



Gernot Gruber

Kulturgeschichte der europäischen Musik

*Von den Anfängen
bis zur Gegenwart*

BÄRENREITER
METZLER

Gernot Gruber

Kulturgeschichte der europäischen Musik

*Von den Anfängen
bis zur Gegenwart*

BÄRENREITER

METZLER

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.

eBook-Version 2020

© 2020 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J.B. Metzler, Berlin

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Umschlagabbildung: akg-images

Lektorat: Daniel Lettgen

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7222-2

DBV 273-01

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
Aufspaltung und musikalische Sublimierung um 1400	170
Jacob de Senleches' Virelai »La harpe de mélodie« 171	Erscheinungsformen der Motette und anderer Vokalgestaltungen 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	Artifizielle 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 Mehrhörige 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 über- greifende 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 Œuvres 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

glockert 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 Musizierenden 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 Zeugnissen 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 1

Vorboten einer europäischen Musikkultur _____

Wir reden heute lieber von »frühen« als von »archaischen« Kulturen, da eine »arché« (ein Anfang) mit wissenschaftlichen Methoden nicht zu erfassen ist. Figuren und Höhlenzeichnungen (in Europa und in Indonesien) reichen nach heutiger Kenntnis bis 45 000 Jahre zurück. Zudem lassen sich selbst frühe Hochkulturen nicht als Anfang einer »Stilisierung des Lebens« von einem Davor klar abgrenzen. Vermutlich aber soll das nüchterne Wort »früh« auch eine Sehnsucht nach dem »Archaischen« domestizieren. Diese entspricht dem Wunsch, Musik in uralten Opferriten, in Mysterien sowie in nicht recht durchschaubaren »Kulten« verschiedenster Art zu verorten und mit der schaurigen Aura des Unvordenklichen zu umgeben. Musik wäre dann der klingende Ursprung unserer modernen Welt, psychoanalytisch verstanden als eben archaische Mutter-Imago, ein Idealbild im Unterbewusstsein.

Musik in Ur- und Frühgeschichte _____

Der Homo sapiens taucht in Europa um 40 000 v. Chr. auf (in Afrika schon um 160 000 v. Chr.). Doch ausgehend von den vorhandenen Quellen führt die Frage nach den ersten fassbaren Spuren einer europäischen Musikkultur in die Ferne: Spuren einer Musikpflege gibt es in jenen geographischen Bereichen, die wir heute Europa nennen, durchaus, aber eine Entwicklung, die deutlich erkennbar zu dem führte, was wir unter europäischer Kultur verstehen, fand ganz überwiegend in Gegenden außerhalb des europäischen Kontinents statt. Die Archäologie nimmt an, dass für das Sesshaftwerden so wichtige Techniken wie die des Pflanzenanbaus und der Viehhaltung im Mesolithikum ab dem 8. Jahrtausend v. Chr. aus Vorderasien übernommen wurden, also keine europäischen Erfindungen sind. Sie breiteten sich uneinheitlich und schrittweise über lange Zeiträume hin bis nach Nordeuropa aus.

Materiale Überreste zeigen noch viel ältere Spuren von Musik, doch je weiter man zurückblickt, desto spekulativer wird jede Aussage. Funde von Tierknochen, auf denen offenbar gezielt Ritzlinien angeordnet wurden, reichen bis 350 000 Jahre zurück, in eine kaum vorstellbar ferne Zeit. Vielleicht hatten diese Geräte mit dem Erzeugen von Geräuschen zu tun. Diese Vermutung scheinen zahlreiche Relikte aus dem Jungpaläolithikum (40 000 bis 8000 v. Chr.) und dem Mesolithikum (ab dem 8. Jahrtausend, endete in Europa regional sehr unterschiedlich zwischen dem 7. und 4. Jahrtausend) zu bestätigen, sofern man eine kulturelle Kontinuität über so enorm weite Zeiträume annimmt.

Jedenfalls ist für diese Zeiträume (nach dem üblichen Chronologieschema in der Ur- und Frühgeschichte Europas) eine Aussage zur frühen Musikkultur aufgrund von Quantität und erkennbaren Merkmalen der Funde schon eher möglich. Es haben sich Klanggeräte, Felszeichnungen und figürliche Darstellungen, freilich nur selten vollständig, erhalten.

Restbestände und bildliche Darstellungen sind Quellen für Klanggeräte, vor allem für Idiophone, Membranophone und Aerophone. Dabei handelt es sich um (zum Teil sogar reich verzierte) Schwirrhölzer, Pfeifen und Flöten (oft aus Vogelknochen oder Gliedern größerer Tiere) sowie Musikbögen (mit gespannter Sehne wie beim Bogen als Schießgerät, wobei die Mundhöhle des Spielers als Resonanzkörper dient). Das materiell Erhaltene ist schwer zu deuten oder gar klanglich vorstellbar. Diesbezüglichen Versuchen fehlt eine ausreichende Quellenbasis. Zu einem besonderen Faszinosum wurden Megalithen als selbstklingende Steine und natürliche Höhlen als einstige Klangräume. In der Höhle von Nerja bei Málaga in Spanien ist eine Nische mit kleinen Malereien versehen, und in deren Nähe befindet sich ein offensichtlich bearbeiteter Stalaktit-Vorhang. Die Suche nach dem »akustisch Archaischen« führte gerade an solch einem geheimnisvoll düsteren Ort zur naheliegenden Annahme, dass die Stalaktiten uns unbekanntem Kulten als Klanggerät dienten. Studien in den 1990er-Jahren rubrizierten die Steine mit ihren gongähnlichen Klängen als Vibraphone bzw. Lithophone, von denen etliche auch in Frankreich erhalten blieben und die wohl aus einer Zeit, sehr grob geschätzt, um 20 000 v. Chr. stammen. Paradoxerweise bleibt hingegen die Deutung gerade jener Geräte abstrakt, die an uns geläufige Musikinstrumente erinnern, wie Pfeifen, Flöten oder Schwirrhölzer. Bohrlöcher an einem Knochen oder dekorativ angebrachte Ritzungen an Hölzern weisen nicht zwingend auf die primäre oder ausschließliche Verwendung als Klanggerät hin. Wir kennen die konkreten Kontexte nicht, vorherrschend wird in der Forschung eine multifunktionelle Verwendung angenommen.

Neben den Klanggeräten haben sich Felszeichnungen, Hochreliefs und Figuren erhalten. Bezeichnungen wie »Venus von Laussel« oder »Zauberer von Trois-Frères« sind Projektionen, zu denen die Anschaulichkeit der Funde verlocken. Üppige Formen hat diese »Venus von Laussel« (Frankreich) im Hochrelief (etwa 25 000 v. Chr., Abb. 1) zweifellos. Aber was hält sie in der rechten Hand? Wohl ein Bisonhorn mit 13 parallel angeordneten Rillen, vielleicht ist es ein Schrapper, vielleicht ein magisches Kultgerät



Abb. 1: »Venus von Laussel« mit einem Bisonhorn als Musikinstrument (?), Hochrelief, Dordogne (Frankreich), um 25 000 v. Chr.

oder beides zugleich. Ungewissheit birgt selbst die deutlich erkennbare Szene einer Felszeichnung aus Les Trois-Frères in Ariège (Frankreich), die aus etwa der gleichen Zeit stammt (Abb. 2). Sie zeigt einen Mann in Tiermaske (Bisonfell) und vor ihm flüchtende Tiere (Hirsch und Bison?), vielleicht vollzieht er einen Jagdzauber, demnach wäre er ein »Zauberer«. Er hebt ein Bein angewinkelt hoch, bewegt sich also, »tanzt«. Das besondere Interesse der Musikhistoriker richtet sich freilich auf einen Gegenstand, der mit den Händen zum Mund geführt wird. Handelt es sich um einen Musikbogen, eine Pfeife bzw. Flöte, oder hat er gar nichts mit Musik zu tun? Die Fachleute sind sich nicht einig. Geographisch breit gestreut sind etliche Funde von Frauenfigürchen aus Knochen und Kalkstein bzw. Mergel und Darstellungen von Frauen auf Schiefer- oder Kalksteinplatten geritzt, die sich in Reihen bewegen. Auch einzelne Frauenfigürchen erscheinen in Bewegung und sind mit Armreifen geschmückt. Eine Assoziation mit Tanzszenen, sogar mit Reigentänzen, drängt sich auf.

All diese bildlichen Darstellungen deuten auf Rituale in Kulturen hin, die wir nicht näher bestimmen können. Daher wird auf Beschreibungen wie »magisch« oder »wie bei Schamanen« zurückgegriffen. Insgesamt ist anzunehmen, dass die Multifunktionalität von Klanggeräten auch in diesem Rahmen zu sehen ist. Des Weiteren können wir für die Musik – für das klangliche oder stärker geräuschhafte Geschehen – von einer Dominanz des Rhythmischen ausgehen, da es sich um Abläufe teilweise mit mehreren Akteuren handelt, die eine zeitliche Ordnung voraussetzen. Selbst dieses bescheidene Ergebnis wird ungewiss, bedenkt man, wie zufällig die wenigen Funde überliefert sind. Wir können kaum Kontexte bestimmen, ohne diese mit viel späteren Phänomenen zu assoziieren.

Es wäre eine gewagte Vorstellung, eine sich bis zur Gegenwart hin steigende Dynamik der Geschichte oder zumindest eine sich steigende Vielfalt und innere Komplexität anzunehmen und umgekehrt davon auszugehen, je ferner eine Vergangenheit sei, desto länger und stabiler seien ihre Epochen, bis sich letztlich eine Geschichte von Kulturen in eine Geschichte der Gattung Mensch auflöst. Zugleich aber haben wir den Drang, uns zu orientieren und es nicht bei dem Eingeständnis eines sich mit historischer Ferne ins Lückenhafte verflüchtigen Wissens zu belassen, sondern stattdessen Synthesen selbst bei noch so dürftiger Materiallage zu suchen und Geschichtsbilder zu entwerfen.

Dieser Widerspruch in sich verschwindet auch nicht, wenn wir die – im Verhältnis zu vorausliegenden Ären – viel kürzeren Phasen von Neolithikum, Bronzezeit und Eisenzeit betrachten. Aber der überlieferte Materialstand erlaubt eine griffigere Rekonstruktion, wobei auch die Komplexität unterschiedlicher Geschichtsstränge deutlicher fassbar wird. Entsprechend sind die Bezeichnungen von »Kulturen« differenzierter in Raum und Zeit. Auch in der Musikgeschichtsschreibung wird etwa zwischen West- und Osteuropa unterschieden, und darüber hinaus ist es möglich, Besonderheiten sogar für Räume aufzuzeigen, die zuvor weniger durch Funde markiert wurden, wie Skandinavien oder die britischen Inseln. Die grundlegende Wende im gesellschaftlichen Selbst-



Abb. 2: »Tanzender Schamane« mit Bogen oder Flöte (?), Felszeichnung, Höhle von Trois-Frères, Ariège (Frankreich), um 25 000 v. Chr.

verständnis der Menschen brachte die sogenannte Neolithische Revolution: Ackerbau und Viehzucht sind Ausdruck des Sesshaftwerdens, das eine neue gesellschaftliche Ordnung erforderte. Ein neues Schutzbedürfnis entstand ebenso wie die Vorratshaltung. Die veränderte Lebensweise wirkte sich auf die technologische Entwicklung und den Kult aus, das Leben in der Gemeinschaft wurde bewusst geformt. Der Grundimpuls kam aus Vorderasien, aus der Gegend des fruchtbaren Halbmonds (James H. Breasted) mit einem Zentrum am Göbekli Tepe (Anatolien). Doch die damals beginnenden Prozesse verliefen weder linear noch wurden ältere Lebensformen unmittelbar aufgegeben. Zudem verlief der Wandel von der jägerischen zur sesshaften Wirtschaftsweise regional sehr unterschiedlich schnell. In Europa vollzog er sich über einige Jahrtausende. Wenn man mit dem Wort »Revolution« also die Schlagartigkeit eines Umbruchs verbindet, birgt der Begriff »Neolithische Revolution« eine argen Überpointierung.

Ein Merkmal des Wandels ist die Verwendung neuer Werkmaterialien, nach der die Epochen gegliedert werden. Vor der »Bronzezeit« und »Eisenzeit« überwog im Neolithikum (auch »Keramikum« genannt) als Werkstoff Ton bzw. Keramik. Ton, Bronze und Eisen waren aufwendig herzustellen und zu bearbeiten. Dies forderte auch die Formung und besondere Ausschmückung von Klanggeräten heraus. So zeigen die zahlreichen Relikte von Pfeifen und Flöten (Blockflöten? Allerdings hat sich kein einziger Block erhalten), Glöckchen und Rasseln, Trommeln usw. komplex dekorierte Arbeiten. Tönerne Gefäßflöten haben die Form von Tieren; die Wandungen von Tontrommeln sind oft reich verziert mit geritzten Zickzacklinien oder mit aneinandergereihten Dreiecks- oder Schachbrettmustern. Neben der Innovation im Umgang mit neuen Materialien gab es auch eine »Kontinuität« in der Fertigung von Pfeifen und Flöten aus Tierknochen. Kurioserweise, und doch für die Qualität der Produkte

sprechend, haben naturwissenschaftliche Materialuntersuchungen manche Funde sogar ins europäische Mittelalter vordatiert.

Einschlägige Musikgeschichten bestehen häufig aus kommentierten Aufzählungen von Klanggeräten. Viel schwerer sind Aussagen über die Verwendung dieser Geräte. Jeder einzelne Fund, soweit er gut dokumentiert ist, lässt Vermutungen über seine Funktion zu. Weitaus unsicherer ist es, aus diesen Einzelbefunden die allgemeine Funktion von »Musikinstrumenten« in einer bestimmten sozialen Ordnung, in religiösen Kulturen und in Riten verschiedener Art zu bestimmen oder gar über den Klang, die Merkmale der »Musik« zu spekulieren. Oftmals beziehen sich Fragen nach der Funktion auf das Grundsätzliche: Waren Tontrommeln überhaupt Musikinstrumente? Oder: Ist der Schmuck an Klangeräten nicht viel mehr als bloßer Dekor? Vorsichtige Antworten weisen stets auf Funktionen im Kult hin. Aber auf welche genau? Tontrommeln fanden sich meist in Gräbern von wohl hochrangigen Persönlichkeiten. Assoziationen mit einem Totenkult liegen nahe, aber Genaueres lässt sich nicht sagen. In jedem Fall aber sind diese Art Gefäße und ihre Verwendung etwas Neues im Neolithikum, ihre vermutliche Multifunktionalität freilich nicht.

Zeichnungen und Reliefs auf Felsen oder bearbeiteten Steinplatten bilden eine Quellengruppe, deren besondere Medialität für spätere Epochen selbstverständlich ist. Sie sind auf Beständigkeit ihres Inhalts hin ausgerichtet und gehören schon deshalb zu einem »Kult«. Von besonderem Interesse sind die zahlreichen, zeitlich und räumlich weit verstreuten Tanz-Darstellungen, die eine rhythmische Unterstützung und klanglich-geräuschhafte Ausschmückung der Bewegung vermuten lassen. Allerdings wird das Musikmachen selbst nicht abgebildet, auch nicht bei den Reigentänzen von Frauen. Zwar könnten die Armreifen der Tänzerinnen mit Rasseln besetzt gewesen sein; welche Instrumente darüber hinaus Tänze begleiteten, ist jedoch unbekannt. Auch die Verortung dieser Tänze in einem Kult ist der Musikforschung nicht möglich. Ein Zusammenhang mit Fruchtbarkeitsmythen, der Sakralität des Weiblichen und der für die Zeit seit dem neolithischen Ackerbau angenommenen Zeiterfahrung des »kosmischen Zyklus«¹ liegt nahe. Sicher hingegen ist die Neolithische Revolution nicht die Ursache für das Entstehen von Reigentänzen und deren kultische Basis, da sowohl derartige Reigen-Darstellungen als auch »Venus«-Figürchen (Laussel, Lespugue, Willendorf) schon Jahrtausende früher zu finden sind.

Bronze und Eisen sind Werkmaterialien, die sich über weite Zeiträume besser erhalten und bruchfester sind als Ton und Lehm. Somit ist der Zustand der Funde besser und damit unser Wissen über die Gesellschaften, die sie hervorgebracht haben, genauer. Außerdem entwickelten sich die Bearbeitungstechniken nun offensichtlich rascher weiter. Für die Bronzezeit (nördlich der Alpen von etwa 2300 bis etwa 800 v. Chr.) sind die skandinavischen »Luren« besonders faszinierend, seit ein Bauer in Brudevælde (Dänemark) 1797 sechs Blashörner (datiert 1300 bis 500 v. Chr.) fand. Bis heute werden zahlreiche dieser Hörner geborgen. Man kann in Hinblick darauf bereits von Musikinstrumenten sprechen, zumal manche Objekte noch spielbar sind. Seit 1893 wird ihr

Klang auf Tonträgern aufgenommen. Wie und was in der Bronzezeit auf ihnen gespielt wurde – solistisch oder in Ensembles (eventuell auch mit anderen Instrumenten), unisono oder mit einem zusätzlichen Halteton (Bordun)? – wissen wir nicht. Das Tonpektrum erstreckt sich auf die ganze akustische Teiltonreihe, sodass damit mehr an »Musik« ausführbar war als bloße Signalarufe. Auf die »Sehnsucht nach dem Archaischen« verweist der Name »Lure«, der aus altnordischen Sagas stammt. Obwohl in Irland und auch sonst auf den Britischen Inseln gefundene Hörner die Nachwelt weniger faszinieren, sind diese ebenso wichtig und interessant. Es gibt zwei Gruppen von Hörnern, im Unterschied zu den Luren mit gerade auslaufendem Rohr: Die einen wurden am schmalen Ende des Rohrs mit einem Mundstück aus Knochen oder Holz (keines ist erhalten geblieben) angeblasen, die anderen haben ein seitlich am schmalen Rohrende angebrachtes ovales Anblasloch, das mit einem spitzen Knauf verschlossen werden konnte. Auffällig ist bei all diesen Hörnern ihr reicher Schmuck. Die für Luren charakteristischen Scheiben am oberen Ende der geschwungenen Röhren wirken sich nicht auf den Klang des Instruments aus. Es wird vermutet, die flachen, am Rohr aufgesetzten Scheiben mit eingelassenen Rinnen und/oder verschiedenen großen Buckeln seien Sonnensymbole. Manche der über 100 erhaltenen irischen und britischen Hörner haben Schallöffnungen mit konischen, von Kreisen umgebenen Dornen, deren Funktion ebenfalls unklar ist. Eventuell dienen sie zum Anbringen von Rasseln oder von Schmuckgehängen. Hier wie dort liegt ein Zusammenhang mit einem Kult nahe.

Selbstverständlich gab es in der Bronzezeit nicht nur Hörner, sondern eine Vielzahl von Klanggeräten: Rasseln (ganze Rasselgehänge), Trommeln, Glöckchen, Gongs (zweifelhaft) bis zu diversen Blasinstrumenten (vor allem Pfeifen und Flöten, auch schon Panflöten). Materialien wie Tierknochen und Ton werden nach wie vor verwendet. Die geographische Streuung der Funde umfasst im Grunde den ganzen Kontinent, von Irland bis zum Ural, von Schweden bis Kreta, wobei die Funddichte im osteuropäischen Raum besonders hoch ist. Der materielle und technologische Entwicklungsstand ist von Fundregion zu Fundregion unterschiedlich und weist Eigenarten auf, die in kein geschichtsteleologisches Denken passen.

Die historiographische Leitdifferenz von »Eigenem versus Fremdem« greift noch schlecht. Selbst in einem so speziellen Bereich wie dem der Klanggeräte weisen regionale Differenzen auf das Vorhandensein lokaler »kollektiver Identitäten« hin. Aber das je Spezifische lässt sich nur fallweise bei glücklicher Quellenlage in gesellschaftliche und weltanschauliche Zusammenhänge einfügen. Austausch und die Übernahme von Fremdem sind vorherrschend, wie es im Bereich der Werkmaterialien Ton, Bronze und Eisen deutlich wird. In der Eisenzeit (in Mitteleuropa ab etwa 800 v. Chr.) werden jene erwähnten Entwicklungen greifbarer, deren mutmaßlicher Beginn im Zusammenhang mit der Neolithischen Revolution schon erwähnt wurde.

In der mitteleuropäischen, von den Karpaten bis nach Ostfrankreich reichenden Hallstattkultur (etwa 800 bis 450 v. Chr.) sind Instrumente durch Funde und eingeritzte Zeichnungen auf Gefäßwandungen nachzuweisen, die wohl aus dem mediterranen

Raum übernommen sind. Sie erinnern an Panflöten, Leiern, »etruskische« Hörner oder auch Doppelblasinstrumente. Instrumentenkundliche Parallelen bestehen, aber eine direkte Übernahme aus dem griechischen oder italischen Raum ist eher unwahrscheinlich, jedenfalls stark umstritten. Noch weniger ist eine Adaption des gesellschaftlichen Musiklebens zu behaupten. Offensichtlich haben wir eine komplexe Mischung von Eigenem und Fremdem vor uns, die im Detail noch nicht zu durchschauen ist. Aber eine allgemeine Tendenz zur Ausbreitung technischer und auch weiter gefasst kultureller Errungenschaften von Süden nach Norden ist offenkundig.

Frühe Kulturen in Mesopotamien und Ägypten _____

Das Europäische entstand nicht in Europa. Diese provozierende These wird nun virulent und ist näher zu begründen. Schon zweieinhalbtausend Jahre vor der »Perikleischen Klassik« (Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr.) gab es in Mesopotamien und Ägypten, etwas später auch am Indus und am Gelben Fluss (Huang He) hoch entwickelte Kulturen. Seit dem 6. vorchristlichen Jahrhundert gerieten Ägypten und Mesopotamien zunehmend unter Druck von Norden, zunächst durch das entstehende Reich der Perser, später durch die Griechen, dann die Makedonen Alexanders des Großen, dessen Nachfolgereiche und schließlich vor allem durch die Römer. Damals begann die Spätphase ihrer Geschichte und Kultur. Der Blick auf die frühen Hochkulturen am Nil und an Euphrat und Tigris sieht deren Differenz in der Abgrenzung von dem, was wir als das Europäische der Antike wahrnehmen.

Die orientalischen Kulturen hatten in den vorausliegenden Jahrtausenden einen Organisationsgrad erreicht, der mit der einhergehenden gesellschaftlichen Differenzierung für die Eliten Freiräume eröffnete. Damit verbunden waren kulturelle Prozesse, die Auswirkungen zeitigten auch auf die Entwicklung der Musik. Sie erreichte Standards und Ausdrucksformen in einer Weise, die man viel später »Kunst« nannte.

Die Quellen bieten uns reiche Informationen – nicht zuletzt dank schriftlicher Zeugnisse. Wir gewinnen dadurch einen besseren Einblick in die Gebiete der Technik, der Wirtschaft und des Handels, in die hierarchische Gliederung von Gesellschaften, zu deren Grundzügen theokratische Elemente gehören, sowie Erkenntnisse über das Leben insbesondere der Eliten. Getragen werden Kulturen wie in Ägypten und Mesopotamien von einer grundlegenden Anschauung: dem Glauben an die Allmacht und Allwissenheit der Götter, die sich real am Himmel, in den Konstellationen der Gestirne, manifestiert, also in Phänomenen, die zu betrachten, zu untersuchen, in ihren Auswirkungen zu erleben und vielleicht sogar vorausszusehen sind. Von daher leuchtet die Bedeutung von Theologie, Astronomie und Astrologie ein, die als Einheit gefasst wurden.

Die Dynamik der Entwicklung zielte auf stabile Absicherung und Kontinuität. An großen Flüssen (mit Wasservorräten und Schiffswegen) siedelten viele Menschen. In

der Folge entstand ein Spannungsgeladener Mechanismus: Die erfolgreiche »Stilisierung des Lebens« durch eine Herrschaftsdynastie erweckte Begehrlichkeiten. Nicht selten wahrten neue Machthaber bewusst eine kulturelle Kontinuität. Auch bestand ein weiträumiger Austausch jeglicher Kulturgüter. Der Rohstoffmangel Ägyptens und Mesopotamiens machte den Handel mit Materialien nötig. Während die spätere Rezeptionsgeschichte eindeutig die ägyptische Kultur bevorzugt, erhellt der historisch kritische Blick die Bedeutung und auch die Priorität mesopotamischer Kulturen. Gerade auf dem Gebiet der Musik sind Innovationen meist zuerst dort greifbar, Ägypten scheint eher das nehmende Land zu sein. Doch ist es hier – bei Musik – schwierig, von »Geschichte«, »Entwicklung« oder dem »Wesen« definitorisch zu sprechen.

Mesopotamien

Geschichte beginnt mit Sumer: Dieser Buchtitel von Samuel Noah Kramer (1956/59) klingt heute überpointiert, aber rundweg falsch ist seine Aussage nicht. Sie ist zu relativieren, zumal in Hinblick auf die vorderasiatische Geschichte vor Sumer, die seit der Neolithischen Revolution für »Europa« relevant ist. Die Relikte etwa von Musikinstrumenten aus dem südlichen Mesopotamien, dem späteren Lebensraum der Sumerer, unterscheiden sich nicht grundsätzlich von denen aus anderen Regionen des »Fruchtbaren Halbmonds«, aus Ägypten oder dem Iran.

Bis heute konnte man nicht klären, was für ein Volk die Sumerer waren und woher sie kamen (»aus dem Osten« ist eine übliche Antwort ratloser Historiker). In der zweiten Hälfte des 4. Jahrtausends (oder früher?) besiedelten sie den Süden Mesopotamiens, es entstanden Stadtstaaten, an deren Spitze ein Fürst mit weltlicher wie priesterlicher Würde herrschte. Ihre Eigenart wird in der agglutinierenden, weder semitischen noch indoeuropäischen Sprache offenkundig. Diese ist bekannt, weil vermutlich die Sumerer die Schrift erfanden. Erste Zeugnisse sind vor 3100 v. Chr. datiert. Zunächst waren es Piktogramme, dann die sogenannte Keilschrift, die über drei Jahrtausende und in etwa einem Dutzend Sprachen verwendet wurde. Dies ist für die weitere Entwicklung der Schrift bedeutsam, denn die Keilschrift ahmt den Klang des Gesprochenen in markanten Details nach. Erhalten haben sich auch Reste einer Monumentalarchitektur, die es zuvor nirgends gab. Die Erfindungen der Sumerer bildeten die kulturelle Grundlage für nachfolgende Völker und Herrschaften. Semitische Völker bewahrten das Sumerische als Kultsprache und in vielen Lehnwörtern über lange Zeit in der wechselvollen Geschichte der Länder an Euphrat und Tigris – ähnlich wie sich später in Europa Latein oder Kirchenslawisch bewahrte.

Unter den Impulsen, die von den Sumerern ausgingen, beeindruckt besonders ihr umfassender Ordnungssinn. Sakralität verlangt rituelle Ordnung. Wie jedoch nach den frühen Quellen etwa der Tagesablauf in ein sexagesimales System gestellt oder der Feldbau vom Tempel streng geregelt wurde, das verweist auf die Grundidee, nicht bloß eine Weltharmonie abstrakt anzunehmen, sondern diese konkret ins gesellschaftliche

Leben ordnend eingreifen zu lassen. Die Sakralität der Herrschaft und ein strenges System der Ausführung durch Beamte und Priester greifen dabei ineinander. Die rigide Ordnung des gemeinschaftlichen Lebens, als Weltharmonie verstanden, führte im Laufe der Jahrhunderte durchaus zu kritischen Spannungen. Die diversen »Umbrüche« und »Zwischenzeiten« in der Geschichte Mesopotamiens und auch Ägyptens wurden nicht nur durch »Fremdherrschaften« ausgelöst, sondern auch durch ein inneres Spannungspotenzial.

Musik hat mit all dem zu tun. Während der langen Geschichte des alten Mesopotamiens war die Musik in vielfältiger Weise Bestandteil des kulturellen Lebens. Diese Aussage ist freilich, ins Detail gehend, abhängig von der Quellenlage. Erst aus dem 2. und vor allem dem 1. Jahrtausend v. Chr., also lange nach der sumerischen Blütezeit, ist der Quellenbestand quantitativ und qualitativ reich. Für diese spätere Zeit lässt sich sagen, dass Musik, Gesang wie Instrumentalmusik, ein wichtiger Faktor des Götterkultes und der höfischen Repräsentation war. Sie diente einer gehobenen Unterhaltung und nutzte dem Militär mit Trompetensignalen, war aber auch Teil des Alltags in allen Schichten der Gesellschaft. Das beginnt beim mütterlichen Wiegenlied oder dem Rohrpfefe spielenden Hirten auf der Weide und reicht über Arbeitslieder, Tanz und Liebeslieder bis zu gewichtigen Anlässen wie Grundsteinlegung und Weihe eines Tempels, Königskrönung, Einsetzung von Priestern, kultischen Festen, Hochzeiten und Begräbnissen. Insofern kann man von idealtypischen Funktionen der Musik sprechen. Schwieriger werden konkrete Aussagen.

Zeugnisse über die Musik der Sumerer im 3. Jahrtausend v. Chr. und davor gibt es wenige. Es stellt sich zudem die Frage, inwiefern neben der Sprache auch deren Klang nach dem Verlust der Machtposition weiter gepflegt wurde. Aussagen hierzu sind spekulativ. Am ehesten gelangt die Organologie über Zeugnisse zu seriösen Befunden. Bestimmte Arten von Musikinstrumenten wurden seit den Sumerern bis hin zur griechischen Antike verwendet: bevorzugt Harfen, Leiern, Schlaginstrumente (vor allem Trommeln), daneben auch Sistrum (Rasseln) und Blasinstrumente (von Flöten und Pfeifen über paarig verwendete Rohrblattinstrumente bis zu Hörnern und Trompeten). Innerhalb dieses Rahmens veränderte sich der Instrumentenbau stark und neue Instrumente wurden von anderen Kulturen übernommen.

Selbstverständlich ereignete sich ein Wandel nicht zufällig. Auffallend ist, dass gerade Phasen von politischen Umbrüchen und Wirren durch Fremdherrschaften Blütezeiten der Künste waren. Besonders gilt dies für die wechselvolle Zeit von der beginnenden akkadischen Herrschaft bis zur Etablierung eines altbabylonischen Reiches, mit der die Verlagerung der städtischen Zentren vom Süden die Flüsse aufwärts in nördlichere Regionen einherging (etwa 2350 bis 1850 v. Chr.). Ein Wandel dient auch immer der Bestimmung dessen, was vor ihm war, hier also des Sumerischen in der Musik.

Ein anschauliches und nicht zu fabulöses Bild von der Musik der Sumerer ergibt sich wie ein Puzzle aus unterschiedlichen Quellen: Instrumentenfunde, bildnerische Darstellungen von Musizierszenen und Instrumenten, kultische, religiöse und andere