

Gernot Gruber

Kulturgeschichte der europäischen Musik

Gernot Gruber

Kulturgeschichte der europäischen Musik

*Von den Anfängen
bis zur Gegenwart*

BÄRENREITER

METZLER

Auch als eBook erhältlich:
ISBN 978-3-7618-7222-2 (epdf)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2020 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J. B. Metzler, Berlin
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Umschlagabbildung: ak-g-images
Lektorat: Daniel Lettgen
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2508-2 (Bärenreiter)
ISBN 978-3-662-61629-1 (Metzler)
www.baerenreiter.com – www.metzlerverlag.de

Inhalt

Einleitung _____	1
KAPITEL 1	
Vorboten einer europäischen Musikkultur _____	9
Musik in Ur- und Frühgeschichte	9
Frühe Kulturen in Mesopotamien und Ägypten	16
Mesopotamien 17 Ägypten 23 Resümee der frühen Hochkulturen 26	
KAPITEL 2	
Musik in der griechischen Antike _____	28
Die vorhomerische Zeit	28
Homer als Phänomen und Faszinosum	32
Die Eigenart griechischer Kultur in ihrer Musik	37
Innerer Wandel in archaischer Zeit	40
Die Zeit der Klassik	42
Tragödie 45 Sinnliche Wahrnehmung und ethische Wirkung der Musik 48 Pythagoras und seine Schule: Die Geburt der Musiktheorie? 51	
Neues oder nachklassischer Niedergang?	53
KAPITEL 3	
Hellenismus, Imperium Romanum und Spätantike _____	55
Hellenismus	55
Aristoxenos und die Emanzipation der Musiktheorie 58 Musik und Musikanschauung im Hellenismus nach dem 4. Jahrhundert 62	
Jüdische Musikgeschichte: Ein besonderes Phänomen	65

Musik im Imperium Romanum	67
Das Christentum in Rom und frühchristliche Musik 72 Der Wandel in der Musiktheorie 76	
Spätantike: Das Ende des weströmischen Reiches – Byzantinisches Reich – Christentum	80

KAPITEL 4

Ordnungssinn und musikalische Vielfalt zur Zeit

der Karolinger _____	84
Einheit und Wandel in der kirchlichen Gesangspraxis	87
Musiktheorie und Notation	90
Musik als Schmuck liturgischer Praxis	93
Frühe Mehrstimmigkeit und Musiktheorie	95
Gesellschaftliche Funktionen der Musik	98

KAPITEL 5

Kontinuität und Neuartigkeit der mittelalterlichen Musik _____ 101

Die nachkarolingische Musikgeschichte und ihr Wandel um 1100	104
Politische und soziale Ereignisketten 104 »Glocken-Zeit« 105 Verselbstständigung der Sequenz und dramatische Darstellungsformen 107 Mehrstimmigkeit als Herausforderung für Musiktheorie und Notation 111 Kulturgeographische Unterschiede 113 Rivalitäten und Hybridkulturen 114	
Wandel im Wesen der Musik? Die Passion	118
Trobadors und Trouvères	120
Aufführungspraxis der Trobador-Gesänge 120 Höhepunkt und Ende der Trobador-Kultur 124 Die nordfranzösischen Trouvères 125 Deutscher Minnesang 127	
Der Aufstieg städtischer Kulturen	129
Paris und das Ereignis »Notre-Dame« 130 Mehrstimmigkeit 132 Conductus und Motette 136 Mittelalterliche Persönlichkeitsbilder: Die Notre-Dame-Magistri Leonin und Perotin 139	
Die musikgeschichtliche Phase bis zu Guillaume de Machaut	141
Gebrauchsmusik 141 Vielfalt und Wandel in kirchlichem Singen und in der Musikanschauung 143 Gattungsentwicklung der Motette 145 Guillaume de Machaut 148	

KAPITEL 6

Kulturelle Sublimierung in einer ereignisreichen Übergangszeit _____ 152

Italien im Trecento	153
Die Entstehung eines neuen Lebensgefühls 155 Musik des Trecento 156	
Ars nova	159

Eigenständigkeit der britischen Musikentwicklung	160
Wandel der Musik im Heiligen Römischen Reich	162
Politisch-soziale Verunsicherung und ein Halt durch Liturgie und Choral 162 Gesang zwischen kirchlicher Liturgie und Volksfrömmigkeit 163 Geistliche Spielpraxis 165	
Kultureller Austausch mit dem westlichen Europa 166	
Die musikalische Entwicklung in weiteren Ländern Europas	167
Aufsplitterung und musikalische Sublimierung um 1400	170
Jacob de Senleches' Virelai »La harpe de mélodie« 171 Erscheinungsformen der Motette und anderer Vokalgattungen 174	
Das Bedürfnis nach grundlegender Ordnung	175
Kompositorische Einheitlichkeit 176 Kulturelle Beziehungen und Einflüsse 177	
Neugierige Unruhe und unvermittelte Heterogenität	179
Gedanken zu »Europa« und »Neuzeit«	181

KAPITEL 7

Frankoflämische Musikdominanz zur Zeit von Renaissance

und Reformation	182
Die erste Generation frankoflämischer Musiker und ihr kulturelles Umfeld	186
Frankoflämische Musiker der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts	190
Musik im Heiligen Römischen Reich 191 Geistliche Spiele im europäischen Zusammenhang 194 Der Wandel der Instrumentalmusik 197	
Musik und Schriftlichkeit nach der Mitte des 15. Jahrhunderts	198
Reglementierung und »varietas« 199 Artificielle Komplexität und leichte Fasslichkeit 204	
Machtpolitische und kulturelle Konstellationen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts	210
Humanistische Orientierung an der Antike 210 Europäische Reformationsbewegungen 214	
Geistlich und weltlich: Frankoflämische Musik und Manierismen der Künste	218
Die Parodietechnik als Traditionspflege 218 Stilvielfalt weltlicher Gattungen 220	
Manieristische Züge in der Musik 222	
Stabilisierung und Dynamisierung in der zweiten Jahrhunderthälfte	226
Musikalische Auswirkungen der Gegenreformation 228 Gemeinsamkeiten und Unterschiede der konfessionellen Bewegungen 231 Weltliche Vokalmusik 232 Der Wandel zu einer schriftlich komponierten Instrumentalmusik 234 Festkultur, Theater und Musik 237	

KAPITEL 8

Emotionalisierung und Theatralisierung der Künste

im Frühbarock _____	239
Im Vorfeld des Neuen	240
Die Intensivierung heterogener Strömungen vor und um 1600	244
Madrigal 245 Mehrstimmige Musik 246 Instrumentalmusik 247 Choralreform und Palestrina-Stil – Evangelische Kirchenmusik 248	
Die »Wende zum Neuen« in Italien	249
Generalbass 250 Monodie 250 Das Musiktheater in Florenz und Mantua 251 Claudio Monteverdi 254	
Die musikalische Entwicklung im europäischen Austausch	256
Einfluss des italienischen Madrigals 256 Entwicklungslinien der Tanzmusik 258	
Dichotomie frankoflämischer und italienischer Orgelmusik 259	
Verdichtung und Etablierung des Neuen	260
Musiktheater in Venedig und Rom 260 Weltliches und Geistliches im Musiktheater 262	
Formale Übersichtlichkeit in der Musik und ihre Begriffe 264	
Die frühbarocke Musikgeschichte als Raum der Möglichkeiten	267

KAPITEL 9

Stabilisierung einer höfischen Musikkultur im Hochbarock _____	269
Dominanz der französischen Kultur	270
Musica theatralis	272
Die Oper 273 Festliche Tänze 277 Das »Phänomen Lully« 279 Weiterentwicklung der Oper in Venedig 282	
Musica cubicularis	285
Der Instrumentalmusiker Corelli 289 Funktionaler Wandel der musica cubicularis 290	
Vokale Kammermusik 292	
Musica ecclesiastica	294
Katholische Kirchenmusik 294 Evangelisch-lutherische Musik 297 Konfessionen übergreifende Musik 297 Orgelspiel 298 Komponisten geistlicher Musik 298	
Theorie der Musik	300
Schlussbetrachtungen	303

KAPITEL 10

Musik zwischen Absolutismus und Aufklärung _____	305
Relevanz der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung für die Musikgeschichte	306
Aufklärung und der »neue Ton« in der Musik	309

Musica theatralis	312
Die Oper in Paris 314 Das »Phänomen Rameau«: Das Ballet bouffon »Platée« 317 Pietro Metastasio und die italienische Opera seria 321 Die Vorläufer der Opera buffa 327 Carlo Goldoni als Librettist 329 Komplexe Wechselbezüge in der weiteren Opern- geschichte 331	
Musica cubicularis und bürgerliche Kammermusik	337
Französischer und italienischer Stil 338 Von »galanter« Kammermusik zur »Lieb- haber«-Musik 339 Die Gattungen Sonate, Solokonzert und Sinfonie 341 Die Mann- heimer Schule 343 Vokale Kammermusik 344	
Musica ecclesiastica	346
Katholische Kirchenmusik 346 Evangelisch-lutherische Kirchenmusik 350	
Musiktheorie, musikalische Praxis und Ästhetik	352
Musikalische Satzlehren 353 Johann Matthesons Anregungen 354 Gesang- und In- strumentalschulen 355	
Die »Großen« der Musik	356
Wie individuell ist die Musik Johann Sebastian Bachs? 358 Die »Größe« der »Großen« 359 Georg Friedrich Händel 361 Größe und Geschichtsbewusstsein 362	
Schlussbetrachtungen	363

KAPITEL 11

Revolution, ideengeschichtliche »Sattelzeit« und

»musikalische Klassik« _____	365
Tradition und Wandel im Musiktheater	366
Das ernste Musiktheater 367 Bühnentanz und Melodram 371 Vom Singspiel zur deut- schen Oper 373 Opera buffa 376 Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart 380 Opéra comique 383	
Weitere Auffächerung der Kammermusik	384
Vokale Kammermusik 384 Instrumentale Kammermusik 386 Solistische Klavier- musik 387 Klavier-Kammermusik 389 Streicher- und Bläser-Kammermusik 390	
Konzert und Sinfonie	395
Kirchenmusik	397
Charakteristika der musikalischen Klassik	401
Mozarts Klavierkonzert A-Dur, 2. Satz 402 Der Marsch in Mozarts »Zauberflöte« 404 »Die Vorstellung des Chaos« in Haydns »Schöpfung« 405	
Musiktheorie und Musikschrifttum	407
Das Ästhetische nach Kant 407 Musiktheorie 409 Vielfalt des Musikschrifttums 411	
Musik und Revolution	413
Musik im Dienst der Revolution 414 Revolutionäres in der Kunstmusik 415 Ludwig van Beethoven 416	
Schlussbetrachtungen	419

KAPITEL 12

Vom Wiener Kongress zu den Revolutionen 1848/49	424
Die Ausgangssituation: Soziale und kulturelle Merkmale	425
Musik zum Wiener Kongress 425 Bürgerliches Selbstbewusstsein 426 Politik und Musik zwischen Wiener Kongress und Jahrhundertmitte 429 Musik zwischen Eigenwert und Funktionalität 430	
Die musikhistorische Phase bis etwa 1830	434
Italienische und französische Oper 435 Deutsche Oper 440 Bühnentanz und Melodram 443 Sololied und Chorlied 446 Kirchenmusik 450 Die Idee der »absoluten Musik«: Instrumentalmusik und Beethovens 9. Sinfonie 454 Sinfonik, Solokonzert und Kammermusik 456 Solistische Klaviermusik und Klavierkammermusik 458	
Geschichte der Musik von 1830 bis zur Jahrhundertmitte	463
Französische und italienische Oper 464 Deutsche Oper 468 Ballett und musikalische Bühnenunterhaltung 470 Solistische Klaviermusik 472 Kammermusik 477 Virtuoses und Sinfonisches, Solokonzert und Sinfonie 479 Vokalmusik: Vom Sololied bis zu Kirchenmusik und Musikfesten 481	
Ein »Vormärz« in der Musik?	485

KAPITEL 13

Dominanz und Spätphase des alten Europas	
im Spiegel der Musikkultur	489
Die komplexe Ausgangssituation	491
Die Revolutionen von 1848/49 und ihre unmittelbaren Folgen im Musikleben 491 Sozialpolitische Akzente und musikalischer Wandel ab den 1850er-Jahren 495 Die Konstellation in anderen europäischen Ländern 499	
Die »Gründerzeit«	503
Popularisierung und populäre Musik 504 Historisches Bewusstsein und Musik 508 Das Sakrale zwischen Kirche und Konzertsaal 510 Pflege von Brauchtum und Volksmusik 516 Kammermusik und das Besondere des Streichquartetts 517 Die große Sinfonie und die Sinfonische Dichtung 524 Das Kunstlied 534 Melodram: Zwischen Lied, Schauspiel und Oper 538 Das weite Feld der Oper und des Balletts 539 Musiker und Musikerinnen in der gründerzeitlichen Gesellschaftsstruktur 549	
Die Jahrzehnte um 1900	553
Repräsentative Schauseite und politisch-soziale Realität 554 Nationalismus und Kunstanspruch 560 Individuelle Altersstile als Zeitsymptom? 561 Aufbegehren und Resignation in »Fin de Siècle« und »Moderne« 564 Die vielfältige Suche nach Neuem in Revue, Kabarett und Oper 565 Intensivierung des Modernen in Oper, Sinfonie und Sinfonischer Dichtung 573 Programmatisch Neues in verknappten Formen und in wesentlichen Details 582 Die »andere Seite« in der Kunstmusik vor dem Ersten Weltkrieg: Eine Wende zu Neuem? 589	

KAPITEL 14

Die Musikgeschichte in und zwischen den beiden Weltkriegen _____	599
Musik und Musiker, ihre Funktion und Produktion zur Zeit des Ersten Weltkriegs	599
»1918«: Signal des Wandels	604
Musik im Aufbruch der 1920er-Jahre	606
Die »andere Seite« der Musik im urban-gesellschaftlichen Wandel 608 Die »andere Seite« als Aufbruch in der Produktion von Kunstmusik? 613	
Die vielfältigen Entwicklungen bis zur Weltwirtschaftskrise	615
Die Situation der Musik in Paris 615 Berlin als Fokus eines radikalen Aufbruchs in Deutschland 618 Wien als Ort gegensätzlicher Traditionen 625 Eigenleben in Ita- lien 633 London als Kulturmetropole 635 Die Situation in anderen europäischen Ländern 636	
Von der Weltwirtschaftskrise in den Zweiten Weltkrieg	644
Im Krieg	656

KAPITEL 15

Musik von der Nachkriegszeit bis zum Ende der Sowjetunion _____	660
Vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis zur Revolte um 1968	661
Amerikanismus in Musik und Theater 662 Großbritannien 669 Frankreich 670 Bundesrepublik Deutschland 673 Deutsche Demokratische Republik 679 Öster- reich 682 Schweiz 685 Die Mittelmeerländer 686 Von Belgien bis Finnland 691 Die Sowjetunion und ihr Einflussbereich 695	
Zwischen Revolte 1968 und Auflösung der Sowjetunion 1989–1991	703
Musik und Politik in der 68er-Bewegung 704 Amerikanismus und Europäisches in Pop, Rock und Jazz 705 Musical 707 Filmmusik und Musikfilm 710 Kunstmusik in komplexer Situation 713 Individualität 720 Künstlerindividualitäten und ihr Blick auf die Zukunft 730	

KAPITEL 16

»Europa« vom Ende der Sowjetunion bis in die Gegenwart _____	735
Die Situation um 1991 mit ihren impliziten Hoffnungen	735
Theoretische Ansätze zu einer Historiographie	736
Die Suche nach neuen Wegen in der Musik	739
Die Dynamik akustischer Technologien als musikalische Herausforderung 740 Die Verfügbarkeit von Musik: Der Umgang mit dem klassischen Kanon 742 Technologi- scher Fortschritt und Kanonisierung in der Populärmusik 745 Weltmusik in der Glo- balisierungsdebatte 750	

Die Buntheit musikalischer Tendenzen	752
Popmusik, Filmmusik, Musical 752 Klassik und Individualitäten 754	
Einzelne Länder	755
Russland und die Länder des ehemaligen Ostblocks 756 Die Balkanländer 759 Die Mittelmeerländer 760 Frankreich 763 Großbritannien und Irland 764 Belgien und die Niederlande 765 Die Länder Skandinaviens 766 Deutschland 768 Österreich und Schweiz 772	
Musik bewegt das »Europäische«	775
Anmerkungen _____	784
Literatur _____	795
Dank _____	807
Personenregister _____	809
Abbildungsnachweis _____	832

Einleitung

Schon seit Langem hatte ich den Wunsch, »meine« Geschichte der europäischen Musik niederzuschreiben, so wie sie sich im Reden, in Vorlesungen, Seminaren und Publikationen zu verschiedenen Themen latent herausbildete: ein gedankliches Gestalten von umfassenden kulturgeschichtlichen Verläufen. Doch deren explizite und detaillierte Formulierung ist ein andersgearteter Vorgang, der einen Autor vor Entscheidungen stellt, noch bevor er den ersten Schritt gesetzt hat. Ein bloß lockeres Erzählen von musik- und kulturhistorischen Gemeinplätzen sollte es nicht werden, sondern eben »meine« Geschichte. Berechtigte Ansprüche sind zu erfüllen: nicht nur in reichem Detailwissen, sondern auch in dessen methodischer Bewältigung. Schon von Berufs wegen nahm ich Jahrzehnte hindurch wahr, was sich an Interpretationstheorien seit Hans-Georg Gadammers Hermeneutik über Jacques Derrida oder Umberto Eco bis hin zu Hybridformen einer meta-kontextualisierenden Kulturwissenschaft im Wissenschaftsbetrieb getan hat und aktuell tut. Doch bleibt für mich unvorstellbar, wie man mit einer zu wählenden bestimmten Interpretationsmethode eine Geschichte der Musik von überlieferten Resten prähistorischer Knochenflöten bis hin zu heutigen raffinierten Tonaufnahmen von Popmusik oder einem im Studio entstandenen politischen Bekenntniswerk wie Luigi Nonos *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* als doch einheitlichen Zusammenhang darstellen könnte. Mit einer Vorgehensweise, die streng zwischen den heute aktuellen Methoden differenziert, wäre dies nur in Form eines Aneinanderreihens von Beiträgen aus der Feder von Spezialisten mit ihren je eigenen Perspektiven auf einzelne Phänomene möglich. Ein lesbarer Gesamtzusammenhang könnte so, nach meinem Dafürhalten, nicht entstehen.

Als Motto wähle ich einen Ausspruch des französischen Dokumentarfilmers Claude Lanzmann: »Man muss wissen und sehen, und man muss sehen und wissen.« Dem »Sehen« füge ich noch das »Hören« hinzu, denn die unvoreingenommene und immer wieder erneuerte Wahrnehmung ist ebenso wichtig wie ein vorab ordnendes und systematisierendes Wissen. Lanzmann wollte ein Wechselverhältnis betonen, das ein Gestalten verlebendige. Auf unseren Gegenstand bezogen, geht es um ein Austragen

der Spannung zwischen der ästhetischen Bestimmtheit der musikalischen Mitteilung und ihrer Nicht-Übersetzbarkeit ins begrifflich Eindeutige, womit schon die Philosophen der Antike umzugehen gewohnt waren. Friedrich Nietzsche, klassisch vorgebildet, unterschied zwischen »Bilderdenken« und »Begriffsdenken« und meinte, Philosophen bemühten sich vom Denken in Bildern und Klängen zu einem in Begriffen zu gelangen. Dazu kann sich auch ein Musikhistoriker bekennen.

Aber inwieweit ist »Wissenschaft« bei Gegenständen der Kunst überhaupt möglich? Verständliche Zweifel kommen von naturwissenschaftlicher Seite. Der Chemiker Markus Seidl-Nigsch etwa begründet seine Skepsis mit dem »Geheimnisvollen« von Kunst: Sie sei wie »das Spirituelle an religiösen Erlebnissen der Forschung prinzipiell unzugänglich« (in seinem Essay *Rein in den Elfenbeinturm!*, in: *Die Furche*, 30. Januar 2020). Jedenfalls mahnen uns solche Zweifel zur Vorsicht im Umgang mit dem erlebnishaft Beweglichen des »Musikalischen«.

Folglich versuche ich in meiner »Kulturgeschichte der europäischen Musik« lediglich meine Erfahrungen mit dem Gegenstand »Musik« geordnet zu formulieren. Nötig ist dabei ein Bewussthalten des Unterschiedes zwischen einem verlässlich dokumentierten Quellenbestand und dem, was wir nicht wissen (können), also nur mit dem Fragezeichen eines Für-wahrscheinlich-Haltens äußern können. Der Komponist Boris Blacher meinte auf die Frage, was denn »Musik« sei, salopp: Einer macht sie, einer spielt sie, und einer hört sie, alle drei seien wichtig und aufeinander angewiesen. Nicht bloß »rhetorisch« werde ich im fortlaufenden Text immer wieder Fragen an die erreichten Stationen des Überlegens stellen, die keine eindeutigen Antworten, sondern nur Annäherungen erlauben. Solch ein »reflexives«, rückbeziehend weiterführendes Fragen fordert meine Leser wie mich heraus.

Doch wie bringt man Ordnung in den Verlauf von Geschichte – der Musik, der Künste, der Kultur und der gesellschaftlichen wie politischen Ereignisse? Oft angewandte Strategien waren und sind: das Konstruieren von Epochen und deren sinnvoller (auf bestimmte Ziele, weite Bögen oder herausfordernde Widersprüche gerichteter) Aufeinanderfolge; oder das Fokussieren auf Revolutionen aller Art, deren Untersuchung historisch übergreifende Bezüge ermöglicht; oder gerade in den Künsten das Propagieren von »Neuem« innerhalb einer dynamischen Entwicklung, um durch Vergleiche Modelle zu konstruieren, was offensichtlich vor allem bei Musik und Musizieren einen besonderen Reiz hat. Da über solche Strategien in der Historiographie schon seit Langem und heutzutage besonders kontrovers diskutiert wird, läge es nahe, vor Beginn der eigenen Geschichtsschreibung den aktuellen Stand dieser Diskussionen theoretisch zu analysieren und zu beurteilen. Ein derart abgesichertes Ergebnis könnte dann die Basis für eine Darstellung der Musikgeschichte von der Prähistorie bis zur Gegenwart sein.

Aber so will ich nicht vorgehen. Vielmehr seien theoretische Überlegungen zu den eben genannten Strategien selbst historisiert. Sie sollen jeweils an unterschiedlichen Orten des Geschichtsverlaufs konkret am jeweiligen historischen Gegenstand thema-

tisiert werden. Zum Beispiel wird der große Epochenbegriff »Mittelalter« nicht im Rahmen einer grundsätzlichen Einleitung vorneweg bestimmt und dann in den entsprechenden Kapiteln angewandt, sondern eben vor Ort diskutiert. Es liegt auf der Hand, dass diese Vorgehensweise bei der Erörterung der »Wiener Klassik« oder im Kapitel »Musik in der Nachkriegszeit von 1945 bis 1991« zu jeweils spezifischen Akzenten im Aufeinandertreffen von historiographischen Theorien und dem konkreten historischen Gegenstand führen wird. Diese zu erwartenden unterschiedlichen Konstellationen stehen nicht nebeneinander, sondern sollen einen Verlauf bilden – aber die Frage nach einer Linearität der Geschichte wird letztlich offenbleiben.

Trotz dieser Vorsätze ist, in Hinblick auf die gewaltige Menge an Material, Disziplin nötig, um einen akzeptablen Umfang von einem Band zu erreichen. Mein größtes Problem war von Anfang an das Weglassen. Das Buch soll nicht zu einem Musiklexikon ausarten. Um einen wenn auch komplexen, doch durchziehenden Hauptstrang zu erreichen, sind nicht nur die eben erwähnten Fäden an Begriffsdiskussionen und an über die Musik hinausreichenden Kontexten nötig, sondern weitere inhaltliche Ausrichtungen. Dies betrifft ein immer wieder erneutes Bedenken von »Leitdifferenzen«: der zwischen Eigenem und Fremdem sowie der zwischen Funktionswert und ästhetischem Eigenwert musikalischer Phänomene. Die große Materialmenge ordnet aber auch eine bewusste Beschränkung auf »wichtige Namen«, quasi als Marken der Musikgeschichte. Freilich besteht damit die Gefahr, in die »Heroenkultur« und eine »Geniereligion« zurück zu verfallen. Welche Komponisten, Musiker, Musiktheoretiker übergeht man oder fasst sie nur in Gruppen zusammen, welche nennt man, welche bespricht man, und wie ausführlich? Ich versuche ihr Ansehen zu Lebzeiten, ihre spätere Rezeption und Kanonisierung als Persönlichkeit bzw. ihres Oeuvres oder bestimmter Werke kombinierend zu bedenken. Äußert man sich dabei über künstlerische Qualität, kann man seine Erfahrungen und auch Vorurteile, trotz allem Bemühen um Selbstreflexion, nicht ganz ausschalten.

Der Titelbegriff des »Europäischen« umfasst eine Fülle an Wandel, Kontinuität und tiefen Irritationen im Geschichtsverlauf. Dies ist als Erscheinungsbild anzuerkennen. Die Identifikation mit »Europa« ist den Bewohnern dieses Kontinents nie völlig abhandengekommen. Folglich ist es sinnvoll und auch möglich, deren Historie als ein Bild mit dem Fokus auf die Musik zu gestalten. Ziel ist es nicht, unsere Gegenwart aus der Geschichte heraus zu erklären, wohl aber diese Gegenwart in ihrer Widersprüchlichkeit wahrzunehmen – zwischen dem Wunsch, eine Idee von Europa zu bewahren, und der gegenteiligen Tendenz zur Selbst-Destruktion – und dies als offenes Zukunftsproblem gerade in Erscheinungen des Musiklebens anzusprechen.

Das Mittel, um eine »bewusst kontrollierte Beweglichkeit« zu erreichen, ist das Erzählen. Dies meint mehr als bloß ein Anwenden gängiger »Narrative« oder deren Kritik. Ein Erzählen war lange selbst in den Geisteswissenschaften verpönt. Doch in gängiger Wissenschaftssprache wird besonders ein Kunstgegenstand sehr verengt. Allgemein hat sich die Einstellung jüngst in den historiographischen Theoriediskussionen

gelockert und zugunsten des Erzählens geändert. Mit einem Gespür für die Sache sei das, was man erspürt hat, zur Sprache gebracht. Ohne eine gewisse Weitung ins »Literarische« ist dies nicht möglich.

*

Was sind unsere Quellen und wie gehen wir mit ihnen um? Musik ist, wie schon gesagt, ein flüchtiges und bewegliches Phänomen. Lässt sich ein Musikstück überhaupt als Gegenstand erfassen und dann kategorisieren? Auch bei einem Gedicht oder einer Skulptur ist selbst nach genauerem Betrachten nicht immer leicht zu definieren, was daran der Gattung »Lyrik« oder der »Bildhauerkunst« entspricht und was über bestimmte Gattungsvorstellungen hinausweist oder sie irritiert. Aber ich sehe in vielen Bildern, Skulpturen, Architekturen etwas »Objekthaftes«, das jeder andere auch so erfasst – und wir können uns diese Wahrnehmung von Fachleuten korrigieren und genauer erklären lassen. Ähnliches gilt für ein Gedicht und überhaupt für Literarisches. Aber selbst anspruchsvolle Dichtung hat – oder irritiert – Sprache mit Regeln der Grammatik und der Syntax, Regeln, die auch in der alltäglichen zwischenmenschlichen Verständigung funktionieren.

Und Musik? Viele Bücher wurden und werden darüber geschrieben, ob Musik eine Sprache sei, an die Wortsprache angelehnt oder eine »Tonsprache mit eigenem von der Wortsprache unabhängigem Sinn« (Eduard Hanslick) oder sogar mit einer eigenen, wirkungsmächtigen Rhetorik – oder eben nicht. Wovon »spricht« Musik? Wie ihre Geschichte zeigt, kann man sie auch ganz anders verstehen: mathematisiert, als Teil einer auf arithmetischen Proportionen aufbauenden Welt, eben Welt-Harmonik auf der Basis eines Numerus-Prinzips; oder als ein Medium zur Darstellung unterschiedlicher Bewegungen der Natur und der menschlichen Affekte; oder man sieht in ihr schlicht einen Gefühlsausdruck und nichts sonst; oder man denkt sich Musik als Träger von Raumvorstellungen und Bildlichkeit. Zudem ist selbstverständlich der Gebrauch von Musik – auch in ihrer europäischen Geschichte – häufig mit Worttexten, rituellen Vollzügen, mit Theater und Tanz eng, bis hin zu einer Identität, verbunden. Doch gibt es auch die Aura um einen sich befreienden, »absoluten« Eigenwert als ein spätes Spezifikum abendländischer Kunstmusik.

Wie geht ein Musikhistoriker mit solch einem verwirrenden »Tatbestand« um? Seine Quellen sind vielfältig: Aussagen in Texten unterschiedlicher Art, mit wissenschaftlich objektiven oder künstlerischen Ansprüchen, Musik betreffende bildliche Darstellungen mit ebenfalls unterschiedlichen Ansprüchen, aber selbstverständlich – und im Laufe der Geschichte zunehmend – Musiknotationen und Klangaufnahmen auf verschiedenen Tonträgern.

Was in diesen skizzenhaften Hinweisen komplex, aber doch als kategorisierbar erscheint, hat beim Medium Musik eine primäre Problemlage vorgelagert: Erklingen Machen und Erklingendes Hören sind Vorgänge »in actu«, alles außerhalb dieses sich vollziehenden Zustands ist ein Danach: sei es Surrogat, Sublimierung oder Teil eines

Lernvorgangs. Ein Akt des Musizierens kann heute in einem seinerseits interpretierenden Vorgang auf Tonträgern technisch festgehalten und wiederholbar gemacht werden. Aber dadurch wird jenes »in actu« – verbunden mit Risiko und einem Moment des Unvorhersehbaren, »Lebendigen« in der Kommunikation zwischen allen Beteiligten, Musikern wie Hörern – in ein Faktum verwandelt. Dieser Sprung im Phänomen – vom Prozess zur distanzierenden Festlegung – bleibt nicht auf den Gegenstand einer musikalischen Improvisation beschränkt, sondern gilt für jedes irgendwie festgelegte Musikstück, sei es durch Notation, sei es selbst mental durch orale Tradition, und auch für Stücke, die im Rahmen von Riten immer wieder unverändert gesungen werden sollen. Selbst wenn man diesen Unterschied nicht als gravierend, sondern als etwas Selbstverständliches einschätzt, wird die historische Einschränkung zu akzeptieren sein, dass es erst seit etwa einem Jahrhundert brauchbare Tonaufnahmen gibt. Im Hinblick auf die Musikgeschichte vor etwa Claude Debussy und Johannes Brahms (von deren Klavierspiel eigener Werke unbefriedigende Aufnahmen existieren) und gänzlich für die Zeit vor den im 18. Jahrhundert zur Mode gewordenen mechanischen Instrumenten gibt es keine akustische Konservierung. Wir stehen vor der Situation, dass eine heute noch erstaunlich lebendige Musik von vor über 200 Jahren, wie die eines Wolfgang Amadeus Mozart, uns historisch nur aus zweiter Hand verfügbar ist – denn wir haben keine konkrete Anschauung davon, wie Mozart seine Klavierkonzerte spielte. Ebenso bleiben die von Zeitgenossen als musikalisches Wunder gelobten Orgelimprovisationen eines Paul Hofhaimer im frühen 16. Jahrhundert oder selbst noch jene von Anton Bruckner aus dem späteren 19. Jahrhundert Gegenstände ohne Anschauung: wehrlose Leerstellen für Projektionen unserer praktischen und theoretischen Erfahrungen. Ganz zu schweigen von jenem historisch unabsehbar weiten Bereich, den man schlicht »Volksmusik« nennt und der auf gar nicht simplen oralen Traditionen basiert und stets von situativen Gegebenheiten abhängig war.

In dieser misslichen Situation hilft die Musiknotation. Sie ist ein nicht ausschließliches, doch markantes Spezifikum der europäischen Geschichte der Musik – insbesondere der Kunstmusik. Aber das reiche Quellenmaterial an Musiknoten, Stimmbüchern und Partituren bietet noch nicht »die Musik«. Vielmehr liegt uns darin das Erklingende, dem Zeitfluss enthoben, gewissermaßen zur reinen Anschauung vor. Dem Betrachter stellen sich zwei grundsätzliche Fragen: Was pflegte man zu bestimmten Zeiten in Musiknoten festzulegen und was nicht? Soll ein Notat einen geordneten Tonsatz nach jeweils üblichen Regeln entwerfen oder soll die im Laufe der Geschichte zunehmend selbstbewusste Individualität von Musikern in ihren Notaten und »Werken« zum Ausdruck kommen? Auf diese Fragen nach den Funktionen von Musiknotaten liegt als einfache Antwort nahe: Sie sind entweder für beispielhafte Erläuterungen in der Lehre oder eben für Aufführungen bestimmter Musik gedacht. Zur Erläuterung sind einige Hinweise auf die Geschichte der abendländischen Musiknotation nötig.

Historisch weit zurückgedacht, ist aus Sicht des Musikers der naheliegendste und umfassendste Zweck des Notierens der einer Lern- und Erinnerungsstütze. Bei der

Dominanz einer mentalen Gedächtnisleistung werden weniger aufführungspraktische Konventionen und Kanonwissen notiert als vielmehr Besonderheiten und Abweichungen vom üblichen Verlauf. Das kann bei Notizen, die sich heutzutage Jazz-Musiker machen, ebenso der Fall sein, wie vor 1000 Jahren bei den Neumen-Notaten des Vorsängers einer Choralschola, der an sich sein Repertoire auswendig kannte. Zudem ging es durch Jahrhunderte der Geschichte mehrstimmiger Musik Komponisten in erster Linie darum, im Hinblick auf die gewählte Musikgattung einen wohlgeordneten und kunstvoll ausgeführten Tonsatz, eine sogenannte »res facta«, zu erzeugen und schriftlich – auch genau überprüfbar – festzulegen. Deren Umsetzung in einer musikalischen Aufführung »in concreto« überließ man weitgehend der Kenntnis und dem Geschmack der Musiker sowie den jeweils vorhandenen Möglichkeiten. Kalligraphisch notierte Musik etwa aus dem 15. und 16. Jahrhundert enthält für uns erstaunlich wenige Angaben zur Ausführung – so verlangen Textunterlegungen nicht, dass die Stimmen alle gesungen werden müssen; es fehlen meist Angaben zu Dynamik, Affekt, Tempo, Artikulation, Phrasierung, Verzierung usw. In der Wahrnehmung der Zeitgenossen war dies kein Mangel. Nach unserem Verständnis weist diese Vorgehensweise auf die Spannung zwischen dem kreativen Potenzial von Komponisten und dem der ausführenden Musiker hin. Diese ästhetische Herausforderung bleibt auch in viel späteren Zeiten präsent, selbst dann noch, wenn Komponisten im frühen 20. Jahrhundert (wie Max Reger, Gustav Mahler, Claude Debussy oder Arnold Schönberg) den ausführenden Musikern möglichst »alles« vorschreiben möchten. Doch gab es schon vor 500 Jahren Notationsformen, die ein bestimmtes Instrumentalspiel (etwa der Laute) im Hinblick auf dessen Spezifik abbildeten. Auf diese Weise wurde die Phrasenbildung des zeitlichen Ablaufs der Musik viel besser erfasst, als dies durch deren Übertragung in das heute gängige Notensystem möglich ist.

Die Frage, wozu ein Musiknotat diene, kann man aber noch unter einer anderen Perspektive betrachten und ein Raster möglicher Koordinaten skizzieren: Ein Notat kann eine Nachschrift sein, um ein musikalisches Ereignis festzuhalten, zu welchem Zweck auch immer. Ein Notat kann einen ästhetischen oder symbolischen Eigenwert erreichen, wie etwa mittelalterliche Prachtkodices. Und dieser Eigenwert kann als Überschuss an Gehalt die Gestaltung seines eigentlichen Gegenstandes verändern – so kann der Musizierzweck Anregungen der bildlichen und akustischen Phantasie Platz machen. Solch eine »musikalische Grafik« oder Partiturabbildungen in Gemälden, also in bildender Kunst, erscheinen dann als Referenzrahmen von Musikwerken – wie noch in Max Slevogts phantastischer grafischer Ausspinnung von Blättern aus Mozarts *Zauberflöten*-Autograph. Meist dominiert jedoch die Funktion einer Vor-Schrift. Doch kann diese sehr unterschiedlich gemeint sein. Abgesehen von notierten Anweisungen für rein elektronisch zu erzeugende Musik – deren Exaktheit allerdings bei Arbeitsskizzen von Künstlern im akustischen Labor bereits ins Gleiten gerät – setzt wohl jedes Musiknotat etwas voraus. In der Rezeptionsgeschichte kann dies zu besonderen Problemen führen: Als man sich in der Romantik des frühen 19. Jahrhunderts für weitgehend unbekannte

Musik vor dem Barockzeitalter zu interessieren begann und sie wieder zur Aufführung bringen wollte, waren die alten Notenschriften ein Hindernis. Um ihren Sinn zu entschlüsseln, genügte nicht das vergleichende Studium von Notaten. Musiklehrschriften, musiktheoretische Texte sowie literarische Beschreibungen und Bilder von Musizierszenen waren damals und sind nach wie vor willkommene Hilfen. Sie helfen, vergessene Aufführungsgewohnheiten zu entdecken, und gewähren Einblicke in das weite Feld der gesellschaftlichen Kontexte von Musik und Musikleben. Jede historische Darstellung lebt davon, dieses reiche Material zu ordnen, zu gewichten und interpretierend auszuwerten. Doch sie muss auch das Kaum- oder Gar-Nicht-Erreichbare bewusst machen. Damit sind nicht nur in Büchern nachzulesende ästhetische Ideen, ausdrucksvolle Nuancen verklungener Musik und kaum für erwähnenswert gehaltene Gewohnheiten im Umgang mit Musik gemeint, all das also, was Hugo Riemann schon vor über 100 Jahren als »verlorengegangene Selbstverständlichkeiten« bezeichnete. Gestalt und Funktion des Musizierens, Tanzens und Singens bleiben in weiten Bereichen der alten Musikgeschichte merkwürdig undokumentiert und sind in vorhandenen literarischen und bildlichen Zeugnisse nur spekulativ in einen inhaltlichen Zusammenhang zu bringen. Gehen wir noch weiter zurück, so stellen wir fest, dass beispielsweise für die Zeit vor der antik-griechischen Klassik die Kenntnis der tonsystematischen Grundlagen des Musizierens fast gänzlich fehlt.

Häufig und auch zu Recht wird den diversen Kunstwissenschaften vorgeworfen, sie würden sich zu ausschließlich mit den Höhengraten der Kunst und zu wenig mit der Popularkultur befassen. Solch eine elitäre Sicht verzerre die tatsächliche Lebenswelt und verfehle auch durch Abstraktion vom Gewöhnlichen die Außergewöhnlichkeit einer Hochstilisierung des Lebens durch Kunst. Leider ist eine derartige Kritik leichter vorzubringen als ein besseres und umfassenderes Bild zu entwerfen. Um eine Gesellschaft in ihren verschiedenen Schichtungen betrachten zu können, bedarf es einer entsprechend geschichteten Quellenlage. Das Problem lässt sich an folgendem Beispiel verdeutlichen: Wenn ich als Kulturbeflissener auf der Suche nach dem alten Ägypten eine Reise von Kairo den Nil aufwärts nach Theben unternehme, sehe ich in Museen wohl etliche Zeugnisse jener Alltagskultur, für die sich die aktuelle Archäologie zunehmend interessiert. An Monumentalität und Qualität, ja selbst an Zahl beeindruckend sind jedoch Gräber, Tempel und Paläste. Die Bauhöfen und die Wohnstätten jener Arbeiter, die die Pyramiden errichteten, sind aber fast restlos verschwunden. So sind uns auch sehr viel mehr musikhistorische Zeugnisse aus den »Palästen« aller Epochen erhalten geblieben als solche, die von der Musik in den »Hütten« und »auf der Straße« künden. Beurteilt man im Bewusstsein der eigenen historischen Distanz das Vorfindliche in aller Nüchternheit, so kommen wir schwer umhin, unsere Geschichtsbilder von fernen Zeiten aus Denkmälern maßloser Machtansprüche und religiöser Unbegreiflichkeiten zusammenzusetzen. Was uns dann aber ästhetisch beeindruckt, sind letztlich Werke, die den Ideen kunstfertiger und kunstliebender Egoisten entstammen. Freilich verlebendigen Darstellungen und Beschreibungen in Bild und Text solch ein grobes

Gedächtnisraster zu menschlich berührenden Vorstellungen. So hat Umberto Eco schon recht, wenn er meint, Geschichte gleiche einer »Flaschenpost«, bei der oft mit Mühe oder gar nicht herauszufinden ist, wer wem welche Botschaft sandte.

Sich dieser Mühe sorgsam, intensiv und eindringend zu unterziehen, um ein möglichst komplexes Bild zu zeichnen, ist das Geschäft des Historikers. »Verstehen« ist ein großes Wort, doch etwas an Zuneigung für die Absender einer »Flaschenpost« ist von uns schon zu erwarten. Selbst in Anbetracht einer so schwierigen Quellenlage wie im Falle der Musikgeschichte ist daher Resignation nicht angebracht, sondern so etwas Paradoxes wie eine »kritische Phantasie« gefordert.

KAPITEL 2

Musik in der griechischen Antike _____

Die vorhomerische Zeit _____

Es gibt »Gewinner« und »Verlierer« der Geschichte, und es gibt den Hang, sich einen linearen Verlauf der Epochen vorzustellen. Beginnt man sich davon zu lösen, eröffnet sich die Chance eines neuen Geschichtsbilds. Freilich besteht die Gefahr, sich in Unübersichtlichkeit zu verlieren. Die geläufige Bezeichnung »dunkle Jahrhunderte« für die vorhomerische Zeit (etwa vom 12. bis ins 8. Jahrhundert v. Chr.) spricht für sich.

Vertraut ist das Bild von einer Abfolge der Hochkulturen Mesopotamiens, Ägyptens und dann Griechenlands, die zunächst teilweise parallel verlaufen, bevor sie sich voneinander abgrenzen. Natürlich bringt jede Identitätsbildung, so auch die europäische, eine Distanzierung zu anderen Kulturen mit sich, die als barbarisch abgetan werden. »Verlierer« der Geschichte eines werdenden Europas sind die Perser oder später die Karthager. Doch selbst Kulturen, mit denen die Griechen oder Römer keine großen Kriege führten, wurden nivelliert. Sie blieben vor allem aufgrund ihrer Funktion als Brücke zwischen den Kulturen Mesopotamiens und Ägyptens zu den Griechen im historischen Gedächtnis, wie etwa die Phönizier, von denen die Griechen das Alphabet übernahmen, oder die Hethiter.

Die Aufgabe, die Leistungen jener Völker angemessen zu bewerten, die in der Spätphase der Kulturen Mesopotamiens und Ägyptens mit- und gegeneinander agierten, lässt sich aufgrund einer unzureichenden Quellenlage kaum befriedigend lösen. Unübersichtlich sind ihre politischen, wirtschaftlichen, aber auch künstlerischen Wechselbezüge. Schwer zu entscheiden ist in den Künsten und besonders in der Musik, was Last der Tradition und was innovativ war. Wie sich zeigte, sind am ehesten Traditionswege in den Funktionen der Musik und sehr konkret im Instrumentarium darstellbar. Doch eine Charakterisierung etwa der Musik der Phönizier würde die Gefahr des Vagen oder der Überinterpretation mit sich bringen. So bleibt, sich doch an einer Vorgeschichte der klassischen Griechen zu orientieren.

Das prägnante Auftreten griechischer Kulturen ab etwa 1600 v. Chr. («späthelladische» bzw. »mykenische« Zeit) fällt in eine historisch zentrale Phase sowohl der mesopotamischen wie der ägyptischen Kulturen. Aber wohl schon zu Beginn des 2. Jahrtausends v. Chr. waren die Angehörigen jenes Zweiges der indogermanischen Sprachfamilie, aus dem die griechische Sprache hervorging, in den Bereich der Balkanhalbinsel eingewandert, der später Griechenland genannt wurde. Dort traten sie mit den alten mediterranen Kulturen in einen Prozess sprachlicher und kultureller Integration.

Die lineare Geschichtsvorstellung, dass erst mit dem Auftauchen der Griechen in diesem Gebiet eine beispiellose Entwicklung bis zur klassischen Antike eingesetzt habe, stimmt hingegen zweifellos nicht. Sie ignoriert zum Beispiel die ältere kykladische Hochkultur, die weit ins 3. Jahrtausend zurückreicht. Deren Niveau bezeugen hochwertige Marmorplastiken von Musikern (vor allem von Harfenisten und von einem Aulospieler, Abb. 5, eventuell auch von einem Syrinxspieler¹), die aus der Zeit um 2600 v. Chr. stammen. Auf der Insel Kreta entstand ab etwa 1900 v. Chr. die hochentwickelte Kultur der minoischen Paläste, die durch die Ausgrabungen des britischen Archäologen Sir Arthur Evans, der sie zur Welt des Königs Minos erklärte, zum Faszinosum europäischer Gedächtniskultur wurde, nicht zuletzt durch die (Über-)Rekonstruktion des Palastes von Knossos.

Aus der minoischen Altpalastzeit (ca. 1900–1700 v. Chr.) sind keine bzw. nur sehr rudimentäre figurale Bilddarstellungen erhalten. Siegel und Wandmalereien zeigen eher vegetabile Motive (Krokus, Lilie, Gräser). Unter den Terrakotta-Figuren sind keine Musiker-Darstellungen. Aber in einem Grabkontext von ca. 1900 in Archanes (südlich von Knossos) wurde ein Sistrum gefunden – ein Indiz für orientalische Einflüsse? Um diese Zeit sind jedenfalls Bezüge zu Ägypten und dem Nahen Osten im Fundmaterial bemerkbar. Aus der Altpalastzeit stammen ferner Siegel mit Zeichen der sogenannten kretischen Hieroglyphenschrift, darunter ein Zeichen, das als Lyra interpretiert wird.

Die minoische Neupalastzeit (ca. 1700–1450 v. Chr.) gilt als kultureller und politischer Höhepunkt der minoischen Hochkultur. So anschaulich viele Überreste aus dieser Zeit sind, bleibt doch Grundlegendes in Religion und Gesellschaft unklar – so die auffallend prominente Rolle der Frau. Unsere Vorstellungen basieren auf Einzelfunden. Dies gilt ganz besonders für das Musikleben. Darstellungen von Musikern und Musikerinnen bei rituellen Handlungen sind erhalten, aber ihre Funktionen lassen sich nicht genauer differenzieren. Plausibel ist die Annahme einer ähnlichen Konstellation wie in Mesopotamien oder Ägypten. Jedenfalls ist ein Austausch der kretischen Kultur mit Ägypten und dem nördlichen Mesopotamien schon für die Zeit vor der Palastkultur erwiesen. Dargestellt sind Prozessionen und ein Stieropfer, wohl im Rahmen eines Begräbniskultes. Unter den Figuren sind auch Musiker: ein schreitender Leierspieler (auch Sänger?) und ein Aulosspieler. Über deren genauere Funktion lässt sich nichts sagen. Unter entwicklungshistorischer Perspektive ist der »Aulos« (so die spätere griechische Bezeichnung) von besonderem Interesse. Es ist die einzige Darstellung eines Blasinstrumentes aus minoischer wie mykenischer Zeit. Das doppelröhrige



Abb. 5: Aulosspieler, Marmorfigur aus Keros (Kykladen), um 2000 v. Chr.

Instrument (schalmeiartig mit Rohrblatt gespielt) kommt schon bei den Sumerern vor; wie es nach Kreta gelangte, ist unbekannt (über Ägypten?). Auffällig ist ein am linken Rohr aufgesetzter Schalltrichter. Dessen Darstellung findet sich erst wieder bei den Römern (als »Elyma« bezeichnet), also nach anderthalb Jahrtausenden, nicht hingegen in der griechischen Antike.

Kreta wurde um ca. 1450 durch mykenische Griechen erobert und stand von da an unter mykenischer Herrschaft. Knossos wurde als einziger Palast von den Mykenern wieder aufgebaut. Aus dem frühen 14. Jahrhundert blieb ein Grab aus Hagia Triada erhalten; in Wandmalereien findet sich in einer Prozessionsdarstellung auch eine leierspielende Person. Um 1350 wurde Knossos endgültig zerstört.

Auf dem griechischen Festland bildeten sich zur Palastzeit (1400–1200 v. Chr.) souveräne Königtümer unter anderem in Mykene, Tiryns, Pylos und Theben. Die sakrale und politische Herrschaft war nach minoischem Vorbild gestaltet. Die Schrift (Linear B) ist von der minoischen Schrift (Linear A) abgeleitet. Eine Linear-B-Tafel aus Theben enthält eine Liste von Personen, darunter zwei Lyraspieler (»ru-ra-ra-e«, später griechisch »lyristes«). Darstellungen von Lyraspielern gibt es aus Nauplia (Nafplio) und Pylos.

Die Zeit von 1200 bis 750 v. Chr. gilt als eine der sogenannten »dunklen Jahrhunderte«. (Das Ende der Palastkulturen ist historisch schwer zu erklären; Annahmen sind Erdbeben, Überflutungen, Kriege zwischen städtischen Königtümern oder Kriege gegen äußere Feinde.) Die Überlieferung musikbezogener Darstellungen ist gering. Allerdings haben aktuelle Forschungen und die Karlsruher Ausstellung »Zeit der Helden« (2008) das »Dunkel« etwas erhellt. Es wird wohl kein Halbjahrtausend ohne eine gehobene Musikpflege im ostmediterranen Raum gegeben haben.

Durch diesen Mangel an Quellen verlagerte sich das literarische und musikalische Interesse an der »Zeit der Helden« auf die homerischen Epen. *Ilias* und *Odyssee* sind literarische, schriftlich fassbare Zeugnisse. In ihnen wird eine Welt beschrieben, die auch einen realen Gehalt besitzt. Dieser sagt etwas (vielleicht sogar viel) über die Zeit Homers aus. Außerdem sprechen alte Sprachschichten in diesen Epen für einen inhaltlichen Zusammenhang mit älterer oraler Praxis des Epengesangs. Teilweise lässt sich ein Vergleich mit archäologischen Befunden anstellen. Dennoch ist Vorsicht angebracht bei dem Versuch, die literarischen Informationen auf eine Realität von Gesellschaftsleben, Selbstverständnis der Herrschenden oder die Religion zu übertragen. Plausibel ist die Annahme, die Welt der homerischen Epen zeige eine Konstellation in der mykenischen Kultur mit einem aristokratischen Leben in Burgen und Palästen. Doch die Aussagen Homers decken sich im Detail nicht mit den archäologischen und sprachlichen Zeugnissen der Zeit.

Interessant sind Darstellungen von Leierspielern: Ein Vasenfragment aus Tiryns blieb mit solch einem Bild erhalten. Es liegt die Assoziation mit einem vorhomerischen Epensänger nahe, der sich, wie dann bei Homer üblich, selbst mit einer Phorminx (einer viersaitigen Leier) begleitet. Problematischer wird eine Zuordnung bei dem Leierspieler auf einem Fresko aus dem Thronsaal des Palastes von Pylos in Messenien.

Die Abbildung stammt aus dem 13. Jahrhundert, also aus der mykenischen Zeit. Ein auf einem Felsen sitzender, die Leier spielender und vielleicht auch singender Musiker (Priester?) ist Teil der Darstellung eines Stieropfers und Kultmahls. Hier wird ein Zusammenhang mit der viel älteren Tradition des kultischen Singens wahrscheinlich, wie es sich bereits bei den Sumerern und Assyryern findet. In Babylon wurde zum Neujahrsfest das Weltschöpfungsepos *Enuma elisch* gesungen. Auch das (nicht kultisch-sakrale) *Gilgamesch*-Epos wurde singend vorgetragen. Bloß zufällige Parallelen sind dies kaum. Immer wieder wird auf literarisch-topologische Ähnlichkeiten zwischen *Ilias* und *Gilgamesch* hingewiesen: In beiden Epen steht ein Held mit seinem engen Freund im Zentrum.² Freilich wäre es, wie auch in vielen anderen Fällen transformierender Übernahmen, mangels weiterer Quellen unsinnig, bestimmte Traditionswege zu rekonstruieren. Wohl ist das Epensingen keine griechische Erfindung, vielleicht aber indogermanisch ererbt.

Homer als Phänomen und Faszinosum

Wenn Kunst auch noch heutzutage Gestalten der *Ilias* oder die abenteuerlichen Erlebnisse des Odysseus auf seiner Heimfahrt aus Troja nach Ithaka aufgreift und in andere Epochen spiegelt, wenn von Altertumswissenschaftlern Versuche unternommen werden, Sprache, Rhythmus und musikalischen Vortrag aus den Tagen Homers zu rekonstruieren, so pflegen wir eine Gedächtniskultur besonderer Art. Was mit den Aoiden und speziell mit dem singenden Dichter Homer beginnt, prägt seit etwa 27 Jahrhunderten das Identitätsempfinden eines Kulturraums. Wenn uns auch die Kulturen der Ägypter oder der Völker des Zweistromlandes, die ihrerseits eine jahrtausendelange Tradition pflegten, faszinieren, so unterscheidet sich von ihnen doch in ihrer konkreten Anschaulichkeit die griechische Kultur. Zwei Phänomene, deren Diskrepanz schon in frühen Renaissanceen wahrgenommen wurde, erscheinen wichtig: Auf der einen Seite sehen wir die vielfältige Rezeptionsgeschichte der Griechen seit Homer, auf der anderen Seite verweist die aktuelle Geschichtsforschung auf die Durchlässigkeit der griechischen Kultur für fremde Einflüsse.

Für die klassische griechische Antike und dann für die europäische Kultur bis heute sind *Ilias* und *Odyssee*, aber auch deren Schöpfer Homer ein in Texten, Bildern und plastischen Darstellungen fassbares Faszinosum. In »Homer« bündeln sich aber auch all die Ambivalenzen und Spannungen, mit denen sich Historiker verschiedener Bereiche bei ihren Bemühungen, Anfänge und Wesen »europäischer Kultur« zu klären und zu bestimmen, auseinandersetzen.

Mit Gewissheit lässt sich über »Homer« nur von seiner überragenden Wirkung und seiner historischen Funktion sprechen. Offensichtlich verbanden die ihm zugeschriebenen beiden Epen, aber auch seine Gestalt als Aoides (»aoidós«, Dichter und

Sänger in einer Person) die durch Rivalitäten zersplitterten, in kleinen städtischen, meist eher dörflichen Gemeinschaften organisierten Griechen. Die sich ausbreitende Pflege des Gesangs übernahmen Rhapsoden als berufsmäßige Interpreten bereits vorhandener, also nicht von ihnen selbst gedichteter Epen.

Mit der Schriftlichkeit bzw. Verschriftlichung der homerischen Epen setzt eine Tradition ein, die nicht nur Epen, sondern auch andere dichterisch-musikalische Gattungen betrifft. Teilweise werden diese bereits in der *Ilias* erwähnt und beschrieben. Die Stilisierung Homers zur Vaterfigur eines Dichtergeschlechts geht mit anderen Bestrebungen konform, ein gemeinsames griechisches Kulturbewusstsein zu initiieren. Gründungsakte und -legenden sollten dieses manifestieren, wofür die ersten Wettspiele in Olympia 776 v. Chr. ein markantes Beispiel sind. Im frühen 7. Jahrhundert entstanden an verschiedenen Orten auch musische Wettkämpfe (»Agone«). Historisch nicht zu verifizieren, aber als Legende bezeichnend ist der mythische Wettkampf zwischen Homer und Hesiod. Als erster historisch greifbarer griechischer Dichter ist Hesiod wesentlich für die Rekonstruktion einer frühen europäischen Geisteswelt. Er schrieb eine Kosmogonie – die Geschichte der Weltentstehung – und bot eine Genealogie der olympischen Götterwelt; ebenso formulierte er Grundlagen des Rechts und lieferte Ansätze für eine Geschichte seiner Welt.

Der Wunsch, sich Homers als eines Gründerheros zu vergewissern, führte spätestens im 5. Jahrhundert zu einer elaborierten Rezeption seiner Werke und seiner Person. Dabei ging es sowohl um Rückbesinnung auf Homer selbst als auch auf dessen Rolle als geistiger Besitz aller Griechen: Büsten Homers wurden geschaffen, Szenen aus seinen Epen erscheinen vielfach als Motive in Vasenbildern. Zuvor waren bereits im 6. Jahrhundert v. Chr. die im Umlauf befindlichen unterschiedlichen Versionen der beiden Epen unter Peisistratos, dem kulturbeflissenen Tyrannen Athens, vereinheitlicht und damit kanonisiert worden. Die weitere Rezeptionsgeschichte sollte eine unabsehbare Fülle von Erscheinungsformen der »memoria« Homers und ihrer Verlebendigung bringen. Sie führte später jenseits der griechischen Geschichte, doch stets mit respektvoller Reverenz vor Homer, zu neuen kulturellen Akzenten unter ganz anderen politischen Voraussetzungen: der römische Dichterkönig Vergil (70–19 v. Chr.) imaginiert mit seiner *Aeneis* eine Legende vom Ursprung Roms, deren Anfang er ins homerische Troja setzte; und Dante Alighieri nennt Homer in der herausziehenden italienischen Frührenaissance im 14. Jahrhundert emphatisch den größten Dichter. Wogegen Homer im Westen während des Mittelalters, mangels griechischer Sprachkenntnisse, kaum gelesen worden war. Weitaus komplexer wurde in den darauffolgenden Jahrhunderten und bis in unsere Gegenwart auf homerische Themen Bezug genommen.

Diese Rezeptionskarriere ist um so überraschender, als die historische Gestalt Homers ganz ungewiss ist. War sein ursprünglicher Name Melesigenes und wann lebte er? Wann zwischen 850 und 700 v. Chr. entstanden die homerischen Epen? Stammen sie überhaupt von einem oder doch von mehreren Autoren? Fragen über Fragen häufen sich. Jedenfalls war er kein armer, blinder Wandersänger. Wir müssen uns ihn vielmehr

Im gleichzeitigen Frottola-Repertoire erwartet man eine dem Diesseitigen zugewandte Bildlichkeit der Musik. Die Lieder enthalten auch oftmals musikalische Nachahmungen von alltäglichen Bewegungsvorgängen oder ein Hervorheben von Wörtern wie »dolci baci« (»süße Küsse«) durch Melismen in der Oberstimme. Doch derlei Ausdrucksformen sind in den Gesamtverlauf eingebunden. Im Prinzip ist eine ähnliche Bildlichkeit der Musik bereits in Madrigal und Caccia des Trecento vorgegeben.

Machtpolitische und kulturelle Konstellationen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts _____

Nicht nur eine »Renaissance« der Antike prägte diese Zeit, als Amerika entdeckt wurde und sich die diversen religiösen Reformationsbewegungen verschärften. Die drängenden Entscheidungen im kirchlichen Bereich ebenso wie die unvorhergesehen weit ausgreifenden kulturellen und machtpolitischen Konstellationen bewirkten einen tiefgreifenden Wandel des Weltbildes. Diese hervorbrechenden Phänomene kumulieren gleichsam in der Persönlichkeit des englischen Lordkanzlers Sir Thomas Morus (More, 1478–1535), vielseitig gebildet und agierend, Autor von Satiren und auch der berühmten Schrift *De optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia* (1516). Seine Sozialutopie wirkte lange nach, deutlich bis ins Barockzeitalter, und beeinflusste indirekt auch musikalische Entwicklungen.²⁰ Er wurde 1535 hingerichtet – ist aber ein Heiliger sowohl der anglikanischen wie der römisch-katholischen Kirche.

In der Theologie und in den Künsten verschieben sich die Hauptakzente von kosmologischen Vorstellungen vermehrt hin auf das wahrnehmende Subjekt. Dieser Wandel betrifft auch (wie schon verschiedentlich beobachtet) die Musik und das Musikleben. Trotz des stabilisierenden Faktors der frankoflämischen Musikdominanz bleibt auch die Musik in ihrer Funktionalität, als Lehre und Theorie, und bleiben auch die Musiker in ihren persönlichen Lebensverhältnissen eingebunden in die noch unentschiedenen Konflikte zwischen Reformwillen und katholischer Tradition, zwischen Scholastik und Humanismus, zwischen den wechselvollen politischen Verhältnissen.

Humanistische Orientierung an der Antike

Als kulturelles Ereignis ist die »Hochrenaissance« wesentlich mit der gesellschaftlichen Entwicklung der Höfe und Stadtstaaten Italiens verknüpft. Der (bereits öfter erwähnte) Kulturaustausch zwischen rivalisierenden Höfen brachte wechselseitige Anregungen – zeitweise traten einzelne Höfe mit dominierender Strahlkraft hervor. Der markanteste in den Jahrzehnten um und nach 1500 war der Hof der Medici in Florenz. Lorenzo I., mit Beinamen »il Magnifico« († 1492), war ein humanistisch gebildeter und auch künstlerisch tätiger Fürst. Er unterhielt eine große Sängerkapelle und eine Instrumentensammlung,

seine Gedichte wurden vielfach vertont. Ein so bedeutender frankoflämischer Musiker wie Heinrich Isaac wirkte lange an seinem Hof. Als Totenklage um seinen Fürsten vertonte Isaac den Seneca-Text »Quis dabit pacem populo timenti« (aus *Hercules Oetaeus*). Dies war eine Reverenz vor Lorenzo, der aktuelle Kunstvorstellungen mit der humanistischen Memoria vereinigt hatte. Lorenzos Sohn Giovanni war ähnlich veranlagt, er komponierte sogar selbst. Ab 1513 engagierte er als Papst Leo X. in Rom eine eigene Privatkanzel neben der Sixtinischen Kapelle. Die Familie der Medici prägte auch im weiteren 16. Jahrhundert das Leben in Florenz, insbesondere Cosimo I. († 1574).

Der Humanismus durchdrang verschiedene, elitär verstandene Kulturbereiche. Nicht zuletzt bezieht sich das Persönlichkeitsideal des »cortegiano« bzw. »uomo universale« auf die Bildungsziele bei Platon und Aristoteles und ging nicht allein aus dem mittelalterlichen Rittertum hervor. Konkrete antike Vorbilder, die sich weiterentwickeln ließen, gab es in Architektur, Bildhauerei und Malerei, in Poesie und Wissenschaft ebenso wie in der Staatskunst – kaum aber in der Musik. Ein Interesse für antike Musik stieß auf viel größere Schwierigkeiten als die Orientierung an antiken Vorbildern in anderen Bereichen. Hindernisse der Rekonstruktion fordern aber die eigene Phantasie heraus. Mythologische Sujets wurden in verschiedenen Dichtungsgattungen aufgegriffen, vermehrt auch in der »poesia per musica«. Lyrische und epische Texte waren für die Musik die geeignetste Brücke in die Antike. Überlegungen zur musikalischen Gestaltung antiker Texte sind allerdings nicht neu. Bereits Guido von Arezzo, der große Musiktheoretiker des 11. Jahrhunderts, und Hugo Spechtshart von Reutlingen Mitte des 14. Jahrhunderts befassten sich mit der Frage, welche Tonmodelle für die sapphische Ode zu wählen seien. Im Italien des 15. Jahrhunderts wurde mit einstimmigen Odenvertonungen (von Ficino und Poliziano) experimentiert.

Die Odenkomposition wurde von Italien ausgehend vor allem in Deutschland gepflegt. Dort lernte sie auch der deutsche Humanist Konrad Celtis kennen und arbeitete in der Folge, ähnlich wie andere Humanisten, mit Musikern zusammen, um mehrstimmige Odenkompositionen zu schaffen. So entstand in Süd- und Mitteldeutschland eine von der heutigen Musikwissenschaft als »Humanistenode« bezeichnete Gattung. Eine größere Zahl von Texten lateinischer Autoren wurde unter der falschen Annahme vertont, Dichter wie Horaz oder Ovid hätten ihre Oden noch gesungen vorgetragen. Erste schriftliche Belege der Humanistenode scheinen anonym in einem der Trienter Codices (Trient 89) auf. Die Gattung wurde von so bekannten Komponisten wie Paul Hofhaimer und Ludwig Senfl in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gepflegt. Besonders initiativ im Bereich eines musikalischen Antikebezugs wirkte der von Kaiser Maximilian I. 1497 an die Universität Wien berufene Konrad Celtis. Bereits zuvor fügte Celtis Oden dem antikisierenden Huldigungsstück *Ludus Dianae* ein, das als Karnevalsveranstaltung in Linz 1497 konzipiert war. Celtis soll auch an der Universität Wien eine »Sodalitas litteraria Danubiana« eingerichtet haben, eine wissenschaftliche Vereinigung nach dem Vorbild des antiken Akademie-Wesens. Gefördert wurde Celtis auch von anderen humanistisch interessierten Fürsten wie dem Salzburger Erzbischof Matthäus

Lang. Für die mehrstimmige Humanistenode gab es keine antiken Vorbilder, da die Antike keine ausgearbeitete Mehrstimmigkeit kannte. So verwendete man den gebräuchlichen vierstimmigen Satz in ganz einfacher und homorhythmischer Weise, um die metrische und formale Gliederung des Textes zu betonen. Tatsächlich neu im Humanismus ist das Vermeiden eines im Text Akzente setzenden Vortrags zugunsten des quantifizierenden (nach Längen und Kürzen ausgerichteten) Versbaus der Antike. In der humanistischen Ode ist die führende Stimme meist der Bass; deshalb war es beim Odensingen in Lateinschulen üblich, dass der Lehrer die stützende Bassstimme übernahm.²¹ Nicht zu übersehen ist allerdings, dass die Komposition mehrstimmiger Oden nicht die einzige Möglichkeit war, es gab auch weiterhin einstimmige Oden. So polemisierte der philologisch hochgebildete Theoretiker Heinrich Glarean gegen Celtis und sah allein einen einstimmigen Gesang mit variierbaren Melodiefloskeln auf Basis seiner Moduslehre als geeignet an, um die Gedichte gemäß Inhalt und Metrik adäquat vorzutragen – was Glarean vor seinen Schülern auch tat.²² Jedenfalls ist die Blüte der Humanistenode ein Phänomen deutscher Gelehrsamkeit gewesen.

Aber als Ganzes betrachtet, ist die europäische Kunstmusik von einem einfachen bipolaren Grundraster impulsgebend geprägt: Die Regionen Flandern, Burgund, Niederlande, Nordfrankreich stehen Italien gegenüber. Innerhalb dieses Rasters verschieben sich die gesellschaftlichen und kulturellen Akzente zur »Hochrenaissance« Italiens, doch zeitgleich beherrschten Frankoflamen die Musikwelt Europas wie nie zuvor. Es ist bezeichnend, dass selbst in Italien kein italienischer Komponist eine nur annähernd vergleichbare Wertschätzung empfing und entsprechenden Einfluss nahm wie Josquin oder Isaac. Anstatt einer Aufzählung frankoflämischer Musikernamen sei an Leben und Werk Issacs und Josquins als den beiden überragenden Komponisten der Zeit um und nach 1500 auch die gesellschaftliche Konstellation veranschaulicht. Ihre Lebenswege haben Gemeinsamkeiten und Unterschiede.

Heinrich Isaac ist der ältere von beiden, er wurde um 1450 in Flandern geboren. Mitte der 1480er-Jahre berief ihn Lorenzo de' Medici nach Florenz, wo er sich als Komponist und auch als Lehrer der Kinder Lorenzos einen Namen machte. Als die Medici 1496 aus Florenz vertrieben wurden, fand Isaac Aufnahme in der Hofkapelle des Habsburgers Maximilian I. Der »Hofkomponist« Isaac war beweglicher als die Schar der Kapellsänger und nutzte die Kontakte, die sich allein schon aus den Ortswechseln des unruhig umherziehenden Kaisers ergaben. Isaac war später in Innsbruck, Augsburg, Nürnberg und Konstanz, auch am kursächsischen Hof in Torgau und schließlich wieder in Florenz und Ferrara tätig. Selbstverständlich ergaben sich durch die Aufenthalte an weit verstreuten Orten auch kompositorische Anreize. Ein einzigartiges Kuriosum, das für seine kulturelle Offenheit und musikalische Neugierde spricht, ist eine Motette (oder Instrumentalkanzone?) über »La la hö hö«. Denn hinter diesem anscheinenden Unsinnsmotiv steckt die Verballhornung eines islamischen Derwisch-Rufes »Lah Ilah ha Ilha lla« (»Allah ist groß, es ist kein Gott außer Allah«); um 1500 gab es im Umfeld Kaiser Maximilians Kontakte zur ottomanischen Kultur.²³ Eines der berühmtesten

Werke Isaacs, die Sammlung von Propriumsgesängen *Choralis Constantinus* entstand 1508 in Auftrag des Domkapitels von Konstanz. Mit Einverständnis des Kaisers ging er 1514 nach Florenz zu den wieder an die Macht gekommenen Medici zurück. Hierbei setzte ihn Maximilian auch als Diplomat ein. Isaac blieb dort bis zu seinem Tod 1517. Nicht nur als Person, sondern auch als Künstler war Isaac überaus einfühlsam und konnte sich gut auf regionale Erwartungen einstellen. In Deutschland wurde er zu einem großen Lehrer, Ludwig Senfl etwa war sein Schüler. Zudem initiierte er zukunftsweisend ein eigenes Profil deutscher Musikentwicklung. Seine kompositorische Empathie zeigt sich besonders in seinem weltlichen Liedschaffen. Er hatte Erfolg mit französischen Chansons, italienischen Frottole und deutschen Liedern. Ein Sonderfall ist wohl die anhaltende Rezeption des Liedes »Innsbruck, ich muss dich lassen«. Es ist überhaupt das einzige mehrstimmige Musikstück aus dieser Zeit, das bis zum heutigen Tag nie verklang – was allerdings nicht nur musikalische Gründe hat.

Josquin des Prez war der am höchsten geschätzte Komponist seiner Zeit. Für die Nachwelt ist er der »Klassiker« frankoflämischer Musik. Dies bezieht sich auch auf den Stil seiner Musik im Sinne eines Meisters der kunstvollen Ausgewogenheit aktueller Tendenzen. Emphatisch überpointiert formulierte dies vor fünfzig Jahren der Musikhistoriker Helmuth Osthoff in seiner großen Josquin-Monographie: Mit Josquin habe »die entscheidende, mit der Bewegung des Humanismus zusammenhängende Tendenz zur Ausdrucksgestaltung und Symbolistik, die Überwindung des mittelalterlichen Rationalismus zugunsten einer Vermenschlichung der Musik ihren größten, bahnbrechenden Repräsentanten« gefunden.²⁴ Solch große Worte findet man im Musikschrifttum sonst nur über Mozart oder Beethoven. Die Klassizität von Josquin liegt wie bei anderen »Klassikern« der Musikgeschichte im Umfang und in der Vielfalt seines Œuvres begründet. Seine Popularität beruhte auf dem geistlichen Schaffen, besonders auf seinen Messen und Motetten. So ist Josquin auch der erste Komponist, dem Petrucci 1502 einen Individualdruck – seiner Messen – widmete. Die Rezeption des weltlichen Liedschaffens ist bei Josquin nicht annähernd mit der Heinrich Isaacs zu vergleichen. Die Präferenz geistlicher Werke für die personale Wertschätzung zeigt etwa das Faktum, dass für die Stelle des Hofkapellmeisters am Hof von Ferrara 1503 Josquin dem nicht minder arrivierten Isaac vorgezogen wurde. Josquin machte wie Isaac, aber eben mit anderen Schwerpunkten, eine Bilderbuchkarriere. Über Herkunft und Ausbildung beider Komponisten weiß man wenig. Josquin ist um 1450 in der Picardie geboren. In Saint-Quentin war er Sängerknabe und vermutlich Schüler von Johannes Ockeghem. Nach seiner Ausbildung wurde er vermutlich von 1459 bis 1472 bereits am Mailänder Dom als Sänger angestellt. Anschließend war Josquin am Hof des Mailänder Herzogs Galeazzo Maria Sforza geehrt und hoch entlohnt. Auch nach der Ermordung des Herzogs 1476 scheint er in Diensten der Familie Sforza gestanden zu haben – war aber zeitweise auch am französischen Hof König Ludwigs XI. Nach dessen Tod 1483 ging Josquin nach Italien und war in hochadeligen Diensten in Mailand und in Rom tätig. Beziehungen nach Frankreich und Burgund pflegte er weiter. Aufgrund seiner Prominenz war er

jedoch auch anderweitig begehrt, etwa 1503/04 in Ferrara: Herzog Ercole I. d'Este hatte ihn schon zuvor nach Flandern gesandt, um Sänger auszuwählen. Bei diesen Reisen knüpfte er Kontakte mit dem französischen König Ludwig XII. und mit Erzherzog Philipp dem Schönen, der ihn mit nach Spanien nehmen wollte, worauf Josquin nicht einging. Seinen Lebensabend verbrachte er in seiner Heimat als Kirchenpropst in Condé-sur-l'Escaut, er starb 1521. Josquin als gebildetem Kirchenmann und Höfling war der zeitgenössische Humanismus vertraut. Für den Hof der Isabella d'Este bzw. den der Margarete von Österreich in den Niederlanden vertonte er Texte aus Vergils *Aeneis* vierstimmig. Besonders ausdrucksstark die Klage der Dido »Dulces exuviae«, aus der ihr Selbstmordentschluss hervorgeht. Doch daraus sollte keine »renaissance-hafte« Wende in Josquins künstlerischer Orientierung herausinterpretiert werden, da er viele andere Motetten ebenso anspruchsvoll und intensiv im Ausdruck gestaltete, die überwiegend auf Bibeltexten basieren. Josquin blieb zeit seines Lebens primär ein Mann der Kirche. Durch seine Tätigkeit als Künstler erweiterte sich sein Horizont, aber der Schwerpunkt seines Wirkens liegt im geistlichen Bereich. Doch erlangten seine qualitätvollen Kompositionen von Messen und Motetten den Eigenwert eines modernen Kunstverständnisses? Die Forschung neigt hier eher zu einer Überpointierung von »Kunst« anstatt gerade bei Josquin von dessen Suche nach Balance auszugehen, die zu sehr unterschiedlich gewichteten Ergebnissen führte. Dieser bewegliche Balancezustand machte es auch möglich, dass diese Musik kein »rein katholisches« Identitätsangebot blieb, sondern überkonfessionell die Hörer tief beeindruckte. Ein bemerkenswertes Beispiel dafür ist Martin Luther, der Josquin unter allen Komponisten am meisten schätzte.

Josquin war ein prominentes Beispiel für diesen Balancezustand in Musik und im musikalischen Anregen religiöser Empfindungen. Aber so manche Musiker, die an katholischen Kirchen und Höfen tätig waren, sympathisierten sogar mit reformerischen Gedanken. Beispiele geben etwa auch zwei Schweizer, Ludwig Senfl als Komponist und der ihm nahestehende Theoretiker Heinrich Glarean. Beide standen intellektuell dem kritischen Humanistenkreis um Erasmus von Rotterdam nahe und waren doch als Musiker oder Lehrer zeitlebens an katholischen Institutionen tätig.

Europäische Reformationsbewegungen

Das bipolare Grundraster in der Musikkultur »Niederlande – Italien« stimmt mit der kulturellen Geographie der europäischen Reformationen überhaupt nicht überein. Dies ergibt eine musikgeschichtlich interessante Konstellation.

Während des gesamten Mittelalters gab es immer wieder ein Bestreben zu Reformen aus der Besinnung auf den Ursprung und das Wesen des christlichen Glaubens heraus. Initiiert und getragen wurde dies von Mönchen und Ordensgemeinschaften, so war auch Martin Luther noch ein Augustinermönch. Naheliegend ist die Verknüpfung der religiösen Besinnung mit sozialen und politischen Reformwünschen, die sich in der franziskanischen Bewegung und national verschärft bei den tschechischen

Hussiten im 15. Jahrhundert abbilden. All das spitzte sich im 16. Jahrhundert zu: Aus einem Reformstreben werden umfangreiche »Reformationen« mit weitblickend agierenden geistlichen Führerpersönlichkeiten. Luther, Zwingli oder Calvin stammen alle aus dem deutschen oder schweizerischen Raum und eben nicht aus Italien oder den Niederlanden. Im Zuge ihres Erfolges wurden weite Teile des nördlichen Europas von den Reformationen erfasst. Die lutherische breitete sich im ganzen skandinavischen Raum von Dänemark über Norwegen bis Finnland aus und etablierte sich auch als Staatsreligion, während der Calvinismus von Genf aus teilweise und nicht so nachhaltig wie die lutherische Reformation Frankreich und die Niederlande, Schottland und auch England infiltrierte. In Frankreich lebte diese Reformation in den Hugenotten fort. Zwinglis Reformation blieb primär auf die deutsche Schweiz beschränkt. Am erfolgreichsten war der deutsche »Protestantismus«, trotz oder vielleicht sogar aufgrund der politischen und sozialen Schwierigkeiten im Römischen Reich. 1517 schlug Luther seine berühmten 95 Thesen an die Pforte der Wittenberger Schlosskirche, 1525 brach der Bauernkrieg aus, Kaiser Karl V. war in Kämpfe mit Frankreich und den Türken verstrickt, sodass die Reichsstände Luther schützen konnten. Nach dem Wormser Reichstag 1521 setzten sie sich vor allem auf dem Reichstag von Augsburg 1530 für ihn ein. Regionale Herrschaften in Mittel- und Norddeutschland schlossen den Schmalkaldischen Bund (1531) gegen das Papsttum und bezeugten damit ihre Reserve gegenüber den Machtansprüchen des habsburgischen Kaisertums. Damals wurde eine konfessionelle Spaltung Deutschlands begründet und durch den Augsburger Religionsfrieden 1555 manifest. Jahrhundertelang hatte diese Trennung auch für die Kulturentwicklung, nicht zuletzt für die Musik, ausschlaggebende Bedeutung.

Einige Faktoren der Reformation erscheinen mit der Musikentwicklung überhaupt nicht kompatibel. Die Polemik gegen das Papsttum zielte nicht nur auf Auswüchse wie das Ablasswesen oder das oft sehr weltliche Machstreben der Kirche, sondern auch auf das Repräsentationsbedürfnis und den persönlichen Lebensstil der Renaissance-Päpste in Rom. Sie gehörten meist adeligen Familien wie den Medici an, die ihrerseits Träger des italienischen Kultur- und Musiklebens waren. So liegt der Schluss nahe, dass die Reformation sich auch gegen die in Rom und insgesamt in Italien situierte Praxis der Kunstmusik richtete. Von weltlichen Liedgattungen distanzierten sich die Reformatoren ohnehin, aber auch von dem hochgeschraubten Kunstanpruch in der Kirchenmusik. Zugleich waren die spirituellen Träger der Reformation – vor allem Luther, Zwingli und Calvin – eben keine naiven, einfältigen Glaubensfanatiker, sondern »Intellektuelle«. Diese vielseitig interessierten, theologisch wie juristisch geschulten Gelehrten verfassten nicht nur Schriften, sondern sie alle musizierten wie selbstverständlich, sie waren mit der Theorie der Musik vertraut und komponierten zum Teil sogar. Insofern waren sie der Spannung von persönlichen Vorlieben und der Einsicht in die Notwendigkeit radikaler Reformen ausgesetzt, mit denen Gottesdienste und das religiöse Leben generell neu gestaltet werden sollten. Die Abkehr von Sinnesfreuden im Kirchenraum und vor allem in den Gottesdiensten realisierte Ulrich (Huldrych)

Zwingli (1484–1531) mit seinem »helvetischen Bekenntnis« am radikalsten. Er setzte sich für einen klaren Traditionsbruch ein. Zwingli lehnte bei der Neuordnung der Gottesdienste jegliche liturgischen Gesänge ab, verbot den Gebrauch von Gesangbüchern und ließ die Orgeln abreißen. Derart radikal waren Calvin und erst recht Luther nicht. Vielmehr suchten sie nach geeigneten Kompromissen. Anstatt sich kategorisch von der Tradition zu lösen, nutzte man das jeweilige Repertoire an volkssprachigen geistlichen Liedern. Alle reformatorischen Bewegungen verfolgten das Ziel, die Gemeinde viel stärker als bisher in den Gottesdienst einzubinden. Bibelworte und andere religiöse Texte selbst zu singen ist ein geeignetes Mittel der Verinnerlichung. Insbesondere die Psalmen, die ältesten religiösen Gesänge aus dem Alten Testament, führen zum Ursprung von Glaubensinhalten. In reformierten, später calvinistischen Gemeinden Frankreichs und Burgunds wurden diese von der Gemeinde selber gesungen (»Hugenotten-Psalter«). Bei dem jüngsten der drei großen Reformatoren, Jean Calvin (1509–1564) – ein Franzose, der lange und nachhaltig in Genf wirkte –, kam der Konflikt zwischen religiöser Radikalität und Musikliebe besonders zum Tragen. Einerseits vertrat er eine sinnenfeindliche Haltung gegenüber geistlicher Musik, von der er einen engen Bezug zum Wort und puritanische »gravitas« forderte. Andererseits förderte er die mehrstimmige Komposition von Psalmen und geistlichen Liedern. Druck und Vertrieb von Musikalien verweisen zudem auf ein reiches Musikleben im reformierten Genfer Bürgertum.

Vorbild für diverse reformatorische Bewegungen war Martin Luther (1483–1546), auch für Zwingli und später für Calvin, wenngleich sie dann teilweise andere Wege gingen. Daher ist Luthers Einschätzung der Musik und speziell des gottesdienstlichen Gesangs von großer Bedeutung. Hierbei wirken drei Faktoren zusammen: Luthers persönliche Liebe zur Musik und zu ihrer Praxis, sein Bemühen, bestimmte Traditionen der Musikanschauung sowie der Gesangsgattungen zu bewahren, und sein großes Engagement für eine Neugestaltung des Gemeindegesangs im Gottesdienst. Die franko-flämische Polyphonie war ihm vertraut, und offenbar bewunderte er ihre Kunstfertigkeit, was aus seinem berühmten Lob für Josquin »Er ist der Noten Meister« hervorgeht. Es ist sogar eine vierstimmige Motette »Non moriar, sed vivam« überliefert, die Luther komponierte. Doch er konzentrierte seine schöpferischen Aktivitäten als Dichter und Musiker ganz auf den neuen Gemeindegesang. Zu so berühmten Liedern wie »Ein feste Burg« oder »Ach Gott, vom Himmel sieh darein« und vielen anderen erfand Luther die Melodien (teilweise dem gregorianischen Choral nachempfunden). Bei diesen »neuen« Liedern orientierte er sich formal an Hymnen und Leisen; bei der von ihm geschaffenen Gattung des deutschen Psalmliedes übernahm er den Bar als Grundform des Minnesangs. Dieses starke Engagement für den Gemeindegesang liegt in Luthers Musikanschauung, war er doch schon als Mönch von den Ansichten Augustinus' geprägt. Folglich begriff er die Musik als ein »donum Dei«, ein Geschenk Gottes, mit tiefer Wirkung bei den Gläubigen. In diesem Zusammenhang hielt Luther auch an der boethianischen Vorstellung von der »musica mundana« und an der mittelalterlichen Musiktheorie fest. Für die Neugestaltung des Gottesdienstes nach Luther waren die

Formen der Verkündigung in der Predigt und die Präsenz des Wortes Gottes im Selber-Singen der Gemeinde zentral. In den Liedern sollte die musikalische Deklamation die Sprache des Textes klar zum Ausdruck bringen. Ab den 1520er-Jahren bediente sich Luther der Hilfe etlicher Musiker und Komponisten, um sein Ideal des Kirchenlieds zu verwirklichen. Unter ihnen nahm Johann Walter eine bevorzugte Stellung ein. Ab Walters *Geystliches gesangk Buchley[n]* von 1524, dem das Klug'sche Gesangbuch 1529, das Babst'sche Gesangbuch 1545 und weitere folgten, ermöglichten Schrift und Druck, zunächst durch den Wittenberger Notendrucker Georg Rhau, eine erfolgreiche Verbreitung reformatorischen Gesangsgutes. Über den Gemeindegang hinaus initiierte dieser Impuls ein Schaffen anspruchsvoller Vokalmusik, das sich zu den bedeutenden Kunstwerken von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach und bis hin zu Werken Felix Mendelssohn Bartholdys und anderen fortsetzte.

Etwa zeitgleich mit der lutherischen Reformation begann die spanische und bald auch die portugiesische Kolonisation in Mittel- und Südamerika, die ebenfalls wesentlich zur Veränderung des Weltbildes und zur Missionierung dieser Länder beitrug. Eine Vorreiterrolle hatte die Eroberung Mexikos durch Hernando Cortez zwischen 1519 und 1521. Bezeichnend für die kulturelle Verdrängung der Traditionen der Azteken und der älteren Mayas in »Neu-Spanien« ist bereits 1528 die Errichtung einer Kathedrale im spanischen Stil auf den Überresten des aztekischen Haupttempels in Mexiko-Stadt. In dieser Kathedrale sangen Indios schon wenig später mehrstimmige Gesänge, die sie ein flämischer Franziskaner aus Gent, Pedro de Gante, gelehrt hatte. 1556 wurde von Augustinermönchen ein erstes Ordinarium mit Musiknoten in Mexiko gedruckt, das auch in Peru und selbst im spanischen Mutterland Verbreitung fand. Etwa zur Jahrhundertmitte waren in den Zentren der amerikanischen Kolonien christliche Kirchengesänge und weltliche Vokal- wie Instrumentalmusik aus Europa allgemein üblich geworden. Zugleich lebten aber auch aztekische Kultgesänge als »Cantares en idioma mexicano« wieder auf, woraus komplexe Identitäten und Wechselbezüge hervorgehen sollten.²⁵ Auf die europäischen Mutterländer übten zunächst eher Gegenstände der autochthonen bildenden Kunst als die Musik aus den Kolonien einen exotischen Reiz des Fremden aus; die Zeit gezielter kultureller Verschmelzungen war noch weit entfernt. Sicherlich gaben die über einen längeren Zeitraum hinweg auftretenden »Exotismen« einen Impuls zur Erweiterung des Horizontes. Diese künstlerischen Einflüsse haben jedoch nicht die gleiche Bedeutung, die der Kolonisation für das Wirtschaftsleben Europas und dessen sozio-politische Auswirkungen zukommt.

Geistlich und weltlich: Frankoflämische Musik und Manierismen der Künste

Derartig scharfe Gegenüberstellungen wie die von geistlich und weltlich sind stets zu differenzieren, aber sie geben doch ein Raster, in das sich verschiedene Entwicklungen einordnen lassen. Dies gilt auch für die Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Die Parodietechnik als Traditionspflege

In Messen oder Motetten frankoflämischer Komponisten der Generation nach Josquin und Isaac finden sich keine ausgesprochenen »Manierismen«. Vielmehr führen sie den großen historischen Bogen frankoflämischer Kunstmusik in Art einer »klassizistischen« Orientierung an dem Ideal des Vokalen fort. Nicolas Gombert ist unklarer frankoflämischer Herkunft, um 1495 geboren, er starb um 1560 in Tournai. Ob er ein Schüler Josquins war, ist ungewiss. Offenkundig zeigt sich jedoch sein Bemühen, die üblich gewordene Fünf- und Sechsstimmigkeit mit der Durchimitation sowie einem klanggesättigten strömenden Satzverlauf noch intensiver zu verbinden und dabei die syllabische Textdeklamation oder homorhythmische Passagen nur sehr sparsam einzusetzen. Gleiches gilt für den ebenfalls aus Flandern kommenden Jacobus Clemens non Papa (eigentlich Jacques Clément), der um 1510/15 geboren wurde und 1555 oder 1556 starb. Für die »klassizistische« Tendenz spricht die Rezeption Josquins des Prez'. Er ist wohl der erste Komponist, dessen Ruhm nachhaltig war und lange anhielt. Seine Vorbildwirkung äußert sich nicht nur in den Drucken und Abschriften von Werken bzw. durch zentrale Erwähnungen in theoretischen Traktaten. Vielmehr zeigt sich die Wirkung Josquins auch darin, dass bestimmte seiner Werke weiterkomponiert wurden. Josquins sechsstimmige Marienmotette »Benedicta es caelorum regina« wurde im ganzen 16. Jahrhundert, auch von Palestrina, als Vorlage für Mess- und Magnificatkompositionen gewählt. Doch ist dies kein Einzelfall. Die sogenannte Parodietechnik ist für die frankoflämische Kompositionstechnik besonders bezeichnend, sie erweitert die traditionelle Cantus-firmus-Technik mehr und mehr, verdrängt diese auch teilweise. Das Wort »parodia« ist der Poetik des Aristoteles entnommen und meint hier eine ernsthafte, keine »parodistische« Bezugnahme und eine hochartifizielle Verarbeitung der mehrstimmigen Vorlagekomposition, die also über eine bloße Umtextierung entschieden hinausgeht. In viel anspruchsvollere Weise als die ältere Kontrafaktur ist diese Parodie traditionsbildend.

Zu neuen Wegen gelangte als dritter Komponist von Rang aus dieser Generation Adrian Willaert, der 1490 wohl in der Gegend von Brügge geboren wurde und 1562 in Venedig starb. Das später als »venezianische Mehrchörigkeit« benannte Satzprinzip, mit dem große Klangeffekte erreicht werden, baut auf der traditionellen Vorgehensweise des antiphonalen Singens bzw. der Alternatim-Praxis auf. Damit bezeichnet man die abwechselnde Folge von unterschiedlichen Klanggruppen beim Psalmengesang.

Ausprägung und Formulierung des musikalischen Satzbaus in den aufeinander bezogenen Schichten von »prima« und »seconda prattica« durch Claudio Monteverdi. Das Modell der »prima« und »seconda prattica« wurde in der Musiktheorie zu Lehrsystemen ausdifferenziert und weitergetragen. Überhaupt fällt auf – und dies entspricht der generellen Neigung zum Ordnen und Festlegen –, wie sehr Bereiche der musikalischen Rhetorik und Semantik, die beim Komponieren und Rezipieren zu beachten waren, nun in theoretischen Traktaten systematisiert und festgeschrieben wurden. Dieser Prozess ist allerdings in Italien nur ansatzweise, aber deutlich im protestantischen Deutschland zu finden.

Die Neigung zur Rationalität auf vielen Gebieten und zur Ordnung des öffentlichen Lebens, die den »Absolutismus« kennzeichnet, mag im Bedürfnis motiviert gewesen sein, die Realität und Vergänglichkeit des Lebens mit der Kraft der Klarheit zu bewältigen. Die Darstellungen der »Vanitas« in der niederländischen Malerei und Skulptur könnten in diesem Sinne nicht nur als Mahnung, sondern zugleich als Bewältigungsstrategie gemeint gewesen sein, ordnet man sie in größere Zusammenhänge ein. In der Musik äußert sich die Spannung von Empfindung und Rationalität in der gleichsam objektivierten Harmonie der traditionellen, vor allem katholischen, Kirchenmusik sowie in den formal ordnend auf generelle Regeln hinführenden Tendenzen der hochbarocken Kunstmusik auf der einen Seite und im Ausdruck auch extrem unterschiedlicher Affekte eines lyrischen oder theatralischen Ichs auf der anderen Seite.

Ebenso bezeichnend für den Zeitgeist ist die definitorische Einteilung des Musikgebrauchs nach dem Anlass, der Wahl musikalischer Mittel und nach den jeweiligen gesellschaftlichen Erfordernissen. Musik für den kirchlichen Ritus, Musiktheater bei höfischen und städtischen Feierlichkeiten sowie Tafelmusik gab es schon lange, auch gesellschaftliche und funktionale Abgrenzungsstrategien der Musik. Neu ist deren Festschreibung mit den drei Termini »musica ecclesiastica« (Kirchenmusik), »musica theatralis« (Musik für das Theater) und »musica cubicularis« (Musik für die Kammer). Diese drei Musikbereiche waren eingebunden in einer Ordnung der Welt als Spiegelbild der himmlischen Hierarchie. In diese Ordnung hatte sich auch der absolutistische Monarch in christlicher Demut einzufügen. Daraus ergibt sich eine Einheit, deren Erscheinungsbild aber vom regierenden Fürsten bestimmt wird, der nach außen und gegenüber der nach Ständen geordneten Gesellschaft im Inneren des Landes den Herrscheranspruch möglichst überzeugend repräsentiert. Insofern ist die Prunkentfaltung bei Hofe und auch vom Hof gesteuert in Kirchen, ja selbst in Klöstern, keine aufgesetzte und geistlose Hybris der Fürsten, sondern dem Absolutismus als Staatssystem wesenhaft. Daraus folgt, dass die Künste mehr waren als Beschmückung. Die Musik war Teil dieses repräsentativen Geschehens, ausgezeichnet unter den Künsten durch ihre unvergleichliche Beweglichkeit: im Klang und dessen Disposition, in den wandelbaren Verläufen, auch in der räumlichen Beweglichkeit der Musiker und der meisten ihrer Instrumente. Die Musik wurde nicht nur hörend genossen, die Musizierenden gaben auch ein ansprechendes Bild.

Von diesen wesentlichen Äußerlichkeiten her sei die »Musik im Absolutismus« beschrieben. Damit verknüpft wird der Blick auf die Struktur musikalischer Verläufe gelenkt. Begonnen sei nicht mit dem würdevollsten Bereich, dem der Kirchenmusik, sondern mit dem damals umfassendsten, dem der Theatralität der Musik.

Musica theatralis

Wie umfassend die Theatralisierung öffentlicher Anlässe und der Einsatz der Musik zu dieser war, zeigt sich an der nahezu ausnahmslosen Präsenz von Trompetern und Paukern bei Hofe sowie Pfeifern und Trommlern bei Veranstaltungen städtischer Institutionen. Dabei ging es nicht um die Musiker und die Musik selbst, vielmehr diente die Musik beim Auftreten eines Fürsten oder städtischen Amtsträgers als Statussymbol. Die Musiker erschienen in den Wappenfarben ihres fürstlichen Dienstherrn gekleidet, ihre Instrumente waren mit dessen Wappen geziert. Bei offiziellen Staatsakten, Empfängen hoher Gäste und Besuchen im Ausland, aber auch im Krieg trat ein Herrscher mit lauter Trompeten- und Paukenmusik auf. Ohne Worte signalisierte die Musik unmissverständlich die Ernsthaftigkeit der Handlung. Diese Form der höfischen Repräsentation wurde – entsprechend angepasst – auch bei kirchlichen Feiern übernommen und nachgeahmt von den Magistraten reicher und mächtiger Städte, auffällig in den freien Reichsstädten Deutschlands, sowohl was die streng ausdifferenzierte Gliederung der Gesellschaft wie was das Auftreten der bestimmenden Oberschicht anlangt. Auch hier kamen klangliche Zeichen Respekt gebietend zum Einsatz.

Welch hohe symbolische Bedeutung mit höfischen Trompetenkorps verbunden war, beweist ein kunsthistorisches Kuriosum: In der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien werden einige sehr aufwendig gestaltete Musikautomaten aus den Jahrzehnten um 1600 verwahrt. Die gut erhaltenen und abspielbaren Musikstücke zählen zu den ältesten Klangaufnahmen der europäischen Musikkultur. Ein Automat in Form eines Schiffes wurde für Kaiser Rudolf II. in Prag gefertigt. An Deck des Schiffes befinden sich Figuren, die Trompeter mit kaiserlichen Wappen darstellen. Die Automaten spielen Klangsequenzen von Trompeten und Trommeln. Musikalisch aufwendiger gestaltet ist ein Automat mit sich bewegenden Figuren, zehn Trompetern und zwei Paukern. Herzog Wilhelm in Bayern schenkte diesen seinem Onkel, dem Erzherzog von Tirol, bereits um 1582. Aus dem Automat erklingt ein Trompetenkorps mit Intrada und einem dreiteiligen Hauptstück. Besonders interessant an den Musikstücken dieser Automaten sind zwei Merkmale: Sie geben Musik wieder, die nicht notiert, sondern nachweisbar über damals bekannte Melodien improvisiert wurde. Vor allem ahmen die Automaten offensichtlich sehr bewegliche, nicht schematisch-sture aufführungspraktische Usancen der Trompeter im Umgang mit Takt, Tempo und Artikulation nach, sie rekonstruieren sozusagen einen Live-Mitschnitt. Die Automaten wurden mit großem

Aufwand und hohen Kosten in der Augsburger Werkstatt von Hans Schlotheim († 1625) hergestellt. Auftraggeber waren Fürsten, die anderen Potentaten die wertvollen Automaten zum Geschenk machten.¹

Fanfarenklänge eröffneten Aufführungen von ritterlichen Spielen, wie Fuß- und Pferdeturnieren, Rennen und Stechen bei Hofe, zu deren weiterem Verlauf Musik verschiedener Art und dramaturgisch mit Bedacht ausgewählt wurde. Dies war Tradition. Auch der weniger alte Usus der Masken- und Kostümaufzüge bestand weiter. Diese waren eher öffentlich zugänglich als die diversen Tanzspiele, Ballette, auch Pferdeballette, deren Aufführungen weitgehend den Angehörigen des Hofes vorbehalten blieben. Was man zu diesen Gelegenheiten konkret spielte und sang, lässt sich meist nicht rekonstruieren. Von Opern hingegen, zumindest bei Aufführungen zu besonderen Anlässen, sind schon aus dem 17. Jahrhundert Berichte und auch Partituren oder Stimmhefte erhalten. In höfische Feste waren Opern wie musikalisch weniger anspruchsvolle Darbietungen eingebunden. Große höfische Anlässe haben auch künstlerisch bedeutsame Opernwerke initiiert.

Die Oper

Zur Zeit des Absolutismus ist ein künstlerischer Eigenwert der Musik nicht von ihrem Funktionswert zu lösen. Das besprochene Anlass-Profil wirkte auf die Gestaltung ein, bereits durch die Wahl der Sujets für das Libretto: Pastoralthemen waren für Hochzeiten geeignet, weniger für die Ehrung eines Herrschers. Dafür traten römische Kaiser und mythische Heroen in Opern auf, aber auch Trompeter und Trommler mit ihren Klängen wurden in Handlungen integriert. Die anlassbezogene Gestaltung ging mit der bisherigen Tradition der Oper konform und setzte diese inspiriert fort, was an einigen Beispielen erläutert sei.

Der damalige Erwartungshorizont der Oper erinnert an die Anfänge eines bereits opernhaften Musiktheaters zu höfischen Anlässen bei den Gonzagas in Mantua – nunmehr sozusagen »in Großformat«. In Venedig hingegen, das um die Mitte des Jahrhunderts ein dominanter Ort der Opernpflege geworden war, bestimmten kommerziell geführte Theater das Operngeschehen. Der musikalische Einfluss Venedigs auch auf außeritalienische Höfe war schon seit Längerem deutlich größer als der von Florenz oder Rom. Umgekehrt waren Musiker aus Rom wie Benedetto Ferrari und Francesco Manelli an der Ausprägung des venezianischen Operntypus vermutlich erheblich beteiligt, wenngleich keine ihrer Opernpartituren erhalten blieb. Musiker aus Venedig hielten sich auch an ausländischen Höfen auf, so waren führende Opernkomponisten wie Francesco Cavalli (1602–1676) und Antonio Cesti (1623–1669) für bourbonische und habsburgische Höfe tätig.

Die Machtposition des französischen Königs wurde bereits vor 1648, also früher als die der deutschen Könige, auch in der Oper repräsentiert. Im Prolog zu Luigi Rossis Pariser *L'Orfeo* (*Le Mariage d'Orphée et d'Euridice*) von 1647 erstürmen Soldaten eine

Festung, worauf die Siegesgöttin einen Lobpreis auf die französische Monarchie singt.² Musikalische Schlachtenszenen wurden während der Hochphase des französischen Absolutismus in Opern Jean-Baptiste Lullys zum Standard, besonders beeindruckend wohl in *Persée* (1682). Ein politisches Großereignis war die Hochzeit Ludwigs XIV. mit der spanischen Habsburgerprinzessin Maria Teresa d'Austria, woraus sich 1660 ein Friedensschluss zwischen Spanien und Frankreich ergab. Francesco Cavalli komponierte für diesen Anlass (aufgeführt allerdings erst 1662) *Ercole amante* mit prächtigen Chorszenen, die einer venezianischen Opernpraxis entgegenstanden.

Der erste venezianische Opernkomponist an habsburgischen Höfen war Antonio Cesti. Während Cavallis Tätigkeit in Paris ein Einzelfall blieb, schrieb Cesti abwechselnd Opern für Venedig, für den Innsbrucker Hof von Erzherzog Ferdinand Karl und für den Wiener Kaiserhof Leopolds I. Zur Hochzeit Leopolds mit Margarita Teresa d'Austria, der Schwester König Karls II. von Spanien, 1666 wurde die Festoper *Il pomo d'oro* dargeboten, die mehr Aufsehen in Wien und ganz Deutschland erregte als jede andere Opernaufführung im 17. Jahrhundert. 1668 wurde *Il pomo d'oro* zum 17. Geburtstag der jungen Königin wiederaufgeführt, und zwar »ein ganzes Jahr durch, die Woche dreymal, mit Zulassung aller Leute«. Auch zwei Übersetzungen ins Deutsche wurden in Weimar und Nürnberg gedruckt. *Il pomo d'oro* hatte demnach eine Doppelfunktion: als allegorisches Spiel im Rahmen eines höfischen Zeremoniells und als öffentliches Spektakel. Das aufwendige Bühnengeschehen und die opulente Ausstattung sowie die Vielfältigkeit der musikalischen Komposition müssen die Zuschauer geradezu überwältigt haben. Mit Cestis Oper wurde 1668 das neu errichtete Theaterhaus in Wien eingeweiht. Der Bühnenarchitekt Ludovico Ottavio Burnacini befriedigte die Schaulust des Publikums, etwa mit einer grandiosen Inferno-Darstellung im zweiten Akt oder bereits im Prolog mit einer Battaglia-Szene, bei der sogar Elefanten auf der Bühne agierten. Einen Kontrast dazu bildet, wie schon in früheren Orpheus-Opern, die komische Figur des Charon, der sich hier als ein geldgieriger Wächter der Unterwelt auf viele Tote in bevorstehenden Kriegen freut. Über solche Momente grausiger wie ironischer Unterhaltung hinaus war das Libretto von Francesco Sbarra allegorisch angelegt, die Handlung spielt auf den Anlass der Komposition an: Zum einen wird mit der Geschichte des Paris-Urteils, in der zuletzt die junge Königin den goldenen Apfel der Göttin Venus überreicht, auf die Hochzeit Leopolds I. mit Margarita Bezug genommen, zum anderen wird der Dynastie mit dem »Gloria Austriaca« im Prolog gehuldigt, das die griechische Götterwelt in dem insgesamt sehr personenreichen Stück vorträgt. Der abwechslungsreichen Handlung entsprechend bunt musste die Musik angelegt sein, deren Teile gleichwohl in ein Gesamtarrangement zu fügen waren. Cesti hat im lebhaften Wechsel zahlreiche Arien, deklamatorische Passagen, selbst kurze Accompagnato-Rezitative, Ensemblestücke wie Duette und Terzette, Chorszenen und instrumentale Zwischenstücke aufgeboten. Das Beispiel Cestis zeigt, wie beweglich venezianische Musiker in ihrer Theaterausrichtung waren. Sie komponierten für die Theater ihrer Heimatstadt Opern anderen Zuschnitts als für große Fürstenhöfe im Ausland.

Tatsächlich waren Frankreich und das Heilige Römische Reich Deutscher Nation die Länder mit der größten absolutistischen Prachtentfaltung bei Opernaufführungen. Über die königlichen bzw. kaiserlichen Höfe in Paris und Wien hinaus waren vor allem an deutschen Höfen nach Ende des Dreißigjährigen Krieges die »musica theatralis« und speziell die italienische Oper ein üblicher Bestandteil von Festen. Dies ist bemerkenswert, zumal der Dreißigjährige Krieg von einem konfessionellen Konflikt seinen Ausgang genommen hatte. Die Tätigkeit katholischer Italiener an protestantischen Höfen zeigt, wie sehr ein ästhetischer Reiz von Musik, Theater und bildender Kunst konfessionelle Ressentiments überwinden ließ. Ein prominentes Beispiel gab – ausgerechnet – der Hof des sächsischen Kurfürsten in Dresden. Man gab sich konfessionell tolerant, so wurde der Nachfolger von Heinrich Schütz ein katholischer Römer, Marco Giuseppe Peranda. Schon als Kronprinz bemühte sich Kurfürst Johann Georg II., der von 1656 bis zu seinem Tod 1680 regierte, um ein glanzvolles Hofleben mit Theater und Musik. Er verpflichtete Giovanni Andrea Bontempi († 1705) aus Venedig, der zur zentralen Gestalt der »Dresdner Oper« werden sollte: ein sehr engagierter und vielseitiger Komponist, Sänger und Kapellmeister, auch Architekt und Historiker, er schrieb eine *Historia musica*. Dagegen entstand in Italien – als dem an neuen Impulsen reichsten Musikland – wenig politisch-repräsentatives Musiktheater. Die dort tätigen Komponisten verfolgten andere Wege im Genre Oper.

Bei seiner ersten Dresdner Oper *Il Paride* von 1662 – wie üblich zu einer Fürstenhochzeit und mit dem Urteil des Paris als Thema – hielt sich Bontempi an das beliebte, abwechslungsreiche venezianische Muster, wenngleich er sich im Vorwort für mehr Linearität in der Handlung ausspricht. Interessant ist sein Versuch im Jahr 1671, eine deutsche Oper *Dafne* zu komponieren, wohl in der Nachfolge der (nicht erhaltenen) *Dafne* von Heinrich Schütz und Martin Opitz. Bontempi und Pernada modernisierten den Text, ansonsten entspricht die deutsche *Dafne* dem venezianischen Opernmodell. Sie wurde einige Male aufgeführt, blieb aber ohne Nachfolge. Ähnliches gilt für die »erste deutsche Oper« aus der Jahrhundertmitte *Seelewig* von Georg Philipp Harsdörffer und dem Komponisten Sigmund Theophil Staden: ein Stück, das inmitten hochgeschraubter literarischer Diskussionen um die dramatische Fähigkeit der deutschen Sprache steht, aber musikalisch eher simpel italienische Vorbilder seit Monteverdi aufgreift. Ab etwa 1680 entstanden wiederholt deutsche Opern. Meist wurde das venezianische Modell übernommen, unabhängig von der Herkunft der Komponisten. Neben Wien und München waren Stuttgart, Düsseldorf, Hannover oder Hamburg wichtige Stätten der Opernpflege. In dieser reichen Hanse-Stadt wurde 1678 nach dem Vorbild Venedigs die erste selbstständige deutsche Opernbühne eingerichtet.

Die italienische Oper strahlte meist von Venedig auf Europa aus. Ihre Opernpraxis wurde in unterschiedlicher Intensität aufgegriffen oder auch gemieden, je nach eigenen Theatertraditionen und persönlichen Vorlieben der jeweiligen Fürsten. Ein positives Beispiel der Orientierung an Italien gibt Polen. Schon vor seiner Thronbesteigung 1632 unternahm König Władysław IV. ausgedehnte Italienreisen, hörte Opern an verschie-

denen Orten und traf in Venedig auch mit Monteverdi zusammen, den er vergeblich nach Warschau einlud. An seinem Hof etablierte er Opern italienischer Librettisten und Komponisten vom Niveau eines Marco Scacchi, aber auch von Deutschen und Polen. Ein gegensätzliches Beispiel ist Spanien. Die große spanische Dichtung des 17. Jahrhunderts wirkte anregend auf die Entwicklung der italienisch orientierten Oper. Die eigene Dramendichtung eines Lope de Vega und Pedro Calderón de la Barca bezog wohl musikalische Einlagen mit ein, verhinderte aber eine Oper mit tragender Funktion der Musik. Calderón und Juan Hidalgo versuchten um 1660 eine spanische Oper zu kreieren, doch blieb es bei einem Experiment. Folgenreich war hingegen Calderóns Bemühen, die spanische Zarzuela (gesprochener Text mit Gesangeinlagen) im Niveau zu heben. Aufgrund der politischen Lage – Unteritalien und Sizilien gehörten damals zu Spanien – kam es sogar zur Aufführung einer spanischsprachigen Oper *El robo de Proserpina, y sentencia de Jupiter* in Neapel 1678 am Hof des Vizekönigs.

England weist ein extremes Gegen- und Miteinander von Politik und Theaterästhetik auf. Etwa zur gleichen Zeit, als der Dreißigjährige Krieg auf dem Kontinent tobte, gab es ähnliche Konflikte auch in Britannien zwischen den Katholiken und den Anglikanern. Die Auseinandersetzungen fanden mit der Hinrichtung des schottischen, katholischen Stuart-Königs Charles I. ihren Höhepunkt. Doch anders als in Deutschland verliefen hier die konfessionellen Grenzen nicht klar zwischen Herrschaftsgebieten, sondern stärker zwischen sozialen Schichten, vor allem zwischen Hof, Adel und Parlament. Unter dem Regime des puritanischen Oliver Cromwell, Lordprotektor der zwischenzeitlichen Republik bis zu seinem Tod 1658, war man gegenüber Theateraufführungen reserviert. Die höfische Prunkliebe kehrte 1659 mit Charles II. wieder in London ein. Über diese Wechselfälle der Geschichte hinweg sind zwei beharrliche Tendenzen des englischen Theaterlebens auffällig: die Pflege eigener Traditionen und eine Zurückhaltung gegenüber der italienischen Oper, die in anderen Teilen Europas faszinierte. Eher orientierten sich die Stuarts in ihrem glanzvollen Hofleben an dem katholischen Hof in Paris, nicht nur Charles II., der sich während der Cromwell-Herrschaft in Frankreich im Exil aufgehalten hatte, sondern bereits sein Vater Charles I. im frühen 17. Jahrhundert. Wie es scheint, haben typisch englische Theatertraditionen kaum gestört von den großen politischen Umbrüchen während des 17. Jahrhunderts weitergelebt. Zentral war die Gattung der Masques, zunächst als mimisches Maskenspiel mit auch gesungenen Musikanteilen, das seit dem frühen 16. Jahrhundert gepflegt wurde. Hundert Jahre später hatte sich die Masque als umfängliche Theatergattung mit deutlichem Handlungsverlauf, Gesang, viel Tanz und reicher Ausstattung etabliert und war bei allen sozialen Schichten sehr beliebt. Zur Zeit der anglikanischen Königin Elisabeth I. († 1603) und des katholischen Königs James I. († 1625), dem vergeblich um konfessionellen Ausgleich bemühten Sohn Maria Stuarts, zitierte sogar William Shakespeare Masques, so bei der Verlobungsszene Mirandas und Ferdinands in *The Tempest*. Shakespeare setzte in seinen Dramen Musik nicht nur als Schmuck ein, sondern vielfach zur Charakterisierung der Handlung. Die italienische Oper jedoch konnte nicht Fuß

fassen. Trotz verschiedener Versuche, auch in englischer Sprache, ist erst in den späten 1680er-Jahren eine folgenreiche Annäherung der Masques an die kontinentale Oper zu beobachten, prominent bei Henry Purcell und dann in der Zeit bis zu dem an der italienischen Oper sich orientierenden Georg Friedrich Händel. Teilweise wird noch heute auf die Gattung der Masques zurückgegriffen.

Festliche Tänze

Instrumentalmusik ist in ihrer Funktion entschieden beweglicher. Ihre Verwendung kann leichter von einem zum anderen Bereich übertragen werden, als dies bei Vokalmusik möglich wäre, allein schon wegen des Fehlens einer Textgrundlage mit festlegendem Inhalt. Von einem hoch komplexen kontrapunktischen Orgelricercar bis zu einem musikalisch schlichten Bühnentanz ist das Spektrum der Instrumentalmusik denkbar weit. Für den Tanz, wie für den Mischbereich der Tanzlieder, muss Instrumentalmusik ein zumindest metrisch und rhythmisch klar erkennbares Gerüst aufweisen, an dem sich die Choreographie orientieren kann. Eine derart markant strukturierte Instrumentalmusik konnte in der Kirche nicht eingesetzt werden, es blieben Theater und Kammer als zeitgenössische Stilsphären. Zwischen der Musik dieser beiden sozialen Anwendungsfelder gab es keine klare Abgrenzung, vielmehr ein ästhetisch reizvolles Changieren der Gattungsmerkmale.

Tanzen zu musikalischer Begleitung ist ein dem Menschen eigenes, als »anthropologisch« zu bezeichnendes Phänomen. Das Tanzen muss Regeln befolgen, die Musik dazu bestimmte Modelle zur Grundlage haben, die wiederum dem Musiker für seine improvisierende Verlaufsgestaltung vertraut sein müssen. Sporadisch traten bereits im Mittelalter Notate von Tanzmusik auf, die sich ab dem 15. Jahrhundert häuften. Sie mögen als Gedächtnisstütze gedacht gewesen sein. Mit der Verschriftlichung führten sie zu festgelegten Stilisierungen des musikalischen Verlaufs. Erst ab etwa 1600 wurden Tänze und Tanzfolgen musikalisch ausgearbeitet, gedruckt und in Form von Sammlungen europaweit sehr beliebt. Dennoch wurde weiterhin viel improvisiert, auch bei gedrucktem Notenmaterial. Gerade im Rahmen großer Festveranstaltungen zur Zeit des Absolutismus scheint das Spektrum verschiedener Tanzformen ein sehr weit gefächertes gewesen zu sein: Es reichte vom exklusiven Tanz der Höflinge bis zum Pferdeballett und zur tänzerischen Begleitung von Aufzügen, die auch das Volk zu sehen bekam.

Die stilistische Ausdifferenzierung von Tänzen wirkte sich in beachtenswerter Weise aus. Immer wieder wird in der Musikhistoriographie darauf verwiesen, dass sich im Laufe des 17. Jahrhunderts der moderne »Akzenttakt«, bei dem die Betonung auf der ersten Zählzeit eines Taktes liegt, in der Kunstmusik durchgesetzt habe und zum bis heute vertrauten Normalfall geworden sei. In der Kirchenmusik erfolgte dieser Prozess wohl erst im späteren 18. Jahrhundert. Den Impuls zu diesem Wandel brachte die immer ausgefeiltere und erfolgreiche Tanzmusik, die solch eines Taktverständnisses bedarf. Der stilisierte Tanz veränderte aber auch die soziale Funktion des Tanzes bei Hofe. Zuvor

Sozialgeschichte Irritationen zwischen Altem und Neuem erzeugten. Hieraus ergibt sich ein komplexes Bild von der weiteren Geschichte des 18. Jahrhunderts. Von einem »Spätbarock« nach dem »Hochbarock« zu sprechen, erscheint demnach nicht sinnvoll.

Um sich leichter orientieren zu können, wählten wir die Regierungszeit von Ludwig XIV. als zentrumgebenden Rahmen des Hochbarock. Der Beginn fällt in die Zeit des zu Ende gehenden Dreißigjährigen Kriegs. Seinen Zenit erreichte der Hochbarock mit den für Frankreich so erfolgreichen Verträgen von Nimwegen (1678/79). Mit 1715 als dem Todesjahr König Ludwigs XIV. erfolgte kein politischer Einschnitt mit kulturellen Folgen für ganz Europa. Neue kulturelle Impulse gingen auch nicht primär von Frankreich aus. Sie sind eher als Versuche zu verstehen, den Geist des barocken Absolutismus zu unterminieren. Doch davor mit dem politischen Geschehen um 1680 fanden auch kulturelle und speziell musikalische Tendenzen des Hochbarocks ihre stärkste Ausprägung. Dies gilt für Frankreich, aber auch für die Herrschaft der Habsburger durch die Überwindung der Türkengefahr nach der Belagerung Wiens 1683. Die dargestellten musikalischen Phänomene des Hochbarocks haben sich nach 1680 intensiviert. Die »musica theatralis« erlebte einen neuen Aufschwung in Venedig, die Operngattungen etablierten sich in der jeweils eigenen Sprache, zunächst in Frankreich, dann in Deutschland und England. In Oper und Oratorium vollzog sich eine Standardisierung musikalischer Formverläufe: Auf die Ouvertüre folgen Handlungsmomente in Secco- und Accompagnato-Rezitativen, bestimmte Affekte entfalten sich bevorzugt in Da-capo-Arien. Die Instrumentalmusik gewann in und außerhalb der »musica cubicularis« an Gewicht: Sie fand zunehmenden Gebrauch und wurde in ihrer inneren Ordnung ausdifferenziert. Das Gattungsspektrum festigte sich in einer Weise, die sich als zukunftsfruchtig erweisen sollte: In Sonata da camera und Sonata da chiesa mischten sich die angewandten Stilmittel zu neuen Gattungen wie besonders die der Triosonate. Größere Instrumentalbesetzungen nahmen insgesamt zu. Damit wurde auch ein Gegeneinander von Soli- und Tutti-Klangkörper verstärkt komponiert, wie in den beliebten Concerti grossi. Italienische Komponisten wie Alessandro Scarlatti und Arcangelo Corelli bildeten ein Scharnier zwischen dem Zenit des Hochbarocks und dem Wandel der Musikgeschichte im weiteren 18. Jahrhundert.

KAPITEL 10

Musik zwischen Absolutismus und Aufklärung

Die Forderung, historische Verläufe zu gliedern, führt in jedem Kapitel zu spezifischen Problemen. Eine Übersicht der politischen Geschichte »zwischen Absolutismus und Aufklärung« ist schwierig zu entwerfen, da sich kaum markante Ereignisse mit länderübergreifenden sozialen wie kulturellen Auswirkungen anbieten. Auf den ersten Blick scheint alles auf die Französische Revolution ab 1789 zuzusteuern, deren Folgen tatsächlich Europa veränderten. Nach Standardvorstellungen verläuft die Musikgeschichte ähnlich, ausgehend vom Barock mündet ein Gewebe musikalischer Entwicklungen in die »Wiener Klassik« der Jahrzehnte vor und um 1800. Zwar mag es formale Parallelen zwischen Politik- und Musikgeschichte geben, aber die Phänomene »Revolution« und »Klassik« divergieren.

An der Musikgeschichte dieses Jahrhunderts irritieren Diskrepanzen zwischen gleichzeitigen Strömungen, die sich kaum vermitteln lassen. Hört man Musik der beiden »großen Barockmeister« Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel aus den 1740er-Jahren, etwa die kontrapunktisch sehr anspruchsvollen Werke *Musikalisches Opfer* und *Kunst der Fuge* Bachs oder ein Händel'sches Oratorium wie *Israel in Ägypten*, und zum Vergleich die deutlich früher entstandene Cembalomusik von François Couperin oder Domenico Scarlatti, wird man in ihnen kaum eine historische Entwicklung nachvollziehen können. Wer eine Festoper kaiserlicher Hofkapellmeister wie Johann Joseph Fux oder Antonio Caldara aus den 1730er-Jahren und dann *La serva padrona* von Giovanni Battista Pergolesi aus der gleichen Zeit hört, meint sie seien Musik aus unterschiedlichen Epochen.

Sicher kommen einem kulturgeschichtlich versierten Musikrezipienten mögliche Erklärungen für diese Diskrepanzen in den Sinn. Zum einen gibt es Unterschiede zwischen den Ländern: Italiener und Franzosen waren damals fortschrittlicher, die Deutschen in der Musikpflege zunächst konservativer, später wurden sie ein Motor integrativer Weiterentwicklungen. Zum anderen sind Gattungsunterschiede zu bedenken: Ein Cembalo-

stück und ein Oratorium mit biblischem Text sind kaum vergleichbar. Außerdem ist die Bedeutung gesellschaftlicher Funktionen nicht zu vergessen. So spielen die barocken Stilbegriffe, bezogen auf die sozialen Bereiche Kirche, Theater und Kammer, immer noch eine beachtenswerte Rolle. Auch innermusikalisch lassen sich Diskrepanzen erklären: Die Aufspaltung in »prima« und »seconda prattica« bzw. in »stile antico« und »stile moderno« bestimmte nicht nur das musiktheoretische Denken im Barock, sondern wurde praktiziert: Sie prägte Komponieren, Musizieren und Hören. Und dies wirkte im 18. Jahrhundert weiter. Für all dies gibt es sachliche Begründungen. Unsere nachträgliche, selektierende Betrachtungsweise ist jedoch ihrerseits in den historischen Fluss einzubetten. Detail und Gesamtphänomen standen damals in einem Spannungsverhältnis, das sich beständig wandelte und stets neu aus unserer historischen Distanz heraus kritisch zu interpretieren ist. Dazu sind fassbare Strategien nötig.

Um dem Anspruch einer vielschichtigen Betrachtungsweise gerecht zu werden, sind einige Hinweise auf markante Entwicklungsschritte in der Kultur- und Sozialpolitik, aber auch in der Ideengeschichte zu geben. Erst dann ist es opportun, auf einzelne musikalische Strömungen und Gattungsgeschichten einzugehen. Um deren Wandel nachzeichnen und ihren Stellenwert bestimmen zu können, wird darauf zu achten sein, welche Konventionen erhalten blieben und was sich änderte, was an Neuem aufschien – doch wodurch wurde das Neue veranlasst? Handelt es sich um Übernahmen aus anderen Gattungen oder ist das Neue durch den Wandel bedingt, mit dem sich die Funktion einer Gattung im gesamtkulturellen Zusammenhang änderte?

Ob sich das Bild einer Epoche aus den unterschiedlichen Facetten fügen wird? Aus deren Darstellung werden jedenfalls Charakteristika der Musik des 18. Jahrhunderts hervortreten.

Relevanz der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung für die Musikgeschichte _____

Der Weg vom höfischen Absolutismus zur Revolution wirkt beim Blick auf die französische Geschichte als grundstürzend. In den Pariser Ereignissen der Jahre um 1790 fand das absolutistische Königtum ein abruptes Ende. Doch der Wandel vom Regime Ludwigs XIV. zu den Geschehnissen infolge der Erstürmung der Bastille betraf nicht allein Frankreich. Vielmehr hatte er tief greifende Auswirkungen auf ganz Europa. Wie der Absolutismus zuvor erfasste die Revolution nun auch andere Staaten. In den Ergebnissen und vor allem im Verlauf sind die Unterschiede aber groß. Besonders stark sind die Divergenzen zwischen England und Frankreich. Die Cromwell'sche Revolution Mitte des 17. Jahrhunderts nahm vieles vorweg und veränderte nachhaltig die britische Auffassung von Staat und Gesellschaft; die Ereignisse von 1789 in Frankreich hielt man von Großbritannien möglichst fern. Anders erscheint die Entwicklung in Spanien, im

Heiligen Römischen Reich oder im politisch zerklüfteten »Musikland« Italien, auch in Russland, das sich kulturell dem Westen annäherte.

Das Bild einer gesellschaftlichen Wende von einem zum anderen Extrem staatspolitischer Zielvorstellungen beinhaltet auch die Musikpflege: Auffällig ist, wie sehr England, wo während des 18. Jahrhunderts kein gekröntes Haupt mehr einer Revolution zum Opfer fiel, zu einem Zentrum der Modernität wurde. London gewann als europäische Kulturhauptstadt neben Paris an Anziehungskraft auch für ausländische Musiker. Gründe liegen in der zivilisatorischen Attraktivität der Metropole eines aufstrebenden Kolonialreichs. Diese Stärke wiederum hatte als Basis die staatliche Verfassung mit konstitutioneller Monarchie und bereits etabliertem Parlamentarismus. Kulturelle Rivalitäten zwischen dem königlichen Hof und einer selbstbewussten adeligen wie bürgerlichen Gesellschaft betrafen auch die Ansprüche an das Musikleben. Der Oper bei Hofe stand eine ebenso anspruchsvolle Salonkultur gegenüber, die auch öffentlich Ausdruck fand und sich institutionell festigte. Der seit der Renaissance lebendig gebliebene Akademiegedanke wurde nunmehr modernisiert. In diesem Sinn ist die Academy of Ancient Music auch als Konzertveranstalter in der Zeit von 1710 bis 1792 zu verstehen. Dem Hof nahe stand dagegen die Royal Academy of Music, die 1673 kurzzeitig existiert hatte und 1719 wieder aktiviert wurde.

In London zeigte sich ein urbanes Phänomen, das Parallelen in anderen europäischen Städten wie auch in Städten des nordamerikanischen Neu-Englands fand. Jedenfalls gibt das Musikleben ein Spiegelbild der jeweiligen Herrschaftsverhältnisse wieder: in Paris anders als in London. Paris strebte, nach wie vor, als Metropole eines mächtigen Reiches in Hof und Stadt nach Glanz. Der traditionell intensive Kulturaustausch zwischen England und Frankreich schloss eine innovative Dynamik mit ein, die sich mehr und mehr vom absolutistisch beharrenden Geist bei Hofe abhob. Seit 1725 hatte das Concert spirituel als erstes selbstständiges Musikunternehmen mit eigenem Chor und Orchester bis zur Revolution Bestand. Zunächst war eine Nähe zu Hof und Kirche unübersehbar, lockerte sich aber nach der Jahrhundertmitte. Die Aufführungen in der Salle des Cent-Suisses der Tuileries waren anfänglich auf geistliche Musik, vor allem französische Oratorien, und auf kirchliche Festtage ohne Oper oder Theater beschränkt, doch erweiterte sich das Programm um Aktuelles auch an Instrumentalmusik und Opernausschnitten. Eine klar weltliche Konkurrenz entstand erst 1769 mit der Institution der Concerts des Amateurs im Hôtel de Soubise. Zu dieser Zeit blühte die Pariser Salonkultur, auch mit musikalischen Angeboten, schon seit Langem.

Wiederum anders als in Frankreich und vor allem als in England war die Situation im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Der Zersplitterung in zahllose Kleinstaaten wirkte nur wenig eine Zentralgewalt entgegen. Die Kaiser konzentrierten sich zunehmend auf ihre habsburgischen Territorien in und außerhalb des Reiches. Eigenstaatliches strebten auch die Hohenzollern als Könige von Preußen an. Habsburg-Lothringer und Hohenzollern zogen gegeneinander in Kriege und versuchten im Inneren zugleich einen Balanceakt zwischen zentralstaatlichem Herrschaftsanspruch und

kultureller Aufgeschlossenheit, der im Rückblick als »aufgeklärter Absolutismus« auf eine Formel gebracht wurde. Diesem Vorbild suchten andere deutsche Fürsten, je nach Stärke und Größe ihres Territoriums, zu folgen.

Deutlich anders, auch in den zeitlichen Dimensionen, entwickelte sich das Theater- und Musikleben in den freien Reichsstädten. Organisatorisch am fortschrittlichsten war wohl Hamburg. Hier umgab sich, am ehesten mit Venedig vergleichbar, das selbstbewusste und reiche Patriziertum nicht nur mit kulturellem Glanz, sondern förderte auch einen kommerziellen Theaterbetrieb. So entstand etwa vier Jahrzehnte nach Venedig 1678 ein Operntheater – getragen von Patriziern und mitfinanziert durch ein zahlendes Publikum –, in dem italienische und französische Opern verdeutscht aufgeführt, für das aber auch eigene Werke geschaffen wurden. Als Vorbild wirkte sich dies anderenorts auf das künstlerische Profil der Oper außerhalb fürstlicher Residenzen aus. Ein in Gesellschaften institutionalisiertes Konzertleben entfaltete sich nicht nur in den freien Reichsstädten, sondern auch in anderen großen Städten wie Leipzig, das ein wirtschaftlich potentes, bürgerliches Zentrum im Königreich Sachsen war. Insofern ähnlich wie in London und Paris entstanden hier 1743 ein Großes Concert und in der Folge so bekannte Organisationen wie das Gewandhaus. Selbst in der kaiserlichen Residenzstadt Wien etablierte sich ein Konzertleben außerhalb des Hofes, zunächst allerdings veranstaltet vom Adel. Erst spät trugen bürgerliche Kreise Institutionen mit, wie die 1771 gegründete Tonkünstlersozietät.

Die politische Zersplitterung in Kleinstaaten hatte in Italien Tradition – aber auch ein übergeordnetes Stilempfinden, das sich in den Rivalitäten zwischen den Staaten zu immer neu erblühenden Ausprägungen entfaltete. Politische Übergriffe großer Mächte von außen hatten ebenfalls Tradition. Im 18. Jahrhundert übten vor allem die Habsburger über weite Räume Italiens Macht aus. In Neapel und auf Sizilien herrschten zu Beginn des Jahrhunderts spanische Habsburger, ab 1713 österreichische, seit 1735 dann spanische Bourbonen. Das Wiener Intermezzo sollte für die musikalische Geschichte bedeutsam werden. Für lange Zeit standen Mailand, die Toskana und Venedig unter habsburgischem Regime. Musikalische Impulse kamen für ganz Europa immer noch aus Italien, besonders für die Stilentwicklung. Den Bereich der Oper dominierten Italiener weiterhin, während in der Instrumentalmusik die Vorherrschaft langsam an die »Oltremontani« verloren ging. In Spanien, speziell an der Residenz in Madrid, errang die italienische Oper unter den Bourbonen triumphale Erfolge; auch die Vokal- und Instrumentalmusik bestimmten hier berühmte Italiener, teils durch ihre zeitweise Tätigkeit vor Ort wie Domenico Scarlatti oder später Luigi Boccherini, teils durch ihre Werke wie Arcangelo Corelli.

Dieser grobe Überblick über Entwicklungen in damals führenden Musikländern Europas ergibt kein einheitliches Bild. Anfang und Ende des Wegs vom hochbarocken Absolutismus bis zur Revolution und zu den napoleonischen Eroberungszügen quer durch Europa sind als historische Marken in der politischen Geschichte klar bestimmbar; nicht so klar ist der Wandel staatlicher Verfassungen vom höfischen Absolutismus

und Feudalismus über den Zentralstaatsgedanken mit oder ohne »aufklärerische« Durchdringung hin zur Demokratie. Die Befreiung von Kolonialmächten und selbst die Gründung der Vereinigten Staaten von Nordamerika können als solch ein Weg gelten. Die Stabilisierung der europäischen Ordnung mit dem Wiener Kongress 1814/15 hatte hingegen restaurative Züge und brachte nicht einmal in Frankreich einen Sieg der kaum eine Generation zuvor erkämpften Demokratie. Der gesellschaftliche Wandel im 18. Jahrhundert verlief in den einzelnen Ländern unterschiedlich und lässt sich als Phänomen nicht auf die einfache Formel »Der Bürger erhebt sich« bringen.

Aufklärung und der »neue Ton« in der Musik _____

In der heutigen Musikhistoriographie sind die zuvor üblichen Etikettierungen des musikgeschichtlichen Verlaufs im 18. Jahrhundert in die Kritik geraten. Eine teleologische Entwicklung mit den Begriffen »Spätbarock« – »Vorklassik« – »Wiener Klassik« wird sicher zu Recht ebenso hinterfragt wie die Darstellung eines »Höhenwegs« von Bach und Händel bis zu Haydn, Mozart und Beethoven. Somit stellt sich die Frage nach einem alternativen Vorgehen. Es haben sich als Fokus und Problemfelder herauskristallisiert: das Thema »Aufklärung und Musik« sowie ein Phänomen, das Jacques Handschin den »neuen Ton« in der Musik des 18. Jahrhunderts nannte.¹

Für den Terminus »Aufklärung« als zentralem Begriff spricht: Er ist von den Zeitgenossen selbst in verschiedenen Sprachen gebraucht (»age of enlightenment«, »siècle des lumières«, »illuminismo«), also nicht nachträglich konstruiert worden. Die Lichtmetaphorik des Begriffs akzentuiert das Streben nach Wandel und damit eine Herausforderung der damaligen Gesellschaft. Seit dem englischen Empirismus der Zeit um 1700 stieg die Hochschätzung der Kraft der »Vernunft«. Diese ver helfe dem Menschen – wie es Immanuel Kant 1784 formulierte – zum »Ausgang aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit«. Was von Vernunft durchleuchtet ist, überwindet alte Vorurteile und Dogmen. Über ein theoretisches Konzept hinaus verlangt Aufklärung, sie konkret anzuwenden: in den an Bedeutung gewinnenden Naturwissenschaften und einer Anthropologie des Körpers, in einer kritischen Öffentlichkeit, die die Emanzipation der »Menschenrechte« fordere, im Vertrauen auf eine »bonté naturelle« (natürliche Güte) des Menschen und in einem »Naturrecht« als Basis des Rechts. All dies war getragen von einem Fortschrittsoptimismus.

Mit den Künsten und besonders mit der Musik taten sich die Theoretiker der Aufklärung jedoch schwer, gerade auch die Verfasser der einflussreichen *Encyclopédie*, die zwischen 1751 und 1772 von Denis Diderot und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert herausgegeben wurde. Die Musikartikel verfasste überwiegend Jean-Jacques Rousseau als ein Kenner. In der *Encyclopédie* wird wohl die »sensibilité« als Wesen des Menschen angesehen, doch der Vernunft ein aufklärender Vorrang eingeräumt. Die frühen Autoren

aufklärerischer Ästhetiken wie Charles Batteux (erschieden 1746) und Alexander Gottlieb Baumgarten (erschieden 1750–1758) unterschieden zwischen den nützlichen »mechanischen« und den »schönen Künsten«. Damit griffen sie auf die antike Vorstellung einer Nachahmung der Natur durch die Künste zurück und lösten vielschichtige Debatten aus. Aufgrund des Primats der Vernunft konnte den Künsten nur ein niederes Erkenntnisvermögen zugestanden werden. Als Folge dessen wurde der Begriff des »Geschmacks« aufgewertet. Die Perspektive der Ästhetik verlagerte sich dadurch vom verstandesmäßigen Erfassen – wie in der Tradition der »artes mechanicae« und »artes liberales« – auf die Wirkung der Kunst im Zusammenspiel des Schaffens, Vermittelns und Wahrnehmens. Demnach ist der Künstler, der die »Natur« in ihrem Wesen nachahmt, kein bloßer Handwerker, sondern ein »Genie« bzw. »Originalgenie« – wohl in Erinnerung an Gedanken Platons.

Unter dieser theoretischen Vorgabe erscheint die Funktion der Musik ambivalent. Einerseits wird ihr eine tiefer reichende Wirkung beigemessen als anderen Künsten, etwa von Diderot. Andererseits wird in ihr der Mangel erkannt, sich nicht klar im Sinne des Verstandes zu artikulieren. Musik sei eher eine Sprache der Leidenschaften als der Vernunft. Dieser Schluss führte besonders im deutschen Schrifttum zu einer ästhetischen Perspektive, die sich auf den Ausdruck und weniger auf die formale Struktur von Musikstücken richtete. Kant folgerte daraus, Musik nicht als eigenständige Kunst, sondern als Begleiterin von Dichtung zu sehen, da sie die Sinne und nicht die Vernunft anspreche. Genau genommen ist »Musik der Aufklärung« eine nachträgliche Konstruktion. Sicherlich nahm die zeitgenössische »Aura aufklärerischen Geistes«, die mit lebhaften theoretischen Diskussionen verbunden war, Einfluss auf den Umgang, das Schaffen und Wahrnehmen von Musik. Die aufklärerischen Ziele konnte Musik jedoch nur mittelbar verfolgen: etwa mit passenden Sujets und Texten in Opern oder in anderer Vokalmusik sowie durch das Lockern ständischer Schranken im Konzert- und Theaterwesen für ein städtisches Bürgertum. Entschieden subtiler drang das aufklärerische Gedankengut, das im damaligen Kulturleben omnipräsent war, unweigerlich auch ins Innere musikalischer Gestaltungen vor. Es bleibt ein historisches Paradoxon, dass das Spätwerk von Johann Sebastian Bach und überhaupt die anhaltende Pflege des »stile antico« genau in diese Zeit um die Jahrhundertmitte fallen, in der sich die Theorie der Aufklärung und eine neuartige Ästhetik durchsetzten. In der Rezeptionsgeschichte des 20. Jahrhunderts stellt sich die Einschätzung des späten Bach und seines Werks als ein Paradoxon etwas anderer Art dar: Bach als »Bote der Zukunft« (Theodor W. Adorno) und zugleich als ein damals nicht mehr zeitgemäßer Komponist. Somit lässt sich diese doch zentrale Wende in der Geschichte der Musik und ihre relative Eigenart nicht auf allgemeingültige Begriffe reduzieren.

Handschins »neuer Ton«, der in der Musik der 1720er- und 1730er-Jahre immer deutlicher hörbar werde, ist ebenfalls begrifflich schwer zu fassen. Schon Pier Francesco Tosi sprach 1723 in seinen *Opinioni de' cantori antichi e moderni* auch von einem »neuesten Stil« und meinte in etwa das Gleiche, nur stärker auf die Gesangspraxis bezogen

als so viel später Handschin.² Dabei ist ein aufklärerischer Impuls unverkennbar: Eine Abkehr von der musikalischen Regelpoetik der Polyphonie entspricht dem grundsätzlichen Drang, dogmatische Zwänge, die aus einer unkritisch übernommenen Tradition hervorgehen, zu überwinden. Insofern kann man die steigende Vorliebe für kurze und einfach gehaltene Instrumental- und Vokalstücke als dem aufklärerischen Geist entsprungen deuten. Zeitenössische Termini weisen allerdings eher in andere Richtung: »Galanter Stil« lässt an Rokoko denken, und der um die Jahrhundertmitte geläufige vokale »empfindsame Stil« scheint eine Gegenkraft zur Vernunft postulierenden Aufklärung zu bezeichnen. Eher lässt sich eine andere Diskussion im deutschen Schrifttum auf die französische Aufklärung Rousseau'scher Art beziehen: Dem im Kontext der alten Regelpoetik negativ besetzten Begriff des »Malens« wird die Forderung an den Künstler entgegengestellt, »sich auszudrücken«. Hinter bloßer Kunstfertigkeit komme etwas zum Erklingen, das unmittelbarer Ausdruck der Existenz sei und insofern der Rousseau'schen »bonté naturelle« entspräche. Der »neue Ton« hat einen natürlich wirkenden melodischen Gestus. Über dessen Herkunft ist in der Musikwissenschaft vor 100 Jahren viel gestritten worden, letztlich mit dem Ergebnis, der »neue Ton« sei ursprünglich italienisch und durch die neapolitanische Schule in die Kunstmusik, speziell in die Oper, gelangt.

Um ein Geschichtsbild nicht voreilig zu fixieren, seien die allgemeinen Hinweise zum Verhältnis von politischer Geschichte und Kultur, Gesellschaft und Musikleben dabei belassen. Auch die Problemfelder »Musik und Aufklärung« sowie »neuer Ton in der Musik« seien zunächst nicht vertieft. Vielmehr sollen sie durch einen Perspektivenwechsel auf die Geschichte wichtiger Gattungsgruppen und Stile weiter verfolgt werden. So soll das Bewusstsein für die auch heterogen erscheinende Vielfalt sich entwickelnder Strömungen geschärft werden.

Bei der Auffächerung des Spektrums musikalischer Strömungen lassen sich verschiedene Akzente setzen: auf die Divergenz Neues versus Tradition in der Musik selbst oder stärker auf ihre gesellschaftliche Funktion, auf zeitgenössisch dominante versus periphere Gattungen und Stile, auf die Verschiebung der Einflussphären einzelner Länder in der Pflege von Kunstmusik oder auf die Frage, inwieweit der »Fortschritt« in staatlicher, ökonomischer, sozialer, kultureller und speziell musikalischer Hinsicht deckungsgleich ist bzw. welche Bereiche hinter anderen als Residuen zurückbleiben. Da es hier primär um eine differenzierende Darstellung von Kontinuität und Wandel geht, bietet es sich an, in der Geschichte zuvor etablierte Kategorien aufzugreifen, um zu beobachten, in welcher Weise sich einzelne Bereiche gewandelt haben.

Wie eingangs betont, haben die im Barock etablierten Stilbegriffe der Kirchen-, Theater- und Kammermusik und ihre gesellschaftlichen Implikationen im 18. Jahrhundert an Eindeutigkeit verloren. Bereits im Laufe des Hochbarocks splitterte sich der Bereich der Kammermusik immer mehr auf. Vielfalt und Quantität der Werke stiegen. Nunmehr bezeichnete der Begriff nicht bloß Musik für die »fürstliche Kammer«, sondern ein gesellschaftlich offeneres Konzertwesen und auch bürgerliches privates Musizieren.

Diese Tendenz intensivierte und differenzierte sich zunehmend. Damit sei nicht behauptet, dass Kammer- und Konzertmusik in einem gewandelten Begriffsverständnis nun das Zentrum kunstmusikalischer Aktivitäten bildeten, Kirchen- und Theatermusik zurückstünden. Zentral war im Hochbarock die »musica theatralis«. Die weiterhin große Bedeutung der Oper und überhaupt einer Theatralität bei öffentlichen, auch kirchlichen Aufführungen leuchtet ein, bedenkt man die später durch die Revolution zurückgedrängten feudalen Ansprüche herrschender Regime und der katholischen Kirche. Wenngleich diese Theatralität nachfolgende, aristokratische wie bürgerlich geprägte Institutionen für ihre Selbstdarstellung wieder aufgegriffen.

Musica theatralis

Bunter Sinnenreiz gehört zur Oper. Doch auch ein sehr rationales Vorgehen ist in der Oper offenkundig, zunächst im Rahmen des höfischen Absolutismus wie später in ihrer Nähe zu aufklärerischen Sujets und Idealen. Es fragt sich allerdings, wie sich die »hochbarocke« Konstellation im Laufe der Zeit veränderte. Weder der Hochbarock und seine Idee des Zentralstaates noch die Aufklärung, noch ein Gegensatz von höfischer und bürgerlicher Gesellschaftsstruktur lassen sich auf einen Rationalismus reduzieren. Gerade die Künste waren Träger auch anderer Werte, Ziele und zeitgemäßer Verbindlichkeiten.

Die Entwicklung der Oper ab den 1680er-Jahren besaß als stabilisierenden Faktor in der Musik eine Übersichtlichkeit, die mit formalen Mitteln forciert wurde. Derart Rationales stand in einem besonderen Verhältnis zum insgesamt gebotenen Zauber, zum Spiel mit Realität und Fiktion, Nähe und Distanz, Präsenz und Ablenkung. Der reale Ernst dieses »Spiels« lag bei einem höfischen Fest in der Repräsentation des Fürsten. Freilich wurden im 17. und 18. Jahrhundert nicht nur bei fürstlichen Hochzeiten, Geburtstagen und hochpolitischen Anlässen Opern geboten. Doch zumindest latent wirkte wohl bei jeder Musiktheateraufführung, in der ein mehr oder minder ernsthaftes Spiel mit antiker Götter- und Mythenwelt oder römischer Geschichte getrieben wurde, der repräsentative Sinn mit herein.

Schon früh hatte sich in der Geschichte der Oper, sozusagen als Regelfall, ein Handlungsverlauf hin zu einem positiven Finale (auch durch einen »deus ex machina«) herausgebildet. Gerade hier hat sich im 18. Jahrhundert da und dort ein Ausbruch aus dieser Erwartung vollzogen: am krassesten ins Negative wohl am Schluss von Rameaus Ballet bouffon *Platée* und von Gluck Ballettpantomime *Semiramis*.

Stabilisierend und ästhetisch reizvoll durch sich anbietende Vergleiche zwischen Stil und Eigenart von Komponisten sowie Ausführenden war das Wiederaufgreifen von Sujets durch weite Zeiträume. Wohl einen Extremfall bilden die italienischen, auch französischen Libretti zu *Armida* (*Armide*). Die Protagonistin ist – als zusätzlicher Reiz – eine orientalische Zauberin, die den Kreuzritter Rinaldo auf ihrer Insel magisch

wieder. Diese Art Reiseberichte, die von lebhafter Neugierde motiviert erscheinen, fanden im 19. Jahrhundert ihre Fortsetzung in Künstler-»Pilgerfahrten« und Heroenkult.

Aus verschiedenen Perspektiven kristallisiert sich somit im Strom der vielgestaltigen Aufklärung eine Idee von »ästhetisch Schöner« heraus, die Musik und Musikleben als ein Ineinander von rationalistischen und sensitiven Faktoren durchdrang und sich schließlich verselbstständigte. So scheint sich der Eindruck zu bestätigen, dass ein »Cultus der Kunst« als »einzige reine Stätte«, wie Schlegel sagte, über alles Ungemach hinwegträgt, noch pointierter gesagt: dass die musikalische Klassik als ihrerseits dynamischer Entwicklungsstrom der Kunst über alle Revolutionswirren hinweg auf eine bessere Zukunft hoffen ließ. Diese Hoffnung fand bekanntlich in kunstreligiösen Zügen vor allem der deutschen Romantik ihren stärksten Ausdruck. Doch die Kunst als die »andere Welt« blieb von der »harten Realität« nicht unberührt; ohne deren Herausforderung würde sie ihren inneren Gehalt einbüßen. Das Verhältnis von historischer Wirklichkeit und künstlerischer Welt sei an dem scharfen Gegensatz des Themas »Musik und Revolution« zur musikalischen Klassik konkretisiert.

Musik und Revolution

Mit dem Sturm auf die Bastille 1789 begann die Französische Revolution, sie überschritt ihren radikalen Höhepunkt im »Thermidor« 1794 mit dem Sturz Robespierres und mündete 1804 mit der Kaiserkrönung Napoleons in ein neues Regime mit absolutistischen Zügen. Dieser schulbuchartig nachgezeichnete Verlauf der Geschichte wirkte sich vor allem auch in Frankreich nahe gelegenen Ländern auf vielerlei Weise aus. Revolutionäre Ideale lösten innere Unruhen aus, die von den alten Regimen abgewehrt wurden. Zudem rüsteten schon vor Napoleons Herrschaft die bedrohten Länder Deutschland, Österreich, Italien, Spanien, die Niederlande, aber auch England und Russland auf, um dem Machtstreben Frankreichs entgegenzuwirken. In der Folge wurden mehrere Koalitionskriege geführt. Verwerfungen innerhalb territorialer staatlicher Ordnungen besiegelten den endgültigen Zerfall des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Neue Republiken entstanden besonders in Oberitalien.

Die Auswirkungen auf das Kultur- und speziell das Musikleben unterschieden sich extrem zwischen England und Frankreich. Im politisch stark engagierten, aber von revolutionären Unruhen nicht unmittelbar betroffenen England wurde das bisherige Kulturleben weitergeführt, das Londoner Konzertleben blühte. Zur Zeit der Radikalisierung der Französischen Revolution in den 1790er-Jahren reiste Joseph Haydn nach London und erreichte den Gipfel seines internationalen Ruhms. Ganz anders geartet war die Situation in Paris. Die Abschaffung der Privilegien 1791 brachte zwar nicht die Pariser Opernpflege, aber das öffentliche Konzertleben zum Erliegen. Ob dies allein gesellschaftliche Gründe hatte, lässt sich nicht sagen, zumal man auch das

Konzertwesen – wie die Opernproduktion – mit aktuellen Akzenten inhaltlich hätte ausrichten können. Vermutlich wollte das revolutionäre Regime einfach Raum schaffen für andere Veranstaltungsformen.

Musik im Dienst der Revolution

Es entstanden Revolutionsfeste, deren auch musikalische Darbietungen sich, wohl erstmals in der Geschichte, an ein Massenpublikum richteten. Voraussetzung für Gesangs- und instrumentale Musikbeiträge war eine eingängige Übersichtlichkeit selbst im Monumentalen. Ein Extrembeispiel ist François-Joseph Gossecs *Hymne à l'Être Suprême*, die bei einem Revolutionsfest am 8. Juni 1794 von 2 400 Personen in 48 Gruppen gesungen wurde. Meist bestand der musikalische Anteil solcher Feste aus Chansons bzw. Timbres und Vaudevilles, auch in wenig anspruchsvollen musiktheatralischen Formen. Die seit Jahrzehnten steigende Verbreitung einfacher Lieder, auch der englischen Ballads, der italienischen Canzonette oder der volkstümlichen deutschen Lieder, lag primär in deren Unterhaltungswert begründet. Zwar gab es schon in früheren Zeiten Chansons mit zeitkritischen Pointen, doch wurde ihre Beliebtheit nun politisch klar funktionalisiert. Inhaltlich transportierten sie Ideale von Natur, Volk, Demokratie, einem »höheren Wesen«. Im Ablauf der Revolutionsfeste spielte das Singen von Chansons und Hymnen hinsichtlich der in erheblichem Maße nicht-alphabetisierten Massen eine nicht minder große Rolle wie Dekrete und patriotisch-moralisierende Reden. So erreichte die Publikation politischer Gesänge im Jahr 1794 die unglaubliche Zahl von 700 Chansons. Auch war es üblich, Timbres zu parodieren. In musikalischer wie textlich-formaler Hinsicht wurde die 1792 von Claude Joseph Rouget de Lisle geschaffene *Marseillaise* zum Muster für andere hymnenartige Gesänge. Nach einem ersten Liedteil erklingt ein eher nachdenklicher Mittelteil, abgeschlossen durch eine Fermate, der ein triumphaler Refrain folgt. Die *Marseillaise* wurde zur Revolutionshymne par excellence, ihr Anfangsmotiv, in Melodie und mit punktierten Rhythmen auffahrend, wurde und wird auch in Hymnen ferner Länder (Nicaragua, Peru, Kamerun, Philippinen) sowie in vielen Kompositionen künstlerischen Anspruchs zitiert. Der Legende nach entstand sie in der Nacht vom 24. zum 25. April 1794 in Straßburg, als die Nachricht von der Kriegserklärung Frankreichs an Deutschland / Österreich eintraf – und revolutionären Jubel auslöste. 1795 wurde sie zur französischen Nationalhymne.

Wenig später schuf Joseph Haydn ein »Volkslied«, das am 12. Februar 1797 anlässlich des Geburtstags von Kaiser Franz II. (»Gott erhalte Franz den Kaiser«) uraufgeführt wurde und dann bis 1918 die Hymne der Habsburger-Monarchie blieb. Ihr völlig anderer und eher dem englischen »God Save the King« angelehnter melodisch-rhythmischer Duktus ist weniger auf die Originalität des Komponisten Haydn zurückzuführen. Vielmehr wandte er sich in dem gleichmäßig wiegenden Anfang des Liedes gezielt gegen das martialisch auffahrende Kopfmotiv der *Marseillaise* und versuchte ganz andere, beruhigend stabilisierende Assoziationen anzuregen. Haydn setzte so eine musikalisch

wie textlich gegensätzliche Idiomatik in die Welt, die über alle politischen Wechselfälle in den weiteren Koalitionskriegen, den Aufstieg und Fall Napoleons hinweg bestand.

Hymnen und Kriegsgesänge trafen die emotionale Stimmungslage der Menschen aller Schichten. Die Sphäre künstlerisch anspruchsvollen Schaffens für Musiktheater, Kammermusik, öffentliches Konzert und in der Kirchenmusik blieb von dem hereinbrechenden Realismus nicht unberührt.

Revolutionäres in der Kunstmusik

Der Wandel in der Opernproduktion bis hin zu einer »Ästhetik des Grauens« verschärfte sich in den Revolutionsjahren, vor allem freilich in Paris. Von einem völligen Bruch in der Geschichte der Tragédie lyrique oder einem Versiegen der Opéra comique kann man nicht sprechen. Es gab sogar eine Fülle unterschiedlicher Spielarten des Musiktheaters, sodass trotz kontinuierlicher Merkmale in vielen Fällen eine klare Zuordnung zu bestimmten traditionellen Operngattungen nicht möglich ist. Der Reichtum an Produktionen war deutlich höher als vor der Aufhebung der Privilegien 1791. Die Oper wurde ent-aristokratisiert und für die revolutionäre Propaganda funktionalisiert. Dennoch entstand keine Oper mit revolutionären Mythen, keine Art »Republikaner-Tragödie« in Musik.³³

Im Nachhinein wurden zur Beschreibung der damaligen Opernsituation Termini wie »Schreckensoper« und »Rettungsoper« gebräuchlich. Ihrem Wortsinn nach bezeichnen sie gegensätzliche Opern-Gattungen, tatsächlich akzentuieren sie nur konträre Momente in einem insgesamt facettenreichen Angebot an Theaterformen. Die unterschiedlichen Pointierungen sind charakteristisch für den Aktualitätsbezug. Große Aufmerksamkeit erregte das Musiktheater vielleicht weniger als Bestätigung oder Überhöhung der Realität denn als aufregende Ablenkung oder als schillerndes Wechselspiel zwischen drohendem Schrecken und erhoffter Rettung. Besonders erfolgreiche Komponisten waren Luigi Cherubini (1760–1842), André-Ernest-Modeste Grétry (1741–1813), Jean-François Lesueur (1760–1837), Rodolphe Kreutzer (1766–1831) und Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817). Sie schufen in den frühen 1790er-Jahren Opern, die von wunderbarer Rettung aus drohenden Katastrophen erzählten, etwa Grétrys *Guillaume Tell* oder Cherubinis *Lodoïska* (beide 1791). Hierin verband sich das über alle Unwahrscheinlichkeit hinweg zu erreichende »lieto fine« der Operntradition mit einem impliziten revolutionären Appellcharakter. Die sogenannten Schreckensopern kennzeichnen wiederkehrende Handlungsmomente voller Grauen. Grétry sprach von einem »élan terrible«, dem er musikalisch Ausdruck verleihen wollte. Theatralisch zugespitzte Bedrohungsszenarien genoss man als besonderen Reiz. Bestürzt hingegen reagierte das Publikum auf den tragischen Schluss von Cherubinis *Médée* (1797) – mit einem antik-mythischen Stoff nach alter Operntradition –, vor allem deshalb, weil Medea bei Cherubini in konsequenter Handlungsführung nach dem Mord an ihren Kindern einen Flammentod erleidet. Offensichtlich überstand der französische Operngeschmack, als eine Art kultureller

Außenhalt, sogar die Kulmination revolutionärer Geschehnisse. Unter Napoleons Herrschaft breitete sich das Angebot auf dessen Herrschaft repräsentierende Formen aus. Selbst so abseitig Erscheinendes wie Opern mit biblischen Sujets fanden nun großes Interesse, etwa Méhuls *Joseph* (1808) oder Lesueurs *La Mort d'Adam* (1809).

Zwischen den Extremen der Reaktionen in Frankreich und England auf die revolutionäre Zeitstimmung liegen die Produktionen der Klassiker in Wien. Weder in der Musik des 1791 verstorbenen Mozart noch in seinen Briefen ist ein Widerhall der Pariser Ereignisse erkennbar. Haydn wandte sich nach seinen Londoner Sinfonie-Erfolgen in den späten Oratorien weltanschaulich einem spätaufklärerischen, deistischen Lob Gottes in der Natur zu, das in einer Zeit napoleonischer Bedrohung und Eroberung Österreichs die gehobene Wiener Gesellschaft als ein befreiender Vorschein einer besseren Welt ideell beeindruckte und begeisterte. Haydn und sein Publikum reagierten hierin ebenso auf die politische Realität wie im Falle der konkreten kompositorischen Anspielung in seiner *Missa in tempore belli* (»Paukenmesse«) aus dem Jahr 1796. Von besonderem Interesse im Kontext »Musik und Revolution« ist das biographische wie musikalische Verhalten Ludwig van Beethovens.

Ludwig van Beethoven

Der 1770 im Frankreich nahen Bonn geborene Beethoven hat den Beginn der Revolution zugleich als Bedrohung und als Hoffnung erlebt. Bereits als zehnjähriger, hochbegabter Musiker wurde er am kurkölnischen Hof durch den Regenten, den habsburgischen Erzherzog Maximilian Franz, gefördert. Die musikalische Ausrichtung des Hofes in Bonn, aber auch einzelne hier wirkende Personen weckten das Interesse an Wien. 1792 ging Beethoven, der von dem aus Sachsen stammenden Christian Gottlob Neefe musikalisch gut ausgebildet worden war, nach Wien; eine Rückkehr wurde 1794 durch die französische Eroberung Bonns unmöglich. In Wien fand er Kontakt zu Haydn, Albrechtsberger und Salieri, die ihn auch unterrichteten, sowie intensive Förderung durch die Aristokratie. Beethoven hatte keine unmittelbaren revolutionären Ambitionen, aber er war von Heroen, so unterschiedlichen wie Goethe und Napoleon, zunächst begeistert. Dies äußerte sich in Werken wie der »Eroica« bis hin zu seinem größten öffentlichen Erfolg *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* op. 91 (1813) – allerdings bereits gegen Napoleon gerichtet. Romain Rolland sprach im Rückblick von einer »heroischen Periode« der Jahre 1802 bis 1814 im Werk Beethovens. In der Beethoven-Forschung wurden unter diesem Aspekt insbesondere die Oper *Fidelio* bzw. *Leonore* op. 72 (Libretto von Joseph Sonnleithner, nach Jean-Nicolas Bouilly, bearbeitet von Stephan von Breuning, dann von Georg Friedrich Treitschke, insgesamt in drei Fassungen 1804–1814) und seine Sinfonien, besonders Nr. 3 und 5 diskutiert, Werke, deren Entstehung in die Zeit des Konsulats und Kaiserreichs Napoleons fällt.

Fidelio gilt als eine »Rettungsoper« nach französischem Vorbild. Heroisch rettet eine Frau, als Mann verkleidet, ihren Gatten vor drohender Ermordung. Eher in Beethovens

Musik als im dramaturgischen Konzept fügt sich die kleinbürgerliche Idylle zu Beginn der Oper in einen einleuchtenden Zusammenhang mit der »heroischen« Handlungsdynamik, die in eine oratorienhafte Schlusszene mündet. In dieser verbinden sich ein Lobpreis der Gattenliebe und der Appell zur Freiheit. Meist wird diese bürgerliche Sphäre als ein Relikt aus der Opéra comique angesehen. Für Beethoven und seine Librettisten lag jedoch das deutsche Singspiel als Vorbild näher. Jedenfalls wurde von den Autoren eine alles andere als in sich stimmige Komplexität des Stückes angestrebt.

Üblicherweise wird Beethovens 3. Sinfonie »Eroica« (1803/04) als Wendepunkt in seinem Schaffen aufgefasst. Vorbild der ersten beiden Sinfonien seien Mozart und vor allem Haydn, insofern Beethoven in den Durchführungen der ersten Sinfoniesätze »ein geistreiches, nicht selten witziges und überraschendes Spiel mit Motiven aus der Exposition« treibt. Dabei verdichtete Beethoven dieses »Spiel« bereits in seiner 1. Sinfonie zu einem »Schauplatz planvoller motivischer Arbeit« (Arno Forchert).³⁴ Die in Kammermusik, Sinfonik und selbst in der französischen Opernkomposition intensiviert auftretende »motivisch-thematische Arbeit« wurde im strukturanalytischen Rückblick der Musikwissenschaft, wie schon erwähnt, zu einem zentralen Merkmal von Kunstmusik »auf der Höhe der Zeit«. Um ein potenzielles inhaltliches Konzept von Beethovens Sinfonik zu fassen, ist diese sachliche Pointierung jedenfalls zu einseitig. Hilfreicher verspricht da ein Blick auf die Menuette in Beethovens frühen Sinfonien zu sein. Schon in Haydns Kammermusik-Scherzi zeichnet sich ein Wandel des traditionellen höfischen Menuetts ab, den dann Beethoven entschieden vorantrieb, indem er extrem unterschiedliche musikalische Ausdrucksformen einander folgen ließ. Deutlich zeigt sich die Abwendung von der höfischen Lebenswelt weniger in den Anklängen eher bäuerischer Tänze als in dem Appellcharakter. Geradezu marschmäßig ist der Anfangsteil im Menuett bereits der 1. Sinfonie gestaltet (1799/1800). Passend hierzu verwendet Beethoven im Hauptthema des ersten Satzes dieser Sinfonie ein Thema französischer Revolutionsmusik. Dieses rhythmisch markante Marschthema eignet sich gut für den Aufbau von Steigerungsverläufen. Derlei musikalische Mittel regten Assoziationen zum übergreifenden Zeitgeschehen an, die aus der Wiener Welt, in der seine Sinfonien entstanden, hinausführten. Der Vorgang öffnete einen Imaginationsraum mit durchaus politischen – hoffnungsvollen wie beängstigenden – Implikationen.

Die 3. Sinfonie wird im Stimmendruck des Werkes 1806 erstmals als »Sinfonia eroica« betitelt. Eine privat veranstaltete erste Aufführung fand 1804 im Palais des Beethoven fördernden Fürsten Joseph Lobkowitz, die erste öffentliche am 7. April 1805 im Theater an der Wien statt. Heute wird die »Eroica« als Wende zum »Ideenkunstwerk« angesehen. Ein anonymes Rezensent der Erstaufführung bezeichnete sie als »Pastorale im größten Styl« und merkte an, dass diese »Größe« in der Dauer der Sinfonie (mit allen Wiederholungen eine volle Stunde) das Publikum irritiert habe. Der damaligen traditionellen Erwartung an eine Sinfonie entspricht die »Eroica« vom Ansatz her in der Abfolge der vier Sätze. Der äußere Rahmen der Form sowie des sinfonischen Charakters bleiben gewahrt, nur ist er sehr »vergrößert« und in seinem Verlauf zu extremen

Regionen des musikalischen Ausdrucks getrieben. Die Erwartung an eine »Pastorale« erfüllen üblicherweise Idyllen im Menuett und ein langsames Cantabile, also Merkmale der Mittelsätze. Dem entspricht in der »Eroica« das »Scherzo«, der dritte Satz, vor allem durch das Hörner-Trio, das den »Trio«-Teil dominiert und die Assoziation von Jagd und fröhlicher Gesellschaft anregt. Der zweite Satz, der herkömmlich einen kantablen langsamen Sinfoniesatz erwarten ließe, hat, wie schon die völlig ungewöhnliche Bezeichnung »Marcia funebre« zeigt, einen ganz eigenen Charakter. Bereits die hier assoziierte Gattung des Trauermarsches enthält einen für das damalige Publikum eindeutigen Hinweis auf Pathosformeln der Heroenverehrung in der Französischen Revolution. Beethoven intensiviert das »Erhabene«, das zu seiner Zeit bevorzugt anhand der »Chaos-Musik« in Haydns *Schöpfung* viel diskutiert wurde, in einem Verlauf greller Ausdruckskontraste. Anders als bei Haydn führt dieser nicht zu einem »Es ward Licht«, sondern verklingt in depressiven Empfindungen. Ein Moment des »Es werde Licht« steigert sich im »Maggiore«-Teil zu einem ekstatischen »Tremendum«, bis der kulminierende Appellcharakter in der Beharrlichkeit des immer wiederkehrenden Trauermarsch-Themas zusammenbricht. Wiederum anders ist die Konstellation der im Ausdruck sehr unterschiedlichen Rahmensätze. Strukturell verbindet sie die motivisch-thematische Arbeit und die komplexe zyklische Form – zur Freude der Musiktheoretiker. Aber diese Sinfonie trägt uns nicht auf den Parnass eines Klassizismus empor. Das (quasi) »Hornthema« zu Beginn mag jener Pastoralosphäre entsprechen, die der Rezensent der Erstaufführung empfand. Doch eine einfachere Erklärung für Beethovens »übergreifende Idee« (Peter Schleuning), als die strukturellen Zusammenhänge sie geben, beruht auf der kompositorischen Bezugnahme Beethovens auf sein Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* (1800/01).³⁵ Die Gemeinsamkeiten der beiden Stücke sind nicht nur punktuell, sondern vielfältig, vor allem ähnelt sich der Ablauf. Schleuning überträgt hypothetisch die Prometheus-Handlung auf die Sinfonie: »ungeformte, kulturlose Ursprungsgestalt der Menschenkinder« – »gewalttätige Erziehungsbemühungen des Prometheus« – »Bekehrung durch eine höhere Stimme« (e-Moll-Thema der Durchführung) – »Parnaß ... Apollo und die Musen« (Coda).³⁶ Die Stationen der Ballett-Handlung, im Verlauf der Sinfonie nachvollziehbar, geben dem Hörer einen Assoziationsanreiz und damit einen inhaltlichen roten Faden.

Die 5. Sinfonie (1804/08), nachträglich »Schicksalssinfonie« genannt, und die 6. Sinfonie, »Pastorale« (1807/8), komponierte Beethoven parallel, und doch sind sie sehr unterschiedlich. Die Sechste ist tatsächlich »pastoral«, sie enthält Idyllen und Naturschilderungen. Die Fünfte hat kein erkennbares inhaltliches Programm, ihr Verlauf führt per aspera ad astra zu einem Schlusssatz mit einer »Überdosis« an »affirmativem Pathos« (Peter Gülke). Der alte Goethe fand sie wohl »groß«, aber auch »ganz toll, man möchte sich fürchten, das Haus stürzt ein«.³⁷ Bloßer Zufall kann das nicht sein. Große Differenzen weisen auch 1. und 2. sowie 3. und 4. Sinfonie auf. Beethoven unternahm immer neue Versuche, entweder Extremes im Ausdruck und im inneren Formverlauf zu wagen oder bis in Details hinein und mit großem Raffinement traditionellen

Ansätzen Neues abzugewinnen. Offenbar intendierte er, entweder den Hörer mit Suggestivkraft zu überwältigen, zumindest zu irritieren, oder ihm »geistvolle Unterhaltung« durch Musik (Fürst Metternich) zu bieten, indem er auf originelle Weise traditionelle Erwartungen in bislang Unbekanntes weitete. Bei aller Neuartigkeit vollzieht die 7. Sinfonie jedoch nicht den zu erwartenden Pendelschlag in die andere Richtung extremer Ausdruckskraft. Vielmehr war damals schon von »Classizität«, von dem »Vorzug«, »gefällig und leicht fasslich« zu sein, die Rede. Adorno nannte die Siebte anderthalb Jahrhunderte später die »Symphonie par excellence«.³⁸

Anlass für diesen Weg Beethovens gaben die historischen politischen Geschehnisse und sein deutliches Kippen der positiven Einstellung gegenüber Napoleon. Seine revolutionäre Bonaparte-Begeisterung war nach dessen Kaiser-Krönung 1804 verfliegen. Wenngleich noch in der 7. Sinfonie eine Nähe zu französischer Marsch- und Opernmusik herauszuhören sein mag, geht Beethovens Vitalisierung einer traditionellen Sinfonik in eine andere, patriotische Richtung. In der Hochstimmung unmittelbar nach der Völkerschlacht von Leipzig und der Überwindung der napoleonischen Unterdrückung war die Erstaufführung der 7. Sinfonie zusammen mit der der *Schlachtsinfonie* op. 91 im Dezember 1813 sehr erfolgreich. Der Konzerterlös kam Kriegsveteranen zugute. Die Sinfonie entsprach gut der damaligen Aufbruchstimmung, die noch von der Hoffnung auf Reformen innerhalb der überkommenen Herrschaftsordnung getragen war.

Schlussbetrachtungen

Die einzelnen Stränge der Musikgeschichte lassen sich auch hier nicht in ein einheitliches Fazit zusammenführen. Gleichwohl zeigt die aufgefächerte Entwicklung generelle Tendenzen. Den äußeren Rahmen, mit unterschiedlichen Auswirkungen, bilden (wie schon eingangs betont) die politischen Ereignisse. Im inneren Bereich der Musik zeichnet sich als Zentrum – wie als Gegenpol zum äußeren Geschehen – der Weg auf einem künstlerischen Grat ab, der in Wien in Kompositionen Haydns, Mozarts und Beethovens kulminierte und mit dem Wiener Kongress kein Ende fand, aber einen Wandel erfuhr. Zwischen diesen Polen politischer Geschichte und künstlerischen Anspruchs bewegen sich jene Stränge von Gattungen und kompositorischen Entwicklungen, die hier nach der Tradition gesellschaftlich funktionaler Stilbegriffe geordnet wurden. Darüber hinaus entstanden Entwicklungsstränge, die zu Ausprägungen sehr unterschiedlicher Gattungen und Kanonbildungen führten. Abschließend sei skizziert, wie sich die Bewegungen in den einzelnen Strängen gegenseitig beeinflussten und sich voneinander distanzieren.

Der Verlauf der politischen Geschichte spiegelt sich, wie schon mehrmals beobachtet, unterschiedlich intensiv in verschiedenen Sparten der Musik. Primär der Unterstützung politischer Ziele und ideologischer Identitätsbildung diente die sogenannte

italienische Maler und Komponist Luigi Russolo (1885–1947), der 1913 sein Manifest *L'arte dei rumori* («Die Kunst der Geräusche») veröffentlichte und 1924 sein »Russolophon«, eine Art Geräuschorchester (mit speziellen Membranen, Resonanzkästen und Schalltrichtern) präsentierte.

Der Kubismus der Malerei, der sich gegen eine Bild-Mimetik wandte, entstand ab 1907 und löste sich als Gruppierung bereits während des Ersten Weltkriegs auf, hatte aber dennoch großen Einfluss auf andere Künste wie Bildhauerei, Architektur, Film und auch Musik. »Kubistisches« meint man am ehesten in Musik für das Bildliche eines Balletts zu erkennen. Dies lässt sich in Hinblick auf Saties *Parade* durchaus nachvollziehen, ist aber kaum musikalisch signifikant für Strawinskys *Le Sacre du printemps* zuvor. Umgekehrt allerdings sind malerische Annäherungen an musikalische Materialien oder Strukturen offenkundig: Schon vor dem Kubismus waren »Fugen in Farbe« beliebt, in kubistischer Malerei dann Musikinstrumente und Fragmente von Notenschrift. Gerade angesichts derartiger Bilder wird die angestrebte Verkehrung eines konventionellen Sachverständnisses überdeutlich präsent.

Der literarische Dadaismus, dessen Bezeichnung vom französisch kindersprachlichen »dada« für Steckenpferd abgeleitet ist, nahm seinen Anfang 1916 im Zürcher Cabaret Voltaire, begründet durch Hugo Ball und dessen Freundin Emmy Hennigs, durch Hans Arp, Tristan Tzara und andere, fand rasch Verbreitung in New York, Paris und Berlin und in anderen deutschen Städten (nicht in Wien). In Berlin proklamierte Richard Huelsenbeck einen »Club Dada« mit einem »dadaistischen Manifest«, in dem das glorifizierte Bild Kaiser Wilhelms II. spöttisch parodiert und Fotomontage und -collage als neue Techniken eingesetzt wurden, Letzteres besonders vom Wiener Raoul Hausmann (1886–1971), der als Maler, Plastiker und Literat von 1918 bis 1922 dem Berliner Dada-Kreis angehörte und ebenfalls Manifeste schrieb. In Paris waren Dadaisten überwiegend Literaten. Nach vielen Streitereien kam es beim »Kongress von Paris« 1922 zur Selbstauflösung. Das Experimentieren der Dadaisten in der Lyrik mit Klang und Strukturen, vor allem in sogenannten Laut- und Klanggedichten, brachte eine Nähe zur Musik. Kurt Schwitters (1887–1948) wurde mit seiner *Ursonate* oder *Sonate in Urlauten* berühmt, die er ab 1923 in verschiedenen Versionen, 1932 dann als Tonaufnahme für die deutsche Reichsrundfunkgesellschaft aufführte und drucken ließ. Sie wird bis heute in immer neuen Arrangements aufgeführt. Unsinnstexte wurden auch im deutschen Schlager zur Mode (Comedian Harmonists) und selbst für Kinderlieder wie »Drei Chinesen mit dem Kontrabass« sozusagen »gesellschaftsfähig«. Dem folgte als ebenfalls bedeutende kritische Bewegung ab den 1920er-Jahren der Surrealismus (französische Wortprägung von Guillaume Apollinaire), dessen gewollte Schockwirkungen weniger als eine Satire zu verstehen sind, sondern auf ein Hervortreten von Traumhaftem und Unbewusstem gerichtet waren. In all den erwähnten inhaltlich pointierenden Strömungen kommen bereits in Titeln Anspielungen auf nicht-mimetische, musikalische Strukturbegriffe vor, etwa in Wassily Kandinskys *Komposition IV* (1911), František Kupkas *Fugue à deux couleurs* (1912), Theo van Doesburgs *Komposition in Dissonanzen* (1918) und Josef Albers' *Fuge* (1925).

Aber die Tatsache, dass Musiker nicht zu solch scharfen Schlagwörtern wie Maler und Literaten griffen und ihre Produktion nicht klar auf die Ziele des Kubismus, Dadaismus, Surrealismus oder Ähnliches abstimmten, hat in hohem Maße mit dem Medium Musik zu tun, das nur indirekt auf Begriffe und Bilder Bezug nimmt und nur deren akustische Wirkung direkt darstellen kann. Eine Scheu vor neuartigen Ideologisierungen mag aber auch mit den alten Funktionalisierungen bzw. mit einer Distanz gegenüber jeder Art von Machtrepräsentation zu tun haben, in die Musikgattungen und -stile stärker einbezogen worden waren als jene Kunstmedien, in denen sich nun Kubisten, Dadaisten oder Surrealisten bewegten.

Wie durchflochten die musikalischen Entwicklungen in dieser Zeit waren, sei am Beispiel von Gattungen der Instrumentalmusik erläutert. Opulente Klangwirkungen und »Weltanschauungsmusik« (Rudolf Stephan) wurden nun gemieden, von vielen, nicht allen. Diese Tendenz setzte sich allerdings nicht einmal im deutschen und österreichischen Bereich bei Komponisten oder beim Publikum überall durch. In den einzelnen Ländern war sie sehr unterschiedlich vertreten und blieb auch in der Zwischenkriegszeit bis 1939 nicht stabil. Komponisten der »anderen Seite« und der Avantgarde der »Wiener Schule« kehrten sich von Sinfonie und sinfonischer Dichtung ganz offenkundig ab und griffen stattdessen die Suite wieder auf. Die im Barock beliebte Suite als geordnete Folge von Tanzsätzen war der Nach-Beethoven'schen, auch formal weit ausgreifenden Sinfonie denkbar fern. Sie wurde nun freilich verschieden verwendet. Bei Schönberg und seinem Wiener Kreis stand der Titel »Suite« für betont moderne, auch atonale Stücke in Zwölftontechnik. Andere Komponisten wie Hindemith, Milhaud, Bartók oder Strawinsky zogen die Suite für eine Reihung von Stücken mit oder ohne zeitkritisch sarkastische Untertöne heran. Aber auch im Jazz (Duke Ellington) oder in eher der Operettenwelt nahestehenden Tanzformen (Eduard Künneke) wurden suitenartige Folgen üblich.

Die vielfältigen Entwicklungen bis zur Weltwirtschaftskrise _____

Auch wenn die Wechselbezüge zwischen Personen und deren musikalischer Ausrichtung intensiv waren, gab es in den einzelnen Ländern und besonders in ihren Metropolen charakteristische Merkmale.

Die Situation der Musik in Paris

Eine Kontinuität der »anderen Seite« (häufig »Neoklassizismus« genannt) ist in Frankreich und vor allem in Paris am deutlichsten ausgeprägt. Damit soll nicht behauptet werden, Paris allein sei der Fokus dieser Musikentwicklung in den 1920er-Jahren gewesen. Doch diese Metropole zog Musiker aus anderen Ländern an: so den Spanier

de Falla und den Italiener Casella, die Russen Strawinsky und Diaghilew mit seinen Ballets Russes. Auch nach dem Weltkrieg hielt diese Anziehungskraft, politisch begreiflich, für Russen weiter an: Strawinsky war überwiegend in Paris tätig, wurde 1934 sogar französischer Staatsbürger; Sergei Prokofjew (1891–1953) ging 1920 nach Paris, wandte sich aber ab 1927 schrittweise wieder seiner Heimatstadt Moskau zu. Auffällig ist, wie wenig dies für aufstrebende junge Musiker aus Deutschland oder auch aus Italien in den 1920er-Jahren galt. Aber neue künstlerische Wege da und dort wurden im Austausch leichter als in früheren Zeiten beschritten. Dies gilt nicht nur für die vorhin behandelten Jazz-, Tanz- und Revueszenen, sondern für alles Auffällige und Aktuelle im Musikleben.

In der »Groupe des Six« fanden sich gegen Ende des Kriegs 1917, wie der Name sagt, sechs Komponisten zu gemeinschaftlichen Veranstaltungen in der Art der alten Salonkonzerte zusammen, zunächst im Atelier des Malers Lejeune, nach dem Krieg im erweiterten Kreis im Théâtre du Vieux-Colombier: der Schweizer Arthur Honegger (1882–1955), die Franzosen Darius Milhaud (1892–1974), Georges Auric (1899–1983), Francis Poulenc (1899–1963) und Louis Durey (1888–1979) sowie die Komponistin Germaine Tailleferre (1892–1983). Ein Spiritus rector war von Anfang an der vielseitige Künstler Jean Cocteau, der auch 1921 das Ballett *Les Mariés de la Tour Eiffel* (»Die Hochzeit auf dem Eiffelturm«) als Gemeinschaftsarbeit der Sechs initiierte, an der sich allerdings Durey nach Querelen mit Cocteau nicht mehr beteiligte und sich ganz zurückzog. Von den anderen fünf blieben auch weiterhin Honegger, Milhaud und Poulenc mit ihrer Musik präsent; Tailleferres Werke werden heute wieder verstärkt aufgeführt und geschätzt. Auric machte sich vor allem als Filmkomponist ab den 1940er-Jahren einen Namen.

Die musikalische Produktion der vier hervorgehobenen Künstler zeichnet eine Vielseitigkeit in der Wahl der Gattungen und den damit verbundenen stilistischen Erwartungen aus. Beabsichtigt war offensichtlich, ein breites Spektrum abzudecken. Die Transformation von Praktiken der zeitgenössischen Unterhaltungsmusik erfolgte in unterschiedlicher Weise, bevorzugt dadurch, eine motorische Bewegung musikalisch umzusetzen und zu gestalten. Als eindrucksvolles Beispiel sei Honeggers sinfonischer Satz *Pacific 231* als Porträt einer Dampflokomotive aus dem Jahr 1923 genannt. Es entstanden auch vielerlei Spielarten dieser Kompositions-idee für Ballett und Oper. Motorische Bewegung im Ballett hatte Strawinsky schon seit *Le Sacre du printemps* vor dem Krieg bis zum öffentlichen Skandal hin vorangetrieben und verfolgte dies nun in seinem Ballettschaffen weiter. Er produzierte jedoch nun kürzere theatralische Werke mit sehr unterschiedlichen Akzenten: 1917 *L'Histoire du soldat, lue, jouée et dansée* (»Die Geschichte vom Soldaten, vorgelesen, gespielt und getanzt«), ein russisches Märchen von einem Soldaten, der seine Seele dem Teufel verpfändet, für eine Schweizer Wanderbühne, ohne viel Aufwand aufführbar; 1920 *Pulcinella*, ein Ballett für Diaghilew, in dem er Musik von Giovanni Battista Pergolesi auf Basis eines Commedia-dell'arte-Sujets bearbeitete; 1922 *Mavra*, eine komische Oper nach einer Geschichte von Puschkin; 1923 *Les Noces* (»Die Bauernhochzeit«), ein Ballett mit Gesang; 1927 das Opern-Oratorium

Oedipus Rex. Russisches und Italienisches, Märchenhaftes, Komödiantisches und ernsthaft Antikes stehen nebeneinander, jeweils musikstilistisch charakterisiert.

In den Opernkompositionen von »Les Six« aus der selben Zeit dominieren überraschend antike und biblische Stoffe: Honegger schrieb 1921 in der Schweiz eine Oper *Le Roi David*, die er 1923 zu einem Oratorium umarbeitete, und 1927 für Paris eine Oper *Antigone* (Libretto nach Sophokles von Cocteau). Milhaud komponierte 1913 bis 1923 eine Trilogie *L'Orestie d'Eschyle*, die ihm Paul Claudel textlich einrichtete, 1926 eine weitere Oper mit antikem Stoff, *Les Malheurs d'Orphée*, und 1927, wiederum als Trilogie, *Les Opéras-minutes*, 1928 eine historische Oper *Christophe Colomb*. Eine Oper von anderer, besonderer Eigenart ist *Le Pauvre Matelot* (»Der arme Matrose«) von Milhaud und Jean Cocteau, da das eigentlich tragische, veristische, in der Gegenwart spielende Geschehen durch eine locker gefügte und leicht verständliche Musik ironisch gebrochen erscheint. Ein von vornherein leichterer, unterhaltsam ironischer bis kritischer Ton herrscht in den vielen Ballettkompositionen der Genannten. Honeggers erstes eigenständiges Ballett *Le Dit des jeux du monde* löste 1918 einen Skandal aus. Außerdem zu nennen sind die 1919 zu einem Ballett umgearbeitete Orchesterfantasie Milhauds *Le Bœuf sur le toit* (»Der Ochse auf dem Dach«) oder Poulencs Ballett *Les Biches* (gemeint sind jene Keryneiischen Hindinnen oder Hirschkühe aus der griechischen Mythologie, die die Felder Arkadiens verwüsteten) von 1922/23 mit einem bereits vom Sujet her doppeldeutigen Inhalt. In vielen Orchester- und Kammermusikwerken spielen Titel nicht auf ein Art traditioneller Programmmusik, sondern augenzwinkernd auf Aktuelles an: So vertonte Milhaud 1919 in *Machines agricoles* für Gesangstimme und sieben Instrumente, wie im Titel angekündigt, Texte aus einem Katalog für Landmaschinen oder deutete in seiner Suite für Klavier, später orchestriert, mit dem portugiesischen Titel *Saudades do Brazil* (»Sehnsucht nach Brasilien«) sein Spiel mit lateinamerikanischen Musikzitat an. Eindrücke des Jazz aus USA-Besuchen, aber auch den argentinischen Tango verarbeitete er 1923 in seinem Ballett *La Création du monde*.

Dieses Spiel mit einer musikalischen Doppelbödigkeit griffen im Umkreis von Milhaud, Poulenc und Honegger auch andere damals in Paris lebende Musiker auf, wie der schon erwähnte Russe Prokofjew und der Tscheche Bohuslav Martinů. Die Lust am Transformieren wird bei ihnen noch komplexer, da beide auch ihr slawisches Erbe mit einbrachten. Prokofjew, der zudem ein Verehrer der klangopulenten Musik Max Regers war, hatte schon vor seinem Umzug nach Paris 1916/17 seine erste und kürzeste Sinfonie komponiert und 1918 in St. Petersburg uraufgeführt. Diese »Sinfonie im klassischen Stil Haydns und Mozarts« wurde als *Symphonie classique* sehr beliebt. In diversen Balletten mit französischen Titeln setzte er russische Sujets um. Am komplexesten ist aber seine heitere Oper *Die Liebe zu den drei Orangen*. Er hatte nach einer russisch bearbeiteten Vorlage von Carlo Gozzi das Libretto selbst erstellt und diese Oper dann in französischer Sprache in Chicago zur Uraufführung gebracht. Die Klangfarben des Orchesters sind raffiniert und üppig, die Vokalstimmen jedoch ins Deklamatorische zurückgenommen. Der Wirkung dieser Oper voller Witz und Ironie kann man sich nicht entziehen.

Als Fazit dieser Hinweise auf viele einzelne Werke lässt sich ein grundsätzlicher, nicht wertend, sondern charakterisierend gemeinter Unterschied feststellen zwischen der, auch in ihrer Direktheit empfundenen, gesellschaftlichen Relevanz der jazzigen Tanzmusik und revueartiger Veranstaltungen auf der einen Seite und auf der anderen einem distanzierenden Spiel mit Transformationen dieser aktuellen Musiksphäre und ebenso der klassischen Traditionen. Daraus entstanden Ironie und witzige wie kritisch herausfordernde Wirkungen. Es liegt auf der Hand, dass sich dieser letztere Bereich vor allem in Metropolen mit reichen Traditionen, auch was die gesellschaftliche Pflege von »Kunstmusik« betrifft, entfaltete. In den 1920er-Jahren waren dies vor allem Paris und Berlin, weniger London oder Wien; die Situation in Städten des alten Musiklandes Italien stellte sich anders dar.

Für künstlerische Prozesse zwischen den Extremen stand schon damals Schönbergs *Pierrot lunaire* beispielhaft im Fokus des Interesses. So war Strawinsky beim Besuch einer frühen Aufführung in Berlin Ende 1912 beeindruckt. Er übernahm in Paris die sehr ungewöhnliche Besetzung des *Pierrot* (Stimme, Klavier, Flöte / Piccolo, Klarinette / Bassklarinette, Violine / Viola und Violoncello) in seinen eigenen *Trois Poésies de la lyrique japonaise*, wobei er sich stilistisch eher Ravel mit dessen *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* in gleicher Besetzung und dessen Schüler Maurice Delage anschloss. Solch eine Kette an Einflüssen ist eher selten, steht aber für eine zu beobachtende Neigung, den musikalischen Aufwand in Besetzung und Form stark einzuschränken: Ziele, die auch die »Groupe des Six« verfolgte. Strawinsky behauptete sogar Mitte der 1920er-Jahre, er komponiere überhaupt nicht mehr für Orchester, sondern für unterschiedlich besetzte kleinere Ensembles.¹¹ Auch Milhaud, Honegger und Poulenc schrieben in den 1920er-Jahren keine Sinfonien. Die Absicht, die dahintersteht, formulierte bereits Schönberg im Wunsch, mit seinem *Pierrot lunaire* dem Publikumsinteresse entgegenzukommen, ohne aber auf seine bisher erreichte eigene Musiksprache zu verzichten. Allgemein gesehen führte diese Dynamik zu individuell und auch national unterschiedlichen Ergebnissen.

Berlin als Fokus eines radikalen Aufbruchs in Deutschland

Der Gegensatz zwischen der Hinwendung zu aktuellen Moden und einem Bewahren des musikalischen Erbes war in Deutschland und Österreich stärker ausgeprägt als in Frankreich. Zwischen dem Lebensgefühl der »Golden Twenties« in Berlin, das sich auch in Musik niederschlug, und stärker bewahrend weiterführenden Tendenzen in Süddeutschland gab es Konflikte, die teilweise im Zentrum Berlin selbst ausgetragen wurden, zumal Berlin für Musiker aus ganz Deutschland und auch aus Wien attraktiv war. Musiker von Rang wie die Komponisten Schreker, Schönberg, Busoni und Pfitzner, auch der Geiger Carl Flesch oder der Pianist Artur Schnabel lehrten neben- oder nacheinander als Professoren an der Berliner Musikhochschule bzw. an der Preußischen Akademie der Künste.

Musikalische Grundsatzfragen wurden auch in Publikationen erörtert, wie etwa zwischen Busoni und dem Berliner Musikkritiker Paul Bekker. Die Polemiken, mit denen Hans Pfitzner auf Busonis 1916 neu aufgelegten *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* reagierte, hatte er 1917 mit seiner Schrift *Futuristengefahr* eröffnet und mit dem breiter angelegten, gegen Bekker gerichteten Text *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* 1920 fortgeführt. Der so attackierte Bekker antwortete zunächst 1921 in einem Aufsatz *Musikalische Neuzeit*, 1923 in seinem Buch *Neue Musik*. Busoni formulierte seinen, auch gegen Bekker gerichteten Standpunkt in dem viel zitierten Aufsatz *Junge Klassizität* 1922. Bekker und Busoni verband ein Überdruß an der Kunstreligion des 19. Jahrhunderts. Der Halb-Italiener Busoni hegte jedoch andere musikalische Vorlieben als Bekker, der Schreker und Schönberg, immer auch noch Mahler verehrte. Busoni lehnte eine »Ich-Musik« der Innenschau ab, strebte nach einer »Es-Musik«, »einer Wiedereroberung der Heiterkeit (Serenitas)«, forderte Melodie statt thematischer Arbeit und vor allem eine »junge Klassizität« als »Meisterung, Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen«.¹² Mit diesen Ansichten wollte er besonders seine international besetzte Studentengruppe prägen.

Seinen bereits 1907 erstmals publizierten *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* versuchte Busoni dann als Komponist zu konkretisieren. Während er sich als Pianist sehr auf das Œuvre von Johann Sebastian Bach konzentriert hatte, strebte er als Komponist einen neuen Zuschnitt der Oper an. Dabei bevorzugte er eine Klarheit der Anlage, sowohl dramaturgisch als Nummernoper wie auch durch geläufige Formen aus der Instrumentalmusik im Inneren des Verlaufs. Ein weiteres Ziel war die Wiederbelebung der *Commedia dell'arte*, so in seinen 1917 in Zürich uraufgeführten Kurzopern *Arlecchino oder Die Fenster* und *Turandot*. Bei beiden Stücken, einem »theatralischen Capriccio« und einer »chinesischen Fabel«, verfasste Busoni auch selbst die Libretti nach Vorlagen von Carlo Gozzi in deutscher Sprache. Deutlich ist darüber hinaus sein Bemühen, Distanzen durch kommentierendes Ansprechen des Publikums, aber auch im Handlungsgeschehen zu schaffen und diese durch parataktische Reihung von Musik in unterschiedlichen Stil-schichten zu intensivieren. Der Hinweis auf »die Fenster« im Titel des *Arlecchino* spielt darauf an, dass Arlecchino mit seiner Geliebten Annunziata durch Fenster beobachtet, wie deren betrogener Ehemann Matteo begeistert in Dantes *Divina Commedia* liest. Dieses ironische Spiel mit Perspektiven aus verschiedenen Distanzen trieb Busoni auch, wenngleich weniger humorvoll und mit musikalischem Gewicht, in seinem theatralischen Hauptwerk ab 1916 bis zu seinem Tod 1924 (die Partitur vollendete sein Schüler Philipp Jarnach): *Doktor Faust*, »eine Dichtung für Musik in zwei Vorspielen, einem Zwischenspiel und drei Hauptbildern«. Bereits der Name »Faust« in einem deutschsprachigen Theaterstück fordert heraus und lässt unwillkürlich an Goethe denken – der »Dichter« weist hier jedoch in einem Prolog vor dem Vorhang auf die Wahl des alten Puppenspiels als Vorlage hin. In einem Epilog tritt dieser Dichter nochmals auf und ermuntert die Zuschauer, für sie vielleicht bedeutungsvolle Lehren aus dem Stück zu ziehen.

Ein Verbindungsglied zu einer Neuausrichtung in den 1920er-Jahren war in Berlin Franz Schreker als Lehrer und Komponist. Er war kein »Moderner« der Vorkriegszeit, der sich bereits überlebt hätte. Als Opernkomponist blickte er schon ab 1910 mit seiner antitraditionellen Wahl von Sujet und Musiksprache in *Der ferne Klang* in die Zukunft. Obwohl er während des Weltkrieges von seinem klanglich raffinierten wie opulenten Stil und einem »Hang zur Symbolik« (Paul Bekker) nicht abrückte. *Der Schatzgräber* (Frankfurt 1920) spielt in einem märchenhaften Mittelalter. Als Opernkomponist war Schreker sehr erfolgreich; in den 1920er-Jahren erreichte er teilweise höhere Aufführungszahlen als selbst Richard Strauss. Erst ab 1928 mit *Der Schmied von Gent* und auch in seinen späten Orchesterwerken suchte er durch Reduktion des Klanges, durchsichtiger Stimmführung und formal fassbare Anlage Anschluss an die »andere Seite«. Aber seine eigenen Schüler hatten ihn überholt, was Schreker nicht von seiner Neugier und seinem Willen abhielt, diese zu fördern. Alois Hába und Ernst Křenek waren in den frühen 1920er-Jahren, Grete von Zieritz ab 1926 Schrekers Schüler. Als Lehrer regte er Aufführungen von Werken seiner Schüler bei den frühen Donaueschinger Musiktagen an.

Nach den Berliner Kompositionslehrern Busoni (*1866), Schreker (*1878) und Schönberg (*1874) trat eine junge Generation von um 1900 geborenen Komponisten an, die häufig deren Schüler waren. Diese Jungen provozierten in den 1920er-Jahren und versuchten trotz intensiver Kontakte untereinander sehr Unterschiedliches in ihren Werken.

Kurt Weill (1900–1950) nimmt eine für das zeitgenössische Theater mit Musik bezeichnende Position ein. Er war ab 1920 Schüler Busonis und aktualisierte dessen Opernästhetik in zuspitzender Weise. Durch die Zusammenarbeit mit zeitkritischen Literaten wie Georg Kaiser (*Der Protagonist*, 1926) und vor allem Bertolt Brecht wurde er bekannt. Brecht und Weill produzierten ab 1927 als erstes gemeinsames »Theaterstück mit Musik« *Die Dreigroschenoper*.¹³ Brecht verfolgte auch darin seine Idee des »epischen Theaters«, in dem das Publikum, statt in Illusionen gefangen zu sein, zu einem kritischen Nachdenken angeregt werden sollte. Diesem Ziel kam schon Busoni mit seinem *Arlecchino* zehn Jahre vorher nahe, freilich fehlte noch jede politische Pointierung. In der *Dreigroschenoper* ist die Schichtung historischer Anspielungen überaus komplex: Eine unterste Schicht bildet die genau 200 Jahre ältere Londoner, ebenfalls zeitkritische *Beggar's Opera* von John Gay mit der Musik von Johann Christoph Pepusch. Brecht legt sich in seiner Handlung historisch nicht exakt fest, auch wenn Anspielungen überwiegend auf das England der Viktorianischen Epoche hinweisen, aber durch das selbstverständliche Vorhandensein des modernen Verkehrs und der hochgradigen Industrialisierung auch auf die Gegenwart der 1920er-Jahre. Diese Brecht'schen Akzente griff Weill musikalisch auf, indem er auf Opernsänger verzichtete, sich auf singende Schauspieler beschränkte und vor allem seinen »Songstil« einsetzte. Eine Mischung aus Jazz, Blues und Tango dominiert insgesamt; es werden aber auch ironisch Operetten- und Opernklängen und selbst Musik aus der Zeit der *Beggar's Opera* heranzitiert, wenn Weill etwa den »Morgenchoral des Peachum« von Pepusch übernimmt oder mit einer barockisierenden Ouvertüre beginnt. Trotz – oder vielleicht gerade aufgrund – dieser

Buntheit in Handlung und Musik wurde *Die Dreigroschenoper* zum meistaufgeführten Theaterstück in Deutschland bis zum Jahr 1933. Noch radikaler als Zeitkritiker zeigten sich Brecht und Weill in ihrer Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Leipzig 1930). Das Stück spielte fiktiv in der Gegenwart der USA; es wandte sich gegen den Amerikanismus, musikalisch auch mit ironischen Zitaten gegen eine »klassische« Tradition, und es schließt als Fazit mit dem Text: »Können uns und euch und niemand helfen!«

Ernst Křenek (1900–1991) durchlebte wie kein anderer die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts voll Empathie, aber auch selbstkritischer Distanz. Er assimilierte in seinen Kompositionen eine Fülle von Gattungen und Stilrichtungen, schob vieles beiseite und verdrängte es doch nicht ganz – vergleichbar dem ebenfalls in einem langen Leben durch viele Stilschichten wandernden Maler Alfred Wickenburg (1885–1978). Diese Prozesse des Sich-Wandelns in bewegten Zeiten begann Křenek 1916 als Schüler Schrekers zunächst in Wien. 1920 wechselte er mit seinem Lehrer nach Berlin, ging 1923 in die Schweiz, dann nach Paris und wurde ab 1925 Assistent Paul Bekkers an der Oper von Kassel. Ebenso rastlos suchte er in diesen Jahren nach kompositorisch neuen Wegen. Sein 1. Streichquartett op. 6 erregte bei der Uraufführung 1921 Aufmerksamkeit durch eine forcierte Kontrapunktik, zu der ihn nach eigener Aussage das musiktheoretische Buch *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* von Ernst Kurth angeregt hatte, und er intensivierte dies in seinem 2. Streichquartett aus demselben Jahr noch weiter. Die Besetzung seiner 2. Sinfonie op. 12 von 1922 hingegen ist groß, und sie erinnert an Mahler. In seiner von ihm selbst gedichteten Oper *Der Sprung über den Schatten* (1923) wagte er als vermutlich erster deutscher Komponist von Kunstmusik den Sprung zu verbotenen Anklängen an Jazz-Amerikanismus und »Tanzmaschine«. Diese Konversion zur »anderen Seite« behielt er in seiner Operette *Bluff* oder im Einakter *Der Diktator* (1924/25) bei, auch in seinem Welterfolg *Jonny spielt auf* (dessen Handlung unter anderem in Paris spielt), uraufgeführt 1927 in Leipzig. Gründe für das große Interesse waren weniger die Anklänge an Jazz als der skandalös-aufregende Umstand, dass der Protagonist dieser Oper ein »Neger« war. In seinen beiden Suiten für Klavier op. 26 (1925) kommen an sich naheliegende Anspielungen auf aktuelle Tänze – wie in Hindemiths *Suite 1922* mit Shimmy, Boston und Ragtime – nicht vor, Křenek meidet aber ebenso französische Anregungen von Debussy oder Ravel. Unter dem Eindruck seiner Rückkehr nach Österreich 1928 schrieb er den Liederzyklus *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* op. 62. Allein in diesen zwölf Jahren seines langen Lebens wechselte Křenek mehrfach seine musikalische Orientierungsrichtung ausgehend von der Klangmagie Schrekers und Mahlers hin zur motorischen und formklaren »Es-Musik« Strawinskys. Seine Bewunderung für das Liedschaffen Schuberts schlug sich nun im *Reisebuch* nieder. Schubert sollte über alle weiteren stilistischen Umschwünge hinweg Křeneks zeitlebens unerreichbares Ideal bleiben.

Alois Hába (1893–1973) folgte ähnlich wie Křenek seinem Lehrer Schreker 1920 von Wien nach Berlin. Sein Innovationsdrang führte ihn aber in eine gänzlich andere Richtung als die meisten seiner Berliner Zeitgenossen. Der verbreitete Trend einer Abkehr

von kompositorischen Traditionen zeigt sich schon in Hábas frühem Bemühen, eine »unthematische« Musik ohne Wiederholung oder Variation einer Melodie zu schreiben, wobei er die von Busoni geforderte Konzentration auf die »Materialität« der Musik aber in einer noch radikaleren und eigenwilligeren Weise aufgriff. Bleibende Eindrücke aus seiner Kindheit hatten offensichtlich das gemeinsame Singen und Musizieren seiner Eltern und überhaupt der Leute in seinem Geburtsort Vizovice (Wisowitz) in Mähren hinterlassen. Diese Volksmusik mit Mikrointervallen unterschied sich von der gängigen Musiklehre, die er später kennenlernte. Hába wollte aber nicht heimatliche Volksmusik ins musikalische Milieu Berlins übertragen, es ging ihm vielmehr darum, eher abstrahierte Anregungen aus ihr für künstlerische Innovationen zu nützen, sie immer wieder in theoretischen Schriften zu erläutern und beharrlich weiterzuverfolgen. Bereits 1923 bei dem Fest der 1922 gegründeten Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in Salzburg erregte er Aufsehen durch sein vom Amar-Hindemith-Quartett aufgeführtes 3. Streichquartett op. 12. Schon zuvor war neben anderen Kompositionen eine Fantasie für Violine solo in einem Vierteltonsystem entstanden. Besondere Förderung fand der kühne Hába im Dirigenten Hermann Scherchen, der auch die Münchner Uraufführung seiner Oper nach eigenem Libretto *Matka* (»Die Mutter«, deutsch von Viktor Joss) leitete. Hába komponierte dafür nicht nur Musik in Mikrointervallen, sondern experimentierte auch mit neuen Techniken in der Darstellung, beispielsweise mit dem Ersetzen des herkömmlichen Bühnenbildes durch Filmprojektionen. Ab 1923 lehrte Hába auf Dauer in Prag am Konservatorium und engagierte sich für den Aufbau einer tschechischen Szene für Neue Musik.

»Schade, dass sie kein Mann ist, sie wird es sehr schwer haben«, urteilte Franz Schreker als ein Kenner der Komponistenszene, der seine Schülerin Grete von Zieritz (1899–2001) sehr schätzte. Anders als heute war von Zieritz bei Komponistentreffen und -tagungen nicht selten die einzige Frau unter vielen Kollegen. Nach einem Studium in den Fächern Klavier und Komposition (bei Roderich von Mojsisovics) in Graz, das sie mit besten Noten abgeschlossen hatte, wurden dort 1919 auch ihre *Japanischen Lieder* für Sopran und Klavier mit großem Erfolg aufgeführt. Danach ging sie nach Berlin zunächst zu Martin Krause, dann zu Schreker. Von Zieritz orientierte sich zunächst an Regers und Schrekers raffinierter Klanggestaltung und erweiterte dann ihren Horizont, ohne sich je auf einen bestimmten Stil allein festzulegen. Ihr Schaffen ist zunächst besonders reich an Liedern, später dominiert instrumentale Kammermusik in vielen Gattungen. Ihre einzige Oper *Adoree* (1928) blieb unaufgeführt. Ihr kompositionstechnisches Spektrum reicht bis hin zur Zwölftontechnik und Experimenten mit Vierteltonen, aber sie verließ selten jede tonale Bindung. In einzelnen Stilphasen weniger konsequent als Křenek, sondern von Anlässen inspiriert, strebte sie eine verständliche Ausdrucksmusik an. In jüngster Zeit gewinnen Persönlichkeit und Musik Grete von Zieritz' an öffentlicher Wertschätzung.

Ein beinahe noch bunteres Bild als der Schülerkreis um Schreker bietet der des 1925 von Wien nach Berlin an die Preußische Akademie der Künste berufenen Arnold

Schönberg. Aus Wien begleiteten ihn etwa Winfried Zillig, der 1927 Assistent Erich Kleibers an der Staatsoper wurde, und Josef Rufer. Diesem Kreis voller Berliner Aufbruchgeist schlossen sich weitere an: Walter Goehr, der schon 1925 einer der frühen Rundfunk-Komponisten war und 1931 seine einschlägige Oper *Malpopita* schrieb, oder Josef Zmigrod, der ebenfalls als Filmkomponist Karriere machen sollte. Ein besonders wechselvolles Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler, Förderer und Gefördertem entspann sich in Berlin zwischen Schönberg und Hanns Eisler (1898–1962).¹⁴ Der aus Leipzig stammende Eisler ging 1919 nach Wien und suchte Kontakt zur Wiener Schule. Schönberg war von seinen musikalischen Fähigkeiten und seiner menschlichen Sensibilität begeistert und förderte ihn in jeder Weise. Er erreichte auch die Drucklegung von Eislers atonaler und ausdrucksstarker Klaviersonate op.1 bei der Universal Edition. 1925 wandte sich auch Eisler nach Berlin, wo er unterrichtete. Er schloss sich der Gruppe kommunistischer Musiker an und lernte Bertolt Brecht kennen – ein politischer Schritt, der auch seine musikalische Einstellung veränderte. So äußerte Eisler Kritik an der Zwölftonmethode wegen deren fehlender gesellschaftlicher Relevanz. Nachdem dies Schönberg zu Ohren gekommen war und obwohl dieser gegenüber den Ideen der Arbeiterbewegung durchaus aufgeschlossen war, warf er Eisler in einem Brief vor, Eisler habe nicht nur ihn, sondern auch sich selbst als schöpferischen Musiker »verraten« (Brief vom 10. März 1926).¹⁵ Die kompositorische Reaktion auf Schönbergs Vorwurf lieferte Eisler in seinem *Tagebuch* op.9, einer »Kleinen Kantate« aus formal übersichtlichen, leicht verständlichen Sätzen, in der er unter dem Satztitle *Guter Rat* die *Internationale* und das Quartenmotiv aus Schönbergs *Kammersymphonie* op.9 zitiert, die er nicht gegeneinander stellt, sondern – als versöhnendes Signal – synthetisiert. 1927 bis 1929 engagierte sich Eisler dann als Pianist, Dirigent und Komponist in der zentralen Berliner Agitprop-Gruppe Das Rote Sprachrohr.

Walter Ruttmann schilderte das bewegte Leben Berlins in dem Film *Sinfonie der Großstadt* (1927). Charakteristisch an dem Titel sind der Akzent auf »Großstadt«, aber auch die Musikmetapher »Sinfonie«. Mit diesen Begriffen sucht er die schwer zu fassende, doch »stimmige« Einheit im Lebensgefühl und auch in der Musikwelt selbst mit ihrem vielfältigen, doch auf Innovatives hin akzentuierten Angebot zu treffen. In welchem Maß diese Berliner Atmosphäre andere deutsche Städte und vor allem junge, neugierige Künstler zu erfassen vermochte, zeigt sich wohl bei keinem Musiker deutlicher als bei dem aus Hanau gebürtigen Paul Hindemith (1895–1963) in seinem genialischen Drang nach Aufbruch. Er studierte am Frankfurter Hoch'schen Konservatorium Violine bei Adolf Rebner und Komposition bei Arnold Mendelssohn und Bernhard Sekles und machte als Komponist wie als Instrumentalist rasch Karriere. Bereits ab 1915 war er Konzertmeister an der Frankfurter Oper, im 1921 gegründeten Amar-Quartett spielte er Bratsche. Als Komponist erreichte er mit seinem 3. Streichquartett op.16, gespielt vom Amar-Quartett, bei den neu gegründeten Donaueschinger Musiktagen 1921 das Ansehen eines führenden jungen Komponisten. Bereits die Aufzählung einiger sehr unterschiedlicher Werke aus diesen Jahren zeigt Hindemiths erstaunlich breites Spektrum.

1921 komponierte er die Musik zum Bergfilm von Arnold Fanck *Im Kampf mit dem Berge* und vertonte zur gleichen Zeit im Rahmen eines Triptychons von Kurzoperen Oskar Kokoschkas 1907 entstandenes expressionistisches Theaterstück *Mörder, Hoffnung der Frauen*. Die prosaisch titulierte *Suite 1922* für Klavier spielt schon in Satzüberschriften auf die Musik- und Tanzmoden an: Marsch, Shimmy, Nachtstück, Boston, Ragtime. In eine ganz andere Richtung wandte sich Hindemith 1923 mit der Vertonung des Liederzyklus *Das Marienleben* von Rainer Maria Rilke (gedichtet 1912). Er arrangierte 1925 provokant gegen das Wagner-Erbe die Ouvertüre zum *Fliegenden Holländer* für Streichquartett, »wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt«. 1926 führte er seine Stücke für mechanisches Klavier (Welte-Mignon) und Orgel auf und brachte seine dreiaktige Oper *Cardillac* nach einer literarischen Vorlage von E. T. A. Hoffmann (Libretto von Ferdinand Lion) an der Dresdner Oper unter dem Dirigat von Fritz Busch zur Uraufführung. Sie hatte Erfolg – bezeichnend für die einmal mehr provokante Anlage auch dieses Stückes waren die negativen Zeitungskritiken, in denen Hindemith in wütendem Ton vorgehalten wurde, er habe zur romantischen Dichtung Hoffmanns eine völlig nüchterne Musik geschrieben, eine Diskrepanz, die Hindemith hier wie in anderen Stücken gezielt angestrebt hatte. Dies reizte freilich die Sensationslust und Neugierde des Publikums. Hindemith war so deutschlandweit als »Bürger-schreck« berühmt geworden. Kaum zufällig erhielt er 1927 einen Ruf nach Berlin als Professor an der Hochschule für Musik, wo man gerne Musiker mit ungewöhnlichen und neuen Impulsen aufnahm.

Der musikalisch an vielen Orten Deutschlands – nur nicht in Wien, wo er begraben liegt – tätige Hans Pfitzner (1869–1949) ist schwer einzuordnen. Nach seiner Zeit als Kompositionsprofessor an der Berliner Akademie der Künste wechselte er 1929 nach München an die dortige Akademie der Tonkunst. Auch durch seine Polemiken gegen Busoni und Bekker erregte er Aufsehen. Hier und auch sonst gab er sich ultrakonservativ. Er war auch aggressiv antisemitisch eingestellt und befürwortete von Anfang an den Nationalsozialismus. Thomas Mann, mit dem er ebenfalls Streit hatte, charakterisierte Pfitzner letztlich (1947) als »treudeutsch und bitterböse«. Mit seinen Opern *Der arme Heinrich* (1895) und *Die Rose vom Liebesgarten* (UA 1901, 1905 von Mahler an der Wiener Hofoper aufgeführt) sowie mit seinen Liedern war er früh erfolgreich und gewann ein hohes Ansehen in deutschen, auch jüdischen Musikerkreisen. Pfitzner lehnte alles pointiert Neue strikt ab, sei es die Avantgarde der Wiener Schule oder Busonis »junge Klassizität«, aber auch die »andere Seite« einer Musik für ein neuartiges Gesellschaftsleben. So gilt er als ein letzter Romantiker. Tatsächlich war Pfitzner ein großer Verehrer der deutschen Romantik in der Dichtung Eichendorffs und E. T. A. Hoffmanns und in der Musik besonders Robert Schumanns. Auf diese Weise ist sein auch im eigenen Komponieren bewahrender Sinn anders zu verstehen als der des fast gleichaltrigen Richard Strauss. Pfitzner blickt auch über die deutsche Romantik hinaus in der Musikgeschichte zurück. So interessiert er sich für Giovanni Pierluigi da Palestrina, der für ihn nicht nur durch Debatten des Tridentinischen Konzils ein Vorbild für die Rettung

von Kunst ist, sondern mit seiner Musik auch auf die Bewegung des Cäcilianismus maßgeblich einwirkte, die im Widerspruch zur Romantik stand. Sein eigener innerer Widerspruch in der Wahl der Vorbilder bestimmte Pfitzners Persönlichkeit in irritierender Weise. Aber er vermochte diesen Widerspruch in der Allegorie des Musikalisch-Schöpferischen zum Kunstwerk zu formen: in seiner Oper *Palestrina* (München 1917), ein Werk, das neben seinen Liedern im Repertoire geblieben ist. Im Finale des ersten Aktes findet der sich niedergeschlagen führende Palestrina plötzlich zu seiner Kreativität zurück. Pfitzner wählte aus Palestrinas *Missa Papae Marcelli* einen melodischen Ansatz, den er aber nicht bei einem Zitat belässt, sondern zu einem ans befreiende Licht strömenden Fluss überhöht, der stilistisch weit über den »stile antico« hinaus zu einer Musiksphäre führt, die sich Pfitzner für seine Gegenwart gewünscht haben mag – aber doch im Bewusstsein von deren Unerreichbarkeit. Dies wird auch in seiner sehr anspruchsvoll durchgearbeiteten Musik deutlich. Dafür setzt bereits 1921 seine groß angelegte Kantate für Solostimmen, Chor und Orchester *Von deutscher Seele* ein Zeichen: Die Kantate ist kein nationales Propagandawerk, sondern spürt in Texten von Joseph von Eichendorff den Themen von Nacht, Todesgedanken und Verzicht in einem aufgewühlten musikalischen Verlauf nach und gibt so einen Eindruck von Pfitzners »romantischer« innerer Zerrissenheit.

Wien als Ort gegensätzlicher Traditionen

Beim Bewahren eines »musikalischen Erbes« ging es nicht nur um das der Wiener Klassik und um ein Weiterführen einer Tradition von Beethoven über Brahms und Bruckner zum sinfonischen Stil von Richard Strauss oder um das der Wiener Operette, sondern auch um die Avantgarde der Vorkriegszeit und speziell um eine dynamische Weiterentwicklung der »Wiener Schule« Arnold Schönbergs. Nach seinem Umzug von Mödling bei Wien nach Berlin 1925 war Schönberg bemüht, neue und auch die alten Schüler um sich zu scharen. Dabei achtete er sehr auf kompositorische und persönliche Linientreue seiner Adepten.

Wie sich im Falle Hanns Eislers noch nicht in Wien, aber dann in Berlin zeigen sollte, konnten Schönberg kompositorische Abwege eines geförderten Schülers sehr aufbringen. Bei einem anderen seiner frühen Schüler, dem keineswegs sozialistisch gesinnten, vornehm bürgerlichen Egon Wellesz (1885–1974) äußerte sich sehr früh eine Neugierde auf das, was sich kompositorisch in der Berliner Szene tat. Wellesz war ein junger Intellektueller, promovierter Musikwissenschaftler mit vielen Kontakten. Bereits 1919 publizierte er in *Die neue deutsche Kunstschau* seine *Gedanken über die neue Musik*, die allerdings Busoni inhaltlich viel näher standen als Schönberg.¹⁶ So forderte Wellesz: »Was der heutigen Generation not tut, ist eine Lehre, die auch zum Erfassen einer sinnvollen Ausbildung des Melodischen befähigt.« Er verweist als Vorbilder auf die antiken Griechen, auf die Orientalen und den gregorianischen Choral. Im Weiteren fordert er auch, »den Sinn für das Einfache und Große des Ausdrucks« wieder zu wecken, und