<sup>38</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29 (1955), S. 323-349.

ihnen agieren Gefühle als wirkliche, empirisch vorfindliche Gefühle. Und der Musiker, der rühren will, ist dazu nur imstande, sofern er selbst gerührt ist, emotional bewegt.<sup>39</sup> Expressives Verhalten wird füglich subjektiviert. Vor allem aber entschlägt es sich, gerade in der Kunst, alles Künstlichen. Es wandelt sich zum Index, wird ausdruckschaft „echt“. Wenn Musik als ein Gefüge natürlicher Zeichen gilt,<sup>40</sup> ist der Sachverhalt daher semiotisch präzise umrissen. Denn „natürliche Zeichen“, „Anzeichen“, „Symptome“ sind bis auf den heutigen Tag Synonyme des Indexikalischen.

Sofern aber ikonische Setzungen zu ikonischen Indices gewendet werden, typisiert-topischer Ausdruck zu faktischem Ausdruck wird, der einen Träger hat, nimmt Semiotizität selbst sich auf ein Minimum zurück, genauer: wird sie so weit zurückgenommen, wie es nur irgend geht. Die Matrix bietet dafür die Wertefolge [11]. Und mit ihr ist exakt jene Schwelle im System gegeben, an der zeichenhaftes Verhalten überspringen kann zur Real-Aktion, „Bedeutung“ umschlagen in daseiendes „Sein“. Tatsächlich lassen sich Ekstase- und Possessionenrituale, von denen die Rede war, als Prozesse wachsender Indexikalisierung sehen. Indexikalisierung ist gleichsam die semiotische Perspektive der Verleiblichung. Und dies umso mehr, als nicht nur Affektlagen den Menschen zum Singen treiben, sondern er umgekehrt auch von diesen in Stimmung gebracht wird, „eingestimmt“.<sup>41</sup> Die Forderung des Sensualismus, Musiker hätten sich notwendig in Gefühlsdispositionen hineinzusetzen, schließt also eine vorsätzliche Reduktion des Semiotischen ein. Zu einer Zeit, da die Metapher vom Sprachähnlichen der Musik in Blüte stand, tut Musik zugleich das ihr Bestmögliche, um sich vom Zeichenhaften der Sprache zu distanzieren: gegenstrebig in der semiotischen Matrix, diagonal, diametral. Vermutlich ist daher die Einfühlungsästhetik des 18. Jahrhunderts als ein Manifest der Sprach-Kritik zu lesen – und der Rückkehr zum Leiblichen, in neuer „Ritualität“. Erinnert man sich jedenfalls, daß Carl Philipp Emanuel Bach, nach Burneys Zeugnis, beim Phantasieren am Klavier in Trance versank, mit hängender Lippe und glasigem Blick;<sup>42</sup> daß Gluck beim Komponieren sich in das Personal seiner Opern geradezu hineinlebte, mit gravierenden Folgen einer gesundheitlichen Destabilisierung;<sup>43</sup> Dann erscheint die Regression des Semiotischen durchaus als Praxis „aufgeklärten“ Musizierens – und einer „musikalischen Aufklärung“.<sup>44</sup>

Die Romantik, bemerkenswerterweise, öffnet die semiotische Matrix wieder, indem sie das Einfühlungspostulat auf seine Grenzen verweist. Zwar könne Poesie, wie der Poet, sich durchaus an das Dargestellte hingeben (so das ästhetische Programm

<sup>39</sup> Vgl. Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil 1, Berlin 1753, Drittes Hauptstück, § 13; Sulzer, Art. *Ausdruck*, S. 109ff.

<sup>40</sup> Vgl. Sulzer: Art. *Sonate*, 1094f.; auch Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* (1767/69), in: ders.: *Werke*, Bd. 4, Berlin, Weimar 1975, S. 26 (dort bezogen auf die Gebärdensprache des Schauspielers).

<sup>41</sup> Knepler, *Geschichte*, S. 50.

<sup>42</sup> Charles Burney: *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces*, London 1773, S. 212f.

<sup>43</sup> Rudolf Gerber: *Wege zu einer neuen Gluck-Betrachtung*, in: Christoph Willibald Gluck und die Opernreform, hrsg. v. Klaus Hortschansky, Darmstadt 1989, S. 15-38.

<sup>44</sup> Vgl. Hans-Günter Ottenberg: *Aufklärung – auch durch Musik?*, in: *Der Critische Musicus an der Spree*, hrsg. v. dems., Leipzig 1984, S. 5-51.

der Zeitschrift „*Athenaeum*“ 1798); derlei jedoch sei ein Kasus lediglich unter anderen. Zugleich vermöge Kunst, „zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte [zu] schweben“.<sup>45</sup> Hinzuzufügen wäre: medial vermittelt, befreit von den Fesseln des Indexikalischen. Die Bildphantasien, die Tieck, Wackenroder, E. T. A. Hoffmann beim Musik-Hören überfallen; die pittoresken Erfindungen eines Schumann, eines Liszt; Wagners quasi-lexikalische Charakterisierungskunst der Leitmotive; endlich Mahlers sinfonische Romanhaftigkeit – sie alle sind gezeugt von Setzungs-Ambitionen. Oder im Sinne des Schemas: vom semiotischen Zwiespalt der Wertekombination [12], des Ikonisch-Künstlichen.

#### IV.

Und doch hinterläßt die These, Musik sei nie eine eigenständige Sprache gewesen und kaum je ein vollgültiges Zeichensystem, ein schwer zu verdrängendes Unbehagen. Denn die benannten „Defizite“ wurden historisch nicht nur als Mangelerscheinungen erlebt, sondern auch als Vorzüge, ja Tugenden. Eine eigene Darstellung verdient das Phänomen der „*heiligen Stille*“, die Feier des Unaussprechlichen und der „*Sprachlosigkeit in der Metaphysik der absoluten Musik*“.<sup>46</sup> Ebenso interessant sind Umwertungen, wie Arthur Schopenhauer sie vollzieht, der die Neigung der Musik, sich von realen Ausdrucksträgern loszusagen, schlankweg zur Eigentlichkeit des Expressiven erhöht: Musik „*nie die Erscheinung*“ artikulieren läßt, „*sondern allein das innere Wesen, das An-sich aller Erscheinung, den Willen selbst*“. Ergo: „*die Freude, die Betrübniß, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemütsruhe selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu*“.<sup>47</sup> Damit jedoch rückt Musik rangnahe heran an den gestaltenden Willen; und obwohl sie dessen Abbild (= „*Ausdruck*“) bleibt, wird sie zugleich der Welt vorbildlich. Mehr sogar, Welt ist in Schopenhauers Konzept denkbar auch als Verkörperung des Musikalischen, zugespitzt formuliert: des un mittel baren Logos, des zutiefst Schöpferisch-Sprachlichen.<sup>48</sup>

Auf den ersten Blick mag dieser Wertewechsel skandalös anmuten und in seiner Handgreiflichkeit buchstäblich willkürlich. Dennoch könnte es sein, daß er sich einer Tradition verpflichtet, die ein relativ eigenständiges Verhältnis von Musik und Rhetorik – nicht von Musik und prosaisch-sprachlicher Alltäglichkeit – beschreibt. Diesem Verhältnis seien abschließend einige Überlegungen gewidmet.

Ausgangspunkt kann die Beobachtung sein, daß die Annäherung von Musik und Redekunst (die während des Spätmittelalters an Intensität gewinnt) offenbar kein musikhistorisch autonomer Vorgang war, vielmehr: daß sie einem allgemeineren Prozeß

<sup>45</sup> *Athenaeum*, Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Auswahl, Leipzig 1978, S. 86.

<sup>46</sup> S. den Beitrag von Jan Brachmann in diesem Band.

<sup>47</sup> Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, 3. Buch, § 52, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Wilhelm Freiherr v. Löhneysen, Frankfurt a. M. 1986. (Fettdruck durch d. Verf.).

<sup>48</sup> Ebda., auch Bd. 2, Kap. 39.

der Rhetorisierung von Kultur sich zuordnet<sup>49</sup> – und nicht zuletzt auch einer Rhetorisierung der Sprache ihresteihs. Kurz gesagt, zeigt sich diese Rhetorisierung in einer Verschiebung ehemals balancierter Gewichtsverhältnisse: von der sachzentrierten Argumentation zur Betonung oratorischer Gesten, von der Akzentuierung der „res“ – und der „veritas“ – hin zur Überredung, zur „persuasio“. Ursachen dafür sind mentalitäts- und sozialgeschichtlich äußerst komplex zu sehen. Sie liegen u. a. im Brüchig-Werden von Glaubensgewißheiten, über Jahrhunderte verbürgt, über Jahrhunderte hin eingeübt, aber auch im Zweifel an der Wahrheitsfindung schlechthin, den die spätscholastische Philosophie in sich nährt.<sup>50</sup> Speziell die Aristokratisierung des Intellektuellenstands im 15. und im 16. Jahrhundert<sup>51</sup> ist parallel geführt mit der „Trennung von Vernunft und Glauben“. Sie aber gibt den Platz frei „für die Rückkehr der heiligen Unwissenheit“. Und sie bereitet den Boden „für einen Voluntarismus, der ... Machtgelüste legitimieren, die Tyrannei [der] Fürsten“ zu rechtfertigen imstande war.<sup>52</sup> Überredung also, mit absolutistischer Tendenz, an Stelle der Überzeugung; „ratio“ buchstäblich transformiert zur „oratio“. Allen Ernstes findet sich dergleichen in den philosophischen Systemen z. B. von Leonardo Bruni und Lorenzo Valla,<sup>53</sup> aber auch für den Bereich der Musiktheorie bei Gioseffo Zarlino und Giulio Cesare Monteverdi,<sup>54</sup> die den platonischen Logos zur „oratione“ stilisieren.

Im Sinne des oben entworfenen Schichten-Modells der Sprache wird mithin das Gleichgewicht von Propositionalität, logischer Argumentation, rednerischer Expression (d. h. der Aspekte a, b und c) aufgegeben: zugunsten der Aspekte b und c allein. Was in älteren Überlieferungen als Schmuckwerk, als „ornatus“ galt,<sup>55</sup> erweist sich nun als Sache selbst: Rhetorik drängt sich vor. Zur Dominanz gelangen die zeitabhängigen, gestisch-gestikulativen Momente, auch dramaturgische Groß-Zügigkeiten, die (wie wir gesehen hatten) Sprache mit der Musik im Grundsätzlichen teilen kann. Wo daher Sprache auf Aus-Sprache, Expression und rednerische Formbildung abhebt, vollzieht sie die gleiche Gestifizierung wie eine Musik, die ihrerseits auf Ausdruck, Deklamation und formale Durchgestaltung sich fokussiert. Das Unterordnungsverhältnis von Wort und Ton, dem Giulio Cesare Monteverdi mit dem berühmten Satz, „che l'oratione sia padrona dell'armonia e non serva“<sup>58</sup> Transparenz verlieh, könnte sich so als eine Schein-Subordination entschleiern. Denn wenn Musik und Sprache ihr gemeinsames Bezugsfeld in der „oratione“ finden, d. h. in der Struktur des Rhetorisch-Gestischen, sind serva und padrona familienähnlich, eng verwandt.

<sup>49</sup> Grundlegend dazu Klotz, *Music with her silver sound*, S. 28.

<sup>50</sup> Jacques Le Goff: *Die Intellektuellen im Mittelalter*, München 1993, S. 141ff.

<sup>51</sup> Ebda., S. 168ff.

<sup>52</sup> Ebda., S. 142.

<sup>53</sup> Ebda., S. 148.

<sup>54</sup> Ebda., S. 144.

<sup>55</sup> Laurenz Lütteken: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, Hamburg 1993, S. 361ff.; Hanna-Barbara Gerl: *Rhetorik als Philosophie. Lorenzo Valla*, München 1974.

<sup>56</sup> Silke Leopold: *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 65f.

<sup>57</sup> Reckow, *Ontologie und Rhetorik*, S. 172ff.

<sup>58</sup> Monteverdi, *Lettere*, S. 396.

Tatsächlich geraten Sprache und Musik auf diese Weise, mit Blick auf das Tertium des Rhetorischen, in eine beachtliche Annäherung. Aber – hier greife ich eine Idee von Wolfgang Fuhrmann auf – mit dem gleichen Recht könnte man von einer Versprachlichung der Musik wie von einer Musikalisierung der Sprache reden. Die zuletztgenannte Optik vermittelt zudem insofern wichtige Einsichten, als sie den Gemeinplatz, abendländische Kultur habe sich einer kontinuierlich wachsenden Rationalisierung unterworfen,<sup>59</sup> just am Beispiel der Sprache, und am Beispiel der frühen Neuzeit, relativiert. Denn rhetorisierte Sprache gehorcht nicht strikt rationaler Fügung („ratio“ entspricht begriffsgeschichtlich dem „logos“, und dieser kommt nicht ohne Propositionen aus). Sie präsentiert sich in „orationaler“ Umfärbung – genauso wie die ihr korrespondierende Musik.

Allerdings wird man solche Orationalisierung – und damit laufen wir doch wieder in die Max Weberschen Denkkurven ein – sprachhistorisch als Durchgangsstadium werten müssen, wenn nicht als einen Sonderweg. Spätestens während des 17. Jahrhunderts, das Michel Foucault unter die Episteme der Repräsentation stellt, des distanzschaffend Zeichenhaften,<sup>60</sup> dürfte Sprache ihre Logizität zurückgewonnen – und künftighin entschieden ausgebaut haben: mit amtlich-gesetzgeberischen Texturen, im definitiv-definitiven Tonfall der „objektiven“ Wissenschaften. Das 18. Jahrhundert beklagt sogar, mit polemischer Akzentsetzung, die Kühle des Worts und seine Leidenschaftslosigkeit; Rousseau und der Rousseauismus stehen dafür ein.<sup>61</sup> Im Artikel „Gesang“ gar aus Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* wird eine semiotische Dichotomie aufgebaut; wir lesen: „Die Töne der Rede sind zeichnende Töne, die ursprünglich dienten, Vorstellungen von Dingen zu erwecken, die solche oder ähnliche Töne hören lassen. Itzt sind sie meistens gleichgültige Töne, oder willkürliche Zeichen: die leidenschaftlichen Töne [dagegen] sind natürliche Zeichen der Empfindungen.“ In summa: „Eine Folge gleichgültiger Töne bezeichnet die Rede, und eine Folge leidenschaftlicher Töne, den Gesang.“<sup>62</sup>

Musik hält an der Rhetorisierung fest. Eben damit aber schwimmt sie nicht im, sondern gegen den Strom allgemeiner Sprachgeschichte, die noch in der „Rede“ sich modernisiert, diszipliniert. Jedenfalls leistet Musik, kraft ihrer systemischen Andersartigkeit gegenüber dem Verbalen, in einem Prozeß der allesergreifenden Rationalisierung Widerstand. Ihr „Vernünftigstes“ ist, daß sie – mögen die Theorien auch anders lauten – einer ratiomorph-propositionalen Vernunft vollständig sich nicht fügt. Es bleibt daher ernstlich zu überlegen, ob Musikwissenschaft den traditionellen Paarvergleich von „Musik und Sprache“ durch eine kategoriale Trias Musik – Sprache – Rhetorik ersetzen sollte (Abb. 3), zumindest angesichts moderner Systemlagen.

<sup>59</sup> Max Weber: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München 1921; ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen 1976.

<sup>60</sup> *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1974.

<sup>61</sup> Jean-Jacques Rousseau: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Peter Gülke, Leipzig 1989.

<sup>62</sup> Sulzer, *Allgemeine Theorie*, S. 460.

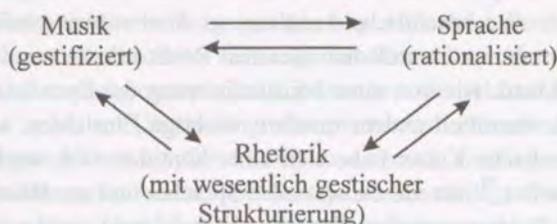


Abbildung 3

Denn obzwar rhetorische Strukturen stets an Wortsprache offenkundig wurden, scheint es sicher, daß sie eine übergreifende Ausstrahlung besitzen: auf nonverbale Kommunikation, Tanz, Pantomime, ja auf menschliche Aktions- und Interaktionsmuster per se. Insoweit wäre es gar nicht abwegig, sie, mitsamt ihrer strukturellen Verallgemeinerungswucht, im Umfeld des „*Willens selbst*“, des Anthropologisch-Tiefliegenden anzusiedeln.

Die Zeitgenossen der Aufklärung immerhin müssen von der Mitten-Position des Rhetorischen: changierend zwischen Sprache und Musik, Kenntnis genommen haben. Rousseau trug sich mit der Hoffnung,<sup>63</sup> daß Musik über die Bewahrung des Rednerisch-Unverkälten (im Modell entspräche dies dem „linken“ Regelkreis) eine Wieder-Beatmung, Wieder-Erwärmung auch des Verbalen zu leisten vermöchte (d. h. der „rechten“ Seite). Andere beurteilten die Situation mit gleichsam schlechtem Gewissen. Christian Gottfried Krause kritisiert, daß „*die Töne bey weiten doch nicht alle die Vorstellungen in uns zu erregen [vermöchten], welche die Worte erwecken*“ könnten.<sup>64</sup> Sulzer konstatiert, im Artikel „*Ausdruck*“ (sic) seiner Enzyklopädie, „*die Verneinung*“ sei ein „*abgezogener Begriff, den die Musik nicht ausdrücken*“ könne;<sup>65</sup> und im Artikel „*Musik*“: die genannte wirke „*auf den Menschen nicht in so fern er denkt, ... sondern in so fern er empfindet*“.<sup>66</sup> Am vielleicht bündigsten faßt das ganze zusammen Carl Bernhard Wessely, in einer Streitschrift von 1795: „*Musik allein, ohne Verbindung mit andern Künsten*“ könne „*nichts als Regungen oder höchstens Gefühle erwecken, niemals aber bestimmte Empfindungen, zu welchen... klare Ideen gehören*“. „*Das Gehör*“ jedoch sei „*ein wollüstiger, und eben deswegen ein dunkler Sinn. Alle Eindrücke, welche wir durch denselben empfangen..., bewirken keine deutliche Ideen, sondern wühlen nur gleichsam den Grund der Seele auf, und setzen die ganze Region der dunkeln Ideen in Aufruhr*“.<sup>67</sup>

Das ist, im letzteren, bestimmt böswillig formuliert. Aber „*dunkler Sinn*“, „*Aufwühlen der Seele*“, „*Wollust*“, „*Aufruhr*“ gar: Dies trifft die Sache der Musik sachlich

<sup>63</sup> Vgl. seinen *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (1764), dt. Übersetzung in: Jean-Jacques Rousseau, hrsg. v. Peter Gülke, Leipzig 1989.

<sup>64</sup> *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1753, S. 40.

<sup>65</sup> Sulzer, *Allgemeine Theorie*, S. 112.

<sup>66</sup> Ebda., S. 783.

<sup>67</sup> *Gluck und Mozart*, in: Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks, Bd. 1, Berlin 1795, S. 435.

angemessen – und ist noch ex negativo kompatibel mit rednerischer Prinzipienbildung. Neuere Konzepte ließen sich hinzufügen, die, ganz positiv, der Musik die Produktion unscharfer Begrifflichkeiten bescheinigen,<sup>68</sup> von gleichwohl großer Plastizität und Übergängigkeit. Oder auch die Vorstellung,<sup>69</sup> sie stimuliere eine „nomadisierende“ Wahrnehmung, ja sogar eine Perzeption, die sich selbst vergift: „nahe dem Schweigen und dem Schrei“.<sup>70</sup>

Die Basis solcher Entwicklungen, wie gezeigt, muß man nicht in musikalischen Universalien erblicken. Sie könnte erwachsen aus einer für die Neuzeit wesensgebenden Korrelation: der Korrelation von zunehmender Entsprachlichung der Musik und ihrer zugleich wachsenden Gestifizierung. Musik hätte sich dergestalt gegen die Wortsprache entfaltet, über die Vermittlung jedoch des Rhetorischen auch als Gegen-Sprache. Daß in den Streichquartetten des Wiener Klassizismus „Konversationen“ geführt werden,<sup>71</sup> daß Beethovens Sinfonien sich als öffentliche Ansprachen verstehen,<sup>72</sup> erhaben über alle Worte, wäre mithin nicht notwendig eine Paradoxie. Es wäre das Erträgnis einer Geschichte, in deren Verlauf Musik gemeinsam mit der Rhetorik „absolut“ wurde – und auf deren, dann immerhin fragwürdigem, Gipfel jene kommunistischen Parteitage standen, die, sinnleer, sprachlos bis zum Exzessiven, gleichwohl „komponiert“ waren:<sup>73</sup> gespenstisch klar in der Form von Sonaten.

<sup>68</sup> Georg Knepler: *Versuch einer historischen Grundlegung der Musikästhetik*, in: ders.: *Gedanken über Musik*, Berlin 1980, S. 94; Friedhart Klix: *Über die notwendige und mögliche Ausdehnung von Begriffsbildungsanalysen auf komplexe Klassifizierungsleistungen*, in: *Psychologische Beiträge zur Analyse kognitiver Prozesse*, hrsg. v. dems., Berlin 1976.

<sup>69</sup> Daniel Charles: *Musik und Vergessen*, Berlin 1984, besonders S. 10, 17, 22.

<sup>70</sup> Ebda., S. 95.

<sup>71</sup> Ludwig Finscher: *Das klassische Streichquartett und seine Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel 1974.

<sup>72</sup> Günter Mayer: *Personalstil, Materialstand und ideologische Dimension*, in: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20. bis 23. März 1977 in Berlin*, Leipzig 1978, S. 186.

<sup>73</sup> Vgl. Vladimir Karbusicky: *Empirische Musiksoziologie*, Wiesbaden 1975, Kap. VIII.

## Sprachmodelle in der zeitgenössischen amerikanischen Musikanalyse. Rhetorik (Peter A. Hoyt), Semiotik (Patrick McCreless), Narrativität (Thomas Christensen)

Peter A. Hoyt

### The Classical Oration as a Model for Musical Form in the Eighteenth Century

Although concepts derived from rhetoric contributed significantly to musical thought during the Baroque period, the importance of this relationship has often been considered to wane after the middle of the eighteenth century. According to Friedrich Blume, for example, this decline occurred as the generation of Bach's sons replaced "überlebten Formeln der künstlerischen Rede" with a mode of expression reflecting the "Erguß des natürlich fühlenden Herzens."<sup>1</sup> Similarly, Dietrich Bartel and George Buelow see rhetoric – which was concerned with the manipulation of "objective and generally valid affections" – as becoming irrelevant once the affections were regarded as "subjective, personal emotions originating within the composer."<sup>2</sup>

Recently, however, a number of scholars working in the United States have questioned this common reading of rhetoric's history. These authors have based a variety of interpretative claims upon the observation that the theorists, critics, and historians of the late eighteenth century frequently compared the forms of music and of oratory.<sup>3</sup> Although sixteenth- and seventeenth-century authors also used rhetorical terminology in discussing the parts of musical works, these metaphors were applied only in the most general fashion – typically only to indicate the beginning, middle, and end of a piece.<sup>4</sup> Eighteenth-century accounts, on the other hand, advanced such analogies in remarkable detail. Both Johann Mattheson (in his *Kern melodischer Wissenschaft* of 1737 and again in *Der vollkommene Capellmeister* of 1739) and Johann Nikolaus Forkel (in the introduction to his *Allgemeine Geschichte der Musik* of 1788) related various musical structures to the classical six-part formal oration. This venerable design contained an *exordium* (which stirs the good-will of the audience), a *narratio* (giving the facts of the case), a *propositio* (setting forth the concerns of the speech), a *confirmatio* (which presents supporting arguments), a *confutatio* (refuting opposing arguments), and a *peroratio* (containing an appeal to the emotions of the audience).

<sup>1</sup> Friedrich Blume: Art. *Barock*, in MGG, ed. Friedrich Blume, vol. 1, 1949, col. 1292.

<sup>2</sup> Dietrich Bartel: *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997, p. 157. George J. Buelow: *Rhetoric and Music*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 15, London 1980, col. 802.

<sup>3</sup> These metaphorical images touch on a wide variety of issues, including performance, as in George Barth's: *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*, Ithaca 1992.

<sup>4</sup> See, for example, the discussions of the treatises of Gallus Dressler and Joachim Burmeister in Ian Bent with William Drabkin: *Analysis*, New York 1987, p. 6-7.

Other late eighteenth-century figures, such as Heinrich Christoph Koch and Abbé Georg Joseph Vogler, also alluded to rhetorical concepts in their writings, and this has encouraged musicologists to use such concepts in their analyses of Haydn, Mozart, and Beethoven.

This tendency is perhaps most strongly represented in a 1991 book by Mark Evan Bonds entitled *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Bonds presents an extensive survey of eighteenth-century writings that regard music as comparable to rhetoric, and he maintains that "the centrality of the rhetorical terms," and their wide acceptance, "reflects some of the basic premises behind contemporary attitudes toward the issue of form."<sup>5</sup> Specifically, the theorists and aestheticians regarded the individual work of instrumental music as a "wordless oration whose purpose was to move the listener." In turn, the structure of this oration shared a rationale with the conventions represented in "traditional, verbal rhetoric."<sup>6</sup> Bonds thereby asserts the prevalence of an intellectual climate in which Haydn and other composers embodied the aesthetic position found in the classical rhetorical treatises.

This creates a historical view that departs from many modern beliefs concerning both rhetoric and musical structure. For example, it is now common in discussions of sonata form to contrast the harmonic orientation of eighteenth-century theorists with the thematic preoccupations of nineteenth-century descriptions. According to Bonds, however, Haydn uses sonata form in a "thematic" fashion, in that he explores his motivic material much as a rhetorician examines a verbal proposition. Even contrasting themes can be accommodated in this perspective, because exploring a proposition may require an examination of opposing ideas. Bonds's rhetorical approach also reconciles "absolute" and "program" music by regarding both as concerned with "the unfolding of the work's central idea."<sup>7</sup>

Considered as an oration, the musical work is an event "whose purpose is to evoke a response from the listener,"<sup>8</sup> and Bonds's analyses examine how composers play upon their audience's understanding of large-scale structural conventions. Thus he devotes particular attention to the "false recapitulation" in Haydn's Symphony No. 46 in B Major of 1772 and the "false repeat of the exposition" that begins the development of Beethoven's first "Razumovsky" Quartet of Opus 59.<sup>9</sup>

These analyses – and the presumptions that authorize them – are often problematic,<sup>10</sup> but these difficulties are often disguised by a two-part operation that characterizes many explorations of oratory in recent writings. First, in order to make it seem plausible that Classical composers were influenced by rhetorical considerations, these modern accounts argue that the late eighteenth century was deeply concerned with

<sup>5</sup> Mark Evan Bonds: *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oratio*, Cambridge, Mass., 1991, p. 8.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 192-204 and pp. 16-20.

<sup>10</sup> See Peter A. Hoyt: *Review of Mark Evan Bonds, Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, in: *Journal of Music Theory* 38 (1994), pp. 123-43.

formal eloquence: it is noted that the school curriculum still included training in Latin rhetoric, it is observed that Leopold Mozart purchased a copy of Gottsched's *Ausführliche Redekunst* in 1755,<sup>11</sup> and evidence is produced to show that both Haydn and Beethoven were familiar with *Der vollkommene Capellmeister*.<sup>12</sup> All this seems to testify to the continuing influence of oratory on music, and therefore to authorize the use of rhetorical concepts in discussing music of the Classical period.

The second component of this operation moves in the opposite direction: having portrayed rhetoric as a vital part of late eighteenth-century aesthetics, these accounts then *minimize* the importance of the actual details of the ancient six-part structure. It is maintained that this structure merely elaborates a more elemental process, typically a three-part model that happens to correspond closely to the three parts of sonata form. Despite the warning of Clemens Kühn: "*von Exposition, Durchführung, Reprise ist nirgends die Rede*,"<sup>13</sup> this maneuver links the most prestigious of the Classical forms to the aesthetics of Cicero and Quintilian.

The two components of this operation can be found in Bonds. Although he quotes authors ranging from Mattheson to Schoenberg – all of whom he considers to represent a rhetorical perspective – Bonds never actually analyzes a composition as exemplifying the models of either Mattheson or Forkel. Instead, Bonds emphasizes the "*rationale*" behind rhetorical rules and precepts rather than the rules and precepts themselves;<sup>14</sup> he asserts that Mattheson's central point in presenting the classical model of the oration is "*not so much the six-part schema itself as the idea of thematic elaboration*."<sup>15</sup> This view allows Bonds to reduce the six-part structure of the oration to a sequence in which "*a basic idea is presented, developed, and examined again in light of other ideas derived from it*."<sup>16</sup> This three-part design is equated with sonata form.

Other scholars have pursued similar strategies. Kofi Agawu, working independently of Bonds, published in the same year a volume entitled *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Agawu also invokes Mattheson's six-part model as reflecting the rhetorical concerns of the eighteenth century, but he considers it important to distinguish between "*the actual contents of the model, and the sequence of functions*."<sup>17</sup> By emphasizing the functions of the Exordium, the Propositio, and the Peroratio, and by noting that "*it is Mattheson's belief that the rhetorical strength of a composer's musical ideas be given in a particular order, the strongest arguments at the beginning, the weaker ones in the middle, and stronger ones at the end*,"<sup>18</sup> Agawu concludes that "*what is of interest here is not merely the rhetorical*

<sup>11</sup> Bonds, *Wordless Rhetoric*, p. 61.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>13</sup> Clemens Kühn, Art. *Form*, in MGG2S, vol. 3, 1995, col. 630.

<sup>14</sup> Bonds, *Wordless Rhetoric*, p. 5.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>17</sup> V. Kofi Agawu: *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton 1991, p. 52.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 52.

ploy, but the implicit recognition of a whole structure shaped by three constituent parts." This allows him to develop a "beginning-middle-ending paradigm" and to suggest that Mattheson's model anticipates the three-part division of the *Ursatz* in Schenkerian theory. Just as Bonds had seen a connection between Mattheson and Schoenberg, Agawu uses rhetoric to link Baroque procedures to the theories of Heinrich Schenker.

Agawu studied with Leonard Ratner, whose writings on the history of sonata form have been highly influential in the United States. Ratner's work, particularly his 1980 book entitled *Classical Music: Expression, Form, and Style*, also emphasizes the role of rhetoric during the late eighteenth century. A cornerstone of Ratner's thought is the notion of the musical "topic," which he considers a characteristic figure "associated with various feelings and affections" or exhibiting a "picturesque flavor."<sup>19</sup> It is "a subject to be incorporated in a discourse,"<sup>20</sup> and it "formed part of a musical language understood by composers, performers, and listeners, and constituted a vast thesaurus of 'words' and 'phrases' from which anyone could draw."<sup>21</sup> Another of Ratner's students, Wye Jamison Allanbrook, has associated these figures with the "commonplaces" in rhetoric, such as found in Aristotle's *Topica*, which is a "collection of general arguments which a rhetorician might consult for help in treating a particular theme."<sup>22</sup>

Allanbrook's 1983 *Rhythmic Gesture in Mozart* contains a very valuable exploration of dance patterns in *Figaro* and *Don Giovanni*, but the analytical usefulness of this perspective is less clear with untexted music. In examining the exposition of the first movement of Mozart's Sonata in F Major, K. 332, Allanbrook finds "four measures in a simple singing style," followed by "a four-measure parody of learned counterpoint," "ten measures of hunt calls," and "a passage in Sturm und Drang style." The move to the dominant is confirmed by a "bright and symmetrical minuet tune," which is however "interrupted momentarily by a Sturm und Drang parenthesis," before returning to close the exposition.<sup>23</sup> Allanbrook finds "no aspirations to actual narrative" in the sequence of topics; it is simply "a miniature theater of human gestures and actions," in which each topic has "an implicit connection with an ordinary human posture."<sup>24</sup>

Indeed, the rapid alternation of musical gestures described by Allanbrook may suggest an idiom that was opposed to the ordered sequence of thoughts found in formal eloquence. In *Le Neveu de Rameau*, for example, Diderot contrasts the energetic, unmannered, and realistic "nouveau style" of music with the polished phrases of Quinault, La Motte, and Fontenelle: "Or n'allez pas croire que le jeu des acteurs de

<sup>19</sup> Leonard G. Ratner: *Classical Music: Expression, Form, and Style*, New York 1980, p. 9.

<sup>20</sup> Leonard G. Ratner: *Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas*, in: *Early Music* 19 (1991), p. 615.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Wye Jamison Allanbrook: *Rhythmic Gesture in Mozart: "Le nozze di Figaro" and "Don Giovanni"*, Chicago 1983, p. 329.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 6-7.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 8 and 6.

théâtre et leur déclamation puissent nous servir de modèles. Fi donc! il nous le faut plus énergique, moins maniéré, plus vrai."<sup>25</sup> By the 1760s, following the Querelle des Bouffons, the oratorical style – “sans en excepter celui de Démosthène” – had become entirely useless to the composer; the fictional nephew flatly states that “c'est qu'il n'y a rien là qui puisse servir de modèle au chant.”<sup>26</sup> Instead, “il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement.”<sup>27</sup> This all seems compatible with Allanbrook's description of Mozart's music as “a miniature theater of human gestures and actions,” but Diderot clearly regards the seemingly chaotic sequences of the modern style as antithetical to the calculated invocations of topics found in formal rhetoric.

The lack of any logical progression leads Ratner to propose that the investigation of musical topics might be more useful to performers than to analysts,<sup>28</sup> and Kofi Agawu suggests that they “point to the expressive domain, but they have no syntax.”<sup>29</sup> Agawu's concepts of structure seems indebted to a view expressed in Ratner's “Texture, A Rhetorical Element in Beethoven's Quartets” of 1980. Here the beginning and end – where the ruling key is established and confirmed – are seen to be the most critical points in the sonata form. Another important juncture is the close of the exposition, which “creates the harmonic profile of sonata form” by temporarily confirming a foreign key. According to Ratner, “in rhetoric, these points would represent 1. exposition or exordium, 2. contrast or confutatio, 3. confirmation or peroratio.” Once again, Mattheson's discussion of the oration in *Der vollkommene Capellmeister* is cited as the authority this observation,<sup>30</sup> and, like so many other scholars, Ratner reduces Mattheson's six parts to three. (There is no explanation for the omission of the remaining sections.) Ratner uses the rhetorical concepts with great freedom,<sup>31</sup> and Agawu's subsequent formulations attempt to extend Ratner's ideas and to establish a more systematic basis for the use of vocabulary drawn from oratory.

Whereas many rhetorical analyses focus on sonata procedures, Elaine Sisman's 1993 *Haydn and the Classical Variation* examines variation movements ranging from Haydn's “*Il maestro e lo scolare*” to the finale of Beethoven's *Eroica*. Sisman sees a number of parallels between musical variations and the domain of rhetoric. For example, the composer of variations shares the rhetorician's concern with “copious-

<sup>25</sup> Diderot: *Le Neveu de Rameau*, in: *Œuvres romanesques*, ed. Lucette Perol, Paris 1981, p. 499.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 498.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 499.

<sup>28</sup> Ratner, *Topical Content*, p. 616 and p. 619.

<sup>29</sup> Agawu, *Playing with Signs*, p. 20.

<sup>30</sup> Leonard G. Ratner: *Texture, A Rhetorical Element in Beethoven's Quartets*, in: *Israel Studies in Musicology* 2 (1980), p. 52-53.

<sup>31</sup> Ratner sometimes applies the terms to events of the length of a movement and, at other times, to a melodic section. Thus Ratner applies the term “peroration” to both the coda to the finale of Beethoven's String Quartet in C Major, Op. 59 No. 3, as well as confirmation of C major that appears in measure 47 (*Texture*, p. 60-61). This change of hierarchical levels, of course, has no precedent in classical oratory – a speech can be said to have a *peroratio* and a conclusion, but a sentence cannot have both without using the rhetorical term with great license.

ness," which Sisman illustrates by citing Erasmus's 150 variations on the phrase "Your letter pleased me mightily" and his 200 ways of saying "I will remember you as long as I live."

Sisman quotes extensively from past writings on oratory and, like the other authors examined above, argues that an early training in eloquence influenced how Haydn and other composers organized their material. The evidence of this influence is highly conjectural, but Sisman asserts that "the reason composers did not leave documentation about their own use of rhetoric is that it was completely assimilated and natural."<sup>32</sup> She finds, however, that Haydn's autobiographical sketch of 1776 follows the plan of the six-part oration: it contains an *exordium* exhibiting great humility, a *narratio* recounting his life, a *corroboratio* giving evidence of his productivity by listing compositions, a *confutatio* in which he addresses his critics in Berlin, and a polite *peroratio* designed to reveal his good qualities.<sup>33</sup> Sisman similarly analyzes Mozart's letters to Michael Puchberg, in which the composer begs for loans, and she finds them also to rely on a rhetorical model.

Once again, however, a concern with the details of the venerable rhetorical structure disappears on the level of the musical composition. Despite the effort expended in demonstrating the presence of the six-part model in Haydn's autobiographical sketch, Sisman suggests that this model is too flexible to be of much analytical significance. She notes that "with a certain amount of tinkering" the six-part design may "be applied to any piece of music of sufficient length to distinguish among the beginning, the middle, and the end."<sup>34</sup> Once again, the arrangement of the formal speech is found, at best, to outline a general three-part process.

Because Sisman does not consider the six-part design a compelling model for musical analysis, she turns to the definition of "refining" (*expolitio*) in the *Ad Herennium* long believed to be by Cicero. Sisman finds it "tempting to compare" the speech illustrating "refining" to Mozart's procedures in the replacement finale (K. 382) written in 1782 for the early D-Major Concerto, K. 175. The movement begins with a ritornello that gives the "theme expressed simply." Next the soloist enters, presenting the "theme stated in a new form (*piano solo*)." The orchestra then restates the ritornello, after which the piano offers "arguments from Comparison (*Setzmanieren becoming more brilliant as note values decrease*)." The orchestra again restates the ritornello, after which the piano presents arguments "from Contrary" with "contrasting affective variations," including a *minore*, a *scherzando*, and an *Adagio*. The orchestral ritornello now returns in triple meter, leading to a variation with the piano, and a return to

<sup>32</sup> Elaine R. Sisman: *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge, Mass., 1993, p. 25.

<sup>33</sup> Certain difficulties with Sisman's reading of this sketch are proposed in Peter A. Hoyt: *Haydn's New Incoherence, review of James Webster, Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*, Cambridge 1991; Gretchen A. Wheelock: *Haydn's ingenious Jesting with Art: Contexts of Musical Wit and Humor*, New York 1992; Elaine R. Sisman: *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge, Mass., 1993; Ethan Haimo: *Haydn's Symphonic Forms: Essays in Compositional Logic*, in: *Music Theory Spectrum* 19 (1997), p. 280.

<sup>34</sup> Sisman: *Haydn and the Classical Variation*, p. 39.

the original meter and tempo for a final ritornello, combining all the instruments. Sisman calls this an argument from "Example."

It is not clear why the section in triple time is considered an argument from "Example" rather than, say, "Comparison": *exemplum*, according to the author of the *Ad Herennium*, "is the citing of something done or said in the past, along with the definite naming of the doer or author."<sup>35</sup> It therefore would seem to have little application to music, unless a previous composition is quoted. Moreover, there is nothing in the model for "refining" that is equivalent to the ritornello in Mozart's K. 382. Sisman says that "the frequent returns of the ritornello help to delineate the arguments, while at the same time dwelling on the point."<sup>36</sup>

But "dwelling on the point," or *commoratio*, is precisely the opposite of the intermittent appearance and disappearance of the orchestral ritornello. In rhetoric, this figure (known in Aristotle as διατριβή ["diatribē"]) is characterized by the exclusion of digressions, and is valuable because "no opportunity is given the hearer to remove his attention from this strongest topic."<sup>37</sup> An entire set of variations might plausibly be considered to exemplify *commoratio*, but it seems unlikely that a ritornello structure would qualify. And while Sisman is certainly correct to note that the ritornello functions to punctuate the solo sections, this is nevertheless a function *not* derived from rhetoric, where such literal returns of material are discouraged in the strongest terms. The unaltered restatements of the ritornello, of course, invoke a long-standing musical convention, and the precedence Mozart gives to a conventional musical practice points to a serious problem in recent analytical applications of rhetorical concepts.

It is now presumed that, in the eighteenth century, rhetoric was a preeminent intellectual field, and that – by the force of their respected place in the academic tradition – its concepts would naturally encroach upon musical thought.<sup>38</sup> But in constructing their metaphors, virtually all writers on music were willing to adapt ancient rhetorical concepts in order to accommodate the conventional elements of musical structure. These changes suggest that rhetoric, rather than occupying a position of intellectual dominance, could actually be treated with *less* respect than music. Indeed, the scientific spirit of the Enlightenment was opposed to rhetoric's appeal to the irrational emotions, and the art of eloquence came under severe criticism throughout the seventeenth and eighteenth centuries.<sup>39</sup> As suggested in the passages from Diderot quoted above, artistic movements that sought to depict heightened emotional states also turned away from formal rhetoric and its traditions.

<sup>35</sup> [Pseudo-Cicero]: [*Rhetorica*] *Ad Herennium*, trans. and ed. Harry Caplan, Loeb Classical Library vol. 403 [Cicero vol. I], Cambridge, Mass., 1954, p. 383.

<sup>36</sup> Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, p. 43.

<sup>37</sup> [Pseudo-Cicero], *Ad Herennium*, p. 375. On the diatribe, see also Aristotle: *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*, trans. and ed. George A. Kennedy, Oxford 1991, p. 275.

<sup>38</sup> See, for example, Ratner's reference to music as parasitic on the "host" provided by word and gesture (*Topical Content*, p. 615).

<sup>39</sup> See, for example, the discussion of English scientific discourse in the Royal Society in Wilbur Samuel Howell: *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, Princeton 1956, p. 388-90.

Moreover, there is little to support the modern presumption that eighteenth-century composers were so comprehensively trained in classical eloquence that their musical designs were necessarily affected. It is often assumed, for example, that Johann Sebastian Bach was thoroughly indoctrinated in rhetoric at the Lüneburg Lateinschule. According to Arno Forchert, however, this training consisted of memorizing lists of terms rather than an immersion in subtleties.<sup>40</sup> For this (and other) reasons, Bach scholars such as Christoph Wolff and Laurence Dreyfus now regard Quintilian as an unlikely model for the *Musical Offering*, despite the resourceful study of Ursula Kirkendale that inspired much of the recent interest in rhetoric.<sup>41</sup> And because Haydn's and Mozart's educations were, if anything, less systematic than Bach's, analyses requiring a detailed application of rhetorical models to their music face severe challenges.

Such a strict application, as noted earlier, is not characteristic of most current scholarship, but an exception is found in a recent essay by Tom Beghin entitled "*Haydn as Orator: A Rhetorical Analysis of His Keyboard Sonata in D Major, Hob.XVI:42*". Beghin interprets the two movements of Haydn's sonata as *together* exemplifying a complete oration: the first movement simultaneously presents an *exordium* and a *propositio*. The central proposition here, according to Beghin, concerns a nicety of voice-leading: in D major, an F# moving up to a neighbor-note G must resolve back down to F#.<sup>42</sup> The variations of the first movement test this proposition and constitute a *probatio*. The second movement begins with a *refutatio*, in which the G natural – instead of resolving down to a F# – proceeds up through G# to A natural. Beghin characterizes this motion in the opening period as "outrageously 'wrong'" and explains it as "not the orator's words but his opponent's."<sup>43</sup> Haydn, it seems, here presents a musical gesture that will later be repudiated. The "proper" neighbor-note motion is eventually restored and is reasserted in the *peroratio*.<sup>44</sup>

Beghin uses a voice-leading analysis based on Schenkerian techniques to discover the various syllogisms in this sonata, many of which appear only in the middleground. The subject of the discourse is far removed from the melodic surface (the all-important F#-G-F# motion first appears in a middle voice) and, at times, even contra-

<sup>40</sup> Arno Forchert: *Bach und die Tradition der Rhetorik*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, 2 vols., ed. Dietrich Berke u. Dorothee Hanemann, vol. 1, Kassel 1987, p. 169-177.

<sup>41</sup> Ursula Kirkendale: *The Source for Bach's Musical Offering*, in: *Journal of the American Musicological Society* 33 (1980), p. 88-141. Dreyfus (*Patterns of Invention*, 248) considers Kirkendale "effectively refuted by Christoph Wolff." In particular, Wolff notes that, "in comparison with Quintilian's model of rhetorical speech, the movements of Bach's composition completely distort the proportions of the section sizes of an oration. ... Moreover, Bach's weightiest pieces (the two *ricercari* and the sonata) do not at all properly correspond to their alleged function within Quintilian's rhetorical scheme. Finally, a double peroration is quite an absurdity in general." See Christoph Wolff: *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge, Mass., 1991, p. 421-22.

<sup>42</sup> Tom Beghin: *Haydn as Orator: A Rhetorical Analysis of His Keyboard Sonata in D Major, Hob.XVI:42*, in: *Haydn and His World*, ed. Elaine Sisman. Princeton 1997, p. 226 and p. 235.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 230 (emphasis in the original).

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 241-42.

dicted by it: in the *refutatio* that begins the second movement, the G natural actually *does* proceed “properly” down to an F# within the first measure; it is only over a larger span, and through a transfer of register, that the initial G appears to move up through G# to the A in measure 4. In placing the “*proposition*” and the arguments in such obscure positions, one wonders whether Haydn would be violating the directive – found in virtually every manual on rhetoric – to state the subject of the speech with absolute clarity.

Beghin’s analysis reflects the interest in *verborgene Wiederholung* that characterizes much analytical work in the American academy. Schenker was quite concerned with concealed repetitions, which have been called “*the hallmark of his view of thematic content*.”<sup>45</sup> In searching for such labyrinthine procedures, some analysts overlook thematic processes closer to the surface of the composition. Similarly, the common view of eighteenth-century sonata form as a harmonic pattern – a view much influenced by Ratner’s research into Classical music theory – also tends to emphasize tonal articulations instead of melodic events.

The problematic status of “themes” in much recent theoretical work may explain why some scholars are now interested in new interpretative approaches, particularly those that might allow for the study of thematic processes that appear close to the musical surface. Bonds specifically offers his own work as an alternative to Ratner’s perspective. Similarly, Sisman uses oratory to counter the emphasis currently placed on large-scale tonal architecture, which often leads theorists to denigrate the variation form, or to analyze it as a disguised sonata design.

But if some of the current interest in rhetoric stems from a dissatisfaction with prevailing analytic methodologies, theorists such as Agawu and Beghin have had little trouble enlisting rhetoric in *support* of these methodologies. As seen above, Agawu draws parallels between the forms prescribed by oratory and the Schenkerian *Ursatz*, and he thereby asserts a historical foundation for a theory often accused of anachronism. Similarly, the “*topics*” discussed by Agawu, Allanbrook, and Ratner often reinforce the importance now placed on harmonic architecture;<sup>46</sup> because the topics typically fail to exhibit any sort of logical sequence, they frequently serve merely (as Ratner says) to “*add a final touch of imagery to the coherence and design of tonal patterns*.”<sup>47</sup> In comparing the work of these authors, it appears that rhetoric can be used either to attack or to support current analytical paradigms.

It seems that contemporary invocations of classical rhetoric are often themselves rhetorical – that is, they are gestures designed to make other arguments more attractive and persuasive. As a supplemental component of an interpretation, the appeal to the *ars oratoria* may ultimately prove unnecessary when the interpretation itself proves particularly convincing. Perhaps the clearest demonstration of this is found in

<sup>45</sup> John Rothgeb: *Thematic Content: A Schenkerian View*, in: *Aspects of Schenkerian Theory*, ed. David Beach, New Haven 1983, p. 40.

<sup>46</sup> See, for example, Allanbrook’s statement that sonata form is a “*misnomer*,” because the “*‘form’ is actually a harmonic process, involving in essence a move from a well-established home key to its opposite pole, the dominant, and back again*” (*Rhythmic Gesture in Mozart*, pp. 340-1).

<sup>47</sup> Ratner, *Topical Content*, p. 619.

Elaine Sisman's "Form, Character, and Genre in Mozart's Piano Concerto Variations," an essay published in 1996. Here Sisman again examines the ritornello structure of Mozart's K. 382, but she does not relate the work to pseudo-Cicero's *Ad Herennium*. That portion of her earlier discussion falls away.<sup>48</sup> In many of the writings discussed above, the concepts of rhetoric seems auxiliary to a number of other – often extremely valuable – observations.

Perhaps this condition permits a parallel to be drawn between the modern interest in the metaphor of the musical oration and the writings of Mattheson and Forkel. For a variety of reasons,<sup>49</sup> both eighteenth- and twentieth-century authors have wished to align themselves with the procedures and the intellectual authority of the art of eloquence. Neither group, however, feels compelled to adhere to its strictures with any great deal of fidelity – rhetorical precepts may be selectively incorporated or overlooked, depending on the needs of the moment. These needs have changed greatly since the eighteenth century, but it is clear that much of the recent interest in rhetoric reflects the condition of analytical theory in the American academy, not from any close correspondence between the music of the Classical period and the linguistic ideals of Aristotle, Cicero, and Quintilian.

<sup>48</sup> Elaine Sisman: *Form, Character, and Genre in Mozart's Piano Concerto Variations*, in: *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, ed. Neal Zaslaw, Ann Arbor, 1996, pp. 336-39.

<sup>49</sup> These reasons are explored in Peter A. Hoyt: *Acts of Homage and Betrayal: The Citation of Classical Rhetoric in Eighteenth-Century Accounts of Musical Form*, a paper read at the combined Annual Meetings of the American Musicological Society and the Society for Music Theory, New York City 1995.

Patrick McCreless

### Semiotics and Music: An End-of-Century Overview

The title of a popular recent book published in the United States makes no secret of its scorn for psychotherapy: *We've Had a Hundred Years of Psychotherapy – and the World Is Getting Worse* (Ventura and Hillman 1993). Having weighed the Freudian and post-Freudian project of psychotherapy in the balance of the social good that they see it as having accomplished, the authors find it wanting; they deem us no better off for its having been around for a hundred years. Charles Sanford Peirce's *semiotics* and Ferdinand de Saussure's *semiology* were both born of exactly the same modernist impulse, around the turn of the twentieth century, that spawned psychoanalysis and a host of other intellectual and artistic movements. So we might ask the same question of semiotics that the recent book asks of psychotherapy: is the world a better place for being able to interpret itself semiotically? Has scholarship produced understanding and insights that would not have been produced without semiotics? More specifically, what have we, as musicians and musical scholars, gained from the semiotic approach to music? What are its accomplishments? What issues has it raised, and what is current thought on those issues? The present paper provides a brief overview of the discipline of musical semiotics, with a focus at the end on important recent contributions by Jean-Jacques Nattiez, Kofi Agawu, and Robert Hatten.

Of course, semiotics is not a hundred years old in the same way that psychotherapy and psychoanalysis are. Freud, it goes without saying, did a better job of putting his work into final form and getting it into print than did either Peirce or Saussure, both of whom had to wait for their successors and students to compile and edit their ideas. What is more, psychotherapy became immediately popular, and it has been developing steadily as the century has progressed. In contrast, the semiotics of Peirce and the semiology of Saussure had to lie dormant until the 1960's, when the intellectual climate was ripe for them; the seeds had been planted fifty years before, but the full plant had not sprung into view.

There were, of course, many proto-semiotic thinkers before the seminal work of Peirce and Saussure, the generally acknowledged theoretical founders of the discipline – Peirce from the philosophical side, Saussure from the linguistic side. Historians of semiotics cite, among others, Plato, Aristotle, St. Augustine, medieval scholastic philosophers, Leibniz, Locke, Condillac, Wolff, Lambert (the first writer to entitle a treatise *Semiotik*), and Hegel as theorists of the sign. But it was only in the late nineteenth and early twentieth centuries that Peirce developed a complex philosophical theory of signs and signification, and that Saussure, completely independently of Peirce, developed a theory of language, a central feature of which was the famous dyadic relation *signifier/signified*. And it was another fifty years or more before a viable new discipline of semiotics, forged from strands of Peirce and Saussure, as well as influences from the American behaviorist Charles Morris, from Russian formalism,

the Prague school of linguistics, French structuralism, Roman Jakobson's theory of communication, and the linguistics of Louis Hjelmslev, could be successfully launched. And not until the 1960's and 1970's did the new discipline come into its own: only then did it become the basis for scholarly societies (e. g., the International Society for Semiotic Studies in 1969, the Semiotic Society of America in 1976), new journals (*Semiotica* [1966], the *Canadian Journal of Research in Semiotics* [1973], *Semiosis* [1976], and the *Zeitschrift für Semiotik* [1979]), and academic conferences (e. g., the First International Congress of Semiotics in Belgrade in 1963, and the first congress of the International Society for Semiotic Studies in 1974). Only then did it take on all the trappings of a vital scholarly discipline.

As the discipline has matured, it has gradually become clear that Peirce's influence has been more lasting than Saussure's. At the most mundane level, Peirce's *semiotics* has for the most part supplanted Saussure's *semiology*.<sup>1</sup> More substantively, Peirce's exhaustively worked out, if also convoluted and often contradictory, philosophical theory has proven to provide a more stable and usable theoretical basis for the discipline than has Saussure's work. For, much as some of Saussure's concepts are indispensable to semiotics – the distinctions synchronic/diachronic, syntagmatic/paradigmatic, and *langue/parole*, and the notion of language as an arbitrary relational system “without positive terms” – his work really does no more than predict the eventual establishment of a “science of signs,” and some authorities now consider that his historical role as a founder of semiotics has been overstated (Jakobson 1980, 12; Noth 1990, 63). Saussure's static dyad *signifier/signified* in effect bypasses the human perceiver and makes of the sign a closed binary relation. In contrast, Peirce's dynamic trichotomy *sign-object-interpretant* both includes the human perceiver in the signifying chain and allows for the multiplication of meaning. In Peirce's view, a *sign* and the object for which it stands create in the mind of the observer an *interpretant*, which is itself another sign capable of signifying yet another object and thus creating another interpretant, and so forth through an indeterminate number of stages to a final interpretant.

Not that semiotics in any sense proceeds from a consistent or unified theory. Whatever the seminal contributions of Peirce and Saussure – or, for that matter, of Hjelmslev, Jakobson, Eco, or many others – a semiotic study by no means specifically presupposes a rigorous theoretical grounding in the work of any of these thinkers, at least not in the same way that psychoanalytical studies rely inevitably on Freud, Marxist studies on Marx, or deconstructionist approaches on Derrida. What ties semiological studies together is less a consistent theoretical foundation and programme than a point of view and a praxis: the foregrounding of sign and signification, a faith in the notion of semiosis as an interdisciplinary and even universal path to insight and knowledge, and the appropriation of some theory or methodology of the central fig-

<sup>1</sup> At the founding conference of the International Association for Semiotic Studies in 1969, it was decided to abandon the term *semiology* altogether in favor of *semiotics* (see Monelle 1992, 26). Despite this decision, a number of writers, particularly those who, like Jean-Jacques Nattiez, write in French, continue to use *semiology*.

ures of semiotics – even though radically different and indeed contradictory theories are invoked in its name. Practitioners of semiotics do not even agree whether it is a *science*, as imagined by Saussure (“*semiology*” as a science of signs “*that does not yet exist*” [Saussure 1966, 16]) and as founded by Peirce and Charles Morris, a *discipline*, a *method*, or merely a *point of view*.

Uncertainties about its theoretical allegiances or its disciplinary definition have hardly stifled its exuberance, however. The generality of the notion of the sign, and the claim of the theory of the sign to universality – to explaining all aspects of human culture and even of animal signification – promoted the attitude that semiotics could uncover the secret codes of all communication, human and otherwise. For example, Thomas A. Sebeok, a central figure in American semiotics, has written that “*the scope of semiotics encompasses the whole of the oikoumene, the entirety of our planetary biosphere*” (Sebeok 1977, 181-2). Like other modernist projects, it asserted its ability everywhere to read the truth below the surface, to discern underlying patterns, motives, and conventions not apparent in the signs themselves. Thus Marshall Blonsky, writing in 1985 and looking back over twenty years of semiotic activity, could write of a “*semiotic ‘head’ or eye, [that] sees the world as an immense message, replete with signs that can and do deceive us and lie about the world’s condition*” (Blonsky 1985, vii). Sharing with 1960’s structuralism a sudden sense of empowerment at the ability to read truth underneath the deceptive surface of the world, and an excitement about applying the methods of structural linguistics and poetics – e. g. Saussure’s various binary oppositions; Jakobson’s theories of distinctive features and markedness; Propp’s structuralist methods of analyzing fairy tales; and Greimas’s structuralist semantics – semiotics seemed to offer a new method of analysis and interpretation to individual disciplines, yet at the same time to transcend these disciplines and serve as a universal science. Here was a science, or at least an approach, that could deal with both high art and popular culture, with both Western and non-Western culture, with both text and image, sound and semblance. Hence the missionary zeal, the thrill of “*semiotic omnipotence*” (Sebeok, Foreword to Tarasti 1994, ix), with which semiotics popularized the studies of countless areas of culture beginning in the 1960’s: Roland Barthes’s studies of fashion, advertising mythology, and much else; Julia Kristeva’s notion of intertextuality; Umberto Eco’s general theory of semiotics; and Kaja Silverman’s studies of film.

The semiotic project in music began in the 1960’s, gained strength in the 1970’s and 1980’s, and has become a familiar feature on the music-scholarly map in the 1990’s. Semiotics has had a significant impact on the ways in which we think about music. It has produced an impressive body of scholarship – countless conference papers, essays, and monographs – and it is well worth a retrospective evaluation here at the turn of the century. I will organize my overview of musical semiotics in two broad gestures: 1) a brief synchronic view of the current status of semiotics in musical research, especially its relation to more mainstream branches of musical scholarship; 2) a more detailed diachronic view of the historical development of musical semiotics from the 1960’s to the present, with a focus on how both the scholarly aims and the

theoretical underpinnings of the semiotic enterprise in music have gradually shifted over the course of thirty years.

### 1. Semiotics and Music after Thirty Years: A View from 1998

In the 1960's and 1970's "the theory of signs" held out the same hope for musical scholarship that structuralism had a decade earlier. Its appeal was interdisciplinary, both in the sense of its being transportable into music from linguistics and literary criticism, and in the sense of its transcending the boundaries that separate the purely musical disciplines (music theory, musicology, and ethnomusicology). Like structuralism, it promised to move freely between Western and non-Western cultures, written and oral traditions, and high-art and popular musical styles. And, also like structuralism, it bore an impressive international cachet: unlike our nationally focussed efforts in the individual disciplines of music, semiotics could legitimately claim to be a genuinely international endeavor. All in all, since music was nothing if not a riot of signs, semiotics seemed a good bet to colonize the disciplines of the analysis, criticism, and interpretation of music.

That this colonization never really happened says much both about semiotics and about the already established disciplines of musical scholarship. What it says about semiotics is, at least in part, that the new discipline, in its musical incarnation as well as in general, was not and is not a monolithic theoretical programme. Rather, as noted above, it is a loosely configured means of approaching signs and signification from a vaguely definable but not rigorously delimited point of view. Eero Tarasti, the eminent Finnish musical semiotician, has called musical semiotics a "*discipline in flux, a science under construction*" (Tarasti 1994, 5). Elsewhere he has written that "*A study may qualify as musical semiotics if any problem related to music, musical concepts, or musical behavior is examined in the spirit of semiotics*" – if it is conducted in a spirit that leads one to say, "*Indeed, this is semiotics!*" (Tarasti 1996, xi-xii). Like the American Supreme Court justice who quipped that he could not define pornography, but could recognize it when he saw it, we are left to judge for ourselves what is and what is not musical semiotics.

This theoretical elusiveness is surely a factor that has kept semiotics from establishing a secure and lasting place in the mainstream of the disciplines of music. Another factor is that, even when the theoretical foundations of semiotic musical studies are explicit, the underlying theories are often either problematic themselves, or of sufficient opacity to keep musical scholars at bay. For example, despite the fame and familiarity of Saussure's distinction *signifier/signified*, this straightforward binary distinction is far too simple to bear much interpretive or critical sophistication. Recently it has given way to the more complex formulations of Peirce and other theorists in semiotic studies in general; musical studies that evoke the Saussurian dyad are easy targets for harsh criticism (see Robert Hatten's reviews [Hatten 1980 and 1992] of Jean-Jacques Nattiez's *Fondements d'une sémiologie de la musique* [Nattiez 1975a] and Kofi Agawu's *Playing With Signs* [Agawu 1991]). But other semiotic theories that have been appropriated for musical studies – Peirce's classifications of signs and

A. J. Greimas's structural semantics – are turgid and daunting to the degree that few musical scholars have been willing to invest the time necessary to gain fluency with the theories. The semiotic (or linguistic, proto-semiotic) theories that have been the most useful and productive in musical scholarship have been Roman Jakobson's notions of introversive and extroversive semiosis (aptly used in Agawu 1991), his linguistic theory of markedness (brilliantly used in Hatten's *Musical Meaning in Beethoven* [1994]), and Peirce's relatively simple distinction *icon/index/symbol* (put to productive use in the musical aesthetics of Wilson Coker (1972), and ethnomusicological studies by Steven Feld (1988 and 1990) and Greg Urban (1985 and 1991) – although many European scholars have put Greimas's structural semantics to good use as well.

## 2. The Semiotics of Music: An Historical Overview

Robert Hatten has added to the familiar distinction semiology/semiotics (which, as we have seen, commonly distinguishes the Saussurian/linguistic from the Peircean/logical side of the discipline; *semiotics* is now generally used for both) the further feature that semiology invokes in general the formalism of French structuralism, while semiotics, with the more ramified Peircean trichotomy, makes room for a hermeneutic component (Hatten 1992, 88). The broad lines of the history of musical semiology/semiotics, from the 1960's to the 1990's, in fact proceed along this axis from the linguistic-formal to the interpretive-hermeneutic.

The earliest attempts at an explicit musical semiology were those of the linguist Nicolas Ruwet in the 1960's. Ruwet's studies of repetition in the works of Debussy (Ruwet 1962) and in medieval monophonic songs (Ruwet 1966) invoke not, as might be expected, the linguistics of Saussure and the Prague School, but distributionalism of the American linguists Leonard Bloomfield and Zellig Harris. Ruwet's "*paradigmatic method*," a purely mechanical means of segmentation intended to reveal the patterning of melodic repetitions, aggressively rejects any consideration of meaning. Rather, it seeks to provide a formal discovery procedure that can produce, merely by the application of a series of segmentation rules, melodic segmentations that would match the immediate intuitive responses of a musician. Ruwet's analyses, and the more musically sophisticated melodic analyses of David Lidov (1979), are characteristic of the earliest stage of musical semiotics, both in their unrelenting formalism and in their ultimately having little impact on the discipline of musical analysis.

Jean-Jacques Nattiez, who by any account should be acknowledged as one of the founders and principal figures of musical semiotics, emerged from the same structuralist tradition as did Ruwet and Lidov. His first major work, *Fondements d'une Sémiologie de la musique* (Nattiez 1975a), takes up and extends the paradigmatic methods of Ruwet. Again, the distributional analyses eschew the issue of musical meaning, and focus on unaccompanied melodies (here is where we find Nattiez's famous analyses of Debussy's *Syrinx*; in the same year he also published an analysis of Varèse's *Density 21.5* (Nattiez 1975b) – harmonic and contrapuntal music still seeming too complex for the structuralist discovery procedures that prevailed at the time. It is also in *Fondements* that Nattiez, following Jean Molino, introduces the *tripartition*, or the conceptualization of the artwork on three levels: the poetic (relat-

ing to the creation or composition of the work), the neutral level (the immanent material trace, such as a score or recording, on which Nattiez's analyses focus), and the esthetic (the level of perception and reception). It is the tripartition, more than his distributional analyses, on which Nattiez's reputation rests, and on which his work after 1975 explicitly depends.

It was in the late 1970's and early 1980's that musical semiotics began to transform itself from linguistic-formal enterprise to an interpretive-hermeneutic one. As early as 1977, Nattiez himself was proclaiming that semiotics must split off from its linguistic roots: "*Today the divorce between linguistics and semiotics is consummated*" (Nattiez 1977, 131). The shift of focus is evident, for example, in Eero Tarasti's first major work, *Myth and Music* (Tarasti 1979). Here the motivating impulse is expressly structuralist and linguistic (Tarasti's point of departure is Lévi-Strauss's structural anthropology of myth), but the result bespeaks a new direction. Now the goal is not just the revealing of segmentation and pattern, but also interpretation and the discovery of *meaning*. Significantly, as the book progresses, its theoretical support shifts from Lévi-Strauss to the structuralist semantics of Greimas – still structuralist, but now with a concern for interpretation. And with the expanded analytic intent comes a concomitant broadening of focus: now the analytical objects are not just unaccompanied melodies, but major works – Wagner's *Ring*, Sibelius's *Kullervo* Symphony, and Stravinsky's *Oedipus Rex*. Tarasti's swerve toward interpretation and meaning, and toward the consideration of more complex musical works, was soon followed by other semioticians.

By the mid-to late 1980's and the 1990's the "paradigmatic method" in musical semiotics seemed as though it was in the distant past, and the concern for the interpretation of musical meaning dominated semiotic work on both sides of the Atlantic. Tarasti edited three collections of essays (Tarasti 1987, 1995, 1996), and published numerous essays of his own, as well as an interpretively oriented Peircean/Greimasian *Theory of Musical Semiotics* (Tarasti 1994). At the same time a number of central European scholars adopted a semiotic approach to musical meaning – again, frequently based on the Peircean notion of icon/index/symbol and on Greimasian structural semantics. In 1986 the young Hungarian scholar Marta Grabòcz published her Greimas-based *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt* (Grabòcz 1986; see also her work on electroacoustic music in Grabòcz 1995 and 1996). Other important interpretive contributions have come from Jaroslav Jiránek (1985) in Prague and Vladimir Karbusický in Hamburg (Karbusický 1986, 1987a, 1987b). In English-speaking countries, an early semiotically oriented attempt at a theory of musical meaning – one that invoked the Peircean theory of the sign – was Wilson Coker's *Music and Meaning* (Coker 1972). A decade later, David Lidov (1981) turned from his earlier distributionalist work to consider the semantics of the Allegretto of Beethoven's Seventh Symphony. The Edinburgh theorist Raymond Monelle published a series of insightful essays on musical semantics and semiotics (Monelle 1991a, 1991b, 1991c), as well as a useful monograph, *Linguistics and Semiotics in Music* (Monelle 1992). In the United States the American theorist Robert Hatten began a series of sensitive essays using a semiotic approach to musical meaning and expression (Hatten 1987a, 1987b,

and 1991), culminating in his widely read monograph *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* (Hatten 1994; see below).

An understanding of the status of musical semiotics in the United States requires an appreciation of American traditions and institutions of musical scholarship. Since the founding of the Society for Music Theory in 1977, American musical scholarship has been divided into three principal societies – the Society for Music Theory (SMT), the American Musicological Society (AMS), and the Society for Ethnomusicology (SEM) – each of which has its own scholarly conferences (though the SMT and AMS meet together frequently). Although no generalization is entirely accurate, it was fundamentally the case that until the late 1980's both the SMT and AMS were strongly committed to more or less positivist agendas – formalist analysis (Schenkerian theory and pitch-class set theory especially) for the theorists, documentary studies of various sorts for the musicologists – while the SEM in the same period turned gradually from linguistics- and transcription-based studies to ethnography and social anthropology. A watershed in American music theory and historical musicology began to take place in the 1980's, in response to the call of Joseph Kerman (Kerman 1980 and 1985) for a more humanistically and critically oriented American musical scholarship. In the late 1980's, partially in response to Kerman, a new generation of musicologists, armed with a variety of critical theories (from Adorno to Barthes, Derrida, Foucault, de Man, and Eagleton), took aim at the entrenched positivism on both sides of the theory/musicology divide. The so-called New Musicology that emerged from this movement, and that is now much closer to the center of American musicology, is fiercely anti-formalist and post-structuralist, socially more than analytically engaged, and postmodern rather than modern in philosophical orientation.

How musical semiotics fits into this picture is as follows. Before 1990, despite the inroads that semiotics had made into American literary criticism and other academic disciplines, only a few American musical scholars had adopted an explicitly semiotic approach, and most of those were ethnomusicologists (see, for example, the studies of iconicity by Becker and Becker 1981, and Feld 1988; and the discourse-centered Peircean perspective of Urban 1985) – the principal exceptions being some of the early essays of Robert Hatten. It might be expected that such a combination of semiotic vacuum and disciplinary flux would provide the perfect opportunity for musical semiotics to stake a strong claim for a place in American musical scholarship. But at the same time, one would hardly expect a music-scholarly world headed in the direction of postmodernism to adopt semiotics, the quintessential offspring of structuralism.

What happened was that semiotics did indeed break dramatically into American music theory and musicology in the late 1980's and early 1990's, but in a way that placed it in an idiosyncratic position with respect to the structuralist/post-structuralist divide, and in a way that has yet, thus far at least, to bring semiotics successfully into the mainstream of these disciplines. Three influential, though utterly different books based on semiotic theory appeared in the United States at this time: the English translation of Nattiez 1987 as *Music and Discourse* (1990), Agawu's *Playing with Signs* (1991), and Hatten's *Musical Meaning in Beethoven* (1994). The three books differ radically in both their theoretical foundations and in their objects of study.

Nattiez's book is by far the most eclectic and wide ranging. In it he offers, twelve years after *Fondements*, a rethought and reconstituted general semiology (unlike most writers, he continues to prefer *semiology* to *semiotics*) of music. The present volume only establishes the theory of the new semiology, which future volumes will then flesh out with actual analyses. Nattiez remains the strongest representative of the old structuralism among the three authors. A new and explicit Peircean orientation (the trichotomy of signs and the centrality of the interpretant), completely absent from *Fondements*, might at first glance suggest a loosening of the structuralist hold on Nattiez's work. His emphasis on the multiplicity of interpretants (a sign-object relation produces an interpretant which is itself a sign, which can produce yet another sign, and so forth) might even hint at a semiotic perspective that is compatible with the profusion of meaning characteristic of poststructuralism. (However, as Hatten [1992, 94] points out in his review, Nattiez fails to mention the Peircean concept of the *final* interpretant; meaning is not infinitely deferrable.) But we should not be deceived: Molino's tripartition is still present – indeed, it is the central concept that drives the book – and Nattiez is much exercised to defend the neutral level as a stable, immanent focus of analysis. This commitment to the neutral level coexists uncomfortably with the explicit philosophical 'opening up' of meaning that interests him so in Peirce.<sup>2</sup> Furthermore, the only analyses that he promises for future volumes are *paradigmatic* analyses (Nattiez 1990, 87); despite a whole chapter entitled "*Musical Meaning: The Symbolic Web*," the question of addressing real meaning in real music seems strangely absent – particularly from the book's one extended analysis, which is yet another rethinking of the Tristan chord. Yet he promises a method that can deal with all the world's music, and we can only wait expectantly to see what shape the analytical volumes will take.

Agawu's volume, in contrast, deals exclusively with the music of a single style of Western art music: the Classic style of the late eighteenth and early nineteenth centuries. And, unlike Nattiez's book, Agawu's is primarily analytical: a minimum of theory supports a maximum of analysis, rather than vice versa. Agawu, following Allan Keiler (Keiler 1981), invokes the same distinction that I have made here regarding the two streams of music-semiotic thought – what I have referred to as linguistic-formal and interpretive-hermeneutic, respectively, he calls *taxonomic-empirical* and *semantic* – and he places himself firmly on the side of the latter. The theory that supports his analyses rests fundamentally on the following, in order of importance: 1) Jakobson's distinction of introversive and extroversive meaning (later adapted by Coker [1972] as *congeneric* and *extrageneric* meaning); 2) Leonard Ratner's classification of "*topics*" in late eighteenth-century music; 3) a binary, Saussurian, more than a Peircean, concept of the sign, along with Saussure's *langue/parole*, diachronic/synchronic, and syntagmatic/paradigmatic distinctions; 4) the simple beginning-middle-end paradigm

<sup>2</sup> Nattiez's preference for fixed, as opposed to infinitely deferrable meaning appears even more strongly in his *Wagner Androgyne* (Nattiez 1993), the last third of which constitutes an attack on a variety of intellectual and musical theories and approaches that do not rigorously delimit allowable interpretations of meaning.

from Johann Mattheson's eighteenth-century concept of musical rhetoric; and 5) Schenkerian tonal theory. These strands of theory Agawu forges together in a way that homes in on musical meaning by investigating the "play" (hence the title) between tonal structure and topic, and between introversive and extroversive semiosis, in an illuminating series of examples that includes Mozart's String Quintets in C Major and D Major, K. 515 and 593, Haydn's String Quartet in D Minor, Op. 76, No. 2, and Beethoven's String Quartet in A Minor, Op. 132.

Hatten's monograph narrows the object of study even further. From Nattiez's encompassing of the whole world of music, to Agawu's consideration of the Classical style, Hatten moves to a detailed study of expressive meaning in the music of Beethoven – especially the late piano sonatas. His semiotic theory is the most focused and most closely reasoned in the three books. Taking as his point of departure the Jakobsonian theory of markedness, especially as interpreted by the American semiotician and linguist Michael Shapiro, and the notion of expressive topics and genres in the Classic style, Hatten develops a hermeneutics of Beethoven's music that proceeds fundamentally from a recognition of the asymmetry of unmarked and marked elements in the style. Thus, as Charles Rosen has pointed out, the major mode and the comic style are the default or unmarked category for the music of the late eighteenth century, while the minor mode and tragic style are marked. By refining this simple relation with other distinctions, such as high and low style, and historical or current style, Hatten gradually constructs a theory of expressive genres for the period. Then, elaborating these distinctions with others derived from Ratner's topics, and with further distinctions from semiotic and literary theory (Peirce's type/token dyad, concepts of irony and metaphor, and Hatten's own reading of troping, which he sees as a kind of "creative growth" of topical references beyond their conventional or typical usage, to the point where they may begin to represent a certain expressive employment), he builds a theoretical edifice capable of handling the complex expressivity of Beethoven's works with impressive sophistication and sensitivity.

For better or worse, even though these three formidable publications have brought musical semiotics into the limelight of American scholarship and have had considerable influence (both Agawu's and Hatten's books have won awards from the Society for Music Theory), they have done little to bring semiotics into the music-scholarly mainstream. Perhaps it was too late for either a "science" or an interpretive tool, for "taxonomic empiricism" or "semanticism," to take over disciplines already firmly grounded in their own strong traditions. Perhaps also it is ultimately the structuralist connections of semiotics that have prevented it from being a major player in the new, poststructuralist disciplinary paradigms that have emerged in the past decade. These new paradigms arose precisely because the formalism and positivism of Anglo-American music theory and musicology had not opened themselves up to the search for musical and expressive meaning – to the goals of Kerman's "criticism" or to hermeneutics and interpretation. The greatest irony of the success of Agawu's and Hatten's books is surely that, despite their structuralist theoretical supports (Jakobson, Saussure, and Schenker for Agawu; Jakobson, Peirce, and Shapiro for Hatten), they now can be seen as central statements in the flood of publications in the years

1984-1995 (for example, Newcomb 1984 and 1987, Kramer 1984 and 1990, and Abbate 1991), that broke the chains of formalism and that made it once again respectable to write about expressive meaning, and desirable to write about social and political meaning, in musical scholarship. Perhaps then, these semiotic works, with whatever structuralist trappings they carry with them, have performed for American music theory and musicology the same thing that Steven Feld and Aaron Fox have claimed that structuralism did for ethnomusicology: "*Ironically, when all is said and sung, it was the structuralist tradition that made anthropology and linguistics pay attention to the social immanence of music's supreme mystery, the grooving redundancy of elegant structuring that affectively connects the singularity of form to the multiplicity of sense*" (Feld and Fox 1994: 43-44).

Ultimately, then, when we look back over the past hundred years of semiotic theory and activity, and the past thirty years of musical semiotics, what have the world in general, and the musical world in particular, gained that they did not have before the development of semiotics? Like psychoanalysis and psychotherapy, semiotics arose from a totalizing modernist instinct to understand and theorize human existence, behavior, and signification. Whatever we think of psychotherapy, and whatever we think of semiotics, they both have stimulated us to theorize signification and meaning for a century, and semiotics has, over the past half century, provided a vital model of how structuralist and hermeneutic thinking can interact. And musical semiotics has served us both as a stimulus and as a conduit for our thinking about the fundamental questions of how music is organized, and how it takes on meaning.

### Bibliography

- Abbate, Carolyn. 1991. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Agawu, V. Kofi. 1991. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Becker, Judith and Alton Becker. 1981. *A Musical Icon: Power and Meaning in Javanese Gamelan Music*. In *The Sign in Music and Literature*, Wendy Steiner, ed. Austin: University of Texas Press.
- Blonsky, Marshall. 1985. *On Signs*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Coker, Wilson. 1972. *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: Free Press.
- Feld, Steven. 1988. Aesthetics as Iconicity of Style, or "Lift-up-over Sounding;" Getting Into the Kaluli Groove. *Yearbook of Traditional Music* 20: 74-113.
- \_\_\_\_\_. 1990. Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, Steven and Aaron A. Fox. 1994. Music and Language. *Annual Review of Anthropology*. 23: 25-53.
- Grabócz, Márta. 1986. *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- \_\_\_\_\_. 1995. Narrativity and Electroacoustic Music. In Tarasti 1995: 535-40.
- \_\_\_\_\_. 1996. Survie ou renouveau? Imagination structurelle dans la création électroacoustique récente. In Tarasti 1996: 295-320.
- Hatten, Robert S. 1980. Nattiez's Semiology of Music: Flaws in the New Science. Review of Nattiez 1975. *Semiotica* 31 (1-2): 139-55.
- \_\_\_\_\_. 1987a. Aspects of Dramatic Closure in Beethoven: A Semiotic Perspective on Music Analysis via Strategies of Dramatic Conflict. *Semiotica* 66 (1-3): 197-210.

- \_\_\_\_\_. 1987b. Style, Motivation, and Markedness. In *The Semiotic Web 1986*, Thomas A. Sebeok and Jean Umiker-Sebeok, eds. Berlin: Mouton de Gruyter.
- \_\_\_\_\_. 1991. On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven. *Indiana Theory Review* 12: 75-98.
- \_\_\_\_\_. 1992. Review of Nattiez 1990 and Agawu 1991. *Music Theory Spectrum* 14: 88-98.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jakobson, Roman. 1980. A Glance at the Development of Semiotics. In Roman Jakobson, *The Framework of Language*. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.
- Jiraneck, János. 1985. *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*. Berlin: Neue Musik.
- Karbusicky, Vladimir. 1986. *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- \_\_\_\_\_. 1987a. The Index Sign in Music. *Semiotica* 66 (1-3): 23-36.
- \_\_\_\_\_. 1987b. "Signification" in Music: A Metaphor? In *The Semiotic Web 1986* (see Hatten 1987b).
- Keiler, Allan. 1981. Two Views of Musical Semiotics. In *The Sign in Music and Literature* (see Becker and Becker 1981).
- Kerman, Joseph. 1980. How We Got Into Analysis, and How To Get Out. *Critical Inquiry* 7: 311-31.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Contemplating Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kramer, Lawrence. 1984. *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Lidov, David. 1979. Structure and Function in Musical Repetition. *Journal of the Canadian Association of University Schools of Music* 8: 1-32.
- \_\_\_\_\_. 1981. The Allegretto of Beethoven's Seventh. *American Journal of Semiotics*, 1(1-2): 141-66.
- Monelle, Raymond. 1991a. Music and Semantics. In *Tarasti 1995*: 91-108.
- \_\_\_\_\_. 1991b. Structural Semantics and Instrumental Music. *Music Analysis* 10: 73-88.
- \_\_\_\_\_. 1991c. Music and the Peircean Trichotomies. *International review of the Aesthetics and Sociology of Music* 22: 99-108.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1975a. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions.
- \_\_\_\_\_. 1975b. *Densité 21.5 de Varèse: essai d'analyse sémiologique*. Montréal: Université de Montréal, Groupe de Recherches en Sémiologie musicale, Monographies de Sémiologie et d'Analyse musicales, no. 2. Eng. trans., with revisions, in *Music Analysis I* (1982): 243-340.
- \_\_\_\_\_. 1977. The Contribution of Musical Semiotics to the Semiotic Discussion in General. In Sebeok 1977.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Bourgois.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Trans. of Nattiez 1987 by Carolyn Abbate (with revs. by author). Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Wagner Androgyne*. Princeton: Princeton University Press.
- Newcomb, Anthony. 1984. Once More "Between Absolute and Program Music:" Schumann's Second Symphony. *Nineteenth-Century Music* 7: 233-50.
- \_\_\_\_\_. 1987. Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies. *Nineteenth-Century Music* 11: 164-74.
- Nöth, Winfried. 1990. *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ruwet, Nicolas. 1962. Note sur les duplications dans l'oeuvre de Claude Debussy. *Revue Belge de musicologie* 16. Reissued in *Langage, musique, poésie*. Paris: Le Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. 1966. Méthodes d'analyse en musicologie. *Revue belge de musicologie* 20: 65-90. Eng. trans., Mark Everist, in *Music Analysis* 6 (1987): 4-39.
- Saussure, Ferdinand. [1916] 1966. *Course in General Linguistics*. Charles Bally and Albert Sechehaye, eds., Wade Baskin, trans. New York: McGraw-Hill.

- Sebeok, Thomas A. 1977. *A Perfusion of Signs*. Ed. Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero. 1979. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially that of Wagner, Sibelius, and Stravinsky*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- \_\_\_\_\_. 1987. Some Peircean and Greimasian Concepts as Applied to Music. In *The Semiotic Web 1986* (see Hatten 1987b).
- \_\_\_\_\_. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Musical Signification: Essays in Semiotic Theory and Analysis of Music*. Ed. Eero Tarasti. Berlin: Mouton de Gruyter.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Musical Semiotics in Growth*. Ed. Eero Tarasti. Bloomington: Indiana University Press.
- Urban, Greg. 1985. The Semiotics of Two Speech Styles in Shokleng. In *Semiotic Mediation: Sociocultural and Psychological Perspectives*. Ed. E. Mertz and R. Parmentier. Orlando, FL: Academic Press.
- \_\_\_\_\_. 1991. *A Discourse-Centered Approach to Culture*. Austin: University of Texas Press.
- Ventura, Michael and James Hillman. 1993. *We've Had a Hundred Years of Psychotherapy – And the World Is Getting Worse*. San Francisco: Harper.

Thomas Christensen

### Narrative Theory and Music Analysis

Narration constitutes one of the newest – at the same time one of the oldest – modes of music analysis. Strictly speaking, the field of narrative theory – or “narratology” as Tzvetan Todorov inelegantly named it – is a relatively recent sub-discipline of literary structuralism, whose scholarly origin may be traced back to early 20th-century Russian formalists such as Victor Shklovsky and Vladimir Propp, although only fully developed by French structuralists in the 1960s such as Roland Barthes and Claude Levi-Strauss.<sup>1</sup> And it has been only in the last twenty years or so that a few intrepid musicologists, primarily American, have attempted to apply some of the concepts of narrative theory to music analysis, particularly in regard to questions of order and form. Yet, from a broader point of view, questions of narrative and music have a far longer genealogy, if under the rubric of musical narrative we could include questions such as: can music tell stories, convey drama, or depict characters? Indeed, it is precisely the fact that there is such a long hermeneutic tradition in conceiving musical pieces as having kinds of programmatic or affective content that narratology has found such a receptive audience among music theorists. Narrative theory seems to offer a potentially rich means of mediating our aesthetic intuitions about music’s mimetic and diegetic capacities between our more technical concerns about autonomous tonal processes and structures.

As a formal discipline of literary studies, narratology seeks to analyze narrative conventions and plot structures underlying literary texts. In this sense, narratology is closely related to the work of structural semiotics. The focus, in other words, is not so much upon the particular semantic content of some text (the specific “story” it tells), rather on the common paratactic structures it exemplifies – or as Saussure would put it, its *langue* rather than its *parole*. Roland Barthes thought of narrative theory as essentially large-scale semiology. Whereas traditional semiotics can be said to concern itself with localized questions relating to the signifying codes of words, phrases or sentences, narrative theory could be said to project these concerns onto a larger syntagmatic scale: the rules, conventions, and codes by which whole sentences, paragraphs, and chapters might be strung together to constitute a “plot” expressed in a wide variety of possible genres: the novel, film, ballad, biography, drama, diary, news report, and so forth. Structural narratology, in other words, constitutes a theory of the overall pattern of subjects and events in any given story. So, in Vladimir Propp’s famous study, the *Morphology of the Folktale* first published in 1928, we find analyzed a small number of archetypical characters that populate any given Russian folktale (the hero, villain, princess, magician, dragon, etc.) and then 31 possible “functions” that exhaustively account for

<sup>1</sup> Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, tr. Laurence Scott (Bloomington: University of Indiana Press, 1958). Also see Roland Barthes, *Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, in: *Image, Music, Text*, tr. Stephen Heath, New York 1977.

the relation, situation, and behavior of any of these characters in the story, by which a structural grammar of fairytales could be deduced.

An obviously simple (although ubiquitous) structural plot of a fairytale, then, would be one in which a hero is tricked by a knavish villain to leave his family, engage in some agonistic struggle with evil, vanquish the evil, return home victoriously to his family and be united in marriage with his beloved. Propp's structuralist theory is able to sort out both the syntagmatic as well as paradigmatic elements of a story, showing that certain syntagmas of plot structure underlie a diverse number of narrated stories. Conversely, it can show how a finite number of stereotyped characters and events can be paradigmatically plotted in various configurations over the course of a story.<sup>2</sup>

While I am aware of no musicologist who has ever attempted to appropriate the full structuralist apparatus and terminology of narrative theory (concepts such as cardinal and catalytic functions, actantial models, action sequences, indices, or proairetic codes) in order to parse and taxonomize some musical piece, a number have found the general analytic insights of narrative theory to be of value in considering strategies of tonal form. Most conspicuously, classical sonata-allegro form seems to mimic the kind of heroic epic of Propp's narrative paradigm: A given theme (and key area) is presented, which is then countered and temporarily subverted by a secondary theme in a different key area (most likely the dominant). A struggle ensues in which both thematic material and key orientations are destabilized and fragmented, but ultimately resolved by the triumphant return of the original theme in its home key and the subduing of the rebellious secondary theme by its restatement in the now-all-powerful tonic key.

This is, of course, not a particularly sophisticated reading of sonata form. And indeed, in many cases, it would be a mistaken one. But I use it to illustrate the obvious point that musical forms, like novels and fairytales, often seem to fall into common archetypal patterns that can be plotted out as exempla of narrative forms. It can be seen, then, how narratology is a structuralist twin to classical semiology: Both seek to uncover deep-rooted archetypes of structure in any "text" – whether verbal or musical. The difference would be that in a musical work, narrativity would privilege a large-scale linear diachronic reading – the particular tonal and formal ordering of events – while semiotics would tend to privilege a more localized, atemporal synchronic reading which would probably involve the identification and isolation of particular motivic cells and rhythmic gestures.

But if all that narratology offered us was an inventory of archetypal formal structures in tonal music, would we even have to bother with it? The basic *Formenlehre* of someone like A. B. Marx from the middle of the 19th century already claims to do just this. In a quite different way, Schenker's theory, too, seems to offer a satisfying account of tonal structure and event succession on differing "levels" of temporal distance that has earned wide-spread allegiance among many Anglo-American musicologists. On the other hand, if narrative theory offers us a window by which to plot out some "story" in a musical composition with affective, expressive content, again such claims would not be

<sup>2</sup> See Gerald Prince: *Narratology*, in: *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 8, ed. Raman Selden, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 112-14.

new ones. Throughout the 19th century, we find a long tradition of hermeneutic criticism in which musical compositions were interpreted as possessing programmatic content. While the specific poetic stories and affective characterizations that writers such as (again) A. B. Marx, A. D. Ulibishev, Hermann Kretzschmar, and Arnold Schering provide for canonical instrumental compositions are ones that may sound amusingly quaint today (such as reading Beethoven's *Eroica* as a Napoleonic epic or a Homeric Odyssey), each critic was certainly able to intuit and convey in their prose a narrative dynamic and expressive content to the music.<sup>3</sup>

Of course, a common objection to such hermeneutic exegesis is that it remains hopelessly subjective and impressionistic. What a more sophisticated invocation of narrative theory promises us is a means of reconciling these two traditions of criticism, of retaining the empirical rigor of formal analysis, but infused with the expressive, dramatic content so many generations of listeners have claimed to hear in music. While no proponents of structural narrative theory would probably advocate the writing of "hidden programs" that lie behind a given composition, they would agree that narratology offers a means of elucidating empirically a dramatic, expressive quality to the musical experience that is too often shut out of more conventional formalist analysis.

There are a number of ways narratology might be adapted to effect this synthesis.<sup>4</sup> Anthony Newcomb, for example, agrees that the analogy between musical form and narrative in literature is valid. "First, the two represent similar things, in that both can be thought of as a series of functional events in a prescribed order. Secondly, both are critically or theoretically derived in the same fashion."<sup>5</sup> From here, Newcomb goes on to argue that "formal processes themselves create expressive meaning."<sup>6</sup> Such expressivity can result from the manipulation by the composer of formal and style expectations of his listeners. In one frequently-cited article, Newcomb attempts to demonstrate this by analyzing the compositional strategy in Schumann's Second Symphony as a play on received models of sonata-rondo form. Just as an author might deliberately subvert readers' expectations concerning the structure and development of a plot in the novel, Schumann could utilize a repertoire of formal and tonal conventions to manipulate the expectations of his listeners, and consequently to control the expressive quality of the

<sup>3</sup> See the excellent compendium of examples along with helpful elucidations and annotations by Ian Bent, in *Musical Analysis in the Nineteenth Century*, vol. 2, *Musical Hermeneutics*, Cambridge 1994.

<sup>4</sup> I am restricting my examples to American musicologists, although there are a number of German critics who have proposed narrative-like analyses of musical pieces that would also bear discussion. Hermann Danuser, for example, taking his cue from Adorno, has provided an enlightening reading of Mahler's symphonic forms in which its "inner program" can be decoded much like a novel by the invocation of "tonal prototypes." See *Konstruktion des Romans bei Gustav Mahler*, in: *Musikalische Prosa*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1975, pp. 87-117.

<sup>5</sup> Anthony Newcomb: *Schumann and Late-Eighteenth Century Strategies of Musical Narrative*, in: *19th-Century Music* 11 (1987), p. 165. Also see his article *Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony*, in *Music and Text: Critical Inquiries*, ed. Steven Paul Scher, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 118-36.

<sup>6</sup> Anthony Newcomb: *Those Images That Yet Fresh Images Beget*, *The Journal of Musicology* 2 (1983), p. 232.

music.<sup>7</sup> (This would presumably constitute Barthes's "Proairetic" code.<sup>8</sup>) A convincing musical plot could be established, in other words, by identifying through structural analysis those critical nodal points of tonal or thematic digression, deflection, and subversion. For Fred Maus, this means that music behaves much like a drama complete with characters, development, conflict, surprise, and resolution.

*"Structuralist accounts remain promising for work on musical narrative. Typically such accounts abstract from specific actions and individual characters while generalizing about the patterns of events within 'well-formed' narratives: accordingly ... this approach seems peculiarly well suited to bring out similarities between musical and nonmusical narratives."<sup>9</sup>*

Of course, a composer need not be playing off any specific formal model in order to project a sense of narration. Using more hermeneutically rooted modes of analysis, Leo Treitler has argued that a narrative could be traced in the finale to Beethoven's Ninth Symphony by means of the affective qualities of keys and key relations.<sup>10</sup> By invoking historically rooted associations of key character, as well as established tonal relations on the circle of fifths (digressing to the more solemn "flat" tonalities of D major as opposed to its "brighter" sharp key relations), Beethoven, in Treitler's view, was able to construct a vast and dramatic tonal plot, one that could be said to complement Schiller's text (although not track it in any literal semiotic miming). In short, Beethoven "*composed with keys, as a playwright with characters and plots.*"<sup>11</sup>

Of course, the analogy drawn by Newcomb, Maus, and Treitler between musical form and narrativity in literature begs a fundamental question. What is music "narrating?" Our analysts speak of generalized expressive content or affect responses on the part of listeners that seem to be manipulated by tonal means. But it is not at all clear that this constitutes a narration. After all, if we pause to reflect upon the basic meaning of narration, we recognize at once a missing element in the structural descriptions noted above: narration demands some agent telling a story. Narrative is fundamentally a process of "recounting," not "representing" (the distinction between *diegesis* and *mime-*

<sup>7</sup> Many of the issues Newcomb raises concerning listener expectation based on received codes of form could be said to have been anticipated by Leonard Meyer, who much earlier articulated a sophisticated cognitive theory of style implication and realization in order to empirically ground the emotional responses of listeners to music. (See Leonard Meyer: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1956).

<sup>8</sup> However, Patrick McCreless has suggested that a more musically intuitive application of Barthes's proairetic code would be to those linear elements of syntactic cohesion elucidated through Schenkerian analysis: voice leading, harmonic progression, and melodic linearity. See Patrick McCreless: *Roland Barthes's S/Z from a Musical Point of View*, in: *In Theory Only* 10/7 (1988), p. 12.

<sup>9</sup> Fred Maus, *Music as Drama*, in: *Music Theory Spectrum* 10 (1988), p. 71, note 25.

<sup>10</sup> This was a strategy pursued by Eric Chafe in his splendid study of tonal allegory in Bach's vocal music (Eric Chafe: *Tonal Allegory in the Vocal Music of Bach*, Berkeley: University of California Press, 1991). But Chafe was naturally not concerned with formal archetypes in Bach's stylistic world, rather in modal and modulatory archetypes.

<sup>11</sup> Leo Treitler: *'To Worship That Celestial Sound': Motives for Analysis*, in: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1989, p. 66.

sis).<sup>12</sup> We miss this critical element of discursive distance if we construe narration simply as a succession of events, no matter how expressive or emotive such events may strike us. But in what way can we authentically speak of narrative content in music?

A preliminary answer to this question was made some thirty years ago by the American music theorist and composer, Edward Cone.<sup>13</sup> In his influential monograph, Cone attempted to tackle head-on the hoary aesthetic problem of musical representation. He sought to ask by what technical means vocal music could be said to have a voice, to speak, as it were, for the composer. Towards this end, Cone attempted to differentiate various levels of meaning in particular compositions by distinguishing levels of voices – or “personae” – that could be heard simultaneously. For many songs, Cone argued, it was possible to hear both a vocal protagonist represented by the text or poem (let’s say, the sad and lonely miller in Schubert’s song cycle), as well as a musical commentary in the accompaniment – the instrumental persona. Together, they create a third voice – a “virtual persona” that Cone suggests is coterminous with the composer’s voice (p. 18). In this manner, the composer may assert the same kind of authorial control and authority that a narrator does who controls the pacing and perspective of the story he tells.

But is this really narrative? That is, can a musical composition truly assert the paradoxical mix of authorial presence and discursive detachment that constitutes narration in literature? For that matter, must we presume the existence of a unifying, authorial voice that Cone suggests exists in musical compositions? Might it not be possible to hear multiple voices, ones often discordant with one another, and certainly not ventriloquial mimings of some hieratic authorial source? Indeed, for many recent critics, narrative is marked precisely by the presence of competing voices – multiple, overlapping stories that Bakhtin characterizes as “Heteroglossia,” and Derrida as “polysemic.”<sup>14</sup> From a post-structuralist perspective, we are not pressed to resolve this polyphonic texture to any single master narrative; rather, the contestation of multiple voices becomes itself a source of musical enrichment, tension, and signification.

For Lawrence Kramer, taking his cue from the late Barthes, the invocation of narrative theory to music would result authentically in disruption, destabilization, and deconstruction since “*narrative elements in music represent not forces of structure, but forces of meaning*,”<sup>15</sup> and meanings can be individually constructed and contested, indelibly framed as they are by social, cultural, and psychical factors. Far from confirming the formalist ideals of unity and cohesion, an analysis which exposes the cacophony of discordant voices and competing “narrations” in a composition would be more akin to a “postmodernist” aesthetic: “*The condition of narrative... is fractious and disorderly. Structure and unity are its playthings, and its claims to truth are strongest where most contingent, most mixed up with the perplexities of identity and power, sex and death.*”

<sup>12</sup> Prince, *Narratology*, p. 121.

<sup>13</sup> Edward Cone: *The Composer Voice*, Berkeley: University of California Press, 1974.

<sup>14</sup> Mieke Bal: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Trans. Christine van Boheemen, Toronto: University of Toronto Press, 1985.

<sup>15</sup> Lawrence Kramer: *Musical Narratology*, in: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley: University of California Press, 1995, p. 119.

One American musicologist who has done more than any other, I think, to sensitize us to the presence of multiple voices in music is Caroline Abbate. In her catalytic study of 1991, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Abbate probed the boundaries of narrative theory in relation to music and offered a powerful reconfiguration of their relation.<sup>16</sup> Abbate is not a music theorist – indeed she has in the past been strongly critical of much formal music theory. Yet her work arguably lies within the paradigm of music analysis. In this virtuosic book that judiciously uses – but never tendentiously so – the most sophisticated concepts of recent literary theory, Abbate tackles head-on the problem of narrative in 19th-century opera. Not surprisingly, she begins by rejecting the traditional hermeneutic mode of narrative analysis by which music can be said to “tell stories.” Music, she argues, is not capable of the kind of iconic isomorphism and diegetic narration possible in verbal texts except through “semiotic miming” (as in a naive reading of Wagnerian Leitmotifs). Indeed, she is suspicious of Cone’s invocation of a still-majestic and hieratic “composer’s voice.” For Abbate, instrumental music lacks the kind of authorial detachment essential to a narrative mode of discourse. There is, in other words, no sense of “past tense” in music by which a teller narrates a story; music is phenomenologically a present-tense experience, catching us in the “beat of passing time” (p. 53).

Having worked to deconstruct plot-oriented readings of musical pieces – including overtly programmatic works such as Dukas’s *Sorcerer’s Apprentice* – as well as naive impositions of authorial intentionality or mimesis, Abbate then proceeds to rehabilitate music’s Orphic power by introducing concepts of voicing. Like Cone, Abbate believes there are a multitude of voices in a composition that can be uncovered – some heard, some implied. At the same time, some characters in an opera – such as Cherubino, or Brünnhilde – can speak in a variety of reflexive voices depending upon the text, musical signification, and emplotment which may not be heard at all by others on the stage. By distinguishing phenomenal and noumenal music in opera music that is heard by the singers on stage, from non-diegetic music that is unheard, and is a part of their acoustical, ambient environment, Abbate is also able to introduce Lacanian notions of character self-consciousness and recursiveness. But key for Abbate is that narrativity is a special and quite rare phenomenon in music.

*“I propose that we understand musical narration not as an omnipresent phenomenon, not as sonorous encoding of human events or psychological states, but rather as a rare and peculiar act, a unique moment of performing narration within a surrounding music”* (p. 19).

The result is, ironically, a rousing vindication of narrative. For while music does not formally narrate, it may through these recursive moments of recollection allude to narration, those selected moments thereby accruing even more dramatic potency. Through an astute reading of selected passages of operatic music (the Bell Song from Delibes’

<sup>16</sup> Caroline Abbate: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

*Lakmé* and the Trio from Act 1 of Mozart's *Le Nozze di Figaro*), Abbate shows us how those rare moments of narration embedded within the music in fact become the most dramatically telling and disruptive. Abbate is even able to transfer her arguments to the genre of absolute instrumental music and show that (again) in very rare moments, composers like Mahler can invoke a sense of narrative. It is possible to hear a musical gesture as narrative without necessarily having a referential object through processes of musical "enactment," "oscillation" and "juxtaposition" (pp 119-55).

Abbate is able to bring all these questions together as a peroration to her study with a virtuosic readings of Wotan's narrative scene in *Die Walküre* and Brünnhilde's final immolation speech in *Götterdämmerung*. These passages constitute kinds of narrative, but not ones that bear strong resemblance to their structuralist forefathers.

If, as Abbate suggests, narrative is not a ubiquitous feature of music, rather, a rare and potentially disruptive force, one may ask if in fact the whole structuralist apparatus of narrative theory is useful baggage for music analysis to begin with. Abbate herself finds that any application of structural narrativity to music requires such a reconfiguration of the notion in order to accommodate the peculiarly phenomenalist, affective experience of music as to render it almost unrecognizable. Certainly one of the reasons Barthes himself gave up the structuralist project of narratology was that its technical apparatus became so cumbersome and intricate that it threatened to overwhelm the texts to which it was applied and crush them under its weight.

Yet rather than ending by delimiting and constricting the possible role of narrative theory to music, I would like to note at least one way in which narration does indeed play a large role in musical analysis. I will address this possibility by going back to those hermeneutic readings of Beethoven that described the *Eroica* Symphony as a Napoleonic epic. As I already mentioned, such poetic descriptions are ones we would unlikely encounter today in academic discourse. Instead, we choose to speak of thematic development, tonal disruption, cadential displacement, false recapitulations, and motivic digression. The fateful motive of destiny that Berlioz heard calling to Napoleon, or the agonistic struggle of Beethoven's will that Schering claimed lay behind the development section of the first movement are more antiseptically described by Schenker as Neapolitan predominants within a middle-ground ascending linear progression of a major sixth, itself a displacement within the overarching *Uralinie* of the development section.

Yet is it not clear that such technical analyses and historical descriptions, too, are narrations? Music analysts like Schenker tell stories about musical pieces, even if the protagonists have changed, or if the agency of intention has been displaced. Instead of Napoleon or Hector, the heroes of our stories become anthropomorphized motives, harmonies, and key areas, each undergoing their own tonal journey and trial. Narration, that is, becomes a universal mode of exegesis, and I would suggest that our contemporary rhetoric of music analysis can be read as insightfully as a kind of narration, as can the old modes of hermeneutic criticism be understood as legitimate genres of analytic criticism. It is just this spectacular rehabilitation of narrative theory as a universalizing

trope of analytic discourse that Scott Burnham undertakes in his recent book, *Beethoven Hero* published in 1995.<sup>17</sup>

Like Abbate, who is coincidentally a colleague with Burnham at Princeton University, Scott Burnham is interested in problems of expression and representation in 19th-century music, although his focus is, obviously, upon Beethoven and more specifically, the instrumental music of Beethoven's middle, "heroic" period. Unlike Abbate, though, Burnham has a more sympathetic attitude toward musical hermeneutics. Indeed, in one sense, Burnham's book itself can be read as a heroic attempt to vindicate Romantic hermeneutic readings by critics such as Berlioz, A. B. Marx, Ulibishev, Kretzschmar, and Schering. Far from being merely pleasant stories that a critic drapes over the musical body, hermeneutic readings of musical pieces can offer sophisticated and sensitive hearings of musical events often obscured by more conventional forms of analysis. Particularly in those moments of rupture, dislocation, and aporia, conventional analysis falters, as its aim normally is to demonstrate logic, continuity, and coherence. A narrative model, however, is precisely suited to accommodate such fissures in musical fabric. As both Kramer and Abbate noted, narration can be ultimately a force of disruption and deconstruction.

In fact, Burnham shows that any good structural analysis – such as Schenker's – must at heart be narrative. If Schenker dispenses with picturesque stories of Napoleonic battles or Homeric Odysseys, his graphs nonetheless tell vivid stories and can be scrolled through as dramatic plots in which motives and keys go through an epic trial little different than those endured by Napoleon or Ulysses. To return to the example of the *Eroica*, in those famous moments of musical drama and suspense in the first movement – the sudden appearance of C# in the opening theme, the crushing climax of dissonant harmonies in the development that lead so breathtakingly to a new theme in the remote key of E minor, the premature recapitulation of the main theme in a muted horn call, the disproportionately large coda – all of these much-discussed events pose dilemmas within a conventional thematic or formal analysis of the music that can only be accommodated by a kind of narrative. I should add that the primary focus of Burnham's book is not upon narrative; rather, it is to underscore how so many of contemporary music values – and consequently the music we choose to canonize today and the analytic tools we use to approach this repertoire – are shaped by a few select pieces from Beethoven's middle, "heroic" period.<sup>18</sup> This in itself is not a new idea. Carl Dahlhaus long ago made the same argument. But by showing how so many 19th-century aesthetic values that clustered around Beethoven's reception have transmuted to those institutional values of today's music historians, theorists, and critics, we see again vividly how little things have actually changed. We all continue to want to tell stories about music, even if the kinds of stories we tell have changed. In a fundamental sense, then, most music analysis is a story, as is most history.

<sup>17</sup> Scott Burnham: *Beethoven Hero*, Princeton: Princeton University Press, 1994.

<sup>18</sup> In fact, toward the end of his book, Burnham does reintroduce narrative as an attribute of Beethoven's middle-period music, although a narrative voice also infused with a paradoxical quality of "presence" or "enactment" – what Burnham terms a "telling presence" (p. 144).

Aristotle long ago noted that story telling is the most human of activities. Far from being a state we as academics should lament and attempt to overcome, our narrations, our many stories about music, are in fact one of the most humanizing characters of our discipline; we find ourselves participants in an ongoing conversation as both tellers and listeners, as committed participants in a tradition of musical poetics whose end is nowhere in sight.

### Select Bibliography on Narrative Theory and Music Analysis

- Abbate, Carolyn: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Bal, Mieke: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Trans. Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- Barthes, Roland: *Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, in: *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- : *S/Z*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.
- Burnham, Scott: *Beethoven Hero*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Cone, Edward T.: *The Composer's Voice*, Berkeley: University of California Press, 1974.
- Kivy, Peter: *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Kramer, Lawrence: *Musical Narratology in Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley: University of California Press, 1995, 98-121.
- : *Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism*, *19th-Century Music* 13 (1989) 2, 159-67.
- McCressless, Patrick: *Roland Barthes's S/Z from a Musical Point of View*, *In Theory Only* 10 (1988) 7, 1-30.
- Maus, Fred: *Music as Drama*, *Music Theory Spectrum* 10 (1988), 56-73.
- : *Music as Narrative*, *Indiana Theory Review* 12 (1991), 1-34.
- Mitchell, William J. T. (ed.): *On Narrative*, Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Nattiez, Jean-Jacques: *The Concept of Plot and Seriation Process in Music Analysis*, Trans. Catherine Dale, *Music Analysis* 4 (1985), 107-18.
- Newcomb, Anthony: *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*, *19th-Century Music* 11 (1987), 165-74.
- : *Once More Between Absolute and Program Music: Schumann's Second Symphony*, *19th-Century Music* 7 (1984) 3, 233-50.
- : *Those Images That Yet Fresh Images Beget*, *The Journal of Musicology* 2 (1983), 228-42.
- Prince, Gerald: *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin 1982.
- Propp, Vladimir: *Morphology of the Folktale*, Trans. Laurence Scott. Bloomington: University of Indiana Press, 1958.
- Treitler, Leo: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- Readings by A. B. Marx, Oulibicheff, and Berlioz on musical hermeneutics are collected in: Ian Bent: *Music Analysis in the Nineteenth Century*, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Eckhard Roch

### Sensus contra ratio.

## Philosophische und rhetorische Aspekte des musikalischen Materials im 19. Jahrhundert

Der Einfluß, den Adornos 1948<sup>1</sup> in seiner *Philosophie der neuen Musik* entwickelter Begriff des „musikalischen Materials“ auf das Reden über Musik und auf das musikalische Denken überhaupt ausgeübt hat, ist noch heute kaum zu überschätzen: Die These, daß das musikalische Material nicht ein bloßer Stoff sei, den der Komponist nach seinem Belieben gebrauchen könne, sondern seinerseits auch objektive Zwänge auf das Subjekt ausübe, weil es immer schon durch das Bewußtsein und die Geschichte präformiert sei,<sup>2</sup> mußte die romantische Vorstellung von der Ursprünglichkeit des schöpferischen Genius gründlich revolutionieren. Es ist daher kaum verwunderlich, daß dieser terminologische Vorstoß von den Vertretern der neuen Musik, deren kompositorische Verfahrensweise Adorno damit reflektierte und zugleich legitimierte, bereitwillig aufgegriffen wurde. Merkwürdig ist aber, daß dieser Begriff seither zum Instrument der modernen Analyse und Sprache der Musik schlechthin werden konnte und daher auch auf Musik angewandt wird, deren philosophische Voraussetzungen ganz andere sind. Der neue Begriff allein hätte diese Wirkung wohl kaum haben können, wenn er nicht auf einer tatsächlich bereits vollzogenen Veränderung in der Musikauffassung beruhen würde, die er gewissermaßen nur noch ins Wort hob. Vor diesem Hintergrund entsteht die Frage nach den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und Implikationen des Materialbegriffes und den Wandlungen des musikalischen Materials im 19. Jahrhundert selbst.

Das Verhältnis von Geist und Materie ist von jeher problematisch. Einerseits stellen beide Begriffe Gegensätze dar, wie sie grundsätzlicher kaum gedacht werden können, andererseits sind sie derart aufeinander bezogen, daß der eine Begriff ohne den anderen seinen Sinn verliert. Wenn sich „absoluter Geist“ darin erweist, daß er unabhängig von allem Stofflichen existiert, so muß „Materie an sich“ notwendig als vollkommen „geistloser“ Stoff gedacht werden. Unter dem Blickwinkel dieser extremen Entgegensetzung von Geist und Materie ist Platons Ideenlehre zu verstehen: Erst die Idee ist es, die der chaotischen Materie die ordnende Form aufprägt.

Aber durch die Idee eines Hauses entsteht noch kein Haus, wendet Aristoteles gegen die Lehre Platons ein. Es entspricht der Erfahrung, daß alles Seiende, aus einem gewissen Zugrundeliegenden entsteht. Immer ist schon etwas da, woraus das Werden gebildet wird.<sup>3</sup> Dieses Erste einem jeden Zugrundeliegende (*ὑποκείμενον*), aus

<sup>1</sup> Veröffentlicht 1949 im Verlag J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) in Tübingen.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno: *Die Philosophie der neuen Musik*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 12, Darmstadt 1998, S. 39.

<sup>3</sup> Aristoteles: *Physica* 190b.

dem etwas wird, nennt Aristoteles Stoff (ύλη). Seine Bestimmung erhält der Stoff durch die Form. Werden ist also Formung des zugrundeliegenden Stoffes.

Das griechische Wort ύλη, das Cicero mit „materia“ übersetzt, bedeutet ursprünglich soviel wie Wald, Unterholz und insbesondere totes Holz, das zum Bauen verwendet wird. Baumaterial jedoch ist nicht reine Natur, sondern schon bearbeitet. Wenn es trotzdem „Materie“ für ein zu formendes Gebilde sein kann, so wird die klare Entgegensetzung von Form und Materie relativiert.

Aristoteles versuchte, das dadurch entstehende terminologische Problem von materia durch die Unterscheidung einer materia prima und materia secunda zu lösen. Das bereits geformte Baumaterial nennt er materia secunda.<sup>4</sup> Unter dem Aspekt dieser „zweiten Materie“ stellt sich das Werden der Dinge als ständiges Entstehen neuer Formen durch das Zugrundegehen alter Formen dar. Daraus ist nach Aristoteles jedoch zu folgern, daß der Träger dieses Formwandels, der Stoff selbst, als Abstraktum letztlich doch formlos sein müsse – und diesen Aspekt der Materie nennt er materia prima. Die materia prima ist absolute Unbestimmtheit, das Unterschiedslose, das allem Werden und Sein zugrunde liegt, das ohne alle Form ist, aber zu jeder Form gestaltet werden kann. Materia prima ist reine Potentialität, sie ist potentiell alles, aktuell nichts.

Gerade diese Vorstellung reiner Potentialität ist jedoch nicht denkbar ohne ein gegensätzliches Korrelat – eben das der Form. Form ist bei Aristoteles die Bestimmtheit des Stoffes. Folglich ist Werden der Prozeß, der die Potentialität der materia in actu überführt. Daraus aber folgt, daß die Form als Möglichkeit in der materia schon enthalten sein muß, ehe sie am Stoff zur Erscheinung kommt. Nicht anders als bei Platon die Idee, so geht bei Aristoteles folglich die Form der Erscheinung voraus. Infolge der notwendigen Bezogenheit von materia und Form aber erweist sich die materia somit selbst als ούσία eine wesentlich ideelle Seinsgröße.

Diesen Doppelaspekt der materia sucht der Begriff der „Substanz“<sup>5</sup> zu erfassen. Die Substanz ist ein τόδε τι (ens in se), über das etwas ausgesagt werden kann, an dem etwas geschieht, das wechselnde Eigenschaften haben kann, selbst aber unverändert bleibt. Die potentiell wechselnden Eigenschaften, die der Substanz zukommen können, sind die Akzidentien: Seiendes, das nur sein kann, wenn es in einem anderen ist (ens in alio) als etwas, was dort „zutrifft“ oder sich „ereignet“. Substanz und Akzidentien verhalten sich folglich wie das Tragende und Getragene, das nur Denkbare und das Erscheinungsmäßige. Beides ist nicht zu verwechseln mit dem Verhältnis von

<sup>4</sup> Auf dieser Bezogenheit von materia und forma beruht der im deutschen Sprachgebrauch seit dem 18. Jh. verwendete Begriff des Materials. Nach Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, Berlin 1975, S. 466 kommt der dt. Ausdruck „Materie“ im Sinne von „Stoff, aus dem etwas gefertigt wird“ im 13. Jh. auf, „Material“ jedoch erst 1831 bei Karl von Rotteck. Den Plural setzt er hingegen schon Ende 18. Jh. an. Nach L. Mackensen: *Ursprung der Wörter. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Wiesbaden 1985, S. 254 entwickelt sich der Plural schon in der 2. Hälfte 15. Jh. aus ml. materiale n. Form, zum Adj. materialis „zum Stoff gehörend.“ – Die Herkunft von lat. materialis „zum Stoff gehörend“ kennzeichnet das Material als einen Aspekt der Form, es ist geformte materia im Sinne der materia secunda.

<sup>5</sup> Das Zugrundeliegende (ύποκειµενον), von dem Aristoteles spricht, bedeutet ja nichts anderes als „substantia.“

Materie und Form. Substanz und Akzidentien bezeichnen vielmehr nur den Aspekt des Dinges an sich und seiner Eigenschaften (die wiederum Materialien im Sinne der *materia secunda* sein können).

Auch hierbei muß Aristoteles wiederum eine Unterscheidung vornehmen: *substantia prima* ist das konkrete Einzelding, *substantia secunda* hingegen meint die Gattung, der die Einzeldinge aufgrund abstrakter Merkmale angehören. Diese beiden Aspekte des aristotelischen Materiebegriffes kommen dadurch zustande, daß *materia* einmal nach der Möglichkeit (*δυναμικς*), zum anderen nach der Wirklichkeit (*ἐνέργεια*) interpretiert und gebraucht werden kann.<sup>6</sup> Je bestimmter (geformter) ein Seiendes ist, desto mehr Wirklichkeit (Substanz) hat es. Umgekehrt bei Platon: Bei Platon liegt die *substantia* nicht im Individuellen, sondern im Allgemeinen. Je allgemeiner ein *εἶδος* (Form, Idee) ist, desto mehr Wirklichkeit hat es, sagt Platon; desto weniger Wirklichkeit, sagt Aristoteles.<sup>7</sup> Der auch im musikalischen Sprachgebrauch häufig verwendete Begriff der „Substanz“ kann folglich unter zwei Aspekten gesehen werden: Unter dem Aspekt seiner Potentialität im Sinne Platons, aber auch unter dem seiner aktuellen Formung im Sinne des Aristoteles.

Insofern, als die *ύλη* die Formen (*εἶδη*) als Möglichkeiten bereits enthält, ist im Begriff der Materie ein Widerspruchsverhältnis angelegt, das sich auch durch die Unterscheidung von *materia prima* und *secunda* nicht vollkommen auflösen läßt. Einerseits müßte „reine Materie“ vollkommen formlos sein, dann aber käme ihr keine Wirklichkeit (*ἐνέργεια*) zu. Ist sie hingegen schon geformt, ist sie keine reine Materie mehr. Ein Begriff von *materia*, der diesen Widerspruch vermeiden will, müßte die Form zunächst vollständig vernachlässigen. Eine solche Auffassung stellt der Atomismus Demokrits dar. Die Atome werden nicht nur als kleinste Bausteine, sondern auch unterschiedslos und ohne jede Qualität gedacht. Für Demokrit sind diese Atome die Substanzen (*ουσία*); ihre Form (*μορφή*) besteht in der Gleichförmigkeit (*ὁμοιότης*). Die geformten Dinge der Welt erscheinen, wenn diese Substanzen aneinanderstoßen und auf diese Weise Anhäufungen entstehen.<sup>8</sup> Letztlich ist aber diese Vorstellung kleinster formloser Teilchen nicht widerspruchsfrei durchführbar. Als Bausteine des Werdenden sind die Atome vielmehr der *materia secunda* zuzurechnen, denn schon das Attribut des „Kleinsten“ stellt einen Aspekt der Form dar.<sup>9</sup> So weit eine cursorische Klärung der Begriffe.

Wie aber soll nun „Materie“ in Musik und Rhetorik vorgestellt werden? Was den Grundstoff der Musik und der Sprache anbelangt, so war man sich in der Antike und im Mittelalter einig, daß dieser in deren kleinsten Elementen zu suchen sei. Schon Platon setzt im *Sophistes* die Töne (*φθόγγοι*) der Musik in Analogie zu den Buchstaben (*γράμματα*) der Sprache. Allerdings schreibt Platon schon diesen Elementen eine

<sup>6</sup> Aristoteles: *Physica* 191b.

<sup>7</sup> In der Terminologie der Rhetorik: „Werden“ als *locus a maiore ad minus* (Deduktion vom Allgemeinen zum Konkreten) bei Platon und „Werden“ als *locus a minore ad maius* (Induktion vom Konkreten zum Allgemeinen) bei Aristoteles.

<sup>8</sup> Vgl. Plutarch: *Adversus Colotem* 1110 F-1111 A, hrsg. v. Rolf Westman, Leipzig 1959.

<sup>9</sup> Vgl. Walter Brugger: Art. *Materie*, in: *Philosophisches Wörterbuch*, Freiburg 1976, S. 237.

eigene Qualität zu, indem einige sich zur Verknüpfung eignen, andere nicht.<sup>10</sup> Aristoteles bestimmt als kleinstes Element der Musik den Viertelton und in der Sprache den Buchstaben als Sprachelement.<sup>11</sup> Diese Lehre von den *στοιχέα* oder *elementa* hat über das Mittelalter bis zur Neuzeit eine lange Tradition.<sup>12</sup> In ihrem reduktionistischen Verfahren und ihrem „materialistischen“ Erklärungsansatz gleicht sie dem Materiebegriff Demokrits.<sup>13</sup>

Ganz anders verhält es sich mit der Lehre vom Stoff in der Rhetorik. Die *materia* in der Rhetorik, sagt Quintilian, sind alle Gegenstände, die sich ihr zum Reden darbieten.<sup>14</sup> Da die Gegenstände in der Regel dem Redner durch die von ihm zu vertretende Partei vorgegeben werden, wird dieser Stoff als gestellte Aufgabe auch *θέμα* genannt.<sup>15</sup> Laut Cicero muß der Redner über jedes Thema reden können, und zwar in schöner Form und ausreichender Fülle. Damit ist der Stoff der *ars bene dicendi* als ideeller Gegenstand im Sinne der *materia prima* bzw. *secunda* definiert. Die Rhetorik knüpft also nicht an den demokritischen, sondern den aristotelischen Materiebegriff an. Die Frage ist nun, wie dieses Thema als *materia prima* in der Rhetorik zu bearbeiten ist, worin also das Verfahren der Rhetorik besteht.

Der erste Schritt der Bearbeitung des Themas ist die *inventio*. Da das Thema ja bereits durch die Situation gestellt ist, besteht die Aufgabe der *inventio* nicht in der „Erfindung“ des Stoffes, sondern der Auffindung der zum Stoff passenden Gedanken (*res*). Diese *res* sind als bereits geformte Gedanken also im Sinne der *materia secunda* zu verstehen.<sup>16</sup> Dabei wird das Gedächtnis als ein räumliches Ganzes vorgestellt, an dessen einzelnen Orten (*τόποι*, *loci*) die *res* verteilt sind.<sup>17</sup> Insofern als diese *Topoi* zum Thema gehören, ja dieses überhaupt erst mit Inhalt erfüllen, ist daraus zu folgern, daß auch das Thema selbst zunächst als leerer Raum – also im Sinne der *materia prima* aufzufassen ist. Da das Thema als Ganzes eher da ist als seine Teile, ist das Verfahren der *inventio* also deduktiv, ein *locus a maiore ad minus* im Sinne Platons. Das Thema hat Substanz infolge seiner Potentialität. Die Begriffe

<sup>10</sup> Platon: *Sophistes* 253a.

<sup>11</sup> Aristoteles: *Metaphysik* 1053a32ff.

<sup>12</sup> Vgl. z. B. Aurelianus Reomensis: *Musica disciplina*, hrsg. v. Lawrence Gushee, o. O. 1975 (CSM XXI), S. 78: „*Diximus etiam octo tonis consistere in musicam per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adherere videtur. Est autem tonus minima pars musicae, regula tamen; sicut minima pars grammaticae littera, minima pars arithmeticae unitas. Et quomodo litteris oratio, unitatibus catervus multiplicatus numerorum consurgit et regitur, eo modo et sonituum tonorumque linea omnis cantilena moderatur.*“

<sup>13</sup> Es ist zwar offenkundig, daß der vielzitierte Vergleich zwischen den „Tönen“ der Musik und den „Buchstaben“ der Sprache hinkt. Aber wie beim Atomismus Demokrits geht es in dieser Lehre darum, die Phänomene auf allgemeine erste und kleinste Bausteine zurückzuführen, um sie auf diese Weise nichttautologisch zu erklären.

<sup>14</sup> M. F. Quintilianus: *Institutio Oratoria* II, 21, 4, hrsg. v. Helmut Rahn, Darmstadt<sup>2</sup>1988: „*Ego (neque id sine auctoribus) materiam esse rhetorices iudico omnes res, quaecumque ei ad dicendum subiectae erunt.*“

<sup>15</sup> Vgl. Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*, Ismaning<sup>10</sup>1990, § 29.

<sup>16</sup> Hinsichtlich ihrer Substanz bilden sie Teilsubstanzen, die so aufeinander hingeeordnet sein müssen, daß sie eine zusammengesetzte Vollsubstanz bilden.

<sup>17</sup> Lausberg, *Elemente*, § 40.

Materie und Substanz in ihrem vulgär-materialistischen Sinne spielen, so weit erkennbar, in der Rhetorik keine Rolle.

Was hat nun dieser Materiebegriff der Rhetorik mit der Musik zu tun? Eine Antwort, die natürlich einer genaueren Herleitung bedürfte, sei hier als knappe These formuliert: Die Musik nimmt diesen rhetorischen Materiebegriff in dem Moment auf, als sie sich aus ihren angestammten funktionalen Bindungen löst. Gerade weil sich die Instrumentalmusik von der Wortsprache emanzipiert, ist sie gezwungen, sich in rationalen Begriffen zu legitimieren, wenn sie nicht dem Vorwurf des leeren Getöns verfallen will. Sie wird nun selbst als eine Sprache verstanden, als Sprache der Empfindungen oder des Unaussprechlichen, als Klangrede oder „*tönender Diskurs*“<sup>18</sup> – alles Vorstellungen der Zeit, die sämtlich dazu dienen, die Musik mit Hilfe sprachlicher und rhetorischer Begriffe zu rationalisieren. Und – so der zweite Teil meiner These – diese Rationalisierung zeigt sich nirgends so deutlich wie in der gewandelten Auffassung vom musikalischen Material, das – mit Adorno zu sprechen – nun nicht mehr nur geistloser Stoff, sondern selber „*sedimentierter Geist*“ ist.

Verglichen mit ihrer Bedeutung für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts kommt der Rhetorik in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts auf den ersten Blick und im dogmatischen Sinne freilich nur eine periphere Bedeutung zu. Aber der Anschein trügt. Zwar spielen die rhetorisch-musikalischen Figuren nur noch vereinzelt eine Rolle, und auch formale Prinzipien der Rhetorik – so etwa die *partitio* in sechs oder drei Teile – lassen sich – wie Peter Hoyt gezeigt hat – nur gewaltsam projizieren, aber die aus der Rhetorik bekannten Prinzipien der Materialbehandlung, der *τέχνη ῥητορικῆ*, also musikalische Äquivalente von *inventio*, *dispositio* und *elocutio*, erhalten umso grundlegendes Gewicht. Das musikalische Werk als Ganzes stellt jetzt – wie der Gegenstand der Rede in der Rhetorik – selbst eine spezifische *materia prima* dar. Als *materia secunda*, also geformtes Material, fungieren nicht mehr die abstrakten *elementa musicae*, sondern das historisch geprägte Repertoire an musikalischen Themen, Motiven, Techniken und Werken, zu dem sich jede Neuschöpfung kreativ verhalten muß. Neue musikalische Themen entstehen nicht durch *creatio ex elementis*, sondern durch Figuration vorhandenen Materials. Als „Abweichungen von der Normallage“ müssen sie herrschende Normen ständig durchbrechen. Die Ästhetik der Originalität, des Neuen, kommt auf. In den kompositorischen Werken selbst erscheint „thematisches Material“ als Gegenstand der Verarbeitung und Variation. Im Unterschied zur *materia* oder zum *θέμα* in der Rhetorik definiert sich dessen Substanz also nicht an seiner Potentialität, sondern an seiner *ἐνέργεια*, seiner konkreten Gestaltqualität, der *substantia prima* im Sinne des Aristoteles. Die noch im 18. Jahrhundert so mächtige Topik (im Sinne der *substantia secunda*) wird auf den Bereich der Formen- und Gattungslehre zu-

<sup>18</sup> Friedrich Schlegel: *Athenäum-Fragmente 1798*, in: Gesamtausgabe, Bd. 2, München 1967, S. 254.

rückgedrängt. Vor allem gerade die Hanslicksche Ästhetik läuft im Grunde auf eine Identifikation von Thema und Figur hinaus.<sup>19</sup>

Aber es gibt zugleich auch gegenläufige Tendenzen. Selbst das neuartigste Material nutzt sich irgendwann ab, die thematischen Figuren ebenso. Was eben noch revolutionäre Neuerung war, degeneriert zum Allgemeinplatz, den die Kunstmusik kaum noch zu benutzen wagt.<sup>20</sup> Durch wiederholten Gebrauch werden Figuren zu Topoi, die wiederum als „Material“ zu erneuter Figurenbildung dienen können. Zugleich ist der Topos das Resultat einer kritischen Reflexion der Figuren, wodurch diese als musikalischer Stoff überhaupt erst „rationalisiert“ werden.<sup>21</sup> Nur vermöge dieser rationalen Durchdringung werden die Werke des zuvor unverstandenen Genius überhaupt verstehbar.<sup>22</sup> Seine Figuren werden dann als geniale Invention gepriesen oder banaler Sinnenkitzel entlarvt.<sup>23</sup> Zwischen den neugeschöpften Figuren und den „gebrauchten“ Topoi besteht also ein Widerspruchsverhältnis. Einerseits trägt das musikalische Material ideell-topischen Charakter, andererseits sind die individuell erfundenen Figuren sinnlich-materieller Natur. Der Widerspruch zwischen ideeller Form und sinnhafter Materie<sup>24</sup> impliziert also auch einen Widerspruch zwischen musikalischem Topos und musikalischer Figur oder anders ausgedrückt: zwischen Gattungsnorm und musikalischer Originalität.

Theodor W. Adorno hat die Problematik dieses Widerspruchsverhältnisses bereits bei Beethoven dingfest zu machen gesucht. Das Einzelne bei Beethoven repräsentiere den unverarbeiteten, gleichsam vorgefundenen Naturstoff: daher die Dreiklänge. Gerade dessen Unqualifiziertheit (im Gegensatz zum hochqualifizierten Material der Romantik) mache die völlige Aufhebung in der Totalität möglich. Die Negativität des Prinzips komme dann in den diatonischen Naturthemen, den falschen Urphänomenen bei Wagner zutage.<sup>25</sup>

Ein Beispiel liefert für Adorno das Thema des ersten Satzes von Beethovens *Eroica*. Als Figur banal und nichtig, bildet es doch das entwicklungsfähige Material, den Baustoff des Ganzen. Beethovens musikalisches Verfahren gibt, wie Adorno bemerkt,

<sup>19</sup> Tibor Kneif hat diesen Aspekt des musikalischen Materials als Verhältnis von Figur und Gegenfigur als musikalisches Prinzip schlechthin zu verallgemeinern versucht. Vgl. Tibor Kneif: *Bedeutung, Struktur, Gegenfigur – Zur Theorie des musikalischen „Meinens“*, in: IRASM 1971/2.

<sup>20</sup> Die Bedingungen für diese vom Material und seiner Verwendung abhängigen „Schicksale“ vormaliger Figuren, sind freilich verschieden.

<sup>21</sup> Auch musikalische Analyse kann als eine Art „Topisierung“ von Werken und ihren Teilen verstanden werden, da sie Themen, Motive, Formen usw. bestimmten Typen und Gattungen zuordnet.

<sup>22</sup> Im Gegensatz dazu provozieren völlig neuartige musikalische Figuren in der Geschichte der Musikkritik häufig die Frage, ob das „überhaupt noch Musik sei“.

<sup>23</sup> So bemerkt beispielsweise Franz Liszt: „*Es ist eine Thatsache: erst wenn sich das Publikum an die Bewunderung von Werken gewöhnt hat, die den Werken des Genies analog von ähnlicher Fassung, aber von geringerem Werthe sind als sie, nimmt es sein kostbares Vermächtnis mit voller Achtung und mit dem Jubel des Beifalls auf.*“ Vgl. Franz Liszt, *Berlioz und seine „Harold-Symphonie“*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Lina Ramann, Bd. 4, Leipzig 1882, S. 43.

<sup>24</sup> Vgl. S. 58.

<sup>25</sup> Theodor W. Adorno: *Beethoven, Fragmente und Texte*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1993, S. 47, Fragment 53.

„das Bild der Objektivität der Musik“, die als „ein an sich Daseiendes, nicht erst von ihm Gemachtes, als φύσει, nicht θέσει vorgestellt wird“.<sup>26</sup> Das Thema der *Eroica* ist so gesehen ein Topos, der durch seine Verarbeitung (*elocutio*) den Raum des zunächst potentiellen Werkganzen, die *materia prima*, strukturiert. Durch das unerwartete *cis* im 5. Takt des Themas wird der Dreiklangs-Topos freilich auch sofort abgebrochen und somit in Frage gestellt. Richard Wagner nannte dieses *cis* einmal die „Note der ganzen neueren Musik“.<sup>27</sup>

Es ist ein aus der Rhetorik bekanntes Gesetz, daß gerade bei topischen Themen Figuration, motivisch-thematische Arbeit, Durchführung und Entwicklung des Materials, also musikalische Äquivalente der rhetorischen *elocutio*, an Bedeutung gewinnen. Insofern stellt ein Thema vom Typ der *Eroica* die Keimzelle für eine zunehmende Rhetorisierung der Musik seit Beethoven dar. Schon Berlioz bemerkt diese Tendenz in einer jener ungewöhnlichen Stellen aus der Durchführung des 1. Satzes der *Eroica*, die den Übergang zum ebenfalls regelwidrigen „neuen Thema“ (e-Moll) innerhalb der Durchführung darstellt (Takte 252-287). In seinem Essay über die *Eroica* (1837) beschreibt er die Ungewöhnlichkeit des Rhythmus, die Häufigkeit der Synkopen, die Vermengung von zweiteiligem und dreiteiligem Takt, die geballten Dissonanzen in der Harmonik dieser Passage und kommt dann zu dem Schluß: „Es ist die Stimme der Verzweiflung, beinahe der Raserei. Nur kann man sich fragen: Warum diese Verzweiflung, warum diese Raserei? Der Grund ist nicht zu entdecken.“<sup>28</sup> Berlioz konstatiert damit nichts Geringeres, als daß diesen dynamischen Eruptionen der eigentliche Gegenstand, die *materia* fehlt. Fehlt aber der Gegenstand, so verbleibt „reine Rhetorik“, Kunst der Überredung, ein Lärmen um nichts, wie es schon Platon an der Rhetorik kritisiert. Das aber kann bei Beethoven nicht sein, weshalb Berlioz den Gegenstand dieser Sinfonie durch Wiedereinführung eines erzählenden Subjektes zu ergänzen sucht.

Es muß kaum verwundern, daß ein Komponist wie Richard Wagner, dem der Vorwurf der „Substanzlosigkeit“ seiner Musik besonders häufig gemacht wird, mit der Problematik der großen Dimension auch deren schon bei Beethoven zu beobachtende Lösung in Form der elementarischen musikalischen Thematik übernimmt. Aber was bei Beethoven noch gelingt, nämlich die Vermittlung von Einzelnem und Ganzem, Motiv und großer Form, muß bei Wagner angesichts der Überdimensionalität

<sup>26</sup> Interessanterweise ist es gerade Richard Wagner, der diese Konsequenz des Beethovenschen Kompositionsverfahrens als erster bemerkt hat. In *Oper und Drama* bezeichnet er Beethovens künstlerisches Verfahren als „Vorführung des Aktes der Gebärung der Melodie“: „Beachten wir hierbei das Charakteristische, daß, wenn der Meister uns wohl erst im Verlaufe des Tonstückes die volle Melodie als fertig hinstellt, diese Melodie dennoch beim Künstler von Anfang herein schon als fertig vorauszusetzen ist: er zerbrach nur von vornherein die enge Form [...] – er zersprengte sie in ihre Bestandteile, um diese durch organische Schöpfung zu einem neuen Ganzen zu verbinden.“ Vgl. Richard Wagner: *Gesammelte Schriften* (GS), Bd. 10, hrsg. v. Julius Kapp, Leipzig o. J., S. 104.

<sup>27</sup> Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin u. Dieter Mack, München 1976, Eintrag vom 17. Juni 1871.

<sup>28</sup> Berlioz schrieb die Essays über Beethovens neun Sinfonien 1837/38 für die *Gazette musicale*. Hier zit. nach Hector Berlioz: *A travers Chants*, deutsch als „Musikalische Streifzüge“ von Elly Ellés, Leipzig 1912, „Kritische Betrachtung der Beethovenschen Symphonien“, S. 17.

seiner Konzeptionen notwendig mißlingen. Das *Eroica*-Thema in Es-Dur ist musikalischer Topos. Wagners Es-Dur-Dreiklang des *Rheingold*-Vorspieles, ist bloße Materie, bar aller Form. Es hilft diesem Dreiklang nichts, daß er dramatisch als Genesis der Welt nach pythagoreischem Muster gedeutet oder (paradoxaerweise!) als visionärer „Einfall“ mystifiziert wird – denn rein musikalisch gesehen besitzt er keine Substanz.<sup>29</sup> Das Dilemma der Wagnerschen Dreiklangs- und Fanfaren-Motive besteht nicht nur darin, daß diese – wie Adorno sagt – auch musikalisch etwas „sein wollen“, sondern vielmehr darin, daß sie etwas sein müssen, wenn sie eine musikalische Struktur, ein musikalisches Ganzes vom Ausmaß des *Ringes* konstituieren sollen. Was sie aber sind, ist Materie im demokritischen Sinn, vereinzelte Elemente, denen der innere Formzwang fehlt.

Die fehlende Substanz dieser Elemente, d. h. ihr mangelnder Bezug auf das formale Ganze, wird bei Wagner zumeist aufgewogen durch Quantität. Die sogenannten „Tristansteigerungen“ etwa erheben die musikalisch grundlose Raserei der *Eroica*-Durchführung zum Formprinzip. Die Erregung ver klingt ebenso unbegründet, wie sie aufgebaut wurde, um darauf von Neuem zu beginnen. Die Philosophie dieser dynamischen Bogenformen hat ausgerechnet Schopenhauer treffend beschrieben: Sie schwankt zwischen unendlicher Sehnsucht und Langerweile.<sup>30</sup> Bewunderungswürdig findet ein Kritiker vom Range Friedrich Nietzsches bei Wagner nur die Erfindung des Kleinsten, die Ausdichtung des Details. Er nennt ihn den „größten Miniaturisten der Musik“ und lobt seinen Reichtum an Farben und Halbschatten<sup>31</sup> – also an Akzidentien<sup>32</sup> der Musik.

Akzidentien aber sind, wie Platon sagt, ein Mittel der Schmeichelei. Sie wenden sich einseitig an die Sinne, um den Verstand zu betrügen, indem sie ihrem Träger eine fremde Schönheit verleihen, die er selbst nicht besitzt. Da sich Substanz als Zugrundeliegendes am Veränderlichen definiert, müssen diese Motive, um ihre mangelnde Substanz zu verbergen, sich in wechselnde Gewänder „verkleiden“: mittels Instrumentation, Klangmischung und Klangverschmelzung, Klangfarbe und Chromatik – also wiederum mittels musikalischer Akzidentien. Indem diese sich an den elementaren musikalischen Gestalten ereignen, vermitteln sie ihnen eine Scheinsubstanz. Wie maßgeblich die Musik des 19. Jahrhunderts von derart „materiellen“ Akzidentien bestimmt wird, geht schon daraus hervor, wie sehr diese bei schlechter Interpretation an

<sup>29</sup> Man könnte natürlich hier einwenden, daß Wagner ja ganz bewußt eine derartige musikalische Struktur wählt, um das gleichmäßige Strömen des Rheines klangmalerisch darzustellen. Aber gerade in einer solchen Erklärung ist das Eingeständnis enthalten, daß die Substanz (das „Zugrundeliegende“) dieses Vorspiels eben nicht musikalischer Art ist.

<sup>30</sup> Vgl. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, 4. Buch, § 58, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Max Frischeisen-Köhler, Berlin o. J., S. 364: „... die Unerreichbarkeit dauernder Befriedigung und die Negativität alles Glückes findet seine Erklärung in dem ...: daß nämlich der Wille, dessen Objektivierung das Menschenleben wie jede Erscheinung ist, ein Streben ohne Ziel und ohne Ende ist.“

<sup>31</sup> Nietzsche: *Der Fall Wagner*, in: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe* in 15 Einzelbänden, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzimo Montinari, München u. a. 1980, Bd. 6, S. 28.

<sup>32</sup> Akzidentien hier wie auch an anderer Stelle im allgemeinen Sinne als „Hinzukommendes“, nicht Wesentliches im Unterschied zur unveränderlichen Substanz; nicht im musikalisch terminologischen Sinne, der nur einen historisch bedingten Sonderfall dieses allgemeinen Begriffes darstellt.

Qualität verliert. Ihre Wirkung (*ἐνέργεια*) beruht eben wesentlich auf akzidentellen Qualitäten, nicht ihrer strukturellen Substanz.<sup>33</sup>

Die Regression auf das Materiell-Elementarische der Musik läßt sich jedoch noch weiter verfolgen. Man denke etwa an die sinfonische Verarbeitung von „Naturklängen“, Herdengeläut und Tamtamschlägen in Gustav Mahlers Sinfonik. Den absoluten Höhepunkt dieser Entwicklung dürften jedoch die berühmten drei Hammerschläge<sup>34</sup> im Finale von Mahlers 6. Sinfonie darstellen. „Kurzer, mächtig dumpf hallender Schlag von nicht metallischem Charakter (wie ein Axthieb)“, schreibt Mahler für diese Einzelklänge vor. Das Material, dem dieser Klang entspringen soll, wird nicht nur nicht vorgegeben, sondern auch der Klang selbst wird betont negativ definiert: „dumpf“, „nicht metallisch“. Mahler sagt, wie er klingen soll, nicht aber wie er zu erzeugen ist.<sup>35</sup> Diesem Klang mangelt somit jegliche Substanz, er ist rein akzidentell beschrieben. Der Klang selbst bleibt wesentlich ideelle Vorstellung, der eine jede Realisation nur mehr oder weniger entsprechen kann. Nach dem Zeugnis Alma Mahlers handelt es sich um „drei große Schicksalsschläge“, deren letzter und schwächster den „Todesschlag des verendenden Helden“<sup>36</sup> darstellt. Aber auch ohne diesen programmatischen Hinweis erzwingt die extreme Substanzlosigkeit des Schlages eine ideelle Deutung, wenngleich nur im Kontext des symphonischen Ganzen und nur als Negation des real erklingenden Geräuschs. Die Tendenz zum Elementarischen in der Musik kippt auf diesem Höhepunkt gewissermaßen ins Gegenteil um. Bei aller äußerlichen Materialität ist der Schlag musikalisch gesehen nur noch „Idee“, die die Bedingungen ihrer Erscheinung im Sinne Hegels negiert und somit – reiner Geist.

Die historische Tendenz des Materials, die Adorno in der *Philosophie der Neuen Musik* konstatiert<sup>37</sup>, verläuft somit nicht linear. Sie besteht weder in einer zunehmenden Versinnlichung noch einer fortschreitenden Vergeistigung der Musik. Sie gleicht vielmehr einem Pendel. Und die Geschichte der Musik lebt davon, daß es sich bewegt.

<sup>33</sup> Man vergleiche hier die Musik früherer Jahrhunderte, wo zum Beispiel Besetzung und Instrumentation zum Teil gar nicht vorgeschrieben wurden und ganz offensichtlich auch als nicht wesentlich betrachtet wurden.

<sup>34</sup> Takte 336, 479 und 783 der Partitur. In einer überarbeiteten Fassung wurde der dritte Schlag allerdings gestrichen. Vgl. zu den Fassungen Constantin Floros: *Gustav Mahler*, Bd. 3, Die Sinfonien, Wiesbaden 1985, S. 182f.

<sup>35</sup> Alma Mahler berichtet von Mahlers eigenen Experimenten mit einer „enormen Kiste, die mit Haut bespannt wurde und mit Keulen geschlagen werden sollte“. Da das Ergebnis jedoch enttäuschend ausfiel, wurde schließlich doch wieder die alte große Trommel verwendet. Vgl. Alma Mahler: *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1949, S. 126.

<sup>36</sup> Alma Mahler, *Erinnerungen*, S. 128.

<sup>37</sup> Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 38.

Jan Brachmann

### Die heilige Stille.

#### Zur religiösen und anthropologischen Dimension der Sprachlosigkeit in der Metaphysik der absoluten Musik

„Eine Melodie trägt oft weiter als alles andere“ – „Eine Sprache sprechen, die alle verstehen“ – „Klänge schlagen Brücken in die Unendlichkeit“ – mit solchen oder ähnlich lautenden Sentenzen wirbt gegenwärtig ein großes Berliner Orchester auf Plakaten an allen Orten der Stadt um neue Konzertbesucher. Es fällt nicht schwer, diese „Slogans“ als Paraphrasen des Satzes, „Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an“, zu lesen. Wer mit offenen Augen und Ohren durchs Leben geht, kann diesem „werbewirksamen“ Satz heute in mannigfacher Gestalt begegnen: bei einer harmlosen Plauderei im Fernsehen; als Motto im Feuilleton oder als Titel jener sogenannten kleinen „Geschenkbücher“, die, Lebenshilfe versprechend, in einer säkularen Gesellschaft das Erbe der Erbauungsliteratur angetreten haben. Ich selbst hörte ihn vor einiger Zeit in der Festrede einer oberösterreichischen Landespolitikerin – allerdings in einer charakteristischen Modifikation: „Musik als Sprache des Unsagbaren ist ein Bestandteil unserer kulturellen Identität“.

Bildungsbürgerliche Sonntagsrhetorik, wird man zunächst meinen. Vielleicht mag das stimmen. Aber die Trivialität hört auf, wenn die Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit, über Musik zu reden, zu einer Selbstverständlichkeit in der Musikwissenschaft wird<sup>1</sup>, wenn die Sprache des Unsagbaren oder die Sprachlosigkeit selbst Wissenschaftlern als das Wesen der Musik schlechthin erscheint – jenseits von Kultur und von Geschichte. Denn: das Unausprechliche als Absolutes und Schlechthiniges gibt es nicht, jedenfalls nicht als für den Wissenschaftler ausweisbare Wirklichkeit. Das Unausprechliche als „das ganz Andere“ zur Sprache ist immer korrelativ zum jeweiligen Sprachbegriff, und dieser wiederum ist Ausdruck einer konkreten soziokulturellen Wirklichkeit.<sup>2</sup> Wird schließlich „die“ Musik mit dem Prädikat der „Sprache des Unsagbaren“ versehen, muß man also den kulturellen Bezugsrahmen dieser Prädikation bestimmen, damit sie ihren Sinn behält. Alles andere wäre naive Musik-Ontologie, gar verkappte Musik-Theologie oder unverbindlicher Feuilletonismus.

Als „Sprache des Unsagbaren“ im emphatischen Sinne taucht die Musik erst um 1800 bei den Frühromantikern auf. Und der eingangs paraphrasierte Satz geht ja auf E. T. A. Hoffmann zurück. Kern dieser „Metaphysik der absoluten Musik“ ist nicht

<sup>1</sup> Schon Eduard Hanslick verlieh im Vorwort zur 9. Auflage seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* der Unmöglichkeit, „Musik mit Worten zu schildern“, den Status des Prinzipiellen und machte ihn zum „negativen Hauptsatz“ seiner Musikästhetik. Vgl. Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, Text nach der 15. Aufl. hrsg. v. Klaus Mehner, Leipzig 1982, S. 34f.

<sup>2</sup> Vgl. Peter L. Berger: *Sehnsucht nach Sinn. Glauben in einer Zeit der Leichtgläubigkeit* (1992), Frankfurt a. M. <sup>3</sup>1996, S. 140.

nur der Anspruch der Autonomie wortloser Musik, sondern ihre absolute Überlegenheit über alle anderen Gattungen von Musik, von Kunst, über die Verbalsprache als Kommunikations- und Erkenntnisorgan, ihr Anspruch – nach Novalis – eigentliche Musik zu sein.

Über diesen Anspruch ist die Musikwissenschaft zumeist sehr erfreut und begrüßt ihn als Zu-sich-selbst-Kommen der Musik, als Etablierung einer eigenständigen musikalischen Logik<sup>3</sup> und vollkommenen Autonomie. Zwar weiß man natürlich, daß die eigenständige Logik des „Reinmusikalischen“ nur aus dem Boden einer engen Annäherung von Musik und Sprache „in der Sphäre der Religion“<sup>4</sup> erwachsen konnte; und ebenso wird gerne zugestanden, daß die Unendlichkeitsfrömmigkeit und Gefühlstheologie Schleiermacherschen Gepräges und die mit ihr verbundene Idee einer „Kunstreligion“ die eigentliche Basis der überlegenen „Autonomie“ der „reinen Tonkunst“ bilden.<sup>5</sup> Doch dies ausdrücklich zum Problem zu machen, wie es nach dem kulturellen Kollaps von 1918 bei vielen Theologen geschehen ist<sup>6</sup>, gilt der Musikwissenschaft noch immer als historiologisch unstatthaft<sup>7</sup> und außerdem sei es für die Erkenntnis des autonomen Kunstcharakters der Werke nicht von Belang.

Ich glaube dies nicht. Denn der Kunstcharakter erschöpft sich nicht nur in Form und Faktur der Werke, sondern umfaßt auch die gesamte Fülle jener Motive, durch die Musik mit emphatischer Relevanz aufgeladen und für Menschen bis heute zu einem eminenten Gegenstand der Beschäftigung und Auseinandersetzung wird. Und deshalb will ich an dieser Stelle bewußt nach einigen Wurzeln dieser sakral aufgeladenen Unaussprechlichkeit fragen, will also Ludwig Tiecks berühmten Satz, „Denn die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus offenbarte Religion“<sup>8</sup>, ernstnehmen, von ihm – als historischem Einsatzpunkt – die Geschichte von Musik und Unaussprechlichkeit zurückverfolgen und seine Konsequenzen kritisch andeuten. Eine Zusammenführung zweier großer Fragerichtungen der Musikwissenschaft bietet sich hier an: *Musik und Sprache* und *Musik und Religion*. Hier, im Phänomen der Unaussprechlichkeit, besitzen sie einen sachgemäßen Konvergenzpunkt. Dieses Phänomen verbindet – unter bestimmten historischen und kulturellen Konstellationen – das Reden über die Musik, das Reden über Gott und das Reden über die menschliche Innerlichkeit miteinander. Somit wird eine bestimmte Gestalt von Religiosität als kultureller Bezugsrahmen der Idee von der Autonomie sprachloser Musik sichtbar.

<sup>3</sup> Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik* (1978), Kassel u. a. <sup>4</sup>1994, S. 83.

<sup>4</sup> Gunther Scholtz: *Schleiermachers Musikphilosophie*, Göttingen 1981, S. 24.

<sup>5</sup> Vgl. u. a. Wilhelm Seidel: *Absolute Musik und Kunstreligion um 1800*, in: *Musik und Religion*, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber, Laaber 1995, S. 91–114.

<sup>6</sup> Stellvertretend für viele nur zwei Titel: Emil Brunner: *Die Mystik und das Wort. Der Gegensatz zwischen moderner Religionsauffassung und christlichem Glauben dargestellt an der Theologie Schleiermachers*, Tübingen <sup>2</sup>1928 und Friedrich Gogarten: *Illusionen. Eine Auseinandersetzung mit dem Kulturidealismus*, Jena 1926.

<sup>7</sup> Vgl. Dahlhaus, S. 91.

<sup>8</sup> Ludwig Tieck u. Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Phantasien über die Kunst* (1799), Stuttgart 1973, S. 107.

Der Religionswissenschaft ist dieses Phänomen seit langem bekannt als *sanctum silentium* – als „heiliges Schweigen“ oder „heilige Stille“, wobei es sich noch vielfältig nach Motiven und Funktionen typologisieren läßt (Askese, Reinigung, Geheimhaltung, Erkenntnis) und keineswegs auf „Schweigen“ und „Stille“ im alltäglichen Wortsinne beschränkt bleibt.<sup>9</sup> Überdies ist natürlich nicht jedes Schweigen ein „*sanctum silentium*“, sondern kann vielmehr auch Ausdruck einer besonders innigen Kommunikation im Alltag sein. Ich will im folgenden keine „Phänomenologie oder Typologie des Schweigens“ liefern, sondern nur eine kleine Auswahl treffen und vorschlagen, absolute Musik, die sich bei den erwähnten Autoren als eine dezidiert sprachlose Musik und als explizit religiöse Offenbarung bekundet, diese absolute Musik also als *sanctum silentium*, als Erscheinungsform der heiligen Stille zu interpretieren. Dies soll unter drei Aspekten geschehen:

1. die Präsenz Gottes in der Absenz von Sprache und der uneigentliche Charakter allen Redens von Gott oder von der Musik;
2. Sprache des Herzens und Logik des Herzens: christlicher Glaube und wortlose Erkenntnis;
3. Unendlichkeitseuphorie als akosmische Sprach- und Weltflucht: absolute Musik als nach-kopernikanische Kosmologie.

Was sich dabei zeigen soll, ist eine Dekontextualisierung und Neu-Instrumentalisierung von bereits existenten Theologemen um 1800, wobei deren ehrwürdige geschichtliche Herkunft latent als Legitimationsquelle und Bezugsrahmen der eigenen Musikkonzepte vorausgesetzt wird.

## I.

Die Texte der Frühromantiker sind voll von Versicherungen, daß es sich nicht angemessen über Musik reden ließe, daß die Worte viel zu arm für ihre Wunderhaftigkeit seien, daß die unbeschreibliche Musik sich jenseits der Verbalsprache befinde oder einer Sprache angehöre, die wir – so Wackenroder – im ordentlichen Leben nicht kennen.<sup>10</sup> Jeder, der mit diesen Texten etwas vertraut ist, weiß, daß dieses Eingeständnis der Vergeblichkeit allen Redens über Musik niemanden daran hindert, es mit staunenerregender Sprachgewalt dennoch zu tun. Ja, man gewinnt den Eindruck, die Behauptung der Armut der Sprache setze eigentlich erst ihren ganzen Reichtum frei – eine paradoxe Situation. Carl Dahlhaus<sup>11</sup> hat bereits darauf hingewiesen, daß dieses auswuchernde Poetisieren über Musik nicht als Behauptung der Literarisierbarkeit absoluter Musik mißverstanden werden dürfe. Alles Reden über Musik hat für die Frühromantiker *uneigentlichen Charakter*, verbleibt im bloß Metaphorischen, in einem systembedingt-unaufhebbaren Als-Ob. Auf der Seite der Eigentlichkeit hingegen steht die Musik. Sie ist das wahre Sein. Gegenüber ihrer ontologischen

<sup>9</sup> Grundlegend ist hier immer noch die Arbeit von Gustav Mensching: *Das heilige Schweigen. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung*, Gießen 1926; ferner: *Das Schweigen und die Religionen*, hrsg. v. Raimund Sesterhenn, München u. Zürich 1983.

<sup>10</sup> Tieck u. Wackenroder, S. 67.

<sup>11</sup> Dahlhaus, S. 85.

Würde ist alle Sprache bloße Rhetorik. Alles Wort ist nur ein Gleichnis, denn: Musik ist eine Sprache über der Sprache.

Dies aber ist, sprachstrukturell, exakt das Verfahren, mit dem Negative Theologie und Mystik in Europa seit Jahrhunderten arbeiten. Die Texte etwa von Dionysius Areopagita<sup>12</sup> oder Johannes Scotus Eriugena<sup>13</sup> folgen, wenn sie vom Reden über Gott handeln, genau dem selben Sprachprinzip, wie die Texte der Frühromantiker über die Unbeschreiblichkeit der Musik. Wenn man über Gott in der menschlichen Sprache reden oder schreiben will, so sei dies nur in Antinomien oder Paradoxien möglich. Logik und Kategorienlehre werden hierbei gründlich ad absurdum geführt, und alle Ausdrücke haben nur noch uneigentlichen Charakter, sind bloße Metaphern im Angesicht des *deus ineffabilis*, des prinzipiell unaussprechlichen Gottes. Seine Unaussprechlichkeit wird demonstriert, indem man die Negation verbalsprachlicher Gesetzmäßigkeiten möglichst beispielreich zelebriert. Dabei geschieht ein Doppeltes: Zum einen wird die Sprache aus dem Korsett der Gegenständlichkeit, der aristotelischen Logik und Kategorienlehre befreit und entfaltet einen wahrhaft ekstatisch-berauschenden Reichtum. Nicht umsonst zählen gerade die Mystiker zu den großen Sprachschöpfern. Der Preis allerdings für diese Freiheit der Sprache ist ihre Verbannung in die prinzipiell unerlösbare Uneigentlichkeit, in ihre unentrinnbare Profanität: Sprachkritik im Medium der Sprache, die den eigentlichen Mißstand, den sie kritisiert, nur zum Schein negiert, um ihn statt dessen desto nachdrücklicher affirmativ zu zementieren. Denn ursprünglich wohnte die Gotteserfahrung des Juden und Christen dem Wort auf innigste Weise ein. Die Bibel legt davon vielfach Zeugnis ab. Genaugenommen ist es also der Protest gegen die theologische Orientierung an hellenistischen Denk- und Sprachnormen, gegen die metaphysische Überfremdung der dialogisch-persönlichen Gottesbeziehung, der sich in der Tradition der Negativen Theologie bekundet, ohne daß diese sich von grundsätzlich metaphysischen Denkfiguren freimachen könnte.

Diese Traditionslinie ist in Europa nie abgerissen; sie reicht bis ins neunzehnte Jahrhundert und darüber hinaus. „*Gott ist das große Schweigen, / Der Schöpfung stummer Sinn. / Es neigen sich und steigen / Die Sterne durch ihn hin.*“, dichtete Hermann Claudius am Ende des letzten Säkulums. Und noch 1952 vertonte Christian Lahusen folgende Zeilen Hans von Heukelums: „*Was zu benennen ich kaum mich getraue, / da sich das Tiefste den Worten entzieht, / was ich im innersten fühle und schaue, / rein offenbart es ein wortloses Lied.*“

Diese Paradoxie eines Liedtextes über ein wortloses Lied schlägt die Brücke von der Negativen Theologie zur Metaphysik der absoluten Musik. Der *deus ineffabilis* der Negativen Theologie und die *musica ineffabilis* in der Metaphysik der absoluten Musik gründen nämlich in ein und demselben Problem: einem engen und reglementierten Sprachbegriff als der eigentlichen Kehrseite der angeblichen Un-

<sup>12</sup> Dionysius Areopagita: *Mystische Theologie und andere Schriften, mit einer Probe aus der Theologie des Proklus*. Aus dem Griechischen übersetzt, mit Einleitung und Kommentar versehen v. Walther Tritsch, München-Planegg 1956.

<sup>13</sup> Vgl. Buch III, Kap. 4 in: Johannes Scotus Eriugena: *Über die Einteilung der Natur*. Übers. v. Ludwig Noack (1874), Hamburg<sup>3</sup> 1994, besonders S. 264.

aussprechlichkeit. Der Abwehrkampf, der hier zum einen gegen den fortschreitenden Aristotelismus und Rationalismus in der Theologie, zum anderen gegen die neuzeitliche Verengung dessen, was Sprache alles sein kann, gegen rationalistische Verknöcherung und rücksichtslose Instrumentalisierung geführt wird, dieser Abwehrkampf erfolgt auf so fatale Weise, daß er die Gräben – etwa zwischen Musik und Sprache – nicht mehr überwinden kann, sondern verhängnisvoll vertieft. Bis ins Extrem sakral aufgeladen wird die Musik zu dem „ganz Anderen“ gegenüber der Verbalsprache, die somit der unaufhaltsamen Profanierung verfällt. Die Metaphysik der absoluten Musik erscheint als moderne Gestalt der Negativen Theologie, in der die Sprache den Preis für die Macht und Herrlichkeit der Musik zu zahlen hat.

Deutlicher jedoch als alle literarischen Texte jener Zeit zeigt eine musikalische Komposition, daß die wortlose Musik im Bewußtsein der Zeit nun vollkommen in der Lage war, an die Stelle des *sanctum silentium* zu treten, d. h. jene heilige Stille zu sein, in der sich theologisch und liturgisch die Theophanie ereignet: Beethovens *Missa solemnis*. Mit dem eigenartigen Praeludium vor dem Benedictus (und dem anschließenden „*jubilus sine verbis*“ der Solovioline) hatte Beethoven den musikalischen Präzedenzfall einer pausenlos durchkomponierten Aufeinanderfolge von Sanctus und Benedictus in der Meßvertonung geschaffen. Auf dem kultischen Höhepunkt der Messe, der Wandlung von Brot und Wein in Blut und Leib Christi, war es seit etwa dem 7. Jahrhundert in der katholischen Liturgie Brauch, absolute Stille zu halten.<sup>14</sup> Dieser Brauch, ererbt aus spätantiken Mysterienkulten, entsprach zugleich der Ineffabilitätstheologie und der Auffassung des *sanctum silentium* als Theophanie. In der Stille der Konsekration sei der heilige Geist selbst anwesend und lasse den Priester verstummen. Auf dem Höhepunkt der Messe nun geht Beethoven von der textgebundenen zur „absoluten“ Musik über und übernimmt es damit selbst, auf „reinmusikalische“ Weise Form und Zeit des Transsubstantiationsmysteriums zu definieren – in einem Werk, das immerhin für die Ordinierung des Erherzogs Rudolph als Erzbischof von Olmütz vorgesehen war. Man kann daher wohl Kurt von Fischer durchaus rechtgeben, wenn er behauptet, daß die Solovioline mit ihren wortlosen Melismen im folgenden Benedictus die Präsenz des Erlösers symbolisiere,<sup>15</sup> die Inkarnation als Theophanie gleichsam musikalisch vollziehe, weil das *sanctum silentium* als Ausdruck der unmittelbaren Anwesenheit Gottes ohnehin schon in der „absoluten Musik“ als sprachloser Musik angelegt war. Noch 1896 sprach Heinrich von Herzogenberg von „*jener himmlischen Geige, die über das ‚Benedictus qui venit in nomine Domini‘ die ganze Fülle des Unsagbaren ausgießt*“.<sup>16</sup> Absolute Musik hatte den *deus ineffabilis* zum Klingen gebracht.

<sup>14</sup> Vgl. Odo Casel: *Das christliche Opferymysterium. Zur Morphologie und Theologie des eucharistischen Hochgebetes*, Graz 1968, S. 554.

<sup>15</sup> Kurt von Fischer: *Missa solemnis op. 123*, in: Beethoven. Interpretationen seiner Werke, hrsg. v. Albrecht Riethmüller u. a., Bd. 2, Laaber<sup>2</sup> 1996, S. 245.

<sup>16</sup> Heinrich von Herzogenberg: *Bemerkungen zum Streit um das Wesen kirchlicher Musik*, in: Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, 1 (1896), S. 9–15, Zitat S. 12.

## II.

1746 schrieb der einflußreiche Ästhetiker Charles Batteux den Satz: „*Le cœur a son intelligence indépendante des mots; et quand il est touché, il a tout compris*“<sup>17</sup> – „Das Herz besitzt ein Erkenntnisvermögen, unabhängig von Worten, und sobald es angeührt worden ist, hat es alles verstanden“. Dieser Satz, aus seinem Buch *Les beaux-arts, réduits à un même principe*, steht in einem Kapitel, das sich mit der Sinnhaftigkeit und Daseinsberechtigung wortloser Instrumentalmusik befaßt. Ein bemerkenswerter Satz: Die Logik und das Erkenntnisvermögen des Herzens sind es, die – fernab aller bloßen Gefühlsästhetik also – die Logik wortloser Musik abstützen sollen: *l'intelligence du cœur, indépendante des mots*. Musik – Sprache des Herzens, unabhängig von Worten.

Diese Argumentationsstrategie setzt die ganze christliche Tradition religiöser Innerlichkeit, namentlich des Herzens als Erkenntnisorgan der Offenbarung Gottes in Christus, des Herzens als Zentrum und Organ des Glaubens voraus. Die Liebe als Fundament des Glaubens und Ausdruck des grenzenlosen Gehorsams gegenüber Gott ist immer zugleich auch ein Denken, ein Erkennen. Christlicher Glaube ist, nach eigenem Zeugnis (vgl. etwa Matth. 13, 15 oder Röm. 10, 10), ein *corde intellegere*, – eine *intelligence du cœur*. Dem *corde intellegere* entspricht schon sehr früh ein „mit dem Herzen Singen, Beten, Sprechen oder Hören“. Schon bei Paulus taucht die bekannte Formulierung des „*Singens in euren Herzen*“ (Eph. 5, 19 und Kol. 3, 16) auf, aus dem später in den Psalmkommentaren der Kirchenväter ein *corde canere* wurde. Bald darauf aber beginnt die Ineffabilitätstheologie, die Theologie des unaussprechlichen Gottes, sich dieses Singens und Betens mit dem Herzen zu bemächtigen. In seinen *Enarrationes in psalmos* redet bereits Augustinus vom „*Gebet, das ohne Laut im Innern des Herzens verrichtet wird*“.<sup>18</sup> Die Stimme des Herzens erscheint nun als die aufrichtigste, authentischste Stimme des Menschen vor Gott, eine Stimme, die der Worte nicht bedarf und im äußeren Schweigen verharren kann: emphatische Unmittelbarkeit von Herz zu Gott. Erst recht aber mußte diese Theologie der Unaussprechlichkeit eine Praxis des textlosen, melismatischen Singens rechtfertigen können: des *jubilare sine verbis*.<sup>19</sup> Bei Augustinus verbinden sich das *corde canere* und das *jubilare sine verbis* unauflöslich miteinander: das Singen mit dem Herzen ist ein Singen ohne Worte, und das Singen ohne Worte kann nur im Herzen entspringen. – „*Und für wen geziemt sich diese Jubilatio mehr, als für den unaussprechlichen Gott?*“, fragt der Kirchenvater selbst.<sup>20</sup>

Dies alles gehört zu den mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen einer *intelligence du cœur, indépendante des mots*, die nun plötzlich das Fundament einer sprach-

<sup>17</sup> Charles Batteux: *Les beaux-arts, réduits à un même principe*, Paris 1746, S. 268f.

<sup>18</sup> Aurelius Augustinus: *Die Auslegung der Psalmen*. Ausgewählt und übertragen von Hugo Weber, Paderborn 1955, S. 7.

<sup>19</sup> Vgl. Walter Wiora: *Jubilare sine verbis* (1962), in: *Historische und systematische Musikwissenschaft*. Ausgewählte Aufsätze von Walter Wiora, hrsg. v. Hellmut Kühn u. Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1972, S. 130–154.

<sup>20</sup> Aurelius Augustinus: *Enarrationes in psalmos*, zu Psalm 32, zit. nach Peter Wagner: *Einführung in die Gregorianischen Melodien I*, Hildesheim<sup>4</sup>1962, S. 37.

losen Musik bilden soll. In Deutschland zudem noch gewaltig durch den Pietismus verstärkt, bereitet dieses religiöse Unmittelbarkeitsstreben „von Herz zu Gott“ den Boden für das empfindsame „von Herz zu Herz“. Damit jedoch tritt eine Akzentverlagerung ein, die nichts verblüffender belegen kann, als Goethes Brief an Lavater vom 20. 9. 1780: „*Hab ich dir das Wort individuum est ineffabile, woraus ich eine Welt ableite, schon geschrieben?*“<sup>21</sup> Aus dem deus ineffabilis ist hier das Individuum ineffabile geworden. Das Prädikat Gottes ist ganz auf den Menschen übergegangen und dient nun zur Ableitung, zur metaphysischen Deduktion der ganzen Welt daraus. Die Unaussprechlichkeit wird selbstbezüglich, das menschliche Individuum gewinnt mehr und mehr theomorphe Züge. Die Sakralisierung des modernen Subjekts und seines Herzens erfolgt um 1800 aus zwei Richtungen: indem sich die Ästhetik immer mehr auf die Theologie zubewegt (Tieck/Wackenroder) und indem sich die Theologie immer mehr der Ästhetik annähert. Schleiermachers Theologie des frommen Gefühls als dem „*Sinn und Geschmack fürs Unendliche*“<sup>22</sup>, die bei ihm mehrfach in der heiligen Stille der Musik als der Sprache des Unaussprechlichen mündet, kennt im Grunde kein eigentliches göttliches Gegenüber des Menschen mehr. Sein „*frommes Gefühl*“ bleibt in sich selbst gefangen, eine unmittelbare Selbstreflexion, wie Karl Barth<sup>23</sup> später kritisch analysierte. So wird die Sprache des Herzens am Ende zum partnerlosen Monolog des absoluten Ichs mit sich selbst. Schleiermachers Gefühlstheologie und die absolute Musik konvergieren im gleichen Dilemma: einer theomorphen Autoreferentialität und Ineffabilität, durch die eine dialogische Kommunikation erheblich gefährdet wird und der Mensch in eine Rolle gerät, die er auf Dauer nicht auszufüllen, nicht zu bewältigen vermag, wenn er sie tatsächlich ernst nimmt.

Was der Theologe Schleiermacher nicht expressis verbis auszusprechen wagte, was aber als letzte Konsequenz seiner Theologie erscheint – bei Wackenroder und Tieck ist es zu lesen: „*unser jauchzendes Herz hört nur den Triumphgesang seiner eigenen Vergötterung und unter dem Triumph nicht die Klagen, das Schelten, den Neid, die jammervolle Sprache so mancher erdgeborener Kreaturen*“.<sup>24</sup> Und in einem Brief des fiktiven Tonkünstlers Joseph Berglinger heißt es über die Kunst: „*Kein Wesen verdichtet so die Geistes- und Herzenskraft des Menschen in sich selber und macht ihn so zum selbständigen menschlichen Gott!*“<sup>25</sup> Berglinger selbst wird mit seiner fortschreitenden Vereinsamung<sup>26</sup> den Preis für diesen Theomorphismus zahlen müssen und damit das Vorbild für so viele seiner nicht-fiktiven Nachfolger abgeben. Die bestürzende Reduktion lebendiger Zwischenmenschlichkeit durch eine „Kommuni-

<sup>21</sup> *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abtheilung, Bd. 4, Weimar 1889, S. 300.

<sup>22</sup> Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Über die Religion* (1799), Stuttgart 1969, S. 36.

<sup>23</sup> Karl Barth: *Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert*, Berlin 1961, S. 418f.

<sup>24</sup> Ludwig Tieck u. Wilhelm Heinrich Wackenroder, S. 95.

<sup>25</sup> Ebda., S. 89.

<sup>26</sup> Vgl. Max Becker: *Narkotikum und Utopie. Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik*, Kassel u. a. 1996, S. 178.

nikation in abstracto“, deren Heiligtum leer bleibt<sup>27</sup>, durch eine Unmittelbarkeitsemphase, die in die Negation einer sprachlich vermittelten Lebenswelt mündet – sie hat ihren Grund in der Überforderung, die entsteht, wenn diese theomorphen Konzeptionen menschliche Lebenswirklichkeit werden sollen. Diese Überforderung ist am Ende unaushaltbar, und so folgt dem Triumphgesang der eigenen Selbst-Vergötterung nur wenige Jahrzehnte später „die Sehnsucht nach dem großen Untergang“ (Lenau), die Götter-Dämmerung, auf dem Fuße.

### III.

Keineswegs in zufälliger Korrespondenz zu Schleiermachers Bestimmung von Religion als dem „Sinn und Geschmack fürs Unendliche“ findet sich, etwa bei E. T. A. Hoffmann, gleichzeitig die Behauptung, Musik sei „die romantischste aller Künste, [...] denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf.“<sup>28</sup> Mit dem Stichwort „das Unendliche“ taucht – was zunächst noch befremden mag – ein dritter Aspekt der verbalen Sprachlosigkeit „absoluter Musik“ auf. Eine wahre Euphorie des Unendlichen durchzieht das damalige Schrifttum über Musik, eine Übersteigerung desselben zum Heilig-Eigentlichen, als deren Konsequenz sich ein unheilbarer Riß zwischen Endlichem und Unendlichem, die radikale Abwertung und Verdrängung der Endlichkeit, menschlicher Endlichkeit wohlgermerkt, ergibt. „Kommt ihr Töne, ziehet daher und errettet mich aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach Worten, [...] hebt mich hinauf in die alte Umarmung des allliebenden Himmels!“<sup>29</sup> Wortlose Musik erscheint als das Tor, durch das der Mensch dem irdischen Staube, dem Käfig seines Leibes und der Sprache entfliehen kann, um in einer unio mystica mit dem Göttlich-Unendlichen eins zu werden. Weltflucht und Sprachflucht fallen hier zusammen. Ziel ist eine Entgrenzung des Mensch-Seins, nicht auf ein temporäres Anders-Sein hin, sondern auf ein absolutes Eigentlich-Sein kat'exochen.

Man könnte leicht geneigt sein, diese große Sehnsucht nach dem Unendlichen, die ihren Ausdruck wiederum in der Sprachlosigkeit findet, für eine anthropologische Konstante zu halten, für etwas Allgemeinmenschliches, bei allen Völkern und zu allen Zeiten anzutreffen. Allein sie ist es nicht. Vielen Völkern und Kulturen ist sie entweder grundsätzlich fremd, oder die Vorstellung einer für sich bestehenden Unendlichkeit verbindet sich für sie mit der Negation ihres Lebensraumes, nahezu also mit dem Grauenvoll-Chaotischen. Das war selbst für „die alten Griechen“ so, die sich das Unendliche (apeiron) nur im Verbund mit dem Endlichen (peras) denken konnten. Allein für sich genommen, hätte es keinen Bestand, würde ihm jegliche kosmische Qualität fehlen. Und „Kosmos“ war nun einmal der Gegenbegriff zu „Chaos“. Die romantische Übersteigerung des Unendlichen zum Heilig-Eigentlichen und die Aus tiltung der Endlichkeit war den Griechen fremd. Noch für unsere Alltagserfahrung

<sup>27</sup> Christian Kaden: „Aufbruch in die Illusion“. *Kommunikationsstrukturen in der Musik des späteren 18. Jahrhunderts*, in: ders.: *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel u. a. 1993, S. 140–156, Zitat S. 144.

<sup>28</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Beethovens Instrumentalmusik*, in: ders.: *Fantasiestücke in Callots Manier (1814/15)*, Berlin 1976, S. 49.

<sup>29</sup> Ludwig Tieck u. Wilhelm Heinrich Wackenroder, S. 86f.

gilt, daß unser Lebensraum, sofern er bedeutsam, sinnerfüllt ist und Orientierung bieten soll, ein endlicher Raum ist, ein quasi schalenartiger.<sup>30</sup>

Woher kommt also die romantische Umwertung der Unendlichkeit, die – mit antiken Begriffen gemessen – einer Aufhebung des Kosmos gleichzusetzen ist? Ich vermute, sie hat damit zu tun, daß um 1800 der Kosmos bereits aufgehoben war und daß diese Erfahrung erst unter den Konditionen einer zusätzlichen Glaubenskrise – dem Zweifel an einem persönlichen Gott – etwas so Aufdringliches gewonnen hat. Martin Buber<sup>31</sup> sprach einmal davon, daß durch die kopernikanische Lehre der Kosmos als *Welt haus* zerstört worden sei. Die von allen Seiten hereinbrechende Unendlichkeit des *Alls* habe es nicht mehr erlaubt, den Kosmos als *Haus* des Menschen zu denken; damit habe der Mensch seine Heimat, sein Zuhause verloren. Die Rede vom Haus ist mehr als eine schöngeistige Metapher. Für viele Kulturen läßt sich die Gleichsetzung von Kosmos und Haus belegen, erweitert übrigens durch die Gleichsetzung mit Leib und – das ist das Entscheidende – mit dem Wort.<sup>32</sup> Von Blaise Pascal stammt der berühmte Satz: „*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*“<sup>33</sup> – „*Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume macht mir Angst*“, ein Satz aus seinen *Pensées*, unter der Kapitelüberschrift *la misère de l'homme sans dieu*. Unendlichkeit wird als Schweigen erfahren und ist unter der Kondition der Gottlosigkeit angstausslösend. Um 1800 gibt es ebenfalls künstlerisch geformte Zeugnisse solcher Angsterfahrungen, etwa in den *Nachtwachen* des Bonaventura oder in deren literarischem Vorbild, dem *Siebenkäs* von Jean Paul. Das Grauen vor der gottlosen Unendlichkeit des *Alls* und seinem eisigen Schweigen ist die Kehrseite jener musikalischen Unendlichkeitseuphorie. Wenn Novalis<sup>34</sup> davon spricht, daß in der allgemeinen und unbestimmten Sprache der Musik den Geist ein *vaterländisches* Gefühl überkomme und er wähne, auf kurze Augenblicke in seiner *Heimat* zu sein, so wird die Aufgabe der absoluten, vom Worte abgelösten Musik deutlich: Sie ist der Versuch eines *Hausbaues* des Menschen in der Ahnung seiner Heimatlosigkeit inmitten eines Kosmos, der keiner mehr war. Musik sollte die Unendlichkeit *wohnlich* machen, ihr eisiges Schweigen durchwärmen, das in seiner Gottlosigkeit grauenvoll gähnende Nichts in eine *heilige Stille* verwandeln. Unpoetischer und in einem mehr soziologischen Vokabular ausgedrückt: Absolute Musik sollte lebensbedrohliche Anomie<sup>35</sup> in beglückende, aushaltbare Transzendenz verzaubern. Nach der Entsakralisierung des Kosmos sollte das *Akosmische* schlechthin, die absolute Unendlichkeit resakralisiert werden: absolute Musik als Versuch einer Kosmologie in einer nachkopernikanischen Welt.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu vor allem Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane* (1957), Frankfurt a. M. 1990; Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963.

<sup>31</sup> Martin Buber: *Das Problem des Menschen* (1948), Heidelberg<sup>5</sup> 1982, S. 22.

<sup>32</sup> Vgl. Eliade, S. 150ff. u. Bollnow, S. 278ff.

<sup>33</sup> Blaise Pascal: *Pensées/Les Provinciales*, Paris 1995, S. 85 (Fragment 206/201).

<sup>34</sup> Johannes Brahms notierte sich dieses bekannte Fragment (das auch Robert Schumann in seinen Schriften paraphrasierte) in seiner Sammlung *Des jungen Kreislers Schatzkästlein*, hrsg. v. Carl Krebs, Berlin 1909, S. 11.

<sup>35</sup> Zu dieser Verwendung des Anomie-Begriffes vgl. Peter L. Berger: *Zur Dialektik von Religion und Gesellschaft. Elemente einer soziologischen Theorie* (1973), Frankfurt a. M. 1988, S. 22.

Inwieweit dieser Versuch gelungen ist, bleibt wohl mehr als zweifelhaft. Deutlich geworden daran ist jedoch, daß die Dimensionen der Sprachlosigkeit absoluter Musik weit über die Immanenz des Reinmusikalischen, über eine eigenständige musikalische Logik hinausreichen, daß vielleicht gerade darin die Emphase des Autonomiebegriffes begründet liegt und daß es sich lohnt, über das Unausprechliche zu reden.

<sup>2</sup> Walter Gieseler, Ludwig K. Mayer: *Die Instrumentation*, in: *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. v. Hans Heinrich Erdmann, Bd. 1, 1962, S. 224-225.   
 <sup>3</sup> *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. v. Hans Heinrich Erdmann, Bd. 1, 1962, S. 224-225.   
 <sup>4</sup> *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. v. Hans Heinrich Erdmann, Bd. 1, 1962, S. 224-225.   
 <sup>5</sup> *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. v. Hans Heinrich Erdmann, Bd. 1, 1962, S. 224-225.   
 <sup>6</sup> *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. v. Hans Heinrich Erdmann, Bd. 1, 1962, S. 224-225.

## Kolloquium

### Klangbilder

Christian Ahrens

#### Musikinstrument und Klangbild. Zur Affinität von Orgel und Orchester in der Musik der Romantik

Die Instrumentation unterlag im Laufe des 19. Jahrhunderts entscheidenden Veränderungen. Bildete bis um 1800 die Streichergruppe den klanglichen Kern, zu dem sich gelegentlich als färbende Elemente die einzelnen Holzblas- und in weit geringerem Maße die Blechblasinstrumente gesellten, so fungierten seit der Erfindung der Ventile (1815) insbesondere die Hörner ihrerseits als selbständiger Klangkörper, zu dem andere Instrumente hinzutreten konnten. Im Unterschied zur Gruppe der Holzblasinstrumente, die nicht über ein einheitliches Timbre im gesamten Tonraum verfügt, jedoch durchaus vergleichbar den Streichinstrumenten, eignet der Hörnergruppe ein homogener Klang, der besonders gut mit dem anderer Instrumente verschmilzt und für die Erzeugung neuer, synthetischer Klangfarben genutzt werden kann. Dies veranlaßte beispielsweise Hermann Erpf, die Hörner als eine „Sondergruppe im romantischen Orchester“ zu bezeichnen.<sup>1</sup>

In der Neuausgabe von Hector Berlioz' Instrumentationslehre konstatierte Richard Strauss 1905, „Das Horn ist vielleicht von sämtlichen Instrumenten dasjenige, welches sich am besten mit allen Gruppen mischt“. Er wies darauf hin, daß es bei der Ausprägung eines eigenen, spätrömantischen Klangstils eine herausragende Rolle gespielt habe: „aber das wesentliche ist das unermüdlich, bald melodisch, bald als Mittel-Füllstimme, bald als Baß fungierende treue Horn. [...] Durch die Einführung und Vervollkommnung des Ventilhorns ist entschieden in der modernen Orchestertechnik – seit Berlioz – der größte Fortschritt erzielt worden.“<sup>2</sup>

Parallel dazu vollzog sich im Orgelbau eine ganz ähnliche Entwicklung. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gruppierten sich Flötenstimmen sowie andere Labialregister (die Zungenstimmen dienten überwiegend zur Verstärkung des Tutti und waren in der Regel nicht als Soloregister geeignet) um die Prinzipalgruppe als orgeltypisches Klangfundament. Im 19. Jahrhundert wurden insbesondere die bis dahin ledig-

<sup>1</sup> Hermann Erpf: *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1959, S. 207. François Auguste Gevaert rechnet in seinem *Cours méthodique d'orchestration* (Paris u. Brüssel o. J. [ca. 1890]) die Hörner zur Gruppe der Holzblasinstrumente.

<sup>2</sup> Hector Berlioz: *Große Instrumentationslehre*, hrsg. v. Richard Strauss, Leipzig 1905, Neuauflage Leipzig 1955, S. 279.

lich als Einzelstimmen disponierten Streicher zu einer eigenständigen Gruppe ausgebaut. Überdies entwickelte man zart klingende Lingualregister, viele von ihnen mit Durchschlagzungen, die auch bei geringen Lautstärken und im Zusammenwirken mit nur wenigen Registern eingesetzt werden konnten. Damit gewann man nicht allein neue, zusätzliche Einzelklangfarben, sondern es vervielfachte sich die Zahl der durch Mischung gewonnenen synthetischen Klänge beträchtlich.

Unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts gilt Anton Bruckner als derjenige, der sich in der Orchesterbehandlung am stärksten von der Orgel leiten ließ. Im Artikel *Instrumentation* der neuen MGG schreibt Walter Gieseler: „Obwohl der Klang des Wagnerorchesters in mancher Hinsicht zum Vorbild für Bruckner geworden ist, geht dieser im wesentlichen eigene Wege. Die beherrschende Stellung seines Bläserchors [gemeint ist insbesondere das Blech] und das Vermeiden von Gruppenmischung zugunsten der chörigen Schreibweise bezeugen seine Beeinflussung durch die Orgel.“<sup>3</sup>

Diese Ausführungen sind einigermaßen erstaunlich. Denn zum einen negiert Gieseler beispielsweise die Unterschiede hinsichtlich Klang, Dynamik und Funktion von Hörnern bzw. Posaunen oder der Kombination von Trompeten und Posaunen. Zum anderen läßt er die Tatsache unberücksichtigt, daß es sich um Instrumentationsspezifika handelt, wie sie bereits in der Orchestermusik des Barock<sup>4</sup> und in abgewandeltem Sinne in jener der Frühklassik und Klassik begegnen. Und schließlich geht er von einer Vorstellung des Orgelklanges aus, die sich an barocken Vorbildern orientiert, nicht aber an der Situation des späten 19. Jahrhunderts. Denn die entscheidende (später ausdrücklich als orgeluntypisch verworfene, ja geradezu bekämpfte) Errungenschaft des damaligen Orgelbaus war gerade die Anpassung an das Orchester im Hinblick auf die Expressivität im dynamischen und klanglichen Bereich. Anstelle der treppen- oder terrassenförmigen Lautstärkeveränderung, bei der jeder einzelne Schritt deutlich wahrgenommen werden kann und die zugleich mit einer Klangmodulierung verbunden ist, bevorzugte man nun die Steuerung der Lautstärke des einzelnen Registers (z. B. durch Jalousieschweller oder, bei bestimmten Zungenregistern, durch Windmodulation) bzw. den sukzessiven Einsatz aller Register durch eine Crescendowalze oder vergleichbare Einrichtungen. Zudem fand eine immer stärkere Hinwendung zum Timbre des Orchesters statt, und zwar durch die Entwicklung und Verwendung von Instrumentalimitatoren. Neben den schon im 18. Jahrhundert gebräuchlichen starken Zungenstimmen – vor allem Trompete und Posaune – traten nun Streicherstimmen, aber auch zart intonierte Zungenstimmen wie Horn und insbesondere Klarinette (gelegentlich so ungewöhnliche Register wie Flügelhorn<sup>5</sup>) immer mehr in den Vordergrund. Darüber hinaus versuchte man, den eigentlich starren Orgelton durch Verwendung von Tremulanten und den Einsatz von Schweberegistern zu beleben und zu beseelen. Und nicht zuletzt zeugen die Betonung der Äquallage und der

<sup>3</sup> Walter Gieseler, Ludwig K. Mayer: Art. *Instrumentation*, in: MGG2S, Bd. 4, 1996, Sp. 920. Entsprechende Beispiele finden sich auch in Werken Richard Wagners, vgl. Erpf, Bsp. 163ff. (aus: *Rheingold*).

<sup>4</sup> Hermann Erpf (S. 15) bezeichnet sie als „Register- und Koppelinstrumentation“.

<sup>5</sup> Z. B. im Manual II der Walcker-Orgel (1912) in der Michaeliskirche zu Hamburg (V/168); vgl. Gotthold Frotzcher: *Die Orgel*, Leipzig 1927, S. 150.

weitgehende Verzicht auf die aufhellenden höheren Oktavlagen ebenfalls von einer Annäherung an den Orchesterklang.

Erstaunlich ist aber Gieselers Argumentation auch deshalb, weil er im Hinblick auf die Beziehung zur Orgel offenbar die wesentlichen Unterschiede in der Instrumentation der beiden genannten Komponisten sieht, was in unserem Kontext nur bedeuten kann, daß Richard Wagner sich weniger stark von der Orgel habe inspirieren lassen als Anton Bruckner. Dem steht gegenüber, was schon Egon Voss als eines der Spezifika von Wagners Orchesterklang hervorhob: „*Es versteht sich nahezu von selbst, daß in den Wagnerschen Werken fast alle Crescendi durch Anwachsen der Instrumentenzahl ausgezeichnet sind. Entsprechend ist für alle Diminuendi ein Ausscheiden von Instrumenten charakteristisch.*“<sup>6</sup>

Bei dieser Technik handelt es sich zweifellos um ein Grundprinzip dynamischer Differenzierung auf der Orgel, unabhängig von der Frage, ob das Hinzufügen oder Wegnehmen von Registern direkt von Hand oder mittels mechanischer, elektrischer oder elektronischer Vorrichtungen erfolgt. Auch eine andere Maxime von Wagners Instrumentation, nämlich „*Bildung und Zusammensetzung der Klänge zu verschleiern*“,<sup>7</sup> entspricht weitgehend dem Prinzip der Klangbildung bei der Orgel. Selten vermag der Hörer wahrzunehmen, aus welchen Einzelregistern sich komplexe synthetische Klänge zusammensetzen. Und vollends verschleiert wird der Klang von Einzelstimmen dann, wenn instrument-imitierende Orgelregister durch die feststehende Kombination von zumeist zwei bis drei Einzelregistern gebildet werden.<sup>8</sup> Oboe beispielsweise aus Violine oder Viola 8' + Quintatön 8'; Schalmei aus Quintatön 8' + Äoline 8'; Klarinette aus Quintatön 8' + Gamba 8'.

Daß Richard Wagner mit der Orgel und ihren klanglichen Eigenheiten vertraut war, ja sich der besonderen Wirkung von Orgelklängen bzw. -tönen etwa im *Rheingold* direkt bediente, konnte jüngst am Beispiel des „Orgelwerkes“ im Festspielhaus Bayreuth gezeigt werden.<sup>9</sup> Daß er überdies Prinzipien der Orgelregistrierung übernahm, hatte bereits Egon Voss implicite konstatiert. Die Unterschiede in der Instrumentation Bruckners und Wagners liegen demnach weniger im Grundsätzlichen als vielmehr in der Detailrealisierung. Bevorzugte Anton Bruckner die eher blockhafte, kontrastierende gruppenweise Verwendung der Bläser, wobei beispielsweise der Einsatz der Hörner<sup>10</sup> und auch der Posaunen sich an den Stimmlagen eines Chores orientiert, so zielte Wagner, seinen eigenen Worten zufolge, eher auf den unmerklichen,

<sup>6</sup> Egon Voss: *Studien zur Instrumentation Richard Wagners* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 24), Regensburg 1970, S. 243. Es ist interessant, daß Richard Wagner diese Konzeption auch für seine Bearbeitungen der Beethoven-Sinfonien propagierte (vgl. ebda., S. 42), obschon vor der Erfindung der Ventile 1815 entsprechende Wirkungen wegen des begrenzten Tonvorrates von Trompeten und Hörnern nicht zu realisieren waren.

<sup>7</sup> Ebda., S. 53.

<sup>8</sup> Vgl. Karl Lehr: *Die moderne Orgel in wissenschaftlicher Beleuchtung*, Leipzig 1912, S. 205–215.

<sup>9</sup> Christian Ahrens: *Ein ‚Orgelwerk‘ im Festspielhaus Bayreuth*, in: AfMw 54 (1997), S. 137–150.

<sup>10</sup> Vgl. Christian Ahrens: *Innovative Elemente in Schumanns ‚Konzertstück für vier Hörner und Orchester‘ F-Dur op. 86*, in: Schweizerische Musikzeitung 123 (1983), S. 150ff.

feinen Übergang und die Kunst der Vermittlung: „das Schroffe und Jähe ist mir zuwider geworden.“<sup>11</sup>

In einem Bericht über die Einweihung der Sauer-Orgel (1882) im Berliner Dom sprach der Verfasser die Entwicklung der Orgel und der Orgelmusik seit den Zeiten Johann Sebastian Bachs an und knüpfte daran folgende Überlegungen:

„Und wenn man sagt, daß das Orgelspiel über Johann Sebastian Bach nicht hinauskömme, so ist das eitel – Torheit. In contrapunctischer Hinsicht ist ja richtig [...], aber wenn man die Orgel der Gegenwart hinsichtlich der Klangfarben und deren ungemein leichter Handhabung resp. der Instrumentierung (Orchestration) benutzen will, da bleibt noch Verdienstes genug übrig. In dieser Beziehung sind eigentlich Kompositionen, welche diese Errungenschaften ausnutzen, noch nicht vorhanden.“<sup>12</sup>

Richard Strauss hatte für das einschlägige Kapitel über die Orgel in der *Instrumentationslehre* den bedeutenden Organisten, Orgelsachverständigen und Musikwissenschaftler Philipp Wolfrum gewonnen.<sup>13</sup> Über die Art und Weise, in der Orgelwerke von J. S. Bach und anderen Komponisten der Vergangenheit auf den modernen Orgeln der Jahrhundertwende ausgeführt werden sollten (und zweifellos auch ausgeführt wurden), äußerte sich Wolfrum folgendermaßen:

„Und die großen Bachschen Orgelwerke (Präludien, Fugen, Tokkaten etc.) sollten unter Berücksichtigung aller gebotenen Mittel: der Farbmischung, der Dynamik, des gleichzeitigen Benützens verschiedener und verschieden registrierter Manuale und des Pedals, ähnlich 'instrumentiert' werden, wie es bei einer Symphonie des Orchesters geschieht. Nur so kann das unendlich reiche und weit verzweigte Melos der Bachschen Tonsprache dem Hörer zu Gemüte geführt werden. Aber wir sind oft in der Lage, ein musikalisches Geplärre als 'Orgeln' zu bezeichnen.“<sup>14</sup>

In einer Beschreibung der 1889 fertiggestellten Sauer-Orgel in der Thomaskirche zu Leipzig hob der damalige Thomasorganist und Komponist Carl Piutti ausdrücklich hervor, Sauer habe es verstanden, einen musikalisch überzeugenden Ausgleich zu finden zwischen den Anforderungen an das strahlende Plenum der Gesamtorgel einerseits, den Individualklang der solistisch eingesetzten Einzelstimmen andererseits, und er hatte dabei das Vorbild des Orchesters vor Augen: „Was dem Künstler im Orchester, Geiger oder Flötist, bei der Intonation Hauptaufgabe ist: den Ton seines Instruments elastisch zu machen zur Verbindung mit dem eines anderen, das ist auch hier unserem Meister die Hauptaufgabe gewesen; und es ist ihm gelungen!“<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Brief an Mathilde Wesendonck vom 29.10.1859, zit. nach Voss, S. 39.

<sup>12</sup> Zit. nach Hans-Joachim Falkenberg: *Wilhelm Sauer. 1831–1916*, Lauffen 1991, S. 137.

<sup>13</sup> Vgl. Berlioz, S. I.

<sup>14</sup> Ebda., S. 262. Entsprechend äußerte sich auch Lehr, S. 238.

<sup>15</sup> *Die Sauer-Orgel in der Thomaskirche zu Leipzig*, hrsg. v. Ullrich Böhme, Leipzig 1991, S. 16.

Offenkundig wirkten hier jeweils gegensätzliche Strömungen zusammen. In der Orgelmusik versuchte man, verallgemeinernd gesprochen, das Orchester in seinen Klangwirkungen zu imitieren,<sup>16</sup> und zwar nicht zuletzt, um sich aus der Bindung an die liturgische Funktion zu lösen, da man das Instrument selbst nicht ohne weiteres in Profanbauten verpflanzen konnte. In der Instrumentalmusik hingegen wurden Charakteristika des Orgelklanges nachgeahmt, um dem Orchester eine quasi religiöse Weihe zu geben. Dies gilt im übrigen gleichermaßen für eine Instrumentationstechnik, die man als Imitierung des Orgelklanges ohne wirkliche Orgel bezeichnen könnte (etwa in den Finalsätzen der Sinfonie Nr. 2 (Urlicht: „*Auferstehn, ja auferstehn*“) und Nr. 3 von Gustav Mahler), wie für den Einsatz einer 'echten' Orgel im Orchester (etwa in *Zarathustra* von Richard Strauss oder in Mahlers Sinfonie Nr. 8 bzw. dem Schlußakkord im Finale der Sinfonie Nr. 2). Hier ist die Nutzung eher konventionell, die Orgel fungiert in ganz traditioneller Weise als überhöhendes Steigerungsmittel. Es ging den Komponisten offenbar mehr um die liturgisch-religiösen Assoziationen des Orgelklanges, als um das Ausschöpfen aller Möglichkeiten der Orgel und ihre wirkliche Integration in das Orchester.

Mit Blick auf den Bau von Konzertsaalorgeln im 19. Jahrhundert sprach Friedrich Jakob davon, es habe eine Profanisierung der Kirche stattgefunden, der „*seltsamer Weise eine gewisse Weihe oder Sakralisierung des an sich weltlichen Konzertsaales gegenüber[stehe]*.“<sup>17</sup> Eben dies trifft offenkundig auch auf stilistische Mittel der Orchester- und Instrumentationstechnik zu. Zieht man weiter in Betracht, daß Choräle und Hymnen, teils instrumentaliter ausgeführt, teils mit oftmals religiösen oder pseudoreligiösen Texten versehen, Einzug in die Sinfonik fanden, so läßt sich durchaus von einer Sakralisierung der Instrumentalmusik insgesamt sprechen, wobei der Rückgriff auf gleichsam idealtypische Spezifika des Orgelklanges in diesem Prozeß eine nicht geringe Rolle spielte. Auf der Seite des Orgelbaus wurde die Angleichung an das Orchester vielfach deswegen als Fehler angesehen, weil man befürchtete, der vorgeblich zutiefst religiöse Charakter der Orgel werde damit in Zweifel gezogen oder gar zerstört.<sup>18</sup> Es erscheint bezeichnend, daß im Zuge der Orgelbewegung gerade die Angleichung an das Orchester vehement bekämpft und die Rückkehr der Orgel zu ihrer rein liturgischen Funktion (und daraus abgeleitet einer entsprechenden Disposition und baulichen Konzeption) gefordert wurde.

An zwei Beispielen soll die wechselseitige Durchdringung von Orgelbau und Registrierung einerseits, der Instrumentation im Orchester andererseits erläutert werden. Dabei bleibt der Bereich der realen Kombination von Orgel und Orchester bewußt ausgeklammert.

<sup>16</sup> Vgl. Diethard Hellmann: *Zur Geschichte und Entwicklung des Orgelkonzertes*, in: *Orgelmusik, Kirchenraum und Aufführungspraxis*, hrsg. v. Johann Trummer (= *Neue Beiträge zur Aufführungspraxis* 3), Regensburg 1997, S. 15.

<sup>17</sup> Friedrich Jakob: *Die Orgel im Konzertsaal*, Männedorf 1981, S. 27.

<sup>18</sup> Vgl. hierzu: *Zur Geschichte der Konzertsaalorgel in Deutschland. Die Klais-Organ der Ruhr-Universität Bochum*, hrsg. v. Christian Ahrens u. Jonas Braasch, Frankfurt a. M. 1999, Kap. 1.

**Beispiel 1: Fernwerke**

Nachdem man durch den Einsatz der Pneumatik und später der Elektropneumatik im Orgelbau die Möglichkeit gewonnen hatte, große Distanzen zwischen Spieltisch und Pfeifenwerk zu überbrücken, kam der Bau von Fernwerken in Mode. Ohne Zweifel orientierte sich diese technische Neuerung an der Verwendung von hinter der Bühne oder in Nebenräumen aufgestellten einzelnen Orchesterinstrumenten oder ganzen Instrumentengruppen,<sup>19</sup> doch blieb die räumlich getrennte Aufstellung entsprechender Werke in der Orgel immer umstritten. Die Auseinandersetzung wurde weniger mit rationalen Argumenten denn mit Gefühlen und Emotionen geführt: „den einen kamen (fast) die Tränen, andere sprachen unverblümt von Kitsch.“<sup>20</sup> Fernwerke hatten ihren Platz vor allem in Konzertsaalorgeln, doch wurden gelegentlich auch Kirchenorgeln damit ausgestattet, z. B. die 1869 vollendete Orgel in St. Thomas zu Berlin. In der Rezension des Einweihungskonzertes hieß es u. a., in einem Bach'schen Pastorale sei „besonders die effectvolle Wirkung des Fernwerkes mit seinen wunderbar schön sphärenartigen Klängen hervor[getreten]“.<sup>21</sup> Bemerkenswerter Weise wurden einige für Synagogen bestimmte große Orgeln ebenfalls mit Fernwerken ausgestattet, u. a. die Walcker-Orgel (1910) der Neuen Synagoge in Berlin<sup>22</sup> oder die 1900 erbaute Walcker-Orgel der Synagoge in Dortmund, der bei einem Umbau im Jahre 1907 ein Fernwerk angefügt wurde.<sup>23</sup> Und die Sauer-Orgel der Jahrhunderthalle Breslau von 1912/13, für deren Disposition kein geringerer als Karl Straube verantwortlich zeichnete, hatte nicht nur als Manual V ein Fernwerk mit immerhin 23 Registern (darunter sieben Rohrwerke und ein Glockenspiel), sondern überdies ein Fernpedal von acht Stimmen.<sup>24</sup>

Zunächst stand man dem Fernwerk durchaus positiv gegenüber, jedenfalls bei Orgeln, die für Konzertsäle bestimmt waren. In der 1927 erbauten Walcker-Orgel im Hans-Sachs-Haus Gelsenkirchen (IV/91) waren erste Anregungen der Orgelbewegung

<sup>19</sup> In der Bühnen- und Orchestermusik des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts wurde z. B. das Harmonium – gleichsam als Orgelersatz – nicht selten hinter der Bühne oder jedenfalls getrennt vom eigentlichen Klangkörper aufgestellt: Hector Berlioz verwendet es in seinem Oratorium *L'Enfance du Christ* in einem Bühnen-Nebenraum, Arnold Schoenberg in den zwei Fernorchestern und den zwei Orchestern in der Höhe seines Oratoriums *Die Jakobsleiter*.

<sup>20</sup> Hans-Joachim Falkenberg: *Wilhelm Sauer und die Konzertorgel seiner Zeit*, in: Görlitz. Stadthalle. *Die Wilhelm Sauer-Orgel*, Görlitz o. J., S. 9. In Bezug auf das Fernwerk in der Sauer-Orgel (1908) der Erlöserkirche in Bad Homburg konstatierte Hans Martin Balz (*Hans Klotz und der Umbau der Sauer-Orgel in Bad Homburg vor der Höhe im Jahre 1939*, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, hrsg. v. Alfred Reichling, Kassel 1995, S. 402): „Zunächst bildete das Fernwerk einen Stein des Anstoßes. Die Gottesdienstbesucher – Ortsgemeinde und Kurgäste – schätzten dagegen offenbar das Fernwerk und wollten es hören, Pfarrer und Kirchenmusiker dagegen taten sich immer schwerer damit, seiner Verwendung einen Sinn zu geben.“

<sup>21</sup> Aus dem Berliner Fremdenblatt, zit. nach Falkenberg, *Sauer*, S. 166; ebenfalls positiv lauteten die zeitgenössischen Bewertungen anderer Fernwerke, vgl. ebda., S. 242 u. S. 250.

<sup>22</sup> Hans Hirschberg: *Die Orgelwerke der Neuen Synagoge zu Berlin*, in: *ars organi* 44 (1996), S. 143.

<sup>23</sup> Hermann Fischer, Theodor Wohnhaas: *Quellen zur Geschichte der Orgeln in Westdeutschen Synagogen*, in: *Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte* 5 (1976), S. 302f.

<sup>24</sup> Ludwig Burgemeister: *Der Orgelbau in Schlesien*, Frankfurt a. M. 1973, S. 260–265. Bei einem Umbau 1937 wurde übrigens das Fernwerk zu einer „Gegenorgel“ umfunktioniert und diese um ein sogenanntes „Barockwerk“ erweitert.

bewußt aufgegriffen worden. Insgesamt 14 Register hatte Walcker nach dem Vorbild Gottfried Silbermanns intoniert, weitere elf nach dem Vorbild Michael Praetorius'. Dennoch verfügte die Orgel nicht nur über die gängigen Spielhilfen sowie drei Jalousieschweller und eine Crescendo-Walze, sondern zudem über ein „unsichtbares Orgelfernwerk“.<sup>25</sup> Dieses sowie ein zugehöriges Pedal mit zwei Registern, die sich automatisch zuschalteten, konnten vom Manual IV aus gespielt werden, und zwar wahlweise anstelle des eigentlich disponierten Bombardwerkes.<sup>26</sup>

Daß man in der Zeit der Orgelbewegung das Fernwerk ganz anders beurteilte, ist kaum verwunderlich, wohl aber, daß man nicht mehr bereit war, eine eigenständige, den akustischen Eigenheiten angemessene Nutzung zu akzeptieren. In einer Bewertung der Sauer-Orgel in der Erlöserkirche zu Bad Homburg (1908) hieß es 1940, der lange Übertragungsweg führe dazu, „daß dasselbe [i. e. Fernwerk] *solo nur schlecht und in Zusammenwirkung mit den beiden unteren Manualen und dem Pedal überhaupt nicht zu spielen war*“.<sup>27</sup> Es ist schon erstaunlich, daß man in Deutschland den langen Übertragungsweg besonders kritisierte, während man in den angelsächsischen Ländern keinerlei Vorbehalte dagegen hatte. George Ashdown Audsley hob vielmehr in der Beschreibung eines Fernwerks im *Auditorium* zu Chicago die Entfernung zur Orgel von mehr als 100 Fuß hervor und bemerkte, die optimale Wirkung jener Vorrichtung beruhe auf folgenden Voraussetzungen: einem beträchtlichen Abstand des Fernwerkes zum Spieler und zum Publikum sowie der Platzierung der Pfeifen in einem Schwellkasten.<sup>28</sup>

Mithin ging man offenbar in jener Zeit in Deutschland von einer überwiegend gleichzeitigen Verwendung der gewöhnlichen Register und des Fernwerks aus, ob schon in der entsprechenden Orchesterpraxis eine Gleichzeitigkeit nur selten und dann, wie etwa in der Leonoren-Ouvertüre von Ludwig van Beethoven, dem Requiem von Hector Berlioz oder der Sinfonie Nr. 1 von Gustav Mahler, unter bestimmten musikalischen Bedingungen realisiert wurde, infolge derer die Zeitverzögerung sich nicht störend bemerkbar machte. In den Urteilen jener Fachleute, die um die Besonderheiten eines Fernwerkes wußten und seine Verwendung aufgrund eigener Erfahrungen beschrieben, ist jedenfalls von den Problemen der Zeitverzögerung keine Rede.<sup>29</sup> Dies kann nicht überraschen angesichts der Tatsache, daß Fernwerke ihrer Funktion nach eigentlich 'Echowerke' sind, daß aber gerade die Praxis der Echowirkung für die Kirchenmusik von erheblicher Bedeutung war und eine lange historische Tradition hat-

<sup>25</sup> Alfred Fischer: *Die Formgestaltung des Hans-Sachs-Hauses*, in: Festschrift zur Einweihung des Hans-Sachs-Hauses Gelsenkirchen, Gelsenkirchen 1927, S. 8.

<sup>26</sup> Herbert Briefs: *Die Konzertorgel im Hans-Sachs-Haus*, in: Festschrift zur Einweihung des Hans-Sachs-Hauses Gelsenkirchen, Gelsenkirchen 1927, S. 20. Die Bezeichnung deckt sich nicht mit modernen Vorstellungen eines solchens Werkes, enthielt es doch keine horizontal angebrachten Zungenstimmen nach spanischem Vorbild, sondern lediglich einige gewöhnliche „schwere Zungenstimmen (Bombarde, Posaune und Trompete)“.

<sup>27</sup> Falkenberg, S. 242.

<sup>28</sup> George Ashdown Audsley: *The Art of Organ Building*, New York 1905/ Reprint New York 1965, Bd. 1, S. 502. Der Autor spricht dabei durchgehend vom „Echowerk“.

<sup>29</sup> Vgl. beispielsweise Lehr, S. 218.

te.<sup>30</sup> Man verfügte mithin eigentlich, zumindest in der kirchlichen Vokal- und auch der nicht orgelgebundenen Instrumentalmusik, über hinreichende Erfahrungen, um die Vorzüge jener Klangwirkungen schätzen und musikalisch wirkungsvoll nutzen zu können.

### Beispiel 2: Die verdeckte Aufstellung des Opernorchesters

Wagners Konzeption der Orchesteraufstellung, die im Bayreuther Festspielhaus ihren entschiedensten Ausdruck fand, beschränkte sich keineswegs auf das Opernhaus, sondern sollte auch für das Sinfonieorchester Gültigkeit haben.<sup>31</sup> Wichtig war ihm, daß die „Zerteilung des Instrumentalkomplexes in zwei Hälften, die der Saiten- und die der Blasinstrumente“ aufgehoben wurde, da sich in ihr „eine wirkliche Roheit und Gefühllosigkeit für die Schönheit eines sich innig verschmelzenden, überallhin gleich wirkenden Orchesterklanges bekundet [habe].“<sup>32</sup> Wenngleich sich an keiner Stelle ein direkter Hinweis auf das Vorbild des Orgelgehäuses und damit des Orgelklanges für seine Orchesterkonzeption findet, spricht die Bezeichnung „Schallgehäuse“ für einen Kasten, den er 1853 für das Musikfest in Zürich hatte konstruieren lassen und in den er das Orchester plazierte, für sich. Da dieses Schallgehäuse als unmittelbares Vorbild für den Bayreuther Orchestergraben diente,<sup>33</sup> sind die Anregungen durch den Orgelbau evident. Denn im Orgelgehäuse werden die einzelnen Stimmen zwar nach Werken getrennt aufgestellt, dennoch kommt es zu einer weitgehenden Klangsynthese, bei der die genaue räumliche Platzierung eines Einzelregisters weder auszumachen ist noch ausgemacht werden soll.<sup>34</sup> Ebenfalls nicht bemerkbar ist für den unkundigen Hörer die Aufteilung des Pfeifenwerks in eine C- und eine Cis-Seite, innerhalb derer die Töne jeweils in großen Sekunden ansteigen.

Und nicht zuletzt weist die Unsichtbarkeit der Instrumente und ihrer Spieler, die Wagner forderte und die er mit dem Orchestergraben in Bayreuth realisierte, ebenfalls Parallelen zur Orgel auf.<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Auf die „historische Dimension“ des Echowerks machte Hans Martin Balz (*Die Sauer-Orgel und die Neue Bach-Orgel der Erlöserkirche zu Bad Homburg*, S. 242) aufmerksam; die Bezeichnung „Echowerk“ gebrauchte übrigens Sauer selbst in seinem Kostenanschlag.

<sup>31</sup> Vgl. Voss, S. 36f.

<sup>32</sup> Richard Wagner: *Schriften*, Bd. 5, S. 95, zit. nach: Voss, S. 36. Wagners Vorbehalte richteten sich gegen eine Teilung in die Bläser auf der einen und die Streicher auf der anderen Seite, wie sie Johann Adolf Hasse 1754 in Dresden begründete und wie sie bis in die neuere Zeit in Deutschland vielfach beibehalten wurde; vgl. Christoph-Hellmut Mahling (Heinz Becker): *Art. Orchester: A. Das Orchester*, in: MGG2S, Bd. 7, 1997, Abb. 7, Sp. 827 und Sp. 823. In diesem Punkt bezog sich Wagner ausdrücklich auf das Vorbild Spontinis.

<sup>33</sup> Voss, S. 37.

<sup>34</sup> Es ist bezeichnend, daß im Zuge der Orgelbewegung, die ausdrücklich die Abkehr von der symphonischen Orgel propagierte, die sogenannten Freipfeifenprospekte so große Bedeutung erlangten. In dem man auf das Gehäuse mit seiner klangverschmelzenden Wirkung verzichtete, glaubte man nicht zuletzt, dem Werkprinzip und der Durchhörbarkeit dienen und sich vom Orchesterklang distanzieren zu können.

<sup>35</sup> Vgl. Voss, S. 41.

Berücksichtigt man die Art und Weise, in der Bruckner, Strauss und Mahler in ihren Orchesterwerken als orgeltypisch geltende Gestaltungsmittel einsetzten, so drängt sich die These auf, daß es ihnen gleichsam um die Liturgisierung einer eigentlich profanen Musik ging. Indem sie sich einiger Mittel bedienten, die als Stereotype mit der Orgel assoziiert werden konnten, erweckten sie beim Hörer den Eindruck von religiöser, weihvoller Musik. Daß Wagner den Einsatz orgelspezifischer Registrierungs-techniken so zu verschleiern verstand, daß sie zumeist gar nicht wahrgenommen werden, wurzelt in einer ganz persönlichen ästhetischen Konzeption. Der Tatbestand dürfte jedoch auch damit zusammenhängen, daß sich in seinen Opern jene Assoziationen durch den Text hervorrufen ließen, es also der musikalischen Untermauerung nicht mehr bedurfte.

Im Bereich der Orgel und der Orgelmusik vollzog sich zur selben Zeit eine Profanisierung, die sich keineswegs auf die Übernahme von Instrumentationsprinzipien des Orchesters beschränkte, sondern sich nicht zuletzt auf das Repertoire ausdehnte. Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts gewannen, gefördert nicht zuletzt durch Abbé Vogler und seine orgelbaulichen bzw. orgelmusikalischen Ideen,<sup>36</sup> Bearbeitungen von Orchesterwerken für die Orgel sowie programmatisch-dramatische Kompositionen zunehmend an Bedeutung. Und zwar nicht allein dort, wo Orgeln in Profanbauten vorhanden waren, sondern durchaus auch in Kirchen; letzteres löste namentlich im protestantischen Bereich teilweise heftige Proteste aus.<sup>37</sup> In den Konzerten der Organisten in den Townhalls englischer Städte beispielsweise hörte man neben der 'klassischen' Orgelmusik nicht zuletzt „*Bearbeitungen von Opernmusik; [...] Begeistert war das Publikum, wenn im 'Gewitter' von Lemmens der Donner rollte und die Blitze zuckten, um bald in einem Hirtenlied auszuklingen. Die Tell-Ouvertüre und besonders Wagnersche Musik waren sehr beliebt.*“<sup>38</sup>

Was sich aus dem Blickwinkel des Orchesters wie eine Bezugnahme auf Spezifika der Orgel ausnimmt, erscheint unter dem Gesichtspunkt des Orgelklanges als eine Hinwendung zum Orchester. Bemerkenswert ist daran vor allem, daß die Orientierung am Klang- und Instrumentationsideal des jeweils anderen Klangkörpers bis heute zumeist negativ bewertet wird: gewissermaßen als Preisgabe der eigenen Identität, als Verzicht auf instrumentspezifische Möglichkeiten. Besondere Beachtung im Hinblick auf die hier zur Debatte stehenden Fragen verdient der Aspekt, daß Grundlage für die Beschreibung der Sachverhalte und für ihre Bewertung im besten Falle idealtypische Vorstellungen von dem jeweils Anderen – im übertragenen Sinne: 'Fremden' – sind. Denn die Kennzeichnung als orgel- bzw. orchestertypisch scheint jeweils von einem Bild abgeleitet, das mit der Wirklichkeit nur wenig zu tun hat. Die Terrassendynamik war nach 1850 nicht mehr das alleinige Ideal des Orgelklanges, und die Besonderhei-

<sup>36</sup> Christian Friedrich Gottlob Wilke: *Ueber die Crescendo- und Diminuendo-Züge an Orgeln*, in: AmZ, 25 (1823), Sp. 119.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu Ahrens und Braasch, Kap. 3.

<sup>38</sup> Zit. nach Hans Joachim Moser: *Orgelromantik*, Ludwigsburg 1961, S. 20. Ähnlich beliebt waren derartige Stücke auch in Frankreich, vgl. Hermann J. Busch: *Die französische Orgelsymphonie – Musik zwischen Kirchenraum und Konzertsaal*, in: *Orgelmusik, Kirchenraum und Aufführungspraxis*, hrsg. v. Johann Trummer (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 3), Regensburg 1997, S. 22f.

ten des Orchesters lagen eben nicht nur darin, daß der Einzelton oder der Gesamtklang für sich durch eine entsprechende Spieltechnik dynamisch gesteigert werden konnten. Längst hatten gemeinsame Vorstellungen zu einer weitgehenden Angleichung des Klangideals von Orgel und Orchester geführt, hatte man Elemente des einen Instrumentes auf das andere übertragen. Gleichwohl scheinen der Code oder die Konvention, aufgrund derer eine Orgel als 'Orchesterorgel' oder die Instrumentierung im Orchester als 'orgelgemäß' bezeichnet wurde, bis heute weitgehend unverändert und weiterhin gültig. Dabei fällt auf, daß die Codes offenbar jeweils von der Gegenseite aus definiert werden: was vom Standpunkt des Orgelkenners aus als orchestertypisch gilt, wird von der Orgel ausgehend bewertet; was in der Instrumentierung orgelmäßig ist, vom Orchester aus. Daß dabei vorgefaßte Meinungen, Vorurteile und Mißverständnisse eine erhebliche Rolle spielen und die Realitäten der jeweils anderen Seite oftmals vollständig aus dem Blick geraten, kann eigentlich nicht überraschen.

Wolfgang Auhagen

## Zu Fragen der Klangfarbenwahrnehmung und der Klanggestaltung durch Musiker

Im ersten Teil des Beitrages wird ein Überblick über Forschungsergebnisse und aktuelle Fragen zum Themenkomplex Klangfarbe gegeben. Der zweite Teil ist einer Untersuchung gewidmet, die zur Zeit am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin durchgeführt wird. Bei dieser Untersuchung geht es um die klangliche Realisierung verbal vorgegebener Klangattribute wie z. B. „tragend“ oder „dunkel“ durch Instrumentalisten.

Untersuchungen zur Klangfarbe lassen sich in zwei große Richtungen einteilen: bei dem einen Forschungsansatz steht die Klangproduktion im Zentrum der Betrachtung, bei dem anderen die Klangrezeption, die Klangwirkung. Innerhalb der Forschung zur Klangproduktion ist eine weitere Differenzierung möglich nach Untersuchungen an einzelnen Musikinstrumenten, einzelnen Instrumentalisten, Sängerinnen und Sängern sowie am Gesamtklang eines Ensembles bzw. Orchesters. Ein Schwerpunkt der Untersuchungen zu einzelnen Musikinstrumenten ist es, klangliche Besonderheiten von Musikinstrumentengruppen, z. B. den Streichinstrumenten, in Abgrenzung zu anderen Gruppen herauszuarbeiten, dann aber auch eine Differenzierung innerhalb der einzelnen Instrumentengruppen vorzunehmen. Als wichtige klangunterscheidende Parameter wurden in solchen Untersuchungen herausgearbeitet:

- die Periodizität bzw. Aperiodizität der Zeitfunktion des abgestrahlten Klanges,
- die Hüllkurve des Betragspektrums,
- Formanten, also klangprägende Gebiete relativ erhöhter Energie im Spektrum, deren Frequenzbereich von der wechselnden Grundfrequenz weitgehend unabhängig ist,
- Geräuschanteile,
- zeitabhängige Veränderungen des Klangspektrums im quasistationären Abschnitt,
- Ein- und Ausschwingvorgänge.

Zu vielen Musikinstrumenten gibt es bereits eingehende Untersuchungen, die sich mit dem Einfluß des Materials und bautechnischer Besonderheiten auf den Klang befassen, z. B. die Untersuchungen Gregor Widholms<sup>1</sup> und Gerald Sonnecks<sup>2</sup> zu Besonderheiten des Wiener Horns und der Wiener Oboe im Vergleich zu den französischen

<sup>1</sup> Gregor Widholm: *Der Einfluß des Instrumentariums auf den Klang der Wiener Philharmoniker, aufgezeigt am Beispiel des Wiener Horns*, in: Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht, hrsg. v. Otto Biba u. Wolfgang Schuster, Tutzing 1992, S. 343-366; ders.: *Die Wiener Oboe als Teil eines spezifischen orchestralen Klangkonzeptes*, in: Zur Situation der Musiker in Österreich, hrsg. v. Paul W. Fürst, Wien 1994, S. 169-176.

<sup>2</sup> Gerald Sonneck: *Ergebnisse von Klanganalysen Wiener und Französischer Oboen*, in: Zur Situation der Musiker in Österreich, hrsg. v. Paul W. Fürst, Wien 1994, S. 151-168.

Bautypen. Besonders schwierig ist es allerdings, Qualitätsparameter eines Instrumentenklanges zu ermitteln und diese auf konkrete bautechnische Merkmale zu beziehen. Schwierig ist dies insbesondere deshalb, weil sowohl die Perspektive des Instrumentalisten als auch diejenige des Hörers zu berücksichtigen ist. Arbeiten auf diesem Gebiet, zum Beispiel Jürgen Meyers Untersuchungen an Gitarren<sup>3</sup> oder Heinrich Dünwalds Untersuchungen an Violinen<sup>4</sup>, zeigten, daß es keine isolierten physikalischen Parameter sind, die die Klangqualität prägen, sondern daß es sich stets um ein komplexes Zusammenwirken mehrerer Faktoren, z. B. der Ausgeprägtheit einzelner Resonanzen und den Pegelverhältnissen zwischen verschiedenen Frequenzbereichen des Spektrums, handelt. In der Tatsache, daß die Klangqualität von Musikinstrumenten offensichtlich durch Merkmalskonstellationen geprägt ist, kann man einen Hinweis darauf sehen, daß Klangfarbe als Wahrnehmungsqualität nicht nur das Ergebnis einer peripheren Schallanalyse im Gehörorgan ist, sondern auf einer höheren kognitiven Ebene verarbeitet wird.

Nicht nur bautechnische Details und Material des Resonanzkörpers können die Klangfarbe eines Instruments prägen, sondern auch die Art der Anregung. So haben z. B. die Untersuchungen Jobst Fricke zur Klangentstehung bei Klavieren<sup>5</sup> gezeigt, daß die Dauer des Kontaktes von Hammer und Saite entscheidende Bedeutung für die Art der zyklischen Gliederung des Klangspektrums hat. Es ist eine kontrovers beantwortete Frage, ob nicht die Anregungsfunktion und damit auch die Spieltechnik den Klang eines Instruments am stärksten prägen. Allerdings sind Untersuchungen zur Klanggestaltung durch Instrumentalisten oder Sänger bisher nur sehr selten durchgeführt worden, z. B. von Ekkehard Jost<sup>6</sup> und von Karel Krautgartner<sup>7</sup> an Klarinettenisten. Die Performance-Forschung hat sich bisher vor allem Fragen der expressiven Gestaltung musikalischer Strukturen zugewandt. Die Gestaltung des einzelnen Klanges ist sozusagen ein Grenzgebiet zwischen Akustik und Musikpsychologie, das noch nicht aufgearbeitet wurde. So gibt es auch im Hinblick auf klangliche Qualitätsparameter des Instrumentalspiels bzw. Gesanges bisher keine auf breiter Basis gesicherten Ergebnisse. Bram Gätjen ist der Auffassung, daß stark gegliederte Klangspektren, also eine Hervorhebung von Formantbereichen, ein Qualitätsmerkmal des Oboenklanges

<sup>3</sup> Jürgen Meyer: *Akustik der Gitarre in Einzeldarstellungen*, Frankfurt a. M. 1985.

<sup>4</sup> Heinrich Dünwald: *Die Klangqualität von Violinen unter besonderer Berücksichtigung der Herkunft der Instrumente*, in: *Zum Streichinstrumentenbau des 18. Jahrhunderts. Bericht über das 11. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus*, Michaelstein, 9.-10. November 1990, Michaelstein 1994, S. 71-82.

<sup>5</sup> Jobst Peter Fricke: *Hammer-Berührungsdauer und Saitenform bei der angeschlagenen Klaviersaite*, in: *Fortschritte der Akustik, FASE/DAGA 82*, Göttingen, S. 891-894; ders.: *Zyklische Spektren tiefer Klaviersaiten*, in: *Fortschritte der Akustik, FASE/DAGA 85*, Stuttgart, S. 439-442.

<sup>6</sup> Ekkehard Jost: *Akustische und psychometrische Untersuchungen an Klarinettenklängen* (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung PK, Bd. 1), Köln 1967.

<sup>7</sup> Karel Krautgartner: *Untersuchungen zur Artikulation bei Klarinetteninstrumenten im Jazz*, Diss. phil. Köln 1982 (maschr.).

sein.<sup>8</sup> Vor dem Hintergrund der an der Humboldt-Universität durchgeführten Studie scheint dieses Ergebnis einer Überprüfung auf breiterer Basis zu bedürfen.

Ein bisher ebensowenig bearbeitetes Gebiet ist der interkulturelle Vergleich der Klangproduktion unter ästhetischem Gesichtspunkt. Walter Graf wies schon 1969 auf die große Bedeutung hin, die der Klangfarbe in außereuropäischen Musikkulturen zukommt, und führte einige sonographische Untersuchungen durch.<sup>9</sup> Dennoch gibt es nur wenige umfangreichere vergleichende Studien, die wie diejenige Helmut Rösings zum Spalt- und Verschmelzungsklang<sup>10</sup> oder diejenige Rudolf Maria Brandls zur Schwebungsdiaphonie<sup>11</sup> auf allgemeinere klangästhetische Prinzipien schließen lassen.

Durch Computereinsatz können inzwischen auch komplette Musikstücke in Sonagrammen erfaßt werden. Mittels solcher Langzeitsonagramme lassen sich einerseits Interpretationsunterschiede auf klanglicher Ebene untersuchen, wie dies von Fördermayr, Deutsch und Jena an Symphonien von Mozart und Bruckner gezeigt wurde,<sup>12</sup> andererseits ist es auch möglich, der Klangfarbe als formkonstituierendes Element auf die Spur zu kommen, wie dies Alexandra Hettergott exemplarisch an Anton Weberns Symphonie opus 21 demonstriert hat.<sup>13</sup> In folgender Übersicht sind die verschiedenen Forschungen zur Klangproduktion noch einmal zusammengestellt:

## 1. Untersuchungen zur Klangproduktion

### 1.1. Einzelne Musikinstrumente

- Erfassung von Besonderheiten der Musikinstrumentenfamilien und Untergruppen
- Einfluß des Materials und bautechnischer Besonderheiten auf den Klang
- Qualitätsparameter von Musikinstrumenten-Klängen und ihre Beeinflußbarkeit durch bautechnische Maßnahmen
- Einfluß der Anregungsfunktion / der Spieltechnik auf den Klang

<sup>8</sup> Bram Gätjen: *Qualitätsmerkmale von Oboenklängen*, in: Flöten, Oboen und Fagotte des 17. und 18. Jahrhunderts (= Bericht über den 1. Teil des 12. Symposiums zu Fragen des Musikinstrumentenbaus Michaelstein, 8./9. November 1991), Michaelstein 1994, S.77-85.

<sup>9</sup> Walter Graf: *Die musikalische Klangforschung. Wege zur Erfassung der musikalischen Bedeutung der Klangfarbe*, Karlsruhe 1969.

<sup>10</sup> Helmut Rösing: *Probleme und neue Wege der Analyse von Instrumenten- und Orchesterklängen*, Wien 1970; ders.: *Die Bedeutung der Klangfarbe in traditioneller und elektronischer Musik*, München 1972.

<sup>11</sup> Rudolf Maria Brandl: *Die Schwebungs-Diaphonie aus musikethnologischer und systematisch-musikwissenschaftlicher Sicht*, in: Volks- und Kunstmusik in Südosteuropa, Regensburg 1989, S. 51-67; ders.: *Die „Schwebungsdiaphonie“ im Epiros und verwandte Stile im Lichte der Psychoakustik*, in: Von der Vielfalt musikalischer Kultur: Festschrift für Josef Kuckertz zur Vollendung des 60. Lebensjahres, Anif/Salzburg 1992, S. 43-80.

<sup>12</sup> Franz Fördermayr, Werner A. Deutsch u. Stefan Jena: *Digitale Langzeitanalysen als neue Methode der Untersuchung von Orchesterklängen*, in: Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht, hrsg. v. Otto Biba u. Wolfgang Schuster, Tutzing 1992, S. 311-326.

<sup>13</sup> Alexandra Hettergott: *Spektrale Visualisierung (ausgewählter) musikalischer Strukturen mit Kognitionswissenschaftlichem Bezug*, in: Systematische Musikwissenschaft 2 (1994) 2, S. 295-308.

- 1.2. Einzelne Instrumentalisten / SängerInnen
  - Interindividuelle Gemeinsamkeiten / individuelle Besonderheiten der Klanggestaltung
  - Qualitätsparameter des Instrumentalspiels / des Gesanges
- 1.3. Ensemble- und Orchesterklang
  - Interkultureller Vergleich angestrebter Klangwirkungen
  - Interpretationsvergleich bei bestimmten Kompositionen
  - Formbildende Funktion von Klängen

Die Vielzahl der Untersuchungen zur Klangrezeption lassen sich entsprechend in fünf große Gruppen einteilen:

2. Untersuchungen zur Klangrezeption, zur Klangwirkung
  - 2.1. Diskrimination / Ähnlichkeit zwischen einzelnen Klängen
    - Einfluß physikalischer Parameter (Hüllkurve des Betragspektrums, Formanten, Phasenlage der Partialtöne, Geräuschanteil, Zeitabhängige Veränderungen des Klangspektrums im quasistationären Abschnitt, Einschwingvorgang, Ausschwingvorgang)
    - Einfluß psychischer Faktoren (Training, Gedächtnis: Vorstellung versus Wahrnehmung)
    - Einfluß des musikalischen Kontextes
    - Kategoriale Klangfarbenwahrnehmung
    - Neuronale Modelle der Klangfarbenwahrnehmung
  - 2.2. Trennbarkeit / Verschmelzung von Klängen bei simultaner Darbietung mehrerer Einzelklänge (Einfluß physikalischer und psychischer Faktoren)
  - 2.3. Verbale Beschreibung von Klangfarben (Einzelne Klänge, Klangkombinationen)
  - 2.4. Interaktion mit anderen Qualitäten (Tonhöhe, Lautstärke, Konsonanz / Dissonanz)
  - 2.5. Formbildende Funktion von Klangfarbe unter dem Wahrnehmungsaspekt

Verallgemeinernd läßt sich feststellen, daß die physikalischen Faktoren, die sich in Untersuchungen zur Klangproduktion als bedeutsam herauskristallisierten, durch rezeptionsorientierte Untersuchungen bestätigt wurden, daß aber die Gewichtung des Beitrages der einzelnen Faktoren in bestimmten Hörsituationen umstritten ist. Ein übergeordnetes Ziel der Klangrezeptionsforschung ist herauszufinden, wie die im Gehörorgan eintreffende Schallwelle weiterverarbeitet wird. In den Untersuchungen von Bismarcks<sup>14</sup> und Benedinis<sup>15</sup> hat sich die „Schärfe“ als wesentlicher Aspekt der

<sup>14</sup> Gottfried von Bismarck: *Timbre of steady sounds: a factorial investigation of its verbal attributes*, in: *Acustica* 30 (1974), S. 146-159; ders.: *Sharpness as an attribute of the timbre of steady sounds*, in: *Acustica* 30 (1974), S. 159-172.

Klangwahrnehmung herausgestellt. Sie ließ sich mit der absoluten Lage der maximalen Energiekonzentration in den Frequenzgruppen des Gehörs, die Kopplungsbereichen auf der Basilarmembran entsprechen, in Verbindung bringen. Dies deutete darauf hin, daß Klangfarbe primär das Ergebnis einer peripheren Schallanalyse ist. Andere Untersuchungen, die als wichtige Parameter die obere Grenzfrequenz des Betragspektrums und den Verlauf der spektralen Hüllkurve ermittelten, deuten in dieselbe Richtung. Hinsichtlich der Frage, wie bei mehreren simultan erklingenden Musikinstrumenten eine Verschmelzung bzw. Trennung der Klänge stattfindet, fand Gregory Sandell<sup>16</sup> als wichtige Parameter die absolute Lage der aus den beteiligten Klängen resultierenden Gesamtenergiekonzentration, des „composite centroid“, sowie die Frequenzdifferenz zwischen den einzelnen Energiemaxima. Auch dieses Ergebnis ist mit der Annahme einer einfachen peripheren Analyse vereinbar. Neben der Hüllkurve des Spektrums spielen auch zeitliche Veränderungen in Frequenz und/oder Amplitude der einzelnen Partiaaltöne eine wichtige Rolle. Albert Bregman konnte zeigen, daß ein resynthetisierter Oboenklang, bei dem geradzahlige und ungeradzahlige Partiaaltöne in ihrem zeitlichen Verhalten getrennt gesteuert und über verschiedene Lautsprecher abgestrahlt wurden, bei stärkeren Unterschieden nicht mehr als einheitlicher Klang wahrgenommen wurde, sondern sich in zwei Klänge aufspaltete.<sup>17</sup> Solche zeitlichen Fluktuationen können durch raumakustische Besonderheiten verstärkt werden, so daß der Raum zur Instrumententrennung beitragen kann.<sup>18</sup>

Umstritten ist bei der Auswertung zeitlicher Information die Rolle von Ein- und Ausschwingvorgängen. Diese dürfte wohl am stärksten situationsabhängig sein. Bei isolierten Klängen und einzelnen Klangpaaren kommt den Transienten offensichtlich eine gewisse Bedeutung zu: so beobachtete Paul Iverson, daß in zweistimmigen Vierteltonfolgen Klänge mit deutlich unterschiedenen Einschwingzeiten besser zu trennen sind, als solche mit ähnlichen.<sup>19</sup> Giovanni de Poli und Paolo Prandoni stellen die Hypothese auf, daß der Einschwingvorgang bei Instrumentalklängen das einzige Merkmal sei, das vergleichsweise konstant bliebe und daher für die Identifikation von zentraler Bedeutung sei, während das Klangspektrum die individuelle Qualität von Klängen bestimmen würden.<sup>20</sup> Andererseits ist zu bedenken, daß es in einem musikalischen Kontext – wie Rösing schon 1970 bemerkte – häufig gar nicht zu kompletten Ein- bzw. Ausschwingvorgängen kommt. Zudem zeigte ein Experiment von Mark

<sup>15</sup> K. Benedini: *Klangfarbenunterschiede zwischen tiefpaßgefilterten harmonischen Klängen*, in: *Acustica* (44), 1980, S. 129-134.

<sup>16</sup> Gregory J. Sandell: *Roles for spectral centroid and other factors in determining „blended“ instrument pairings in orchestration*, in: *Music Perception* 13 (1995), S. 209-246.

<sup>17</sup> Albert S. Bregman: *Timbre, orchestration, dissonance et organisation auditive*, in: *Le timbre – Métaphore pour la composition*, I.R.C.A.M. 1991, S. 204-216.

<sup>18</sup> Pamela J. Goad u. Douglas H. Keefe: *Timbre discrimination of musical instruments in a concert hall*, in: *Music Perception* 10 (1992), S. 43-62.

<sup>19</sup> Paul Iverson: *Auditory stream segregation by musical timbre: effects of static and dynamic acoustic attributes*, in: *Journal of Experimental Psychology, Human Perception and Performance* 21,4 (1995), S. 751-763.

<sup>20</sup> Giovanni de Poli u. Paolo Prandoni: *Sonological models for timbre characterization*, in: *Journal of New Music Research* 26 (1997), S. 170-197.

Pitt und Robert Crowder, bei dem real erklingende Töne mit vorgestellten, also aus dem Gedächtnis abgerufenen Klängen verglichen werden sollten, daß der Einschwingvorgang keinen Einfluß auf das Ähnlichkeitsurteil hatte, sondern nur spektrale Unterschiede eine Rolle spielten.<sup>21</sup> Und schließlich sprechen auch die experimentellen Ergebnisse Christoph Reuters zur Wiedererkennbarkeit von manipulierten Instrumentenklängen<sup>22</sup> gegen diese These.

Wenn im Gedächtnis also nicht alle Schallinformationen gleichermaßen präsent sind bzw. nicht für alle Aufgaben in gleicher Weise herangezogen werden, stellt sich die Frage nach Prinzipien der kategorialen Klangwahrnehmung, die mit dem Problem der Objektkonstanz in der visuellen Wahrnehmung vergleichbar ist: auf welche Art und Weise gelingt es einem Hörer, unter verschiedenen raumakustischen Bedingungen und in unterschiedlichem musikalischen Kontext den Klang eines Musikinstruments als „Objekt“ von anderen Klängen zu trennen? Diese Fähigkeit ist nicht mehr alleine durch eine periphere Analyse zu erklären, sondern erfordert die Beteiligung höherer kognitiver Prozesse. Klangfarbenwahrnehmung wäre demnach durchaus mit der Gestaltwahrnehmung in anderen Bereichen zu vergleichen. So behandelt auch Bregman die Klangfarbentrennung und -zuordnung als spezielles Problem seiner Untersuchungen zur Gestaltwahrnehmung bei komplexen akustischen Informationen, der „Auditory Scene Analysis“.<sup>23</sup>

Die Kategoriengrenzen von Klangfarben scheinen allerdings nicht sehr scharf zu sein: John Michael Grey führte Versuche mit Klängen durch, deren Spektrum und zeitlicher Verlauf sich als Mischung zweier Ausgangsklänge mit jeweils unterschiedlichen Anteilen ergaben. Der Anteil, den einer der Ausgangsklänge an dem neuen Klang haben mußte, damit dieser in die Kategorie des betreffenden Ausgangsklanges eingeordnet wurde, unterlag großen Schwankungen. Diese waren besonders von der Richtung der Änderung, also der allmählichen Entfernung von dem Ausgangsklang bzw. Annäherung an den Ausgangsklang, abhängig. So sieht Grey den Klangfarbenraum als kontinuierlich und nicht durch klar abgegrenzte Kategorien gegliedert an.<sup>24</sup> Es sind demnach noch viele Untersuchungen zur Frage notwendig, unter welchen Bedingungen eine Kategorisierung von Klangfarben stattfindet und wie sich kognitive Schemata der Klangfarbe konstituieren.

Im Bereich der Interaktion zwischen Klangfarbe und anderen Klangqualitäten sind die Ergebnisse bisheriger Untersuchungen ebenfalls teilweise stark divergierend, so daß davon auszugehen ist, daß solche Interaktionen von der jeweiligen Hörsituation und Aufgabe abhängig sind. So kann bei Vokalen die Tonhöhenbeurteilung von der

<sup>21</sup> Mark A. Pitt u. Robert G. Crowder: *The role of spectral and dynamic cues in imagery for musical timbre*, in: *Journal of Experimental Psychology, Human Perception and Performance* 18 (1992) 3, S. 728-738.

<sup>22</sup> Christoph Reuter: *Der Einschwingvorgang nichtperkussiver Musikinstrumente* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd. 148), Frankfurt a. M. 1995; ders.: *Die auditive Diskrimination von Orchesterinstrumenten* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd. 162), Frankfurt a. M. 1996.

<sup>23</sup> Albert S. Bregman: *Auditory Scene Analysis*, Cambridge/Mass. 1990.

<sup>24</sup> John Michael Grey: *An exploration of musical timbre using computer-based techniques for analysis, synthesis and perceptual scaling*, Diss. phil. Stanford University 1975.

Lage des 1. Formanten beeinflusst werden.<sup>25</sup> Jürgen Meyer beobachtete bei Experimenten mit synthetischen Klängen, daß der Einfluß der Klangfarbe auf die Tonhöhenbeurteilung von der Frequenz der zu beurteilenden Klänge abhängt.<sup>26</sup> In solchen Experimenten mit isolierten Klängen kann also eine Interaktion auftreten, während bei Aufgaben, bei denen Versuchspersonen Klänge innerhalb einer Tonsequenz nach Tonhöhe bzw. Klangfarbe klassifizieren sollten, die Klassifikation nach Tonhöhe zwar vom Tonhöhenkontext, nicht aber vom Klangfarbenkontext beeinflusst wurde. Die Klangfarbenkategorisierung wurde überhaupt nicht vom Kontext beeinflusst. Daraus ziehen Krumhansl und Iverson, die diese Experimente durchführten, den Schluß: „It seems, then, that timbres may be encoded in more absolute terms“.<sup>27</sup>

Im folgenden wird die bereits erwähnte, am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin laufende Untersuchung vorgestellt, in der es um die Klanggestaltung durch Musiker geht, speziell um folgende Fragen:

1. Gibt es innerhalb der Gruppe bestimmter Instrumentalisten Übereinstimmungen bei der Realisierung von Klangattributen hinsichtlich einer speziellen Spieltechnik und/oder hinsichtlich der Veränderung bestimmter physikalischer Parameter des abgestrahlten Klanges?

2. Gibt es bei den Klängen einer bestimmten verbal umschriebenen Qualität zwischen verschiedenen Instrumentalistengruppen Übereinstimmungen in physikalischen Parametern des abgestrahlten Klanges?

Untersucht werden aus der Gruppe der Streicher Violinisten und Cellisten, der Gruppe der Holzbläser Fagottisten und Oboisten und der Gruppe der Blechbläser Hornisten. Sämtliche bisherigen Teilnehmerinnen/Teilnehmer des Versuches sind Studierende bzw. ehemalige Studierende der *Hochschule für Musik „Hanns Eisler“* in Berlin. Die Aufnahmen werden in einem Hörsaal mit Podium durchgeführt, der auch für universitätsinterne Konzerte genutzt wird.<sup>28</sup> Die Registrierung des Instrumentalspiels erfolgt zum einen durch Videoaufnahmen (Camcorder Panasonic SX30). Bei den Streichern ist die Kameraposition so ausgerichtet, daß Grifftechnik, Vibrato usw. der linken Hand und die Bogenführung (Strichstelle, Geschwindigkeit) der rechten Hand aufgenommen wird. Die Bläser werden von der Seite aus aufgenommen, so daß Lippen- und Kieferstellung registriert werden können. Die Auswertung erfolgt an einem digitalen Videosystem ('Casablanca' von MacroSystem Computer GmbH); für die Auswertung wird das auf DAT aufgenommene Audiosignal mit 44,1 kHz Abtastrate bildsynchron dem Videomaterial zugemischt.

<sup>25</sup> Gerhard Schulte: *Untersuchungen zum Phänomen des Tonhöhenindrucks bei verschiedenen Vokalfarben* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 46), Köln 1967.

<sup>26</sup> Jürgen Meyer: *Einfluß der Klangfarbe auf die Tonhöhenempfindung*, in: *Instrumentenbau – musik international* 32 (1978), S. 362-363.

<sup>27</sup> Carol L. Krumhansl und Paul Iverson: *Perceptual interactions between musical pitch and timbre*, in: *Journal of Experimental Psychology, Human Perception and Performance* 18,3 (1992), S. 747.

<sup>28</sup> B: 18,2 m, T: 16 m, H: 7 m; mittlere Nachhallzeit bei 500-1000 Hz im unbesetzten Zustand: 1,7 Sekunden.

Für die Audioaufnahmen<sup>29</sup> werden zwei Mikrophone an unterschiedlichen Stellen des Saales positioniert. Ein Mikrophon, das sozusagen die Spielerperspektive erfaßt, steht unmittelbar neben dem Instrumentalisten in Höhe der Ohrmuschel, ein zweites, das die Hörerperspektive erfaßt, vor dem Instrumentalisten im Abstand des Hallradius. Die Auswertung der Audiodaten erfolgt mittels computergestützter Spektralanalyse, wobei sowohl die Hüllkurve des Betragspektrums als auch die zeitlichen Veränderungen des Spektrums z. B. infolge eines Vibratos berücksichtigt werden.<sup>30</sup>

Den Aufnahmen geht ein Interview-Teil voraus, in dem die Teilnehmer zur Dauer der Ausbildung und zum Instrument sowie zur Bedeutung verbaler Klangumschreibungen bzw. anderer Methoden bei der Vermittlung eines differenzierten Klangbewußtseins im Unterricht befragt werden. Bei den bisher ausgewerteten acht Personen spielten verbale Umschreibungen eine große Rolle, wobei bestimmte Begriffe offensichtlich immer wieder verwendet werden, also nicht instrumentenspezifisch sind, andere hingegen eine Art „terminus technicus“ für bestimmte Gruppen bilden. Hierzu zählt das Adjektiv *muffig*, das ausschließlich von Fagottisten gebraucht wurde. Die Spieler werden dann gebeten, zunächst bei einzelnen Klängen solche Klangbeschreibungen umzusetzen, wobei wir folgende Adjektive vorgeben: *dunkel, hell, tragend, groß, schön, aggressiv, traurig*.

Die Auswahl erfolgte unter der Maßgabe, daß sinneseindrucksbeschreibende, klangästhetische und emotionsbeschreibende Adjektive berücksichtigt werden. Der Begriff *tragend* wurde berücksichtigt, da er zwar gängig, aber nicht näher definiert ist. Die Tonhöhe und Dynamikstufe können die Instrumentalisten zunächst frei wählen. Hierdurch ist es möglich festzustellen, ob es für bestimmte Klangattribute bevorzugte Stärkegrade und Höhenbereiche gibt. Um den Analysen aber auch direkt vergleichbares Material zugrundelegen zu können, werden die Teilnehmer anschließend gebeten, bestimmte Töne, z. B. *D, E* und *F*, in verschiedenen Oktavlagen zu spielen und – sofern ihnen dies möglich zu sein scheint – eine bestimmte Klangqualität, z. B. *hell*, in unterschiedlichen Dynamikstufen zu realisieren. Diese Aufgabe, die Dynamik soweit wie möglich von den zu realisierenden Klangattributen zu trennen, ist insofern sehr aufschlußreich, als in bisherigen Untersuchungen die Veränderung des Klages in Abhängigkeit von der gespielten Dynamikstufe im Vordergrund stand, und dementsprechend spektrale Veränderungen in erster Linie unter dem Aspekt einer Klangfarbendynamik interpretiert wurden. Abschließend werden die Teilnehmer gebeten, eine musikalische Phrase zu spielen, die sie mit dem betreffenden Adjektiv kennzeichnen würden.

Zu den bisherigen Ergebnissen ist folgendes zu bemerken: Bei den vielen nicht kontrolliert variierenden bzw. nicht konstant gehaltenen Parametern, wie Instrument, verwendeter Bogen bzw. verwendetes Rohrblatt usw., ist nicht mit quantitativ exakt

<sup>29</sup> Sony DAT-Recorder Typ TCD-D8; Mikrofone: Neumann, Typ UM 57, eingestellte Richtcharakteristik: Kugel.

<sup>30</sup> Analyseprogramm: *Soundscope 16* der Firma GW Instruments; Abtastrate: 44,1 kHz; Daten der FFT: Hamming-Fenster mit einer Länge von 2<sup>14</sup> Punkten, entsprechend 0,37 Sekunden; Daten der Sonagramm-Analyse: Hamming-Fenster mit einer Länge von 33 ms, Fenstervorschub 5 ms per Einzelbildanalyse.

übereinstimmenden Ergebnissen zum Beispiel hinsichtlich der Ausprägtheit bestimmter spektraler Anteile zu rechnen. Es wurde daher nach Übereinstimmung hinsichtlich der qualitativen Veränderung bestimmter Klangmerkmale in Abhängigkeit von den verbalen Klangattributen gesucht. Die emotionsbeschreibenden Adjektive in Klang umzusetzen, fiel den Teilnehmern bei einzelnen Klängen sehr schwer. Ebenso problematisch erschien einem Teil von ihnen der Begriff *groß*, da er ihrer Meinung nach einen besonderen Qualitätsanspruch darstellte. Daher wurde die Auswertung mit den Begriffen *dunkel*, *hell* und *tragend* begonnen und zunächst 200 Klänge der Fagottisten und Cellisten ausgewertet.

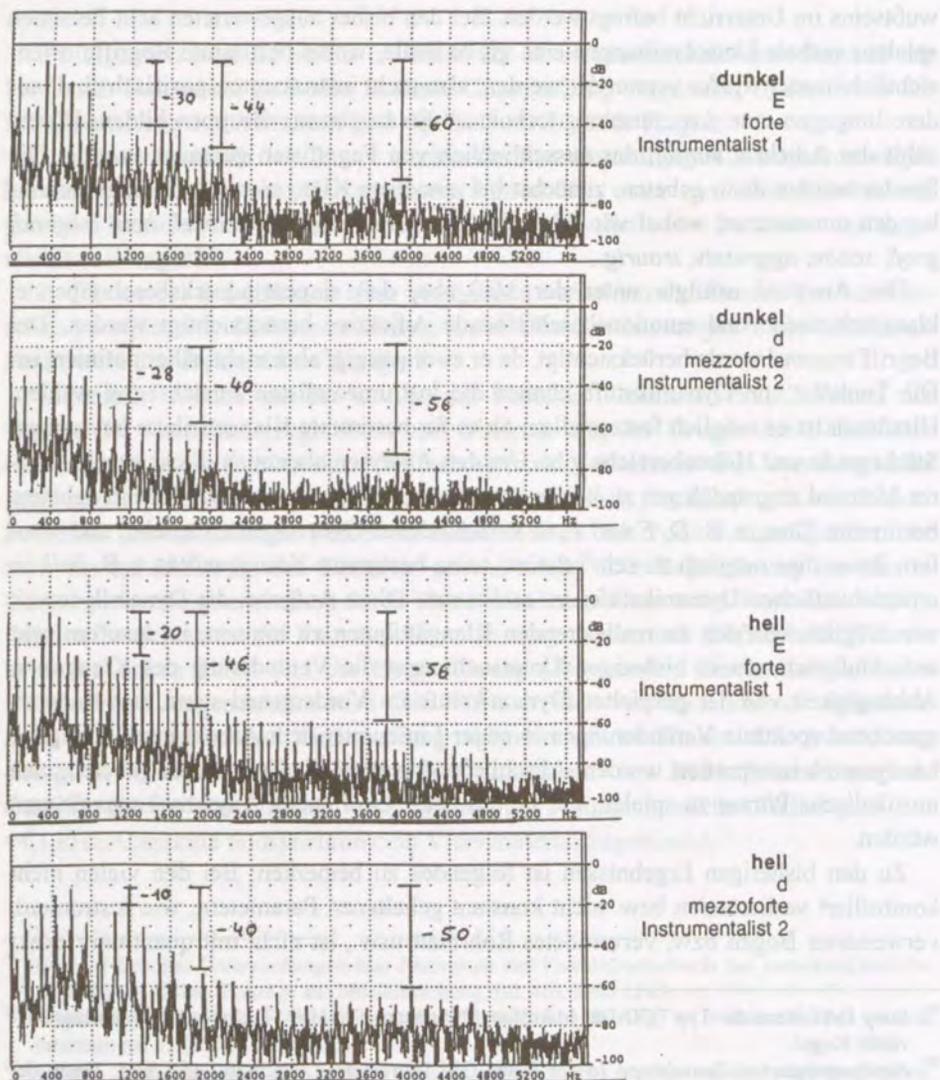


Abbildung 1: Klangspektren heller und dunkler Fagottklänge.

Zur Realisierung aller drei vorgegebenen Klangattribute wurden von den Fagottisten die große und kleine Oktave gegenüber höheren Oktaven deutlich bevorzugt. Dies deutet darauf hin, daß der Klang des Instruments im tiefen Bereich am stärksten variiert werden kann. In der Abbildung 1 sind die Betragspektren jeweils eines dunklen und eines hellen Fagottklanges derselben gespielten Dynamikstufe zweier Fagottisten zusammengestellt. Die Klänge wurden am Ohr der Instrumentalisten aufgenommen. Diese Spektren können als repräsentativ für unsere Stichprobe angesehen werden, zumindest für die Klänge der großen und kleinen Oktave. Man erkennt deutlich, daß die dunklen Klänge beider Instrumentalisten – unabhängig von der Grundfrequenz – starke Partialtöne im Bereich um 400-600 Hz aufweisen und die Amplituden oberhalb dieses Bereiches schnell abnehmen. Der hervortretende Bereich ist bereits in früheren Untersuchungen beobachtet worden und kann als 1. Formant bezeichnet werden. Bei den hellen Klängen hingegen wird ein weiterer eng begrenzter Bereich relativ erhöhter Energie angehoben, der um 1200-1400 Hz sein Maximum aufweist und ebenfalls in weiten Grenzen unabhängig von der Grundfrequenz ist. Dieser 2. Formant ist nicht in allen bisherigen Untersuchungen aufgetreten. Hier ist also ein deutlicher Einfluß der Klangvorstellungen der Spieler festzustellen, denn bei gleichbleibender Dynamikstufe können offensichtlich sehr unterschiedliche Klangspektren erzeugt werden. So sind die divergierenden Ergebnisse bisheriger Analysen zumindest zum Teil darauf zurückzuführen, daß vor allem die Abhängigkeit der Spektren von der Dynamik untersucht wurde, ohne die farbliche Schattierung zu kontrollieren. Bei den dunklen Klängen war ein zurück und nach unten gezogenes Kinn zu beobachten, also ein großes Mundraumvolumen, verbunden mit versetzten Lippenaufgestellen auf dem Rohrblatt; bei den hellen Klängen hingegen ein nach vorne geschobenes angehobenes Kinn, also ein kleines Mundvolumen, verbunden mit direkt übereinanderliegenden Lippen.

Eine klare Abgrenzung der hellen von den tragenden Fagottklängen ist auf der Basis der bisher vorliegenden Daten nicht möglich, allerdings zeichnen sich Tendenzen ab. So weisen die tragenden Klänge gegenüber den dunklen Klängen ebenfalls ein teiltonreicheres Spektrum auf, wobei – wie Abbildung 2 zeigt – gegenüber den hellen Klängen keine Beschränkung der Amplitudenanhebung auf den Bereich um 1200-1400 Hz zu beobachten ist, sondern zusätzlich ein Bereich um 1900-2100 Hz stärker hervortritt. Die Mund- und Lippenstellung bei tragenden Klängen ähnelt derjenigen bei dunklen Klängen. Wie die unterschiedliche klangliche Wirkung produziert wird, könnte also nur durch Messungen des Lippendruckes auf das Rohrblatt und der Zungenstellung herausgefunden werden. Tendenziell weisen die als tragend realisierten Klänge ein stärkeres Vibrato auf als die dunklen und hellen Klänge.

Hierin deutet sich nun eine Übereinstimmung mit den tragenden Klängen der Cellisten an. Bei diesen ist ein ganz ausgeprägtes Vibrato festzustellen. Die Frequenz des Vibratos ist dabei für alle untersuchten Klänge recht einheitlich und liegt bei 5-6 Hz. Aber das Ausmaß der Fingerbewegung und damit der Frequenzhub des Vibratos ist bei den tragenden Klängen erheblich stärker. Die Auswirkungen eines Vibratos auf

das Klangspektrum von Streichinstrumenten sind bekannt.<sup>31</sup> Durch die periodische Frequenzänderung verschiebt sich die Lage der Partialtöne der Anregungsfunktion gegenüber der Resonanzkurve des Corpus, so daß je nach Aufeinandertreffen von Spitzen bzw. Tälern der Resonanzkurve mit den Partialtönen diese verstärkt bzw. abgeschwächt werden.

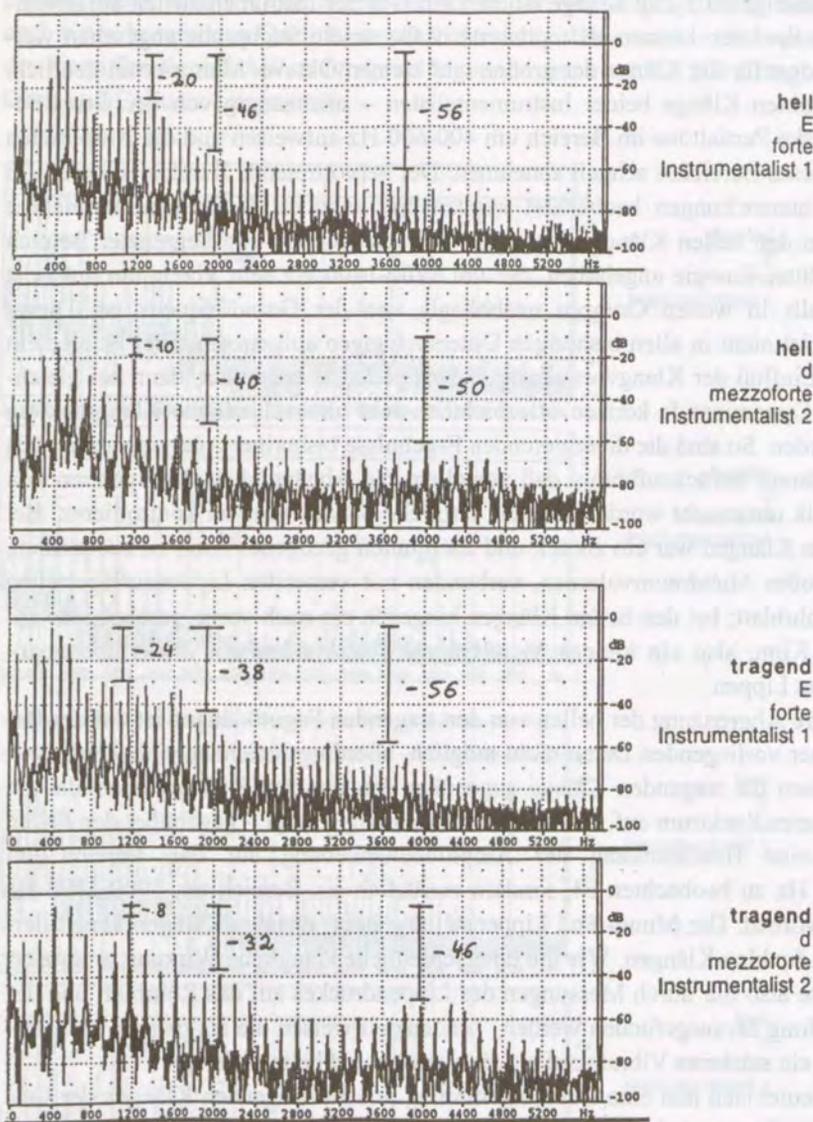


Abbildung 2: Klangspektren tragender und heller Fagottklänge.

<sup>31</sup> S. z. B. Wernfried Güth: *Einführung in die Akustik der Streichinstrumente*, Stuttgart u. Leipzig 1995.

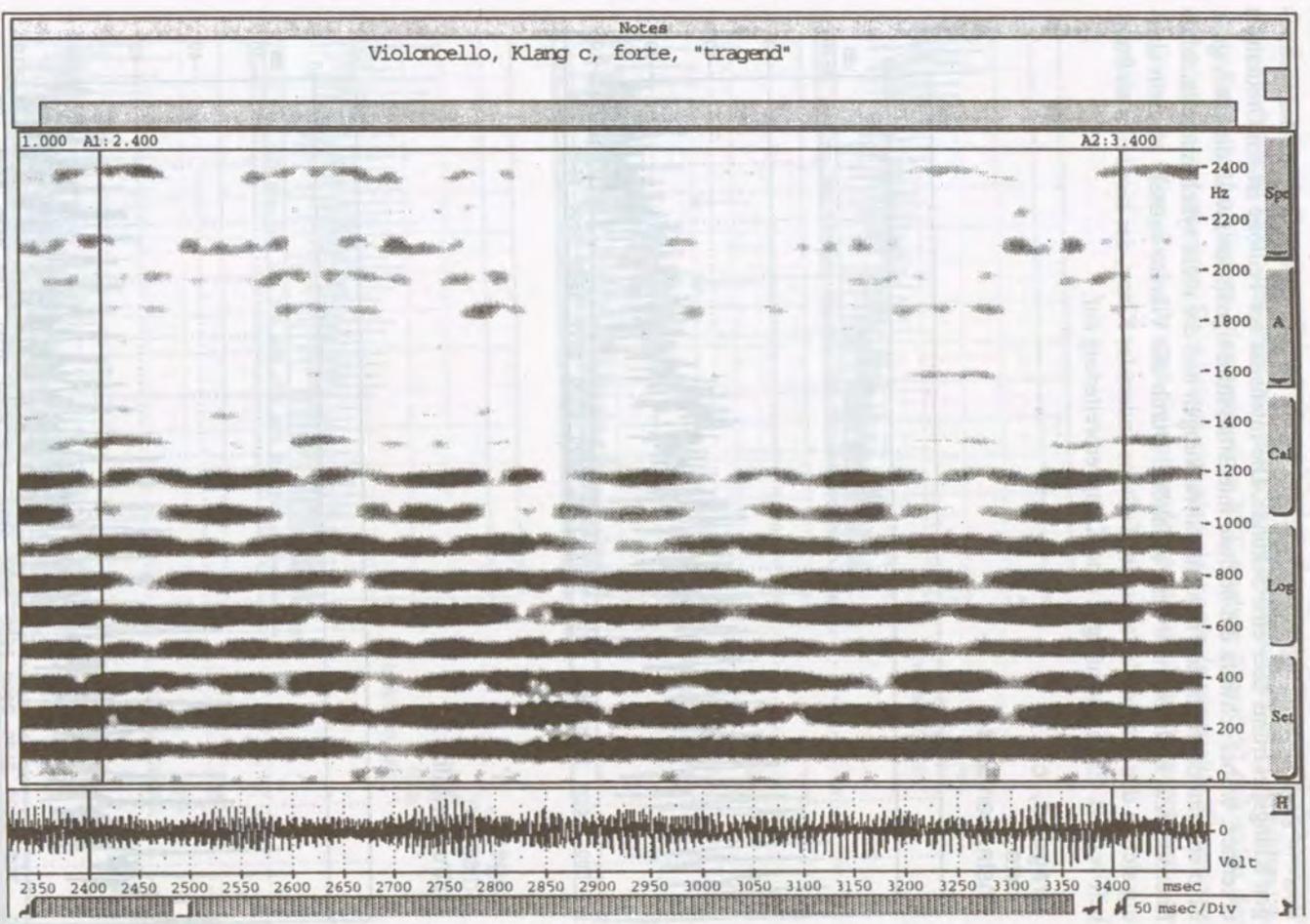
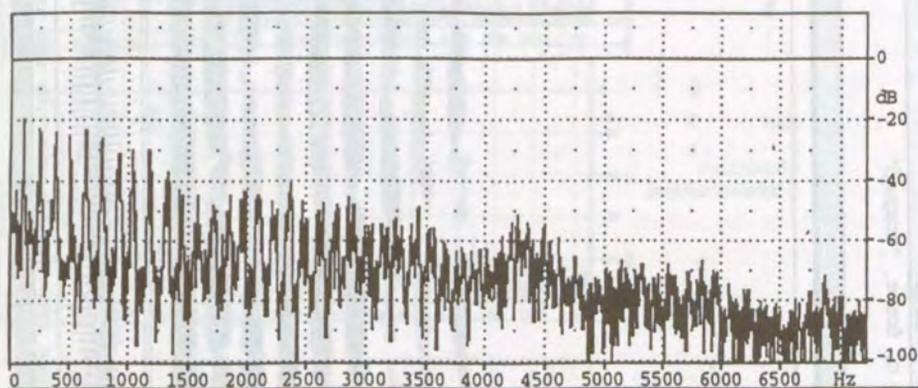


Abbildung 3: Sonagramm eines tragenden Violoncello-Klanges.

Im unteren Teil der Abbildung 3 ist von links nach rechts die Zeitfunktion eines *tragend* gespielten Klanges zu sehen, im oberen Teil der Zeitverlauf des dazugehörigen Klangspektrums über eine Sekunde. Die Intensität der Teiltöne ist am Grauton zu erkennen, wobei schwarz die höchste Intensitätsstufe signalisiert, weiß die niedrigste. Man erkennt deutlich die Frequenzschwankungen und die nicht synchron verlaufende Intensitätszu- und abnahme der Partialtöne. Durch das Vibrato entsteht also ein ständig sich in den Stärkerelationen der Teiltöne ändernder Klang, der hierdurch an Starrheit verliert. Es tritt sozusagen eine Klangverbreiterung auf.

**tragend, c**  
forte  
Instrumentalist 1



**tragend, d'**  
fortissimo  
Instrumentalist 2

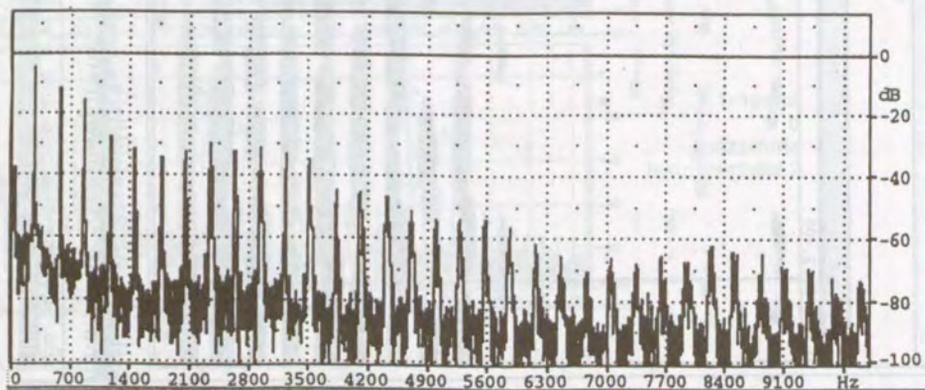


Abbildung 4: Klangspektren tragender Violoncello-Klänge.

Parallel hierzu wird eine klare zyklische Gliederung des Spektrums durch den Auflagepunkt des Bogens auf der Saite verhindert, da dieser Ort ja durch die relative Saitenverkürzung bzw. -verlängerung ständig leicht variiert. Dies ist in Abbildung 4, dem Frequenz-Amplituden-Diagramm einer FFT-Analyse über 0,37 Sekunden der Schwingung, zu erkennen. So scheinen sich also als *tragend* vorgestellte Klänge von Cellisten vor allem durch ein stark fluktuierendes, teiltonreiches Klangspektrum auszuzeichnen.

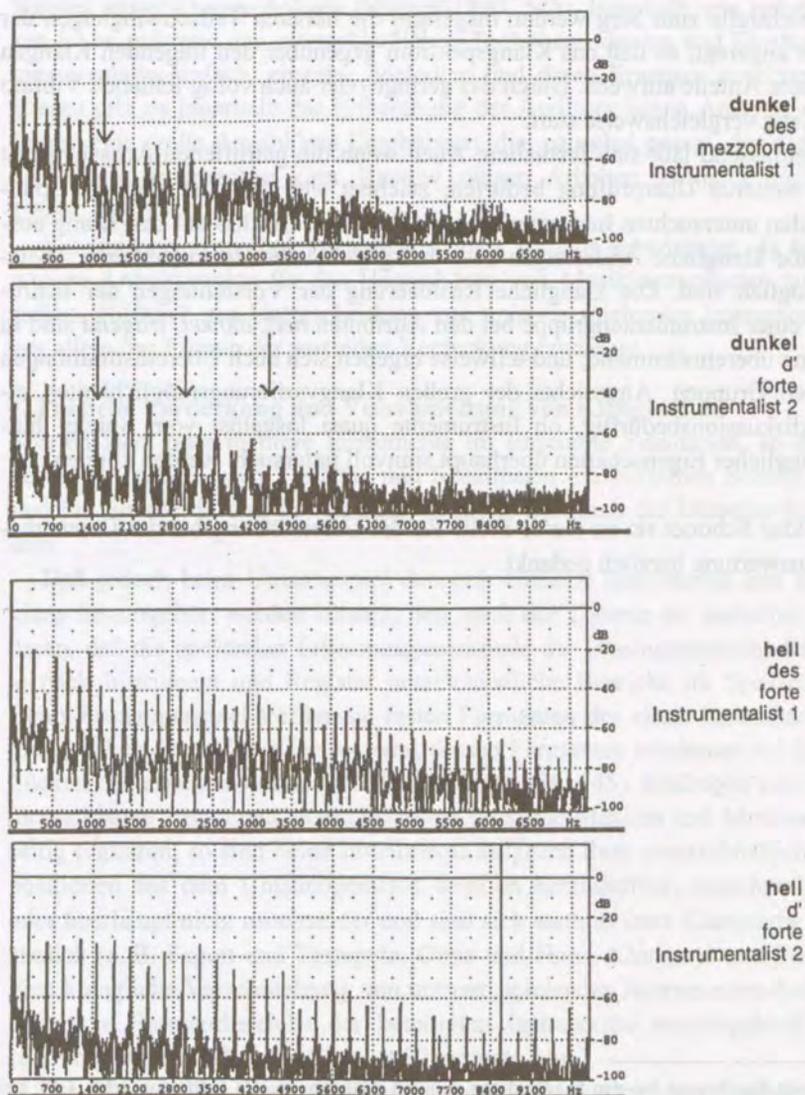


Abbildung 5: Klangspektren dunkler und heller Violoncello-Klänge.

Ein exemplarisch in Abbildung 5 zu sehender Vergleich von dunklen und hellen Violoncello-Klängen schließlich zeigt, daß bei den dunklen Klängen eine Gliederung des Spektrums entsprechend dem Bogenauflagepunkt zu beobachten ist, diese hingegen bei den hellen Klängen fehlt. Im Gegensatz zu den tragenden Klängen wird dies aber nicht durch ein starkes Vibrato bewirkt, sondern dadurch, daß der Bogen sehr nahe am Steg geführt wird, etwa bei  $1/12$  bis  $1/16$  der Saitenlänge.<sup>32</sup> Hier bewirken schon kleine Änderungen der Anstrichstelle eine Verlagerung der entsprechenden spektralen Minima, so daß sich diese nicht mehr klar ausprägen. Durch die Verlagerung der Strichstelle zum Steg werden insgesamt die höheren Teilschwingungen der Saite stärker angeregt, so daß das Klangspektrum gegenüber den tragenden Klängen stärkere höhere Anteile aufweist. Durch das geringe oder auch völlig fehlende Vibrato wirkt der Klang vergleichsweise starr.

Zusammenfassend läßt sich festhalten: Auch wenn die getroffenen Aussagen erst noch einer weiteren Überprüfung bedürfen, zeichnet sich doch ab, daß die Spieltechnik bei den untersuchten Instrumenten einen enormen Einfluß auf den Klang ausübt und große klangliche Änderungen auch bei gleichbleibender intendierter Dynamikstufe möglich sind. Die klangliche Realisierung der Vorstellungen der Instrumentalisten einer Instrumentengruppe bei den Attributen *hell*, *dunkel*, *tragend* sind in ihrer Tendenz übereinstimmend, und teilweise ergeben sich auch Übereinstimmungen zwischen den Gruppen. Angesichts der großen Klangvariierungsmöglichkeiten erscheint es diskussionsbedürftig, ob Instrumente quasi losgelöst vom Spieler hinsichtlich klanglicher Eigenschaften überhaupt sinnvoll untersucht werden können.

Herrn Viktor Schoner sei an dieser Stelle für die Unterstützung bei der Datenerhebung und -auswertung herzlich gedankt.

<sup>32</sup> Auflagepunkt des Bogens bei den abgebildeten dunklen Klängen: ca.  $1/8$  L (*des*) u.  $1/5$  L (*d'*); bei den abgebildeten hellen Klängen: ca.  $1/12$  L (*des*) u.  $1/14$  L (*d'*).

Christoph Reuter

## Heraushörbarkeit und Entwicklung von Orchesterinstrumenten

„Wie ist es möglich, in einer Klangmischung zwei oder mehrere Klangfarben auseinanderzuhalten?“ Diese Frage stellte schon Carl Stumpf 1890 am Ende des zweiten Bandes seiner *Tonpsychologie* (Stumpf 1890, 545). Innerhalb von polyphonen Stücken ist es aufgrund der unterschiedlichen Tonhöhen, -dauern und Einsätze der Instrumente relativ einfach, einzelne Melodien und deren Erzeuger auseinanderzuhalten. Hierzu gibt es innerhalb der Erforschung der Auditory Scene Analysis seit den 50er Jahren eine große Anzahl von Ergebnissen, die, pauschal gesagt, den Gestaltgesetzen der Optik entsprechen (ein Review dieser Arbeiten befindet sich in Reuter 1996a, 35ff.).

Bei unisono gespielten Melodien ist dies weitaus schwieriger, da hier nur noch wenige Anhaltspunkte für das Heraushören von Musikinstrumenten zur Verfügung stehen. Hilfreich zur Unterscheidung von unisono spielenden Instrumenten hat sich vor allem das Prinzip der partiellen Verdeckung erwiesen:

### 1. Partielle Verdeckung und Verschmelzung von Klangfarben

Spielen zwei oder mehrere Instrumente im Ensemble zusammen, so drosseln oder verdecken sich je nach Tonhöhe und Schallpegel die einzelnen Schalle gegenseitig, und im Grunde dürften bei gleicher Tonhöhe nur noch die lautesten Schalle hörbar sein.

Daß jedoch beim Unisonospiel dennoch einzelne Instrumente aus dem Gesamtklang herausgehört werden können, liegt nach der Theorie der partiellen Verdeckung daran, daß die spektralen Erkennungsmerkmale der Blasinstrumente, die Formanten, je nach Instrument und Register unterschiedliche Bereiche im Spektrum besetzen: Beim Zusammenspiel treffen die festen Formanten des einen Instruments auf spektrale Lücken des anderen Instruments, dessen Formanten wiederum auf die spektralen Lücken des ersten Instruments fallen (Fricke 1986, 145). Erklingen also zwei Instrumentalklänge zusammen, deren jeweilige spektrale Maxima und Minima sich gegenseitig ergänzen, so sind beide Instrumente aufgrund ihrer unterschiedlichen Formantpositionen aus dem Unisonogemisch deutlich heraushörbar, verschmelzen schlecht oder überhaupt nicht miteinander und sind sich auch in ihrer Klangfarbe äußerst unähnlich (z. B. Fagott und Trompete, Oboe und Horn, Klarinette und Posaune usw.). Eine klangliche Verschmelzung von unisono spielenden Instrumenten findet erst statt, wenn die Formantbereiche der beteiligten Instrumente weitestgehend überlappen (z. B. bei Horn und Fagott, Oboe und Trompete usw.).

Die Anwesenheit von festen Formanten kommt den psychoakustischen Strategien unseres Gehörs sehr entgegen: Die nur wenige dB über die Verdeckungsschwelle des einen Klangs herausragenden Maxima des anderen Klangs werden aufgrund der im Bereich der Verdeckung zusammengestauchten Kurven gleicher Lautheit schnell in

ihrer Lautheit expandiert. So können aus den unverdeckten Teiltönen wieder Residuen gebildet werden, die nicht von anderen Tönen in gleicher Tonhöhe verdeckt werden können und in denen unter vielen anderen auch die instrumententypischen Mikroschwankungen enthalten sind. Aufgrund unserer Fortsetzungserwartungen bei Melodien (vgl. Eberlein 1994, 332) bleiben deswegen auch bei Störungen durch andere Klangfarben oder Geräusche die einzelnen Melodieströme nachvollziehbar.

## 2. Die Entwicklung der Musikinstrumente aus systematischer Sicht

Es hat sich bei den Untersuchungen an zusammenspielenden Instrumenten gezeigt, daß besonders die Position der Hauptformanten darüber entscheidet, ob zwei formantenhaltige Instrumente im Zusammenspiel aufgrund der nur partiellen Verdeckung bei verschiedenen Formantpositionen getrennt wahrgenommen werden, oder ob sie, bei annähernd übereinstimmenden Formantpositionen als ein einziger homogener Schmelzklang wahrgenommen werden (Reuter 1996a). Dieses Ergebnis ließ sich mit den Aussagen über das Zusammenspiel der Musikinstrumente in den gängigen Instrumentationslehren sehr gut vereinbaren (Beispiele hierzu in Reuter 1996b, 193).

Aus diesem Grund kam die Frage auf, inwieweit die Entstehung und Zusammensetzung unseres heutigen Orchesters von solchen klanglichen Faktoren wie Verschmelzungsfähigkeit, Heraushörbarkeit und Klangähnlichkeit abhängig ist. War es allein die Klangfarbe (bzw. deren Mischbarkeit), oder sind es eher andere Momente, die über den Auf- und Untergang verschiedener Musikinstrumente entschieden haben?

### 2.1. Faktoren der Instrumentenentwicklung

Faßt man die Entwicklung der einzelnen mehrstimmigen Gruppierungen vom Alta-Ensemble der Renaissance über die Hofkapellen bis zum spätromantischen Orchester grob zusammen, so kann man in fast allen Fällen die bauliche Entwicklung der Instrumente und ihrer Spielweise auf wenigstens einen der folgenden drei Faktoren zurückführen:

1.) Spielerbequemlichkeit: Instrumente, die unbequem zu spielen sind (z. B. Sopranposaune, Albisiphon, Serpent, Ophikleide) gehen, sobald Ersatz für sie gefunden ist, unter, bzw. treten erst gar nicht in Erscheinung. Es zeigte sich: die Instrumente, über deren Unbequemlichkeit sich die Musiker, Kritiker oder Theoretiker beklagten, wurden so schnell wie möglich verbessert oder durch andere Instrumente ersetzt. Dies geschah z. B. bei der Umordnung der Hornventile und Erfindung des 3. Ventils durch Sattler 1819 nach der Erfindung der Blechblasventile 1818 durch Friedrich Blümel und Heinrich Stölzel (Monke 1966, 3). So hat sich auch die Böhmflöte gegenüber der älteren Querflöte durchgesetzt, „weil die eigenartige Mechanik größtmögliche Technik bei geringerer Anstrengung des Bläusers erlaubt“ (Heckel <sup>2</sup>1931, 32; ähnlich Joppig 1987, 63). Noch zwei Generationen vor der Entwicklung der Böhmflöte konnte Christian Friedrich Daniel Schubart in seiner Ästhetik der Tonkunst die Querflöte nur Musikern mit einer starken, gesunden Lunge empfehlen und hoffte, daß das Instrument bald durch ein anderes ersetzt wurde (Schubart 1806/1969, 352; ebenso bei der Oboe: vgl. ders. 320). Ähnlich ausschlaggebend war nach H. von Flemings in seinem

„Vollkommenen deutschen Soldat“ (1726) die Spielerbequemlichkeit und -Gesundheit bei der Verdrängung der deutschen Schalmei durch die französischen Hautbois (vgl. Haynes 1988, 331), usw.

2.) Virtuosität: Man kann schon fast die Regel aufstellen, daß sich mit aller Wahrscheinlichkeit dann ein neues Instrument durchsetzt, wenn in einer Person Instrumentenbauer, Geschäftsmann und Virtuose zusammenfallen. Besonders bei den Blasinstrumenten trifft dies zu, wie z. B. für die Neuerungen der Instrumentenbauer Müller (Klarinetten), Johann Christoph Denner (Übergang: Chalumeau → Klarinette) Jacob Denner (Einführung der Querflöte), Almenräder (Fagott), Heckel (Fagott, Hekkelphon), André Danican, Michel und Jacques Philidor, Jean de Hotteterre (Übergang: Schalmei und Dulcian → Oboe und Fagott; Joppig 1981, 46; Haynes 1988, 324), Sax (Saxophon, Saxhörner), Stölzel, Blühmel, Sattler (Blechblasventile), Wieprecht und Moritz (Ventilblasinstrumente, Tuben), Böhm (Querflöte), Červený (u. a. Kontrabaßtuba), Schwedler (Querflöte) usw.

So wurde z. B. schon seit 1803 eine Optimierung der Grifflochpositionen der Querflöte durch den Chirurgen Heinrich Wilhelm Theodor Pottgießer angestellt (vgl. Lerch 1992, 24). Sein 1824 gebautes Instrument nahm eigentlich schon die ab 1844 entwickelte Böhmflöte vorweg, konnte sich aber nicht durchsetzen, da es Pottgießer zum einen nicht so virtuos zu spielen verstand und zum anderen sich nicht so geschäftstüchtig wie Theobald Böhm für die Verbreitung seiner Erfindung einsetzte (vgl. Sachs 1913, 322; Lerch 1992, 24-25).

Auch die Musiker an den Höfen und in den Städten scheinen eine große Rolle für den Einsatz und die Entwicklung der Instrumente zu spielen, besonders die Virtuosen, die den Komponisten zu Verfügung standen (Unter Bach: Stadtpfeifer, Clarin- und corno da caccia-Bläser Gottfried Reiche, unter Joseph Haydn: Klappentrompeter Anton Weidinger, Hornist Steinmüller, Kontrabassist Joseph Kämpfer, unter Mozart: Klarinettenisten Anton und Johann Stadler, Hornist Ignatz Leutgeb, Kontrabassist Fr. A. Pichelberger usw.). Da viele weniger begnadete Spieler meist nicht die für diese Virtuosen geschriebenen Werke spielen konnten, führte dies häufig zu instrumentenbaulichen Vereinfachungen.

Die Virtuosen standen diesen technischen Neuerungen meist eher ablehnend gegenüber, da wegen neuer Klappen oder Ventilen ihr virtuoseres Spiel plötzlich belanglos wurde. Dabei war die Ironie ihres Schicksals ja gerade, daß sie diese Neuerungen durch ihr virtuoseres Spiel geradezu erzwingen (vgl. Tromlitz 1800, 131; Sachs 1913, 53; Braun in Joppig 1981, 57; Ahrens 1986b, 21ff.). Dies nährte ungemein die häufig in der Musikgeschichte wiederkehrende Kontroverse zwischen alt und neu, bei der Neuerungen zunächst abgewehrt wurden, bis sie sich schließlich doch durchsetzten, wie z. B. der schon 1720 entwickelte C-Fuß bei der Querflöte (vgl. Sachs 1913, 65; Spohr 1982, 168), über den Tromlitz noch 1800 äußerte: „*Es taugt eigentlich zu nichts und verdirbt den Ton*“ (Tromlitz 1800, 131), oder die heftigen Diskussionen über Sinn und Unsinn des Ringklappensystems der Querflöte (vgl. Strauss, Berlioz 1904, 242; Heckel <sup>2</sup>193, 19), der Klappen bei der Oboe (vgl. Joppig 1981, 57) oder der Ventile beim Horn bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (vgl. Ahrens 1986).

Auffällig ist, daß hierbei stets damit argumentiert wurde, daß durch die Neuerung die typische Klangfarbe verloren ginge, was auch auf eine gewisse Gewöhnung an eine bestimmte Klangfarbe schließen läßt:

3.) Gewöhnung und Gewohnheit: Die Aussage J. P. Fricke's „*Die Instrumente sind mit den Ohren gebaut*“ (Fricke 1989, 275-284) bezieht sich vor allem auf die Optimierung der Instrumente auf das Ensemblespiel durch die damaligen Musiker und Instrumentenbauer.

Der „*Bau mit den Ohren*“ scheint einherzugehen mit der Spielerbequemlichkeit: Die Instrumente scheinen vor allem benutzt worden zu sein, die die Spieler gerne und bequem in den meisten Tonarten spielen konnten. An den Klang dieser am häufigsten erklingenden Instrumente wurde sich gewöhnt, und von diesem Klang wurde wohl auch bei Erneuerungen/Verbesserungen ausgegangen; er wurde dann als Maßstab benutzt.

Dies zeigte sich deutlich in den sehr frühen Vorstellungen darüber, welche Instrumente schön zusammen klingen. So wurde das Zusammenspiel von Schalmei, Zugs trompete und Bomhart schon sehr früh in der Musikgeschichte als angenehm empfunden, da man seit dem Aufkommen der Alta Capella im 14. Jahrhundert an diese gewohnt war: schon Konrad von Megenberg bevorzugte 1348-52 in seiner *Yconomica* Zugs trompete und Schalmei (Page 1982, 193; Welker 1984, 124) und Johannes Tinctoris sprach sich ebenfalls 1481-1483 in seinem Traktat *De usu et inventione musicae* für das Zusammenspiel von Schalmei, Bomhart und Zugs trompete aus (Welcker 1991, 260; vgl. auch Francis Bacon in seinem Urteil über das Zusammenspiel der Instrumente des Broken Consorts, Bacon<sup>6</sup>1651, 61 (278)).

Auch das erste orchestrale Zusammenspiel der Streicher („*grande bande*“ oder „*vingt quatre Violons du Roi*“) und Bläser („*Douze Grands Hautbois*“) in Lullys Ballet *L'amour malade* (1657) brach nicht zu sehr mit den gewohnten Klängen am französischen Hof: Nach dem Zeitzeugen Pierre Trichet unterstützte die Bläsergruppe die Streicher schon um 1640 bei den sonn- und donnerstäglichen Hofballetten, da die Violonen nach Aussagen Trichets „*so langsam wie eine Schildkröte*“ spielten (Trichet (1640) 1957, 75).

„*Mit den Ohren gebaut*“ wurde später bei der Entwicklung der Trillerklappen, Ventile, Stimmbögen und anderen Spielhilfen, die die Intonationsreinheit und Beweglichkeit des Instruments garantierten, ohne daß der Klang allzu sehr vom Gewohnten abwich (vgl. z. B.: Tromlitz 1800, 154 über die Gabelgriffe: „*spielt man in einer entfernten Tonart, [...], wie etwas in c moll, so klingen diese stumpfen Töne zwischen den hellen sehr elend*“, usw.).

## 2.2. Das Entwicklungsmodell der tonalen Klangsyntax

Im Grunde hat man es bei der Entwicklung der abendländischen Orchesterinstrumente mit einer kreisprozeßhaften Wechselwirkung zwischen verschiedenen Systemen zu tun, die ähnlich schon in Roland Eberleins Werk *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax* dargestellt wurde (Abb. 1):

Nach Eberlein entwickelte sich das abendländische Tonsystem in einem Kreisprozeß zwischen hauptsächlich drei Faktoren: häufig wiederkehrende Tonfolgen (z. B.

Quint- oder Quartfall am Schluß eines Abschnitts oder eines ganzen Stücks) führten im Kontext von neuen Stücken zu ähnlichen Erwartungen (da war ein Quintfall → hier muß nun eigentlich eine Zäsur oder das Ende des Stücks kommen). Diese Erwartungen wurden schließlich zu Regeln zusammengefaßt, die zum einen wieder zu einer Festigung des vorhandenen Floskelvorrats führten, zum anderen aber auch zu anderen, neuen möglichen Melodiewendungen, die die aufgestellten Regeln ebenfalls nicht verletzen, aber dennoch zu einer Erweiterung des vorhandenen Systems beitragen (z. B. Auflösung der Dominant-Septime in die Terz der Tonika während des Quintfalls im Bass). Dies führte bei häufiger Anwendung ebenfalls wieder zu einer bestimmten Erwartungshaltung, die bald darauf wieder in den Tonsatzlehren als Regel festgelegt wurde usw. Zwei weitere, von außen hinzukommende Kräfte sind hierbei perzeptuelle Universalien (daß man z. B. überhaupt Tonhöhen unterscheiden und diese mit anderen in Beziehung setzen kann) und Einflüsse aus der Geistesgeschichte, wie z. B. kirchenpolitische Entscheidungen (Basler Konzil, 1435 Rückbesinnung auf altes Kirchenrecht → strengere Auslegung des Kontrapunkts).

Eberleins Arbeit bringt unter vielen anderen im Nachvollzug der wechselwirkungshaften Geschichte der abendländischen Klangsyntax eine stets wiederkehrende, eigentlich universell beobachtbare menschliche Verhaltensweise auf den Punkt:

- 1.) an häufige Klangkombinationen wird sich gewöhnt und
- 2.) Gewohntes ist gut, was davon allzu sehr abweicht, ist schlecht.

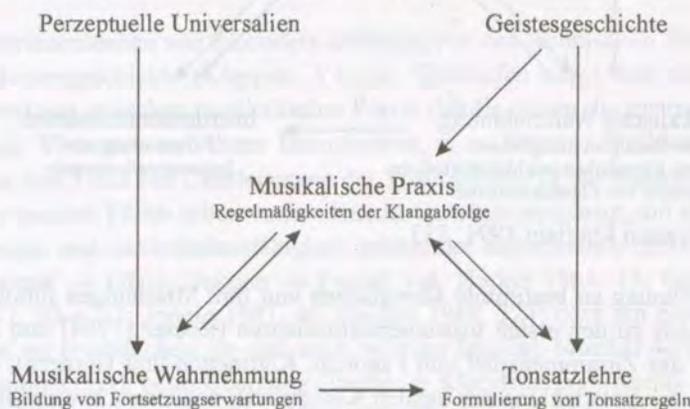


Abbildung 1: aus Eberlein 1994, 333.

### 2.3. Das Entwicklungsmodell der klangfarblichen Syntax

Bei der Entwicklung der abendländischen Orchesterinstrumente und deren Klangfarben läßt sich der Eberleinsche Regelkreis nahezu vollständig übertragen: Besonders diejenigen Instrumente, Klangfarben und/oder Floskeln haben eine Überlebenschance, die auf schon Gewohntes, auf Vertrautes aufbauen. Man kann die treibenden Kräfte des Kreisprozesses direkt in das Eberleinsche Entwicklungsmodell einbauen (Abb. 2):

Auch hier führt der häufige, spezifische Einsatz von bestimmten Instrumenten schnell dazu, daß diese als typisch für bestimmte Situationen angesehen werden (z. B.

in den Anfängen des Orchesters die lautere Alta Capella für die Öffentlichkeitsarbeit, die Trompeter als Repräsentations- und Nachrichtendienste, die leiseren Saiteninstrumente eher für unterhaltende Zwecke, usw.), wobei der dem Instrument zugemessene Wert direkt abhängig war vom sozialen Status des Spielers. An häufig verwendete Instrumentenklänge wurde sich ebenso gewöhnt, wie an die mit diesen zusammenhängenden Spielfiguren. Diese konnten entweder auf dem jeweiligen Instrument am bequemsten erzeugt werden (z. B. Dreiklangsbrechungen bei Blechblasinstrumenten, getragene Kantilenen auf dem zunächst nur langsam spielbaren Bassetthorn (vgl. Albrechtsberger (1790)<sup>2</sup>1837, 178; Sundelin 1828, 24 u. 25), oder sie wurden aus satztechnischen Gründen stets von bestimmten Instrumenten gespielt (z. B. Melodiesprünge im Baß beim Fagott).



Abbildung 2: nach Eberlein 1994, 333.

Die Gewöhnung an bestimmte Klangfarben und ihre Mischungen führte dann im 18. Jahrhundert zu den ersten Instrumentationslehren (Roeser [1764] und Francoeur [1772] über das Zusammenspiel von Fagotten, Klarinetten und Hörnern), deren Regeln wie bei der Entwicklung der tonalen Klangsyntax wiederum bewahrend und (innerhalb der Systemgrenzen) erneuernd auf die Musizierpraxis einwirkten. Wie bei dem Entwicklungsmodell Eberleins wirken auch von außen steuernd die perzeptuellen Universalien ein (daß man in der Lage ist, Klangfarben zu erkennen und Ähnlichkeiten zwischen diesen festzustellen), sowie die musikpsychologischen und psychoakustischen Leistungen unseres Gehörapparats (Residuum, Verdeckung, Ohrintegrationen und Auditory Scene Analysis), und die geistesgeschichtlichen Einflüsse. Letztere beeinflussen im Gegensatz zur Tonalitätsentwicklung bei der Entwicklung der Klangfarben weniger die Niederschrift des Regelwerks, sondern eher die Musizierpraxis selbst, da besonders im 17. und 18. Jahrhundert die Besetzung der höfischen Orchester stark von den jeweiligen Potentaten abhängig war (besonders unter

Ludwig XIV. (Etablierung von Oboe und Fagott) und Friedrich II. (Etablierung der Flöte; vgl. Burney (1773) 1980, 405; Quantz (<sup>3</sup>1789) 1953, 24; Carse 1964, 17)).

Das jetzige Modell muß jedoch noch um mindestens eine Komponente erweitert werden: um den Instrumentenbau (Abb. 3):

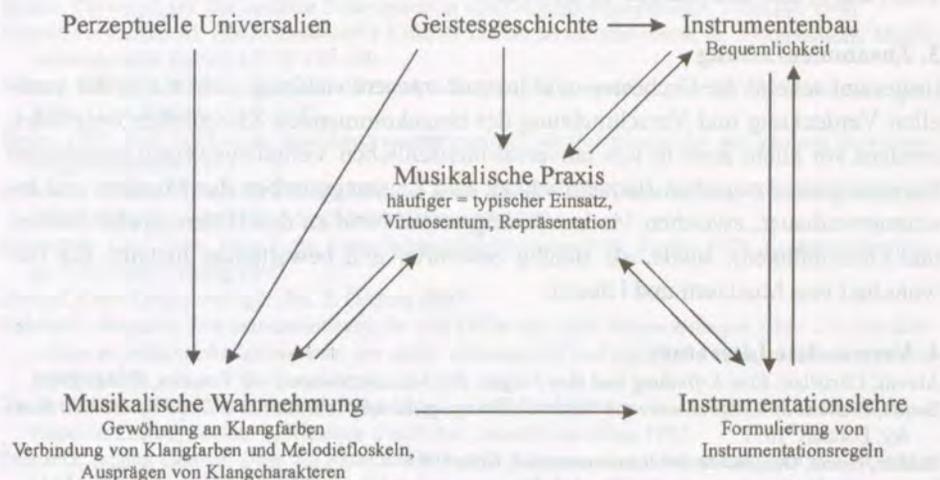


Abbildung 3: nach Eberlein 1994, 333.

Der Instrumentenbau war besonders abhängig von den technischen Errungenschaften der Geistesgeschichte (Klappen, Ventile, Spielhilfen usw.) und stand in steter Wechselwirkung zwischen musikalischer Praxis (häufig waren die Instrumentenbauer selbst auch Virtuosen auf ihren Instrumenten, s. o. Denner, Philidor, Hotteterre, Böhm, Sax usw.) und den Überlegungen der Theoretiker: Für das Ensemblespiel wurden in den meisten Fällen schon vorhandene Instrumente umgebaut, um sie zum einen in Spieltempo und Artikulationsfähigkeit aneinander anzugleichen (z. B. beim Übergang Schalmei → Oboe, Dulzian → Fagott; vgl. Becker 1964, 13; Goertzel Sandmann 1977, 30 u. 31; Joppig 1981, 46; Haynes 1988, 324) oder um eine bequemere Spielweise zu ermöglichen, so daß auch weniger begabte Musiker virtuose Partien spielen konnten (z. B. beim Übergang Clarine → Klarinette [vgl. Kunitz 1961, Bd. 4, 112] oder Naturtrompete → Ventiltrompete, überhaupt bei der Ventilisierung der Blechblasinstrumente, zu der die damalige Verbreitung der Militär- und Volksmusik sowie der aushilfsweise Einsatz von Musikern aus Militär- und Volkskapellen in Kulturorchestern im 19. Jahrhundert einen großen Anteil hatte [vgl. Ahrens 1986b, 51ff. und 62ff.]).

Über den Umweg des Instrumentenbaus vollzieht sich nun auch im Entwicklungsmodell der direkte Austausch der Instrumentatoren mit der Geistesgeschichte: Es gab (besonders im 19. Jahrhundert) eine rege Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Instrumentenbauern (z. B. Sax mit Berlioz; Wagner und Strauss mit Heckel usw.), so daß zum einen die Klagen der Musiker über unbequeme Spielweise (zu wenig Atem, schlecht greifbare Löcher) zu neuen Lösungen im Instrumentenbau führten

(Umstieg Serpent → russisches Fagott → Tuba, ausgefeiltere Klappenmechaniken usw.) und zum anderen, daß für neu entwickelte Instrumente (z. B. Saxophone) schon mit ihrem Erscheinen gleich Einsatzmöglichkeiten aufgezeigt wurden (die natürlich wieder auf dem aufbauten, was klanglich schon gewohnt war; vgl. Berlioz in Kunitz 1961, Bd. 4, 250 und Kastner 1848, 376).

### 3. Zusammenfassung

Insgesamt scheint die Orchester- und Instrumentenentwicklung nicht nur in der partiellen Verdeckung und Verschmelzung der hinzukommenden Klangfarben begründet, sondern vor allem auch in von universal-menschlichen Verhaltensweisen gesteuerten Kreisprozessen zwischen Bequemlichkeit und Leistungsstreben der Musiker und Instrumentenbauer, zwischen Modeströmungen und Neid an den Höfen (später Städten und Opernbühnen), sowie, als ständig bewährter und bewertender Instanz: der Gewohnheit von Musikern und Hörern.

### 4. Verwendete Literatur:

- Ahrens, Christian: *Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen*, Kassel 1986.
- Bacon, Francis: *Sylva Sylvarum or A Naturall History*, publ. after the Author's Dead by William Rawley, London 1651.
- Becker, Heinz: *Geschichte der Instrumentation*, Köln 1964.
- Berlioz, Hector: *Instrumentationslehre* (1844), ergänzt u. revidiert v. Richard Strauss, Leipzig 1904.
- Burney, Charles: *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770-1772*. Aus dem Englischen übersetzt von Christoph Daniel Ebeling, Hamburg 1772-1773, hrsg. v. Eberhardt Klemm, Wilhelmshaven 1980.
- Eberlein, Roland: *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, Frankfurt 1994.
- Francoeur, Louis-Joseph: *Diapason général de tous les instruments a vent avec des Observations sur chacun d'eux au quel on a joint un projet nouveau pour simplifier la maniere actuelle de copier*, Paris 1772, Reimpression Genf 1972.
- Fricke, Jobst Peter: *Zur Anwendung digitaler Klangfarbenfilter bei Aufnahme und Wiedergabe*, in: Bericht über die 14. Tonmeistertagung, München 1986, S. 135-148.
- Fricke, Jobst Peter: *Der Klang der Musikinstrumente nach den Gesetzen des Gehörs: Wechselwirkung Mensch - Instrument*, in: *Das Instrumentalspiel. Bericht vom Internationalen Symposium Wien*, 12.-14. April 1988, Wien, München 1989, S. 275-284.
- Goertzel Sandman, Susan: *The wind band at Louis XIV's court*, in: *Early Music* 5 (1977) 1, S. 27-37.
- Haynes, Bruce: *Lully and the rise of the oboe as seen in works of art*, in: *Early Music* 16 (1988) 3, S. 324-338.
- Heckel, Wilhelm: *Das Fagott. Kurzgefasste Abhandlung über seine historische Entwicklung, seinen Bau und seine Spielweise*, Leipzig 1931.
- Joppig, Gunther: *Oboe und Fagott*, *Unsere Instrumente* Bd. 9, Bern 1981.
- Joppig, Gunther: *Holzblasinstrumente*, in: *Fünf Jahrhunderte deutscher Musikinstrumentenbau*, hrsg. v. Hermann Moeck, Celle 1987, S. 39-90.
- Kastner, Jean Georges: *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées francaies*, Paris 1848.
- Koch, Heinrich Christoph: *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Leipzig 1807.
- Kunitz, Hans: *Die Instrumentation*. Bd. 1-13, Leipzig 1956-1961.
- Lerch, Tom: *H. W. Pottgiesser - der Erfinder der modernen Querflöte?*, in: *Das Musikinstrument* 41 (1992) 7, S. 23-26.
- Monke, Wilhelm: *Eine Erfindung setzt sich durch: über die 150jährige Geschichte des Metallblasinstrumentenventils*, in: *Instrumentenbau-Zeitschrift* 20 (1966), S. 2-4.

- Page, Christopher: *German musicians and their instruments. A 14th-century account by Konrad of Meigenberg*, in: *Early Music* 10 (1982) 2, S. 192-200.
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung, die flüte traversiere zu spielen; mit verschiedenen zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erlaeutert*, Breslau <sup>3</sup>1789, Faksimile-Nachdruck, hrsg. v. Hans-Peter Schmitz, Kassel 1953.
- Reuter, Christoph (a): *Die auditive Diskrimination von Orchesterinstrumenten*, Frankfurt 1996.
- Reuter, Christoph (b): *Erich Schumann's Laws of Timbre as an alternative*, in: *Systematische Musikwissenschaft* 4 (1996) 1-2, S. 185-200.
- Roeser, Valentin: *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la Clarinette et le Cor.*, Paris 1764, Reprint Genf 1972.
- Sachs, Curt: *Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Berlin 1913.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. v. Ludwig Schubart, Wien 1806, Reprografischer Nachdruck, Darmstadt 1969.
- Schumann, Carl Erich: *Physik der Klangfarben*, Habilitationsschrift, Berlin 1929, Korrektur exemplar in Xerokopie, Leipzig 1940.
- Stumpf, Carl: *Tonpsychologie*, Bd. 2, Leipzig 1890.
- Sundelin, Augustin: *Die Instrumentirung für das Orchester, oder Nachweisungen Über alle bei demselben gebräuchliche Instrumente, um dafür wirkungsvoll und ausführbar komponiren zu können*, Berlin 1828.
- Trichet, Pierre: *Traité des instruments de musique* (1640), Publié avec une introduction et des notes par Francois Lesure, Société de Musique d'autrefois, Neuilly-sur-Seine 1957.
- Tromlitz, Johann George: *Über die Flöte mit mehreren Klappen; deren Anwendung und Nutzen. Nebst noch einigen andern dahin gehörigen Aufsätzen, Als Zweyter Theil zu meinem ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig 1800.
- Welker, Lorenz: „Alta capella“ – *Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 7, Winterthur 1983, S. 119-165.

Reinhard Kopiez

## ***The most wanted song/The most unwanted song* – Die Bedeutung der Klangfarbe als wahrnehmungsästhetische Kategorie**

### **Einleitung: Das Projekt *The most wanted song***

Die in den 70er Jahren nach Amerika emigrierten russischen Künstler Vitaly Komar und Alex Melamid beauftragten Ende 1993 ein demoskopisches Institut mit folgendem künstlerischen Experiment: Zunächst wurde eine Meinungsumfrage nach der Beschaffenheit des persönlichen „Lieblingsbildes“ durchgeführt. Diese Umfrage wurde in insgesamt 15 Ländern durchgeführt, und auf ihrer Grundlage konnten – hochgerechnet – Aussagen über die ästhetischen Präferenzen von zwei Dritteln der Weltbevölkerung gemacht werden. Der Kerngedanke der Studie war denkbar einfach: Wenn dank der Demoskopie das Volk das „Produkt [bekommt], das es braucht, das Fernsehprogramm, das es sich erträumt [...]. Warum sollte dieses System nicht auch auf die Kunst anwendbar sein, warum nicht die Kunst schaffen, nach der sich alle [...] sehnen, [...]?“<sup>1</sup>

Komar und Melamid, beides professionelle Maler, produzierten aufgrund der Befragungsergebnisse für jedes befragte Land je ein „Most wanted“- und ein „Most unwanted“-Gemälde.

Sollte, was mit der Freilegung der Vox populi, „des Volkes Wille und Wunsch“, für die bildende Kunst gelang, nicht auch für die Musik möglich sein? Was für eine aufregende Frage: Wie könnte das „perfekte“ Musikstück aussehen? Da wir – seit Paul Lazarsfelds erster Befragung von über 100.000 Rundfunkhörern aus dem Jahr 1932<sup>2</sup> – wissen, daß nichts so sehr die Gemüter bewegt wie Ansichten über den musikalischen Geschmack und persönliche Vorlieben für Musikstile, ist die Ausweitung des demoskopischen Ansatzes auf den Gegenstand der Musik die aus musikpsychologischer Sicht noch spannendere Frage. Deshalb entschlossen sich die Künstler, im Frühjahr 1996 eine Web-Umfrage zu starten, zu der der Neurologe und Komponist Dave Soldier die Fragen verfaßte. Jeder, der Interesse daran hatte, konnte online sein Votum zur Beschaffenheit der Ingredienzien des „perfekten“ Musikstücks abgeben.

<sup>1</sup> Die folgenden Angaben und Zitate sind der Projektbeschreibung von Evelyn Weiss im Ausstellungskatalog *The most wanted – The most unwanted painting* (Köln: Cantz) des Museums Ludwig entnommen, das vom 13. September bis 30. November 1997 die gleichnamige Ausstellung präsentierte. An der Befragung in Deutschland nahmen insgesamt 926 Personen teil, die eine repräsentative Stichprobe darstellen. Die Ergebnisse der statistischen Auswertung der Umfrage können für die Deutschen im Ausstellungskatalog nachgelesen werden. Für die übrigen Länder befinden sich die Daten auf folgender Web-Seite: <http://www.diacenter.org/km>.

<sup>2</sup> Das bisher verschollen geglaubte Manuskript der vollständigen Beschreibung von Lazarsfelds Hörerbefragung wurde vor kurzem in einem amerikanischen Archiv wiederentdeckt. Die Entdeckungsgeschichte und die Ergebnisse der Studie sind dokumentiert in: *Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studie 1932*, hrsg. v. Mark Desmond, Wien 1996.

Ungefähr 500 amerikanische Teilnehmer lasen die Webseite, und es ergaben sich die folgenden Merkmale für den *Most wanted song* (Abb. 1):

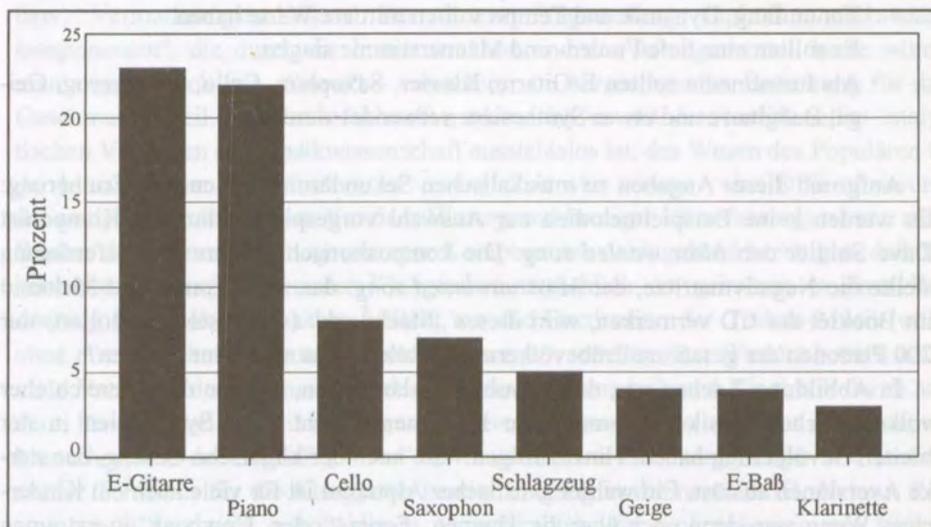


Abbildung 1. Die „Most wanted instruments“ des *Most wanted songs*.<sup>3</sup>

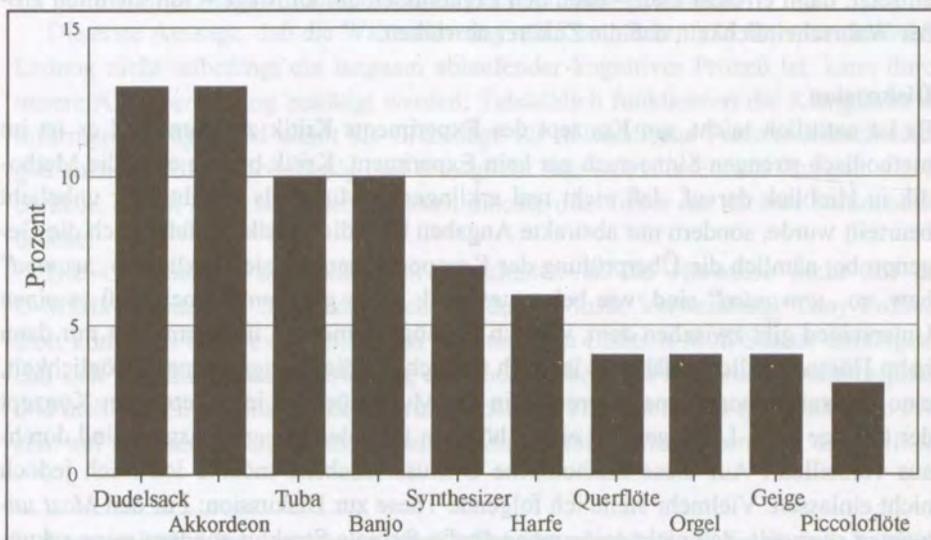


Abbildung 2. Die „Most unwanted instruments“ des *Most unwanted songs*.

<sup>3</sup> Die Daten der Grafiken wurden dem Booklet der CD *The people's choice. The most wanted song/ The most unwanted song* (CD DIA 002, 1997) entnommen. Die CD kann direkt vom deutschen Vertrieb Veracity Records, Tel. 089-4900 3245, Fax 089-4900 3247 bezogen werden.

- Der bevorzugte Text sollte eine Liebesgeschichte erzählen.
- Der bevorzugte Musikstil ist „Rock“, und die Dauer sollte nicht mehr als fünf Minuten betragen.
- Tonumfang, Dynamik und Tempo sollten mittlere Werte haben.
- Es sollten eine tiefe Frauen- und Männerstimme singen.
- Als Instrumente sollten E-Gitarre, Klavier, Saxophon, Cello, Schlagzeug, Geige, Baßgitarre und etwas Synthesizer verwendet werden.

Aufgrund dieser Angaben zu musikalischen Sekundärmerkmalen (zur Erinnerung: Es wurden keine Beispielmelodien zur Auswahl vorgespielt) schuf der Komponist Dave Soldier den *Most wanted song*. Die kompositorisch größere Herausforderung stellte die Negativmatritze, der *Most unwanted song*, dar. Wie Komar und Melamid im Booklet der CD vermerken, wird dieses „Machwerk“ (statistisch interpoliert) nur 200 Personen der gesamten Erdbevölkerung gefallen. Was sind seine Zutaten?

In Abbildung 2 sehen wir, daß sowohl die klassischen, wie die dem Bereich eher volkstümlicher Musik entstammenden Instrumente nicht viele Sympathien in der breiten Bevölkerung haben. Hinzuzufügen wäre noch der klassische Gesang, der starke Aversionen auslöst. Ein wahrer akustischer Alptraum ist für viele auch ein Kinderchor. Wenn man dann noch über die Themen „Ferien“ oder „Cowboys“ in extremen Lautstärkebereichen und mit ebensolchen Temposchwankungen über eine Gesamtdauer von mehr als 20 Minuten musiziert, dazu die Stimme im Opern- oder Rapstil einsetzt, dann erreicht man – nach den Ergebnissen der Umfrage – mit ziemlich großer Wahrscheinlichkeit, daß die Zuhörer abwinken.

### Diskussion

Es ist natürlich leicht, am Konzept des Experiments Kritik zu üben, und es ist im methodisch strengen Sinne auch gar kein Experiment. Kritik beträfe etwa die Methodik in Hinblick darauf, daß nicht real erklingende Musik als beliebt oder unbeliebt beurteilt wurde, sondern nur abstrakte Angaben über die Musik. Es fehlt auch die Gegenprobe, nämlich die Überprüfung der Kompositionen, ob sie wirklich so „*wanted*“ bzw. so „*unwanted*“ sind, wie behauptet wird. Auch gilt immer noch, daß es einen Unterschied gibt zwischen dem, was ich zu mögen „meine“, und dem, was mir dann beim Hören wirklich gefällt. Es ist auch fraglich, ob die einzige formale Möglichkeit, eine Vielzahl inhomogener Elemente in ein Musikstück zu integrieren, im Konzept der Collage liegt. Lösungen mit einem höheren formalen Integrationsgrad sind durchaus vorstellbar. Auf diese methodische Diskussionsebene möchte ich mich jedoch nicht einlassen. Vielmehr stelle ich folgende These zur Diskussion: Für den *Most unwanted song* gilt, daß nicht seine mangelhafte formale Struktur sondern seine sekundären Komponenten, besonders die Klangfarben der verwendeten Instrumente, die Grundlagen für das ästhetische Urteil bilden.

### Die Bedeutung der Klangfarbe als wahrnehmungsästhetische Kategorie

Die Verwendung sogenannter „sekundärer“ musikalischer Komponenten als Orientierungsmerkmale für musikalische Vorlieben hat Hermann Rauhe bereits 1974 als

Begriff in seiner Schrift *Popularität in der Musik* eingeführt.<sup>4</sup> Bezeichnen die „Primärkomponenten“ die traditionellen Parameter eines Tonsatzes wie Harmonik, Melodik oder Rhythmik und die „Tertiär-, bzw. „Quartärkomponenten“ die Interpretation bzw. Vermarktungstechniken. Für unsere Fragestellung sind die „Sekundärkomponenten“, die durch die Instrumentation und das Arrangement – heute würde man sagen: durch den „Sound“ – entstehen, von herausragender Bedeutung für das Geschmacksurteil. Da Rauhe schnell merkte, daß es mit den traditionellen analytischen Verfahren der Musikwissenschaft aussichtslos ist, das Wesen des Populären in der Musik zu ermitteln, forderte er – seiner Zeit weit voraus – eine Differenzierung der analytischen Methoden. Vor dem Hintergrund heutiger Hörerfahrungen kann man Rauhes damals nur intuitiv gewonnene Komponenten dahingehend bestätigen, daß die sekundären Komponenten der Klangfarben tatsächlich die primären in ihrer Bedeutung längst abgelöst haben.<sup>5</sup> Nicht nur die Faszination der Techno-Musik wäre ohne einen solchen Bedeutungswandel kaum zu verstehen. Der Wandel betrifft auch viele Varianten der Popmusik, in denen Melodik, Harmonik und Rhythmik durch andere, für die jeweilige Stilrichtung wichtigere Klangmerkmale, abgelöst worden sind. Immerhin fand der Begriff „Sound“ als musikalischer Bedeutungsträger und umfassender Terminus für die Klangfarbe bereits Eingang in die neue MGG. Helmut Rösing macht dort zwei entscheidende Aussagen: (a) „die Wahrnehmung von Klangfarbe [ist] in weit geringerem Maß als z. B. die Tonhöhe der bewußtseinspflichtigen Ebene zugeordnet“<sup>6</sup> und (b) „obwohl Sound als konstitutives Element populärer Musik gilt, befindet sich die Soundforschung noch im Anfangsstadium“.<sup>7</sup>

Die erste Aussage, daß die Wahrnehmung von Klangfarben und ihrer semantischen Ladung nicht unbedingt ein langsam ablaufender kognitiver Prozeß ist, kann durch unsere Alltagserfahrung bestätigt werden: Tatsächlich funktioniert die Klangfarbe als Informationsträger und damit als Grundlage für musikalische Präferenzentscheidungen auch im Alltag zuverlässig und ermöglicht sehr schnelle Entscheidungen – z. B. darüber, ob ich einen Radiosender hören möchte oder lieber die nächste Stationstaste drücke.

Die Orientierung an sekundären Merkmalen ist als Hörweise nicht auf die U-Musik beschränkt. Sie findet auch bei der E-Musik Verwendung. Lucy Pollard-Gott konnte in einer experimentellen Hörstudie zu Liszts h-Moll-Sonate aufzeigen,<sup>8</sup> daß sich die Ähnlichkeitsbeurteilung der Themenvarianten trotz einer Trainingsphase und mehrfachen Hörens mit Erläuterungen zu den Themen nur zu maximal neun Prozent auf die thematische Struktur bezog. Am stärksten orientierten sich die Teilneh-

<sup>4</sup> Hermann Rauhe: *Popularität in der Musik* (= Schriftenreihe Musik und Gesellschaft, H. 13/14), Karlsruhe 1974, S. 17ff.

<sup>5</sup> Rauhe diagnostizierte diese Entwicklung bereits zu Beginn der 70er Jahre (vgl. S. 38).

<sup>6</sup> Helmut Rösing: Art. *Klangfarbe*, in: MGG2S, Bd. 5, 1996, Sp. 154.

<sup>7</sup> Ebda., Sp. 159. Erst in jüngster Zeit konnte durch die Studie von Ulrich Einbrodt: *Experimentelle Untersuchungen zum Gitarrensound in der Rockmusik*, Frankfurt a. M. 1997, dieses Forschungsdefizit etwas aufgearbeitet werden.

<sup>8</sup> Lucy Pollard-Gott: *Emergence of thematic concepts in repeated listening to music*, in: *Cognitive Psychology* 15 (1983), S. 66-94.

mer dagegen an sekundären Merkmalen wie „laut-leise“ oder „hoch-tief“. Dieses Hörverhalten galt prinzipiell auch für die Musiker unter den Testteilnehmern.

Der Bedeutungszunahme des aus traditioneller musiktheoretischer Sicht sekundären Parameters Klangfarbe steht allgemein ein eklatantes Defizit einer „Hörtheorie sekundärer Tonsatzkomponenten“ gegenüber, und wir müssen in Übereinstimmung mit Rösings zweiter Aussage leider konstatieren, daß wir in der Musikpsychologie keine Semantik der Klangfarben besitzen. Sie ist allenfalls bruchstückhaft vorhanden.

### Ausblick: Problemfelder einer Semantik der Klangfarben

Auf welche Forschungsergebnisse können wir bei der Klangfarbensemantik zurückgreifen und wo liegen die Problemfelder? Zunächst lassen sich die Forschungsergebnisse in zwei Gruppen aufteilen: solche, deren Aussagen sich auf einen psychologischen und solche, deren Aussagen sich auf einen psychophysikalischen Merkmalsraum beziehen.

#### (a) Psychologische Merkmalsräume

Zunächst finden wir bereits bei Christian Friedrich Daniel Schubart einen ersten, „naiven“ Ansatz zu einer psychologischen Semantik der Klangfarbe: Er formulierte in seinen um 1784 entstandenen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* in Bezug auf das Horn: „Das Waldhorn [...] ist ein guter ehrlicher Mann [...], der sich [...] als empfindsame Seele, fast allen Gesellschaften empfiehlt.“<sup>9</sup> Nicht was das Horn spielt, sondern daß es spielt, ergibt bereits eine musikalische Bedeutung, die wir beim Klang mitassoziiieren. Es sollte allerdings noch 150 Jahre dauern, bis die wissenschaftliche Methode zur Analyse von Merkmalsräumen, das von Charles Osgood entwickelte Semantische Differential, erfunden war.<sup>10</sup> Bereits kurz nach Veröffentlichung dieser Methode findet sich eine erste Anwendung in Bezug auf die Klangfarbenbeschreibung von Lawrence Solomon.<sup>11</sup> Auch Vladimir Karbusicky gibt in seinem *Grundriß der musikalischen Semantik* eine Fülle von Beispielen für die „semantische Ladung des Klangs“,<sup>12</sup> wie z. B. die „Schicksalspauken“ oder die Schilderung musikalischer „Urzustände“.

Experimentalpsychologisch versuchte Hans Krauss am Beispiel des Akkordeons, das wohl wie kein anderes Instrument mit einer Fülle von Vorurteilen behaftet ist, das Verhältnis zwischen Urteil und Vorurteil zu bestimmen:<sup>13</sup> Ohne den realen Klang zu hören, ruft allein die Nennung des Instruments Bedeutungen von „schwer“ und „aufdringlich“ auf einem semantischen Differential hervor. Beurteilten Nicht-Musiker oh-

<sup>9</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, Reprint Hildesheim 1990, S. 313.

<sup>10</sup> Charles Osgood: *The nature and measurement of meaning*, in: *Psychological Bulletin* 49 (1952), S. 197-237.

<sup>11</sup> Lawrence Solomon: *Semantic approach to the perception of complex sounds*, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 30 (1958), S. 421-425.

<sup>12</sup> Vladimir Karbusicky: *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986, S.137ff.

<sup>13</sup> Hans Krauss: *Vorurteil und Urteil. Der Akkordeon-Klang zwischen konnotativem Unbehagen und ästhetischer Kontemplation*, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 42 (1987), S. 49-54.

ne Bekanntgabe des Instruments ein erklingendes Akkordeonstück, fiel ihr Urteil dagegen stets positiver aus. Mit anderen Worten: Kein Akkordeon ist so schlecht wie sein Ruf. Der Parameter Klangfarbe erwies sich in der Akkordeon-Studie als mehrdimensionales Phänomen, das die Dimensionen „Volumen-Lautstärke“, „Charakter“ und „Klangfarbe“ umfaßte.

Die beiden amerikanischen Musikpsychologen Roger Kendall und Edward Carterette unternahmen in den frühen neunziger Jahren in Wahrnehmungsexperimenten den Versuch, die in verschiedenen Instrumentationslehren verwendeten Attribute für Instrumentenklänge auf ihre psychologische Realität zu überprüfen. Allein die widersprüchliche Bezeichnung des Flötenklangs als „kalt“ (so bei Rimsky-Korsakov) bzw. „warm“ (so bei Piston) forderte eine empirische Überprüfung heraus.<sup>14</sup> Es zeigte sich, daß die von Komponisten verwendeten Attribute keine einheitliche dimensionale Struktur besitzen.<sup>15</sup>

Ein weiteres Problem ist die Untersuchungsmethodik, von der die Ergebnisse abhängen: Kendall und Carterette verglichen mit der Methode des semantischen Differentials (Polaritätsprofils) und unter Verwendung von Adjektivskalen des Psychologen von Bismarck, welche dieser in einer eigenen Klangfarben-Studie faktorenanalytisch untersucht hatte, paarweise erklingende Holzblasinstrumente. Zwar ließen sich die drei Klangfarben-Dimensionen (a) nasal/nicht-nasal, (b) voluminös/brillant und (c) einfach/komplex nachweisen, doch stellten die Autoren in einer Vorstudie fest, daß bipolare Skalen wie z. B. „komplex-einfach“ nur Artefakte produzieren: Bipolare Skalen ergaben lediglich einen einzigen Klangfarben-Faktor.<sup>16</sup> Die methodische Idee, quasi-unipolare Skalen wie z. B. „dumpf/nicht-dumpf“ zu verwenden, verlagerte das Skalenproblem lediglich auf eine andere Ebene: Ordnet man die unipolaren und bipolaren Adjektive in Greimas' logisches Wahrheitsquadrat ein, ergibt sich die in Abbildung 3 wiedergegebene Anordnung.

Wie aus der Abbildung ersichtlich, wird durch die Verwendung quasi-unipolarer Skalen der Vergleichspunkt von der Horizontalen in die Diagonale verlagert, was innerhalb des Systems der Logik folgendes bedeutet:<sup>17</sup> Zwischen „dumpf“ und „scharf“ besteht – so wie zwischen „schwarz“ und „weiß“ – ein sogenannter „konträrer Gegensatz“, d. h. die eine Aussage ist unverträglich mit und nicht-äquivalent zur Negation der anderen. Zwischen „dumpf“ und „nicht-dumpf“ besteht jedoch ein sogenannter „kontradiktorischer Gegensatz“, d. h. die eine Aussage ist äquivalent zur Negation der anderen (so ist die Aussage, etwas sei sowohl „schwarz“ wie „nicht nicht-schwarz“,

<sup>14</sup> Roger Kendall und Edward Carterette: *Verbal attributes of simultaneous wind instrument timbres: II. Adjectives induced from Piston's Orchestration*, in: *Music Perception* 10 (1993), S. 469-502.

<sup>15</sup> Der scheinbare Widerspruch zwischen den in Instrumentationslehren verwendeten Adjektiven zur Klangfarbencharakterisierung kann nach den Ergebnissen jüngerer Studien möglicherweise dadurch gelöst werden, daß sich die Aussagen der Komponisten auf unterschiedliche Register beziehen, ohne daß sie dies explizit erwähnen. Vgl. hierzu die ausgezeichnete Studie von Christoph Reuter: *Der Einschwingvorgang nichtperkussiver Musikinstrumente*, Frankfurt a. M. 1995.

<sup>16</sup> Roger Kendall und Edward Carterette: *Verbal attributes of simultaneous wind instrument timbres: I. von Bismarck's adjectives*, in: *Music Perception* 10 (1993), S. 445-468.

<sup>17</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, hrsg. v. Armin Regenbogen u. Uwe Meyer, Darmstadt 1998, S. 387f.

wahr). Das klassische Polaritätsprofil verwendet jedoch nur konträr gegensätzliche Adjektivpaare („hell/dunkel“), so daß durch den Wechsel zu kontradiktorisch gegensätzlichen Adjektiven die logische Ebene gewechselt wird und die Ergebnisse dieser Studie mit denen keiner anderen, bipolaren, mehr vergleichbar sind – obwohl die Autoren dies fälschlicherweise trotzdem tun. Trotzdem befinden sich die Autoren auf dem richtigen Weg, denn wie die moderne Psychotherapie gezeigt hat, sind z. B. Befindlichkeiten wie „fröhlich“ und „traurig“, die nach dem logischen Quadrat unverträglich wären, bei bestimmten Krankheitsbildern sehr wohl gleichzeitig erlebbar – Hölderlin ist hierfür das prominenteste Fallbeispiel. Die Abkehr vom klassischen bipolaren semantischen Differential ist also durchaus ein richtiger Schritt, doch die Einführung „quasi-unipolarer“ Skalen führt dann in die falsche Richtung. Hier hätten real unipolare Skalen verwendet werden müssen, bei denen nur der Ausprägungsgrad des Adjektivs auf einer mehrstufigen Skala hätte abgefragt werden müssen.

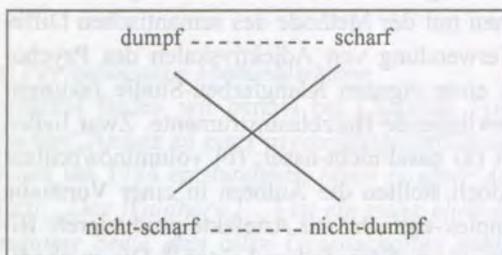


Abbildung 3: Die Verlagerung des semantischen Raums durch den Wechsel von bipolaren zu quasi-unipolaren Klangfarbenadjektiven in der Studie von Kendall und Carterette.<sup>18</sup>

#### (b) Psycho-physikalische Merkmalsräume

Im allereinfachsten Fall wäre zur Definition eines psycho-physikalischen Merkmalsraums eine Beziehung zwischen Klangspektrum und Attribut aufzustellen. Eine solche einfache Beziehung konnte Rösing im Überblick jedoch nur für die Emotion „Freude = viele Obertöne“ und „Trauer = wenige Obertöne“ in der Literatur nachweisen.<sup>19</sup>

Nur unter Verwendung einer Ähnlichkeitsskala ermittelte John Grey in den 70er Jahren einen Ähnlichkeitsraum für verschiedene Instrumente.<sup>20</sup> Wie aus der Tabelle ersichtlich, besitzt dieses Modell zwar drei Dimensionen, diese stimmen jedoch nicht mit denen aus Kendall und Carterettes Modell überein.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Vgl. Fußnote 15.

<sup>19</sup> Vgl. Rösing, Sp. 155, Tabelle 2.

<sup>20</sup> John Grey: *Multidimensional perceptual scaling of musical timbre*, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 61 (1977), S. 1270-1277.

<sup>21</sup> Roger Kendall und Edward Carterette: *Perceptual scaling of simultaneous wind instrument timbres*, in: *Music Perception* 8 (1991), S. 369-404.

	Kendall und Carterette (1991)	Grey (1977)
Dimension I	Nasalität	Grundtönigkeit
Dimension II	Volumen	Partialtonanstieg
Dimension III	Komplexität	Anklingdauer

Tabelle. Die unterschiedlichen Klangfarben-Dimensionen in den Studien von Kendall und Carterette und Grey.

### Fazit

Festzuhalten bleibt nach dieser kurzen Übersicht über den Stand der Forschung zum Problem der Klangfarbensemantik folgendes:

- Die Untersuchungsmethodik verhindert häufig die Vergleichbarkeit der Ergebnisse.
- Die Bestimmung psychologischer Merkmalsräume steht unvermittelt neben der Bestimmung psycho-physikalischer Räume.

Wie ist das Methodendilemma zu lösen und welche Anforderungen wären an eine Klangfarbensemantik-Forschung zu stellen? Daß wir eine solche dringend benötigen, dürfte außer Frage stehen. Für das Streichquartett hat Guerino Mazzola in seiner *Mathematischen Musiktheorie* dargelegt, daß eine psychologische „Klangfarben-geographie“ eine zwingende Voraussetzung für die Auflösung der Kompositionsgattung „Streichquartett“ beim Hören und für eine hörerbezoogene Vermittlung des Verstehens abstrakter struktureller Sachverhalte ist.<sup>22</sup> Folgende Anforderungen wären an eine noch zu schreibende Theorie der Klangfarbensemantik zu stellen:

- Topologien physikalisch ähnlicher Klangfarben müssen mit entsprechenden Strukturen des semantischen Raums (z. B. emotionalen Strukturen) verglichen werden. Eine Assoziation muß diese beiden Strukturen respektieren – entweder in Form eines Isomorphismus oder zumindest einer strukturtreuen Abbildung.
- Globale Metriken sind zu erstellen: Zu dem kürzesten Weg von Klangfarbe A zu Klangfarbe B ist der kürzeste Weg von assoziierten emotionalen Bedeutungen definiert. Diese Metriken gilt es zu finden.

Möglicherweise läßt sich dann eines Tages doch sagen, daß wir über Schubarts naive Klangfarbensemantik „*Das Waldhorn [...] ist ein guter ehrlicher Mann*“ hinausgekommen sind.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Vgl. zu diesem Abschnitt Guerino Mazzola: *Geometrie der Töne. Elemente der Mathematischen Musiktheorie*, Basel 1990, S. 261-278.

<sup>23</sup> Ich danke Guerino Mazzola für die vorausgegangene Diskussion zum Problem einer Klangfarbensemantik und seine fruchtbaren Anregungen.

Gregor Klinke

### Benjamin Britten's *Curlew River*. Zwischen Exotismus, Synthese und Adaption

Eine der bemerkenswertesten Kompositionen Benjamin Britten's ist zweifelsohne *Curlew River*, *Eine Parabel zur Aufführung in der Kirche*, op. 71, die, obgleich selten aufgeführt, eine besondere Aufmerksamkeit in der Forschungsliteratur erfährt. Anders als *Peter Grimes*, deren Attributierung als „erste englische Oper“ fast zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist, wird *Curlew River* durchaus sehr konträr diskutiert. Einig sind sich die Autoren nur hinsichtlich des Ausnahmecharakters der Komposition und darin, daß es sich dabei um einen Wendepunkt in Britten's Œuvre handelt. So glaubte Peter Evans in *Curlew River* vor allem Britten's Hinwendung zur Avantgarde zu erkennen,<sup>1</sup> während andere Autoren wie William P. Malm oder Wolfgang Laade die Betonung auf den außereuropäischen Hintergrund des Stückes legten.<sup>2</sup> Und in der Tat stellt *Curlew River* eine faszinierende Gratwanderung zwischen musikalischen Elementen gänzlich unterschiedlicher Provenienz dar.

Die Idee zu *Curlew River* kam Britten bereits 1956 auf einer Konzertreise durch Asien, bei der er in Tokyo mehrere Aufführungen klassischen Nô-Theaters erlebte.<sup>3</sup> Britten war, wie Berichte von Mitreisenden zeigen<sup>4</sup>, stark beeindruckt, und bereits kurz nach seiner Rückkehr nach England machte er sich Gedanken zu einer Umsetzung. Durch andere Projekte oder Auftragswerke daran gehindert, ging er jedoch erst Ende der 1950er Jahre mit seinem Librettisten William Plomer daran, ein solches Projekt zu realisieren. Nach anfänglichen Versuchen, eine englische Übersetzung des Nô-Stücks *Sumidagawa* möglichst nahe am exotischen Vorbild, d. h. durch die Beibehaltung der originalen japanischen Namen und Ortsbezüge,<sup>5</sup> in eine Textvorlage zu verarbeiten, entschieden sich Komponist und Librettist schließlich dazu, jegliche Referenz auf Japanisches aus dem Libretto zu streichen und den weltanschaulichen Hintergrund des Zen, der für das Nô konstitutiv ist, durch abendländische Vorstellungswerte und eine explizit christliche Moral zu ersetzen. Der Grund dazu lag in Britten's Befürchtung, daß das Werk zu einer Nachahmung des Nô werden könnte: „*The little bits of Zen-Buddhism, which don't mean much to me could be replaced by something that does. [...] I've been very worried lest the work should seem a pastiche of a Noh play, which however well done would seem false and thin. I can't write Ja-*

<sup>1</sup> Peter Evans: *Britten's Fourth Creative Decade*, in: *Tempo* 106 (1973), S. 8-17; Peter Evans: *The Music of Benjamin Britten*, Oxford 1996, S. 467ff..

<sup>2</sup> William P. Malm: *Six Hidden Views on Japanese Music* (= Ernest Bloch Lectures), Berkeley u. Los Angeles 1986; Wolfgang Laade: *Benjamin Britten's Mysterienspiel „Curlew River“ und die japanischen Vorbilder*, in: *Musik und Bildung* 12 (1969) 1, S. 562ff.

<sup>3</sup> Zu einer ausführlichen Beschreibung der Werkgenese s. Peter F. Alexander: *A study of the origins of Britten's „Curlew River“*, in: *Music and Letters* 69 (1988) 2, S. 229-243.

<sup>4</sup> U. a. Ludwig Hesse: *Ausflug Ost 1956*, o. O., o. J. (private Veröffentlichung).

<sup>5</sup> Alexander, S. 236.

panese music, but might be lead into trying if the rest of the production [...] where Japanese.“<sup>6</sup> Gleichwohl versuchte er die musikalischen Momente, die ihn im Nô beeindruckt hatten, in seiner Vertonung umzusetzen – wie z. B. die Reduktion auf ein siebenköpfiges Kammerensemble, das ohne Dirigenten spielt, oder die Besetzung ausschließlich mit Männerstimmen –, oder, wie er selber in einer Programmnote zur Uraufführung schrieb, von dem Vorbild zu lernen: „*The memory of this play has seldom left my mind in the years since. Was there not something – many things – to be learnt from it?*“<sup>7</sup>

Um die explizite Moral des Librettos glaubhaft zu machen (oder wenigstens dramaturgisch nachvollziehbar), gab man der dem japanischen Original entnommenen Handlung einen Rahmen im Stile eines Mysterienspiels, in dem alle Mitwirkenden der Ausführung als Mönche verkleidet erst auf der Bühne ihre eigentlichen Kostüme anlegen und die eigentliche Handlung zu einem Spiel im Spiele machen.<sup>8</sup> Der äußerliche Bezug auf das (europäische) Mittelalter bestimmte dann auch große Teile der Musik; Grundlage vieler Motive und melodischer Wendungen ist der gregorianische Choral *Te lucis ante terminum*, der gleich zu Beginn von den einziehenden Darstellern gesungen wird, und *Custodes hominum*, der auf dem Höhepunkt der Parabel, am Grabe des verlorenen Sohnes, als Ersatz für das Ritual des Originalstücks verwendet wird. Zusammen mit dem für das Entstehungsjahr teilweise ungewöhnlich deutlichen Moralisieren im Libretto entsteht auf dramaturgischer Ebene weniger der Eindruck eines umgesetzten Nô-Theaters, als vielmehr der eines modernen Mysterienspiels – als welches *Curlw River*, und insbesondere die beiden späteren Parabeln, auch vielfach aufgeführt und angesehen wurden.<sup>9</sup>

In der Partitur konkretisierte sich damit das Hin- und Hergerissensein Britten zwischen der Faszination für das Exotische und dem Versuch, das ganze von dieser Initialwirkung zu lösen. Das Resultat ist eine Art Kammeroper – Britten selbst sah *Curlw River* immer als eine eigene Gattung an –,<sup>10</sup> die bei ihrer Uraufführung Kritiker wie Publikum gleichermaßen erstaunte<sup>11</sup> und von den wenigstens Rezensenten offensichtlich als das erkannt wurde, was Britten intendiert hatte.

Britten's Kenntnis fernöstlicher Musik war breit, er lernte in Japan neben Nô auch Kabuki und Gagaku kennen, besuchte Teezeremonien und brachte von Bali eigenhändige Transkriptionen von Gamelan mit, die er u. a. in seinem Ballett *Prince of the Pagodas* (1956), op. 57, verwendete. Wie Mervyn Cooke nachweisen konnte, lassen sich

<sup>6</sup> Zit. nach Mervyn Cooke: *The Japanese Background to Benjamin Britten's Curlw River*, Diss. King's College Cambridge 1986, S. 33.

<sup>7</sup> Zit. nach Benjamin Britten: *Curlw River. A note by the composer* (1965), Beiheft zur CD Decca/London 421 858-2.

<sup>8</sup> Ausführliche Aufführungsanweisungen finden sich in der Partitur, Benjamin Britten: *Curlw River. A Parable for Church Performance* op. 71, London: Faber Music, 1983.

<sup>9</sup> S. z. B. Bruce Robert Smedley: *Contemporary sacred chamber opera: A medieval form in the twentieth century*, Ph. D., George Peabody College for Teachers 1977.

<sup>10</sup> Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 467.

<sup>11</sup> Vgl. z. B. Robin Holloway: *The Church Parables. Limits and Renewals*, in: *The Britten Companion*, ed. by Christopher Palmer, London u. Boston 1984, S. 215-226; *Non-Opera and Noh-Opera*, gez. A. J., in: *Opera* 15/8 (1964), S. 531-533.

grundlegende akkordische und harmonische Strukturen in *Curlew River* – und wie man zeigen kann, auch in den späteren beiden Parabeln *The Burning Fiery Furnace* (1966), op. 77, und *The Prodigal Son* (1968), op. 81, – auf Britten's direkte Kenntnis der Spielweise der japanischen Mundorgel *shō* zurückführen.<sup>12</sup> Die Frage nach der Authentizität der Quellen, die in einem solchen Zusammenhang üblicherweise gestellt wird, entfällt aufgrund der geschilderten Fakten also. Interessant ist demnach an *Curlew River* auch nicht so sehr, was Britten woher als Einfluß genommen hat, sondern wie diese Einflüsse Eingang in die Musik gefunden haben, und insbesondere wie die Beurteilung der Parabel von der Vorkenntnis und der Perspektive des Rezipienten abhängt.

Notenbeispiel 1: „Umkleideszene“, Ziffer 5.

An dieser Stelle sollen zwei Stellen der Parabel exemplarisch untersucht werden, die in ihrer Deutlichkeit den ästhetischen Rahmen abstecken helfen, in dem Britten's Umgang mit den außereuropäischen Quellen bewertet werden kann.

Gleich nach dem Einzug der Mitwirkenden und der Begrüßung der Zuschauer werden die Hauptdarsteller auf offener Bühne umgekleidet. Zu dieser „Zeremonie“, die auf eine rituelle Einkleidung während eines Gottesdienstes in San Giorgio Maggiore, Venedig, zurückgeht, bei der der Komponist anwesend war,<sup>13</sup> erklingt ein 30 Takte langes Instrumentalzwischenstück, das an der entsprechenden Stelle am Ende der Parabel, in der die Hauptdarsteller abtreten, wiederholt wird. Vom Höreindruck handelt es sich bei diesen Stellen um die offensichtlichsten Anleihen an exotisches Kolorit der gesamten Parabel, ohne daß dies durch die Handlung oder den musikalischen Kontext begründet wäre. Analytisch läßt sich die Wirkung an der Satztechnik festmachen (Notenbeispiel 1), bei der gewisse Mittel an Spieltechniken erinnern, wie sie im Gamelan oder Gagaku zu beobachten sind. Alle Instrumente spielen ein und

<sup>12</sup> Mervyn Cooke: *Britten and the shō*, in: *Musical Times* 129 (1988), S. 231-233.

<sup>13</sup> Colin Graham: *Staging first productions 3*, in: David Herbert: *The Operas of Benjamin Britten*, New York 1979.

dieselbe Melodie in etwas veränderter Form bzw. leicht versetzt gegeneinander, so z. B. die Flöte mit direkt an die Spielweise asiatischer Saiteninstrumente erinnernden Vorschlägen oder die Viola mit den Klang verschleiern den Tremoli.<sup>14</sup> Die fünf kleinen, gestimmten Trommeln überlagern den notierten 4/4-Takt mit einem 5/4-Takt wodurch der Taktschwerpunkt zusätzlich verwischt wird. Der Klangeindruck ist der einer Art heterophon gespielten „Kernmelodie“, ohne daß jedoch im entferntesten ein geschichteter Aufbau wie im Gamelan oder Gagaku angestrebt ist (wie er z. B. von Claude Debussy oder Colin McPhee in einigen Kompositionen umgesetzt wurde).

Notenbeispiel 2: Flöte (Ziffer 5) und Choral (T. 1).

Notenbeispiel 3

Notenbeispiel 4: Einsätze der Motive (ab Ziffer 33).

Interessanterweise handelt es sich bei der Melodie jedoch um nichts anderes als den zu Beginn des Stückes (kaum 40 Takte vorher) skandierten gregorianischen Choral. In einer Gegenüberstellung von Flötenstimme und Choral (Notenbeispiel 2) wird die Trivialität der „Umformung“ deutlich, bei der es um nichts anderes als um eine neue Rhythmisierung und Akzentuierung geht. Die Einzelstimmen als solche machen nicht den exotischen Eindruck der Szene aus, sondern dieser entsteht aus den sich verflechten und überlagernden Stimmen. Einen wesentlichen Anteil an dem resultierenden Klangeindruck haben sicherlich die Trommeln, die einerseits in ihrem quasimelodiösen Einsatz und der Polymetrik ein für europäische Ohren völlig ungewohntes Bild abgeben.

Die zweite Stelle findet sich in der Partitur ab Ziffer 33; die Hauptperson, eine irre Mutter, die auf der Suche nach ihrem verlorenen Sohn durch das Land streift, schildert hier den an einem Fluß wartenden Personen ihre Geschichte und ihren Schmerz. Das musikalische Material dieser Passage ist aufs Äußerste reduziert: Ein Septolenmotiv mit anschließendem Glissando (Notenbeispiel 3) wird, teilweise enggeführt, durch die vier beteiligten Stimmen (Tenor, Flöte, Viola, Kontrabaß) gereicht. Harmo-

<sup>14</sup> W. Laade versuchte eine direkte Entsprechung zwischen der Instrumentation dieser Passage und Spieltechniken asiatischer Instrumente, die im einzelnen jedoch fragwürdig bleibt; Laade, S. 562.

nisch ist die Passage dabei völlig unbestimmt, da jeder Motiveinsatz auf einer anderen Tonstufe beginnt, wobei mit elf verschiedenen Tönen ein fast komplettes chromatisches Feld abgedeckt wird (Notenbeispiel 4). Bei den ersten zwölf Einsätzen führen die Glissandi – wie in Notenbeispiel 3 zu sehen – jeweils aufwärts; ab dem 13. Einsatz, passend zur klagenden Textstelle „*One day alas he vanish'd*“ (Ziffer 34), führen die Glissandi jedoch abwärts und greifen somit das Ausdrucksmittel der fallenden Sekunde bewußt als Zeichen des Schmerzes auf.

Der Rhythmus wird durch viele Fermaten stark zerdehnt, und ein gleichmäßiges Metrum ist durch unregelmäßige Taktlängen aufgehoben. Dadurch entsteht der Eindruck eines freien Zusammenspiels der Stimmen, die in einem atonalen Feld scheinbar ziellos aufeinander reagieren und sozusagen eine Art Dialog miteinander führen. Arnold Whittall vergleicht diese Technik explizit mit Ansätzen in frühen Werken Witold Lutosławskis, wobei er vermutet, daß bei Britten ein ähnlicher Stimulus geherrscht habe wie bei Lutosławski: ein scheinbar freies, aleatorisch wirkendes Zusammenspiel zu erreichen, ohne daß dem Komponisten die Möglichkeit genommen wird, Wirkungen und Zusammenklänge präzise vorherzubestimmen.<sup>15</sup>

Der Eindruck einer an avantgardistische Technik erinnernden Tonsprache täuscht jedoch über die tatsächlichen Hintergründe dieser Szene. Gerade an dieser Stelle gelingt es Britten, seine Faszination für das Nô so umzusetzen, daß das japanische Vorbild scheinbar vollkommen im europäischen Kontext aufgeht. Die äußerste Reduktion auf ein Zweitonmotiv, die Tonrepetition und das intensive, fließende Zusammenspiel – vom Höreindruck her alles scheinbar Modernismen –, gehen vielmehr auf direkte Hörerfahrungen des Nô zurück; und jene fallenden Glissandi, die als Ausdruck von Schmerz und Trauer stehen, sind nahezu eine simple Kopie von Motiven des Nô.<sup>16</sup> Das alles läßt sich an Notaten des Nô kaum nachweisen, da gerade das von den Noten gelöste „freie“ Spiel im Nô entscheidend ist; aber es wird in einem direkten Hörvergleich von *Curlew River* und Nô-Stücken, wie z. B. *Hagoromo*, offenkundig, an was Britten bei seiner Komposition gedacht hatte. Das belegt auch die folgende Stelle aus einem Brief, in dem Britten die Probleme, in die er während der Komposition von *Curlew River* geraten war, beschreibt: „*Apart from finding the right notes (& because there are so few of them, it seems harder ever), one of the problems is how to write it down: there being no conductor, & the tempo is kind [!] of 'controlled floating'.*“<sup>17</sup>

Bei dem Versuch, das im Nô Beobachtete für die eigene Musiksprache nutzbar zu machen, entfernte sich Britten jedoch sowohl vom Vorbild als auch von ähnlichen Ansätzen der Avantgarde. So verlagerte er den improvisatorischen Klangeindruck, der im Nô Ergebnis einer besonderen Interpretation ist, die ein strenges metrisches und am Text orientiertes Grundmodell in einen scheinbar natürlichen Ausdruck umsetzt,

<sup>15</sup> Arnold Whittall: *The Music of Britten & Tippett. Studies in Themes & Techniques*, Cambridge 1990, S. 196.

<sup>16</sup> Vgl. z. B. das Nô-Stück *Hagoromo*; für eine Transkription s. Yoshio Matsuyama: *Studien zur Nô-Musik. Eine Untersuchung des Stückes „Hagoromo“* (= Beiträge zur Ethnomusikologie, Bd. 8), Hamburg 1980.

<sup>17</sup> Brief B. Britten an D. Mitchell (Frühjahr 1964), zit. nach Humphrey Carpenter: *Benjamin Britten*, London 1992, S. 425.

in die musikalische Faktur selbst; dem Auszuführenden kommt dabei keine Kreativität oder Freiheit mehr im Sinne einer Aleatorik zu, sondern es obliegt ihm, die freie Notation in ein konkretes Klanggebilde umzusetzen, das der Komponist nicht in der Lage war, eindeutig zu notieren. Man hat es hier also nicht so mit der Adaptation eines bestimmten außereuropäischen Materials zu tun, sondern mit der Emulation eines Klangeindrucks. Die Mittel, die Britten dazu benutzt, ähneln in vieler Hinsicht der anderer avantgardistischer Ansätze; und für einen Rezipienten, der nicht über Hörerfahrungen mit dem Nô verfügt, kann so in der Tat der Eindruck entstehen, Britten hätte sich in solchen und ähnlichen Passagen von *Curlew River* der Avantgarde zugewandt.

Wir haben damit in *Curlew River*, aber auch in den beiden späteren Parabeln, den paradoxen Umstand, daß dort, wo Britten seinem exotischen Vorbild fast imitatorisch nahekommt, das Ergebnis alles andere als exotisch wirkt, aber dort, wo einige, recht unspezifische Stilmittel zusammentreffen, der Eindruck eines „bewußten“ Exotismus entsteht. Für den Hörer verdrehen sich dabei sozusagen die gewohnten Hörspektiven: Bestimmte Dahlhaus Exotismus als das vor dem „eigenen“ Kontext sich abhebbende Fremde,<sup>18</sup> so verschiebt sich das Problem in *Curlew River* auf die Kategorien eines erkennbaren Fremden und einem als Modernismus mißverstandenen Fremden. In den späteren beiden Parabeln verschärft sich das Paradox sogar dahin, daß einfachste Elemente, wie ein isolierter B-Dur-Akkord oder kadenzelle Schlüsse, als „fremd“ in einem ansonsten von außereuropäischen Vorbildern geprägten Klangganzen erscheinen. Die Schlußfolgerung von Dahlhaus, nicht die Provenienz und Authentizität eines Exotismus sei zu untersuchen, sondern dessen Funktion, läuft in dem hier gezeigten Werk ins Leere, da sie davon ausgeht, daß Exotismen vom Komponisten grundsätzlich und bewußt so gesetzt werden, daß sie wahrnehmbar sind, d. h. eine Kontraposition zum sie umgebenden Homogenen einnehmen. Diese Beurteilung setzt beim Komponisten stillschweigend die Intention voraus, Exotismen als Exotismen wahrnehmbar zu machen, und impliziert, daß er von einem festen Zeichenvorrat oder einer bestimmten Struktur ausgehen kann, die er mit seinen Zuhörern teilt. Die beiden gezeigten Beispiele verdeutlichen das: Die im ersten Beispiel festgestellten Stilmittel scheinen für den durchschnittlichen Hörer viel eher mit einer Vorstellung von Exotik verbunden zu sein, als die des zweiten Beispiels; verfügt ein Hörer im letzteren Fall nicht über konkrete Nô-Erfahrung, wird er die atonalen Strukturen und die ametrische Gestaltung in eine ganz andere Richtung hin konnotieren. Um ein letztes Beispiel dieser Paradoxien zu nennen: Kaum ein Hörer wird sich dem Eindruck erwehren können, daß Britten beim ersten Auftritt der Irren (Ziff. 20) die Spielweise der japanischen *shakuhachi* als Vorbild hatte (Notenbeispiel 5), obgleich es dazu weder biographische Hinweise gibt, noch eine Analyse einen direkten musikalischen Bezug bestätigt. Erst die Kombination von Flatterzunge, deren solistisch exponiertes Auftreten und dem Kontext der anderen Stilmittel, die bis zu diesem

<sup>18</sup> Carl Dahlhaus: *Exotismus, Folklorismus, Archaismus*, in: Die Musik des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Carl Dahlhaus (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6), Wiesbaden u. Laaber 1980

Zeitpunkt in der Parabel eingesetzt worden sind, lassen offensichtlich einen derart konkreten Höreindruck entstehen.

Madwoman

8 I turn me, I turn me, I turn me a-way Turn me, I turn me a-way!

Flute

Notenbeispiel 5: Auftritt der „Madwoman“, Ziffer 25.

Auch wenn man mit Thomas Betzwieser<sup>19</sup> gerade die „auf die Schauseite des musikalischen Satzes“ reduzierte „Adaptation außereuropäischer Musik“ unter dem Terminus „Exotismus“ verstehen will und für Fälle, in denen es um eine Verschmelzung, eine „tatsächliche“ Verarbeitung und eine den authentischen Quellen gerecht werdende Herangehensweise handelt, andere Termini bestimmen würde, so wäre damit noch nicht viel gewonnen. Eine solch strikte Trennung machte vielleicht Sinn für dezidiert als exotisch bzw. orientalistisch ausgewiesene Kompositionen, wie z. B. manche „Türkenopern“, Kompositionen Albert Ketèlbys oder einige Passagen aus Opern Puccinis; die Intention Brittens in den Parabeln scheint mir jedoch eine vielschichtiger Problematik anzudeuten, indem der Komponist in dem Widerspruch zwischen Exotismus (der Faszination für das Fremde) und Furcht vor einer billigen Nachahmung (dem Nicht-Authentischen) verfangen zu einer Art Überlagerung einzelner Phänomene gelangte, und dabei mit den exotischen Charakteren der Musik bewußt oder unbewußt spielte.

*Curlew River* bewegt sich außerhalb der Gegensätze „Exotismus“ und „Synthese“, indem es das Problem einer Diskussion andeutet, Adaptationen von Musikstrukturen bzw. Elementen anderer musikalischer Kontexte von der Rezeption zu lösen. Es wird deutlich, daß es für das Erkennen von Exotismen nicht so sehr einer Unterscheidung in „Eigenes“ und „Fremdes“ bedarf, sondern daß Exotismen selbst durch positive Attribute gekennzeichnet sein müssen und daß die Erkennbarkeit eines solchen „Stils“ oder „Codes“, wie immer er auch geartet ist, von den Wahrnehmungspattern und dem Erfahrungs- und Erwartungshorizont eines Rezipienten abhängt. Berücksichtigt man die an den Beispielen gezeigte ambivalente Wertigkeit einzelner stilistischer Mittel in *Curlew River*, so macht es wenig Sinn, das Wesen von Exotismus gerade in der „Imperfektion“ zu sehen, außereuropäische Quellen in die eigene Musik einzuholen,<sup>20</sup> vielmehr müssen der Rezipient und die Wahrnehmbarkeit von Exotismen in die Diskussion mit einbezogen werden, um zu einer angemessenen Beurteilung des Phänomens zu gelangen.

<sup>19</sup> Thomas Betzwieser, Michael Stegemann: Art. *Exotismus*, in: MGG2S, Bd. 3, 1995, Sp. 226.

<sup>20</sup> Ebd.

## Kolloquium

### Die Macht der Musik: Magie und Mythos

Raimund Vogels

#### Die Macht der Musik – den Geistern zum Gefallen.

#### **badiri**-Besessenheitskult der Shuwa-Araber Nordostnigerias

Die Macht der Musik hat sich ohne Zweifel dem Musiker Hassan Jime in dem Moment gezeigt, als er sah, wie ich im letzten Jahr begonnen habe, bei analytischen Musikaufnahmen seine Trommelperioden, unterstützt durch meine Fingerbewegungen, mitzuzählen. Erschrocken brach er seine Musikdarbietung ab und rief den Umstehenden sinngemäß zu: „*Der bature*“, gemeint war ich, „*fängt an zu zittern, gleich ergreifen die Geister Besitz von ihm*“. Ich konnte froh sein, daß keiner der Umstehenden auf mich zugesprungen ist, um mich mit einem Mund voll Wasser zu besprühen, obwohl dies ein echter Freundschaftsdienst gewesen wäre.

Trotz der Verblüffung, die sich immer einstellt, wenn man in Feldforschungssituationen von der Interpretation des eigenen Verhaltens durch andere überrascht wird, verhalf mir gerade diese Begebenheit doch auch zu einem Zugang für das Verständnis des *badiri* genannten Kultes, an dem ich vierzehn Tage zuvor in einem Dorf 100 km nordöstlich von Maiduguri<sup>1</sup> als Beobachter teilgenommen hatte.<sup>2</sup>

Besessenheitskulte wie der *badiri* zählen zu einem typischen Merkmal eines stark islamisch geprägten Kultursegmentes, das sich südlich der Sahara vom Senegal bis in den Ostsudan ausbreitet. In diesen Kulturen ergreifen, den lokalen Erklärungsmodellen zu Folge, Geisterwesen kurzzeitig Besitz von einem Adepten oder einer Adeptin, die damit zum Werkzeug dieses Geistes werden. In einer solchen Phase findet eine auffallende Persönlichkeitsveränderung statt, die im westlichen Wissenschaftsdiskurs gemeinhin als Trance bezeichnet wird. Die klassischen Theorien zu dem Phänomen *Trance* gehen zum einen von der „*hypnotischen Suggestion*“ der Musik aus, so in den dreißiger Jahren der Schweizer Ethnologe Henri A. Junod,<sup>3</sup> zum andern von einem „*bedingten Reflex*“ im Pawlowschen Sinne, so der amerikanische

<sup>1</sup> Hauptstadt des nordöstlichsten Bundesstaates der Bundesrepublik Nigeria.

<sup>2</sup> Das im folgenden vorgestellte Material habe ich August 1997 im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereiches 268 der Universität Frankfurt *Kulturraum und Sprachgeschichte im Naturraum Westafrikanische Savanne* gesammelt. Auf die Spur von *badiri* haben mich die Ethnologen Matthias Krings und Holger Kirsch gebracht. Bei den Interviews fand ich Unterstützung durch Mohammed Adam und Bosoma Sheriff, beide Mitarbeiter am Centre for Transsaharan Studies der Universität Maiduguri, die seit vielen Jahren mit mir in Nigeria zusammenarbeiten.

<sup>3</sup> Henri A. Junod: *Moers et costumes des Bantous*, Paris 1936, 2 vol.

Ethnologe Melville Herskovits<sup>4</sup> in seinen Arbeiten über die Fon im heutigen Benin. In den sechziger Jahren stellte Andrew Neher<sup>5</sup> eine weitere hirnpfysiologisch begründete Theorie auf, wonach die Musik sogenannte „driving Effekte“ auslöst, die den normalen Bewußtseinszustand stören.

Veit Erlmann<sup>6</sup> weitete in seiner Arbeit über den b o r i-Kult der Hausa in Nordnigeria und Niger den zuvor bei Gilbert Rouget<sup>7</sup> dargestellten „Wirkungszusammenhang von Musik und Trance auf der Grundlage eines Identifikationsprozeß“<sup>8</sup> dahingehend aus, daß er beide „einem gemeinsamen symbolischen System“ zurechnet, in dem er den musikalischen und körperlichen Symbolen expressive, kommunikative und rollenbestärkende Funktionen zuweist. Erlmann sieht die zentrale Stellung von Körper und Musik im b o r i-Kult nicht nur in seiner eigenen Struktur begründet, sondern vor allem in der Bedeutung, die die Gesellschaft den musikalisch-körperlichen Symbolen allgemein beimißt. Auf der Grundlage eines elaborierten Kultgeschehens mit einem Pantheon von über 300 Geistern und dem dazugehörigen Wissen über Name, Herkunft, Vorlieben, Verhalten, Gestik, Preisformeln etc. nehmen viele der öffentlichen b o r i-Aufführungen einen fast theaterähnlichen Charakter an. In dieser Konzeption des b o r i handeln die Geister als Repräsentanten von bestimmten Statusgruppen der Gesellschaft, in dem sie von den Adepten Besitz ergreifen und so die Verstöße gegen die Gesellschaft als Ursache für die Erkrankungen sanktionieren.

Östlich des Einflußbereichs der Hausa Stadtstaaten Nordnigerias erstreckt sich das mehr als 1000 Jahre alte islamische Königreich Borno<sup>9</sup>, unter dessen Herrschaft sich das Staatsvolk der Kanuri entwickelte. Einen großen Anteil an der Ethnogenese der Kanuri hatte die beständige Zuwanderung von Ethnien aus dem Norden und Osten, die sich unter die Herrscherdynastie der Sayfuwa begaben, um an dem ökologischen Gunstgebiet des westlichen Tschadseebeckens mit seinen weitausgedehnten Weideflächen zu partizipieren.

Die Shuwa-Araber kamen als Pastoralnomaden erstmals im 16. Jahrhundert aus Kordofan und Darfur an den Tschadsee. Sie haben seit dieser Zeit unterschiedliche Lebensformen angenommen als sesshafte Bauern, als transhumante Viehzüchter oder auch als Mitglieder einer städtischen Verwaltungselite.

In seiner Konzeption folgt der b a d i r i der Shuwa-Araber dem oben skizzierten Verständnis affliktiver Besessenheitskulte. Im Unterschied zu den Kulturen benachbarter Ethnien fehlt aber ein elaborierter und vor allem formulierter sozio-religiöser Überbau. Der gesamte Vorstellungskomplex wird letztlich auf einen Terminus kom-

<sup>4</sup> Melville Herskovits: *Dahomey, an ancient West African Kingdom*, Evanston 1938, 2 vol.

<sup>5</sup> Andrew Neher: *A Physiological explanation of unusual behaviour in ceremonies involving drums*, in: *Human biology* IV (1962), S. 115-160.

<sup>6</sup> Veit Erlmann: *Musik und Trance. Symbolische Aspekte des Bori Besessenheitskultes der Hausa in Maradi (Niger)*, in: *Africana Marburgensia* XV, 1 (1982), Marburg, S. 3-24.

<sup>7</sup> Gilbert Rouget: *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris 1980.

<sup>8</sup> Gilbert Rouget: *Trance. Der Tanz der Besessenen*, in: *Du* 1 (1997), Zürich, S. 34.

<sup>9</sup> Die Staatsformierung fand ihren Ausgangspunkt im östlich des Tschadsees gelegenen Gebiet von Kanem, das aber aufgrund politischer und ökologischer Gegebenheiten seit dem 16. Jahrhundert sukzessive aufgegeben wurde.

primiert: *badiri*. Mit diesem Begriff werden sowohl die Geister in der Gesamtheit ihres Pantheons als auch der spezifische Geist, der für die Besessenheit einzelner Adeptinnen verantwortlich gemacht wird, bezeichnet. Eigennamen von Geistern, die evtl. Aufschluß über dessen Wesen geben könnten, sind nicht bekannt. *badiri* heißen zugleich auch die beiden Kulte, die mit den Geistern gefeiert werden: zum einen die Krankenbehandlung, die der Patientin hilft, mit dem Geist leben zu lernen, zum anderen das jährliche Zusammentreffen der durch die Behandlung Initiierten. Auch der Zustand des veränderten Bewußtseins wird durch den Begriff *badiri* zum Ausdruck gebracht. Ebenso sprechen die Musiker über ihr musikalisches Repertoire als *badiri*.

Über die Herkunft des Kults geben die Musiker und Adeptinnen gleichlautend an, daß erst seit einer Generation der Kult ausschließlich von Shuwa-Arabern gefeiert wird und vorher sowohl die als Mutter des *badiri* bezeichnete Kultleiterin, als auch der Leiter des Musikensembles von den Kotoko<sup>10</sup> gekommen seien. In den 60er Jahren hat Monique Brandily<sup>11</sup> bereits den *badiri* genannten Kult der Kotoko beschrieben, der dort aber als Kult der Fischerinnen in einem völlig veränderten sozialen Umfeld angesiedelt ist und kaum etwas mit dem bei den Shuwa beobachteten Kultgeschehen gemein hat.

An den skizzierten Querbeziehungen wird deutlich, daß es sich keinesfalls um einen vermeintlich *alten*, in der Geschichte und der Identität der Shuwa fest verwurzelten Kult handelt, sondern um eine therapeutische Praxis, die so oder ähnlich im multi-ethnischen Umfeld der Königreiches Borno aufgenommen und auf die Bedingungen der Shuwa-Araberinnen übertragen wurde.

In den Interviews mit dem bereits erwähnten Musiker Hassan Jime und der Kultleiterin Imite, der Mutter des *badiri*, hat sich bestätigt, daß ein breites theoretisches Wissen über den Kult fehlt. Ein ausgearbeitetes Symbolsystem, wie bei den Hausa, das Erlmann als Erklärung für das Trance-Phänomen nutzt, ist für die Shuwa mit dem *badiri* nicht verbunden. Vermutlich konnten von den Kotoko zwar Kultablauf und Musik übernommen werden, nicht aber das Symbolsystem, das mit einer Kultur in seiner Ganzheit verflochten ist. Da sich den Shuwa-Frauen die Macht der von der Musik gerufenen Geister auch ohne symbolischen Überbau offenbart, was vermutlich mit der schrittweise Übernahme von den Kotoko zusammenhängt, bestand keine zwingende Notwendigkeit, ein detailliertes Symbolsystem als Grundlage für den Kult zu entwickeln. Wichtiger als das Wissen um den Kult scheint, während dem von uns beobachteten *badiri*-Jahresritus, tatsächlich das am gemeinsamen Handeln orientierte Gruppenerlebnis zu sein, bei dem sich die betroffenen Frauen mit den Musikern der Begegnung durch die Geister stellen.

Grundlage jedes *badiri*-Jahresfestes bilden 12 Kompositionen, die in festgelegter Reihenfolge zweimal hintereinander dargeboten werden, allerdings durch eine län-

<sup>10</sup> Die Kotoko leben südwestlich der Shuwa überwiegend entlang des Logone, einem südlichen Zufluß zum Tschadsee.

<sup>11</sup> Monique Brandily: *Un exorcisme musical chez les Kotoko*, in: *La musique dans la vie*, hrsg. v. Tolia Nikiprowetzky, Paris 1967, S. 31-75.

gere Pause unterbrochen. Jede Komposition ist direkt mit einem Geist oder *jinn*, einem Begriff aus der islamischen Vorstellungswelt, verbunden. „*Every jinn has a different behaviour, character and taste. And that is why we play different tracks of our music. Each of these tracks happens to coincide with a particular jinn. So when we play the track the jinn from different places, be it a pool or on top of a tree etc. will all come forward to the scene of the place where we have badiri*“ (Zitat Hassan Jime, übersetzt von Mohammed Adam).

Vor dem ersten Durchgang der 12 Kompositionen steht das Stück *sultai*, mit dem die Geister angerufen und begrüßt werden, auf das konsequenterweise bei der Wiederholung verzichtet werden kann, da die Geister bereits anwesend sind. Die sich daran anschließenden Kompositionen unterscheiden sich musikalisch-strukturell nicht vom üblichen Tanzrepertoire, das während Hochzeiten und Beschneidungsfeiern gespielt wird. Dies betrifft auch die Zusammensetzung des Ensembles mit den Trommeln *ganga*, *bandil* und *kuli* sowie der Flöte *sufara*. Für das Erscheinen der Geister werden besonders die geschlagenen Gebrauchsgegenstände verantwortlich gemacht wie Axtklingen und Metallmörser sowie *gara*, eine Kalabassenhälfte, die mit der Öffnung nach unten in einer mit Wasser gefüllten größeren Kalabassenhälfte schwimmt. „*The essence of beating the axt-blade and this small calabash is that, when ever a badiri is about to start, there used to be tumultous noise by either one or two of the women and after that uproar, the calabash is beaten first be-fore the drum is beaten and the flute is blown. So the moment when the calabash is beaten and the flute is blown all the spirits around will come to the point where the calabash is situated*“ (Zitat Imite, übersetzt von Mohammed Adam).

Die für den *bori* wichtigen Paraphernalien spielen im *badiri* eine eher untergeordnete Rolle; zwar gibt es Geister, die die Frauen mit Hacke, Speer oder Wurfmesser tanzen lassen; ob es sich bei den Geistern deswegen auch um die von Erlmann beschriebenen „*Repräsentanten einer gesellschaftlichen Statusgruppe*“ handelt, scheint zweifelhaft und wird von den Teilnehmern selber in Unbestimmtheit offengelassen. Die Bezeichnungen der Kompositionen weisen auch nur in einem Fall auf einen solchen Repräsentanten hin, in der Person des Medizinverkäufers *al-gaw*. Dagegen überwiegen individuelle Handlungsweisen einzelner in Trance befindlicher Frauen. Zu beobachten ist das Schnüffeln von Milch oder Blut aus selbst beigefügten Wunden, das Verlangen nach Süßigkeiten, das Bestäuben mit Sand, der Tanz vor der Pflanze *calotropis* oder die Jagd nach einem Stück Fleisch.

Die Pause zwischen den beiden sich wiederholenden Blöcken nutzten die Frauen zur Kräftigung, in dem ihnen die Kultleiterin Wasser verkauft, das mit Blättern einer Kriechpflanze versetzt wurde. Der zweite Teil entspricht im musikalischen Repertoire und vor allem in der individuellen Handlungsweise der Einzelnen exakt dem ersten Teil. Ein kaum wahrnehmbarer Unterschied mag in der etwas entspannteren Haltung der Frauen liegen. „*The women while dancing they feel very excited and they feel this is the best moment in their life. You know, it is the jinn that makes them to do all these acts that they have been doing*“ (Zitat Imite, übersetzt von Mohammed Adam).

Komposition	Geist	Paraphernalie	Handlung	Erkrankung	allgemeine Vorlieben
<i>sultai</i>	Alle Geister		besondere Art des <i>Frauentrillers</i>		Süßigkeiten
<i>gela</i>	Farmer	Hacke und Machete	Pflügen		
<i>musa</i>				körperliche Schwäche	Parfüm
<i>mugudum</i>				Kreuzschmerzen	Perlen <i>sophur</i>
<i>badri baska</i>					
<i>samkal kenye</i>	Krieger/König	Speer	tanz mit Speer		
<i>sale jawuya</i>					
<i>bobulo</i>			tanz und reibt sich den Rücken mit Perlen	Kreuzschmerzen (?)	
<i>hadija anna</i>		Kalabasse mit Milch	trinken oder schnüffeln Milch, tanz vor <i>calotropis</i>		Pomade
<i>bandala</i>	Sklave	Wurf-Messer <i>kurbac</i> , schwarzes Ziegenfell			
<i>kolci-kolci</i>			Frau bewirft sich mit Sand und übergießt sich anschließend mit Wasser		gewässerte Erdnüsse an alle Beteiligten
<i>al-gaw</i>	Medizinverkäufer		Frau <i>fribt</i> wie ein wildes Tier ein Stück Fleisch	ständiges verwirrt sein	
<i>badri kulkule</i>		Spiegel	betrachten im Spiegel		

Tabelle 1: Der badiri-Jahresritus in der Übersicht.

Das Zusammensein von Geist und Patientin ist aber nicht nur auf die Zeit des Kultes beschränkt. Geist und Frau sind fest miteinander verbunden. „*The spirits are at all time together with the women, they move together, at all time*“ (Zitat Hassan Jime, übersetzt von Mohammed Adam).

Der Sinn dieser Aussage wurde uns erst deutlich, als viel später Hassan Jime darauf verwies, daß die Krankenheilung durch einen Ehevertrag beschlossen wird, der zum einen die Bindung zwischen Geist und Patientin und zum andern die Aufnahme der Adeptin in den Kreis der *badiri*-Kultgemeinschaft besiegelt. „*This wedding is just commemorating one to be part of the badiri. That shows that one has come into the condition to be amongst those who are participants*“ (Zitat Hassan Jime, übersetzt von Mohammed Adam).

Die Logik des Kultgeschehens beruht also darauf, im Rahmen einer Erneuerungsfeier das Verhältnis mit dem Geist zu bekräftigen und das friedliche Zusammenleben während des folgenden Jahres zu gewährleisten. Kleinere Beschwerden, die sich als Ermüdung, Schulter- oder Kreuzschmerzen äußern und damit auf ein gestörtes Verhältnis mit dem Geist deuten, können sogar von Flötenspieler Hassan Jime selbst kuriert werden, in dem er den Frauen Wasser zu trinken gibt, das er zuvor durch die Flöte geblasen hat. Das Musikinstrument wird so zum Instrument der Macht. *„Sometimes, the women feel the spirit on their legs or on their shoulder or wherever it is, and then they come to me. I feel the spirit has tightened the leg or something like this. And then I take my flute, put water into the flute and then that water will be given to them to drink and they will recover“* (Zitat Hassan Jime, übersetzt von Mohammed Adam).

Mit Blick auf das gesamte Kultgeschehen bin ich versucht, von einer Schicksals- oder zumindest Solidargemeinschaft zu sprechen, die es den Frauen ermöglicht, gemeinsam die kritische Phase der Geistbesessenheit zu bewältigen. Die Fürsorge für die einzelne Kultteilnehmerin erstreckt sich auf die Phase vor, während und zur Beendigung der Trance. Diejenigen Frauen, deren Geist sich von der gerade gespielten Musik nicht angesprochen fühlt, achten darauf, daß während der Trancephase die körperlichen Kräfte der anderen nicht überanstrengt werden, daß es nicht zu gefährlichen Verletzungen kommt und daß im richtigen Augenblick, am Ende einer Komposition, die Frau vom Geist befreit wird, in dem man sie mit Wasser besprüht. Das Wasser, das dazu verwendet wird, stammt aus der mit Wasser gefüllten *g a r a*, die zu diesem Zweck regelmäßig nachgefüllt werden muß.

Die Frauen entwickeln so in der Gemeinschaft auch Macht über die Geister; es handelt sich also um kein einseitiges Ausgeliefertsein sondern um eine gegenseitige Demonstration der Macht und damit um die Erstellung eines Kräftegleichgewichtes.

Spätestens an diesem Punkt sind wir nun bei der Frage angekommen: Welche Rolle spielt die Musik in diesem Balanceakt? *„The music is the one that strengthens the women to dance and at the same time it is the one that calls the spirits. So the moment when the music is being played the spirits come and then the women are dancing, that's all. But if the music stops – at that moment the spirits are with them, that's why you see them they all fall on the ground until when water is used“* (Zitat Hassan Jime, übersetzt von Mohammed Adam).

Wie eng das Zusammenspiel zwischen den Frauen und den Musikern ist, wird an einer Szene deutlich, die Hassan beim Betrachten der Videoaufnahmen wie folgt kommentierte: *„So we were about to stop, then that woman fell on the ground, and nobody ran with water for her to attend her, then that's why we started again. So for her it was important to wake up and then to start to dance, before water is given to her“* (übersetzt von Mohammed Adam).

Die Musik stellt offensichtlich in der Verbindung zwischen den Geistern und den Frauen eine zusätzliche Interaktionsebene dar: Die spirituellen und klanglichen Komponenten, die bei der Diskussion von Trance-Phänomenen stets die größere Beachtung gefunden haben, werden im Fall der Shuwa nachhaltig durch soziale Komponenten gesteuert. Im Zusammenspiel von Musiker und Kultgemeinschaft wird das

Geschehen beeinflusst und das labile Kräfteverhältnis zwischen Adeptin und Geist kontrollierbar. Für die Gesundheit der Frauen ist entscheidend, sich nicht des Geistes zu erwehren, sondern sich auf ihn unter beeinflussbaren Bedingungen einzulassen: „*The spirit is happy and the woman is also happy and therefore there is more power in her*“ (Zitat Imite, übersetzt von Mohammed Adam).

Neben der musikalischen Kompetenz der Musiker, die sich Fehler, zum Beispiel in der Repertoirefolge, nicht leisten dürfen, ist deren soziale Kompetenz von gleicher Bedeutung. Sie müssen in der Lage sein, den Trancezustand zu beurteilen, den Erschöpfungsgrad der Frauen einzuschätzen und den richtigen, d. h. für die Adeptin verträglichen Zeitpunkt zur Beendigung einer Komposition/Trance zu wählen. In diese soziale Kompetenz der Musiker ist freilich auch deren Verhältnis zu den Geistern mit eingeschlossen, die in der Konstruktion von Realität der Shuwa einen wichtigen Platz einnehmen. Durch die Musik kann mit ihnen direkter Kontakt aufgenommen und so eine Situation geschaffen werden, die kontrollierbar ist. Musiker, Geist und Adeptin stehen demnach in einem gegenseitigen Interaktionsverhältnis, das sich wesentlich durch die Musik konstituiert. Die Macht der Musik liegt im vorliegenden Fall also in der Interaktionsstärke, die den ganzen Kosmos einschließt; sie wird deswegen auch nicht als magisch sondern vielmehr als therapeutisch empfunden.

Um zum Anfang zurückzukehren: Die Tatsache, daß seine Musik bei potentiell gefährdeten Menschen u. a. auch direkte psycho-motorische Reaktionen auslöst, wird Hassan Jime weniger gestört haben, als die Sorge, sich außerhalb des Kultgeschehens zusätzlich noch mit ihm unbekanntem Geistern europäischer Musikethnologen herum-schlagen zu müssen. Erst nachdem ich den Beleg erbringen konnte, während seiner Darbietungen auch meine Finger zu kontrollieren, haben wir gemeinsam die Aufnahmen zu einem erfolgreichen Abschluß bringen können.

Rüdiger Schumacher

### **Domestikation der Macht. Spekulative Musiktheorie in außereuropäischen Kulturen**

Aus der Präsentation ethnomusikologischer Forschungsergebnisse gewinnt man in der Regel die Erkenntnis, daß die den Menschen bewegende Macht musikalischer Äußerungen aus der distanzierten wissenschaftlichen Beobachtung und der reflektierenden Betrachtung der musikalischen Praxis zwar niemals vollständig faßbar, so doch in hohem Grade unmittelbar einsichtig werden kann. Musiktheoretische Systeme außereuropäischer Kulturen legen demgegenüber, soweit sie inzwischen überhaupt einer Untersuchung von außen zugänglich geworden sind, immer beträchtliche zusätzliche Verständnisbarrieren in den Weg. Diese liegen zunächst ganz natürlicherweise in der Tatsache begründet, daß Musiktheorie als im weitesten Sinne sprachlicher Diskurs über Musik den Forscher mit kaum restlos aufzulösenden Übertragungsproblemen musikbezogener sprachlicher Konzepte konfrontiert. Gewiß nicht leichter zu erreichen ist daneben die Überwindung einer ebenfalls kulturspezifischen Erwartungshaltung des Betrachters, sofern er nämlich unter *Musiktheorie* zunächst einmal eine praxisbezogene Musiklehre erwarten mag. Die meisten der uns heute bekannten und hinreichend erforschten musiktheoretischen Texte außereuropäischer Kulturen liefern dies jedoch gerade nicht oder nicht in erster Linie. Der Diskurs bezieht sich hier vielmehr bevorzugt auf einen Gegenstandsbereich, den man in Anlehnung an einen Begriff des europäischen Mittelalters als *musica speculativa* bezeichnen könnte. Sofern sich die *musica speculativa* im allgemeinen damit begnügt, „die Gründe dessen anzugeben, was Musik ist und welche Stelle im Kosmos des Wissens und im Wissen um den (Mikro- und Makro-)Kosmos sie einnimmt,“<sup>1</sup> sind die Parallelen zwischen den Aussagen und Argumentationsweisen außereuropäischen Musikschrifttums und musiktheoretischen Aussagen mittelalterlicher Traktate bisweilen überaus frappant. Der im folgenden näher betrachtete Text kann dabei, selbst wenn den Aussagen und Argumentationsarten im einzelnen gewiß kulturspezifische Ursachen und Motivationen zugrundeliegen, als durchaus repräsentativ für musiktheoretisches Schrifttum in zahlreichen Kulturen außerhalb der europäischen gelten.

Die nachfolgenden Ausführungen sollen sich auf Fragen konzentrieren, wie die Macht der Musik sprachlich reflektiert wird und – damit im Zusammenhang – welche Techniken oder Strategien die betreffende Kultur entwickelt, mit dieser Macht umzugehen, sie zu beherrschen. Konkreter Bezugspunkt ist eine musiktheoretische Schrift von der indonesischen Insel Bali, die unter dem Titel *Aji Ghūrṇita* in einigen nur ge-

<sup>1</sup> Albrecht Riethmüller: *Probleme der spekulativen Musiktheorie im Mittelalter*, in: *Geschichte der Musiktheorie*, hrsg. v. Frieder Zaminer, Bd. 3: *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, Darmstadt 1990, S. 171.

ringfügig voneinander abweichenden Versionen vorliegt.<sup>2</sup> Leider läßt sich das Alter dieses Textes nicht präzise bestimmen. Er ist – wie die meisten theoretischen Abhandlungen der balinesischen Kultur – in altjavanischer Sprache verfaßt. Dieses Faktum bietet jedoch keine Datierungshilfe, denn die produktive und rezeptive Kenntnis dieser Sprache ist über ihre eigentliche Blütezeit an den hinduistisch-buddhistischen Königshöfen Javas und Balis vom 9. bis zum 16. Jht. hinaus in der Gelehrtenschicht der Insel Bali bis in die Gegenwart lebendig geblieben. Einzig ein Vergleich mit der in diesem Jahrhundert dokumentierten Musikpraxis erlaubt vor dem Hintergrund der politischen Geschichte Balis den Schluß auf eine Niederschrift im 18. oder – wahrscheinlicher – 19. Jahrhundert.

Gegenstand dieses Textes ist einerseits das balinesische Tonsystem im umfassenden Wortsinn und andererseits die Ordnung instrumentaler Ensembles und Gattungen im Kontext des höfischen Lebens, welche unter dem Druck der niederländischen Kolonialmacht in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts abrupt ihr blutiges Ende gefunden hat. Beide Bereiche musiktheoretischer Erörterung basieren auf Prinzipien einer kosmologischen Verankerung des Denkens, die weit über die vordergründige Relevanz für die Realität der musikalischen Praxis hinausweisen, ja gerade die Bedingungen von Musiktheorie im Sinne einer „*musikalischen >Handwerkslehre<*“<sup>3</sup> nicht erfüllen und auch nicht zu erfüllen beabsichtigen. Dieses „*Handwerkliche*“ des Musikmachens und -schaffens ist hier – wie in vielen anderen Kulturen auch – allein mündlicher bzw. genauer gesagt praktizierender Tradition überantwortet; es bedarf keiner fixierenden und konservierenden Kodifizierung. Diese Prinzipien seien anhand zweier Schaubilder in Auszügen und unter Konzentration auf das Wesentliche veranschaulicht (Abb. 1).

Die jeweils fünf Tonstufen (*pañcaswara*) der beiden Tonsysteme *pelok* und *salendro*, deren Tonnamen nur in den Vokalen (*akṣara swara*) differieren und – das sei am Rande vermerkt – als Solmisationssilben bis in die Gegenwart durchaus auch für die Praxis relevant sind, werden – so die Ausdrucksweise des Traktats – von fünf Gottheiten des hinduistischen Pantheon (*pañcadewata*) beschützt bzw. erhalten, welche konkreten Orten des Kosmos (Himmelsrichtungen) als Wächter zugewiesen sind. Für das *pelok* genannte Tonsystem sind dies die fünf höchsten hinduistischen Götter Balis, für *salendro* ihre als *M a c h t* oder *E n e r g i e* (*śakti*) vorgestellten weiblichen Aspekte. Diese Göttinnen bilden, nachdem der Text eine nicht näher begründete Transformation ins Männliche vollzogen hat, gemeinsam mit den Gottheiten des *pelok*-Tonsystems die für das gesamte religiöse System des balinesischen Hinduismus höchst bedeutsame Gruppe der *neun Götter*, der sogenannten *dewa nawa-*

<sup>2</sup> Eine erste, vorläufige Edition (mit Übersetzung und Kommentar) s. Rüdiger Schumacher: *Aji Ghūrṇita: Eine balinesische Musiklehre*, in: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 12, (1985), S. 13-49. Die im weiteren Verlauf des Beitrags genannten Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>3</sup> Vgl. Klaus-Jürgen Sachs: *Art. Musiktheorie*, in: *MGG2S*, Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 1715.

sanga. Das sind die Wächter der acht Himmelsrichtungen und des Zentrums, wobei letzteres durch das synkretistische Paar Śiwa – Buddha repräsentiert wird.<sup>4</sup>

	<i>pañca-swara</i>	<i>akṣara-swara</i>	<i>pañcadewata</i>			<i>śāstra</i>		<i>pañcākṣara</i>	<i>pañca-brahma</i>	<i>pañcāsya</i>
pelok	dang	a	Īswara		Ost	1 KSAM	Sadyojāta	SA	SAM	HRAM
	deng	e	Brahmā		Süd	3 KSEM	Tatpuruṣa	TA	TAM	HREM
	dong	o	Mahādewa		West	5 KSOṀ	Īsāna	I	IM	HROM
	dung	u	Wiṣṇu		Nord	4 KSUM	Aghora	A	AM	HRUM
	ding	i	Śiwa		Zentrum	2 KSIṀ	Bāmadewa	BA	BAM	HRIM
	<i>pañcaswara</i>	<i>akṣaraswara</i>				<i>śāstra</i>	<i>pañcakuṣika</i>	<i>pañcākṣara</i>	<i>pañca-tūrtha</i>	<i>pañcāsya</i>
salendro	ndang	a	Mahādewi	Maheśwara	Südost	1 HRAṀ	Kuṣika	NA (NA)	NAṀ	KSAM
	ndeng	ai/e	Saraswati	Rudra	Südwest	3 HREṀ	Metri	MA (ŚI)	MAṀ	KSEM
	ndong	o	Gāyatrī	Śangkarā	Nordwest	5 HROṀ	Pātañjala	ŚI (YA)	ŪIM	KSOṀ
	ndung	u	Śrī(dewī)	Śambhu	Nordost	4 HRUṀ	Kuruṣya	WĀ (WĀ)	WĀṀ	KSUM
	nding	i	Umā(dewī)	Buddha	Zentrum	2 HRIṀ	Garga	YA (MA)	YAM	KSIṀ

Abbildung 1

Aus dieser gleichsam ein tragfähiges, stabiles Fundament verleihenden Platzierung der tonalen Elemente der Musik im Makrokosmos entspringen Verkörperungen, Konkretisierungen oder auch Bedeutungsverbindungen, deren Sinn insbesondere der Nicht-Eingeweihte kaum vollständig zu erfassen vermag und wohl auch nicht erfassen soll. So führt der Text – allerdings in abgewandelter Reihenfolge (s. die Ziffern)<sup>5</sup> – weiterhin Schriftzeichen an, denen man den Charakter magischer, d. h. durch bloßes Denken oder Aussprechen wirkmächtiger Silben zuweisen könnte und die sich in Anlehnung an die Tonnamen nur im Vokal voneinander unterscheiden. Diese Schriftzeichen werden nun ihrerseits ebenfalls von Gottheiten geschützt: In *pelok* sind dies die fünf ersten oder bekanntesten der insgesamt hundert Namen Śiwas: Sadyojāta, Bamadewa, Tatpuruṣa, Aghora und Īsāna, deren Initialsilben in der Folge SA-BA-TA-A-I den sogenannten *pañca-brahma-mantra*, die Fünf-Feuer-Formel bilden. In *salendro* sind es die Namen der fünf vergött-

<sup>4</sup> Diese Reduktion der zwei mal fünf Töne auf neun gibt zu der Vermutung Anlaß, daß es auch in der balinesischen Tonlehre eine Tonstufe gibt (oder gegeben hat), die beiden Tonsystemen *pelok* und *salendro* gemeinsam (gewesen) ist. Leider findet man heute auf Bali jedoch keine Instrumentalensembles, die – wie die großen Gamēlan der zentraljavanischen höfischen Musik – Instrumente beider Tonsysteme umfassen. Auf Java ist der den beiden Systemen gemeinsame Ton als *tumbuk* bekannt.

<sup>5</sup> Zu entscheiden, ob und wie weit diese Änderung in der Reihenfolge absichtsvoll dem Verschieben des Wissens dienen soll, ist ohne allzu ungebührliches Phantasieren kaum möglich. Tatsache ist jedoch, daß diese Veränderung weder eigens erwähnt noch gar begründet wird.

lichten Weisen (*pañcakuśika*), die ohne direkten sprachlichen Bezug mit der Fünf-Feuer-Formel (*pañca-tīrtha-mantra*) in Verbindung gebracht werden. Die hierfür charakteristischen Silben NA-MA-ŚI-WĀ-YA bilden allerdings kein Akronym, sondern bedeuten als Ausspruch bzw. Ausruf „*Nama Śiwāya!*“ einfach „*Ehre sei Śiwa!*“. Auch hier geht die exakte Reihenfolge bzw. Zuordnung zu den Schriftzeichen bzw. Namen aus dem Verlauf des Textes nicht zweifelsfrei hervor. Man wird wohl nicht völlig in die Irre gehen, wenn man diese ganze Passage als eine Art konzeptionellen Übergang von der makrokosmischen Existenz der tonalen Musikelemente auf den Mikrokosmos Mensch interpretiert.

Den daran sich anschließenden, im einzelnen sehr komplizierten Wirkungsverlauf der Töne im und für den menschlichen Organismus beschreibt der Text in Formulierungen, die eine sehr dezidierte, westlich-rationalem Denken in dieser Form nicht leicht nachvollziehbare Vorstellung von einer engen Verknüpfung physiologischer, psychologischer und ästhetischer Kategorien zum Ausdruck bringen. Dabei ist die zentrale Begrifflichkeit nur annähernd in eine Sprache übertragbar, deren Bedeutungsfelder sich nur zum Teil mit dem Sinn der verwendeten Termini decken. Nach den Ausführungen des *Aji Ghūrṇita* fließt die das Tonsystem salendro repräsentierende Essenz der fünf Wasser (*pañcatīrtha*) im Innern des menschlichen Gehirns zusammen, wohin sie eingeflößt wird bzw. einströmt durch fünf Mündler/Öffnungen (*pañcāsya*)<sup>6</sup> in Gestalt der Silben (Sprachklänge?) KSAṂ, KSIM, KSEM, KSUM und KSOM. Vom Gehirn aus kommen sie zum Vorschein oder dringen nach außen durch das rechte Ohr, werden dann in den (gespielten) Instrumenten zu Klängen, die (für balinesische Vorstellungen) leise klagend und träumerisch süß anzuhören sind. Dadurch entsteht eine Anregung, Bewegung oder auch Verwirrung der Sinne, aus der sehnsüchtige Gefühle resultieren. Die fünf Feuer (*pañcabrahma*), die das Tonsystem *pelok* repräsentieren, fließen an einem anderen Ort des menschlichen Organismus, nämlich im Innern der Bauchhöhle zusammen, wohin sie ebenfalls durch fünf Mündler in Gestalt von HRAṂ, HRIM, HREM, HRUM und HROM gelangen. Sie kommen zum Vorschein im linken Ohr und werden dann in den Instrumenten zu Klängen, die bellend, heulend anzuhören sind. Diese erfreuen das Ohr, und es entstehen ernstbewegte Gefühle. Dann heißt es:

*„Nun endlich treffen die Klänge der Instrumente zusammen und werden eins, bezaubernd und glückbringend für alle Hörenden. Schließlich dringen sie in beide Nasenlöcher ein und gelangen bis zur Leber (bzw. zum Herzen). Der Strom der Klänge dringt ein in die Öffnung der Leber, mischt sich mit den Gefühlen, und schließlich werden sie zu sich unausgesetzt an die Klänge der Instrumente erinnernden Gefühlen. Dann endlich hängen sie fest am Denken, und das ist die Ursache für die Entstehung des Wissens“ (S. 24).*

<sup>6</sup> *Pañcāsya* meint im Altjavanischen fünf-gesichtig; sehr stark und vehement; ein Löwe. Wieweit diese ursprüngliche Wortbedeutung hier noch zutrifft, ist schwer zu entscheiden.

Es scheint kaum möglich, diese Darstellungsweise bis ins letzte Detail hinsichtlich ihrer logischen Konsequenz oder des Kerns ihrer tatsächlichen Aussage erschöpfend auszuloten. Allerdings wird klar erkennbar, daß musikalische Klänge, den Menschen buchstäblich mit Leib und Seele durchdringend und beherrschend, nach balinesischer Anschauung in einer ununterbrochenen Ursache-Wirkung-Kette bis in den makrokosmischen Bereich der Götterwelt zurückverfolgt werden können.

Ebenso wie wir – nach einem engeren Verständnis von Musiktheorie – in dieser Darstellung der tonalen Grundlagen balinesischer Musik Hinweise etwa zu Prinzipien der Melodiebildung oder Berechnungen von Intervallproportionen vergeblich erhoffen, enthalten auch die Aussagen des Traktats über die Kategorien instrumentaler Ensembles im Kontext der höfischen Überlieferung keinerlei Hinweise etwa zur Formbildung des musikalischen Repertoires oder zur Struktur des instrumentalen Zusammenspiels. Zwar führt der Text eine große Anzahl von Instrumenten in Form von Besetzungslisten auf, doch gruppiert er sie weder analytisch nach musikalischen Funktionen, noch präsentiert er gar eine durchgängige organologische Systematik. Vielmehr postuliert der anonyme Verfasser auch auf dem Gebiet der Instrumentalgattungen in erster Linie den unmittelbaren Zusammenhang, die Harmonie von Himmel und Erde, und propagiert dadurch absichtsvoll die Legitimation königlicher Machtvollkommenheit. Er tut dies, indem er die im traditionellen Musikleben des Herrscherhofes seinerzeit mit unterschiedlicher Funktion gebräuchlichen Instrumentalensembles als das materialisierte Abbild einer Art Sphärenmusik in eine umfassende kosmische Vorstellung einfügt. Dieses musikalische Weltbild ist im ganzen recht übersichtlich strukturiert:

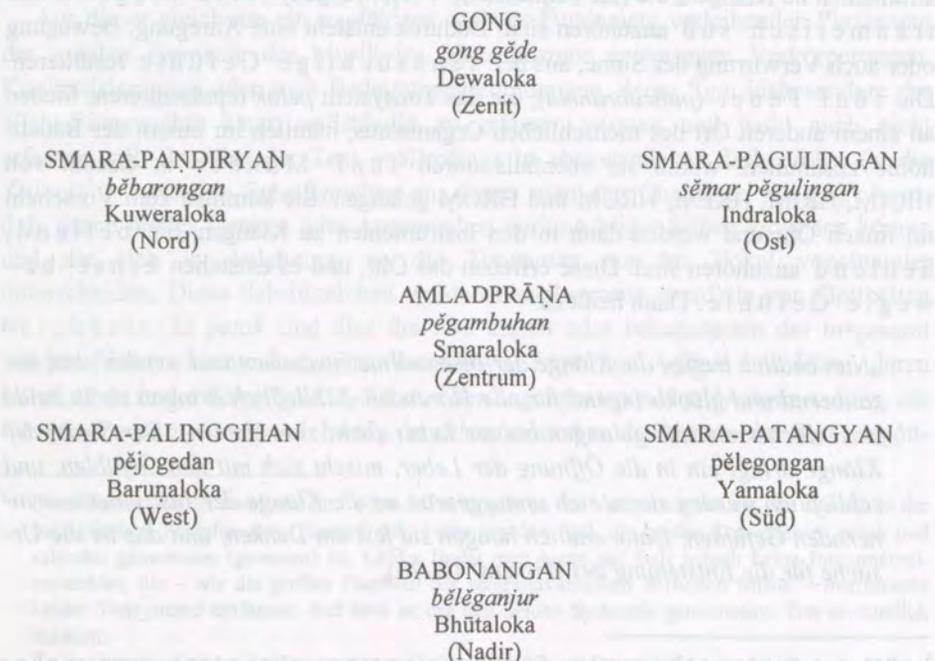


Abbildung 2

Aus einer primordialen Vereinigung zweier polarer und zugleich auf Verschmelzung hin angelegter Klangwelten, dem als sanft und betörend lieblich apostrophierten Klang der Außenspaltflöte Suling, gedeutet als Widerhall der Stimme der Liebesgöttin Ratih, und dem als leidenschaftlich schön beschriebenen Ton der gestrichenen Spießlaute Rēbab, Widerhall der Stimme des Liebesgottes Smara, entsteht die Urgestalt aller Instrumentalensembles. Dieser *amladprāṇa* (Herzensbrecher) genannte Gambēlan<sup>7</sup> hat seinen Ursprung im Smaraloka, der Sphäre des Liebesgottes Smara, und steht als Ausgangspunkt der (instrumentalen) Musik schlechthin im Zentrum dieses musikalischen Weltbildes. Alle anderen Ensembleformationen werden als von ihm abgeleitet verstanden. Zunächst, so berichtet der im Text niedergeschriebene Mythos, hören die vier Weltenhüter des hinduistischen Universums, das sind die Götter Indra, Yama, Baruṇa und Kuwera, die Klänge des *amladprāṇa*, und kreieren – jeder für sich nach eigenen Klangpräferenzen – eine eigene Kopie dieses Ensembles. Das sind der *smara-pagulingan* (schlafender Liebesgott) in Indras Reich im Osten, *smara-patangyan* (erwachender Liebesgott) in Yamas Reich im Süden, *smara-palinggihan* (sitzender Liebesgott) in Baruṇas Reich im Westen und *smara-panḍiryan* (stehender Liebesgott) in Kuweras Reich im Norden. In ähnlicher Weise verfahren die Götter in der Oberwelt (*dewaloka*) und die Dämonen in der Unterwelt (*bhūtaloka*), die, gleichermaßen von den Klängen des *amladprāṇa* entzückt, nach ihren eigenen Höreindrücken und Klangvorstellungen Kopien anfertigen: dies sind der Gambēlan *gong* im Zenit des Götterhimmels und der Gambēlan *babonangan* im Nadir der Dämonenhölle.

Die unmittelbare Relevanz dieses Mythos für das musikalische Weltbild der Balinesen erschließt sich nun aus einem einzigen lakonischen Satz des Traktats: „Dieses wird letztlich nachgeahmt in der materiellen Welt von den machtvollen, mit Donnerstimme sprechenden Königen“ (S. 31). Der als „betörend lieblich“ qualifizierte Klang des *amladprāṇa*, der als *pēgambuhan* in einigen Exemplaren bis in die Gegenwart anzutreffen ist, diente seinerzeit zur Freude und Unterhaltung des Königs im Innersten des Palastes, gespielt von ausgewählten und hochrangigen Musikern unmittelbar vor den Privatgemächern des Herrschers. Die Materialisationen der vier Ensembles der Weltenhüter, heute teilweise in den nicht mehr vollständig überlieferten Ensembledtypen namens *sēmar pēgulingan*, *pēlegongan*, *pējogedan* und *bēbarongan* verkörpert, hatten ebenfalls ihren festen Standort in den Innenbezirken der Palastanlage, wo sie überwiegend zur Begleitung höfischer Tänze und Tanzdramen, zur Unterhaltung oder Erbauung auch im Kontext oder am Rande religiöser Zeremonien dienten. Gleichsam als nach außen hin wirkende Klangdemonstration politischer Macht und auch übernatürlicher Legitimation wirkte das Spiel der beiden den Sphären der Götter und der Dämonen nachempfundenen Gambēlan *gong* und *babonangan*, die sich bis heute in *gong gēde* und *bēlēganjur* erhalten haben. Ihr ursprünglicher Standort war im Vorhof des Palastes, jeweils in einem eigenen Pavillon auf der rechten bzw. linken Seite des Torhauses. Dem Charakter ihres überlieferten Repertoires entsprechend, das unter den Etiketten *Himmelsdonner* bzw. *Erdbeben* tradiert wurde, spielte

<sup>7</sup> Ich verwende hier die charakteristische balinesische Schreibweise des Terminus.

man die beiden Ensembles bei offiziellen Amtshandlungen des Königs, insbesondere bei gewichtigen politischen und juristischen Entscheidungen des Königs, die – wie der Text es ausdrückt – für den einen Glück, für den anderen Unglück bedeuteten. Weiterhin hörte man ihre Musik bei religiösen Zeremonien am Ahnenschrein sowie im Staatstempel und schließlich bei allen Arten von königlichen Ahnen- und Götteropfern. Spezieller Anlaß des *babonangan*-Spiels war die Aufstellung der Streitkräfte und ihre Parade auf der Hauptstraße vor dem Palasttor, während man mit den Klängen des *gong* vor allem hochrangige Gäste und Besucher empfangen und zugleich natürlich beeindrucken oder sogar einschüchtern wollte. Den Klängen beider Ensembles wird eine besonders eindringliche Wirkung nachgesagt: So erwecke das Spiel des *babonangan* den Eindruck, als erbebe der gesamte Kosmos, was Furcht auslösen sollte und „ein Gefühl, als werde die Erde durch die Töne des *babonangan* zerstört“ (S. 27). Ähnlich heißt es über den *gong*: „Die innere Natur des *gong* ist der Höhe des Luftraums nachgebildet; wenn die Gruppe der himmlischen Seher und die Gruppe der neun Götter zusammenkommen, wird dort der *Gambëlan gong* geschlagen; ein Empfinden wie splitterndes Zusammenbrechen entsteht in den Lüften, großen Schrecken im Denken hervorrufend durch die Töne des *gong*“ (S. 27).

Wenn nun gleichermaßen den Tonvorstellungen wie auch den Instrumentalklängen eine solcherart den Kosmos umspannende, im buchstäblichen Sinne weltbewegende Kraft beigemessen wird, dann steht zu erwarten, daß auch Normvorstellungen existieren und Verhaltensmaßregeln zur Sprache kommen, die diese existenzbegründende, zugleich aber äußerst störanfällige und fragile Balance der Kräfte aufrecht erhalten und eine unkontrollierte, folglich mißbräuchliche und existenzgefährdende Ausübung und Anwendung dieser Macht verhindern sollen.

Positive Maßnahmen zur Stabilisierung dieser Kräftebalance waren in einem höchst komplexen System sakraler Handlungen zusammengefaßt, die in Verbindung mit für jedes Instrumentalensemble genau festgelegten Opfergaben an bestimmten Tagen und Zeiten vorgenommen werden mußten. Reinheit erlangten die für die tatsächliche Aufrechterhaltung dieser Balance verantwortlichen Hofmusiker, indem sie nach Vollzug der Opferhandlungen dreimal eine demutsvolle Verehrungsgeste leisteten und dabei ihr Denken nacheinander auf die Mächtigen des Makrokosmos (die fünf Götter Feuer, Sonne, Mond, Sterne und Luftraum), die Mächtigen des Mikrokosmos (die drei Götter Tat, Wort und Gedanke) und die Macht des Bewußtseins, der Erinnerung (der Tradition?) konzentrierten. Als Zeichen und Garanten der Reinigung erhielten sie daraufhin heiliges Wasser, das man abschließend jeweils dreimal versprengte, trank und auf den Körper rieb (S. 24f.).

Träger dieser Handlungen und Bewahrer dieses als sakral verstandenen Wissens war in der höfischen Kultur des hinduistischen Bali der *purohita*, der Hohepriester, die zentrale religiöse Autorität des Hofes. Dieser hatte, eben weil er um die Empfindlichkeit dieses Systems wußte, gleichsam von Amts wegen ein durchaus ambivalentes Verhältnis zur Musik: Er war von den Klängen und den damit verbundenen Tänzen und Schauspielen nicht unbedingt erfreut, da sie – auf der einen Seite zwar Freude in das Leben der Menschen brachten und damit in der Lage waren, die verkörperte Seele zu festigen – andererseits jedoch unausweichlich auch zur erschütternden Verwirrung

der Gefühlswelt führten. Daher hielt er das damit verbundene Wissen geheim. Allein der König selbst und der erste Minister mußten die Wahrheit kennen. Diese drei, die die Achse der Welt (lingga ning bhūmi) bildeten, hatten allein zu entscheiden, wer und wie weit in dieses Geheimwissen eingeführt werden sollte.

Sind diese drei Träger des heiligen Wissens in ein von der religiösen Autorität kontrolliertes System zwischen Geheimhaltung und Offenbarung eingebunden, so werden diejenigen, die, mit Absicht instruiert, gewissermaßen die ausführenden Organe in der Realisation der Macht des Klangs darstellen, also die Hofmusiker, auf sehr dezidierte Weise in dieses System einbezogen, welches recht drakonische Sanktionen für Normverstöße bereithält: Der Initiierte mußte untadelig rein leben, und wenn er ohne Abweichungen an den ihm eröffneten Lehren festhielt, war sein Wohlergehen bis zum Tode (und darüber hinaus) garantiert. Wenn jemand diese Lehre jedoch nicht beherzigte, dann – so sagt der Text – „wird er üble Früchte erhalten bis zu seinem Tod; seine Seele wird auf dem Grund des Höllenkessels schmachten; nicht als Mensch wird er wiedergeboren, sondern er wird in eine kriechende Kreatur verwandelt, der Welt zu jeglichem Ekel, weil er die Wahrheit verdunkelt hat. An dies muß man sich (ständig) erinnern und darf es nur ja nicht vergessen“ (S. 24).

Ki Mantle Hood

### The *Rasa* of Sound

All music theory is ethnic. The music theories of the mysterious East are sometimes regarded as poetic, symbolic, and mystical in their descriptions of musical practice. In the West, theorists take pride in objective descriptions of musical practice.

I want to quash that colonial description of the East, and question a myopic regard for music in the West. Non-western music theories familiar to me relate to the musical essence, the *rasa* (juice, sap, marrow, roots) of musical practice. Western music theory is concentrated on the technicalities of musical practice. I want to offer a new perspective, one that corrects the misunderstanding of the East and expands the horizons of the West.

It is tempting to shrug and settle for the 19th century bromide: "East is East, and West is West." I have one difficulty with such retreats: music is music, East or West.

In describing the technical skill of Bach can the music theorist or musicologist account for the superior generative power of Bach fugue subjects, compared with those of his contemporaries? You've heard the phrase "they simply work better"? Of course unless one is capable of writing good fugues, the validity of the claim can't be tested.

In the same way, arguments of Renaissance specialists in the compositions of Palestrina and his predecessors will not yield an understanding of the generative power of borrowed Medieval chants – borrowed down through the ages up to modern times. And a cantus firmus sometimes consists of not many more notes than a Bach fugue subject.

Might not medieval theory, re-examined, offer a foundation for understanding the power of both the cantus firmus and the fugue subject?

To simplify terminology I'll refer to the music theories of Asia as "Eastern theories", with the understanding that there are many culturally determined differences among them; and refer to the music theories of the European tradition of music as "Western theories", acknowledging the degrees of difference among them.

I want to select a few examples of Eastern theory that show musical accommodation as the basis of an aesthetic; we'll also look at evidence that Western theory is unaware of or chooses to ignore the fact that some kinds of musical accommodation in Western music even exist.

A trend during the last 100 years in the West has gradually led away from musical refinements. The art of improvisation in the European tradition has almost disappeared. There has been a total shift to a constant vibrato in singing (belcanto), rather than the Baroque practice of vibrato as an ornament. The piano concerto accommodates two different tuning systems. Even some operatic sopranos can't seem to adjust to orchestral intonation, after being coached with piano accompaniment. Are Western musicians and audiences becoming less and less sensitive to the refinements of musical sound? Are music theorists?

Western theorists ignore the kind of gross pitch practices that would not be tolerated among Eastern musicians. Something as basic as tuning system among Eastern theories will be used to illustrate the need for Western critics to find other terms than "intuitive", "subjective", "metaphorical", applied to Eastern theory unless, of course, they are willing to apply those same terms to some of the examples I want to provide from the European tradition of music.

Finally I'll suggest a fresh perspective on an expanded Western music theory, not by relinquishing present conceptions but by embedding them in some lessons learned from the spirit of Eastern and medieval treatises.

The subject of inquiry long ago in my dissertation was modal practice (Javanese *patet*), at that time, not understood by Western scholars. At the end of Chapter II I quoted several brief definitions supplied by Javanese theorists:

"R. M. Jayadipura: '*patet is the couch or bed of a melody.*' Jakub and Wignyarumeksa: '*the patet serves to allow the gending to sit down (nglungguhake).*' Suryaputra: '*patet is the harmonic relation between the pitch of a piece of music and the vibrations of the atmosphere at certain moments of the day or night.*' R. M. Sarwaka: '*the distinction between a given patet and another one is based upon a difference in chengkok (melody or melodic line).*' Sulardi: '*what is called patet is really preluding (grambyanganing) on an instrument according to certain rules, from which the nature of the compositions to be performed shall become evident.*' Sastrasuwignya: '*by patet is meant the singing of the dalang [puppeteer] to the accompaniment of the rebab, gender, gambang, suling, kendang and the gong.*'<sup>1</sup>

I opened Chapter III with a quotation from Jaap Kunst: '*We have here, as in so many other cases, an intuitive not an intellectual knowledge; a good niyaga [professional musician] from the Principalities [royal courts of Central Java] immediately distinguishes one patet from another, without ever making a mistake: he is, however, incapable of explaining how or why he does so.*'<sup>2</sup>

After reading my dissertation, anyone with hands-on experience in the performance of a Javanese gamelan orchestra could readily understand the meaning of each definition given above. The key here is "hands-on" participation. Turning to Western music to make the point, not only writing but also singing and/or performing instrumentally a good fugue is essential to understanding why Bach's fugue subjects "work better".

To bring us closer to the meaning of so-called "intuitive knowledge" of the East we'll look at the West for a form of extremely keen musical perception operating in something as basic as its tuning system. It has a counterpart among Eastern theorists.

<sup>1</sup> Mantle Hood: *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Japanese Music*, Groningen 1954, pp. 15-16.

<sup>2</sup> Jaap Kunst: *Music in Java*, (2nd ed.), The Hague 1949, vol. I, p. 72.

Unless Western theorists want to endorse the term for their own tuning system, I believe "intuitive knowledge" is the wrong term for both.

I'm referring to the art of voicing an instrument in the West. Does voicing exist in the East? Oh, yes! even voicing a whole gamelan orchestra in Bali! We'll consider illustrations. But first, one more point about Asian theorists.

In this early study of Javanese mode I was even able to borrow a term, "enemy tone", heard in a lecture about *rāga* by a theorist from another Asian culture.<sup>3</sup> It fit precisely the unique function of one tone in each of the three modes of the five-tone *slendro* tuning system and one or two tones in the four modes of seven-tone *pelog*. The behavior of this tone had puzzled Javanese theorists for many years.<sup>4</sup>

I had become quite familiar with the troublesome behavior of that tone in the course of my research and as a performer of gamelan music, so that it was easy for me to understand the Indian theorist's metaphorical references, like "King", "Prime Minister", "enemy to be avoided", "captured", etc.

A reference to *Grove's Dictionary* (6th ed.)<sup>5</sup> furnishes a definition of "voicing" Western musical instruments applied to a piano or a woodwind, e.g. a clarinet. Two anecdotes demonstrate the inadequacy of Western (therefore, "ethnic") music theory.

During World War II, knowing I would be called up for the Army Infantry soon, I sold a choice piece of land with the intention of buying a Steinway grand piano. In the best romantic tradition, I told myself, 'I'll have something to come home to (from the War).' The war effort had commandeered all the wood for Steinway sounding boards to make PT boats, so that it was impossible to buy a new instrument.

I went to the Steinway distributor in Los Angeles, where they had on hand about 300 beautiful instruments of all sizes. I told the clerk I was looking for a grand no smaller than 5'10½" and no larger than 6'4", smaller being too small in sound, larger being beyond the cash on hand from the sale of my land.

After more than two hours, I had examined 75 or 80 instruments in that range. Embarrassed I went up to the clerk again and explained apologetically that I hadn't found what I was looking for. His look said I hadn't been serious in the first place.

As I was leaving the store, I saw in the large display window facing the busy traffic of Los Angeles, another Steinway grand, 5'10½" in size. I went back inside the store, summoned enough courage to face the clerk once again, and said, "There's one in the window I didn't try."

His answer was almost curt: "Take your shoes off!"

<sup>3</sup> A sociologist, Professor D. P. Mukerji of Lucknow, India, in the course of a general definition of *rāga*.

<sup>4</sup> An oral communication from Java's leading theorist, Pak Sindoesawarno who thanked me for supplying the term "enemy tone", which described the behavior of one or two tones in each pathet (March, 1957). I explained that the credit went to Professor Mukerji, who was simply describing the Indian tone in each *rāga* that followed the same behavior I had been observing in Javanese *gending*. Incidentally the concepts of "rāga" and "pathet", in spite of several commonalities, are very different from one another.

<sup>5</sup> See further, *New Grove*, 1980, Vol. 4, pp. 431-432; Vol. 20, p. 66.

Inside the display area I sat at the Steinway, ran a few arpeggios, played a few chords, got up and said, "I'll take it! How much is it?"

This time he took his shoes off, entered the window, and, for the first time, smiled. "Do you know what you've selected? This is a Buriofsky!"

He came to the piano keyboard, depressed the keys next to the top key, and pointed to the name inscribed in pencil. "Buriofsky is Steinway's best voicer in all of Germany." Then he explained that if a voicer was truly happy with his final result, he autographed the side of the top or bottom key of the keyboard. If the result was merely satisfactory, he sometimes used a stamp. If there was no name on the top or bottom key, the less said the better.

For the next five or six years, I secretly examined the top and bottom keys of every fine grand piano I saw, if I could do so discretely. Western theorists might want to try this kind of musical detective work; then test their ears by recognizing excellence in voicing.

I offer the story not to exalt the reputation of a voicer, not to point out that no two Steinways sound alike (a fact instrumental performers in the West know very well), but to ask an innocent question: how do you account for the genius of a Buriofsky? Intuition? Is that the secret to Bach's fugue subjects? To the composers of plainchant? Must we borrow terms applied to Asian theory?

On public television, one evening in 1996, I caught a documentary devoted to the gradual thinning of the African forests where the *mpingo* (a species of ebony) is found. Under the name "grenadillo wood" it is used to make fine clarinets. Part of the video showed a voicer testing an instrument. I knew that voicing a woodwind in all four registers (chalumeau, throat, clarinet, extreme) is done by minute adjustments in the size of the tone holes of the clarinet and by a process of "fraising" or undercutting.<sup>6</sup> But I was genuinely surprised that he was not satisfied with the sound until he had attached the fourth different bell to the end of the instrument, something I had never realized was critical to its sound, even though I'm a clarinetist.

Any instrumentalist will recall that a clerk in a fine music store always offers a selection of several "identical" instruments for you to try, to determine "which one you like best". Voicing.

To my knowledge, there is no description in music theory that accounts for this "mystery". A piano is voiced by making needle-like penetrations of the sides (usually not the striking surface) of the felt hammers. Sometimes a heated iron is used to create a brighter timbre and better balance between the densities of the felt, inside and outside the hammer.<sup>7</sup>

But what are the laws governing adjustment? Is there a theory? Are the processes inside the head and ears of the voicer indeed "intuitive"?

Is the finest quality of sound in Western music to be accounted for in terms associated with Asian theories? Or medieval treatises, which are often dismissed as

<sup>6</sup> *New Grove*, Vol. 4, pp. 431-432.

<sup>7</sup> *New Grove*, Vol. 20, p. 66.

"speculative music theory"? Is this noetic apprehension? Or can the art of the voicer be cultivated?

Another illustration of the ethnicity of music theory.

Several years ago (1988), I acquired an unique Balinese gamelan Semar Pegulingan. It was constructed in 1982, and, before it left Bali, the club performing on it had released two CDs. It is famous in Bali for two reasons: 1. it is truly unique and represents a transitional gamelan between an old style (the seven-tone *pelog* melodic instruments are limited to seven consecutive bronze keys) and a new style (my melodic instruments have been extended to 11 consecutive keys, whereas 20 copies of Pinara Pitu have 12, seven consecutive, 5 not consecutive keys); and 2., it was created by Dr. I Made Bandem<sup>8</sup> and Bali's Buriofsky, its most famous tuner-voicer, Pak I Wayan Beratha of Den Pasar.

Measurement with a Stroboconn of every bronze bar and gong on its arrival in the United States yielded what appeared to be a paradox in Balinese tuning. It was the most "in-tune" gamelan I had ever measured, i. e., in tune with itself.<sup>9</sup> On the other hand, the scheme of the tuning system defied rational explanation. No two octaves had the same structure (sequence of large and small intervals) and, of course, there were no perfect octaves. Although the tuning system was enigmatic, it was certain that the master tuner-voicer Pak Beratha wanted it that way.

It was not until last year that I learned the secret of *Genta Pinara Pitu's* tuning system, a tradition always followed by Pak Beratha. I learned further that he considered the tuning of *Genta Pinara Pitu* the finest he had ever accomplished with a Gamelan Semar Pegulingan (a Buriofsky indeed!).

I discovered that after the gamelan had been tuned,<sup>10</sup> he then adjusted it according to the concept of "angkep-angkepan", which means "a coming together". That is, after hearing the completed gamelan played as a total ensemble, he made further fine adjustments in tuning, the process of voicing,<sup>11</sup> until he was satisfied with the sound.<sup>12</sup>

Now what am I to say? Pak Beratha, Buriofsky, Bach, and creators of plainchant all have some kind of extrasensory perception? intuition? Or, can the ethnic theorists of each culture aspire to describe the process at some future date?

Earlier, I summarized briefly some of the losses in Western musical practice: a gross accommodation of vibrato, the vanishing art of improvisation, an unconscious acceptance of the clash of using two different tuning systems simultaneously, the inability to shift from one tuning to another. Each of these denotes a decreasing sensi-

<sup>8</sup> Director of S.T.S.I., Bali's advanced academy of performing and creative arts.

<sup>9</sup> Corresponding bronze keys representing the same pitch were often identical, sometimes a half-to-one cent different, never greater than two cents different.

<sup>10</sup> A carefully tuned bamboo stick (*petuding*) is made by the tuner for each pitch of the four octaves of the gamelan.

<sup>11</sup> Removing metal from one of two possible locations on metal bars and cold hammering gong kettles and gongs.

<sup>12</sup> An account of the complete study is given under the title "Angkep-angkepan", by Ki Mantle Hood: *Ndroje balendro: Musiques, terrains et disciplines, textes offerts à Simha Arom*, ed. by Vincent Dehoux et al., Paris 1995, pp. 323-339.

tivity on the part of the listener and performer, audience and theorist alike. Is the great tradition of European music gradually according less importance to the actual sound of music? including the very essence of music, the quality of sound itself?

It has always been assumed that the propounding of Western music theory followed musical practice, usually with a time lag. If that's true, the apparent acceleration of an indifference to the refinements of musical sound is alarming. But perhaps Western theory has caught up with or is getting ahead of musical practice.

What lessons might be derived from this brief look at Eastern and Western theories? Can each learn something from the other?

As I suggested in my opening statements, Eastern theorists are concerned with the essence of music, the *rasa*, the roots, the sap, the juice; Western theorists, on the other hand, maintain an almost fierce "objectivity" in explaining musical practice.<sup>13</sup>

Of critical significance is the dependence of Western music theory on "language". Charles Seeger showed us repeatedly that language and music are two different modes of discourse with referents that may be the same, similar, or quite different.

In my initial determination to learn from Eastern theorists I discovered that dance was often inseparable from the tenets of their discourse. If I wanted to understand their teachings, I had to study dance, which I did by taking lessons four or five times a week for almost two years in Java.

A reminder of the importance of dance in understanding music theory is as recent as guiding the Ph.D. of Dr. I Wayan Rai.<sup>14</sup> Early in the study it became evident that a true understanding of modal practice in Balinese music<sup>15</sup> must include an understanding of dance requirements relating to the literature of Panji, the Culture Hero, a dance drama accompanied by either gamelan gambuh or gamelan Semar Pegulingan.

The importance of identifying particular pitches of the tuning system to designate hero or heroine, refined or coarse, meditative or belligerent scenes was evident from the beginning of the study. Without a knowledge of this essential relationship between music and dance, the modal practice of the most seminal of Balinese tunings – seven-tone *pelog* of gamelan gambuh and gamelan Semar Pegulingan – would remain a mystery.

In the course of our work together on his doctoral research I Wayan Rai told me, at one point, that he had not understood the phrase structure of a particular piece, until he had learned the drumming, could play an improvised melodic elaboration of the principle melody, and learned to dance the male role featured

<sup>13</sup> I used to charge my students in ethnomusicology to be as "objective in their subjectivity as possible". Music is an emotional art; speaking about it is an analytical art. If the emotional element of music is lacking in attempts to account for musical practice, I believe the venue of speech tends to disconnect from music itself.

<sup>14</sup> After four years, completed and awarded on May 22, 1996.

<sup>15</sup> Not until 1990 was the first attempt made to identify the *patutan* (modes) of Balinese music. Prior to that, that most knowledgeable composer-scholar Colin McPhee believed the Balinese did not recognize the practice of mode. See further, Mantle Hood: *Balinese Gamelan Semar Pegulingan, the Modal System*, Progress Reports in Ethnomusicology, Vol. 3, No. 2, 1990.

in the dance drama (the *Panji*-literature) being accompanied. Only then did he understand the phrase structure of the piece.<sup>16</sup>

I urge Western music theorists to make diligent efforts to understand the interrelated requirements of non-Western music and dance. Not long ago in Western culture, they were inextricably bound. Over the years of studying the rigors of Javanese and Balinese dance, I discovered that the two subjects are truly inseparable.

Music in the West suffered a loss, when it became divorced from formalized human movement, dance. Whether this natural coupling can once again become the concern of Western music theorists, I cannot forecast. But human movement is inextricably related to music. The two are separated, I believe, at the peril of reliable music theory.

To widen the horizons of the Western music theorist I recommend another look at medieval treatises, as well as the work of music theorists of the non-Western world: e. g., in Bali, the late I Gusti Putu Made Geria, I Nyoman Rembang, I Wayang Beratha, Dr. I Made Bandem. Their theories show an indigenous grasp of the *rasa* of Balinese mode.

I've touched on some of the practices of Asian music that hold lessons for the Western theorists. Guiding Asians toward M.A.s and Ph.D.s, I know they've learned much from Western theorists. My plea is for an open-minded reversal of that trend.

My life has been a continuous involvement with music, as a listener, a performer, a composer, and, yes, an unwilling theorist. As the latter, the reluctant theorist, let me stress finally the absolutely essential need for the theorist to be a performer and a listener, if possible, a composer – openly, emotionally, which is the sine qua non of being involved with music. Participation, hands-on.

If you can play it, sing it, and dance to it, you've earned the right to talk about music.

<sup>16</sup> How many Western musicians (composers) can improvise on a melodic instrument, drum, and dance?

Volker Kalisch

## **Die Geburt der sozialen Wirklichkeit aus dem Geiste der Musik. Über die Macht der Musik**

Ein genauso simples wie waghalsiges, eigentlich unmögliches Gedankenexperiment sei meinen Bemerkungen vorangestellt. Man stelle sich vor, alles das, was Menschen je unter Musik erfahren und als solche bezeichnet haben, ließe sich für einen Augenblick aus der Welt bannen. Die plötzliche Abwesenheit von Musik würde uns gewissermaßen drängen, über deren Rolle, noch besser über deren Bedeutung nachzudenken. Vermutlich würden wir sie zunächst gar nicht vermissen, würden höchstens über eine Art Lücke in unserer alltäglichen Klangwelt stolpern und würden uns vielleicht darüber ärgern, daß unsere Alltagswelt eventuell ein bißchen weniger gut funktioniert als sonst gewohnt. Ob sie letztlich überhaupt noch in gewohnter Weise funktionsfähig bliebe, das allerdings stelle ich hier in Frage.

Zieht man jedenfalls die gängige Sekundärliteratur heran, so wird die erhobene Bedeutungsfrage nach der Musik fast durchgängig durch ein Rekurrenieren auf deren eingenommene Funktionen deskriptiv umgangen. Freilich funktioniert Musik im menschlichen Leben in vielfältigster Weise. Jede auf Musik im menschlichen Leben gerichtete Funktionsanalyse betrachtet jedoch bestenfalls ein ausschnitthaftes Erfüllungssegment, eben abhängig von den Konstituenten Zeit und Raum. Jedes Individuum, jedes Alter, jede Kultur vermag Musik zur Erfüllung ihrer Erwartungen abhängig von ihren Bedürfnissen und ihrer jeweiligen Geschichte zu definieren und so auch einzusetzen.<sup>1</sup>

Bekannte musikpsychologische Stellungnahmen zum Verhältnis Musik im Alltag machen z. B. deren individuelles Funktionieren – stichwortartig – im Kontext von 1. Background, Begleitung anderer Tätigkeiten; 2. Entspannung, Konfliktbewältigung; 3. Sozialkontakt; 4. Selbstverwirklichung; 5. Freude; 6. Belästigung, Belastung, Störung usw. geltend.<sup>2</sup>

Aber auch mehr gruppendifinierte Kontexte, innerhalb derer Musik häufig genug kompensatorische Funktionen übernehmen kann, sind keineswegs unbekannt. So ist die Rolle der Musik in religiösen Zusammenhängen beschrieben, ihre Bedeutung insbesondere in der Kontaktnahme mit supranatürlichen Mächten oder in der Einstimmung auf kultische Handlungen untersucht worden. Auf ihre Repräsentationsfunktion im Zusammenhang mit Macht- und Weltanschauungsdarstellungen wurde gelegentlich hingewiesen, genauso wie ihr Einsatz im Zusammenhang der Stimulation und Koordination gemeinschaftlicher Handlungsabläufe. Ihre therapeutische Einsatzfähig-

<sup>1</sup> Nach D'Arcy Hayman: *Art in the Life of Man*, in: *The Three Faces of Art*, selected and arranged by Alexandre Cirici u. Saravanan Gopinathan (= Federal Publications 5), Singapore u. a. 1977, S. 1-41, hier: S. 5.

<sup>2</sup> Nach Günter Kleinen: *Die psychologische Wirklichkeit der Musik. Wahrnehmung und Deutung im Alltag* (= Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 21), Kassel 1994, S. 28.

keit wird immer wieder hervorgehoben und geschätzt wie übrigens ihre Potenz, durch sie unterschiedliche Menschen und Geister verbinden zu können.<sup>3</sup> Max Weber z. B. wies im Zusammenhang einer Funktionserörterung auf ihre kulturell bedeutsame zweckrationale, traditionale, wertbezogene und emotionale Anbindungspotenz hin wie Alan P. Merriam gleich zehn soziale Hauptfunktionen auflistete: nämlich „*emotionaler Ausdruck – ästhetischer Genuß – Unterhaltung – Kommunikation – symbolische Repräsentation – physische Reaktion – soziale Normierung – rituelle oder institutionelle Überhöhung – kulturelle Stabilität und Kontinuität – Integration in gesellschaftliche Gruppenprozesse*“.<sup>4</sup>

Nun, die Hinweise, die hier auf die Frage nach der Kulturbedeutung der Musik angeführt wurden, fallen je nach Ansatz freilich recht unterschiedlich und abhängig vom jeweils eingegangenen Vorverständnis aus; heiße dieses nun kultureller Kontext, ideengeschichtliche Einbettung oder der jeweils zugrundegelegte Musikbegriff. Insgesamt aber läßt sich festhalten: Unbestritten scheint zu sein, daß Musik eine Wirkung auf den Menschen ausübt und zwar eine unter den bekannten Kulturtechniken gleichermaßen benennbare wie offenbar so herausgehobene, daß sie gelegentlich sogar als eine „*Macht*“ eingestuft und gefürchtet wird.<sup>5</sup> Das freilich ist erklärungsbedürftig.

Bevor ich nun versuche, einige Aspekte der in Frage gestellten Kulturbedeutung der Musik aufzugreifen, möchte ich kurz vier Prämissen einwenden: 1. die Ausarbeitung der Frage nach der Kulturbedeutung ist keinesfalls von peripherem oder konstruiertem Interesse. Denn unauflöslich ist mit der Umreißbarkeit von so etwas wie *Antwortversuchen* die Frage nach der Kulturbedeutung des Phänomens selbst verknüpft. Ich greife hier ausdrücklich das in der Wissenschaftstheorie immer wieder herausgestellte wechselseitige Legitimations- und Durchdringungsverhältnis von Erkenntnisgegenstand und darauf bezogenem Fachverständnis auf. 2. Wenn auch in den nachfolgenden Überlegungen immer wieder von *Musik und Menschen* die Rede ist, so geschieht das ausdrücklich in dem Bewußtsein, daß wir weder *der Musik* noch *den Menschen* gegenüberreten, sondern bestenfalls historisch gewachsenen und kulturell definierten Formen von *Musik*, eben *Musiken*, und geschichtlich-gesellschaftlich dechiffrierbaren Angehörigen bestimmter Kulturen und sozialer Entitäten. Aus anthropologischer Sicht ist ohnehin das Musikmachen bedeutsamer als das dabei entstehende und schon gar nicht im exklusiven westlichen Sinne zu denkende *Musik-Werk*, ist also das *facere* wichtiger als das dabei entstehende *factum*. Fraglich muß auch die Brauchbarkeit des vermeintlich *neutralen* Menschenbegriffs gerade aus anthropologischen Erwägungen bleiben, weil er uns schnell vergessen macht, daß die menschliche Realität eine zumindest zweigeschlechtliche – und keinesfalls eine männlich verallgemeinerbare ist. 3. Wer anthropologisch fragt, kann weder eine erschöpfende Antwort erwarten noch eine nach dem

<sup>3</sup> Vgl. Rudolf Flotzinger: *Zum Topos von der Völker und Stände verbindenden Wirkung der Musik*, in: IRASM 12 (1981), S. 91-101.

<sup>4</sup> Nach Helmut Rösing: Art. *Musikalische Lebenswelten*, in: *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*, hrsg. v. Herbert Bruhn u. Helmut Rösing (= rowohlts enzyklopädie Nr. 55.582), Reinbek 1998, S. 130-152, hier: S. 147.

<sup>5</sup> Vgl. Wilhelm Seidel: *Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk*, in: AfMw 42 (1985), S. 1-17.

Schema von richtig oder falsch beurteilbare. Anthropologisches Denken rückt die zu erklärenden Sachverhalte sicherlich ganzheitlich und umfassend ins Zentrum der Betrachtung. Die jedoch mittlerweile üblich gewordene Differenzierung der „*universalen*“ Gemeinsamkeiten nach „*biogenen, soziogenen und syntaktischen (logogenen)*“ Komponenten<sup>6</sup>, folgt dabei mehr klassifikatorischer Systematisierungskribie, denn sachlicher Zweckhaft- oder Notwendigkeit. 4. Die aufgeworfenen Fragen verdanken sich nicht irgendeinem methodologischen Automatismus, sondern weitgehend einer bestimmten Wertentscheidung mit methodologischen Konsequenzen. Wie es mir völlig gerechtfertigt und auch in bestimmten Fällen naheliegend erscheint, sich für das Spezifische und Unterscheidende der in Frage gestellten Phänomene zu interessieren, so wird hier nach dem Grundsätzlichen und dem unterschiedliche Kulturer-scheinungen Verbindenden gefragt.

Bei allen deskriptiven Funktionsbestimmungen der Musik wird nämlich übersehen, daß deren *Funktionieren*, wenn vielleicht auch nicht mit derselben Intensität, Unmittelbarkeit und Tiefenwirkung, von durchaus anderen Kulturtechniken übernommen bzw. erfüllt werden kann und in der Regel auch wird. Was den deskriptiven Aufzählungen jedoch abgeht, ist gewissermaßen eine Erklärung der spezifisch musikalischen Wirkungsweise, des Besonderen am Musikalischen, was zwar mit dem Hinweis auf die postulierte Sonderstellung der Musik im Konzert anderer Kulturtechniken exponiert und angerissen wird, sich aber nicht mit ihm erledigen läßt. Denn die *Funktionsfähigkeit*, die manche mit *Funktionsstüchtigkeit* zu verwechseln scheinen, macht sicherlich ein ganz wesentliches Moment der Ursprünglichkeit und Bedeutung der Musik aus, ohne sich darin freilich zu erschöpfen. Eine mindestens gleichgewichtige Tatsache ist in allen musikalischen Handlungen zu sehen, die ihre Entstehung sozusagen der puren, offensichtlich ziel- und funktionslosen Lust am Sich-musikalisch-Betätigen verdanken. Darauf hat im Zusammenhang einer Analyse des ästhetischen Wahrnehmungsgeschehens in bildhafter Gestaltung Arnold Gehlen hingewiesen.<sup>7</sup>

Walter F. Otto hat solches äußerlich unbezwecktes musikalisches Tun mit dem spezifisch menschlichen Bedürfnis zur „*Selbstdarstellung*“ in Zusammenhang gebracht. Er läßt dieses Bedürfnis, diesen „*Selbstrepräsentations*“-Trieb in der dem Menschen eingeborenen „*Notwendigkeit*“ wurzeln, „*seinem Wesen Ausdruck*“ zu verleihen.<sup>8</sup> So lenkt Otto die Aufmerksamkeit auf die der Musik innewohnende Expressivität. Eine Besinnung auf die Bedeutung wie Funktionsweise der „*Selbstdarstellung*“ läßt jedoch schnell erkennen, daß sie sich nur dort ereignet, wo sich ein anthropologisch zu verstehendes „*ich*“ für jemanden und vor etwas prä-

<sup>6</sup> Vgl. Franz Födermayr: Art. *Universalien der Musik*, hrsg. v. Herbert Bruhn u. Helmut Rösing, S. 91-103.

<sup>7</sup> Vgl. Arnold Gehlen: *Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens*, in: ders., *Studien zur Anthropologie und Soziologie* (= Soziologische Texte 17), Neuwied u. Berlin <sup>2</sup>1971, S. 73-87; ausführlich ders.: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a. M. u. Bonn 1960.

<sup>8</sup> Walter F. Otto: *Das Wunder des Singens und Sagens*, in: ders.: *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Darmstadt <sup>3</sup>1961, S. 69-88, hier: S. 73.

sentiert. Dieser jemand und dieses etwas identifiziert Otto mit der „Umwelt“ des Menschen, seiner ihm je eigenen. Kein Geschöpf, kein Mensch existiert für sich allein, betont er, „*alle sind in der Welt, und das heißt: ein jedes [Wesen] in seiner Welt.*“ Aus der Bestimmung des Menschen in seiner ihm eigenen Lebenswelt heraus aber folgert Otto, daß es auch dem musizierenden Menschen nicht anders ergehe: er artikuliere sich eben nur musikalisch „*in seiner Welt und für sie.*“<sup>9</sup> Nur indem der Mensch das tut, nur indem er musiziert, indem er arbeitet, indem er handelt usw. stoße er überhaupt auf „Welt“, auf seine Welt, nehme seine Welteinbettung wahr. Die Weise also, daß und wie der Mensch handelt, bestimmt Otto somit zugleich als die Weise, wie die Welt für den Menschen, für alle Menschen wirklich ist, ohne deshalb für alle Menschen gleich zu sein. Dieser Befund sichere der Musik ihre wesenhafte Funktionalität, die eine sei, die sich jenseits ihrer empirischen Funktionalitäten erschließe und begründe, als eine, aus der heraus sich der existentielle Brückenschlag zwischen Mensch und Welt, seine spezifische Stellung in der Welt bestimme, die ihren Sinn in sich trage und nicht außerhalb ihrer selbst liege.<sup>10</sup>

Otto hat damit zwar geklärt, daß Musik eine undurchtrennbare Brücke zwischen dem anthropologischen *ich* und der Welt baut, die immer nur die seine ist, diesen „Brückenschlag“ vollzieht der Mensch jedoch in allem seinem Handeln und nicht nur in bzw. durch Musik. Das Verhältnis Mensch-Musik-Welt ist noch immer zu allgemein und unspezifisch gefaßt. Was sich dem Menschen jedoch musikalisch eröffnet, ist nichts „Gegenständliches“, „Dinghaftes“, sondern ist das Verhältnis selbst, in dem er sich immer und zunächst ganz unspezifisch in Beziehung zu allem für ihn Existierendem, zum „*Sein der Welt*“, begibt. Der Mensch erfährt in seinem Handeln Welt, wie sie ihm widerfährt. Seine Erfahrungen sind ihm ein Erleben, ein ihm Erscheinen, ein sich ihm Zeigen. Sie sind ihm nicht ein sich Ausdenken, ein Ersinnen oder ein eigenmächtiges Wollen.<sup>11</sup> Handeln, Musik-Machen wie die in den Handlungen erzielten Ergebnisse oder Produkte werden deshalb als Schöpfungen erlebt, in denen, wie Otto sagt, „*das Sein des Gegenstandes offenbar wird.*“ Im Erleben, im Erfahren und in besonders eindringlicher Weise im musikalischen, oftmals von unheimlichen Gefühlen begleiteten Erleben oder Erfahren, werden dem Menschen die Beziehungen offenbar, die sich zwischen seiner eigenen Befindlichkeit wie seiner Lebenswelt gestaltennehmend spannen.

Im Kulturverständnis vieler Ethnien, die als *Naturvölker* zu bezeichnen wir offenbar nicht lassen können, wird Musik ihrem Wesen nach *magisch* z. B. konkret als eine Brücke zum Unbewußten, Jenseitigen, Transzendenten verstanden. Diese mediale Fähigkeit wird jedoch nicht als Forderung phantasiebegabter Musiktheoretiker der Musik imputiert oder aufgesetzt, vielmehr ist dies realer Bestandteil lebendiger Erfahrungen in vermittelnden Kulturtechniken.<sup>12</sup> In und mit Musik sprechen die

<sup>9</sup> Vgl. ebda.

<sup>10</sup> Vgl. ebda. S. 77: „*Es ist die Selbstdarstellung des Menschen inmitten seiner Welt und das Offenbarwerden dieser Welt in Einem.*“

<sup>11</sup> Vgl. ebda.

<sup>12</sup> Vgl. Tonius Timmermann: *Die Musen der Musik. Stimmig werden mit sich selbst*, Zürich 1989, S. 15.

sich in Geistern, Göttern oder Ahnen zeigenden supranatürlichen Mächte zum Menschen aus, wie umgekehrt der Mensch gerade durch sie hindurch mit den Geistern, Göttern und Ahnen in Kontakt tritt.<sup>13</sup> So verbinden sich in der Musik reale Wirklichkeitserfahrungen mit subjektiven Bewertungen und supraindividuellen Erlebnismustern, und erschließen sich in der musikalischen Erfahrung so, daß sie die Komplexität der menschlichen Lebenswirklichkeit in ihrem wechselseitigen Durchdringensein erlebbar machen.

Wenn in Musik ganz wesentlich mehr das Prinzip unseres Existierens als das unserer Existenz erschlossen wird, dann geschieht dies nicht im Bewußtsein des Nachvollzugs einer einmaligen, weit zurückliegenden mythischen Ursprungslegende, sondern dann geht es gerade um die Vergegenwärtigung eines mächtigen, immerwährenden Geschehens, das die Welt im tiefsten Inneren zusammenhält, ihr Sinn verleiht und immer wieder Neues hervorbringt.<sup>14</sup>

Bei so viel erfahrbarer, Wirklichkeit zeugender Lebendigkeit, Energie, Wirkmächtigkeit und Ekstase kann es nicht ausbleiben, daß Musik gerade in unserer Kultur auch immer irgendwo gefürchtet wird, in unserer wie in anderen Kulturen, die sich nicht unwesentlich über die Unterdrückung und Sublimation unserer Gefühle, Triebe und dunklen Ahnungen errichten.<sup>15</sup> Musik hält unseren eingrenzenden Zivilisationsbemühungen erinnernd entgegen, daß unsere menschliche Welt nicht im rationalen Kalkül aufgeht.

Worin aber zeigt sich nun das Spezifische der musikalischen Mensch-Welt-Verbindung? Handeln, Sprechen, Singen oder Musikmachen haben ihren Grund in dem menschlichen Streben nach einer Verständigung nicht etwa nur mit anderen Menschen, sondern über das Wesentliche, über unser Existieren und damit der Welt.<sup>16</sup> Da diese Verständigung in Lauten, in Tönen, im Singen oder einfach *Musikmachen* geschieht, muß aber das Musikalische selbst zum Sein der Welt hinzugehören. Musik ist die Stimme der Welt; sie ist in der Erfahrungsperspektive des Wahrnehmenden keinesfalls ihr „*Zeichen*“.<sup>17</sup> Das ist, auf eine knappe Formel gebracht, was das mythische Wissen von der Musik schon seit jeher und in allen Kulturen bekundet hat.<sup>18</sup> Menschen fühlen diese Kunde, erfahren sie vernehmend sozusagen mit dem inneren Ohr und suchen dieser Erfahrung gestalteten-gestalthaften Ausdruck zu verleihen. Wo dies nicht gelingt, wird auch Welt nicht erfahren. In tierunterschiedener Weise hat der Mensch deshalb zur Sprache, hat zur Musik gefunden. „*Kein Ding sei, wo das Wort gebricht*“, hat sich das philosophische Denken im 20. Jahrhundert als Leitwort gewählt und will damit zur Einsicht bringen, daß, wo

<sup>13</sup> Vgl. ebda., S. 42.

<sup>14</sup> Vgl. ebda., S. 25.

<sup>15</sup> Vgl. ebda., S. 38.

<sup>16</sup> Vgl. Otto, *Das Wunder*, S. 83: „*Das Singen und Sagen muß also seinen Grund in dem Bedürfnis nach einer Verständigung höherer Art haben: einer Verständigung nicht mit dem Nebenmenschen, sondern mit dem Sein der Dinge selbst, das im menschlichen Singen und Sagen offenbar werden will*“.

<sup>17</sup> Vgl. ebda., S. 80.

<sup>18</sup> Vgl. hierzu Werner Danckert: *Wesen und Ursprung der Tonwelt im Mythos*, in: AfMw 12 (1955), S. 97-121.

keine Sprache sei, es auch keine Dinge und folglich auch kein Denken, es keine Erfahrungen von ihnen geben könne.<sup>19</sup> Sprache, hier verstanden weniger als ein begriffliches Bezeichnen als ein vernehmendes, lautliches Ausdrücken. Ähnliches kann auch von der Musik gesagt werden und doch geht sie über die sprachlichen Möglichkeiten noch weit hinaus.

Das Sagen stiftet eine Beziehung zwischen dem Sprechenden und der Welt, indem sich der Sprechende mit seinen Worten an einen Angesprochenen wendet. Das gesprochene Wort richtet sich aber nicht nur an den Angesprochenen, sondern zugleich auch an eine Sache, die es benennt. Sprache ruft etwas auf und stellt das Benannte zwischen den Sprechenden und Angesprochenen. Sprache macht die benannten Sachen zum Ver-Halt, zum Objekt, den Sprechenden und Angesprochenen aber zum handelnden und empfangenden Subjekt. Sprache stellt dem Sprechenden wie Angesprochenen etwas gegenüber, erzeugt Gegen-Stände, macht aus der Welt ein Objekt.<sup>20</sup> Davon aber weiß das Ertönen, das musikalische Erklingen nichts. Wohl mag sich auch der singende oder musizierende Mensch an Sachen oder Dinge wenden, allein, einen Angesungenen oder Anmusizierten braucht er nicht. Und woran er sich wendet, das baut er nicht vor sich auf, sondern das holt er gewissermaßen in sich hinein. Wenn Sprache die Mensch-Welt-Verbindung intentional objektiviert, dann ist es die Musik, die sie subjektiviert.<sup>21</sup> Im Musizieren hebt sich die Innen-Außen-Scheidung unseres alltäglichen Welterlebens auf. „*Menschen singen*“, schreibt Viktor Zuckerkandl, „*weil sie nicht wollen, daß die Welt ihnen zum Gegenstand, zum bloßen Objekt erstarre und sie selbst zu einer bloßen Funktion, zu Subjekten des Wahrnehmens und Erkennens verschrumpfen*“.<sup>22</sup>

Aus der grundsätzlichen Verschiedenheit von Musik und insbesondere Schrift-Sprache läßt sich die besondere Bedeutung der Musik für den Menschen verstehen. Die Musik vereint, was andere Kulturtechniken unweigerlich trennen oder sogar zerstören müssen. Musik, vom Menschen ausgeübt, entspringt seinem eigenen Ausdrucksbedürfnis, um als Laut die eigene leib-seelische Begrenztheit zu transgredieren und sich wem und was auch immer mitzuteilen – und wenn auch nur dem sich musikalisch Artikulierenden selber. So kehrt Musik gleichzeitig auch immer als lautlicher Ausdruck von Innenlagen wieder aus der Umwelt des Erzeugers zu ihm selbst zurück, drängt danach, als Wahrnehmungserfahrung wieder zum Bestandteil seiner eigenen Innenlagen zu werden. Musik als Ausdruck und Musik als Erfahrung geraten so in ein dynamisches Wechselverhältnis zueinander, vermögen sich gegenseitig zu affizieren in willensentzogener, wenn auch beeinflusbarer, gegenseitiger Aufeinander-Ein- und -Abstimmung.<sup>23</sup> In keiner Kulturtechnik wird der

<sup>19</sup> Ich erinnere hier nur an Martin Heideggers Sprachphilosophie, z. B. wie in seiner Abhandlung *Das Wesen der Sprache*, in: ders.: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959, S. 157-216.

<sup>20</sup> Vgl. Victor Zuckerkandl: *Der singende und der sprechende Mensch*, in: ders.: *Vom musikalischen Denken. Begegnung von Ton und Wort*, Zürich 1964, S. 59-102, hier: S. 73-75.

<sup>21</sup> Vgl. ebda., S. 75.

<sup>22</sup> Ebda., S. 76.

<sup>23</sup> Vgl. Helmuth Plessner: *Zur Anthropologie der Musik*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1 (1951), S. 110-121, hier: S. 112; hierzu auch vom Autor: *Körpergefühl und*

Mensch deshalb so direkt und unmittelbar mit seinen emotionalen Grundbefindlichkeiten konfrontiert wie in der Musik. Dies erklärt auch, warum uns kaum etwas anderes so zu erschüttern oder zu ergreifen, warum uns umgekehrt auch nichts so zu nerven und aufzubringen vermag wie Musik, ohne daß wir eigentlich wissen warum. Ein Entsprechungsverhältnis konstituiert sich, das sich in gewisser Weise jenseits der Frage adäquaten Verstehens ereignet.

Musik ermöglicht also eine bestimmte Weise von Selbsterfahrung, ein Erleben von artikulierten und wiedererkennbaren Innenlagen, die im Medium der Musik gleichzeitig auch intersubjektiv kommunikabel und damit sozial bedeutsam werden können. Wobei dem Aspekt der Kommunikabilität zunächst einmal durchaus eine universale Qualität zukommt, unabhängig von der kulturell rückgebundenen und eher verstellenden Frage des adäquaten Verstehens. Entscheidend ist gewissermaßen, daß wir in Musik ganzheitlich spüren und wahrnehmen, daß sich in ihr die Erfahrungen und Weltwahrnehmungen von Menschen aussprechen. Diese Einsicht ist die Voraussetzung alles weiteren, darauf aufbauenden und es z. B. begrifflich formenden Verstehens, dem sich Wertfragen, seien sie ethischen oder ästhetischen Zuschnitts, dann auf einer weiteren Ebene anlagern. Das begriffliche Verstehen wird hier schon als eine Abstraktionsleistung verstanden, während im expressiven Verlauten unmittelbar das Innere des Menschen nach außen tönt.<sup>24</sup> Das einfühlende, einstimmende Wahrnehmen ist gewissermaßen die Voraussetzung verstehender Deutung, ist dessen Grundschrift, ohne die es kein begrifflich geleitetes Verstehen gibt.

Eine anthropologische Besinnung auf das Verhältnis von Mensch und Musik hat diesem Befund Rechnung zu tragen: sie muß entweder an jenen ursprünglichen Sinn der Bestimmung des Menschen als einem sprechenden Wesen anknüpfen, Sprache dabei aus der strukturellen Aufeinanderbezogenheit von Wort und Ton begreifen, oder aber sie muß einem Menschenverständnis mehr Raum geben, das den Menschen aus seiner Doppel-Veranlagung heraus als ein sowohl sprechendes als auch musizierendes Wesen beachtet. Das vornehmste Vermögen der Musik besteht somit in ihrer gleichsam doppelten kommunikativen Kompetenz. Sie versetzt den Menschen in die Lage, in sein Inneres hineinzuspüren, es wahrzunehmen, es aus sich heraus zu verlauten und ihm zu begegnen, wie sie es ihm ermöglicht, mit anderen Menschen über seinen Innen-Laut in einen Kontakt von basaler, primärer Bedeutung zu treten.<sup>25</sup> Das heißt Musik stiftet auf nonverbaler, emotionaler Basis offenbar einen Selbstwahrnehmungs-, Zusammengehörigkeits- und Gruppengefühle stimulierenden gemeinschaftlichen Klang-Raum, mit und in dem Menschen gleichermaßen soziale Zusammengehörigkeit wie Abgrenzung leben und gestalten können. Eine Untersuchung ihrer kommunikativen Kompetenz, nämlich die durch Musik ermöglichten wie in ihr aufgehobenen Vorgänge, sind deshalb von zentraler, in ihrer gemeinschaftsbildenden Funktion von soziologischer Bedeutung.

---

*Musikwahrnehmung. Musik in anthropologischer Perspektive*, in: Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, Bd. I, hrsg. v. Axel Beer, Kristina Pfarr u. Wolfgang Ruf (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37), Tutzing 1997, S. 641-655.

<sup>24</sup> Vgl. Timmermann, *Die Musen*, S. 104.

<sup>25</sup> Vgl. D'Arcy Hayman, S. 17.

Dazu noch ein Wort: Mit der Musik hat sich der Mensch eine Möglichkeit gegeben, der sich chaotisch zeigenden Wirklichkeit, seiner eigenen Wirklichkeit, z. B. ordnend und strukturierend gegenüberzutreten. Die Tatsache, daß der Mensch Musik hat und macht, ist gewissermaßen selbstvergewissernder Beleg seiner wirklichkeitsstiftenden Kompetenz. Doch so sehr der Mensch – anthropologisch betrachtet – auch nach Ordnung und Übersicht strebt, so wenig reicht ihm schon die pure Fähigkeit zur Ordnungsstiftung aus; das von ihm Geordnete oder Gefügte muß Bedeutung annehmen, muß individuell wie kollektiv eine Wertigkeit erhalten, da ansonsten allem Ordnungsstreben die inhaltliche Rückkopplung und damit kulturelle „Stütze“ fehlt und das bereits Geordnete oder Strukturierte wieder zerfällt oder aufgegeben wird.<sup>26</sup> Auch darauf nimmt Musik wesentlich Einfluß. Sie vermag sinn(en)haft Ordnung im Erklären zu vermitteln, wie sie sich selbst als Ergebnis von menschlichen Ordnungsleistungen zu verstehen gibt.

Ich fasse zusammen: Die in die Musik hineingelegten wie die in ihr wahrgenommenen Erfahrungen sind weder nur von symbolischer noch zeichenhafter Qualität. Sie teilen sich den Wahrnehmenden sowohl subjektiv wie intersubjektiv mit. Als konkrete Wahrnehmungen nehmen sie Einfluß zunächst auf die emotionale Grundsicht des Einzelnen, wie dieser in der Welt lebt, dann aber auch auf die mehrerer oder ganzer Gruppen. Dies geschieht, indem wir uns gewissermaßen zum expressiv Erfahrenen in Beziehung setzen; indem wir mit ihm sympathisieren, weil wir Ähnliches in ihm entdecken; fühlen uns bestärkt, weil das Wahrgenommene unseren eigenen Erfahrungen entspricht; bleiben dem Erfahrenen gegenüber indifferent, weil wir mit ihm nichts anzufangen wissen; oder lehnen uns sogar gegen es auf, weil das in der Musik Wahrgenommene unseren Erfahrungen, unserem Weltbild widerspricht, weil es uns ärgert und provoziert. Tatsächlich verhalten wir uns jedenfalls dem musikalisch Erfahrenen gegenüber, was als Befindlichkeit in unser eigenes Handeln eingeht und sich auch an der Reaktions- wie Handlungsweise Einzelner wie ganzer Gruppen ablesen läßt. Ist aber das Handeln, sind die es leitenden und bestimmenden Motivationen, die mit ihnen verbundenen Ideen und Weltbilder das Fundament allen sozialen Interagierens, dann muß Musik konsequenterweise auch Einfluß auf die Ausbildung von Gesellschaften, deren Eigenschaften und kulturellen Werten nehmen. Musik ist dann an dem, was wir als unsere Wirklichkeit erfahren, konstitutiv mitbeteiligt. In ihr geht auf, was als altes chinesisches, Konfuzius in den Mund gelegtes Wort in sinngemäßer Übertragung als Grunderfahrung zusammenfaßt: Wollt ihr wissen, für welche kulturellen Werte und für welches menschliche Antlitz eine Gesellschaft steht, hört ihre Musik.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Ebda., S. 39.

<sup>27</sup> Das Konfuzius-Wort lautet: „Wollt ihr wissen, ob ein Land wohl regiert und gut gesittet ist, hört seine Musik“; nach Hermann Unger: *Musikgeschichte in Selbstzeugnissen*, München 1928, S. 14.

## Die Macht der Musik und das emanzipatorische Projekt der Moderne

Seit Kant und Hegel gibt es einen Gegensatz zwischen Geschichtsphilosophie und Anthropologie, hinter dem eine Rivalität von Weltanschauungen steht.<sup>1</sup> Wechselseitige Anpassungsversuche, die schon Hegel unternommen hatte, konnten daran nichts Grundsätzliches ändern. Sie waren stets Versuche einer Einvernahme des Kontrapost in die eigene Sicht der Dinge. Die Entweder/Oder-Frage ist klar und einfach: Hat die Geschichte aus ihr selbst heraus einen Sinn? Ist der Mensch der Endzweck der Geschichte? Wenn nicht, woher kommt dann Sinn und Zweck? Die Antwort der Anthropologie in diversen Richtungen ist immer wieder: die Natur, die Natur des Menschen, die Natur des Menschen in der natürlichen Welt. Eine Moderne, die ein sich selbst tragendes Projekt Mensch verfißt, reibt sich zwangsläufig an den in Wellen seit der Romantik immer wieder auftretenden anthropologischen Besinnungen. So verwundert es nicht, daß sich etwa Jürgen Habermas, je älter er wird, desto polemischer gegen jeden Versuch wehrt, die kritische Theorie in einer Anthropologie zu verankern. Denn in dieser Sicht droht mit dem Ursprungsdenken der Anthropologie Gott von der Hintertür wiederzukehren.<sup>2</sup>

Der Titel unseres Kolloquiums lautet *Macht der Musik: Magie und Mythos*. Damit scheinen wir Partei zu ergreifen. Dem Historiker ist dies kaum so ohne weiteres möglich, er steht zumindest vor der Frage nach dem Verhältnis einer vermutlichen musikanthropologischen Konstanten und jener emanzipatorischen Bewegung der Neuzeit, die eine vertraute Voraussetzung unseres Historikertums ist. Ein vermittelnder Weg ist bei Entweder/Oder-Fragen schwierig, wenn nicht dubios. Ursprung der Musik versus Musik als Kunst ist konkret in der Musikwissenschaft solch eine Frage. In einer Standarderklärung, die mir etwa aus Schriften Walter Wioras geläufig wurde, gilt als Ursprung der Musik die Magie, als Basis für die Entwicklung der Künste Mythos oder Ritus. Nach wie vor bedenkenswert sind Kritik und Gegenentwurf, die Georg Knepler in seinem Buch *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* ausbreitete. Für unser Thema interessant ist seine Argumentationsweise: Er polemisiert gegen die erwähnte musikanthropologische Grundannahme nicht allein mit den Begriffen „Geschichte“, „Geist“ und „Erkenntnis“, sondern mit Hilfe der Paläoanthropologie. Unter Berufung auf Fachleute nimmt er eine „prämagische Epoche“ an, in der Fragen der Lebensbewältigung und der Kommunikation, aber nicht Magie von Bedeutung waren. Auch dann im Totemismus seien zunächst „handfeste materielle Gegebenheiten“ entscheidend gewesen.<sup>3</sup> Ich will nun nicht unter Vorspiegelung einer Interdisziplinarität

<sup>1</sup> Odo Marquard: *Anthropologie*, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter, Bd. 1, Darmstadt 1971, Sp. 362-374.

<sup>2</sup> Hauke Brunkhorst: *Im Licht dialogischer Wahrheit*, in: Merkur 1997, H. 1, S. 25.

<sup>3</sup> Georg Knepler: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, 2. Auflage Leipzig 1982, s. besonders S. 178ff.

Handbuchwissen aus diversen Disziplinen herbeizutieren, um dann mutzumaßen, ob Wiora oder Knepler eher recht haben. Aber wie so oft zeigt sich auch in unserem Fall, welche Wichtigkeit die Annahme eines bestimmten Urzustandes für ganze Geschichtsmodelle besitzt. Knepler rekonstruiert einen zielgerichteten Weg von einer urtümlichen, langsam aufsteigenden und von Lebenswirklichkeit erzwungenen Einsicht in die Notwendigkeit einer Gemeinschaftsbildung, dann von für die Lebensbewältigung wichtigen Schritten in mimetischen Veranstaltungen in Richtung auf begriffliche Erkenntnis usw. bis herauf zum Projekt der Moderne. Die Gegenpartei, wenn ich das so nennen darf, zweifelt an diesem Telos, sieht in ihm die Gefahr einer Verengung der Humanität und mahnt den Blick ad fontes ein, und das heißt hier auf Natur und Natürlichkeit, volle Menschlichkeit usw.

Für Interpretationen von musikalischen Phänomenen, Musizierverhalten, Kunstwerken, Musikanschauungen usw. bieten sich folglich zwei unterschiedliche Vorgangsweisen in unserer Frage an: das Sich-Lösen von Mythos, Ritus oder gar Magie zu betonen, also das emanzipatorische Moment aufzuklären – oder die Verwurzelung in archetypischen Tiefen oder zumindest weiten historischen Traditionen oder in Grundbedürfnissen des Menschen in Erinnerung zu rufen. Was ich nun nicht will, ist, die eine oder andere Richtung durch Beibringen historischen Materials zu bestärken. Vielmehr wähle ich drei sehr unterschiedliche Beispiele, die jedoch eines sehr deutlich gemeinsam haben: ein innovatorisches, vielleicht auch utopisches Ziel im Sinne der Moderne. Und diese Beispiele werde ich, bildlich gesprochen, wider den Strich bürsten, also fragen, wie weit in ihnen nicht doch die Macht der Musik wirksam ist, bewußt oder unbewußt das Konzept irritiert oder dem utopischen Gehalt beigemischt ist und vielleicht sogar seine spezifische, werkhafte Gestalt mitbestimmt. Freilich kann dies nur in einer knappen und pointierenden Weise geschehen.

Zunächst einige Sätze zu Hegels Ästhetik.<sup>4</sup> Ihr in der Geschichte der Ästhetik zweifellos innovatives Merkmal liegt im Umstand, daß Hegel bei Kunst deren Geschichte in einem dialektischen Verhältnis mitdenkt. In seinen Ausführungen zur Musik ist die Aura um das Phänomen Melodie ein Mittel auf dem Wege zum Wesen der Musik. Dieser Akzent auf die Melodie gleichsam als ein Stück Universalsprache ist bei Hegel kein Einzelfall, er findet sich auch etwa bei Schopenhauer (aber kaum bei den Musiktheoretikern der Zeit). Ich vermute, diese Aura um das Phänomen Melodie spielt eine Rolle bei einer gewissen Diskrepanz innerhalb der Hegelschen Musikanschauung. Hegel schätzt die Poesie aufgrund ihres Gegenstandsbezugs höher ein als die Musik und äußert in diesem Zusammenhang Reserven gegenüber der absoluten Musik – dies ist aber nicht das letzte Wort, und er stellt dann doch Überlegungen zum „objektiven“ Gehalt der Musik an, die auf eine „substantielle innere Tiefe“ jenseits der Vorstellungen in einem „reinen Tönen“ abzielen. Woher kommt das besondere Licht auf das Wesen der Musik, das stringente Gedanken übersteigt, ihnen etwas hinzufügt? Was am Gegenstand ist es, das Widerstand leistet?

<sup>4</sup> Voraussetzung für das Folgende ist die grundlegende Schrift von Adolf Nowak: *Hegels Musikästhetik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 25), Regensburg 1971.

Sicher kann zur Erklärung dessen der Historiker auf die Aufwertung der Instrumentalmusik und ihr Herauslösen aus gesellschaftlichen Funktionen hin zum Eigenwert seit dem 17. Jahrhundert hinweisen und außerdem ideengeschichtlich an die ja nicht nur von romantischen Dichtern formulierte Metaphysik der funktionslosen Instrumentalmusik als reiner Musik überhaupt erinnern. Treiben wir die Spekulation über diese historischen Gründe hinaus, könnte sich dem Philosophen Hegel auch jenes von uns thematisierte anthropologische Phänomen der Macht der Musik angemutet haben. Ich behaupte nun nicht, daß Hegel auf eine Magie der Musik aus längst vergangenen Zeiten hereingefallen sei, vermute aber, daß er von der Macht der Musik einen Impuls erhalten habe, sich dorthin vorzuwagen, wohin er sich auf der Suche nach dem Wesen der Musik begeben hat: zum „reinen Tönen“ und zur ihm unerklärlichen Universalität von „Melodie“.

Hegel vermochte nicht zu verstehen, warum die eine Melodie um die Welt geht und eine andere erklingt und gleich für immer verklingt. Wir Musikanalytiker von heute können das auch nicht erklären. Aber als Phänomen war es für Hegel ein Hinweis auf einen „objektiven“ Gehalt von Musik. Und auf dieser Ebene angelangt, werden sich die Ansichten Hegels und die der Anhänger der (von Hegel zuvor kritisch betrachteten) absoluten Musik ähnlich. Franz Grillparzer (ein Verächter Hegelscher Philosophie) sagte es so: „*Wer deine Kraft kennt, Melodie! die du, ohne der Wortklärung eines Begriffes zu bedürfen, unmittelbar aus dem Himmel, durch die Brust wieder zum Himmel zurückziehst, wer deine Kraft kennt, wird die Musik nicht zur Nachtreterin der Poesie machen.*“<sup>5</sup> Was dieses Unbegriffliche und zugleich Unbegreifliche des reinen Tönens im Hörer bewirkt, umschrieb der Grillparzer-Verehrer Eduard Hanslick in einer Weise, die seinem Begriff des „Musikalisch-Schönen“ nolens volens einen sehr hochgespannten Gehalt zuwachsen läßt: „*Die allgemeine Phantasie, welche gerne die Ideen der Kunst in Bezug zum eigenen, menschlichen Seelenleben setzt, [...] wird so fort bis zur Ahnung des Absoluten steigen*“ (1858 umformuliert: „*bis zur Ahnung eines ewigen jenseitigen Friedens aufsteigen*“).<sup>6</sup>

Zu einem anderen Beispiel, bei dem es auch um Melodie und Macht der Musik geht: Schon andernorts habe ich zu zeigen versucht, daß in Mozarts *Zauberflöte* an entscheidender Stelle der Handlung, bei Taminos und Paminas Gang durch Feuer und Wasser, die berühmte Flötenmelodie nach Art einer Improvisation gestaltet ist.<sup>7</sup> Der sehr einfache Kern der figurativen Melodie verweist zurück auf den Anfang der c-Moll-Introduktion und nächstliegend auf eine wichtige Aussage. Vor dem Gang durch Feuer und Wasser spricht Pamina zum ersten und einzigen Mal die mysteriöse Herkunft der Flöte an. Diese Erzählung leitet sie mit der Aufforderung an Tamino ein „*Spiel du die Zauberflöte an, sie schütze uns auf unsrer Bahn*“, welche sie über diesen Melodiekern in C-Dur (auch Tonart des Flötenmarsches) singt. In Dichtungen, aber auch Opern mit dem Thema des Orpheus-Mythos wird gerne die überwindende Macht

<sup>5</sup> Zit. nach Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, hrsg. v. Dietmar Strauß, Band 1: historisch-kritische Ausgabe, Mainz 1990, S. 71.

<sup>6</sup> Hanslick, S. 46.

<sup>7</sup> Gernot Gruber: *Die Zauberflöte (Peroration)*, in: Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977, hrsg. v. Daniel Hertz u. Bonnie Wade, Kassel 1981, S. 250-252.

einer schlichten (Flöten-)Melodie als Motiv verwendet. In der *Zauberflöte* ist die Flötenmelodie, motivgeschichtlich gesehen, eine Versinnbildlichung der magischen Macht des Erklingenden. Wofür aber steht Mozarts improvisatorische Gestaltung des Flötenmarsches? Der Verlauf einer sich von Vorgaben improvisierend lösenden Melodie gibt ein Bild spontanen Handelns, das den spontanen Entschluß Paminas und Taminos, gemeinsam die Prüfung zu bewältigen, noch intensiviert. Im Sinne der Aufklärung ist der Vorgang als ein unverstelltes Hervorberechnen menschlicher Güte zu interpretieren. In der musikalischen und szenischen Gestaltung der Feuer- und Wasserprüfung wirken demnach drei Faktoren zusammen: die Magie der mysteriösen Flöte, die Liebe zwischen Pamina und Tamino, die sich ad hoc bewähren will, und das spontane Handeln des flötespielenden Tamino. Die antinomischen Kräfte zwischen einer magischen Beschwörung und einer emanzipatorischen Humanität werden in diesem Kunstwerk mit dem Mittel der Musik, durch das Ineinander von Klang (mit seiner raffiniert instrumentierten Aura des Mysteriösen) und melodischem Verlauf (als Bild des Sich-Emanzipierens) zur Balance gebracht.

Mein drittes Beispiel ist Luigi Nonos *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (unter Verzicht auf einen Vergleich mit *Il canto sospeso* oder *Canti di vita e d'amore*).<sup>8</sup>

Nono hatte zu Erwin Piscators West-Berliner (Freie Volksbühne) Inszenierung der *Ermittlung* von Peter Weiss die Bühnenmusik beigetragen. Das war 1965. Wenig später machte er, nun unabhängig von Bühne, Theater und Text, die Komposition *Ricorda*. Nach eigenen Worten habe er „*untersucht [...], wie man in der Komposition mit einfachen Phonemen und Klängen der menschlichen Stimme, ohne das semantische Element eines literarischen Textes, etwas expressiv Eindringliches und nicht nur ein formales Divertimento gestalten kann, eine Ausdruckskraft von anderer und vielleicht größerer Bedeutung und Präzision, als eine in schon vorhandenem Text verankerte Komposition sie besitzt.*“<sup>9</sup> Josef Häusler spricht von einer Threnodie, „*die jedes subjektive Moment von Klage und des Entsetzens in die Region einer übermateriellen Betrachtung hebt.*“<sup>10</sup> Was ist damit gemeint? Wo ist die von Nono angestrebte „*expressive Eindringlichkeit*“ angesiedelt, worauf bezieht sie sich beim Rezipienten?

Hans Heinrich Eggebrecht hat im Kapitel „*Nach Auschwitz ...*“ seines jüngsten Buches über *Die Musik und das Schöne* Nonos *Ricorda* wohl „*kompositorisch höchste Qualität*“ zuerkannt, äußert aber grundsätzliche Bedenken gegen „*eine veranstaltete Darstellung von etwas [...], das sich jeder Darbietung und Veranstaltung verweigert und entzieht*“ – nämlich das im Titel genannte *Auschwitz*.<sup>11</sup> Er spricht damit jene Problematik an, die in den aktuellen Diskussionen um ein geplantes Holocaust-Mahnmal in Berlin zu weitgehender und sehr verständlicher Ratlosigkeit bei Politikern wie Intellektuellen führte. Wenn ich es recht verstehe, wendet Eggebrecht zwei

<sup>8</sup> Matthias Kontarsky: *Trauma Auschwitz. Zu Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau*, Diss. Wien 1999 (maschr.).

<sup>9</sup> Zit. nach: *Brennpunkt Nono. Programmbuch Zeitfluß 93*, hrsg. v. Josef Häusler, Salzburg 1993, S. 46.

<sup>10</sup> Häusler, *Brennpunkt*, S. 126.

<sup>11</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Musik und das Schöne*, München 1997, S. 41.

konkrete Dinge ein: Hat sich Nono wirklich einem „*formalen Divertimento*“ entzogen? Eggebrecht meint „*nein*“, Nono habe sehr wohl „*zusammengeordnet, komponiert*“, besonders auffällig gegen Schluß des Stückes. Zum anderen empfand Eggebrecht Assoziationen beim Hören, wie diese: „*Die Musik [...] brodelte, bedroht, peitscht, knallt, zertrümmert, zerstört sich selbst und alles.*“ Und er assoziiert die Sopranstimme „*kreatürlich leidend, klagend*“ (wenn auch unter Fragezeichen) als Mutter mit den sehr häufig präsenten Kinderstimmen.<sup>12</sup>

Ist *Ricorda* trotz der Loslösung von Theater, Bühne und sprachlicher Semantik doch noch eine mimetische Veranstaltung? Die Antwort hängt natürlich stark von der subjektiven Rezeption jedes Hörers ab. Die Rezeptionsgeschichte gibt ein verwirrendes Bild von unterschiedlichen Verstehensmöglichkeiten. In den Zeitungskritiken zu einer Aufführung von *Ricorda* beim *Zeitfluß*-Festival (einem Kontrapunkt zu den Salzburger Festspielen) am 31. Juli 1995 meinte eine Kritikerin, Nonos Stück suggeriere „*Klänge wie in einem Sakralraum*“, dagegen assoziierte ein anderer zuschlagende Metalltüren und „*immer wieder Züge*“, wieder andere verzichteten auf solche Konkreteionen und formulierten ihre empfundene Irritation.<sup>13</sup> Aber auch die Interpretationen in der wissenschaftlichen Literatur bewegen sich (nach und trotz Untersuchungen der Struktur des Stückes) zwischen der Annahme eines KZ-Abbildes<sup>14</sup> und der Erklärung von Nonos Suche nach dem unmittelbaren Ausdruck im „*experimentellen Rückgang auf das 'rohe' Klang- und Geräuschmaterial*“.<sup>15</sup> Ermöglicht ist der Antrieb zu solch unterschiedlichen Interpretationen durch das Suggestionpotential dieser Musik und durch die mit Hilfe elektronischer Mittel verschleierte oder zumindest ins Gleiten gebrachte musikalische Semantik. Wie sind die Vokalisieren des Soprans, die instrumentalen Phasen des Leisen und die Stille, wie ist der Schluß zu verstehen? Als mimetische Radikalisierung des Schauders oder als Vorschein einer Hoffnung jenseits des Erinnerten?

Mein Fazit aus den drei Beispielen kann nur die Andeutung eines Ergebnisses sein. Wenn ich der Tradition gemäß die Begriffe *Geist*, *Geschichte* den Begriffen *Magie*, *Macht der Musik* gegenübergestellt habe und mich frage, ob für die drei Beispiele nur das erste oder auch das zweite Begriffsfeld anwendbar ist, ist die Antwort: Auch das zweite ist anwendbar. Die nächste Frage ist dann, ob und wie die beiden Begriffsfelder miteinander verbunden sind. Während sie in Hegels Musikästhetik nicht streng vermittelt sind, sich reiben, haben Mozart und Nono in Kunst die Spannung zwischen den Bereichen produktiv genutzt. Konkret ist es bei Nono die Spannung zwischen einem im Titel ausgesprochenen Appell an den Hörer und einer Ambivalenz aus Andeutung und Verweigerung einer Mimesis, eine nicht gelöste Spannung, die sich der suchenden Aufmerksamkeit des Hörers darbietet. Aber die nach Ausdruck und Verstehen drängende Hilflosigkeit findet doch einen Weg: in Mu-

<sup>12</sup> Eggebrecht, *Die Musik*, S. 40.

<sup>13</sup> Kontarsky, *Trauma Auschwitz*, S. 114-119.

<sup>14</sup> Friedrich Spangemacher: *Luigi Nono. Die elektronische Musik. Historischer Kontext, Entwicklung, Kompositionstechnik*, Regensburg 1983, S. 242 u. öfter.

<sup>15</sup> Heinz Gramann: *Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts*, Bonn 1984, S. 180.

sik, in einem elf Minuten langen Auf- und Verklingen, gleichsam an der Antinomie von magischer Macht und aufklärerischer Botschaft sich vorbei (oder hindurch) bewegend.

Mozart hatte keinen derart traumatisierenden Gegenstand vor sich. Aber auch davon und vom historischen Abstand abgesehen, erforderte selbstverständlich eine abendfüllende Oper andere Vorgangsweisen. In ihr repräsentieren Tamino und Papageno durchgehend das komplementäre Mit- und Nebeneinander von aufklärerischem Entwicklungsgedanken und naturhaftem Zustand. Die Vermittlung aber zwischen Geist und Macht der Musik wird in der Prüfungsszene auf den Punkt gebracht. Und das Sich-Hinausimprovisieren aus vorgegebenem melodischen Material und Periodenstruktur verlegt den emanzipatorischen Vorgang in den musikalischen Verlauf selbst. Dieser Vorgang wird einem sensiblen Zuhörer unmittelbar verständlich. Aber wohl gerade um dieser Wirkung willen bleibt der Flötenmarsch – anders als Nonos *Ricorda* – Bild, Sinnbild, er ist musikalisch umrahmt, und er wird unverändert wiederholt.

Ich komme noch einmal auf die eingangs angesprochene Entweder/Oder-Frage zurück. Es scheint, sie ist durch eine fragile künstlerische Gestaltung zu einer Sowohl/Als-auch-Antwort zu vermitteln. Doch dagegen sprechen doch die Intentionen von *Zauberflöte* und *Ricorda* im Sinne der Moderne, des Projektes Mensch. So wäre dann das Hereinholen von Macht der Musik ein Mittel zum Zweck. Oder weniger lapidar formuliert: Die Macht der Musik auf das Erregen von Affekten – auch der unheilvollsten Art – wird gebändigt, ihre verändernde Kraft wird zur besänftigenden. Auf ein Glücksversprechen hin, ist zu inhaltlich gesagt. Das mag Ingeborg Bachmann mit ihren bohrenden Fragen nach dem, was die „wunderliche Musik“ sei, angedeutet haben, als sie mit folgender begann: „Was ist dieser Klang, der dir Heimweh macht?“ und zuletzt ihre Antwort in deren Verweigerung gab: „Was ist es?! Gib Antwort! 'Still!' Das vergesse ich dir nie.“<sup>16</sup> Und, nachgefragt, läuft nicht eine so stilisierte Verweigerung auf ein Vertrauen, Musik bewirke etwas, hinaus?

<sup>16</sup> Ingeborg Bachmann: *Die wunderliche Musik*, in: Werke, hrsg. v. Christine Koschel u. a., Bd. 4, München 1978, S. 45-58, besonders S. 57f.

## Kolloquium

### Musikkulturlandschaften

Sabine Henze-Döhring

#### Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung: Italienische Opern an deutschen Residenzen

Das italienische Musiktheater, Oper wie Ballett, wurde bekanntlich schon bald nach seiner Entstehung in zahlreichen Residenzen im deutschsprachigen Raum als repräsentative Hof- und Territorialkunst aufgeführt und rezipiert. Mit Ausnahme des geistlichen Fürstentums Salzburg, wo es bereits zwischen 1614 und 1619 zu Operninszenierungen kam (Pastoraloper *Orfeo*), standen am Anfang die österreichischen Habsburgerresidenzen Prag (1617 Ballett; 1627 Pastorale in musica *Calisto e Arcade*), Wien (1622 Ballett; weitere musiktheatralische Aufführungen seit 1625, darunter 1627 die *Sacra rappresentazione La Maddalena* und 1633 Lodovico Bartolaias Tragicommedie *Gli inganni di Polinesso* und *Il Sidonio*), Regensburg (1623 Ballett; 1637 Ballett; 1641 Oper unbekannter Autoren nach Tassos *Gerusalemme liberata*, *Ariadne abbandonata da Theseo, e sposata dal Dio Bacco* auf einen Text Graf Francesco Bonacossis) und Innsbruck (1626 Ballett; seit dem Neubau eines Theaters seit 1654, beginnend mit *La Cleopatra*, Aufführungen von Opern Antonio Cestis).<sup>1</sup> Nach venezianischem Vorbild als Wirtschaftsunternehmen geführte Opernhäuser wurden 1678 in Hamburg (bis 1748)<sup>2</sup> und 1693 in Leipzig (bis 1720)<sup>3</sup> etabliert. Bis weit ins 18. Jahrhundert zeichnen sich im wesentlichen zwei, in sich bemerkenswert konstante Rezeptionsformen ab: Die Habsburger Regenten hatten das italienische Musiktheater vor Ort, d. h. an den Höfen in Florenz bzw. Mantua kennengelernt. Ihre Intention war

<sup>1</sup> Angaben nach Herbert Seifert: *Frühes italienisches Musikdrama nördlich der Alpen: Salzburg, Prag, Wien, Regensburg und Innsbruck*, in: In Deutschland noch gantz ohnbekandt: Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum, hrsg. v. Markus Engelhardt (= Perspektiven der Opernforschung 3), Frankfurt a. M. u. a. 1996, S. 29-44; s. auch Herbert Seifert: *Die Aufnahme von italienischem Ballett und Oper an den österreichischen Habsburgerhöfen*, in: Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque, Varsovie, 23-28 septembre 1996, hrsg. v. Kazimierz Sabik, Warschau 1997, S. 509-515.

<sup>2</sup> S. hierzu Hans Joachim Marx, Dorothea Schröder: *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678-1748)*, Laaber 1995.

<sup>3</sup> S. hierzu Norbert Dubowy: *Italienische Opern im mitteldeutschen Theater am Ende des 17. Jahrhunderts: Dresden und Leipzig*, in: Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert. 8. Arolser Barock-Festspiele 1993. Tagungsbericht, hrsg. v. Friedhelm Brusniak (= Arolser Beiträge zur Musikforschung 2), Köln 1994, S. 23-46: 33-40.

es, hochrangige Sänger, Komponisten, Bühnenarchitekten und Maschinenmeister zu verpflichten, um Aufführungen auf höchstem künstlerischen Niveau, in italienischer Sprache und in aufwendigster Repräsentationsform zustande zu bringen.<sup>4</sup> Dieser Traditionsstrang setzt sich bis Ende des 17. Jahrhunderts an zahlreichen Höfen selbst mittlerer Größe wie Ansbach oder Hannover, bis ins spätere 18. Jahrhundert nur mehr – von Bayreuth abgesehen – an den großen Residenzen München, Dresden, Berlin oder Stuttgart fort. An den kleineren Residenzen sowie an den öffentlichen Opernhäusern übertrug man in der Regel italienische Libretti ins Deutsche, zuweilen unter Beibehaltung oder Einfügung einiger italienischer Arientexte und ließ die Musik von den örtlichen Kapellmeistern anfertigen, sofern man nicht komplette italienische Opern von andersorts übernahm oder bearbeitete.

Über die Rezeption der italienischen Oper im deutschsprachigen Raum ist viel geforscht, in den letzten Jahren Quellenmaterial auch neu gesichtet und befragt bzw. überhaupt erst erschlossen worden. Analysen unter kunstgeographischem Aspekt sind in der Regel jedoch noch den in der älteren Regionalmusikforschung üblichen Ansätzen verpflichtet. Das Untersuchungsgebiet wurde topographisch gegliedert – nach Residenzen (Kurpfalz), Städten (Hannover) oder in größere landschaftliche Einheiten (Mitteldeutschland) –, der untersuchte Gegenstand nach Abwandlungerscheinungen befragt, nach künstlerischen Eigenarten im Blick auf das rezipierte Modell, die man auf landschaftliche, stammesmäßige oder auch territorialspezifische Gegebenheiten zurückführte. Abwandlungerscheinungen ergaben sich demnach dadurch, daß die Italiener im neuen Umfeld kulturanthropologischen Bedingungen ausgesetzt waren, die zu einem künstlerischen Innovations Schub führten (z. B. Niccolò Jommelli in Stuttgart), oder aber daß die italienische Musik nun in einem landschaftlichen Raum zur Aufführung kam (z. B. in Dresden mit seinen böhmischen Bläsern), der ebenfalls aus kulturanthropologischen Gründen zur Nobilitierung des rezipierten Modells führte. Unterschiedliche Rezeptionsformen wie zum Beispiel die Übernahme des traditionellen Metastasianischen Modells des *Dramma per musica* in Dresden oder aber die Etablierung eines auch vom französischen Musiktheater geprägten Mischtyps zum Beispiel in Mannheim wurden darüber hinaus auf die individuelle Mentalität oder kulturelle Ausrichtung des jeweiligen Herrschers zurückgeführt. Auf eine Auseinandersetzung mit kunstgeographischen Forschungen als Koordinatensystem von Kunst auf der einen und Mensch, Landschaft im volkskundlichen Verständnis und Stammesbegabung auf der anderen Seite muß und möchte ich hier verzichten. Dieser Ansatz – in welcher ausdifferenzierter Form auch immer – scheint mir gerade im Blick auf die in Habsburger Tradition stehende Rezeption problematisch, wenn nicht verfehlt: Diese – und auf sie werde ich mich im folgenden konzentrieren – zeichnet sich gerade dadurch aus, daß die italienische Oper in ihrer dramaturgischen Disposition, kompositorischen Gestalt und musikalischen Interpretation ebenso wie im Bereich von Ballett und Szenographie bewußt und emphatisch als fremde Kunst präsentiert und aufgenommen wurde und man sie zur Wahrung ihrer Exklusivität in dieser Distanz zur wie auch immer gearteten musikalischen Landeskultur beließ.

<sup>4</sup> Seifert, *Frühes italienisches Musikdrama*, S. 32.

Mit den nun folgenden Ausführungen soll ein kunstgeographischer Ansatz verfolgt werden, der strikt historisch argumentiert und dabei von der Beziehung zwischen den über das Musiktheater zu ästhetisch kohärent gestalteten Herrschaftsgebieten auf der einen und den politisch-territorialen Gegebenheiten auf der anderen Seite ausgeht.

Aufführungen italienischer Opern von Prestige, sei es im Rahmen herausragender dynastischer Feste wie Krönungen, Geburtstage oder Hochzeiten, sei es im Rahmen des höfischen Spielbetriebs, dienten bekanntlich der *repraesentatio maiestatis*, der Selbstdarstellung eines Herrschers im überregionalen kulturellen Wettstreit. Sie waren Ausweis der dynastischen Stellung, des dynastischen Reichtums und damit Herrschaftszeichen, wie sie in der Kunst allenfalls der Architektur an die Seite gestellt werden können. So wie dort über spezifische Bauprogramme mit Schlössern oder Kirchen als exklusiven Repräsentationsbauten ein gesamtes Territorium als Herrschaftsgebiet ästhetisch markiert wurde, geschah dies zumindest partiell auch im Bereich des Musiktheaters. Daß im Habsburger Reich der österreichischen Linie Opern nicht nur in Wien als Sitz des Hofstaats seit 1612 aufgeführt wurden, sondern – weitgehend zeitgleich – auch an den Habsburgerhöfen Prag, Regensburg und Innsbruck, ist mehr als ein Indiz für die Etablierung eines ästhetisch kohärenten Kulturraums. Das Musiktheater des Habsburgischen Herrschaftsgebiets zeichnet sich ästhetisch von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts durch die extreme Nähe zu den italienischen Vorbildern aus. Als Leitlinie ist das Bestreben zu erkennen, die zunächst an den italienischen Höfen, dann an den öffentlichen Opernhäusern des Landes als Erfolgskunst etablierten Modelle samt künstlerischem Personal auf je aktuellstem Stand und höchstem Niveau zu adaptieren, wobei es im höfischen Kontext zu Sondererscheinungen wie allegorischen, synästhetisch disponierten Tableaus oder einem besonderen Gewicht des Balletts kam sowie – da der Aspekt der Wirtschaftlichkeit entfiel – zu prunkhaften, szenisch äußerst spektakulären Aufführungen. In dieser, aber auch nur in dieser Repräsentationsform, das bezeugen die zeitgenössische Presse und die Diplomatenberichte, nahm das Musiktheater innerhalb der höfischen Kunstformen die – neben der Architektur – exklusivste Position ein. Bereits Herbert Seifert hat mit Recht hervorgehoben, daß der Kaiserhof Operaufführungen auch andersorts, zum Beispiel 1690 aus Anlaß des Geburtstags der Kaiserin auf dem Reichstag zu Augsburg, realisierte, und zwar – so Seifert – als Visitenkarte Habsburgs vor den anwesenden Kurfürsten und zahlreichen anderen Fürsten.<sup>5</sup> Mit Ausnahme Frankreichs konnte sich kaum ein anderes Territorium, es sei denn um den Preis der Zerrüttung der Staatsfinanzen, an Habsburg messen; ebendiese Überlegenheit zu demonstrieren war die kulturpolitische Strategie der Habsburger.

Es ist nun faszinierend zu beobachten, mit welcher Intention und auf welche Weise seit dem späten 17. Jahrhundert, als die italienische Oper in ihrer Habsburger Rezeption als Hofkunst *par excellence* etabliert war, sich andere Höfe über dieses Medium zum Wiener Kaiserhof in künstlerische und damit dynastische Beziehung setzten, sei es im Rahmen von Fürstenhochzeiten, sei es mit einzelnen Aufführungen. Ich beginne

<sup>5</sup> Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25), Tutzing 1985, S. 102.

mit den kleineren Residenzen, die sich eine italienische Oper auf diesem Niveau eigentlich gar nicht leisten konnten, es unter bestimmtem dynastischen Kalkül dennoch taten. Ein Beispiel hierfür ist der Kampf der Reichsfürsten um die Aufwertung ihrer Herzogtümer, der mit dem Wettbewerb um die neunte Kur in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts konkrete Gestalt annahm. Auf einen Zusammenhang zwischen der Konkurrenz Herzog Anton Ulrichs von Wolfenbüttel und Herzog Ernst Augusts von Hannover um die 1692 verliehene Kurwürde (von den anderen Kurfürsten und dem Reich anerkannt 1705) einerseits und dem Profil ihrer Hofopern andererseits ist bereits mehrfach aufmerksam gemacht worden.<sup>6</sup> Nach der Ernennung des kurfürstlich-bayerischen Kammermusikdirektors Agostino Steffani zum Hofkapellmeister Ernst Augusts im Juni 1688, dem gleichzeitigen Bau eines Opernhauses und dessen Eröffnung am 30. Januar 1689 mit der gezielt unter dynastischen Gesichtspunkten ausgewählten Oper *Enrico Leone*<sup>7</sup> hatte Ernst August alle Vorkehrungen zur Etablierung einer Hofoper getroffen, die im kulturellen Wettstreit dynastische Zeichenhaftigkeit im Blick auf Habsburg besaß. Herzog Anton Ulrich, der mit prachtvollen Aufführungen italienischer Opern in der Originalsprache (seit 1686) und ebenfalls der Eröffnung eines neuen Opernhauses (1688) aus denselben Motiven in Wolfenbüttel vorausgegangen war, stellte die Repräsentationsoper 1692 wieder ein, exakt zu jenem Zeitpunkt, da die Kurwürde seinem Konkurrenten verliehen worden war. Dieser hatte einen geschickten Schachzug vollzogen, als er nicht einen jener italienischen Komponisten (zum Beispiel Antonio Giannettini) nach Hannover holte, die er auf seiner Venedigreise 1685/86 kennengelernt hatte,<sup>8</sup> sondern mit Steffani und der Verpflichtung auch anderer Münchner Musiker die Verbindung zu einem Hof knüpfte, der dynastisch und kulturell in rangmäßig enger Beziehung zu Habsburg stand. Die Münchner Hofoper hatte sich bereits seit 1653 – unter künstlerisch überaus enger Anlehnung an den Wiener Kaiserhof, unter Übernahme auch in Innsbruck gespielter Werke Cestis – als neben Wien bedeutendstes Opernzentrum des Reiches etabliert.

<sup>6</sup> S. hierzu Philip Kepler: *Agostino Steffani's Hannover Operas and a Rediscovered Inventory*, in: *Studies in Music. Essays for Oliver Strunk*, hrsg. v. Harold Powers, Princeton 1968, S. 341-354: 352, Nachdruck Westport 1980 (s. auch die nächstfolgende Anmerkung sowie die Darstellungen von Heinrich Sievers: *Hannoversche Musikgeschichte. Dokumente, Kritiken, Meinungen*, Bd.1 [Von den Anfängen bis zu den Befreiungskriegen], Tutzing 1979, S. 140, und Rosemarie Elisabeth Wallbrecht: *Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle* (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 83), Hildesheim 1974). Zu Wolfenbüttel s. Gudrun Busch: *Wolfenbüttel, Halle, Weißenfels und wieder Wolfenbüttel. Glanz und Abglanz höfischen Musiktheaters zwischen Oker und Saale (1635-1695)*, in: *Die Oper am Weißenfelser Hof*, hrsg. v. Eleonore Sent (= Weißenfelser Kulturtraditionen 1), Rudolstadt 1996, S. 209-246: 229f.

<sup>7</sup> Candace Marles: *Opera as Instrumentum regni: Agostino Steffani's Enrico Leone*, in: *The Opera Quarterly* 11 (1995), Nr. 1, S. 43-78; unter historischen Gesichtspunkten auch: Armin Reese: *Die Rolle der Historie beim Aufstieg des Welfenhauses 1680-1714* (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 71), Hildesheim 1967, S. 1-6 u. 35ff.

<sup>8</sup> S. hierzu Norbert Dubowy: *Ernst August, Giannettini und die Serenata in Venedig (1685/86)*, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte XV*, Erster Teil, hrsg. v. Friedrich Lippmann (= *Analecta Musicologica* 30/1), Laaber 1998, S. 167-235.

Betrachtet man zunächst bis 1740 die Territorien des Heiligen Römischen Reiches unter dem Aspekt der Aneignung der italienischen Repräsentationsoper nach Habsburger Vorbild, so ergibt sich folgende kulturtopographische Disposition: Mit der überaus kurzfristigen Ausnahme des Fürstentums Ansbach und des bereits erwähnten Wolfenbüttel gab es diese Art Opernaufführungen lediglich an den Höfen der weltlichen Kurfürstentümer, mithin in den mächtigsten weltlichen Herrschaftsgebieten des Reichs. Fest und dauerhaft etabliert und verankert war die Repräsentationsoper lediglich in den Kurfürstentümern Bayern und – mit Abstand – Sachsen, wo es – von zwei Aufführungen im Rahmen von Fürstenhochzeiten (1662 *Paride* von Bontempi, 1667 *Teseo*) abgesehen – lediglich in den Jahren 1686 bis 1694 und dann wieder seit 1730 in der Ära Johann Adolf Hasses eine *stehende* Oper gab. Die Oper in Hannover wurde nach zehn Jahren mit dem Tod Kurfürst Ernst Augusts eingestellt; das Interesse der Welfen für Habsburg und die italienische Oper geriet spätestens 1714 völlig aus dem Blick, als Kurfürst Georg Ludwig König von England wurde, mit dessen Thron das Kurfürstentum fortan in Personalunion verbunden war. Die Kurpfalz wurde – verkürzt ausgedrückt – im späten 17./frühen 18. Jahrhundert aus Anlaß lediglich einzelner Hoffestlichkeiten von Wien aus, d. h. mit Auftragswerken für Wiener Komponisten und mit Wiener Künstlern *bespielt* (so 1687 aus Anlaß einer Fürstenhochzeit in Neuburg mit Antonio Draghis *La gemma Ceraunia d'Ulissipone hora Lisbona* oder 1703 aus Anlaß des Besuches König Karls III. von Spanien in Düsseldorf mit Johann Hugo Wilderers *La monarchia stabilita*<sup>9</sup>); als Kurfürst Karl Philipp 1720 seine Residenz nach Mannheim verlegte, konnte nicht vor 1737 mit dem Bau eines Opernhauses begonnen und somit erst nach dessen Vollendung und Einweihung (am 17. Januar 1742 mit Carlo Gruas *Meride*) eine italienische Operntradition begründet werden. Im Kurfürstentum Brandenburg kam es nur kurzzeitig – bezeichnenderweise im Umkreis der im Einverständnis mit dem Kaiser 1701 erfolgten Proklamation Kurfürst Friedrichs III. zum König Friedrich I. von Preußen – zu Aufführungen einzelner italienischer Opern (so 1701 Attilio Ariostis *La fede ne' tradimenti*); König Friedrich Wilhelm II. brach mit dem höfischen Stil seines Vaters als Attribut der Königswürde, und zwar in der Erkenntnis – so die Historiker – „daß man mit dem Wiener Hof ohnehin nicht konkurrieren konnte“.<sup>10</sup> Daß das Haus Habsburg (österreichische Linie) – so sehr es infolge des Westfälischen Friedens an politischer Macht eingebüßt hatte – seine kaiserliche Stellung innerhalb des Reiches wieder restaurieren konnte, dokumentieren die militärischen und dynastischen Erfolge, aber auch die Fähigkeit, sich der Loyalität der Kurfürsten zu versichern. Das kulturpolitische Zeichen dieser Machtstellung war auf musikalischem Gebiet die Durchsetzung der italieni-

<sup>9</sup> Zu Repertoire und Aufführungsanlaß s. Herbert Seifert: *Die Beziehungen zwischen den Häusern Pfalz-Neuburg und Habsburg auf dem Gebiet des Musikdramas vor und um 1700*, in: Mannheim und Italien – Zur Vorgeschichte der Mannheimer. Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982, hrsg. v. Roland Würtz (= Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte 25), Mainz u. a. 1984, S. 12-31.

<sup>10</sup> Volker Press: *Friedrich der Große als Reichspolitiker*, in: Friedrich der Große, Franken und das Reich, hrsg. v. Heinz Duchardt (= Bayreuther Historische Kolloquien 1), Köln u. Wien 1986, S. 25-56: 29.

schen Repräsentationsoper, die das gesamte Herrschaftsgebiet des Heiligen Römischen Reiches an den Kulminationspunkten, den Habsburger Höfen und den kurfürstlichen Residenzen, mit den allüberall neuen Opernhäusern als adäquaten Repräsentationsräumen ästhetisch kohärent als Kulturraum prägte. Diese musikkulturgeschichtliche Tatsache läßt sich vielfach belegen. Unter den Kurfürsten kündigte lediglich ein einziger bis zum Tode Karls VI. offen seine Loyalität gegenüber dem Reich auf: der Bayer Maximilian Emanuel im Zuge des spanischen Erbfolgekriegs. Bei dessen Ausbruch trat er an die Seite Frankreichs, lebte von 1704 bis 1715 im Exil und ließ sich von seinem italienischen Kapellmeister Pietro Torri, der ihm ins Exil gefolgt war, genau in jener kurzen Zeitspanne bis 1717, als er sich mit den Habsburgern wieder versöhnte, eine fünftaktige Oper nach französischem Vorbild komponieren (*L'innocenza difesa da' numi*, 1715) und eine weitere italienische ebenfalls von Torri überarbeiten (*Astianatte*, München 1716, nach einem Text Antonio Salvis, Musik: Antonio Maria Bononcini, Florenz 1701), und zwar nach französischem Vorbild mit Chören und Balletten (*Andromaca*, 1717). Im Unterschied zu dieser dynastischen Abgrenzung mittels des Mediums Oper wurden zum Zeichen betonter dynastischer Verbundenheit Opernaufführungen von ungewöhnlicher Pracht veranstaltet, und zwar strikt nach Habsburger Muster. Da Kaiser Karl VI. keine männlichen Thronerben hatte, sahen die Kurfürstentümer Bayern und Sachsen ihre Chance gekommen und untermauerten dies mit ehelichen Verbindungen, aus denen sie zu gegebener Zeit Ansprüche auf die Kaiserwürde abzuleiten trachteten. Ästhetische Zeugnisse der dynastischen Stellung sowie des Reichtums waren – wie gesagt – Opernaufführungen als Herrschaftszeichen im engen zeremoniellen Rahmen der Fürstenhochzeiten: 1719 aus Anlaß der Hochzeit des sächsischen Kur- und Kronprinzen Friedrich August II. mit der Habsburger Prinzessin Maria Josepha (Antonio Lotti, *Teofane*), 1722 aus Anlaß der Hochzeit des kurbayerischen Prinzen Karl Albrecht (des späteren Kaisers Karl VII.) mit der Habsburger Prinzessin Maria Amalie (Pietro Torri, *Adelaide*). Um die Bedeutung dieser Feste und Opernaufführungen als Herrschaftszeichen zu verdeutlichen, genügt allein der Hinweis, daß zum Beispiel die Münchner Hochzeit insgesamt vier Millionen Gulden kostete, „was den gesamten kurbayerischen Staatseinkünften eines Jahrs entsprach“.<sup>11</sup>

Mit der – im Blick auf die Rezeption der italienischen Repräsentationsoper – homogenen Musikkulturlandschaft des Heiligen Römischen Reichs hatte es ein jähes Ende, als Friedrich II. 1740 König von Preußen wurde. Mit dem Griff nach Schlesien und der Unterstützung Karls VII. im Verbund mit Kassel und Kurpfalz hatte er das „von den Habsburgern kunstvoll ausgebaute Spannungsfeld zwischen dem Wiener Hof und dem Reichstag in seiner Effektivität für Österreich außer Kraft gesetzt“,<sup>12</sup> so wie es auf dem Gebiet des Musiktheaters in der zentripetalen Stellung der Wiener Hofoper in Relation zu den anderen Hofopern im Reich zum Ausdruck kam. Friedrich II. verfolgte bekanntlich das Konzept einer dualistischen Territorialkonzept-

<sup>11</sup> Peter Claus Hartmann: *Karl Albrecht – Karl VII.: glücklicher Kurfürst – unglücklicher Kaiser*, Regensburg 1985, S. 43-48; 47.

<sup>12</sup> Press, *Friedrich der Große als Reichspolitiker*, S. 34.

tion, und dieses dualistische Prinzip mit einer ästhetischen Grenzziehung etwa entlang der Mainlinie einschließlich Württemberg realisierte er mit bemerkenswertem kulturpolitischen Kalkül auch im Bereich des Musiktheaters, und zwar dauerhaft, bis zur Auflösung der Oper als rein höfischer Institution in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bzw. im einzigen Ausnahmefall Berlin im Jahre 1806.<sup>13</sup>

Grundvoraussetzung war – wie schon bei den Habsburgern – eine kluge, bereits von seinem Vater verfolgte Heiratspolitik: Für das Musiktheater von Belang sollten vor allem zwei Verbindungen werden: 1731 die Vermählung seiner ältesten Schwester Wilhelmine mit Markgraf Friedrich von Bayreuth sowie 1748 die Vermählung von deren Tochter Friederike Sophie mit Herzog Karl Eugen von Württemberg, der am preußischen Hof Friedrichs II. erzogen worden war und politisch wie kulturell unter dessen Einfluß stand. Den Anfang machte jedoch die Etablierung einer Hofoper in Berlin: Schon bald nach seiner Krönung beauftragte Friedrich II. Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff mit dem Bau eines Opernhauses Unter den Linden, ließ seinen Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun in Italien hochkarätige Sänger aquirieren, dazu aus Frankreich das Ballett und veranstaltete seit 1742 Opernaufführungen zunächst nach Dresdner, mithin weitgehend Habsburger Muster. Oper hatte er in Dresden als Repräsentationskunst auf allerhöchstem Niveau kennen- und schätzengelern. Als Herrschaftszeichen ordnete er nach Ende des zweiten Schlesischen Krieges, am Tag seines siegreichen Einzugs in Dresden (18. Dezember 1745), die Aufführung von Hasses *Arminio* an. Werke Hasses übernahm er auch für Berlin.<sup>14</sup> Diese ästhetische Ausrichtung seiner Hofoper änderte sich – wie Susanne Oschmann anhand der Libretti herausgearbeitet hat<sup>15</sup> – schlagartig mit der Karnevalssaison 1747/48 (von einer Aufführung von Hasses *Didone abbandonata* im Karneval 1752/53 abgesehen). An die Stelle italienischer Libretti zum Beispiel Metastasios als Vorlagen von Neuvertonungen Grauns treten nun Bearbeitungen französischer Tragödien Corneilles, Racines oder Voltaires bzw. eigene, ebenfalls französische Opernentwürfe auf historische Stoffe, die von italienischen Hofpoeten zu Libretti bearbeitet wurden. Dies geschah unter dramaturgischen Prämissen, die sich schon zuvor im Umgang mit Metastasio-Texten (*Artarsere*

<sup>13</sup> Preußen behielt das traditionelle Hofoper-System bis zu seinem Zusammenbruch 1806 bei (zu Berlin s. Christoph Henzel: *Die italienische Hofoper in Berlin um 1800. Vincenzo Righini als preußischer Hofkapellmeister*, Stuttgart u. Weimar 1994). Maria Theresia wandelte ihre Hofoper bereits 1742 in einen Impresariobetrieb um mit zahlendem Publikum, höfischen Subventionen und speziellen Abmachungen bei Hoffestlichkeiten (s. hierzu zuletzt Andrea Sommer-Mathis: *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert* [= *dramma per musica* 4], Wien 1994, S. 74). 1764 folgte Sachsen in Zusammenhang mit der für das Land katastrophalen Situation nach dem Siebenjährigen Krieg und dem Verlust der polnischen Krone; Stuttgart gab – nach dem durch die Entlassung Niccolò Jommellis erfolgten ersten Zusammenbruch im Jahre 1769 – endgültig 1782 auf; 1785 stellte der Kasseler Hof seine erst 1763 gegründete italienische Oper ein; Kurfürst Karl Theodor von Bayern löste seine vollsubventionierte Hofoper 1787 auf.

<sup>14</sup> S. Moritz Fürstenau: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 2 Bde. in einem Bd., Dresden 1861-1862, Faksimile-Nachdruck hrsg. v. Wolfgang Reich, Leipzig <sup>2</sup>1979, Bd. 2, S. 237-241.

<sup>15</sup> Susanne Oschmann: *Gedankenspiele – Der Opernheld Friedrichs II.*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert: Aspekte der Librettoforschung*. Ein Tagungsbericht, hrsg. v. Klaus Hortschansky (= *Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster* 1), Eisenach 1991, S. 175-193.

oder *Ezio*) als Berliner Modell andeuteten: Die im traditionellen Drama per musica umfangreichen Rezitative sind drastisch kurz, an die Stelle der für Arien üblichen Da capo-Form tritt vielfach die Cavatine, Arien stehen nicht mehr nur am Szenenende, hinzugefügt sind Chor- und Chor-Soloszenen sowie Ensembles, die Ballette sind in die Handlung integriert. Es handelt sich mithin im Blick auf das Gattungsmodell um jenen sogenannten italienisch-französischen Mischtyp, den man in der Regel erst als Phänomen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als Reaktion auf die 1754 in Italien erschienene Reformschrift Francesco Algarottis<sup>16</sup> anzusehen pflegt. Die darin niedergelegten Vorstellungen über die Integration der Ballette, Verwendung der Cavatinenform, Wahl neuer Stoffe oder über die Forderung der Natürlichkeit von Handlung und Musik decken sich weitestgehend mit den Eigenarten der in Berlin zuvor realisierten Werke, an deren Zustandekommen Algarotti ebenso wie Friedrich II. beteiligt war,<sup>17</sup> an dessen Hof er bis 1753 wirkte. Algarottis verschriftlichtes opernästhetisches Konzept war mithin eine Folge, nicht die Ursache der ideellen und ästhetischen Ausrichtung der italienischen Oper auf Frankreich. Das am preußischen Hof auch in den anderen Künsten zu beobachtende *Ausborgern* der Repräsentationskunst des französischen Absolutismus entsprang keinem Streben nach Reform einer musikalischen Gattung, sondern basierte auf einem aus territorialen Überlegungen abgeleiteten musikkulturellen Kalkül. Friedrich II. setzte seine dualistische Territorialstruktur Mitteleuropas (Preußen gegen Habsburg) mit Hilfe der bereits genannten Verbündeten im Reich und – bis 1756 – vor allem mit Frankreich durch (Frankfurter Union 1744). Es kann kein Zufall sein, daß gerade in diese sensible Zeit die opernstoffliche und musikdramaturgische Orientierung nach Frankreich fällt. Daß er nicht die französische Oper in *Reinform* adaptierte, hatte wiederum nichts mit persönlichen Geschmacksfragen zu tun, sondern mit dieser kulturpolitischen Strategie: Friedrich II. mußte die Internationalität des Hofes wahren und mit der Errichtung seiner Hofoper ein Zeichen setzen, das in seiner Eigenart an das an den großen europäischen Residenzen als Repräsentationskunst anerkannte Modell, eben die italienische Oper, zwar anknüpfte, aber es zugleich überbot. Mit Aufführungen rein französischer oder gar deutscher Opern hätte er sich kulturpolitisch isoliert; „*die preußische Residenz wäre auf jenen Standard gesunken, der die kleinen Höfe in Übereinstimmung mit ihren geringen politischen Möglichkeiten kennzeichnete*“.<sup>18</sup>

Es ist nun höchst aufschlußreich zu beobachten, daß diese Art Oper mit Stoffen, in denen vielfach aufklärerische Ideen einer vernünftigen Staatsführung vermittelt wurden, nicht nur in Berlin, sondern auch in den preußischen *Satelliten* – wie die Historiker die verbündeten Territorien Preußens bezeichnen – Verbreitung fanden. In

<sup>16</sup> *Saggio sopra l'opera in musica*.

<sup>17</sup> S. hierzu die Korrespondenz zwischen Friedrich II. und seiner Schwester Wilhelmine (*Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth*, hrsg. v. Gustav Bertold Volz, deutsch v. Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Bd. 2: Briefe der Königszeit, Berlin, Leipzig 1926.).

<sup>18</sup> Reinhart Meyer: *Die Entwicklung des Theaters im 18. Jahrhundert (unter besonderer Berücksichtigung des Dramas)*, in: Panorama der Fridericianischen Zeit. Friedrich der Große und seine Epoche. Ein Handbuch, hrsg. v. Jürgen Ziechmann (= Forschungen und Studien zur Fridericianischen Zeit 1), Bremen 1985, S. 281-287: 286.

Verbindung mit Preußens Griff nach Franken zur Ausdehnung des Einflusses im süddeutschen Raum installierte Friedrichs Schwester Wilhelmine – mit dessen finanzieller und logistischer Hilfe (Sänger) – ihr neues Opernhaus in Bayreuth. Seit 1752, als der Streit über die markgräfliche Unterstützung Habsburgs beigelegt war, und Wilhelmine sich völlig auf die Seite Preußens geschlagen hatte, verfaßte sie ebensolche Opernentwürfe wie ihr Bruder und brachte Opern des beschriebenen Mischtyps mit umfangreichen Balletten zur Aufführung. Mit der Bearbeitung von Voltaires *Sémiramis* (Bayreuth 1752) war sie ihm sogar ein Jahr voraus. Ein kurioses Phänomen, die Errichtung einer Repräsentationsoper an einem so kleinen und armen Hof wie Bayreuth, kann mithin als Strategie gedeutet werden, Bayreuth als preußischen Einflußbereich im Süden ästhetisch zu markieren, und zwar in seiner künstlerischen und ideellen Bezogenheit auf Friedrich II.<sup>19</sup>

Ganz ähnlich gelagert ist der Fall Württemberg mit Herzog Karl Eugen, dem Ziehsohn Friedrichs II. Die Stuttgarter Oper wurde – offensichtlich als Zeichen der dynastischen Verbindungen – 1750 mit Grauns *Artaserse*, einer Berliner Hofoper, eröffnet; als zweite Oper folgte ein Jahr später *Ezio* (angeblich mit Musik Jommellis<sup>20</sup>). Die nämlichen Libretti Metastasios (in ebenfalls stark bearbeiteter Form) hatten kurz zuvor den beiden Opern im Rahmen der Hochzeit des herzoglichen Paares 1748 in Bayreuth zugrunde gelegen. Am Geburtstag des Herzogs (11. 2.) im Jahre 1753 kam mit *Fetonte* dann erstmals eine italienische Oper auf der Basis eines französischen Libretts Philippe Quinaults zur Aufführung, und zwar in jener von Friedrich II. und Leopoldo De Villati bearbeiteten Berliner Version von 1750/51. Die Musik stammt laut Libretto von Niccolò Jommelli (vermutlich handelt es sich um ein Pasticcio, da der Komponist nicht vor 1754 in Stuttgart eintraf).<sup>21</sup> Die Oper stand mithin am Beginn der glanzvollen Ära Jommelli, deren zahlreiche Aufführungen des italienisch-französischen „Mischtyps“ (zuerst 1755 *Enea nel Lazio* und *Pelope*) zum Markenzeichen der Stuttgarter Hofoper wurden und an Prestige diejenigen des Preußenhofes später übertrafen.

Der kurpfälzische Hof war zwar kein preußischer Satellit, doch – ungeachtet aller Bemühungen um Neutralität und Orientierung nach Frankreich auch nach 1756 – aufgrund der Erbansprüche und Verträge über das Herzogtum Jülich-Berg in dieser Zeit abhängig von Preußen. Auch dort kam es ebenso wie in Stuttgart, unabhängig auch

<sup>19</sup> S. hierzu Sabine Henze-Döhring: *Konzeption einer höfischen Musikkultur*, in: Wissenschaftliches Symposium *Musik und Theater am Hof einer aufgeklärten Fürstin*, Bayreuth 2. 7. 1998, Bericht hrsg. v. Reinhard Wiesend (im Druck).

<sup>20</sup> Dies vermutet Rudolph Krauss: *Das Theater*, in: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, Bd. 1, Eßlingen 1907, S. 485-554: 493. Im Bestand der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart befindet sich die autographe Partitur (H. B. XVII, N<sup>o</sup> 244 a.b.c.) der 1. Fassung von Jommellis *Ezio* (Bologna: Teatro Malvezzi, 29. 4. 1741). Wann die Partitur nach Stuttgart gelangte, wurde nicht ermittelt. Es ist mithin nicht auszuschließen, daß Arien aus dieser Partitur für die Stuttgarter Aufführung entlehnt wurden. Möglich ist aber auch, daß Jommelli diese Partitur erst 1754 mitbrachte und sie für seine Neuvertonung des *Ezio* im Jahre 1758 benutzte (Eintrag im Libretto Stuttgart: Cotta 1758: „*La Musica è nuovamente composta*“).

<sup>21</sup> Im italienisch/deutschen Libretto (Stuttgart: Cotta 1753) heißt es: „*Die Poesie ist aus dem Franz. gezogen, die Arien sind von Nic Jommelli.*“ (Württembergische Landesbibliothek, fr. D. 8<sup>o</sup> Kaps. 178).

von reformerischem Denken, zu Operaufführungen à la Berlin auf der Basis italienisch bearbeiteter französischer Libretti (zuerst 1759 Ignaz Holzbauers *Ippolito ed Aricia* von Carlo Innocenzo Frugoni [in der Vertonung Tommaso Traettas zuerst Parma 1759] nach einem Text [1733] von Simon Joseph Pellegrin).

Faßt man die Beobachtungen zusammen, so ergibt sich im Blick auf die Rezeption der italienischen Repräsentationsoper im Zuge des Aufstiegs Preußens und der inneren Auflösung des Reiches folgende kunstterritoriale Struktur: An die Stelle des ästhetisch homogenen Gebiets mit der Wiener Hofoper als Stamm und den Opern der Kurfürstentümer als Ablegern sind nun zwei Herrschaftsgebiete getreten: Die Sonderstellung der Kurfürstentümer als im alten Reich nach oder neben dem Kaiser erste Instanz entfällt, da nun auch Herzogtümer und eine noch kleinere Residenz sich ein solches Repräsentationsinstrument leisten. Die ästhetisch konkurrierenden Gebiete mit – vereinfacht gesagt – Württemberg und dem Main als Grenze decken sich mit der politischen Territorialstruktur, so wie sie sich um die Mitte des Jahrhunderts herauskristallisierte. Daß dem Haus Habsburg und den ihm nahestehenden Kurfürsten diese territoriale Aufspaltung auch in ihrer kulturellen Bedeutung bewußt war, erhellt aus einer Zeitungsnotiz aus Hamburg vom 17. Mai 1746: „Besondern Nachrichten zufolge solle zwischen den Höfen von Wien/Dresden/München und Mannheim an einer genauen Verbindung unter der Hand gearbeitet werden/ und selbige vornemlich das Interesse ihrer reciproquen Häuser, die Liebe gegen das Vaterland, und die Religion zum Gegenstand haben.“<sup>22</sup> Im Bereich des Musiktheaters standen in dieser Zeit im Habsburger Territorium Wien und auch München im Schatten des Dresdener Hofes, der mit Hasse und einem herausragenden künstlerischen Personal Spitzenaufführungen im Rahmen des traditionellen Metastasianischen Modells herausbrachte, wobei ein ungeheurer szenischer Aufwand betrieben wurde mit Massen an Komparserie. Die Tagespresse selbst Bayreuths berichtete über die Dresdener Oper kontinuierlich und ausführlich. Friedrich II. mokierte sich über diesen die Staatsfinanzen und die Ressourcen des Kurfürstentums ruinierenden Luxus.<sup>23</sup> Er setzte in seiner Residenz eine Oper durch, die ästhetisch an Hasses Oper zwar anknüpfte, sich aber zugleich von dieser absetzte, und zwar im Blick auf die Stoffe ideell, im Blick auf die Orientierung an der französischen Oper und die insgesamt straffere musikdramaturgische Disposition auch ästhetisch. Die Repräsentationsoper erfuhr durch die Folgen des Siebenjährigen Kriegs zwar kein abruptes Ende, doch ließ sich dieses System des kulturellen Wettstreits nicht aufrechterhalten. Residenz um Residenz fuhr den Aufwand zurück oder schloß endgültig die Tore ihrer ins höfische Zeremoniell eingebundenen, vollsubventionierten italienischen Oper. Deutlich dürfte geworden sein, daß zu ihrem Verständnis ein das territoriale Herrschaftssystem einbeziehender

<sup>22</sup> Bayreuther Zeitungen Nr. 59 vom 17. Mai 1746, S. 240.

<sup>23</sup> Im Falle der Aufführung von Hasses *Solimano* (Dresden 1753) mit seinem spektakulären Prunkaufzug führte dies soweit, daß der sächsische Kurfürst Friedrich August II. Soldaten seiner Armee abmustern ließ, um die Kosten aufbringen zu können. S. Walter Rösler: „Die Canaillen bezahlt man zum Pläsier“. *Die Königliche Schaubühne zu Berlin unter Friedrich II. und Friedrich Wilhelm III.*, in: Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden, hrsg. v. Georg Quander, Frankfurt a. M. u. Berlin 1992, S. 13-40:16.

kunstgeographischer Ansatz nicht nur hilfreich, sondern unabdingbar ist. Die Dynastien kommunizierten gleichsam mit diesem Medium und richteten es ästhetisch je nach Bedarf, Stellung und herrscherlichem Anspruch zu. Sie dachten nicht gattungsgeschichtlich in die Zukunft und verfielen auch keiner ziellosen Prunksucht. Die ultima ratio der ruinösen Hofoper war – vergleichbar der Repräsentationsarchitektur – die Markierung eines Herrschaftszeichens und mit ihm die Abgrenzung eines politisch beherrschten oder beanspruchten Territoriums. Hierfür ist die Kunstpolitik Friedrichs II. ein überaus deutliches Beispiel.

Arnfried Edler

## Regionalgeschichte und Strukturgeschichte der Musik. Zur Frage der Forschungsorganisation am Beispiel Niedersachsens.

### I. Historische Musikwissenschaft und Kulturgeschichte

Der Terminus „Musikkulturlandschaften“ mag irritieren. Nicht zuletzt gibt er Anlaß, Ungutes aus der Vergangenheit zu assoziieren. Die Zeitschrift *Deutsche Musikkultur*, die zwischen 1937 und 1945 erschien, verstand sich im Sinn eines „völkischen“ Kulturbegriffs, wie ihn Josef Nadler in seiner schon vor dem 1. Weltkrieg begonnenen und in den zwanziger Jahren äußerst wirksamen *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* entwickelt hatte. Literaturgeschichte mutierte hier zur reinen Mythologie, wenn etwa Nadler Deutschland in drei „Kulturhöhen“ unterteilte: „die literarische Gestalt einer klassischen Kultur bei den drei westdeutschen Stämmen [i.e. Franken, Alamannen, Thüringer; d.V.]; das romantische Leben des deutschen Nordostens; die Stammeskultur des bayerischen Volkes“.<sup>1</sup>

Die Hypothek derartiger Aberrationen lastete im Nachkriegsdeutschland lange auf dem Begriff der „Kulturgeschichte“. Einem Buch wie Hans Joachim Mosers *Musik der deutschen Stämme* ist nur allzu deutlich anzumerken, daß es eigentlich nicht 1957, sondern zwanzig Jahre zuvor hätte erscheinen müssen, nämlich in der fatalen Zeit seiner Konzeption. Der Autor entfaltet einen Begriff von Musikkultur, der auf lupenreinem Sozialdarwinismus fußt: „So ergibt sich [...] das hier vorgelegte Bild als tatsächliches und spannendes Wechselspiel zwischen ungenannter Masse und genialen Persönlichkeiten, zwischen Chorstatisterie und solistischem Einzelfall: die großen Künstler sind einerseits edles Zielergebnis unbewußter Stammesauslese; andererseits prägt ihr herrischer Schaffenswille weithin und auf lange Zeit das geistige Gesicht ihrer Gaulandschaft aus.“<sup>2</sup>

Ein weiteres Moment kam hinzu. Der Begriff „Kultur“ erhielt in der Zeit nach dem 1. Weltkrieg die spezifische Bedeutung als Kennzeichnung des „deutschen Sonderweges in der – bis zu Kant und Wilhelm von Humboldt zurückreichenden, von Nietzsche vertieften<sup>3</sup> – Dichotomie gegenüber der „Zivilisation“ der westeuropäischen Nationen gewann.<sup>4</sup> An der Aufdeckung des ideologischen Charakters dieser Polarisie-

<sup>1</sup> Josef Nadler: *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften I*, (1912) Regensburg 1923, S. 9.

<sup>2</sup> Hans Joachim Moser: *Die Musik der deutschen Stämme*, Wien u. Stuttgart 1957, S. 26f.

<sup>3</sup> „Daß [...] [das asketische Ideal] überall dort [mächtig werden konnte], wo Zivilisation und Zähmung des Menschen durchgesetzt wurde, darin drückt sich eine große Tatsache aus: die Krankhaftigkeit im bisherigen Typ des Menschen.“ – „Wovor ich warne: [...] die auflösenden und notwendig zur *décadence* treibenden Mittel der Zivilisation nicht mit der Kultur zu verwechseln.“ Friedrich Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral* (1887), in: Werke, hrsg. v. Karl Schlechta, Bd. 2, Darmstadt 1966, S. 861f.; Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, ebda., Bd. 3, S. 809f.

<sup>4</sup> Wolfgang Schmidt-Hidding: *Die Kultur-Zivilisations-Antithese*, in: Sprachforum, Zs. f. angewandte Sprachwissenschaften I/1955, S. 194ff.

zung und an der Rehabilitierung des in der geistigen Nachwirkung vor allem Houston Steward Chamberlains und Spenglers beschädigten Zivilisationsbegriffs hat Norbert Elias' bereits 1939 erstmals veröffentlichte, in Deutschland aber erst durch die Neuauflage von 1976 bekannt gewordene Habilitationsschrift über den *Prozeß der Zivilisation* einen nicht unbeträchtlichen Anteil. Es zeigt sich, in welcher Nähe zur französischen Annales-Schule sich Elias bereits in den 30er Jahren hinsichtlich des Systemcharakters des zivilisatorischen Prozesses befand. Es zeigt sich darüber hinaus, daß für das Konzept einer „Geschichte von unten“ die Betrachtung regionaler Einheiten eine unabdingbare Voraussetzung darstellt, weil sie allein die notwendige Detail-schärfe ermöglicht. Die Region rückt – mit den Worten von Ernst Hinrichs – „in eine zentrale strategische Position im Rahmen der gesamten Forschungsarbeit auf. Gesellschaft als komplexes Gebilde, das dauerndem Wechsel unterworfen ist, läßt sich in diesem Wandel als Ganzes erst präzise beschreiben, wenn eine quantitativ ausreichende Zahl von lokalen und regionalen Arbeiten vorliegt, die gewissermaßen eine Hochrechnung möglich machen.“<sup>5</sup>

Seit ihrer Entstehung im späten 18. Jahrhundert bei Voltaire (*Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations* 1756) und seinen deutschen Zeitgenossen Johann Gottfried Herder (*Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* 1774) und Johann Christoph Adelung (*Versuch einer Geschichte der Kultur des menschlichen Geschlechts* 1782) hat die Kulturgeschichte die Darstellung der Sitten und des Geistes der nationalen Gesellschaften als methodischen Gegenentwurf zur Heroen- und Staatsgeschichte betont, der das 19. Jahrhundert durchzog. Nachhaltig war der kulturgeschichtliche Einfluß auch auf die frühe historische Musikwissenschaft vor dem 1. Weltkrieg, innerhalb derer ein lebendiger Sinn für die Einbettung der Musik in die Gesamtkultur spürbar ist. Ein beachtliches Arsenal an wertvollen Quellenstudien und sozialgeschichtlichen Erkenntnissen wurde angelegt, das die Zunft zwischenzeitlich freilich an die Peripherie ihres Selbstverständnisses drängte; gelegentliche Ausnahmen wie etwa die in der Mitte der 1960er Jahre von Walter Wiora und Carl Dahlhaus initiierten Symposien zur norddeutschen und nordeuropäischen Musik oder zur Musikerziehung in Schleswig-Holstein bewirkten keine durchgreifende Kursänderung. Die jahrzehntelange Abkehr der Historischen Musikwissenschaft von der in Deutschland kompromittierten Kulturgeschichte nach 1960 erschien zum einen als Garant der Immunität der Regionalmusikforschung oder – wie sie unter Betonung des kulturellen Föderalismus genannt wurde – der Landesmusikgeschichte gegen nationalistisch-rassistische Anwendungen, andererseits ließ sich mit der emsigen Sammlung von Daten und Fakten innerhalb vergleichsweise kleiner Räume das Bild eines philologisch abgesicherten Teilbereiches des Faches pflegen, an dem die Stürme der Ideologiekritik ohne nennenswerte Auswirkungen vorüberzogen.

<sup>5</sup> Ernst Hinrichs: *Regionale Sozialgeschichte als Methode der modernen Geschichtswissenschaft*, in: *Regionalgeschichte. Probleme und Beispiele*, hrsg. v. Ernst Hinrichs u. Wilhelm Norden, Hildesheim 1980, S. 11.

## II. Die „Herausforderung der Kulturgeschichte“

Die Einführung eines Begriffes wie „Musikkulturlandschaften“ läßt sich verstehen als eine kritische Manifestation in Bezug auf die geschilderte Abkapselung der Regionalgeschichte von der allgemeinen Entwicklung des Faches, darüber hinaus aber als Reaktion auf die Rehabilitierung der Kulturgeschichte in den letzten Jahren. Hans-Ulrich Wehler spricht in seiner jüngsten Veröffentlichung geradezu von der „Herausforderung der Kulturgeschichte“ und interpretiert die „neue Grundlagendiskussion in der westlichen Geschichtswissenschaft“ als „Attacke in erster Linie gegen die theoriegeleitete Sozial- und Gesellschaftsgeschichte“. Schwer nachvollziehbar indessen erscheint die schroffe Alternative, die Wehler zwischen Historischer Sozialwissenschaft und Kulturwissenschaft aufbaut, indem er behauptet, die „Grundfrage“ laute: „Kann sich die Sozialgeschichte, die Gesellschaftsgeschichte, die Historische Sozialwissenschaft nach einer offensichtlich unvermeidbaren Erweiterung ihrer theoretischen Prämissen und ihres methodischen Arsenal im Kampf um die realitätsadäquate Problembewältigung, auch um die Meinungsführerschaft behaupten? Oder besitzt die anvisierte Historische Kulturwissenschaft, von kräftigen lebensweltlichen Impulsen unterstützt, die theoretisch wie methodisch größere Durchsetzungsfähigkeit?“<sup>6</sup>

Soweit es hierbei um mehr geht als um den bloßen Anspruch auf Meinungsführerschaft, artikuliert sich ein Unbehagen an einem Kulturbegriff, der stärker an Handlungen und Lebenserfahrungen als an theoriegeleiteten Entwürfen orientiert ist. Man spricht gewöhnlich weder von einer „Literaturkultur“ noch von einer „Malereikultur“, auch nicht von einer „Kompositionskultur“, eher schon von einer „Baukultur“ oder von einer „Lesekultur“. Offenbar gelangt in solchen Begriffsbildungen die ursprüngliche Grundbedeutung von *cultura*, nämlich die einer „Pflege“ bestimmter menschlicher Aktivitäten, Kapazitäten und Errungenschaften – zunächst vornehmlich im Bereich der Landwirtschaft – zum Durchbruch. Schon in der Antike schwangen aber daneben in dem Begriff *cultura* ethische Konnotationen mit, so wenn etwa Cicero von der „*cultura animi*“, der Ausbildung des menschlichen Geistes sprach.<sup>7</sup> Wesentlich für den Kulturbegriff ist mithin die Verbindung von menschlicher Aktivität als solcher und der Vorstellung einer prozeßhaften Aufwärtsentwicklung. Hinzu tritt das Spannungsverhältnis von Handlungen vor dem Hintergrund kollektiver Verhaltensweisen (etwa der „Kultur“ bestimmter Gesellschafts-, Alters- oder Berufsschichten) und dem Handeln einzelner Individuen mit einer kulturprägenden und –fördernden Intentionalität. In diesem Sinn gehört zur Musikkultur jedes Handeln in bezug auf Musik, also produktives und reproduktives Musizieren ebenso wie alle Formen der Rezeption, der Distribution und der institutionellen Organisation.

Soll nun heute wieder der Anschluß an die kulturwissenschaftliche Orientierung der Musikgeschichte – wie sie sich vor dem 1. Weltkrieg anbahnte – gefunden werden, so ergibt sich die methodologische Notwendigkeit einer möglichst klaren Abgrenzung des Kulturbegriffs gegen die Bereiche der Ökonomie und Politik. Mit ihnen

<sup>6</sup> Hans-Ulrich Wehler: *Die Herausforderung der Kulturgeschichte*, München 1998, S. 10.

<sup>7</sup> M. Tullius Cicero: *Tusculanae Disputationes* II.5.13, hrsg. v. Ernst-Alfred Kirlfel, Stuttgart 1997, S. 162.

ist die Kultur eng verbunden und bildet mit ihnen gemeinsam ein Ordnungsgefüge, eine übergreifende „Struktur“.<sup>8</sup> Soll sie indessen nicht in der Funktionalität bloßer Kompensation „*Lebensweltlicher Verluste*“ verharren, die nach Odo Marquards vielbesprochener These von den „*durch die experimentellen Naturwissenschaften angetriebenen Modernisierungen*“ herbeigeführt werden,<sup>9</sup> muß die Kultur ihre Eigenständigkeit artikulieren und in der gesellschaftlichen Realität durchsetzen. Auf der anderen Seite ist es nicht weniger wichtig, der umgekehrten Tendenz vorzubeugen, sämtliche gesellschaftlichen Bereiche in einem konturlosen Kulturbegriff aufgehen zu lassen.

Folgt man Herbert Schnädelbach in der Wendung gegen Marquards Kompensationsthese, so umfaßt Kultur im wesentlichen eine zweifache Bedeutung: In einem übergeordneten Sinn ist sie „*Inbegriff aller menschlicher Arbeit und Lebensformen*“; auf der anderen Seite stehen Einzelkulturen als Teilsysteme in den verschiedenen Bereichen gesellschaftlichen Lebens, also die Bindestrich-Kulturen wie Wirtschaft, Technik, Wissenschaft, Politik etc., darunter eben auch die Künste.<sup>10</sup> Sinnvoll erscheint also die Rede von „*Musikkulturlandschaften*“ insofern, als in diesem Begriff die beiden methodologisch zentralen Begrenzungskriterien der Teilkultur und der Regionalität explizit enthalten sind.

### III. Regionale Musikgeschichte als Feldforschung

Die regionale Perspektive stellt sich mithin als eine Art Feldforschung mit dem übergeordneten Ziel der Herausarbeitung übergeordneter Strukturen dar. Sie eröffnet die Aussicht auf eine Lösung des kardinalen Problems der musikalischen Strukturgeschichte, nämlich der Frage, wie weit die überwiegend auf die Betrachtung großer Zeiträume, langsamer struktureller Veränderungen und kollektiver Verhaltensweisen gerichtete Darstellungsmethode, die sich vorwiegend in der Geschichtsschreibung des Mittelalters entwickelte und die – wie Keith Thomas gezeigt hat – stark zu ethnologischen und anthropologischen Denkweisen tendiert,<sup>11</sup> auf die Entwicklung der Musik ab etwa 1600 übertragbar ist – einer Zeit, in der sich die Bewegung einerseits rasant beschleunigte und zum anderen zunehmend weniger von anonymen und kollektiven Kräften als vielmehr von den Impulsen des Individuums angetrieben wurde. Auf die Neuzeit gerichtete Musikgeschichtsschreibung wird daher auf zentrale Verfahrensweisen der individuell orientierten Forschung – vor allem auf die äußere und innere Biographie von Komponisten und anderen Musikern sowie auf die mit den Mitteln philologischer Quellenforschung zu beschreibende Genese und Überlieferung und auf die Analyse musikalischer Kunstwerke – keineswegs verzichten; das heißt: sie wird die ursprüngliche schroffe Wendung der Strukturgeschichte gegen die Ereignisgeschichte nicht mitvollziehen. Sie wird diese jedoch mit dem methodischen Zugriff der historischen Anthropologie und der Sozialgeschichte verbinden, d. h. sie wird auch

<sup>8</sup> *Geschichte und Soziologie*, hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler, Köln 1976, S. 194.

<sup>9</sup> Odo Marquard: *Verspätete Moralistik. Bemerkungen zur Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften*, in: *Wozu Geisteswissenschaften* (= Kursbuch 91/1988), S. 13.

<sup>10</sup> Herbert Schnädelbach: *Kritik der Kompensationstheorie*, in: ebda., S. 41.

<sup>11</sup> Keith Thomas: *Religion and the Decline of Magic*, London 1971.

die Entwicklung der Persönlichkeit musikalischer Individuen und der Kompositionsweise musikalischer Werke unter dem Blickwinkel übergeordneter Strukturen erfassen. Sie wird kollektive musikalische Einstellungen, wie sie sich in Institutionen, Verhaltensweisen, Mentalitäten und Normen niederschlagen, ebenso beschreiben wie sie darstellen wird, wie einzelne Persönlichkeiten eben diese sozialen und institutionellen Phänomene erleben und wie sie ihrerseits auf sie einwirken und zu ihrer Entwicklung beitragen. Was der Sozialhistoriker Wolfgang Köllmann in bezug auf die Geschichte der Industrialisierung konstatierte, gilt in vollem Umfang auch für die auf die Erhellung der Strukturen gerichtete Musikgeschichte: „Nur am Ort lassen sich Voraussetzungen, Ansätze und Verlaufsformen strukturwandelnder Prozesse aufspüren und einwirkende Faktoren in ihrer Gewichtung und Tragweite erkennen“.<sup>12</sup>

In diesem Zusammenhang sei ein Gegenstandsbereich in die Betrachtung einbezogen, den die musikgeschichtliche Forschung meines Wissens bisher weitgehend unberücksichtigt gelassen hat, nämlich die Mentalitätengeschichte. Folgt man Jacques Le Goff in der Auffassung, daß „die Mentalitäten [...] komplexe Beziehungen zu den sozialen Strukturen“ unterhalten,<sup>13</sup> so ist die Mentalitätengeschichte als Spezialbereich der Strukturgeschichte zu betrachten. Das umfassendste Beispiel der mentalitätsgeschichtlichen Perspektive auf einen neuzeitlichen Gegenstand stellt Michel Vovelles 1979 erschienene *Breve storia della rivoluzione francese* dar, in der gezeigt wird, wie bestimmte Phänomene wie Angst, das Wir-Gefühl nach Hunderttausenden zählender Massen oder die jakobinische Gewalt im Alltag erfahren wurden. Für eine solche Perspektive kann jede beliebige Quelle zum Gegenstand dienen: entscheidend ist die Intention der Interpretation, gewisse Vorstellungen, die sich verfestigt haben und das geschichtliche Bild vergrößern und verunklaren, aufzudecken und durch differenziertere zu ersetzen. Für die Französische Revolution waren das Vorstellungen wie etwa „der revolutionäre Held“, „der prometheische Mensch“, „der Jakobiner“, „der Sans-Culotte“, „der Bourgeois“, „der Aristokrat“ etc., die sich bei näherem Hinsehen in höchst unterschiedliche, teilweise durchaus widersprüchliche Mentalitäten und entsprechende Verhaltensweisen auflösen. Auch die Musikgeschichte ist voller derartiger Pauschalbegriffe; als Beispiele seien etwa die Epochenbezeichnungen oder auch Bezeichnungen von Gruppierungen wie „Neudeutsche Schule“, „Formalisten“ etc. genannt, die sowohl die Entwicklungen selbst geprägt haben als auch das Bewußtsein von Musikhistorikern bewußt oder unbewußt bis heute leiten. Der scharfe Blick aufs Detail, den die Regionalforschung ermöglicht, zeigt häufig, daß die Äußerung von Mentalitäten durch Angehörige derartiger Gruppierungen, solche verfestigten Vorstellungen in Frage stellen oder gar zu ihrer Auflösung führen.

Das heutige Land Niedersachsen bietet ein anschauliches Beispiel dafür, daß ein politisches Gebilde mit einer einheitlichen Kultusverwaltung aus sehr unterschiedlichen Kulturlandschaften zusammengesetzt sein kann. Politisch wie gesellschaftlich

<sup>12</sup> Wolfgang Köllmann: *Zur Bedeutung der Regionalgeschichte im Rahmen struktur- und sozialgeschichtlicher Konzeptionen*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 15 (1975), S. 45.

<sup>13</sup> Jacques Le Goff: *Eine mehrdeutige Geschichte*, in: *Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse*, hrsg. v. Ulrich Raulff, Berlin 1987, S. 29.

ist dieses Land, das 1946 zum ersten Mal aus zahlreichen Einzelterritorien zusammengefügt und 1949 als politische Einheit in die neu entstehende Bundesrepublik Deutschland eingefügt wurde, völlig unterschiedlich strukturiert: Die Kultur der untereinander aufs heftigste konkurrierenden welfischen Residenzen steht neben derjenigen von kleinen Grafschaften, von Städten verschiedener Größe und unterschiedlichen ökonomisch-sozialen Profils, von geistlichen Territorien und von Bauernrepubliken, die sich teilweise erfolgreich und dauerhaft ihrer Einverleibung in die welfischen Herrschaftsbereiche entzogen und deren kulturelle Prägung grundlegend unterschiedliche Mentalitäten zur Voraussetzung hat.

Eine umfassende musikgeschichtliche Erforschung des niedersächsischen Raumes ist bisher nicht in Angriff genommen worden; es gibt derzeit weder Institutionen noch übergeordnete editorische oder publizistische Unternehmungen, die diesem Gegenstand gewidmet sind. Diese Situation war der Anlaß, daß im Herbst 1997 ein Symposium gemeinsam von der Hochschule für Musik und Theater Hannover und der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel veranstaltet wurde, das die Reaktivierung und Organisation der Regionalforschung in diesem Bundesland zum Gegenstand hatte. Das Ergebnis ist eine Strategie der Forschungsorganisation, die derzeit an der HfMTH konzipiert wird und deren wesentliche Punkte in einer abschließenden Auflistung im Sinn der zentralen Thematik dieses Kongresses zur Diskussion gestellt seien.

a) Vordringliches Desiderat ist die Erstellung einer Bibliographie als Basis und Hilfsmittel für jede weitere Forschung.

b) Die Erfassung und systematische Zusammenstellung von musikalischen und musikhistorisch relevanten Quellen soll die Materialbasis bilden. Über Planung und Stand der Arbeiten wird regelmäßig berichtet.

c) Als weiteres Mittel zur Verbreiterung der Forschungsbasis und zugleich als Plattform und Anregung weiterer Aktivitäten ist ein Lexikon der niedersächsischen Musiker vorgesehen, das entweder als Buchpublikation, Lose-Blatt-Sammlung oder kumulativ angelegte Datenbank via Internet erscheinen soll.

d) Die Edition musikalischer Quellen soll im Rahmen der bestehenden Denkmälerreihen erfolgen. Gedacht ist in erster Linie an Beiträge zu der von der Universität Kiel herausgegebenen Reihe *Denkmäler norddeutscher Musik*.

e) In reihenweise auf mehrere Orte Niedersachsens gerichteten, vergleichend angelegten Einzelstudien ist die musikalische Berufs- und Institutionengeschichte in Angriff zu nehmen.

f) Einen zentralen Aspekt stellen vergleichende typologische Studien zur Geschichte der städtischen Musikkultur dar. Die thematische Anlage dieser Forschungsreihe erfolgt nach dem Kriterium unterschiedlicher sozialstruktureller Profile. Vor dem Hintergrund der Ideen-, Religions-, Kunst-, Literatur-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte werden exemplarisch Phänomene der Repertoireentwicklung, der Gattungs- und Wirkungsgeschichte untersucht.

Keineswegs soll dieser Forschungsschwerpunkt, für dessen Standort sich nicht von ungefähr eine Musikhochschule mit vielfältigen praxisbezogenen Umsetzungsmöglichkeiten etwa in Musikpädagogik oder Musiksoziologie anbot, zu einseitiger Betonung dieser Perspektive oder gar zu einem provinziell verengten Wissenschaftsbetrieb

führen. Vielmehr sind sich die Initiatoren darüber einig, daß musikalische Regionalforschung heute ein international betriebenes höchst aktives Forschungsfeld darstellt, was sich nicht zuletzt auf diesem Kongreß zeigt. Zu erwarten sind von ihr Impulse für vielfältige Diskurse innerhalb des Faches wie auch fächerübergreifend, überraschende und Fixierungen auflösende Einsichten und auf seiten der in der Forschung Aktiven eine große Offenheit für unerwartete Erkenntnisse.

Heinrich W. Schwab

## Schleswig-Holstein als Musiklandschaft

### I.

Um dies gleich vorweg zu sagen: Eine Musiklandschaft, schon gar wie das vielgepriesene Thüringen sie darstellt oder das als „Vaterland deutscher Tonkunst“ bezeichnete Böhmen<sup>1</sup> – eine Musiklandschaft also im emphatischen Sinne, war Schleswig-Holstein gewiß nie.<sup>2</sup> Und an diesem Urteil ändert sich auch wenig, wenn man zur Region der beiden Herzogtümer die vielfach als „Musikstadt“ gepriesene freie Reichs- und Hansestadt Lübeck hinzurechnet,<sup>3</sup> die erst 1937 der preußischen Provinz Schleswig-Holstein zugeschlagen wurde, oder falls man daran festhält, daß die Stadt Altona mit einzubeziehen ist, die – ehe sie 1937 zu Groß-Hamburg gelangte – seit 1640 unter dänischer Oberhoheit stand, seit dem Jahre 1867 der preußischen Provinz Schleswig-Holstein angehörte.

Wer es unternimmt, Materialien für die noch nicht geschriebene Musikgeschichte des nördlichsten deutschen Bundeslandes zu sammeln, wird des öfteren auf Fakten treffen, die nicht gerade für eine sonderlich vorzeigbare Kultur sprechen. Zu erinnern ist etwa an jene Klage, die Carl Friedrich Cramer – Professor an der Kieler Universität und Herausgeber eines viel gelesenen Musikmagazins – 1783 laut werden ließ. Nachdem er bereits moniert hatte, daß Kiel „und die ganze Gegend nicht einmal im Stande“ sei, „einen einzigen Buchhändler zu ernähren“, mußte er bekennen: „In der Music aber vollends sind wir hier barbarischer als die Geten. Ich darfs mit Gewißheit sagen, es giebt in Kiel und der Gegend nicht über vier bis sechs Leute, die Musicalien sich anschaffen“. Eingehend auf den von ihm herausgegebenen Klavierauszug von Antonio Salieris *Armidia* fuhr Cramer fort: „Es sind in Kiel nur eigentlich fünf Subscribenten darauf; und auch diese hätten sich vielleicht nicht gemeldet, wenn es Herrn Kunzen [gemeint ist der in Lübeck geborene Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, Sohn einer Musikerfamilie, die

<sup>1</sup> Vgl. hierzu etwa Hans Engel: *Musik in Thüringen*, Köln u. Graz 1966 – Ueber den Zustand der Musik in Böhmen, in: *AmZ* II (1799/1800), Nr. 28-31, Sp. 488 ff.; *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland*, Hamburg 1773, S. 1 u. 5.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Kurt Gudwill: *Schleswig-Holstein. Landschaft und wirkende Kräfte*, in: *Aus der Musikgeschichte*, hrsg. v. Klaus Thiede, Essen 1962, S. 147-155; Walter Salmen u. Heinrich W. Schwab: *Musikgeschichte Schleswig-Holsteins in Bildern* (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins 1), Neumünster 1971; Heinrich W. Schwab: *Schleswig-Holstein als Musiklandschaft*, in: *Almanach 1986*, hrsg. v. Schleswig-Holstein Musik Festival, Rendsburg 1986, S. 17-28.

<sup>3</sup> Bereits im Jahre 1658 hatten die Lübecker Ratsmusikanten voller Selbstbewußtsein darauf hingewiesen, daß es „nicht allein iedermenniglichen dieses, sondern auch ander ohrts, in der frembde bekindt“ sei, „was Ruhm diese Stadt wegen guter Musicanten, und Music“ genieße. (zit. nach Heinrich W. Schwab, *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt. Studie zu einer Berufs- und Sozialgeschichte des Stadtmusikantentums*, Kassel 1982, S. 2).

über ein halbes Jahrhundert hinweg in der Hansestadt das Amt des Marienorganisten innehatte] *nicht vorigen Winter gelungen wäre, mit unsäglicher Mühe und mit Zuhülfeziehung fremder Musiker und Dilettanten aller Orten her, sie im Umschlage, der hiesigen Messe, aufzuführen*<sup>4</sup>.

Cramers Klage sei eine andere beigefügt, die nicht minder als repräsentativ gelten darf, da sie die gesamte Region betrifft. 1757 schrieb Johann Adolf Scheibe, während der Jahre 1744 bis 1758 in Kopenhagen als Hofkapellmeister tätig, in einem Brief an Telemann über die professionellen Musiker seiner Umgebung: *„Um die Wissenschaften bekümmern sie sich eben so wenig, als um die Fundamenta der Musik. Ganz Holstein und Schleswig wimmelt von Stadtmusikanten und Musikantengesellen wie auch von Organisten und Organistengesellen; alle Componisten, ihrer Meynung nach; aber, das Gott erbarm! nichts als Erzstümper, die sich wundern, wenn man ihnen etwas von Regeln vorsaget [...]. So sieht es mit der Musik in den Herzogthümern, und wahrlich! nicht besser in Kopenhagen aus*“<sup>5</sup>. Kopenhagen war damals die Haupt- und Residenzstadt des dänischen Gesamtstaates, dem auch die Herzogtümer Schleswig und Holstein angehörten.

Noch mehr scheint es für die lokale bzw. regionale Musikgeschichte zuzutreffen, daß sie im Wandel der Zeiten ständig dem Auf und Ab von „Ebbe und Fluth“ ausgesetzt blieb, wie dies Carl Philipp Emanuel Bach gegenüber Charles Burney in ein anschauliches Bild faßte.<sup>6</sup> Der Engländer war bekanntlich der erste, der zur Vorbereitung seiner *General History of Music* Städte und Landschaften bereiste, um einschlägige Materialien zu sammeln. Dabei hatte er im Vorhinein entschieden, nur solche Gegenden zu besuchen, die bereits im Ruf standen, für sein Unternehmen relevant zu sein. Lübeck war es damals ebensowenig wie der gesamte Ostseeraum.

Rückblickend waren auch die Musikhistoriographen vor allem daran interessiert, von glanzvollen Ereignissen und Leistungen zu berichten und von jenen Meistern, die sie vollbracht haben. Selbst die Regionalgeschichte wurde immer wieder im Sinne einer Heroengeschichte betrieben. Als einer der ersten schickte sich Christian Friedrich Daniel Schubart an, im Blick auf „Teutschland“ eine Bilanz zu ziehen.<sup>7</sup> Dabei wies er anstelle einer kaum durchführbaren nationalen Musikgeschichte auf bedeutsame Städte, Kurfürstentümer und Königreiche hin. Schubart hat die regionale Musikgeschichte rechtheftig begründet. Eigene Kapitel erhielten in seiner „*Skizzierten Geschichte der*

<sup>4</sup> *Magazin der Musik*, hrsg. v. Carl Friedrich Cramer, I,2, Hamburg 1783, S. 819ff.

<sup>5</sup> *Georg Philipp Telemann Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. v. Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 333.

<sup>6</sup> *Burney's Tagebuch*, III, S. 191: „In einer jeden Stadt oder in jedem Lande, wo die Künste kultiviert werden, haben solche ihre Ebbe und Fluth, und in diesem Betracht ist der gegenwärtige Zeitpunkt für Hamburg nicht der glänzendste“.

<sup>7</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806. Vgl. hierzu generell Elisabeth Hegar: *Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 7), Straßburg 1932.

Musik<sup>8</sup> u. a. die „Sächsische“ sowie die „Pfalzbayerische Schule“, die kleine Grafschaft „Wallerstein-Oettingen“, ebenso die Städte Frankfurt a. M., Hamburg, Augsburg oder Ulm. Unerwähnt blieb hier gleichfalls jene Region, die sich mit dem heutigen Bundesland Schleswig-Holstein deckt.

Eine gänzlich andere Aufmerksamkeit wurde Schleswig-Holstein zuteil, als es in den 1930er Jahren darum ging – nach dem Vorbild von Josef Nadlers *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* –, „den Anteil der stammesartlich-rassischen und landschaftlichen Bedingtheiten an der Entwicklung der deutschen Musik seit dem Barock“ deutlich zu machen.<sup>9</sup> Die Schleswig-Holsteiner zählten nach Hans Joachim Moser zu den deutschen „Alstämmen“. Dem Land kam demzufolge eine favorisierte Position zu. Behauptungen, Urteile und Erklärungen, die damals zur Lehrmeinung einer musikalischen „Stammesgeschichte“ avancierten, gehören mittlerweile zum historiographischen Müll. Um zu belegen, welche Zusammenhänge man damals aufzudecken interessiert war, genügt ein kurzer Blick in Mosers dickleibiges Standardwerk *Die Musik der deutschen Stämme*, das noch im Jahre 1957 für wert gehalten wurde, publiziert zu werden.<sup>10</sup> Mit diesem Buch glaubte Moser in der Nachkriegszeit die regionale Musikgeschichtsforschung noch immer damit inspirieren zu können, daß er etwa bei dem Kieler Orgelkomponisten Theophil Forchhammer (1848-1923), „trotz seiner neudeutschen Zeitverbundenheit, ein dem N.[ikolaus] Bruhns stammesverwandtes Merkmal holsteinischen Geblüts“ beobachtete.<sup>11</sup> Dies unterstellt, es gälten für die regionale Musikgeschichte biologische Gesetzmäßigkeiten wie bei der örtlichen Pferdezucht. Um ein anderes Beispiel zu bemühen: „Auf das wechselnd bedeutsame neuere Musik- und Opernleben“ Kiels meinte Moser deshalb nicht näher eingehen zu können, „da es – parallel zur Gesamtdeutschheit der Flottenstation – ohne viel Stammesbindung blieb“.<sup>12</sup>

## II.

Sein Musikwesen betreffend hat es Schleswig-Holstein gewiß nie leicht gehabt, von sich positiv reden zu machen. Manche Defizite – und um sie hat sich eine regionale Musikgeschichte im Zuge einer unbestechlichen Bestandsaufnahme nicht minder zu kümmern – gehen auf administrative Vorgaben zurück, die über Jahrhunderte hinweg wirksam blieben. So wurde beispielsweise erst seitdem die Herzogtümer unter preußische Verwaltung gekommen waren, endgültig jenes Privileg aufgehoben, das seit dem Mittelalter nur demjenigen die instrumentale Musikaufwartung gestattete, der in einem Kirchspiel, einem Amt oder in einer Stadt dafür die Erlaubnis erworben hatte.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Diese Überschrift findet sich in der 1977 von Jürgen Mainka besorgten Ausgabe, aufgenommen in die Reclam Universal-Bibliothek (Leipzig, S. 35ff.). Sie ist zwar nicht durch das Original gedeckt, trifft den Sachverhalt jedoch sehr genau.

<sup>9</sup> Ernst Bücken: *Die Bedeutung von Stammestum und Landschaft in der deutschen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: *Die Musik* 27 (1934), H. 3, S. 161.

<sup>10</sup> Hans Joachim Moser: *Die Musik der deutschen Stämme*, Wien u. Stuttgart 1957.

<sup>11</sup> Ebda., S. 169.

<sup>12</sup> Ebda., S. 169.

<sup>13</sup> Heinrich W. Schwab: *Krise und Auflösung des Stadtmusikantentums*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas*, hrsg. v. Uwe Haensel (= Festschrift Kurt Gudewill), Wolfenbüttel 1978, S. 271-282.

Als 1794 drei nicht konzessionierte Musiker in der Nähe von Kiel bei einer Hochzeit unberechtigterweise aufspielten, zeigte sie der Kieler Stadtmusicus an. Die Musiker wurden eingesperrt, ihre Instrumente kassiert, und da sie als abgedankte Militärmusiker nicht die Mittel besaßen, die ihnen auferlegte Geldstrafe bezahlen zu können, wurden ihnen zuletzt auch noch Stockhiebe verabreicht.<sup>14</sup> Kurzum: eine instrumentale Musikkultur konnte sich dort, wo Konkurrenz von vornherein derart rigoros ausgeschaltet war, schwerlich entfalten. Als dieses Privilegssystem schließlich aufgehoben werden sollte, gab man noch im Jahre 1856 in Eutin zu bedenken, daß dabei „nur die Ausländer zum Nachtheil des Inländers gewinnen“ könnten und daß namentlich „aus polizeilichen Rücksichten auch die Überwachung der Musikanten von Wichtigkeit“ sei.<sup>15</sup> Geordnete Verhältnisse zu haben, war damals eben noch wichtiger als etwa den allorts gefeierten reisenden böhmischen Musikanten ein Auftreten zu ermöglichen. Das abschätzigste Schlagwort „*Holsatia non cantat*“ – von dem bislang freilich niemand anzugeben vermochte, woher es stammt und wer es geprägt hat –, macht nur dann Sinn, wenn man es so übersetzt, daß nicht das Singen, wohl aber das instrumentale Musizieren als Teil der musikalischen Volksmusik in dieser Region ausfiel bzw. nur unter Schwierigkeiten stattfinden konnte. Ist eine wissenschaftlich betriebene Regionalgeschichte bemüht, neben den musikalischen Leistungen, mit der diese oder jene Landschaft aufzuwarten vermochte, gleichfalls von solchen administrativen Einschränkungen oder Behinderungen zu reden, die der Ausprägung einer Musikkultur zum Nachteil gerieten, dann lassen sich nicht zuletzt aus einer solchen Bestandsaufnahme zugleich Anregungen für eine gezielte Musikpolitik gewinnen. Im nachhinein ließe sich korrigieren, was als historisches Defizit noch immer zu Buche schlägt.

Daß eine musikalische Kultur – gleich nun ob an Adelshöfen oder in den Städten – nur dort zu florieren vermag, wo musikalische Interessen und finanzielle Mittel in ausreichender Weise vorhanden sind, ist eine Beobachtung, die Ende des 18. Jahrhunderts Charles Burney gemacht hatte.<sup>16</sup> Das Gewicht einer regionalen Musikkultur haben Hi-

<sup>14</sup> Heinrich W. Schwab: *Musikkultur und Privilegssystem*, in: Kieler Blätter zur Volkskunde VIII (1976), S. 21-39.

<sup>15</sup> Ebda., S. 32f.

<sup>16</sup> Carl Burney's [...] *Tagebuch einer Musikalischen Reise. Zweyter Band. Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien*, Hamburg 1773, S. 86f. Augsburg betreffend heißt es: „[...] die Wahrheit zu sagen, mir war die Lust so ziemlich vergangen, der Musik wegen nach Reichsstädten zu gehen, weil ich selten Etwas fand, das der Mühe werth gewesen zu hören, als die Orgel und den Organisten, und auch das nicht immer. [...] Diese Städte sind nicht reich, und besitzen also nicht die Thorheit, mit großen Kosten ein Theater zu unterhalten. Die schönen Künste sind Kinder des Ueberflusses und des Wohllebens: in despotischen Reichen machen solche die Gewalt weniger unerträglich, und Erhöhung vom Denken ist vielleicht eben so nothwendig, als Erhöhung vom Arbeiten. Wer also in Deutschland Musik suchen will, sollte darnach an die verschiedenen Höfe gehen, nicht nach den freyen Reichsstädten“. Deren Bevölkerung besteht nach Burney „mehrentheils aus unbegüterten, arbeitsamen Leuten [...], welcher Genie von Sorgen der Nahrung niedergedrückt wird, welche nichts auf eitle Pracht oder Ueppigkeit verwenden können; sondern sich schon glücklich schätzen, wenn sie ihr nothdürftiges Auskommen haben. Die Residenz eines souverainen Prinzen hingegen, wimmelt, außer den bestellten Musikern bey Hofe, an den Kirchen und in den Theatern, von Expectanten, welche bey alle dem oft Mühe haben, zum Gehör zu kommen“.

storiographen dennoch zuerst bestimmt nach Maßgabe der Zahl und der Leistung der hier geborenen und hier wirkenden musikalischen Landeskindern und dem Rang, der ihnen als großen „Meistern“ oder musikalischen „Genies“ attestiert wurde. An solchen Größen hat es der norddeutschen Region gewiß nicht gefehlt. Selten allerdings haben Musiker wie Franz Tunder (1614-1667) aus Bannesdorf auf Fehmarn, Nikolaus Bruhns (1665-1697) aus Schwabstedt oder wie der vermutlich 1637 in Oldesloe geborene Dietrich Buxtehude im Lande selbst eine Chance gefunden, musikalisch wirken zu können. Zu musikgeschichtlich bedeutenden Komponisten, die zum Auswandern genötigt waren, zählen u. a. der in Mölln geborene Johann Gottfried Mützel (1728-1788), den es ins Baltikum verschlug, der aus Altona stammende Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842), der sein Leben lang in Kopenhagen tätig war, der auf Sylt geborene Gustav Uwe Jenner (1865-1920), seines Zeichens Brahms-Schüler und zuletzt in Marburg/Lahn im Amte des Universitätsmusikdirektors wirkend. Hierzu zählt gleichfalls der in Hamburg geborene Johannes Brahms, den man nicht selten als Schleswig-Holsteiner vereinnahmt hat; immerhin ist er der Sohn eines aus Heide in Dithmarschen stammenden Musikers.<sup>17</sup> Zu erwähnen in der Reihe herausragender Komponisten sind gleichfalls der 1786 in Eutin geborene Carl Maria von Weber oder der 1824 in Altona geborene Carl Reinecke, der als Komponist und langjähriger Leiter der Leipziger Gewandhauskonzerte eine der namhaftesten Musikerpersönlichkeiten seiner Zeit gewesen ist. Gleiches trifft für den in Lübeck geborenen Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817) zu.<sup>18</sup> Er ist u. a. der Komponist der Oberon-Oper *Holger Danske* (1789), die zurecht das Prädikat einer ersten durchkomponierten Nationaloper verdient. Seit 1795 bekleidete Kunzen als Hofkapellmeister in Kopenhagen das höchste Musikamt, das der dänische König zu vergeben hatte. Seine Geburtsstadt Lübeck erfreute sich anfangs an seiner Kirchenmusik, die im Rahmen der Lübecker Abendmusiken aufgeführt wurde, wie auch an den populären Melodien seines Singspiels *Die Weinlese*. Seit 1847 ist in Lübeck – abgesehen von Aufführungen im Jahre 1966 im Anschluß an eine Jubiläumsausstellung und im Zuge einer ersten Neubewertung – jedoch keines seiner großbesetzten Werke mehr zur Aufführung gelangt. Ebenso wenig ist es seither geschehen, Kunzen im Bewußtsein der Musikkenner und Liebhaber seiner Geburtsstadt einen Platz einzuräumen, der seiner kompositorischen Statur angemessen wäre. Die Qualität einer regionalen Musikkultur hängt wesentlich auch davon ab, inwieweit man sich bestimmter Traditionen – etwa jener der Lübecker Abendmusiken – bewußt ist und bleibt und sich dergestalt mit einer musikalischen Besonderheit jener Region oder Stadt identifiziert, in der man arbeitet und lebt. Einer regionalen Musikgeschichte ist es aufgegeben, durch sachliche Informationen solche Identitätsfindung zu befördern.

<sup>17</sup> Günter Neumann: *Brahms der Norddeutsche – Versuch einer Annäherung*, in: *Brahms-Analysen. Referate der Kieler Tagung 1983*, hrsg. v. Friedrich Krümmacher u. Wolfram Steinbeck (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 28), Kassel 1984, S. 1-11.

<sup>18</sup> Vgl. hierzu Heinrich W. Schwab: *Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817). Stationen seines Lebens und Wirkens*. [Katalog zur] Ausstellung aus Anlaß des Jubiläums der Berufung zum Musikdirektor der Königlich dänischen Hofkapelle im Jahre 1795 (= *Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek* 21), Heide in Holstein 1995.

Bedeutsam für den Aufweis der regionalen Musikkultur des nördlichsten deutschen Bundeslandes sollten gleichfalls jene Musiker sein, die aus dem „Auslande“ nach Gottorf, Lübeck oder nach Altona gelangt sind und zu dem zeitweisen Profil der Region beigetragen haben.<sup>19</sup> Zu den namhaftesten Künstlern, die dafür sorgten, rechnen u. a. die Engländer William Brade (1560-1630) und Thomas Simpson (1582-1630). Ihnen verdankt das Land die englische Consort- und Violenkunst, dem aus Thüringen stammenden Gabriel Voigtländer (1596-1643) eine neuartige, witzige und deshalb sehr populäre Liederkunst. Als prominentester musikalischer Einwanderer wird nicht selten der Balladenmeister Carl Loewe (1796-1869) apostrophiert. Nach Kiel zog es ihn allerdings erst, um im Hause seiner Tochter seinen Lebensabend zu verbringen. Kieler Musikfreunde haben dem dort gestorbenen und auch begrabenen Komponisten ein Denkmal gesetzt. Es ist übrigens das einzige Musikerdenkmal, das die Landeshauptstadt aufzuweisen hat.<sup>20</sup>

Auch wenn man zögert, von der „Musiklandschaft Schleswig-Holstein“ zu sprechen, ein besonderes musikalisches Relief besaß zweifelsohne dieses Land zwischen Nordsee- und Ostsee: Die Anfänge einer Landesmusikgeschichte, belegt durch Instrumentenfunde bei Ahrensburg oder Berlin an der Trave, reichen bis in ur- und frühgeschichtliche Zeiten zurück.<sup>21</sup> Lurenklänge werden gewiß auch dort zu hören gewesen sein, wo man bereits im Jahre 1639 die dem 5. nachchristlichen Jahrhundert entstammenden Goldhörner von Gallehus (bei Tondern) entdeckt hat. Herausragendes Zeugnis einer christlich geprägten Musikkultur ist die um 1475 aufgezeichnete *Marienklage*, aufbewahrt in der Klosterbibliothek der Augustinerchorherren in Bordesholm. Seit der Erfindung des Notendrucks und begünstigt durch den aufblühenden Musikalienhandel, an dem die Hansestadt Lübeck maßgeblich beteiligt war, wuchs die Zahl der im Lande entstandenen und überlieferten Musikwerke kräftig an. Die ersten Komponistennamen, die zugleich Eingang in die allgemeine Musikgeschichte gefunden haben, begegnen in nachreformatorischer Zeit.<sup>22</sup> Die Kaufmannsstadt Lübeck zum einen und das Schloß Gottorf als Residenz der schleswig-holsteinischen Herzöge zum anderen waren die bedeutendsten Orte, an denen einheimische Musiktalente und „ausländische“ Virtuosen miteinander wetteiferten. Über Jahrhunderte hinweg waren die Herzogtümer in Personalunion mit dem dänischen Königshaus verbunden. Folglich fungierte Kopenhagen als eine richtungweisende Metropole. So wie in der dänischen Residenzstadt blühte auf Schloß Gottorf – falls der Souverän, wie Herzog Christian Albrecht, besondere musikalische Interessen besaß – bald das italienische Madrigal oder das Concerto, bald die deutsche Mo-

<sup>19</sup> Vgl. hierzu u. a. Winfried Richter: *Die Gottorfer Hofmusik. Studie zur Musikkultur eines absolutistischen Hofstaates im 17. Jahrhundert*, Diss. Kiel 1987, Hennstedt 1988 (Privatdruck), S. 494ff.

<sup>20</sup> Heinrich W. Schwab: *Das Carl-Loewe-Denkmal in der Gartenstraße: Kiel und die großen Komponisten*, in: *Begegnungen mit Kiel. Gabe der Christian-Albrechts-Universität zur 750-Jahr-Feier der Stadt*, hrsg. v. Werner Paravicini, Neumünster 1992, S. 284-287.

<sup>21</sup> Walter Salmen: *Von der Frühzeit bis zur Reformation* (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins 2), Neumünster 1972.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu die spektakuläre Entdeckung von Ole Kongsted: *Kronborg-Brunnen und Kronborg-Motetten. Ein Notenfund des späten 16. Jahrhunderts aus Flensburg und seine Vorgeschichte*, Kopenhagen-Flensburg-Kiel 1991.

tette oder die Sinfonie, das französische Menuet oder die Vaudevilles – je nachdem, welche Nation und welche Gattung gerade zu dominieren vermochte.<sup>23</sup>

Schleswig-Holsteins Musikgeschichte ist noch nicht geschrieben. Was man als musikalisches Porträt dieses Landes bezeichnen kann, gilt es in vielen Bereichen erst noch zu entdecken.<sup>24</sup> Noch kaum in ihrer regionalen Eigenart und Bedeutsamkeit erkannt ist beispielsweise die private Musikkultur in den musikalischen Salons des Adels auf den Gütern Damp, Hasselburg, Noer oder Salzau.<sup>25</sup> Gleiches gilt für die Aktivitäten in den Musikzimmern des Großbürgertums oder im Hause der musikbegeisterten Poeten Klopstock, von Gerstenberg, Theodor Storm oder Klaus Groth.<sup>26</sup> Seit dem Jahre 1867 waren die Herzogtümer eine preußische Provinz geworden, deren kultureller Mittelpunkt fortan in Berlin gesehen werden sollte. Die Idee, eigene *Schleswig-holsteinische Musikfeste* zu feiern, ging seit 1875 von Berlin aus.<sup>27</sup> Die Musikgeschichte während der preußischen Zeit ist überhaupt noch nicht näher zum Thema einer Epochenbetrachtung gemacht worden.

Bei einer Besinnung auf die Musiklandschaft Schleswig-Holstein verdient wenigstens noch das Stichwort *Musikfest* eine kurze Erwähnung, zumal deshalb, weil sich durch das seit dem Jahre 1985 von Justus Frantz ins Leben gerufene *Schleswig-Holstein Musik Festival* das Bild in der Öffentlichkeit grundlegend verändert hat. Seit her findet alljährlich in dem Land zwischen den Meeren ein sogenanntes „*high-culture-event*“ statt. Eingeladen wurde und wird zu Konzerten, in denen sich die musikalische Elite der Welt präsentiert. Zu erinnern ist an Leonard Bernstein, Dietrich Fischer-Dieskau, John Eliot Gardiner, Lorin Maazel, Anne-Sophie Mutter, Jessye Norman und Svjatoslav Richter. Während des Festivals ist das Bundesland zudem Treffpunkt jugendlicher Musiker, die aus der ganzen Welt angereist sind und hier – in ausgesucht schöner Landschaft – die Chance wahrnehmen, sich weiterzubilden. Und wer es als Besucher wünschte, konnte den Probearbeiten auf Schloß Salzau beiwohnen, mal unter Leitung von Mstislaw Rostropowitsch, mal unter der von Sergiu Celibidache. Von An-

<sup>23</sup> Heinrich W. Schwab: *Italianità in Danimarca. Zur Rezeption des Madrigals am Hofe Christians IV.*, in: Europa in Scandinavia. Kulturelle und soziale Dialoge in der frühen Neuzeit, hrsg. v. Robert Bohn (= *studia septemtrionalia* 2), Frankfurt a. M. 1994, S. 127-153.

<sup>24</sup> Vgl. hierzu die jüngst gezogene Bilanz in der Magisterarbeit von Sebastian Nordmann: „*Holsatia non cantat*“ oder „*Holsteen kann dat*“. *Schleswig-Holstein – intakte Musiklandschaft oder musikalische Provinz?* (Technische Universität Berlin, 1997).

<sup>25</sup> Heinrich W. Schwab: *Zur Musikkultur des Adels in Schleswig-Holstein gegen Ende des 18. Jahrhunderts*, in: Staatsdienst und Menschlichkeit. Studien zur Adelskultur des späten 18. Jahrhunderts in Schleswig-Holstein und Dänemark, hrsg. v. Christian Degn u. Dieter Lohmeier, Neumünster 1980, S. 187-209.

<sup>26</sup> Heinrich W. Schwab: *Ratsmusik und Hausmusik. Offizielles und privates Musizieren aus der Zeit zwischen 1600 und 1800*, in: 800 Jahre Musik in Lübeck. Teil II: Dokumentation zum Lübecker Musikfest 1982, hrsg. v. A. Edler, W. Neugebauer u. H. W. Schwab (= Veröffentlichungen der Hansestadt Lübeck-Amt für Kultur XII), Lübeck 1983, S. 31-42; veränderter Abdruck in: Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck, hrsg. v. A. Edler u. H. W. Schwab (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 31), Kassel 1989, S. 81-92; Hans Rheinfurth: *Musikaliensammlung Klaus und Doris Groth im Klaus-Groth-Museum in Heide*, Heide in Holstein 1995.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu Hermann Stange: *Die schleswig-holsteinischen Musikfeste*, in: Die Heimat 16 (1906), S. 135-153.

beginn an ist das Schleswig-Holstein Musik Festival ein Festival zum Anfassen gewesen und ist es seither geblieben.

Die Veranstalter und den Fiskus freut es allein schon, wenn das Land während des Festivals zum Reiseland wird, das daraus finanziellen Gewinn schöpft; das Festival – so ist zu hören – „rechnet sich“ in mehrfacher Hinsicht, wie gerade auch eine am Kieler Institut für Regionalforschung unternommene Evaluierung im Detail belegt.<sup>28</sup> Im internationalen Vergleich rangiert dieses Festival in vorderster Reihe. Plötzlich memoriert der Musikkenner bei dem Stichwort „Schleswig-Holstein“ nicht mehr die Formel „*Holsatia non cantat*“. Über Nacht läßt die bloße Nennung des Bundeslandes an Musik denken, eben dank seines Festivals; Schleswig-Holstein ist – ohne daß man um seine musikalische Geschichte Näheres weiß – in der Tat zu einer von vielen beneideten „Musiklandschaft“ aufgestiegen.<sup>29</sup>

Freilich, Schleswig-Holstein ist lediglich das Land, in dessen Konzertsälen, Kirchen, Mehrzweckhallen, Scheunen, Kuhhäusern, Werfthallen oder Parks musiziert wird. In den Programmen der Konzerte ist – aus Mangel, wie es heißt, an Weltniveau – kaum etwas aus schleswig-holsteinischer Provenienz selbst zu hören. Da dennoch mehr Schleswig-Holsteiner als Auswärtige die Konzerte besuchen, sollte den Landesbewohnern aus dieser Situation eine Chance erwachsen. Bereits bei den *Schleswig-holsteinischen Musikfesten* des 19. Jahrhunderts ist gefordert worden, daß „*Musikfeste großen Stils [...] nur dann eine höhere Bedeutung*“ hätten, „*wenn sie neben dem Streben nach möglichst vollendeter Wiedergabe guter Musik*“ sich „*einer ganz bestimmten Idee unterordnen*“.<sup>30</sup> Gemeint ist ein Musikfest, das sich einer Programmidee verpflichtet sieht. Dies ist damals noch kaum gelungen. Mit Blick auf das Programm des 7. Schleswig-holsteinischen Musikfestes, bei dem 1906 neben Werken von Bach, Beethoven, Brahms und Bruckner auch eine Komposition des in Altona als Leiter der dortigen Singakademie tätigen Felix Woysch (1860-1944) aufgenommen wurde, hieß es erklärend, daß man damit „*- nicht ohne Berechtigung – auf dem schleswig-holsteinischen Musikfeste auch einen Schleswig-Holsteiner zu Wort kommen*“ lassen wollte.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Hayo Herrmann, Michael Niese und Karin Peschel: *Ökonomische Effekte des Schleswig-Holstein Musik Festivals. Ausgewählte Ergebnisse eines Gutachtens des Instituts für Regionalforschung der Universität Kiel im Auftrag der Stiftung Schleswig-Holstein Musik Festival und der Staatskanzlei des Landes Schleswig-Holstein* (= Beitrag Nr. 25), Kiel, September 1998. Ein Exemplar des Gutachtens befindet sich im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel.

<sup>29</sup> Vgl. hierzu die Präsentation des Festivals in der Publikation *Das Schleswig-Holstein Musik Festival. Mit einer Rede von Bundespräsident Richard von Weizsäcker und Textbeiträgen von Leonard Bernstein, Norbert Ely, Justus Frantz, Heinz Josef Herbolt, Yehudi Menuhin, Helmut Schmidt, Wolfgang Schreiber*, hrsg. v. Schleswig-Holstein Musik Festival, Heidelberg 1990.

<sup>30</sup> J. B.: *Das 7. Schleswig-holsteinische Musikfest in Kiel* [1906], in: Schleswig-holsteinische Zeitschrift für Kunst und Literatur 1906, S. 172.

<sup>31</sup> Ebd., S. 173. Veranstaltet wurden *Schleswig-holsteinische Musikfeste* in unregelmäßigen Abständen in den Jahren 1875, 1878, 1885, 1889, 1902, 1906 und 1910. Vgl. neben den jeweiligen Programmbüchern, gesammelt im Stadtarchiv Kiel (7324) ferner die Artikel *Das Schleswig-Holsteinische Musikfest in Kiel* [1875], in: AmZ 10 (1875), Sp. 29, 449-452, 465-469; Emil Krause: *Viertes Schleswig-Holsteinisches Musikfest*, in: NZfM 85 (1889), S. 348f.; Max Puttmann: *Das VI. Schleswig-Holsteinische Musikfest (15.-16. Juni 1902, Kiel)*, in: Neue Musik-Zeitung 23 (1902), S. 203; Hermann Stange: *Die schleswig-holsteinischen Musikfeste*, in: Die Heimat 16 (1906), S. 135-153; Otto Kähler: *Schleswig-Holsteinische Musikfeste*, in: Schleswig-holsteinische

In den schmalen Kanon von Werken, die auswärtige wie ansässige Besucher beim heutigen Festival – gewiß nicht immer, aber dennoch mit gewisser Permanenz – in kompetenter Interpretation ebenfalls zu hören Gelegenheit haben sollten, rechne ich die *Bordesholmer Marienklage*, das Werk Buxtehudes, namentlich dessen *Membra Jesu Nostri* vom Jahre 1680, Werke aus dem Repertoire des Gottorfer Hofes, das *Halleluja der Schöpfung* von Friedrich Ludwig Aemilus Kunzen, die Messen von Carl Maria von Weber, Werke von Brahms und Reinecke (insbesondere den *Klaus-Groth-Lieder-Zyklus* von Johannes Brahms und die bislang kaum beachteten Klavierkonzerte von Reinecke), nicht zuletzt Walter Krafts Oratorium *Christus* vom Jahre 1942/43, um nur einige Werke in Vorschlag zu bringen. Im Blick darauf, daß im Bundesland Schleswig-Holstein Dänen leben, daß im Kieler Landtag die dänische Minderheit – ohne an eine Prozentklausel gebunden zu sein – Sitz und Stimme hat, sollten auch Werke bedeutender dänischer Komponisten wie Niels W. Gade und Carl Nielsen mit gezielter Absicht und in gewisser Regelmäßigkeit zur Aufführung gelangen.

Will Schleswig-Holstein als Musiklandschaft eigenes Profil gewinnen, dann müßte vor allem auch – abseits des Festivals – unter Musikern und Musikliebhabern des Landes das Interesse an der Musik wachsen, die einst in der Lübeker Marienkirche oder in Flensburgs Nikolaikirche, auf Gut Damp, in den Schlössern zu Husum, Eutin oder Plön oder in den Klöstern von Cismar und Bordesholm erklingen ist. Das Schleswig-Holstein Musik Festival hat viele dieser Orte zu Konzertstätten gemacht. Kaum ist bislang jedoch zu Gehör gelangt, was im Sinne einer Programmidee diese Orte einst musikalisch auszeichnete und ihnen ihr besonderes Flair verlieh. Erklingen sind an diesen Orten jedoch immer auch Werke einheimischer Komponisten. Anders gesagt: die regionale Musikforschung könnte dazu beitragen, auf solche Fakten aufmerksam zu machen.

Klaus Hortschansky

### **Der mitteldeutsche Raum und seine Kantoren- und Organistenmusik. Regionalität und Ausstrahlung im 17. und 18. Jahrhundert**

Als Johann Walter (1496-1570) sich erstmals „*der Cantorey zu Torgaw Cantor*“ nannte, signalisiert dies einen entscheidenden Paradigmenwechsel in der Bezeichnung ‚Kantor‘, der für die folgenden Jahrhunderte das Bild des gelehrten lutherischen Kantors an die Stelle des mittelalterlichen Sängers rückte, der mitunter auch Komponist von Vokalwerken war. Mit Johann Walters Schritt gelangt zugleich auch der noch näher zu definierende mitteldeutsche Raum in das Blickfeld, der bald zu einem Zentrum in der deutschen Musikkulturlandschaft werden sollte. Seine Kantoren- und Organistenmusik sind Inbegriff der musikalischen Leistungen, wie sie in dieser Dichte und Fülle nicht überall in Deutschland anzutreffen sind. Die folgenden Überlegungen wollen eine Begründung für die außerordentliche Entwicklung finden, die das Musikleben und damit die Musik in Mitteldeutschland seit der Reformation bis zum Ende des 18. Jahrhunderts genommen hat.

Über Mitteldeutschland als Musiklandschaft zu sprechen, setzt als gegeben voraus, daß der Begriff ‚Mitteldeutschland‘ fest umrissen ist und eine Verständigung darüber nicht notwendig erscheint. Das Gegenteil ist der Fall. In Wirklichkeit nämlich ist der Begriff ‚Mitteldeutschland‘ vielfältig gebrochen und variabel angesiedelt zwischen geographischen, politischen oder sprachlichen Begründungsmaximen.<sup>1</sup> Gegenüber einem bis in die jüngste Vergangenheit reichenden, hier nicht zu diskutierenden Gebrauch des Begriffes ‚Mitteldeutschland‘ gibt es kontrovers dazu ein älteres Denkmodell, das auf den Germanisten Franz Pfeiffer (1815-1868) zurückgeht. Dieser führte 1845 den Begriff ‚mitteldeutsch‘<sup>2</sup> als sprachwissenschaftlichen Terminus ein, um damit sprachlich und geographisch ein vermittelndes Bindeglied zwischen dem Oberdeutschen im Süden und dem Niederdeutschen im Norden zu definieren. Nach seiner Ansicht fand im Mitteldeutschen jener sprachliche Ausgleich statt, der zur Ausbildung einer dann auch von Nord und Süd angenommenen Schriftsprache führte.

Es ist ohne weiteres einsichtig, daß dieses Denkmodell horizontal angelegt ist, denn es teilt Deutschland in einen norddeutschen Raum mit niederdeutscher Sprache, in einen mitteldeutschen Raum mit entsprechender Sprache und einen süddeutschen Raum mit oberdeutscher Sprache ein. Dieses Begriffsverständnis hat die Sprachwissenschaft, die Literaturgeschichte, die Historiographie und den allgemeinen Sprachgebrauch bis 1945 bestimmt und liegt auch den folgenden Überlegungen zugrunde, in der Hoffnung, daß er, auch wenn noch zu modifizieren, in dieser Bedeutung wieder an Boden gewinnen kann.

<sup>1</sup> Vgl. Hermann Paul: *Deutsches Wörterbuch*, 9., vollständig neu bearb. Aufl. v. Helmut Henne u. Georg Objartel, Tübingen 1992, S. 580.

<sup>2</sup> Nachweis bei H. Paul.

Ein wesentliches Merkmal des so verstandenen und im Osten wie im Westen noch gekappten Mitteldeutschlands ist aus musikgeschichtlicher Sicht nicht zuletzt die Tatsache, daß eine nicht geringe Zahl der bedeutendsten Komponisten, mit denen heute jeder Europäer den Gedanken an deutsche Musik verbindet, aus diesem Raum stammt: Heinrich Schütz (1585-1672) aus Köstritz bei Gera, Johann Sebastian Bach (1685-1750) aus Eisenach in Thüringen, Georg Friedrich Händel (1685-1759) aus Halle an der Saale, Robert Schumann (1810-1856) aus Zwickau in Sachsen und Richard Wagner (1813-1883) aus Leipzig, hinter denen noch viele andere stehen.

Man muß sich die Frage stellen, wieso es zu einer solchen Hervorbringung guter und bester Komponisten aus einer Landschaft heraus kommen konnte. Die Fragestellung ist nicht neu, und sie ist in der älteren Forschung vor allem von der anthropologischen Seite aus angegangen worden. Dabei hat jener schon von dem Germanisten Franz Pfeiffer in die Diskussion gebrachte Gedanke des Ausgleichs eine zentrale Rolle gespielt. Es mag an einem solchen Zugang einiges daran sein, doch bevor eine anthropologische Wissenschaft nicht neue Kriterien bereitgestellt und mit den Auswüchsen der Rassentheorie abgerechnet hat, erscheint dieser Weg kaum ernsthaft begehbar. Und eine solche wissenschaftliche Beschäftigung mit der Anthropologie ist derzeit – zumindest in Deutschland – nicht in Sicht.

Jegliche anthropologische Sichtweise hat jedoch auch eine historisch-soziographische Komponente, die bei der Fragestellung nach der Bedeutung der Musiklandschaft Mitteldeutschland heranzuziehen ist. Was zeichnet Mitteldeutschland als historische Landschaft vor anderen Landschaften aus? Sind diese Merkmale geeignet, der Kultur und damit dem Musikleben einen besonderen Auftrieb zu geben? Und welche soziologischen Grundlagen sind die Voraussetzung für das spezifische Aussehen der politischen Landkarte Mitteldeutschlands? Im Rahmen dieser Fragestellungen können sich auch die Antworten auf das gestellte Thema ‚Mitteldeutschland als Musiklandschaft‘ bewegen.

Die historisch-politischen Landkarten des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, kurz des alten Deutschen Reiches bis zu seiner Auflösung im Jahre 1806, weisen seit der frühen Neuzeit gerade im mitteldeutschen Raum eine immer größere Untergliederung der staatlichen Territorien auf, die im Norden und im Süden von immer größerer Konzentration konterkariert wird. Während sich die Hessen nach dem Tode des Landgrafen Philipp des Großmütigen (reg. 1509-1567) ebenso eine Teilung des Gesamtstaates in Teilstaaten leisteten wie die Wettiner mit der Teilung im Jahre 1485 in ernestinische und albertinische Linie, dehnte sich im Norden Brandenburg-Preußen immer weiter aus, bis es schon unter dem Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm (reg. 1640-1688) von Memel im Osten bis nach Wesel am Rhein reichte. Und in der gleichen Zeit können auch die Wittelsbacher im Süden und im Westen sowie die Württemberger im Südwesten ihre Gebiete arrondieren.

Die Historiographie hat diesen politischen Zustand, der unter den verschiedensten Wandlungen bis zum Ende des I. Deutschen Reiches andauerte, als Kleinstaaterei bezeichnet. Es erscheint symptomatisch, daß der Begriff Kleinstaaterei mit seiner eindeutig pejorativen Konnotation erst nach dem Ende des Deutschen Reiches und kurz

vor dem Wiener Kongreß von 1815 aufgekommen ist.<sup>3</sup> Damit kommt ihm eine ideologische Funktion zu, die ihn zur Kampfvokabel für die aus den Freiheitskriegen gewonnenen Vorstellungen eines größeren Deutschlands und den namentlich preußischen Wünschen nach größtmöglicher Staatlichkeit für die Verhandlungen in Wien machten.

Nicht allein der heutige Föderalismus, sondern auch die bewegte politische und kulturelle Geschichte des alten Reiches lehrt jedoch, die Vorteile der sog. Kleinstaatelei richtig einzuschätzen. Über die politische Komponente kann und soll hier nicht ausführlich gesprochen werden. Die Idee jedoch, mit dem vom Kaiser regierten und durch viele Fürsten verwalteten Reich nicht einen Zentralstaat nach dem Muster Frankreichs oder Englands zu bilden, hat zu einer Flexibilität und Vielfalt historisch-politischer Lösungen beigetragen, die anderswo kaum möglich gewesen sind.

Jene Zuspitzung der gesellschaftlichen Verhältnisse, die 1789 zur Französischen Revolution geführt hat, war im Deutschen Reich längst durch das Verbot der Jesuiten und durch den aufgeklärten Staatspragmatismus eines Friedrich II. (reg. 1740-1786) in Brandenburg-Preußen, eines Joseph II. (reg. 1765-1790) in Österreich, eines Carl August (reg. 1775-1828) in Weimar und anderer Fürsten abgemildert und in verträgliche Bahnen gelenkt worden. Gerade die Reaktion im Staatenverbund auf die sich anbahnenden gesellschaftlichen Probleme ermöglichten den Ausgleich und die vorübergehende Lösung.

Auch ein anderes Problem hat der Staatenbund Deutsches Reich besser gelöst als das zentralistische Frankreich: das Problem der beiden christlichen Konfessionen. Während Frankreich seine Protestanten in den Hugenottenkriegen des 16. Jahrhunderts mit ihrem Höhepunkt, der Bartholomäusnacht, und dann wieder seit der Revokation des Edikts von Nantes im Jahre 1685 gnadenlos verfolgte und aus dem Land drängte, schaffte es das Deutsche Reich unter den Geburtswunden zweier Kriege, des Schmalkaldischen Krieges und des Dreißigjährigen Krieges, die Gleichberechtigung des römisch-katholischen, des lutherischen und seit 1648 auch des reformierten Glaubensbekenntnisses sicherzustellen.

Der Vielfalt der politischen Lösungsmöglichkeiten, die hier nur angedeutet sind, entspricht die Vielfalt der kulturellen Möglichkeiten und Angebote. So viele Staaten es im Deutschen Reich gegeben hat, so viele jeweils unverwechselbare Kulturen hat es auch gegeben. Da die Zahl der Staaten in jenem beschriebenen mitteldeutschen Streifen besonders groß war, ist hier auch die kulturelle Vielfalt besonders eindrucksvoll. Die Eigenart der Kulturen wird dabei nicht selten von den Orientierungen mitbestimmt, die in den einzelnen Fürstentümern bezogen werden.

Bei aller Vielfalt der politischen und auch kulturellen Lösungen kann Mitteldeutschland aufgrund seiner spezifischen ökonomisch-politischen Voraussetzungen als ein großer, sich in seinen Strebungen und Tendenzen ständig ergänzender und erneuernder, zusammengehöriger Kulturraum begriffen werden. Aus kulturhistorischer Sicht ist dem jüngst (1994) in einem umfangreichen, von Jürgen John herausgegebenen Sammelband mit dem Titel *Kleinstaaten und Kultur in Thüringen vom 16. bis 20.*

<sup>3</sup> Paul, S. 463.

Jahrhundert Rechnung getragen worden,<sup>4</sup> in dem die Musikgeschichte allerdings nicht berührt wird. Im Bereich der Kunstgeschichte legte der Münchner Kunsthistoriker Wolfgang Braunfels vor einiger Zeit eine mehrbändige Geschichte der Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation vor, die den Entstehungsbedingungen von über tausend Jahren Kunst nachgehen will und dabei u. a. im ersten Band die Kulturlandschaften als Räume der „großen“ sowie der „mittleren und der kleinen Fürstentümer“ behandelt.<sup>5</sup>

Ein Eckpfeiler der kulturellen Vereinheitlichung der Region Mitteldeutschland ist die Dominanz des Hauses Wettin und die damit verbundene staatlich abgesicherte Durchsetzung der lutherischen Reformation. Das gilt auch für die sich an die wettinischen Fürstentümer anschließenden, aus dem geistlichen Erbe des Fürsterzbistums Magdeburg und des Fürstbistums Halberstadt erwachsenen brandenburgischen Gebiete seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenso wie für die, wenn auch reformierten anhaltinischen Fürstentümer und die kleineren Fürstentümer Schwarzburg, Reuß und Schönburg in Thüringen und Sachsen. Die Untersuchungen zum Profil der lutherischen Geistlichkeit stecken allerdings noch in den Anfängen,<sup>6</sup> und doch wären sie auch für das Fach Musikwissenschaft von großer Bedeutung, wenn man berücksichtigt, daß das Kantorat für manchen Geistlichen lediglich eine Durchgangsstation zu einem erstrebenswerteren Pfarr- oder auch Schulrektorposten gewesen war. Man denke nur an den Herausgeber des bekannten *Florilegium musicum Portense*, Erhard Bodenschatz (1576-1636), der nach dem Kantorat in Schulpforta Pastor in Groß-Osterhausen bei Querfurt wurde.<sup>7</sup>

Der hier das Wort geredeten kulturellen Vielfalt in einer nur schwer gänzlich überschaubaren Anzahl von kleinen Fürstentümern im mitteldeutschen Raum könnte mit Recht entgegengehalten werden, daß es da doch zumindest einen großen Staat gegeben hat, der von der Ausdehnung und seinem Gewicht im Reichsverband her kaum als Kleinstaat im Sinne des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden kann: nämlich Sachsen. Seine Kurfürsten hatten es verstanden, sich im Gefolge des Dreißigjährigen Krieges als politisches Gegengewicht zu Brandenburg zu etablieren, und August dem Starken (reg. 1694-1733) gelang es noch vor den Hohenzollern, sich ein Königtum außerhalb der Jurisdiktion des Deutschen Reiches zu sichern, indem er sich zum König von Polen wählen ließ.

In seiner größten Ausdehnung reichte das Kurfürstentum Sachsen immerhin von den Toren der freien Reichsstadt Mühlhausen und von Suhl in der ehemaligen Graf-

<sup>4</sup> *Kleinstaat und Kultur in Thüringen vom 16. bis 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Jürgen John, Weimar/Köln/Wien 1994.

<sup>5</sup> Wolfgang Braunfels: *Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation*, Bd. 1: *Die weltlichen Fürstentümer*, München 1979.

<sup>6</sup> Vgl. Ernst Koch: *Michael Sachs (1542-1618). Zum Profil lutherischer Geistlichkeit in Thüringen*, in: *Kleinstaat und Kultur in Thüringen vom 16. bis 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Jürgen John, Weimar/Köln/Wien 1994, S. 75-92.

<sup>7</sup> Zur Bedeutung des Kantorats vgl. neuerdings: *Struktur, Funktion und Bedeutung des deutschen protestantischen Kantorats im 16. bis 18. Jahrhundert*, Bericht über das Wissenschaftliche Kolloquium 1991 in Magdeburg, hrsg. v. Wolf Hohohm u. a. (= *Magdeburger Musikwissenschaftliche Konferenzen*, Bd. 3), Oschersleben 1997.

schaft Henneberg im Westen bis beträchtlich über die Neiße hinaus an Bober und Queis im Osten, und von Belzig – nicht allzuweit von Brandenburg an der Havel und von Potsdam entfernt – im Norden bis ins Vogtland im Süden. Das Modell der vielen kleinen Fürstentümer muß also erweitert werden, will man die kulturelle Vielfalt in Mitteldeutschland verstehen.

Kaum eine andere Region – mit Ausnahme des deutschen Südwestens – verfügt über ein solch dichtes Netz von Städten wie Mitteldeutschland im engeren Sinne, womit jetzt die heute aus den Ländern Thüringen, Sachsen und Sachsen-Anhalt bestehende Region gemeint sei. Man kann ruhig behaupten, daß mindestens alle 20 Kilometer eine gewachsene Stadt liegt, eine Erscheinung, die es so weder in Hessen noch in der Pfalz gibt. Damit erscheint der sächsisch-thüringische Raum auch gegenüber dem westlichen Mitteldeutschland politisch-soziographisch abgegrenzt. Man denke nur an die Städteketten Eisenach – Gotha – Erfurt – Weimar – Naumburg – Weißenfels – Leipzig oder diejenige von Jena über Gera, Glauchau, Zwickau, Chemnitz, Freiberg, Dresden, Bautzen und Görlitz. Alle diese Städte verfügten über eine gesunde Wirtschaftskraft, die vom Handel ebenso wie vom Manufakturwesen oder – in Sachsen – vom Silberbergbau gespeist wurde.

Die Stadt hat bis in das 18. Jahrhundert hinein mit der Rechtsfunktion, mit der Schutzfunktion und mit der Wirtschaftsfunktion eine wesentliche Rolle für die Integration der Stadtbürger gehabt, die auch ihr kulturelles Zusammenleben unabhängig vom Vorhandensein einer fürstlichen Residenz regelte.<sup>8</sup> Und als ihre originären Funktionen im Verlaufe des 18. Jahrhunderts im wesentlichen verloren gegangen waren, indem sie durch den Staat des späten 18. Jahrhunderts überholt wurden, behielt die Stadt dennoch ihre identitätsstiftende Kulturfunktion bei, der weder Historiker noch Kulturwissenschaftler bisher grundlegende Studien gewidmet haben, wiewohl doch die deutsche Stadt erstmals zur Wertmarke kultureller Institutionen und Bewegungen geworden war, ablesbar an Stichworten wie „Bremer Beiträge“ (ab 1744), „Göttinger Hain“ (ab 1772) oder Gotthold Ephraim Lessings „Hamburger Dramaturgie“ (1767/69).

Die Stadt (bzw. die Vielzahl der nahe beieinander liegenden kleineren Städte) ist somit der zentrale Eckpfeiler der bei aller Vielfalt dennoch übergreifenden kulturellen Geschlossenheit der Region Mitteldeutschland. Die städtische Kultur hat hier im Zusammenklang mit dem Luthertum ein Gemeinschaftsprofil entstehen lassen, das sich wesentlich durch seine kulturelle Verantwortung auszeichnete. Bezüglich der Musikübung möchte man dabei von einem musikalischen Gesellschaftsvertrag sprechen. Die Kirche erwartete von der ortsansässigen Latein-Schule, daß diese einen guten Sängerkorps zur Verfügung stelle. Und die Schule war wiederum dem Rat der Stadt rechenschafts- und berichtspflichtig. Ganz in diesem Sinne berichteten im sächsischen Schneeberg 1651 der Konrektor List, der Kantor Jacob Ziegler (gest. 1676)

<sup>8</sup> Vgl. hierzu Otto Borst: *Kulturfunktionen der deutschen Stadt im 18. Jahrhundert*, in: ders.: *Babel oder Jerusalem? Sechs Kapitel Stadtgeschichte*, Stuttgart 1984, S. 355-392, 567-592; Klaus Hortschansky: *Musikrezeption in der Stadt des 18. Jahrhunderts. Überlegungen zu einer Typologie*, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hrsg. v. Annegrit Laubenthal, Kassel u. a. 1995, S. 272-279.

und der Baccalareus Eckstein an den Rat der Stadt, „daß die Cantorey vnndt der Chorus Musicus meistentheils durch die Alumnos auf der Schule bestellet worden, wie auch nothwendig vnndt bey Verlust ihres Beneficii demselben habe beywohnen müssen.“<sup>9</sup> Das heißt in der alltäglichen Praxis, daß der Chor bei allen anfallenden Gelegenheiten zur Stelle sein mußte und damit fest eingebunden war in das öffentlich-zeremonielle Leben einer Bürgerstadt. Neben dem Singen in der Kirche gehörte vertragsgemäß zu den Aufgaben der Kantorei noch das Schulsingen auf der Straße oder, wie es in einer Schneeberger Eingabe von 1651 heißt, „die gewöhnliche Music vor der löblichen Bürgerschaft bewohnung“.<sup>10</sup>

Der Verbund an Zuständigkeit und Verantwortlichkeit für die bürgerlich-kirchliche Musikpflege wurde abgerundet durch die Existenz stadtbürgerlicher Kantoreigesellschaften und Adjuvantenchöre auf dem Lande, die überall im mitteldeutschen Raum bestanden. Sie machten sich die Pflege und die Erhaltung einer Musikpraxis zur Aufgabe, wie dies immer wieder in den Satzungen oder Gründungsakten ausgeführt wird. In Schneeberg wurde eine solche Kantoreigesellschaft 1626 – also in der ersten Phase des 30jährigen Krieges – gegründet, „zu keinem anderen Ende, denn Gott dem Allmächtigen zu Ehren und zu Beförderung und zu Erhaltung des Chori Musici und christlicher Kirche Ceremonien mit Figuralgesang und damit junge Bürger und Gesellen desto mehr Lust und Gefallen zur Musica haben, dieselbe lernen und lieben mögen.“<sup>11</sup>

Durch die vereinsmäßige Aktivität der schon von Arno Werner beschriebenen Kantoreigesellschaften<sup>12</sup> war die Einbeziehung bzw. Hereinnahme von Musik in das alltägliche Lebensprogramm gesichert (und blieb es übrigens auch in Zeiten der Bedrängnis wie zur Zeit des 30jährigen Krieges),<sup>13</sup> angefangen von den Hochzeiten über Geburten, allsonntägliche Gottesdienste bis schließlich zum Sterben. Der (gerade im Vergleich zu spezifischen Formen der höfischen Unterhaltungsmusik) unverzichtbare Gebrauch von Musik im zeremoniellen Lebensvollzug sicherte dem Kantor und dem Organisten einen – modern gesprochen – krisenfesten Arbeitsplatz, an dem er sich im allgemeinen entsprechend seinen Fähigkeiten mehr oder weniger voll entfalten konnte.

Die dreifache Verantwortlichkeit durch die Schule bzw. den Rat der Stadt, die Kirche und eine vereinsmäßige Kantoreigesellschaft sicherten der bürgerlichen Musik-

<sup>9</sup> Eduard Heydenreich: *Aus der Geschichte des Schneeberger Lyceums*, in: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde 16 (1895), S. 228-268, hier S. 233.

<sup>10</sup> Ebd., S. 233.

<sup>11</sup> Ebd., S. 234.

<sup>12</sup> Arno Werner: *Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen*, Leipzig 1902 (= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft; Beihefte, Bd. 9). – Zur Bedeutung der Kantoreigesellschaften vgl. neuerdings: *Musik zwischen Leipzig und Dresden. Zur Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln 1571-1996*, hrsg. v. Michael Heinemann u. Peter Wollny, Oschersleben 1996 (= Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte, Serie 2: Forschungsbeiträge, Bd. 2).

<sup>13</sup> Vgl. hierzu Klaus Hortschansky: *Musikalischer Alltag im Dreißigjährigen Krieg*, in: 1648. Krieg und Frieden in Europa, Textbd. 2: Kunst und Kultur, hrsg. v. Klaus Bußmann u. Heinz Schilling, München 1998, S. 409-416.

pflege eine feste Bindung und Verankerung im Alltag ebenso wie im Festtagszeremoniell und gewährleisteten ihr eine unverzichtbare Anteilnahme am Lebensvollzug in der Stadt. Das Führungspersonal bestand im allgemeinen aus dem Geistlichen, dem Kantor, dem Organisten, dem Stadtpfeifer und angesehenen „kunstbefreiten“ Honoratioren einer Stadt, deren musikalische Organisationsaufgabe es vor allem war, die an der Latein- oder Hauptschule oft fehlenden Konzertisten (also Bassist, Tenorist, Altist) und Instrumentalisten zu besorgen und zur Verfügung zu bringen.<sup>14</sup>

Die Musik des Kantors und Organisten hatte aufgrund ihrer anlaßgebundenen Zweckbestimmung immer einen festen sozial-menschlichen Bezugspunkt, der auch dann nicht verlassen war, wenn ein Autor über seine Gemeinde hinaus etwa durch Druckveröffentlichung einen größeren Kreis in der Region zu erreichen suchte. Das gelehrte Profil des Kantors einerseits, der ja im allgemeinen Theologie studiert hatte, und das im handwerklichen Ethos ruhende Profil des Organisten andererseits, der nicht studiert, sondern ‚nur‘ gelernt hatte, sorgte für einen hohen Standard in der musikalischen Grundversorgung der Stadt, die von den Stadtmusikanten ergänzt wurde. Die günstigen Voraussetzungen für das Musikmachen, die die mitteldeutsche Stadtkultur bot, war auch zugleich der Nährboden für einen reichlich nachrückenden Nachwuchs.

Mitteldeutschland als eine Region zu verherrlichen, in der musikalische Begabungen nur so wachsen, wie es ältere Musikhistoriographie nicht selten getan hat, heißt, die hervorragenden Voraussetzungen nicht genügend bedenken, die zu dem überdurchschnittlichen Ausstoß von befähigten Musikern geführt hat, der tatsächlich in alle Regionen des Deutschen Reiches, gleichgültig ob lutherisch (z. B. Johann Christoph Graupner in Darmstadt aus dem sächsischen Kirchberg), ob katholisch (z. B. Christian Gottlob Neefe in Bonn aus Chemnitz) oder reformiert (z. B. Johannes Eccard in Berlin aus Mühlhausen in Thüringen), geführt hat.

Es ist wohl kein Zufall, daß Thomas Mann in dem Roman *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* aus dem Jahre 1947 seinen Haupthelden in der fiktiven Kleinstadt Kaisersaschern an der Saale im Regierungsbezirk Merseburg aufwachsen läßt. Dessen Vorfahren waren zum Teil als gehobene Handwerker und Landwirte im Schmalkaldischen angesiedelt. Diese Herkunftsbeschreibung erscheint fast wie eine Projektion der geographischen Spannbreite der Familie Bach, die ja auch von der Westgrenze Thüringens bis in das Länderdreieck Thüringen, Sachsen und der Provinz Sachsen – so heißt es noch bei Thomas Mann – reicht. Adrian Leverkühn gelangt denn auch im Studium, das er abbricht wie die meisten Musiker, in die Bach-Stadt Leipzig.

Unabhängig von der endzeitlichen Bedeutung des Romans an der Schwelle zum 20. Jahrhundert erscheint Mitteldeutschland hier als eine Landschaft, in der Musiker heranwachsen, die weit über ihre Zeit und ihre Region hinausreichende Musik zu komponieren vermögen und dabei – wie Johann Sebastian Bach – auch an die Grenzen des jeweiligen Materialstandes geraten konnten. Das Denkmal, das Thomas Mann damit Mitteldeutschland gesetzt hat, ist zugleich auch eine Aufforderung an die Mu-

<sup>14</sup> Werner, S. 21.

sikgeschichtsschreibung, den kompositorischen Verwirklichungen in dieser Region den ihnen gebührenden Stellenwert zu geben und immer wieder nach ihrer Bedeutung im Hinblick auf das Ganze der Musik – dies auch im Sinne Thomas Manns – zu fragen und dabei die politisch-ökonomischen Voraussetzungen ebenso wie die mentalitätsgeschichtlichen Dimensionen, die diese Musikkulturlandschaft im Spannungsfeld beider Aspekte aufweist, zu erkennen, zu erforschen und in Beziehung zu setzen. Damit könnten regionale Musikgeschichtsforschung und musikgeschichtliche Identitätssuche ein außerordentlich spannendes Arbeitsfeld werden.

Tim Carter

### Mozart in a "Land without Music". Henry Bishop's *The Marriage of Figaro*

Continental judgements on the English and music have always been clear. According to Heinrich Heine, "These people have no ear, either for rhythm or music, and their unnatural passion for piano playing and singing is thus all the more repulsive. Nothing on earth is more terrible than English music, save English painting."<sup>1</sup> The American Ralph Waldo Emerson, too, knew precisely where English priorities lay as far as music was concerned: "England has no music. It has never produced a first-rate composer, and accepts only such music as has already been decided to be good in Italy and Germany. They seem to have great delight in these things, but not original appreciation; and value them as showy commodities, which they buy at great price for pride."<sup>2</sup> For all the *bons mots*, the notion that in the eighteenth and nineteenth centuries the English made a commerce of music without involving themselves too much in its finer points has a ring of truth: music scarcely embedded itself in English philosophical discourse, and the English scarcely developed an aesthetic of art for art's sake, preferring a more pragmatic view of culture serving social or political expediency. The arts were certainly useful, but they bore no comparison with graver matters of empire and dominion. It was political and moral superiority, not artistic achievement, that defined the English sense of self.

English notions of superiority did not preclude cultural cosmopolitanism; indeed, they positively encouraged it as a sign of wealth, good breeding and the general health of the State. The arts may not have mattered in the sense of serving the cause of national identity, but they had their place. Even if England was considered a land without significant musical traditions of its own, it still offered safe haven to Continental musicians who, for all their sniffing at English poor taste, still filled their purses with English coin. Yet the notion of culture as commerce required the music and musicians that regularly migrated to England to adapt to local market forces: the English may have welcomed Continental composers, but they would not be preached to by them. Accordingly, music was not merely exchanged as a commodity; it was also changed to meet English needs.

Opera always provides useful examples through which to explore such issues given its sensitivity to context, function and means of production, and for the nineteenth century, Mozart's operas are a particularly intriguing case in point given their complex status within the canon. The music of Mozart's operas was first transmitted

<sup>1</sup> Heinrich Heine: *Lutèce*, article XV, ed. by Jacques Voisine, Berlin, 1977, p. 71.

<sup>2</sup> Ralph Waldo Emerson: *English Traits*, Boston, 1856, p. 251 in: Stephen Banfield: *The Artist and Society in: Music in Britain: the Romantic Age, 1800-1914*, ed. by Nicholas Temperley (= *The Blackwell History of Music in Britain*), Oxford, 1988, pp. 11-28, at p. 11.

to England by the performers involved with them in Vienna, Nancy Storace, Francesco Benucci and Michael Kelly, who variously inserted arias in London productions of operas by other composers. Around 1810, there was also a trend in London, as in Paris, for amateur performances of the three da Ponte operas. *Le nozze di Figaro*, however, received its first professional performance in London only on 18 June 1812 at the main Italian opera house, the Theatre Royal Haymarket;<sup>3</sup> it was revived in 1813, 1816, 1817 and 1819. It was this last revival that encouraged Henry Rowley Bishop (1786-1855) to produce at the competing Covent Garden theatre his own version of *Figaro*, which opened on Saturday 6 March 1819.

Bishop was a prodigious composer and arranger of music for London theatres, and particularly Covent Garden (where he was Musical Director from 1810-24).<sup>4</sup> Before adapting *Le nozze di Figaro*, he had produced versions of *Don Giovanni* (20 May 1817, called *The Libertine*, after Shadwell) and of Rossini's *Il barbiere di Siviglia* (13 October 1818). *Figaro* was an obvious candidate to succeed the Rossini adaptation: after all, Beaumarchais's *La folle journée ou Le mariage de Figaro* (first performed April 1784 but written by 1781) had been designed as a sequel to his *Le barbier de Séville ou La précaution inutile* (first performed February 1775). It seems clear that all three of Bishop's adaptations aimed to compete with the Italian versions of these operas currently being staged at the Haymarket theatre:<sup>5</sup> indeed, on 13, 16, 20 and 23 March 1819, Bishop's and Mozart's *Figaros* were even staged on the same evenings. Bishop's aim was apparently to lure audiences by offering performances in English rather than Italian, by replacing recitative with spoken dialogue, by cutting out the more difficult musical numbers in the operas, and by adding popular songs.

On the face of it, *Le nozze di Figaro* would seem to be the most straightforward of Mozart's operas for the nineteenth century: it had none of the proto-Romantic overtones of *Don Giovanni*, none of the moral difficulties of *Così fan tutte*, and none of the generic problems of *Die Zauberflöte* (or rather, *Il flauto magico*). However, despite, or perhaps because of, this it succumbed to modifications in striking ways. We have three sources for "*The Marriage of Figaro, a comic opera in three acts [...] the music chiefly selected from Mozart's operas, the overture and new music composed, and the whole adapted to the English stage, by Mr. Bishop*" (so styled on the title-page of the libretto): a printed libretto issued just after the first performance (London, John Miller, 1819; the *Advertisement* is dated 20 March), a printed vocal score of the bulk of the music (London, Goulding, D'Almaine, Potter & Co., 1819), and Bishop's autograph manuscript (London, British Library, Add. MS 27712).

<sup>3</sup> It was anticipated by a one-act burletta based on the opera first staged at London's Pantheon on 2 May 1812. I have given a brief overview of performances of *Figaro* since its première in Vienna on 1 May 1786, commenting on some trends apparent therein, in my *W. A. Mozart: "Le nozze di Figaro"*, Cambridge, 1987, pp. 122-47.

<sup>4</sup> See the article and work-list in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, London, 1980, ii, pp. 741-5. Useful biographical and other information is also provided in R. Northcott: *The Life of Sir Henry R. Bishop*, London, 1920.

<sup>5</sup> *Don Giovanni* was first staged at the Theatre Royal, Haymarket, on 12 April 1817, and *Il barbiere di Siviglia* on 10 March 1818.

In the *Advertisement* to the libretto, Bishop claimed honourable intentions for his work: "one of the motives which induced me to hope for the ultimate success of the attempt, was, the desire I had to improve our National taste for Music, by, at every opportunity, establishing the works of the immortal MOZART on the English Stage." Moreover, "The obstacles, also, that arose in adapting the Music were innumerable! The reception, however, the Opera has met with, was at once gratifying and encouraging, has repaid every exertion, and forms a most important era in the Musical History of this country." Bishop goes on to acknowledge the producer (Mr Fawcett) and the choreographer (Mr Noble), and recognizes that "the poetry" (i.e., for the sung parts) of the opera was provided by "a friend" and by "a juvenile Author" (respectively Isaac Pocock, who collaborated with Bishop on many other occasions, and Louise Costello).<sup>6</sup> He also lists the cast.<sup>7</sup> However, Bishop does not admit his source for the bulk of the spoken dialogue, Thomas Holcroft's translation of Beaumarchais's play first published in 1785, which he may have known in the shortened version altered by John Philip Kemble and published in 1811.<sup>8</sup> Large parts of Bishop's dialogue are taken more or less *verbatim* from Holcroft, although there are additions from the play, which Bishop seems to have known in the French, and from da Ponte's libretto.

The Appendix gives an outline of Bishop's adaptation with details of the musical items.<sup>9</sup> Mozart's four acts are compressed to three, largely by conflating the original Acts III and IV and by omitting the Figaro-Marcellina subplot (and hence the trial scene). However, the number of scene-changes is increased, perhaps to give more opportunity for stage spectacle. Bishop's Act I begins like Mozart's, although the duet "Se a caso madama" (Mozart's No. 2) is omitted and carried out in dialogue, while Susanna stays onstage for Figaro's "Se vuol ballare" and then has her own exit song. Mozart's duet "Via resti servita," where Marcellina bickers with Susanna, is replaced by a jealousy-duet between Barbarina and Susanna (Barbarina fears that Cherubino is attracted more to Susanna than to her). Cherubino enters to sing "Non so più cosa son, cosa faccio," although we lose the following trio "Cosa sento! tosto andate" (which is

<sup>6</sup> Northcott, *The Life of Sir Henry R. Bishop*, p. 49. According to Bishop (libretto, p. 17), a "friend", probably Pocock again, also provided the prose text of a scene between Antonio and Barbarina in Act II, scene 1.

<sup>7</sup> The Count, Mr Jones; Fiorello, Mr Durusett; Figaro, Mr Liston; Basil, Mr I. Isaacs; Antonio, Mr Fawcett; Sebastian, Mr Comer; Cherubino, Miss Beaumont; the Countess, Mrs Dickons; Susanna, Miss Stephens; Barbarina, Mrs Liston; Marcellina, Mrs Sterling. The Count and Sebastian were speaking roles. Mrs Dickons had played the Countess in the 1812 performances at the Haymarket – according to Lord Mount-Edgcumbe, "she produced little effect on the Italian stage," although he notes that the Countess in *Figaro* was her best part (*Musical Reminiscences of an Old Amateur for Fifty Years from 1773 to 1823*, London, 1824, p. 112) – while Miss (Kitty) Stephens had played Susanna in the rival burletta version of *Figaro* that same year at the Pantheon.

<sup>8</sup> T. Holcroft: *The Follies of a Day, or The Marriage of Figaro*, London, 1785; the preface is dated 21 February; *ibid*: *The Follies of a Day*, London, 1811. Kemble's contribution to the 1811 version is noted in a MS addition on the title-page of the copy in the British Library.

<sup>9</sup> In the Appendix and in the following examples, I have modified Bishop's orthography and punctuation. Similarly, I have standardized his musical notation. In the vocal score, the text of No. [9] reads "In early life, I took a wife".

played out in dialogue). Figaro then enters with the chorus as in Mozart,<sup>10</sup> but the end of Mozart's Act I is turned into a concerted finale (see below).

Act II opens with Fiorello (a character appropriated from Rossini's *Il barbiere*) pleading with Susanna on the Count's behalf in the duet "*Crudel, perchè finora*" from Mozart's Act III (Bishop's Count is a speaking role). Antonio is then given a scene with Barbarina before the action proceeds with Mozart's Act II, scene 1, the Countess's "*Porgi amor qualche ristoro*" (but Bishop instead has the Countess sing an adaptation of "*Voi che sapete*"). The Countess and Susanna then write their letter to the Count (to "*Che soave zeffiretto*," from Mozart's Act III; i.e., we lose the first letter to the Count written by Figaro). Cherubino enters, but he is too nervous to sing his song (Mozart's "*Voi che sapete*"). Bishop has Susanna sing instead (the newly-composed "*Ne'er can the rose*" with harp accompaniment), with the Countess playing the guitar. Susanna dresses Cherubino, and the subsequent action is played out in dialogue (i.e., we lose "*Susanna, or via sortite*," "*Aprite, presto aprite*," and the first section of Mozart's Act II finale). When Susanna appears on the threshold of the dressing room instead of Cherubino, the Countess has a newly composed song ("*All these jealous doubts removing*"). Fiorello then enters to announce the arrival of the Notary to formalize the marriage between Figaro and Susanna; Figaro appears as in Mozart's Act II finale; and the rest of Bishop's finale is a shortened version of Mozart's (Antonio enters with the broken flowerpot and Figaro admits that he jumped from the window, but the episode of the page's commission is cut).

Act III starts with dances (including a *pas de deux*) that introduce the wedding (Mozart's Act III finale). These dances are perhaps in lieu of the ballets that customarily accompanied operas at the Theatre Royal, Haymarket.<sup>11</sup> The Countess and Susanna have a duet as the former presents her maid with a dowry, and in the midst of the subsequent action, Susanna passes the letter to the Count. He drops it, Figaro picks it up, reads it, and rails against Susanna's supposed infidelity (but we lose "*Aprite un po' quegl'occhi*"). Cherubino (dressed as a girl) and the villagers then enter to the sound of a march; the page is then discovered as in Mozart's Act III. The scene then changes first to Antonio's cottage (to give Fiorello a solo scene) and then to the Countess's apartment, where the Countess has an accompanied recitative and coloratura aria (a replacement for "*Dove sono i bei momenti*," which was perhaps deemed too restrained for the leading-lady) and then discusses with Marcellina the proposed assignation in the garden. The garden scene (Mozart's Act IV finale) is

<sup>10</sup> The text of the chorus in the libretto is "*Receive, noble master, / The wreath we have wove, / Presented by beauty / And proffer'd by love!*" (plus a second stanza). Add. MS 27712 here has trumpet and clarinet parts only for Mozart's "*Giovani liete*" (No. 8), although the metric structure of the text would seem better suited to "*Amanti costanti*," the duet and chorus in Mozart's Act III finale.

<sup>11</sup> For example, at the first performance of *Figaro* in London on 18 June 1812, there was "*the favourite popular Scotch ballet*" *Peggy's Love*, and a new ballet, *La reine de Golconde*; see the notice in *The Times*, Thursday 18 June 1812. The presence of ballets was used as an excuse for cuts in the opera in the preface to the libretto of *Le nozze di Figaro* printed "*As performed at The King's Theatre, Opera House*" in 1824 (London, n.d.): "*It has been found unavoidably necessary to shorten it, as the Opera was originally composed for the theatre of Vienna, where, as the ballet is not admitted, it constituted the whole evening's entertainment*".

played mostly in dialogue – we also lose Susanna's "*Deh vieni, non tardar, oh gioia bella*" – although there is a trio for Figaro, Susanna and Antonio (taking the place of the Count). The opera ends with a *vaudeville*-type chorus (with prominent castanets), based, according to Bishop's manuscript, on a theme by Rossini.

Much of the original plot disappears (although Antonio and Barbarina are given more to do), but what remains does work after a fashion. Most striking, however, is the fact that in general Bishop plays out Mozart's ensembles in spoken dialogue, turning the opera much more into a succession of solo songs. It seems likely that this reflects popular taste in London at the time. Although we nowadays value *Figaro* for such masterly ensembles as the Act I trio, the Act II trio and finale, and the Act III sextet, many contemporary Londoners may have found such ensembles too complicated: in 1824, Lord Mount-Edgcumbe deplored the current trend in Italian operas, where "*songs have disappeared, and interminable quartettos, quintettos, sestettos, &c. usurp their place.*"<sup>12</sup>

In the sections of Bishop's adaptation that use Mozart's music, the texts are generally loose translations. The renderings are scarcely felicitous. One amusing example for "*Pace, pace, mio dolce tesoro*" in Mozart's Act IV finale is: "*Silence, silence, he may overhear us. / Dearest, hush, there is somebody near us! / O what a night for a man to make love!*" Another is "*Count Almaviva's a compound of evil!*" for "*Se vuol ballare, signor Contino,*" which also demonstrates Bishop's tendency to water down the revolutionary overtones of the original (an evil Count is one thing; Figaro threatening the Count quite another). The handling of the music, however, is even more drastic, ranging from extensive cuts to outright recomposition. The Countess's version of "*Voi che sapete*" is strung together from Mozart's settings of the first, third, fourth and fifth stanzas of da Ponte's text, leading to the repeat of the first (as in Mozart). Cherubino's "*Non so più cosa son, cosa faccio*" is turned into a straightforward ABACA rondo (Bishop replaces "*Parlo d'amor vegliando*" with a new section and has a reprise of the opening); Figaro's "*Se vuol ballare*" undergoes similar treatment. "*Venite, inginocchiatevi,*" with its delicately unbalanced phrases, is totally recomposed and Mozart's cadential idea becomes the main theme of the aria. In general, the orchestrations are thickened (for example, in the arrangement of "*Non so più cosa son, cosa faccio*" two flutes and an oboe are added to Mozart's scoring of two clarinets, two bassoons, two horns and strings), and dynamic markings are lavishly applied. Bishop also tends to expand orchestral ritornellos and to provide orchestral introductions in cases where Mozart begins an aria immediately with the voice.

On a smaller scale, Bishop seems to have felt it necessary to round-off Mozart's phrases, turning piquant irregularities and swift transitions into four-square patterns. For example, in his adaptation of "*Non so più cosa son, cosa faccio*" (marked "*Allegro moderato*" rather than Mozart's "*Allegro vivace*"), Bishop adds a two-bar instrumental cadence at the end of the first stanza (apparently to delay Mozart's modulation to the dominant and to give the singer more time to breathe; see Ex. a), and in the second stanza he omits the seven-bar passage where Mozart uses flattened seventh

<sup>12</sup> *Musical Reminiscences*, p. 120.

appoggiaturas and irregular phrases to mirror "un desio ch'io non posso spiegar" (Ex. b). Once again, Bishop seems concerned to avoid undue complication, whether for his performers or his audience, but the result does fall rather flat.

This process of simplification is also apparent in Bishop's treatment of the finales. The Act IV finale is reduced to a shortened version of a single episode of Mozart's setting and a new final chorus. As far as we can tell, the Act II finale also abbreviates Mozart (only some fragments and a trombone part survive), although something of the sectional structure of the original remains.<sup>13</sup> It is striking, therefore, that Bishop felt it necessary to add a new finale to Act I. Presumably, he thought it somewhat odd to end an act with an aria, even so rousing a one as "Non più andrai farfallone amoroso." Instead, he produces a sectional finale, with the first for Susanna and Barbarina (addressing the Count with "Ah! my lord, to fearful dangers, / Must he [Cherubino] wander then afar?"), then (after the Count exits) a part of Figaro's "Non più andrai farfallone amoroso," and finally a tutti section ("All entreaties unavailing, / Cruel fate each heart assailing"). Again, only fragments of the music and a trombone part survive, but it is clear that the last section adapted the final Allegro-Presto sections of the Act I finale of *Così fan tutte*.<sup>14</sup>

Bishop's own music is much as one would expect from the composer of "Home, sweet home," and it is rather surprising to find the Countess singing an English ballad, or Antonio a Scottish folk tune. The most impressive piece is the Countess's new coloratura aria in Act III, "My soul with sorrow laden," where the singer who played the role, Mrs Dickons, must have been stretched by the florid ornamentation. Such embellishment, if not so extreme, also appears elsewhere in Bishop's score (for example, in the cadenza at the end of Susanna's "The youth in his blooming array"). Similarly, he repeatedly adds appoggiaturas to Mozart's vocal lines (especially at feminine endings), and in "the Celebrated Letter Duett" (so called in the vocal score), Susanna and the Countess echo each other's florid roulades.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Add. MS 27712, fols. 74-80 (fragments), 81 (trombone part). From the trombone part, it seems that Bishop followed the broad outline of Mozart's finale, although he shortened individual sections (to about half-length), transposed some material and omitted much of the final three sections. The text is also modified to suit the re-worked plot.

<sup>14</sup> Ibid., fols. 41-55. The first section was some 34 bars in length, and the second some 30. It seems that another two episodes were planned between the second and third sections (Susanna, Barbarina, Marcellina: "No more with fruitless terrors / Alarm his youthful mind!"), apparently to be played "Più allegro," and then 28 bars in D minor, a "sestetto" (changed to "quintetto") marked (fol. 45) to be adapted from *Così fan tutte*.

<sup>15</sup> Charles Mackerras suggested that Bishop's ornaments for the letter-duet might provide evidence of contemporary performance practice that would merit imitation; see his *What Mozart Really Meant*, in: *Opera* 16 (1965), pp. 240-46. However, in his 1820 lecture (see below), William Crotch was less impressed by such treatment (Norfolk Record Office, MS 11063 (Lecture VIII, fol. 8<sup>v</sup>): "I cannot forbear noticing the manner in which this duet is frequently sung in public with a profusion of ornaments & embellishments in y<sup>e</sup> bravura style very proper indeed for Italian compositions & such as most Italian composers would not object to; but the works of Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Weber, & indeed all the other German composers were intended by their authors to be sung exactly as they are written – the simplicity of this little duet is entirely ruined by such treatment.")

Critical reaction to Bishop's adaptation appears to have been mixed. *The Times* (Monday 8 March 1819) was not unfavourable and suggested that the adaptation would have "a long and successful career." Similarly, the *Theatrical Inquisitor* reported:

"The chief object in this piece, and that which doubtless gave birth to the drama in its novel form, was the music of Mozart's *Nozze di Figaro*, adapted to English words, and then introduced for the first time at a national theatre. In praise of this design it is impossible to say too much; because wherever good taste, and perhaps it may be said good sense, prevails, it must be a subject for sincere admiration. Mr Bishop, to whom the credit is due of bringing it before the public, performed his task in a manner much beyond the fairest expectation, considering the difficulties he had to encounter. The piece was given out for repetition amidst the loudest and most unanimous applause."<sup>16</sup>

However, other critics were less enthusiastic:

"We must here take leave to lament, that Mr. Bishop should have omitted so much of Mozart's music, to make room for his own: which latter, we beg to assure him, contrasts very disadvantageously with the original music of *Figaro*, though he perhaps may not be disposed to take our word for this salutary truth."

Similarly:

"What are we to say to an adapter of Mozart, who for some of his pieces substitutes the airs about the street, and in others alters passages to suit the voice of the performer? Those passages were written to suit particular passions or emotions, not to be at the mercy of this or that incapacity. Their beauty also, and that of the context itself, depends upon preserving the context entire."<sup>17</sup>

Yet Bishop's *The Marriage of Figaro* held the stage for some twenty years both in the London theatres and in the provinces (it was premièred in Edinburgh in July 1819, Portsmouth in April 1823, Newcastle in July 1823 and Cambridge on 1 October 1825).<sup>18</sup>

Such manhandling of any opera like *Le nozze di Figaro* was by no means unusual whether for Bishop – who frequently cut scores to shreds and added his own music, most famously in his version of *Der Freischütz* (1824) – or for London theatres. Nor was it a straightforward pandering to an audience of lower class or taste than was wont to attend the opera at the Theatre Royal, Haymarket: even at the Haymarket, Mozart's ensembles were often shortened or removed. This manner of treatment was also widespread in Europe.<sup>19</sup> Yet while this suggests a common practice determined

<sup>16</sup> Given in Northcott: *The Life of Sir Henry R. Bishop*, p. 49.

<sup>17</sup> Both extracts given (with no reference to the original source) in H. Beard: *Figaro in England: Productions of Mozart's Opera, and the Early Adaptations of it in England Before 1850*, in: *Maske und Kothurn* 10 (1964), pp. 498-513, see p. 506.

<sup>18</sup> "Non più andrai farfallone amoroso" seems to have been restored in its entirety, but "Voi che sapete" remained with the Countess, and Susanna was regularly given such "airs about the street" as "Home, sweet home" and "I've been roaming."

<sup>19</sup> For two French examples involving Castil-Blaze, see M. Everist: *Lindoro in Lyon: Rossini's Le Barbier de Séville*, in: *Acta Musicologica* 64 (1992), pp. 50-85; K. Ellis: *Rewriting Don Giovanni, or "The Thieving Magpies"*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 119 (1994), pp. 212-50.

by the nature and operation of the early nineteenth-century opera industry, the precise context-specific constraints upon that practice as yet remain unclear. For example, it is unlikely that London theatres were under quite the same pressures as those in, say, Paris in terms of the influence of officially sanctioned house-styles for given theatres or of a politicized fear of foreign encroachment upon national idioms. The issue in London may have been much more one of free-market taste.

It is striking, for example, that what Bishop did to *Figaro* finds a clear echo in contemporary English academic discourse on Mozart. When William Crotch, Professor of Music at the University of Oxford, gave a lecture to the Royal Society on *Figaro* in 1820 he concentrated almost entirely on the arias, rather than the ensembles, in the opera, which he claimed were "y<sup>e</sup> very best movements."<sup>20</sup> For sure, Crotch had a clear sense of the worth of Mozart's contribution to the genre: "He has advanced and improved the Opera materially – he has brought it nearer to ideal perfection than any composer – and frequently seems to bid defiance to all competition."<sup>21</sup> Yet for Crotch, as it seems for Bishop, Mozart could be found lacking:

"The student however must never forget that beautiful as Mozart's vocal melody frequently is, its general character is surpassed by all y<sup>e</sup> best Italian composers down to Cimarosa – profound as is his knowledge of counterpoint and his management of a multifarious score (and we admit that a more laboured style should not have suited the Opera) yet the great madrigal, Anthem, and Choral Composers far exceeded him in elaborate and high finished writing. Though his instrumental effects are so forcible, and replete with such an endless variety that on this account I would rather recommend him as a model to the young vocal composer than even his master Haydn, yet in the composition of Pianoforte Sonatas, Quartetts and Sinfonias Haydn is superior to him."<sup>22</sup>

Both Crotch and Bishop seem to have taken a similar view of a composer whose reception in England, and indeed in the nineteenth century in general, was always somewhat problematic. For all that Mozart was judged "immortal," so Bishop said, the jury was still out on whether his music would stand the test of time; he was not yet fully in the canon, nor in a position to have his works worshipped as fixed texts. Meanwhile, *Le nozze di Figaro* was just another *opera buffa* susceptible to precisely the same treatment as countless other examples of the genre.

It is easy to deride Henry Bishop's efforts to produce a *Figaro* "adapted to the English Stage" as misguided and opportunistic. But he undoubtedly made Mozart's *Figaro* available to a far wider audience than would otherwise have been the case, and his reworking of the opera clearly attempts to solve some problems with the work that remain acknowledged even today (witness the addition of a finale to Act I and the compression of the problematic Acts III and IV). And his transposition of *Le nozze di Figaro* to an alien musical landscape provides intriguing evidence both of contempo-

<sup>20</sup> Norfolk Record Office, MS 11063 (Lecture VIII, fol. 10<sup>v</sup>). I am most grateful to Simon Heighes for drawing my attention to this source.

<sup>21</sup> Ibid., fols. 11<sup>v</sup>-12<sup>r</sup>.

<sup>22</sup> Ibid., fol. 12<sup>r</sup>.

rary reactions to Mozart's style and of operatic tastes in early nineteenth-century London, while raising significant broader issues concerning migrating musical styles in changing socio-cultural contexts.

## APPENDIX

### Henry Bishop's *The Marriage of Figaro*

#### Sources:

Printed libretto: *The Marriage of Figaro, a comic opera in three acts [...]* the music chiefly selected from Mozart's operas, the overture and new music composed, and the whole adapted to the English stage, by Mr. Bishop (London, John Miller, 1819)

Printed vocal score: London, Goulding, D'Almaine, Potter & Co., 1819; contains Overture, Nos. [1]-[5], [8]-[14], [16] (with [18] at end), [17], [19]-[22]

Autograph manuscript: *GB-Lbl* Add. MS 27712; contains Nos. [1] (fragment and trumpet parts), [2]-[5], [6] (trumpet and clarinet parts only), [7] (part in draft), [9], [12]-[14], [15] (fragments), [16]-[21], [22] ("the subject by Rossini – the additions and scoring by Henry R. Bishop")

#### Overture

Four movements adapted from music by Mozart, including the March from *Idomeneo* (No. 8), "È amore un ladroncello" (*Così fan tutte*, No. 28; here in A major), and "Fin ch'han dal vino" (*Don Giovanni*, No. 12; here in D major).

#### Act I

Scene 1 [Figaro and Susanna's proposed bedroom in the castle]

[1] Figaro, Susanna: "Fourteen—sixteen—  
eighteen—twenty" "Cinque, dieci, venti, trenta" (No. 1)

[2] Figaro: "Count Almaviva's a compound of  
evil!" Adapted from "Se vuol ballare" (No. 3)

[3] Susanna: "The youth in his blooming array"

Scene 2 [An apartment in the castle]

[4] Barbarina, Susanna: "I've seen all your  
flirting!"

[5] Cherubino: "O this love, 'tis a passion so  
pleasing" Adapted from "Non so più cosa son, cosa faccio"  
(No. 6)

[6] Chorus: "Receive noble master" "Giovani liete" (No. 8)

[7] Finale: "Ah! my lord, to fearful dangers" Three sections: (1) music now lost; (2) Figaro, "Now, my spark, 'stead of sighing to charm thee" to part of "Non più andrai farfallone amoroso" (No. 9; here in D major); (3) all, "All entreaties now availing," music adapted from Act I finale to *Così fan tutte* (No. 18, bars 485-697).

## Act II

## Scene 1 [A lodge near the castle]

[8] Fiorello, Susanna: "*Ah! deign a kind reply now*" "*Crudell! perchè finora*" (No. 16)

[9] Antonio: "*In early life, I got a wife*"

## Scene 2 [The Countess's bedchamber]

[10] Countess: "*Love ever leave me*" Adapted from "*Voi che sapete*" (No. 11)

[11] Countess, Susanna: "*How gently when the sun's descending*" "*Che soave zeffiretto*" (No. 20)

[12] Susanna: "*Ne'er can the rose, when newly 'tis blowing*" Instead of "*Voi che sapete*" (No. 11); with obbligato harp accompaniment.

[13] Susanna: "*Come hither! kneel down here to me*" Adapted from "*Venite, inginocchiatevi*" (No. 12)

[14] Countess: "*All these jealous doubts re moving*"

[15] Finale: "*The Notary now requests to enter*" Abbreviated version of Act II finale (No. 15)

## Act III

## Scene 1 [The garden]

[16] Dances Bolero, March, Pas de deux.  
Action of Act III finale in dialogue.

[17] Countess, Susanna: "*Oh take this gift, and ever my regard*"

[18] March For entry of Cherubino and villagers.

## Scene 2 [Antonio's cottage]

[19] Fiorello: "*When love subdues the youthful heart*"

## Scene 3 [A magnificent apartment in the castle]

[20] Countess: "*Aid me, ye pitying powers! affection here subdue!*" New accompanied recitative, followed by new coloratura aria, "*My soul with sorrow laden.*"

## Scene [4] [The garden, with pavilions]

[21] Figaro, Susanna, Antonio: "*Silence, silence, he may overhear us*" Adapted from "*Pace, pace, mio dolce tesoro,*" Act IV finale (No. 28). Antonio takes the place of the Count.

[22] Finale: "*Each doubt and fear now ending*" Concluding chorus, with strophes (or half-strophes) for the Countess, Antonio, Figaro, Fiorello, Susanna, plus a choral refrain.

a)

[Allegro moderato]

Cherubino

with - out love, ah who could e - xist with - out

Vc.

*mf* *p* *cresc.* *mf* *f*

Vln. I

*ff*

love?

*cresc.* *ff* *p*

b)

Cherubino

And her eye so kin - dly in - vites me, O

Vc.

[*p*] *mf* *cresc.*

who could, o who could e - xist with - out love? O this love

*f* *p* *dim.* *pp* *cresc.* *dim.*

Mozart arr. Bishop, "O this love, 'tis a passion so pleasing" (after London, British Library, Add. MS 27712, fols. 32-39).

Michael Broyles

### Puritanism, Democracy and the Establishment of Musical Idealism in New England

1831 was a good year for instrumentalists in Boston. The veil of anonymity under which orchestral musicians labored was suddenly lifted. Almost every concert program for that year listed the members of the orchestra, something that had never occurred before and would not occur again soon.

We do not know why this happened nor why the practice was abandoned. Its occurrence, however, provides us information about instrumentalists and about instrumental ensembles available from no other source. We suddenly know how large the orchestras were, who played in them, and what their instrumentation was. We are also allowed to witness, in much more detail than would otherwise be possible, the birth of a wind band. On February 12, James Kendall gave a benefit concert, which included, for the first time in Boston, a new Military Band. The Kendall brothers, James and Edward, would become fixtures in the Boston musical scene for the next two decades.<sup>1</sup>

The Boston Band, as it became known by April, was considered in every way on a par with the orchestras. It played the same music and was welcome to share the stage. In fact its presence was considered a plus for anyone organizing a concert in Boston in the early 1830s. This cozy relationship extended through at least 1835, as concert programs attest. After that, wind bands are seldom mentioned as parts of the principal benefit concerts or concerts of other organizations.

By the mid-1840s public perception of wind bands had changed dramatically. In his *Musical Magazine* in 1839 Theodore Hach associated bands with bad taste: "*music by the brass band in a concert room is not and will never be to our taste.*"<sup>2</sup>

Other writers picked up Hach's theme. When the Boston Philharmonic Society was formed in 1843, its concerts featured a large orchestra of between thirty and more than forty musicians, led by James J. Kendall with his brother, Edward featured on the bugle. The presence of the Kendall Brothers immediately suggests band rather than orchestra. Three years later when the journal, *The Harbinger*, looked back on that season, it confirmed that: "*What they called an orchestra was only a wind-band, [notice the only] principally of brass instruments, which by turns brayed out noisy overtures, or murdered unmeaning solos.*" *The Harbinger* noted with disgust: "*The impression*

<sup>1</sup> James and Edward Kendall first appeared in Boston in 1831. In addition to their solo performances, for which they were known well beyond Boston, one or the other led at times the Boston Band, also known as Kendall's Band, (J. early 1830s), the Boston Brass Band (E. 1834-44 intermittently), the Boston Cotillion Band (E. 1835), Kendall's Brass Band (E. 1845), the Boston Brigade Band (E. 1849-50), the Boston Brigade Brass Band, a merger of the Boston Brass Band and the Boston Brigade Band (J. 1849), as well as various quadrille bands (E. 1839, 1843).

<sup>2</sup> *Musical Magazine* 2 (28 March, 1840), 112.

was so sickening to whatever soul of music we had in us, that we have not been able to overcome the associations of the place enough to enter it again."<sup>3</sup>

Thus band music, accepted and welcomed on the concert platform in 1831, became an object of embarrassment by 1846. What happened in the interim?

Between 1830 and 1845 public attitudes toward instrumental music underwent a revolution in New England, and with them changing ideas about musical idealism and the democratic nature of American music. Those fifteen years form the most critical period for classical instrumental music in the history of America.

To place this in perspective: In 1829 Lewis Ostinelli, leader of the Tremont Theatre Orchestra in Boston, one of the largest orchestras ever assembled in the United States, was fired for attempting to program orchestral music that was too serious. An article in the Boston Daily Transcript observed: "*The theatre is a place of popular amusement, and the first thing to be remembered by the leader of the Orchestra, is, that he does not play to an assembly of musical dilettanti [...] That was the great fault with Ostinelli; he was ambitious and erred in judgement; his object seemed less to please the public than to please himself. The consequence was that many praised, whilst few listened to his music.*"<sup>4</sup>

By 1845 the Boston Academy of Music and the New York Philharmonic Orchestra were both regularly presenting heavily subscribed orchestral concerts featuring Beethoven symphonies; the Harvard Musical Association in Boston had launched the first successful string quartet series in America; and instrumental virtuosi found themselves awash in demand up and down the East Coast. And the idea of a classical canon of instrumental music, unimaginable in America in 1830, was rapidly taking shape.

Assuming there was a change in taste toward more refined instrumental music, what caused it, and how was it manifested? The change may be traced to two developments: the first more philosophical, the second more practical. First, musical idealism, apparent in earlier hymnists' attempts to reform sacred vocal music in America, extended to instrumental music. Second, public perception about string instruments changed dramatically. Regarding the first, by the late nineteenth century moral associations were attached to some instrumental music. Paul DiMaggio used the term "the sacralization of culture" to describe this tendency.<sup>5</sup> It did not appear in America until the late 1830's. The anonymous writer of the article about Ostinelli quoted above was clearly aware of a duality in his musical culture. His definition of that duality, between music for the cognoscenti (the dilettante, or the musician himself) and music for the people, was not that different from conceptualizations of the late nineteenth century, but his attitude was: He disapproved of a musician who was too ambitious, who was more interested in his art than in entertaining the public. The idealistic as-

<sup>3</sup> The Harbinger 4 (9 Jan., 1847), 77.

<sup>4</sup> Boston Daily Evening Transcript 29 Sept., 1830.

<sup>5</sup> Paul DiMaggio: *Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America, and Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston, Part II: The Classification and Framing of American Art*, in: *Media, Culture and Society* 4 (1982), 33-50, 303-22.

pect is totally absent. There is no suggestion that music, at least for the orchestra, should have any moral value beyond providing pleasure for the listeners. In 1830, the public might allow its taste in Psalmody to be improved but would have none of it in regard to secular music.

Part of the change in perception of the band had to do with repertoire. Through the mid-1830's band repertoire differed little from the orchestral repertoire. Almost all concerts involving a band or orchestra presented a variety of popular songs, dances, concertos and symphonic excerpts. The principal differences between band and other concerts were the prominence of dances and the tendency to feature instrumental rather than vocal solos. Band concerts ironically represented the most sustained attempts to present all-instrumental concerts in New England.

The idealistic reformers faced the problem of providing music that was consistent with their goals and free of improper associations. The music of Haydn, Mozart and Beethoven was relatively unknown in America, and where it was known, it was associated with exalted sacred choral music. The symphony as an idiom had only a sketchy history in early Federal America. As bands proliferated in the 1830's, playing for dances became one of their principal sources for income, and they became closely associated with dance music. This, as much as anything, tainted their position in the eyes of the idealists.

New England's Puritan heritage had much to do with the change. The principal advocate for a sacralized high musical culture was John S. Dwight. After giving up a career as a Unitarian minister, he argued, in a series of journals, the cause of the Classical canon of Haydn, Mozart and especially Beethoven in terms that any New Englander of Puritan lineage would understand. To Dwight all instrumental music was sacred, its very abstractness an advantage. Sacred music was "*elevating, purifying, love and faith-inspiring,*" and absolute instrument music represented the highest type of sacred music because it existed purely on its own terms, uncorrupted by language. Beethoven was the prime example: "*Are not some of the adagio movements of Beethoven's instrumental music almost the very essence of prayer? – not formal prayer, I grant, but earnest, deep, unspeakable aspiration? Is not his music pervaded by such prayer?*"<sup>6</sup>

Dwight provided a definition of instrumental music that placed it in a realm it had never before occupied in American culture. Yet when Dwight spoke of instrumental music, he meant orchestral, or chamber music, not band music. The change in perception regarding orchestral and band music that occurred around 1840 depended on another development, in the manner in which string and wind instruments themselves were regarded. Prior to 1840 wind instruments were favored in America, principally because of the prevalence of the military band. The flute was considered the favorite instrument of gentlemen, and the violin, in particular, was held in disrepute. It was associated with popular dance.

<sup>6</sup> John S. Dwight: *Address Delivered before the Harvard Musical Association, August 25, 1841*, in: *Musical Magazine* 3 (1841): 263-64.

In a review of the concerts of the 1839-40 season, John S. Dwight commented: "the Psalmody of the Country choir and the dancing master's fiddle, the waltzes and variations of the music-shop, Russell's songs, and 'Jim Crow,' and 'Harrison's Melodies,' are not apt to visit the popular mind with the deep emotions of true music." Few Americans may have understood Dwight's concern for the "deep emotions of true music," but many shared his view of the proper context of the violin. In the proposal to form the Harvard Musical Association, Dwight distinguished the proposals of his group, "the serious promoters of the best interests of the young," from "the killers of time only and those who scrape the fiddle for bread."<sup>7</sup>

The position of the violin is partly a remnant of Puritan influence, but is due even more to the absence of a violin tradition in America. There were few violinists, as opposed to fiddlers, and the split between a violin and a fiddle repertoire and style that emerged in mid-eighteenth-century Europe had, for a variety of reasons, bypassed the United States almost completely.

Francis Grund who lived in the United States from 1827 to 1836 observed that he did not hear a single amateur performer on the violin in the entire time he was in the States. Samuel Jennison reported that during his four years at Harvard, from 1835-39, he knew of only two string players, one violinist and one cellist. The Pierian Sodality, an undergraduate musical group at Harvard, persuaded the violinist to set his instrument aside and take up the flute before he could join them (most male amateurs in America played the flute). He was lucky. In 1830 the Arionic Sodality, a feeder organization to the Pierians, "voted that a nondescript freshman, who was heard scraping a fiddle be neglected." In his 1826 Address on Church Music, Lowell Mason advocated the use of instruments in church. In the absence of an organ, the instrument he considered the most desirable, Mason favored the violoncello. He admitted that he wanted to favor the violin, but could not because of its too many "irrelevant associations." To Mason "irrelevant" meant secular, profane or vulgar.<sup>8</sup>

The prevailing attitude about the violin changed totally in the 1840's. The principal reason was the appearance of many string virtuosi in America in the early 1840's. The virtuoso was received differently in America than in Europe. In Europe the virtuoso's reception progressed from astonishment to adulation and finally antagonism in some circles, as William Weber has documented.<sup>9</sup> This sequence began early in the nineteenth century, and the third phase was evident by the 1830's. Virtuoso concerts remained relatively uncommon in America throughout much of the federal period. As

<sup>7</sup> John S. Dwight, *The Concerts of Past Winter*, *The Dial* 1 (July, 1840), 125.

<sup>8</sup> Francis Grund: *The Americans in Their Moral, Social, and Political Relations* (Boston: A. N. Johnson, 1853), 85. Samuel Jennison: *Reminiscences of an Ex-Pierian*, in: Scrapbook at the Harvard Musical Association, Boston, Mass. *Records of the Arionic Sodality*. Cambridge: N. E. 1813, Manuscript book, Harvard Musical Association. John S. Dwight: *Music in Boston during the Past Winter*, *Harbinger* 1:155. John S. Dwight: *Report Made at a Meeting of the Honorary and Immediate Members of the Pierian Sodality*, 1837, reprinted in the *Boston Musical Gazette*, June 27 and July 11, 1838, 33-34, 42. Lowell Mason: *Address[sic!] on Church Music: Delivered by Request, on the Evening of Saturday, October 7, 1826* (Boston: Hilliard, Gray, Little, and Wilkins, 1827), 19.

<sup>9</sup> William Weber, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna* (New York: Holmes & Meyer, 1975), 19-20 and passim.

late as 1839, an instrumental virtuoso concert was still a novelty in America. I might add that even this situation was in large part due to technology. What made a virtuoso tour of America possible was the development of the railroad system in the 1830's and 40's. For instance, when the railroad line linking Philadelphia and Baltimore opened in 1838, it cut the travel time for the ninety-mile journey from three days to five hours.

Beginning in the 1840's, a number of violin virtuosos, the most famous being Ole Bull and Henri Vieuxtemps, came to America and demonstrated to Americans that the violin could be more than a dance fiddle. Prior to that time, most Americans had no idea what true violin playing was. In the connected cultural world of the twentieth century, it is hard for us to imagine just how deep that unfamiliarity was. The style and ability of these foreign performers was unprecedented, and for many listeners it was a revelation. Only then did perception of the instrument change. The concentration of European violin virtuosos in America in the critical years between 1840 and 1843 probably did much to establish the viability of a musical style based on string instruments, and with it, the notion of an instrumental high culture began to grow.

In this heady atmosphere of change, band music, at the very center of American musical life only some ten years earlier, was simply overwhelmed. Band music continued to enjoy a strong following throughout the nineteenth century, but in the emergent duality that had become apparent by 1840, it was associated with the vernacular. Orchestra music, however, enjoyed a new status: it was art, with a capital "A", it was the new sacred music of moral value to be distinguished from mere entertainment.

The only problem was, it was not democratic. And this was a problem. Practitioners of the time were explicitly aware that the orchestra was a visible symbol of a European hierarchy from which they wished to distance themselves. In 1840 Henry R. Cleveland lamented the state of music in the United States. His points are familiar: "*We have no tradition on which to build. There is no institution of patronage here of any kind (church or otherwise) and we do not enjoy the opportunity to hear fine music as in England. The habits of Americans are not conducive to the development of art, as most are engaged in business or some practical career; there is no wealthy class devoted to enjoyment.*"<sup>10</sup>

But what particularly concerned Cleveland was the danger that European practice posed. "*It may seem a strange assertion, that an art, which has ever been reared and fostered by wealth and aristocracy, can find a genial soil in this republic. Music, it will be said, is peculiarly at war with the spirit of democracy. There is not a more absolute monarch on the earth than the leader of the orchestra. The moment his divine right is disputed, the empire falls to destruction. For musicians, in the practice of their art, there can be none but an absolute autocracy, a pre despotism.*"

Cleveland advocated a music for the people: "*music must be in a considerable degree popular. That is, it must be addressed essentially to the people [...]* Music in

<sup>10</sup> Henry Cleveland: *Prospects for a National Music in America* in: *The Musical Magazine* 2 (18 Jan., 1840), 17.

*America must be surrendered to the people, must be domiciled among them, must grow up among them, or it cannot exist at all.*"<sup>11</sup>

This of course left out the orchestra, but other thinkers came to its rescue. The strongest advocate for instrumental music in antebellum New England was Samuel Eliot. Not only was he president of the Boston Academy of Music, but he held a number of political offices, including Mayor of Boston. He believed strongly in a Whig Republicanism, a political ideology prominent among the elite in early Federal America. Republicanism stressed civic duty, each person contributing to the common good according to his talents. It was not an egalitarian philosophy. The common good depended on a hierarchy in which each knew his place and stayed in it. And those at the top determined how each fit into the hierarchy. To Eliot, the orchestra was an ideal metaphor for this ideology. Individual flights of fancy must be subordinated to the needs of the overall ensemble: "*Music is the only art which, requiring the concerted action of numbers, in different spheres, can exemplify and enforce that principle of order and subordination of one man to another, without which harmony, whether in music or politics, cannot exist. It is a lesson not unimportant, surely, to young American to learn, that there are rules which must be obeyed. Every man must be willing to take the place for which nature has fitted him, and for which others, rather than he himself, think him qualified.*"<sup>12</sup>

And woe be unto him who is not willing to do so: "*The fate of him who neglects the part and the place in life for which he is fitted, for one to which he is not adapted, is failure complete and irreparable.*"<sup>13</sup>

Whig Republicanism was on the wane by the 1840's, as the older generation of colonial gentry died out, but by then it didn't matter. Bands and orchestras took on different social as well as aesthetic roles: The band was vernacular and democratic, most bands being essentially community organizations. The orchestra was, all concerns of democracy aside, hierarchical, even to some absolutist, but its political nature could be downplayed because of the idealism to which its music appealed.

In his argument that all music was inherently sacred – the more abstract the music, the more manifest its sacred qualities – John S. Dwight had not only taken the notion of taste one step further than earlier propagandists but had provided a means to allow Eliot's notion of taste to serve an elitist political agenda. Orchestra and chamber music were set apart. They possessed a quality that no other music did. From that principle, a musical hierarchy with a clear apogee was established.

Although few in the twentieth century today speak of the symphony as a moral force, remnants of that position remain. In almost every major city in America, the symphony orchestra is seen as the pinnacle of high culture and a source of civic pride, even though only a minute fraction of the population has any connection with its music. There is irony in that position. Most Americans frankly don't quite know what to make of the symphony, but they are convinced that it is good to have one. Yet in that

<sup>11</sup> Cleveland, 19-20.

<sup>12</sup> Samuel A. Eliot: *Music and Politics*, in: Dwight's Journal of Music 18 (1860): 345.

<sup>13</sup> Eliot, 345.

regard, the change in 150 years is dramatic. Before 1840 the very notion that music even could be high culture was an alien idea in the United States, and that it would be founded on an instrumental, hierarchical organization based on strings would have been beyond imagination. The changes in attitude came rapidly, and they may be traced directly to antebellum Boston.

## Kolloquium

### Pietismus als musikhistorisches Problem

Udo Sträter

#### Halle als ein Zentrum des Pietismus

Es hat eine besondere Spannung, das Pietismus-Kolloquium dieses Kongresses hier im Hörsaal der „Leucorea“, am alten Wittenberger Universitätsstandort der Lutherischen Orthodoxie zu veranstalten. Die gastgebende Universität, die seit 1817 in Halle vereinigte Doppeluniversität Halle-Wittenberg, ist zwei großen Traditionen verpflichtet, deren spätere Harmonie die gegeneinander gerichtete Frontstellung der Anfangsjahre hat vergessen lassen. Denn daß Halle seit der Gründungsphase seiner Universität ein Zentrum des Pietismus, ja im Zusammenspiel von Universität und Franckeschen Anstalten für mehr als drei Jahrzehnte das Zentrum überhaupt wurde, hatte man gerade in Wittenberg mit Empörung wahrgenommen, ja man hatte mißtrauisch und kritisch erkundet, was die „Hällischen Theologen“, wie man in deutlichem Doppelsinn zu schreiben pflegte, so taten, sagten und zum Druck gaben. Für die Wittenberger Orthodoxie zur Zeit Franckes war es klar, daß man den Pietismus in diesen Hörsälen nur zum Thema machen durfte, wenn man ihn angreifen oder widerlegen wollte.

Während gerade zu Beginn der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts der Kampf gegen den Pietismus weitflächig erfolgreich schien, eröffnete sich den anderswo vertriebenen Pietisten in Halle eine neue Basis weiterer Aktivitäten. Doch auch in Halle hielt der Pietismus nicht ohne Widerstände Einzug. Das lag, wie oft beschrieben,<sup>1</sup> an der spezifischen konfessionellen und politischen Situation in Brandenburg-Preußen. Das Herzogtum Magdeburg war gerade erst – 1680 – endgültig an Brandenburg gefallen. Die Stände waren es, die Politik und Konfession in eine Kampffront zusammenschweißten: je absolutistischer der calvinistische Landesherr sich gerierte, desto lutherisch-orthodoxer gebärdeten sich die Stände des Herzogtums Magdeburg. Wittenberg und Leipzig stärkten ihnen den Rücken, und Halle sollte die universitäre Gegengründung zu Wittenberg sein, wo seit 1662 kein brandenburgisches Landeskind mehr studieren durfte, wollte es daheim Karriere machen.

Verbinden sich heutiger *communis opinio* zufolge mit den Anfängen der Halle-schen Universitätsgründung zwei in ihrer Zeit innovative Bewegungen: die Früh-

<sup>1</sup> S. vor allem Klaus Deppermann: *Der halle'sche Pietismus und der preußische Staat unter Friedrich III. (I.)*, Göttingen 1961.

Aufklärung, personifiziert in der Gestalt des Juristen und Publizisten Christian Thomasius, und der Pietismus, repräsentiert durch den Pastor und Professor für orientalische Sprachen (später dann auch Theologieprofessor) August Hermann Francke, so sahen das die Zeitgenossen der Universitätsgründung durchaus anders, – vor allem die lutherisch-orthodoxen Gegner der erstberufenen Professoren. Für sie war klar: am Anfang der Universität Halle stand der Pietismus. Mag immer man heute Christian Thomasius als die frühe Verkörperung der Aufklärung bezeichnen – der lutherischen Stadtgeistlichkeit Halles jedenfalls und ihren Verbündeten in den Magdeburgischen Landständen galt Thomasius als ein Pietist – als der erste in Halle –, und er wurde als ein solcher von ihnen bekämpft.

Das kann nicht verwundern. Natürlich stand ja den Zeitgenossen der 1690er Jahre ein Begriff von „Frühaufklärung“ gar nicht zur Verfügung. Dieser ist eine wissenschaftliche Etikettierung späterer Zeit. Wohl aber glaubte man zu wissen, was „Pietismus“ sei: nämlich eine in akademischen Kreisen des benachbarten Leipzig ausgebrochene und in die Bürgerschaft übergesprungene Form heterodoxer Religiosität. Und Christian Thomasius war bekannt als derjenige, der seine juristischen Fähigkeiten in den Dienst eben jener Pietisten gestellt und in Leipzig den Kreis der heterodoxieverdächtigen Magister, August Hermann Francke an ihrer Spitze, verteidigt hatte.<sup>2</sup>

Thomasius, gerade als Anwalt der Pietisten aus Leipzig vertrieben, wußte, worauf es ankam.<sup>3</sup> Seine erste programmatische Disputation in Halle (1690) führte den Titel: *De felicitate subditorum Brandenburgicorum* – zu Deutsch: *Über das Glück, ein brandenburgischer Untertan zu sein*. Ihr Inhalt, ein Lob der brandenburgischen Kirchenpolitik und des Pietisten Philipp Jakob Spener, war eine gezielte Provokation gegen die lutherisch-orthodoxe Stadtgeistlichkeit Halles, die sich der Universitätsgründung vehement widersetzte, und Thomasius – weit davon entfernt, ein unschuldiges Opfer orthodoxer Verfolgungssucht zu sein – kommentierte den Wutschrei seiner Gegner mit den Worten: „*Hiermit hatte ich nun das Kalb ins Auge geschlagen*“.<sup>4</sup>

Aber auch Francke wußte, worauf es ankam. Er domestizierte die pietistische Bewegung, die noch zu Beginn der neunziger Jahre ekstatische Ausbrüche religiös begeisterter Mäde als Offenbarungen akzeptiert hatte, zu einer disziplinierten Reformbewegung. Im Königskrönungsjahr des Brandenburgers Friedrich (1701) resümierte Francke über seine Arbeit: „*da werden Christliche Hand-Werck- und Handels-Leute / gute Schul-Meister / ja auch Christliche Prediger und Raths-Leute praepariret ...*“

<sup>2</sup> Vgl. *Gerichtliches Leipziger Protokoll*, in: August Hermann Francke: *Streitschriften*, hrsg. v. Erhard Peschke (= Texte zur Geschichte des Pietismus II.1), Berlin u. New York 1981, S. 1-111. – Vgl. auch Hans Leube: *Die Geschichte der pietistischen Bewegung in Leipzig. Ein Beitrag zur Geschichte und Charakteristik des deutschen Pietismus* [Diss. phil. Leipzig 1921], in: ders.: *Orthodoxie und Pietismus. Gesammelte Studien, mit einem Geleitwort hrsg. v. Dietrich Blaufuß* (= Arbeiten zur Geschichte des Pietismus 13), Bielefeld 1975, S. 181f.

<sup>3</sup> Martin Gierl: *Pietismus und Aufklärung* (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 129), Göttingen 1997, besonders S. 418ff.

<sup>4</sup> Christian Thomasius: *Ernsthaftte / aber doch Muntere und Vernünfftige Thomasische Gedancken u. Erinnerungen über allerhand außerlesene Juristische Händel. Zweyter Theil*, Halle 1720, S. 105 (den Hinweis auf diesen Kommentar verdanke ich F. D. Plasan).

*Daher sich die Hohe Landes-Obrigkeit von solchen Anstalten nicht allein getreue und erwünschte Unterthanen gewiß versprechen / sondern auch die Hoffnung wol fassen kann / daß durch solche wolerzogene Unterthanen noch viele andere von einem straffbaren Leben werden abgeführt werden.*<sup>5</sup>

Der Begriff „Pietismus“ kommt von „pietas“: Frömmigkeit. Für viele Menschen unserer Zeit ist er schlichtweg negativ besetzt. Mancher Gebildete denkt an die frömmelnden Heuchler in der Gottschedin Komödie *Die Pietisterei im Fischbein-Rocke*, an die Frau Glaubeleichtin, den Magister Scheinfromm und den Herrn von Muckersdorff: sprechende Namen ätzender Kritik der Aufklärung am Pietismus. Mancher erinnert den *Anton Reiser* des Karl Philipp Moritz und denkt an die exaltierte Enge pietistischer Handwerker-Konventikel. Assoziationshorizonte reichen von seelenvoller Innerlichkeit, für die Goethes *Bekenntnisse einer schönen Seele* literarischen Rang geschaffen haben, über Negativphänomene wie eine drückende Bekehrungs-Pädagogik oder politisch reaktionäre Demokratieverweigerung in pietistischen Kreisen des 19. Jahrhunderts bis hin zu den wissenschaftsfeindlichen Stoßtrupps moderner „Piet-Cong“, wie die innerkirchliche Polemik fundamentalistische Gruppen zu etikettieren pflegt.

Aber der Pietismus ist ein differenziertes Phänomen.<sup>6</sup> Als Frömmigkeits- und Reformbewegung erfaßte er sowohl die lutherischen als auch die reformierten (calvinistischen) Kirchen. Zeitgleich der Aufklärung, entstand der „klassische Pietismus“ im ausgehenden 17. Jahrhundert und erlebte seine Blütezeit im 18. Jahrhundert. Die Erweckungsbewegungen des 19. Jahrhunderts konnten vielfach an einen „Spät-Pietismus“ anknüpfen. In den Formen des Württembergischen Pietismus und der Herrnhuter Brüdergemeine bestehen pietistische Traditionen und Gemeinschaften kontinuierlich bis in die Gegenwart. Es wird diskutiert, ob auch der englische Puritanismus des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts und die niederländische „Nadere Reformatie“ unter den Pietismusbegriff subsumiert werden können. Der katholische Jansenismus und der Quietismus sind verwandte Frömmigkeitsbewegungen.

Der deutsche Pietismus hat sich historisch in deutlich unterscheidbaren Traditionssträngen ausgeprägt. Neben einem „kirchlichen“ Pietismus, der auf innerkirchliche Erneuerung und Reform drängte, bildete sich zugleich ein heterogener, zumeist kirchenkritischer und separatistischer „radikaler“ Pietismus, der theologisch oft aus Quellen des mystischen Spiritualismus schöpfte und konfessionell indifferent war. Die Grenzen zwischen kirchlichem und radikalem Pietismus waren jedoch nicht selten fließend.

<sup>5</sup> *Die Fußstapfen des noch lebenden und waltenden liebevollen und getreuen Gottes* [1701], in: August Hermann Francke: Werke in Auswahl, hrsg. v. Erhard Peschke, [Witten] 1969, S. 53.

<sup>6</sup> An neueren Gesamtdarstellungen vgl. Johannes Wallmann: *Der Pietismus* (= Die Kirche in ihrer Geschichte. Ein Handbuch, Bd. 4, Lieferung O 1), Göttingen 1990. – *Geschichte des Pietismus*, Bd. 1: *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert*, hrsg. v. Martin Brecht, Göttingen 1993; Bd. 2: *Der Pietismus im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Martin Brecht u. Klaus Deppermann, Göttingen 1995.

Die Gemeinsamkeiten dieser unterschiedlichen Gruppierungen des Pietismus, die sich bisweilen gegenseitig bekämpften, sind oft eher negativ zu definieren von ihren gemeinsamen Gegnerschaften her. Jedenfalls: das, was wir unter Pietismus subsumieren, konnte unter unterschiedlichen kirchlichen, sozialen, politischen Bedingungen unterschiedliche Erscheinungsformen annehmen. Bekanntes Beispiel ist der Kontrast zwischen dem hallischen Pietismus August Hermann Franckes und seines Kreises und dem württembergischen Pietismus. Beide Formen sind von Philipp Jakob Spener her geprägt. Dennoch gehen sie, wie der Historiker Hartmut Lehmann gezeigt hat, Verbindungen mit unterschiedlichen sozialen Schichten ein, weisen unterschiedliche Sozialformen auf, hegen konträre politische Präferenzen und nehmen divergierende theologische Entwicklungen; auch ihre Lebensdauer ist unterschiedlich.<sup>7</sup>

Gerade in seiner Entstehungsphase, dem ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert, war der lutherische Pietismus ein Sammelbecken von Reformkräften in Kirche und Gesellschaft und nahm zeitweilig auch die Dimension einer oppositionellen Studentenbewegung an. In Leipzig sind es 1689/90 die jungen Magister, die sich um August Hermann Francke scharen und den Zorn der Professoren auf sich ziehen, weil sie Übungen zur praxisorientierten Bibelauslegung veranstalten, die mehr Zulauf haben als die Vorlesungen der Professoren, und schließlich Leipziger Kaufleute und Handwerker sich den Studenten zugesellen und mit ihnen von der neuen Lehrart profitieren wollen.

In Leipzig auch wird der Spottname „Pietist“, der erstmals in den 1670er Jahren belegt ist und durchaus „Frömmler“ meint, durch ein berühmt gewordenes Gedicht des Rhetorikprofessors Joachim Feller zur Selbstbezeichnung der neuen Bewegung umgedreht:

*„Es ist jetzt stadtbekant [später: Welt-bekant] der Nam der Pietisten/  
Was ist ein Pietist? Der GOTTes Wort studirt/  
Und nach demselben auch ein heilig Leben führt/  
Das ist ja wol gethan / ja wol von jedem Christen.“<sup>8</sup>*

In diesem Gedicht ist das Selbstbewußtsein der Bewegung klar formuliert: Der frühe Pietismus verstand sich als Fortführung der Reformation: nach Luthers Reformation der Lehre im 16. Jahrhundert müsse nun auch eine Erneuerung des Lebens folgen. In zunehmendem Gegensatz zur theologischen Orthodoxie verlangten die Pietisten eine Verlagerung des Schwerpunkts von der Dogmatik und Kontroverstheologie auf die biblische Theologie, auf innerliche Frömmigkeit (pietas) mit Praxisbezug (praxis pietatis) und auf die „Heiligung des Lebens“ (Ethik). Dabei griff er produktiv Elemente der innerkirchlichen Kritik- und Reformliteratur des 17. Jahrhunderts auf, die gegenüber den veräußerlichten Formen des alltäglichen „Gewohnheits-

<sup>7</sup> Hartmut Lehmann: *Pietismus und weltliche Ordnung in Württemberg vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Stuttgart [u.a.] 1969.

<sup>8</sup> Wallmann, *Der Pietismus*, S. O 8.

christentums“ – unter Rückgriff auf einen Buchtitel von Johann Arndt (1555-1621) – das Ideal eines lebendigen und tätigen „wahren Christentums“ propagierte.<sup>9</sup>

Der hallische Pietismus seiner „klassischen“ Blütezeit (ca. 1690-1730) kann also nicht verstanden werden auf der Grundlage eines allgemeinen geistesgeschichtlichen Konzepts von pietistischer Religiosität, Innerlichkeit, Subjektivismus etc., sondern nur, wenn man seine Wurzeln in der innerlutherischen Kirchenkritik- und Reformbewegung des 17. Jahrhunderts und sein eschatologisch qualifiziertes Selbstverständnis als einer religiös-sozialen Reformbewegung mit gesamtgesellschaftlichem Anspruch ernst nimmt.

Der hallische Pietismus ist in besonderer Weise dem Ansatz Speners verpflichtet. In der älteren Forschungsliteratur gilt Francke geradezu als derjenige, der Speners theoretische Ansätze in die Praxis überführt habe.<sup>10</sup>

Philipp Jakob Spener (1635-1705) wird als der eigentliche „Vater des lutherischen Pietismus“ angesehen. Als Senior der Pfarrerschaft in der Freien Reichsstadt Frankfurt a. M. verfaßte er seine pietistische Programmschrift *Pia Desideria* (1675)<sup>11</sup> mit dem charakteristischen Untertitel „*Hertzliches Verlangen / Nach Gottgefälliger Besserung der wahren Evangelischen Kirchen*“. Diese Schrift steht in der Tradition der innerlutherischen Kirchenkritik und Reformbewegung, die das ganze 17. Jahrhundert durchzog, unterscheidet sich aber von allen vorigen Reformprogrammen in zwei signifikanten Punkten, die in der gegenwärtigen Forschung als spezifische „notae Pietismi“ gewertet werden. Dies ist zum einen die gegen die lutherisch-orthodoxe Naherwartung des Jüngsten Tages gesetzte subtil-chiliastische „Hoffnung besserer Zeiten“,<sup>12</sup> also eine den zeitgleichen aufklärerischen Positionen ähnliche optimistische Zukunftsprognose; zum andern ist es die Begründung der Konventikel.<sup>13</sup> Diese sollten keine selbstgenügsam-frommen Kränzchen sein, sondern Motoren der Kirchenreform, wenn die beiden oberen Stände – Obrigkeit und Pfarrerschaft – versagen. Spener griff zurück auf das von Luther theologisch begründete, realiter aber nicht praktizierte emanzipatorische Konzept des „Allgemeinen Priestertums der Gläubigen“ und setzte auf die Bildung gemeindlicher Basisgruppen. Die Konventikel, in denen sich Kaufleute, Handwerker und auch Bauern an der Auslegung biblischer Texte beteiligten, wurden zum Zankapfel zwischen der pietistischen Bewegung und ihren Gegnern, die das Lehrmonopol der Pfarrerschaft durchbrochen sahen und die Gefahr kirchlicher und gesellschaftlicher Unbotmäßigkeit der „Laien“ an die Wand malten.

<sup>9</sup> Vgl. Hans Leube: *Die Reformideen in der deutschen lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie*, Leipzig 1924. – Arno Schleiff: *Selbstkritik der lutherischen Kirchen im 17. Jahrhundert* (= Neue Deutsche Forschungen. Abt. Religions- und Kirchengeschichte, Bd. 6), Berlin 1937.

<sup>10</sup> Vgl. etwa: Luise Wacker: *Die Sozial- und Wirtschaftsauffassung im Pietismus – untersucht in ihrer ideellen Ausgestaltung bei Spener, in ihrer praktischen Auswirkung bei Francke*, Diss. phil. Heidelberg 1922.

<sup>11</sup> Kritische Ausgabe: *Philipp Jakob Spener: Pia Desideria*, hrsg. v. Kurt Aland (= Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen 170), Berlin<sup>3</sup> 1964 [3. Nachdr. 1990].

<sup>12</sup> In Speners Worten die sichere Zuversicht, „daß GOTT noch einigen bessern zustand seiner Kirchen hier auff Erden versprochen habe“ (*Pia Desideria*, S. 43, 31-33).

<sup>13</sup> Wallmann, *Der Pietismus*, S. O 10.

Ähnlich wie der eine Generation ältere Spener wuchs August Hermann Francke in einer Tradition auf, die durch Arndtsche Frömmigkeit, englische Erbauungsliteratur und innerlutherische Kirchen- und Gesellschaftskritik geprägt war.<sup>14</sup> Anders als Spener hatte er im Umkreis des Herzogs Ernst von Sachsen-Gotha, genannt „der Fromme“ (gest. 1675), die kirchlichen, schulischen und sozialen Reformmaßnahmen eines Landesfürsten erlebt, der in engem Kontakt mit seinen theologischen Beratern die Herstellung einer disziplinierten christlichen Gesellschaft anstrebte.<sup>15</sup> In entscheidender Lebenskrise mit Spener und seinem Reformprogramm vertraut geworden, investierte Francke den ihm aus seinem „Bekehrungserlebnis“ (1687) zugewachsenen sozialen Aktivismus in das pädagogische, sozialfürsorgerische, wirtschaftliche und missionarische Großunternehmen des „Waisenhauses zu Glaucha vor Halle“. Bei ihm und seinen Mitarbeitern konkretisierte sich die Spenersche „Hoffnung besserer Zeiten“ zur Überzeugung, in Halle an der Errichtung des Reiches Gottes selbst mitzuarbeiten und, wie es die Werbeschrift des „Waisenhauses“ formuliert, den „Fußstapfen des noch lebenden und waltenden liebevollen und getreuen Gottes“<sup>16</sup> zu folgen. In einer Reihe großangelegter Projektentwürfe formulierten die hallischen Pietisten ihre Vorstellungen von einer Generalreformation aller Stände, – kulminierend in Franckes „Großem Aufsatz“ (1704).<sup>17</sup>

Konsequent nutzte Francke entstehende Verbindungen zu Adel und höherem Bürgertum, um Förderer und Multiplikatoren seiner Reformprojekte zu gewinnen. Schließlich, z. T. vermittelt durch Adel und Militärs, gewann er die Förderung durch das brandenburgisch-preußische Herrscherhaus. Carl Hinrichs hat ganz zutreffend herausgearbeitet: „Gewissermaßen dachte sich Francke den Staat als Vollzugsorgan der pietistischen Reformpartei“.<sup>18</sup> So kommt Hinrichs zu seinem prägenden Diktum von „Preußentum und Pietismus“.

Es wäre historisch naiv, sich mit einem moralischen Gestus über die Bereitschaft der hallisch-pietistischen Reformpartei zu mokieren, nach Möglichkeit auch die obrigkeitliche Gewalt in den Dienst ihrer Ziele zu stellen. Sie hat immer – anders als andere pietistische Gruppierungen – einen sozialen und politischen Gestaltungswillen und damit ein ausgeprägtes Verhältnis zur Macht gehabt. Historisch faszinierend ist,

<sup>14</sup> Zur Biographie Franckes noch immer grundlegend: Gustav Kramer: *August Hermann Francke. Ein Lebensbild*, 2 Bde., Halle 1880/1882. – Die neueste Darstellung bei Martin Brecht: *August Hermann Francke und der Hallische Pietismus*, in: *Geschichte des Pietismus*, Bd. 1, S. 439-539.

<sup>15</sup> Veronika Albrecht-Birkner: *Reformation des Lebens. Die Reformen Herzog Ernst des Frommen von Sachsen-Gotha und ihre Auswirkungen auf Frömmigkeit, Schule und Alltag im ländlichen Raum (1640-1675)*, Diss. theol. Halle 1998 (maschr.) [im Druck in den Halleschen Forschungen].

<sup>16</sup> In Auszügen kritisch ediert in: August Hermann Francke: *Werke in Auswahl*, hrsg. v. Erhard Peschke, [Witten] 1969, S. [30] 31-55. – Jetzt auch leicht zugänglich in einer unkritischen Ausgabe: August Hermann Francke: *Segensvolle Fußstapfen*, bearb. u. hrsg. v. Michael Welte, Gießen 1994.

<sup>17</sup> *August Hermann Franckes Schrift über eine Reform des Erziehungs- und Bildungswesens als Ausgangspunkt einer geistlichen und sozialen Neuordnung der evangelischen Kirche des 18. Jahrhunderts. Der Große Aufsatz*, hrsg. v. Otto Podczek (= Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Bd. 53, Heft 3), Berlin 1962.

<sup>18</sup> Carl Hinrichs: *Preußentum und Pietismus. Der Pietismus in Brandenburg-Preußen als religiös-soziale Reformbewegung*, Göttingen 1971, S. 89.

daß ihr der Weg von einer verspotteten Minderheit zu einer zeitweilig dominierenden Position tatsächlich gelungen ist.

Francke schuf sein Lebenswerk als Begründer der später so genannten „Franckeschen Stiftungen“, ursprünglich „Waisenhaus“ oder „Anstalten zu Glaucha vor Halle“ genannt. Ausgehend von der Sorge für verwahrloste Kinder seiner Gemeinde gründete er eine Armenschule und ein Waisenhaus (1695), aus denen im Verlauf der folgenden Jahrzehnte eine umfassende Schulstadt mit Schulen für Kinder aller Stände entstand. Mit einer auf „*Gottseligkeit* [das ist in der Sprache des 17. Jahrhunderts das deutsche Äquivalent von ‚pietas‘] und *christliche Klugheit*“ abzielenden Konzeption, in die er Ansätze der Reformpädagogik (Comenius, Ratke) aufnahm, verfolgte Francke das Ziel einer Gesellschaftsreform im christlichen Sinne.<sup>19</sup> Die Schulen gewannen schnell internationales Ansehen und zogen Schüler aus vielen Ländern Europas an, die – heimgekehrt oft in einflußreiche Positionen aufrückend –, zu Multiplikatoren der Ideen Franckes wurden.

Mit der Errichtung eines eigenen Waisen- und Schulhauses (1698-1700), das auf den Erfahrungen der vorbildlichen niederländischen Waisenpflege basierte, begann eine über die nächsten 50 Jahre sich erstreckende rege Bautätigkeit zur Deckung des stets steigenden Raumbedarfs der Anstalten. In der Finanzierung seiner Anstalten ging Francke neue Wege. Traditionell errichtete man Waisenhäuser, Armenhäuser und Hospitäler als Stiftung, nämlich auf der Grundlage eines gestifteten Kapitals, aus dessen Zinsertrag die laufenden Kosten gedeckt wurden. Francke verwarf bewußt die bei sozialen Projekten seiner Zeit vorrangig erhobene Forderung nach Stiftungskapital und investierte das ihm „*ad pias causas*“ zufließende Spendengeld unmittelbar in seine weitgespannten Projekte.<sup>20</sup> Durch gezielte Publizistik wie durch seine inzwischen weitreichenden Verbindungen bemühte er sich um Erhöhung und Verstetigung der Einkünfte. Die Erteilung eines kurfürstlichen Privilegs 1698<sup>21</sup> verschaffte Franckes Anstalten „*erwerbende Betriebe*“ (Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag; Apotheke), die zeitweise beträchtliche Einkünfte erwirtschaften konnten.<sup>22</sup> Vor allem aber bestimmte das Privileg, „*daß gleich wie solches Werck von M. Francken privatim angeleget worden / also solches hinkünftig unter unserm Namen / Schutz und Autorität*

<sup>19</sup> Peter Menck: *Die Erziehung der Jugend zur Ehre Gottes und zum Nutzen des Nächsten. Begründung und Intentionen der Pädagogik August Hermann Franckes*, Wuppertal, Ratingen u. Düsseldorf 1969. – Wolf Oschlies: *Die Arbeits- und Berufspädagogik August Hermann Franckes (1663-1727). Schule und Leben im Menschenbild des Hauptvertreters des halleschen Pietismus* (= Arbeiten zur Geschichte des Pietismus 6), Witten 1969.

<sup>20</sup> Udo Sträter: *August Hermann Francke und seine „Stiftungen“ – einige Anmerkungen zu einer sehr bekannten Geschichte*, in: Vier Thaler und sechzehn Groschen. August Hermann Francke. Der Stifter und sein Werk (= Kataloge der Franckeschen Stiftungen 5), Halle 1998, S. 15-31.

<sup>21</sup> *Chur=Fürstlich=Brandenburgisch. Privilegium Uber Das Waysen=Hauß Zu Glaucha an Halle*, Halle [1698], Reprint mit einem Nachwort v. Paul Raabe (= Kleine Texte der Franckeschen Stiftungen 5), Halle 1998.

<sup>22</sup> Ernst Bartz: *Die Wirtschaftsethik August Hermann Franckes*, Harburg-Wilhelmsburg 1934. – Heinz Welsch: *Die Franckeschen Stiftungen als wirtschaftliches Großunternehmen. Untersucht aufgrund der Rechnungsbücher der Franckeschen Stiftungen*, Diss. Halle 1955 (maschr.).

geführt / und als ein publiques Werck consideriret werden solle“<sup>23</sup>, gewährte den Anstalten Accisefreiheit und weitere wirtschaftliche Vergünstigungen und sicherte sie juristisch als „Annexum der Universität“ gegen mögliche Eingriffe durch Stadt oder Landstände.

Die Selbstdarstellung Franckes in öffentlichen Verlautbarungen setzte andere Akzente und spielte die Rolle der Privilegien herunter: „Die sämtlichen Privilegia, wenn sie zu ihrem völligen Stande durch den Seegen GOTTes gebracht werden sollten / und das gantze Werck von dem unverdienten Haß / der vieles bißhero verhindert / befreyet werden möchte / werden nicht so wol mir zu gegenwärtiger Zeit / als denen Nachkommen zu statten kommen; auf welche ich auch / bey deren Unterthänigsten Suchung mehr gesehen / als auff mich selbst / und auff die gegenwärtigen Umstände“.<sup>24</sup> Seine Erzählung, wie er immer wieder – manchmal in letzter Minute und überraschend – zu Geld gekommen sei und seine schon ungeduldigen Gläubiger habe auszahlen können, verdichtete Francke zu einem empirischen Gottesbeweis. Zugleich betonte er den göttlichen Charakter seines Werks, der durch die erfahrbaren und erfahrenen Wunder Gottes und aus dem Verzicht auf menschliche Vorsorge deutlich werde.<sup>25</sup>

Franckes Gegner sahen das anders, zum Beispiel Valentin Ernst Löscher, der orthodoxe Dresdner Superintendent, oder Johann Friedrich Mayer, königlich-schwedischer Generalsuperintendent in Pommern; ihm galt Halle nicht als die kontemplative Maria, sondern als die geschäftige Martha, die durch werbewirksame Aktivitäten und die geschickte Nutzung von Verbindungen Gelder locker zu machen versteht.<sup>26</sup>

Francke gelang es, eine Reihe hochqualifizierter, sich selbstlos einsetzender Mitarbeiter für seine Anstalten zu gewinnen. Dabei konnte er sich von Anfang an auf Freunde, Mitstreiter und studentische Anhänger aus Leipzig und Erfurt stützen, die ihm nach Halle folgten. Als einer der wichtigsten ist übrigens Johann Anastasius Freylinghausen (1670-1739) zu nennen, später Franckes Schwiegersohn, dann sein Nachfolger, der ja im Verlauf der musikwissenschaftlichen Diskussionen über den Pietismus keine unbedeutende Rolle spielt.

Die oft in der Literatur hagiographisch zelebrierte Mittelpunktstellung Franckes macht es schwer, den Anteil jeweiliger Eigeninitiative seiner „Mitarbeiter“ zu be-

<sup>23</sup> *Privilegium*, Bl. A2v.

<sup>24</sup> Francke, *Fußstapfen* [1701], in: Werke in Auswahl, S. 45.

<sup>25</sup> Ebda., S. 46: „Es ist aber aus obiger Vorstellung zur gnüge zu erkennen / daß das Werck / wie es im Glauben und Vertrauen auff den lebendigen GOTT / und nicht auff in Händen habende Mittel angefangen / also auch in eben demselbigen Glauben / und unter gleichen Prüfungen (der dazu kommenden Beyhülffen ohnerachtet) fortgesetzt sey; gleich wie es auch biß auff diese Stunde noch keine andere Gestalt hat.“

<sup>26</sup> *Das Durch die Geschäftige Martham, und nicht / wie fürgegeben wird / Durch die Das beste Theil erwehlende Mariam Seinen Unterhalt und Reichthum Suchende Wäysenhausß In Halle / Mit einer Fürschriff D. Johann Friedrich Mayers*, Greifswald o. J.[1709]. – Zu den Auseinandersetzungen mit Löscher vgl. Hans-Martin Rotermond: *Orthodoxie und Pietismus. Valentin Ernst Löschers „Timotheus Verinus“ in der Auseinandersetzung mit der Schule August Hermann Franckes*, Berlin 1959.

stimmen. Das gilt auch für einen der wichtigsten Partner Franckes, den Freiherrn Carl Hildebrand von Canstein (1667-1719), der nach Speners Tod auch der wichtigste Verbindungsmann für den unentbehrlichen Kontakt zum Berliner Hof wurde. Die bisweilen erhobene Behauptung, Canstein habe „einen so großen Anteil an dem Werk, daß seine Leistung ihn gleichrangig neben den Gründer stellt“,<sup>27</sup> ist bisher nicht ernsthaft überprüft worden. Bekannt wurde Canstein vor allem durch die zur Intensivierung der Bibelverbreitung 1710 gemeinsam mit Francke gegründete „Bibelanstalt“, die später seinen Namen tragen sollte; durch den kapitalkräftig unterstützten Einsatz innovativer Drucktechnik (Druck vom stehenden Satz) sorgte die Anstalt für die Herstellung preisgünstiger Bibeln und legte damit den Grund zur großen Bedeutung des Pietismus als einer Bibelbewegung.

Ein Zentrum der pietistischen Bewegung wurden Franckes Anstalten weit über die Arbeit in Halle und weit über innerdeutsche Verbindungen hinaus. Die Unternehmungen weiteten sich durch gezielte Kontakte auf Skandinavien, das Baltikum, besonders auch auf Ost- und Südosteuropa aus;<sup>28</sup> enge Beziehungen bestanden nach England (besonders zur *Society for Promoting Christian Knowledge*).<sup>29</sup> Halle wurde Mittelpunkt eines weitgespannten Kommunikationsnetzes und Zentrum für Übersetzungen der Bibel und pietistischer Literatur in zahlreiche europäische und außereuropäische Sprachen. Durch die Gründung der dänisch-halleschen Mission in Tranquebar/Indien (seit 1706)<sup>30</sup> und durch die Betreuung deutscher Auswanderergemeinden in den nordamerikanischen Kolonien Pennsylvania und Georgia<sup>31</sup> erreichten die von Halle ausgehenden Aktivitäten in der Mitte des 18. Jahrhunderts ihren größten Umfang. Die Verbindung von weltweiten Reformplänen, missionarischer Aktivität, Diplomatie und Kommerz durch den Handel mit Büchern und Medikamenten verdient noch nähere Untersuchung. Im Kontext absolutistischer Territorialstaatlichkeit des 18. Jahrhunderts wirken Franckes Unternehmungen wie eine Vorwegnahme der protestantischen Vereinsdiakonie des 19. Jahrhunderts.

So unplanbar auch ihre Etablierung in Halle zuvor gewesen ist, – die Pietisten traten in Halle mit einem festen Programm an. Dieses wird nicht gleich anfangs die Errichtung eines Waisenhauses und einer Schulstadt vorgesehen haben, wohl aber standen

<sup>27</sup> Eckhard Altmann: *Christian Friedrich Richter (1676-1711). Arzt, Apotheker und Liederdichter des Halleschen Pietismus*, Witten 1972, S. 7.

<sup>28</sup> *Halle und Osteuropa. Zur europäischen Ausstrahlung des hallischen Pietismus*, hrsg. v. Johannes Wallmann u. Udo Sträter (= Hallesche Forschungen 1), Halle u. Tübingen 1998. – *Der Pietismus in seiner europäischen und außereuropäischen Ausstrahlung*, hrsg. v. Johannes Wallmann u. Pentti Laasonen, Helsinki 1992.

<sup>29</sup> Daniel L. Brunner: *Halle Pietists in England: Anthony William Boehm and the Society for Promoting Christian Knowledge* (= Arbeiten zur Geschichte des Pietismus 29), Göttingen 1993.

<sup>30</sup> Daniel Jeyaraj: *Inkulturation in Tranquebar. Der Beitrag der frühen dänisch-halleschen Mission zum Werden einer indisch-einheimischen Kirche (1706-1730)* (= Missionswissenschaftliche Forschungen. Neue Folge, Bd. 4), Erlangen 1996.

<sup>31</sup> Hermann Winde: *Die Frühgeschichte der Lutherischen Kirche in Georgia*, Diss. Halle 1960 (maschr.). – Thomas J. Müller: *Kirche zwischen zwei Welten. Die Obrigkeitsproblematik bei Heinrich Melchior Mühlberg und die Kirchengründung der deutschen Lutheraner in Pennsylvania* (= Transatlantische Studien 2), Stuttgart 1994.

seit Speners Überlegungen der 60er und 70er Jahre die Reform der Gemeinden und vor allem eine Reform des Theologiestudiums an. Hatte Spener zunächst seine Hoffnungen auf die 1665 neugegründete Universität Kiel und seinen dort lehrenden Korrespondenzpartner Christian Kortholt, später einer der einflußreichsten Lehrer Franckes, gesetzt, sodann auf die Universität Gießen, wo ihm durch seine Beziehungen zum hessen-darmstädtischen Hof einiger Einfluß auf die Besetzung kirchlicher und universitärer Ämter gegeben war, so erkannte er sofort die ungleich größeren Wirkungsmöglichkeiten, die ihm seine neue Stellung als Propst und Konsistorialrat in Berlin (seit 1691) bot, und nutzte sie in konsequenter Personalpolitik. Damit wurde an der Universität Halle zum ersten – und einzigen – Mal eine geschlossen pietistische Theologische Fakultät etabliert und das Theologiestudium grundlegend verändert.

Erster Theologieprofessor in Halle – durch Speners Vermittlung noch vor Francke dorthin berufen – war Joachim Justus Breithaupt (1658-1732), seit einer gemeinsamen Studienzeit in Kiel mit Francke befreundet. Als Senior des Evangelischen Ministeriums in Erfurt war er dort gemeinsam mit Francke Mittelpunkt der pietistischen Streitigkeiten 1690/91 gewesen und hatte sich durch den Ruf nach Halle einem drohenden Amtsenthebungsverfahren entziehen können. Im Sommer 1695 wurde dann Paul Anton (1661-1730) auf die zweite Professur berufen, auch er ebenso von Spener geprägt wie auch seit Leipziger Studienjahren eng mit Francke verbunden. Francke selbst rückte dann 1698 in die Theologische Fakultät auf.<sup>32</sup>

Dieses Triumvirat, dessen Einmütigkeit in theologischen Fragen von Zeitgenossen staunend wahrgenommen wurde, behauptete für nahezu vier Jahrzehnte die Theologische Fakultät Halle als Zentrum der pietistischen Theologie. Seit 1709 gehörte noch Joachim Lange (1670-1744) dazu, der Polemiker und der Systematiker des hallischen Pietismus.

Dabei hatte der brandenburgische Kurfürst bei der Universitätsgründung zunächst nicht daran gedacht, in Halle eine rein pietistische, sondern eine möglichst preisgünstige Theologische Fakultät zu errichten. Neben Joachim Justus Breithaupt, der als gemäßigter „Pietist“ im Sinne Speners bekannt war, sollten zunächst zwei orthodoxe Hallenser Lutheraner als Professoren berufen werden, die ohnehin auf der Gehaltsliste standen.<sup>33</sup> Die Orthodoxen aber wollten mit der neuen Universität nichts zu tun haben, die ihnen als Vorhut des Absolutismus und zugleich einer gezielten Unterhöhung des Luthertums galt.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Udo Sträter: „Drei Kollegen, als zu Halle Breithaupt, Anton und Francke...“, in: Die Universität zu Halle und Franckens Stiftungen (= Katalog des Universitätsmuseums der Zentralen Kustodie, N.F. Nr. 4), hrsg. v. Ralf-Thorsten Speler, Halle 1998.

<sup>33</sup> Dies geht hervor aus einem bei Wilhelm Schrader (*Geschichte der Friedrichs-Universität zu Halle*, Teil II, Berlin 1894, S. 357-360) gedruckten *Erlaß über die erste Einrichtung der Universität* vom 27.08.1691. Demnach sollten neben Breithaupt die Pfarrer und Konsistorialräte Olearius und Schrader ernannt werden, die in den folgenden Auseinandersetzungen als Gegner des Pietismus auftraten.

<sup>34</sup> Übrigens standen auch später für Halle so bedeutende Gelehrte wie Stryck, Hoffmann oder Stahl nicht auf der ursprünglichen Berufungsliste. Vielmehr war auch für die Juristische und die Medizinische Fakultät geplant, auf schon in Halle vorhandene Praktiker zurückzugreifen, ebenso für die

Damit kam Spener mit seiner Personalpolitik zum Zuge. Zu seinem Freundeskreis gehörten Männer wie Eberhard von Danckelmann, Paul von Fuchs und andere Angehörige des lutherischen Beamten- und Militäradels, die mit der Gründung der neuen Fridericiana befaßt waren. Man wußte in Berlin, daß Spener Kandidaten für kirchliche und akademische Ämter in petto hatte – und auch ein Konzept zur Reform der Theologenausbildung. In seiner programmatischen Schrift *Pia Desideria* (1675) hatte er die Praxisferne der universitären Ausbildung beklagt: „Also lernen wir vieles / so wir oftters wünschen solten / nicht gelernet zu haben: Indessen wird dasjenige versäümet / daran uns mehr / ja alles gelegen ist .... Ach wie erfahren solches manche Christliche Theologi / wo sie durch Gottes gnade erstlich in ein ampt kommen / daß ihnen etwa ihr lebetag ein grosses theil der dinge / worauff sie ihre saure arbeit und schwere kosten gewandt / nichts nutzen: Hingegen wie sie fast erst auff's neue anfangen müssen / das mehr notwendige zu studiren“.<sup>35</sup> Von seinen Schützlingen durfte man sich in Halle eine Ausbildung erhoffen, die berufsbezogen und praxisorientiert, nicht aber konfessionspolemisch und kontroverstheologisch ausgerichtet war.

Der Pietismus blieb an der Universität Halle keineswegs auf die Theologische Fakultät beschränkt. Er zog nicht nur eine Vielzahl von Studenten an – schon in Leipzig war die pietistische Bewegung in erster Linie eine studentische Bewegung gewesen –, auch Professoren anderer Fakultäten waren in ihrer persönlichen Frömmigkeit pietistisch geprägt: in der ersten Generation vor allem der Jurist Samuel Stryck und die Mediziner Friedrich Hoffmann, Georg Ernst Stahl und Johann Juncker, der neben seiner Professur das Hospital der Franckeschen Anstalten leitete.

Franckes Anstalten und die Universität waren vielfältig miteinander verbunden, vor allem durch die Einrichtung von Freitischen und durch die Lehrtätigkeit von Studenten in den Anstaltsschulen. Ganz im Sinne des berufsbezogenen Ausbildungskonzepts war hier in einer frühen Studienphase Praxiserfahrung in die theoretische Ausbildung integriert; die Errichtung spezieller Lehrerseminare steht am Anfang der geordneten, professionalisierten Lehrerausbildung in Deutschland (1699: Seminarium Praeceptorum; 1707: Seminarium Selectum Praeceptorum). Die Bedeutung des Pietismus für die Pädagogik steht heute außer Frage. Vergleichbar war die Einbeziehung der Medizinstudenten in die Krankenpflege der Anstalten. Mit frühen Formen des bedside-teaching und schließlich mit Gründung des Junckerschen Krankenhauses brachte die Symbiose von Pietismus und Medizin Halle in eine führende Position in der medizinischen Ausbildung.

Die Rolle des Pietismus in der Friedrichs-Universität öffnet zumindest zwei Dimensionen: (1) einerseits läßt sie fragen, welche Impulse die pietistische Frömmigkeit möglicherweise freisetzte für die Erweiterung der Wahrnehmungsfähigkeit auf einzelnen wissenschaftlichen Gebieten, etwa der Medizin, oder für das Entstehen neuer Wissenschaftszweige wie der Pädagogik; (2) andererseits läßt sie vermuten, daß der

Philosophische. Als Auswärtige waren lediglich die schon berufenen Professoren Thomasius und Jakob Carl Spener vorgesehen (Schrader, S. 358).

<sup>35</sup> *Pia Desideria*, S. 25, 3-10.

Pietismus gerade einer Reihe von aufgeweckten Geistern der Zeit als die modernste, zeitgemäße Form des Christentums erschien. Offensichtlich besaß der Pietismus weit über die Theologie hinaus große Attraktivität wegen seiner bürgerlich-emanzipatorischen ebenso wie wegen seiner erfahrungs- und praxisbezogenen Dimensionen.

Etwa um 1730 vollzog sich ein Umbruch in der Theologischen Fakultät. Dieser Umbruch ist zum einen biographisch festzumachen. August Hermann Francke starb 1727, Paul Anton 1730 und Joachim Justus Breithaupt 1732. Nur Joachim Lange lebte noch bis 1744. Andererseits aber vollzog sich auch ein theologischer Umbruch, dessen Entwicklungsstränge bisher noch kaum erforscht sind. Schon Lange, dessen Rolle sich keinesfalls darin erschöpft, Franckes Mann fürs Grobe zu sein, weist eine deutlich größere Nähe zur Philosophie und zur orthodoxen Dogmatik auf als seine drei dienstälteren Fakultätskollegen. Daß gerade er den Angriff der Theologischen Fakultät gegen den Aufklärer Christian Wolff vorantrieb, der 1723 in der Vertreibung Wolffs aus Halle resultierte, liegt wohl weniger an einer grundsätzlichen Fremdheit gegenüber Wolffs Art zu philosophieren als vielmehr in seiner Bereitschaft, Wolff in seiner Argumentation zu folgen und die Schlacht auf gleichem Felde zu suchen. Mit Siegmund Jakob Baumgarten schließlich lehrte in der Fakultät – anfangs keineswegs unumstritten – ein Theologe, der vom Wolffschen Ansatz zu profitieren wußte und in Halle das Zeitalter der „Übergangstheologie“ begründete.

Damit drifteten seit Beginn der dreißiger Jahre Franckes Stiftungen und die Theologische Fakultät auseinander, obwohl sie personell noch immer mehrfach verklammert waren. Während Gotthilf August Francke (1699-1769) den Kurs seines Vaters beizubehalten versuchte, öffnete sich die Fakultät den neuen philosophischen Strömungen und entwarf eine neue Theologie. Schon vor der Rückberufung Wolffs nach Halle (1740) klagte der ostfriesische Hofprediger Johann Friedrich Bertram im Jahre 1738 in einem Brief an Lange: „*Mit den meiner Inspection untergebenen zu Halle studirenden Stipendiaten habe ich seit etlichen Jahren viel Mühe gehabt [...]. Es gehet leider alles in den Wolffianismus, je mehr man darüber klaget und schreibe*“<sup>36</sup>. Auch in den Stiftungen verlor der Pietismus nach Gotthilf August Franckes Tod an Gewicht.

Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts ist die Theologische Fakultät Halle eine Hochburg des Rationalismus. Die exakte Klärung, inwieweit die Symbiose mit dem preußischen Staat den hallischen Pietismus wirklich in die preußische Staats- und Beamtenmentalität hineinverwandelt hat, bedarf – trotz Hinrichs – noch näherer Studien. In Osteuropa, Indien und Nordamerika dagegen haben sich Traditionslinien des hallischen Pietismus bis in die Gegenwart gehalten. Ein Zentrum des Pietismus ist Halle seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert nicht mehr; wohl aber – dank seiner reichen Quellenbestände – seit mehr als hundert Jahren ein Zentrum der Pietismusforschung.

<sup>36</sup> Bertram an Joachim Lange, 24.06.1738 (Archiv der Franckeschen Stiftungen: A 188b, 546).

Christian Bunnars

## **Pietismus und kirchliches Lied im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Zu einigen Forschungsfragen**

In seinem Roman *Doktor Faustus* läßt Thomas Mann den jungen Adrian Leverkühn Vorträge des Organisten Wendell Kretzschmar besuchen. Auf Leverkühn macht derjenige Vortrag den tiefsten Eindruck, der unter dem Thema steht „*Das Elementare in der Musik*“ und von Johann Conrad Beissel handelt.<sup>1</sup> Beissel (1690-1768) ist keine Romanfiktion. Er war ein radikaler Pietist, der 1720 nach Pennsylvanien ausgewandert ist. Dort gründete er die Kommunität „Ephrata“, schuf Hunderte von Liedern und verfaßte mit seiner *Gesangbuchvorrede* „Über die Singarbeit“ eine der ersten Tonsetzlehren auf dem nordamerikanischen Kontinent.<sup>2</sup> Für Beissel führten spirituell erlebtes Leiden und strenge musikalische Regeln zu „göttlicher Kunst“. Eben dies war für Thomas Mann der Grund, an dem Pietisten Beissel sein eigenes, an Adorno genährtes Konzept einer durch Leiden hindurchgegangenen Musik zu exemplifizieren. „*Freiheit aus der Gebundenheit*“, eine Sprache „äußerster Kalkulation, zugleich *expressiv*“ – dieses Musikkonzept fand Mann bei Beissel vorgebildet.<sup>3</sup> Das zeigt an, daß mit dem pietistischen Lied keineswegs ein musikhistorischer Sonderpfad betreten wird. Vielmehr dürften sich in pietistisch geprägtem Singen schon früh Wesenszüge neuzeitlichen Musikverstehens und -verhaltens ausgeformt haben.

### **1**

In der Forschung zum pietistischen Lied besteht Aufholbedarf. Das hat unterschiedliche Gründe. Einmal haben es kirchliches Lied und Gesangbuch nicht leicht gehabt, das Interesse universitärer Forschung zu finden. Ein Wandel in dieser Situation wird seit einigen Jahren signalisiert durch das der Universität Mainz assoziierte, unter Leitung des Literaturwissenschaftlers Hermann Kurzke stehende und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Graduiertenkolleg „Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär“. Forschungsbedarf ist ferner begründet in einer lange verbreiteten Unterschätzung des Pietismus als historischem Phänomen. Hier ist durch die seit 1965 arbeitende „Historische Kommission zur Erforschung des Pietismus“ ein Wandel eingeleitet worden.<sup>4</sup> Seit jüngerem wird die Pietismusforschung entscheidend

<sup>1</sup> Diese Passagen finden sich im achten Kapitel des Romans.

<sup>2</sup> Zu Beissel vgl. Jeffrey A. Bach: *Voices of the Turtledoves. The Mystical Language of the Ephrata Cloister*, Diss. phil., Duke University, Dept. of Religion, Durham/N.C., USA, 1997. Zu Beissel und Thomas Mann vgl. Christian Bunnars: *The Birth of Freedom Out of Bondage*, in: *The Hymn*, Vol. 36 (1985) 3, S. 7-10.

<sup>3</sup> Die Zitate, auf die Musik des Romanhelden Leverkühn bezogen, im 46. Kapitel des Romans.

<sup>4</sup> Vgl. besonders die im Erscheinen befindliche *Geschichte des Pietismus*, Bd. 1 und 2, hrsg. v. Martin Brecht, Göttingen 1993 und 1995. Bibliographien zu allen Bereichen der Pietismusgeschichte erscheinen laufend in: *Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des neueren Protestantismus* 1 (1974) – 25 (1999); wird fortgesetzt.

auch durch das „Interdisziplinäre Zentrum für Pietismusforschung“ in Halle vorange-  
trieben. Insgesamt hat sich gezeigt, daß es sich beim Pietismus nicht nur um das  
schmale Rinnsal einer innerkirchlichen Reformbewegung handelt, vielmehr um einen  
breiten Strom der Christentumsgeschichte seit der frühen Neuzeit, der in vielfältigen  
Verbindungen zu kulturellen und sozialen Bereichen steht.

In der deutschen Forschung ist die Bemühung um das pietistische Lied noch zu-  
sätzlichen Blockaden ausgesetzt gewesen, haben doch in der Hymnologie und im  
praktischen kirchlichen Singen seit dem 19. Jahrhundert restaurative, das ältere kirch-  
liche Lied bevorzugende und also pietismusunfreundliche Tendenzen vorgeherrscht.  
Noch Friedrich Blume sah den Qualitätsverlust des Liedes proportional zum Einfluß  
des Pietismus.<sup>5</sup> Nur interdisziplinären Forschungsbemühungen wird es gelingen, sol-  
che wissenschaftsgeschichtlich bedingten Engführungen aufzulösen.

In der internationalen Forschung ist unvoreingenommener mit der pietistischen  
Liedtradition umgegangen worden. Es verwundert darum nicht, daß jüngste monogra-  
phische Arbeiten zum deutschen pietistischen Lied durch Dianne McMullen in den  
USA (1987/1995) und Suvi-Päivi Koski in Finnland (1996) vorgelegt worden sind. In  
Deutschland bietet ein von Gudrun Busch und Wolfgang Miersemann herausgegebe-  
ner Sammelband neue und breite Perspektiven (1997). Zu Liedern und Gesangbü-  
chern von Gerhard Tersteegen (1997) und Philipp Friedrich Hiller (1999) sind neue  
Informationen und Interpretationen vorgelegt worden.<sup>6</sup> Daß die Bedeutung des Pie-  
tismus für die Musikgeschichte inzwischen allgemein stärkere Beachtung findet, zeigt  
die Tatsache, daß die zweite Auflage der MGG einen eigenen, von Martin Geck ge-  
schriebenen Artikel zum Stichwort *Pietismus* bringt (1997).<sup>7</sup>

## 2

Terminologisch werden Lieder des Pietismus im allgemeinen unter dem Oberbegriff  
„Kirchenlied“ rubriziert. Das ist nicht unproblematisch, weil mit diesem Terminus  
meistens Elemente kirchlich-liturgischer Verbreitung, ja Kanonisierung verbunden  
werden, was freilich auf Lieder des Pietismus nur partiell zutrifft. Statt dessen den Be-  
griff „Geistliches Lied“ zu verwenden, entspräche zwar Sprachregelungen des 17. und  
18. Jahrhunderts selbst, könnte aber das Mißverständnis fördern, diese Lieder seien  
von Ursprung und Funktion her ausschließlich dem privaten Bereich verbunden. Das  
wiederum entspricht nicht ihrem Gebrauch in neuen Sozialformen des Pietismus,  
auch nicht der möglichen Rezeption in den Liedgesang des öffentlichen Gottesdiens-

<sup>5</sup> Vgl. Friedrich Blume: *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. <sup>2</sup>1965, S. 173-176.

<sup>6</sup> Dianne M. McMullen: *The Geistreiches Gesangbuch of Johann Anastasius Freylinghausen (1670-1739): A German pietist hymnal.*, Diss. Ann Arbor, Michigan, 1987. Suvi-Päivi Koski: *Geist=reiches Gesang=Buch vuodeltae 1704 pietistisenä virsikirjana*, Helsinki 1996 (mit ausführlicher deutscher Zusammenfassung). „Geist=reicher“ *Gesang. Halle und das pietistische Lied*, hrsg. v. Gudrun Busch u. Wolfgang Miersemann, Tübingen 1997. *Gerhard Tersteegen – evangelische Mystik inmitten der Aufklärung*, hrsg. v. Manfred Kock u. Jürgen Thiesbonenkamp, Köln 1997. *Gott ist mein Lobgesang: Philipp Friedrich Hiller (1699-1769), der Liederdichter des württembergischen Pietismus*, hrsg. v. Martin Brecht, Metzinger 1999.

<sup>7</sup> In MGG2S, Bd. 7 (1997), Sp. 1595-1598.

tes hinein.<sup>8</sup> Es wäre zu prüfen, ob ein von Hans-Georg Kemper literaturwissenschaftlich in Vorschlag gebrachter Begriff auch musikologisch geeignet ist, nämlich zu sprechen von „kirchenorientiertem geistlichen Lied“.<sup>9</sup>

Was meinen nun „Pietismus“ und „pietistisch“? Von der historischen und systematischen Begriffsklärung wird es abhängen, ob und wie sich der Pietismusbegriff als kultur- und musikgeschichtliche Kategorie eignet und was mit ihm liedgeschichtlich bezeichnet werden könnte. Die im Erscheinen befindliche *Geschichte des Pietismus*<sup>10</sup> begreift den Pietismus als eine wesentliche Ausprägung vor allem evangelischer Christentumsgeschichte von etwa 1600 an bis in die Gegenwart, gekennzeichnet durch Reformanliegen im Blick auf Kirche und Welt; durch neue kirchliche Sozialformen; durch Betonung entschiedenen, individuell geprägten Christseins; durch veränderte theologische Akzentsetzungen. Manche Forscher – so Johannes Wallmann – sprechen für die Zeit ab 1675 (in diesem Jahr erschien Philipp Jakob Speners fundamentale Reformschrift *Pia desideria*) von einem „Pietismus im engeren Sinne“, für die Zeit davor von einem „Pietismus im weiteren Sinne“.<sup>11</sup> Quell- und Prägekraft für letzteren hatten besonders Johann Arndts Bücher *Vom wahren Christentum* (ab 1606). Die in der Forschung – auch der musikhistorischen – früher häufiger verwendeten Begriffe „Frühpietismus“ oder „Reformorthodoxie“ werden in der jüngsten Pietismusforschung – wenn überhaupt – nur noch sehr eingeschränkt gebraucht. Für Arndt und die sich ihm anschließende Richtung wird häufig als von einer „Frömmigkeitsbewegung“ gesprochen. Ob und wie weit es angezeigt ist, für die Spener vorausgehenden Phänomene bereits als von „Pietismus“ zu sprechen, ist derzeit noch strittig. Freilich wird die Diskussion darüber vornehmlich in der deutschen Forschung geführt. In der nordamerikanischen und englischen Forschung ist es weithin üblich, den Pietismus mit Johann Arndt beginnen zu lassen – so auch in Geoffrey Webbers Buch über norddeutsche Kirchenmusik (1996).<sup>12</sup> Daß sich das auch liedgeschichtlich nahelegen dürfte, zeigt beispielsweise die Tatsache, daß so wichtige Beförderer pietistisch geprägten Singens wie Johann Anastasius Freylinghausen (ab 1704) und Johann Porst (ab 1709) sich auf Johann Arndt bezogen haben.

In der Frage nach Motiven für die Wandlungen im Liedbereich ist für eine multi-kausale Sicht zu plädieren. Sie hat musikgeschichtliche und individualitätsgeschichtliche Faktoren zu berücksichtigen, frömmigkeitsmäßige ebenso wie sozial- und kriegsgeschichtliche.

<sup>8</sup> Das auf eine recht strikte Unterscheidung von „Kirchenlied“ und „Geistlichem Lied“ hin orientierte Konzept von Irmgard Scheitler: *Das Geistliche Lied im deutschen Barock*, Berlin 1982, ist von verschiedenen Seiten angefochten worden.

<sup>9</sup> Vgl. Hans-Georg Kemper: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*. Bd. 5/1: Aufklärung und Pietismus, Tübingen 1991, S. 37; vgl. ebda. S. 37-42 den Forschungsüberblick über den Pietismus unter Berücksichtigung des Liedes.

<sup>10</sup> Vgl. dazu die Angaben in Anmerkung 4.

<sup>11</sup> Vgl. Johannes Wallmann: *Die Anfänge des Pietismus*, in: *Pietismus und Neuzeit* 4 (1977/78), S. 11-53. Vgl. auch den Forschungsbericht von Martin Brecht in: *Geschichte des Pietismus* 1 (1993), S. 1-10.

<sup>12</sup> Geoffrey Webber: *North German Music in the Age of Buxtehude*, Oxford 1996.

## 3

Wird der Pietismus so ausgedehnt bestimmt wie angedeutet, dann verstärkt sich die Notwendigkeit von Differenzierungen. Differenzierungen sind angezeigt für das Verhältnis pietistisch bestimmten Singens zur orthodox-konfessionellen Musikkultur. Was Friedhelm Krummacher (1978)<sup>13</sup> für die protestantische Figuralmusik ange-mahnt hat, gilt auch für das kirchlich orientierte geistliche Lied des 17. und 18. Jahrhunderts: daß nämlich Orthodoxie und Pietismus nicht einfach auf bestimmte musikalische Gestaltwerdungen verteilt werden können, daß vielmehr beide sich beeinflussen, durchdringen, auch abstoßen können.

Differenziert werden muß im Blick auf pietistische Lied- und Singekonzepte. Arndt und Joachim Lütke-mann, Heinrich Müller, Johann Rist und Spener, Frey-linghaus und Porst, Nikolaus Ludwig Graf Zinzendorf und Tersteegen – um besonders wichtige zu nennen –, sie unterscheiden sich in ihren spirituellen Intentionen und angezielten Praxisverwirklichungen durchaus.

Differenziert werden müssen die Komponisten von Liedern mit pietistischer Prä-gung. Joachim Kremer hat anläßlich eines Aufsatzes über Christian Flor in diesem Zusammenhang biographische Studien angeregt (1997).<sup>14</sup> Wie war das Liedverständnis, wie war das Verhältnis zu pietistischen Pastoren und zu pietistischem Schrifttum bei einem Heinrich Albert, Johann Schop, Johann Crüger, Johann Georg Ebeling, bei Flor, Adam Krieger, Johann Georg und Johann Rudolf Ahle, bei Peter Sohren, den weithin (noch) anonymen Komponisten des Freylinghausenschen Gesangbuches?

Differenziert werden muß schließlich die musikalische Liedsprache selbst. Infolge der oben gekennzeichneten Forschungssituation mangelt es hier noch an vielen Vorarbeiten. Das gilt auch für Fragen der Ausführungspraxis.

## 4

Es gibt, überspitzt formuliert, nicht das pietistische Lied, es gibt dieses nur in spezifischen Ausprägungen. Gleichwohl muß gefragt werden: Gibt es im Blick auf pietistisch (mit)geprägte Lieder im 17. und 18. Jahrhundert liedmusikalische, liedästhetische, liedtheologische Grundlinien, die sich durchhalten? Es sei versucht, einige Linien anzudeuten.

4.1 In allen pietistischen Formationen und bei den meisten Persönlichkeiten, die dem Pietismus nahestanden oder ihn vertraten, haben Lied und Liedgesang eine hervorgehobene Bedeutung gehabt. Der Pietismus des 17. und 18. Jahrhunderts ist in hohem Maße eine Liederbewegung gewesen. Bei manchen Vertretern gibt es gleichzeitig Vorbehalte gegenüber der Figuralmusik. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts scheinen sich solche Vorbehalte gemildert zu haben. Die Symbiose von Pietismus und Lied entwuchs einer Reihe von Motiven. So war die kleine musikalisch-poetische Form

<sup>13</sup> Friedhelm Krummacher: *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978, S. 409-412.

<sup>14</sup> Vgl. Joachim Kremer: *Der „kunstbemühte Meister“: Christian Flor als Liedkomponist Johann Rists*, in: *Christian Flor (1626-1697) – Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800). Texte und Dokumente zur Musikgeschichte Lüneburgs*, hrsg. v. Friedrich Jekutsch, Joachim Kremer u. Arndt Schnoor (= Musik der frühen Neuzeit 2), Hamburg 1997, S. 52-85, S. 78f.

des Liedes auch für künstlerisch ungebildete Menschen faßbar, verstehbar und mitvollziehbar. Es eignete sich zur Realisierung eines weniger hierarchischen und mehr „demokratischen“ Gemeindegedankens, dem viele Pietisten nahestanden. Liedgesang war nicht abhängig von kirchenmusikalischen Ämtern und rituellen Vorgaben, konnte sich vielmehr selbst- und gruppenbestimmt vollziehen; so diente er der individuellen Frömmigkeit ebenso wie der Kommunikation in neu entstehenden Sozialformen.

4.2 In pietistisch geprägten Liedern trat neben, auch gegen das Institutionelle das Individuelle musikalischen Vollzuges. Der Einzelne wurde zum bevorzugten Quellort und Ziel singender Frömmigkeit. „*Hauß= und Hertz=Musica*“ (Johann Heermann 1630), „*Praxis pietatis melica*“ (Crüger 1647), „*Seelenmusik*“ (Heinrich Müller 1659), inspirierter „*Geist=reicher Gesang*“ (Freylinghausen 1704) – solche Kernworte aus Gesangbuchtiteln sind kennzeichnende Schlüsselbegriffe. Eine neue Gotteserfahrung verschränkte sich mit neuer, musikalisch vollzogener Selbsterfahrung. In Spitzenäußerungen zur Liedfrömmigkeit wurde die weit in die Neuzeit weisende, damals freilich ästhetisch erst fragmentarisch realisierte Position vertreten, Musik ziele auf innerseelisches Erleben, das eigentlich unsagbar und in klingenden Gestalten nur fragmentarisch darstellbar sei. Mit einem derartigen, letztlich aus der Mystik gespeisten Musikbegriff wurden Gedanken der späteren musikalischen „Empfindsamkeit“ und Frühromantik präludiert.

4.3 Der Zug zum Individuellen zeigte sich in einer Flut neuer Lieder und Gesangbücher, musikalisch u. a. in dem besonders von Crüger geförderten Übergang des kirchlichen Liedes zur Dur-Moll-Tonalität, durch die häufige Beigabe des Generalbasses zu den Liedmelodien in Gesangbüchern (erstmalig bei Crüger 1640), durch die Prägung vieler Melodien im Stil der Soloaria, verbunden mit modulatorischen Energien in der Harmonik. Bei Freylinghausen (ab 1704) sind es vermehrte Aufnahme von Tripeltakt und von Dreiklangssprüngen in der Melodieführung, die auffallen und die in Entsprechung zu begeisterter Jesuserotik und zu mystischem Enthusiasmus zu stehen scheinen.

4.4 Lieder haben im Pietismus neue Funktionen wahrgenommen. Im konfessionell und rituell geprägten Kirchensystem dienten sie vornehmlich der Weitergabe von Lehre und Bekenntnis; sie waren Medien für die affektive Zustimmung zu vorgeordneten Glaubenswahrheiten und waren in hohem Maße eingebettet in kirchenjahreszeitliche und kollektive Vollzugsformen. Der Pietismus unternahm einen Paradigmenwechsel hin zu einem vermehrt individuellen Ausdrucks- und Eindruckscharakter des Singens. Lieder dienten einem stark emotionalen Umgehen mit Frömmigkeitsinhalten und mit dem eigenen Selbst. Sie befestigten die Identitätserfahrung der frommen Gruppe, gaben dem Einzelnen Raum für Spontaneität und für ekstatisches Erleben. Neben musik-, sprachwissenschaftlichen und theologischen Forschungsaufgaben warten hier auch solche musikpsychologischer und –soziologischer Art.

4.5 Pietistisches Liedersingen hat sich mit neuen Sozialformen verbunden. Ihnen gegenüber gilt es, sich zu vergegenwärtigen, in wie hohem Maße im 17. und 18. Jahrhundert kirchliche Kunstmusik und Hymnodie in die öffentliche gottesdienstliche Kultur eingebunden waren. Auch die sich pietistisch anreichernde musikalische Haus- oder Schloßandacht, selbst neue Lieder waren oft nicht strittig, wenn sie in den Le-

bensformen des konfessionellen Systems verblieben. Zum Konflikt kam es, als Theophil Großgebauer 1661 sich der kirchenmusikalischen Sozialdisziplinierung nicht mehr fügte, die Ämter von Kantor und Organist kritisierte und das vermehrte Liedersingen der Laien forderte.<sup>15</sup> Als seit den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts Spener, bald auch August Hermann Francke und andere mit „Collegia pietatis“ systemabweichende Versammlungsformen schufen, in denen viel gesungen wurde, als pietistisch dominierte Gesangbücher erschienen, als in Halle und bei der zunächst als „Sekte“ angesehenen Herrnhuter Brüdergemeine mit „Singstunden“ sich eigene musikalische Versammlungsformen bildeten, führte das zu ausgedehnten Streitigkeiten zwischen Orthodoxen und Pietisten über die Fragen von Lied und Musik.<sup>16</sup> Theologische Fragen spielten dabei ebenso eine Rolle wie ästhetische. Die Heftigkeit der Kontroversen – kulminierend in einem Gutachten der Wittenberger orthodoxen Theologen 1716 gegen das Freylinghausensche Gesangbuch<sup>17</sup> – ist auch sozialpsychologisch mitbedingt. Bestimmte Ausprägungen pietistischen Singens bedeuteten nämlich einen selbstbestimmten, laikal verfaßten Gegenentwurf zum ständisch-aristokratischen, theologisch kontrollierten Musiksystem.

4.6 Daß in dem eben berührten Zusammenhang auch musikgeschichtliche Frauenforschung zu treiben ist, darauf weisen Untersuchungen von Friedrich de Boor zu den sogenannten „singenden Mägden“ um 1692, insbesondere zu Anna Maria Schuchart hin (1996/97).<sup>18</sup> Ekstatisches Erleben und hysterische Äußerungsform dürften sich auch als musikalischer Emanzipationsversuch verstehen lassen.

Wer zum pietistischen Lied forscht, ist zumeist auf die verstreuten, oft raren Originalquellen angewiesen. Die bekannte ältere Melodienedition von Johannes Zahn ist unvollständig und spart die Generalbaßnotierungen aus. Wann die Edition Deutsches Kirchenlied sich zum Pietismus vorgearbeitet haben wird, ist nicht absehbar. Für das Jahr 2004 ist eine historisch-kritische Edition der beiden Bände des Freylinghausenschen Gesangbuches (1704, 1714) samt Kommentierung geplant.<sup>19</sup> Das wird die Quellenbasis entscheidend verbessern. Freylinghausens Bücher und deren Umkreis bilden gegenwärtig den Schwerpunkt von Forschungsbemühungen zum pietistischen Lied.

Dabei wäre rezeptionsgeschichtlich auch zu untersuchen, wieweit die Liedmusik zum „Freylinghausen“ in breiteren Kreisen praktiziert worden ist, oder ob sie in ihrer relativ kunstvollen Formung auf die musikpädagogische Bildung bezogen war, die im Schulsystem August Hermann Franckes in Halle vorgesehen war. Überhaupt bedarf

<sup>15</sup> Vgl. Christian Bunnens: *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Göttingen und Berlin 1966, bes. S. 81-99.

<sup>16</sup> Vgl. jetzt besonders Jürgen Heidrich: *Der Meier-Mattheson-Disput. Eine Polemik zur deutschen protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1995.

<sup>17</sup> Eine Dokumentation des Wittenberger „Bedenckens“ gibt McMullen, S. 601-631.

<sup>18</sup> Friedrich de Boor: *Anna Maria Schuchart als Endzeit-Prophetin in Erfurt 1691/92*, in: *Pietismus und Neuzeit* 21 (1996), S. 148-183. Ders.: *Das Auftreten der „pietistischen Sängerin“ Anna Maria Schuchart in Halle 1692*, in: Busch und Miersemann, S. 81-122.

<sup>19</sup> Das Editions- und Buchprojekt erfolgt im Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle und steht unter der Leitung von Dianne McMullen und Wolfgang Miersemann.

das Verhältnis von Sozialstatus und pietistischem Liedgesang weithin noch der Erforschung.

In späteren Editionen des „*Freylinghausen*“ finden sich des öfteren elaborierte und schlichte musikalische Fassungen für das gleiche Lied nebeneinander. Das läßt sich als Spiegelung zweier Tendenzen pietistischer Liedgeschichte deuten. Das Streben nach individuellem Ausdruck führte zu elaborierten Musikcodes, dasjenige nach Breitenverständlichkeit und Vergemeinschaftung ließ schlichte Formungen bevorzugen. Joachim Kremer hat auf eine solche Doppeltendenz bereits für die Kompositionen zu Texten Johann Rists aufmerksam gemacht.<sup>20</sup> Ob das „Volkston“-Liedideal der „Zweiten Berliner Liederschule“ in transponierter Weise Liedauffassungen des Pietismus beerbt hat, wäre noch genauer zu prüfen.

<sup>20</sup> Vgl. Kremer, besonders S. 59ff.

Martin Geck

## Bach und der Pietismus

Von einem so komplex denkenden Komponisten wie Bach wird man nicht erwarten, daß er sich dem Pietismus an den Hals geworfen hätte. Ebenso wenig sollte man freilich damit rechnen, daß er sich die Angebote hat entgehen lassen, die der Pietismus bei der Entwicklung einer modernen, von subjektiver Erfahrung getränkten Tonsprache zu machen hatte – Pietismus hier nicht verstanden als eine eng umrissene Kirchenpartei, sondern als eine breite ideen- und frömmigkeitsgeschichtliche Strömung, die zum modernen Verständnis von Welt und Mensch Wesentliches beigetragen hat.

Als das 19. Jahrhundert Bach wiederentdeckte, hat es nicht vorrangig danach gefragt, ob dieser einer orthodoxen oder einer pietistischen Kirchenpartei zuzurechnen sei, sondern unabhängig von biographischen und zeitgeschichtlichen Details pietistische Gefühlsströme in seiner Musik wiedergefunden – vorab in der *Matthäuspassion*. So unterschiedliche Persönlichkeiten wie der Links-Hegelianer Arnold Ruge oder der Musikkritiker Eduard Hanslick haben ganz selbstverständlich vom „*Pietismus in Bachs Musik*“ gesprochen. Und Friedrich Nietzsche spürte in Bachs Pietismus etwas vom „*Geist der modernen Musik*“ und vom Ausdruck eines „*innerlichst erregten Gemütes*“. Erst von Philipp Spitta und noch mehr von der liturgischen Erneuerungs- und der Bachbewegung des 20. Jahrhunderts ist die Vorstellung eines pietistisch beeinflussten Bach als herabsetzend erlebt und demgemäß abgewehrt worden.

Was das 19. Jahrhundert als „*Pietismus in Bachs Musik*“ erfuhr, war das subjektive, gefühlshafte Moment. Auch uns begegnet dieses Moment in der Musik Bachs, doch wir tragen Bedenken, es von vornherein als pietistisch zu qualifizieren. Es findet sich ja nicht nur in der geistlichen Vokalmusik, wo die jeweils vertonten Texte konkrete Anregungen gegeben haben könnten, sondern auch in weltlichen Kantaten, wo man es traditionell dem galanten oder empfindsamen Stil zuordnet. Es ist zudem im Bereich der Instrumentalmusik anzutreffen – etwa im langsamen Satz des 1. *Brandenburgischen Konzerts* oder in der *Chromatischen Fantasie* d-Moll, von der man gesagt hat, sie nehme den Sturm und Drang vorweg.

Ich kann in diesem kurzen Statement nicht erörtern, inwieweit sich Pietismus als Ober- oder Leitbegriff für Erlebnisweisen eignet, die ihren künstlerischen Niederschlag in Phänomenen gefunden haben, die wir als galanten Stil, als empfindsamen Stil, als Sturm und Drang bezeichnen. Ich will deshalb auch offenlassen, inwieweit der von Heinrich Bessler konstatierte „*Weimarer Kantatenfrühling*“ Bachs seine Wurzeln in pietistischer Frömmigkeit hat. Die Geschichte der abendländischen Subjektivität und des komponierenden Subjekts ist noch nicht geschrieben; und damit ist auch über den Stellenwert des Pietismus innerhalb einer solchen Geschichte noch nicht entschieden.

Vorerst wäre es eine zu weit gehende Vereinfachung, den Pietismus pauschal für ein „subjektives Moment“ in der Musik verantwortlich zu machen, daraufhin nach ei-

nem solchen subjektiven Moment in Bachs Musik zu fahnden und schließlich beide kurzzuschließen. Ohnehin zeichnen sich große Kunstwerke gerade dadurch aus, daß sie mehr sind als die Summe von Strömungen und Einflüssen: Oftmals haben sie ihrerseits geradezu die Führung bei der Definition einer Strömung oder eines Stils: Um Beethoven zu verstehen, müssen wir nicht unbedingt wissen, was klassisch ist; wohl aber müssen wir Beethoven kennen, um Klassik definieren zu können.

Auf festerem Boden befinden wir uns, wenn wir die von Bach vertonten Texte seiner Kantaten und Passionen betrachten, denn unzweifelhaft sind die Libretti der Bachzeit speziell in der Bild- und Wortwahl von Theologie und Frömmigkeit des Pietismus beeinflusst – das eine Mal mehr, das andere Mal weniger. Indessen geht es uns ja vor allem um die musikalische Kunst Bachs, und deshalb müssen wir den Radius noch enger ziehen: Den Blick auf Bachs Schreibart gerichtet, stellen wir die konkrete Frage: Gibt es ein semantisches Feld, auf dem pietistische Frömmigkeit – für die zeitgenössischen Hörer identifizierbar – in prägnanten musikalischen Gestalten erscheint? Gibt es entsprechende musikalische topoi?

Die Antwort lautet „ja“, wenn wir den Terminus „topos“ im Singular verwenden: Der entscheidende theologische Topos des Pietismus ist die Jesus-Liebe, und diese findet ihren spezifischen textlich-musikalischen Niederschlag vor allem im Lied, und zwar in einem speziellen Typus der generalbaßbegleiteten Strophen-Aria. Wir können eine ältere und eine neuere Spielart dieser Strophen-Aria unterscheiden. Die ältere steht meistens im 4/4-Takt und folgt häufig dem trochäischen Metrum, das nach der zeitgenössischen Rhythmuslehre des Isaac Voss für milde und Liebesaffekte geeignet ist. Charakteristisch sind die wiegenden Achtel- oder Sechzehntelmelismen. Ein gutes Beispiel bildet die Aria „*Salve latus salvatoris*“ aus Dietrich Buxtehudes Kantatenzyklus *Membra Jesu Nostris*.

Den entsprechenden Aria-Typus greift Bach im Rezitativ „*Immanuel, du süßes Wort*“ aus dem 4. Teil des *Weihnachtsoratoriums* auf. Zwar gibt es viele Choral-Rezitative Bachs, also Sätze, die ein Rezitativ mit einem Kirchenlied-cantus-firmus verweben. Dieser Fall ist jedoch ein anderer: Die Aria-Melodie wird nicht eigentlich als cantus firmus behandelt, dessen Zeilen mehr oder weniger gleichmäßig auf den ganzen Satz verteilt sind. Vielmehr wird der erste Teil der Aria – aber nur er – in geschlossenem Block in das Rezitativ eingefügt, und das hat seinen Grund im Text. Es geht, wie es zum Neujahrstag gehört, um die Beschneidung und Namensgebung Jesu, und das ist in alter liturgischer Tradition Anlaß, den Namen Jesu zu preisen und mit schmückenden Beiwörtern zu belegen. In diesem Fall ist Jesus Wort, Hort, Lust, Labsal für Herz und Brust.

Anfänglich trifft der Text des Rezitativs die entsprechenden Aussagen im Sinne einer Beschreibung des Sachverhalts; dann geht er zur direkten Anrede Jesu über, das Liebesgefühl bricht sich unmittelbar Bahn: „*Komm, ich will dich mit Lust umfassen*“ Angesichts dieses über den Sprecher hereinbrechenden Gefühlüberschwangs ist das Genre des rezitativischen Gesangs kein ausreichendes Darstellungsmittel. Und deshalb greift Bach auf ein Genre zurück, das eben dieser Gefühlseligkeit angemessenen Raum gibt: die pietistische Aria.

Die Melodie ist nur bei Bach nachweisen, so daß wir annehmen dürfen, er habe sie selbst komponiert; und er tut dies ganz im Sinne des Genres: Er übernimmt das trochäische Metrum und gießt es in einen wiegenden, weich fließenden, unaufgeregten 4/4-Takt mit den charakteristischen Zweiermelismen. Schon in der vierten Zeile wird freilich dieser innige Ton verlassen: Der Hinweis des Textes auf Christi Leiden ist Anlaß für Alterierungen und harmonische Eintrübungen. Indem die Aria-Vertonung im Halbschluß auf C-Dur endet, wird deutlich, daß diese Aria nicht in sich ruhen, sondern als ein Impuls verstanden werden soll, der anregt und weiterführt – weiterführt in die nun wieder rein rezitativisch ausgesprochene, ganz lutherische Glaubensgewißheit, daß Jesus dem Christenmenschen im Tod als Bürge seiner Seligkeit bereitsteht. Zu W

Der pietistische Topos wird also nicht absolut gesetzt, ist vielmehr Materialstück, das am geeigneten Ort seinen Platz findet – im Sinne einer *couleur locale*, welche die unmittelbare Hinwendung zu Jesus, das heißt den distanzlosen „Jesus-Ton“ der Textvorlage auch musikalisch sinnfällig macht. Freilich gibt es bei Bach nicht nur solcherart Einschübe pietistischer Topoi in komplexere Zusammenhänge. Vielmehr stehen mehr als ein Dutzend seiner Arien in toto dem Typus der pietistischen Aria nahe. Einige stellen Dialoge zwischen Jesus und der Seele dar, fast alle sind über spezifische Jesus-Texte komponiert. Natürlich läßt sich im Einzelfall darüber streiten, ob die jeweilige Komposition dem Typus der pietistischen Aria tatsächlich im strengen Sinne zuzuordnen ist; oft beginnt eine Arie wie eine pietistische Aria, gewinnt aber in ihrem weiteren Verlauf Eigenleben und melodische Freiheit, so etwa „*Mein Jesus soll mein eigen sein*“ aus der Kantate BWV 75 „*Die Elenden sollen essen*“.

Es gibt auch den umgekehrten Fall, daß nämlich eine in kunstvoller Rhetorik gehaltene Arie in einen einfachen, Jesus-gläubigen Schluß mündet wie in der Arie „*Die Seele ruht in Jesu Händen*“ aus der Kantate BWV 127 „*Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*“. Sehr gezielt wird der Topos auch in der Arie „*Ich habe genug*“ aus der gleichnamigen Kantate BWV 82 eingesetzt: Auf die Seufzer und Schluchzer des „*Ich habe genug*“ folgt die Glaubensgewißheit zu den Worten „*Ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen, auf meine begierigen Arme genommen*“.

Hier greift Bach einen neueren Typus des pietistischen Kirchenliedes auf, der in daktylischem, tänzerischem Dreiertakt gehalten ist und deshalb der zeitgenössischen Orthodoxie ein Dorn im Auge war. Da wir uns heute in Wittenberg befinden, sei des negativen Gutachtens gedacht, das die Wittenbergische Theologische Fakultät 1716 über die „*springenden, hüpfenden und leichtsinnigen Lieder*“ und die „*enthusiastischen Verzückungen*“ erstattete, welche manche von ihnen hervorzurufen drohten. Wir finden diesen Typus auch in dem Duett „*Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen*“ aus der Kantate BWV 152 „*Tritt auf die Glaubensbahn*“.

Im Duett „*Wohl mir, Jesus ist gefunden*“ aus der Kantate 154 „*Mein liebster Jesus ist verloren*“ geht der Vierertakt in einer Art Kehrreim in einen tänzerischen Dreiertakt über. Hier scheint die Grundstruktur eines Kirchenliedes nach Art des Freylinghausenschen Gesangbuchs sehr deutlich durch. da et.

Man darf annehmen, daß Bach dergleichen – in diesem Fall ganz zu Anfang seiner Leipziger Zeit – recht bewußt eingesetzt und damit deutlich gemacht hat, daß er seine

Kantaten durchaus in einen konkreten Kontext von Frömmigkeit und kirchlicher Praxis stellen wollte. Schließlich gab es in Leipzig ein von August Hermann Francke mitbegründetes *Philobiblicum*; man darf sich die Mauern zwischen orthodoxer und pietistischer Frömmigkeits- und Gesangspraxis nicht unüberwindlich hoch vorstellen.

Chronologisch gesehen, ist der musikalische Topos der pietistischen Jesus-Liebe relativ gleichmäßig in allen Phasen des Bachschen Vokalschaffens anzutreffen; in den Leipziger Kantaten ist er – je länger je mehr allgemein akzeptierter Ausdruck pietistischer Frömmigkeit – tendenziell jedoch häufiger zu finden als zuvor. In diesem Zusammenhang müssen auch Bachs Beiträge zum *Schemellischen Gesangbuch* Erwähnung finden, dessen Liedrepertoire pietistischer Frömmigkeit durchaus nahesteht. Daß dieses nicht zuletzt für die Hausandacht bestimmt ist, zeigt eine Konkordanz – „*Dir dir Jehovah will ich singen*“ – mit dem Repertoire des Klavierbüchleins für Anna Magdalena. Die dort mitgeteilte Aria „*Schlummert ein, ihr matten Augen*“ aus der schon erwähnten Kantate „*Ich habe genug*“ BWV 82 darf als künstlerische Überhöhung des pietistischen Aria-Ideals gelten.

In wenigen, jedoch sehr charakteristischen Fällen hat der Topos der Jesus-Liebe bei Bach nicht die Form der Aria, sondern den Gestus der verzückten Anrufung Jesu. Einmalig ist die entsprechende Stelle im *Actus tragicus* BWV 106, wo die Erklärung der Todesbereitschaft in den zuletzt unbegleiteten Ausruf „*Ja, komm, Herr Jesu*“ mündet. Das ist – im Sinne des Augustinus – eine Art Jubilus, von der Gattung her in einer langen Tradition stehend. Für dergleichen hatte Bach zwar keine musikalischen Vorbilder im Pietismus, jedoch dürfte pietistischer Glaubensenthusiasmus das Klima geschaffen haben, in dem ein solcher Jubilus erblühen konnte.

Dasselbe gilt für den Beginn der Motette „*Komm, Jesu komm*“ mit dem dreimaligen Ausruf „*Komm*“. Musikalisch-rhetorisch, also nach der traditionellen Musiklehre, ist dieser Ausruf als *climax* zu erklären; doch auch ihn mag Bach nur gewagt haben, weil ihm der Pietismus die Legitimation dazu gab.

Interessant ist ein Vergleich mit der ja gleichfalls auf die Anrufung Jesu gestellten Sterbemotette „*Jesu, meine Freude*“. Sie ist um vieles vielschichtiger, argumentativer, theologischer angelegt, gibt keiner verzückten Jesus-Sehnsucht Raum. Man wüßte gern, ob Bach seine Musiksprache in diesen beiden speziellen Auftragskompositionen auf die jeweilige Person des oder der Verstorbenen abgestellt hat.

Fazit: Wo Bach, von der jeweiligen Textvorlage ermutigt, inniger oder gar verzückter Jesus-Liebe musikalischen Ausdruck geben will, bedient er sich eines speziellen Topos. Wie es seiner komplexen Musiksprache entspricht, ist dieser Topos nicht unreflektiert verwendet, sondern vor allem Teilmoment in größerem Gesamtzusammenhang. Er ist wie eine gezielt eingesetzte Farbe, deren Semantik von den Zuhörern freilich gut identifiziert werden kann und offensichtlich auch identifiziert werden soll. Fast noch direkter geht Bach auf seine Hörergemeinde ein, wenn er einzelne Arien, deren Text und Metrik dazu einlädt, in Nähe zum aktuellen pietistischen Kirchenlied vor allem Hallischer Prägung rückt.

Bach zeigt keine Berührungsängste gegenüber dem Pietismus; indessen schreibt er seine Musik weder als Pietist noch in pietistischen Engführungen. Komponiert er als Lutheraner? Wohl eher – sofern man sich vorstellt, daß sein Luthertum die komplexe

Vielfalt der Schöpfung und der in ihr angelegten Möglichkeiten im Auge hat und damit ein ebenso komplexes Kunstverständnis nahelegt. Es gibt für Bach nicht die einfachen Lösungen, die sich der Pietismus gewünscht haben mag, sondern immer nur den Rekurs auf Einfachheit innerhalb differenzierter Zusammenhänge. Dementsprechend haben wir von Bach nicht nur die Lieder des *Schemellischen Gesangbuchs*, sondern glücklicherweise das ganze komplexe *Weihnachtsoratorium*. X

Weit mehr als eine Autonomieästhetik dies wahrhaben will, ist Bachs Musik sozial konnotiert. Auch der Pietismus ist ein Teil ihres sozialen Kontextes. Als solcher ist er begrenzt und doch bedeutend, insofern er Bach zu wichtigen künstlerischen Formungen beflügelte hat – Formungen, die nicht *l'art pour l'art* sind, sondern ihre Rückbindung in einem Glaubensverständnis haben, dem Bach nicht identifikatorisch, aber partiell sympathisierend gegenüberstanden haben mag.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Der Text ist hier in der Vortragsfassung abgedruckt. Eine stark erweiterte und mit vielen Notenbeispielen versehene Ausarbeitung erscheint unter dem gleichen Titel in: Martin Geck: *Denn alles findet bei Bach statt. Erforschtes und Erfahrenes*, Stuttgart u. Weimar 2000, S. 88-108.

Rainer Bayreuther

## Perspektiven einer Parodiegeschichte des pietistischen Liedes

Nach Theologie, Soziologie und Literaturwissenschaft hat sich nun auch die Musikwissenschaft verstärkt des Themas Pietismus angenommen, und dies schon seit einigen Jahren. Ob sie allerdings mit diesem neu eroberten Thema auf die Schnelle glücklich wird, darf doch bezweifelt werden. Die bisherigen Arbeiten<sup>1</sup> haben zwar Einzelprobleme erhellt oder erst als Forschungsobjekte entdeckt, insgesamt jedoch ist der Eindruck eines Fasses ohne Boden entstanden. Eine umfassende Studie zum Thema jedenfalls scheint weiter entfernt denn je.

Ein Beitrag zu dem pietistischen Lied mag angesichts der neuen Unübersichtlichkeit an pietistischen Einzelphänomenen etwas vollmundig erscheinen.<sup>2</sup> Wann und wo beginnt das pietistische Lied eigentlich, wann und wo endet es? Kann man es methodisch überschaubar auf Halle eingrenzen, auf Franckes Waisenhausprojekt, auf Freylinghausens Gesangbuch, vielleicht mit dem Darmstädtischen von 1698 als Vorläufer,<sup>3</sup> mit Zinzendorf als regional und temporär begrenztem Sonderfall? Angesichts der Erweiterung, die der Pietismusbegriff in der kirchengeschichtlichen Diskussion erfahren hat,<sup>4</sup> erscheint ein solcher Vorschlag ganz und gar ungenügend. Seit der Kirchengeschichtler Hans Leube für das 17. Jahrhundert den Begriff der „Reformorthodoxie“ prägte<sup>5</sup> und damit auf den Punkt brachte, daß sich in und neben der lutherischen Orthodoxie, so dogmatisch-verkrustet sie zuweilen erschien, gewaltige Reformkräfte entwickelten, ist zumindest eine harte Unterscheidung zwischen Pietismus und kirchlichem Luthertum obsolet geworden. Und Martin Brecht formulierte jüngst: „Die Institution und die Lehre verlieren dadurch etwas von ihrer angeblichen starren Lebensferne und die Frömmigkeitsbewegung etwas von ihrer Außenseiterrolle. Weil es sich um Entwicklungen innerhalb des Systems handelte, bewirkten sie keine totale

<sup>1</sup> Vgl. unter den neueren Arbeiten die Aufsätze in: „Geist=reicher“ *Gesang. Halle und das pietistische Lied*, hrsg. v. Gudrun Busch u. Wolfgang Miersemann (= Hallesche Forschungen Bd. 3), Tübingen 1997.

<sup>2</sup> In der Einleitung zu Miersemann und Busch, S. 4, schreiben die Herausgeber resümierend: „Das pietistische Lied im Sinne einer stilistisch fest umrissenen Erscheinung – so eine durch den Meinungsaustausch vertiefte Einsicht – gibt es nicht.“

<sup>3</sup> *Geistreiches Gesang-Buch / vormahls in Halle gedruckt [...]*, Darmstadt 1698.

<sup>4</sup> Vgl. dazu pro erweiterten Pietismusbegriff überblicksartig Martin Brecht in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Band 1 der *Geschichte des Pietismus: Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert*, Göttingen 1993, S. 3-10; Brecht läßt hier den Pietismus bereits mit Johann Arndt und dem frühen 17. Jahrhundert beginnen, eine Auffassung, die nicht ohne Kritik geblieben ist.

<sup>5</sup> Hans Leube: *Die Reformideen in der deutschen lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie*, Leipzig 1924.

*Veränderung. Zum Teil fügte man das Neue dem Alten, die Frömmigkeit der orthodoxen Theorie, eher additiv hinzu, als daß es zu echten Verschmelzungen kam.*<sup>6</sup>

Diese Komplexität des Pietismus als frömmigkeitsgeschichtliche und theologische Erscheinung spiegelt sich wider im pietistischen Lied und bedingt zugleich die methodische Problematik, überhaupt einen Begriff des pietistischen Liedes zu verhandeln. So ersetzte das aufkommende Konventikelwesen und die zunehmende Bedeutung der häuslichen Andacht um 1670 eben nicht den kirchlichen Gottesdienst, sondern trat, wie Brecht sagt, „*additiv*“ hinzu. Dies bedeutet, die gottesdienstlichen Lieder, also das Reformationslied des 16. Jahrhunderts, behielten ihre Funktion und ihren Platz im Gesangbuch. Hinzu kamen aber neue Lieder, die, je nach Einzelfall, eher in den kleinen Andachtszirkeln oder doch eher in der Kirche oder in beidem ihren Platz hatten. Und weil sich das beides nebeneinander vertrug, benutzte man selbstverständlich die alten, gottesdienstlich geprägten Melodien für neue, eher hausandachtsartige Lieder. Oder umgekehrt: Man ersetzte, wenn der Rahmen, in dem gesungen wurde, dazu passend schien, die alten Melodien durch neue, innigere, ohne am alten Text zu rütteln. Diese Gemengelage macht deutlich: Wer hier ganz naiv auf die Suche nach dem pietistischen Lied geht, wird Schiffbruch erleiden. Weder Spener noch August Hermann Francke wollten das Reformationslied des 16. Jahrhunderts aus ihrer praxis pietatis verbannen, genausowenig wie sie die Eckpunkte der reformatorischen Theologie über Bord werfen wollten.

Diese methodische Problematik endet auch nicht in Glaucha und bei der Institutionalisierung der pietistischen Bewegung, sondern setzt sich ins 18. Jahrhundert hinein fort. Hans-Georg Kemper spricht im Zusammenhang mit geistlicher Dichtung im Herrnhutertum von der „*relative[n] Sorglosigkeit Zinzendorfs im Umgang mit der Lied-Tradition und ihrer schriftlichen Fixierung, die häufig von aktualisierender Umdichtung und Kürzung begleitet (und der Orthodoxie deshalb ein besonderes Ärgernis) war.*“<sup>7</sup> Hier wird nicht nur das zwanglose Nebeneinander von Alt und Neu und seine Verflechtung deutlich. Hier wird offensichtlich, daß ein solcher Umgang mit tradiertem Liedgut dessen „Werkcharakter“ aufbricht (wenn man einmal pointiert vom Lied als „Werk“ sprechen darf). Und das führt mitten hinein in das, was hier als „Parodiegeschichte“ des pietistischen Liedes exemplarisch skizziert werden soll.

Der hier zugrunde gelegte Parodiebegriff ist vergleichsweise weit gefaßt. Natürlich hat es keinen Sinn zu behaupten, daß jeder Dichter beim Verfassen eines geistlichen Liedes explizit auf den älteren Liedtext Bezug nähme, dessen Melodie in irgendeiner Gemeinde irgendwann einmal zu dem neugedichteten Text gesungen wird. In vielen Fällen entscheidet dies die Gemeindepraxis, und bei dieser Entscheidung spielen die unterschiedlichsten Faktoren eine Rolle. Mit dieser Argumentation aber wird die Perspektive wieder, wie zumeist in der älteren Hymnologie, auf den Einzelfall verkürzt. Zu Wesensfragen des pietistischen Liedes stößt man nur dann vor, wenn die Span-

<sup>6</sup> Martin Brecht: *Das Aufkommen der neuen Frömmigkeitsbewegung in Deutschland*, in: *Geschichte des Pietismus* Bd. 1: *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert*, hrsg. v. Martin Brecht, Göttingen 1993, S. 167.

<sup>7</sup> Hans-Georg Kemper: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, Bd. 6/1: *Empfindsamkeit*, Tübingen 1997, S. 36.

nung von Alt und Neu explizit in den Blick rückt. „Parodie“ soll daher sehr allgemein als Verwendung vorfindlicher Elemente in neuem Zusammenhang aufgefaßt werden, gleichgültig, ob dies durch einen Autor, eine Gemeinde oder einen längeren Zeitraum des Sich-Einbürgerns geschieht. Das Material hierfür stammt aus den unterschiedlichsten historischen Schichten. Zuallererst und maßgeblich bleibt freilich die Begrifflichkeit und Theologie der Reformation erhalten, wenn auch mit Umgestaltungen.<sup>8</sup> Auch verschiedene mystische Traditionen sind wichtig und bilden die Grundlage für die im pietistischen Lied zentralen Aspekte der Jesusminne und des Chiliasmus.

Die komparatistische Literaturwissenschaft etwa der Konstanzer Schule hat hierfür die vielleicht prägnantere Begrifflichkeit geprägt: So spricht Hans Robert Jauf von „*applikativer Rezeption*“<sup>9</sup> oder von „*Konkretisation*“,<sup>10</sup> Begriffe, die auch in unserem Zusammenhang recht präzise beschreiben könnten, was eigentlich geschieht, wenn in jedem Gottesdienst und in jeder Hausandacht tradierte Elemente aktualisiert werden. Mit jeder „Konkretisation“ entscheidet sich nämlich, welche Sinn- und Empfindungsstrukturen des tradierten Materials noch Gültigkeit haben und daher unverändert aktualisiert werden können, bzw. welche neuen Bedürfnissen angepaßt und daher verändert werden.

Hier soll nun versucht werden, umrißhaft eine Parodiegeschichte des pietistischen Liedes zu skizzieren, und zwar exemplarisch an vier maßgeblichen Entwicklungsschritten: Erstens der Schritt von der singulären Produktion geistlicher Lieder in Zeiten der Reformorthodoxie hin zur Aufnahme in das Hallesche *Geist-reiche Gesang-Buch* Freylinghausens zu Beginn des 18. Jahrhunderts; zweitens die Parodie pietistischer Lieder der ersten Generation in der zweiten und dritten Generation; drittens das Verhältnis des Halleschen Pietismus (in kodifizierter Gestalt des Freylinghausen-Gesangbuches) zu individuellen künstlerischen Leistungen des 18. Jahrhunderts (hier am Beispiel Johann Sebastian Bachs); viertens das Verhältnis von pietistischem Lied und dem Kirchenlied der Aufklärungszeit. Im übrigen verdeutlicht schon diese Auswahl, daß die adaptierende Verzahnung von Alt und Neu im Pietismus keinen inhaltlich spezifizierten Parodiebegriff zuläßt.

Erstens: Lieder Joachim Neanders im Freylinghausenschen Gesangbuch. Eine der wichtigsten Rezeptionsleistungen der pietistischen Liedkultur besteht darin, einige nicht-orthodoxe „Außenseiter“ der geistlichen Lieddich-

<sup>8</sup> Vgl. hierzu etwa die theologischen Forschungen von Elke Axmacher zu Martin Moller („*Praxis Evangeliorum*“, *Theologie und Frömmigkeit bei Martin Moller (1547-1606)*, Göttingen 1989, zugleich Habilitationsschrift Kirchliche Hochschule Berlin, insbesondere S. 138-168; dies.: *Mystische Frömmigkeit und reformatorische Theologie. Zu Martin Mollers Lied „Ach Gott, wie manches Herzeleid“*, in: *Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert. Text-, musik- und theologiegeschichtliche Probleme*, hrsg. v. Alfred Dürr u. Walther Killy (= *Wolfenbütteler Forschungen* 31), Wiesbaden 1986, S. 39-47) und Paul Gerhardt (*Paul Gerhardt als lutherischer Theologe*, in: *450 Jahre evangelische Theologie in Berlin. Festschrift der Kirchlichen Hochschule Berlin zum 450jährigen Reformationsjubiläum*, hrsg. v. Gerhard Besier u. Christof Gestrich, Göttingen 1989; einige neuere Aufsätze zu Gerhardt und seine Verwurzelung in der lutherischen Dogmatik).

<sup>9</sup> Hans Robert Jauf: *Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Musicae Scientiae*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. v. Hermann Danuser u. Friedhelm Krummacher, Laaber 1991, S. 13-36, hier S. 16-17.

<sup>10</sup> Ebda., S. 20.

tung des 17. Jahrhunderts in größerem Umfang in ihr Liedgut integriert zu haben – und auf längere Sicht damit auch in das kirchliche Repertoire. Dazu gehören beispielsweise Johann Scheffler,<sup>11</sup> Ahasverus Fritsch<sup>12</sup> oder Christian Knorr von Rosenroth.<sup>13</sup> Dasselbe gilt für Joachim Neander. Seine *Bundes-Lieder* von 1680,<sup>14</sup> freilich bereits vor einem pietistischen Hintergrund entstanden,<sup>15</sup> erfuhren zwar schon kurz nach ihrem ersten Erscheinen große Verbreitung,<sup>16</sup> Gesangbuchlieder aber wurden sie erst durch die Aufnahme in das Darmstädtische *Geist-reiche Gesang-Buch* von 1698, dem wichtigsten Vorläufer der Freylinghausenschen Gesangbücher. Pietistische Lieder allerdings wurden sie alleine damit noch nicht – und hier scheidet sich der in diesem Ansatz vorgestellte Begriff des pietistischen Liedes von dem in der Hymnologie allgemein anzutreffenden autorzentriert-biographischen. Pietistische Lieder konnten sie erst werden, indem ihnen durch parodiehafte Adaption eine pietistische Identität verliehen wurde. Und da, im Gegensatz zu den Liedern Schefflers, die Texte weitgehend unverändert in die Halleschen Gesangbücher übernommen wurden,<sup>17</sup> geschah dieser Identifizierungsprozeß über die Melodie.

Neander publizierte seine Lieder mit ganz neuen, wahrscheinlich selbst verfaßten Melodien. Ein eingehendes Studium dieser Melodien ist deshalb so interessant, weil

<sup>11</sup> Schefflers Lieder erschienen erstmals in dem Autorendruck *Heilige Seelen-Lust oder geistliche Hirten-Lieder der in ihren JESUM verliebten Psyche*, Breslau 1657-1668 (fünf Bücher). Von den knapp über 200 Liedern gelangten 17 Lieder erstmals 1677 in das von der Lyrik des „Pegnitz-Schäfer“-Kreises geprägte *Nürnbergische Gesang-Buch* (vgl. Eduard Emil Koch: *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche* Bd. 4, Stuttgart 1868, S. 17; Koch betont, hierbei handele es sich um die gemäßigteren Lieder Schefflers). Erst die pietistischen Gesangbücher der 1690er Jahre begannen, Scheffler-Lieder in größerem Umfang aufzunehmen und damit eine breite Scheffler-Rezeption zu initiieren (die von Koch, S. 31, erwähnte Aufnahme zahlreicher Scheffler-Lieder in ein von Martin Janus besorgtes Erbauungsgesangbuch von 1663 blieb für die Kirchengesangbücher ohne Wirkung).

<sup>12</sup> Fritschs Lieder erschienen in diversen Autorendrucken in den 1660er und 1670er Jahren (vollständiges Quellen- und Liederverzeichnis bei Albert Fischer: *Ahasverus Fritsch und seine Lieder*, in: *Blätter für Hymnologie* 1886, S. 163-171 und 179-185, sowie eine Berichtigung in: *Blätter für Hymnologie* 1887, S. 29-30; Repr. Hildesheim 1971). Die Fritsch-Rezeption im Pietismus wurde bisher nicht eingehender untersucht; nähere Aufschlüsse dazu wird die in Arbeit befindliche umfangreichere Studie des Verfassers zum pietistischen Lied und seiner Rezeption liefern. Nach bisherigem Erkenntnisstand scheinen Fritsch-Lieder in nennenswerter Anzahl erstmals in das *Lüneburgische Gesangbuch* von 1686 (erweitert 1694) aufgenommen worden zu sein und treten dann vermehrt in den pietistischen Gesangbüchern ab 1692 auf.

<sup>13</sup> Vgl. Koch, *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs*, S. 30.

<sup>14</sup> *A u. O. Joachimi Neandri Glaub- und Liebes-Übung: Aufgemuntert durch einfältige Bundes-Lieder und Dank-Psalmen [...]*, Bremen 1680.

<sup>15</sup> Neander stand während seiner Frankfurter Zeit in den 1670er Jahren in engem Kontakt mit dem Kreis um Philipp Jacob Spener.

<sup>16</sup> Die *Bundes-Lieder* erlebten schon kurz nach 1680 mehrere Auflagen. In das Lemgoer Gesangbuch von 1690 wurden sie geschlossen aufgenommen, weshalb diese Publikation, wiewohl in einem kirchlichen Gesangbuch, immer noch den Charakter des Autorendrucks behält.

<sup>17</sup> Zu den teilweise erheblichen Veränderungen der Liedtexte Schefflers in den pietistischen (und nachfolgend auch den kirchlichen) Gesangbüchern vgl. im einzelnen Albert Friedrich Wilhelm Fischer: *Kirchenlieder-Lexikon*, Gotha 1878, Repr. Hildesheim 1967. Die Behauptung, daß Neanders Lieder im Darmstädtischen und Freylinghausenschen Gesangbuch textlich unverändert erscheinen und zumindest von tiefgreifenden Umgestaltungen verschont bleiben, beruht auf bisher nur oberflächlichen Vergleichen und harht noch einer eingehenden Überprüfung.

sie ein Übergangsstadium vom Melodietypus des früheren 17. Jahrhunderts (der noch weitgehend vom Lutherlied geprägt ist) hin zu einem spezifisch pietistischen markiert. So beginnen beispielsweise etliche Lieder mit einem Vokativ oder einer epigrammatisch verkürzten, höchstens dreihebigen Sentenz und nachfolgender Zäsur, einem Muster, dem eine Generation später unzählige pietistische Lieder folgen und das damit zu einem pietistischen Identifikationsmerkmal wird. Hier lassen sich „*Wo soll ich hin? Wer hilft mir?*“ oder „*O Menschenfreund, o Jesu, Lebensquell*“ anführen, die die drängende Verkürzung auf einen emphatischen Ausruf textlich ausprägen, deren Melodien die Zäsuren nach „*hin*“ bzw. „*Menschenfreund*“ jedoch weitgehend ignorieren und in der Konvention der nicht-gegliederten musikalischen Phrase über die ganze erste Textzeile verharren.<sup>18</sup> Von diesem emphatischen, drängenden Beginn bezieht auch das Lied „*Großer Prophet mein Herz begehret*“ seine Wirkung. Die folgende Melodiesynopse zeigt Neanders Melodie (oben) und die im Freylinghausenschen Gesangbuch von 1704 (unten):<sup>19</sup>

1. Gro-ßer Pro-phe-te, mein Her-ze be-geh-ret, von dir in-wen-dig ge-leh-ret zu sein;  
 du aus des Va-ters Schoß zu uns ge-keh-ret, hast of-fen-ba-ret, wie Du und Ich ein;

du hast als Mitt-ler den Teu-fel be-zwun-gen, dir ist das Schlan-gen-kopf-tre-ten ge-lun-gen.

### Notenbeispiel 1

Neanders Melodie übergeht die vokative Zäsur bei „*Prophete*“ völlig; indem sie rhythmisch einförmig ist und diastematisch erst bei „*Herze*“ zu ihrem Höhepunkt kommt. Ganz anders die Melodie bei Freylinghausen: Sie trennt die beiden Hälften der ersten Zeile in einen rhythmisch aufgelockerten und einen einförmigen, aufsteigenden (eventuell ein Anklang an Neanders Original) Teil. Mag man auch einwenden, bei einer isolierten Betrachtung wirke auch der Freylinghausen-Melodiebeginn kompakt, in der komparatistischen Absetzung zu Neanders Melodie sind die beiden kon-

<sup>18</sup> Bei Johannes Zahn: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt*, Gütersloh 1889-1893 (6 Bde.), Repr. Hildesheim 1963 und 1997, sind die Melodien wiedergegeben (Nr. 8762 und Nr. 6154). In „*Wo soll ich hin?*“ läßt Neander eine Zäsur nach „*hin*“ schwach erkennen, indem er das Viertelmotiv der ersten vier Worte bei „*Wer hilft mir?*“ eine Quinte höher sequenziert. Ein rhythmischer Kontrast ergibt sich dadurch jedoch nicht.

<sup>19</sup> Beide Melodien nach Zahn (wie Anm. 18), Nr. 3947 (Neander) und Nr. 3949a (Freylinghausen). Bei 3949a handelt es sich um eine hier erstmals auftretende Melodie ungeklärter Herkunft, möglicherweise von Freylinghausen selbst oder einem seiner bisher unbekanntem Mitarbeiter.

trastierenden Charaktere durchaus signifikant.<sup>20</sup> Freylinghausen verstärkt in seiner melodischen Parodie also ein textliches Element, das seinerseits gegenüber dem Texttypus des Lutherliedes neu ist und mit einer schlicht-vertraut wirkenden Melodie bereits eine Innovation innerhalb der Tradition darstellt. Damit ist Identitätsgewinn verbunden, der seinerseits für neue Parodien genutzt werden kann. So finden sich bei Freylinghausen und in dessen Umkreis etliche neue Lieder, die auf die Melodie „Großer Prophet“ zu singen sind<sup>21</sup> und offensichtlich die gewonnenen Identitätsmerkmale aufgreifen. Dazu gehören etwa „Jesu mein Leben mein höchstes Vergnügen“,<sup>22</sup> „Jesu mein Heiland mein einziges Leben“,<sup>23</sup> „Jesu hilf siegen du Fürste des Lebens“,<sup>24</sup> „Großer Immanuel schau von oben“<sup>25</sup> und „Herrlichste Majestät himmlisches Wesen“.<sup>26</sup> Bereits diese Incipits verdeutlichen, wie das Merkmal eines einzigen Liedes, sich niederschlagend in der grammatischen Struktur des Vokativs und der direkten Rede des Glaubenden zu Gott bzw. Jesus, in der Parodie seine „Nachkommen“ prägt. Damit bilden sich wiederholbare Erlebnisformen des pietistischen Liedes aus, die sich bei erneuter Liedproduktion aus diesem Erleben heraus bereits als Topoi niederschlagen.

Zweitens: Bachs parodiehafter Zugriff auf pietistische Lieder. Die oft gemachte Bemerkung, Bach sei zwar kein Pietist gewesen, habe aber keine Berührungsängste mit dem pietistischen Lied gehabt, weist hier den Weg der Interpretation. Wie unter heutigen Kirchenmusikerkreisen gab es auch zu Bachs Zeit keinen bedeutenden Komponisten, der sich persönlich zum Pietismus bekannte; die Ausnahme von dieser Regel ist Johann Friedrich Fasch. Und dennoch kam keiner seiner Kollegen daran vorbei, sich mit der Musik des Pietismus auseinanderzusetzen,

<sup>20</sup> Mit dem drängenden Beginn, der musikalisch durch kontrastierende Anfangsmotivik dargestellt wird, befindet sich dieser pietistische Melodietypus auf dem Weg von der barocken zur galanten bzw. klassischen Motivik. Diese These kann gerade durch komparatistische Melodieanalysen erhärtet werden. Als weiteres Beispiel eines stark veränderten Melodiebeginns (und nicht nur des Beginns) vgl. auch Neanders Lied „O allerhöchster Menschenhüter“ in Neanders Melodie (Zahn, wie Anm. 18, Nr. 1797) und bei Freylinghausen (Nr. 1799a). Im übrigen bleiben in den pietistischen Gesangbüchern ab 1698 auch etliche Melodien Neanders erhalten, woran sich die Frage anschließt, nach welchen Kriterien Freylinghausen bei der Melodiewahl verfuhr.

<sup>21</sup> Nach 1704 wurde ausschließlich die bei Freylinghausen mitgeteilte Melodie verwendet, die sich gegenüber Neanders Version klar durchsetzte (vgl. die Quellenangaben bei Zahn, wie Anm. 18, Nr. 3947).

<sup>22</sup> Nach bisherigem Stand der Quellenauswertung ist das Lied erstmals im (pietistisch geprägten) Halberstädter Gesangbuch von 1699 nachweisbar (*Altes und Neues Gesang Buch Worinnen so wol die Aeltesten und in der Kirchen gebräuchliche / Als auch Geistreiche Neue Gesänge mit Fleiß und guter Ordnung zusammen getragen [...]*)

<sup>23</sup> Das von Jacob Gabriel Wolf gedichtete Lied wurde erstmals in Freylinghausens *Neuem geistreichem Gesang-Buch* (Halle 1714) publiziert.

<sup>24</sup> Das Lied stammt von Johann Heinrich Schröder und findet sich erstmals in dem (heute verschollenen) Halleschen Gesangbuch von 1697.

<sup>25</sup> Wie das vorige ist auch dieses Lied im unmittelbaren Umkreis Freylinghausens entstanden (erstmalig Halle 1704); Christian Andreas Bernstein nimmt schon in der Wortwahl des Incipits explizit auf Neander bezug.

<sup>26</sup> Gottfried Arnolds Lied erschien gleichzeitig in dem von ihm herausgegebenen Erbauungsbuch *Göttliche Liebes-Funcken*, Frankfurt a.M. 1698, und dem Darmstädter *Geist-reichen Gesang-Buch* von 1698.

ob dies nun Telemann, Händel, Mattheson, Stölzel, Graupner oder Bachs komponierende Söhne waren. So auch Johann Sebastian Bach selbst.

Zu dem sogenannten „Schemelli-Gesangbuch“<sup>27</sup> hat Bach bekanntlich Generalbaßaussetzungen und einige wenige von ihm selbst komponierte Melodien beige-steuert. Aufgrund letzteren Umstandes darf man annehmen, daß er auch bei der Auswahl aller Melodien beteiligt war. In dem Gesangbuch finden sich zahlreiche Lieder, die durch den Pietismus bekannt wurden – ein Indiz dafür, daß das pietistische Lied in den 1730er Jahren derart omnipräsent war, daß auch ein keinesfalls ausdrücklich pietistisch orientiertes Gesangbuch wie der „Schemelli“ nicht an diesen Liedern vorbeikam. Bach hatte auch keine Scheu, zahlreiche Melodien zu verwenden, die erstmals bei Freylinghausen und seinem Umkreis erschienen und daher pietistisch konnotiert gewesen sein dürften. Eines dieser Lieder ist Johann Friedrich Zihns „Gott lebet noch Seele was verzagst du doch“,<sup>28</sup> das bei Freylinghausen 1714 (oben)<sup>29</sup> bzw. bei Bach/Schemmelli (unten) folgende Gestalt hat:

Gott le- bet noch. See- le, was ver- zagst du doch? usw.

#### Notenbeispiel 2

Das Lied weist einige pietistische Merkmale auf, textliche wie musikalische (wiewohl es in seiner theologischen Aussage keineswegs schwärmerisch auftritt und von einem orthodoxen Lutheraner ohne Schwierigkeiten gesungen werden kann). Im Text beispielsweise findet sich der bereits beschriebene drängende Beginn mit nachfolgender Zäsur (nach „noch“), der dem Incipit die Wirkung einer Sentenz verleiht. Musikalisch schägt sich dies in einer Fermate nach bereits vier Noten nieder. Die Sentenz ist zugleich die zentrale Aussage des Liedtextes und erscheint durch alle sieben Strophen als Anfangsrefrain. Das hat Auswirkungen auf die Musik. Die Sentenz ist, im Gegensatz zum weiteren Melodieverlauf, rein syllabisch, wodurch die textliche Prägnanz weiter hervorgehoben wird. Dazu ist auch das forsche tonartliche Fortschreiten bis zur Fermate zu zählen, das ungewöhnlich schnell die Doppeldominante erreicht.

Alle genannten Merkmale lassen sich als solche auch komparatistisch profilieren. Der drängende Beginn ist um 1680, wie bei Neander zu sehen war, bereits ein verfü-

<sup>27</sup> *Musicalisches Gesang-Buch, Darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien, mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß, befindlich sind [...], herausgegeben von Georg Christian Schemelli, Leipzig 1736.*

<sup>28</sup> Zihns Lied, wohl 1682 gedichtet, wurde erstmals in dem Gesangbuch *Der himmlischen Freude zeitlicher Vorschmack [...]*, Schleusingen 1692, publiziert. Das Lied wurde zunächst ausschließlich im Pietismus rezipiert, so erstmals im „Porstschen“ Gesangbuch (*Geistliche und Liebliche / Lieder [...]* von / Johann Porst [...] Berlin 1713, möglicherweise schon im verschollenen, radikal-pietistischen Ur-Porst von 1709), dann im Freylinghausenschen Gesangbuch von 1714.

<sup>29</sup> Die Melodie findet sich hier erstmals.

bares textliches Gestaltungsmittel, das in diesen Jahren aus der Epigrammatik (der Kürze als wesenhaftes Gestaltungsmittel eignet) in die geistliche Lieddichtung eindringt. In den pietistischen Gesangbüchern ab den 1690er Jahren taucht das Merkmal dann gehäuft auf, meistens verbunden mit auch inhaltlich pietistischen Texten. Wie bereits bei den Parodien auf „*Großer Prophet*“ ausgeführt, findet damit Toposbildung statt: die Verbindung von drängendem Beginn und pietistischem Frömmigkeitserleben festigt sich. Die bei Freylinghausen neu komponierte Melodie schließlich ist unverkennbar ein Akt „applikativer Rezeption“; eben diese pietistischen Merkmale werden nun auch in der Musik und im musikalischen Erleben aktualisiert.

Wie nun vollzieht sich der Rezeptionsakt bei Bach und Schemelli? Im Jahr 1736 hatten die beiden Musiker für das Lied „*Gott lebet noch*“ drei Melodien zur Auswahl, von denen mindestens zwei weithin bekannt waren, die Freylinghausensche von 1714, eine weitere, von Johann Kaspar Bachofen komponierte und in einer weit verbreiteten Edition 1727 publizierte, sowie eine dritte, die das von Kornelius Heinrich Dretzel 1731 herausgegebene, ebenfalls verbreitete Choralbuch verzeichnet.<sup>30</sup> Letztere beiden Melodien stehen im geraden Metrum; insbesondere Bachofens Melodie zeichnet sich durch einen weich und zäsurlos fließenden Duktus aus. Bach und Schemelli entscheiden sich für die Melodie aus dem „Freylinghausen“ – und damit dafür, die pietistischen Merkmale, die diese Melodie gegenüber den anderen beiden auszeichnet, zu aktualisieren und dem Schemelli-Gesangbuch das immer wieder angemerkte partiell pietistische Gepräge zu geben. Dies ist jedoch nur der eine Teil der Parodie. Der andere zeigt das Komplement: Wenn man den originalen Satz bei Freylinghausen kennt<sup>31</sup> und den Topos des drängenden Beginns im musikalischen Erleben aktualisieren will, dann erscheint Bachs Adaption in neuem Licht. Die in Vierteln durchlaufende Generalbaßbewegung in T. 2 schwächt die Zäsur und damit den gesamten Charakter des drängenden Beginns entscheidend ab, indem sie eine Verbindung zur fließenderen Melodiebewegung ab T. 3 herstellt. Dieses herausgegriffene Beispiel, das durch weitere Rezeptionsleistungen Bachs zu ergänzen wäre, könnte in seiner Komplementarität – einerseits der Aktualisierung pietistischer Topoi, andererseits ihrer Überformung und Eliminierung – insgesamt wegweisend sein für den Problemkontext „Bach und der Pietismus“, ohne den Pietismusbegriff (und den Bachbegriff!) über Gebühr zu strapazieren.

Drittens: Das Parodieprinzip im Problemkontext von Pietismus und Aufklärung. Wenn man fragt, wie das in Theologie und Literaturwissenschaft schon lange diskutierte Theorem eines inneren Zusammenhanges von Pietismus und Aufklärung<sup>32</sup> musikgeschichtlich zu verifizieren sei, wird man um ein

<sup>30</sup> Vgl. Zahn, *Die Melodien*, Nr. 7952 und Nr. 7953.

<sup>31</sup> Im Notenbeispiel ist der Generalbaß bei Freylinghausen abwärts gehalt, Bachs Version aufwärts.

<sup>32</sup> In der Theologie etwa Albrecht Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrerssöhne*, Göttingen 1968 (= *Palestra* 226); Walter Sparr: *Auf dem Wege zur theologischen Aufklärung in Halle: Von Johann Franz Budde zu Siegmund Jacob Baumgarten*, in: *Zentren der Aufklärung I: Halle: Aufklärung und Pietismus*, hrsg. v. Norbert Hinske, Heidelberg 1989 (= *Wolfenbüttler Studien zur Aufklärung* 15), S. 71-89. Für die Literaturwissenschaft zum Beispiel Theodor Verwey: *Halle, die Hochburg des Pietismus, die Wiege der Anakreontik. Über*

parodiegeschichtliches Verfahren nicht herkommen. Wenn es eine hymnologisch „liederlose Zeit“ gibt,<sup>33</sup> dann nicht die des Pietismus, sondern die der Aufklärung. Während der Pietismus den seit der Reformation größten Schub an neuen Liedern und neuen Melodien brachte, brach mit der Generation pietistischer Dichter wie Tersteegen, Allendorf und Bogatzky die Produktion abrupt ab. Die rationalistisch gesinnten Gesangbuchmacher ab der Mitte des 18. Jahrhunderts mußten also auf vorhandenes Material zurückgreifen. Man könnte denken, daß sich die aufgeklärten Kompilatoren dabei vor allem auf das schnörkellose, eherne Reformationslied besonnen hätten. Die Renaissance, die das Lutherlied dann in der Tat erfuhr, geht aber weniger auf rationalistische als auf frühromantische Beweggründe zurück, von denen sich etwa Herder bei seinem Weimarer Gesangbuch leiten ließ.<sup>34</sup> Die rationalistischen Gesangbücher sparen zwar das Reformationslied keineswegs aus, unterwerfen es aber ebenso ihren „Verbesserungen“ wie die neueren Lieder.

Auch pietistische bzw. pietistisch konnotierte Lieder spielen in der Aufklärung eine bedeutende Rolle. Hier soll ein Beispiel herausgegriffen werden, Philipp Nicolais „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*“ von 1599. Im Pietismus erlangte dieses Morgenlied als Paradiemuster große Bedeutung, weil der gedrängte Mittelteil „*lieblich / freundlich / schön und herrlich / groß und ehrlich*“ (Str. 1) mit pietistischem Vokabular gefüllt werden konnte und weil die Verbindung solchen Vokabulars mit den ekstatischen Sequenzierungen der Melodie das subjektivierte, Frömmigkeitserlebnis generierte, auf das der Pietismus solchen Wert legte.<sup>35</sup> Gerade dieses Liedmuster wird im Aufklärungslied aufgegriffen: Die von der Gemeinde ins glaubende Subjekt verlagerte Frömmigkeit entsprach auch dem Aufklärungsdenken, ja die gesamte Aufklärungstheologie basiert auf der unhintergehbaren Grundannahme einer religiösen „Empfindung“ des Gläubigen, die die Glaubenswahrheiten und Dogmen allein verifizieren kann. Insofern entsprach die pietistische Innerlichkeit der Konkretisationsabsicht der Aufklärung. Dennoch setzte sie freilich in dieser Konkretisation wieder andere Akzente. Von den vielen Parodietexten auf Nicolais Lied, die alleine im „Myli-

---

das Konfliktpotential der anakreontischen Poesie als Kunst der „sinnlichen Erkenntnis“, in: Hinske, S. 209-238; Hermann Böbenecker: *Pietismus und Aufklärung. Ihre Begegnung im deutschen Geistesleben des 17. und 18. Jahrhunderts*, Diss. Univ. Würzburg 1958; Kurt Berger: *Barock und Aufklärung im geistlichen Lied*, Marburg 1951, Repr. Walluf bei Wiesbaden 1972. Vgl. auch die mehrbändigen Studien *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit* (ab Bd. V/1, Tübingen 1991ff.) von Hans-Georg Kemper unter der Leitidee der Säkularisierung mit ausführlichem, aktuellem Literaturverzeichnis.

<sup>33</sup> Zu dem Begriff vgl. Siegfried Kross: *Geschichte des deutschen Liedes*, Darmstadt 1989, S. 57.

<sup>34</sup> *Neu eingerichtetes Sachsen-Weimar-Eisenach- und Jenaisches Gesang-Buch bestehend in 1192. alten und neuen Liedern [...] Jetzt neu übersehen und mit einer Vorrede begleitet von Johann Gottfried Herder [...]*, Weimar 1778.

<sup>35</sup> Allein in den Freylinghausenschen Gesangbüchern finden sich neun Parodien auf Nicolais Lied von den profiliertesten pietistischen Dichtern wie Crasselius, Lange, Breithaupt, Arnold, Neuß und Homburg. Von Parodien im engen Sinn kann in diesen Fällen deshalb gesprochen werden, weil die metrische Struktur von „*Wie schön leuchtet*“ durch den gedrängten Mittelteil vollkommen singulär auftritt und daher keine alternative Melodiezuweisung möglich ist.

us“, dem Berliner Aufklärungsgesangbuch,<sup>36</sup> vorkommen, sei zur Veranschaulichung einer herausgegriffen: „Frohlockt dem Herrn, bringt Lob und Dank / ihm, der des Todes Macht bezwang, / und uns, den Staub, erhöhte. / Der hohe Sieger überwand. / Nacht war um ihn, und sie verschwand / in helle Morgenröthe. / Bebet! / gebet, / stolze Spötter, / unserm Retter / Preis und Ehre! / Glaubt an ihn und seine Lehre.“ (Str. 1). Durch die Zeitform des Präteritum („bezwang“, „überwand“) wird die unmittelbare Erlebnisform der unio mystica eliminiert, nicht aber die religiöse Empfindung als solche („bebet!“), die freilich bereits von der Erhabenheitsästhetik der Jahrhundertmitte geprägt ist. In den Folgestrophen wird auch die bei Nicolai beinahe ungebundene Hervorhebung einzelner Worte im Mittelteil durch lange, grammatisch verbundene Satzstrukturen ersetzt (Str. 2: „Seele, / wähle / ihn zum Führer / und Regierer / deines Lebens“).

Wenn eine Geschichte des pietistischen Liedes geschrieben, wenn die Bedeutung des pietistischen Liedes für Theologie, Soziologie und Literaturwissenschaft präzise gefaßt werden soll; nicht zuletzt: wenn wir seinen Anteil an der musikgeschichtlichen Entwicklung des 18. Jahrhunderts benennen wollen (meiner Überzeugung nach ist dieser Anteil erheblich), dann ist eben diese Spannung von Alt und Neu, von konservierenden und progredierenden Elementen im pietistischen Lied in den Blick zu nehmen, wie sie die Erneuerungsbewegung des Pietismus insgesamt kennzeichnet. Das bedeutet aber auch: Die rein quellengeschichtlichen und personalstilistischen Untersuchungen, wie sie die Hymnologie des 19. Jahrhunderts in einer wahren Veröffentlichungsflut hervorgebracht hat, müssen überwunden werden. Wobei diese Kärnerarbeit freilich eine solide Ausgangslage für künftige Forschung ist. Weiße Flecken auf der hymnologischen Landkarte des 16. bis 18. Jahrhunderts gibt es kaum noch. Die Aufgabe wird jedoch darin bestehen, die vielen bunten Flecken erst zu einem Teppich der Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts zusammenzufügen.

<sup>36</sup> *Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch in den Königl. Preußl. Landen* [...], Berlin 1780. Zum aufklärerischen Gedankengut dieses Gesangbuches vgl. Hermann Ühlein: *Kirchenlied und Textgeschichte. Literarische Traditionsbildung am Beispiel des deutschen Himmelfahrtsliedes von der Aufklärung bis zur Gegenwart* (= Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte Bd. 8), Würzburg 1995.

Anja Wehrend

## Über die Pflege vokal-instrumentaler Figuralmusik in der Herrnhuter Brüdergemeine von 1727 bis 1760

Mit dem vorliegenden Beitrag wird ein Aspekt der evangelischen Musikgeschichte thematisiert, den es nach der gängigen Pauschalmeinung renommierter Musikhistoriker vom kunstmusikfeindlichen Pietismus eigentlich gar nicht geben dürfte: Entweder sprechen sie vom „*kantatenfeindlichen Pietismus*“<sup>1</sup> oder tradieren irreführende Behauptungen, führende Pietisten wie Spener, Francke und Zinzendorf hätten „*sich gleichermaßen dahin ausgesprochen, daß nur der einfache Liedgesang mit schlichter Orgelbegleitung dem frommen Christen anstehe und daß alle Kunstmusik zu verwerfen sei.*“<sup>2</sup> Somit ist es vielleicht kein Wunder, daß sich die deutsche Musikforschung bislang sehr zurückhaltend mit dem musikalischen Aspekt des Phänomens „Pietismus“ auseinandersetzt<sup>3</sup> und den Pietismus für ein musikhistorisches Problem hält.

Die nachfolgenden Ausführungen sollen zeigen, daß das Pauschalurteil vom kunstmusikfeindlichen Pietismus auf die von Zinzendorf gegründete Brüdergemeine keineswegs vorbehaltlos übertragen werden darf.<sup>4</sup> Zuvor jedoch einige Bemerkungen zur Person Zinzendorfs sowie zur Entstehung der Herrnhuter Brüdergemeine.

Graf Ludwig Nikolaus von Zinzendorf (1700-1760), in der Oberlausitz geboren, besuchte als Schüler die Franckeschen Anstalten in Halle und war somit als junger Mann vom Halleschen Pietismus geprägt, von dem er sich später allerdings distanzierte. Seine ausgesprochene Vorliebe für den Gemeinegesang ist vor allem in Halle geweckt worden. Zinzendorf war in Dresden als Hof- und Justizrat angestellt und besaß in Berthelsdorf (Oberlausitz) ein Gut. Hier gewährte er 1722 böhmisch-mährischen Emigranten Asyl, die zugleich gläubige Anhänger der Brüderkirche waren. Zusammen mit ihnen gründete Zinzendorf die Siedlung Herrnhut, die spätestens ab 1727

<sup>1</sup> Hans Joachim Moser: *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin u. Darmstadt 1954, S. 179.

<sup>2</sup> Friedrich Blume: *Die evangelische Kirchenmusik*, in: *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. v. Ernst Bücken, Potsdam 1931, S. 134; vgl. Friedrich Blume: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. <sup>2</sup>1965, S. 170; Christiane Bernsdorff-Engelbrecht: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Einführung*, Wilhelmshaven (<sup>1</sup>1980) <sup>2</sup>1987, Bd. 1, S. 139; Arno Forchert: *Zwischen Schütz und Bach. Theaterstil und Kirchenmusik*, in: *Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12. bis 20. Jahrhundert*, Studienbegleitbrief 4, Mainz 1988, S. 115.

<sup>3</sup> Eine von negativen Vorurteilen unbelastete Sichtweise der Beziehungen zwischen Musik und Pietismus finden sich in Arbeiten folgender renommierter Musikwissenschaftler vor: Walter Blankenburg: *Die Musik der Brüdergemeine in Europa*, in: *Unitas Fratrum*, 1975, S. 351-386; Martin Geck: Art. *Brüdergemeinen*, in: *MGG2S*, Bd. 2, 1995, Sp. 171-178; ders.: Art. *Pietismus*, in: *MGG2S*, Bd. 7, Kassel 1997, Sp. 1595-1598.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Anja Wehrend: *Musikanschauung, Musikpraxis, Kantatenkompositionen in der Herrnhuter Brüdergemeine. Ihre musikalische und theologische Bedeutung für das Gemeinleben von 1727 bis 1760* (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaften, Bd. 129), Frankfurt a. M. 1995.

zu einer großen Ortsgemeine herangewachsen war. Durch das intensive missionarische Wirken entstanden bald weitere Ortsgemeinen in Deutschland und darüber hinaus auch in Dänemark, Holland, England, Schweiz, Nordamerika sowie Nordindien. Kennzeichen aller Niederlassungen war eine lebendige und intensive Musikpflege.

Die vorliegenden Ausführungen konzentrieren sich auf die Musikpflege in den beiden bedeutendsten Zentren Deutschlands zu Lebzeiten Zinzendorfs: Herrnhut und Herrnhag (nahe Hanau).

## 1 Gestaltung des Musiklebens in der Brüdergemeine

### 1.1 Einrichtungen zur Förderung und Pflege von Musik

	Herrnhut	Herrnhag
Singstunde	täglich (ab 1727)	täglich (ab 1739)
Gebetsliturgie	täglich morgens und abends	täglich morgens und abends
Sängerchor	mindestens einmal pro Woche	mindestens einmal pro Woche
Collegium musicum	mindestens einmal pro Woche (ab 1731)	mehrmals pro Woche (ab 1741)
Blechbläserkreis	mindestens einmal pro Woche (ab 1729)	mindestens einmal pro Woche (ab 1739)
Instrumentalkreis der Frauen	./.	mindestens einmal pro Woche (ab 1743)
Musikunterricht	täglich in der Schulanstalt Grobhennersdorf	täglich in den Schulanstalten Marienborn (ab 1742) und Lindheim (ab 1744)
Instrumentalunterricht	an verschiedenen Nachmittagen der Woche	an verschiedenen Nachmittagen der Woche

Abbildung 1

Von Anfang an nahm die Musik im Alltag des brüderischen Lebens einen außerordentlich wichtigen Platz ein (Abb. 1). Zu Lebzeiten Zinzendorfs, der selbst ein ausgesprochener Musikliebhaber war, gestaltete sich das Musikleben Herrnhuts und Herrnhags sehr abwechslungsreich. Neben der täglichen Pflege des Gemeingesangs in den Singstunden und Gebetsliturgien, an denen die ganze Gemeinde teilnahm, widmeten sich besonders musikalisch Begabte in zusätzlichen regelmäßigen Zusammenkünften der Pflege und Tradition von Vokal- und Instrumentalmusik. Hierzu gehörten der Sängerchor (ein gemischter Kirchenchor), das Collegium musicum, der Blechbläserkreis und der Instrumentalkreis der Frauen, der zu Festen spielte, die ausschließlich das Schwesternchor betrafen. Außerdem hinaus nahm eine intensive Förderung des musikalischen Nachwuchses durch gezielten Musikunterricht einen weite-

ren wichtigen Stellenwert im brüderischen Alltag ein. Lerninhalte waren Singen, Musiktheorie, Musikgeschichte und Instrumentenkunde.<sup>5</sup>

Das Collegium musicum setzte sich äußerst intensiv mit Vokal- und Instrumentalmusik auseinander. Durchweg mit hervorragend begabten Instrumentalisten besetzt (hierzu zählten Berufs- und Laienmusiker), erlangten seine Vorspiele eine hohe Qualität, die weit über die Grenzen der Brüdergemeinde hinaus Anerkennung fand. (Lobende Erwähnungen finden sich zum Beispiel in der polemischen Schrift aus dem Jahre 1748 von Alexander Oda.<sup>6</sup>) Zu den Aufgaben des Collegium musicum gehörte es, Anlässe wie Gemeinfeste, Geburtstage, Hochzeiten, Begräbnisse, Begrüßungen und Verabschiedungen von reisenden Gemeinmitgliedern oder Gästen sowie Liturgien, Singstunden, Gemeinschaftsmahle und andere gottesdienstliche Versammlungen durch kunstvolles Musizieren auszuschnücken. Ferner spielte es zur Unterhaltung auf oder weckte morgens die Gemeinlieder.

Unbeantwortet bleibt die Frage, ob sich das Repertoire der Collegia musica in Herrnhut und Herrnhag zu Lebzeiten Zinzendorfs nur auf brüderische Kompositionen beschränkte. Jedenfalls sind aus dieser Zeit keine Musikalienverzeichnisse, sondern lediglich brüderische Vokal- und Instrumentalkompositionen überliefert. Diarieneintragen und anderen Schriftstücken zufolge wurden allerdings sowohl im vokalen und instrumentalen Musikunterricht als auch zu eigenen Übungszwecken der Gemeinmusiker nichtbrüderische Musik verwendet. Erst ab 1765 ist nachzuweisen, daß das Repertoire geistliche und weltliche Literatur nichtbrüderischer Komponisten des Spätbarock und der Klassik umfaßt (zum Beispiel Georg Friedrich Händel, Gottfried August Homilius, Johann Heinrich Rolle, Carl Heinrich Graun, Johann Adolf Hasse, Johann Christian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Stamitz, Joseph Haydn, Karl Ditters von Dittersdorf, Johann Friedrich Agricola, Carl Friedrich Abel).<sup>7</sup>

## 1.2 Musikerinnen und Musiker innerhalb der Brüdergemeinde

Im Zeitraum von 1728 bis 1760 lassen sich in Herrnhut und Herrnhag in unterschiedlichen Quellen insgesamt rund 55 Musikerinnen und Musiker namentlich auffindig machen. Viele von ihnen waren nicht immer in Herrnhut und Herrnhag tätig, sondern arbeiteten zeitweise in anderen Ortsgemeinen, befanden sich auf Missionsreisen oder wanderten aus, zum Beispiel nach Ortsgemeinen in Amerika.

In der Regel galt fast jeder musikalisch Aktive unabhängig davon, ob er ein Berufsmusiker war oder musikbegabter Laie, als „Musicus“. Einige traten in der Gemeinarbeit als Komponisten hervor. Die ausgebildeten Berufsmusiker waren meistens Organisten oder ehemalige Mitglieder höfischer, städtischer oder Militärkapellen. Die

<sup>5</sup> Vgl. Anja Wehrend: ‚Das Handbuch bey der Music-Information‘ von Johann Daniel Grimm. Zur Konzeption des Musikunterrichts in der Brüdergemeinde des 18. Jahrhunderts, in: *Unitas Fratrum* 1994, Heft 36, S. 63-85.

<sup>6</sup> Alexander Oda: *Das Entdeckte Geheimnis der Bosheit der Herrnhuter Secte*, Frankfurt 1748; zit. nach Walter Blankenburg: *Die Musik der Herrnhuter Brüdergemeinde in Europa*, in: *Unitas Fratrum* 1975, S. 376.

<sup>7</sup> Vgl. Blankenburg, S. 378f.; Wehrend, S. 55f.

Besetzung des Collegium musicum war von Anfang an flexibel, je nach missionarischem Einsatz der Musiker.

Abschließend sei anhand einer Synopse (s. Abbildung 2) veranschaulicht, auf welche Quellen aus den Jahren 1729 bis 1760 wir zurückgreifen können, die uns das stets wechselnde Instrumentarium der Brüdergemeine in Herrnhut und Herrnhag zeigen.<sup>8</sup> (Clavichord, Laute und Gitarre waren typische Instrumente für die Hausmusik.)

Diarien	Bilder	Kantaten	Schriften
		Blockflöte Traversflöte Oboe Fagott	Blasinstrumente
	Clarine	Clarine Trompete	
Posaune Waldhorn	Posaune Waldhorn	Waldhorn	Waldhorn
Violine Viola d'amore	Violine Viola Violoncello	Violine Viola d'amore Viola Violoncello	Violine
Gitarre Laute	Cister Gitarre Laute Harfe	Harfe	
	Clavichord		Clavichord
Orgel	Orgel	Cembalo Orgel	Orgel

Abbildung 2

## 2 Musik als Ausdruck der „praxis pietatis“: Der brüderische Musikbegriff

Der brüderische Musikbegriff läßt sich nur dann hinreichend erfassen, wenn er in Beziehung zu Zinzendorfs Theologie gesehen wird. Im Grunde strebte der Pietismus eine Subjektivierung des Verhältnisses zwischen Gott und Mensch an. Übertragen auf die sehr stark christozentrisch ausgerichtete Theologie Zinzendorfs war es Ziel jeder gottesdienstlichen Versammlung, zwischen Jesus und der Gemeinde eine vertrauliche Zwiesprache zu initiieren, um dessen lebendige Gegenwart spüren zu können. Doch auch außerhalb gottesdienstlicher Versammlungen sollte sich jeder Herrnhuter darum bemühen, die Verrichtungen des täglichen Lebens im Angesicht Christi mit Würde zu tun. In diesem Zusammenhang prägte Zinzendorf den Ausdruck „liturgisch leben“, was bedeutete, daß jeder Herrnhuter als Diener Jesu seine täglichen Handlungen mit Respekt, Dignität und Demut auszuführen habe, damit alles, was er tat, dachte und

<sup>8</sup> Weitere Ausführungen hierzu bei Wehrend, *Musikanschauung*, S. 51-54.

sagte, geheiligt würde.<sup>9</sup> Mit einer solchen Lebenseinstellung bemühte sich jeder Herrnhuter um die Realisierung der „*praxis pietatis*“: Täglich die eigene Frömmigkeit in die Tat umzusetzen und dabei in seinem Tun die vertraulich liebende Beziehung zu Jesus mit Überzeugung zum Ausdruck zu bringen. Nur so konnte er ein glaubwürdiges Vorbild für andere sein.

Welche Konsequenzen ergaben sich hieraus für den brüderischen Musikbegriff und die Funktion der Musik innerhalb des Gemeindelebens?

Analog zur traditionellen lutherischen Auffassung von Musik verstanden Zinzendorf und seine Mitarbeiter die Musik – aus christozentrischer Perspektive – als „*donum Jesu*“ und „*laudatio Jesu*“. Die Gemeinmusik war ganz dem Dienstgedanken verpflichtet, das heißt jegliches Musizieren geschah aus frommer Hingabe an den Herrn und Heiland der Gemeinde – wie alles andere eben als „*praxis pietatis*“. Es war Auftrag der Gemeinmusik, die Botschaft vom gekreuzigten Christus und dessen Erlösungstat am Menschen so oft wie möglich voll Freude zu verkündigen – eine völlige Absage an jede asketisch orientierte Bußfrömmigkeit.<sup>10</sup>

Ganz besonders jedoch sollte die Musik innerhalb gottesdienstlicher Versammlungen der „*recreatio cordis*“ im Sinne einer frommen Erbauung der Herzen dienen – ein für den Pietismus typisches Merkmal. Im praktischen Vollzug des Musizierens sollte sowohl für Gläubige als auch Nichtgläubige die Nähe Jesu „*fühlbar*“<sup>11</sup> sein, das heißt „*der Gemeinde der Heyland lieblich und angenehm*“<sup>12</sup> gemacht werden. Hiermit ist ganz gezielt ein psychologischer Einsatz von Musik angesprochen – mit stark missionarischer Ausrichtung.

Vor allem der führende brüderische Musiker Johann Daniel Grimm wies in seinem musikdidaktischen Handbuch deutlich darauf hin, daß die Gemeinmusik auf eine „*levitengemäße Art eingerichtet werden*“<sup>13</sup> müsse. Hierunter verstand er, wie er es ausdrückte, die liturgische „*Anwendung aus dem Priesterherzen*“<sup>14</sup>, das heißt die Musikausübenden standen im Dienst Jesu und vollzogen in dessen Gegenwart ein priesterli-

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Aussage Zinzendorfs: 20.4.1760, *Jüngerhausdiarien* 1760, Bd. 2, S. 228 bzw. *Jüngerhausdiarien* 1760, Bd. 2, S. 527 – Zimmer –; Herrnhut, Brüder-Unität Archiv [HER]. Vgl. Wehrend, *Musikanschauung*, S. 39 u. 132f.

<sup>10</sup> Zinzendorf in einer Gemeinrede: 10.10.1758, *Jüngerhausdiarien* 1758, Bd. 7, S. 123ff. – Zimmer –; [HER]: „*Das Versöhnen u. Verdienen muß alle Tage erneuert, besungen, beredt [...] werden [...].* Johann Daniel Grimm: *Handbuch bey der Music- Information im Paedagogio zu Catharinenhof, besonders auf das Clavier applicirt, in vier Lehr-Classen und einem Supplement, nebst einer Beylage, die Zeichnungen und Aufgaben in sich enthalten*, 1753, S. 181; Mus A2:2, [HER]: „*Wenn unsere ganze Gemeinde singt, oder wenn unsre Reigen u. Chöre singen u. spielen: so ist die Hauptmaterien immer: den Tod des Herrn verkündigen.*“ Ebda., S. 159: „*Die Hauptmaterie, wozu wir singen und spielen, ist die Geschichte seiner Menschwerdung, seines Lebens, Leidens u. Todes bis ins Grab.*“

<sup>11</sup> Ebda., S. 159: „*So singen u. spielen wir auch von seiner lieben Nähe, mit welcher Er fühlbar unter uns gegenwärtig ist.*“

<sup>12</sup> 17.10.1741: *Diarium von Herrnhag und Marienborn*, R8 Nr. 33a, 6a, S. 50; [HER].

<sup>13</sup> 13.6.1751: *Special=Conferenz Herrnhuth*, vormittags 9-11 Uhr, R 2A, Nr. 30, Punkt 7; Unitätsarchiv Herrnhut: Die Gemeinmusik „*muß auf eine levitengemäße Art eingerichtet werden, dazu des Br. Grimms im Paedagogio Gabe in Erinnerung gebracht wurde.*“

<sup>14</sup> Grimm, *Handbuch*, S. 227; vgl. hierzu auch ebda., S. 165.

ches Amt. Demzufolge sollte die Musikausübung mit Dignität geschehen und zur Heiligung beitragen – sie war eine kultische Handlung.

### 3 Konsequenzen für die Aufführungspraxis und den Kompositionsstil

Wiederholt wird in brüderischen Schriften verlangt, die von Vokal- und Instrumentalmusik in gottesdienstlichen Versammlungen mit „*grosser Conduite*“<sup>15</sup> auszuführen. Die Musikinstrumente sollten „*decent*“<sup>16</sup> sowie „*mit grosser Sorgfalt ... simpel, anständig und leise*“<sup>17</sup> eingerichtet werden. Ziel dieses gedämpften und sachten Einsatzes von Instrumentalmusik war es, Herz und Sinne zu besänftigen, sie nicht abzulenken, sondern ganz auf Jesus hin auszurichten. Ferner sollten Textvertonungen die den geistlichen Texten zugrundeliegende „*göttliche Simplicität und Gravität*“<sup>18</sup> angemessen ausdrücken. Die hier geforderten Merkmale entsprachen dem im 18. Jahrhundert praktizierten *Stilus ecclesiasticus*, der allerdings nach Meinung einiger brüderischer Theologen übertrieben angewandt werden sollte. Daß solche Idealvorstellungen brüderischer Theologen nicht unbedingt mit denen der brüderischen Musiker in Übereinstimmung standen, führte zwischenzeitlich um 1755/56 zu eskalierenden Spannungen zwischen kunstmusikfeindlichen und kunstmusikfreundlichen Positionen.<sup>19</sup>

Zur Darstellung des brüderischen Kompositionsstils im 18. Jahrhundert sei exemplarisch die von Studierenden der Dortmunder Musikhochschule<sup>20</sup> vorgetragene Odenkomposition von Johann Daniel Grimm mit dem Titel: „*Wie machts ein creuzluft=vögelein*“ herangezogen.

### 4 Die Odenkomposition von Johann Daniel Grimm: *Wie machts ein creuzluft=vögelein*

*Wie machts ein creuzluft=vögelein  
Es kukt vergnügt und fröhlich drein,  
als wie ein engelein: im Seitelein tag aus tag ein?  
wenns äuglein thränt, so schielt das herz seitwärts,  
weil sein seelgen in dem Höhlgen  
Ave singt, spielt und springt.*

*Ihr herzel, legt euch nun zur ruh,  
Das Lamm thu euch die äuglein zu,*

<sup>15</sup> *Summarischer Unterricht in Anno 1753 für Reisende Brüder zu einer erforderlichen information in facto*, London 1755, S. 40, Frage 177.

<sup>16</sup> Ebda., S. 40, Frage 176.

<sup>17</sup> *Kurze, zuverlässige Nachricht von der, unter dem Namen der Böhmisch=Mährischen Brüder bekannten, Kirche Unitas Fratrum herkommen [...]* 1757, S. 37, in: Nikolaus Ludwig von Zinzendorf. *Ergänzungsbände zu den Hauptschriften*, hrsg. v. Ernst Beyreuther u. Gerhard Meyer, Bd. 7, Hildesheim 1965.

<sup>18</sup> 21.4.1759: *Jüngerhausdiarien* 1759, Bd. 1, S. 47f; [HER].

<sup>19</sup> Vgl. hierzu Wehrend, *Musikanschauung*, S. 157-163.

<sup>20</sup> Maria van Eldig (Sopran), Ruth Heselhaus (Violine 1), Marlis Rentemeister (Violine 2), Bileam Kümper (Viola), Ares Rolf (Kontrabaß), Joachim Kottmann (Cembalo).

Die noch matt von dem tags=gefühl  
 Über das blut=spiel.  
 Da, wo ihm seine Seite hohl, schläft wohl.  
 Träumt ihr seelgen, von dem Höhlgen  
 wohl bewacht: gute nacht!<sup>21</sup>

#### 4.1 Erläuterungen zum Text

Eine genaue zeitliche Datierung liegt für diese Dichtung und ihre Vertonung nicht vor. Der Text geht vermutlich auf Zinzendorfs Sohn Christian Renuat zurück<sup>22</sup> und entstand mit großer Wahrscheinlichkeit zwischen 1745 und 1747. Seine Sprache ist ganz von Zinzendorfs Blut- und Wundentheologie geprägt, die von 1743 bis 1750 in der Brüdergemeine aktuell war.<sup>23</sup> Kennzeichen der recht schwärmerisch anmutenden und bildhaften Sprache, die auf uns heute eher befremdend wirkt, sind übermäßig viele Diminutivbildungen<sup>24</sup> („engelein“, „äuglein“) und extravagante Begriffe („creuzluft=vögelein“). Ziel dieser Sprache war es, eine kindlich und aufrichtig empfundene Herzensfrömmigkeit auszudrücken. Anschauliche Bilder sollten theologisch komplizierte Zusammenhänge vereinfachen und versinnlichen, damit jeder Gläubige die innere Erfahrung von der Freude über den Erlösungstod Jesu intensiv nachempfinden konnte.

Auf drei typische Zinzendorfsche Begriffe sei hier erläuternd eingegangen: Die Wörter „Seitelein“, „Höhlgen“ sind Metaphern für Seitenwunde – ein zentraler Begriff in Zinzendorfs Theologie. Als Bestätigung des Todes Jesu und Wahrheitsbeweis für dessen Auferstehung kommt jedoch in Zinzendorfs Theologie nicht allein der Seitenwunde, sondern insgesamt allen Wundmalen Jesu eine ausgesprochen wichtige heilsgeschichtliche Bedeutung zu. Zum einen erreicht die sinnliche Vergewärtigung der Leiden Jesu in der Wundmalbeschreibung den höchsten Grad der Anschaulichkeit. Zum anderen drückt die positive Betrachtung der Wundmale die subjektive Erfahrung des Menschen, das heißt die Freude über seine durch den Tod Jesu erlangte Erlösung sehr expressiv aus.<sup>25</sup> Die Wundmale sollen keine ekelerregenden Gefühle auslösen, sondern ganz im Gegensatz dazu angenehme Geborgenheit vermitteln. Im vorliegenden Lied stellt die Seitenwunde den Bergungsort für die menschliche Seele dar und ist zugleich Ausdruck für vollendete Erlösung und Heilsgewißheit.

Auch der Begriff Blut steht in Zinzendorfs Theologie als Garant für Erlösung.<sup>26</sup> So ist in unserem Liedtext der Begriff „blut=spiel“ ein bildlicher Ausdruck für ein ausgelassenes und fröhliches Teilhaben an der Erlösung.

<sup>21</sup> *Herrnhuter Gesangbuch*, Anhang XII, 3. Zugabe, Nr. 2309.

<sup>22</sup> Vgl. Gudrun Meyer-Hickel: *Verfasserverzeichnis zum Herrnhuter Gesangbuch von 1735*, in: Nikolaus Ludwig von Zinzendorf. Materialien und Dokumente, hrsg. v. Erich Beyreuther, Gerhard Meyer u. Amadeo Molnar, Reihe 4, Bd. 3, Hildesheim 1981, S. 263.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu Jörn Reichel: *Dichtungstheorie und Sprache bei Zinzendorf. Zwölfter Anhang zum Herrnhuter Gesangbuch*, Bad Homburg u. a. 1969, S. 13-15.

<sup>24</sup> Vgl. ebda., S. 37.

<sup>25</sup> Vgl. ebda., S. 52.

<sup>26</sup> Vgl. ebda., S. 49.

Mit dem Wort „*creuzluft*“ wird die Erlösungslehre dem Geruchssinn zugänglich gemacht. Es umschreibt zugleich die befreiende, luftige Atmosphäre, in welcher der erlöste Mensch lebt. Um die Freude hierüber noch stärker zu betonen, werden Vergleiche mit Tieren gefunden, welche die innere Hochstimmung des Gläubigen als Fliegen oder Springen ins Bild bringen.<sup>27</sup> Mit einer spielerischen Verknüpfung beider Bilder entsteht das Wort „*creuzluft=vögelein*“. Bei Zinzendorf waren solche Sprachspiele biblisch motiviert. Er verstand zum Beispiel die Rede vom „*creuzluft=vögelein*“ als bewußte Fortbildung des Verses aus der Apostelgeschichte 17, 28: „*In ihm [= Jesus] leben, weben und sind wir.*“<sup>28</sup>

#### 4.2 Erläuterungen zur Komposition von Johann Daniel Grimm

Grimms Vertonung<sup>29</sup> spiegelt die Empfindung ungezwungener Erlösungsfreude des Gläubigen sehr lebendig wider. Sie ist heiter, verspielt und tänzerisch. Vorklassischer Zeitgeist prägt die Musik ganz und zeigt in ihrer satztechnischen Anlage einen bewußten Willen zur Simplizität.

Grimm (1719-1760) wurde in Stralsund geboren und gehörte erst ab 1747 der Herrnhuter Brüdergemeine an. Trotz labiler Gesundheit widmete er sich mit starkem Engagement der Gemeinarbeit. Er zählte zu den wenigen professionellen Musikern innerhalb der Brüdergemeine und etablierte sich als Komponist von Vokal- und Instrumentalwerken, als Herausgeber eines Choralbuches, als Musikdirektor sowie als Verfasser eines musiktheoretischen und -didaktischen Handbuches.<sup>30</sup>

Die in A-Dur komponierte Ode im 2/4-Takt ist für Solo-Sopran, zwei Violinen, Viola und Basso continuo konzipiert. Zum einen zeigt sie unverkennbar typische Merkmale des galanten Stils: die stark melodiebetonte Oberstimme wird von einem aufgelockert strukturiertem homophonen Satz begleitet, der damaligen Praxis entsprechend z. T. in Terzen oder Sexten parallel geführt. Die Continuo-Stimme markiert (z. T. ziemlich großflächig) den harmonischen Verlauf, ist häufig auf Tonwiederholungen sowie stereotype Modulations- und Kadenzfloskeln (vgl. T. 9-22) reduziert. Streckenweise herrscht Dominant-Tonika-Polarität vor. Kleine imitatorische Passagen (vgl. T. 34f.), chromatische Gänge (vgl. Sopran/Violine 1 in T. 41-47) oder übermäßige Schritte in der Oberstimme (vgl. Sopran/Violine 1 in T. 46) bilden hier eine Ausnahme und erfüllen hier eine textausdeutende Funktion.

Die Struktur der Oberstimme insgesamt gestaltet sich zum Teil aus einer Aneinanderreihung von kleinen, deutlich voneinander abgesetzten Satzgliedern, die nach dem korrespondierenden Prinzip miteinander verbunden sind, so daß sich im Wechsel eine regelmäßige und unregelmäßige Periodik ergibt.

Insgesamt weckt die Melodie den Schein des Bekannten, ein typisches Merkmal brüderischer Melodik entsprechend dem damaligen Zeitgeist. Die volksliedhafte, ja fast kindliche Idiomatik der Singstimme ist zum Beispiel deutlich hörbar zum Beginn der beiden Strophen durch den Einsatz der Quart-Sekundformel (aufsteigender Drei-

<sup>27</sup> Vgl. ebda., S. 59f.

<sup>28</sup> Vgl. Wilhelm Bettermann: *Theologie und Sprache bei Zinzendorf*, Gotha 1935, S. 67.

<sup>29</sup> Druckerlaubnis des Manuskriptes mit freundlicher Genehmigung des Unitätsarchivs Herrnhut.

<sup>30</sup> Vgl. Johann Daniel Grimm: *Lebenslauf* R 22.46, Nr. 14c, S. 1-35; [HER].

klang in zweiter Umkehrung, vgl. T. 22f., 64f.). Mit dem Einsatz konventioneller melodischer Gestaltungsmittel erfüllt Grimm ein Kriterium, das Mattheson in seiner Melodielehre unter dem Aspekt „Leichtigkeit“ (im Sinne von Faßlichkeit) als unbedingt notwendig erachtet: „Daß in allen Melodien etwas seyn muß, so fast jedermann bekannt ist“.<sup>31</sup>

Die Singstimme wird größtenteils in leicht ausfigurierter Form von der Violine parallel geführt, was dem Gesamtklang eine ausgesprochene Kantabilität in italienischer Manier verleiht (vgl. T. 52f.).

Neben diesen Merkmalen des galanten Stils finden sich in der Ode zum anderen Elemente spätbarocker Motivverarbeitung vor, wie zum Beispiel figurale Kombinationen im Eingangs- und Zwischenritornell sowie in den kurzen modulierenden Zwischenspielen.

Zum Wort-Ton-Verhältnis lassen sich folgende Merkmale festhalten: Es überwiegt die syllabische Vertonung, der Einsatz von kleinen Melismen bildet die Ausnahme. Einzelne Satzteile werden phrasenweise hintereinandergeschaltet, so daß der textliche Kontext nicht auseinandergerissen wird. Wiederholungen einzelner Wörter oder Textteile werden äußerst sparsam eingesetzt. Hieran zeigt sich, daß bei Grimm die Realisierung der Textverständlichkeit, wie sie von Zinzendorf stets gefordert wurde, deutlich im Vordergrund steht.

Diese Odenkomposition stellt kein Einzelfall herrnhutischer Figuralmusik dar. Speziell aus dem Zeitraum 1739 bis 1760 sind eine Fülle an Oden- und auch Kantatenkompositionen in diesem Stil überliefert. Viele der Kantatenkompositionen sind entsprechend dem neueren, gemischten madrigalischen Typus Neumeisterscher Prägung mit Dictum, Chorälen, Rezitativen und Arien ausgestattet. Somit zeigen sowohl die vorliegende Odenkomposition als auch andere brüderische Kompositionen aus dieser Zeit keineswegs kunstfeindliche Merkmale. Auch wenn Grimm und andere brüderische Komponisten seiner Zeit in der Vokalmusik auf damals übliche kontrapunktische Techniken, ein konzertantes Musizieren zwischen Sing- und Instrumentalstimme sowie ausgedehnte, reich verzierte Koloraturen weitgehendst verzichteten, bedienten sie sich dennoch der damals aktuellen Kompositionstechniken, aber im Unterschied zu nichtbrüderischen Komponisten in einer vereinfachten Form. Dadurch war gewährleistet, daß zum einen die Musik von begabten Laienmusikern ausgeübt, zum anderen die brüderische Theologie mittels geschickter musikalischer Aufbereitung für jedermann verständlich vermittelt werden konnte.

<sup>31</sup> Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 140, § 48, Punkt 1.

## Wie macht ein Kreuzluftvögelein

Musik: Daniel Johann Grimm (1719-1760)

Text: Nikolaus Ludwig von Zinzendorf,

Herrnhuter Gesangbuch, XII. Anhang, 3. Zugabe Nr. 2309

Andante

The first system of the musical score is for measures 1 through 5. It features five staves: Violino I, Violino II, Viola, Canto, and Basso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Canto staff is empty, indicating that the vocal part begins in the following system.

The second system of the musical score covers measures 6 through 10. It includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Canto, and Basso. The vocal line (Canto) begins in this system with a melodic phrase.

The third system of the musical score covers measures 11 through 15. It includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Canto, and Basso. The vocal line continues with a melodic phrase.

18

Wie macht ein Kreuz - luft-

24

-vö-golein im Sei - te-lein Tag aus Tag ein, wie macht wie macht ein

29

macht ein Kreuz - luft - vö - golein im Sei - te - lein?

33

Es kukt, es kukt vergnügt und fröhlich drein als

37

wie ein Engelein. Wenns

42

Auglein thränt so schießt das Herz, so schießt das Herz seitwärts

48



weil sein Seelgen in dem Höhlen a - ve singt, spielt und springt.

52



spielt und springt, spielt und springt.

57



63

Ihr Herzel, legt euch nun zu Ruh, das Lamm thu euch die

This system contains measures 63, 64, and 65. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a treble and bass staff. The vocal line is in a soprano register. The lyrics are: "Ihr Herzel, legt euch nun zu Ruh, das Lamm thu euch die".

66

Aug - lein zu, die noch matt von dem Tags - ge - fühl, die noch matt

This system contains measures 66 through 74. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a treble and bass staff. The vocal line is in a soprano register. The lyrics are: "Aug - lein zu, die noch matt von dem Tags - ge - fühl, die noch matt".

75

ü - ber das Blut - spiel, da,

This system contains measures 75, 76, and 77. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a treble and bass staff. The vocal line is in a soprano register. The lyrics are: "ü - ber das Blut - spiel, da,".

da, wo ihn sei - ne Sei - te hohl, schläft

wohl. Träumt ihr Seel-gen von dem Höligen,

wohl be - wacht, gu - te Nacht, gu - te Nacht.

Notenbeispiel 1: Daniel Johann Grimm: *Wie macht ein Kreuzluftvögelein*.

Die Seiten 263–270 mit dem Beitrag

## **Laurenz Lütteken**

Isolation oder Selbstvergewisserung?

Der Pietismus und die Musikästhetik des späteren 18. Jahrhunderts

können aus Urheberrechtsgründen nicht im Volltext zur Verfügung gestellt werden.

## Kolloquium

### Musikalische Jugendkulturen

Helmut Rösing

#### Musikalische Lebenswelten Jugendlicher. Eine kritische Bestandsaufnahme

##### 1 Begriffsklärung

Gerne ist heutzutage in den Medien und im soziologisch orientierten Schrifttum von „*musikalischen Jugendkulturen*“ die Rede. Diese verbale Chiffre für komplexe musikalische Lebenswelten Jugendlicher ist so griffig wie schablonenhaft und unpräzise. Immerhin kann man aber davon ausgehen, daß zumindest hinsichtlich der Frage, was „*Musik*“ sei, Konsens besteht – wenigstens insoweit, als nicht vorrangig von der Hochkultur abgeleitete Bewertungskriterien im Mittelpunkt des Begriffsverständnisses stehen dürfen. Mit anderen Worten: Alles das als Negation des Musikalischen und der Musik zu bezeichnen, was man – aus welchen Gründen auch immer – ablehnt, sollte sich von selbst verbieten. Denn ob es sich um Zwölftonmusik, elektronische Musik, Minimal Music oder Techno handelt, die da diffamiert wurde bzw. wird, ist nur eine Frage der historischen Zeit. Derartige, in der Regel emotional aufgeladene Musikverneinungen verraten viel über das jeweilige Musikverständnis der Meinungsmacher, aber wenig über das Medium Musik an sich. Alle Schallfolgen, Töne, Klänge, Geräusche sind musikfähig, und sie werden zu Musik durch ihre Anordnung bzw. formale Gestaltung im Zeitverlauf (Rösing u. Bruhn, 1998). Die Verlaufsform kann sehr kunstvoll, vieldimensional, strukturell komplex sein, sie kann aber auch betont einfach gehalten werden, begrenzt auf einige wenige Dimensionen wie zum Beispiel Rhythmus, Lautstärke und Klangfarbe. Ohne hier weiter differenzieren zu wollen, unterstelle ich, daß alle die Musikstile, die mit dem Aufkommen des Jazz und seit Beginn der Rock- und Popmusik bedeutsam geworden sind, ebenso als Musik akzeptiert werden wie die vielfachen Stilfacetten der Avantgardemusik des 20. Jahrhunderts.

Schwieriger schon scheint die Frage zu sein, was „*Jugend*“ meint. Das biologische Alter als Indikator für Jugend und Jugendlichkeit jedenfalls ist nur bedingt brauchbar, wenn es um eine Definition geht (vgl. Du Bois-Reymond u. Oechsle 1990). Zunehmend mehr müssen gesellschaftsgeprägte, funktionale Aspekte neben anderen Faktoren Berücksichtigung finden. Beim Versuch einer Abgrenzung gegenüber der Kind-

heit wird gerne auf den Beginn der Pubertät hingewiesen. Die übliche Festschreibung auf 12-14 Jahre kann hier allerdings weder den biologischen noch den funktionalen Gegebenheiten gerecht werden. Der Besuch eines Boygroup-Konzertes mag diesbezüglich gutes Anschauungsmaterial bieten: Hier beginnen bereits 7-8jährige Mädchen die Verhaltensrituale von Jugendlichen zu erproben. Noch weniger durch das Lebensalter vorgegeben ist der Übergang vom Status des Jugendlichen zu dem des Erwachsenen. Definiert man den Erwachsenenstatus dadurch, daß die Ausbildung abgeschlossen und existentielle Eigenständigkeit erreicht ist, so scheint die in Umfragen übliche Altersbegrenzung auf 29 Jahre revisionbedürftig zu sein. Die Hoffnung, hier nun aber Klarheit durch die Beschreibung einer „Generationentypik“ zu erhalten, erweist sich als trügerisch. Winfried Pape (1998) hat unlängst detailliert dargestellt, wie das Bild von Jugend gemeinhin mit der Hilfe unzulässiger Verallgemeinerungen konstruiert wird. Neueste empirische Studien mit differenziertem Fragenkatalog vermitteln ein äußerst komplexes Bild im Hinblick auf Einstellungen, Wertorientierungen und Lebensstile von Jugendlichen (Ferchhoff u. a. 1995; Schmidtchen 1997). Die Jugend gibt es demzufolge ebensowenig wie das Jugenalder. Es bleibt also nur der Strohalm des Pragmatismus: Personen zwischen 14 und 29 Jahren plus/minus Altersfaktor X sind Jugendliche, und um ihren Umgang mit Musik soll es im folgenden gehen.

Schließlich ein paar Hinweise zum „*Kulturbegriff*“. In geisteswissenschaftlichem Verständnis pflegt Kultur ein Synonym für Hochkultur zu sein. In der Bewertungshierarchie rangiert Kultur somit ganz oben; den Gegenpol bilden Unkultur und Kulturlosigkeit. Aus anthropologischer und sozialpsychologischer Sicht jedoch wird Kultur wertneutral definiert (Oerter u. Rösing 1993). Alles, was die Mitglieder einer Gesellschaft produzieren, ist Kultur. Kultur beinhaltet das mündlich tradierte oder schriftlich fixierte Wissen ebenso wie alle von Menschen geschaffenen materiellen und ideellen Güter. Nach der Auffassung von Ethnomethodologen, von Vertretern des symbolischen Interaktionismus und Protagonisten der Cultural Studies (s. dazu Erlmann 1998) liefert Kultur den Rahmen für eine gemeinsame Realitätskonstruktion und für die Ausprägung bestimmter Lebenswelten und Lebensstile innerhalb einer Gesellschaft. Aus den in einer Kultur vorhandenen Gegenständen, Wissensbeständen und Normen resultieren die verschiedenen Handlungsmöglichkeiten einschließlich ihrer hör- und sichtbaren Verdinglichungen. Diese hier nur angedeutete Öffnung des Kulturbegriffes scheint mir eine wichtige Voraussetzung dafür zu sein, um sich vorurteilsfrei bzw. – im Sinne von Max Weber – wertneutral mit den musikalischen Jugendkulturen unseres Jahrhunderts und den durch sie geprägten Lebenswelten auseinanderzusetzen zu können.

## 2 **Musikalische Lebenswelten**

Wo immer Musik erklingt, ist sie Bestandteil einer kommunikativen Handlung und schafft musikalische Lebenswelten. Diese gründen auf affektiven, sozialen, ökonomischen und räumlichen Figurationen (Elias 1976) als Ausdruck von Kultur. Lebenswelten geben musikalischen Handlungen eine Zielsetzung und stecken das Umfeld ab für musikbezogene Lebensstile, verstanden als individuelle Wahrnehmungs-, Empfin-

dungs- und Verhaltensstrukturen. Im Hinblick auf die Produktion, Distribution und Rezeption von Musik bedeutet das ganz konkret, daß zum Beispiel die verschiedenen Musikstile des 20. Jahrhunderts abhängig sind von bestimmten Verhaltensregeln, von unterschiedlichen Bewertungsnormen, von materiellen Bedingungen und räumlichen Gegebenheiten.

Dieses wird immer dann besonders deutlich, wenn in einem Werk Musikstile unterschiedlicher Lebenswelten als „*Fenster zu einer außerästhetischen Wirklichkeit*“ aufeinandertreffen, wie etwa in Kompositionen von Bernd Alois Zimmermann oder Hans Werner Henze (Petersen, 1995 S. 83).

Spätestens mit Beginn unseres Jahrhunderts haben sich Jugendliche ihre eigenen Lebenswelten im Rahmen der durch Gesellschaft und Kultur vorgegebenen Möglichkeiten mit immer größerer Intensität ausgestaltet. Dabei hat Musik eine keineswegs unerhebliche Rolle gespielt (im Überblick: Kemper, Langhoff u. Sonnenschein 1998). Erinnert sei hier nur an die bürgerliche Musikbewegung um 1900, an die unterschiedlichen Gruppierungen des Wandervogels und die Entdeckung des musikalischen Laientums. Die damalige Jugendmusikbewegung wandte sich ausdrücklich gegen den artifiziellen Konzertbetrieb. Man suchte gemeinschaftliche Formen des Musikerlebens; gefragt waren das Selbermachen, das Selbstsingen und -spielen (Abel-Struth 1987). Eine ausgesprochene Sonderrolle nahm der Jazz mit seinen swingenden Rhythmen ein. Er elektrisierte – u. a. ausgelöst durch Gastspiele des Paul Whiteman-Orchesters in Paris und Berlin – vor allem auch die Jugend. Seit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten und bis zum Ende des 2. Weltkrieges konnte er aber zumindest in Deutschland nur ein Nischendasein in ideologisch nicht sanktionierten Lebenswelten führen (Polster 1989).

Entscheidend für die Entwicklung von musikalischen Jugendkulturen war in der Folgezeit ohne Frage die Technisierung der Produktion und Verbreitung von Musik. Seit der Industrialisierung der Musikproduktion durch den Tonträger Schallplatte und deren Distribution über das Radio begann ein hochgradig standardisierter Typ von populärer Musik die Welt zu erobern. Stars wie Doris Day, Bing Crosby oder Frank Sinatra sorgten für die Verbreitung von internationalen Schlagern. Sie waren gekennzeichnet durch einfache, emotionsgeladene Sprache (Hauptthema: Liebe), durch gefällige Melodien mit Ohrwurmqualität und durch klangvolle Arrangements mit Streichersound und „Background Vocals“. Diese Musik wurde von der Mehrheit der Jugendlichen ebenso gehört wie von ihren Eltern – unabhängig davon, welche musikalischen Eigenaktivitäten angesagt waren (Flender u. Rauhe 1989, S. 19ff.).

Erst in den 50er Jahren entstand darüber hinaus eine wirklich spezifische Tonträgermusik für Jugendliche. 1954 nahm Bill Haley mit seinen Comets den Song „*Rock around the clock*“ auf. Durch den Film „*Blackboard Jungle*“ wurde er zu einem Hit. Man kann das als Geburtsstunde des Rock'n'Roll bezeichnen, einer Adaption des schwarzen, rhythmisch betonten Rhythm and Blues durch weiße Unterhaltungsmusiker (Friedländer 1996). Rock'n'Roll wurde als Aufruf zur Rebellion der jungen Generation gegenüber den Erwachsenen verstanden. Seine Verbreitung durch Diskjockeys, Film und Fernsehen (dazu Rodenberg 1997) führte zur Vereinnahmung dieser körperbetonten, Emotionen entfachenden und sexuelle Tabus aufbrechenden Musik durch

jugendliche Gruppen wie Teenager, Halbstarke, Teddy-Boys. Das Radio blieb, wenn derartige Musik erklang, nicht mehr länger Familienmedium, und der Rock'n'Roll-Tanz war der älteren Generation ohnehin schon aus rein physischen Gründen verwehrt (Longhurst 1995; Ferchhoff in Baacke 1998, S. 217-251).

Zur eigenen Produktion von Musik durch Jugendliche kam es dabei allerdings noch so gut wie nicht. Die Protagonisten des Rock'n'Roll waren – wie zuvor üblich – konsequent von der Unterhaltungsindustrie aufgebaut worden, nachdem die Marktlücke einer über Lautsprecher dröhnenden, elektro-akustischen Jugendmusik erkannt worden war. Das änderte sich grundlegend erst in den 60er Jahren. Rock in den USA und Beat in England markieren die Eckpunkte einer durch musikalische Eigenständigkeit von Jugendlichen und massenkulturelle Vorgaben geprägten Entwicklung. Der Differenzierung jugendlicher Lebenswelten in verschiedene Gruppen, Kulturen beziehungsweise Subkulturen wie Skinheads, Mods, Gammler, Hippies, Beatniks und so weiter entsprach eine zunehmende Differenzierung der von jugendlichen Musikern selbst weiterentwickelten Rockmusik in Beat, Folk und Hardrock (s. dazu Baacke 1998, Kap. 3). Die nächsten Jahre bringen eine zunehmende Auffächerung: Punk, Hardcore, Heavy und Black Metal, Reggae, Disco, New Wave und NDW, Underground, Rap und HipHop, Fusion, Crossover, House Music und Techno (im Überblick: Hamm 1995).

Die Fülle der Stile und Substile, die für eigene Teilszenen der Rock-Culture und Club-Culture stehen (Jacob 1998), entzieht sich mittlerweile in der westlichen Welt jedem ernsthaften Klassifizierungsversuch. Daran scheitern vor allem empirische Untersuchungen, so zum Beispiel die ansonsten höchst verdienstvollen Shell-Studien (Georg 1992; Fischer u. Münchmeier 1997) oder die darauf basierende Längsschnitt-Untersuchung von Klaus-Ernst Behne (1996), deren erklärtes Ziel die Zuordnung von Musikpräferenzen zu verschiedenen jugendlichen Teilszenen ist. Hier wird eine Kategorie wie die der „Disco-Fans“ der Szenen-Realität in den 90er Jahren bei bestem Willen nicht mehr gerecht. Wie Winfried Pape begründet moniert (1998, S. 115), gibt es nicht die Disco-Szene, wohl aber entsprechende Szenen aus den Bereichen Rave, HipHop oder Soul mit weiteren Unterkategorien.

Bleibt als Fazit: Ein typisches Kennzeichen von Jugendkulturen und ihren spezifischen Lebenswelten besteht gerade darin, daß sie einem ständigen, dynamischen Wandel unterworfen sind (Vollbrecht 1997). Diesem Umstand können nur detaillierte Szene-Beschreibungen Rechnung tragen, Szene-Beschreibungen, die der Bedeutung von Musik als einem von mehreren Faktoren im Lebensweltkonzept nachspüren.

### 3 Funktion und Stellenwert von Musik in den Lebenswelten Jugendlicher

So differenziert sich die verschiedenen pop- und rockmusikalischen Stile und Teilszenen als Bestandteil von musikalischen Lebenswelten auch geben mögen, so vergleichbar scheinen sie hinsichtlich ihrer Funktion für Jugendliche zu sein. Gemeinsam ist allen diesen Musikstilen im Gegensatz zur sogenannten E-Musik, daß sie weit mehr sind als allein Musik, die man um ihrer selbst willen macht und hört (vgl. Baacke in: Baacke 1998, S. 13). Entscheidend ist die Verbindung von Musik mit Kleidung und Outfit (Baacke u. a. 1988), Gesten und Ausdruckshaltungen, Räumen und

deren Inszenierungen. Mit Rock und Pop werden die Treffs junger Leute zu einem Ereignis gemäß den Kriterien Genuß, Distinktion und Lebensphilosophie (s. Schulze 1992, S. 105f.). Die Musik konstituiert neue Gruppierungen, kreiert Lebensstile, dringt ein in den Alltag von Jugendlichen mit dem Anspruch, ihn durch die Symbolwelt der Klänge zu überhöhen. Vor allem aber ist sie für die Jugendlichen „*Bewährungshelfer in Sachen Identität und Gesellschaftsintegration*“ (Hafen 1992, S. 211).

Aus vielen Untersuchungen und Befragungen (zum Beispiel Dollase u. a., 1986; Müller 1990; Hafen in Baacke 1998, S. 369-380) geht hervor, daß Musik im Leben von Jugendlichen wenn schon nicht unbedingt qualitativ, dann aber doch in jedem Fall quantitativ eine größere Bedeutung hat als bei Erwachsenen. Musikbezogenes Handeln wird mit dem Einstieg in die Berufstätigkeit häufig eingeschränkt. Hier zeigt sich der Übergang von einer hochgradig emotionalisierten Symbolkultur der Heranwachsenden zur Realkultur der beruflich und familiär Etablierten. Verfolgt man die grundlegenden Stadien von Entwicklung und Sozialisation, so wird der Übergang von der Kindheit zur Jugend durch die Abwendung von Modellpersonen und deren Musikvorlieben (Primärsozialisation; s. Shuter-Dyson 1993) gekennzeichnet. Mit der Hinwendung zu Peergroups rückt die Identitätsfindung im Spannungsfeld von personaler und sozialer Identität in den Mittelpunkt des Interesses. Das bedeutet, bezogen auf den Umgang mit Musik, das Schaffen von eigenen akustischen Räumen, in denen psychische Dynamik entfaltet, in ihren Grenzen und Reichweiten erfahren („*Probehandeln*“; Behne 1996) und in die Identitätsfolie der sich zunehmend mehr herauskristallisierenden eigenen Persönlichkeit eingestanzet werden kann (Baacke u. a., 1990 S. 129). In Verbindung mit Musikerlebnissen, so Peter Spengler, „*haben Jugendliche ihre ersten sexuellen Erfahrungen, ihren ersten Kater, sind zum erstenmal riesig enttäuscht und beginnen sich [...] gegen die Eltern und andere Erwachsene durchzusetzen*“ (Spengler 1987, S. 80).

Die nachhaltige Bedeutung derartiger musikbezogener Erlebnisse für das Selbstkonzept und den Musikgeschmack Einzelner in der weiteren Lebensspanne hat kürzlich Andreas Kunz (1997) durch qualitative Befragungen belegen können. Eine Systematisierung nach Funktionsbereichen mit empirischer Evidenz fällt allerdings schwer. Grundlegend sind nach wie vor die Klassifikationen von Max Weber und Alan P. Merriam. Weber (1921) unterschied zwischen zweckrationalen, traditionellen, wertbezogenen und emotionalen Funktionen, Merriam (1964) benannte zehn Hauptfunktionen, die die gesamte Spanne individuell-psychischer wie gesellschaftlich-kommunikativer Aspekte umfassen. Die Verwirklichung derartiger Funktionen ist natürlich keineswegs allein von der Musik und ihren spezifischen Strukturen abhängig. Entscheidend sind der gesamte soziokulturelle Kontext und die aktuelle Situation, in der musikalische Kommunikationshandlungen stattfinden (Rösing 1998, S. 147). Das gilt auch für die Beschreibung von Funktionen aus der Alltags- und Lebenswelt einer „*Klassik-Jugend*“. Hans Günther Bastian hat fünf Funktionsfelder bei Musikalisch-Hochbegabten eruiert, von denen sich zumindest die ersten drei weitgehend mit den Funktionsfeldern aus der Rock-, Pop- und Jazzszene decken: (1) emotional-psychische Funktionen; (2) Funktionen des Selbstaushdrucks, der Identitätsfindung, der Persönlichkeitsentfaltung; (3) kommunikativ-soziale Funktionen; (4) ästhetisch-intellek-

tuelle Funktionen; (5) zweckrationale, pragmatische Funktionen (Bastian in Baacke 1998, S. 128).

Demzufolge sind bewußte und auf individuelle Bedürfnisse zugeschnittene Funktionalisierungen von Musik ein typisches Kennzeichen unserer hochgradig durch Übertragungsmusik geprägten Gegenwart. Generell wird mit musikbezogenen Handlungen, vor allem mit dem Bekenntnis zu Lieblingsmusik und bevorzugter Musikszene, ein Segment von personbezogener Lebensweltkonstruktion realisiert und für Außenstehende nachvollziehbar dokumentiert. Nach der Dissidenztheorie von Diederich Diederichsen, die auf soziale Distinktion gegenüber den Anderen und Gruppensolidarisierung mit den Gleichgesinnten abhebt, gibt es mindestens sieben Ebenen der Dissidenz im Bereich von Rock-Musik: Auflösung – Zerstörung – Unterwanderung – Kommunikationsverweigerung – Als-Ob-Haltung – Pseudo-Affirmation – Geheimsprachen-Metaphorik. Diese durch Rock und verwandte Stile geförderten Dissidenz-Strategien ermöglichen die „*Rebellion gegen die Definitionsmacht*“ der Erwachsenen, das Gestalten von akustischen und visuellen Freiräumen und schließlich – im besten Fall – die „*politische Subjektbildung*“ (Diederichsen 1993, S. 34ff.).

Man mag einwenden, daß Rockmusik hier allzusehr zum gesellschaftlichen Hoffnungsträger verklärt wird und die Negativseiten einer vielfach kommerzialisierten, auf Starbilder und schnellen Verbrauch ausgerichteten Musik zu wenig Berücksichtigung finden. Problemloser verallgemeinern lassen sich dagegen die Ergebnisse einer großangelegten empirischen Studie von Roland Hafén (1992; Hafén in Baacke 1998). Er unterscheidet zwischen einem psycho-physiologischen und einem sozial-psycho-logischen musikalischen Funktionsfeld. Zum psycho-physiologischen gehören Qualität und Intensität des Körpergefühls gemäß der Maxime „*Das Glück ist körperlich*“. Es beinhaltet das Verlangen nach Sound, Rhythmus, Lautstärke, das Spiel mit dem Körper, den Wunsch nach Näheempfindung und die Verausgabung bis zur Erschöpfungsgrenze. Zum sozial-psychologischen Funktionsfeld zählen die Demonstration von Haltungen innerhalb einer Peergroup, das Artikulieren von Einstellungen, das Verlangen nach Authentizität und Atmosphäre. Anders gesagt: Involvement (Du bist dann ein Teil der Musik), Gruppengefühl (Die denken alle so wie ich), Arousal (Was der Körper so braucht), Realitätsflucht (Aber nur auf Zeit) sowie Show und Synästhesie bilden einen Funktionsmix, der den Bedürfnissen Jugendlicher auf ihrem Weg zur Identitätsfindung hilfreich ist.

#### 4 Massenmediale Konstruktion und kommerzielle Vereinnahmung

Abschließend sei die Frage angeschnitten, ob musikalische Lebenswelten – gleich welcher Altersgruppe – selbstbestimmt oder fremdgeleitet sind. Glaubt man einschlägigen Veröffentlichungen vor allem kulturkritischer Provenienz (s. Behrens 1996), dann scheint sich diese Frage zu erübrigen. Überspitzt gesagt: Bedürfnisentfaltung und -befriedigung sind demnach fremdgeleitet, und die Konsumenten kaum mehr als Marionetten, gezogen an den unsichtbaren Fäden von Großkonzernen und ihren massenmedialen Vermittlerinstanzen. Musikalische Lebenswelten Jugendlicher wären mithin weiter nichts als ein Konstrukt von Kommerz und Medien zur Durchsetzung ihrer eigenen Machtansprüche und Wirtschaftsinteressen. Daß derartige Schwarz-

Weiß-Malerei den komplexen Strukturen gesellschaftlichen Zusammenlebens nicht gerecht zu werden vermag, bedarf keiner ernsthaften Diskussion (dazu Büsser 1997, S. 84). Bezogen auf den Kreislauf vom musikalischen Handeln Einzelner über die Produktion und Vermittlung von Musik bis hin zu ihrer Rezeption ergibt sich ein komplexes Netz mit einer Fülle von Rückkopplungsmöglichkeiten. Dabei ist der Weg von unten (aus den Subszene(n)) nach oben (zu den Majors) prinzipiell ebenso möglich wie umgekehrt von oben (wie zum Beispiel den kommerziellen Produkten des Mainstream-Pop) nach unten. Einige der Faktoren, die in diesem interdependenten System musikbezogener Handlungszusammenhänge von Bedeutung sind, seien im folgenden knapp skizziert.

Die weltweite Musikproduktion (Stand 1998) liegt in den Händen von fünf Major Companies: Sony, EMI, WEA, PolyGram und BMG Ariola. Sie kontrollieren etwa 80% des Tonträgerumsatzes in der Bundesrepublik Deutschland mit einem jährlichen Gesamtvolumen von gut 4 Milliarden DM. Die Erfolgsquote der auf den Markt gebrachten Neueinspielungen beträgt je nach Produktionssegment zwischen 11 und 22 Prozent. Mithin hat allenfalls jede fünfte Popproduktion der Majors Aussicht auf eine erfolgreiche Plazierung am Markt, gemessen am Aufstieg eines Titels in die TOP-100-Liste der Zeitschrift „*Der Musikmarkt*“ (Conen 1995, S. 56). Selbst ausgefeilteste Produktionskonzepte und Marketingstrategien, wie sie kürzlich der Musikproduzent Kai Thomsen (1998) am Beispiel der spanischen Sängerin La Montse („*Gitarrero*“, „*Ey La La*“) beschrieben hat, können diese Erfolgsquote kaum optimieren.

In die von den Majors nicht vertriebenen 20 Prozent der Musikproduktion teilen sich eine Vielzahl von mittleren und kleinen Firmen. Als sogenannten Independent Labels ist es diesen Firmen möglich, musikalisch eigenständige Wege zu gehen und mit Kleinstauflagen ab 500 Stück am großen Markt vorbei zu produzieren. Wie eine Detailanalyse der Situation in den Niederlanden verdeutlicht (Christiansen 1997), stellen die „*Indies*“ ein direkt aus den verschiedenen musikalischen Teilszenen stammendes Musikpotential zur Verfügung; ein Potential, aus dem die Majors seit einigen Jahren in zunehmendem Maß schöpfen.

Entscheidend für die Verbreitung eines musikalischen Produkts über eine Teilszene hinaus ist deren Promotion über die Vermittlersysteme der modernen Mediengesellschaft, also vor allem über Printmedien, audiovisuelle Medien sowie den Computer (dazu Rösing u. Barber-Kersovan 1998). Durch diese Vermittlersysteme ist das mediale Netz in den letzten Jahrzehnten immer dichter geknüpft worden. Entsprechend haben die Synergie-Effekte untereinander und der Druck auf die musikalischen Teilszenen zugenommen. Wie mediale Vermittlung im konsequenten Medienmix aussehen kann und wie durch die Medien Starbilder erst konstruiert und dann lanciert werden, das hat kürzlich Werner Faulstich (1997) am Beispiel einer „*kleinen Star-typologie*“ von Elvis Presley bis zu Michael Jackson dargelegt. Eine detaillierte Studie darüber, wie selbst ein erklärter Medienverweigerer wie Kurt Cobain (Nirvana) durch mediale Konstruktion zum Anti-Star-Star avancierte, gibt weiteren Aufschluß über die Macht medialer Inszenierungen und Vermarktungsstrategien von Subkulturen (Jacke 1998).

Gleichwohl ist davon auszugehen, daß weder die Medien allmächtig noch die Mitglieder subkultureller Milieus ohnmächtig sind. Die von den Mittlerinstanzen konstruierte musikalische Medienrealität wird von den Rezipienten weit weniger konsumiert als vielmehr aktiv angeeignet. Nichts anderes versucht die Agenda-Setting-Theorie (im Überblick: Behne 1997) als Modell für musikalische Urteilsbildung zu operationalisieren. Musikalische Lebenswelten als Ausdruck von Selbstkonzepten werden demnach zwar auf der Grundlage jener Inhalte vermittelt, die die Medien anbieten. Deren Aneignung und Integration in den eigenen Erfahrungshorizont setzt jedoch Kreativität frei, die immer wieder zur Modellierung bestehender und zur Gestaltung neuer musikalischer Teilszenen führen kann.

Dieser Prozeß läßt sich in großen Zügen beschreiben als Wettlauf zwischen generationen- beziehungsweise altersbezogenen musikalischen Bedürfnissen sowie ihrer medialen Vereinnahmung. Allerdings sind die personbezogenen Bedürfnisse ihrerseits wiederum abhängig von medial konstruierten Trends. Darauf verweist zum Beispiel das für jugendliche Teilgruppierungen und musikalische Lebenswelten so zentrale Motiv der sozialen Distinktion. Wenn etwa, im Hinblick auf Videoclips, behauptet wird, es handele sich hier weit weniger um die audiovisuelle Verdinglichung von Symbolwelten Jugendlicher als vielmehr um die Konstruktion jugendlicher Symbolwelten durch Erwachsene (Pape u. Thomsen 1997), so mag einiges für diese These sprechen, analysiert man die Videoprogramme von MTV und VIVA. In jugendlichen Teilszenen jenseits der medialen Vermarktung – etwa in den Techno-Subkulturen – gibt es jedoch auch darauf Antworten im Sinn eines dialektischen Kreislaufs (s. dazu: Henninger 1996).

#### **Als Fazit meiner Ausführungen bleibt festzuhalten:**

- (1) Definitionsversuche versperren ebenso wie vorschnelle Bewertungen den Zugang zu musikalischen Lebenswelten Jugendlicher. Allzuhäufig wird damit die massenmediale Darstellung von Wirklichkeit als einer zweiten Ebene der Realitätskonstruktion hier nur durch eine dritte, wissenschaftlich-bewertende Ebene der Realitätskonstruktion ersetzt. Was Not tut, ist die konkrete Beschäftigung mit den entsprechenden Szenen von unten statt von oben.
- (2) Musikalische Lebenswelten Jugendlicher waren schon immer vielfachem Druck von außen ausgesetzt. Sie sind ein Resultat von Selbst- und Fremdbestimmung. Der Anteil an eigenbestimmten und an fremdgeleiteten Faktoren bei der Gestaltung von musikalischen Lebenswelten und -stilen läßt sich jedoch niemals pauschal, sondern immer nur von Fall zu Fall bzw. Szene zu Szene konkretisieren.
- (3) Übergroße Akzeptanz dieser Lebenswelten seitens der Erwachsenen bis hin zum Versuch der Pädagogisierung (Terhag 1994) verhindern die für Gruppenbildung und Selbstfindung notwendige Konfrontation. Abgrenzung bis hin zur Schaffung von Feindbildern dagegen wird dem Wunsch nach sozialer Distinktion gerecht.
- (4) Kommerzielle Vereinnahmung und mediale Aufbereitung zwingen zur ständigen Dekonstruktion etablierter jugendlicher Musiklebenswelten, das heißt zur Neugestaltung durch Codeveränderungen auf der auditiven und visuellen Symbolebene. Auf diese Weise ist für ständige hochgradige Dynamik und schnellen Wandel der musika-

lischen Lebenswelten Jugendlicher gesorgt. Das macht Forschung auf diesem Gebiet ebenso schwierig wie spannend.

### Literatur

- Abel-Struth, S. (Hrsg.) (1987). *Jugendbewegungen und Musikpädagogik*. Mainz: Schott.
- Baacke, D. (Hrsg.) (1998). *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen: Leske u. Budrich.
- Baacke, D., Dollase, R., Volkmer, I. u. Dresing, V. (1988). *Jugend und Mode. Kleidung als Selbstinszenierung*. Opladen: Leske u. Budrich.
- Baacke, D., Sander, U. u. Vollbrecht, R. (1990). *Lebensgeschichten sind Mediengeschichten*. Opladen: Leske u. Budrich.
- Behne, K.-E. (1996). *Das Szene-Jahrhundert. Jugendszenen und Musikgeschmack*. In: Musik und Bildung 28 (4), S. 4-8.
- Behne, K.-E. (1997). Art. *Musikästhetik. III. Musikalische Urteilsbildung*. In: Finscher, L. (Hrsg.), MGG2S, Bd. 6 (Sp. 998-1012). Kassel u. Stuttgart: Bärenreiter/Metzler.
- Behrens, R. (1996). *Pop, Kultur, Industrie. Zur Philosophie der populären Musik*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Büsser, M. (1997). *Die verwaltete Jugend. Punk vs. Techno*. In: SPoKK (Hrsg.), Kursbuch Jugendkultur (S. 80-88). Mannheim: Bollmann.
- Christiansen, M. (1997). *The State of Independents. The evolution of the independent music sector in the Netherlands*. In: Rösing, H. (Hrsg.), Beiträge zur Populärmusikforschung 19/20 (S. 31-54). Karben: CODA.
- Conen, M. (1995). *Tonträgermarketing. Marktdynamik und Anpassungsmanagement*. Wiesbaden: DVU.
- Diederichsen, D. (1983). *Freiheit macht arm*. Köln: Kiepenheuer u. Witsch.
- Dollase, R., Rüsenberg, M. u. Stollenwerk, H. J. (1986). *Demoskopie im Konzertsaal*. Mainz: Schott.
- Du Bois-Reymond, M. u. Oechsle, M. (Hrsg.) (1990). *Neue Jugendbiographie? Zum Strukturwandel der Jugendphase*. Opladen: Leske u. Budrich.
- Elias, N. (1976). *Über den Prozeß der Zivilisation. Sozialgenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Erlmann, V. (1998). *Musikkultur*. In: Bruhn, H. u. Rösing, H. (Hrsg.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs* (S. 71-90). Reinbek: Rowohlt.
- Faulstich, W. (1997). *Von Elvis Presley bis Michael Jackson. Kleine Startypologie der Rockgeschichte*. In: Faulstich, W. u. Korte, H. (Hrsg.), *Der Star: Geschichte – Rezeption – Bedeutung* (S. 155-173). München: Wilhelm Fink.
- Ferchhoff, W., Sander, U. u. Vollbrecht, R. (Hrsg.) (1995). *Jugendkulturen – Faszination und Ambivalenz. Einblicke in jugendliche Lebenswelten*. München-Weinheim: Beltz.
- Fischer, A. u. Münchmeier, R. (1997). *Die gesellschaftliche Krise hat die Jugend erreicht. Zusammenfassung der zentralen Ergebnisse der 12. Shell Jugendstudie (Jugend '97)*. Opladen: Leske u. Budrich.
- Flender, R. u. Rauhe, H. (1989). *Popmusik. Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Friedländer, P. (1996). *Rock and Roll. A social history*. Oxford: Westview.
- Georg, W. (1992). *Jugendliche Lebensstile – ein Vergleich. 11. Shell-Studie (Jugend '92)*, Band 2. Opladen: Leske u. Budrich.
- Hafen, R. (1992). *Hedonismus und Rockmusik. Eine empirische Studie zum Live-Erlebnis Jugendlicher*. Paderborn: Phil. Diss. (maschr.).
- Hamm, C. (1995). *Putting popular music in its place*. London: Routledge.
- Henninger, D. (1996). *Audiovisuelle Codes. Eine Untersuchung über die Beziehungen zwischen Video-clips, Jugendkulturen und modernen Musikgenres*. Marburg: Tectum (2 Microfiches).
- Jacke, C. (1998). *Millionenschwere Medienverweigerer: Die US-Rockband Nirvana*. In: Rösing, H. (Hrsg.), Beiträge zur Populärmusikforschung 23 (S. 7-30). Karben: CODA.
- Jacob, G. (1998). *Der Kampf um die „gute Platte“*. *Pop, Politik und soziale Distinktion*. In: Rösing, H. (Hrsg.), Beiträge zur Populärmusikforschung 21/22 (S. 24-43). Karben: CODA.
- Kemper, P., Langhoff, T. u. Sonnenschein, U. (1998). *„... but I like it“*. *Jugendkultur und Popmusik*. Stuttgart: Reclam.

- Kunz, A. (1977). *Aspekte der Entwicklung des persönlichen Musikgeschmacks*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Longhurst, B. (1995). *Popular music and society*. London: Blackwell.
- Merriam, Alan P. (1964). *Anthropology of music*. Evanston: North Western University Press.
- Müller, R. (1990). *Soziale Bedingungen der Umgehensweisen Jugendlicher mit Musik: theoretische und empirisch-statistische Untersuchungen zur Musikpädagogik*. Essen: Blaue Eule.
- Oerter, R. u. Rösing, H. (1993). *Kultur und Musikpsychologie*. In: Bruhn, H., Oerter, R. u. Rösing, H. (Hrsg.), *Musikpsychologie. Ein Handbuch* (S. 43-56). Reinbek: Rowohlt.
- Pape, W. (1998). *Jugend, Jugendkulturen, Jugendszenen und Musik*. In: Rösing, H. (Hrsg.), *Beiträge zur Populärmusikforschung* 23 (S. 99-122). Karben: CODA.
- Pape, W. u. Thomsen, K. (1997). *Zur Problematik der Analyse von Videoclips*. In: Rösing, H. (Hrsg.), *Beiträge zur Populärmusikforschung* 19/20 (S. 200-226). Karben: CODA.
- Petersen, P. (1995). *Tanz-, Jazz- und Marschidiome im Musiktheater Hans Werner Henzes. Zur Konkretisierung des Stilbegriffs „musica impura“*. *Musiktheorie* 10, S. 73-86.
- Polster, B. (Hrsg.) (1989). *Swing Heil. Jazz im Nationalsozialismus*. Berlin: Transit.
- Rodenberg, H.-P. (1997). *Dirty dancing – Kult für die Massen? Vom Tanzfilm zum Musikvideo*. In: Rösing, H. (Hrsg.), *Beiträge zur Populärmusikforschung* 19/20 (S. 174-183). Karben: CODA.
- Rösing, H. (1998). *Musikalische Lebenswelten*. In: Bruhn, H. u. Rösing, H. (Hrsg.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs* (S. 130-152). Reinbek: Rowohlt.
- Rösing, H. u. Barber-Kersovan, A. (1998). *Musikvermittlung in der modernen Mediengesellschaft*. In: Bruhn, H. u. Rösing, H. (Hrsg.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs* (S. 364-389). Reinbek: Rowohlt.
- Rösing, H. u. Bruhn, H. (1998). *Musikwissenschaft*. In: Bruhn, H. u. Rösing, H. (Hrsg.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs* (S. 9-20). Reinbek: Rowohlt.
- Schmidtchen, G. (1997). *Wie weit ist der Weg nach Deutschland? Sozialpsychologie der Jugend in der postsozialistischen Welt*. Opladen: Leske u. Budrich.
- Schulze, G. (1992). *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Shuter-Dyson, R. (1993). *Einfluß von Peers, Elternhaus, Schule und Medien*. In: Bruhn, H., Oerter, R. u. Rösing, H. (Hrsg.), *Musikpsychologie. Ein Handbuch* (S. 305-316). Reinbek: Rowohlt.
- Spengler, P. (1987). *Rockmusik und Jugend. Bedeutung und Funktion einer Musikkultur für die Identitätssuche im Jugendalter*. Frankfurt a. M.: Brandes u. Apsel.
- Terhag, J. (1994). *Zwischen Pädagogik und Bühne. Zur Ausbildung im semiprofessionellen Rock- und Jazzbereich*. In: Terhag, J. (Hrsg.), *Populäre Musik und Pädagogik* (S. 36-40). Oldershausen: Institut für Didaktik populärer Musik.
- Thomsen, K. (1998). *Beobachtungen zum gegenwärtigen Musikmarkt*. In: Rösing, H. (Hrsg.), *Beiträge zur Populärmusikforschung* 23 (S. 49-67). Karben: CODA.
- Vollbrecht, R. (1997). *Von Subkulturen zu Lebensstilen. Jugendkulturen im Wandel*. In: SPoKK (Hrsg.), *Kursbuch Jugendkultur* (S. 22-31). Mannheim: Bollmann.
- Weber, M. (1921). *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. München: Drei Masken.
- Willis, P. (1991). *Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur*. Hamburg-Berlin: Argument.

Claire Levy

### **Youth and Popular Music in Bulgaria: Local versus Global**

This paper is based on two perspectives crucial in many ways for the cultural developments over the last century, and especially after World War Two. The one is the process of globalization, unfamiliar in its size during previous ages, and the other is the youth culture, becoming more clearly identifiable on the global scale, at least since the mid-1950s on. In music, modern youth culture is usually related to the rock practices. Still now, however, I want to avoid any misleading conclusions and to point out something important regarding the cultural situation in Bulgaria. Without this point, the picture in Bulgaria would seem rather one-sided. Popular music in Bulgaria, both at present and in the past, is diverse and multi-faceted. And similarly, the youth in Bulgaria, both in the recent past and especially today in the postmodern discourse, is highly differentiated according to a number of indicators. One of them goes, of course, to the music preferences identifying different youth circles, and rock music does not exhaust the big variety of these preferences.

Thus, what I want to discuss here is related to only one aspect of Bulgarian youth culture identified however during a particular historical time, illustrating in a way the dialogue between global and local. I focus on the global rock impact and the specific way it has been localized in Bulgaria in the mid-1980s. In such a discussion, I find it helpful to draw on the "dialogic" approach to pop music history advocated by Keith Negus (1996). Such an approach works in favor of understanding the dynamic nature of popular music, seen as a discontinuous process, connecting the past and the future, melting fragments from "outside" and "inside," putting together global and local influences, bringing as a result distinguished directions possible to happen in just a given particular space and during a given specific time. In addition, such an approach could illuminate the issue of the cultural dialogues and interactions in music. Through such dialogues different traditions emerged and developed, and they bring – as a rule – narrowly mixed and remixed links that, over the time, would hardly remain clearly identified. Negus does not suggest searching for a moment when the cultural dialogues, the conversation, so to say, or better the cultural exchanges might have started. Instead, he argues for an approach that can identify the continuities and the dialogues through which a given tradition develops in time and space. Thus the point here is that what has been happening among rock musicians and audiences in Bulgaria is not a matter of just passive local "responses" to the global impact, but a matter of interaction in which the immediate participants in the process take inevitably dynamic position.

The global rock impact, however, is often seen by many critics as rather problematic. On one hand, rock is interpreted as a prime exponent of "cultural imperialism," as a cultural form, associated at first with American (US) culture and with the powerful commercial interests of the international music industry, and on the other – as a

liberating force constructing a sense of local difference and authenticity in different countries all over the world. According to some authors (Regev 1997), such a paradoxical contradiction is solved in making local rock music. In the process, local musicians draw eclectically from a musical "transnational culture," reflecting the global and adding their new own meaning. And all these exchanges produce, as a result, a sense of belonging to a particular community, "*reflexive community*," as some call it, whose major signifier could be seen in an appreciation of particular music values, in our case rock music values, which in a way doesn't belong anymore to only one nation or ethnic or local group. What I'd like to point out is that rock phenomenon is not anymore a homogenous music; it's rather a set of changing practices according to the specific time and place they have been happening. This explains why some rock observers stated that rock era was "*born around 1956 with Elvis Presley, peaking around 1967 with Sgt Pepper of The Beatles, and dying around 1976 with The Sex Pistols*" (Frith 1988a, 1). Such statements are based on a particular experience of rock, in this case on the logic of the western, Anglo-American rock developments only, losing perhaps their rebellious, oppositional spirit through co-opting with the big industry. But as some other observers claim "*rumors of rock death have been greatly exaggerated and many people have been communing with the spirit of rock since 1976*" because "*musical forms of rock are transformed and move on in different ways across the planet, acquiring new significance in different situations*" (Negus, 1996). According to Negus, not only has rock been lived through different generational experiences since 1976, it has also grown up and gone from its Anglo-American home out into the world. At the moment when it was dying for some citizens of Britain and the United States, for other people, rock was very much alive and used to articulate dissent, alternative sensitivity. Rock was becoming an important part of a repertoire of oppositional political practices in a number of the former socialist states of Eastern and Central Europe. As Peter Wicke states, in the former German Democratic Republic, rock was articulated to social changes that seemed a lot more "revolutionary" than what was going in the United States during the middle of the 1950's. Thus, rock has not died; it was just going "*somewhere else*" (Grossberg, 1994), and becoming a part of other musical dialogues.

I believe that during the 1980's rock music with its oppositional potential was also there in Bulgaria experiencing its "hey days." At that time it was gaining – for more and more Bulgarian youngsters – that mythological significance, in quite a similar way like, say, what was rock for the Anglo-American youth during the rebel late 1960's. Actually, the romantic, though vague idea of a revolutionary counterculture, which can "change the world," existed among Bulgarian youngsters still then in the 1960's, and even earlier, during the "cold war" paranoia years when the access to modern western culture was restricted, especially in terms of popular music coming from the US seen by authorities at that time as a "subversive" ideological tool of the capitalist "enemy." In music, this access was restricted to accidentally smuggled records or listening to western radio stations like Luxemburg, BBC, and Monte Carlo. Yet, even in a more sporadic and informal way, an original rock'n'roll became popular among Bulgarian youngsters, mainly in the urban areas, still in the mid-1950's.

Similarly, the 1960's British rock invasion penetrated Bulgaria – regardless of the hostile attitude of the cultural authorities qualifying this music as a propaganda of the “*American life-style*.” Despite this situation, many amateur rock groups, mostly of students in the cities, were created still in the early 1960's, playing repertoire mostly by Shadows, Beatles, Rolling Stones, etc. Called vocal-instrumental ensembles, these groups – even censored and regulated – introduced and raised a taste for one unpolished style and behavior, outlining youth territory in popular music. Bulgarian repertoire was highly encouraged in order to oppose the western influence. One of the most successful Bulgarian rock groups, still playing however in our days, was The Shtourtzite (The Crickets), started in 1967, in Sofia. At public venues the group performed both songs of their own and songs by professional composers, and informally, avoiding requirements of the officials, cover versions of global hot rock hits. What motivated the high interest of Bulgarian youngsters to this music was still at that time not only the fact that they loved the particular unpolished way of “having fun;” this music was felt also as a symbol of freedom, of a liberated individuality and independent stand (Levy, 1992). And I tend to believe that in this sense a parallel between East and West could be drawn. The fact that people in the West cried “*make love, not war*,” while those in the East stubbornly played on, listened to, or just enjoyed themselves to the sound of the “banned” music does not eliminate a possible parallel in the motives.

Thus the rock narrative in Bulgaria started no later than it started in the western countries, following immediately the global fad and still reflecting a different social history. This narrative revealed a growing maturity rather during the 1980's, in response to the continuous local ideological restrictions. At that time, rock in Bulgaria was already smart enough to call in a more independent and individual way for a pluralism against the lack of real human and artistic freedom.

The song I want to present as an illustration of this both human and artistic maturity is not any unique example; it was just a part of the process I am trying to outline. Named “*Rock in Past Time*” (Appendix), the piece, – produced in 1985 by Shtourtzite, – gained a status of a “classic rock hit” on the local scale, if I can put it this way. At that time, the members of the group were however around their late 30's and early 40's, not that young anymore, and the song is actually a metaphor reflecting the bitter experience of one rock generation surviving a number of not so funny sides of the specific rock narrative in Bulgaria, and more generally – in Eastern Europe as a whole. The song recalls, with humor however, not with hatred, some manifestations of the local censorship, of the time when for having long hair a male could be arrested, and for wearing a short skirt, a female could get in trouble. Which means, however, all those attributes reminding belonging to the “rock community,” threatening the ideological “health” of the society. What one can read in the lyrics is a derivation of a highly personal experience which sounds more like “*OK, we don't give a shit for the surrounding stupidities, cause finally we're still here, we still survived, but why, damn it, was all that wasting of time?*” Looking for the effect of a parody – an approach, associated with usually a really strong position which makes the social criticism implied in it to be taken seriously – the song makes sense of different dia-

logues working together in the message as a whole. Lyrically, the song is based on a boyish, everyday vocabulary, appealing to the then young audiences and reminding as well of the past times. Musically, one can hear something from the sound borrowed from the Beatles and also from the sound of the hard rock, mixed however with a clearly expressed notion of a local folk music sense of humor. Even the rhythm base, derived from the famous rhythmic configuration credited to Bo Diddley, a black American R&B artist, was transformed to sound in one more folk-like, local way, implying a healthy ability to make fun of what you don't approve. As a whole, the song talks with the language of one clearly expressed cultural identity, belonging both to the local and to the global "reflexive rock community."

In conclusion, I'd like to point out that today this specific rebel period for the rock narrative in Bulgaria is, of course, already over, along with the lifting of the Berlin wall in 1989, like, I guess, in most of the countries with similar history. I wouldn't say that rock in Bulgaria has died, but, in any case, my feeling is that times have radically changed, and new challenges appeared in front of the present youth culture.

### References

- Gaytandjiev, G. (1990). *Popularnata muzika: pro? contra?*. Sofia: Narodna Prosveta.
- Frith, S. (1983). *Sounds Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll*. London: Constable.
- Frith, S. (1988). *Music for Pleasure*. Cambridge: Polity Press.
- Levy, C. (1992). *The Influence of British Rock in Bulgaria*. *Popular Music* 11.
- Levy, C. (1994). *The Cork Popped Out of the Bottle...U.S. Influence in the Light of Bulgarian Realities after 1989*. In: *Central European Popular Music* (ed. Ales Opekar), Institute of Musicology, Prague.
- Levy, C. (1993). *Rock Music in Bulgaria: the Beginning*. *Bulg. Muzikoznanie* 3 (pp. 9-16).
- Levy, C. (1991). *On Rock Music Invasion: National Identity and the Dominant Pop Culture*. *Bulg. Muzikoznanie* 3 (pp. 44-54).
- Keith, N. (1996). *Popular Music in Theory*. Hannover and London: Wesleyan University Press.
- Ramet, S. P. (ed.). (1994). *Rocking the State: Rockmusic and politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder: Westview Press.
- Street, J. (1986). *Rebel Rock: The Politics of Rock Music*. Oxford: Blackwell.
- Szemere, A. (1992). *The Politics of Marginality: A Rock Musical Subculture in Socialist Hungary in the Early 1980's*. Boston: South End.
- Garofalo R. (ed.) (1992). *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. Boston: South End.
- Regev, M. 1997. *Rock Aesthetics and Musics of the World*. Theory, Culture u. Society. SAGE Publications 14/3 (pp. 125-142).
- Wicke, P. (1992). *The Times They are a-Changing: Rock Music and Political Change in East Germany*. In R. Garofalo (ed.), *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. Boston: South End.

### Appendix

#### Rock in Past Time

1.

I remember, we were young  
when started singing rock.  
And it was blanded  
to be a vicious (sinful) dance.

May be cause  
waltz and tango  
were something goldy,  
goldy but oldy.

2.

These days another fad  
is sneaking –  
damn it! that disco's  
hot that theme, too.

*Refrain:*

Hey, remember, some day  
everything's changing  
but then the youth  
comes back in the memory only.

3.

Who didn't tel off  
the fashion large,  
who didn't tel off  
the fashion small.

All smart people  
got soon  
new clothes  
replace old armour!

*Refrain:*

Hey, remember  
everything's changing  
but then the youth comes back  
in the memory only,  
harder and harder.  
We know how!  
Cnahge you armour  
With new clothes! (3)

4.

Damn it, these kids  
want new sounds,  
either faddy,  
either native.

Rock didn't die,  
just time wa wasted,  
Damn it,  
We're older now!..

*Refrain:*

Hey, remember, some day  
everything's changing  
and then the youth's back  
in only singing rock'n'roll. (2)

(translated from Bulgarian by C. Levy)

Achim Heidenreich

## Eine Überdosis Deutschland: Zum Problem rechtsradikaler Rockmusik

In seiner *Einführung in die Rockmusik* forderte Tibor Kneif Ende der siebziger Jahre: „Das letzte Ziel von Konzertveranstaltungen und von Plattenherstellung ist es auch im Rockbereich, positive Urteile zu erzeugen, und an solchen Urteilen richtet sich auch das Konsumverhalten des Rockhörers aus.“<sup>1</sup>

Blicken wir heute gleichzeitig in die Vergangenheit und die Gegenwart der Rockmusik, dann kann festgestellt werden, daß diese Zielsetzung von denjenigen, die Rockmusik machen, verkaufen und letztlich hören, nur bedingt eingelöst worden ist und von manchen gar in ihr Gegenteil verkehrt wurde. Die meisten Entwicklungsstränge der Rockmusik können zwar im Kontext von Jugendkulturen als identitätsstiftend und somit als eigentlich positiv bewertet werden. Mit einer Ästhetik des schönen Scheins, die selbst noch im gymnasial-braven „ho, ho“ – Hintergrundgesang von Mick Jagers *Sympathy for the Devil* (Rolling Stones, 1968) greift, ist sie jedoch schon lange nicht mehr zu fassen.

Die Ästhetisierung der Jugendproblematik etwa in der Rockoper *Tommy* (The Who, 1969) über einen blinden Flipperspieler führte zu einer Spaltung der Rockmusik und ein Auseinanderdriften ihrer Hörerschaft in ein mit ihren Idolen älter werdendes Publikum und eine alle ca. fünfzehn Jahre nachwachsende Klientel. Als Ian Anderson von der Rockgruppe *Jethro Tull* Mitte der siebziger Jahre mit gebrochener Folk-Rock-Stimme plakativ *Too Old To Rock'n Roll, Too Young To Die* (1976) sang, brachte er damit die resignative Stimmung der auf dem Rückzug ins Private befindlichen ersten Rockgeneration der sechziger Jahre auf den Punkt. Gleichzeitig besann man sich in der Generation, die geboren wurde, als die *Beatles* ihre erste Single *Love me do* (1962) aufnahmen, wieder auf die Grundelemente der Rockmusik mit verzerrtem Gitarrensound, den Beat hart durchschlagendem Schlagzeug und aggressivem, bewußt unmelodiösem Gesang – nach der Ölkrise Mitte der siebziger Jahre jedoch unter gesamtgesellschaftlich verschlechterten Rahmenbedingungen. Erstmals konnte beispielsweise in Deutschland wegen eines chronischen Lehrstellenmangels und dem für die Gesellschaft schmerzlichen Abschied vom Traum der Vollbeschäftigung nicht mehr allen Jugendlichen eine berufliche Perspektive und somit kein individueller Lebensentwurf geboten werden.

Wurde innerhalb der Rockmusik in den sechziger Jahren mit *I can't get no Satisfaction* (Rolling Stones, 1965) – nach Jerrentrup der erste Rock-Song, bei dem ein künst-

<sup>1</sup> Tibor Kneif: *Einführung in die Rockmusik. Entwürfe und Unterlagen für Studium und Unterricht* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 51), Wilhelmshaven 1979, S. 139.

licher Verzerrerklang der Gitarre soundgebend eingesetzt wurde<sup>2</sup> – und *Common to the revolution* (Beatles) das Recht auf Selbstbestimmung mit sozialem Aufbegehren verknüpft, so riefen die Musiker der neu aufgekommenen Punk-Rock-Bewegung mit dem von der 1975 in England gegründeten Gruppe *The Sex Pistols* ausgegebenen Schlachtruf „*No Future*“ nun vom untersten Ende der sozialen Leiter der Gesellschaft ihre Befindlichkeit unmißverständlich heraus. Die Musiker der Gruppe *Velvet Underground* waren dagegen dekadent stilisiert, von materiellem Überdruß geprägt und somit keine Punk-Vorläufer.

Punk-Rock war bewußt einfach gehalten und konnte ohne allzuvielen instrumentale Kenntnisse selbst gemacht werden – ein Anspruch, der zum Massenphänomen Rockmusik seit ihren Anfängen dazu gehört. In der Punkmusik wurde dieser Anspruch im Kontrast zur damals durchweg kommerzialisierten Rockmusik aktualisiert. Die klangliche Monotonie und Reduktion der musikalischen Mittel des Punk-Rock war Ausdruck von Wut und Frustration, von Armut und Protest und von Langeweile als Kehrseite der Arbeitslosigkeit.<sup>3</sup> Viel konsequenter als jede andere Musikrichtung vorher war Punk-Rock der „*Ausdruck der Verachtung bürgerlicher Normen [...] mit stark nihilistischer Tendenz*“.<sup>4</sup> Gewaltbereitschaft spielte damals schon bei Auftritten in den Medien und bei Auseinandersetzungen mit anderen Gruppen Jugendlicher als Mittel der Provokation eine nicht unbeträchtliche Rolle. Mit Irokesen-Schnitt, gefärbten Haaren, Hundeleinen und Nazi-Symbolen wurde ein Schock-Look kreiert, der gleichermaßen weit weg war von der okkulten Uniformierung der Heavey-Metal-Fans wie von post-woodstockhafter, patschuligetränkter Indientracht. Der gelebte sub-sub-kulturelle Stil der Punk-Rocker bestand aus einer „*Übernahme von Objekten und Symbolen aus ihrem normativen Kontext*“<sup>5</sup> und deren Rekontextualisierung. Auf diese Weise werden mit alten Zeichen neue Botschaften vermittelt.

Die Botschaft „*No future*“ des Songs *God save the Queen* (1977) war von den *Sex Pistols* nicht nur beißend sarkastisch gemeint, sondern auf der anderen Seite sehr ernst, nämlich daß die Queen Gottes Rettung bitter nötig habe, weil sie – nach Auffassung der *Sex Pistols* – eine perspektivlose Gesellschaft repräsentieren müsse.

Bald gab es auch in Deutschland Punk-Gruppen. Die äußerlichen Erkennungszeichen – Irokesenschnitt, Hundeleine, Nazi-Symbole usw. – wurden aus England übernommen, auch die Musik klang ähnlich, doch die Aussage der Texte blieb nun nicht mehr in verbal-diskursiven Andeutungen stecken. Schon 1980 wurde der Titel *Wir wollen keine* der Gruppe *Slime* indiziert, weil in ihm – aus dem Umfeld der Startbahn-West-Gegner, der Hausbesetzerszene und dem Widerstand gegen das Atommüll-Endlager

<sup>2</sup> Vgl. Ansgar Jerrentrup: *Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen bis zum Beat*, Regensburg 1981, S. 204.

<sup>3</sup> Vgl.: *Rockmusik und Rechtsradikalismus*, hrsg. v. Johannes Bähr, Dorothee Göbler u. der Staatlichen Landesbildstelle Hessen, Frankfurt a. M. 1993, S. 25.

<sup>4</sup> Ebda., S. 26.

<sup>5</sup> Alenka Barber-Kersovan: *Turn on, tune in, drop out: Rockmusik zwischen Drogen und Kreativität*, in: *Musik als Droge*, hrsg. v. Helmut Rösing, Mainz 1991, S. 66.

in Brockdorf heraus – offen zur Gewalt aufgerufen wurde: „Dies ist ein Aufruf zur Gewalt, Bomben bauen, Waffen klauen, den Bullen auf die Fresse hauen“ usw.

Verstanden sich viele der deutschen Punk-Musiker zunächst als gewissermaßen linksautonome Lautsprecher, so nahmen im weiteren Verlauf der achtziger Jahre Brüche mit gesellschaftlichen Tabuthemen aus dem rechten politischen Spektrum zu, und es bildeten sich verstärkt Gruppen, die ebenso unverhohlen zu Gewalt, jetzt allerdings gegen Ausländer, zu Fremdenhaß und zu Kriegsverherrlichung aufriefen. Wie im Beispiel der mittlerweile bekehrten *Böhsen Onkelz* kamen die Musiker zunächst aus der Fußballrabauken- und Skinheadszenen. In dem Lied *Fußball und Gewalt* heißt es „Wir stehen in einer Front und singen unsere Lieder, wir stehen in unserer Kurve und machen alle nieder“.<sup>6</sup>

Die Musiker und auch die Hörer des Punk-Rock spalteten sich nun ebenso in zwei entgegengesetzte Lager, wie sich die Skinhead-Szene in eine politisch linke und eine rechte Richtung entzweite. Der musikalische Gestus blieb in beiden Richtungen nahezu gleich, die Inhalte standen sich jedoch entgegengesetzt gegenüber. Abgeleitet von „Arbeit macht frei“ und „Doitschland“ – statt mit ei bzw. eu beide Male mit oi geschrieben – nennt sich der rechtsradikale Ableger des Punk-Rock „Oi“-Musik und propagiert in der Bundesrepublik eine hierarchische Ungleichheit der Menschen sowie Gewalt als Mittel der Konfliktbewältigung. Anfang der neunziger Jahre konnten allein für die Stadt Köln fünfzig rechtsradikale Rock-Bands registriert werden.

Rechtsradikales Gehabe wurde unter Jugendlichen in der Nachwendezeit vor allem in der ehemaligen DDR geradezu eine Mode, und die Auftritte von Bands wie *Störkraft*, *Stuka*, *Bomber*, *Endsieg* oder *Commando* wurden eifrig besucht. In Texten der Gruppe *Störkraft* werden die Skinheads, die nicht mehr allein das Publikum rechtsradikaler Rockmusik bilden, als „Deutschlands rechte Polizei“ gefeiert. Der Text des Liedes *In ein paar Jahren* ist mit offenen rassistischen Parolen gespickt: „Fremde Völker nisten sich ein/ und behaupten noch, deutsch zu sein/ Eines Tages wacht ihr alle auf, rettet die Rasse, die man einst verkauft“.<sup>7</sup>

Musikalisch ist *In ein paar Jahren* sehr einfach gestaltet (Abbildung 1). Zwei verzerrte E-Gitarren, E-Baß, Schlagzeug und ein durch elektronische Mittel grollendtiefer Sprechgesang bilden das Instrumentarium. Bemerkenswert ist, daß das doch relativ komplexe Blues-Schema mit seiner vollständigen Kadenz und seinen sinnlichen blue-notes nicht angewendet wird. Die Gitarren-Riffs auf der Grundlage der Töne *a*, *b*, *e* und *f* lassen sich tonartlich nicht eindeutig zuordnen. Man kann im ersten Riff wohlwollend gerade einmal von einer I-V-Spannung sprechen, wenn das *e* im letzten Takt als fünfte Stufe zu *a* aufgefaßt wird.

Die Schlüsse der Riffs sind ebenfalls auf das Notwendigste reduziert und mehr rhythmisch als intervallisch begründet. Spieltechnisch sind die Riffs mit einem steifen Zeigefinger der linken Hand auf dem Griffbrett der Gitarre mühelos zu bewältigen. Weil A und E die zweit tiefsten Leerseiten der Gitarre und F und B auf ihnen jeweils

<sup>6</sup> Zit. nach Klaus Farin u. Eberhard Seidel-Pielen: *Skinheads*, München 1993, S. 83.

<sup>7</sup> Zit. nach Bähr u. Göbler, *Rockmusik*, S. 15.

die Töne auf dem ersten Bund sind, hat der Gitarrist wahrlich nicht viel zu tun. Das immerhin eingeschobene Solo ist eine rhythmisch unwesentlich variierte Version von Riff A. Rockmusik erscheint nunmehr rudimentär. Ohne Blues-Schema, das harmonisch Räume für Zwischentöne öffnet und die Möglichkeit zur Modulation bereithält, möchte man gar nicht mehr von Rockmusik sprechen. Die Musiker bedienen sich allenfalls derjenigen Zeichen, die zur äußerlichen Erkennung von Rockmusik notwendig sind, um ihre faschistoiden Texte in einen gesellschaftlich gerade noch akzeptierten Kontext zu präsentieren. Der formale Aufbau (Abbildung 2) ist in gleicher Weise einfach strukturiert. Mit einem Zwischenspiel und einem Gitarrensolo wird das Machwerk in die Länge gestreckt.

Abbildung 1: *In ein paar Jahren*, musikalischer Aufbau.

Intro	A	A	A	A	
1. Strophe	A	A			
Refrain	B	B	Ü		
Zwischenspiel	A	A			
2. Strophe	A	A			
Refrain	B	B	Ü		
Solopart	A'	A'	A'	A'	
3. Strophe	A	A			
Refrain	B	B	B	B	Ü

Abbildung 2: *In ein paar Jahren*, formaler Aufbau  
(beide Abbildungen aus: Bähr und Göbler, *Rockmusik*, S. 18).

Konnte den Punk-Musikern der ersten Stunde noch zugute gehalten werden, daß sie durch die Rekontextualisierung von Objekten und Symbolen die – nennen wir es – ursprüngliche Absicht derer, die Rockmusik anfänglich machten, aktualisierten, daß

sie über einen Verfremdungseffekt der verwendeten Zeichen zur Diskussion anregen und durch ihr Anders-Sein von der Gesellschaft Toleranz einforderten, so werden von den nun rechtsradikalen Musikern Elemente des Punk-Rocks und des Heavy-Metal-Rocks aus ihrem bisherigen normativen Kontext innerhalb von Jugendkulturen herausgelöst und politisch instrumentalisiert. Die klangliche Gebärde des Rock und die faschistoiden Symbole sind nun die einzigen verwendeten Zeichen innerhalb des neuen Kontexts der Rechtsradikalität. Als neues Element kommt nun eine relative Textverständlichkeit hinzu, die, wie ich meine, kein essentielles Element von Rockmusik ist. Beispielsweise ist das Markenzeichen des deutschen Sängers Herbert Grönemeyer gerade dessen gesangliches Genuschel. Ebenso goutiert werden die in Kölner Mundart gehaltenen Texte der Rockgruppe *BAP*. In Anlehnung an Brechts Opernkritik kann für Rockmusik gelten: Wer als *Voodoo Child* (Jimmy Hendrix) die E-Gitarre aufheulen läßt und seine Befindlichkeit mit *Born to be wild* (Steppenwolf) definiert, gerade der singt, weil er mit seinem Rock-Gesang das Gefühl einer höheren Realität ausdrückt; das aber spontan und ohne Rücksicht auf einen gehobenen Deklamationsstil. Expressivität und balladeskes Grübeln, das Ausdrucksspektrum der Rockmusik umfaßt beides gleichermaßen stark. Rockmusik will zuerst einmal gefühlt werden. Textverständlichkeit ist zwar wünschenswert, aber insgesamt sekundär. Für die rechtsradikale Rockmusik allerdings ist zum Einhämmern ihrer Parolen Textverständlichkeit notwendig, was kein Charakteristikum von Rockmusik ist.

Musikalische Monotonie und Reduktion sind auch in der rechtsradikalen Rockmusik, wie zu Anfang der Punk-Bewegung, Ausdruck von Armut und Frustration. Die rechtsradikalen Botschaften prägen sich umso besser ein, je primitiver und monotoner die Tonsprache dazu ist. Doch statt in halbstarker Manier Gewaltbereitschaft zu demonstrieren, wird nun innerhalb eines politischen Kontexts unmittelbar zur Gewalt gegen alles Fremde aufgerufen. Seitdem sich die NPD beispielsweise zur Öffnung für Skinheads entschlossen hat, rekrutiert sie ihren Nachwuchs auf Konzerten rechtsradikaler Rockmusik.

Wie ist dieser Entwicklung jedoch beizukommen? Rechtsstaatliche Verbote der durch „Flüsterpropaganda“ organisierten Veranstaltungen bekämpfen nur die Symptome, das Publikum wird hingegen pauschal kriminalisiert und macht diese Musik für Jugendliche eher noch interessanter. Familiäre, gesellschaftliche und wirtschaftliche Bedingungen werden durch Verbote nicht aufgedeckt, und es werden auch keine gebotenen ökonomischen und sozialpolitischen Entscheidungen getroffen. Zur Erinnerung: Auch Punk-Rock entstand in Zeiten wirtschaftlicher Rezession und hoher Jugendarbeitslosigkeit. Diese Zeiten haben wir jetzt wieder, doch die Spirale der Gewaltbereitschaft von Jugendlichen hat sich bedrohlich hochgeschraubt. Bei Jugendlichen in der Phase der Orientierung ist eine Ausgrenzung mit juristischen Mitteln jedoch eine schwache Reaktion der Gesellschaft, in vielen Fällen sicher kontraproduktiv und verlagert nur die Probleme, ohne Alternativen zu zeigen und anzubieten.

Die Gründe für die politische Spaltung der Rockmusik, deren rechte Differenzierung innerhalb der Skinhead-Szene stattfand, liegen im Wandel der allgemeinen politischen und sozialen Situation. Der „neue Rechtsextremismus“, dem die rechtsradi-

kale Rockmusik das Sprachrohr liefert, ist nach den Ergebnissen einer Untersuchung von Wilhelm Heitmeyer<sup>8</sup> eine Folge dynamischer sozialer Verwandlungsprozesse der Industriegesellschaft, in der stabile soziale Bindungen, soziale Kontrolle und allgemein akzeptierte Normen für viele Menschen nicht nur am Rande unserer Gesellschaft ihre Verbindlichkeit verloren haben. Dadurch erhöhen sich die biographischen Risiken für das Individuum bei der Gestaltung seines Lebens. Als Gegenbild zum Erfolgsmensch mit maximaler Selbstverwirklichung werden zwangsläufig ständig Verlierer produziert. Ängste, Gefühle der Ohnmacht und Vereinzelung sind dann die Form der subjektiven Verarbeitung der Alltagserfahrung.<sup>9</sup> Auf diesem Nährboden gedeihen Vorurteile und eine Haltung, die Gewalt als Mittel sozialer Auseinandersetzung akzeptiert. Die steigende soziale Ungleichheit und die Veränderung der Arbeits- und Berufswelt führen gänzlich zum Verlust des Kollektivs, erhöhen den Druck auf den Einzelnen und senken die Grenze zur Akzeptanz von „einfachen Lösungen“ in einer undurchschaubar erscheinenden Welt. Rechtsradikale Rockmusik scheint für viele jungen Menschen das einzige Ventil zu sein, durch das der Überdruck auf den Einzelnen kurzzeitig abgelassen und mit „einfachen Lösungen“ die eigene Problematik auf alles Fremde projiziert wird. Kriegsverherrlichung, die Verbreitung von faschistoiden Parolen und Aufrufen zur Gewalt gegen Fremdes ist in einer sich als demokratisch definierenden Gesellschaft der wohl größte Tabubruch. Für viele Jugendliche scheint er die einzig verbleibende Möglichkeit zu sein, sich Gehör zu verschaffen, da auf die Frage nach individueller Lebensplanung die Gesellschaft in der Tat absurd, weil nicht mehr sinnvoll antwortet. Toleranz endet jedoch da, wo die Emotionalisierung zur Freisetzung von Aggressionen führt, die sich in Gewalt gegen Personen und Sachen entlädt.

Ein möglicher Umgang mit dem Phänomen der rechtsradikalen Rockmusik kam aus der Jugendkultur selbst. Den Hörern von rechtsradikaler Rockmusik wird mit den ihnen vertrauten musikalischen Mitteln, aber nun entgegengesetzter Textaussage begegnet. Der Hörer wird gewissermaßen mit den ihm vertrauten Klängen da abgeholt, wo er steht, um so ein Umdenken einzuleiten oder einem Rechtsradikalismus besser noch vorzubeugen.

Der Rock-Song der Gruppe *Normahl* heißt *Keine Überdosis Deutschland* (1991) und nennt die rechtsradikalen Gewalttaten beim Namen: „*Ich bin hier geboren/ und habe nichts anderes gesehen/ als zwei deutsche Staaten,/ die sich gegenüber stehn/ plötzlich soll das anders sein/ Neonazis hört man immer lauter schrein/ mit billigen Parolen machen sie die Birne weich/ und alle träumen vom Großdeutschen Reich/ [...] Türken totgeschlagen, Vietnamesen umgebracht/ Mordkommandos, die sich Skinheads nennen/ ziehen durch die Nacht/ Judenfriedhöfe voll mit Nazischmierereien und darauf auch noch stolz ein Deutscher zu sein*“.

Im Gegensatz zur Dumpfheit der rechtsradikalen Rockmusik ist der solistische Mittelteil der Gruppe *Normahl* klanglich sehr artifizuell gestaltet und präsentiert meh-

<sup>8</sup> Vgl. Wilhelm Heitmeyer: *Rechtsextremistische Orientierungen bei Jugendlichen*, München 1995.

<sup>9</sup> Vgl. Bähr u. Göbber, *Rockmusik*, S. 8ff.

rere simultane musikalische Ebenen. So klingen unter einem in sich drehenden Klangteppich die Hymnen der Bundesrepublik und der DDR wie aus weiter Ferne. Daß Konzertveranstaltungen und die Plattenherstellung im Bereich der Rockmusik positive Urteile erzeugen sollte, rückt mit dem Text und der Musik von *Keine Überdosis Deutschland* wieder etwas näher in den Bereich des Möglichen.

Die Gruppe "Keine Überdosis Deutschland" ist eine Berliner Rockband, die im Jahr 1980 gegründet wurde. Die Band besteht aus den Mitgliedern [Name], [Name], [Name], [Name] und [Name]. Ihre Musik ist eine Mischung aus Punk, New Wave und Post-Punk. Die Texte ihrer Songs sind oft politisch und sozialkritisch. Ein bekanntes Lied der Band ist "Keine Überdosis Deutschland", das sich mit den Problemen der DDR auseinandersetzt. Die Band hat mehrere Alben veröffentlicht und ist bis heute aktiv. Sie sind bekannt für ihre energiegelade Live-Performance und ihre unverwundliche Stimme.

Die Gruppe "Keine Überdosis Deutschland" ist ein Beispiel für die Vielfalt der Rockmusik in der DDR. Ihre Musik und Texte haben viele Fans gefunden und sind ein wichtiger Bestandteil der deutschen Rockgeschichte.

Karl Kügle

## Zur Ästhetik und Funktion von Videoclips

Seit ihrer Entstehung Anfang der achtziger Jahre stellen Videoclips eine zentrale Komponente jenes hochkomplexen Marketing-Systems dar, dessen Zweck der Vertrieb von Populärmusik an eine überwiegend jugendliche Konsumentengruppe bildet. Auch die Populärmusikforschung hat sich in den letzten Jahren wiederholt mit dem Phänomen beschäftigt, wobei sie in ihrer Methodologie jedoch häufig zu empirisch-quantifizierenden Ansätzen tendierte, während ästhetisch-kulturwissenschaftliche Untersuchungen zumindest im deutschen Sprachraum eher schwach vertreten waren.<sup>1</sup> An dieser Stelle versucht der folgende Beitrag anzusetzen: Anhand einer – angesichts des hier zur Verfügung stehenden Raums notwendigerweise stark verkürzten und stets nur Teilaspekte ansprechenden – Analyse von Videoclips innerhalb zweier stark divergierender kultureller Bezugssysteme (Deutschland einerseits, Ostasien andererseits) soll versucht werden, einige Stilmerkmale der Gattung zu isolieren und diese anhand ihrer regionalen Kontextualisierungen auf universelle bzw. lokale Validität hin zu untersuchen. Daran anzuschließen wäre die Frage nach der Beziehung zwischen den eruierten Stilcharakteristika und ihrem jeweiligen Stellenwert in den Diskurssystemen der beiden Gesellschaften.

Für die Analyse wurde jeweils auf etwa eine Stunde Rohmaterial aus dem Programm von MTV Deutschland und des Hongkonger Videokanals Channel [V] zurückgegriffen.<sup>2</sup> Hierbei wurde im Falle von MTV auf eine relativ breite Streuung geachtet, während bei Channel [V] bewußt die Präsentation ostasiatischer Sonderformen populärer Musik im Zentrum stehen sollte. Dementsprechend enthielt das MTV entnommene Repertoire bei insgesamt fünfzehn Titeln neben der zu erwartenden Überzahl angelsächsischer auch eine italienisch- und zwei deutschsprachige Kompositionen und umfaßte Stilrichtungen von Heavy Metal über Rap und Punk bis Techno, während die Auswahl aus dem Programm des auf die Märkte Taiwan, Singapur und Hongkong ausgerichteten Channel [V] sich auf Stücke in Mandarinchinesisch bzw. in japani-

<sup>1</sup> Vgl. u. a. die Beiträge in: *Film-Musik-Video oder die Konkurrenz von Auge und Ohr*, hrsg. v. Klaus Behne, Regensburg 1987, sowie die Darstellung von Winfried Pape u. Kai Thomsen: *Zur Problematik der Analyse von Videoclips*, in: *Step across the Border. Neue musikalische Trends – neue massenmediale Kontexte* (Referate der ASPM-Tagung vom 31. Mai bis 2. Juni 1996 in Oldenburg), Karben 1997, S. 200-226 (= Beiträge zur Populärmusikforschung 19/20). Wichtige Untersuchungen aus dem englischen Sprachraum bilden u. a. E. Ann Kaplan: *Rocking around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*, New York u. London 1987; Lisa A. Lewis: *Gender Politics and MTV: Voicing the Difference*, Philadelphia 1990; Andrew Goodwin: *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*, Minneapolis 1992. Vgl. auch Nicholas Cook: *Credit Where It's Due: Madonna's 'Material Girl'*, in: ders.: *Analysing Multimedia*, Oxford 1998, S. 147-173.

<sup>2</sup> Aufnahmedaten: 22. 06. 1998 6.00-7.00 Uhr (MTV), 21. 09. 1998 21.30-22.30 Uhr (Channel [V]).

scher Sprache konzentrierte. Die Präsentation westlicher Popmusik auf Channel [V] wurde für den Zweck der vorliegenden Untersuchung ausgeklammert.

In ihrer Analyse von MTV (1987) hat Ann E. Kaplan aus der inhärent offenen Gestalt des Mediums Fernsehen im Vergleich zu dem im Normalfall durch seine durchgehende Erzählstruktur und temporale Begrenztheit in sich geschlossenen Medium Film eine daraus beim Fernsehen notwendig resultierende Dislozierung des Subjekts abgeleitet, die sich in der Gattung des Videoclips erstmals in ihrer Reinform präsentiert und dadurch zu künstlerischer Eigenständigkeit gelangt.<sup>3</sup> Insofern läßt sich der Videoclip als eine der ersten, vielleicht sogar als die erste postmoderne Kunstgattung kategorisieren. Aus der Perspektive der späten neunziger Jahre wäre dem hinzuzufügen, daß künstlerische Mittel, die in den späten achtziger Jahren, also etwa bei Kaplan, noch als äußerst innovativ erscheinen mußten, mittlerweile zum Standardvokabular der Gattung – beispielsweise bei MTV – avanciert sind. Dies betrifft Stilmerkmale wie die Außerkraftsetzung der der Moderne zu eigenen historischen Entelechie mittels der Gleichwertigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als Erzählebenen (etwa in Gestalt von futuristischen oder historisierenden Sets), das permanente Infragestellen jeglicher eindeutiger Subjekt-Objekt-Beziehung durch die simultane Positionierung einander widersprechender oder sich gegenseitig ironisierender Diskursebenen oder den ausgeprägten Hang zur Selbstreferentialität, insbesondere im Rückgriff auf das ältere visuelle Medium des Films und auf die Klassiker des Fernsehens der fünfziger bis achtziger Jahre.

Der Videoclip zu Rammsteins „*Du riechst so gut*“ etwa verbindet die Mythologeme des Vampirs und des Werwolfs und die mit diesen verkoppelte, aus dem Medium Film gewonnene Bildsprache mit aus dem Märchen und der Tiefenpsychologie vertrauter Symbolik wie einem Blutfleck auf weißem Taschentuch und in der Gattung des klassischen Liebesfilms beheimateten Topoi wie dem im Regen zueinander findenden Liebespaar oder dem Phallussymbol des Turms. Aspekte gesellschaftlicher Integration bzw. Ausgrenzung werden durch eine tanzende Gesellschaft in einem Schloß und deren skandalisierte Reaktion auf die Transformation des männlichen Protagonisten zum androgynen Wesen „post coitum“ visualisiert; historisierend und gleichzeitig lokalisierend wirkt die Deklamation des Song-Texts nach Art deutscher expressionistischer Filme der zwanziger und dreißiger Jahre. Trotz derartig individualisierender Momente läßt sich der Videoclip mühelos – nicht zuletzt auch aufgrund des musikalischen Stils – in die Tradition jener vorwiegend mit Heavy Metal und Rock and Roll assoziierten phallischen Beschwörungsmusiken einordnen, die von Simon Frith und Angela McRobbie als „*cock rock*“ bezeichnet wurden.<sup>4</sup>

Der Videoclip zu Ultra Nate's „*Found a Cure*“ führt den Zuschauer demgegenüber in eine aus drei Hauptebenen zusammengesetzte, selbstreferentielle Kunstwelt, in der die Protagonistin abwechselnd in der Umrahmung einer überdimensionalen Kamera-

<sup>3</sup> Vgl. Kaplan, *Rocking around the Clock*, S. 22-48.

<sup>4</sup> Hierzu vgl. Simon Frith u. Angela McRobbie: *Rock and Sexuality*, Screen Education 29 (Winter 1978-79), S. 3-19.

batterie erscheint, in einem schlecht beleuchteten, drangvoll engen Korridor Staubfäden von einem imaginären Film – zugleich dem Bildschirm – entfernt oder von den Händen eines unsichtbaren Dritten abgeschminkt wird. Der Text handelt von den Mühen eines Alltags, dem die Protagonistin in einem ständigen nervenaufreibenden Kampf ausgeliefert ist („*feels like I'm goin' crazy, feels like I'm goin' insane*“), ohne jedoch letztendlich den Mut zu verlieren („*found a cure to get me through another day*“). Der Clip illustriert dieses Paradox, indem er den Glamour der äußeren Erscheinung von Ultra Nate (die hier den Typus des Supermodels verkörpert) mit verschiedenen, die Fremdbestimmtheit des Individuums artikulierenden Codes verschränkt, so etwa dem quasi ins Absurde vergrößerten voyeuristischen Auge der Kamera, der Enge des Korridors und der Intransigenz eines Abschminkvorgangs, durch den hindurch Ultra Nate weiter singt. In charakteristischer Multivalenz läßt sich das Video sowohl als Kritik an der Fremdbestimmtheit des schwarzen/weiblichen/menschlichen Subjekts lesen wie als systemkonforme Durchhalteparole, die neben ausgeprägter Leidensfähigkeit ungeminderte physische Attraktivität in allen Lebenslagen einfordert und propagiert. Potentielle Gesellschaftskritik und gesellschaftliche Affirmation fallen also zusammen; der Videoclip perpetuiert, ja glamourisiert und kritisiert zugleich einen letztlich schizophrenen Daseinszustand, mit dem sich der Zuschauer je nach der eigenen Befindlichkeit individuell unterschiedlich identifizieren kann und den der Clip formal reflektiert.

Der Videoclip „*Feel it*“ der Gruppe *The Tamperer featuring Maya* montiert relativ konventionelle Bilder der Band und ihrer Leadsängerin gegen die Parodie einer Seifenoper der achtziger Jahre, in der zwei attraktive junge Frauen einen ebenso hübschen Matrosen verführen, dieser sich aber angesichts eines erotischen Angebots von Seiten eines anderen Mannes die Sache im letzten Augenblick anders überlegt. Hier wird die Umkehrung der traditionellen Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern, die auch ein Hauptthema des Textes bildet (es handelt sich um eine Kampfansage der Protagonistin an ihre Rivalin, die sie im Bett ihres Geliebten entdecken mußte), auf humorvolle Weise kommentiert. Auf der visuellen Ebene wird dieselbe Thematik u. a. durch die zum Teil stark maskulinisierte Körpersprache Mayas artikuliert, musikalisch durch die ironisierend restringierte Melodik und den stampfenden Rhythmus des Songs.

Die angeführten Beispiele kreisen in ihrer Betonung der Sexualität, in der Omnipräsenz einer vom Konsum geprägten Lebenswelt sowie in der Problematisierung ehemals festgefügtter Geschlechterrollen um einige zentrale Motive des für die Sozialisation des heranwachsenden Individuums in den hochentwickelten Industriegesellschaften des ausgehenden 20. Jahrhunderts essentiellen Diskurses. Ausgehend von dieser Beobachtung erhebt sich die Frage, inwieweit Videoclips anderer Kulturkreise diesen in globaler Perspektive sich durchaus hegemonistisch gerierenden Diskurs inkorporieren bzw. auf ihn reagieren.<sup>5</sup> Dies soll im konkreten Fall Ostasiens an drei Beispielen erläutert werden.

<sup>5</sup> Unter Hegemonismus wäre in diesem Zusammenhang die intensive Rezeption westlicher – insbesondere angelsächsischer – Videoclips und der mit ihnen verknüpften gestalterischen Mittel in an-

Das Video „*Wang-fu-ya*“ („Der Felsen des Wartens auf den Ehemann“) von Gao Sheng-mei zeigt die Protagonistin vor wechselndem Hintergrund; es handelt sich um Szenen in der freien Natur, daneben um Aufnahmen der Sängerin vor dem Hintergrund rauchender Schloten in einer Industrielandschaft. Die technische Komplexität des Videoclips ist – in krassem Gegensatz zu den bisher angesprochenen Beispielen – bescheiden; Aufnahmen in der Halbtotale herrschen vor, und wir sehen die Sängerin – im Gegensatz zu westlichen Videos, wo die Hauptfiguren den Betrachter häufig aus Nahaufnahmen heraus direkt fixieren – zumeist leicht seitlich und nur gelegentlich in Frontalperspektive. Der visuellen Gestaltung entspricht, daß die Protagonistin einfach und traditionell gekleidet ist. Der Text erzählt von der Sehnsucht, die die Sängerin nach ihrem in der Ferne weilenden Gemahl empfindet.

Thematik wie Bildsprache des Videoclips sind meilenweit von zu gleicher Zeit entstandenen westlichen Pendants entfernt.<sup>6</sup> Inkongruent erscheint zunächst auch, daß der formal sehr einfache Videoclip trotz seiner reduzierten Bildlichkeit nach dem Vorbild von MTV von einer Gruppe Jugendlicher anmoderiert wird, und daß die bei Channel [V] reichlich zwischen die einzelnen Videoclips geschalteten Werbespots ebenso wie die Senderidentifikationen sich durchaus der von westlichen Vorbildern bekannten, durch extrem rasche Schnitte und multiple semantische Ebenen charakterisierten Bildsprache bedienen. Ihre Nichtanwendung im Falle von „*Wang-fu-ya*“ erscheint jedoch vordergründig als Konsequenz des Entstehungsalters des Clips und – damit verbunden – möglicherweise mangelnden Zugangs zu den entsprechenden Videotechnologien historisch begründbar.

Auch in dem rezenten, 1998 gedrehten Videoclip „*Kono mama te-wo tsunaide*“ („Solange ich deine Hand halte“) der japanischen Boygroup *KinKi Kids* dominieren jedoch – im Gegensatz zu entsprechenden Produktionen mit westlichen Gruppen – relativ statische Aufnahmen der beiden Bandmitglieder in der Natur oder in Form von schnell hintereinander geschnittenen pinup-ähnlichen Starfotos. Anders als in euro-amerikanischen Videoclips wird Sexualität hier durchweg indirekt artikuliert, etwa durch die Abbildung der beiden jungen Männer mit nacktem Oberkörper am Rande eines Wäldchens, in weißem Anzug mit lässig gespreizten Beinen oder durch metaphorische Hinweise auf Mond und Regen im Text. Auffällig ist weiterhin, daß Mädchen – wohl die Hauptzielgruppe der Band – in dem Videoclip so gut wie überhaupt nicht gezeigt werden. Frontalaufnahmen der beiden Sänger sind auch hier relativ selten.

Der ebenfalls aus dem Jahre 1998 stammende Videoclip „*Gan-dong*“ („Gefühle“) der taiwanesischen Sängerin Winnie lehnt sich dagegen stärker an das westliche Vorbild an. Die Bildsprache ist hier aktiv, mehrere visuelle Ebenen stehen nebeneinander. Ungewöhnlich erscheint dem abendländischen Auge auch hier, daß die Sängerin, die im Text ihre Liebesgefühle beschreibt, ausschließlich in Gesellschaft ihrer Ge-

---

deren Kulturkreisen zu verstehen, der keinerlei vergleichbares Interesse in umgekehrter Richtung gegenübersteht.

<sup>6</sup> Der Videoclip entstand bereits 1991 und wurde am 21. 09. 1998 im Rahmen eines Interviews mit Gao Sheng-mei wiederholt.

schlechtsgenossinnen gezeigt wird, während das (vermutliche) Objekt ihrer Gefühle überhaupt nicht im Bild erscheint. Der für ostasiatische Gesellschaften typisch hohe Stellenwert einer harmonischen Gruppenzugehörigkeit wird demgegenüber sowohl mittels der Abbildung der gemeinsamen Beschäftigung der Gruppe junger Frauen um Winnie im Haushalt wie auch in der den gesamten Videoclip durchziehenden Metapher der Fischgruppe rotativ artikuliert. Wie bereits aus den vorher zitierten Beispielen bekannt, wird auch Winnie vorwiegend aus der Halbtotalen photographiert und blickt dem Zuschauer nur gelegentlich und dann freundlich und vertrauensvoll lächelnd in die Augen.

Die ostasiatischen Videoclips reflektieren also unabhängig von ihrem Entstehungsdatum relativ stabile diskursive Strategien, die sich sowohl formal wie inhaltlich stark von denen der Videoclips aus den westlichen Industrienationen unterscheiden. Bemerkenswert erscheint aber auch eine Korrelation zwischen zumindest oberflächlicher Komplexität des Diskurses und dem Aufbrechen traditioneller sozialer Strukturen: „*Wang-fu-ya*“ reflektiert formal wie inhaltlich ein noch relativ armes und kulturell abgeschlossenes Taiwan, dessen Jugendliche erst über relativ begrenzte Erfahrungen mit modernen visuellen Medien verfügten; Kleidung und Frisur von Gao Sheng-mei reproduzieren einen traditionalistisch-nationalchinesischen Stil, der durch den Hinweis auf die dem traditionellen chinesischen Erzählungsschatz entnommene Legende von der treu wartenden, schließlich aus Kummer zu Stein erstarrenden Ehefrau im Text erneut aufgenommen wird.<sup>7</sup>

Die Videoclips von Winnie und den *KinKi Kids* verweisen in ihrer weitgehenden Vermeidung direkter Erotik bzw. phallogozentrischer Beschwörungsrituale, wie sie bei entsprechenden westlichen Interpreten unvermeidlich wären, auf eine dramatisch anders geartete Konstruktion von Sexualität und Geschlechterrollen in den industrialisierten Staaten Ostasiens. Unter dem Firnis superfizieller Modernität, der sich nicht zuletzt in der Übernahme von Stilmerkmalen der postmodernen Mediensprache Europas und Nordamerikas widerspiegelt, werden Entwürfe jugendlicher Sozialisation vermittelt, die wesentlich von vorindustriellen Denkmustern geprägt sind und denen damit die innere Gebrochenheit eines genuin postmodernen Diskurses abgeht. So werden die Themen der Sexualität und einer Neudefinition der Geschlechterrollen nur auf eng umschriebenem Raum bzw. gar nicht verhandelt, der Konsum dient statt individualisierender Selbstaffirmation mittels luxuriöser Lebensästhetisierung der Gruppenidentifikation durch gemeinsam akquirierte Symbole.

Trotz dieser fundamentalen Unterschiede verbindet die Videoclips aus beiden Kulturkreisen deren „kühle“, im Medium Fernsehen selbst begründete Natur. Es handelt sich durchweg um Simulacren im Baudrillard'schen Sinne, also um zugleich utopische und auf subtile Weise realistische, eben „hyperreale“ Entwürfe. Sie bewegen sich damit implizit in dem für die Postmoderne charakteristischen Spannungsfeld

<sup>7</sup> Die Gao Sheng-mei des Jahres 1998 präsentiert sich demgegenüber in westlich-international geprägter Frisur und Kleidung; ihre für taiwanesischen Popstars keineswegs untypische Metamorphose verlief, wie kaum anders zu erwarten, in enger Anlehnung an die im Verlauf der neunziger Jahre sich verstärkende wirtschaftliche Prosperität und die damit einhergehende kulturelle Öffnung des Landes.

zwischen Offenheit und Bedeutungslosigkeit, multipler Interpretierbarkeit und gleichzeitiger Unverbindlichkeit. Allerdings wird die Virulenz dieser postmodernen „condition d'être“ – und damit auch ihre Problematik – im Westen weitaus dringlicher artikuliert als in Ostasien.

Davon ausgehend bleibt zu fragen, inwieweit Videoclips in der Tat mit „Jugendkulturen“ in unmittelbarer Verbindung stehen. Das Beispiel der auf traditionelle ostasiatische Wertvorstellungen zurückgreifenden Videoclips verdeutlicht, daß das postmoderne Medium selbst keineswegs zwangsläufig mit entsprechenden Inhalten in Verbindung stehen muß; auf seine Affinität zur Werbung (die sich ohne weiteres auch auf politische Propaganda im weiteren Sinne übertragen ließe) hat im übrigen bereits Kaplan (1987) verwiesen, sofern diese nicht ohnehin evident ist. Andererseits setzen die überaus komplexen visuellen und musikalischen Codes gerade westlicher Videoclips ein Publikum voraus, das mit dem Repertoire von Film und Fernsehen ebenso wie mit den Eigenheiten des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit in einer Weise umzugehen vermag, wie dies wohl frühestens in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts möglich wurde; hier verlaufen Demographie und historisch-ästhetische Entwicklung in engem Gleichschritt. Die Beantwortung der Frage hängt also letztlich von der Definition des Phänomens „Jugendkulturen“ selbst ab – begreift man diese als zur Eigenständigkeit fähig, so ist auch die Beziehung zwischen Videoclip und Jugendkulturen zumindest in Teilaspekten einer Eigendynamik unterworfen; sieht man „Jugendkulturen“ hingegen strikt als kommerziell (oder politisch) inspiriertes Kunstprodukt, so ist auch die Funktion von Videoclips wesentlich fremdbestimmt. Für beide Interpretationen liefern die untersuchten Beispiele hinreichendes Belegmaterial.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Ich danke Paul Attinello, Jimi Wong, Trudy Chan, Taurus Wah und Yukiko Harada für ihre freundliche Unterstützung bei der Erstellung dieses Referats.

Renate Müller

### **Identitätskonstruktion und Selbstsozialisation Jugendlicher durch Mitgliedschaft in musikalischen Jugendkulturen**

Das Selbstsozialisationskonzept ist nicht neu. Philosophen, Psychologen, Soziologen, Pädagogen haben sich immer wieder mit der Frage beschäftigt, wie die Gegensätze zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Freiheit und Zwang, zwischen Autonomie und Anpassung zu fassen sind, ob diese Gegensätze als unvereinbar betrachtet werden und welcher Seite jeweils die Oberhand zugeschrieben wird. Letztlich bleibt es eine Frage des Gesellschaftsbildes und des Menschenbildes, als wie uniform und standardisiert und wie uniformierbar und standardisierbar menschliches Sozialverhalten angesehen wird.

Dennoch sprechen wir heute von Paradigmenwechseln in den Sozialisationstheorien und in den Medientheorien. Diese Paradigmenwechsel hin zum Konzept der Selbstsozialisation, die auch für die Erforschung des Umgehens mit Musik relevant sind, werden hier skizziert. Anschließend wird dargestellt, inwiefern der Erwerb des Musikgeschmacks als musikalische Selbstsozialisation und Identitätskonstruktion durch Mitgliedschaft in musikalischen Jugendkulturen aufgefaßt werden kann. Ein neuartiges Forschungsinstrument wird kurz vorgestellt, das zur Überprüfung dieser Theorie musikalischer Selbstsozialisation entwickelt wurde, ein MultiMedia-Fragebogen-Autorensystem. Es generiert audiovisuelle Fragebögen, die Kindern und Jugendlichen auf dem MultiMedia-Computer präsentiert werden. Erste Forschungsergebnisse, die es sinnvoll erscheinen lassen, das Konzept der musikalischen Selbstsozialisation weiterzuentwickeln und systematisch empirisch zu überprüfen, werden dargelegt.

Aus der Sicht „klassischer“ – veralteter – Sozialisationsparadigmen könnte man meinen, das Konzept Selbstsozialisation sei ein Widerspruch in sich: das Individuum wird sozialisiert, sprich: vergesellschaftet. Es verinnerlicht zwangsweise soziale Tatsachen, bekommt das Korsett der gesellschaftlichen Werte und Normen übergestülpt, paßt sich an und trägt das Korsett wie eine zweite Haut – wie soll es sich da selbst sozialisieren?

Das Individuum muß sich selbst sozialisieren – dies ist ein gesellschaftliches Erfordernis, sobald wir nicht mehr davon ausgehen können, daß wir in einer statischen Gesellschaft mit einer dominanten Kultur leben – und das können wir seit dem ausgehenden Mittelalter nicht mehr. Individualisierung und kulturelle Differenzierung der Gesellschaft, die Entstandardisierung von Lebensläufen, machen eigene Entscheidungen nicht nur beim Eintritt in bestimmte Lebensphasen, sondern über die Lebensspanne hinweg erforderlich. Das „*Leben wird zur selbst zu gestaltenden Aufgabe, zum*

individuellen Projekt. [...] An die Stelle des strukturellen Zwangs ist heute die individuelle Wahl getreten“.<sup>1</sup>

Korrespondierend zu dem angeführten Paradigmenwechsel in Sozialisationsforschung und Entwicklungspsychologie hat sich auch in der Medienforschung ein Paradigmenwechsel vollzogen. Das Massenmedienpublikum wird nicht mehr als homogene Masse, als passiv, willenlos, manipuliert, determiniert, ohne Entscheidungsfähigkeit und inkompetent angesehen. Die „Marionettentheorie“, die „Vermassungshypothese“, der „Kulturpessimismus“ wurden ersetzt durch ein Konzept der aktiven, produktiven, konstruierenden und heterogenen Mediennutzer, die sich Medieninhalte aneignen, sich ihnen verweigern, Ziele und Inhalte der Mediennutzung selbst setzen.<sup>2</sup>

Dabei haben sich Forschungsgegenstände<sup>3</sup> verschoben, insbesondere hin zur Befragung des Publikums, dessen Aneignungsprozesse es kennenzulernen gilt.

### 1 Musikalische Selbstsozialisation als Identitätskonstruktion

Das sich selbst sozialisierende Individuum, das seine Identität konstruiert und Sozialisationskontexte aufsucht, trifft Entscheidungen zwischen Mitgliedschaften in verschiedenen kulturellen Milieus und den korrespondierenden Lebensstilen.<sup>4</sup>

Musikalische Selbstsozialisation meint u. a. das Mitgliedwerden in musikalischen Jugendkulturen.<sup>5</sup> Es gibt eine Fülle von jugendkulturellen Gruppierungen, die sich über musikalische Stile, musikalische Umgangsweisen und andere Lebensstilattribute definieren, mit denen sich Jugendliche identifizieren, mit denen sie sympathisieren oder die sie ablehnen. Indem sie Zugehörigkeiten und Abgrenzungen signalisieren, konstruieren sie ihre Identität. Hier erwerben die Jugendlichen die kulturellen Kompetenzen, mit denen sie ihren Lebensstil von anderen Lebensstilen unterscheiden.

Die Zuschreibung sozialer Bedeutungen an ästhetische Objekte der populären, massenmedienvermittelten Kultur erfolgt anhand kultureller Codes der jeweiligen Milieus und Szenen, in die sich Jugendliche im Prozeß musikalischer Selbstsozialisation einarbeiten. Jugendliche sozialisieren sich selbst

<sup>1</sup> Martin Kohli: *Lebenslauftheoretische Ansätze in der Sozialisationsforschung*, in: Neues Handbuch der Sozialisationsforschung, hrsg. v. Klaus Hurrelmann u. Dieter Ulich, Weinheim u. Basel 1991, S. 312f.

<sup>2</sup> Bernd Schorb, Erich Mohn, Helga Theunert: *Sozialisation durch (Massen-) Medien*, in: Neues Handbuch, hrsg. v. Hurrelmann, S. 494

<sup>3</sup> George H. Lewis: *The Sociology of Popular Culture*, in: *Current Sociology* 26 (1978), S. 3.

<sup>4</sup> Vgl. Rainer Winter, Roland Eckert: *Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung*, Opladen 1990; Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Studienausgabe, Frankfurt a. M. 1993; Ronald Hitzler: *Simbasteln. Zur subjektiven Aneignung von Lebensstilen*, in: *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Bourdieu*, hrsg. v. Ingo Mörrh u. Gerhard Fröhlich, Frankfurt u. New York 1994, S. 75-92; Roland Eckert: *Distinktion durch Gewalt?*, in: *Jugendkulturen – Faszination und Ambivalenz. Einblicke in jugendliche Lebenswelten*, hrsg. v. Wilfried Ferchhoff, Uwe Sander u. Ralf Vollbrecht, Weinheim u. München 1995, S. 186-202.

<sup>5</sup> Renate Müller: *Selbstsozialisation. Eine Theorie lebenslangen musikalischen Lernens*, in: *Musikpsychologie, Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 11 (1994), hrsg. v. Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen u. Helga de la Motte-Haber, S. 63-75.

- durch Sympathie mit bestimmten Kulturen, denen sie möglicherweise angehören wollen,
- durch die Auswahl spezifischer Sozialisationskontakte,
- durch das Mitgliedwerden in selbstgewählten Kulturen, wobei sie sich mit der gewählten Symbolwelt bzw. dem entsprechenden Lebensstil vertraut machen,
- durch die Konstruktion von Identität durch (zeitweilige) Übernahme eines bestimmten Lebensstils sowie durch Benützung kultureller Symbole.

Damit signalisieren Jugendliche Zugehörigkeit zu der gewählten Kultur, gleichzeitig aber auch Abgrenzung bzw. Distinktion<sup>6</sup> gegenüber anderen Kulturen, seien es andere Jugendkulturen, Kulturen der Erwachsenenengeneration und der Bildungsinstitutionen oder musikalische Geschmackskulturen des anderen Geschlechts.

Dafür entwickeln Jugendliche rezeptive und produktive Kompetenzen, populärkulturelles Kapital, das nicht in den offiziellen Bildungs- und Sozialisationsinstitutionen Familie, Kindergarten, Schule, Hochschule, Beruf, sondern in peer-groups, in medienvermittelten Spezialkulturen, Subkulturen, Jugendkulturen erworben wird. Selbstsozialisation vollzieht sich im pädagogikfreien Raum, zum Beispiel in der Jugendmusikkultur HipHop. Hier werden die virtuose und kreative Beherrschung ästhetischer Ausdrucksmittel und -techniken wie Spraysen, Breakdance, Rappen, der wettbewerbsorientiert-kämpferische Umgang mit der Sprache und dem Sprechen, sowie BeatBox, die Benützung des Mund- und Rachenraumes als Schlagzeug, erworben.

Rezeptive Kompetenzen unterscheiden den eigenen Musikgeschmack von dem Musikgeschmack anderer. Dazu gehört die Fähigkeit, „feine Unterschiede“ zwischen Genres wie zwischen erklingenden Musikstücken zu machen. Denn man muß sicher und konsistent entscheiden können, was zur erfolgreichen Definition kultureller Identität beiträgt und die Zuneigung zu welcher Musik die Zugehörigkeit zu den erwünschten soziokulturellen Kontexten eher gefährdet. Die Identifikation von musikalischen Stil kategorien, das kompetente Verfügen über musikalische Symbolsysteme, interpretieren wir als Voraussetzung zur Distinktion. Damit können die Jugendlichen kundtun, als wer sie von den anderen angesehen werden möchten und in welche kulturelle Schublade sie auf keinen Fall gesteckt werden wollen.

Es wird angenommen, daß die genannten Kompetenzen entwickelt werden, weil sie zur jugendlichen Identitätskonstruktion nötig sind. Individuen verorten sich konsistent und kompetent in einer hochdifferenzierten Kultur, oft ohne stilgeschichtliche und stilistische Merkmale der Musik zu kennen, die sie mögen, und ohne mit den entsprechenden Stilbegriffen umgehen zu können. Man denke nur an die vielfältigen Stilrichtungen innerhalb des HipHop oder des Heavy Metal, einschließlich ihrer jeweiligen stilistischen Vorläufer.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. <sup>4</sup>1979

<sup>7</sup> Zum Verhältnis von Soul und HipHop vgl. die unten dargestellten Befunde.

## 2 Klingende Fragebögen auf dem MultiMedia-Computer

Kinder und Jugendliche verfügen offenbar über ein Symbolwissen, zu dessen empirischer Untersuchung das methodische Inventar der empirischen Musikforschung unabdingbar ist. Um ihre Verortungen in einer kulturell hochdifferenzierten Gesellschaft adäquat zu untersuchen, reicht es nicht aus, sogenannte Genrepräferenzen abzufragen, das heißt den Befragten Listen mit musikalischen Stilbezeichnungen zur Beurteilung vorzulegen. In der Musikforschung werden die so gewonnenen musikalischen Urteile als „verbale Präferenzen“ bezeichnet und von den sogenannten „klingenden Präferenzen“ unterschieden, die in sogenannten „klingenden Fragebögen“ erhoben werden, wobei den Befragten tatsächlich erklingende Musikstücke zur Beurteilung vorgelegt werden.

Es wurde ein Forschungsinstrumentarium, ein MultiMedia-Fragebogen-Autorensystem, *FrAuMuMe*, zur Befragung von Kindern und Jugendlichen über ihr Umgehen mit Musik entwickelt, das *Klingende Fragebögen* und *Audiovisuelle Fragebögen* auf dem MultiMedia-Computer präsentiert. Geschaffen wurde dieses neue Erhebungsinstrument u. a., um Kinder und Jugendliche über ihren Gebrauch audiovisueller Symbole, eingebettet in Prozesse musikalischer und medialer Selbstsozialisation und Identitätskonstruktion, zu befragen und um die Befragung für die Befragten attraktiv zu machen. Ästhetische Entscheidungen werden am Musikstück direkt getroffen, das heißt, das Umgehen mit Musik wird an der Musik selbst untersucht. Darüber hinaus wird es gleichzeitig aufgezeichnet.

## 3 Einige Befunde zum musikalischen Symbolwissen Jugendlicher

In meinem Forschungsprojekt *Musikalische Sozialisation und Identität* wurden Zusammenhänge untersucht zwischen Dimensionen des Musikgeschmacks einerseits und dem Selbstkonzept, der Orientierung an Erwachsenen vs. Gleichaltrigen und der jugendkulturellen Orientierung andererseits.<sup>8</sup> In einer ersten umfassenderen Studie wurden 234 Schülerinnen und Schülern an Hamburger und Stuttgarter Haupt-, Real-, Gesamtschulen sowie an einer Ulmer Musikschule befragt.

Verbale Präferenzen wurden anhand der Zuneigung zu siebzehn Genres auf einer fünfstufigen Skala von starker Zuneigung (1) bis zu heftiger Ablehnung (5) erhoben, von „1. finde ich sehr gut“ bis „5. finde ich sehr schlecht“.<sup>9</sup>

Klingende Präferenzen wurden anhand der Zuneigung bzw. heftiger Abneigung (fünfstufig)<sup>10</sup> zu zwanzig erklingenden (15sec) Musikstücken erhoben, die Beispiele für die abgefragten Genres darstellen.

Von besonderem Interesse war u. a. die Art, wie Jugendliche ihren Musikgeschmack definieren und in Beziehung setzen zu ihren kulturellen Orientierungen, an-

<sup>8</sup> Das Forschungsprojekt *Musikalische Sozialisation und Identität* wird von der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg gefördert.

<sup>9</sup> Die Antworten zur 6. Kategorie „kenne ich nicht“ wurden der Indifferenz-Kategorie (3) zugeschlagen.

<sup>10</sup> Die Antwortkategorien reichten von „Das Stück ... 1. höre ich sehr gern“ bis „... 5. will ich nicht hören“.

ders ausgedrückt, wie sie die „feinen Unterschiede“ setzen und erkennen, mit denen sie sich von anderen abheben und mit denen sie ihre Zugehörigkeiten definieren.

Insgesamt legen die bisherigen Ergebnisse nahe, daß Jugendliche in Abhängigkeit von Alter, Geschlecht und Bildungsniveau sowie der Ausprägung ihres Selbstkonzepts und ihrer Orientierung an Erwachsenen und Gleichaltrigen ihre Nähe zu Jugendkulturen bestimmen und relativ konsistent damit verbunden einen musikalischen Geschmack als Genrepräferenz und als Zuneigung zu erklingender Musik vertreten. Zum Beispiel beeinflussen Erwachsenenähe und ein positives Selbstkonzept die Nähe zu alternativen Jugendkulturen wie Öko- und Friedensbewegung, während Kontakt mit abweichenden Gleichaltrigen eher die Nähe zu körper- und risikoorientierten jugendkulturellen Gruppierungen bedingt. Eine eher weibliche, bei den jüngeren und gebildeteren Befragten zu findende Orientierung an alternativen Jugendkulturen begünstigt die Zuneigung zu „Klassik u. Oldies“ sowie die Abneigung von Techno. Die Zuneigung zu Techno und HipHop basiert auf der eher männlichen Risiko-Orientierung.<sup>11</sup>

Ein Blick auf die Faktorenstrukturen der verbalen (Tabelle 1) und der klingenden (Tabelle 2) Musikpräferenzen zeigt einige verblüffende Inkonsistenzen der Zuordnung von verbal abgefragten Genres und erklingenden Musikbeispielen. Diese werden hier an einem Beispiel als Indikator für eine bei den befragten Jugendlichen vorhandene musikalische Kompetenz interpretiert:

Faktor	Var		Faktorenladungen
1	1	Oldies u. Klassik (M=2,76) <sup>12</sup>	
	8	Softrock	0,70
	19	Swing	0,69
	13	klassische Musik	0,59
	17	Soul	0,55
	16	Rock'n'Roll	0,51
	20	Pop	0,49
	14	geistliche Musik	0,46
2	1	Folk (M=3,60)	
	15	Country	0,69
	11	volkstümliche Musik	0,66
	12	Folklore	0,51
3	1	Techno (M=2,54)	
	5	Techno	0,74
	21	Trance	0,69
	18	Neue Musik	0,58
4	1	HipHop (M=2,53)	
	6	HipHop (Rap)	0,84
	7	deutscher HipHop	0,71
5	1	Punk u. Heavy (M=3,36)	
	9	Punk	0,81
	10	Heavy Metal	0,79

Tabelle 1: Faktorenstruktur der verbalen Musikpräferenzen.

<sup>11</sup> Renate Müller: *Musikalische Sozialisation und Identität. Ergebnisse einer computerunterstützten Befragung mit dem klingenden Fragebogen*, in: *Entwicklung und Sozialisation aus musikpädagogischer Perspektive. Musikpädagogische Forschung 19 (1998)*, hrsg. v. Mechthild von Schönebeck, S. 57-74.

<sup>12</sup> Die für die Faktoren angegebenen Mittelwerte errechnen sich aus der gemittelten Zustimmung für die in den jeweiligen Faktoren enthaltenen Variablen.

Lädt das Genre Soul, abgefragt als verbale Präferenz, auf dem Faktor „Oldies&Klassik“, der sich als „Erwachsenenmusik“ bzw. „nicht jugendkulturelle Musik“ auffassen läßt, finden wir das erklingende Soul-Musikbeispiel *Scratch my back* von OTIS REDDING unter HipHop, d.h. als zur jugendkulturellen Musik gehörig. Möglicherweise wird eher gehört als mit Hilfe des Genrebegriffs verbalisiert bzw. gewußt, daß Soul als Genre afroamerikanischer Musik zur Zeit der Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre eine der Wurzeln des HipHop ist. An Soul als Ausdruck afroamerikanischer Identität wird in einigen Richtungen des HipHop angeknüpft. So zitiert das in der Befragung erklingende HipHop-Beispiel *It's a long way home* von YOYO die Baßfigur aus dem erklingenden Soul-Titel.

Faktor	Var		Faktorenladungen
1 2	Klassik u. Oldies (M=3,58) <sup>13</sup>		
	86	Der Sommer, Vivaldi	0,82
	100	Carmina Burana, Orff	0,81
	103	Halleluja, Händel	0,71
	105	La Mer, Debussy	0,70
	87	Tanz der Stunden, Ponchielli	0,70
	99	Hornkonzert, Mozart	0,68
	94	Let's Dance, Benny Goodman	0,54
2 2	Heavy u. Punk (M=3,49)		
	91	Rambo-Dance, Die Toten Hosen	0,84
	88	Alien Nation, Scorpions	0,79
	96	Mach die Augen zu, Die Ärzte	0,67
	95	Probus, Alphex Twin	0,38
3 2	Folk (M=3,71)		
	98	Du bist die Rose vom Wörthersee, Maria Andergast	0,72
	102	Danado de Bom, Luiz Gonzaga	0,62
	97	Standing outside the fire, Garth Brooks	0,53
	104	Tutti Frutti, Little Richard	0,50
4 2	HipHop (M=3,11)		
	90	It's a Long Way Home, YoYo	0,82
	92	Scratch my Back, Otis Redding	0,59
	89	K.E.I.N.E., Absolute Beginner	0,60
5 2	Pop-Charts (M=2,27)		
	93	Hit2	0,77
	101	Hit1	0,67

Tabelle 2: Faktorenstruktur der klingenden Musikpräferenzen.

Ein weiteres überraschendes Ergebnis der Untersuchung ist, daß mit einer einzigen Ausnahme (*Rambo Dance* von den TOTEN HOSEN) alle erklingenden Musikbeispiele schlechter bewertet werden als die entsprechenden verbal präsentierten Genres (in diesem Fall Punk). Die Vermutung liegt nahe, daß sich die musikbezogene Distinktion, die Definition von soziokulturellen Zugehörigkeiten und Abgrenzungen, von der Artikulation verbaler Präferenzen auf die Äußerung klingender Präferenzen verschoben hat.

<sup>13</sup> Die für die Faktoren angegebenen Mittelwerte errechnen sich aus der gemittelten Zustimmung für die in den jeweiligen Faktoren enthaltenen Variablen.

Diese Ergebnisse sprechen möglicherweise dafür, daß die mit der Vielfalt jugendkultureller Musikstile einhergehende Veränderung der kulturellen Landschaft neue Wahrnehmungsformen schafft, die weniger durch Regeln sprachlicher Diskursivität als durch Analogik bestimmt sind.<sup>14</sup> Ob sich hier generell eine Kompetenz im Umgang mit den musikalischen Symbolen selbst im Gegensatz zur sprachlichen Kompetenz im Umgang mit Genrebegriffen zeigt, müssen weitere Untersuchungen klären. Ebenso bedarf es der theoretischen Elaboration und der empirischen Überprüfung, daß musikalische Selbstsozialisation als Aneignung audiovisuellen Symbolwissens verstanden werden kann.

#### 4 Audiovisuelle Fragebögen zur interkulturellen Kommunikation mit Video

Im Zusammenhang der Theorie einer interkulturell verständlichen audiovisuellen Symbolsprache Jugendlicher wird das Forschungsinstrumentarium der Musikforschung um audiovisuelle Fragebögen auf dem Computer erweitert. Dies geschieht zur



Abbildung: Audiovisueller Fragebogen.

Zeit im ethnografischen Jugendforschungsprojekt *VideoCulture*.<sup>15</sup> Die zentrale Projektidee ist: In ihrer Auseinandersetzung mit Medien entwickeln Jugendliche eine au-

<sup>14</sup> Dieter Baacke: *Neue Ströme der Weltwahrnehmung und kulturelle Ordnung*, in: Handbuch Jugend und Musik, hrsg. v. Dieter Baacke, Opladen 1997, S. 29ff.

<sup>15</sup> Das Projekt *VideoCulture* (7/97-3/2000) wird gefördert vom Kultusministerium Baden-Württemberg und geleitet von Horst Niesyto, vgl. dazu Horst Niesyto: *Video als Ausdrucksmedium*.

diovisuelle Symbolsprache, mittels derer sie sich interkulturell verständigen können. Diese Symbolsprache kann erschlossen werden aus Videoproduktionen Jugendlicher, die ohne Sprachanteile mit der Intention hergestellt werden, von Partnergruppen und unbeteiligten Jugendlichen in anderen Ländern verstanden zu werden. Aus Deutschland, England, Ungarn, Tschechien und USA liegen Videoproduktionen Jugendlicher vor.

Ein audiovisueller Fragebogen wurde entwickelt, mit dem Jugendliche am Computer darüber befragt werden, wie sie eigene Videoproduktionen und die Videos anderer Jugendlicher interpretieren. Die zentralen Fragen sind unter anderem, ob und in welcher Weise Jugendliche den Videoproduktionen anderer Jugendlicher Sinn/Bedeutung zuschreiben, ob und in welcher Weise sie diese zu sich selbst in Beziehung setzen, ob sie die Intention der Produktionsgruppe verstehen und zentrale Szenen/Schlüsselszenen und Symbolsymbole identifizieren. Trifft letzteres zu, wird dies als Hinweis darauf interpretiert, daß Jugendliche ein audiovisuelles – selbstsozialisiertes – Symbolwissen teilen.

---

Zur *medienethnographischen Exploration jugendkultureller Symbolmilieus*, in: Selbstsozialisation, Kinderkultur und Mediennutzung, hrsg. v. Johannes Fromme, Sven Kommer, Jürgen Mansel u. Klaus-Peter Treumann, Opladen 1999, S. 327-343. Das Teilprojekt *VideoCulture auf dem MultiMedia-Computer* leitet Renate Müller.

## Symposium

### Musikpsychologie heute

Helga de la Motte-Haber

#### Über musikalische Wahrnehmung

Gemessen an Teilgebieten der Musikpsychologie, die der Untersuchung der musikalischen Entwicklung oder der des Lampenfiebers gewidmet sind, scheint für die Beschäftigung mit der Wahrnehmung keine große Notwendigkeit zu bestehen. Denn jeder Musiker weiß, was einprägsam oder prägnant ist, was eine gute Gestalt besitzt. Man kann bei Johann Mattheson nachlesen oder auch in einem der jüngsten Interviews mit Karlheinz Stockhausen, daß eine faßbare und singbare musikalische Gestalt nicht zu große Intervalle aufweisen soll, d. h. eine geschlossene Kontur haben muß. Welches Recht hat neben solchem Wissen der Wahrnehmungsqualitäten die psychologische Forschung? Im Nachfolgenden möchte ich zeigen, in welcher unterschiedlicher Weise die psychologische Forschung dazu beitragen kann, Erklärungen zu finden für Wahrnehmungsphänomene, wobei es sich immer nur um ein Aufzeigen von Funktionsweisen handelt und nicht um die Aufhellung jenes dunklen Grunds, dem die menschlichen Erkenntnismöglichkeiten zukommen. Zwei verschiedene Forschungstraditionen sollen voneinander abgehoben werden: Der Ansatz der kognitiven Psychologie und der der Psychophysik. Und ob die Wahrnehmungsforschung vielleicht heute besondere Aufgaben zu erfüllen hat, sei in einer Schlußbemerkung angesprochen.

#### Kategoriale Wahrnehmung

Der kognitive Ansatz ist den Prozessen gewidmet, die die Voraussetzung für die Wahrnehmung sind. Ein solch allererster Prozeß setzt mit dem sensorischen Registrieren von Informationen ein. Entscheidungen finden dabei statt, ob diese Informationen als auditiv, als visuell usw. zu interpretieren sind. Es wäre sehr interessant, diese elementaren Prozesse im Hinblick auf die Fähigkeit synästhetischer Wahrnehmung zu befragen. Ein Hauptaugenmerk der Forschung hat sich bislang vor allem darauf gerichtet, die Dauer dieser sensorischen Speicherung festzustellen. Nachdem die physikalischen Erscheinungen verschwunden sind, bleiben die neuronalen Aktivitäten für etwa 500 msec bestehen. Immerhin ist diese Zeitspanne ausreichend, damit auch weitere Kategorisierungen jenseits der Zuordnung zu Sinnesmodalitäten vorgenommen werden können. Bezüglich der visuellen Wahrnehmung wurde festgestellt, daß bereits auf der elementaren sensorischen Ebene im Millisekundenbereich eine erste Unterscheidung darüber stattfindet, ob man Buchstaben oder Zahlen gesehen hat.

Genauer Identifizieren braucht allerdings mehr an Zeit. Die sensorische Speicherung ist eine notwendige Voraussetzung für das Melodienhören, d. h. jene seit den Anfängen der Gestaltpsychologie diskutierte geheimnisvolle Fähigkeit des Menschen, ohne genaue Identifikation der einzelnen Intervalle eine melodische Gestalt wahrzunehmen und ihr für einen kurzen Zeitraum nachhören zu können. In die allererste akustische Informationsanalyse, die eine Art Hell-Dunkel-Skizze darstellt, greifen dabei präzisere Bestimmungen des Verlaufs einer Melodie, der Richtung und Größe von Intervallen ein. Ein kurzzeitiges Speichern ist damit möglich, ohne daß die einzelnen Tonhöhen genau festgestellt würden (Absoluthörer ausgenommen). Der Automatismus des Konturhörens, d. h. der Unterscheidung von heller und dunkler, kann als eine Art trompe l'oreille musikalisch genutzt werden. In der Barockmusik finden sich zahlreiche Beispiele dafür, daß in der Höhenlage alternierende Töne den Eindruck einer zweistimmigen Polyphonie erwecken können. Das berühmteste Beispiel dürfte Bachs Chaconne d-Moll für Violine solo sein. Töne, die eine Kontur ohne große Sprünge bilden können, werden als eine Ganzheit wahrgenommen. Alternieren hohe und tiefe Töne in einem einigermaßen schnellen Tempo, so werden die tiefen zu einer Stimme und die hohen zu einer weiteren Stimme zusammengefaßt. Ein einstimmiges Spiel wirkt daher wie ein zweistimmiges. Herausgehört oder hineingedeutet in die akustische Information werden Gestalten, was durchaus der Intention des Komponisten entsprechen kann. Obwohl Albert Bregman<sup>1</sup> wenig zur Präzisierung dieser beiden Phänomene beigetragen hat, so ist er doch durch ihre Benennung als streaming und stream segregation bekannt geworden.

Intendiert ein Komponist die fast automatisch erfolgende Konturbildung, so ist er an die Bedingungen des Wahrnehmungsapparates gebunden. Engräumig (dem Gesetz der Nähe verpflichtet) muß die Intervallstruktur zwischen den Tönen sein. Es ist in dieser Hinsicht interessant, auf ein anlässlich seines 70. Geburtstages geführtes Interview (abgedruckt in den Gema-Nachrichten) mit Stockhausen hinzuweisen, weil der Komponist dort bemerkt, daß er die großen Intervalle seiner Musik der 1950er Jahre aufgegeben hat und für die Formel von *Mantra* bereits engräumig innerhalb einer Nonne schrieb, weil er Gestalten so formen wollte, daß sie einprägsam sind. Bei den *Kontrapunkten*, einem seiner ersten großen Werke, zerstörte er hingegen durch eine Auffächerung der Töne in verschiedene Lagen ursprünglich vorhandene Konturbildung. Punktuell sollten die einzelnen Töne hervortreten. Diese Fassung ist heute schwer zugänglich, obwohl sie einmal bei der Universaledition gedruckt erschien.

Die Konturwahrnehmung soll hier stellvertretend angeführt werden für die anderen zahlreichen Gestaltbildungen, die inzwischen erforscht wurden, und zwar weil sich an ihr schnell und einleuchtend die Differenz zwischen notiertem Text, physikalischem Transport durch Schall und der kompositorischen Intention zeigt, die sich nur der Wahrnehmung kundtut. Bereits Hugo Riemann hatte eine enge Relation zwischen kompositorischer Intention und dem Hören angenommen. Unberücksichtigt dessen, daß es dazwischen einiger zusätzlicher Transportmöglichkeiten bedarf. Dem starren Blick auf den Notentext enthüllt sich oft weniger leicht als dem Hören, was im Spät-

<sup>1</sup> Albert Bregmann: *Auditory Scene Analysis*, Cambridge/ Mass. 1990.

werk von Beethoven an virtuellen (auf der Konturbildung beruhenden) Melodien vorgesehen ist. Carl Stumpf<sup>2</sup> hat in seiner Tonpsychologie darauf bereits aufmerksam gemacht.

Die spontanen Organisationstendenzen der menschlichen Wahrnehmung, die nicht nur beim Melodiehören, sondern auch im Bereich der rhythmischen Strukturierung besonders stark ausgeprägt sind, aber für alle musikalischen Dimensionen (etwa Lautstärke oder Klangfarbe) gelten, setzen eine Selektion aus den einströmenden Informationen voraus. Sie hängen vom Aufmerksamkeitsmechanismus ab, zu dessen grundlegender Funktionsweise es gehört, veränderliche Ereignisse zu fokussieren. Daher hebt sich eine Melodie von einem akustischen Hintergrund ab. Dieses Herauslesen von Informationen muß man sich nicht als einen Vorgang vorstellen, bei dem Einzelheiten aneinander gereiht werden. Da die Information als physiologische Stimulation im sensorischen Speicher eine Weile festgehalten wird, ist es möglich, daß größere Einheiten aufgegriffen und erst später genauer analysiert werden. Was in der Wahrnehmung als eine solche Einheit gilt, hängt auch von Wissensstrukturen ab, von erworbenen kognitiven Schemata oder kognitiven Landkarten, in die etwas eingelesen werden kann. Solche Schemata und kognitiven Landkarten werden durch das ton-systemliche Wissen bereitgestellt. Die Welt, auch die der Musik, erscheint uns nicht nur so, wie sie ist, sondern wir nehmen sie so weit als möglich in Abhängigkeit von unserer Lerngeschichte wahr. Die Wahrnehmung ist doppelt bestimmt. Sie ist von der physikalischen Struktur abhängig, aber sie ist auch kategorial geformt. Das Zurechthören von mikrotonalen intervallischen Verzerrungen demonstriert am schnellsten, daß beim Aufmerken gelernte Kategorien eine Rolle spielen. Sie legen sich wie ein Raster über die physikalisch meßbaren Ereignisse, vereinfachen und erzeugen Sinn. Mikrotonale Verschiebungen werden von westlichen Musikern leicht überhört, von indischen durchaus aber nicht. An diesem Beispiel wird deutlich, daß das langfristig repräsentierte tonsystemliche Wissen aktiv in die Wahrnehmung eingreift, und zwar so, daß uns Gestalten möglichst sinnvoll im Hinblick auf vorhandene Kenntnisse erscheinen.

Akustische und musikalische Forschungen zur Wahrnehmung entstammen zwei unterschiedlichen Traditionen des Denkens. Besonders klar hat dies Jean Claude Risset<sup>3</sup> in dem vom IRCAM herausgegebenen Band *Musique et Perception* dargelegt. Descartes, Kant, die Gestalttheoretiker Jean Piaget und Maurice Merleau-Ponty haben sich dem Phänomen der kategorialen Wahrnehmung gewidmet, wobei die von Piaget geprägten Begriffe der Adaptation und der Assimilation besonders gut beschreiben, was man als bottom up- und top down-Prozesse bezeichnet hat. Anpassung und Veränderung des -Kategoriensystems, d. h. reizgeleitete Informationsverarbeitung wird von deren Einpassung in die Kategorien unterschieden.

<sup>2</sup> Carl Stumpf: *Tonpsychologie*, 2 Bde., Leipzig 1883/1890.

<sup>3</sup> Jean-Claude Risset: *Perception, environnement, musiques. Musique et Perception*, in: *Inharmoniques* 3 (1988), S.10-43.

### **Psychophysik**

Eine zweite Forschungstradition begründeten die englischen Empiristen. Sie fand in der Psychophysik, deren prominentester Vertreter Gustav Theodor Fechner ist, ihre Fortsetzung. Die Formatierung der Wahrnehmung (unter anderem Bestimmungen von absoluter und relativer Schwelle), durch die beispielsweise eine Schallfrequenz erst zu einem Ton werden kann, machte einen zentralen Untersuchungsgesichtspunkt aus. Obwohl heute bei vielen Wissenschaftlern eine Mischung beider Traditionen vorliegt, Gestaltbildungen in der Psychophysik eine Rolle spielen, so muß man doch den Unterschied zwischen den beiden Traditionen respektieren. Repräsentationsannahmen spielen in der Psychoakustik eine untergeordnete Rolle. Die Psychophysik kann letztendlich ohne die Frage nach der Speicherung von Informationen, auch ohne Kenntnisse des Aufmerksamkeitsmechanismus und anderem mehr, auskommen. Sie hat meßtheoretische Probleme zu lösen. Wann erscheint ein Ton doppelt so hoch als ein anderer? Und sie hat die schwierige Relation zwischen physikalischer Messung und psychologischem Eindruck zu klären. Kann das Tonhöhenempfinden eher aus einer logarithmischen Umrechnung der Frequenz erschlossen werden, oder ist es an eine Potenzfunktion von Intervallen (d. h. von Verhältnissen) gebunden, dies ist eine Frage, die die Psychophysik zu lösen hat. Wenn man, wie es heute in der Psychoakustik üblich ist, sich zu sehr an das Modell der kategorialen Wahrnehmung anlehnt, bleiben deren fundamentale Probleme unbeantwortet. Nehmen wir als Beispiel die Residualtonhöhe, d. h. die Wahrnehmung eines Grundtons, der physikalisch nicht existiert. Die Interpretation als Gestaltphänomen, d. h. als Ergänzung eines Eindrucks zur Geschlossenheit, umgeht die Frage der Psychophysik, ob der Zusammenhang von Erkenntnis und Welt korrelativ aufzufassen sei oder nur an eine indexikalische Beziehung gedacht werden muß. Hermann von Helmholtz, dies sei nebenbei bemerkt, hat mit der Theorie der unbewußten Schlüsse eine indexikalische Beziehung vorgeschlagen, was zur Frage veranlaßt, ob er an der prinzipiellen Erkennbarkeit der Welt gezweifelt haben könnte.

### **Beziehungen zur Musikwissenschaft**

Die Beziehungen der Wahrnehmungsforschung zur Musikwissenschaft könnten vielfältig sein. Gepflogen wurden sie in der Vergangenheit vor allem von seiten der Musiktheorie, und zwar um die Elementarlehre zu fundieren. Der Name von Ernst Kurth wäre besonders hervorzuheben. Heute hingegen gibt es zahlreiche musikpsychologische Forschungen, die nur zeigen, wie sehr der Hörer inzwischen die Regeln der Musiktheorie internalisiert hat. Es ist schwer zu sagen, in welchem Umfang dieser in Amerika verbreitete Forschungstyp notwendig ist. Sinnvoller scheint es, die Relationen zur Rezeptionstheorie zu stärken, auch wenn diese diachron orientiert ist. Wie Akzentuierungen und Evaluierungen als kategoriale Umformung von Information sich auswirken, ließe sich beispielsweise sehr gut an Analysen zeigen, die Komponisten vom Werk anderer vorgenommen haben. Schönberg, Eisler oder Schnebel und Beethoven sind spannende Themen, auch Schumann und Berlioz. Daß man meist mehr über den, der analysiert, erfährt, als über den Analysegegenstand bestätigt Rezeption als aktiv umformenden psychologischen Vorgang. Zusätzlich ist es aber dann

doch auch spannend darüber nachzudenken, warum die Kategorien (vor allem die eines Netzes), die Ligeti zur Analyse der Werke von Anton Webern entwickelte, ausgerechnet am besten taugen, um sein eigenes Werk zu betrachten.

In alle musikwissenschaftlichen Analysen fließen heute auch meist psychologische Betrachtungen ein, so z. B. über das Spiel des Komponisten mit den Kategorien des Hörers. Das aktive Hören, das Hugo Riemann oder Heinrich Bessler als epochentypisch beschrieben haben, setzt einen vom Komponisten implizit mitgedachten Wahrnehmungsvorgang voraus. Erwartungen aufzubauen, d. h. bestimmte Wahrnehmungskategorien zu aktivieren, die aber nur manchmal bestätigt werden, bewirkt Überraschung, die zur ästhetischen Bedeutung werden kann. Die tonzentrale Modulation am Ende des ersten Themas von Schuberts Klaviersonate B-Dur stehe als Beispiel für zahllose andere. Das Durchbrechen gewohnter Wahrnehmungsmuster, das mit der sogenannten Verfremdungstheorie beschrieben wird, ist nicht nur für die Kunst des 20. Jahrhunderts geeignet. Unzureichend verkürzt auf ein informationstheoretisches Modell, wird es im Rahmen der Musikpsychologie mit dem Namen von Leonhard B. Meyer assoziiert. Wer musikpsychologisch arbeitet, sollte bessere Kenntnisse musikästhetischer Schriften haben, als dies normalerweise der Fall ist. Das Hören in strukturanalytische Betrachtungen einzubeziehen, wie dies unter der Prämisse des aktiven Hörens der Fall ist, heißt bei einer Einzelinterpretation stehen zu bleiben. Könnte nicht der an den Rand gedrängten Grundlagenforschung zur musikalischen Wahrnehmung eine weiterreichende Bedeutung zukommen? Wahrnehmung um der Wahrnehmung willen?

### **Die Notwendigkeit von Grundlagenforschung**

Wir schauen auf das Ende eines Jahrhunderts, in dem Künstler generell der Wahrnehmung oft eine größere Bedeutung beigemessen haben als dem Herstellen eines Objekts. Etwas ratlos bemerkt man zugleich, daß ästhetische Reflexionen, sofern sie einen systematischen Anspruch stellen (beispielsweise bei Nelson Goodman), nicht über die Vorstellung der tradierten Symbolfunktion der Kunst hinausgehen oder aber, daß solche Reflexionen einzig und allein von den Künstlern selbst geleistet werden. Interessant ist die Diskussion, die Rüdiger Bubner<sup>4</sup> Ende der 1980er Jahre in einigen Aufsätzen eröffnet hat. Die Schwäche des Werkbegriffs von Hegel oder des Wahrheitspostulats von Adorno für die Betrachtung der Kunst des 20. Jahrhunderts, vor allem auch die von ihm grundsätzlich kritisierte heteronome Bestimmung der Ästhetik, veranlaßte ihn, verstärkt auf die Möglichkeit aufmerksam zu machen, die Kants Idee einer Analyse der ästhetischen Erfahrung zukommen könnte. Im Kontext einer solchen Neuorientierung der Ästhetik kommt der Wahrnehmung eine zentrale Bedeutung zu. Wahrnehmung als ästhetische Anschauung wird durch Psychologie nicht transparent gemacht, wohl aber differenziert. Und grundsätzlicher bleibt zu berücksichtigen, daß die Wahrnehmung heute oft der Gegenstand von Kunst ist. Immerhin könnte psychologische Forschung zeigen, wie (nicht warum) ästhetische Reflexionen und Wahrnehmungsprozesse provoziert werden. Soweit ich sehe, haben solche Gedanken aller-

<sup>4</sup> Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989.

dings die Musikwissenschaft und die Musikpsychologie noch kaum erreicht. Anstelle von Ergebnissen seien daher einige wenige Beispiele aufgezählt für die enge Berührung von Wahrnehmungsforschung und Ästhetik. Diese Aufzählung soll zugleich die Funktion haben, meine übertriebene Trennung der beiden Stränge musikpsychologischer Forschung sinnvoll zu machen.

Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts gibt es von Kandinsky, Klee über Fluxus eine Form von synästhetischer Kunst, die nicht multisensorisch ist, aber für Auge und Ohr zugleich gedacht. Wir haben es hierbei mit einem anderen Synästhesiebegriff zu tun als jenem, bei dem Doppelempfindungen ausgelöst werden. Aufzufassen ist er als eine „Belebung der Erkenntniskräfte“ (Kant), die selbst die automatischen Verarbeitungsmodalitäten des sensorischen Speichers in ein verwirrendes ästhetisches Spiel einbezieht. Zur genaueren Erklärung wäre es sicher gut, die eingangs erwähnte Kodierung im sensorischen Speicher gemäß der Sinnesmodalitäten genauer zu kennen, um dieses Spiel besser erfassen zu können. Daß das Subjekt sich in seinen eigenen Leistungen erfahre und reflektiere, wenngleich nicht bestimme, dazu haben Künstler auch andere Prozesse der Informationsverarbeitung zu irritieren versucht. Sicher wird im Zusammenhang mit der Gestaltbildung melodischer Konturen dem einen oder anderen nicht nur ein Beispiel der Barockmusik eingefallen sein, sondern die sogenannten psychoakustischen Nebeneffekte der Musik von Steve Reich. Sie unterscheiden sich jedoch von den herkömmlichen virtuellen Melodiebildungen dadurch, daß sie dem Hörer (und auch Spieler) mehr Freiheiten seiner Gedanken lassen. Steve Reich hat zuweilen eine Notenzeile freigelassen, um zu verdeutlichen, daß verschiedene Personen Verschiedenes hören können, jenseits dessen, was komponiert ist, und auch beim wiederholten Anhören sich andere „Nebeneffekte“ ergeben. Ein musikalisches Vexierbild wurde geschaffen, das nicht mit dem kategorialen System des Hörers, sondern in ihm spielt.

Die Mensch-Umwelt-Situation wurde in diesem Jahrhundert in immer neuer Weise von Künstler thematisiert. Dabei spielen seit etwa 50 Jahren auch erkenntnistheoretische Fragen, wie sie sonst nur die Psychophysik berührt, eine Rolle. Wieviele Raumkompositionen sind seit den 1950er Jahren entstanden? Wieviele Raumkonstruktionen wurden dabei entworfen? Was heißt es, Räume in zeitliche Prozesse zu integrieren? Und was heißt es, wenn ein Komponist wie Bernd Alois Zimmermann explizit an der Vorstellung festhält, Raum und Zeit seien getrennte Anschauungskategorien, gleichwohl das Richtungshören durch genaue Positionierung der Musiker um den Konzertbesucher herum zum integralen Bestand seines *Requiem für einen jungen Dichter* machte. Spärlich und nur für die visuelle Wahrnehmung durchgeführt, sind psychophysikalische Untersuchungen, die zeigen, daß die menschliche Raumanschauung nicht-euklidischer Natur ist, sondern teilweise eine hyperbolische Struktur hat (d. h. gekrümmt ist wie der Zeit-Raum) und Anlaß zu verwirrenden Zeitschätzungen ist. Man kann inzwischen analytisch mit Raumkompositionen umgehen, aber sie wirklich gegeneinander zu differenzieren ist unmöglich, weil wir den Hörraum im Detail nicht kennen. Bei vergleichenden Betrachtungen wird daher als Bezugsgröße eine euklidische Struktur gewählt, obwohl diese nicht unbedingt die neutrale Bezugsgröße bildet. Denn diese Bezugsgröße wäre der Hörraum. Ich möchte hier nicht fort-

fahren und über den großen Komplex Zeit sprechen. Es ist ohnehin klar, daß es nützlich wäre, wenn wir mehr über fundamentale Wahrnehmungen im Hörraum und im akustischen Umgebungsraum wüßten. Auch wäre es sicher sinnvoll, die Verschränkung dieser beiden Räume genauer zu kennen.

Wahrnehmungsprozesse spielen bei aller Kunst eine Rolle, sie aber in so komplexer Weise anzuregen, wie dies für die Kunst des 20. Jahrhunderts gilt, sollte die wissenschaftliche Forschung herausfordern, und zwar als Erforschung der Grundlagen. Denn nur so weit man diese kennt, lassen sich künstlerische Reflexionen analysierbar machen.

Heiner Gembris

### Zur gegenwärtigen Position der Musikpsychologie

In diesem Beitrag möchte ich versuchen, die gegenwärtige Situation und einige künftige Perspektiven der Musikpsychologie zu skizzieren. Zunächst muß ich mein Thema etwas relativieren, denn erstens beziehe ich mich hauptsächlich auf die deutschsprachige Musikpsychologie. Zweitens beanspruche ich nicht, eine umfassende Gesamtdarstellung der Musikpsychologie zu geben (dazu müßte man ein Buch schreiben). Ich werde auf folgende vier Punkte eingehen:

- Verhältnis von Musikpsychologie und Musikwissenschaft;
- Fachinterne Entwicklungstendenzen;
- Das gesellschaftliche Interesse an musikpsychologischen Erkenntnissen;
- Künftige Perspektiven.

Wenn man die Situation der heutigen Musikpsychologie mit der vor zwanzig Jahren vergleicht, muß man sagen, daß die Präsenz der Musikpsychologie im Vergleich zu früheren Jahrzehnten wohl noch nie so gut war wie heute. Dafür gibt es eine Reihe von Gründen:

In Vereinigungen wie der *Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* (DGM) mit ihren fast 200 Mitgliedern und in der *European Society for the Cognitive Sciences of Music* (ESCOM) haben sich musikpsychologisch interessierte Forscherinnen und Forscher fest organisiert.

Es finden regelmäßige musikpsychologische Tagungen auf nationaler und internationaler Ebene statt.

Es gibt eine Reihe von inzwischen etablierten Periodika, die sich musikpsychologischen Fragen widmen: das *Jahrbuch Musikpsychologie*, die Zeitschriften *Psychology of Music*, *Psychomusicology*, *Music Perception* und *Musicae Scientiae*. Außerdem bringen Zeitschriften wie das *Journal of Research of Music Education* oder das *Journal of Music Therapy* eine Vielzahl von musikpsychologischen Beiträgen.

An deutschen Hochschulen und Universitäten ist die Musikpsychologie im Rahmen der Systematischen Musikwissenschaft oder auch in der Musikpädagogik fest etabliert. Vor allem in den Studienplänen von Musikpädagogen sind auch musikpsychologische Themen fest verankert.

Derzeit gibt es auf europäischer Ebene den Versuch, einen Doktorgrad in Musikpsychologie (Ph. D. in Psychology of Music) einzurichten.

Auch kann man sich nicht über mangelndes Interesse an diesem Fach beklagen, im Gegenteil. Man könnte also eigentlich zufrieden sein mit der Situation der Musikpsychologie heute. Kann man das wirklich? Ein genauerer Blick hinter diese Erscheinungen zeigt aber, daß es durchaus einige problematische Punkte gibt, die der Änderung bedürfen. Andererseits bieten die akademische Etablierung der Musikpsychologie und ein gestiegenes öffentliches und fachliches Interesse an der Musikpsychologie gute Chancen für die Fortentwicklung des Faches.

### **Verhältnis von Musikpsychologie und Musikwissenschaft**

Bekanntlich ist die Musikpsychologie in Deutschland im Unterschied zu anderen europäischen Ländern und Amerika, wo sie zur Psychologie gerechnet wird, aus historischen Gründen ein Teilgebiet der Systematischen Musikwissenschaft. Die Einbindung der Musikpsychologie in die Musikwissenschaft stellt eine wichtige Rahmenbedingung dar, die Vor- und Nachteile hat. Zu den Nachteilen zählt, daß die Musikpsychologie der Psychologie eigentlich näher steht als der Musikwissenschaft und von daher die inhaltliche Nähe zur Psychologie meist größer ist.

Die Fülle der musikpsychologisch relevanten Publikationen ist mittlerweile praktisch unübersehbar geworden. Selbst wenn man sich auf ein bestimmtes Gebiet konzentriert, etwa auf die musikalische Begabungsforschung, die Entwicklungspsychologie oder Wirkungsforschung, muß man feststellen, daß selbst ein begrenzter Ausschnitt aus der Musikpsychologie für eine einzelne Person allein kaum noch vollständig zu überschauen ist. Um auf dem aktuellen Stand der Forschung ernsthaft mitreden zu können, ist zumindest zeitweise eine sehr starke Spezialisierung notwendig. Nicht nur die fachinterne Entwicklung, sondern auch die Fortschritte in relevanten Disziplinen wie Psychologie, Medizin, in der Methodenentwicklung und der Computertechnologie haben dazu geführt, daß die Anforderungen an die Forschenden in der Musikpsychologie ungleich viel höher sind als vor 30, 50 oder 100 Jahren. Der permanente Zeit- und Arbeitsaufwand, der notwendig ist, um die Entwicklung des Faches insgesamt mit seinen verschiedenen Richtungen, Tendenzen und Bezügen zu relevanten Nachbardisziplinen einigermaßen überschauen zu können, erlaubt es eigentlich nicht, gleichzeitig und zusätzlich die gesamte restliche Systematische Musikwissenschaft oder Musikpädagogik im Blick zu behalten. Von denen, die die Systematische Musikwissenschaft vertreten, wird erwartet, daß sie nicht nur die Musikpsychologie, sondern die gesamte Systematische Musikwissenschaft einschließlich der Akustik, Musikästhetik und Musiksoziologie in voller Breite vertreten. Das ist heute, wenn man den Anspruch hat, den jeweils aktuellen Forschungsstand zu kennen, eigentlich nicht mehr möglich. Diese Sachverhalte haben entscheidende Konsequenzen für Arbeitstechniken und -formen: Das Leitbild einer einzelnen Forscherpersönlichkeit, die alles im Blick hat und autonom ihre Forschung betreibt – ein Leitbild, das für die Musikwissenschaft bis heute prägend ist –, ist kaum mehr aufrechtzuerhalten, jedenfalls nicht für die Systematische Musikwissenschaft. Statt dessen ist viel mehr Teamarbeit notwendig, denn nur durch die Zusammenarbeit von Spezialisten in Arbeitsgruppen läßt sich längerfristig die enorm angewachsene Komplexität der verschiedenen Forschungsgebiete bewältigen und nur so ist internationale Konkurrenzfähigkeit in der musikpsychologischen Forschung möglich. In den angloamerikanischen Ländern ist dies bereits gang und gäbe. Dies ist auch ein Grund, warum die angloamerikanische Forschung der deutschsprachigen meist um einige Schritte voraus ist.

Gegenwärtig gibt es in Deutschland lediglich eine einzige Professur, die ausschließlich der Musikpsychologie gewidmet ist, und zwar an der Musikhochschule Hannover. Dies trägt der Tatsache Rechnung, daß die Musikpsychologie sich zu einem so umfangreichen Fach entwickelt hat, daß man sie kaum noch nebenbei vertreten kann, jedenfalls dann nicht, wenn man den Anspruch erhebt, dieses Fach in seiner

ganzen Breite auf dem aktuellen Stand der Forschung zu vertreten. Die anderen Professuren, die einen Schwerpunkt in Musikpsychologie aufweisen (z. B. in Berlin, Hamburg, Köln, Dortmund, Halle oder Gießen) tragen die Denomination (Systematische) Musikwissenschaft oder sie sind im Bereich der Musikpädagogik angesiedelt.

Im Vergleich zur Historischen Musikwissenschaft ist allerdings die Anzahl der Professuren mit dem Schwerpunkt Musikpsychologie gering. Aufschlußreich bezüglich des Stellenwertes der Musikpsychologie innerhalb der Musikwissenschaft ist auch die Anzahl der Lehrveranstaltungen, die an musikwissenschaftlichen Instituten in Musikpsychologie angeboten werden. Im Sommersemester 1998 wurden an musikwissenschaftlichen Instituten (nach den Angaben der Zeitschrift *Die Musikforschung*, 1998, Heft 1) ganze 22 musikpsychologische Lehrveranstaltungen angeboten. Zählt man die Lehrveranstaltungen im Fach Musikpädagogik mit, so kommt man auf 33 musikpsychologische Lehrveranstaltungen. Insgesamt wurden im Sommersemester 1998 im Fach Musikwissenschaft deutschlandweit 708 Lehrveranstaltungen angeboten. Der Anteil der musikpsychologischen darunter ist fast verschwindend gering; er beträgt etwa 3% (Abb.).

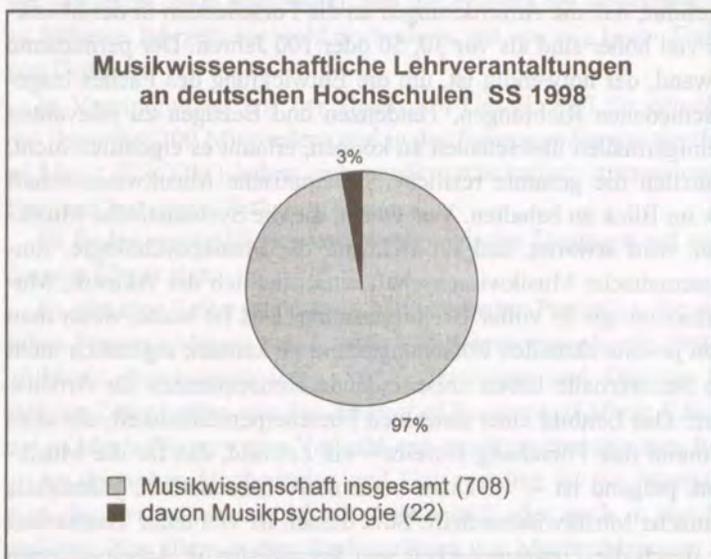


Abbildung: Anteil der musikpsychologischen Lehrveranstaltungen unter der Gesamtzahl musikwissenschaftlicher Lehrveranstaltungen im SS 1998.

Dieser geringe Anteil musikpsychologischer Lehrveranstaltungen innerhalb der Musikwissenschaft entspricht in keiner Weise der Bedeutung und der zunehmenden Relevanz, welche die Musikpsychologie für unsere Kultur und Gesellschaft besitzt. Auf diese Relevanz werde ich später noch zurückkommen. Zunächst stellt sich die Frage, warum ist die Repräsentation der Musikpsychologie innerhalb der Musikwissenschaft so schlecht? Sicher spielen dabei vielfältige Gründe eine Rolle.

Helga de la Motte-Haber sprach 1974 in einem Aufsatz „*Musikpsychologie heute*“ in der Neuen Zeitschrift für Musik davon, daß die Musikpsychologie aus Sicht der Musikwissenschaft einen Fremdkörper darstelle. Daran hat sich bis heute kaum etwas geändert. Aus der eigenen Erfahrung des Verfassers als Hochschullehrer ist leider festzustellen, daß die meisten Kolleginnen und Kollegen aus der Historischen Musikwissenschaft bestenfalls eine sehr vage, in der Regel aber überhaupt keine oder falsche Vorstellungen davon haben, um welche Fragen und Themen es in der Musikpsychologie geht, oder darüber, wie und mit welchen Methoden sie arbeitet. Ausnahmen, die es vielleicht hier und da gibt, bestätigen die Regel. Diese hartnäckige Ignoranz und Unkenntnis der Historischen Musikwissenschaft gegenüber der Musikpsychologie bzw. der Systematischen Musikwissenschaft wird noch in der jüngst neu aufgelegten Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* dokumentiert: Unter dem Stichwort Musikwissenschaft, Abschnitt „*Musikwissenschaft nach 1945*“ ist zu lesen: „*Zurückgewiesen hat die Historische Musikwissenschaft auch den Anspruch der Systematischen Musikwissenschaft, mit dem statistischen Verfahren der Hörerbefragung – der empirischen Rezeptionsforschung – über die einzige einem heutigen Wissenschaftsverständnis genügende Methode der Werkbetrachtung zu verfügen*“ (v. Loesch 1997, Sp. 1810f). Die Vorstellung, die Systematische Musikwissenschaft resp. die Musikpsychologie wolle durch Hörerbefragungen Werkbetrachtung betreiben, scheint immer noch ihr Unwesen zu treiben. Sie ist jedochbarer Unsinn und zeugt schlichtweg von Unkenntnis. Gegen das merkwürdigerweise immer noch verbreitete Mißverständnis, daß die empirische Rezeptionsforschung ästhetische Werturteile fällen oder begründen wolle, mußte bereits Theodor Fechner, der Vater der empirisch-experimentellen Ästhetik, im vorigen Jahrhundert ankämpfen (Fechner 1871/1978). Es ist offenbar bis heute noch nicht ausgeräumt. Dies ist nur eines von vielen Beispielen für die Defizite an Wissen über Inhalte, Ziele und Methoden der Musikpsychologie. Zwar wurde der Musikpsychologie in der neuen MGG ein beträchtlicher Raum zugestanden, in dem verschiedene ihrer Vertreter Gelegenheit hatten, wichtige Themenfelder darzustellen. Das ändert allerdings noch wenig an der oben geschilderten allgemeinen Unkenntnis innerhalb der Historischen Musikwissenschaft über die Musikpsychologie.

Zweifellos ist es an der Zeit, daß die starren Grenzen zwischen Historischer Musikwissenschaft und Systematik bzw. Musikpsychologie aufgelöst werden. Und zwar deshalb, weil Gebiete wie die Rezeptionsforschung, musikalische Wahrnehmung, die Ästhetik, die Interpretationsforschung, die biographische Forschung im Lichte einer psychologischen Betrachtungsweise einen Gewinn an Erkenntnis versprechen, der ohne empirisch-psychologische Betrachtung nicht denkbar erscheint. Ein gutes Beispiel dafür sind die empirische Interpretations- und Performanceforschung, die gerade in den vergangenen zehn Jahren einen bedeutenden Aufschwung erlebt hat (s. Kopiez 1996) oder die Erkenntnisse über die musikalische Formwahrnehmung, welche die Doktrin der Ästhetik, die musikalische Form sei zentral für die ästhetische Wahrnehmung, als empirisch haltlos erscheinen lassen (Konečni und Karno 1995; Tillmann und Bigand 1996a, b).

Andererseits wird in der Musikpsychologie zunehmend deutlich, daß viele musikpsychologische Phänomene wie Rezeptionsweisen, Einstellungen oder auch musikalische Begabungen und Entwicklungsprozesse auch als geschichtlich und historisch wandelbar zu begreifen sind und daher ihrerseits aus einer historischen Perspektive Gewinn ziehen können (s. Gembris 1997, 1998, 1999 im Druck; Lehmann und Ericsson 1998, Kopiez 1996).

### Fachinterne Entwicklungstendenzen

Bereits vor mehr als zehn Jahren stellte Helga de la Motte-Haber (1985, S. 9) im Vorwort der ersten Auflage ihres *Handbuchs der Musikpsychologie* kritisch fest: „Die Musikpsychologie braucht jedoch auch die Rückbindung an einen Begriff von Musik. An der Forschung der letzten zwanzig Jahre ist ablesbar, daß ohne eine solche Rückbindung nur eine bloße Ansammlung von Wissen stattfindet. Diese Forschung hatte weitgehend den Bezug zur Musik verloren. Die Untersuchung beliebig wirkender Fragestellungen konnte kaum auf ein größeres Interesse stoßen.“ Wie stellt sich die Situation heute dar? Es ist offensichtlich, daß in den letzten zehn Jahren die Musik wieder mehr in die Musikpsychologie zurückgekehrt ist. Dafür gibt es viele Beispiele aus unterschiedlichen Bereichen. Etwa die Tatsache, daß in Experimenten zu Wirkungen von Musik wieder häufiger mit tatsächlicher Musik gearbeitet wird, als mit synthetischen Reizen, wie das zu Hochzeiten etwa der *New Experimental Aesthetics* (s. z. B. Berlyne 1974; Fladt-Becker und Konečni 1984) der Fall war. Man könnte auch auf eine Reihe von aufschlußreichen Experimenten zur Formwahrnehmung in der Musik hinweisen (Konečni und Karno 1995; Tillmann und Bigand 1996a, b), auf die *Generative Theorie der Tonalen Musik* von Lerdahl und Jackendoff (1983; s. auch Bradter 1998), oder auch auf den Aufschwung der Performance- oder Interpretationsforschung in den letzten Jahren (z. B. Kopiez 1996; Repp 1997).

Alles in allem darf man wohl sagen, daß der Bezug zur Musik in den vergangenen zehn Jahren deutlich stärker hervorgetreten ist. Dennoch gibt es deutliche Defizite. Sie betreffen

- erstens die Arten von Musik, die in musikpsychologische Untersuchungen einbezogen werden, und
- zweitens die Art der Fragestellungen und
- drittens die angewandten Methoden.

Abgesehen von Untersuchungen zu musikalischen Präferenzen, bei denen natürlich ein möglichst großes Spektrum von Musik einbezogen wird, konzentriert sich die Musikpsychologie meistens auf sogenannte Klassische Musik. Beispielsweise ist auffällig, daß sich der allergrößte Teil der musikalischen Begabungs- und Entwicklungspsychologie auf Begabung und Entwicklung im Bereich der Klassischen Kunstmusik bezieht. Unterhaltungsmusik, die Rock- und Popmusik werden im Vergleich zur rein quantitativen Bedeutung, die sie in unserer Musikkultur tatsächlich haben, sehr stark vernachlässigt. Ganz zu schweigen von Jazz oder von der zeitgenössischen Musik der Avantgarde. Eine weitere Einschränkung des Musikspektrums besteht darin, daß aus methodologischen Gründen in Experimenten meist reine Instrumentalmusik verwendet wird. Musik mit Gesang, reine Vokalmusik wie auch die Stimme als Instrument

werden völlig vernachlässigt. Auch das entspricht insofern nicht den Realitäten unserer Musikkultur, als ein Großteil der Unterhaltungsmusik, der Rock- und Popmusik, aber auch der Kunstmusik (Oper, Lied, Chormusik etc.) mit Text verbunden ist.

Schließlich sind auch Defizite bezüglich der Fragestellungen und Methoden zu nennen. So stehen gegenwärtig vor allem in der amerikanischen Musikpsychologie meist kognitive Aspekte der Wahrnehmung, Verarbeitung und Beurteilung von Musik im Vordergrund, während emotionale Aspekte des Musikhörens, Fragen der Bedeutung und der kontextuellen Zusammenhänge von Musik im Hintergrund bleiben.

Die Wirkungen von Musik zeigen ein Janusgesicht und haben sich heute polarisiert. Auf der einen Seite haben wir uns schon so an die Allgegenwart von Musik gewöhnt, daß Adaption eingetreten ist und Musik kaum noch eine Wirkung ausübt. So zeigt eine Metastudie von Behne (1999), in die über 140 Untersuchungen über Wirkungen von Musik einbezogen wurden, daß in den jüngeren experimentellen Studien zu Wirkungen von Musik im Unterschied zu früheren Jahrzehnten oft keine Effekte von Musik mehr nachgewiesen werden konnten. Auf der anderen Seite erfahren wir im Alltag immer wieder von überwältigend starken Wirkungen von Musik. Spektakuläre Beispiele sind die umwerfende Wirkung von Live-Konzerten einiger Boy-Groups, wo Teenager reihenweise in Weinkrämpfe ausbrechen oder in Ohnmacht fallen. Andere Beispiele sind die Hymne „*Time to say good bye*“, gesungen von Andrea Bocelli und Sarah Brightman, die selbst harten Boxern wie Henry Maske und einem Millionenpublikum vor den Bildschirmen die Tränen in die Augen trieb, oder an das Abschiedslied des Popkünstlers Elton John bei der Trauerfeier für die 1997 verstorbene Lady Diana, ein Song, der die Welt bewegte und bald danach als der Hit des Jahrhunderts galt.

Was zeigen diese Beispiele? Sie demonstrieren extrem starke Wirkungen von Musik. Und zwar dann, wenn Musik eingebunden ist in spezifische Kontexte und Rituale und mit subjektiver und/oder sozialer Bedeutung aufgeladen wird. Ich möchte sogar behaupten, daß es geradezu eine Sehnsucht nach starken emotionalen Wirkungen von Musik gibt. Bei Jugendlichen wird diese z. B. durch sehr hohe Lautstärke und schnelles Tempo befriedigt, etwa bei der Techno-Musik, die auch in spezifischen Kontexten zelebriert wird. Vor allem aber sind es die sozialen und situativen Kontexte, subjektiver Sinn und soziale Bedeutung, die entscheidend für musikalische Wirkungen und ihre psychologische Bedeutung für die Menschen sind. Gerade diese Aspekte werden praktisch überhaupt nicht von der Musikpsychologie untersucht. Dies ist ein fundamentales Versäumnis. Nicht Musik als isolierter Reiz, sondern Musik in ihrem sozialen und individuellen Bedeutungskontext muß vermehrt zum Gegenstand der Musikpsychologie werden. Freilich gelingt die Verbindung von lebendiger Musik, sozialem Kontext, subjektiver Bedeutung und musikpsychologischer Forschung nicht durch das traditionelle Experiment, sondern eher durch ethnographische Methoden, durch Feldforschung und andere qualitative Ansätze. Hier gibt es einen erheblichen methodischen wie theoretischen Entwicklungsbedarf in der Musikpsychologie.

### Das gesellschaftliche Interesse an musikpsychologischen Erkenntnissen

Am 3. August 1998 brachte das Nachrichten-Magazin *Focus* (Nr. 32/1998) ein Titelthema mit der Überschrift „Die geheime Macht der Musik. Wie Sie Musik optimal nutzen und einsetzen“. Mit diesem Titel wird einerseits eine mystische Aura von der Macht der Musik aufrechterhalten. Andererseits werden den Lesern im Artikel unter dem Schlagwort „Psycho-Tuning. Pillen aus dem Lautsprecher?“ im Sinne einer angewandten Musikpsychologie Tips gegeben, welche Musik sie am besten hören zum Energietanken, Entspannen, Konzentrieren, zur Genesung, Stimmungsaufhellung usw.

Das Thema „Wirkungen von Musik“ als Titelthema eines populären Nachrichten-Magazins ist eines von vielen Symptomen, an denen ein wachsendes öffentliches Interesse an musikalischen Wirkungen, funktionalem Einsatz von Musik und seinen musikpsychologischen Hintergründen abzulesen ist. Zu den musikkulturellen Alltagserscheinungen zählen Bestseller wie die *Musikalische Hausapotheke* (Rüger 1995), die Abteilungen mit New-Age- und Entspannungsmusik in Plattengeschäften und Buchläden, die CDs mit Musik zur Entspannung, die von Krankenkassen oder Reformhäusern vertrieben werden, spezielle CDs für schwangere Frauen, die ihren Kindern bereits vorgeburtlich die segensreichen Wirkungen der Musik zuteil werden lassen wollen, oder der zunehmende Einsatz von Musik in therapeutisch-medizinischen Bereichen u. a. m. All diese Erscheinungen haben unmittelbar mit musikpsychologischen Fragen zu tun; in diesem Fall mit der Frage: Welche Musik wirkt wie bei wem?

Es sind aber nicht nur diese Bereiche, die praktisch bedeutsame musikpsychologische Fragen aufwerfen, die von breiterem Interesse sind. Hierzu einige Beispiele: Als der Pop-Sänger Guindo Horn Deutschland beim *Grand Prix de la Chanson 1998* vertreten sollte, erregte das Thema „musikalischer Geschmack“ landauf, landab die Nation. Nie vorher wurde so viel und hitzig über musikalischen Geschmack und wie er zustande kommt öffentlich diskutiert. Lehrer, Eltern und Bildungspolitiker wollen wissen, macht Musik intelligenter? Wird das Sozialverhalten von Kindern und Jugendlichen besser, wenn sie in musikalischen Ensembles spielen? Woran erkenne ich, daß mein Kind musikalisch begabt ist? Kann aggressive Musik Jugendliche aggressiv machen oder nicht? Die Werbe-Industrie will wissen, ob und mit welcher Musik sich Produkte besser verkaufen lassen. Rundfunkanstalten und Musik-Sender interessiert die Frage, welche Personengruppen welche Musik am liebsten hören, um bessere Einschaltquoten zu erreichen. Nach aktuellen Angaben des Verfassungsschutzes der Bundesrepublik Deutschland gewinnt Musik in der Szene rechtsradikaler Jugendlicher zunehmend an Bedeutung (s. *Mitteldeutsche Zeitung*, 26. März 1999, S. 2). Bislang ist kaum untersucht worden, wie Musik hier funktionalisiert wird, welche Wirkungen sie genau ausübt und welche Gefahr von ihr ausgeht. Bei all diesen und vielen anderen Problemen handelt es sich um musikpsychologische und gesellschaftlich relevante Fragestellungen. Die Musikpsychologie wie überhaupt die Musikwissenschaft, die schließlich von der Öffentlichkeit bezahlt werden, haben sich bislang kaum veranlaßt gesehen, zur Aufklärung und öffentlichen Diskussion solcher und ähnlicher Fragen beizutragen.

In dem Maße, in dem Musik in alltäglichen Lebenszusammenhängen präsent ist und zu sozialen, therapeutischen, pädagogischen etc. Funktionen eingesetzt wird, in dem Maße, in dem ihre kulturelle und wirtschaftliche Bedeutung wächst, steigt auch der Bedarf an Erkenntnissen über Musik, über ihre Funktionen und Wirkungen in vielfältigen Zusammenhängen des alltäglichen Lebens. Dieser musikpsychologische Erkenntnis- und Aufklärungsbedarf wird gegenwärtig von der Wissenschaft nicht gedeckt. Dadurch entsteht ein Informationsvakuum, in dem mystische Erklärungen, subjektive Alltagstheorien, Spekulationen und Ideologien von Scharlatanen und selbsternannten Gurus sich fast ungehindert ausbreiten können. Es ist ein Versäumnis der Musikwissenschaft insgesamt, sich bislang um dieses gesellschaftlich-öffentliche Interesse an musikpsychologischer Aufklärung nicht oder zu wenig gekümmert zu haben.

### **Künftige Perspektiven**

Aus diesen Versäumnissen lassen sich auch einige Perspektiven für die Zukunft ableiten. Im Zusammenhang mit den tiefgreifenden Reformen an den Hochschulen und den Evaluierungen von Fächern und Studiengängen werden auch die Musikwissenschaft und ihre Teilgebiete sich fragen lassen müssen, was sie an praxisrelevanter Forschung, an praxisrelevantem Wissen für das Verständnis und die Gestaltungen unserer gegenwärtigen Musikkultur beizutragen hat. Die Epoche der Orchideenfächer, in denen unbekümmert geforscht werden konnte, ist vorbei. Es wird künftig auch nicht ausreichen, auf die Gesamtausgaben großer und kleiner Meister der Klassischen Musik oder auf eindrucksvolle Nachschlagewerke zu verweisen. Die Verwaltung musikarchivarischen Wissens allein, ohne Bezug auf die gegenwärtige Musikkultur (auch die populäre), ohne den Bezug auf den aktuellen, praxisbezogenen Erkenntnisbedarf an musikologischem und musikpsychologischem Wissen, bietet keine zukunftssträchtige Perspektive für die Musikwissenschaft. Ebenso bin ich überzeugt, daß eine strikte Trennung zwischen Historischer Musikwissenschaft hier und Systematischer Musikwissenschaft bzw. Musikpsychologie dort heute völlig obsolet und kontraproduktiv ist. (Im übrigen haben bedeutende Musikwissenschaftler der Vergangenheit wie Hugo Riemann oder Ernst Kurth in beiden Gebieten gearbeitet.) Eine Vielzahl von Fragestellungen (s. o.) können nicht sinnvoll oder nur unvollständig untersucht werden, wenn sich nicht historische und systematische Betrachtungsweisen einander ergänzen.

Eine der wichtigen künftigen Aufgaben der Musikpsychologie besteht sicher auch darin, den Bezug ihrer Forschungen auf die Musik, auf die Musikkultur und die musikalische Praxis zu stärken, um so ihre Praxisrelevanz zu steigern. Eine weitere wichtige Aufgabe ist meines Erachtens darin zu sehen, die historische Dimension musikpsychologischer Sachverhalte herauszuarbeiten. Wenn es der Historischen Musikwissenschaft gleichzeitig gelänge, die psychologischen Dimensionen musikalisch-ästhetischer Sachverhalte zu entdecken, wären gute Voraussetzungen geschaffen, um praktische Bedeutsamkeit beider Teilgebiete für unseren musikkulturellen Alltag besser zur Geltung zu bringen. Dies wiederum wäre für die Existenzsicherung und künftige Weiterentwicklung beider Teildisziplinen von größtem Nutzen.

## Literatur

- Klaus-Ernst Behne: *Zu einer Theorie der Wirkungslosigkeit von (Hintergrund-) Musik*, in: Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, hrsg. v. Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen u. Helga de la Motte-Haber, Bd. 14, Göttingen 1999, S. 7-23.
- Daniel E. Berlyne (Hrsg.): *Studies in the New Experimental Aesthetics: Steps to an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation*, New York 1974.
- Cornelius Bradter: *Die Generative Theorie der Tonalen Musik. Grundlagen und Entwicklungsimpulse durch F. Lerdahl und R. Jackendoff*, Beiträge zur Musikpsychologie, Bd. 2, Münster 1998.
- Helga de la Motte-Haber (1974): *Musikpsychologie heute*, in: Neue Zs. für Musik 135 (1974), S. 353-359.
- Dies.: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985.
- Gustav Theodor Fechner: *Zur experimentellen Aesthetik*, Leipzig 1871, Nachdruck Hildesheim 1978.
- Sigrid Fladt-Becker u. Vladimir Konečni: *Der Einfluß von Streß auf die Vorlieben für Musik. Theorie und Ergebnisse der Neuen experimentellen Ästhetik*, in: Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Bd. 1, Wilhelmshaven 1984, S. 23-52.
- Heiner Gembris: *Time specific and cohort specific influences on musical development*, in: Polish Quarterly of Developmental Psychology 1 (1997), Bd. 3, S. 77-89.
- Ders.: *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, Augsburg 1998.
- Ders.: *Historical Phases in the Definition of „Musicality“*, in: Psychomusicology 16 (1997), S. 17-25.
- Vladimir J. Konečni u. Mitchell Karno: *Empirical investigations of the hedonic and emotional effects of musical structure*, in: Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, hrsg. v. Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen u. Helga de la Motte-Haber, Bd. 11 (1994), Wilhelmshaven 1995, S. 119-137.
- Reinhard Kopiez: *Aspekte der Performanceforschung*, in: Helga de la Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1996, S. 505-587.
- Andreas C. Lehmann u. K. Anders Ericsson: *Historical developments of expert performance: public performance of music*, in: *Genius and the Mind. Studies of Creativity and Temperament*, hrsg. v. Andrew Steptoe, Oxford 1998, S. 67-94.
- Fred Lerdahl u. Ray Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge (Mass.) 1983.
- Heinz von Loesch: *Musikwissenschaft nach 1945*, in: MGG2S, Kassel 1997, Bd. 6, Sp. 1807-1827.
- Bruno H. Repp: *The Aesthetic Quality of a Quantitatively Average Music Performance: Two Preliminary Experiments*, Music Perception 14 (1997), S. 419-444.
- Christoph Rürger: *Die musikalische Hausapotheke für jedwede Lebens- und Stimmungslage von A bis Z*, München 1995.
- Barabara Tillman u. Emmanuel Bigand (1996a): *Does Formal Musical Structure Affect Perception of Musical Expressiveness?* in: Psychology of Music 24 (1996), S. 1-17.
- Dies. (1996b): *Formale Struktur und musikalische Expressivität*, in: Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, hrsg. v. Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen u. Helga de la Motte-Haber, Bd. 12, 1995, Wilhelmshaven 1996, S. 66-74.

## Musikalische Form und musikalisches Gedächtnis

Ich möchte zu Beginn meines Vortrags nur einige Bemerkungen zum Aufbau des Gedächtnisses machen. Bekannt ist die Einteilung des menschlichen Gedächtnisses in einen sensorischen Speicher, ein Kurzzeitgedächtnis und ein Langzeitgedächtnis. Häufig wurde diskutiert, ob es ein Mehrspeichermodell des Gedächtnisses überhaupt gebe, oder ob sich nicht mit einem Einspeichermodell des Gedächtnisses eine Alternative böte. Dieses Gedächtnis arbeite mit unterschiedlichen Verarbeitungstiefen, zunächst physikalischen bis zu semantischen usw. Bisher scheint jedoch das Mehrspeichermodell die evidentere Theorie zu sein. Auf dem Gebiet des Kurzzeitspeichers beschäftigt sich die Forschung zur Zeit verstärkt mit der Problematik der Selektivität von Informationen. Die Theorien arbeiten wieder mit Filtermodellen, Selektivität erscheint als Ursache begrenzter Ressourcen des Arbeitsspeichers. Darüber, wie Musik langfristig gespeichert wird, ist bisher wenig bekannt, aber es bestehen eine Reihe unterschiedlicher Vorstellungen (vgl. de la Motte-Haber 1997, S. 467ff.).

1. Zum einen dominierte bis in die frühen Neunziger Jahre die Theorie der generativen Grammatik von Lerdahl und Jackendoff (vgl. Lerdahl und Jackendoff 1983). Sie versuchte von einer Oberflächenstruktur auf eine Tiefenstruktur der Musik zu schließen. Eine natürliche Grammatik, die hierarchisch strukturiert ist, stellt die Organisation des Hörens dar. Während dies das vorherrschende Paradigma bis in die neunziger Jahre darstellte, tritt die Theorie aufgrund widersprüchlicher Befunde mehr und mehr in den Hintergrund. Bei der Durchsicht von dreißig neuen Arbeiten zum Thema „Musikalisches Gedächtnis“ fanden sich nur sechs, in denen die Arbeiten von Lerdahl und Jackendoff erwähnt wurden.
2. Unter der „*Spreading Activation Theory*“ versteht man ein Netzwerk-Modell. In großzügiger Analogie zum menschlichen Nervensystem werden hier Begriffe oder Konzepte als Knoten dargestellt, die miteinander in Verbindung stehen. Die Nähe eines Knotens zum nächsten ist ein Maß für die Assoziation mit einem anderen Begriff. Zwischen diesen Knoten breitet sich Aktivierung in unterschiedlichem Ausmaß aus. So läßt sich z. B. die unterschiedliche Verwandtschaft von Tonarten mit Hilfe des Netzwerkmodelles darstellen. Weniger geeignet erscheint dieses Modell aber zur Repräsentation von Tonhöhen.
3. Das Modell des Merkmalsvergleichs (Feature Modell) beinhaltet die Vorstellung, daß sich ähnliche Begriffe zu Clustern zusammenschließen und in einem mehrdimensionalen Merkmalsraum dargestellt sind. Zum Beispiel wäre dies einleuchtend zur Darstellung von Klangfarbe in den Dimensionen Helligkeit, Rauigkeit und Dichte.
4. Besonders erwähnenswert erscheint jedoch eine Vorstellung, die das Langzeitgedächtnis in einen semantischen und einen episodischen Bereich einteilt. Allein durch Introspektion erscheint es einleuchtend, daß es in einem episodischen Ge-

dächtnis eine analoge Speicherung von akustischen Signalen geben muß. Man kann den Klang eines Instrumentes förmlich hören, wenn man sich eine Melodie ins Gedächtnis ruft, ebenso ist dies bei Orchesterwerken möglich. Neben diesem episodischen Gedächtnis gibt es ein semantisches Gedächtnis, in dem eine aussagenartige Codierung stattfindet. Diese Aussagen werden zueinander in Relation gesetzt, die dann als sogenannte „Propositionen“ untereinander wiederum verknüpft sind. Teil einer solchen Struktur bilden Schemata, wie z. B. das Schema „Kadenz“ oder „Sonatenhauptsatzform“. Auch hier stellt man sich wieder eine hierarchische Organisation derartiger Konzepte vor. Nach diesem groben Überblick über theoretische Vorstellungen sollen nun einige Studien zur Formwahrnehmung beschrieben werden, denn hier läßt sich zeigen, daß der Hörer vielleicht ein hierarchisch organisiertes Wissen besitzt, aber daß seine Wahrnehmung und sein Gedächtnis nicht im Sinne einer hierarchisierten Grammatik arbeitet.

Neben der Skepsis von Komponisten gegenüber einem analytischen Zugang und neben der Uneindeutigkeit von Formanalysen finden sich Probleme der Formwahrnehmung auch auf Seiten des Hörers. Vladimír Konečnı́ (1984) führte Tests durch, in denen die Probanden einige von Beethovens Streichquartetten und Klaviersonaten in vertauschter Satzfolge hörten. Es war zu erwarten, daß solche Veränderungen der großen formalen Struktur die formale Geschlossenheit störten. Die Zuhörer hörten die vertauschten Versionen mit demselben Vergnügen wie die Originalversionen.

Gottlieb und Konečnı́ (1985) führten weitere Experimente durch, in denen Bachs *Goldberg-Variationen* in vertauschter Reihenfolge und im Original dargeboten wurden. Auch hier gab es bis auf eine Ausnahme keinen Effekt der Vertauschung. Ausnahme bildete ein Unterschied auf einer Skala einer eher emotionalen Beurteilung: Die Originalversion erschien den Probanden wärmer als die falschen vertauschten Versionen. Dieser Befund ist vom Autor nicht weiter interpretiert worden. Die Kritik des historischen Musikwissenschaftlers Robert Batt (1987) an Konečnı́s Experimenten, Formteile innerhalb der *Goldberg-Variationen* zu vertauschen, könne deswegen keinen Effekt haben, weil die einzelnen Variationen eine Abgeschlossenheit in sich selbst hätten, waren dann Anlaß für Studien, wo massive Umstellungen innerhalb eines Sonatenhauptsatzes, nämlich des ersten Satzes der g-Moll-Symphonie KV 550 von Wolfgang Amadeus Mozart, vorgenommen wurden; z. B. wurde die Reihenfolge „Durchführung, Reprise, Thema 1, Überleitung, Thema 2, Schlußgruppe, Thema 1, Überleitung, Thema 2, Schlußgruppe“ gebildet. Gegenüber dem Original und drei weiteren Versionen fanden weder Laien noch Musikstudenten ein unterschiedliches Gefallen oder Interesse an einer bestimmten Version. Sollten sie die „gelungenste Struktur“ ermitteln, schnitt keine Version als besonders herausragend ab (vgl. Karno und Konečnı́ 1992).

In diesem Zusammenhang soll abschließend eine Arbeit von Christa Nauck erwähnt werden: Einer Probandengruppe wurde das Original des ersten Satzes der Sonate op. 10, Nr. 1 von Beethoven vorgespielt, einer weiteren die Sonate ohne Exposition und der dritten Gruppe derselbe Satz, nur mit dem Unterschied, daß in der Exposition das erste Thema fehlte. Die Probanden sollten die Form bestimmen, die das je-

weilige Werk aufwies. Nur drei von dreiunddreißig Probanden hielten das Original für eine Sonatenhauptsatzform. Die beiden manipulierten Formen wurden nicht als solche erkannt. Nauck erklärt die Ergebnisse mit Hilfe der Schematheorie:

*„Formschemata sind zugleich kognitive Schemata, die die Wahrnehmung in dem Sinne leiten, daß eingehende Informationen einem einmal gewählten Schema zugeordnet werden. Das Schema wird auch dann aufrechterhalten, wenn die Informationen nicht passen. Sie werden bei der Wahrnehmung uminterpretiert, um sie dem Schema anzugleichen. Nach diesen Ergebnissen stellt sich jedoch die Frage, wie weit eine Form zerstört werden muß ehe alle vorgegebenen Möglichkeiten zurückgewiesen werden und die Manipulation wahrgenommen wird“* (Nauck 1995, S. 180).

Helga de la Motte-Haber schreibt – und dies könnte den vorangegangenen Abschnitt zusammenfassen: *„Beim Musikhören scheint zunächst keine Identifikation der Einzelteile im Hinblick auf die Gesamtform zu erfolgen. Das bedeutet, daß die Teile eher aneinandergereiht gehört werden, ohne übergeordnet hierarchisch aufeinander bezogen zu sein“* (de la Motte-Haber 1996, S. 476).

Ich komme nun zur Beschreibung eines eigenen Experimentes, wobei mir ein kleiner Exkurs über die Kompositionstechnik Edvard Griegs gestattet sei, denn zwei seiner Werke dienten mir als Ausgangsmaterial. Im Bereich der Klavierkompositionen Edvard Griegs fällt eine große Zahl von kleineren Werken auf. Dies mag der Anlaß für einige, manchmal bis ins Polemische gehende Äußerungen von Zeitgenossen, Biographen und Musikwissenschaftlern gewesen sein. So berichtet Grieg in einem Interview mit Arthur M. Abell, daß sein Kritiker Jadassohn sich so geäußert habe: *„Offen gesagt, glaube ich nicht, daß irgendeines deiner Werke lange leben wird [...] Du bist lediglich ein Miniaturtonmaler. Du sperrst Euterpe in einen Käfig, dessen Gitterstäbe die norwegischen Fjorde und Berge sind. Gewiß, es ist ein schöner Käfig, durchflutet vom Duft der Fichten deiner malerischen Heimat, aber Euterpes Schwingen tragen sie bis zum äußersten Ende der Welt [...] Kleine lyrische Formen gelingen dir am besten“* (Abell 1962, S. 175f.).

Auch später äußern sich Biographen zur Problematik der Form entsprechend. So schreibt Stein in seinem Grieg-Buch von 1921:

*„Nebenbei sei hier bemerkt, daß man mit Hilfe der in der Musik üblichen Wiederholungszeichen Griegs Werke leicht auf die Hälfte, vielleicht sogar auf ein Drittel des Umfangs bringen könnte, den sie im Druck einnehmen, und damit würde viel für ihre Verbilligung, also auch für ihre weitere Verbreitung getan. Grieg hat ein ganz festes Kompositionsschema, das er fast überall anwendet: a - b - a. Gefällt ihm etwas besonders gut, so erweitert er das Schema: a - b - a - b - a.“*

*Eine eigentliche Formentwicklung findet sich fast nirgends, so daß man seine Formgebung beinahe ein wenig altmodisch nennen kann. Schlimmer ist, daß der Teil b in gar keinen inneren Beziehungen zum Teil a steht. Wenn man irgendei-*

nen kleinen musikalischen Satz an irgendeinen andern anfügt und danach den ersten Satz wiederholt, so entsteht zwar eine symmetrische Form, aber keineswegs ein Kunstwerk, denn es fehlt dann dem Ganzen die Hauptsache, nämlich, die innere Einheit. Gewiß soll der Teil b zum Teil a stets kontrastieren, aber man darf doch nicht einfach zwei ganz heterogene Sätze zusammenleimen, weil jeder für sich zu kurz wäre, um ein selbständiges Musikstück zu bilden.“ (Stein 1921, S.131f.)

Ganz ähnlich argumentiert Daniel Gregory Mason in seinem Buch aus dem Jahre 1936<sup>2</sup>, „*From Grieg to Brahms – Studies of some modern composers and their art.*“ Mason weist auf die Kürze der Phrasen in Griegs Musik hin, häufig würden sie wörtlich wiederholt, höchstens in ihrer Tonhöhe verändert, aber sonst kaum variiert. Fast seine gesamte Musik könne in vier oder achttaktige Segmente aufgeteilt werden, und jedes Segment stehe für sich als ein abgeschlossener musikalischer Gedanke.

Mason schreibt über einen kleinen Walzer aus Griegs Werk *Lyrische Stücke* (op.12, Nr.1): „*The construction of this charming piece, in a word, is very like that passages from primers that are familiar to us all: 'Is this a boy? This is a boy. Has the boy a dog? The boy has a dog. This is the dog of the boy.' And Grieg adds meditatively, 'Of the boy .... the boy .... boy'“ (Mason 1902, S. 61).*

Ich möchte mich nun auf einen Aspekt der Kritik an Grieg beschränken, nämlich den, der aussagt, daß die Anordnung der Formteile beliebig ist und daß keine Beziehung der Formteile untereinander besteht, wie dies Richard H. Stein anmerkte (s. o.).

Zwei Werke Griegs wurden im folgenden Experiment verwendet, um zu erfahren, ob Vertauschungen von Formteilen nicht doch auf einer anderen, nämlich der emotionalen Ebene wahrgenommen würden. Dies hatte sich nämlich in einem bisher nicht veröffentlichten Experiment von Helga de la Motte-Haber und mir angedeutet. Es handelte sich um den letzten Satz der Klaviersonate in e-moll, op.7, ein virtuoses, in Sonatenhauptsatzform geschriebenes Frühwerk, und um die Komposition *Nachklänge* aus den *Lyrischen Stücken*, das letzte Werk aus diesem Zyklus.

Zunächst wurden die beiden Musikstücke digital aufgezeichnet, um dann einige Manipulationen, die die Vertauschung von Formteilen betrafen, an ihnen vornehmen zu können. Im Falle des Sonatensatzes fanden sehr massive Umstellungen der Form statt. Nach der Bearbeitung sah die Reihenfolge der Takte so aus:

Takt 1-47/ 206-246/ 122- 205/ 48-121/ 247-349. Im Falle des *Lyrischen Stückes* wurden die beiden A-Teile durch den Mittelteil ersetzt und der Anfangsteil bildete den mittleren Teil des Stückes, die Coda wurde so belassen. In beiden Fällen wurde darauf geachtet, daß sich wieder sinnvolle musikalische Zusammenhänge ergaben.

Die beiden Stücke wurden einer Gruppe von ungefähr zwanzig Studenten des Lehramtes für die Sekundarstufe II dargeboten, die sich dann auf einem Fragebogen dazu äußern sollten. Eine andere ebenso große Kontrollgruppe hörte die beiden Originalversionen und wurde ebenso dazu befragt. Die Fragen bezogen sich zum einen auf eher rationale, bzw. ästhetische Urteile:

Handelt es sich um eine Originalkomposition? Ich halte die Komposition von der Form her für gelungen. Das Beispiel wirkt ausgewogen (Urteile auf Rating-Skalen

von 1 = *trifft sehr zu* bis 5 = *trifft überhaupt nicht zu*). Außerdem sollte angegeben werden, ob die Kompositionen den Hörern bekannt waren oder nicht. Zum anderen wurde nach eher emotionalen und auch wertenden Beschreibungen gefragt: die Probanden sollten angeben, wie sehr die Begriffe *würdig*, *heroisch*, *ruhig*, *lieblich*, *aktiv*, *angenehm*, *langweilig* und *abstoßend* auf die Stücke zuträfen. Im einzelnen nun die Ergebnisse: Den meisten Probanden, und dies ist eine Voraussetzung für das Experiment gewesen, waren die Kompositionen nicht bekannt. (Zwei der neununddreißig Probanden kannten den Sonatensatz, neun das Lyrische Stück *Nachklänge*. Schließt man diese Probanden aus der Auswertung aus, ändern sich die Ergebnisse nur sehr unwesentlich.) Gehen wir zunächst auf die emotionale und auch wertende Beurteilung der Sonate e-Moll ein: Wie die Abbildung 1 zeigt, sehen sich die Beurteilungsprofile in beiden Fällen sehr ähnlich; eine varianzanalytische multivariate Überprüfung kommt zu dem Ergebnis, daß sich bei Wiederholungen des Experimentes die Unterschiede zwischen den beiden Gruppen wahrscheinlich nicht replizieren ließen. Der Sonatensatz wird – unabhängig von Formvertauschungen – als aktiv, angenehm, heroisch und würdig beschrieben. (Dennoch finden sich sehr schwach ausgeprägte, tendenzielle Unterschiede. Das Original wird als weniger aktiv und würdiger beschrieben, gleichzeitig aber auch als weniger ruhig.)<sup>1</sup> Beim *Lyrischen Stück* (Abb. 3) finden sich tendenzielle, aber auch hochsignifikante Unterschiede bei den Skalen „*abstoßend*“, „*aktiv*“, „*langweilig*“, „*lieblich*“, „*ruhig*“ und „*würdig*“. Die Bearbeitung wird als weniger abstoßend, aktiver, weniger langweilig, weniger lieblich, weniger ruhig und würdiger eingestuft. Die Ergebnisse der eher rationalen, ästhetisch-kompositorischen Bewertungen der Versionen stellen sich so dar: Tendenziell, also eigentlich noch im Bereich des Zufälligen, findet sich ein Unterschied in der Wertung des Sonatensatzes (Abb. 2). Die manipulierte Version wird als etwas weniger gelungen bezeichnet, dagegen erscheint sie den Hörern als genauso ausgewogen wie die Originalfassung von Grieg. Beim *Lyrischen Stück Nachklänge* findet sich nicht einmal ein tendenzieller Unterschied, Original und Bearbeitung werden als gleichermaßen gelungen und ausgewogen beschrieben (Abb. 4).

Bei der direkten Frage, ob es sich beim Gehörten um eine Originalkomposition handele, gaben die Probanden bei den Versionen des Sonatensatzes zu ungefähr zwei Dritteln an, daß es sich um eine Originalkomposition handele. Bei dem Stück *Nachklänge* fiel das Ergebnis sogar noch zugunsten der manipulierten Version aus, die hier noch häufiger zum Original erklärt wurde. Man muß allerdings sagen, daß eine zu-

<sup>1</sup> Die inferenzstatistische Analyse wurde so vorgenommen: Die Skalen der emotionalen Bewertung und die kompositorischen Einschätzungen wurden je einer multivariaten Varianzanalyse mit einem Faktor und zwei Stufen („*Bearbeitung*“/Original) unterzogen (acht bzw. zwei abhängige Variablen). Bei der Sonate e-moll ergaben sich in beiden Fällen keine signifikanten Unterschiede, lediglich univariat eine Tendenz: gelungen  $p=0,108$ . Bei dem Stück *Nachklänge* ergab sich bei den emotionalen Items:  $df=8/30$  multivariates  $p=0,073$ , univariat: abstoßend  $p=0,092$ ; aktiv  $p=0,037$ ; angenehm  $p=0,279$ ; heroisch  $0,205$ ; langweilig  $p=0,007$ ; lieblich  $p=0,122$ ; ruhig  $p=0,131$ ; würdig  $p=0,040$ . Bei den kompositorischen Einstufungen ergab sich keine Signifikanz.

fallskritische Überprüfung mit Hilfe des Chi-Quadrat Tests ergibt, daß diese Unterschiede nicht signifikant sind.

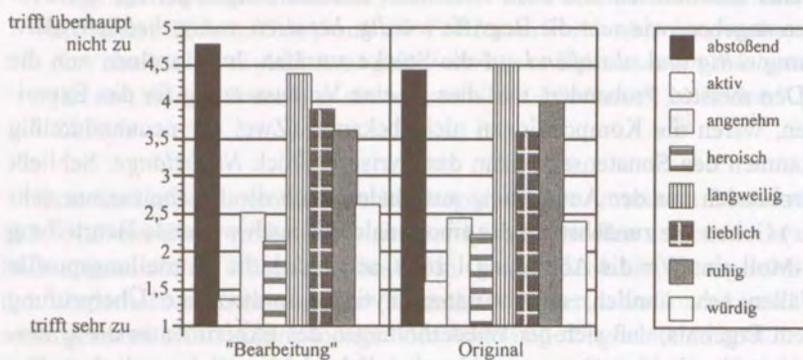


Abbildung 1: Emotionale Einschätzung der Sonate e-Moll.

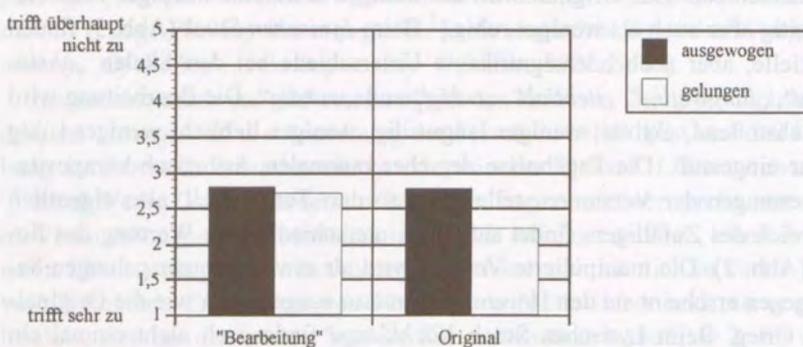


Abbildung 2: Kompositorische Bewertung der Sonate e-Moll.

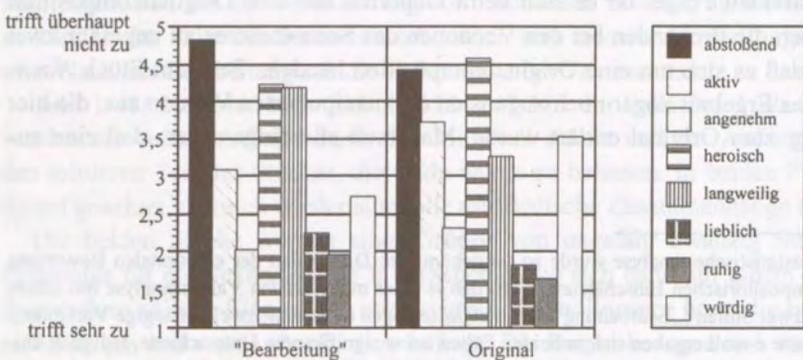


Abbildung 3: Emotionale Einschätzung der Nachklänge.

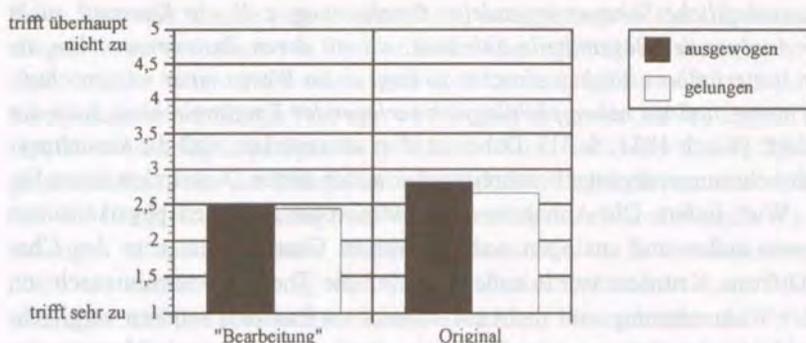


Abbildung 4: Kompositorische Bewertung der *Nachklänge*.

Zur Erklärung der Befunde soll noch ein kleiner Exkurs über die Gestaltpsychologie erfolgen, die einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis oder zumindest zur Beschreibung bestimmter Aspekte der Formwahrnehmung zu liefern vermag (vgl. Wertheimer 1912/13). Oberstes Postulat dieser Richtung ist die Annahme, daß das Ganze mehr sei, als die Summe seiner Teile. Dieses Ganze wird als Gestalt bezeichnet. Damit etwas als Gestalt erlebt wird, muß es zwei Bedingungen erfüllen: neben der Übersummenhaftigkeit auch die Transponierbarkeit, die als Gestaltqualitäten bezeichnet wurden. So entsteht der Eindruck der Bewegung einer Linie. Als Beispiele dienten den Gestaltpsychologen optische Muster oder Melodien bzw. Akkorde, die, obwohl sie in andere Tonarten versetzt werden, als „dieselbe“ Melodie oder „derselbe“ Akkord wiedererkannt werden. Geometrische Figuren können verschoben, in anderen Farben dargestellt, vergrößert oder verkleinert werden, ohne ihre Gestalt zu verlieren. Ein entscheidender Unterschied zu bisherigen Theorien der Wahrnehmung lag in der Auffassung, daß zwischen dem physikalisch Gegebenen und dem phänomenal Wahrgenommenen ein expliziter Gegensatz bestand. Dies war durch die Beobachtung von Scheinbewegungen belegt worden, die entstehen, wenn zwei Linien, die im rechten Winkel zueinander stehen, kurz nacheinander aufleuchten. Eine sehr große Zahl von Gestaltprinzipien wurde aufgestellt, die beschrieben, wann etwas als Gestalt aufgefaßt wird. Dazu gehörten das Gesetz der Figur-Grund-Beziehung, der Gleichartigkeit, der Nähe, der Prägnanz und der Geschlossenheit. Das Gesetz der Nähe wird zum Beispiel dann wirksam, wenn wir benachbarte Sterne am Abendhimmel zu einem Sternbild zusammenfassen.

Im musikalischen Bereich wäre zum Beispiel die wahrgenommene Zweistimmigkeit in barocken Kompositionen zu nennen, die in Wirklichkeit aus großen Intervallsprüngen innerhalb einer Stimme besteht, aber der Hörer faßt nahe beieinander liegende Tongruppen zu einer Melodie zusammen.

Die Gestaltpsychologie wandte sich entschieden gegen die Möglichkeit, psychologische Phänomene in kleinere Einheiten aufzugliedern; Analyse war ein Eingriff in das Wesen der Gestalt. So heißt es einschränkend bei Ernst Kurth: „Daher ist auch

für das wissenschaftliche Schauen irgendeine Erscheinung, z. B. ein Kunststil, nicht bloß aus der Analyse der Bestandteile ableitbar; da mit deren Zusammenwirken die neue, nur intuitiv erfassbare Einheit einsetzt, so liegt es im Wesen einer wissenschaftlichen Betrachtung, daß sie neben philologisch zerlegender Eingänglichkeit auch der Intuition bedarf“ (Kurth 1931, S. 31). Dabei ist aber anzumerken, daß die Gestaltpsychologie Wahrnehmungsvorgänge beschreibt, aber außer dieser Deskription keine Erklärung des „Wie“ liefert. Die Annahme einer Isomorphie zwischen physikalischen Energiesystemen außen und analogen wahrgenommen Gestalten hat eher den Charakter einer Doktrin. Kritisiert wurde außerdem, daß die Theorie deterministisch sei; die Regeln der Wahrnehmung sind nicht ein subjektives Produkt, sondern vergleichbar mit gestaltbildenden Prozessen in der Natur, sie funktionieren wie Naturgesetzmäßigkeiten, ohne dem Individuum Raum für Denk- und Lernvorgänge zu lassen. Eine tiefere Erklärung für die gestaltbildenden Vorgänge steht also noch aus, niemand konnte aber bisher die deskriptiven Befunde über die Funktionsweise der Wahrnehmung kritisieren. So wäre es denkbar, daß bei der Wahrnehmung musikalischer Formen ganzheitliche Vorgänge eine Rolle spielen. Wir würden dann im Sinne einer holistischen Wahrnehmung zwar nicht Form kognitiv erfassen, aber auf einer emotionalen Ebene registrieren.

Wie kann man diese Ergebnisse nun interpretieren? Zunächst wäre einmal festzuhalten, daß eine bewußte Wahrnehmung von musikalischer Form nicht stattfindet. Adornos Experte, dem die Form einer Komposition beim Hören bis ins Detail klar wird, findet sich unter Musikstudenten nicht, aber auch, wie sich in anderen Untersuchungen zeigte, nicht bei noch qualifizierteren Hörern. Das Hören in Formschemata ist keine Kategorie unserer bewußten Wahrnehmung. Dies wäre auch ganz im Sinne der Gestaltpsychologie zu deuten, nach der die Zusammenfassung von Sinneseindrücken zu Gestalten ein unbewußter Prozeß ist, der vermutlich in der rechten Hirnhemisphäre stattfindet. Sie ist unter anderem für die ganzheitliche Wahrnehmung zuständig, und sie verfügt über kein Sprachzentrum, so daß sich diese Art der Wahrnehmung einer bewußten Reflexion zunächst entzieht. Aber die Folgerung, daß die Form nun ein Kompositionsmerkmal darstellt, welches beliebig ist, weil wir es bewußt nicht wahrnehmen, ist im Widerspruch zu den früheren Untersuchungen nicht haltbar. Ganz in Entsprechung zu den Postulaten der Gestaltwahrnehmung ändert sich auf der emotionalen Seite der Eindruck der Komposition, gewissermaßen als Resultat der Aktivität der rechten Hirnhemisphäre. Was sich bei der Sonate kaum zeigt, tritt bei dem Stück *Nachklänge* um so deutlicher hervor. Ein Stück, das als ruhiger, lieblicher und weniger aktiv als sein formvertauschtes Gegenstück eingeschätzt wird, zeigt, daß nur die Version des Komponisten das Meditative und Rückblickende, das hier wahrscheinlich zum Ausdruck kommen soll, adäquat zu beschreiben vermag. Die Beziehungslosigkeit und Beliebigkeit der Formabschnitte jedenfalls, die der Autor Richard H. Stein in Griegschen Kompositionen zu finden glaubte, scheint nicht zu existieren. Aber warum zeigten sich derartige Unterschiede nur schwach bei der Sonate? Vielleicht ist eine bestimmte Differenzierung der Form oder die Gestalttiefe, wie die Gestaltpsychologen es nennen, bei der im jugendlichen Alter geschriebenen Sonate noch nicht so hoch. Dies könnte sich in sehr starken gegensätzlichen Abschnitten erweisen.

Beim Spätwerk könnte eine Komposition, trotz geringerer Kontrastbildung durch das ausgereifere Verhältnis von Einheit in der Mannigfaltigkeit, eine viel höhere Gestalttiefe erreicht haben. Dies würde sich auch in einer größeren Anfälligkeit gegenüber manipulatorischen Eingriffen, wie wir sie vorgenommen haben, zeigen. Der Komponist hat seine endgültige Sprache gefunden. Nur so und nicht anders läßt sich dasjenige ausdrücken, was der Komponist ausdrücken will. Die Schematheorie als eine Theorie der Langzeitspeicherung von Musik vermag zu erklären, warum wir Formvertauschungen oft nicht erkennen. Wir hören zunächst nicht in hierarchischen Strukturen. Nicht zu erklären vermag die Schematheorie Gedächtnis- und Wahrnehmungsleistungen auf der emotionalen Ebene. Genauso, wie es bisher sinnvoll ist anzunehmen, daß die Langzeitspeicherung aussagenartig, semantisch und auch analog episodisch funktioniert, ist vielleicht die Gestaltwahrnehmung ein ergänzender Ansatz, der auf der Ebene der emotionalen ganzheitlichen Wahrnehmung eine weitere Erklärungsmöglichkeit der Funktion des Langzeitgedächtnisses bildet.

### Literatur

- Arthur Abell: *Gespräche mit berühmten Komponisten. So entstanden ihre unsterblichen Meisterwerke*, Garmisch-Partenkirchen 1962.
- Robert Batt: *Comments on „The Effects of Instrumentation, Playing Style, and Structure in the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach“*, *Music Perception* 5 (1987) 2, S. 207-213.
- Helga de la Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber<sup>2</sup>1996.
- Heidi Gottlieb u. Vladimir J. Konečni: *The Effects of Instrumentation, Playing Style, and Structure in the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach*, *Music Perception* 3 (1985) 1, S. 87-102.
- Vladimir J. Konečni: *Response to Robert Batt*, *Music Perception* 5 (1987) 2, S. 215-217.
- Mitchell Karno u. Vladimir J. Konečni: *The Effects of Structural Interventions in the First Movements of Mozart's Symphony in G-Minor K. 550 on Aesthetic Preference*, *Music Perception* 10 (1992) 1, S. 63-72.
- Ernst Kurth: *Musikpsychologie*, Berlin 1931.
- Fred Lerdahl u. Ray Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music*, in: Helga de la Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1996.
- Daniel Mason: *From Grieg to Brahms*, New York 1902, S. 60-61.
- Christa Nauck-Börner: *Zur Gedächtnisrepräsentation klanglicher Strukturen, oder: Grammatiktheorien und das Problem des idealen Hörers*, in: *Der Hörer als Interpret. Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik*, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber u. Reinhard Kopiez, Frankfurt a. M., Bd. 7, 1995.
- Richard H. Stein: *Edvard Grieg – Eine Biographie*, Berlin 1921.
- Max Wertheimer: *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*, *Zeitschrift für Psychologie* 61 (1912/13), S. 161-265.

Andreas C. Lehmann

### **Die Veränderung instrumentalmusikalischer Spitzenleistungen im Wandel der Zeit: Biographisch-historische Daten in der psychologischen Forschung**

Es gibt Manifestationen menschlicher Leistungen, die sich deutlich von den Erfahrungswerten der Durchschnittsbevölkerung abheben und daher so ungewöhnlich sind, daß sie uns in Erstaunen versetzen. In den meisten Fällen scheint ein enormes Wissen vorhanden zu sein, bzw. eine Fertigkeit wird mit hoher Präzision oder Schnelligkeit vorgeführt. Diese Verbindung von Wissen und Fertigkeit bezeichnet man in der Psychologie als „Expertise“. Es gibt allerdings auch weniger spektakuläre Leistungen in unserer Gesellschaft, und dazu gehören sicherlich die Leistungen von Ärzten, Wissenschaftlern, Künstlern und Musikern, aber auch die der Inline-Skater und der Rap-Sänger, die ebenfalls ein enorm hohes Maß an Wissen und Fertigkeit erfordern. Wir sehen diese Leistungen heute als selbstverständlich an, obwohl viele dieser Leistungen in der Vergangenheit nicht selbstverständlich waren.

Psychologen und Philosophen haben sich seit Jahrtausenden Gedanken darüber gemacht, wie solche Leistungen, die erstaunlichen und die alltäglichen, zustande kommen. Der Expertiseforschung, einer zeitgenössischen Strömung in der Psychologie, die sich mit dem Studium von Hoch- und Höchstleistungen in den verschiedensten Tätigkeitsbereichen befaßt, geht es um allgemeine Prinzipien, mit denen die Entwicklung und Struktur solcher Leistungen in verschiedenen menschlichen Handlungsbereichen (z. B. Schachspiel, Sport, Wissenschaft) erklärt werden können. Zu diesen Handlungsbereichen gehören auch instrumentalmusikalische Leistungen. Eine wichtige Frage in der Expertiseforschung ist die nach der Entwicklung von Hochleistungen, wobei neben der Fertigkeitentwicklung des Einzelnen auch die langfristige Entwicklung von Fertigkeiten innerhalb einer Gesellschaft oder Kultur interessiert. Denn oft können Hochleistungen und Expertise überhaupt nur sinnvoll auf dem kulturellen und geschichtlichen Hintergrund untersucht und beurteilt werden.

In diesem kurzen Aufsatz geht es um die Darstellung von Expertiseerwerb in seiner historischen Dimension am Beispiel der Musikausübung. Zunächst einmal geht es um die Frage, ob und wie man musikalische Hochleistungen messen und bestimmen kann. Im zweiten Abschnitt soll an zwei Beispielen eine historische Leistungsveränderung anhand von biographisch-historischen Daten dokumentiert werden. Im letzten Abschnitt bemühe ich mich, ein Modell zu entwerfen, das bestimmte Aussagen über die Voraussetzungen für historische Leistungsveränderungen macht und damit zur Generierung von Hypothesen verwendet werden kann.

## 1 Über die Messung von Hochleistung

### 1.1 Die Untersuchung von Hochleistung in verschiedenen Tätigkeitsbereichen

Innerhalb der Expertiseforschung wird die Leistung von Berufsspezialisten oder von Personen, die sich in einer bestimmten Berufsausbildung befinden, als Expertenperformanz bezeichnet. Als Hochleistungen werden lediglich die wiederholbaren und überlegenen Leistungen einiger weniger Experten angesehen. Dabei ist ganz gleich, um welche Arten der Leistung es sich handelt, solange der Leistungsvergleich an Aufgaben erfolgt, die typisch für den jeweiligen Tätigkeitsbereich (sogenannte Domäne) sind.

Im Sport sind Hochleistungen ohne weiteres feststellbar, denn in öffentlichen Wettkämpfen werden Einzelleistungen miteinander verglichen, die Gewinner werden ausgezeichnet und ihre Leistungen festgehalten, so daß sie als Maßstab für zukünftige Experten herangezogen werden können. In anderen Bereichen, wie dem Schachspiel, gibt es objektive Punktsysteme. Wo Leistungen nicht auf solch einfache Weise gemessen werden können, haben sich ebenfalls Systeme entwickelt, um Mitglieder einer bestimmten Gruppe nach Leistung zu ordnen. Bei Wissenschaftlern können Art und Anzahl von Publikationen und andere Leistungen erfaßt werden. Im künstlerischen Bereich werden Wettbewerbe und Ausschreibungen vorgenommen. In Domänen, in denen die überlegene Leistung nur extrem schwierig zu bestimmen ist, zum Beispiel in der Medizin oder im Lehrerberuf, kann auf die Beurteilung durch ähnlich ausgebildete Fachleute (peer evaluation) zurückgegriffen werden.

Es sei an dieser Stelle kurz auf den Zusammenhang von Übung und Leistung hingewiesen. In den verschiedenen Bereichen, in denen Expertise und Hochleistung bislang erforscht worden sind, sind übereinstimmend Beziehungen zwischen beobachteter Leistung im Experiment und Indikatoren des Fertigkeitserwerbs (z. B. Unterricht und spezifische Trainingsaktivitäten) gefunden worden, die darauf hindeuten, daß Expertise und Hochleistung maßgeblich auf Training und Übung zurückgeführt werden können. Damit ergibt sich auch die Möglichkeit, Expertise indirekt über Indikatoren des Fertigkeitserwerbs zu erfassen. Dieser Zusammenhang ist nicht trivial und steht in einem gewissen Gegensatz zu traditionellen Ansätzen, in denen Hochleistungen mit angeborenem Talent erklärt werden.

### 1.2 Reproduzierbarkeit und Intentionalität

Als wichtiges Merkmal für die Bestimmung von Expertise hat sich ihre Reproduzierbarkeit erwiesen, denn aufgrund fehlender Reproduzierbarkeit können zufällige oder einmalige Leistungen ausgeschlossen werden, die für die wissenschaftliche Untersuchung eines Phänomens wenig brauchbar sind. (Beispielsweise ist ein Lottogewinner noch nicht gleich ein Experte im Glücksspiel.) Demnach sollte ein Experte in der Lage sein, ein bestimmtes Leistungsniveau mit minimaler Variabilität wiederholt zu erreichen. Ein Leichtathlet kann z. B. immer wieder eine bestimmte Zeit über eine bestimmte Strecke laufen, oder ein Arzt kann eine komplizierte Operation wiederholt erfolgreich ausführen. Wir gehen davon aus, daß eine reproduzierbare Leistung intendiert ist und auf der Vermittlung durch einen stabilen Mechanismus beruht, den man erforschen kann.

### 1.3 Reproduzierbare Parameter in der Musik

Welcher Aspekt der Musikausübung ist reproduzierbar, wenn doch in vielfältigen Bereichen der Musik gerade nicht die Wiederholbarkeit sondern die Variabilität erklärtes Ziel ist? Dies ist nur ein scheinbarer Gegensatz: Ein Künstler sollte, wenn er dazu aufgefordert wird, einen eingeübten Notentext oder eine Interpretation präzise wiederholen können. Wie sonst wäre die Erarbeitung einer bestimmten Interpretation im Vorfeld eines Konzerts möglich? Wie sonst wäre Unterricht möglich, wenn der Lehrer nicht ein Beispiel zweimal sehr ähnlich demonstrieren könnte?

Wenn wir Reproduzierbarkeit als eine unzulässige Reduktion auf die rein technischen Aspekte des Instrumentalspiels verstehen, dann verkennen wir die Mechanismen, die eine musikalisch sinnvolle Leistung überhaupt erst ermöglichen. Es wird von vielen berühmten Musiklehrern darauf hingewiesen, daß Technik nicht Selbstzweck sei, vielfach wird sogar vor zuviel Technik und Virtuosität gewarnt, aber es scheint kein Zweifel daran zu herrschen, daß ohne die technischen Voraussetzungen keine musikalische Hochleistung oder Karriere möglich ist. Die Reduktion des Musikmachens auf das Reproduzieren bestimmter Aspekte ist daher forschungspragmatisch. Mir sind keine Untersuchungen bekannt, die die Validität dieses Verfahrens in Frage stellen würden.

Als reproduzierbare Leistungen haben sich im musikalischen Bereich sowohl temporale als auch dynamische Aspekte der Performanz herausgestellt. Es ist seit langem bekannt, daß Pianisten eingeübte Stücke mit erstaunlicher Genauigkeit sowohl im zeitlichen Bereich (z. B. Taktdauern, Asynchronizität in Akkorden, Rubati) als auch im dynamischen Bereich (z. B. mittlere Lautstärken, Lautstärkeveränderungen) wiederholen können. Außerdem findet man (nicht nur im Bereich der Musik), daß Experten ihre Leistungen besser wiederholen und erinnern können als weniger Fortgeschrittene und somit Reproduzierbarkeit als Kennzeichen von Expertise und Hochleistung anzusehen ist. Diese Beziehung zwischen Reproduzierbarkeit einer Leistung und Expertise ist auch in anderen Domänen gefunden worden.<sup>1</sup>

## 2 Analyse historischer Daten über Leistungsveränderungen

In der Geographie gibt es genaue Aufzeichnungen darüber, wer, wann, was entdeckt hat; ähnliches gilt für Technik, Wissenschaft und die Medizin. Besonders aber in sportlichen Bereichen wird minutiös darüber Buch geführt, welche Leistungen zu bestimmten Ereignissen, wie den Olympiaden, vollbracht worden sind. Auch Musikwissenschaftlern ist es eine Selbstverständlichkeit, spezielle Leistungen wie die Fertigstellung von Kompositionen, Uraufführungen und Erstdrucke von Werken zu doku-

<sup>1</sup> Neuere Literaturübersicht zur Expertiseforschung bei Karl A. Ericsson u. Andreas C. Lehmann: *Expert and exceptional performance: Evidence for maximal adaptations to task constraints*, in: *Annual Review of Psychology* 47 (1996), S. 273-305; Karl A. Ericsson: *The acquisition of expert performance: An introduction to some of the issues*, in: *The road to excellence*, hrsg. v. Karl A. Ericsson, Mahwah 1996, S. 1-50; speziell zu Befunden im Bereich der Musik s. Andreas C. Lehmann: *Acquisition of expertise in music: Efficiency of deliberate practice as a moderating variable in accounting for sub-expert performance*, in: *Perception and cognition of music*, hrsg. v. I. Deliège u. J. Sloboda, London 1997, S. 165-191.

mentieren. Es wird dabei vermutlich nicht immer bedacht, daß hinter den singulären Ereignissen größere Entwicklungen stehen, die entweder Ansammlungen von Wissen oder den Zuwachs von Fertigkeiten, oder beides gleichzeitig, darstellen. Aufgrund von archivierten oder historischen Daten lassen sich längerfristige Entwicklungen nachvollziehen, und eine eigene (zugegebenermaßen kleine) wissenschaftliche Disziplin hat sich der sogenannten „Historiometrie“ verschrieben, die nomothetische Hypothesen zum menschlichen Verhalten anhand quantitativer Analysen der Daten von historischen Personen überprüft.<sup>2</sup>

Für die Expertiseforschung sind längerfristige Entwicklungen aus verschiedenen Gründen interessant. Zum einen erwachsen aus den verzeichneten Innovationen oder besonderen Leistungen häufig modifizierte Anforderungen für spätere Experten im gleichen Tätigkeitsfeld. Zum anderen werden im Einzelfall bahnbrechende Entdeckungen oder Leistungen vollbracht, die den gesamten Tätigkeitsbereich auf immer verändern. In vielen sportlichen Disziplinen entsprechen beispielsweise ehemalige Spitzenleistungen heutzutage lediglich einer guten Durchschnittsleistung. Da in vielen Sportarten die besten Ergebnisse in relativ jungen Jahren erreicht werden, spiegeln sich in diesen historischen Veränderungen gestiegene Anforderungen an spätere junge Athleten und ihre Trainer wider, denn in kürzerer Zeit müssen nun höhere Leistungen erzielt werden.

### 2.1 Gewachsene technische Anforderungen im pianistischen Bereich<sup>3</sup>

Im folgenden wird für einen kleinen Abschnitt der Musikgeschichte die Entwicklung der instrumentalen Spielfertigkeiten für das Klavier unter dem Gesichtspunkt der gewachsenen Leistungsanforderung nachgezeichnet. Das Klavier kann hier stellvertretend für andere Instrumente in der gleichen Zeit oder in anderen Epochen stehen, die eine ebenso zentrale Stelle im musikalischen Leben als Soloinstrumente und weitverbreitete Liebhaberinstrumente eingenommen haben. Sicherlich geht es in der Musik nicht wie im Sport primär darum, höher oder schneller zu spielen, doch lassen sich Aussagen von Experten finden, in denen gewachsene Anforderungen an Musiker thematisiert werden.

Das Problem, das es zunächst zu lösen gilt, ist die Operationalisierung eines Parameters, an dem sich mögliche Leistungsveränderungen ablesen lassen. Für den vorliegenden Fall entschieden wir uns für die Komplexität der Musik, die als erschwerender Faktor für den Ausübenden angesehen werden kann. Da sich Komplexität nur schwer operationalisieren läßt, haben wir auf Repertoirelisten zurückgegriffen, in denen Instrumentalpädagogen und ausübende Musiker Stücke nach ihrer Schwierigkeit für den

<sup>2</sup> Dean K. Simonton: *Products, persons, and periods: historiometric analyses of compositional creativity*, in: *The social psychology of music*, hrsg. v. David J. Hargreaves u. Adrian C. North, Oxford 1997, S. 107-122.

<sup>3</sup> Karl A. Ericsson u. Andreas C. Lehmann: *The marks of genius? A re-interpretation of achievements of great musicians*, Vortrag anlässlich der Psychonomic-Tagung in St. Louis, Missouri, 11.-13. November, 1994; dies.: *The historical development of domains of expertise: Performance standards and innovations in music*, in: *Genius and the mind: Studies of creativity and temperament in the historical record*, hrsg. v. Andrew Steptoe, Oxford 1998, S. 67-94.

Lernenden bewerten. Als Untersuchungsmaterial wurde die Klaviersonate gewählt, weil die Sonate eine Kunstform ist, bei der der Solist seine technisch-musikalischen Fertigkeiten unter Beweis stellen kann. Aus derartigen Lehrplänen, wie sie für Musikschulen und Konservatorien in unterschiedlicher Form vorliegen, wurden für die Sonaten von Ludwig van Beethoven, Muzio Clementi, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Franz Schubert Schwierigkeitsratings mit den Kompositionsdaten korreliert. Die resultierende Korrelation über alle untersuchten Sonaten hinweg war statistisch signifikant (Abb. 1). Sogar für einzelne Komponisten konnten ähnliche positive Zusammenhänge zwischen Kompositionsjahr und Komplexität der Sonaten nachgewiesen werden. Aus all dem geht hervor, daß die späteren Sonaten tendenziell schwieriger eingeschätzt wurden als historisch frühere Werke.

Worin die erhöhte Komplexität genau zu suchen ist, geht allerdings aus unserer Analyse nicht hervor. In einer musiktheoretischen Untersuchung der Tonhöhenstreuung in 100 Kompositionen über einen Zeitraum von etwa 400 Jahren zeigen Fucks und Lauter, daß die Wahrscheinlichkeit des Auftretens jedes einzelnen Tones im Verlauf der Geschichte zunimmt. Die Autoren haben Analysen der Melodiestimmen von Violinen-, Flöten- und Vokalwerken vorgenommen und kommen bei allen drei Instrumenten zu ähnlichen Ergebnissen. Die erhöhte Auftrittswahrscheinlichkeit geht mit mehr unterschiedlichen Tonkombinationen einher, die vorkommen können. Informationstheoretisch findet ein Zuwachs an Entropie statt.<sup>4</sup> Weitere Gründe für die erhöhte Komplexität können im gewachsenen Tonumfang gesehen werden, der gerade Klavierstücken zugrundeliegt. Außerdem wurden im Laufe der Geschichte von Komponisten und konzertierenden Musikern spieltechnische Neuerungen eingeführt, die höhere Anforderungen an den Spieler stellen.<sup>5</sup>

Im Zuge der Geschichte werden also zunehmend höhere Anforderungen an den Klavierspieler gestellt, deren Ursache vielschichtig sind, die aber für viele unserer modernen Instrumente nachweisbar sind oder wären. Natürlich gibt es auch Fälle, wo aufgrund mangelnden Interesses an einem Instrument Neuerungen ausbleiben und Stagnationen oder sogar Rückschritte in Fertigkeiten erkennbar sind. Die am Klavier exemplarisch gezeigte Entwicklung sollte in ähnlicher Form bei den meisten Instrumenten anzutreffen sein, wobei für jedes Instrument ein anderer historischer Zeitabschnitt untersucht werden muß, verbunden damit auch andere Gattungen und musikalische Parameter der Reproduzierbarkeit.

## 2.2 Beschleunigter Fertigkeitserwerb im musikalischen Bereich

Es wäre denkbar, daß die erhöhten Leistungsanforderungen innerhalb einer Domäne wie der des Klavierspiels durch Verlängerung der Ausbildungszeiten ausgeglichen würden. Über einen längeren historischen Zeitraum hinweg wären in diesem Fall die Lernkurven von Schülern vergleichbar und das Alter, in dem eine gewisse Leistung erreicht würde, konstant. Dagegen spricht allerdings, daß in vielen Bereichen der Be-

<sup>4</sup> Wilhelm Fucks u. Josef Lauter: *Exaktwissenschaftliche Musikanalyse* (= Forschungsberichte des Landes Nordrhein-Westfalen 1519), Köln u. Opladen 1965; s. Simonton, *Products, Persons* für ähnlichen Befund innerhalb des Orchesterrepertoires.

<sup>5</sup> S. Lehmann u. Ericsson, *The Historical Development*, für eine detailliertere Argumentation.

rufseinstieg in einem bestimmten Alter erfolgt und damit die Ausbildungszeit nach oben hin begrenzt ist. Daher sollte eine Beschleunigung der Ausbildung (Frühreife) eher anzutreffen sein als eine Verlängerung.

Um diese These zu überprüfen, haben wir eine Zufallsstichprobe von bekannten Pianisten gezogen, die als Wunderkinder galten, und haben dann in ihren Biographien nach Hinweisen auf das anerkannte instrumentalistische Debüt des Wunderkinds und dem Programm, das bei dieser Gelegenheit gespielt wurde, gesucht. Es wurden dabei nur Ereignisse berücksichtigt, bei denen ein musikalisch vorgebildetes Publikum anwesend war. Das entsprechende Repertoire wurde in den oben bereits erwähnten Unterrichtsplänen nachgeschlagen, in denen Schwierigkeitswerte für viele Stücke verzeichnet sind. Da jeder Schwierigkeitsgrad etwa dem Lernfortschritt innerhalb eines durchschnittlichen Unterrichtsjahrs entspricht, kann man den Schwierigkeitsgrad als projektierte Lernzeit verstehen. Als nächstes wurde ein Quotient aus dem Alter des klavierspielenden Kindes und dem Schwierigkeitsgrad des gespielten Stücks berechnet. Ein ähnlicher Quotient wurde aus der Dauer des Unterrichts bis zum Debüt und dem Schwierigkeitsgrad des gespielten Stücks berechnet. Diese Quotienten wurden anschließend mit 100 multipliziert, so daß ein Wert von 100 der durchschnittlichen Leistungsentwicklung eines heutigen Musikschülers entsprach.<sup>6</sup> Höhere Werte bedeuten im Vergleich zu heute überdurchschnittliche Leistungsentwicklungen. Aus Abbildung 2 wird ersichtlich, daß die Ergebnisse im Einklang mit der Annahme einer Entwicklungsbeschleunigung stehen. Spätere Wunderkinder spielten tendenziell als schwieriger eingestufte Stücke früher als historisch vorangegangene Wunderkinder.

Als ein augenfälliger Grund für die Beschleunigung der Entwicklung kann die verstärkte Pädagogisierung des Klavierunterrichts durch Methoden und Materialien angeführt werden. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts wurden dazu von erfahrenen Lehrern Unterrichtswerke und theoretische Abhandlungen verfaßt. Außerdem spezialisierten sich Musiker zunehmend, und es entstand der eigenständige Beruf des Meisterlehrers, der nur in eingeschränktem Maße selbst noch Komponist und konzertierender Künstler war. Beispiele dafür sind Carl Czerny oder Friedrich Wieck. Durch Lehrer, die sich besonders der Frühförderung verschrieben haben, erhalten selbst jüngere Kinder qualifiziertes Training.

Die Situation des Klavierspiels im 19. und 20. Jahrhundert ist im Hinblick auf eine Verbesserung des Unterrichts sicherlich nicht einmalig, und eine ähnliche Entwicklung ließe sich vermutlich in der Geschichte der Vokalmusik im 16. und 17. Jahrhundert zeigen, als durch die Publikation von Ornamenten und Diminutionen den Lehrern Methoden und Beispiele höchster Expertise erwachsener Musiker zur Verfügung standen, die im Rahmen des Unterrichts an jüngere Musikschüler weitergegeben werden konnten.

Zusammenfassend stellen wir fest, daß im Bereich der Musik ähnliche Leistungssteigerungen festgestellt werden können, wie dies in anderen Expertisedomänen der

<sup>6</sup> Ein kleines Rechenbeispiel: Wenn ein Stück mit Schwierigkeitsgrad 7 nach 7 Jahren gespielt wird, so entspricht das dem Durchschnitt, denn  $7/7=1$ ;  $1*100=100$ . Wenn das gleiche Stück nach 5 Jahren gespielt wird, kann man von „Frühreife“ sprechen, und  $7/5=1,4$ ;  $1,4*100=140$ .

Fall ist. Es werden zunehmend höhere Anforderungen an die Experten gestellt bzw. die Eliteexperten schaffen neue Standards, die von der Ausbildung übernommen werden. Der Anstieg von Leistungen und die Optimierung der Lehre werden von verschiedenen Einflussgrößen begünstigt. So sind im Hinblick auf die Ausbildung von Pianisten die Entwicklung des Instruments, die Spezialisierung des Berufs und die Beschränkung auf vorhandenes Repertoire zu nennen.

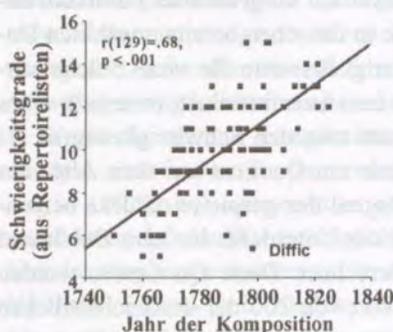


Abbildung 1: Veränderung der technisch-interpretatorischen Schwierigkeit in Klaviersonaten.

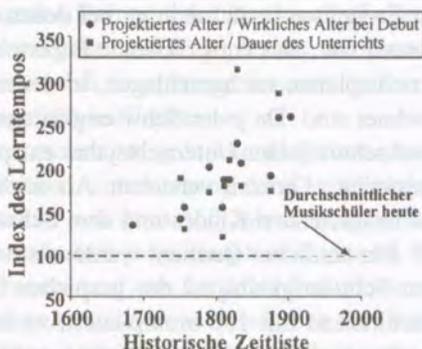


Abbildung 2: Beschleunigter Fertigkeitserwerb bei 12 Klavier-Wunderkindern.

### 3 Modell für historisch bedingte Leistungsveränderung von Expertenperformance

Es wird im folgenden ein kleines, eher soziologisch anmutendes, Modell entwickelt, das drei Einflußvariablen miteinander verknüpft, die möglicherweise für eine historische Veränderung der Expertenperformance verantwortlich sind (Abb. 3).

#### 3.1 Instrumentaltechnische Neuerungen und damit zusammenhängende spieltechnische Innovationen

Ein Grund für den Zuwachs an Expertise entsteht aus der Veränderung des Instrumentariums. Da es dabei vorkommen kann, daß es kurzfristig zu Rückentwicklungen oder Leistungsverlusten kommt, müssen die Untersuchungszeiträume entsprechend lang gewählt werden (z. B. war die Mechanik des Klaviers aufgrund der vergrößerten Hämmer anfangs zum Teil schwergängiger, und Tempoverluste mußten hingenommen werden). Generell gilt, daß Veränderungen am Instrument spieltechnische Folgen haben, wobei in der Regel eine erhöhte Kontrolle angestrebt wird. Bei Expertisedomänen, in denen Ausrüstung keine große Rolle spielt, werden heutzutage kaum noch spektakuläre Entwicklungen zu erwarten sein, und der Fortschritt stagniert. Dies ist möglicherweise im Vokalmusikbereich der Fall, da hier seit langem ein großes Wissen um sängerische Fertigkeit und Vermittlung derselben besteht.

### 3.2 Formalisierte Ausbildung und angesammeltes Wissen

Im Gegensatz zu Lernsituationen, die wenig strukturiert sind, wird im musikalischen Bereich seit Jahrhunderten auf einen festen Ablauf von Stücken und Techniken zurückgegriffen, der sich als pädagogisch-didaktisch besonders sinnvoll erwiesen hat. Der Lehrer, zumindest in der westlichen Kultur, kann auf einen Schatz an angesammeltem Wissen und Repertoire zurückgreifen. Wie im Bereich des Jazz deutlich wird, muß dieses Repertoire nicht unbedingt notiert, sondern kann auch in akustischer Form vorliegen. Wie allerdings auch an vielen nicht-europäischen Musikkulturen deutlich wird, sind einmal erworbene Fertigkeiten und Repertoire nach wenigen Generationen für immer verschollen, wenn kein systematischer Unterricht und keine Sicherung des Wissens erfolgt. Durch Zugang zu den Werken vergangener Meister kann der Lernende den höchsten in der Domäne erreichten Standard meistern. Wir wissen z. B., daß berühmte Komponisten wie Johann Sebastian Bach und Felix Mendelssohn Bartholdy Zugang zu größeren Sammlungen von Handschriften hatten und diese auch kopiert und studiert haben. Die weitere Steigerung von Leistungen kann nur sinnvoll aufgrund des Kenntnis des Vergangenen erfolgen.

### 3.3 Motivation und Wettbewerb

Das Ergebnis eines optimal verlaufenen Fertigkeitserwerbs ist der Experte, der nahezu alle domänenspezifische Fertigkeiten und alles Wissen besitzt, das in einer Domäne bekannt ist. Die ungeheure Motivation, die während der gesamten Entwicklung notwendig war, um Tausende von Stunden der Übung und des Unterrichts zu überstehen, bleibt den meisten Experten erhalten, und sie wetteifern miteinander in der Ausführung des Bekannten und in der Innovation der Domäne durch kreative Leistungen. Dieser Wettbewerb, sei er nun intrinsisch oder extrinsisch motiviert, geschieht in allen Bereichen des Musikerberufs, und zwar bei den Lehrern ebenso wie bei den Musikern, bei den Komponisten wie bei Instrumentenbauern. Neben dem Drang zum Schaffen spielen auch marktwirtschaftliche Aspekte eine Rolle: Musiker konkurrieren um die zur Verfügung stehenden Engagements; Komponisten wollen aufgeführt und gefördert werden; Lehrer wollen mit ihren Schülern glänzen und bekannt werden; nicht zuletzt leben Instrumentenbauer davon, daß ihre Instrumente von bekannten Musikern gekauft und bekannt gemacht werden.

Die drei Faktoren der Innovation, des Wettbewerbs, der Ausbildung und der Motivation sind wichtige Kräfte, die innerhalb einer kulturhistorischen Dimension wirksam werden können (Abb. 3). Natürlich sind aufgrund der gebotenen Kürze hier viele Belege, Beispiele und Argumente weggelassen worden, die diese drei Aspekte illustrieren.

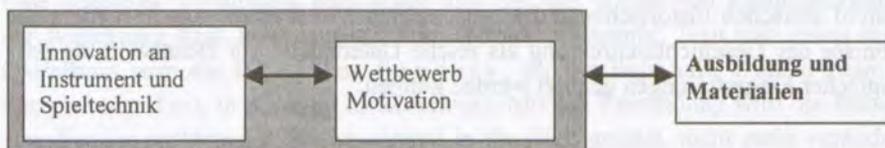


Abbildung 3: Modell zur historischen Veränderung der Expertenperformanz.

#### 4 Abschließende Betrachtung

Wo die oben genannten Einflußgrößen wirksam werden, erwarten wir einen Zuwachs an Expertise und damit verbunden einen Anstieg der Leistungen bei Aufgaben, die für eine Domäne typisch sind. Leider erfolgt der Zuwachs an Wissen und Fertigkeiten nicht einfach additiv; d. h. in dem Maße, in dem Wissen und Fertigkeiten dazukommen, müssen in begrenztem Ausmaß zugleich anderes Wissen und andere Fertigkeiten zurückgebildet werden (trade-off). So zum Beispiel ist durch die historische Spezialisierung des ausführenden Musikers auf bereits vorhandenes Repertoire parallel zu erhöhten Leistungsanforderungen im reproduktiven Bereich eine Reduktion an Fertigkeiten und Wissen in anderen Bereichen erfolgt (z. B. Vomblattspiel oder Improvisation). Wenn die in unserem Modell benannten Einflußgrößen nicht bzw. unter umgekehrten Vorzeichen wirksam werden, kann man langfristig von einem Verlust von Expertise in einer Domäne ausgehen. Wenn wir die Obergrenze der menschlichen Leistungsfähigkeit im musikalischen Bereich aus Interesse an Hochleistungen studieren, dann dürfen wir nicht außer acht lassen, daß das am musikalisch-künstlerischen Bereich Besondere, nämlich die bereichernde und unterhaltende Funktion der Musik, nicht unbedingt mit Leistungszuwachs oder Hochleistung korreliert ist.

Veränderungen in musikalischen Leistungen werden in der Musikwissenschaft meist als Beiprodukt sich wandelnder sozio-kultureller, insbesondere ästhetischer Gegebenheiten angesehen. Für viele andere Lebensbereiche, in denen wie in der Musik ausgebildete Personen professionell arbeiten, fällt diese Komponente teilweise weg. Übrig bleiben beobachtbare Leistungen, die im Hinblick auf definierbare, objektive Parameter beurteilt werden können. Wie ich versucht habe zu zeigen, ist auch im musikalischen Bereich ein Zuwachs an Fertigkeiten und Wissen festzustellen, auf den durch verbessertes Training innerhalb der Domäne reagiert werden muß. Dadurch werden Entwicklungen akzeleriert und höhere Leistungen an der oberen Grenze erreicht. Im Bereich der Musik ist dieser Blickwinkel neu, während er in anderen Bereichen schon lange etabliert ist, wenn auch dort in der Vergangenheit nicht immer das Expertisekonzept als Erklärungsansatz für Leistungsveränderungen bemüht worden ist.

Da der Erwerb von Hoch- und Höchstleistungen in allen bislang erforschten Domänen in ähnlicher Art zu verlaufen scheint und durch die Dauer und Qualität von Unterricht und zielgerichteter Übung in entscheidender Weise beeinflusst wird, können wir aufgrund der Ergebnisse der Expertiseforschung gewisse Rückschlüsse auf Leistungen in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ziehen. Wie versucht wurde zu zeigen, sind biographisch-historische Daten über Experten und den Fertigkeitserwerb in der Vergangenheit dabei in vielfältiger Weise einsetzbar. Es entsteht ein Betätigungsfeld zwischen historischer und systematischer Musikwissenschaft, in dem die Ergebnisse der Geschichtsschreibung als reiche Datenquelle zur Beantwortung psychologischer Fragestellungen genutzt werden können.

## Symposium

### Musik im Spannungsfeld zwischen Norm und Realisation

Christoph Louven

#### Mehr als nur ein Mittler! Überlegungen zur Rolle des Musikers aus konstruktivistischer Perspektive

Die Musik und die mit ihr befaßten Menschen werden im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs unter vielfältigen Blickwinkeln betrachtet: Man beschäftigt sich etwa mit der Struktur von Musikstücken, ihrer Entstehungsgeschichte, den Bedingungen ihrer Aufführung und Rezeption, setzt dies zum historischen und geistesgeschichtlichen Kontext in Beziehung und untersucht die psychologischen und soziologischen Bedingtheiten bei Komponisten, Musikern und Hörern.

Trotz der Unterschiedlichkeit in inhaltlicher Ausrichtung und konkreter Zielsetzung ist diesen Äußerungen doch zumindest eines gemeinsam: Sie alle werden in entscheidendem Maße mitgeprägt von den meist sehr konkreten, wenn auch nicht immer explizit formulierten Vorstellungen zum Prozeß der musikalischen Kommunikation und zur Rolle, die den Musik schaffenden, spielenden und wahrnehmenden Menschen in diesem Kommunikationsprozeß zukommt. Verändern sich diese grundlegenden Paradigmen, so muß dies entsprechend eine Veränderung des Denkens und Schreibens über Musik nach sich ziehen.

Dieser Beitrag nimmt von den Protagonisten im musikalischen Geschehen insbesondere den Musiker näher in den Blick. Hierzu wird es erforderlich sein, zunächst gängige Vorstellungen zur Rolle des Musikers im Prozeß der musikalischen Kommunikation zu untersuchen und vor dem Hintergrund konstruktivistischer Überlegungen kritisch zu hinterfragen, um in einem zweiten Schritt die Konsequenzen dieser Kritik zu betrachten.

#### Der Musiker als Mittler

Eine geläufige Vorstellung geht davon aus, daß das Wesen von Kommunikation in der Weitergabe bzw. im Austausch von Botschaften besteht: Teilt man etwas mit, so übernimmt man die Rolle eines *Senders*, der die Botschaft, etwa in Form von Sprache oder Text, in die Welt hinausschickt. Mit der Versendung wird die Botschaft vom Sender unabhängig: Sie ist, einmal in die Welt gesetzt, nicht mehr veränderbar und gewinnt so eine autonome Existenz und ontologische Qualität. Als eigenständige, für sich selbst stehende Qualität in der Welt trifft sie auf den Adressaten der Bot-

schaft, der sie als Empfänger insofern passiv entgegennimmt, als auch er auf die Botschaft selbst keinen Einfluß mehr hat. Die Aufgabe des Empfängers beschränkt sich darauf, die Botschaft adäquat entgegenzunehmen, also tatsächlich so, wie der Sender sie bei der Versendung gemeint hat. In Abbildung 1 ist dieses auf dem Austausch von Botschaften basierende Kommunikationsmodell schematisch dargestellt:



Abbildung 1

In unserer Alltagserfahrung erweist sich dieses Modell im allgemeinen durchaus als plausibel und brauchbar: Wir teilen etwas mit, wir geben etwas weiter und schnappen etwas auf, dies alles so zuverlässig und reibungslos, daß es uns nicht notwendig erscheint, grundsätzlich am Senden und Empfangen absoluter Botschaften zu zweifeln.

Das skizzierte Kommunikationsmodell hat auch das Denken über Musik und die musizierenden Menschen in starkem Maße geprägt. Exemplarisch hierfür steht die in der Musikwissenschaft traditionsreiche Vorstellung, daß ein Musikstück, einmal vom Komponisten in die Welt gesetzt, eine von diesem unabhängige Existenz als autonomes, unveränderliches musikalisches Kunstwerk beginnt, das in seiner Ontologie interpretiert und analysiert werden kann (vgl. Dahlhaus 1978). Dennoch zeigt sich bei näherer Betrachtung, daß die zumeist implizite Übertragung des Modells auf die Musik an verschiedenen Stellen zu Inkonsistenzen führt, die letztlich die Basis der Modellvorstellung in Frage stellen.

Der einfachste Fall, bei dem sich das Modell noch übertragen zu lassen scheint, tritt ein, wenn der Schöpfer einer Musik diese auch unmittelbar zum Klingen bringt, also in seiner Person die Funktionen des Komponisten und Musikers vereint: Ihm kann hier die alleinige Rolle des Senders zudedacht werden, der seine musikalische Botschaft an die Hörer als Empfänger ausschickt. Dies ist jedoch, zumindest in der europäischen Tradition der Verschriftlichung von Musik, nicht als Normalfall anzusehen. Vielmehr wendet sich der Komponist in der Regel nicht unmittelbar mit klingender Musik an den Hörer, sondern sucht er zunächst eine ihm optimal erscheinende schriftliche Darstellungsform seiner Musik, deren klangliche Realisierung dann den ausübenden Musikern obliegt. Im Rahmen des angesprochenen Modells fällt hierbei dem Komponisten wiederum zunächst die Rolle des Senders zu. Welche Botschaft aber sendet er aus, und an wen wendet er sich? Im allgemeinen ist die Partitur die einzige ein Stück betreffende Äußerung eines Komponisten, zumindest aber kann sie als die gewichtigste gelten. Wenn es eine musikalische Botschaft des Komponisten gibt, kann sie folglich nirgendwo sonst lokalisiert sein als in der Partitur. Da die Partitur sich nach der endgültigen Niederschrift bzw. Korrektur durch den Komponisten nicht mehr verändert, scheint dies die Überzeugung zu stützen, daß auch das musikalische Werk und die darin enthalten gedachte Botschaft autonom, absolut und unveränderlich sind. Aus dieser Überzeugung heraus erklärt sich das editorische Bemühen um

die Authentizität des Notentextes: Je authentischer der Text, desto authentischer die Botschaft.

Wie aber steht es um den Adressaten dieser verschriftlichten musikalischen Botschaft? Geht man davon aus, daß ein *H ö r e r* jemand ist, der klingende Musik wahrnimmt, so wendet sich die Partitur ganz offensichtlich nicht unmittelbar an den Hörer, sondern an den Musiker (dies gilt auch dann, wenn der Hörer quasi als sein eigener Musiker auftritt). Trotz dieses Umstands gehen wir im allgemeinen jedoch nicht davon aus, daß der Musiker tatsächlich der Adressat der musikalischen Botschaft des Komponisten ist, sondern daß sich dieser letztlich an den Hörer wendet. Wir sehen somit Komponist und Musiker in einer paradoxen Situation: Einerseits wendet sich der Komponist zwar an den Hörer, hat aber kein Mittel, diesen unmittelbar zu erreichen; andererseits erhält der Musiker als erster eine Botschaft, die zwar an ihn gerichtet, aber nicht für ihn bestimmt ist.

Aus dieser Sicht heraus wächst dem Musiker die Rolle eines Mittlers zu: Er übersetzt treuhänderisch die ihn in schriftlicher Form erreichende Botschaft in die für den Hörer einzig zugängliche, klingende Form. Der Musiker soll die Botschaft dabei nicht verändern, nichts Neues hinzufügen oder etwas weglassen, sondern sie lediglich *werkgetreu* so von einem Medium ins andere transformieren, wie *der Komponist sie gemeint hat*. Dabei sieht sich der Musiker in diesem Anspruch einer merkwürdigen Ambivalenz gegenüber: Einerseits erwartet man von ihm Werktreue und die Erfüllung eines Komponistenwillens, andererseits aber verehrt man ihn ob der Originalität seiner Interpretation, die uns als Hörern die in der Musik liegende Botschaft näherbringt.

Als letztes Glied der Kette steht der Hörer seinerseits nun vor der Aufgabe, das in Klang umgesetzte autonome musikalische Kunstwerk *a d ä q u a t* aufzunehmen. Adäquat heißt in diesem Zusammenhang: Der Hörer soll so hören, wie es dem Stück nach der Intention des Komponisten angemessen ist. Der Vorgang des Hörens wird dabei passiv verstanden: Die Musik erklingt, und der Hörer hat sie in ihrem So-Sein anzunehmen, ohne einen Einfluß auf die Musik zu haben.

Die aus diesem Kommunikationsmodell folgende Rollen- und Aufgabenverteilung der Protagonisten und des autonomen musikalischen Seins läßt sich graphisch wie folgt veranschaulichen (Abb. 2). Obwohl hier also der Musiker als zentrale Figur in das Zentrum des Kommunikationsprozesses rückt, fällt ihm lediglich die Rolle eines Mittlers zu, der die nicht für ihn bestimmte Botschaft des *W e r k s* übersetzt und so weitergibt.

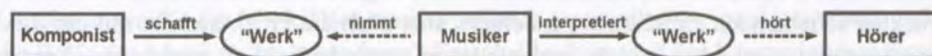


Abbildung 2

### Konstruktivismus

Die Überlegungen zur Rolle des Musikers haben deutlich gemacht, daß das skizzierte Kommunikationsmodell in einigen Punkten widersprüchlich und in seinen Konsequenzen paradox erscheint. Diese Probleme sind innerhalb der beschriebenen Vorgaben des Modells nicht zu lösen. Erforderlich ist an dieser Stelle vielmehr eine radikale Überprüfung und Neubewertung der theoretischen Basis. Ausgangspunkt hierfür soll der wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Ansatz des Konstruktivismus sein, der mit seiner konsequenten Betonung der Individualität menschlicher Erkenntnis in den letzten Jahren in den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen zu einer konzeptionellen Neuorientierung geführt hat (vgl. Watzlawick 1985; Louven 1998, S. 12ff).

Der Ausgangspunkt des konstruktivistischen Denkens ist die Überlegung, daß der Mensch in seinem Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozeß keinerlei objektive Zugangsmöglichkeit zur ihn umgebenden Welt besitzt: Jeder Mensch nimmt die Welt einzig mit den eigenen Sinnesorganen wahr und kann auch einzig das so Wahrgenommene zur Basis seines Erkenntnisprozesses machen. Unsere Sinnesorgane und unser Wahrnehmungssystem aber sind keine objektiven, sondern höchst subjektive und individuell determinierte Zeugen des Geschehens in der uns umgebenden Welt. Das Bild, das sich der Mensch im Laufe seines Lebens von dieser Welt mit ihren Personen, Objekten und Vorgängen aneignet, ist damit entscheidend durch seine eigenen, individuellen Vorstellungen, Ideen, Erfahrungen und Zielsetzungen geprägt. Der Mensch nimmt die Wirklichkeit quasi durch die Brille der eigenen Persönlichkeit wahr, niemals jedoch in ihrer ontologischen Qualität, im *So-Sein* ihrer objektiven Existenz. Somit aber sind auch die Vorstellungen vom Wesen der Welt so individuell und unterschiedlich wie die Menschen selbst. Da der Mensch nicht aus sich heraustreten und die Individualität seiner Wahrnehmung nicht hinter sich lassen kann, ist er in seinem Erkenntnisprozeß somit letztlich stets auf sich selbst zurückgeworfen: Das Bild, das er von der Wirklichkeit hat, ist nicht die Wirklichkeit, sondern ein individuell konstruiertes Modell derselben. Eine Möglichkeit, zu einem objektiven, *wahren* Bild der Wirklichkeit zu gelangen, gibt es nicht! Da umgekehrt aber auch alle individuell konstruierten Wirklichkeiten ein Modell darstellen, sind keine Kriterien denkbar, die eines davon als besonders *wahr* ausweisen würden.

Diese Überlegungen sind nicht grundlegend neu, sondern greifen erkenntnistheoretische Gedanken auf, die mit Namen wie Giambattista Vico oder Immanuel Kant verknüpft sind (vgl. Louven 1998, S. 14). Neu am konstruktivistischen Ansatz ist einerseits vor allem die konsequente Durchführung dieses Gedankens im Kontext verschiedener Wissenschaften mit dem sich hieraus ergebenden Rütteln an zuvor unverrückbar scheinenden Paradigmen, andererseits aber auch die Fruchtbarkeit, mit der dieser zunächst wenig konstruktiv und vielleicht sogar bedrohlich anmutende Ansatz zum Erkenntnisgewinn beigetragen hat (vgl. Watzlawick 1985).

Im Licht des konstruktivistischen Ansatzes besonders interessant ist die Frage, wie sich überhaupt Kommunikation zwischen Menschen vollziehen kann, wenn diese doch in ihrer Konstruktion der individuellen Wirklichkeit letztlich immer auf sich selbst zurückgeworfen sind. Die konstruktivistische Betrachtungsweise des Kommu-

nikationsprozesses bietet hier insbesondere neue Möglichkeiten zum Verständnis interkultureller Kommunikation oder des Entstehens von Mißverständnissen.

Das konstruktivistische Kommunikationsmodell trennt sich von der Vorstellung einer objektiven Botschaft, die zwischen Sender und Empfänger ausgetauscht wird: Innerhalb der individuellen Wirklichkeiten von Sender und Empfänger liegt die Botschaft in unterschiedlichen Formen vor. Es kann daher nicht zu einem bloßen Austausch von Information kommen, denn dies setzte voraus, daß ich die in meiner Wirklichkeit konstruierte Information aus dieser Wirklichkeit quasi herauslösen und in die Wirklichkeit meines Mitmenschen unverändert übertragen kann. Da dies offensichtlich nicht möglich ist, besteht die einzige Möglichkeit der Kommunikation im Austausch von Informationsträgern: Ich bringe die von mir zu kommunizierende Information in eine Form, die die Schranken zwischen den Menschen zu überwinden in der Lage ist. So kann ich z. B. einen Gedanken in einen Satz fassen und diesen mündlich oder schriftlich weitergeben. Dabei erreicht meinen Mitmenschen aber nicht der Gedanke an sich, sondern lediglich eine Abfolge von Schriftzeichen oder Lauten, von denen ich nur sagen kann, daß sie in meiner Wirklichkeit den Gedanken optimal wiedergeben. Dies sagt jedoch nichts darüber aus, ob und in welcher Form mein Mitmensch aus diesen so kommunizierten Informationsträgern in seiner eigenen Wirklichkeit wieder eine Information konstruiert.

In der alltäglichen Kommunikation funktioniert der beschriebene Prozeß im allgemeinen reibungslos: Wir teilen einem Menschen etwas mit, und dieser verhält sich so, als habe er genau das verstanden, was wir gemeint haben, als habe er also die Information unmittelbar von uns empfangen. Mißlingt die Übertragung der Information, fragt der Empfänger nach, und wir senden sie nochmals in veränderter Form. Der kleine, aber entscheidende Unterschied zwischen dem Austausch von Information und Informationsträgern zeigt sich im Alltag am augenfälligsten beim Phänomen des Mißverständnisses: Wir senden eine Information und der Adressat empfängt eine Information. Beide sind der Meinung, die Informationsübertragung habe reibungslos funktioniert, beide haben – zumindest für eine gewisse Zeit – auch keinen Anlaß, diese Überzeugung zu bezweifeln. Dennoch können bei Sender und Empfänger vollständig verschiedene Informationen vorliegen, eben weil die ausgetauschten Informationsträger von beiden Individuen auf völlig unterschiedliche Weise interpretiert und in die jeweilige Wirklichkeitskonstruktion eingepaßt werden.

### **Konstruktivismus und musikalische Kommunikation**

Welche Konsequenzen ergeben sich nun aus den skizzierten konstruktivistischen Überlegungen für das Modell der musikalischen Kommunikation im allgemeinen und die Rolle des Musikers im besonderen? Entscheidend ist, daß aus konstruktivistischer Perspektive alle Wahrnehmungen, also auch alle die Musik betreffenden, als individuell und nicht objektivierbar betrachtet werden müssen. Dies betrifft somit einerseits die Wahrnehmung der klingenden Musik: Die verschiedenen Hörer in einem Konzert erleben in ihrer Wahrnehmung eben nicht alle dieselbe Musik, sondern sie konstruieren individuell verschiedene Musiken, die von den musikalischen Erfahrungen

und Erwartungen des Einzelnen bestimmt sind. Andererseits wirkt sich die Konstruktivität der Wahrnehmung aber auch auf die Wahrnehmung der Schriftform der Musik aus. Der die Noten schreibende Komponist, die sie lesenden Musiker und die sie analysierenden Wissenschaftler: Sie alle nehmen den Notentext nicht in seinem objektiven So-Sein, sondern individuell unterschiedlich wahr. Da aber niemand den Rahmen seiner individuell konstruierten Wirklichkeit verlassen kann, besitzt keiner der Protagonisten im musikalischen Kommunikationsprozeß einen Zugang zu einer autonom gedachten Existenzform des musikalischen Kunstwerks.

Dies beginnt bereits beim Komponisten: Er versucht, seine musikalischen Vorstellungen so im konventionalisierten Medium der Notenschrift niederzulegen, daß er in seiner Wahrnehmung diese in den von ihm geschriebenen Noten optimal wiedererkennt. Dies bedeutet aber weder, daß er selbst die Noten objektiv wahrnimmt, noch daß die Noten eine objektive Umsetzung der musikalischen Vorstellungen in die Schriftform darstellen. Nimmt man an, daß die musikalische Botschaft des Komponisten auf seiner musikalischen Vorstellung gründet, so stellt die konstruktivistische Betrachtungsweise in Frage, ob der aus dieser Vorstellung individuell abgeleitete Notentext diese überhaupt als Information beinhalten kann. Vielmehr muß der Notentext als reiner Informationsträger betrachtet werden, der die Basis für die individuelle Konstruktion des Notentextes bei Musikern und Wissenschaftlern bildet.

Der die Noten wahrnehmende Musiker hat eine Konstruktion auf drei Ebenen zu leisten: Zunächst konstruiert er in seiner Wahrnehmung den Notentext selbst. Dann konstruiert er auf der Basis dieser individuell wahrgenommenen Noten in Verbindung mit seinen individuellen Auffassungen von Aufführungspraxis, seinen musikalischen Erfahrungen, seinen Vorstellungen von der Erwartungshaltung des Publikums etc. eine individuelle Klangvorstellung. Diese schließlich setzt er im Rahmen seiner individuellen spieltechnischen Fertigkeiten in jenen Informationsträger Schallereignis um, das die Basis bildet für die Konstruktion der individuellen Musiken bei den einzelnen Hörern. Neben den Hörern nimmt natürlich auch der Musiker selbst den von ihm erzeugten Schall als Musik wahr, die er in einem dynamischen Regelkreis mit seinen Klangvorstellungen abgleicht.

Abbildung 3 zeigt eine graphische Umsetzung des dargestellten konstruktivistischen Ansatzes. Die von den jeweiligen Protagonisten konstruierten Wirklichkeiten sind dabei durch die äußere graue Fläche angedeutet. Nur, was sich innerhalb dieser Flächen befindet, gehört zur wahrgenommenen Wirklichkeit der jeweiligen Person (der Einfachheit halber konzentriert sich die Darstellung dabei auf die Wahrnehmung der Musik selbst. Andere Faktoren, etwa der Kontext oder die Wahrnehmung der Personen untereinander sind nicht berücksichtigt). Außerhalb dieser wahrgenommenen Wirklichkeiten liegen die graphischen oder akustischen Informationsträger der Musik, die aber in dieser absoluten Existenz nicht zugänglich sind. Erst durch die individuelle Wahrnehmung werden sie Teil der Wirklichkeit der jeweiligen Person und damit für diese existent.

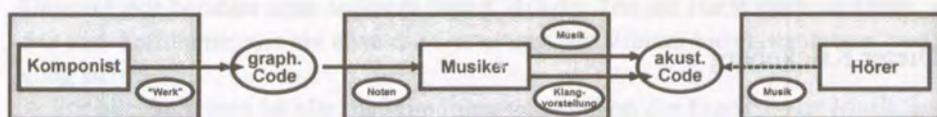


Abbildung 3

Diese Überlegungen stellen einerseits einige sicher geglaubte Fundamente musikalischen und musikwissenschaftlichen Denkens in Frage: Wenn niemand das objektive, überindividuelle Sein des musikalischen Kunstwerks zu erkennen und wahrzunehmen vermag, so verliert dieses Konzept an sich seinen Sinn. Damit aber verliert man einerseits die Vorstellung des ewig feststehenden, unveränderlichen musikalischen Werks; die Vorstellung, daß es einen im Werk liegenden, feststehenden musikalischen Sinn oder eine musikalische Bedeutung gäbe; außerdem die Überzeugung, daß Musik nur auf eine, dem Werk und seiner Bedeutung angemessene Form adäquat gehört werden kann.

Auf der anderen Seite bedeutet diese Sichtweise aber eine entscheidende Aufwertung der Position des Musikers: Dem Musiker kommt durch die im zufallende Konstruktion auf drei Ebenen eine zentrale Rolle zu, die weit über die traditionelle Sicht des bloßen Mittlers hinausreicht. Da sich weder der Wille des Komponisten, noch die musikalische Sinnhaftigkeit in der Partitur verbergen, fällt dem Musiker die Aufgabe zu, aus seiner Individualität heraus einen Klang zu schaffen, der den einzelnen Hörern die Chance und die Freiheit läßt, aus diesem ihre individuelle Musik zu konstruieren.

#### Literatur:

Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.

Christoph Louven: *Die Konstruktion von Musik. Theoretische und experimentelle Studien zu den Prinzipien der musikalischen Kognition* (= Systemische Musikwissenschaft 1), Frankfurt a. M. 1998.

*Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*, hrsg. v. Paul Watzlawick, München 1985.

Dieter Krickeberg

## Die Wiedergabe der Werke von Isang Yun in der Sicht seiner Interpreten

Die Musik des Koreaners Isang Yun, der von 1917 bis 1995 lebte, ist primär für europäische Interpreten geschrieben, die mit der Wiedergabe moderner europäischer Musik vertraut sind. Die Instrumente, für die Yun komponierte, sind die heute in der europäischen bzw. in der westlichen Kunstmusik gebräuchlichen. Yuns Werke aber sind in starkem Maß von der Musik seiner koreanischen Heimat geprägt.

Es erhebt sich also die Frage, ob für die europäischen Interpreten, die ja in der Regel zunächst einmal mit der koreanischen Musik nicht vertraut sind, besondere Probleme entstehen. Darüber hinaus gilt ja für viele neuartige Kompositionsstile, daß auch ein neuer Stil der Wiedergabe dazugehört bzw. daß herkömmliche, nicht notierte Selbstverständlichkeiten der Wiedergabe zu der neuartigen Musik nicht passen. Dieses Problem dürfte sich in jüngerer Zeit, die sich durch verstärkten Drang nach radikal neuartigen Kompositionsweisen auszeichnet, verschärft haben.

Vielleicht das wichtigste Mittel zur Lösung des Problems – soweit dieses nicht, z. B. durch das Komponieren unmittelbar auf Tonband oder durch Aleatorik, wegfällt – war eine immer genauere Notation. Dennoch bestehen potentiell Freiräume für den Ausführenden, schon deswegen, weil eine restlos genaue Notation kaum möglich ist. Diese Freiräume können sich negativ auswirken – indem der Musiker den Willen des Komponisten bzw. die Eigenart des Werkes verfehlt – oder positiv – durch eine lebendige, persönlich geprägte Wiedergabe.

Ein Urteil darüber, ob der positive oder der negative Aspekt gegeben ist, steht natürlich zunächst dem Komponisten zu. Da Yun jedoch 1995 gestorben ist, habe ich vier Interpreten interviewt, die mit dem Komponisten in Verbindung standen. Es handelt sich um den Cellisten Walter Grimmer, den Oboisten, Dirigenten und Komponisten Heinz Holliger, um seine Frau, die Harfenistin Ursula Holliger, und die Flötistin Roswitha Staage. Die vollständigen Texte der Interviews sind im Almanach der Isang Yun-Gesellschaft veröffentlicht worden.<sup>1</sup> Ich gebe hier eine unvollständige Synopsis.

Bei der Frage, wie weit die Notation von Yun dem Interpreten Freiheit läßt, begegneten mir unterschiedliche Akzentuierungen. Ursula Holliger führte als Beispiel für die Genauigkeit der Notation die Interpretation von *In Balance* durch eine junge Harfenistin an, die das Stück selbständig, nur aufgrund des Notentextes einstudiert hatte. Andererseits spricht auch Frau Holliger, zumindest implizit, von einigen Freiräumen. Faßt man alles zusammen, gehen die Ansichten der befragten Musiker über das, was die Notation Yuns – gewollt oder ungewollt – offen läßt, nicht allzu weit auseinander.

<sup>1</sup> Ssi-ol. Almanach 1998/99 der Internationalen Isang Yung Gesellschaft e. V., hrsg. v. Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin 1999, S. 176-204.

Unterschiede beruhen unter anderem darauf, daß der Ton der Harfe rasch verklingt, so daß hier Freiräume, wie sie etwa die Gestaltung des Vibrato bietet, kaum zur Verfügung stehen.

Für alle Befragten ist klar, daß die Interpretation von der Eigenart der Musik ausgehen muß. Wie schon erwähnt, haben die Musik Koreas und damit die Kultur dieses Landes die Werke Yuns in starkem Maß geprägt. In diesem Zusammenhang komme ich noch einmal auf die soeben erwähnte Wiedergabe des Harfenstückes *In Balance* zurück. In Bezug auf diese anscheinend allein aus der Notation erarbeitete, treffende Interpretation wandte ich ein, daß die Harfenistin doch Koreanerin sei. Frau Holliger relativierte diesen Aspekt mit dem Hinweis auf die Ausbildung der Musikerin in Amerika. Aber auch im Hinblick auf den koreanischen Hintergrund haben wir es im Vergleich der befragten Musiker nur mit einer unterschiedlichen Gewichtung zu tun, nicht mit fundamentalen Meinungsunterschieden; selbstverständlich betrachtet auch Ursula Holliger die Kenntnis der koreanischen Musik als eine wichtige Hilfe bei der Einstudierung der Werke von Yun. Dazu tritt aber in ihrer Sicht – wie mehr oder weniger deutlich auch bei den anderen Befragten – die allgemeinere Orientierung an Yuns Persönlichkeit bzw. der koreanischen Kultur über die Musik hinaus. Ich zitiere Ursula Holliger: „*Man sollte seine Musik von der koreanischen her verstehen, sich hineinarbeiten und vielleicht Wichtiges über ihn oder auch über sein Land und dessen Kultur wissen. Ich habe gute Erfahrungen mit dem Buch Der verwundete Drache von Luise Rinser und Isang selbst gemacht [...]. Es ist [...] eine wichtige Hilfe, wenn man etwa das Stück In Balance studiert.*“

Die Bedeutung der koreanischen Kultur für die Wiedergabe der Musik von Yun erschließt sich am ehesten über das Zeitgefühl. Die Werke Yuns können begriffen werden als „*Ausschnitte aus einem unendlichen Klangstrom*“ (so drückt es beispielsweise Walter Grimmer aus), in dem metrische Unterteilungen von geringer Bedeutung sind. Von daher ist es wohl zu verstehen, daß die Metronomangaben Yuns meist mit einem „*ca.*“ versehen sind: Gewisse Unterschiede des Grundtempos verändern nicht den Charakter der Musik.

Über Freiheiten innerhalb des einmal gewählten Grundtempos sagt der Cellist Walter Grimmer:

„*Das Tempo muß [...] nicht im Sinne der Notenwerte eisern durchgehalten werden: Der Interpret hat Freiräume, um innere Spannungen darzustellen [...]. Vom eigenen inneren Zeitempfinden des Interpreten kann es abhängen, ob [...] die Musik heftiger und konturierter oder flüssiger und eleganter zum Klingen gebracht werden muß. Aufschlußreich in dieser Hinsicht ist vielleicht auch, daß Yun anfangs unserer Begegnungen zu mir sagte – obwohl ich mich bemühte, die Metronomangaben einzuhalten –: ‚Du spielst zu schnell.‘ Er vermisste wohl die Gelassenheit, die man, um sie richtig zu erfassen, am ehesten in Asien erleben muß [...]. Immer aber handelt es sich darum, die Bewegtheit in der Unbewegtheit wirken zu lassen.*“

Hier zitiert Grimmer ein Prinzip des Taoismus, auf den sich auch Yun beruft.

Als ein Vorbild für die Gestaltung des von ihm komponierten Klangstroms hat Isang Yun die traditionelle koreanische Malerei genannt. Ich zitiere die Flötistin Roswitha Staege: „Wir [also Isang Yun und sie] waren zusammen in dem Kunstmuseum in Pjöngjang, wo viele wirklich hervorragende Bilder hängen, und da hat er sich manchmal vor diese Bilder hingestellt und gesagt: 'Das ist meine Musik.' Und dann hat er mit Gesten vorgemacht, indem er sich etwa auf den wehenden Schwanz eines der dargestellten Fabeltiere bezog: 'Dieser Schwung, das ist genau die Gestik, die ich in meiner Musik komponiert habe.'“

Der erwähnte Schwanz ist nicht unbedingt ein gewissermaßen eindimensionaler, linearer Katzenschwanz. Er ist vielfach geschwungen, flächig, ja bauschig, dreidimensional. Dem entsprechen kompositorisch Tonbündel von solcher Dichte, daß die Grenzen der Spielbarkeit erreicht werden. Hierzu zitiere ich noch einmal Frau Staege: Ich habe Isang einmal die Frage „gestellt [...]: 'Was ist Dir jetzt wichtiger, daß ich wirklich jede Note spiele, oder ist Dir der Schwung wichtiger?' Und da hat er gesagt: 'Der Schwung ist mir in jedem Fall wichtiger. Ich möchte, daß die Musik die richtige Geste hat.' Das war ihm dann lieber, als wenn man jede einzelne Note meißelt.“ Damit steht im Einklang, daß Heinz Holliger sagt: Isang ging es

„darum, daß eine schnelle Figuration ein Schwarm von Tönen ist oder, wenn viele hohe Instrumente schnelle Töne spielen, ein Lichtstrahl. Noch besser könnte man sagen, daß wir unsere Musik mit der Stahlfeder schreiben, während die von Isang mit dem Pinsel gemalt ist [...]. Und da müssen wir unsere zisierte, pingelige Ton für Ton-Technik verändern, müssen unsere Instrumente verwandeln in solche, die nicht mehr so gestuft sind. Unter anderem spielt bei der Violine die Art des Bogenwechsels, bei der Oboe das zirkuläre Atmen eine Rolle.“

Diese Tonbildung steht in Verbindung mit der Entstehung des Klangstroms aus ausgedehnten Tönen bzw. Tonkomplexen, die eine Art Eigenleben führen, das der Interpret nachgestalten muß. Ich zitiere noch einmal Heinz Holliger: „Dem, was für uns eine musikalische Periode ist, entspricht bei Isang vielleicht ein Einzelton, der entsteht, der sich entwickelt, der lebt und wieder vergeht und ein ganzes Leben darstellt [...]. Die vorangehende Figur gibt dem langen Ton, der oft auch leise ist, die Energie, überhaupt so lange zu leben, bis er in einen anderen Ton übergeht. Ebenso kommt es vor, daß ein Ton nicht einfach, wie bei uns, in einen anderen fließt, sondern daß er am Schluß seine Energie verliert und absinkt.“ Bei diesem Absinken ist in den Noten oft von einem Viertelton die Rede, aber natürlich ist das nur approximativ und keinesfalls im Sinne eines Tonsystems gemeint. Es bleiben Freiräume für den Interpreten, was den zeitlichen bzw. klanglichen Verlauf angeht, solange nur klar wird, daß es sich um eine Phase aus dem Leben eines Tones handelt.

Solchen Zentraltönen entsprechend, die entstehen und vergehen, ist das Vibrato zu behandeln. Ich zitiere Heinz Holliger:

„darauf hat Isang auch rein technisch unglaublich viel Wert gelegt: daß man auch das Vibrato wie etwas, das wächst, behandelt, daß also der Ton senza vibrato beginnt und mit dem Leben, das er aufnimmt, zu schwingen anfängt, daß quasi das Vibrato parallel zur Dynamik geschaltet ist – je lauter, desto weiter die Ausschläge und desto schneller die Schwingungen – , und daß bei einem Decrescendo die Schwingungen wieder enger werden, bis im Pianississimo der Ton non vibrato endet [...]. Es ist wie Geburt und Tod; er muß wieder zurück in den Urzustand, damit er so die Ewigkeit zeigt.“

Eine konkrete Hilfe für den Interpreten bietet das Hören koreanischer Musik besonders bei der Gestaltung der Akzente. Roswitha Staeger sagt hierzu: Die Akzente „müssen auch in langsamen Sätzen, trotz eines weichen Grundcharakters, sehr schnell begonnen und stark artikuliert werden, das heißt, anders als in der europäischen Musik, ohne expressiven Anfang des Tones.“

Die dynamischen Bezeichnungen Yuns insgesamt sind dazu geeignet, den Ausführenden stützen zu lassen. Sie reichen vom sechsfachen Piano bis zum vierfachen Forte, wobei z. B. Bläsern auf höchsten Tönen das äußerste Piano abverlangt wird, ggf. auch noch mit einer Decrescendo-Gabel. Ursula Holliger zitiert hierzu eine handschriftliche Notiz von Yun, die sich auf *Gong-Hu*, also ein Konzert für Harfe und Streicher bezieht: „Die Streicher sind s t a r k dynamisiert. Das heißt nicht, daß man brutal spielen soll. Die Harfe muß gut zu hören sein. Die Dynamik im Streicher, [sic!] *fff* oder *ffff* soll nicht die Stärke, sondern vielmehr die Intensität bedeuten, also wenn nötig, eine oder zwei Stufen reduziert werden.“ Es geht also nicht nur um die klangliche Ausgewogenheit von Harfe und Streichinstrumenten sondern auch um eine Tongebung, der man unabhängig von den meßbaren Dezibel bzw. vom Lautstärkeempfinden im engeren Sinn eine besondere Intensität anhört.

Walter Grimmer sagt: „Der Spieler muß bei einem dreifachen Forte vor allem äußerst intensiv spielen; was physikalisch [...] dabei [...] herauskommen soll, hängt [...] von der dynamischen Potenz des betreffenden Instrumentes ab [...]. Immer aber sind bei Yun die dynamischen Grenzbereiche auszumachen, denn seine Musik hat einen universellen Anspruch. Wer vor allem das dekorative Element, besonders in den Spätwerken, betont, der leistet dem Komponisten einen denkbar schlechten Dienst!“ Hier spielt Grimmer auf die taoistische Bedeutung der Musik von Yun an; die Bemühung um die extreme Dynamik sprengt gewissermaßen die Grenzen des alltäglichen Lebens, läßt ein Moment von Transzendenz spürbar werden. Roswitha Staeger hebt hervor, daß in Bezug auf die Querflöte alle dynamischen Abstufungen auch als solche realisiert werden sollten, selbst wenn der Spieler dadurch riskiert, daß ihm dieser oder jener Ton mißbrät.

Ein spezielles Problem liegt bei Orchesterwerken vor. Ich zitiere Heinz Holliger, der seine Erfahrungen als Dirigent zusammenfaßt: Wenn Isang „orchestriert, mischt er relativ wenige Farben.“ Für diese

„reinen Farben braucht er jeweils einen Chor von gleichen Instrumenten [...]. Die[se] Gruppe [...] bildet e i n e Linie [...]. Auch Klangblöcke sind eigentlich

*e i n e Linie, die nur akkordisch läuft. Diese Akkorde bilden nicht eine funktionelle Harmonik in unserem Sinn, wo wir Gegenbewegungen oder Haltetöne haben; es ist mehr die verschiedene Bandbreite einer Linie [...]. Zum Beispiel bei einer Gruppe von Streichern, die e i n e Linie spielen soll, muß ich immer schauen, wer gerade bei dem Ruhezustand eines Tones ist, wann der Ton wieder wächst, [...] daß man also immer wieder innerhalb der Tongebung Spannung und Entspannung erzeugt.“*

Die Ableitung der Interpretationsweise aus dem Verständnis der Musik als eines atonalen, in sich bewegten Klangstroms wird deutlich. Auch innerhalb einer Instrumentengruppe, also innerhalb e i n e r Linie darf die Dynamik nicht synchron verlaufen.

Wir haben gesehen, daß der Interpret Freiräume hat. Die Frage erhebt sich, bis zu welchem Grad es sich dabei darum handelt, daß eine genauere Notation zu umständlich gewesen wäre, oder ob Yun es begrüßte, daß es nicht einfach um getreue, gewissermaßen mechanische Übertragung seiner Werke aus der Schrift in den Klang geht, sondern eben um Interpretation. Die Antworten, die ich auf den zweiten Teil dieser Frage erhielt, tendieren durchweg zum Ja. Drei Zitate:

Roswitha Staege: *„Eigentlich glaube ich, er hat über diese Frage nie nachgedacht, aber wenn i c h das einmal beantworten darf, ich denke, er hat das begrüßt.“* Walter Grimmer: *Wenn Isang merkte, daß ein Musiker „das Wesentliche erfaßt hatte, dann war er in bezug auf die Auslegung des Textes relativ großzügig [...], die starke Ausstrahlung des Spielers“ war ihm wichtig.* Heinz Holliger: *„Isang hatte nichts gegen verschiedene Interpretationen. Der Interpret sollte aber als Subjekt hinter dem Werk zurücktreten, im Idealfall Medium sein eines ewigen Klangstroms.“*

Ich habe auch folgende Frage angeschnitten: In der älteren europäischen Musik ist vielleicht durch die immer zugrundeliegende, funktionale Harmonik, zu der andere Parameter hinzutreten, eine stärkere Mehrschichtigkeit gegeben als in dem eher einheitlichen Klangstrom von Isang Yun. Jene Musik Europas könnte also für differierende Interpretationen, die jede andere Aspekte eines Werkes hervorheben, geeigneter sein. Wie zu erwarten, habe ich hierzu keine Antworten erhalten; die Frage ist ja auch äußerst schwierig. Aber vielleicht lohnt es, sich einmal Gedanken darüber zu machen.

Zusammenfassend läßt sich noch einmal feststellen, daß die befragten Musiker ihre Interpretationen mehr oder weniger direkt aus Yuns Konzeption von Musik, also aus der Idee des in sich belebten, ins Transzendente zielenden Klangstroms ableiten. Trotz teilweise sehr detaillierter Angaben ist klar, daß sich der Interpret über viele Nuancen, die er zur Verwirklichung seiner Vorstellung von einem Werk braucht, nicht restlos Rechenschaft ablegen muß, daß er intuitiv arbeitet. Vollkommene Bewußtheit könnte sogar stören. Die Wissenschaft dagegen sollte auch versuchen, quantifizierend anhand von Tonaufnahmen, auch mit Hilfe psychometrischer Methoden den Effekt eines Details der Wiedergabe noch näher zu bestimmen. Dazu jedoch kann dieses Referat, das ja nur die Aussagen der Interpreten betrifft, lediglich einen Anstoß geben.

### **„Norm und Realisation“: Modale Konzeption und Aufführungspraxis in der nordindischen Kunstmusik**

Geht man davon aus, daß die Musik nicht ein autonomes, gleichsam willensbegabtes Wesen ist, sondern eine menschliche kulturelle Praxis und Institution, so stellt sich die Frage nach Norm und Realisation in der Musik als Frage nach dem (musikalisch) handelnden Subjekt und den Instanzen, die sein Handeln bestimmen, und wie sie dies tun.

Das Raga-System Nordindiens repräsentiert dabei den Typus einer modellbasierten, seit Jahrhunderten mündlich tradierten Musik von hoher Stilisierung. Nicht ein notenschriftlich fixierter Text – ein „musikalischer Wortlaut“ – bildet im Bewußtsein des Musikers den normativen Gegenstand der Aufführung, sondern ein modales Konzept und, ästhetisch, dessen korrespondierender Charakter oder „Geschmack“, um in der Metaphorik der Sanskrit-Poetiken zu reden. Die Aufgabe des Musikers besteht darin, durch korrekte und inspirierte Darbietung des gewählten Raga dessen Atmosphäre im Bewußtsein der Hörer wachzurufen, ihren Geist, wie es heißt, zu „färben“.

Im Rahmen unserer Themenstellung ergeben sich damit zwei Fragen:

1. Welches sind die konstitutiven Merkmale von Ragas, und wie werden sie in klingende Musik umgesetzt?
2. Welche Schlüsse ergeben sich daraus für das Grundverhältnis, für das Spannungsfeld von Norm und Realisation in der indischen Musik?

Die konstitutiven Merkmale der nordindischen Melodiemodelle sind rasch genannt. Es sind dies ein bestimmter Tonvorrat, seine Hierarchisierung (d. h. die Gewichtung der Stufen), in manchen Ragas die Zuordnung von Regelverzerrungen, schließlich und vor allem eine Reihe von charakteristischen Phrasen. Der Stufenbau des indischen Tonsystems entspricht dabei mit sieben Grundstufen, von denen die II, III, IV, VI und VII halbtönig alterierbar sind, weitgehend der europäischen Ordnung von 12 Halbtonschritten in der Oktave. Die einzelnen Töne erhalten ihren Charakter oder „Tonus“ primär durch ihr jeweiliges Sonanzverhältnis zum Grundton, der im Bordun fortwährend erklingt, und sekundär durch die Beziehung zu den anderen Tönen. Die in einem Raga gebrauchten Töne bilden somit eine Konstellation von Intervallcharakteren, deren modale Gestaltung freilich erst – wie die Stufung in Haupt- und Nebentöne – den Gesamtcharakter des Raga ausprägt.

Der Tonvorrat wird immer in einer auf- und einer absteigenden Reihe angegeben, da die Zahl und Varietät der Töne veränderlich ist: Einerseits tritt die mögliche 7-, 6- oder 5-Stufigkeit oft nur in einer Richtung auf, andererseits kann die gleiche Grundstufe in verschiedener Form erscheinen (z. B. aufsteigend gr. Septime, absteigend kl. Septime). Die von Musikern auch im Unterricht gelehrt auf- und absteigenden Tonreihen der Ragas (Sanskrit *arohana* und *avarohana*) berücksichtigen außerdem bestimmte Zäsu-

ren, ggf. die Regelverzerrungen sowie obligatorische „Krümmungen“ (Richtungswechsel) der melodischen Linie.

Enthalten *arohana* und *avarohana* also bereits erste modale Merkmale, so kommt die eigentliche Gestalt eines Raga, seine tonräumliche Bewegungsform, erst auf einer weiteren Ebene zum Vorschein, im *calana*. Ein *calana* (wörtlich: Gang, Bewegung, Verlauf) ist die Darstellung eines Raga in einer Abfolge von etwa 8 bis 15 charakteristischen Phrasen, die den Raum von mindestens einer Oktave durchschreiten sollen. Entscheidend ist dabei nicht das exakte Erscheinungsbild der Einzelphrasen, sondern ihre „innere Form“: die Reihenfolge, in der die Töne erscheinen können, ihre relativen Dauern und Positionen zueinander, reguläre Funktionen sowie die Beziehungen, in die sie treten oder die sie vermeiden. Nach indischer Auffassung zeigt ein *calana* nicht nur die äußere Gestalt, die Strukturen und Merkmale eines Raga, sondern enthält auch dessen musikalische Atmosphäre, seinen „Grundklang“, den der erfahrene Hörer sofort erkennt.

Notenbeispiel 1a-d zeigt exemplarisch die beiden untersten Stufen, Materialleiter (*that*) sowie auf- und absteigende Tonreihen (*arohana*, *avarohana*), für den Nachmittags-Raga *Multani*, und seine Abgrenzung vom skalenidentischen Morgen-Raga *Miyan ki Tori*. Das hier und im folgenden gebrauchte Notations- bzw. Transkriptionsverfahren beruht auf einer Verbindung der indischen Buchstabennotation mit Elementen der europäischen Notenschrift. Die Tonbuchstaben repräsentieren die melodische Hauptbewegung, Achtel- und Sechzehntelnoten sowie Auslenkungen des angehängten Dauernstrichs repräsentieren Neben- und Durchgangsbewegungen sowie stiltypische Verzerrungen.

Jede der gepunkteten oder gestrichelten Linien des Systems repräsentiert eine Stufe des Raga im Umfang von anderthalb Oktaven. Die Buchstabensäule am linken Rand gibt die Tonnamen der Materialskala mit ihren Initialen wieder. Setzt man den Grundton des Raga mit *c*<sub>1</sub> gleich, so geben die Linien von unten nach oben gelesen den folgenden Ausschnitt des Tonraums wieder: P = Pancama = *g* (= Quinte der unteren Oktavlage), d = Dhaivata = *as* (Kleinbuchstabe d statt D wegen Tiefalteration der Sexte), N = Nishada = *h*, S = Shadja = *c*<sub>1</sub> (= Grundton der mittleren Oktavlage, fett gestrichelte Linie), r = Rishabha = *des*<sub>1</sub>, g = Gandhara = *es*<sub>1</sub>, m = Madhyama = *fis*<sub>1</sub>, P = Pañcama = *g*<sub>1</sub>, d = Dhaivata = *as*<sub>1</sub>, N = Nishada = *h*<sub>1</sub>, S = Shadja = *c*<sub>2</sub> (= Oberoktave des Grundtons). Die Materialleiter der beiden Ragas entspricht also dem sogenannten „Zigeuner-Moll“ mit zusätzlich erniedrigter zweiter Stufe. Dieser Tonvorrat ist für beide Ragas – *Multani* und *Miyan ki Todi* – verbindlich, d. h. das Singen oder Spielen jedes anderen Tones wäre ein Fehler. Über dem Tonliniensystem befindet sich abgesetzt noch eine durchgezogene Linie als Zeitleiste, in die bei Bedarf das jeweilige Tala-Metrum (oder ein Sekundenpuls) eingetragen wird (s. u.).

c' des' es' fis' g' as' h' c'' h' as' g' fis' es' des' c'

Notenbeispiel 1a: Materialleiter Ragas *Multani* und *Miyan ki Todi*.

Auf der nächsten Stufe, den Raga-Reihen *arohana* und *avarohana*, kommen bereits bestimmte modale Merkmale, wie die Auslassung von Tönen, zum Ausdruck. In *Miyan ki Todi* (Notenbeispiel 1b) wird im Aufstieg die Quinte P ausgelassen, im Abstieg bildet erstens die hochalterierte Quarte m einen *vakra svara*, eine Krümmungsstufe, auf der in charakteristischer Bewegung (m d m) ein kurzer Richtungswechsel erfolgt, wird zweitens zwischen m und r die kleine Terz g ausgelassen (oder durch ein Portamento m-r ersetzt), und ist drittens r erneut *vakra*-Stufe. Delikat ist also vor allem die Behandlung der Quinte P: sie erscheint nur absteigend und auch nur dann, wenn der Abstieg nicht über m, die hochalterierte Quarte, hinausgeht.

Notenbeispiel 1b: *arohana/avarohana* Raga *Miyan ki Todi*.

In *Multani* liegen die Verhältnisse einfacher (Notenbeispiel 1c). Im Aufstieg werden die Sekunde r und die Sexte d ausgelassen, im Abstieg ist die Tonreihe vollständig. Charakteristisch ist der Angang von g mit Portamento (*mind*) von m, es ist außerdem möglich, die Darstellung der aufsteigenden Reihe (*arohana*) mit der Septime N der unteren Oktavlage zu beginnen. Manche Musiker berücksichtigen in *arohana/avarohana* schon die relative Gewichtung der Tonstufen sowie charakteristische Gestaltungsmomente: in *Multani* beispielsweise dann die Ausführung der primären und sekundären Hauptstufen P (Quinte) und S (Grundton) als Haltetöne und die zweifache Ausführung des Portamento auf g (Notenbeispiel 1d).

Notenbeispiel 1c: *arohana/avarohana* Raga *Multani*, erste Version.

Notenbeispiel 1d: *arohana/avarohana* Raga *Multani*, zweite Version.

Erst auf der nächsten Ebene, dem *calana*, einer Reihe von charakteristischen Phrasen, kommt dann die eigentliche Gestalt eines Raga, seine tonräumliche Bewegungsform und die Gewichtung der Töne zum Vorschein. Notenbeispiel 2 gibt einen *calana* im Raga *Multani*. Die Struktur basiert auf der Zentrierung von P als primärem und S als sekundärem tonalem Schwerpunkt, die als Bordunstufen einen perfekten Konsonanzgrad besitzen und die Melodiebewegung auf sich ziehen. Diese Grunddisposition wird noch verstärkt durch das spezifische und analoge tonale Umfeld beider Stufen: die Umlagerung mit einem starken unteren, als Vorhalt und Leitton wirkenden Halbton, namentlich mit m und N, und einem schwachen oberen Halbton, d und r, die als dunkle Farbwerte, aber auch mit absteigender Leittonfunktion eingebracht werden. Die bizen-trische Symmetrie in den wichtigsten Tonbeziehungen ist also offenkundig. Wesentlich ist dabei, daß durch den perfekten Konsonanzgrad von P und S die formale Bizentrität zugleich aufgehoben ist. P und S erscheinen als Wiederholung oder Identitäten zweiten Grades (wenn Prime und Oktave Identitäten ersten Grades repräsentieren), als korrelierende, nicht als getrennte Gravitationspunkte in Quint-/Quartrelation. Die Symmetrie ist aber nicht vollkommen. Denn Quarte und Quinte sind verschiedene Intervalle. Der Leitton m der fünften Stufe steht zum Grundton in einem anderen Verhältnis als der Leitton N des Grundtons zur fünften Stufe. P und N gehen daher eine stärkere Beziehung ein als S und m. Ihre charakteristische Form ist die konsonante Auflösung eines Haltetons N in P, exemplarisch hier in der Phrase gmPN--NdP--. Eine vergleichbar wichtige und ausgeprägte Phrasenrelation S-m ist unüblich. Das Pentachord S-P wird stattdessen durch die kleine Terz g geteilt, die – in vollkommener musikalischer Logik – niemals als Halteton erscheint – der ein weiteres Zentrum bilden würde –, sondern als einfaches charakteristisches Intervall im Angang der beiden Haupttöne (Notenbeispiel 2).

Der *calana* ist allerdings keine konzertante Darbietungsform. Im Unterricht gelehrt und theoretisch diskutiert, faßt er die melodische Substanz eines Raga zusammen, die dann in den verschiedenen Aufführungsmodellen zur Entfaltung gebracht wird. Erst in ihnen kommt daher das für die Raga-Musik grundlegende Variationsprinzip zum Tragen. Variation, Abwandlung, Auszierung, Kombination und Rekombination eines begrenzten Materials sind daher die aufführungspraktischen Verfahrensweisen im Raga. Dem entspricht, wie wir sahen, die Anlage der charakteristischen Phrasen: Sie sind einfach, kurz, und – wenige. Ihre konkrete Gestaltung und Verarbeitung aber ist ganz in die Verantwortung des einzelnen Musikers gestellt.

Notenbeispiel 3 zeigt beispielhaft die Umsetzung, die „Realisation“ des dargestellten normativen Gehalts von *Multani* in der Aufführungspraxis. Die Transkription gibt die Entwicklung und Ausgestaltung des Haupttons P und der Septime N in einer *Multani*-Aufnahme der Sängerin Hirabai Barodekar von 1962 wieder. Da der Darbietung ein metrisiertes, von *Tabla*-Trommeln begleitetes Aufführungsmodell zugrunde liegt, ist das *Tala*-Metrum hier in die Zeitleiste des Transkriptionssystems eingetragen. Vorliegendes Metrum ist *Ektala* mit 12 *matra* (Zählzeiten). Die Durchläufe des *Tala*-Metrums werden mit römischen Ziffern zwischen Zeitleiste und Tonlinien, die einzelnen *matra* (Zählzeiten) mit arabischen Ziffern über der Zeitleiste gezählt. Die Transkription beginnt also im VIII. *Tala*-Durchlauf kurz vor der 2. *matra* (VIII/2) und endet im XI-

II. Durchlauf auf der 10. *matra* (VIII/10). Die Dauer einer *matra* beträgt hier etwa drei Sekunden. Die zeitliche Struktur der gesungenen Töne und Phrasen ergibt sich aus der Relation der Tonbuchstaben (bzw. Notenzeichen) und ihres angehängten Dauernstrichs zum Tala-Metrum. Der Dauernstrich gibt außerdem Schleif- und Gleitbewegungen wieder. Phrasenenden werden durch einen Apostroph gekennzeichnet.

Der transkribierte Ausschnitt entspricht mit der tonräumlichen Entwicklung von P und N einer variativen Ausgestaltung der Phrasen 5-8 des oben gegebenen *calana* (vgl. Notenbeispiel 2). P, der primäre Hauptton des Raga, wird an der Stelle VIII/5 zum erstenmal als Halteton erreicht, und zwar in direktem Angang von g, der Terz. Dieser zwar mögliche, gegenüber dem Angang von m, der Quarte, in der allgemeinen Praxis aber sekundäre Angang des Haupttons, wird von Hirabai Barodekar in dieser Aufnahme gleichberechtigt mit der Verbindung m-P eingebracht und bezeichnet insoweit eine Abweichung von der Norm, ohne freilich die „Grammatik“ des Raga zu verletzen. Um die starke farbliche Wirkung des Schrittes g-P auszugleichen, erfolgt denn auch anschließend der Angang der Quinte von ihrem Leitton (VIII/7). Im weiteren Verlauf des Tala-Zyklus VIII wird die Quinte P als Schluß- und Spitzenton von Phrasen in immer neuen Varianten angegangen, in IX/3-4 und IX/5-6 folgen kontrastierende Phrasen mit anschließendem Abstieg auf S bzw. N. Die charakteristische Verdopplung der Terz g mit Portamento m-g ist dabei an vielen Stellen zu beobachten.

In dem Abschnitt X/4 bis XI/12 tritt nunmehr ab X/12 die kleine Sexte d als Durchgangston, d. h. als Farbwert für P, hinzu. Die Quinte bildet erneut, bis XI/6, den Schlußton aller Phrasen, mit der kontrastierenden Deszendenzfigur in XI/7 wird der dicht bewegte Abschnittsschluß eingeleitet. Die Passage ist ein Musterbeispiel permutativer, kombinatorischer Variantenbildung in einem modalen Melodiesystem. Ab XII/2 wird die Septime N als neue Entwicklungsstufe, d. h. als neuer Spitzenton hinzugenommen, sie erweitert zugleich den Spielraum für die Gestaltung von P. Kernphrase ist, analog zur *calana*-Phrase 7 (Notenbeispiel 2), die Folge gmPN----dP-- in XIII/1-2. Um die charakteristische Spannungswirkung der übermäßigen Quinte g-N (bzw. N-g) gegenüber den konsonanten Haupttönen P und S verstärkt zur Geltung zu bringen, läßt Hirabai Barodekar hier alle Phrasen, die nicht auf N selbst enden, auf g zurückfallen, P bildet jetzt also den Achsen-, aber nicht den Schlußton. Die große Abstiegsbewegung von XIII/8 bis XIII/10 beendet die Entwicklung der Septime. Die geforderte Auslassung von r und d im Aufstieg wird im übrigen durchgängig beachtet.

Welche Schlüsse ergeben sich aus diesen Befunden für das Grundverhältnis, das Spannungsfeld von „Norm und Realisation“ in der indischen Musik?

1. Norm ist in der Raga-Musik keine absolute Kategorie. Während die Töne eines Raga, ihre Gewichtung und Beziehungen eine feste, „normative“ Tiefenstruktur bilden, ist die Außenseite des Raga variabel und dynamisch. Verschiedene Musiker können verschiedene Aspekte des Raga herausarbeiten, ohne daß seine Identität gefährdet schiene. Aber auch die Tiefenstruktur erweist sich im weiträumigen Zeitvergleich als variabel. Einzelne Töne etwa können schrittweise an Gewicht gewinnen oder verlieren, und mit ihnen ändern sich schrittweise auch charakteristische Phrasen und Bewegungsform.

2. Der indische Musiker ist weder reiner Komponist noch reiner Interpret. Sein Gegenüber ist nicht ein Werk und dessen Autor. Er reproduziert, interpretiert und redefiniert vielmehr ein mit der Macht der Tradition ausgestattetes Wissen. Norm und Realisation sind noch nicht zu Chiffren einer Arbeitsteilung, wenn nicht Entfremdung, im musikalischen Alltag geronnen. Durch den Verzicht auf Notation, den Wegfall der Übersetzung von Zeichen in Klänge und durch die korrespondierenden Lernformen – die Imitation des Lehrers – entsteht eine größere innere Nähe, eine unmittelbarere Ab-rufbarkeit und Präsenz der Musik im Bewußtsein. Das normative Moment im Raga wandelt sich mehr und mehr zu einem internalisierten generativen Vermögen. Die Offenheit und Variabilität im Raga schließlich ruft die eigenständige schöpferische Potenz in ihm auf, und es sind Originalität und Erfindungskraft, die über den Rang eines Musikers wesentlich entscheiden.

3. Die große Mehrzahl der nordindischen Ragas, insbesondere das Standardrepertoire von 50-70 Ragas, sind traditionell, also kollektiv legitimiert. Indem die Instanz des Komponisten entfällt und indem die Hörer durch Zurufe auf den Vortrag des Solisten reagieren können, ist die Kommunikationsstruktur der Aufführungssituation im Sinne der musikalischen Kommunikationstheorie von Christian Kaden weniger komplex und rückkopplungsreicher als im europäischen Kammermusik-Konzert.

4. Der Verzicht auf präskriptive Notation, der Prozeßcharakter und damit die prinzipielle Nicht-Abgeschlossenheit der Musik provozierten eine fortgesetzte Erneuerung aus sich selbst. Indische Musik ist in einem ausgezeichneten Sinne immer zeitgenössisch.

Hinweis: Bei der Schreibung indischer Eigennamen und Termini wurde auf die diakritischen Zeichen der wissenschaftlichen Umschrift verzichtet.

#### Literatur:

Nazir Ali Jairazbhoy: *The Rags of North Indian Music*, London 1971.

Walter Kaufmann: *The Ragas of North India*, Bloomington 1968.

Hans Neuhoff: *Yaman und Multani. Konstanz, Variabilität und Veränderung in zwei nordindischen Ragas*, Frankfurt a. M. 1995.

Bonnie Wade: *Khyal. Creativity within North India's Classical Music Tradition*, Cambridge 1984.



The image shows a handwritten musical score for Raga Multani by Hirabai Barodekar. The score is organized into four systems, each containing three staves. The first staff of each system is a melodic line with notes and ornaments. The second and third staves are rhythmic patterns, likely for tabla or mridangam. The score is divided into four sections, each starting with a Roman numeral (I, II, III, IV) and a measure number (1-8). The notation is dense and characteristic of Indian classical music notation.

Notenbeispiel 3: Raga *Multani*, Hirabai Barodekar.

Brian Currid

## Die Akustik der nationalen Öffentlichkeit

Nationen haben einen Klang. In seinem bahnbrechenden Werk über die Nation und Nationalität, *Imagined Communities*, hat Benedict Anderson den Neologismus „Unisonanz“ erfunden, um den Klang der Nation zu beschreiben.<sup>1</sup> Ich zitiere: „Nationalhymne, zum Beispiel. Zu nationalen Feiertagen gesungen [...]. In diesem Absingen gibt es eine Erfahrung der Simultaneität. Genau in jenem Moment singen völlig unbekannte Leute die selben Worte zur selben Melodie [...]. [Nationalhymnen] bieten Gelegenheiten zur Unisonanz an, zur widerhallenden physischen Realisierung der ‚imagined community‘.“<sup>2</sup>

Obwohl Andersons kurze Erklärung des Nationalklangs einen hilfreichen Ausgangspunkt ausmacht, scheitert seine Analyse der Erfahrung der klingenden Simultaneität der Nation daran, daß die Geschichte dieser Erfahrung nicht konkretisiert wird. Mit anderen Worten wirkt Unisonanz in Andersons Analyse ahistorisch: In einer Arbeit, die sich der Geschichtlichkeit der Nation widmet, wird ironischerweise der Affekt der „imagined community“ im Klang einfach angenommen, als etwas Konstantes, außerhalb der Geschichte und deshalb auch frei von gesellschaftlichen Gegensätzen. Andererseits wird in Versuchen, dieses Phänomen zu historisieren, die automatische Wirkungsmacht der Massenkultur in der Produktion von nationaler Erfahrung vorausgesetzt: Hier werden Radio, Kino, und Schallplatten nur als Instrumente begriffen, die einen vorher gegebenen Klang der Nation vermitteln und verstärken.<sup>3</sup>

Hier haben wir dann zwei verschiedene Probleme, was diese Theorie der Klangnation betrifft. Erstens: Wie war die Nation historisch mit einer bestimmten Form der akustischen Erfahrung verbunden, und wie können wir deren Geschichtlichkeit theoretisieren? Zweitens: Wie können wir die Rolle der Massenkultur in der Zusammensetzung dieser Klangphantasie beschreiben, ohne dabei die komplexe Historizität von massenkulturellen Formationen zu übersehen – deren Institutionen, Praktiken und Öffentlichkeiten?

Die neue, vor allem anglo-amerikanische Fortsetzung der deutschen Debatten zur Frage der Öffentlichkeit erweist sich als sehr hilfreich beim Nachdenken über die Nation und Nationalität.<sup>4</sup> In diesem Vortrag wird der Frage nachgegangen, wie beide

<sup>1</sup> Auch wichtig für meine Theoretisierung der Nation sind George Mosse: *The Nationalization of the Masses*, Chicago 1976; Homi K. Bhabha: *DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation*, in: *Nation and Narration*, hrsg. v. H. Bhabha, London 1990; u. Lauren Berlant: *The Anatomy of National Fantasy*, Chicago 1991.

<sup>2</sup> Benedict Anderson: *Imagined Communities*, London 1983, S. 132.

<sup>3</sup> S. z. B. Eric Hobsbawm: *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge 1990, S. 142.

<sup>4</sup> S. vor allem Lauren Berlant: *National Brands/National Body: Imitation of Life*, in: *The Phantom Public Sphere*, hrsg. v. Bruce Robbins, Minneapolis 1993; Michael Warner: *The Mass Public and the Mass Subject*, in: *Habermas and the Public Sphere*, hrsg. v. Craig Calhoun, Cambridge (Ma.) 1992.

Formen der Geschichtlichkeit unter diesem Konzept präziser beschrieben werden können. Es ist auch Zweck dieses Vortrags, darauf hinzuweisen, wie der Begriff der Öffentlichkeit in seiner neuen Gestalt die Musikwissenschaft bereichern kann, und auch wie ein Umfunktionieren dieses Begriffs zu einer Akustik der Öffentlichkeit der Musikwissenschaft einen zentraleren Platz in der Gesellschaftsforschung ermöglicht. Erstens wird der theoretischen Frage kurz nachgegangen, und weiter wird anhand eines kurzen Beispiels gezeigt, wie sich dieser Begriff in die Forschung der Klangnation umsetzen läßt.

### Zu einer Theorie des Klangs der Öffentlichkeit

Während Kulturkritiker und Wissenschaftler in letzter Zeit angefangen haben, die visuelle Kultur der Öffentlichkeit in Film, Werbung und Fernsehen genauer zu beschreiben, bleibt im großen und ganzen der Klang der Öffentlichkeit untheoretisiert. Aber wenn man zurück zum Urtext der Öffentlichkeitsdebatte schaut, sieht man, daß die Musik schon eine zentrale Rolle in der Formation einer bürgerlichen Öffentlichkeit zugeschrieben worden ist. Mehr als nur eine von vielen Sphären, in der diese geschichtliche Entwicklung stattgefunden hat, ist die Musik, laut Habermas, der Ort der sozialen Praxis wo diese Transformation sich am stärksten zeigt. Er schreibt: „*Strenger noch als am neuen Lese- und Zuschauerpublikum läßt sich am Konzertpublikum die Verschiebung kategorial fassen, die nicht eine Umschichtung des Publikums im Gefolge hat, sondern das 'Publikum' als solches überhaupt erst hervorbringt.*“<sup>5</sup> Habermas' mehr oder weniger vage Thesen über die Rolle der Musik in dieser Geschichte wurde von den neueren empirischen und theoretischen Arbeiten von Musikwissenschaftlern und Historikern bestätigt; vor allem die Arbeiten von Hanns Werner Heister und James Johnson zeigen, daß ein dialektisches Verhältnis zwischen der Geschichtlichkeit der musikalischen Praxis und den Formationen der Öffentlichkeit besteht. Transformationen in der Öffentlichkeit trugen dazu bei, die gesellschaftlichen Formen der musikalischen Praxis zu verwandeln, und Änderungen in der musikalischen Praxis wirkten gleichzeitig transformativ auf die historische Verfassung der Öffentlichkeit.<sup>6</sup>

Aber diese Tradition der Öffentlichkeitstheorie hat zwei verschiedene Probleme: Erstens, ein politisches Problem: Habermas' Geschichte des Zerfalls der Öffentlichkeit fetischisiert eine bestimmte Form der Öffentlichkeit, die liberale bürgerliche Öffentlichkeit der Aufklärung; wie Negt und Kluge argumentieren, müssen einer Analyse der Öffentlichkeit die Bedingungen deren Funktionierens bewußt sein, um die strukturierenden Instanzen der Macht, die die Formation von unterschiedlichen Formen der Öffentlichkeit bestimmen, zu beschreiben, d. h. um eine wirklich kritische Darstellung dieser Problematik zu sein.<sup>7</sup> Dieses Problem ist aber auch ein Empiri-

<sup>5</sup> Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M. 1990, S. 101.

<sup>6</sup> Hanns Werner Heister: *Das Konzert: Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven 1983; James H. Johnson: *Musical Experience and the Formation of a French Musical Public*, in: *Journal of Modern History* 64 (1992).

<sup>7</sup> S. vor allem Oskar Negt und Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1972. Miriam Hansens Einleitung zur englischen Übersetzung von Negt und Kluges *Öffentlichkeit und*

ches: Dabei wird anderen Formen der Öffentlichkeit weniger Beachtung geschenkt oder sie werden zu pauschal beschrieben. Habermas' Geschichte des Zerfalls scheitert, weil sie die Spezifität der Massenkultur nicht fassen kann, da sie die Massenkultur nur als Zerfall sieht, und nicht als eine historisch spezifische Form der Produktionsweise der Öffentlichkeit anerkennt.

Wenn der amerikanische Kulturkritiker Michael Warner schreibt, im Westen bedürfe Öffentlichkeit der Ikonizität, um überhaupt funktionieren zu können, kann man dem hinzufügen, daß „öffentlich“ zu sein einer Resonanz, eines Klages, einer Stimme bedarf.<sup>8</sup> Wie Bild sind auch Stimme und Klang Orte der Machtauswirkung. Der ungleiche Zugang, den unterschiedliche Körper und ihre „Subjekte“ zur Öffentlichkeit haben, wird nicht nur visuell etabliert, sondern auch akustisch. Die Stimmen, die in der institutionalisierten Öffentlichkeit gehört und wahrgenommen werden, die Art und Weise, in der diese Stimmen als symbolische Orte des Handelns und der Subjektivität konstruiert oder nicht konstruiert werden, die Beziehung der Stimme zur Körperlichkeit: Jeder dieser Faktoren ist Bestandteil des Funktionierens der Öffentlichkeit – nicht als ideale „Sprachgemeinschaft“, sondern als eine bestimmte, geschichtliche Inszenierung der Macht.

Andersons Klangnation muß sich also mit der akustischen Architektur einer nationalen Öffentlichkeit auseinandersetzen. Um unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf den Klang der Nation, sondern auch spezifisch auf die Formation nationaler Öffentlichkeiten zu lenken, schlage ich vor, daß wir uns mit der Akustik der nationalen Öffentlichkeit befassen, das heißt, mit den ideologischen und materiellen Bedingungen für die klangliche Erfahrung der nationalen Öffentlichkeit.<sup>9</sup> Die Nützlichkeit dieser etwas unbeholfenen Phrase besteht darin, daß Akustik eine Zweideutigkeit behält: Einerseits ist die Akustik eine Physik des Klages, die behauptet, die empirische Realität des Klages zu modellieren; andererseits ist „Akustik“ normativ: Es gibt eine gute und eine schlechte Akustik, Distributionen und Architekturen, die mehr oder weniger für bestimmte subjektive Erfahrungen des Klages geeignet sind. Eine Diskussion der Akustik der nationalen Öffentlichkeit muß diese zwei Bedeutungen beinhalten: eine Beschreibung des empirischen Klages der Nation und eine Investigation der mannigfaltigen Formen der Klangnation, die historisch um die Hegemonie gekämpft haben.

---

*Erfahrung* (Minneapolis 1993) stellt einen kritischen Überblick dieser Debatten dar. Zum Thema Öffentlichkeit und Faschismus s. u. a. das Sonderheft *Faschistische Öffentlichkeit* von Ästhetik und Kommunikation 7 (1976).

<sup>8</sup> Warner, *Mass Public*, S. 385.

<sup>9</sup> Mehr dazu in meiner Dissertation, *The Acoustics of National Publicity: Music in German Mass Culture, 1924-1945*, Chicago 1998. S. auch Brian Currid: „Es war so wunderbar!“ Zarah Leander, ihre schwulen Fans, und die Gegenöffentlichkeit der Erinnerung, in: *montage/av* 7.1 (1998), S. 63-73.

### Beispiel Wunschkonzert

Die Filmmusik bietet sich an, als geeignetes Objekt für eine solche Studie. Die folgende Analyse entstammt einem größeren Projekt, das sich der Film- und Unterhaltungsmusik der Zeit der Weimarer Republik und der Nazizeit widmet.

*Wunschkonzert* (Regie: Eduard von Borsody), uraufgeführt am 30. Dezember 1940, war einer der erfolgreichsten Filme des Dritten Reiches. Sein Titel, wie Sie vielleicht schon wissen, deutet auf die Radiosendung hin, die seine Handlung organisiert: das *Wunschkonzert für die Wehrmacht*. Diese Sendung wurde bald nach dem deutschen Überfall auf Polen sonntags ausgestrahlt und wurde durch die „Wünsche“ von Hörern an der Front und in der Heimat strukturiert.<sup>10</sup>

Die vorletzte Szene, Teil einer längeren Darstellung eines Wunschkonzertes, erlaubt uns, die Akustik der nationalen Öffentlichkeit näher zu betrachten. Zu diesem Zeitpunkt im Film wird die Aufmerksamkeit der Filmzuhörer und -zuschauer auf den Klang einer nationalen Elternschaft gelenkt: Zuerst liest Heinz Goedeke, der Sprecher des Wunschkonzertes, begleitet vom Klang eines schreienden Babys, eine Liste der Söhne, die den Soldaten an der Front geboren sind, und im folgenden Ausschnitt wird eine Dramatisierung der Mutterschaft als musikalisches Pathos in der Resonanz der domestischen Sphäre gezeigt, wo man den Klang einer Aufopferung für die Nation hören soll.

Diese Szene ist überfüllt mit den Requisiten der nationalen Symbolik und erscheint am Anfang als eine einfache Repräsentation der Fantasie einer hypernationalen Akustik.<sup>11</sup> Die Einstellungen in dieser Szene bieten eine Serie dar, die mit dem Sendeort anfängt: zuallererst sehen wir Goedeke, wie er das Pathos einer trauernden Mutter für ihren gefallenen Sohn nachmacht: Er liest den Brief dieser Mutter vor, in dem sie darum bittet, das Lied „Gute Nacht Mutter“, das ihr von ihrem Sohn vorgesungen worden sei, „noch mal zu hören“. Dann folgen zwei Einstellungen des Musizierens: eine des Dirigenten, der den Wunsch der Mutter erfüllt, und eine des Sängers selbst, Wilhelm Strienz.

Nachdem das Lied beginnt, wird in einem Versuch, unterschiedliche Räumlichkeiten als national und mütterlich zu betonen, diese Serie noch weiter geführt. Erst sehen wir im Senderraum eine Einstellung vom Hinterkopf eines Mannes; diese den Zuschauern von früher im Film bekannte Einstellung kann nur für den Kopf Hitlers stehen, der zwischen den Orten des Sendens und Empfangens vermitteln soll. Diese hyperexplizite Nationalisierung des Radiohörens wird in der nächsten Einstellung eines Volksempfängers noch deutlicher. Der Rest dieser Szene führt die Serie von implizit nationalen Ikonen weiter, tiefer ins Heim: nach dem Volksempfänger eine Büste Beethovens, dann die Klaviertastatur, ein Bild des Sohnes im Uniform, Blumen, und letztendlich die neben dem Fenster sitzende Mutter selbst. Vom Senderraum bis zum Fenster bleibt der Ton gleich, und die durch Hitlers Kopf vermittelte Stimme des

<sup>10</sup> Vgl. die Interpretationen dieses Films in: Marc Silberman: *German Cinema: Texts in Context*, Detroit 1995; Linda Schulte-Sasse: *Entertaining the Third Reich*, Durham 1996; David Bathrick: *Making a National Family with the Radio*, in: *New German Critique* 62 (1997).

<sup>11</sup> Der Begriff des „National Symbolic“ stammt von Berlant, *Anatomy*, S. 22-23.

Sängers füllt den Raum der Mutter. Ein akustischer Raum ist damit geschaffen, wo das Empfinden des einzelnen mit dem der ganzen Nation übereinstimmen soll.

Im Kontext des Films im g a n z e n aber ist dieser Überfluß an nationaler Symbolik von Widerspruch bedroht: Diese Szene artikuliert nämlich mit einer früheren Szene im Film, in der das Radio eine ganz andere Rolle in einer ganz anderen Akustik der nationalen Öffentlichkeit spielt. Diese frühere Szene, am Anfang des Films, produziert Heimat als eine kohärente, resonante Topographie, illustriert aber gleichzeitig, wie das Rufen des Radios diese Kohärenz nicht zusammenhält, sondern durch die Vorlesung der Kriegserklärung das utopistische Idyll der Kleinstadt zerstört. Diese Störung wird in folgender Sequenz auch gezeigt: in noch einer Szene, die Mutterschaft und Nation in der häuslichen Sphäre darstellen soll, sehen wir den Sohn, in Uniform, wie er das Adagio aus Beethovens *Pathétique*-Sonate spielt, was überemphatisch (dreimal) als Beethoven gekennzeichnet wird. Aber dieses Hauskonzert wird dann sofort vom Klang der singenden, auf der Straße marschierenden Soldaten gestört. Dieser neue Klang funktioniert bestimmt als Übergang zwischen dieser häuslichen Szene und einer anderen Szene der Heimat, eine neue, parallele Erzählstruktur, aber die funktionalistische Erklärung kann nicht überdecken, wie diese zwei akustischen Formationen der Nation – als innen und außen, zeitlos und geschichtlich – einander widersprechen.

Um zurück zu der vorher erwähnten Szene zu kommen: Hier wird dieses Problem wieder dargestellt, indem der Film einen Schlager, „*Gute Nacht Mutter*“, nutzt, um mütterliche Liebe zu betonen. Hier tauchen die zwei Zeitlichkeiten der nationalen Akustik wieder auf, die Nation als eine Serie von Klangereignissen in der populären Sphäre und die Nation als ahistorischer akustischer Raum der Klassik. Mutterschaft und Radio, zwei Formen der nationalen Vermittlung, behaupten hier, beides zu sein, aber die Serialität dieser Einstellung kann diesen Anspruch nur verneinen.

Das Pathos in Text und Musik (mit ihren melancholischen großen Septimen und großen und kleinen Terzen) wird unterstützt von der Kamera und ihrer langsamen Aufzeichnung der Leere des Zimmers. In den letzten zwei Zeilen des Liedes stoppt die Kamera bei der weinenden Mutter am Fenster, die fast rhythmisch eine Träne von ihren Augen wischt. Hier werden die Zuschauer an die frühere Szene erinnert, und an ihre andere Akustik, da dieses Fenster dasselbe ist, durch das der Klang der Soldaten vorher in das mütterliche Zuhause eingedrungen war und dieses Interieur zerstört hatte.

Aber der Argumentationsversuch dieser Szene, Radio könne mit der Sentimentalität eines Schlagers vom letzten Jahr diese Mutter trösten, paßt nicht zur früheren akustischen Darstellung der Nation als Interieur und ihrem bildungsbürgerlichen Mobiliar (Büste, Klavier, Blumen), das von Einstellungsfolge und -rhythmus nationalisiert wird. Man könnte vielleicht behaupten, daß der Film einfach zwei unterschiedliche akustische Formationen der Nation als äquivalent darstellen will, unterhaltend und ernst, modern und klassisch, Radio und Hausmusik, wenn die Handlung selbst diese Logik nicht verbieten würde: Es bleibt unvorstellbar, daß der jetzt tote Sohn, der am Anfang des Films *B e e t h o v e n* spielt und dessen musikalischen Tod der Zuschauer absurderweise sieht, als er während einer Schlacht Reger auf der Orgel spielt, ir-

gendwann Kinderliebe durch die Sentimentalität des Schlagers ausgedrückt hätte, wie der Brief der Mutter behauptet. Die Imitation der Sohnesstimme durch die Stimme des Schlagersängers dissoniert mit der früheren Tondarstellung von familiärem Glück, und die Darstellung des Bildungsbürgertums in der früheren Szene verbietet diese massenkulturelle Möglichkeit. Der Versuch des Films, Ernste und Unterhaltungsmusik, d. h., die Akustik des Radiosendens und die des bürgerliche Interieurs zusammenzusetzen, zeigt nicht ihre Vereinbarkeit, sondern ihre Dissonanz.

Diese Dissonanz wird durch andere, außerfilmische Beweise verstärkt: In einem von vielen Sicherheitsdienst-Berichten über den Film oder die Radiosendung Wunschkonzert wird folgendes berichtet: „In der Musik zum Feierabend übertragen vom Reichssender Leipzig am 3.2. ist das Lied Gute Nacht Mutter als Tanzlied gespielt worden. Es wird geltend gemacht, daß dieses Lied, auch wenn es schon früher gespielt und offenbar auch auf Schallplatten aufgenommen worden sei, sich seinem Inhalt nach wenig als Tanzlied eigne [...], da es durch den Film Wunschkonzert für viele Volksgenossen in eine bestimmte tragische Situation gestellt sei.“<sup>12</sup>

Die Popularität dieses Schlagers wird selbst ein Problem, da sie sich nicht an die akustische Fantasie des Films binden läßt. Also ist der Versuch des Films, den Gegensatz zwischen dem Radio als Vermittler eines kollektiven, nationalen, populären Erfahrungshorizonts einerseits und dem Heim, als akustische Realisierung von Bildung und Familie andererseits, zu überwinden, nicht nur unbeholfen; genau die Popularität des Liedes außerhalb des Films fungierte als ein akustisches Problem in der Fantasie eines nationalen Klangs. Der Versuch durch die Verbannung des Widerspruchs eine kohärente Akustik der nationalen Öffentlichkeit zu produzieren, scheitert sogar in seiner extremen, faschistischen Formulierung; vielmehr stellt dieser Versuch die konstitutive Rolle dieses Gegensatzes in der Formation der Nation überhaupt bloß.

Sogar wenn man auf den Klang des Dritten Reiches hört, kann man erfahren, wie die Forschung einer Akustik der nationalen Öffentlichkeit Stellen des gesellschaftlichen Widerspruchs bloßstellen kann: zwischen dem Interieur und dem Nationalen, zwischen dem Nationalen und dem Populären, zwischen Bildung und Unterhaltung. Wichtig ist, daß der Raum des Klangs selbst die Materialität dieser Gegensätze beinhaltet: Eine Studie der Musik allein kann uns nicht in der Sache dieses nationalen Affekts und seiner Historizität aufklären. Diese Arbeit bedarf dann mehr als einer reinen musikwissenschaftlichen Methodologie und muß auch mit dem Werkzeug der Medien- und Filmwissenschaften arbeiten. Aber ein genauer Blick auf die Bedingungen seiner Produktion, seine Akustik, kann ein klareres Bild vermitteln, nicht nur von der Rolle der Musik in der Gesellschaft, sondern von der Gesellschaft im allgemeinen, und kann eine neue Ebene der musik-gesellschaftlichen Forschung darstellen.

<sup>12</sup> Heinz Boberach (Hrsg.): *Meldungen aus dem Reich*, Herrsching 1984, S. 2035.

Albrecht von Massow

### **Musikverstehen ohne Vorwissen? – Zum Verhältnis zwischen Musikgeschichte und Musikanthropologie**

Die Möglichkeit einer anthropologischen Musikwissenschaft wird immer wieder von zwei Seiten her in Frage gestellt: seitens der historischen Musikwissenschaft mit dem Hinweis, daß das Mensch-Sein sich im Laufe der Geschichte wandelt, und seitens der vergleichenden Musikwissenschaft mit dem Hinweis, daß das Mensch-Sein je nach Kultur verschieden ist. Zu fragen ist aber umgekehrt, ob nicht historische und vergleichende Musikwissenschaft ihrerseits, wenn sie beim Verstehen von Musik Selbstverständliches und Naheliegendes in Anspruch nehmen, unter anderem von anthropologischen Voraussetzungen ausgehen. Aber kann anthropologische Mutmaßung plausibel machen, daß und wie es solche Grundlagen gibt? – Eine Antwort müßte philologisch unbefriedigend bleiben; denn dort, wo Selbstverständliches ohne explizite Erläuterung vorausgesetzt wird, läßt es sich schwer nachweisen, wenn kein Anlaß besteht, darüber zu sprechen, und deswegen hierzu wenige oder keine Aufzeichnungen existieren. Sträng genommen müßte eine historisch-philologische Forschung sich hier auf die Aussage beschränken, daß Selbstverständliches nicht nachweisbar ist, daher auch nicht Kriterium einer wissenschaftlichen Forschung sein darf. Sie müßte konsequenterweise überhaupt die Möglichkeit des Verstehens sowohl zwischen Zeitgenossen als auch über größere Zeiträume hinweg anzweifeln, damit aber auch ihre eigene Möglichkeit, nämlich verstanden zu werden. Jedes Wort und Zeichen müßte immer wieder, nicht nur bei seinem erstmaligen Auftreten, dahingehend überprüft werden, ob es sich überhaupt um ein Wort oder ein Zeichen handelt. Noch davor aber müßte schon das Überprüfen geprüft werden, nämlich ob das Kriterium des Vergleichens allen oder zumindest einigen Menschen überhaupt immer möglich ist, und daraus folgend, ob Worte und Zeichen überhaupt möglich sind. Diese Möglichkeit anzuzweifeln, beträfe fundamentale Formen des Weltvertrauens, beispielsweise etwas eine Sekunde später noch in gleicher oder zumindest annähernd gleicher Weise wie eine Sekunde zuvor erzeugen oder wahrnehmen zu können. Auch ohne daß jahrtausendlang jemand dies Selbstverständliche auszusprechen braucht, kann es als notwendige Bedingung zur Bildung von Weltvertrauen allgemein wie auch zur Bildung spezifischer Formen menschlicher Kommunikation durch Worte und Zeichen vorausgesetzt werden. Zu schließen, wenn niemand dies Selbstverständliche thematisiert, es existiere nicht oder sei zumindest nicht nachweisbar, wäre nicht nur das Ende der Philologie. Vorauszusetzen ist demgegenüber zumindest die Möglichkeit, Selbstverständliches zu bilden, nämlich daß durch Übereinkunft in Form von und in Bezug auf etwas, was mehrere oder alle miteinander teilen, Gleiches auch Gleiches bedeuten kann. Sonst wäre die Vereinbarung von Zeichen sowie ihre Verlautbarung oder Verschriftlichung unmöglich. Das schließt nicht aus, daß Übereinkunft geändert werden kann, da sie sowieso nur als je immer wieder erneuerte – und zwar als gleiche oder als veränderte

– existiert, weswegen Zeitlichkeit ihrer Möglichkeit nicht widerspricht, sondern sie bedingt. Detailliert zu fragen, wie weitreichend Selbstverständliches die verschiedenen Formen der musikalischen Kommunikation prägt und wo es versagt, wäre Aufgabe einer Musikwissenschaft, die historisch, vergleichend und anthropologisch vorgeht. Wie aber ist der Geltungsbereich anthropologischer Voraussetzungen einzugrenzen? – Diese Frage impliziert, daß Anthropologie nicht etwas zu sein braucht, was immer und überall gilt. Aber ist sie dann überhaupt Anthropologie in dem Sinne, daß mit ihr Allgemein-Menschliches gemeint sein soll? – Eine Antwort ist nur mit mehreren Einschränkungen positiv. Anthropologie kann bestimmte Ebenen des Musikalischen erklären, ohne damit zu behaupten, alle Ebenen des Musikalischen zu erklären. Ferner kann der Anteil an Anthropologischem und Historischem unterschiedlich sein; zumindest denkbar wäre eine gänzlich historisch bedingte Musik. Anthropologie beträfe so gesehen ein zwar Menschen mögliches, gleichwohl nicht immer verwirklichtes Verhalten, und noch genauer, ein zwar mehreren oder allen Menschen mögliches, gleichwohl nicht immer von allen und nicht mit jedem Gebilde verwirklichtes Verhalten. Man könnte einwenden, daß es dann eigentlich nicht mehr um Anthropologie ginge, sondern um Übereinkunft, also um Normbildung, somit um Soziologie. Die Frage aber bliebe, in Form von *was* Normbildung überhaupt möglich ist. Es muß etwas sein, was zumindest alle an der Normbildung Beteiligten miteinander teilen können, also beispielsweise die Voraussetzung, überhaupt mentale Wesen, ferner – wenn die Normbildung anhand von gleichem Somatischem geschehen soll – Wesen der gleichen Gattung zu sein. So gesehen wäre die Möglichkeit von Normbildung gerade der Beweis für zumindest eine anthropologische Voraussetzung, nämlich daß es überhaupt etwas gibt, was mehrere oder alle Menschen miteinander teilen können. Daher muß auch die somatische Form einer Normbildung, etwa Verlautbarung oder Verschriftlichung, zumindest in zweierlei Hinsicht gleich bleiben, nämlich erstens darin, daß sie überhaupt in Form von Somatischem geschieht, und zweitens, daß dies eine allen an der Übereinkunft Beteiligten mögliche und wiederholbare Form von Somatischem ist – zumindest für die Zeit der Übereinkunft. Beispielsweise ändern sich Schriftumriß oder Lautgestalt eines Sprachbegriffs nicht mit jeder Verwendung wesentlich, auch wenn alles, Begriff und Verschriftlichung oder Verlautbarung, stets aufs Neue gebildet und daher in Nuancen variiert werden muß. Anthropologische Voraussetzung von Kommunikation ist somit die allen an ihr Beteiligten mögliche Wiederholbarkeit von somatischen Formen. Für musikalische Normbildungen gilt dies ebenso, ferner aber auch für die Übertretung von Normen, insofern sie, wenn sie als solche verstanden werden soll, anhand von etwas geschehen muß, was die an ihr Beteiligten miteinander teilen. Nun könnte aber eingewandt werden, daß Anthropologisches seinerseits sich historisch, zumindest in kultur- oder evolutionsgeschichtlichen Zeiträumen, wandelt. Es bliebe übrig der Unterschied zwischen Historizitäten unterschiedlicher Geschwindigkeit, also etwa Epochengeschichte im Unterschied zu Kultur- oder Evolutionsgeschichte. Vielleicht kann man sich darauf einigen, daß dies mit der Unterscheidung zwischen Anthropologischem (dem sich langsamer wandelnden Anteil des Menschlichen) und Historischem (dem sich schneller wandelnden Anteil des Menschlichen) gemeint sein soll. Die so eingeschränkte Unterscheidung

bliebe dennoch zur Beschreibung verschiedener Ebenen des Musikalischen hilfreich. Überdies könnte man wiederum anführen, daß Historizität ihrerseits ein anthropologisches Vermögen sei, und zwar eines, welches von Menschen – im Unterschied zu anderen Lebewesen – zudem aktiv einsetzbar ist, wenn sie sich als dieses Vermögen thematisieren. Daher ist eine Einschränkung anthropologischer Forschung auf schriftlose Musikkulturen nicht einzusehen. Sie ist hier nur die einzige Möglichkeit, da Historizität – selbst wenn sie existiert – nicht anhand von schriftlichen Dokumenten erforscht werden kann, während bei verschriftlichten Musikkulturen zur Anthropologie weitere Möglichkeiten historischen Forschens hinzukommen, was aber nicht heißen muß, jene durch diese zu ersetzen. Vielmehr läßt sich zeigen, daß bei der Erforschung verschriftlichter Musikkulturen Anthropologie eine ebenso notwendige, wenn auch ohne Historiologie nicht hinreichende Voraussetzung ist; und man kann wiederum vermuten, daß auch bei der Erforschung schriftloser Musikkulturen Anthropologie tatsächlich eine nicht hinreichende Voraussetzung ist, wenn hier Historizität ebenso angenommen, nur mangels Dokumenten nicht untersucht werden kann. In beiden Fällen ergibt sich somit die Forderung, nach Lösungen bei der Frage nach dem Verhältnis zwischen Historiologie und Anthropologie zu suchen. Die folgenden Beispiele zur Melodiebildung, zum Verhältnis zwischen Figur und Figurenlehre und zum Verhältnis zwischen Tradition und Traditionsbruch sollen zeigen, wo jeweils anthropologische Voraussetzungen greifen und wo sie versagen oder nur eine notwendige, aber ohne spezifische historische Ergänzung nicht hinreichende Bedingung sind.

Für Marcus F. Quintilian ist Figur „eine Gestaltung der Rede, die abweicht von der allgemeinen und sich zunächst anbietenden Art und Weise“.<sup>1</sup> Sucht man Beispiele einer „allgemeinen und sich zunächst anbietenden Art und Weise“ in der Musik naheliegenderweise in ihren häufigen Merkmalen, so bieten sich hinsichtlich der gesungenen oder gespielten Melodiebildung die kleinen kontinuierlichen oder diskreten Tonhöhenveränderungen an – in europäischer Musik die Sekundschritte. Anthropologisch herzuleiten ist einerseits die Analogie zum Sprachtonfall, der beim normalen Sprechen sich ebenfalls in vorwiegend kleinen Tonhöhenveränderungen bewegt, und andererseits die Analogie zu Körperbewegungen des Auf- und Absteigens in kleinen Schritten. Beides ist daher schon in der häufig gewählten Darstellungsform von Tonssystemen, nämlich Tonleitern, zusammengeführt. Das Merkmal der kleinen Tonschritte begegnet auch in Instrumentalmusik dort noch, wo zwar Einzelgesten sich sprunghaft bewegen, gleichwohl ihre Baß-, Spitzen- oder Gerüsttöne, Akkordverbindungen und Sequenzen noch auf Stufenfortschreitung beruhen. Ferner bewegen sich viele der bekannten Tonleitern in der Anzahl ihrer kleinen Tonschritte in einem Ambitus, der dem Ambitus eines normalen Sprechens entspricht, nämlich changierend ungefähr im Bereich einer Septe oder wenig darüber. In Melodiebildungen zentriert sich dieser Bereich, gemessen am möglichen gesamten Tonumfang einer Stimme oder eines Instruments, um eine Mittellage. Ferner macht im Falle von Gesangsmusik das Atemholen die Gliederung von Melodiebildungen durch Pausen nötig. Phrasenbildungen, Gesten des Anhebens und Schließens, Hebungen und Senkungen sowie Rhythmus können dies in Analogie zur sprachlautlichen Satzgliederung differenzieren. Zu-

sammenhangstiftend tritt häufig das klangfarbliche Aneinanderknüpfen mehrerer Töne hinzu, indem sie mit einer Stimme oder einem Instrument erzeugt werden, wie das Sprechen einer Person oder die Bewegung eines Körpers. Polyphonie besteht aus der Gleichzeitigkeit solcher Tonfolgen, die zumindest in einem Parameter als zusammenhängend erscheinen. Unter Aspekten wie diesen ist vieles vergleichbar zwischen Jahrhunderten und Kulturen. Historische und kulturelle Unterschiede bestehen hier oft im Rahmen von oder zugleich neben solchen anthropologischen Voraussetzungen, nämlich beispielsweise mit der jeweiligen Entscheidung, ob kontinuierliche oder ob diskrete Tonhöhenveränderungen gelten und nach welchen Unterteilungsprinzipien sie unterschieden sein sollen.

Hieraus aber nur das Naheliegende, Selbstverständliche und Normale anthropologisch herzuleiten, wäre zu wenig. Denn was als Ungewohntes, Auffälliges oder Anormales durch deutliche Unterscheidung indirekt auf jenes beziehbar ist, kann seinerseits ebenso anthropologische Voraussetzungen haben. Ein plötzlicher Sprung aufwärts, ein auffälliges Heben der Stimme, eine abgehackte Hervorbringung von Tönen oder ein Stolpern ist ebenso vielen oder allen Menschen als Abweichung von Normalem möglich. In Quintilians Unterscheidung ist genau darin der Sinn rhetorischer Figuren vergleichbar. Musikalisch gilt dies beispielsweise für die Figur der *exclamatio*, sofern man davon ausgeht, daß jenseits der Musik ein Ausruf zumindest in seiner Bedeutung als auffälliger, aus dem normalen Sprachtonfall herausragender und daher Aufhorchen provozierender Sprachakt für das 9. Jahrhundert wie für das 19. Jahrhundert, für Europa wie für Asien, ähnlich angenommen werden kann. Wenn also ein Musikstil – etwa der europäische Opernstil des 17. Jahrhunderts – eine solche Sprachgestik übernimmt, so mag sie in artifizieller Form neu und ungewohnt und daher mit der Frage nach ihrem Auftreten epochenbezogen historisierbar sein, nicht aber in ihrer nicht-artifiziellen Form. An deren Bekanntheit knüpft somit auch eine theoretische Erfassung solcher Gestik im Rahmen von Figurenlehren problemlos an. Unter der selbstverständlichen Voraussetzung solcher sprach- und körpurgestischen Figuren und sonstiger elementarer Kommunikationsformen werden musikalische Gestalten oft gebildet, auch wenn sie nicht wie im Falle der Figurenlehre theoretisch erfaßt sind. Daher ist die intervallisch prägnante Geste eines Ausrufs in Form der barocken *exclamatio* nicht etwas völlig anderes, als ähnlich hervorgehobene Intervallsprünge aufwärts mit deklamatorischem Charakter und entsprechender Artikulation in späterer Musik. Historisch spezifisch scheint jeweils nur der artifiziell zugelassene Grad an Exaltiertheit einer Sprachgestik und ihre Integration durch die syntaktischen Mittel eines Epochenstils, was im Falle der barocken *exclamatio* sogar intervallisch festgelegt sein kann, nämlich als kleine Sexte.<sup>2</sup> Mögliche Gründe für eine solche Festlegung ergeben sich, wenn man das syntaktische Material einbezieht, das die Figur der *exclamatio* integrieren soll. Grundlage ist ein Tonsystem aus diskreten Tonstufen im Rahmen der Oktavidentität. Mit Beginn der Neuzeit kristallisiert es sich zunehmend

<sup>1</sup> *Institutionis oratoriae*, liber IX,1, hrsg. u. übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 2<sup>1988</sup>, S. 251f.

<sup>2</sup> So bei Johann G. Walther (*Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 233b).

als das der Dur-Moll-Tonalität heraus. Wenn nun die exclamatio ein auffällig sich hervorhebender Intervallsprung sein soll, so scheiden Sekunden und Terzen aus. Wenn er Anspannung ausdrücken soll, so bieten sich auch Quarte, Quinte oder Oktave, sofern sie vorrangig als Bestandteile der Klausel- und Konsonanzbildung fungieren, nicht günstig an oder zumindest nur unter Einbeziehung einer Ambivalenz durch ihre Verwendung sowohl für Spannungsabbau als auch für Spannungsaufbau – eine Ambivalenz, die für eine Figurenkomposition, wenn es ihr um semantische Deutlichkeit geht, zu meiden wäre. Die Septe als Leitton fungiert wiederum als Hinführung zur Konsonanzbildung, wäre so gesehen auch eher ein Element des Spannungsabbaus. Wenn Intervallsprünge über die Oktave hinaus seltene Ausnahme sind, bleiben Tritonus und Sexte übrig, wobei letztere als das größere Intervall einer Gestik des Ausrufs ein auffälligeres Profil gibt. Wenn diese Gestik näher, nämlich als Ausdruck eines Leidens bestimmt sein soll – nicht etwa als Ausdruck einer Freude, was auch möglich wäre –, so bietet sich die kleine Sexte an, vorausgesetzt man deutet sie als Moll-Charakter, also als leitereigenes Intervall der Moll-Leiter und nicht als Umkehrung der Dur-Terz. Hier läßt sich auch umgekehrt argumentieren: Wenn die Moll-Sexte in der genannten Art gestisch erscheint, dann ist die exclamatio genauer als Ausdruck des Leidens bestimmbar. Mit solchen Überlegungen zu den jeweils historisch verwirklichten Möglichkeiten eines Tonmaterials ließe sich eine intervallische Festlegung der exclamatio erklären. Keineswegs aber rechtfertigt dies den Umkehrschluß, daß eine solche Gestik, wenn sie nicht als kleine Sexte auftritt, deswegen auch nicht mehr eine exclamatio sei. An dieses bestimmte Intervall ist sie sowenig gekoppelt, wie ein Ausruf an festgelegte Tonhöhen und Intervalle. Wenn daher ein Intervallsprung mit spezifischen Eigenschaften jener Sprachgestik begegnet, ist es zumindest naheliegend, ihn ihr entsprechend aufzufassen. In dem Maße, wie sich die Einbindung in ein bestimmtes harmonisches System lockert, löst sich die Bindung der exclamatio an ein bestimmtes Intervall.<sup>3</sup> Es existiert also anthropologisch ein Spielraum, und die Kompositionsgeschichte zeigt, daß er genutzt wird bis hin zu sehr großen Intervallsprüngen.<sup>4</sup> Daher basiert auch der Einwand, ob überhaupt eine durchgängige Tradition der Figurenlehre angenommen werden kann, auf einer zu eng begrenzten Prämisse, wenn er nur das in der Theorie Nachweisbare gelten läßt. Denn mit oder ohne Theorie existiert in Werken spätestens seit Ende des 16. Jahrhunderts bis ins 20. Jahrhundert durchgängig ein Komponieren, welches man als gestisch-figural bezeichnen kann, und zu fragen ist, woran es liegt, daß es rezipiert und verstanden werden kann. Hier müssen doch Voraussetzungen durch Übereinkünfte zwischen Komposition und Rezeption bestehen, die nicht in jedem Moment gänzlich neu und anders getroffen werden. Wo dies anthropologische Voraussetzungen sind, die außermusikalisch schon existieren, erfordert auch ihr Funktionieren in Form musikalischer Gestik nicht notwendig eine explizite und lückenlos tradierte Theorie, sondern ist jedem imaginati-

<sup>3</sup> Johann Mattheson legt sie nicht auf nur ein Intervall fest (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 193f.).

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Albrecht von Massow: *Musikalischer Formgehalt*, in: AfMw 55 (1998), S. 276-278, Beispiele von Johann Sebastian Bach, Richard Wagner und Alban Berg.

onsfähigen kompositorischen Handwerk in Kenntnis menschlicher Sprech- und Bewegungsformen auch ohne Figurenlehre möglich. Daher ist eine Analyse solcher Gestaltbildung nicht erst stimmig, wenn sie den Einfluß einer Figurenlehre nachweist, sondern kann schon gelingen, wenn sie – adäquat imaginationsfähig – jene anthropologische Voraussetzung begreift und anspricht. Ergänzend genügt wiederum bereits eine nur lückenhaft tradierte Figurenlehre, um ein vielfach bekundetes Interesse an der theoretischen Erfassung und Lehrbarkeit jenes figural-gestischen Komponierens plausibel zu machen. Denn worin konkretisiert sich der Humanismus der Neuzeit musikalisch? In einem Komponieren, dessen figurale Gestik syntaktisch und semantisch eben dies Humane, also das Mensch-Sein, deutlich und allgemeinverständlich typisieren soll. Gerade hierin wird, zumindest als Anspruch, eine explizit anthropologische Fundierung greifbar. Sie sowie ihre Verstehensmöglichkeit läßt sich daher nicht nur auf die Zeit vom 17. Jahrhundert bis Ende des 18. Jahrhunderts, wo sie historisch im Vordergrund steht, beschränken, jedenfalls nicht, wenn man die nach wie vor begründete Annahme einer direkten Zugangsmöglichkeit zu ihr keineswegs nur als heutigen Rezeptionsirrtum abqualifiziert, sondern darin die adäquate Antwort auf ein figural-gestisches Komponieren sieht, welches von sich aus auf der Basis einer anthropologischen Voraussetzung eine solche Direktheit des Verstehens beabsichtigt. Vom Niedergang der Figurenlehre zu sprechen, scheint daher nicht in jeder Hinsicht einleuchtend. Zwar läßt sich ihr Vokabular in späteren Lehrschriften des 18. und 19. Jahrhunderts kaum noch wiederfinden. Dies bedeutet aber nur zum Teil ein Nachlassen ihrer Bedeutungen; zum Teil jedoch verschwindet mit dem Rückgang ihrer griechischen und lateinischen Begriffe zugunsten der Nationalsprachen in der Theorie nicht auch das Selbstverständliche, was sie benennen, sondern existiert weiterhin durch Übertragungen und Umformulierungen, die an ihre Stelle treten. Die Grenzen der Figurenlehre müssen nicht den Grenzen dieses Sprachwechsels entsprechen, allein deswegen nicht, weil schon die Figurenlehre ihrerseits oft mit zwei oder drei Sprachen operiert, ohne daß damit stets auch wesentliche Bedeutungswechsel einhergehen müssen. Daß Begriffe abstrakt sind und daher auf Verschiedenes angewandt werden können, ist klar<sup>5</sup> und erklärt zum Teil die gravierende Unterschiedlichkeit der Figurenbeispiele in den Lehrschriften, so im Falle der *anticipatio*. Aber genau dies Abstrakte kann ihr Anthropologisches sein, erkennbar oft dann, wenn es in mehrere Sprachen übersetzbar ist. Es muß zumindest genau zwischen Anwendungswechsel und Bedeutungswechsel unterschieden werden. Aber auch ein Paradigmenwechsel des 18. Jahrhunderts im Denken über Musik erzwingt nicht den Rückschluß auf jegliche Ebene der zeitgleichen Materialbedeutungen in der Musik.<sup>6</sup> Inwieweit sie ihm entsprechen, erfordert jeweils gesonderte Untersuchung.

<sup>5</sup> Beispielsweise ist *Modus* als Bezeichnung von Tonleitern wie von Rhythmusmustern ein Fall verschiedener Anwendung derselben Begriffsbedeutung, die in beiden Fällen eine bestimmte Bedingung, Festlegung, Art und Weise, gemäß der etwas geprägt sein soll, meint.

<sup>6</sup> Carl Dahlhaus' Beispiele, die er unter dem Titel *Bach und der Zerfall der musikalischen Figurenlehre* (*Musica* 42 [1988], S. 137-140) verallgemeinert, betreffen tatsächlich vorrangig Dissonanzfiguren, somit die epochenspezifische Syntax, hingegen nicht darüber hinaus gültige Gesten wie *exclamatio*, *circulatio*, *gradatio* oder *suspiratio*.

Auch hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Früherem – eigentlich einem Paradebeispiel für Historizität – läßt sich, wenn man verschiedene Traditionsbrüche kulturwissenschaftlich vergleicht, fragen, ob es nicht auch hier unter anderem anthropologische Muster der Traditionsbildung sein können, gegen die Traditionsbrüche sich richten. Beispielsweise begegnen in avantgardistischer arabischer Malerei und in avantgardistischer europäischer Musik hinsichtlich der Materialbehandlung vergleichbare Auseinandersetzungen mit Tradition. Traditionelle arabische Malerei, Graphik und Plastik berühren sich in ihrer zeichenhaft-ornamentalen Figurenbildung mit der arabischen Schrift. Ihre Figurenverknüpfung folgt oft einer linearen Ausrichtung, gerade oder in verschiedenen Kurven und Richtungswechseln. Ferner bewegt sich der jeweilige Figurenambitus, ähnlich wie bei Schriftzeichen, häufig um eine Mittelgröße. Ständige Materialwechsel jeweils von Figur zu Figur, etwa von Tusche über Stickerei und Steinrelief bis hin zu Lederprägung, wird man kaum finden. Anthropologisch, zumindest in Schriftformen vieler Kulturen anzutreffen, sind hier Aneinanderreihungen von Zeichen und Figuren in jeweils ähnlichem Material und Ambitus, und zwar zum einen, um eine äußerliche Zusammengehörigkeit und Vergleichbarkeit der Zeichen- und Figurenbildungen so zu ermöglichen, daß sie als Teil des selben Codes erkannt werden können, und zum anderen, um Platz und Arbeit zu sparen, was auch semantisch mit dem Zweck, Information zu rationalisieren, einhergehen kann. Noch bevor also gefragt werden muß, um welchen Inhalt in welchem Kontext es sich jeweils handelt, wodurch das jeweils kulturell Spezifische und Eigene in den Blick rückte, wäre bereits durch die Materialbeschaffenheit der Zeichen und Figuren anthropologisch zu deuten, daß es sich um Zeichen und Figuren, und zwar um zusammengehörige, handeln kann. Genau gegen diese Parameter richtet sich manche avantgardistische arabische Malerei des ausgehenden 20. Jahrhunderts.<sup>7</sup> Netze in der Art traditioneller Zeichen- und Figurenbildung werden hier dargestellt, um sie quasi zu durchlöchern, aufzubrechen und zu zerreißen. Die Eingriffe geschehen durch völlig anders geartete Gestik, die nicht typisiert wirkt, einen stark abweichenden, beispielsweise viel größeren Ambitus aufweist, in ihrer jeweiligen Beschaffenheit einmalig und nicht linear irgendwohin ausgerichtet oder verknüpft ist und daher keinen neuen Zusammenhang stiftet, sondern Zusammenhang insgesamt in Frage stellt. Manche radikalen Werke der avantgardistischen europäischen Musik sind hierin vergleichbar, beispielsweise wenn sprunghaft große und übergroße Intervallsprünge den Ambitus herkömmlicher, an vorwiegend kleinen Intervallen des Sprachtonfalls orientierter Melodiebildung krass überschreiten, wenn Gestaltvereinzelnung das äußere Merkmal musikalischer Logik, nämlich Linearität, zerstört und wenn individualisierte Materialgrundlagen Gestaltzusammengehörigkeit verhindern. Miteinander vergleichbar sind hier in Malerei und Musik die äußeren Formen der Traditionsbildung wie des Traditionsbruchs, auch wenn sie jeweils auf inhaltlich Verschiedenes und kulturell Spezifisches deuten.

Als Konsequenzen aus dem bisher Gesagten ergeben sich mehrere musikwissenschaftliche Möglichkeiten. Analyse kann im Objekt zwischen anthropologisch und historisch Bedingtem unterscheiden, kann somit Historizität präzisieren, anstatt sie

<sup>7</sup> Hierzu Mohamed Sijelmassi: *L'art contemporain au Maroc*, Paris 1989.

verallgemeinernd vorzusetzen. Eine solche Unterscheidung wäre die zwischen anthropologisch und historisch bedingter Gestik (letztere beispielsweise in Form der barocken Dissonanz-Figuren); sie wäre gegebenenfalls auch innerhalb einzelner Figuren zu präzisieren, wie im Falle der *exclamatio*, deren Gestik anthropologisch, deren Syn-tax hingegen historisch bedingt ist. Ebenso wäre in Aussagen der Figurenlehre Implizites und Explizites anthropologisch und historisch zu differenzieren. Theorie- und Terminologiegeschichte hätte nicht allein das Geschriebene zu recherchieren, sondern einzubeziehen, was als Gemeintes impliziert gewesen sein könnte oder als anthropologisch Vorauszusetzendes sogar notwendig ist, damit eine Aussage überhaupt sinnvoll wird. Ferner kann gerade vor dem Hintergrund des interkulturell Vergleichbaren das kulturell Spezifische in den Blick gerückt werden, und zwar auch interdisziplinär zwischen verschiedenen Künsten oder Wissenschaften.

Wie erklärt sich die heutige Skepsis der historischen Wissenschaft gegenüber Anthropologie? – Mehrere Gründe kommen in Frage. Zum einen besteht begründetes Mißtrauen gegenüber einer politisch-dogmatischen Vereinnahmung für totalitäre Gesellschaftsentwürfe, deren Hauptinteresse die Legitimierung ihrer Zwänge durch quasi naturgegebene Gesetzmäßigkeit ist. Ferner neigt Anthropologie zu einer impliziten oder expliziten Ablehnung avantgardistischer Kunst, zumal gerade diese die Geltung anthropologischer Gewißheiten oft stark erschüttert. Zum anderen reagiert Wissenschaft extrem sensibel im zunehmenden Bewußtsein menschlicher Historizität, die zwar immer schon sich vollzieht, nun aber speziell durch die exponentielle Dynamik der technologischen und ökonomischen Innovationen der Neuzeit als durch Menschen auch gezielt initiiierbare (wenn auch nicht immer kontrollierbare) Veränderung erscheint, bis hin zur greifbar gewordenen Möglichkeit, daß Menschen ihr Mensch-Sein gentechnisch manipulieren. Angesichts dieser Veränderungen wird ein anthropologischer Glaube an Konstanten des Mensch-Seins hinfällig, und wo er rückwärtsgewandt gesucht wird, indiziert gerade er das Vergehen dessen, was er halten möchte. Demgegenüber erhält eine Wissenschaft, die sich daher ganz der Historizität zuwendet, ein unschlagbares Argument zur Relativierung jeglicher sonstigen Erkenntnisperspektive. Im heutigen Diskurs wird dies oft inflationär zur gegenseitigen Infragestellung mißbraucht. Spätestens hier wird ein weiterer Grund greifbar, der ebenfalls vor allem mit dem spezifischen Menschenbild der Neuzeit in Verbindung gebracht wird, nämlich die Betonung der Individualität. Es scheint, als widerspiegeln der ständige Hinweis auf die historische Begrenztheit und Besonderheit einer Erkenntnisperspektive wie auch eines durch sie jeweils begründeten Faktums letztlich dieses heutige Interesse an Individualität, nämlich sich voneinander abzugrenzen im Pool der Meinungen und Auffassungen. Überdies läßt sich hierdurch die Position der Wissenschaft sozusagen als Schlüsselherausgeberin beim Zugang zu früherem und fremdem Wissen gegenüber nicht-wissenschaftlich ausgebildeten Menschen stärken, indem letzteren ein Zugang, wenn sie ihn durch naheliegende Fragen nach dem Vergleichbaren zwischen ihnen und früheren und fremden Menschen suchen, verwehrt wird, um stattdessen nur auf das Trennende und daher ohne wissenschaftliche Bildung nicht zu Verstehende hinzuweisen. Der Impetus einer solchen Wissenschaft wirkt oft, als bestünde seine unterschwellige, eigentliche Aussage im *'noli me tangere'*. Dazu paßt, daß die Beto-

nung von Historizität, zumal wenn sie sich mit den Veränderungen der Neuzeit mittlerweile auf weltweit anzutreffende Entwicklungen berufen kann, eine argumentative Machtposition einnimmt (jedenfalls wenn Faktenhäufung als gleichbedeutend mit Argumentationsgewicht gilt). Die Frage aber ist, ob Wissenschaft in ihrer Kriterienbildung stets die Kriterien der neuzeitlichen Technologie und der sie sich zunutze machenden Ökonomie affirmieren sollte, deren Strategie vorwiegend in der permanenten Relativierung menschlichen Werts liegt. Zumindest kann gefragt werden, ob nicht bestimmte Formen des Mensch-Seins gegenüber jenen Veränderungen bewahrt oder sogar überhaupt erst als bewahrenswert geltend gemacht werden sollten. Anthropologie ist somit zwar nicht etwas immer Vorauszusetzendes, wohl aber Gegenstand bewußter Entscheidung für oder gegen sie. Jedenfalls kann sich eine Wissenschaft, die nicht blind in der einen oder der anderen Perspektive agieren will, über Möglichkeiten bewußt werden, hier eine Position einzunehmen und zu begründen, um sich für aktuelle und zukünftige Fragen diskutierfähig und diskutierbar zu machen.

Mikhail Saponov

### Musical Historiography and Oral Tradition

The present essay is an abstract of my book published in Russian: *Menestrel'i: očerki muzykal'noy kultury zapadnogo Srednevekov'ja*, Moskva 1996 (Minstrels: An outline of Western musical culture of the Middle Ages, Moscow 1996).<sup>1</sup> This study offers a new conception of medieval music, first of all through analysis of so called oral musical professionalism (minstrel professionalism), which was not (as far as I know) taken into consideration in medieval studies.

Medieval musical culture was predominately oral. Written music was a rarity at the time. Nevertheless the today's attitude towards medieval and renaissance musical culture is rooted in "opus-psychology" and modern analysis of early written music is based on "opus presumption." The "codex-centrism" of modern musicology does not make it possible to comprehend the music of the Middle Ages authentically. We regard medieval authors of polyphonic pieces as "composers," but they all were merely clerics and music was only one of their many functions. Today's specializations in the field of music (non-performing composers, non-composing performers, soloists, orchestra musicians) are rudely forced upon the peculiar medieval reality. But they were unknown in the Middle Ages, with their minstrel music, based on self-sufficient poetics. Medieval musical culture as a whole was a minstrel culture. The scenes of professional musical performance as described in medieval poems, chronicles and other documents, are based on the art of minstrels, not clerics or church singers. The professionalism of minstrels (instrument players, singers, etc.) was an oral musical professionalism of the kind, comparable to classical improvisational traditions of the Orient.

In their spoken language instead of the Greek-Latin word "music" (used in modern times), medieval people used the word "minstrelsy." In medieval vulgar languages in general the lexical expressions related to musical performance and perception differed from that we use today and in many ways reflected jongleur esthetics.

First of all, the words "jogleor (jongleur)," "minstrel," "trouvère," "troubadour" were used as synonyms. The modern usage of the terms "troubadour" and "trouvère" is often historically incorrect. According to the long established opinion of music historians, "the troubadours" are a distinct group of "elite composers," "elite poets," which seems to be clearly different from jongleurs – those "performers," "accompanists" at troubadours' disposal. Such modernized specialization was invented by the generation of the early romanticists, the contemporaries of young Goethe, for example, by Jean Baptiste de la Curne de Saintes-Paloyes et Claude-François-Xavier Millot

---

<sup>1</sup> 360 pages including bibliography with 615 items.

in three volumes of their book, published by Durant in 1774.<sup>2</sup> Here the word "troubadour" was revived and, for the first time in history, used as a social category – the usage unknown before that date. The names of Old Provençal authors were mentioned during XIV-XVIII centuries, e. g. by Dante Alighieri, Francesco Petrarca, by Giovanni Maria Barbieri (1519-1574) in his *Arte del rimare*, by Giovanni Tiraboschi (in the third volume of his *Storia della letteratura italiana*, Modena, 1773), but they did not call those poets "troubadours."

The medieval Provençal *vidas* (biographies of song-makers) and *razo* (stories concerning the origin of the song to be discussed in current document)<sup>3</sup> prove that at the time the words *trobador* and *trobaire* (*trobayres*) designated personal qualities, talents similar to such attributes as "good speaker," "good lover," etc., but never a profession or social status. All *vidas* are structured in formulaic order: the first section of it contains names, origin and social status; the second section tells about personal qualities and main biographical events. Thus Bertran de Born is presented as *castelan* (in another manuscript – *vicomte*), but the second section describes him as *bon domnejaire, e bons trobaire, e savis e ben parlanz* (i. e. a good company for women, a good song-maker, connoisseur and a good speaker).<sup>4</sup> The same in other *vidas*: designations of social status are clearly isolated from descriptions of personal artistic skills. The word *trobador* can be seen only in the passages of the last type. It is an astonishing fact that students of old Provençal texts paid no attention to the obvious fact that in *vidas* information concerning social status practically never included words like *trobador* or *trobaire* (*trobayres*).

Moreover, the designations of artistic (musical-poetical) activities are also given with the help of peculiar expressions of their own. The Provençal singer always "made" (*fetz, faz*), "found, invented" (*trobava*) his songs, but never "wrote" them. The verb "to write" was used only together with the official sphere of script, book culture (*letras*) of the clergy. The both spheres – *arte de trobar* and *letras* – (i. e. oral and written) are sharply distinguished as two rivaling mentalities, two very different careers. Thus in *vida* of Uc de Saint Circ we find out that he was a son of a poor vassal (*vavasseur*). His brothers wanted him to be a cleric and sent him to the school of Montpellier. They hoped he would study *letras*, but he got interested in quite another art – in *cansos, versos, coblas* and epic singing; "and having obtained such knowledge he became a *jongleur*" (*et ab aquel saber el s'ajoglari*), i. e. he changed his career radically. Then he made (*faz*) good songs (*bonas cansos*), melodies (*sons*), and strophes (*coblas*).<sup>5</sup> Another example: Arnautz Daniels was an educated nobleman (*gentils hom*), he had studied very well writings (*amparet ben letras*), but then he

<sup>2</sup> Jean Baptiste de la Curne de Saintes-Paloyes et Claude-François-Xavier Millot: *Histoire littéraire des troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pièces & plusieurs particularités sur les mœurs, les usages, & l'histoire du XII & du XIII siècles*, Tomes 1-3, Paris, 1774.

<sup>3</sup> Manuscripts I (Paris BN Fr. 854) and K (Paris BN Fr. 12473), published first in 1950, then in a revised edition: Jean Boutière et Alexander H. Schutz: *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII et XIV siècles*, Paris, 1964 (= Bt).

<sup>4</sup> Bt, XI, 3.

<sup>5</sup> Bt, XXXIII.A, 1-4, 11.

found his delight in the troubadour's artistry (*delectet se en trobar*) of sophisticated qualities. This important change of his life is described as follows: "*Et abandonet las letras, et fetz se joglars e pres una manera de trobar en caras rimas.*"<sup>6</sup> Similar story could be read about Peire Rogiers. The first paragraph of his *vida* presents him first as an educated canon. The further section deals with his personal qualities. He was a handsome gentleman, an expert in *letras*, but there was one contradiction in his individuality: he had a "natural mind" (*sen naturel*) and sung and made new songs (*cantava et trobava*) very well. So he abandoned forever his canonry and became a jongleur, – changed his profession.<sup>7</sup> This sharp distinction between written and oral activities, between works of clergy and the art of minstrels reveal itself in all other lexical situations. The word *poetry* meant only written poetry (text for silent reading or reading aloud before illiterate audiences), and in order to discuss the *trobare* production as a whole, the Provençal author either enumerates the genres (*cansos, versos, sirventes, sons, sonets*, etc) or mentions all this in general as "*tot qant hom cantava*" – "all that was sung."<sup>8</sup>

So my study uses as its material the musical vocabulary of early European languages (Mittelhochdeutsch, Old French, Middle Netherlandish, etc.) as well as many fragments from medieval poems, romances, etc. related to musical performance.

The book also discusses the problems of "minstrel strata" in extant monuments of medieval music (e. g. chansonniers, Liederhandschriften, etc.), of minstrel polyphony, minstrel technique of formulaic motivic variation, the combinatorial "game form."

The medieval text in most cases is an oral communication despite the fact of its fixation on parchment or paper. One can explain the main form-creating principles of medieval music by their oral character alone. "Formulaic games" of oral art may be discovered not only in minstrel songs or in instrumental intabulations, but in developed works by Machaut, Landini and other late medieval musicians, the authors of so called *ars subtilior* manuscripts. Here I write about game form and about such categories as originality, novelty (*so noveyl, novel son, niuwer tånze, anderunge, noviax sons, novella violadura*), laughter and seriousness, mirth (*gle, singen mit freuden, gai, grant joie, guai sonet, cantus laetitiae*), graceful sound (*so leugier, senelich, suoze seitpil, suptils, spæhe wîse, cointamen*), *haut* (*grossi*) and *bas* (*sottili*) instruments, etc. considering them to be an essential indication of the medieval minstrel mentality. In support of these ideas I adduce much data from the history of medieval culture and folklore.

The criteria of oral (minstrel) musical professionalism, when taken into consideration, can help us to reveal unexpected qualities even in familiar historical material. Thus under the view of such conception I analyzed two important sources: a music monument (the songs of the Bayeux manuscript)<sup>9</sup> and a theoretical treatise – *De mu-*

<sup>6</sup> Bt, IX.A, 2-3.

<sup>7</sup> Bt, XL, 1-3.

<sup>8</sup> Bt, III.B, 5.

<sup>9</sup> Théodor Gérold: *Le manuscrit de Bayeux. Textes et musique d'un recueil de chansons du XV siècle*, Strasbourg (e. a.) 1921.

sica of Johannes de Grocheio.<sup>10</sup> The literature about Grocheio's treatise is abundant, but I tried to offer some new aspects of its interpretation concerning first of all his category *musica vulgaris* or *cantus publicus*, which appeared to mean the minstrel professional music of various kinds. In Chapter Six of my book I pointed on two kinds of melodic structures, specified by Grocheio as belonging to the *cantus* group and on the same melodic realities in most song manuscripts of the late Middle Ages (see my above mentioned book). The second aspect, hitherto ignored by scholars, is that of the origin of Grocheio's musical terminology, which includes not only conventional Latin terms, but also vulgar expressions from everyday minstrel musical practice, translated (perhaps also by Grocheio himself) into Latin. Hence the difficulties, discussions and controversies about the meaning of such terms as *cantilena*, *ductia* or *cantus insertus*. The term *cantilena* can easily be found in Latin-French glossaries of the fourteenth century. There it appears to be translated from the French *chanson* (also *canchon*, *canchonnete*, *canscon*).<sup>11</sup> The group *chanson* (*cantilena*) in Grocheio's classification includes the mysterious category *ductia*, which must be one of the results of his personal efforts at translating vulgar expressions into Latin. Here I tried to show the convincing evidence of *carole* (*chanson de carole*) as the French origin of the Grocheio's Latin *ductia*. Similar procedure is done with the category *cantus insertus*, etc. The problem was already discussed in my article on Grocheio's neologisms.<sup>12</sup> All other important aspects of minstrel musical professionalism in context of medieval culture (including parallels with Russian realities) could be available after translation of my study into English or German. I still hope for proposals on that point.

<sup>10</sup> Ernst Rohloff: *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*. Leipzig, 1967.

<sup>11</sup> So in manuscripts: Vatican Lat.2748; Paris BN: Lat. 7692; Lat. 13032; Douai 62; all reproduced in: Mario Roques (Hrsg.): *Recueil général des lexiques français du moyen âge (XII-XV siècles)*./ Tomes 1-2, (= Bibliothèque de L'École des Hautes Études. Sciences historiques et philologiques, Vols. 264, 269), Paris, 1936-38, Bd.1, S. 9, 117, 271; Bd. 2, S. 45.

<sup>12</sup> Mikhail Saponov: *Ductia und cantus insertus bei Johannes de Grocheio*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 32 (1990), S. 296-299.

## Symposium

### Computeranwendungen in der Musikwissenschaft. Konzepte, Methoden, Resultate

Nico Schüler

#### On Methods and Methodology of (Computer-Assisted) Music Analysis

Music analysis is very often practiced and taught without reflecting on the method used. One of the very few *methodological* writings in this area published by Wolfgang Horn (1996) points out that analysis is not possible without language and concepts. If "pure" cognition of composition does not exist, then practicing analysis and teaching analytical methods must include some reflection on its purposes. Music analysis is not an independent discipline, nor is it an activity to be defined once and for all. Rather, music analysis is a *method* in the original and emphatic sense of the term, which means it is a way to a goal, a means to an end.

One (first) way to handle these problems of music analysis is to reflect on different methods; methods of music analysis need to be classified and described. While this task is partly done for "traditional" methods of music analysis (e. g., by Hermann Beck 1974, Diether de la Motte 1987, and Jonathan Dunsby & Arnold Whittall 1988), comparisons are still lacking for new (especially computer-assisted) music analytical methods. (An exception is, certainly, Ian Bent's monograph *Analysis* from 1987.) Also, a *critical* evaluation is urgently needed.

So, why – in more detail – is a rather methodological approach to music analysis necessary? This question must be answered with some more theoretical considerations.

For Wolfgang Horn (1996, 12), analysis is, first of all, neither a doctrine nor a theory. It is not a formal-logical activity, but it has to do with the application of concepts to objects of experiences. And this is the reason why it is so hard to reveal it. As a nomen actionis, the term "analyzing" is singular. This activity is further explained by objects, which are supposed to be resolved "into simpler constituent elements" (Bent 1987, 1), and by the manner of resolving. Using this word as a nomen acti, a n a l y s i s, it is possible to form a plural: a n a l y s e s. (See Horn 1996, 12)

But what is "music analysis" supposed to resolve? Ian Bent's definition just quoted here, continues: "Music analysis is the resolution of a musical structure into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the functions of those elements within that structure." (Bent 1987, 1) But the "resolution of a musical structure" into "constituent elements" is not the resolution of an unknown object,

but of an internalized experience. Acoustical events, or their notation, function as a result of experiences and concepts. (Horn 1996, 12)

Results of analytical resolutions are usually communicated via language. Here, language rules need to be applied. The product, the analytical text, can be verified with the help of logic. Also important, the choice of the concepts on which the analysis will be based, needs to be in conformation with the goals of the analysis. The (logical) terminologic-conceptual frame is most crucial.

Wolfgang Horn distinguishes between two main approaches possible: the first would be answering the question "*How is this done?*"; the second one answers the question "*What is this?*". "*The results have, in both cases, only illustrating character, because the theory 'knows' concepts*" but you apply concepts, but within a frame regarding this specific object. These kinds of analyses are important in historical research for getting an overview, but it is rather cataloging and typologizing. Generally, analyses are dependent on their frame: "*Only if the frame of an analysis is discovered, can you ask for the relevance of the analysis, even if it is only the relevance for your current subjective interest.*" (Ibid., 13)

Conclusion: Analyzing music should not only be done "right" and "logically," but the framework of the analysis needs to be justified. "*We should not only talk about analysis, but also, and especially, about its terms and conditions!*" (Ibid., 14) Reflections on the framework of music analysis, its purposes, and its goals are most important, which then require the application of certain methods.

Classifications of Music Analysis can be done with regard to the music analyzed, the methods used, the general approach taken, etc. Any classification needs to be based on a logical framework, that means, a certain classificational level has to be on the same epistemological level. Dieter de la Motte, for instance, distinguishes the following analytical categories:

- a) Large Form → Detail Structure
- b) Measure-by-Measure Analysis
- c) Analysis of a Word-Tone-Composition
- d) Category Analysis
- e) Comparative Analysis
- f) Special Analysis
- g) Tendency Analysis
- h) Statistical Analysis
- i) Analytical Details
- j) Analysis with no Prerequisites

Here, different epistemological levels are mixed, like musical categories (e. g., form, structure), kind of music (word-tone-composition), certain methods (statistics), etc.

Ian Bent, on the other hand, is with his analytical categories within the same epistemological level, since he only aims at specific theories. To support that notion, he mentions the author of each theory in parentheses:

- a) Fundamental Structure (Schenker)
- b) Thematic Process (Réti) and Functional Analysis (Keller)
- c) Formal Analysis
- d) Phrase-Structure Analysis (Riemann)

- e) Category and Feature Analysis (Lomax; LaRue)
- f) Musical Semiotics (Ruwet and Nattiez)
- g) Information Theory
- h) Set Theory

However, if he would really want to regard to each specific theory, his list is far too short and eclectic. Other theories would have to be added: different theories of harmony, melody, rhythm, and so on.

For this reason, another classificational system of music analysis with regard to musical elements, at which the analysis is aimed, shall be suggested here:

- a) Form Analysis
- b) Melodic Analysis
  - Thematic Analysis
  - Motivic Analysis
  - Phrase Structure Analysis
- c) Harmonic Analysis
- d) Contrapuntal Analysis
- e) Rhythmic Analysis
- f) Analysis of Word-Tone-Relations
- g) Analysis of Instrumentation

Each of these categories can be sub-divided (indicated here already for "melodic analysis"). Musical categories as range, type of motion, certain patterns, timbre, texture, sound, etc. are included.

To classify with regard to the approach used – always depending on the goal of the analysis – the following categories could be distinguished:

- a) Schenkerian Analysis
- b) Transformational Grammar Analysis
- c) Comparative Analysis
- d) Measure-by-Measure Analysis
- e) Statistical Analysis
- f) Information Theoretical Analysis
- g) Semiological Analysis
- h) Category and Feature Analysis
- i) Cognitive and AI Analysis
- j) Process Analysis

This list is certainly not complete. In some of these categories, specific theories are implied; however, since these are very broad and established analysis areas, a classification under "analytical approaches" seems to be justified. An additional sub-category could distinguish between the basis of the analysis: whether it is notational based or performance based (i. e. is the object to be analyzed notated music or performed music).

Another classification would be possible within the epistemological level "kind of presentation" of the analysis. Here, de la Motte's "Special Analysis" would fit in, which is – in the beginning – not supposed to reveal what the analysis will to show, but will have a surprising result in the end. However, there are so many different kinds of presentation possible that a classification in this respect does not seem appropriate. The more interesting question would be if there is a classificational system possible with regard to goals of analyses, since this is the ultimate aim of any ana-

lytical work. This, coupled with the unification of these different classification levels in one model, remains for further research.

A separate point addresses the use of technology for music analysis. All analytical methods can be supported by the use of computers, which leads to the main topic of this symposium. Computer-assisted music analysis provides analytical tools to help solving problems which cannot be solved with traditional methods of music analysis. For instance, it clarifies stylistic characterizations and questions of unclear authorship, it helps investigating musical (historical) developments, and it is useful for further developments of theoretical systems, for acoustical and performance research, as well as for cognitive and artificial intelligence research.

Introductory reading materials for the history of computer-assisted music analysis, such as overview articles by Bo Alphonse (1980, 1989) present only the 'tip of the iceberg' of these approaches; dozens of dissertations and numerous American as well as European articles are excluded. Also, most articles fail to reflect on the subject critically. More specifically, they do not show the limits of these applications. Thus, early applications, for instance, are not complex enough and without using enough musical material to support their findings.

To rephrase this problem: From today's point of view, the first approaches seem relatively simplistic, strongly emphasizing the computer more so than the music research. They usually dealt with only a few compositions, or single voice melodies, or even with short phrases of single voices, and this strongly effected the outcome of the research and its academic value. However, the simplistic nature of the research was mainly determined by the capacities of the computers in these early years. Negative evaluations of computer-assisted music analysis in the 1960s and 1970s were then responsible for reservations against computer applications in music research.

A classificational system of methods of computer-assisted music analysis could be outlined as follows:

- Statistical & Information-Theoretical Analyses
- Set Theoretical Analyses
- Other Mathematical Analyses
- Hierarchical Analyses
  - Transformational Analyses
  - Schenkerian Analyses
- Spectral Analyses
- Cognitive & AI Analyses
- Combined Analyses

Each of these categories can be subdivided into "notation-based" and "performance based." Finally, these applications can be distinguished with regard to the kind of music:

- Western Art Music
- Not Western Art Music
  - Western Folk Music
  - Non-Western Music
    - Non-Western Art Music
    - Non-Western Folk Music
- Pop / Jazz Music

Thus, the classification model for computer-assisted music analysis suggested here comprises three different (epistemological) abstraction levels:

1. Methods Used
2. Kind of Representation of the Music
3. Kind of Music

Coming back to the problem of historicizing computer-assisted approaches of music analysis on the one hand and classifying those on the other leads to the main epistemological problem. Even though of a short history, computer-assisted music analysis has been developing in a variety of streams, under a variety of methodical prerequisites. For that reason, it is almost impossible to talk about a real "history" of computer-assisted music analysis. Rather, approaches of computer-assisted music analysis has to be seen within the classificational system of their methods given above. On the other hand, the development of the classificational system was only possible after a thorough study of all existing approaches; here, historical aspects play an important role also.

For the reason of lack of space, historical remarks have to be omitted here. However, a brief outline is given in the appendix. Instead, these reflections here will be limited to conclusions of the study of computer-assisted music analysis:

#### First Conclusion

A critical thinking needs to be established. Beyond the euphoria of the use of technology, only a few computer-assisted music analysis applications have made important contributions so far. Even with the newest cognitive and AI research, the proportion of expenditure to benefit is in most cases unsatisfactory.

#### Second Conclusion

The productive use of elementary statistical and information-theoretical measurements (frequencies and resulting probabilities, entropies, etc.) seems to be independent of the musical genre. More complex analyses in the sense of interactive methods – comprising traditional, sociological, psychological and historic-cultural aspects – show that, for certain goals, neither a pure 'traditional' nor a pure statistical analysis will bring valuable results. Instead, computer-assisted music analysis needs to use both computational and traditional analytical methods – certainly always dependent on the general goal of the analysis.

#### Third Conclusion

Using methods derived from linguistics, theories of structural levels, and set theory, computer-assisted music analysis is based on 'traditional' music theory – in the sense of studying musical structures. The computer makes it possible to verify the results / algorithms by using the reverse process, synthesizing the composing.

#### Fourth Conclusion

Finally, computer-assisted music analysis in the field of Artificial Intelligence is much more interdisciplinary. Especially the strong integration of psychological and cogni-

tive aspects of music perception allows one to focus on basic human activities, the creation of knowledge as well as processes of composition and perception. With this, it focuses more on the question: How can I know, or how can I discover, myself and the world?

### Literature

- Bo H. Alphonse: *Music Analysis by Computer – A Field for Theory Formation*, in: *Computer Music Journal* 4 (1980) 2, pp. 26-35.
- : *Computer Applications: Analysis and Modeling*, in: *Music Theory Spectrum* 11 (1989) 1, pp. 49-59.
- Hermann Beck: *Methoden der Werkanalyse in Geschichte und Gegenwart*, 3. Aufl., Wilhelmshaven 1981.
- Ian D. Bent: *Analysis*, with a Glossary by W. Drabkin, London 1987.
- Diether de la Motte: *Musikalische Analyse*, Kassel 1987.
- Johnathan Dunsby & Arnold Whittall: *Music Analysis in Theory and Practice*, London 1988.
- Wolfgang Horn: *Satzlehre, Musiktheorie, Analyse. Variationen über ein ostinates Thema*, in: *Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse*, ed. by Nico Schüller, Hamburg 1996, pp. 11-31.
- Nico Schüller: *Zum Problem und zu Methoden computerunterstützter Musikanalyse*, Magister-thesis, Greifswald University 1995.
- : *Methoden computerunterstützter Musikanalyse – ein historischer Überblick*, in: *Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse*, ed. by Nico Schüller, Hamburg 1996, pp. 51-76.

### Appendix: History of Computer-Assisted Music Analysis – Outline

- 1941 first functioning electro-mechanic computer by Konrad Zuse
- 1946 first fully electronic computer ("ENIAC") by John P. Eckert and John Mouchly
- 1949 Bertrand Bronson used an electronic calculator to effectuate a typologizing procedure with British-American ballads
- 1949 Claude E. Shannon defined "entropy"
- 1958 first statistical and information theoretical analyses of art music by Willhelm Fucks
- 1960 first American dissertation by Joseph E. Youngblood on information-theoretical analysis of music
- 1960s foundation of "Information Aesthetics" by Max Bense and Abraham A. Moles
- 1964 first American dissertation with an actual use of a computer, by Gilbert H. Roller
- 1966 following Bartók, Alica Elschekova developed computer-assisted methods of Analysis and classification of folk songs
- 1968 first larger study on classification and typologies of folk songs, including analyses of similarity, by Reiner Kluge
- 1968 first American dissertation on computer-assisted set theoretical analyses by Donald M. Pederson
- 1970s foundation of "Cognitive Musicology" by Otto Laske
- 1971 first computational study in the area of structural levels in music by John E. Rothgeb
- 1974 computational foundation of set theory by Bo Alphonse
- 1974 first dissertation in the area of Artificial Intelligence by Denis L. Baggi
- 1977 first personal computers: the Apple II
- 1980 discussions on a system for computer-assisted Schenkerian Analysis
- 1982 first computer-assisted analysis of Jazz by James K. Williams
- 1995 psycho-acoustical AI model for tone center recognition by Mark Leman
- 1997 start of the large "Music, Mind, Machine" project by Peter Desain and Henkjan Honing at the Nijmegen Institute for Cognition and Information

Mirjana Veselinović-Hofman

### Musicology in the "Vestibule" of its Conceptual Change

The question of the status of musicology in the circumstances that have come about with the development of the computer medium should be raised, first of all, because this development, alarmingly, has led musicology into the 'vestibule' of its conceptual change. The essence of this vestibule lies in the intimations and initial achievements in accomplishing a hierarchical turnabout in the articulation of a musicological text, in other words, the hierarchical inversion of the categories of its principal and marginal content and unfolding.

Namely, every musicological text in principle, like every other kind of scientific text, relies on a specific balance between its primary and secondary structural layer. The primary is considered here as the stratum which in effect characterizes the whole text, representing the sum of its relevant features in the span from the thematic, over the methodological and formal, to the features of the language and style. The secondary layer, however, refers to the documentation conceived here in the broadest sense of the word: to the amount of available information which, originating from the most diverse sources, constitutes the factographical stock and map on the basis of which the primary, that is, essential textual stratum is built. In the appropriate moments of its unfolding, the documentary material appears, which fragmentarily, more precisely, in the function of footnotes, acts as the architectural element of the textual whole. Regarding the possible range of its content, this material functions either in the form of documentary footnotes, or cross references, or explanatory footnotes. While the first two cases refer to information about particular sources, the third one pertains to a text of the supplementary type. Still, it does not cut into the main unfolding of the text as its direct extension either in the sense of thoughts or sentences; as a rule, it bears a consistency and its own, parallel autonomy, belonging to the main textual course in the measure in which this course treats it as the essentially supplementary item.

However, this balance between the essential and the supplement can be disrupted. For example, the referential material can be insufficiently utilized, which can convey the impression of uncorroborated investigation and of withholding information, and consequently of the possibility for checking. In the absence of the mentioned balance, which is ultimately caused by diminishing the presence of the scientific apparatus, the scientific textual genre in itself can be brought into question and directed to the features of some other textual kind. Also, a musicological work can tend to a change of genre for quite opposite reasons: when it contains a glut of referential material, and especially when this repletion at the same time implies its direct intrusion into the main textual unfolding. This, regardless of the fact that such material formally and, as

a rule, orthographically<sup>1</sup> belongs to the sphere of remarks, whether or not they are indicated as foot- or endnotes.

Like the "travellog" of an immoderate lateral thinking, such a text offers a myriad of incidental explanations which "separate" themselves from the textual whole, in effect neglecting it by becoming an interesting reading selection in themselves. Hence, the side-text acts as the main cause of the thematic, compositional and genre decentralization and destabilization of the entire text. Therefore, the scientific physiognomy of the musicological whole is brought to the verge of being converted into, let us say, an encyclopedical physiognomy.

In this possible state of its own referential "suffocation," the musicological text is not far from the problem circle in which a text is located in general today, under the influence of new computer technology.

We refer here to the phenomenon of hypertext. Seemingly, in terms of its features, the hypertext finds one of its closest logical assumptions exactly in the kind of text burdened by numerous side remarks. Namely, in the basis of the hypertext lies the idea of shedding light on the chosen object of the writer's attention from the aspect of everything that, directly or indirectly, could be of interest for this object, that is, which could mean its context.<sup>2</sup> The crucial methodological and technical base of that idea is the system of linking afforded by the computer medium. This linking relies on the computer's multimedial abilities which enable it to realize both the visual and auditive component in their individual and in their simultaneous appearance. Therefore, the visual comprises both the verbal and the kinetic because it mediates their visibility. More precisely, the visual component of the computer medium embraces the presentation of any and, in any sense, structured semantic or non-semantic verbal content, and the realization of movement created in the most complex relations and forms. In the same sense, the auditive component involves not only the presentation of sound of any origin and type of organization, but also of loudly performed verbal content. Be-

<sup>1</sup> Theoretically, there is a possibility of grouping and writing the footnotes according to their types, as well as directly including them in the main text that can be marked with brackets, some other font, etc.

<sup>2</sup> On this occasion it is important to say that the development of poststructuralist thought, on the one side, and the contextuality (of musicology), on the other, can be conceived as the preparatory and existential conditions of hypertext. George Landow, for example, finds the common plane of the idea of hypertextuality and poststructuralism in their mutual disaffection with the phenomena of the printed book and hierarchical thought. In connection with this, he stresses that the mingling of creative and discursive moods, which in various ways occurs with R. Barthes, M. Foucault, J. Derrida and J. Kristeva, simply happens in the hypertext. Cf.: George P. Landow: *What's a Critic to Do?: Critical Theory in the Age of Hypertext*, in: *Hyper/Text/Theory*, ed. by George P. Landow, Baltimore and London 1994, p. 1.

On the other side, we can say that hypertext shares the same attitude with musicology towards the notion of the context, considering that, in concordance with its nature, musicology advocates interdisciplinarity. This is especially evident within its poststructuralist orientation, which explicitly demands the consideration of music from the perspective of anything that can be encompassed by "the rubric of context." Cf.: Mirjana Veselinović-Hofman: *Contextuality of Musicology*, in: *Poststructuralist Musicology (= International Magazine for Music New Sound, Special Edition)*, Belgrade 1998, p.13; also, cf.: Lawrence Cramer: *Music and Representation. Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley and Los Angeles 1996, p. 18.

sides, the computer medium can also function as the "broadcaster" of all visual and auditory events.

We can say, therefore, that everything which can be understood as the possible side-content of a text can be joined in the conditions of the computer medium with the main textual unfolding through the kinetization of the vocovisual genre.<sup>3</sup> It means that it is the computer's multimedial nature that enables a text to realize a concrete turn-about from a Gutenbergian to an essentially different type of articulation and display, towards the hypertext.

It exists in a completely different form from a printed text because the manner of its composition, realization and reading is stipulated by the nature of the medium, being somehow "identified" with it. In effect, the hypertext is notated within the medium which is not the same one in which it is read – as is the case with paper in the genre of the printed text – but memorized either by analogous technology on a laser disc or by digital technology on a CD-ROM. Between two kinds of hypertext,<sup>4</sup> the stand-alone (e. g. read-only) functions as a certain data-base which belongs to the chosen thematic sphere. This involves a dense net of information, interwoven on the basis of associative threads with the question being examined and notions that figure in the text. The system of the associations is chain-like in principle; therefore, according to this logic, theoretically it provides the facts about all conceivable phenomena which directly or indirectly concern the text. Moreover, in its potential chain-like distances, the referential contents must not have almost any correspondence with the content of the main text. But, the extent to which the associative interventions will go, and what the above mentioned net will look like, depends exclusively on the decision of the author of the text. In the stand-alone kind of hypertext the author still figures as the signatory and holder of the "copyright" because he himself creates the principle "trunk" of the text as well as the entirety of the ramifications of all its "branches."

As we already emphasized, the close relation of this hypertextual type, with the traditional musicological work inundated by the number and ramification of the footnotes, is considerable and highly symptomatic. In effect, in the logical and practical sense, there is no more than one step to the genre of the read-only hypertext. The logical step would imply that a musicological text is thought out in advance as the rhyso-matic whole, and the practical step, that it then "traverses" in the field of the computer medium whose technology would fasten its form, gives it new genre legitimacy, and thereby new axiological corroboration.

<sup>3</sup> The vocovisual is considered here as the form of intersection of the initiative, activity and efficiency of the verbal (verbo), auditory (voco) and visual medium. Regarding the fact that the verbal medium is already encompassed by the visual, instead of the formulation "verbo-voco-visual," we use here the term "vocovisual." Cf.: Mirjana Veselinović-Hofman: *Art and Beyond*, Novi Sad 1991, p. 72.

The problem of the vocovisual is the object of the artistic and theoretical attention of the Belgrade composer Vlada Radovanović. In his book *Vokovizuel* (Vocovisual), Beograd 1987, he also gives a historical survey of the development of this genre, its definition and the explanations of its relations with all other branches of art. A definition which is used here relies on his investigations.

<sup>4</sup> Landow.

Hence, a musicological stand-alone hypertext – let us say a monographic study of a composer – in the sense of its content and form, would work parallelly and consistently according to the features of both the principal text and its supplements. This does not at all mean that the footnotes in the traditionally formed musicological achievement are in principle superficially thought out and elemental in character. On the contrary, we refer here only to a new formal logic which ensues from the abilities of the medium which is not that of paper.

Therefore, the above-mentioned musicological study would be chain-like in composition, meaning, it can be "opened" deeper and deeper, farther and farther according to the keywords. In the concrete case, they can comprise: the stylistic, social, economic, philosophical, scientific, technological... references connected to the time in which the artist in question worked. Also, they can pertain to his biographical particulars, as well as of the members of his family, of his predecessors, contemporaries, followers, also the facts concerning the analytical, documentary material, etc. And every of the keywords could branch out further, being opened theoretically according to an unlimited number of phenomena and events. Thereby the medial means would encompass vocovisual contents and their kinetization as well.

Thus, the musicologist has the opportunity not only to include a notated music example as an integral part of his text, but to give it, at the same time, in its sound form, as well as to attach the corresponding fragment of a live stage performance when it involves, let us say, an opera or a ballet. Such a hypertext would be unfolded and followed on a screen organized according to a collage-like principle, and the reader could "enter" as he wishes into the explanations of the processed keywords, activating himself as the viewer and listener at the same time.

This means that he would follow a kind of a collage-like dramaturgy in combining the different media of a hypertext, which we mark here as the mixed-medium.<sup>5</sup>

In this, the consumer (reader = listener = viewer) has a possibility analogous to the one he is offered during the reading of a traditionally formed musicological work.

<sup>5</sup> The term "mixed-medium" figures in the analytical model of the possible classification of the musicological works that I established in order to define musicological interdisciplinarity more precisely, and on the basis of the genre analogies between the compositional and musicological production developed during the second half of the 20th century. I undertook this investigation entitled *Prinzipien der Mixtmedien, Polymedien und Intermedien in der Musikwissenschaft* (now in print!) in 1997, within the project/seminar *Neue Zusammenhänge in der kompositorischen und analytischen Betrachtung* at the Hochschule für Musik und Theater der Universität Rostock, where I presented it at the end of the same year. The similar problem circle is partly considered also in my further, here already-mentioned paper, *Contextuality of Musicology*.

Regarding the fact that the notions of mixed-medium and poly-medium are of special interest for the present research, I shall give their explanation in the way I summarized it in the above mentioned text. So, *mixed-medium* counts with the changeable hierarchical relations among the media of different arts that are always to be recognized after the peculiarities of their competence and kind of argumentation. At the same time, they take part in the entire dramaturgy of the work, consistently advocating its artistic idea. Analogously, a musicological work implies the mixed-medial relation between the history of music and other disciplines in every situation when it follows the identical logic. If such a logic parallelly implies the realization of the equal intensity of presence of different media in a work, that is, analogously, of various disciplines in a musicological achievement, as well as their polyphonic texture, this refers to the principles of the *poly-medium*.

Namely, in both cases he can give up "entering" the footnotes completely or fragmentarily, during his following a (hyper)text. And yet, the crucial difference lies in the fact that the medium of paper as the carrier of a musicological work cannot clarify any idea about the degree of the chain-like distances of the footnotes' contents. On the paper medium, every footnote is located at an "equal" distance from the principle text, excluding the situation when this involves its direct overflow into the footnotes, no matter which form they are written in. The reader cannot rank them until going through them. Hence, his not reading them can deprive him of many important facts and thoughts.

In the case of the hypertext, however, with the screen as its carrier, the type of relative connections among the side contents becomes rather comprehensive because it is systemic. Thus, the reader can quite easily choose to which extent he will deviate from the main text to pursue the hypertext. Therefore, it is possible that, attracted by the "lure" of the journey offered through notions, he goes so far from the "trunk" of the text that he loses the need and interest to go back to it.

When left to the reader's will, following the hypertext is, therefore, unpredictable even concerning the activation of its (mixed-)medial lines. Hence, the main course of the hypertext bears the function of a certain initial text for shaping the reader's free variants of the stored content, that is, his cybertext.<sup>6</sup> Therefore, to remain at the reading of the first referential level, meaning, to follow the "branches" which are closest to the "trunk," in principle is nearest to the features of the Gutenbergian text.

If the mixed-medial collage-like articulation were replaced by the polyphonic interdependence and inseparability of the visual and sound medial lines during composing a musicological hypertext, in other words, if the hypertext were structured in such a way that the realization of the one of these lines automatically provoked the activity of all the others at corresponding moments, we would be referring to a certain hypertextual poly-medium.<sup>7</sup>

At any rate, under these circumstances, the musicologist's activity would not only be the usual activity of the author of a scientific treatise in which he would express himself primarily as the analyst-theoretician-creator, but also the activity of an author, engaged simultaneously, or at least equally, in all phases of articulating the different, mostly encyclopedically defined contents by which the chain-like levels of the supplementary texts are presented.

All situations assumed here, that is, the factographical suffocation of the traditionally formed musicological text, as well as the musicological mixed-medial and poly-

<sup>6</sup> The principle of forming the cybertext can be compared to the functioning of the aleatory structure in music. Namely, both the reader of a stand-alone hypertext and the performer of a controlled aleatory composition have considerable freedom in the "usage" of the work, whereby the role of the author is not entirely invalidated. He still retains control of the whole by personally signing what he himself created, regardless of the fact that the number of appearances of this whole is equal to the number of the interpretations. It is clear enough that in such a case the reader/performer can never encompass the entirety of a work during only one reading/interpretation. See more in: Veselinović-Hofman, *Prinzipien*. Also, in direct conjunction with this, about the notion of "a readerless text," see: Espen J. Aarseth: *Nonlinearity and Literary Theory*, in: *Hyper*, p. 51.

<sup>7</sup> Cf.: footnote No. 5.

medial hypertext, are highly symptomatic because they directly prepare the hierarchical inversion of the categories of the principal and the supplement in a musicological (hyper)text. By pursuing the logic of overemphasizing the accompanying material, the mentioned situations establish the ground for shifting the focus of musicological activity from selection to quantification, and the focus of creation from the textual "trunk" as the representative of the author's exclusivity to its lateral "branches" as the "advocators" of the encyclopedic conventionality.

While the (musicological) stand-alone hypertext still remains in this fragile vestibule of the hierarchical inversion of the categories of the primary and the secondary, the (musicological) read-and-write hypertext would mean the crucial gesture in replacing them. That which would have priority in such a conception is exactly this secondary, supplementary, chain-like informative principle founded on an entirely open communication among all participants in the electronic "dialogs." They can directly intervene in a read-and-write hypertext in any sense: supplying it, changing..., entering into "live" and practically unlimited mutual communication. So, the participants of the "electronic chat" can, for example, insert additional bibliographical facts into the above mentioned monographic study, then, their disagreements with the presented assertions, their own thoughts of the same or a totally opposed direction, etc.. To paraphrase the words of a colleague from the symposia sharing my concerns on the topic, we can, starting from the study on the composer, easily reach the file even about the ways of the production of beer! Indeed, depending on the participants' interests, education and profile in general, the facts by which the participants of electronic communication intervene, can change the content and physiognomy of the initial text to such an extent, that it cannot be recognized as musicological any more, especially not as a concrete and unrepeatable author's achievement.<sup>8</sup>

The question I refer to here is not only of a hypothetical nature any more. The technology and – regarding education – highly valuable function of the CD-ROM, already have their history. This refers also to the "translations" of the already existing musicological studies into the computer medium,<sup>9</sup> meaning, into the form which is not primarily conceived as a hypertext but approaches it existentially. So, gradually, a new type of musicologist and musical science is already being formed.<sup>10</sup> Therefore it seems that it is only a matter of time before the logic of both kinds of hypertext, of

<sup>8</sup> Analogously to the parallel between a read-only hypertext and controlled-aleatory composition, one can establish the parallel between a read-and-write hypertext and the total aleatory principle, meaning, musical indeterminacy. In both cases this involves such interventions by the "consumers," which are principally beyond the control of the project's author, consequently, of the whole, acting as the starting point for reading/reacting, e. g. for the sound realization. This whole is presented by the initial text, that is, the score (usually a graphic one).

<sup>9</sup> For example, William Reinwick, David Walker: *CD-Brahms: An Interactive Multimedia Program in Music Analysis*, with Schenker's analyses of *Variations on the Händel's Theme* by J. Brahms as its basis. The attained knowledge about the technical integration of the media, have flowed into the Multimedia Music Analysis Program (MMAP).

<sup>10</sup> For example, the doctoral dissertation *Deconstruction in Music* by Marcel Cobussen from the Erasmus University Rotterdam, sets the example of a musicological book already conceived according to the logic of the non-linearity of the hyperlink.

course stimulated by their best features and advantages (among which are the easy availability provided by the computer monitor, the span of the mixed-medial and poly-medial presentation, the opportunity for the professional exchange of thoughts and experiences, for the increase of knowledge, intensity of communication, etc.) will begin to conquer the field of the so-far musicological manner of activity, especially in forming the texts.

However, the extent to which this procedure will change its nature, whether it will be stopped in the sphere of controlled aleatory shaping or whether it will go further to indeterminacy, still depends exclusively on us, more precisely, on the fact of how we deal with this problem today.<sup>11</sup>

So, these lines are written just in order to caution about the necessity of establishing the measure and border in coordinating traditional musicological procedure and new technology; to warn about the danger that we, as authors, could easily become the agents, supporters and witnesses of our own extinction as well as of the disappearance of the science which we deal with.

Perhaps, this warning is unnecessary? Perhaps, in general, musicology is still too self-satisfied, self-confident and calm enough today, to feel the referring problem as a serious threat?

Actually, I am not sure which one of these two things – fear or indifference – would be worse, either for musicological science or for us who deal with it.

<sup>11</sup> Cf.: Mireille Rosello: *The Screener's Maps: Michel de Cereau's 'Wandersmänner' and Paul Auster's Hypertextual Detective*, in: *Hyper*, p. 128.

Elena Ungeheuer

### **Essay oder Ein interaktiver Versuch zum Umgang mit Musik und Musikwissenschaft**

Die neuen Medien sind da, und der technische Standard erlaubt es mittlerweile, Klang in akzeptabler Güte in multimediale Kontexte einzubinden. Woran es jetzt fehlt, ist die Ausarbeitung und Diskussion von Konzepten, wie sich Musik nicht nur durch Multimedia kommerzialisieren lässt, sondern welchen Gewinn die Forschung und Lehre aus der multimedialen Aufbereitung musikalischer Zusammenhänge ziehen kann. Die allgemeine Zögerlichkeit verwundert nicht, blickt doch die Musikwissenschaft – und sie ist die eigentlich Verantwortliche für Grundlagenforschungen; die Musikpädagogik sollte sich an ihren Früchten bedienen können – nicht auf eine Tradition der Methodenkritik zurück, die sie stärken würde für einen selbstbewussten Umgang mit der neuen Technologie. Dabei läge gerade in diesem Selbstbewusstsein eine dringend notwendige Gegenkraft zur allgemeinen Verflachung der kulturellen Inhalte, zu der – daran besteht kein Zweifel – die mittlerweile zur Normalität avancierte Simultan-Überreizung aller Sinne Erhebliches beiträgt. Ohne an dieser Stelle die Ursachen für den oftmals unreflektierten Umgang mit den eigenen Methoden vornehmlich in der deutschsprachigen Musikwissenschaft tiefer ergründen zu wollen, bleibt festzuhalten, dass es sich auch bei der allorts gepflegten Darstellung musikalischer Sachverhalte in Worten immer um eine Übersetzung von einem Medium in das andere handelt (anders etwa als in der Literaturwissenschaft, die von der medialen Verbundenheit des Objekts der Betrachtung und die Methode der Betrachtung profitieren kann) und dass es eben diese Übersetzungsproblematik ist, mit der man sich bei einem forschungsorientierten Umgang mit Multimedia auseinandersetzen muss.

Ein weiterer Grund für die musikwissenschaftliche Zurückhaltung in der Arbeit an CD-ROMs, interaktiven Lerneinheiten und anderen multimedialen Einrichtungen mag darin zu suchen sein, dass Musik ausschließlich dem hörenden Sinnesorgan zugeschrieben wird und mehrdimensionale Sinnesanreize nur musikalischen Sonderformen wie Oper, Filmmusik, Klanginstallation etc. zugesprochen sind. In der Tat stellt das Thema „Musik multimedial“ nicht nur die Frage nach audiovisuellen Präsentationsmethoden, sondern nach der Multimedialität unseres Umgangs mit Musik überhaupt. Inwiefern die multimediale Arbeit mit Musik einen tiefergreifenden Zugang zu Fragen des Musikhörens verschafft, wird in der folgenden Diskussion der Eigenheiten multimedialer Musikforschung deutlich werden.

#### **Die Anschaulichkeit des Mediums**

Die ureigene Darstellungsform des Computers ist eine visuelle – das Interface zwischen Rechner und Benutzer ist der Monitor. So erklärt es sich für multimediale Anwendungen bis heute, dass der graphischen Ausgestaltung die besondere Aufmerksamkeit gilt: je satter die Farben, je plastischer die Buttons, umso typischer „multime-

dial“. Neben ihrer Virtualität, also neben der Kunst des Vorgaukelns einer Wirklichkeit oder Phantasie-Wirklichkeit, muss die visuelle Präsentation aber auch die Funktionslogik des dargestellten Kontextes verdeutlichen. Ein gutes Computerspiel zeichnet sich durch ein ausgewogenes Verhältnis von offen sichtbarer Funktionslogik und gezielter Verdunkelungstaktik zur Erhöhung des detektivischen Einsatzes des Spielers aus. Die logische Evidenz einer Monitordarstellung kann durch Animationen der Bilder noch gesteigert werden und zu einer optimalen Transparenz des Problemzusammenhangs führen, wie sie vor allem für didaktische Anwendungen wünschenswert ist.

Wie kann man die Qualitäten der Anschaulichkeit für die Präsentation von Musik nutzen? Wird durch eine starke visuelle Darstellung die eigentlich nicht sichtbare musikalische Struktur verdeckt?

In jedem Fall stellt die visuelle Ebene eine Ergänzung zur Klangdarbietung selbst dar. Sie lässt sich in verschiedener Hinsicht sinnvoll einsetzen.

- Visualisierung wird bei jeder Art von Partitur betrieben. Selbst für Werke, die keine Aufführungspartitur im eigentlichen Sinne brauchen, da sie nicht von einem Interpreten aufgeführt werden, lassen sich als Hörpartituren musikalische Prozesse graphisch sichtbar machen und gegebenenfalls besonders verdeutlichen.
- Visualisierung kann die kompositorische Struktur verdeutlichen. Entweder hat sich der Komponist in der Konzeptionsphase selbst graphischer oder Flussdiagramm-artiger Hilfsmittel bedient oder Graphik dient der Analyse zur Darstellung mehrdimensionaler Zusammenhänge.
- Viele Arten dokumentarischen Materials, das die Geschichte in und um das Musikwerk herum lebendig werden lässt, brauchen die „Anschauung“, seien es Photos, Filme, Bilder, Texte, Handschriften.

### **Die Interaktivität des Mediums**

Interaktivität bedeutet, dass dem Benutzer einer multimedialen Anwendung Zugriffsmöglichkeiten auf die Anordnung und den Verlauf des Dargestellten angeboten werden. Interaktivität ist bei Spielen selbstverständlich zu erwarten, soll doch der Benutzer animiert werden, selbst aktiver Spieler etwa einer CD-ROM zu werden. Was bedeutet Interaktivität im Hinblick auf Musikhören? Trägt die Eingriffsoption etwas dazu bei, ein Musikwerk besser zu „hören“?

Zunächst ist der Zusammenhang zwischen den Interaktionsoptionen und dem Musikhören nicht evident. Der potentielle Hörer greift vielmehr da in die CD-ROM ein, wo er eine bestimmte Information über das Musikwerk abfragen möchte, das heißt, er eignet sich Musik an, wie er etwa ohne Computer ein Fachbuch aufschlagen würde oder sich ein historisches Bild anschauen würde. Aktiv ist der potentielle Musikhörer auch da, wo er – ohne Computer – einen Stift zur Hand nimmt, um zu Analyse Zwecken Zahlen, Graphiken oder Noten auf ein Papier schreibt. Eine andere bekannte Aktivität des potentiellen oder realen Musikhörers beobachten wir in dem Moment, in dem er ein Abspielmedium anstellt (etwa einen CD-Player), vor- oder zurückspult (also in den Musikablauf selbst eingreift), oder die Lautstärke regelt. Alle diese Formen von Aktivität stellen sich bei einer multimedialen Anwendung als „Interaktion“ dar, da sie als Manipulation des einen Mediums, z. B. der CD-ROM, erfahren werden.

Was zeichnet dann noch die „Interaktivität“ von Multimedia besonders aus? Nichts wirklich Neues. Das einzig Herausragende einer interaktiven Computeranwendung liegt in der gleichzeitigen Exklusivität und Inklusivität der Aktionen. Exklusiv ist die Benutzung eines Computers, weil das, was er Besonderes an Information zur Verfügung stellt (etwa animierte Graphiken), nur über ihn selbst abrufbar ist. Auch das ist eigentlich nicht neu, denn jeder Film, jedes Buch weist in diesem Sinne mit seinen Eigenheiten auf sich selbst zurück. Hinsichtlich der Inklusivität von Aktionen ist der Computer allerdings einzigartig. Seine Besonderheit, ja seine eigentliche Rechtfertigung liegt in der Menge der auf engstem Raum abrufbaren Daten und der potentiellen Schnelligkeit des Zugriffs sowie der Verschiedenheit gleichzeitig verfügbarer Darstellungsebenen. In der Realität sind die „Seinszustände“ oftmals deutlich getrennt: Entweder ich sitze am Schreibtisch und analysiere oder ich sitze im Sessel des Wohnzimmers oder in dem des Konzertsaals, entweder höre ich Musik, oder ich lese ein Buch, oder ich besuche eine Ausstellung... Die zeitliche Distanz zwischen dem Computer-Benutzer, der sich aktiv ein Musikwerk aneignet und demselben, der das Musikwerk während einer Multimedia-Sitzung anhört, kann hingegen verschwindend gering werden. Die interaktive Aneignung mündet fließend in das Hören, und das Hören führt unmittelbar zu neuen Formen der Aneignung, so dass ein Zustand ständiger Aktivität erreicht wird. Hieraus lassen sich musikpsychologische Forschungshypothesen ableiten, die musikalisches Hören grundsätzlich als aktiven Handlungskomplex begreifen. Ein besonderes Augenmerk wäre auf das Ineinanderwirken innerer und äußerer Handlungsformen sowie auf die Entscheidungsstrategien zu richten, um der spezifischen Intentionalität des Vorhabens „Musikhören“ auf den Grund gehen zu können.

Eine derart ausgeprägte Anregung der Benutzeraktivität weist Multimedia wiederum als geeignetes Medium der Didaktik aus, steigert eine aktive Grundhaltung auf Seiten der Lernenden doch nachgewiesenermaßen erheblich den Lernerfolg.

### **Die Mehrdimensionalität des Mediums**

Verschiedene Darstellungsebenen in demselben Datensystem zu verbinden, ist zweifellos die größte Errungenschaft von Multimedia, der diese hybriden Arten der Computeranwendung auch ihren Namen verdankt. Es erscheint sinnvoll, die verschiedenen Präsentationsformen, die sich etwa um ein Musikwerk ranken, in charakteristische Gruppen aufzuteilen, um das „anything works at the same time“ nicht in die Belieblichkeit eines „anything goes“ zu überführen. Auf konzeptioneller Seite einer multimedialen Musikpräsentation lassen sich beispielsweise die Darstellungsformen nach Art des Fokus sortieren, der bei der jeweiligen Ansicht eingestellt wird. Im wesentlichen sind die zwei einschlägigen musikwissenschaftlichen Methoden zu trennen: Geht es um das Musikwerk an sich, seine Struktur, seine Einzelheiten, oder soll das Musikwerk in einen Kontext eingebettet werden, sei dieser nun historisch, biographisch, ästhetisch, politisch, gesellschaftlich oder andersgeartet.

### **Multimedia und musikalische Analyse**

Jede musikalische Analyse braucht eine Referenzebene, in der die Musik global wie im Detail erkennbar wird, und auf die jederzeit zurückgegriffen werden kann. Solche

Bedingungen erfüllt am besten eine visuelle Präsentationsform. Dies kann eine Partitur im Sinne einer Aufführungsvorschrift sein oder eine Partitur, die die Klangwirklichkeit in ihrem zeitlichen Verlauf symbolisiert. Im Kontext einer multimedialen Analyse, d. h. einer solchen, bei der die graphische, die klangliche und die textliche Ebene auf demselben Datenträger in eine vernetzte Struktur gebracht werden, hat eine solche Partitur die Funktion einer Verweisebene, von der aus alle Kategorien an Informationen erreicht werden können und die die Informationsvielfalt ihrerseits auf einer Ebene zusammenführt.

### **Essay – eine interaktive Hörpartitur**

Die Idee zu einer multimedialen Präsentation des Werks *essay*, einer elektronischen Komposition aus dem Jahre 1957, die Gottfried Michael Koenig im Studio für elektronische Musik des WDR Köln produzierte, entstand aus einem Forschungsprojekt mit dem Titel „*Musikalische Rundfunkversuche*“, das 1995 an der Robert-Schumann-Hochschule angesiedelt und vom Ministerium für Wissenschaft und Forschung Nordrhein-Westfalen gefördert wurde. Die Auseinandersetzung mit den besonderen Bedingungen rundfunk eigener Kunst bis zu den 1950er Jahren führte zu der Entscheidung, eine der Medialität der Werke angemessene Darstellungsform zu wählen, nämlich eine CD-ROM. Pragmatische Gründe drehten die Blickrichtung dahingehend um, dass nicht mehr aus einem groß angelegten historischen Hintergrund heraus die einzelnen Werke beleuchtet werden sollten, sondern dass ausgehend von einem paradigmatischen Werk die wesentlichen Aspekte der Problematik „Musik im Medium“ aufzuzeigen sind.

Als paradigmatisch für die Begegnung von Musik und der Medienwelt der fünfziger Jahre wurde *essay* von Koenig erachtet, weil in dieser Komposition erstmals in konsequenter Weise die gerätetypischen Verfahren der nachrichtentechnischen Apparate, welche den Komponisten der 50er Jahre im elektronischen Studio zur Verfügung standen, ästhetisch verarbeitet sind. Es geht in *essay* um die stufenweise Transformation von Kombinationen einfacher Ausgangelemente (Sinus, Impuls, Rauschen), die nach einem Verschachtelungsprinzip zu immer größer werdenden Klangkomplexen bis hin zum ganzen Stück anwachsen.

Von dem Werk existiert in schriftlicher Form bislang eine Realisationspartitur. Als adäquate Form der Visualisierung wurde eine interaktive Hörpartitur erachtet, die die Werkgenese und damit die Mehrschichtigkeit der Komposition erfahrbar macht. Das führte zu einem Schichtenmodell, in dem von der Großform über die einzelnen Formabschnitte und die Transformationen das abschnittsspezifische Grundmaterial und die einzelnen Klangelemente, die dieses generieren können, angesteuert werden. Dabei sind auch Klangfolgen hörbar, die als solche nicht im Stück auftauchen, sondern als Grundmaterial oder als Zwischentransformation die Werkentstehung mitgeprägt haben.

Folgende Screenshots verdeutlichen den Aufbau:

Abbildung 1: Titelbild – Im Mittelpunkt der CD steht die visuell-auditive Hörpartitur. Begleitend gibt es einige wenige textliche Informationen zum Werk allgemein, zur Vita des Komponisten und zu wichtigen Analysebegriffen, die von der Titelseite

aus angesteuert werden können. In einem „Rundgang“-Modus können beliebige Abfolgen der einzelnen Bildschirmstellungen gespeichert und wieder abgerufen werden.

Abbildung 2: Großform – Die standardmäßig erste Bildschirmstellung, die erreicht wird, zeigt das ganze Werk auf einen Blick. Es sind mittels farblicher Unterscheidung unmittelbar Formabschnitte und die Zusammensetzung der Abschnitte aus quadratisch symbolisierten Teilen erkennbar.

Abbildung 3: Abschnitte – Nach Klicken auf einen der Formabschnitte gelangt man in einen Abschnitt hinein. Jetzt zeigen sich die Quadrate als Transformationen eines noch nicht genauer beschriebenen Klangmaterials. Verhaltungs- und Intensitätskurven können eingeblendet werden.

Abbildung 4: Transformationen – Nach Klicken auf eine der Transformationen gelangt man in ein Feld, das es erlaubt, die Abfolge der Klangtransformationen zurückzuverfolgen, indem die Transformationsstufen „abgeklickt“ werden können. Automatisch stellt die unterste Stufe das Grundmaterial dar.

Abbildung 5: Grundmaterial – Auf Ebene des Grundmaterials werden in den globalen Verlaufskurven der Sequenzen einzelne Klänge (Rauschen, Impulse und Sinustöne) sichtbar. Von hier aus geht es noch in die einzelnen Sequenzen und dann – beispielhaft – in den Einzelklang hinein.

Es wird für die CD-ROM *essay* eine digitalisierte Realisierung des ursprünglich in einem analogen Studio hergestellten Klangmaterials verwendet. Eine Digitalfassung entstand bereits als didaktische Re-Synthese im Konservatorium von Venedig. Für die CD-ROM Produktion überarbeitet der Komponist selbst noch einmal diese digitalen Klänge, um zu einer autorisierten Fassung, quasi „Neu-Interpretation“, zu gelangen.

### **Multimedia und Musikgeschichtsschreibung**

Das wesentliche Medium der Geschichtsschreibung ist die Sprache. Auch wenn ein multimediales Informationsangebot vorgeführt wird, wie z. B. im Fernsehen, hält doch das gesprochene Wort die Vielfalt der Dokumentationen zusammen, spinn den roten Faden. Geschichten zu erzählen rund um Musik ist die geläufigste Art der kommerziellen multimedialen Präsentation von Musik mit einer durchaus offenen Haltung gegenüber einer gewissen Trivialisierung: Eine großväterliche Stimme aus dem Off schafft einen atmosphärischen Kontext, der historiographische Feinheiten gar nicht erst erwarten lässt.

Eine multimediale Präsentation im Sinne einer Computer-basierten Datenaufbereitung, kann dem Wesen des Narrativen noch weiter auf den Grund spüren, als dies bei dem unidirektionalen Fernsehmodus der Fall ist (womit nebenbei ein Kriterium vorgeschlagen wird, spannende von weniger spannenden, weil dem Medium nicht adäquaten CD-ROM-Produktionen zu unterscheiden). Folgendes erscheint dabei beachtenswert:

- Bei der narrativen Kontextualisierung von Musik ist nicht immer ein Musikwerk deutlich erkennbarer Mittelpunkt, der erzählend umkreist wird, sondern die musikalischen Phänomene verstecken sich oftmals im Netz der historischen, biographischen, kulturellen, philosophischen und anderen Bezüge.

- Musik wird erst dann als narrativ kontextualisiert, also als in eine Geschichte oder Geschichten eingebettet erfahren, wenn diese Geschichte vom Hörer selbst erzählt, gleichsam weiter gesponnen werden kann. Dieses Phänomen fällt bereits bei Konzerten auf, wenn die Programmheftnotizen in der Pause oder nach dem Konzertabend in vielfältigen Facetten wiedererzählt werden. Die postmoderne Philosophie des narrativen Diskurses, der sich seine Objekte selbst schafft, ist im Umgang mit Musik vielfach Wirklichkeit *avant la lettre*. Das heißt, aus der Sicht derjenigen, die den narrativen Umgang mit Musik – und nicht nur mit Musik – suchen, dass sie nicht nur eine und nur eine Geschichte hören, sondern sich vielmehr anregen lassen wollen, eigene Beziehungen zwischen den Phänomenen etwa der Historie oder der Kultur zu erstellen, eigene Bewertungen vorzunehmen, den eigenen Datenfundus zu erweitern. Denn der Umgang mit Geschichte und Geschichten ist selten ein einmaliges Ereignis, sondern entspricht oftmals einem grundlegenden Rezeptionsstil, was es ermöglicht, über viele Einzelgeschichten hinweg eine Wissensbasis, den eben erwähnten mentalen Kontext, aufzubauen, der mit jeder neuen Geschichte neu genährt und variiert wird.

Ein offenes System der Geschichtsschreibung aufzustellen, in das ein begrenzter Datenfundus bereits eingearbeitet ist und in das über eine Datenbank die Benutzer eigene Daten einspeisen können, erscheint eine den neuen Medien angemessene Aufgabe. Die Evaluierung der Daten im Sinne historischer Interpretationen („Das Werk war für jenen Kontext bedeutend/nicht bedeutend“ etc.) müsste parametergesteuert ebenfalls dem Benutzer zugänglich sein. Die ganze Palette visueller Präsentationen (Farbigkeit, Größe, Lokalisierung auf dem Bildschirm...) stünde einer solchen Bewertungsskala zur Verfügung. Wichtig ist es, dass die Objekte der Betrachtung, seien dies nun Musikwerke, Lebensläufe von Komponisten oder kompositionsästhetische Positionen, eine in Grundzügen einheitliche und damit vergleichbare und bewertbare Darstellungsform erhalten.

Ein solches Konzept von Musikgeschichtsschreibung böte der musikwissenschaftlichen Historiographie ein Denkangebot, von dem aus Methodenkritik betrieben werden könnte: Welche Kriterien verwenden die geübten Musikgeschichtler bei der Bewertung historischer Phänomene? Was stellt den harten Datenfundus dar und wo sind die flexiblen interpretatorischen Zugaben angesiedelt? Nach welchem Muster werden historische Zusammenhänge gestrickt?

### **Multimedia und Kompositionspraxis**

Ein großes Plus von Multimedia liegt in der Möglichkeit zur animierten, audiovisuellen Graphik. Technische oder biologische Abläufe, aber auch abstrakte Prozesse, die zur Verdeutlichung eines Flussdiagramms bedürfen, lassen sich im zeitlichen Vollzug vorführen. Dies öffnet die Türe für didaktische Aufschlüsselungen kompositorischer Praxis. Zu denken wäre an die quasi zeitgeraffte Darstellung werkgenetischer Vorgänge wie der Entstehung von Themen, Motiven, Formabschnitten etc., die sich aus dem Skizzenstudium ergeben. Im Falle elektronischer Musik lassen sich etwa Klangtransformationen und Schichtungen transformierter Klänge im Stile eines virtuellen analogen Studios nachbauen. Die kompositorische Ästhetik mancher Werke seit den

sechziger Jahren aufgreifend, könnten auch ganze Werke zur Re-Komposition angeboten werden, indem ihre musikalischen Elemente sowie die wesentlichen kompositorischen Verarbeitungsmethoden multimedial quasi „freigelegt“ werden. Für Komponisten stellt der aktive Nachvollzug bereits komponierter Werke längst eine bewährte Studienmethode dar, von der auch Musikwissenschaftler und -pädagogen profitieren sollten.

Es erscheint nicht notwendig, Multimedia als Studienrichtung an allen Hochschulen einzuführen, um für musikalische Anwendungsbereiche verfügbar zu sein. Vielmehr sollten gezielte Zusatzangebote im Ausbildungsbereich den Zugriff auf die gängige Software erleichtern, um dann in musikspezifischen Seminaren – durchaus auch in der Mischung von traditionellen und multimedialen Methoden – konzeptionell orientierte Projekte realisieren zu können.



Abbildung 1: Titelbild.

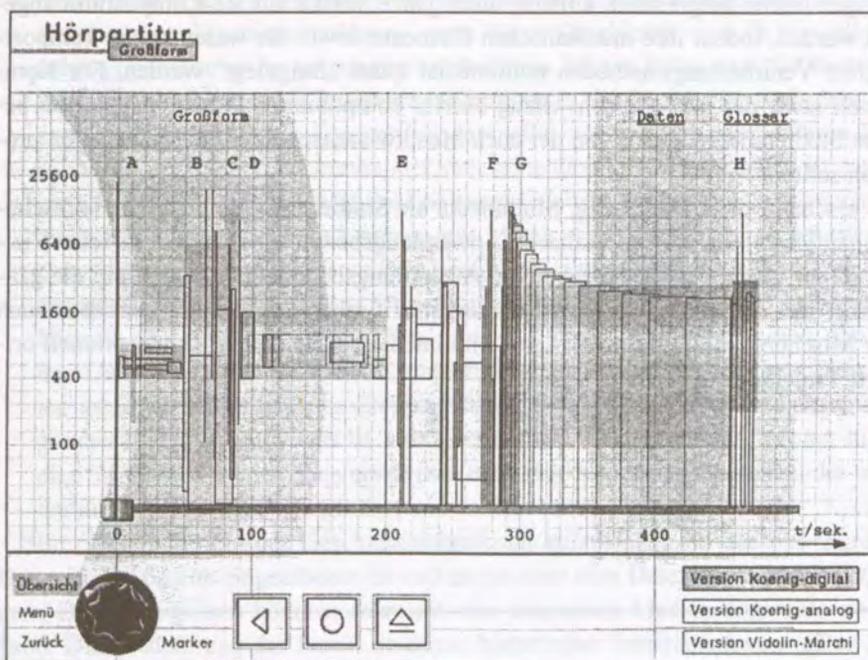


Abbildung 2: Großform.

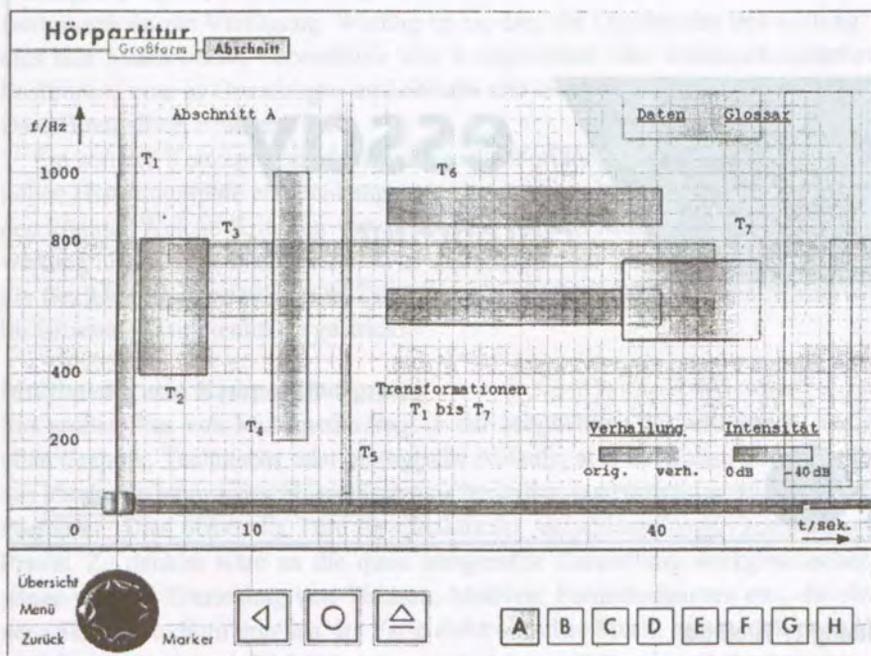


Abbildung 3: Abschnitt.

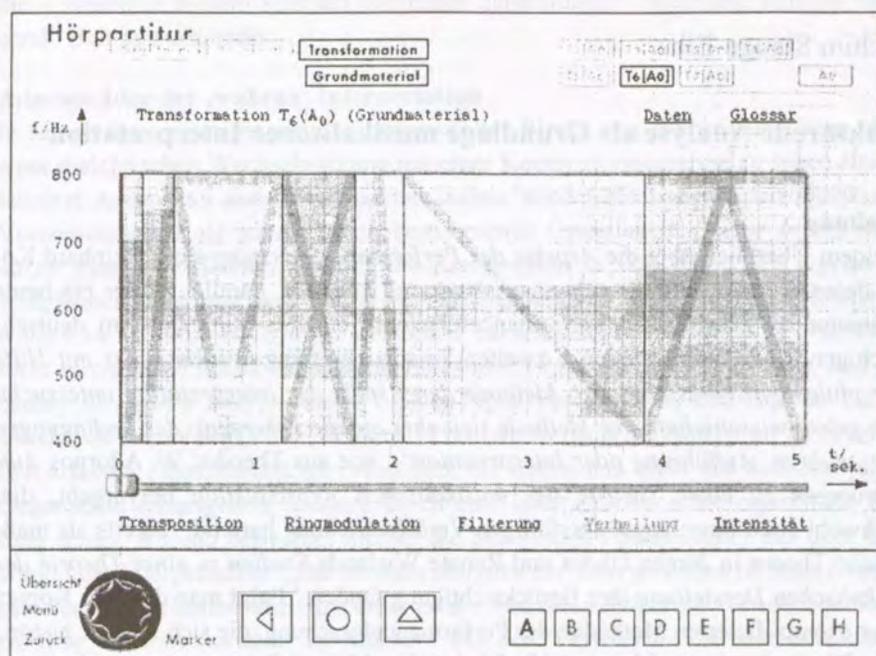


Abbildung 4: Transformationen.

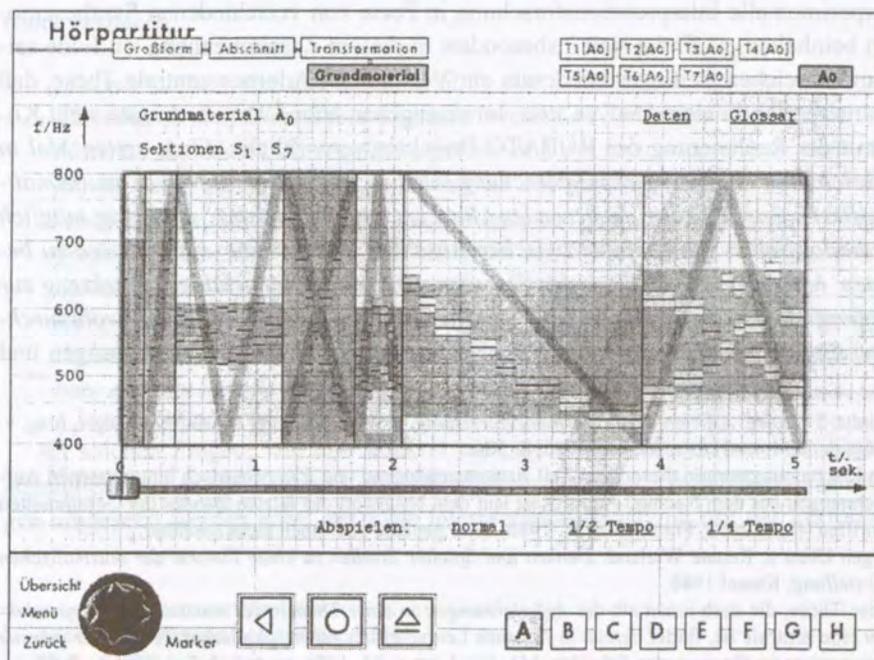


Abbildung 5: Grundmaterial.

## Strukturelle Analyse als Grundlage musikalischer Interpretation

### Einleitung

In seinem Überblick über die *Aspekte der Performanceforschung* stellt Reinhard Kopiez deren grundlegende Forschungsansätze vor, wobei er, parallel zu der bis heute dominierenden empirischen Performanceforschung einen – zumindest im deutschsprachigen Raum existierenden – zweiten Forschungsstrang erwähnt, „der mit Hilfe einer philosophisch-ästhetischen Methode den Aspekt der Interpretation untersucht. Seine geisteswissenschaftliche Methode zielt eher auf die Erkenntnis der Bedingungen einer ‚wahren‘ Aufführung oder Interpretation“,<sup>1</sup> wie aus Theodor W. Adornos *Aufzeichnungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* hervorgeht, die, gleichwohl noch ihrer längst überfälligen Veröffentlichung harrend,<sup>2</sup> bereits als maßgebliche Thesen in Jürgen Uhdes und Renate Wielands *Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung* ihre Berücksichtigung fanden.<sup>3</sup> Folgt man den von Kopiez weiter exemplifizierten Methoden der Performanceforschung, die sich in ihrer historischen Dimension immerhin vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart erstrecken und neben der Aufzeichnung und Analyse des Klavierspiels, der Kunst des Übens, den Ansätzen zu einer generativen Performance-Grammatik auch einen Überblick über die experimentelle Interpretationsforschung in Form von verschiedenen Synthesemodellen beinhalten, so findet sich insbesondere in diesem Zusammenhang am Ende seines umfangreichen Beitrages wiederum ein Verweis auf Adornos zentrale These, daß einer Interpretation eine Analyse stets vorausgehen habe.<sup>4</sup> Diesen Ansatz sieht Kopiez mit der Realisierung des RUBATO-Projektes verwirklicht: „Zum ersten Mal in der Geschichte der Performanceforschung wird es mit dieser auf einer mathematischen Performancetheorie basierenden ‚Interpretationsmaschine‘ zukünftig möglich sein, die logischen Beziehungen zwischen Ausdruck und Struktur systematisch zu bestimmen. Mit der Fertigstellung der Software wird ein leistungsfähiges Werkzeug zur Verfügung stehen. Seine Bedeutung wird jedoch von der Entwicklung wohldurchdachter Forschungsfragen abhängen.“<sup>5</sup> Einen Einblick in diese Fragestellungen und

<sup>1</sup> Reinhard Kopiez: *Aspekte der Performanceforschung*, in: Handbuch der Musikpsychologie, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber, Laaber 1996, S. 506.

<sup>2</sup> Ein Erscheinungstermin dieser zum Teil zusammenhängend und fragmentarisch hinterlassenen Aufzeichnungen aus dem Nachlaß Adornos ist laut dem Nachwort des letzten Bandes der Gesammelten Schriften (Band 20. 2, Frankfurt a. M. 1986) zwar geplant, aber noch nicht absehbar.

<sup>3</sup> Jürgen Uhde u. Renate Wieland: *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel 1988.

<sup>4</sup> Diese These, die auch innerhalb der *Aufzeichnungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* eine zentrale ist, findet bereits in Adornos Lehrschriften zur musikalischen Praxis *Der getreue Korrepetitor* (= Gesammelte Schriften 15), Frankfurt a. M. 1976, mehrfach Erwähnung. S. hierzu auch im weiteren Verlauf dieses Textes.

<sup>5</sup> Kopiez, *Performanceforschung*, S. 576f.

die – soweit in diesem Rahmen überhaupt darstellbaren – Resultate will der vorliegende Beitrag vermitteln.

### Adornos Idee der ‚wahren‘ Interpretation

In seinen Interpretationsanalysen ausgewählter Werke von Webern und Berg, die in einer dialektischen Wechselwirkung mit einer Kompositionsanalyse zu sehen sind, fokussiert Adorno an mehreren Punkten immer wieder die unbedingten analytischen Voraussetzungen als interpretationsbestimmende Grundlagen: *„Keine Interpretation dürfte weniger reflektiert sein als die Komposition in sich selbst, der eigenen Beschaffenheit nach und unabhängig vom Bewußtsein des Komponisten, reflektiert ist, wofern sie nicht objektiv hinter der Sache zurückbleiben will. Diese zu erschließen, nicht mechanisch Musik auseinanderzunehmen, ist der Zweck von Analyse, und ihrer bedarf die wahre Interpretation.“*<sup>6</sup> Den Typus von Analyse, den Adorno hier anspricht, ist keineswegs einer, der sich in rein theoretischen, oftmals nur zu oberflächlich erfaßten Zusammenhängen erschöpft, die neben und nicht mit dem analysierten Gegenstand einhergehen, sondern durch eine Interpretation seine eigentliche Erfüllung findet. Adorno betrachtet hierbei die analytische Arbeit immer aus dem Blickwinkel der Interpretation: *„Die zentrale Aufgabe der Interpretation ist jedoch nicht in der Formorganisation des Ganzen oder der einzelnen Stücke zu suchen, sondern im Gewebe, der Mikrostruktur der Stücke.“*<sup>7</sup> Mit dem Verweis auf die Mikrostruktur, der Mikroanalyse, die nicht zu den Werken von außen hinzutritt, sondern diese von innen her aufsprengt,<sup>8</sup> liegt für ihn die Auseinandersetzung mit dem Notentext. Diese Thesen wurden in die *Theorie der musikalischen Reproduktion (RTh)* aufgenommen und näher präzisiert:

*„Primär steuert der idiomatische Sinn, das Wissen ‚wie man es macht‘, alles Verstehen und Spielen. Diese ungeschriebene Konvention ist ein Allgemeines, ein Material der Musik. Es regelt kompositorisch wie interpretatorisch nicht nur die Artikulation musikalischer Bausteine, es bestimmt nur den dynamisch agogischen Duktus der kleinen Spannungsbögen und gewisse Grundproportionen der größeren Form. Im Idiom, notiert Adorno, ‚vertritt der Interpret gegen das Werk dessen Material – gewissermaßen die Musik gegen die Komposition‘ (Adorno RTh) ... Das Werk geht nicht im Idiom auf; es setzt sich mit ihm auseinander, und diesen Prozeß hat der Interpret nachzuvollziehen. Das heißt, ein typisches Rubato etwa ist jeweils aus dem Text zu begründen oder zu negieren.“*<sup>9</sup>

An solchen Fragen, wie nun konkret ein „typisches Rubato“ aus dem Notentext abzuleiten ist, wie das Ergebnis einer Analyse in technische Interpretationsanweisungen umgesetzt werden kann, setzt die Interpretationsforschung mit der Performance-

<sup>6</sup> Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, S. 343.

<sup>7</sup> Ebda., S. 281.

<sup>8</sup> S. ebda., S. 276.

<sup>9</sup> Uhde u. Wieland, *Denken und Spielen*, S. 77.

Workstation RUBATO<sup>®</sup> an, um „die symbolische Realität des Notentextes in die physikalische Realität der klingenden Interpretation zu transformieren“.<sup>10</sup>

Bei diesen Forschungen gilt es mittels Experimenten herauszufinden, ob überhaupt und bis zu einem gewissen Grad eine analytische Interpretation ein musikalisch sinnvolles Ergebnis liefert. Oder im umgekehrten Sinne formuliert: entscheidet die Qualität der Interpretation über die Tauglichkeit der Analyse, deren Ergebnisse derart beschaffen sein müssen, daß sie für eine Interpretation eingesetzt werden können. Bei dieser Vorgehensweise ist zu bedenken, daß sich die hier vorgestellte Perspektive lediglich auf einen Teilaspekt von Interpretation, den analytischen Ansatz beschränkt, der seine Rechtfertigung aus der expliziten Bedeutung der Analyse musikalischer Strukturen legitimiert und die anderen Teilaspekte einer menschlichen Interpretation – die emotionalen und gestischen Anteile – außer Acht läßt.

Kopiez' erstem kursorischen Überblick über die grundlegenden Ideen von RUBATO aus dem Jahre 1994 und seiner Forderung nach der „Entwicklung wohldurchdachter Fragestellungen“ folgte 1996 nach vierjähriger Forschungs- und Entwicklungstätigkeit die erste Veröffentlichung der Performance-Workstation.<sup>11</sup>

#### Idee und Umsetzung der Performance-Workstation RUBATO

Voraussetzung für diese Metamaschine, die unter der Leitung von Guerino Mazzola am Multimedia Lab der Universität Zürich entstand, ist eine mathematisch zu begründende Theorie der musikalischen Interpretation, deren Grundlage wiederum in der Mathematischen Musiktheorie zu finden ist.<sup>12</sup> Als ein *work in progress* zu verstehen, beinhaltet RUBATO in seinem derzeitigen Forschungsstand Module zur metrischen, motivischen und harmonischen Analyse, zur Modellierung der *prima vista* Interpretationsanweisungen und verschiedene Operatoren zur Gestaltung von Tempo, Agogik, Artikulation, Dynamik und Intonation.

Es ist hier nicht die Stelle, an der ein detaillierter Überblick über die Architektur und Arbeitsweise der Performance-Workstation RUBATO gegeben werden kann,<sup>13</sup> hierfür sei auf die Habilitationsschrift des Autors von vorliegendem Beitrag verwiesen, welche eine Analyse und Interpretation von Teilen aus Bachs *Kunst der Fuge*

<sup>10</sup> Kopiez, *Performanceforschung*, S. 576.

<sup>11</sup> RUBATO besteht aus einer Software, die bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt unter dem UNIX-Betriebssystem NeXTSTEP läuft; derzeit wird an einer Portierung auf das Betriebssystem MAC OS X gearbeitet. RUBATO ist über den FTP-Server des Multimedia-Labs am Institut für Informatik der Universität Zürich erhältlich, der Download erfolgt unter der URL <ftp://ftp.ifi.unizh.ch/pub/projects/rubato/>.

<sup>12</sup> Neben den programmatischen Thesen v. Rudolf Wille: *Mathematik und Musik*, in: *Musik und Zahl* (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 17), hrsg. v. Günther Schnitzler, Bonn-Bad Godesberg 1976, sei hier besonders auf die – schon als Standardwerk zu bezeichnende – *Geometrie der Töne* von Guerino Mazzola verwiesen (Basel 1990), worin die Elemente einer Mathematischen Musiktheorie exponiert wurden, deren Operationalisierung sich in der Kompositionsoftware *presto*<sup>®</sup> und eben der Performance-Workstation RUBATO niederschlug.

<sup>13</sup> Guerino Mazzola u. Oliver Zahorka: *The RUBATO Performance Workstation on NeXTSTEP*, in: *ICMC Proceedings 1994*, S. 102ff.  
Joachim Stange-Elbe: *Die Performance-Workstation RUBATO. Eine Annäherung in neun Schritten*, in: *Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik (DeGeM) Mitteilungen 27*, 1997.

zum Inhalt hat<sup>14</sup> und, neben einer Darstellung der – bislang undokumentierten – Arbeitsweise von RUBATO, sowie ihrer grundlegenden Mathematischen Musiktheorie, anhand von umfangreichen Analysen und der Modellierung von Interpretationen Fragestellungen und deren Zusammenhänge diskutiert.

Eine Interpretation besteht – im physikalischen Sinne – aus einer Deformation der verschiedenen Parameter einer Note wie Einsatzzeit, Dauer, Tonhöhe und Lautstärke sowie Crescendo- und Glissandoanteilen. Dieser Deformationsprozeß auf dem Weg von der Partitur zur Interpretation beruht auf der *Theory of Shaping*,<sup>15</sup> innerhalb derer die strukturierten analytischen Ergebnisse ihr gestalterisches Potential entfalten: *structuring* und *shaping* sind die beiden Arbeitsebenen der Performance-Workstation.

Die Ebene der *Strukturierung* benötigt als Eingabe eine Partitur,<sup>16</sup> den sog. *prima vista Text*, eine komplette parametrische Beschreibung der Noten, Pausen, Taktstriche und den über den Notentext hinausgehenden Spielanweisungen der Partitur, den paratextuellen Parametern.

Diese neutrale, uninterpretierte, exakte Repräsentation des Notentextes, wird mit einer spezifischen Auswahl analytischer Instrumente einer differenzierten metrischen, motivischen und harmonischen Analyse unterzogen; das Resultat dieser Berechnungen sind numerische Funktionen, die *analytischen Gewichte*, die Aufschluß über die Bedeutung eines jeden Tones in seinem Umfeld geben.

Die Ebene der *Gestaltung* und *Synthese* beinhaltet zum einen ebenfalls den *prima vista Text*, der als Grundlage einer Interpretation dient, und zum anderen die Analyse-daten, mit denen eine intelligente Veränderung der Parameter dieses Notentextes produziert wird. Analog zur Analyse geschieht dies mit einer spezifischen Auswahl von Gestaltungsoperatoren, einer Sammlung von Möglichkeiten zur Veränderung des *prima vista Textes* in Abhängigkeit von den analytischen Gewichten; das Resultat dieses Gestaltungsprozesses sind einzelne Vektorfelder, sog. *Performance Felder*, die bei der Synthese in eine klangliche Ausgabe transferiert werden.

### Analysen

Die für die Analyse vorausgesetzte exakte Beschreibung musikalischer Ereignisse folgt dem Prinzip der Denotatoren, einem grundlegenden Zeichen für eine genaue Definition musikalischer und musikwissenschaftlicher Konzepte.<sup>17</sup> Mit seiner Prädikatenlogik wird auch der Parameterraum eines musikalischen Ereignisses bestimmt: Das symbolische Abbild der Note ist durch seine Parameter in mehreren Dimensionen definiert, der geometrische Ort einer Klaviernote wird vollständig durch den Parameterraum Einsatzzeit, Tonhöhe, Lautstärke und Dauer (E, H, L, D) wiedergegeben, ein

<sup>14</sup> Die Habilitationsschrift *Analyse- und Interpretationsperspektiven zu J. S. Bachs 'Kunst der Fuge' mit Werkzeugen der objektorientierten Informationstechnologie* entstand an der Universität Osnabrück und wurde für zwei Jahre mit einem Habilitationsstipendium der DFG unterstützt.

<sup>15</sup> Guerino Mazzola u. Oliver Zahorka: *Geometry and Logic of Musical Performance I, II und III*, SNSF Research Reports (469 Seiten), Universität Zürich, Zürich 1993-1995.

<sup>16</sup> Der Dateninput wie -output erfolgt über MIDI-Standard Dateien.

<sup>17</sup> Guerino Mazzola: *Semiotics of Music*, erscheint in: *A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*, Vol. III, Article No. 152, hrsg. v. R. Posner, Berlin u. New York (in Vorb.).

einzelner Parameter entspricht einem einzelnen Prädikat. Diese Parameter sind einzeln wie zusammen analysierbar und bei der Interpretation einflußbar.

Die analytischen Ergebnisse sind derart beschaffen, daß sie für eine Interpretation Verwendung finden können, so ist die analytische Erkenntnis quantitativ faßbar und vermittelt gleichzeitig eine qualitative Aussage über ein musikalisches Ereignis. Um eine objektive Aussage zu gewährleisten, erwächst die analytische Erkenntnis von innen, aus dem Notentext und wird nicht von außen hineingelesen. Die interaktive Analyse erlaubt bei aller Komplexität eine Vielzahl von Perspektivwechseln in Bezug auf das musikalische Material.<sup>18</sup>

Das in RUBATO realisierte System der Gewichte bildet die Grundlage der Analysen: diese ist notwendig, damit die Gewichte entstehen, die für die Gestaltung einer musikalischen Interpretation verwendet werden. Die Gewichtung eines jeden musikalischen Ereignisses wird in einem numerischen Wert ausgedrückt, der die Relation zwischen wichtig und weniger wichtig angibt. Das analytische Gewicht bildet den Dreh- und Angelpunkt zwischen der Analyse und der Interpretation, es ist das verbindende Glied zwischen der symbolischen Ebene des Notentextes und der physikalischen Ebene des erklingenden Stückes, der Interpretation.

Die metrische Analyse orientiert sich an der metrischen Qualität als dem „*verschiedenen Gewicht der Zeiten*“, wonach metrische Muster von sich aus keine originäre musikalische Bedeutung haben, sondern lediglich als „*ein mathematischer Raster im Raum der musikalischen Zeit*“ aufzufassen sind<sup>19</sup>, der erst durch seine Inhalte, den musikalischen Ereignissen, eine reale Existenz gewinnt. Durch die Erfassung von äquidistanten periodischen Mustern von Einsatzzeiten musikalischer Ereignisse werden diese in Beziehung zueinander gesetzt, in ihrer Abhängigkeit voneinander gewichtet und erhalten so eine „*metrische Qualität*“.<sup>20</sup> Im Unterschied zur „*metrical structure*“ der *Generative Theory of Tonal Music*<sup>21</sup> werden die metrischen Strukturen hier nicht nach einem vorgefertigten Regelsystem von außen der Musik gleichsam übergestülpt, sondern erwachsen aus der komponierten metrischen Struktur, wobei die Berücksichtigung und der Einfluß des Taktmetrums ad libitum erfolgen kann.

Zur motivischen Analyse sei angemerkt, daß diese auf einem Ähnlichkeitsvergleich der Motive unter der Wahrung der Motivgestalt aufbaut, die unter bestimmten geometrischen Operationen wie der Transposition, bestimmter symmetrischer Operationen wie der Spiegelsymmetrie und eines zu bestimmenden Grades an Deformation invariant ist.

<sup>18</sup> Siehe hierzu näheres bei Guerino Mazzola, Oliver Zahorka und Joachim Stange-Elbe: *Analysis and Performance of a Dream*, in: Proceedings of the KTH Symposium on 'Grammars for Music Performance' May 27, 1995.

<sup>19</sup> Mazzola, *Geometrie der Töne*, S. 82.

<sup>20</sup> In diesem Zusammenhang sei auf Hugo Riemann: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. 8, verwiesen, der an dieser Stelle die Begriffe des „*verschiedenen Gewichtes der Zeiten*“ und der „*metrischen Qualität*“ prägte.

<sup>21</sup> Ray Jackendoff u. Fred Lerdahl: *Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press 1983.

Diese analytischen (und auch die interpretatorischen) Ansätze sind als nicht dogmatisch zu betrachten, modulare Erweiterungen des Spektrums sind möglich.<sup>22</sup>

Da jedes Gewicht als Funktion in Abhängigkeit von der (Einsatz)-Zeitachse dargestellt werden kann, wobei die Abfolge der Einsatzzeiten auf der x-Achse, die Intensitäten auf der y-Achse abgetragen werden, ist diese Funktion als Graph darstellbar:

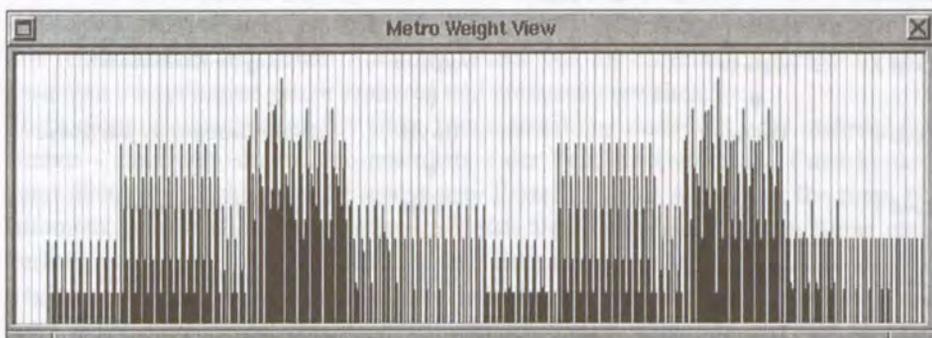


Abbildung 1: Metrisches Gewicht von beiden Stimmen des *Augmentationskanon* aus Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*. Deutlich ist in den beiden korrespondierenden Kanonten jeweils eine metrische Spitze zu erkennen.

Weitere multiple Darstellungsmöglichkeiten der analytischen Ergebnisse – neben der grafischen auch in filmischer und akustischer Form – eröffnen einen hypermedialen, interaktiven Umgang mit dem analytischen Material.<sup>23</sup>

### Interpretationen

Die Performancesynthese besteht aus der Erstellung einer Interpretationspartitur; hierbei sind einige äußere Faktoren zu bedenken, von denen in erster Linie den Eigenschaften des verwendeten Klangerzeugers eine besondere Bedeutung zukommt.<sup>24</sup>

Das Performance-Modell basiert auf einer Genealogie sukzessiver Interpretationsschritte, den *Local Performance Scores*, innerhalb derer sämtliche Eigenschaften vererbt werden. Ausgangspunkt ist die uninterpretierte Vorlage, die auch zur Analyse herangezogen wurde und den Kernel eines Stemmas bildet, das in unterschiedliche Unterinterpretationen verzweigt.

<sup>22</sup> So könnten – um nur zwei Beispiele zu nennen – im Bereich der motivischen Analyse eine Berücksichtigung von Augmentations- und Diminutionsstrukturen und bei der harmonischen Analyse weiterführende Verfahren als nur die Riemannsche Funktionsharmonik integriert werden.

<sup>23</sup> Die entsprechenden Bild-, Film- und Ton-Beispiele sind im Internet dokumentiert unter der URL: <http://bird.musik.uni-osnabrueck.de/MaMuTh/rubato/beispiele/index.html>.

<sup>24</sup> Joachim Stange-Elbe: *Vom praktischen Umgang mit RUBATO. Ein Erfahrungsbericht über die Lehrveranstaltung 'Musikalische Analyse und Interpretation mit der Software RUBATO'*, in: IFM-Forum 2, 1998 unter der URL: <http://www.ifi.unizh.ch/groups/mml/musicmedia/ifm/ifm.html>.

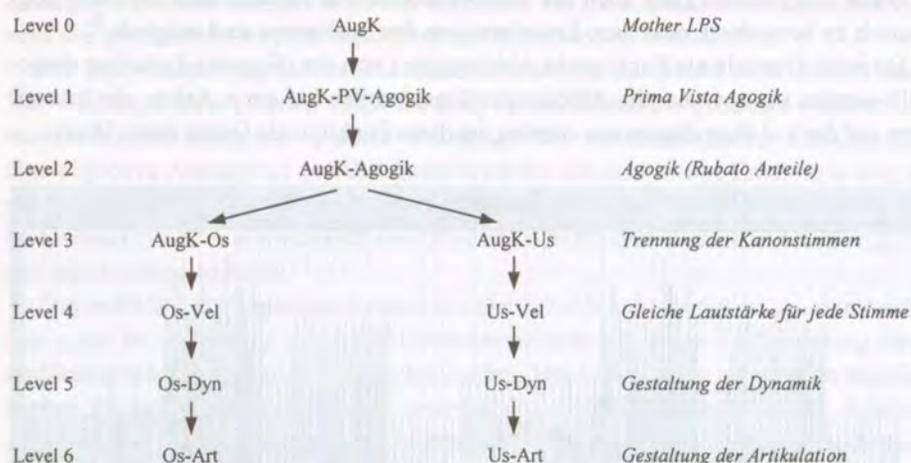


Abbildung 2: Stemma der Interpretationsschritte des *Augmentationskanons* aus Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*. Ausgehend von der prima vista Partitur (Mother LPS) werden die einzelnen Interpretationsaspekte bausteinartig sukzessive erarbeitet.

Jede neue *Local Performance Score* wird durch einen Gestaltungsoperator erzeugt, der die Wirkungsrichtung der Gewichte und damit die zu verformenden musikalischen Parameter festlegt. Die Gestaltungsoperatoren lassen den symbolischen Text der Partitur unberührt, da bei einer Performance die Transformationen selbst durch Vektorfelder gesteuert werden und erst im physikalischen Output, wiederum als Standard-MIDI-Datei, festgeschrieben werden. Diese Datei verkörpert die Interpretationspartitur, die sämtliche Transformationsanweisungen für jede Note beinhaltet. Der wichtigste Schritt innerhalb dieses Transformationsprozesses – oder präziser formuliert des Deformationsprozesses – kommt dem Einsatz der Gewichte zu, die den Intensitätsgrad der Parameterverformung bestimmen. Dabei können die Gewichte mit Werten für ein maximales und minimales Limit ihres Gewichtungsraumes versehen, unterschiedlich kombiniert, invertiert und auf nicht lineare Weise verformt werden.

Jeder Interpretationsschritt ist in allen seinen Details – auch nachträglich – editierbar, jeder Interpretationsaspekt kann bezüglich seiner Zusammensetzung aus Wirkungsrichtung und Wirkungsintensität genau erforscht und wenn nötig modifiziert werden. Grundsätzlich ist es also möglich, immer wieder zu einem früheren Interpretationsabschnitt zurückzukommen, die Auswahl sowie die Mischung der Gewichte zu ändern und ihren Einfluß auf die Verformung der musikalischen Parameter zu modifizieren. Mit diesem Gestaltungsschema liegt ein flexibles und modulares System vor, ein dynamisches Netzwerk von Interpretationsaspekten und deren Abhängigkeiten, in dem die einzelnen Interpretationsschritte in einer seziierten Form einzeln und im Zusammenhang der gesamten Interpretation untersucht werden können; gleichzeitig ist durch die genaue Herkunft der Gewichte eine Rückkopplung zur analytischen Struk-

tur gegeben: Die Interpretation leitet sich aus der analytischen Struktur ab, sie erfährt durch den gestalterischen Einsatz der Gewichte auf einer Metaebene ihren klanglichen Ausdruck.

Diese interpretatorische Arbeit ist vergleichbar einem Puzzlespiel, einem zusammenhangstiftenden Einsatz objektiver analytischer Resultate. Gerade die Interaktion der einzelnen Interpretationsaspekte läßt sich bei dieser Vorgehensweise – ganz im Gegensatz zur traditionellen Interpretationstheorie<sup>25</sup> – in ihren Details verifizieren und reproduzieren. Mit dieser Plattform lassen sich die einzelnen Beiträge zu einer gesamten Interpretation genau studieren und praktisch verwalten.

So bestimmt beispielsweise bei einer Tempogestaltung durch ein oder mehrere Gewichte – ganz wie von Adorno postuliert – der Text die Gestaltung. Ganz konkret kann überprüft werden, welche analytische Erkenntnis sich am besten für einen bestimmten Interpretationsaspekt eignet, ob sich Verallgemeinerungen im Sinne einer Performance-Grammatik erarbeiten lassen, die gattungs- oder stilbestimmend übertragbar sind. Eine weiterführende, hier jedoch nicht zur Diskussion stehende und einer selbständigen Untersuchung bedürftigen Frage wäre, ob und wie die mit RUBATO gewonnenen analytisch-interpretatorischen Erkenntnisse mit den Vortragslehren des 19. Jahrhunderts konvergieren.

Spätestens an dieser Stelle wird man die Klangbeispiele schmerzlich vermissen, um die erzielten Interpretationsresultate und den Weg dahin sinnfällig zu belegen und die Theorie dieses Synthesemodells zu untermauern; ohne sie muß dieser Beitrag zwangsläufig ein Torso bleiben. Die bislang durchgeführten Interpretationsexperimente mit Werken von Schumann<sup>26</sup> und vornehmlich Bachs *Kunst der Fuge* ergaben eine äußerst sinnfällige Dokumentation des Gelingens und der musikalischen Sinnhaftigkeit. Bei den Erkenntnissen und Ergebnissen, die sich durch eine klingende analytische Struktur ergaben, erhob sich auch die Problematik einer traditionellen Erwartungshaltung von Interpretation, die durch die – interpretierte – Kenntnis der Stücke automatisch vergleichend mitschwingt; es ist nicht unbedingt leicht, den Eindruck von bestehenden Aufnahmen wegzuwischen und einfach nur zu schauen, was in den Noten steht. So gilt es die musikalische Erfahrung einer analytischen Struktur zu hinterfragen, Überzeichnungen im Sinne eines „noch deutlicheren“ zuzulassen, mit Extremen zu experimentieren sowie die wissenschaftliche Neugier nach Ungehörtem walten zu lassen, wobei die Frage, ob dies ein Interpret auch so spielen würde, im Prinzip irrelevant ist. In diesem Sinne ergab bei den verfolgten Interpretationsstrategien<sup>27</sup> die experimentelle wesentliche interessantere Ergebnisse und tiefere Einblicke in die klingenden Strukturen als die zielgerichtete Strategie, mit der beispielsweise der Versuch unternommen wurde, Glenn Goulds Bachspiel zu simulieren. Dies ist – ein gewisses Maß an Ausdauer vorausgesetzt – sicherlich möglich und könnte

<sup>25</sup> Vgl. Uhde u. Wieland, *Denken und Spielen*.

<sup>26</sup> S. Mazzola, Zahorka u. Stange-Elbe, *Analysis and Performance of a Dream*.

<sup>27</sup> Joachim Stange-Elbe u. Guerino Mazzola: *Cooking a Canon with RUBATO*, in: Proceedings of the ICMC 98, Ann Arbor 1998, S. 179ff.

sich mit den Ansätzen der inversen Performance Theorie treffen,<sup>28</sup> läuft jedoch der ureigensten Intention von RUBATO zuwider.

Die Klangbeispiele beantworten die Fragen nach der Tauglichkeit der Analysen und lehren die Möglichkeit, musikalisch sinnvolle Interpretationen rein aus dem Text heraus zu modellieren: „*Es ließe sich sagen*‘, heißt es pointiert in den grundlegenden ersten Passagen von Adornos Fragmenten zur Reproduktionstheorie, *die Interpretation, die zum Text hinzutritt, macht diesen überhaupt erst zum Text. Wenn jede musikalische Interpretation an ihren Text aufs strengste sich gebunden sieht, so wird dieser verbindlich, zum Text, einzig durch Interpretation.*“<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Guerino Mazzola: *Inverse Performance Theory*, in: Proceedings of the ICMC 1995, Banff 1995, S. 33ff.

<sup>29</sup> Adorno, *Aufzeichnungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hier zit. nach Uhde u. Wieland, *Denken und Spielen*, S. 14.

Reiner Kluge

## Computergestützte Melodieanalyse als Hilfsmittel zur Erkundung von Tonräumen

Der folgende Beitrag befaßt sich mit Untersuchungen einstimmiger Abläufe, die in symbolisch codierter Form gespeichert seien. Analysen solcher Texte sollen genutzt werden, um Aufschlüsse über Tonräume zu gewinnen. Die Analysen bedienen sich einfacher und komplexerer statistischer Kriterien. Die berechneten Statistiken beziehen sich zunächst auf einzelne melodische Abläufe (die Melodie eines Volksliedes, einen Vokal- oder Instrumentalpart in einer mehrstimmigen Komposition), danach auf Melodiegesamtheiten. Im ersten Fall steht Zeichenkettenanalyse methodisch im Vordergrund (die Zeichen, die Töne, bilden ein Ensemble aufeinander bezogener Entitäten, kein Sample im statistischen Sinne); im zweiten Fall liegt der Schwerpunkt auf multivariater Statistik (die Elemente sind gleichrangige Tonklassen oder Tonkettenklassen, im Idealfall eine Zufallsstichprobe). Für die Untersuchung der Einzelmelodien wurden eigene Programme in der Programmiersprache des Datenbanksystems Visual dBASE geschrieben, für die multivariaten Analysen das Statistik-Programmsystem SPSS und Tabellenkalkulationsprogramme genutzt.

Tonräume – dies die Ausgangsthese – sind mentale / theoretische Konstrukte, die (im Rezeptionsprozeß oder durch theoretische Reflexion) von einzelnen melodischen / harmonischen Verläufen oder von Gesamtheiten solcher Verläufe abgehoben werden und die ihrerseits musikalischen Hervorbringungen zugrunde liegen. Logisch stehen sie zwischen Gebrauchstonleiter und Tonsystem: Wie die Gebrauchsleiter bezieht sich der Tonraum auf ein Musikstück oder einen Part, dessen geordneten Tonbestand er abbildet. Wie das Tonsystem aber umfaßt er darüber hinaus das Gefüge der Tonbeziehungen.

Die Analyse – dies der methodische Anspruch – kann durch programmierte Zeichenkettenanalyse und durch statistische Verfahren unterstützt werden. Nicht geht es mir darum, sie ganz durch Rechnerarbeit zu ersetzen; insbesondere geht es im folgenden nicht um Computersimulation.

### 1 Zeichenkettenanalyse: Verteilungen von Dreitonketten

Abbildung 1 ist eine Art Melogramm der führenden Mittelstimme der d-Moll-Fuge BWV 875 aus dem *Wohltemperierten Clavier*, 2. Teil. Im Diagrammkopf sind von links nach rechts aufsteigend die vorkommenden 24 Tonhöhen aufgeführt, und zwar in der unteren Kopfzeile die Stammtöne der harmonischen d-Moll-Tonleiter (*cis* bis *b*), in der oberen die leiterfremden Töne (*es*, *fis*, *gis*, *h*, *c*). Dreitonketten (das Analyseergebnis) sind in Form von Doppelpfeilen dargestellt: der Ausgangston jeweils durch den Pfeilursprung und die beiden darauffolgenden Zieltöne durch zwei Pfeilspitzen (z. B.:  $b_1-a_1-g_1$  mit Häufigkeit 11;  $a_1-b_1-a_1$  und  $d_1-cis_1-d_1$  mit Häufigkeit 7 bzw. 6; bei Häufigkeit 5 bricht der Ausschnitt ab).

	c#	d	eb	e	f	f#	g	a	b	h	c1	c#1	d1	e1	f1	f#1	g1	g#1	a1	b1	h1	c2	c#2	d2	
h=11	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:
h=10	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:
h=8	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:
h=7	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:
h=6	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:

Abbildung 1: Tonhöhenketten-Analyse der Mittelstimme der Fuge d-Moll BWV 875, *Wohltemperiertes Clavier*, 2. Teil, durch ein dBASE-Programm. Das Programm extrahierte und zählte Ketten der Ordnung 3 (unter Respektierung von Abschnittsgrenzen), sortierte die gefundenen Kettenklassen nach ihrer Häufigkeit absteigend und stellte das Ergebnis quasi-graphisch in einem Tonhöhenraster dar. Die Gruppierung in leitereigene (durch vertikale Rasterlinien herausgehobene) und leiterfremde Töne wird im Rechengang manuell vereinbart; sie dient nur der leichteren Lesbarkeit.

Das benutzte Analyse-Kriterium mutet höchst simpel an: Festgestellt werden die Häufigkeiten der auftretenden Dreitonketten; andere Optionen des Programms gestatten die Nutzung der Notenwertsumme oder der Kettendauer. Der analytische Gewinn entsteht durch die absteigende Sortierung, die die häufigsten bzw. gewichtigsten Ketten an die Spitze des Diagramms bringt – im Beispiel diejenigen, die den zentralen Ausschnitt des Tonraums aufspannen:  $a_1$  abwärts bis  $d_1$ , mit den oben und unten begrenzenden Wechselnoten  $b_1$  und  $cis_1$ .

Erst an späterer Stelle in der Häufigkeitsordnung treten Ketten im Bereich der kleinen Oktave auf (zunächst immer noch mit den Stammtönen), noch weiter unten folgen modulierende Ketten ( $d-c-b$ ,  $c-b-a$ ) und Chromatismen (der im Fugenthema durch Achtelwerte gegenüber den Triolen-Sechzehnteln hervorgehobene Gang  $d-cis-c-h-b-a$ ). Ganz Ähnliches ergibt sich bei Anordnung nach Kettennotenwerten (Abb. 2).

c#	d	eb	e	f	f#	g	a	b	h	c1	c#1	d1	e1	f1	f#1	g1	g#1	a1	b1	h1	c2	c#2	d2	
										Summe bisher = 0 %														
Kettennotenwert=159										: : : <-----> : : : :														
										Summe bisher = 5 %														
Kettennotenwert=129										: : : <-----> : : : :														
										Summe bisher = 8 %														
Kettennotenwert=128										: : : <-----> : : : :														
										Summe bisher = 12 %														
Kettennotenwert=127										: : : <-----> : : : :														
										Summe bisher = 16 %														
Kettennotenwert=111										: : : <-----> : : : :														
										Summe bisher = 19 %														
Kettennotenwert=94										: : : <-----> : : : :														
										Summe bisher = 22 %														
Kettennotenwert=78										: : : <-----> : : : :														
										Summe bisher = 24 %														

Abbildung 2: Tonhöhenketten-Analyse derselben Fugenstimme. Das Programm extrahierte wieder Ketten der Ordnung 3 und stellte ihre Notenwertsummen fest. Sortiert wurden die Kettenklassen hier nach den kumulierten Kettennotenwerten.

Die den zentralen Ausschnitt des Tonraums aufspannenden sieben Tonketten an der Spitze der Verteilung vereinigen auf sich 24% der Gesamtsumme. Auffällig ist – unter beiden Auswertungsansätzen – das Überwiegen deszendenter Sekundgänge. 83 absteigenden Sekundketten (34% aller Dreitonketten überhaupt) stehen nur 36 aufsteigende gegenüber.

**2 Zeichenkettenanalyse: Kennwerte von Tonhöhen und Tonhöhenübergängen**

Eine zusammenfassende Bewertung des Toninventars der Fugenstimme unter dem Gesichtspunkt Quantität (Abb. 3) zeigt:

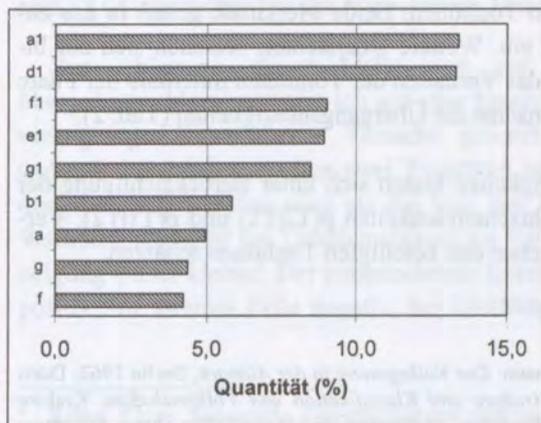


Abbildung 3: Mittelstimme der Fuge d-Moll BWV 875 aus dem Wohltemperierten Clavier, 2. Teil. Quantitätsverteilung der ersten 9 Ränge des Tonvorrates, absteigend geordnet. In die Variable Quantität gehen die relativen Häufigkeiten und die Dauernanteile der Tonhöhen ein.

Die Töne  $d_1$  und  $a_1$  belegen die beiden vorderen Ränge. Diese Rangstellungen korrespondieren plausibel mit der Auszeichnung der Töne als Tonika bzw. Dominante in d-Moll, ergeben sich aber nicht zwangsläufig aus den tonalen Funktionen, wie ein Vergleich mit den randständigen Tonikatönen  $d_2$  und  $d$  zeigen könnte (Rangplätze 15 bzw. 17). Überdurchschnittliche Ränge haben die übrigen Töne des diatonischen Hexachords in der eingestrichenen Oktave.

Zur Erläuterung der zusammenfassenden Kriterien Gewicht, Quantität und Verträglichkeit nutze ich eine Stichprobe deutscher, österreichischer, slowakischer, polnischer Volksliedmelodien.<sup>1</sup>

```
-5-5 11-5-51_2_ 3_321_0_ /
3_45_5_ 544_3_ /
13 555_4_42 131_-5_ /
-5_ -6-6-6_-5_-7_ 1_0_//
```

Abbildung 4: Codierter Notentext zu der Ballade *Es verliebte sich ein wilder Wassermann* (Darstellung im ESAC-Code).

Wieder beginnt die Untersuchung bei der Zeichenkettenanalyse der einzelnen Melodie (Abb. 4). Optional kann das Programm für gesonderte Analysen mit oder ohne Berücksichtigung der Oktavlage der Tonhöhen, mit oder ohne Takteinteilung eingesetzt werden (etwa ist es möglich, nur „betonte Töne“ in die Analyse einzubeziehen, wozu zusätzliche Annahmen gemacht werden müssen). Im folgenden geht es zunächst um Tonhöhen mit Oktavlage, und die Töne werden unabhängig von ihrer Taktposition betrachtet (d. h., alle Töne werden einbezogen).

Das Programm stellt Basis-Übersichten her, die die Präsenz und das Übergangsverhalten der Tonhöhen hinsichtlich ihrer Häufigkeiten und Notenwerte beschreiben. Tabelle 1 zeigt die beiden monovariaten Verteilungen der Häufigkeits- und Dauernanteile der in der Melodie enthaltenen Tonhöhen. Beide Merkmale gehen in das zusammenfassende Kriterium Quantität ein. Weitere Übersichten beziehen sich auf bivariate Verteilungen: sie beschreiben das Verhalten der Tonhöhen innerhalb der Paare direkt aufeinander folgender Töne, zunächst die Übergangshäufigkeiten (Tab. 2).

Aus den absoluten Übergangshäufigkeiten lassen sich unter Berücksichtigung der Randsummen bedingte Übergangswahrscheinlichkeiten  $p(T_2|T_1)$  und  $p(T_1|T_2)$ , Verträglichkeiten und Korrelationen zwischen den beteiligten Tonhöhen schätzen.

<sup>1</sup> Entnommen wurden sie aus: Doris Stockmann: *Der Volksgesang in der Altmark*, Berlin 1962; Doris Stockmann u. Jan Stęszewski (Hrsg.): *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*, Krakow 1973; Barbara Jesser: *Interaktive Melodieanalyse* (= Studien zur Volksliedforschung 12), Bern 1991.

Tonhöhen	h	p	Dauernanteil
g	7	0,179	0,156
a	3	0,077	0,063
h	1	0,026	0,031
c1	8	0,205	0,281
d1	3	0,077	0,063
e1	6	0,154	0,156
f1	5	0,128	0,109
g1	6	0,154	0,141
Summe	39	1,000	1,000

Tabelle 1: Absolute und relative Häufigkeiten (h, p) sowie Dauernanteile der Tonhöhen in der Melodie der Ballade *Es verliebte sich ein wilder Wassermann*.

Tonhöhen	T2								Summen
	g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	
T1									
g	3	1	1	2					7
a	1	2							3
h				1					1
c'	2			1	1	3			7
d'				2		1			3
e'				2	1	1	1	1	6
f'					1	1	2	1	5
g'							2	4	6
Summen	6	3	1	8	3	6	5	6	38

Tabelle 2: Häufigkeiten der Übergänge zwischen Tonhöhen T1 (Ausgangstonhöhen) und T2 (Zieltonhöhen) in der *Wassermann*-Melodie.

Zur Ableitung dieser Maße und zur Anwendung auf das Tonhöhenübergangsproblem verweise ich auf eine bereits publizierte Arbeit.<sup>2</sup> Hier sei nur soviel gesagt: Es wird die Tatsache genutzt, daß die beobachtete Übergangswahrscheinlichkeit zwischen zwei Tonhöhen im Falle positiver Abhängigkeit („Bindungsneigung“) größer wird als die (aus den Randsummen der Matrix schätzbare) Wahrscheinlichkeit bei Unabhängigkeit, im Falle von negativer Abhängigkeit („Abneigung“) aber kleiner. Der entsprechende Korrelationskoeffizient wird im ersten Fall positiv, im zweiten Falle negativ, bei Unabhängigkeit beider Tonhöhen hat er wie

<sup>2</sup> Reiner Kluge: *Statistische Verträglichkeiten zwischen Tonhöhen in Volksliedmelodien*, in: *Systematische Musikwissenschaft* 5 (1997) 1, S. 111-145.

gewöhnlich den Wert 0. Korrelation und Verträglichkeit hängen engstens miteinander zusammen.

Eine vereinfachte Form der Korrelationsmatrix (Tab. 3), in der nur das Vorzeichen des jeweiligen Korrelationskoeffizienten erscheint (+ oder - bei Überschreiten einer kritischen Schranke, deren Betrag hier auf  $|r| = 0,1$  gesetzt wurde) vermittelt ein Bild von dem Bindungsgefüge zwischen den Tonhöhen. In einem Pfaddiagramm (Abb. 5) werden die positiven Beziehungen als Pfeile dargestellt.

Tonhöhen	T2							
T1	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c'</i>	<i>d'</i>	<i>e'</i>	<i>f'</i>	<i>g'</i>
<i>g</i>	+	+	+		-	-	-	-
<i>a</i>	+	+		-		-	-	-
<i>h</i>				+				
<i>c'</i>	+	-			+	+	-	-
<i>d'</i>	-			+		+	-	-
<i>e'</i>	-	-		+	+			
<i>f'</i>	-	-		-	+		+	
<i>g'</i>	-	-		-	-	-	+	+

Tabelle 3: Korrelationen zwischen Tonhöhen T1 (Ausgangstonhöhen) und T2 (Zieltonhöhen) in der *Wassermann*-Melodie (an Stelle der Korrelationskoeffizienten sind nur deren Vorzeichen angegeben, falls der Betrag des Korrelationskoeffizienten die Schranke 0,1 überschreitet).

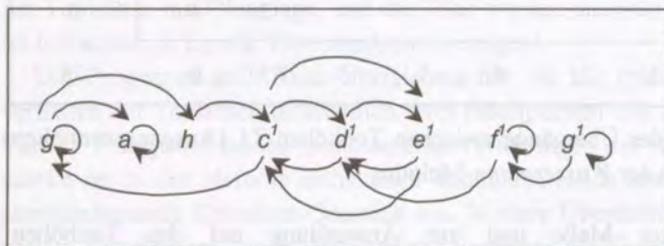


Abbildung 5: Pfaddiagramm zur *Wassermann*-Melodie.

Am Beispiel läßt sich ein hierarchisches Gefüge von drei untereinander verbundenen Gruppen von Tonhöhen erkennen: Dem Kernbereich der wechselseitig korrelierenden Tonhöhen  $c_1, d_1, e_1$  steht ein Unterbau aus den ebenfalls miteinander kommunizierenden  $g$  und  $a$  gegenüber, der über den Leitton  $h$  mit  $c_1$  vermittelt ist. Nach oben wird der Kernbereich bis  $g_1$  erweitert, von wo aus eine Bindung zurück zu  $f_1$  und von hier zu  $d_1$  besteht.

Eine weitere Basisübersicht, ebenfalls eine Übergangsmatrix, ist ein zweidimensionales Pendant zur einfachen monovariaten Verteilung der Dauernanteile (Tab. 4).

Wie kann man Dauernverhältnisse von Tonpaaren erfassen, und zwar so, daß sie sich an entsprechenden Positionen einer Matrix kumulieren lassen? Hier wurde der Weg gewählt, logarithmierte Quotienten der beiden Notenwerte zu bilden. Als Logarithmenbasis wurde 2 benutzt; auf diese Weise indiziert z. B. der Logarithmus +1 einen Übergang zum doppelten Notenwert, -1 eine Verkürzung auf den halben Notenwert.

Eine Durchsicht der Spaltensummen der abgebildeten Matrix (unter Aussparung der Tonwiederholungen, also der Diagonalelemente) verweist auf  $c_i$  und  $g_i$  als diejenigen Tonhöhen, die als Zieltöne von Tonpaaren die meisten / größten Notenwertverlängerungen auf sich vereinigen (anders ausgedrückt: diese Zieltöne besitzen insgesamt ein durationales Übergewicht gegenüber den Tonhöhen unmittelbar vorausgehender Töne). Entsprechendes gilt - nur mit umgekehrtem Vorzeichen - für die Zeilensummen als Indikator durationalen Übergewichts von Initialtonhöhen in Tonpaaren.

Beide Randsummen werden in das synthetische Kriterium Gewicht dieser Tonhöhe einbezogen. Entsprechend wurde auch mit den beiden Verträglichkeitsziffern jeder Tonhöhe verfahren.

Tonhöhen	T2								Summen
T1	g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	S1
g		-1,00	0,00	1,00					0,00
a	0,00								0,00
h				1,58					1,58
c'	0,00				0,00	-0,42			-0,42
d'				2,00		0,00			2,00
e'				0,00	0,00		-1,58	0,00	-1,58
f'					0,00	0,00		1,00	1,00
g'							0,00		0,00
Summen S2	0,00	-1,00	0,00	4,58	0,00	-0,42	-1,58	1,00	
S2 - S1	0,00	-1,00	-1,58	5,00	-2,00	1,17	-2,58	1,00	

Tabelle 4: Logarithmierte Dauernproportionen, kumuliert für die Übergänge zwischen Ausgangstonhöhen T1 und Zieltonhöhen T2 in der *Wassermann*-Melodie.

### 3 Faktoranalysen

Die Zusammenfassung der durch die Analyse gewonnenen Tonhöhenmerkmale zu den Kriterien Quantität, Verträglichkeit und Gewicht wurde durch eine Faktoranalyse nahegelegt (Tab. 5) und durch eine multiple Regressionsanalyse überprüft. Hier wird die Ebene der einzelnen Melodie verlassen und auf einer übergeordneten Stichprobenebene weiteroperiert. Resultate dieses Schritts können herangezogen werden, um anschließend das Verhalten der Tonhöhen in der Einzelmelodie zu kennzeichnen:

Bei der Untersuchung der Melodienstichprobe wurden Schranken gewonnen, in bezug auf die die Tonhöhenkennwerte der Einzelmelodien als sehr groß (++) , groß (+) , klein (-) oder sehr klein (--) gekennzeichnet werden können.

Am Beispiel der *Wassermann*-Melodie (Tab. 6): In allen drei Kriterien dominierende Tonhöhe ist die Tonika  $c_1$ . Stark hervorgehoben sind ferner die übrigen Töne des Tonika-Grundakkords. Der Skalenausschnitt  $c_1$  bis  $f_1$  zeigt die größte intertonale Aktivität (ein weiteres Verträglichkeitszentrum wird durch die Unterquinte  $g$  gebildet).

Tonhöhenmerkmale	Faktor 1	Faktor 2	Faktor 3	Kommunalität
	↓ Gewicht	↓ Quantität	↓ Verträglichkeit	
mittlere Tondauer	,853			,976
Dauernproportionen (Summe S1)	-,807			,984
Dauernproportionen (Summe S2)	,805			,685
relative Häufigkeit p		,972		,709
Dauernanteil		,940		,752
Verträglichkeit (Summe für T2)			,939	,902
Verträglichkeit (Summe für T1)			,932	,903
Eigenwerte	2,872	1,766	1,273	
Varianz [%]	41,0	25,2	18,2	

Tabelle 5: Rotierte Faktormatrix nach einer Faktoranalyse von Tonhöhen-Merkmalen (Rotationskriterium Varimax, Merkmale nach Faktoren sortiert, Faktorladungen <0,3 sind weggelassen). Einbezogen wurden 31 Volksliedmelodien.

Skalentöne	$g$	$a$	$h$	$c^1$	$d^1$	$e^1$	$f^1$	$g^1$
Quantität	0,167	0,070	0,028	0,243	0,070	0,155	0,118	0,147
Verträglichkeit	3,387	1,323	1,671	5,121	3,602	4,536	3,169	1,848
Gewicht	0,290	-0,062	-0,122	2,124	-0,396	0,729	-0,577	0,638
sign (Quantität)	+	-	--	++	-	+		+
sign (Verträglichkeit)	+	--	--	++	+	++	+	-
sign (Gewicht)		-	-	++	-	+	-	+

Tabelle 6: Kennwerte der 8 Skalentöne der *Wassermann*-Melodie.

#### 4 Asymmetrien im Tonhöhenübergangsverhalten

Abschließend möchte ich nochmals auf das Tonhöhenübergangsverhalten zurückkommen: auf spezielle Bahnungen von Pfaden im Tonraum. Wieder handelt es sich um eine Zusammenfassung von Einzelanalyse-Ergebnissen auf einer Stichprobenebene. Die Analyse stützt sich hierbei auf ein Material von 81 vierstimmigen diatonischen Hymnensätzen<sup>3</sup>. Die Stücke wurden alle nach C-Dur transponiert; von den Oktavlagen der Tonhöhen wurde abstrahiert; d. h. es wurden hier nur die tonalen Stufen 1° bis 7° in Betracht gezogen. Aufschlußreich für das Tonhöhenübergangsverhalten sind die bedingten Wahrscheinlichkeiten der Zieltonhöhen in Abhängigkeit von den Ausgangstonhöhen,  $p(T2 | T1)$  (Tab. 7).

Tonstufen T1	T2							Summen
	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	
1°		0,320	0,239	0,016	0,142	0,122	0,161	1,000
2°	0,470		0,367	0,035	0,077	0,007	0,044	1,000
3°	0,148	0,466		0,193	0,167	0,027	0,000	1,000
4°	0,004	0,116	0,554		0,268	0,040	0,018	1,000
5°	0,298	0,027	0,258	0,194		0,214	0,009	1,000
6°	0,156	0,018	0,000	0,036	0,652		0,138	1,000
7°	0,617	0,034	0,000	0,000	0,074	0,274		1,000

Tabelle 7: Bedingte Wahrscheinlichkeiten  $p(T2|T1)$  für die Übergänge zwischen Tonstufen T1 (Ausgangstonhöhen) und T2 (Zieltonhöhen) in den Sopranstimmen von 81 diatonischen Hymnen aus dem *Methodist Hymnal*.

Hinweise auf spezielle Bindungsneigungen ergeben sich beim Vergleich der bedingten Wahrscheinlichkeit eines bestimmten Überganges (z. B. 7°-1°) mit der Wahrscheinlichkeit im retrograden Falle (hier 1°-7°). Die Differenz ist sehr hoch. Die vollständige Durchmusterung der entsprechenden Glieder der Matrix führt auf eine Liste bekannter Asymmetrien. An der Spitze rangieren die Übergänge 7°-1°, 6°-5° und 4°-3° (Abb. 6).

Hierin kommt offenbar eine Feldeigenschaft des Tonraums zum Ausdruck: die besondere „Anziehungskraft“ der Glieder des Tonika-Akkords, der Stufen 1°, 5° und 3° auf die sekundbenachbarten Stufen 7°, 6° bzw. 4° – bei relativer Vermeidung der gegenläufigen Schritte. Dieser Befund, so vertraut er anmutet, darf nicht vorschnell verallgemeinert, als gleichsam allgemeine Gesetzmäßigkeit aufgefaßt werden. Zu vermuten ist, daß er von Faktoren wie Tongeschlecht, Zeit- und Regionalstilen sowie von der Funktion einer melodischen Linie im musikalischen Satz abhängt.

<sup>3</sup> Den Gedanken, diese aus dem *Methodist Hymnal* stammenden Sätze zu analysieren, und die Auswahl verdanke ich Daniel Werts (New York).

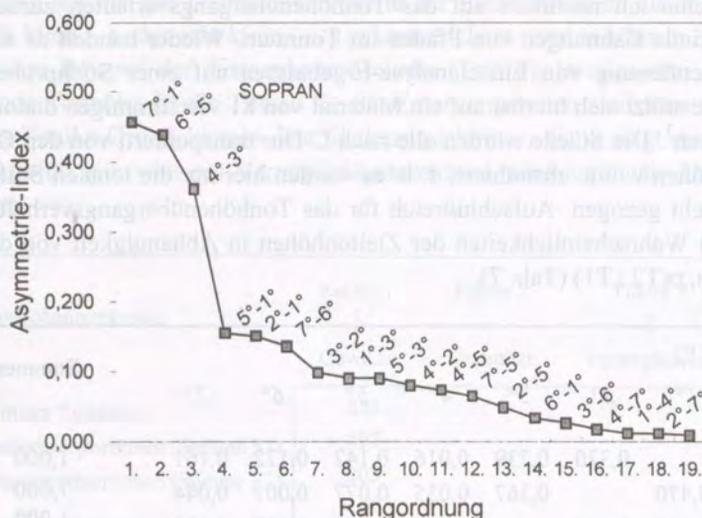


Abbildung 6: Differenz zwischen der bedingten Wahrscheinlichkeit eines Tonstufenübergangs und bedingter Wahrscheinlichkeit im retrograden Fall. Hohe Differenzen verweisen auf Richtungsabhängigkeiten (Asymmetrien) in den Beziehungen zwischen Tonstufen.

Im Falle der Baßlinien besitzen (neben 7°-1° und 6°-5°) die Übergänge 5°-1°, 2°-1°, 4°-5° und 3°-4° (nicht 4°-3°!) höhere bedingte Wahrscheinlichkeiten als ihre Gegenstücke.

Weiterhin ist auf kontextuelle Besonderheiten hinzuweisen, die sich aus der zeitlichen Position der Tonübergänge im melodischen Gesamtverlauf ergeben: Das Verhalten der Tonhöhen ist, wie mit derselben Methode gezeigt werden kann, in Finalphasen (der Sopran- wie der Baßlinien) ein anderes als an den Anfängen oder im Innern der Melodien.

Ich fasse zusammen: Der Tonraum ist ein von den Einzelmelodien oder einer (homogenen) Gesamtheit abstrahiertes Konstrukt, das den Tonbestand und seine Struktur abbildet. Tonbeziehungen kommen in Bindungsneigungen und in Gewichtungen zum Ausdruck, die auf bestimmte Funktionen der Tonhöhenklassen im Tonraum hinweisen.

Die besprochenen methodischen Ansätze und Maße scheinen wesentliche Züge der untersuchten Strukturen zu treffen. In allen Fällen handelt es sich um mehr oder weniger einfache, leicht zu bestimmende Kennwerte – ergänzt durch Ordnungsinformation (sei es die Anordnung nach Tonhöhe, nach Größe oder Rang in einer Liste oder in einem Diagramm). Quantifizierung und Anordnung übernimmt der unterstützende Rechner. Der Forscher hat zwei Aufgaben: Erstens gibt er Kriterien vor, darunter solche, über die in der Musiktheorie seit langem Konsens besteht (etwa die



## Autorenverzeichnis

Ahrens, Christian	I	76	Hoyt, Peter A.	I	26
Allgayer-Kaufmann, Regine	II	30	Jacob, Andreas	II	572
Auhagen, Wolfgang	I	86	Jacobshagen, Arnold	II	511
Bayreuther, Rainer	I	238	Jaensch, Andreas	II	446
Bernnat, Andreas	II	545	Jammermann, Marco	II	277
Betz, Marianne	II	531	Jers, Norbert	II	114
Bey, Henning	II	427	Jung-Kaiser, Ute	II	497
Bork, Camilla	II	647	Kaden, Christian	I	12
Brachmann, Jan	I	66	Kalisch, Volker	I	147
Braun, Joachim	II	52	Kartomi, Margaret J.	II	62
Broyles, Michael	I	207	Keym, Stefan	II	684
Brügge, Joachim	II	404	Killyen, Johannes	II	669
Brüstle, Christa	II	634	Klante, Wolfram	II	481
Buis, Johann	II	35	Klein, Christine	II	355
Bula, Karol	II	136	Kleinertz, Rainer	II	362
Bunners, Christian	I	226	Klinke, Gregor	I	118
Calella, Michele	II	370	Kluge, Reiner	I	411
Campbell, Stuart	II	85	Koldau, Linda Maria	II	186
Carter, Tim	I	196	Kopiez, Reinhard	I	110
Christensen, Thomas	I	48	Kremer, Joachim	II	231
Currid, Brian	I	361	Krickeberg, Dieter	I	348
Eberl, Kathrin	II	99	Kügler, Karl	I	293
Edler, Arnfried	I	172	Lamla, Michael H.	II	200
Enßlin, Wolfram	II	464	Landgraf, Annette	II	597
Fearn, Raymond	II	605	Landreh, Konram	II	640
Finscher, Ludwig	I	4	Lange, Carsten	II	325
Fritz, Rebekka	II	586	Lehmann, Andreas C.	I	332
Fuchs, Torsten	II	129	Levy, Claire	I	281
Fürbeth, Oliver	II	580	Louven, Christoph	I	341
Gartmann, Thomas	II	611	Lütteken, Laurenz	I	263
Geck, Martin	I	233	Mahling, Christoph-Hellmut	I	1
Geldenhuis, Daniël G.	II	44	Massow, Albrecht von	I	367
Gembris, Heiner	I	314	Mautner, Hendrikje	II	654
Gersthofer, Wolfgang	II	519	McCredie, Andrew D.	II	72
Gervink, Manuel	II	453	McCress, Patrick	I	36
Gruber, Gernot	I	155	McMullen, Dianne M.	II	238
Größ, Hans	II	386	Metzger, Christoph	II	591
Gurewitsch, Wladimir	II	554	Moßburger, Hubert	II	487
Harnisch, Ulrike	II	246	Motte-Haber, Helga de la	I	307
Hauff, Andreas	II	661	Müller, Renate	I	299
Heidenreich, Achim	I	286	Musketa, Konstanze	II	107
Heidlberger, Frank	II	178	Nehrling, Hans	II	144
Henze-Döhring, Sabine	I	161	Neuhoff, Hans	I	353
Herzog, Susanne	II	284	Parsons, James	II	380
Hirschmann, Wolfgang	II	337	Pfleiderer, Martin	II	1
Hobohm, Wolf	II	346	Philippi, Daniela	II	618
Hochradner, Thomas	II	9	Poetzsch, Ute	II	317
Hood, Ki Mantle	I	140	Polth, Michael	II	394
Hortschansky, Klaus	I	188	Poppe, Gerhard	II	290

Reijen, Paul van	II 411	Seedorf, Thomas	II 460
Reipsch, Brit	II 308	Siegele, Ulrich	II 271
Reul, Barbara	II 263	Speck, Christian	II 194
Reuter, Christoph	I 101	Stange-Elbe, Joachim	I 402
Rifé i Santaló, Jordi	II 206	Staral, Susanne	II 421
Risi, Clemens	II 472	Steiner, Stefanie	II 436
Roch, Eckhard	I 57	Stöck, Gilbert	II 16
Rösing, Helmut	I 271	Stöck, Katrin	II 677
Rötter, Günther	I 323	Sträter, Udo	I 214
Ruf, Wolfgang	I XVI	Teramoto, Mariko	II 155
Rumpf, Dietlinde	II 93	Thorau, Christian	II 23
Saponov, Mikhail	I 376	Ungeheuer, Elena	I 393
Sawtschenko, Elena	II 253	Urch, Berthold	II 565
Schäfertöns, Reinhard	II 219	Veselinović-Hofman, Mirjana	I 386
Schmidt, Lothar	II 172	Vogels, Raimund	I 125
Schnell, Dagmar	II 212	Waczkat, Andreas	II 225
Schnur, Gilbert (verh. Stöck)	II 16	Wagner, Undine	II 122
Schüler, Nico I 380,	II 627	Wehrend, Anja	I 248
Schumacher, Rüdiger	I 132	Wehrmeyer, Andreas	II 558
Schwab, Heinrich W.	I 179	Weidenfeld, Axel	II 301
Schwörer-Kohl, Gretel	II 80	Yang, Hon-Lun	II 537

## Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung
AMz	Allgemeine Musikzeitung
Art.	Artikel
Bd., Bde.	Band, Bände
d. h.	das heißt
ders.	derselbe
dies.	dieselbe
Diss.	Dissertation
ebda.	ebenda
f., ff.	folgende
H.	Heft
Hb.	Handbuch
HmT	Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1972ff.
hrsg.	herausgegeben
Hrsg.	Herausgeber
IRASM	International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
Jh.	Jahrhundert
Kap.	Kapitel
maschr.	maschinenschriftlich
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel u. Basel 1949-1968, Suppl. 1979, Register 1986.
MGG2S	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Auflage, Sachteil, Kassel u.a. 1994-98, Register 1999
MGG2P	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Auflage, Personenteil, Kassel u.a. 1999ff.
New Grove	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. v. Stanley Sadie, London 1980
p.	page
RGG	Die Religion in Geschichte und Gegenwart, 3., völlig neubearbeitet Auflage in Gemeinschaft mit Hans Freiherr von Campenhausen, Erich Dinkler, Gerhard Gloege und Knut E. Løgstrup, Tübingen 1986.
S.	Seite
s.	siehe
Sign.	Signatur
Sp.	Spalte
T.	Takt
u.	und
u. a.	und andere
usw.	und so weiter
v.	von
z. B.	zum Beispiel
z. T.	zum Teil
zit.	zitiert
Zs.	Zeitschrift

## Gesellschaft für Musikforschung

### Einladung zur Mitgliedschaft

Die *Gesellschaft für Musikforschung* wurde 1946 gegründet. Sie hat sich zur Aufgabe gestellt, die Zusammenarbeit und den Austausch der vielfältigen Arbeitsbereiche innerhalb der Musikwissenschaft zu fördern. Sie unterstützt die musikwissenschaftliche Forschung, Lehre und Publizistik, auch in Verbindung mit anderen Disziplinen, und fördert den wissenschaftlichen Nachwuchs.

Diesen Zwecken dienen, neben den an wechselnden Orten abgehaltenen Jahrestagungen mit Mitgliederversammlung, wissenschaftlichen Symposien und kulturellem Programm, die von der Gesellschaft in freien Abständen veranstalteten internationalen Kongresse (zuletzt 1993 in Freiburg i.Br. und 1998 in Halle a.d.S.) sowie die von *der Gesellschaft für Musikforschung* herausgegebenen Publikationen. Hier ist vor allem die seit 1948 vierteljährlich erscheinende Zeitschrift *Die Musikforschung* zu nennen, in der auf etwa 500 Seiten pro Jahrgang aktuelle Beiträge zur Forschung, Rezensionen, Berichte und Mitteilungen erscheinen. Ergänzt werden diese durch aktuelle Verzeichnisse der an Universitäten und Musikhochschulen im deutschsprachigen Raum angebotenen Lehrveranstaltungen, der in Deutschland, Österreich und der Schweiz angenommenen musikwissenschaftlichen Dissertationen sowie neu eingegangener Schriften.

Die *Gesellschaft für Musikforschung* ist ein gemeinnütziger eingetragener Verein. Die Organe der Gesellschaft sind die Mitgliederversammlung, der Vorstand und der Beirat. Sitz der Geschäftsstelle ist Kassel. Innerhalb der Gesellschaft bestehen mehrere Fachgruppen und Kommissionen, die zu einzelnen Forschungs- und Interessenschwerpunkten vertieft zusammenarbeiten. Die Jahrestagungen und Kongresse der Gesellschaft sollen zudem auch dem wissenschaftlichen Nachwuchs die Möglichkeit geben, in Referaten über eigene Forschungen und Forschungsergebnisse zu berichten.

Die Mitgliedschaft steht allen Personen, Institutionen, Firmen und Verbänden innerhalb und außerhalb der Europäischen Union offen, die an den Zielen der Gesellschaft interessiert sind. Der Mitgliedsbeitrag beträgt zur Zeit für Einzelmitglieder DM 80,- (DM 40,- für Studierende) und DM 100,- für Institutionen, Firmen und Verbände. Spenden an die Gesellschaft sind steuerlich absetzbar. Die Mitglieder erhalten kostenlos die Zeitschrift *Die Musikforschung*.

Zur Anmeldung wird eine schriftliche Beitrittserklärung erbeten. Ein Anmeldevordruck kann zu diesem Zweck von der Geschäftsstelle angefordert oder im Internet unter <http://qfm.uni-mainz.de> abgerufen werden.

### Gesellschaft für Musikforschung

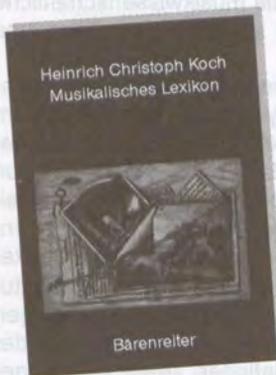
Heinrich-Schütz-Allee 35  
34131 Kassel



Bärensteiner

# Klassiker im Taschenbuch

Ein zentrales  
Nachschlagewerk  
zur Musik und  
Musiktheorie des  
18. Jahrhunderts



*Heinrich Christoph  
Koch*  
**Musikalisches  
Lexikon**

Frankfurt/Main 1802.  
Herausgegeben und  
mit einer Einführung  
versehen von Nicole  
Schwindt. 934 S.  
ISBN 3-7618-1507-7

Das umfangreiche  
Werk mit seiner leser-  
freundlichen Diktion  
und großzügigen Aus-  
stattung an Notenbei-  
spielen ist auch heute  
noch ein erstrangiges  
Auskunftsmittel über  
die ästhetischen Vor-  
stellungen und die  
kompositorischen Be-  
dingungen der zwei-  
ten Hälfte des 18.  
Jahrhunderts.

Das größte Musikkompendium  
des 17. Jahrhunderts als preisgünstige  
Komplettausgabe!

*Michael Praetorius*  
**Syntagma musicum  
Band I-III**

Reprint der Original-  
ausgaben von  
1614/15 und 1619.  
Herausgegeben und  
eingeleitet von Arno  
Forchert. 3 Bände im  
Schuber, zusammen  
1.154 Seiten  
ISBN 3-7618-1527-1

Das »Syntagma musi-  
cum« ist das heraus-  
ragende Nachschlage-  
werk zur Musiktheorie,  
Aufführungspraxis  
und Instrumenten-  
kunde des 17. Jahr-  
hunderts.

Michael Praetorius  
hat darin in einzig-  
artiger Weise die  
Musikpraxis und  
das musiktheoreti-  
sche Wissen seiner  
Zeit enzyklopädisch  
und exemplarisch  
dargestellt. Das  
Buch ist für diese  
Bereiche und für  
die Instrumenten-

kunde ein Quellen-  
werk ersten Ranges  
und hat die wesentli-  
chen Grundlagen für  
die Wiederbelebung  
der Barockmusik im  
20. Jahrhundert und  
den Neubau histori-  
scher Instrumente  
geliefert.

Teil 1  
Musicae artis analecta  
Teil 2  
De organographia  
(Instrumentenkunde)  
Teil 3  
Termini musici



**Bärenreiter**

X

20

Der letzte internationale Kongress der Gesellschaft für Musikforschung im 20. Jahrhundert, der 1998 in Halle stattfand, versuchte, Bilanz zu ziehen über die Entwicklung des Faches in den letzten Jahrzehnten, ihrer Teildisziplinen, Methoden und aktuellen Forschungsfragen.

Band 1 enthält die Wiedergabe von drei Symposien und sechs Kolloquien des Kongresses, die meist dem Leitthema entsprechend interdisziplinär ausgerichtet waren.

Band 2 umfasst die während des Kongresses gehaltenen Freien Referate. Die hauptsächlich aus den Bereichen Musikgeschichte und Musiksoziologie stammenden Beiträge bilden eine Ergänzung zu den Themen der Symposien und Kolloquien.

ISBN 3-7618-1536-0

SLUB DRESDEN



3 1422509