

Generationen. Insbesondere Literaturhistoriker widmeten sich intensiv methodischen Überlegungen und manches, was sie erörterten und formulierten, läßt sich wohl auf „Musikkulturen“ übertragen.

Weitgehende Übereinstimmung scheint in der Auffassung zu bestehen, daß bereits dadurch, daß ein Kunstwerk fixiert und mithin für einen theoretisch unendlichen Zeitraum konserviert wird, Geschichtlichkeit sich konstituiert, das Werk eine latente oder potentielle Geschichte gewinne². Diese ist relativ unabhängig von der Rezeption des Artefaktes, also auch von der Reflexionsbereitschaft eines Publikums, wieweil beide Faktoren durchaus von Bedeutung dafür sind, ob man jene Werke z. B. in eine zu schreibende Geschichte aufnimmt.

In der Literaturwissenschaft geht man selbstverständlich von schriftlich überlieferten Werken aus, und insoweit sind die Ergebnisse der Methoden-Diskussion ohne Zweifel auf die historische Musikwissenschaft und ihren Forschungsgegenstand übertragbar. Wie aber, so bleibt zu fragen, steht es mit der Geschichtlichkeit in jenen Kulturen, in denen man Musikwerke entweder gar nicht oder nur gelegentlich (und oftmals auch noch bruchstückhaft) notiert? Daß sie, sofern ausschließlich mündlich überliefert, nicht bereits durch den Schöpfungsakt eine im Prinzip ewig währende Existenz gewinnen, vielmehr nur solange leben, wie sie rezipiert werden, um danach wieder in den Zustand des Nicht-Seins zurückzufallen, markiert den absoluten Gegensatz zu den Gegebenheiten im Abendland, wo die Werke wegen ihrer schriftlichen Fixierung der Rezeption durch ein Publikum gar nicht bedürfen und dennoch existieren. Gibt es also Geschichtlichkeit auch in Kulturen, deren Angehörige sich der Tradition und deren geschichtlicher Dimension in einer uns völlig fremden Weise bewußt sind, die musikalische Werke nicht als Artefakte für spätere Generationen konservieren, indessen durch Gewährung oder Verweigerung der Rezeption über die Existenz der Musik und deren Lebensfähigkeit ganz unmittelbar entscheiden? Oder mangelt es an der Geschichtlichkeit deswegen, weil man die Werke nicht schriftlich überliefert; mit anderen Worten: entscheidet allein das Kriterium der Notenschrift, ob wir einer Musikkultur die Qualität „Geschichtlichkeit“ zumessen?

Von besonderer Bedeutung für jede historisch orientierte Forschung ist die Quellenlage und diese bereitet wohl dem Musikethnologen die größten Probleme. In der Regel dürfte es ihm allenfalls gelingen, Teilaspekte des Gesamtphänomens „Geschichtlichkeit“ dokumentarisch zu erfassen und zu beleuchten, etwa die Entstehung eines Stückes oder dessen Wirkungsgeschichte, doch fügen sich solche Bruchstücke nur selten zu einem lückenlosen Bild dessen, was Musik zu einer bestimmten Zeit in einer Kultur bedeutet.

Es bleibt zu hoffen, daß die hier zusammengestellten Beiträge auch Aufschluß darüber geben, wo Musikhistoriker und Musikethnologen sich gleichen oder sich zumindest mit ähnlichen Problemen konfrontiert sehen, und wo sie gezwungen sind, aufgrund unterschiedlicher Quellenlage spezifische Arbeitshypothesen und Methoden zu entwickeln. Eine solche Bestandsaufnahme dürfte nicht nur für das Verhältnis der beiden Teildisziplinen zueinander innerhalb des deutschen Bildungssystems von Bedeutung sein, sondern auch im Hinblick auf internationale Tendenzen einer umfassenden Musikforschung, die alle Aspekte der musikalischen Produktion und alle Kulturen der Welt einbezieht.

Friedhelm Krummacher

Zeitstruktur und Kunstanspruch Über Geschichtlichkeit in europäischer Musik

Über Verlust an Geschichte oder Interesse an ihr wird – in wechselnder Intonation – bis zum Überdruß geredet. Und solche Behauptungen könnten den Verdacht nähren, Geschichte werde dabei als Eigenschaft beansprucht, die aus durchsichtigen Motiven entweder zu verteidigen oder zu scheuen sei. Auch ein Musikhistoriker mag sich dann vom historischen Status seines Gegenstandes – statt ihn gelassen hinzunehmen – mitunter eher irritiert fühlen. Umgekehrt dürfte sich für einen Musikethnologen die Konsequenz aufdrängen, Geschichtlichkeit sei auch für außereuropäische Musik als eigene

² Vgl. J. Söring, *Zur poetischen Erfahrung von ‚Geschichtlichkeit‘*, in: *Probleme der Literaturgeschichtsschreibung* (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 10), hrsg. von W. Haubrichs, Göttingen 1979, S. 31–64, hier S. 41ff.

Qualität in Anspruch zu nehmen, um ihr einen Platz in der aktuellen Diskussion zu sichern. Denn je mehr Historizität als Kriterium musikalischer Bedeutsamkeit erscheint, um so eher wäre auch Musik Außereuropas gegen das Verdikt des Inferioren abzusichern, das in einem Mangel an Geschichte liegen könnte¹.

Freilich könnte es auch ein eurozentrisches Vorurteil bedeuten, wollte man außereuropäischen Kulturen ein gleiches Gewicht – um nicht von Ballast zu sprechen – an Geschichtlichkeit zumuten, wie es offenbar zur Kunstmusik Europas gehört. Ein solcher Versuch könnte auch für die Tendenz zeugen, die Musikethnologie und ihren Gegenstand nach wie vor der Herrschaft von Begriffen unterzuordnen, die sich aus europäischer Konvention herleiten. Zu fragen wäre dagegen, ob der Besitz von Historie einen Wert bilde, der postuliert oder verteidigt zu werden verdient. Und zu überlegen wäre, ob sich ein derartiger Versuch sachlich rechtfertigt und wissenschaftlich lohnt. Eher ließe sich also erwägen, ob nicht Geschichte für Musik auch eine Last ausmachen kann, deren Fehlen für eine Wissenschaft, die von solcher Musik handelt, eigene Chancen und Aussichten freilegt.

Redet man von Historizität in europäischer Musik, so wird es fast unvermeidlich, das Gespräch auf Kunstmusik zu konzentrieren. Und andererseits ließe sich für außereuropäische Kunstmusik am ehesten ein historischer Charakter diskutieren. Das heißt nicht etwa, Volksmusik schlechthin existiere außerhalb aller Geschichte. Soweit sie aber – auch in Europa – in älterer Zeit selbstverständlicher Usus war, ist sie heute nur schwer greifbar. Und je mehr sie in der Neuzeit faßbar wird, desto deutlicher steht sie dann im Gefolge – oder im Schatten – der historischen Kunstmusik. So vielfältig die Wechselbeziehungen sein mögen, so wenig markiert primär die Volksmusik die Problematik historischer Dimensionen in europäischer Musik. Damit werden zwar Grenzen und Gegensätze schärfer umrissen. Will man aber konträre Probleme diskutieren, so dürfte ihre Kontrastierung für eine Auseinandersetzung nützlicher sein als die Suche nach vagen Analogien oder scheinbaren Gemeinsamkeiten.

I. Zum Begriff der Geschichtlichkeit

Wenig aussichtsvoll scheint der Versuch zu sein, den Terminus Geschichtlichkeit für die Musikhistorie primär von der philosophischen Terminologie aus zu bestimmen. Denn während die Vokabel Geschichtlichkeit in der Philosophiegeschichte relativ spät begegnet, wurde sie zu einem aktuellen und zentralen Begriff erst in neuerer Zeit². Das Wort wird offenbar zuerst in Hegels Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie verwendet, wo es freilich nur sporadisch auftritt. Es meint einerseits das Wissen von Geschichtlichkeit in der griechischen Philosophie und andererseits die geschichtliche Wirklichkeit Jesu Christi³. So verschieden beides zu sein scheint, so sehr werden beidemal Momente bezeichnet, die zur Verflechtung des Geistes mit seiner Geschichte gehören. Ähnlich wurde das Wort in der Hegelschule benutzt, ohne wohl zu einem fest definierten Begriff zu werden. Eine andere Fassung erhielt es erst bei Dilthey, in dessen Lebensphilosophie Geschichtlichkeit die eine Dimension des menschlichen Seins umschreibt⁴. Als Pendant zur Lebendigkeit bildet sie eine der Kategorien, mit denen die Möglichkeiten des Lebens erfaßt werden. Von hier leitet sich nicht nur der oft vage Wortgebrauch in der wissenschaftlichen Umgangssprache ab. Auf Dilthey bezog sich auch die neue

¹ Vgl. dazu A. Schneider, *Die Geschichtlichkeit der Kunst und die außereuropäische Musik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 24 (1979), S. 11–74. Schneiders Kritik zielt mit einer Fülle von Zitaten und Argumenten auf das Verfahren der Musikhistoriker, durch „Reduktion“ von Begriffen der außereuropäischen Musik „Geschichtlichkeit“ vorzuenthalten (vgl. a. a. O., S. 25ff. und 67ff.). Zwar setzt sich die folgende Skizze einer gleichen Kritik aus, doch bedeutet die Eingrenzung eines Begriffs nicht notwendig ein Werturteil. Im Kontext dieses Symposiums ist zunächst Geschichtlichkeit als Begriff zu fassen, der spezifische Momente europäischer Musik trifft.

² Vgl. L. von Renthe-Fink, Artikel *Geschichtlichkeit*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. Ritter, Band 3, Darmstadt 1974, Sp. 404–408; ders., *Geschichtlichkeit. Ihr terminologischer und begrifflicher Ursprung bei Hegel, Haym, Dilthey und Yorck*, Göttingen 1964; G. Bauer, *Geschichtlichkeit. Wege und Irrwege eines Begriffs*, Berlin 1963. Vgl. insgesamt auch A. Schneider, a. a. O. (wie Anm. 1), S. 13–21.

³ G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, hrsg. von G. Irritz, Leipzig 1971, Band 1, S. 266 sowie Band 3, S. 50; obwohl das Wort hier eine Ausnahme bleibt, meint es doch Sachverhalte, die für Hegels Denken zentral sind.

⁴ Vgl. W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Band 1, Berlin und Leipzig 1924, S. 273 und 349; ferner vgl. *Briefwechsel zwischen W. Dilthey und dem Grafen Paul Yorck von Wartenburg 1877–1897*, hrsg. von S. von der Schulenburg, Halle a. d. S. 1923; K. Jaspers, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, München 1963, S. 50ff.; M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen ¹²1972, S. 382ff., 397ff.

Bestimmung, die der Begriff Geschichtlichkeit dann in der Existenzphilosophie bei Heidegger und Jaspers erhielt.

Wollte man den Terminus auf eine seiner philosophischen Bedeutungen eingrenzen, so müßte man sich nicht nur für einen Ansatz entscheiden, der seinerseits geschichtlich begrenzte Geltung hätte. Vielmehr wäre der Begriff dann schwer für die Frage nutzbar zu machen, was Geschichtlichkeit für Musik bedeute. Obwohl der Terminus aber in der Philosophie erst spät definiert wurde, meint er dennoch Befunde der Geschichte, die nicht nur weit zurückgreifen. Er umschreibt vielmehr nur eine Seite des philosophischen Themas, das als Problem der Geschichte früher ansetzt. Und es ist demnach kein Zufall, wenn das Wort zuerst bei Hegel zu belegen ist, dessen Denken die systematische Entfaltung des Geistes mit der historischen Dimension zu vermitteln trachtet. Wo sich freilich die Geschichtsphilosophie auch auf die Geschichte von Kunst richtete, da zog sie erst spät auch die Geschichte von Musik heran. Und orientierte sie sich dann an neuzeitlicher Kunstmusik, so setzte sie bereits bei recht späten Phasen historischer Musik an. Eine solche Reflexion der Musikgeschichte, die ihrerseits ästhetisch geprägt ist, hat indes schon Geschichtlichkeit als Gegebenheit zur Voraussetzung: sie muß entstanden sein, ehe sie zum Problem wurde⁵. Auf der anderen Seite hat sich die Historiographie europäischer Musik lange kaum um die theoretische Verfassung ihres Gegenstandes bemühen müssen. Soweit man sich von selbstverständlichen Grundlagen der Geschichtsphilosophie getragen fühlte, ließ sich Geschichtlichkeit als fraglose Prämisse der Geschichtsschreibung annehmen. So wichtig eine terminologische Klärung für die historische Musikforschung wäre, so wenig ergäbe sie allein für eine Debatte, die auf ein anderes Verhältnis zur Geschichte in außereuropäischer Musik zielt. Näher als eine Definition von Begriffen liegt dann der Versuch, mit der Beschreibung von Kennzeichen der Geschichtlichkeit anzusetzen, die sich in europäischer Musik ausgebildet haben. Und man muß kaum hinzufügen, daß der Hinweis auf geschichtliche Züge keine rudimentäre Skizze von Musikgeschichte meint.

Die Feststellung zunächst, der außereuropäischen Musik komme nicht jene Historizität zu, die in Europa seit dem Mittelalter entstand, bedeutet keinen Mangel, sondern eine Eingrenzung. Falls zu Geschichtlichkeit die Vorstellung geschichtlicher Erinnerung gehört, so ist sie an die Chance zur Überlieferung von Musik gebunden. Und es ist die Möglichkeit der Überlieferung, die ihrerseits die Fähigkeit zu schriftlicher Fixierung voraussetzt. So selbstverständlich diese Bedingung wirkt, so wenig genügt sie allerdings, um Geschichtlichkeit zu konstituieren. Ansätze zur Schriftlichkeit sind auch außerhalb Europas gegeben, in europäischer Musik hat sich Notation erst schrittweise entwickelt, und unendlich viel Musik ist schriftlich überliefert, die dennoch kaum Geschichtlichkeit vollauf hat. Offenbar ist jedoch die Aufgabe der schriftlichen Fixierung vom Zeitcharakter der Musik nicht zu trennen. Erst wo es zum Problem wird, den flüchtigen Ablauf von Tönen festzuhalten, ist Musik im zeitlichen Progressus nicht nur vage zu erinnern. Zur Geschichtlichkeit gehört also eine Notierung, die nicht nur ungefähre Hinweise gibt, sondern eine hinreichende Vergegenwärtigung sichert. Und ihr Korrelat ist dann ein Bedürfnis der Fixierung, wie es als Intention zur kompositorisch bewußten Setzung hinzugehört.

Schon hier ließe sich einwenden, solche Kriterien gingen von europäischen Vorstellungen aus und kämen einer eurozentrischen Beengung gleich. Sie gelten in der Tat primär für europäische Traditionen, doch bedeutet die Eingrenzung keine Verengung, sofern sie weitere Kennzeichen der Sache umreißt. Eine engere Fassung des Begriffs muß also nicht europäische Beschränkung verraten. Eher deutet sie darauf hin, daß Geschichtlichkeit eine Kategorie bildet, deren Problematik ganz erst für komponierte Musik Europas und nicht für Musik schlechthin geltend zu machen ist.

Es scheint sich von selbst zu verstehen, daß alle Musik insofern geschichtlich ist, als sie vergänglich oder – minder emphatisch – dem Wandel ausgesetzt ist. Und man könnte ergänzen, geschichtlich sei Musik von vornherein, weil sie als musikalische Zeit auch Teil der geschichtlichen Zeit wäre. So wenig aber die historische Zeit mit der realen Zeit zu identifizieren ist, so wenig deckt sich mit beidem der

⁵ Während die Systemästhetik seit Hegel, wo sie über Geschichte von Musik reflektierte, kaum auf frühe Geschichtsphasen zurückgehen konnte, durfte die Musikgeschichtsschreibung seit Kiesewetter, C. von Winterfeld oder Ambros auf geschichtsphilosophische Voraussetzungen vertrauen, ohne den Begriff der Geschichtlichkeit eigens explizieren zu müssen.

Zeitbegriff der Musik⁶. Musikalische Zeit setzt zwar die physikalische Zeit voraus, die auch Prämisse der geschichtlichen Zeit ist. Sie bestimmt sich darüber hinaus aber nicht nur als subjektive Erlebniszeit, sondern als bewußt geformter Zeitverlauf. Der abstrakte Begriff Zeit meint also zu Verschiedenes, um eine Kongruenz zu gewährleisten. Man könnte wohl meinen, auch außereuropäische Musik sei eo ipso geschichtlich, da sie sich in geschichtlicher Zeit entfalte. Das aber würde bedingen, daß der bloße Zeitablauf von Musik genüge, um den Begriff der Geschichtlichkeit zu erfüllen. Reicht aber dieses Kriterium nicht aus, so würde die Annahme erst triftig, wenn man die musikalische Formung der Zeit zum primären Kennzeichen der Geschichtlichkeit macht. Doch wäre diese Sicht eher eurozentrisch, indem sie von einem Vorrang bewußt geformter Zeit ausginge, wie er für außereuropäische Musik fraglich ist.

Um den Status der Geschichtlichkeit auch für europäische Musik zu erfassen, genügt weder ein Rekurs nur auf den Zeitcharakter von Musik noch allein das Kriterium ihrer Schriftlichkeit. Am Zusammenhang der Momente wird erst einsichtig, was Geschichtlichkeit für komponierte Musik besagt. Musik hat an Geschichtlichkeit offenbar teil, falls sich in ihr das Faktum des Verlaufs in der realen Zeit als bewußt geformter Zeitverlauf reflektiert. Wird der Zeitablauf musikalisch geformt, so verweist er auf die Differenz zwischen realer und musikalischer Zeit. Und diese Differenz löst – wo sie bewußt wird – mit dem Formprozeß den Bedarf der Notierung aus. Es mag auch an Zufällen der Überlieferung liegen, wenn dieser Zusammenhang kaum in Zeugnissen der Antike resultierte, obwohl der Zeitbegriff zum Thema der Philosophie wurde. Daß sich aber geschichtliches Bewußtsein von Musik ausbilden konnte, ist auch in Vorgaben des christlichen Glaubens begründet, der zwischen Altem Bund und Erwartung des Künftigen ein eigenes Geschichtsbewußtsein weckte. Es ist kein Zufall, daß sich am Repertoire des Chorals die Möglichkeiten der Notation wie die der Mehrstimmigkeit entfalteten. Zwar wurde der Choral weniger als Musik allein denn als liturgisches Formular erinnert, doch entstanden mit ihm Traditionen der Überlieferung, die auf der Notierung basierten. Und entwickelte sich an ihm die Mehrstimmigkeit, so schärfte die Wahl zwischen Möglichkeiten des Tonsatzes das Bewußtsein des zu füllenden Zeitablaufs. Dazu zählen das rhythmische Gefüge, der tonale Zusammenhang, der Verrat an Klauseln: Im Beginn des Satzes werden Verlauf und Schluß absehbar. Indizien des Geschichtsbewußtseins, das mit der Disposition des Satzes im Mittelalter entstand, sind der Gang der Kompositionsgeschichte und ein theoretisches Denken, das auf tradierte Exempla zurückgriff.

Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit der Musik sind also nicht nur verbal verbunden, sondern sachlich und historisch verschränkt. Der flüchtige Ablauf von Tönen in der Zeit drängte zu seiner Fixierung, sofern ein Bedarf danach aufkam. Und je genauer die Notierung den Verlauf festhielt, desto mehr wirkte sie auf ein Komponieren zurück, das zwischen Möglichkeiten zu wählen vermochte. Solche Möglichkeiten konnten aber historische Stadien bilden, auch wenn sie nicht länger in geschichtlicher Erinnerung blieben. Je komplexer sie wurden, desto weiter wirkten sie über den Raum ihrer Entstehung hinaus, um dann Traditionen auszubilden.

Zum Begriff der Geschichtlichkeit scheint allerdings mehr zu gehören als Verfügen über Zeit, Fixierung des Ablaufs, Erinnerung des Gewesenen oder Bewahren der Überlieferung. Zugleich drängt sich der Gedanke an Momente wie Dauer, Bestand oder Fortwirkung auf, die eher in die Zukunft weisen. Es bedurfte freilich weiterer Erfahrung, bis solche Kriterien in das Komponieren selbst eingreifen konnten, um damit Geschichtlichkeit durchaus zu prägen.

II. *Geschichtlichkeit und Musikgeschichte*

Vor einem Geschichtsbewußtsein, das eine Kette von historischen Phasen überblickt, steht offenbar ein Stadium, dem Historie kaum schon derart präsent ist. Die Geschichte des Komponierens setzt gleichwohl dort ein, wo eine Stufe auf der ihr vorangehenden basiert, während frühere Phasen schon wieder zurücktreten. Obwohl das historische Gedächtnis lange kaum über die eigene Vorzeit zurückreichte, beschränkte es sich doch nicht auf die vage Anrufung historischer Autoritäten. Die Theorie vielmehr, die ihre Lehre an älteren Mustern demonstrierte, verhielt sich nicht regressiv,

⁶ Dazu vgl. G. Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Band 1–2, Paris 1949; W. Wiora, *Musik als Zeitkunst*, in: *Mf* 10 (1957), S. 15–28; H. H. Dräger, Artikel *Musik-Ästhetik*, in: *MGG* 9 (1961), besonders Sp. 1019ff.

sondern erfüllte damit die Aufgabe, Erinnerung und Kontinuität zu wahren. Auch eine Phase also, in der nur die nähere Vergangenheit präsent blieb, markierte in der Bildung von Tradition eine erste Form von Geschichtlichkeit. Und dieses Geschichtsbewußtsein, das selbstgewiß auf die Gegenwart als Kulmination von Musik sah, hatte kaum gebrochen – trotz mancher Zäsuren – langehin Bestand. Freilich weitete es sich stufenweise auch aus⁷.

Daß Petrucci den Notendruck nutzte, um gleichsam Musterkollektionen zu edieren, machte solche Werke weiter und länger präsent als andere Musik zuvor. Wenn sich in den europäischen Ländern unterschiedliche Gattungen und Formen entwickelten (wie mit Madrigal, Chanson und Lied), so standen sie nicht unbezogen nebeneinander, sondern boten sich in gedruckter Verbreitung als Möglichkeiten an, die ihre eigene historische Kontinuität erhielten. Ebenso trug die Ausbildung instrumentaler Musik mit eigener Idiomatik zur Differenzierung von Alternativen bei, die in eigenen Traditionen in Erscheinung traten. Mit der Reformation entfiel zugleich ein Stück Gemeinsamkeit, die bisher die liturgischen Formulare verband. Und mit der Aufgabe des bewahrenden Lobes in der Musik kreuzte sich die aktualisierende Wortauslegung, die den lutherischen Musikbegriff bestimmte. Je größer also die Pluralität der Möglichkeiten von Musik nebeneinander wurde, um so mehr konnte das ein Bewußtsein für ihre eigenen Traditionen wie für ihren historischen Wechsel wecken. Und im Gefolge der Renaissance entstanden weitere Dimensionen von Geschichtsbewußtsein.

Die Auseinandersetzung mit antiker Musik vermochte zwar kaum eine neue Stufe von Geschichtlichkeit zu bestimmen. Einen prinzipiellen Spalt jedoch bedeutete als Konsequenz des *stile nuovo* mit seinen satztechnischen Neuerungen die gleichzeitige Definition einer Musik, die sich als *stile antico* bestimmte. Das Maß an Geschichtsbewußtsein, das damit entstand, ist kaum zu überschätzen. Wie nie zuvor blieb neben jeweils aktueller Musik eine ältere Phase präsent, die zugleich immer weiter zurück rückte. Seither konnte ein Komponist gleichsam mit zwei Sprachen reden, und die Theorie suchte ihre Modelle in einer immer entlegeneren Praxis. Aktuelles Komponieren und theoretische Definition gerieten in eine historische Spannung. Die Wahl zwischen den Stilen war zwar auch von der sozialen oder liturgischen Funktion der Gattungen und Texte abhängig. Doch forderte der *stile antico*, wo nicht nur Schulzwecke verfolgt wurden, den Komponisten zur aktuellen Integration heraus, die mit wachsendem Abstand schwieriger wurde. Während das *Florilegium Portense* in Bachs Zeit als funktionale Musik präsent blieb, ist Bachs Spätwerk Dokument der kompositorischen Auseinandersetzung mit historischer Musik. Und Palestrinas Werk dürfte zuerst eine kaum unterbrochene Rezeptionsgeschichte beanspruchen können. Freilich ging diese Rezeption kaum von einer kompositorischen Intention aus, wie sie noch den Zeitgenossen Bachs – anders als Bach selbst – fremd gewesen wäre. Dennoch tritt hier eine Ambivalenz der Geschichtlichkeit hervor: Wo Musik im *stile antico* erinnert wurde, konnte sie in ihrer Rezeption historische Wirkung unabhängig von einer Intention des Autors erhalten. Und erweiterte sich einerseits das Spektrum der Stile als Schreibarten, so wurde andererseits die kompositorische Arbeit durch normative Traditionen belastet.

Der *stile antico* bestimmt aber gegenüber dem *stile nuovo* nicht nur ein neues Maß an Geschichtlichkeit, sondern dieses Geschichtsbewußtsein ist auch mit dem Zeitcharakter von Musik verkettet. Paart sich mit dem *stile nuovo* ein neuer Taktbegriff, so gehört zum *stile antico* der Mensuraltakt. Mit der Konkurrenz der Stile standen Alternativen der Zeitgestaltung nebeneinander. Sie verweisen nicht nur auf verschiedene Geschichtsphasen, sondern lassen die Wahl zwischen konträren Arten der Zeitgestaltung. So prägnant der Zeitverlauf im Taktsystem akzentuiert wurde, so anders nahm sich dagegen der Zeitstrom im Mensuralsystem aus. Der Umgang mit geformter Zeit ist also mit der Geschichtlichkeit der Musik verbunden. Je komplexer der Ablauf der Zeit musikalisch zu formen ist, desto differenzierter wird Geschichtlichkeit als Erinnerung und als Entwurf bewußt.

Solche Schwierigkeiten hinterlassen ihre Spuren in der Theorie, und sie begegnen zumal im aufgeklärten Denken seit Mattheson. Sie bestimmen freilich weniger den englischen Sensualismus, der von angeborenen Konstanten der Natur ausging. Und sie prägen auch kaum die französische Diskussion der Aufklärung, die sich auf den Geschmack als gesellschaftliches Vermögen richtete. Die Auseinandersetzung Kants mit diesen Vorgaben war es, die mit der Frage nach dem Kunstrang von Musik auch ihre Geschichtlichkeit neu akzentuierte. Zwar wurde zunächst ein erkenntnistheoretisches

⁷ Wo im weiteren an einzelne Momente von Geschichtlichkeit erinnert wird, brauchen diese Hinweise nicht belegt zu werden.

Problem exponiert, indem nach den Bedingungen für die Orientierung des Menschen in der Umwelt gefragt wurde. Ohne primär auf Geschichte – oder gar die von Kunst – abzielen, implizierte die Fragestellung weitere Konsequenzen. Daß Zeit und Raum für Kant zu notwendigen Voraussetzungen des Erkennens werden, ist ebenso symptomatisch wie die Notwendigkeit, zwischen theoretischem und praktischem Vermögen – also zwischen Erkenntniskritik und Moralphilosophie – die Urteilskraft als vermittelnde Instanz anzusetzen, die zwar Kunst nicht allein, aber doch in der Konsequenz zum Ziel hat⁸. Die Frage nämlich, welche Gegenstände eine Balance von Verstand und Einbildungskraft evozieren, führte auf Werke der Kunst hin. Und sie zielte zugleich auf die Qualitäten, die Werke erst zu Kunst zu machen. Daß Kunst zum Gegenstand kritischer Philosophie wird, ist ebenso Indiz ihres geschichtlichen Status wie der Vergleich der Künste nach ihrem Wert. Gewiß tendierte Kant zu skeptischer Wertung der Musik als bloß angenehmer Kunst, deren Sinneseindrücke zu flüchtig seien, um der Reflexion Halt zu bieten. Der Mangel an Haltbarkeit würde es also begründen, daß der Musik Kontingenz und damit Geschichtlichkeit abgingen. Sollte aber Musik dennoch schöne Kunst sein, so hinge dies von der Relation ihrer Ereignisse ab. Die „mathematische Form“ nämlich, die allein der Reflexion ein Kriterium des Schönen gäbe, hat nach Kant zwar keinen Anteil am Sinnenreiz der Musik. Ihr Begriff meint jedoch simultane und sukzessive Beziehungen von Tönen in der Zeit⁹. In ihrem Gefüge läge also die Chance der Musik als Kunst, die dann als begriffslose Sprache ästhetische Ideen vermitteln könnte. So erst würde Musik als Kunst Dauer in Zeit und Geschichte erreichen: je mehr sie Zeit gestaltet, um so mehr gewinnt sie ästhetischen und damit historischen Rang. Die ästhetisch geformte Zeit ist Bedingung der Geschichtlichkeit. Kants skeptische Frage nennt also Bedingungen, die reine Musik ohne Rückhalt in begrifflicher Sprache erfüllen müßte, um schöne Kunst zu sein. Ihren transitorischen Charakter kann sie nur als Formprozeß in der Zeit überwinden. Das erst gibt ihr Kunstrang, der der Erinnerung fähig ist und Geschichtlichkeit begründet.

Obwohl Kants Denken nicht vorab auf Geschichte und Kunst zielte, hat es für die Kunst doch Geschichte gemacht. Zwar ist es nicht leicht, greifbare Verbindungen zur Musikgeschichte aufzudecken. Es wäre aber auch müßig, nur Kants Kunstferne zu bedauern. Denn die Frage, die er stellte, hat gewirkt – zunächst intern in der Philosophie, dann als Anlaß zur Ausbildung der Ästhetik als Disziplin und weiter in vielfacher Vermittlung über die Kritik und Theorie bis zur Kompositionsgeschichte. Schon vor Kant stellte sich für Forkel etwa die Frage, wie ein absolut Schönes zu begründen sei, wenn die Kenntnis anderer historischer oder ethnischer Musikformen zu Einschränkungen nötigte¹⁰. Dieser Zwang zur Begründung, auf den auch Kant verwies, hat fortan die Debatten gelenkt. Ging es für Forkel als Historiker darum, im Begriff des Schönen ein leitendes Prinzip der Musikgeschichte zu finden, so war er kenntnisreich genug, um andere Arten von Musik nicht zu ignorieren. Je weniger er sie verkannte, um so heikler wurde die Begründung des Schönen, die Forkel durch den Begriff relativer Schönheit einschränken mußte. Und dieses Problem hat sich durch das 19. Jahrhundert hin und weiter noch erhalten.

Es war dieser Zwiespalt, der bei Hegel ebenso eine Lösung fand wie die kritische Frage Kants. Denn Hegels Ansatz macht zuerst den Versuch, System und Geschichte – oder Absolutes und Relativierung – in eins zu denken. Was später in der *Ästhetik* ausformuliert wurde, fand schon 1807 in der *Phänomenologie* seine Begründung¹¹. Es wäre nutzlos, die Geltung eines spekulativen Denkens zu bezweifeln, weil es die reale Geschichte verfehle. Denn unstrittig werden in Hegels Ästhetik weitere Kriterien dessen bestimmt, was Geschichtlichkeit für Kunst besagt. Obwohl sie vorab europäische Kunst treffen, definieren sie erst ganz den Begriff Geschichtlichkeit. Das wird freilich weniger in der immanenten Entfaltung des Systems deutlich als an den Vorstellungen, die sich von Hegels Ansatz aus verbreiteten. Indem sie durch Hegel ihre Begründung hatten, konnten sie auch – losgelöst vom System – zu tragenden Voraussetzungen der weiteren Diskussion werden.

Definiert sich Kunst für Hegel als Scheinen des Geistes, so bildet sie eine Phase auf dem Weg des Geistes zu sich selbst. Das hat zur Folge, daß die Künste in ihrer Hierarchie wie ihrer historischen

⁸ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin und Libau 1790 (Ausgabe A), §§ 43–45 und 59.

⁹ *Ibid.*, § 53, Ausgabe A, S. 216ff.

¹⁰ J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Band 1, Leipzig 1788, §§ 130–133, S. 64f.

¹¹ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. von J. Hoffmeister, Band 5 (Philosophische Bibliothek, 114), Hamburg⁶ 1952, S. 490ff.

Folge Erscheinungsformen von Stufen des Geistes werden. Das einzelne Werk bezieht seinen Kunstrang aus der Teilhabe am Absoluten. Und historische Dauer gibt ihm seine Funktion als Zeugnis einer nicht überholbaren, notwendigen und bleibenden Stufe in der Entfaltung des Geistes. In der Verschränkung der konkreten Geschichte mit der systematischen Entfaltung des Geistes gewinnen die Künste wie die Einzelwerke ihre unauswechselbare Position. Damit werden einerseits die Zweifel Kants von der Geschichte her neu beantwortet. Und andererseits wird der Aufbruch der Gefühlsästhetik seit Wackenroder ebenso aufgenommen wie das neue Verhältnis zur Geschichte seit der Romantik. Daß nämlich geschichtliche Werke neu erfahren werden konnten, war demnach in ihrem Kunstrang begründet, der in ihrer Teilhabe am Geist und seiner Geschichte ruhte. Falls sie wirklich Kunst repräsentieren, sind sie nicht nur mit ihrer empirischen Vorgeschichte verflochten. Sie sind vielmehr zugleich Glieder einer Geschichte des Geistes, die sie im Scheinen des Absoluten erst als Kunst bestimmt.

Mit der Geschichtlichkeit verschränkt sich für Hegel wiederum die ontologische Frage der Zeitlichkeit¹². Zwar teilte Hegel durchaus die Skepsis Kants gegen das Transitorische der Musik. Doch verstand er zugleich reine Instrumentalmusik, die der Stütze begrifflicher Sprache entbehre, als ungetrübte Form absoluter Musik. Entschiedener noch akzentuierte er als Prämisse ihres ästhetischen Rangs die „musikalische Struktur“ im Formprozeß. Ihre Gestaltung erst gibt Halt gegen die flüchtige Zeit und damit Geschichtlichkeit.

III. *Geschichtlichkeit und Kunstanspruch*

Den unterschiedlichen Systemen der Ästhetik war eine Kette von Überzeugungen und Motiven gemeinsam, die in vielfacher Vermittlung zu selbstverständlichen Voraussetzungen der Musikkritik, der Theorie und des Komponierens im 19. Jahrhundert wurden. Nur in Stichworten ist an sie zu erinnern, soweit sie Momente der Geschichtlichkeit von Kunstmusik bezeichnen¹³.

Mit dem Begriff einer Musik, die als Kunst Gegenstand der Philosophie wurde, ist die Lösung von äußeren Funktionen und Zwängen ebenso verbunden wie die Distanz vom Sinnenreiz des Genusses. Geprägt wurde dies Denken durch die Vorstellung einer Bedeutung, die Musik zur Gegenwart der Realität erhob und damit tendenziell der Realgeschichte entrückte. Dazu kam aber ein ästhetischer Anspruch, der ein Werk als Kunst in vollem Sinn erst akzeptierte, wenn es sich als singulär aus der Geschichte hervorhob. Die Lösung von der Historie hat beidemal Geschichte zur Voraussetzung. Kann sich aber ein Werk derart auszeichnen, so fordert es zugleich eine Geltung, die über Anlaß oder Zeit der Entstehung hinausreicht. Zum Schein des der Geschichte Enthobenen kommt also ein Anspruch auf Dauer, der in die Zukunft als historische Dimension zielt. Ihm korrespondiert zugleich die Erinnerung an die Vergangenheit als fortwährendes Überdauern des Gewesenen. Bedeutet der Anspruch auf Dauer einen Entwurf in die Zukunft, so impliziert er zugleich das Vermögen zur Erinnerung des geschichtlichen Werks als potentieller Gegenwart. Wenn aber das Werk Träger ästhetischer Ideen ist, dann hat es seine Würde als bleibendes Zeugnis der in ihm aufgehobenen Erfahrung. So sehr es von Historie durchsetzt ist, so sehr sucht es sich ihr in fortwirkender Aktualisierung zu entziehen.

Diesem Kunstbegriff entsprach also ein neuer Umgang mit Geschichte. Und erst aus der Erfahrung der Geschichte konnte einerseits ein prononcierter Fortschrittsbegriff entstehen, dem andererseits ein ausgeprägter Historismus entsprach. Auch wenn Innovation seit jeher zur Kompositionsgeschichte gehörte, mußte sie nicht zum leitenden Prinzip schlechthin werden. In der Messe des 16. oder der Oper des 17. Jahrhunderts sind zwar schrittweise Neuerungen zu verfolgen, doch hing die Qualität der Werke in ihrer Zeit nicht so sehr an ihrer Neuheit als an ihrer funktionalen und satztechnischen Angemessenheit. Hatte ein Werk dann aber seinen Kunstrang auszuweisen, so konnte es keine Wiederholung des Gewesenen dulden, sondern mußte sich als neu ausweisen. Innovation gehört zum Kunstbegriff in einem Maß, daß sie sich zum Denkschema verfestigte. War Stilkopie früher

¹² Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von Fr. Bassenge, Berlin und Weimar 2 1965, Band 2, S. 282ff. und 319ff.; dazu vgl. A. Nowak, *Hegels Musikästhetik*, Regensburg 1971 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 25), S. 72ff. und 179ff., sowie A. Schneider, a. a. O. (wie Anm. 1), S. 21–25.

¹³ C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel usw. 1978, S. 14ff. und 118ff.

selbstverständlich, so konnte dann sogar ein Komponist wie Schumann vom Verdacht des Epigonalen getroffen werden. So notwendig noch Mattheson die *imitatio autorum* schien, so geläufig war hundert Jahre später die Suche nach Reminiszenzen zum Beweis von Defekten. Das Modell des Fortschritts erlaubte zwar eine immer weitere Orientierung in der Geschichte nach Maßgabe der Neuheit. Zugleich wurde es zur Basis einer neuen Teleologie, die zwar nicht mehr von theologischen Prämissen abhing, zugleich aber um so eingreifender wirkte, weil sie vom Kunstbegriff selbst abgeleitet war. Die Schwierigkeiten, die daraus für die heutige Historiographie entstehen, hat Carl Dahlhaus in der Analyse unterschiedlicher Positionen beschrieben, die er unter dem Thema *Geschichtlichkeit und Kunstcharakter* skizzierte¹⁴. Das Zutrauen in den Fortschrittsbegriff – so belastend er wirken konnte – blieb dennoch in der historischen Musikwissenschaft wirksam, sofern es eine einleuchtende Form der Geschichtsschreibung zu garantieren schien.

Dem in die Zukunft gerichteten Fortschrittsbewußtsein stand andererseits ein verändertes Verhältnis zur Geschichte gegenüber. Denn Geschichte erschien unter solchen Vorzeichen nicht nur als gleichgültiger Ablauf oder bloße Vorgeschichte, sondern als virtuelles Reservoir von Kunstwerken gleichen Rangs. Ausgehend von der Überzeugung des Kunstcharakters der Musik konnte man in der Geschichte vergleichbare Erfahrungen suchen. Sie dienten nicht nur einer Legitimation durch die Geschichte, sondern entsprangen der Einsicht in den Zusammenhang von Historizität und Aktualität. Daß E. T. A. Hoffmann das Neue an Beethoven ebenso zu erfassen vermochte wie das Aktuelle an der fernen Musik Bachs, ist nur ein bezeichnendes Beispiel. Solche Sensibilität für Vergangenes machte dessen Entdeckung aus historischem Schutt möglich, die in dem neuen Begriff von Musik als Kunst begründet war.

Das ambivalente Verhältnis zur dauernden Aktualität der Geschichte wie zum Zwang des Fortschritts in der Gegenwart blieb fortan prägend. Denn Geschichtlichkeit war kein leerer Begriff, sondern drang unmittelbar in die Kompositionsgeschichte hinein. Das Bewußtsein des Komponisten in seiner Arbeit wurde von ihr durchsetzt – bei Schumann oder Brahms bis hin zu resignierender Schärfe oder als Appell bis zur Erschöpfung. Umgekehrt bildete es eine Herausforderung zu immer dichter Differenzierung des Formprozesses und zu radikaler Innovation des Materials. Doch provozierte Geschichte nicht nur Auseinandersetzung, sondern gleichzeitig ihre eigene Interpretation. Daß sie zur Legitimation taugen konnte, veranlaßte so eigenwillige Konstruktionen wie die Beethovenrezeption Wagners oder noch das Brahmsbild von Schönberg. Ihnen wird man nicht gerecht, indem man sie an einer historischen Realität der Haltlosigkeit überführt. Wie sehr sie auf Probleme des geschichtlichen Verstehens hinweisen, wäre zunächst wahrzunehmen. Als Folge des Kunstbegriffs entstand nämlich auch die Ansammlung von Meisterwerken, die Dauer über ihre Zeit fordern. Würden sie nicht fortwirken, so wären sie nicht Kunst, denn ein Mangel an Dauer wäre ebenso ein Defekt wie ein Mangel an Neuheit. Im Begriff des Kunstwerks liegt also bereits der Trend zur Bewahrung der Meisterwerke im imaginären Museum, das als Kanon des Repertoires ebenso fortwirkt wie der Fortschrittsbegriff als Korrelat¹⁵.

Aus dem Bewußtsein der Geschichtlichkeit ergaben sich also für Musik als Kunst Konsequenzen – für die eigene Gegenwart wie für den Blick in die Zukunft. Geschichte wurde als Kollektion klassischer Muster zum Maß steten Vergleichs und damit auch zur Last. Der Zwang zur Durchsetzung des Neuen bedingte ebenso Distanz zur Tradition in steter Differenzierung und Innovation. Als radikale – gewiß nicht letzte – Konsequenz läßt sich Musik wie die Webers auf fassen, in der Konsequenzen der Geschichte zur Determinierung der Struktur führen, während der konkrete Verlauf in der Zeit quasi zum Augenblick schrumpft. Die Reduktion zum Verstummen ist eine Reaktion auf die konträren Forderungen, die radikale Organisation des Satzes mit der Verfügung über die Zeit zu paaren, um auf die historischen Voraussetzungen zu antworten. Und das Ergebnis ist ein Moment des Kryptischen, das ein hörendes Verständnis der Struktur in ihrer Ablaufszeit verweigert.

¹⁴ C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977 (Musik-Taschen-Bücher, Theoretica, 15), S. 35–55.

¹⁵ W. Wiora, *Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. von W. Wiora (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 14), Regensburg 1969, S. 299–327; C. Dahlhaus, *Geschichtliche und ästhetische Erfahrung*, *ibid.*, S. 243–249; ders., *Historismus und Tradition*, in: *Festschrift für J. Müller-Blattau*, Kassel 1966, S. 46–58.

Die Akzeleration des Neuen hatte – als Folge der Geschichtlichkeit – nicht nur für das Komponieren ihre Folgen. Sie löste ebenso auch Schwierigkeiten im ästhetischen und historischen Urteil aus. Einerseits wird der Zugang zu historischer Musik schwerer, je weiter sich ihr Abstand mit ihrem Kunstanspruch kreuzt. Andererseits wird das Urteil über aktuelle Musik heikler, sofern es sich vom geschichtlichen Fortgang überholt fühlt. Solche Probleme stellen sich freilich erst, wenn man sich weder mit bloßer Rekonstruktion der Vergangenheit noch mit purem Zutrauen in den Fortschrittsbegriff begnügt. Denn derart einseitige Optionen übersehen, was Geschichtlichkeit für Kunstmusik bedeutet.

Geschichte ist – als Last wie Chance – vorab von dem zu erfassen, der in sie verwickelt ist. Andernfalls ließe sich über ihre Beziehung zur Gegenwart nur abstrakt reden. Von einer Historiographie, die auf Deskription der Vergangenheit zielt, trennt den Musikhistoriker die Einsicht in die Aktualität des Gegenstandes. Indem die Gegenwart von Geschichte durchsetzt wird, gerät sie in den Schatten ihrer eigenen Vergänglichkeit. Und zugleich wird Historie zur Bedrohung einer Zukunft, in die sie hineinwirkt, sofern sie ihre Vergänglichkeit ankündigt. Das muß freilich nicht zu einer fatalistischen Resignation führen, die sich allein der Rekonstruktion historischer Fakten zuwendet. Ein Korrektiv dagegen bildet der Anspruch von Kunst, die nicht nur historisch ist, sondern ihre Aktualität postuliert. Sie erst rechtfertigt die Arbeit eines Historikers, der kein Archivar ist. Statt auf unverrückbare Resultate zu pochen, hat er die Schwierigkeiten auszutragen, die aus der Geschichtlichkeit von Kunstmusik entstehen.

*

Über Geschichte, der man zugehört, läßt sich anders reden als über Geschichte von Kulturen, über die man von außen her spricht. Es bedeutet keine Geringschätzung, wenn ein Historiker davor zögert, der Musik anderer Kulturkreise gleiche Historizität wie die europäischer Kunst zuzumuten. Solche Skepsis ist nicht mit Ignoranz identisch. Für einen Ethnologen könnte umgekehrt der europäische Geschichtsbegriff einen Eingriff in die Musik bilden, für die er sich zuständig fühlt. Und er mag dann sogar als eine Gefahr für das Verständnis außereuropäischer Musik erscheinen¹⁶.

Es wäre nicht nur eine Vereinfachung, hier wie dort den Begriff Geschichtlichkeit in gleichem Sinn zu benutzen. Vielmehr würde eine solche Angleichung die Fragen europäischer Musik verdecken, während sie außereuropäischer Musik kaum ganz gerecht würde. Die Anpassung der Geschichtsbegriffe könnte – mehr als scheinbare Arroganz von Historikern – einen eurozentrischen Rückfall darstellen. Man würde außereuropäischer Musik eine ihr unangemessene Problematik anlasten, statt ihren eigenen Status zu erfassen. Niemand leugnet, daß Musik außerhalb Europas – wie alle Musik – auch geschichtlich ist, daß sie ihre Geschichte hatte und auch ohne Schriftlichkeit ihre Traditionen ausbilden konnte. Tradition und Geschichte sind indes nicht mit dem zu verwechseln, was der späte Begriff der Geschichtlichkeit umschließt.

Die Frage lautet also nur, wieweit der Begriff europäischer Geschichtlichkeit für andere Kulturen gelten kann. Doch dürfte es auch – um mit einer Vermutung zu schließen – eine Chance der Wissenschaft sein, außereuropäische Musik ohne die Last solcher Begriffe zu untersuchen. Wer das unternimmt, ist gewiß nicht unabhängig von der eigenen Geschichte. Aber er könnte versuchen, in seine Aufgabe die eigene Herkunft aus geschichtlichen Verwicklungen als Regulativ einzubringen, um daran die genuinen Besonderheiten seines Gegenstands genauer zu begreifen.

¹⁶ Dazu vgl. A. Schneider, a. a. O. (wie Anm. 1), S. 11ff. und 72ff. Es fragt sich indes, ob eine Ausweitung des Begriffs, die spezifische Sachverhalte europäischer Musik kaum noch fassen kann, für die Erforschung außereuropäischer Musik nützlich sein könnte.