

Grundzüge der musikalischen Geschichtsschreibung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Von Rudolf Gerber.

Wenn das musikalische Schrifttum, sofern es als Geschichtswissenschaft in Erscheinung tritt, frühestens seit dem 18. Jahrhundert gekennzeichnet werden soll, so geschieht dies aus dem einfachen Grund, weil man erst seit dem Jahrhundert der Aufklärung von einer musikalischen Geschichtsforschung im prägnanten Sinne sprechen kann. Das Interesse für die musikalischen Denkmäler und Geschehnisse der Vergangenheit war freilich schon in der Renaissance geweckt worden. Das Objekt dieser Geschichtsbetrachtung — die Musik des klassischen Altertums — hat sich indessen in der Folgezeit als wenig ergiebig erwiesen. Besitzen wir doch aus der Antike und Spätantike zwar eine ungeheure Literatur über Musik, dagegen eine äußerst geringe Anzahl von teilweise fragmentarischen Denkmälern, die uns von der spezifischen Artung der hellenischen Musikpraxis nur ein höchst mangelhaftes Bild vermitteln können. Eine Erforschung der griechischen Musik war daher von vornherein auf das Philologisch-Literarische beschränkt — eine Begrenzung, die auch heute noch die wissenschaftliche Bearbeitung dieses Gebiets im wesentlichen kennzeichnet¹⁾.

Trotz der Sprödigkeit des Stoffes haben jedoch die einzelnen Forschergenerationen im 16. und 17. Jahrhundert mit mehr oder minder kritischem Blick und mit nicht geringem Eifer das Studium der antiken Musik betrieben. Auf die wichtigsten Etappen sei kurz hingewiesen. Einerseits bemühte man sich, die Reste altgriechischer Musik wieder

¹⁾ Im Gegensatz zu der beginnenden historischen Orientierung des musikalischen Schrifttums in der Renaissance ist die musikalische Wissenschaft des Mittelalters und der Antike völlig ahistorisch. Es handelt sich hier nicht darum, zu sagen, „wie es gewesen ist“; das Problem gipfelt vielmehr in der die Abhandlungen regelmäßig eröffnenden Frage: Quid est Musica? Der Charakter dieser Musikliteratur ist systematisch-theoretisch, ihr Zweck vorwiegend pädagogisch-didaktischer Art. Der einzige „Musikhistoriker“ bei den Griechen ist Plutarch. Über die heimhaften Anfänge musikgeschichtlichen Bewußtseins im Mittelalter vergleiche L. Schrader „Die Musikerziehung“ VII S. 3 ff.

aufzufinden (Gafurius 1518, V. Galilei 1581), während man auf der andern Seite mit größerem Erfolg die antiken Musiktraktate des Aristogenos, Ptolemäus, Euklid, Nikomachos, Alnpios u. a. teils ins Lateinische übertrug (Gogavinus 1562), teils im Urtext zugänglich machte (Meursius 1616). Lange Zeit war in dieser Hinsicht die Ausgabe von Meibom „*Antiquae musicae auctores septem*“ (1652) maßgebend, ein Werk, das die bedeutendsten Abhandlungen in griechischer und lateinischer Fassung vorlegte. Eine Literatur, die sich mit diesem Material befaßte, ließ nicht lange auf sich warten. Schon im 16. Jahrhundert stellte man die „*musica antica*“ der „*moderna*“ gegenüber (Vicentino 1555, V. Galilei 1581), und im 17. Jahrhundert führte G. B. Doni den verwegenen Nachweis der „*praestantia musicae veteris*“ (1647), während A. Kircher (1650) und Mersenne (1627) in ihren hierher gehörigen Werken etwas bescheidener waren. Sobald man über die wohl überlieferte Musiktheorie der Griechen hinausging und die geschichtlichen Zusammenhänge darstellen wollte, begann man zu fabulieren, träumte von einem musikalischen Idealzustand im alten Griechenland und dachte allen Ernstes daran, die „degenerierte“ abendländische Musik des 16. Jahrhunderts durch die Rückkehr zur antiken wieder aufzufrischen. Die Florentiner Humanisten, die Schöngelister um Bardì und Corsi, wollten die griechische Tragödie wieder zum Leben erwecken. Was indessen um das Jahr 1600 in ihrem Kreis entstand, war die Barockoper. Hier haben sich — auf praktischem Gebiet — die wissenschaftlichen Bemühungen um die griechische Musik fruchtbringend niedergeschlagen.

Die ersten tastenden Versuche, das geschichtliche Blickfeld zu erweitern, neben den Griechen auch andere Völker des Altertums (Juden) und vor allem die eigene abendländische Musik in die Betrachtung herein-zuziehen, wurden bereits im 17. Jahrhundert unternommen (Praetorius 1615, Prinz 1690, Bontempi 1695). Ein energischer Aufschwung in diesem Sinn erfolgte jedoch erst im 18. Jahrhundert. Zum erstenmal erhält jetzt die musikalische Geschichtsschreibung eine charakteristische Ausprägung und eine umfassende Form. Begünstigt durch grundlegende mittelalterliche Quellenstudien (Neuausgaben mittelalterlicher Musiktheoretiker), die namentlich der Fürstabt Martin Herbert in St. Blasien betrieb, machte man sich in kühnem Erkenntnisdrang daran, die Musikgeschichte aller Völker und Zeiten von der Antike bis zur Gegenwart in großzügiger Weise darzustellen. Das 18. Jahrhundert, insbesondere seine zweite Hälfte, ist auf dem Gebiete der musikalischen Historiographie

die Epoche der großen Universalgeschichten. Der Musikforscher sah sich einem ungeheuren, völlig unbebauten Wissensgebiet gegenüber und versuchte in einer durchaus naiv-realistischen Weise die geschichtlichen Tatsachen und Zusammenhänge, wie sie sich ihm darboten, in eine wissenschaftliche Form zu bannen. Franzosen, Engländer, Italiener, Spanier und Deutsche legten nahezu gleichzeitig den Grund zu großen musikgeschichtlichen Darstellungen, die freilich zumeist über das frühe Mittelalter nicht hinaus kamen. G. Martini blieb gar im Altertum stecken, Laborde beschränkte sich im wesentlichen auf die Naturvölker und das französische Mittelalter, und der Deutsche J. N. Forkel gelangte bis ins 16. Jahrhundert. Nur die Engländer Burney und Hawkins drangen bis zur damaligen Gegenwart vor. Die Versuche einer universellen Behandlung der musikalischen Vergangenheit scheiterten in ihren Anfängen. Sie mußten scheitern, da der geschichtliche Stoff bei fortgesetztem Studium zu einer unübersehbaren Masse anwuchs, die der einzelne nicht mehr zu gliedern imstande war. Der Einblick in die verzweigte Struktur und die Vielfältigkeit der musikgeschichtlichen Erscheinungen sowie die damit in Zusammenhang stehende Lückenhaftigkeit der Ergebnisse haben dahin geführt, daß das große Problem einer Universalmusikgeschichte in eine Anzahl von Teilprobleme gespalten wurde, die zunächst in Angriff zu nehmen waren.

Diese Erkenntnis ist das Erbe, das die musikalische Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts angetreten und sich getreulich zunutze gemacht hat. Es erfolgt nunmehr eine entschiedene Hinwendung zur historischen Einzelforschung, die man vordem kaum ins Auge gefaßt hatte. Das historische Studium, das in der Romantik auf der ganzen Linie eine wesentliche Förderung erfuhr, hat auch im Rahmen der musikalischen Geschichtsschreibung einen raschen Aufschwung genommen. Der Sinn für die geschichtliche Ferne erwachte und wurde gepflegt in einer ausgesprochen romantischen Weise. In liebevoller Kleinarbeit ging man den einzelnen Problemen nach und erforschte zunächst mit besonderem Eifer das Mittelalter und daneben von neuem die Antike. Man will jetzt feststellen, „wie es (in allen Einzelheiten) gewesen ist“, und man will die Phänomene eines beschränkten Problemkreises in einen kausalen Zusammenhang bringen. Freilich, das Ziel ist trotzdem noch nicht eine „phänomenologische“ Betrachtung. An der tiefen Weisheit Rankes, „daß jede Epoche unmittelbar zu Gott“ ist, und daß ihr Wert gar nicht auf dem beruhe, „was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem eigenen Selbst“ — an dieser

Weisheit ging die romantische und nachromantische Musikgeschichtsschreibung noch unwissend vorüber. Der Sinn der Musikgeschichte wurde vielmehr in einem steten Fortschritt erkannt. Es herrscht eine rein „evolutionistische“ Geschichtsauffassung, wenn auch nicht in der groben Weise, wie sie die Historiker des 18. Jahrhunderts vertreten hatten. Was in früheren Jahrhunderten geschah, ist Vorstufe und Aufstieg; die Gegenwart ist der Höhepunkt der Entwicklung. Das klassisch-romantische Schönheitsideal wird in die ältere Kunst hineingetragen, deren einzelne Stadien lediglich Glieder in der langen Entwicklungsreihe von den primitivsten Anfängen bis zu der die höchste Vollendung verkörpernden Gegenwartskunst darstellen. Der einzige unter den großen Musikforschern der Romantik, der den Begriff des Fortschritts, wenigstens rein theoretisch, ersetzt wissen wollte durch den der Umwandlung, war J. S. Fétis, der in verschiedenen Abhandlungen zu zeigen versuchte, „que l'histoire de l'art indique un développement progressif dans les formes et d'avancement dans les moyens, mais qu'il n'y a eu que transformation dans l'objet, qui est d'émouvoir.“ Aber weder ihm, noch dem nicht minder universellen und eminent modernen A. W. Ambros gelang es, die evolutionistische Geschichtsauffassung praktisch zu widerlegen, oder den Gesichtspunkt des historischen Relativismus folgerecht durchzuführen. Beide Forscher waren im übrigen die einzigen, die nach der Mitte des Jahrhunderts von neuem den Versuch wagten, den Gesamtorganismus der Musikgeschichte, der ihnen als „ein großes einheitliches Ganzes, als ein organisches Gewächs unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung aller seiner wechselwirkenden Teile“ ²⁾ erschien, zur Darstellung zu bringen. Auch diesmal mißglückte der Versuch — der Mangel an Einzelsachkenntnis und die Fülle des stets neu zutage tretenden Materials ließen den Plan nicht zum Abschluß kommen.

Die musikgeschichtliche Einzelforschung, die im Gegensatz zu diesen Fragment gebliebenen Universalgeschichten im 19. Jahrhundert das Feld beherrschte, vollzog sich im wesentlichen in drei verschiedenen Richtungen. Aus dem Gesamtzusammenhang der Musikgeschichte wurden einzelne Völker oder Zeitabschnitte herausgegriffen und, unter Zugrundelegung des verfügbaren Quellenmaterials in einer deskriptiven Weise bearbeitet. Sei es, daß man sich unter Vorantritt der klassischen Philologie (Boeckh, Sortlage, Westphal, Bellermann, K. v. Jan u. a.) wieder der Musik der Griechen zuwandte, oder daß man Herberts

²⁾ Vgl. W. Gurlitt, Hugo Riemann und die Musikgeschichte (3. f. Musikwiss. I, 571).

gründliche Mittelalterstudien systematisch weiter verfolgte (Coussemaker, Schubiger, Jacobsthal u. a.) — stets begnügte man sich mit einem völkischen oder zeitlichen Ausschnitt. Dabei muß besonders angemerkt werden, daß man nicht bei Antike und Mittelalter stehen blieb, sondern auch die neuere Musikgeschichte in Betracht zog. Gleichsam programmatisch eröffnet im Jahr 1826 die Schrift von G. R. Kiesewetter „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“ (die gleichzeitig mit einer Abhandlung von Sétis über dasselbe Thema von der niederländischen Akademie preisgekrönt wurde) die Epoche. In diese Kategorie gehört ferner das große Werk von Vanderstraeten „La musique aux Pays-Bas“ (1867—1888) sowie zahlreiche Abhandlungen aus dem letzten Drittel des 19. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts, die die Erforschung der Musik einzelner Zeitabschnitte, Völker, Länder, Städte, Anstalten usw. zum Ziele haben. Daß mit der Inangriffnahme dieser Teilgebiete gleichzeitig eine bibliographische Erschließung der Denkmäler Hand in Hand ging, die in der Hauptsache der Initiative R. Eitners (seit 1869) zu danken war, darf nicht vergessen werden.

In noch stärkerem Maße als die musikalische Völker-, Länder- und Ortsgeschichte blühte im 19. Jahrhundert von Anfang an die Biographie. Gewiß lassen sich die Anfänge der musikalischen Biographie bereits im 18. Jahrhundert nachweisen. Aber teils handelt es sich dabei um Selbstdarstellungen oder um Nekrologe, teils um anekdotisch gehaltene oder chronistisch abgefaßte Lebensläufe (Mattheson, Hiller, Marpurg u. a.), die man schwerlich als Biographien bezeichnen kann. Nach Forkels „Bach“ (1802) und neben Bainis „Palestrina“ (1828) war es vor allem C. v. Winterfelds Gabrieliwerk (1834), das den Typus der romantischen Musikerbiographie vorbildlich geprägt hat. Hier handelt es sich nicht mehr um die „Lebensbeschreibung eines berühmten Mannes“ wie vordem, sondern um eine „Entwicklungsgeschichte des Individuums innerhalb der Kreise, in die es gestellt war“³⁾. Bezeichnenderweise lautet der Titel des Buches: „G. Gabrieli und sein Zeitalter“. Das Milieu, in dem der Künstler heranwuchs, sowie die unmittelbar vorausgehenden Generationen, mit denen er durch Tradition verbunden war, bildeten den wirksamen Hintergrund, auf dem sich die einzigartige Bedeutung dieses Meisters abheben konnte. O. Jahns „Mozart“, S. Chrystanders „Händel“ und Ph. Spittas „Bach“ — um nur die reprä-

³⁾ H. Albert, über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie (Archiv für Musikwiss. II, 417 ff.).

sentativsten der nach Winterfeld in Frage kommenden Werke zu nennen — bekennen sich grundsätzlich zu diesem Prinzip und damit besonders auffallend zur evolutionistischen Geschichtsauffassung. Für sie ist der jeweils im Mittelpunkt stehende Meister Höhepunkt und Abschluß einer aufwärtsgerichteten Entwicklung. Was vorher liegt, ist Vorbereitung, was nachher kommt, gilt als Verfall. Trotz dieser prinzipiellen Übereinstimmung unterscheidet sich Jahns „Mozart“ doch erheblich von Spittas „Bach“. Während Jahns Werk (1856) am reinsten den Typus einer idealistisch-romantischen Biographie darstellt und vielfach die realen Tatbestände zugunsten seines romantisch-biedermeierlichen Mozartbildes außer acht läßt, unterbaut Spitta (1873) seine Darstellung bereits stark durch analytische und, im weiteren Sinne, gattungsgeschichtliche Untersuchungen, die das Schaffen Bachs viel stärker mit der Wirklichkeit verflochten, als dies bei der konstruktivistischen Methode Jahns der Fall sein konnte.

Aus der Beschäftigung mit den Werken der großen Meister entsprang bei zunehmender Beachtung der gegebenen Tatsachen das Bestreben, die einzelnen musikalischen Gattungen, die bei Mozart, Bach, Händel u. a. besonders im Vordergrund standen, in ihrem geschichtlichen Werden näher kennen zu lernen. So entstand am Ende des Jahrhunderts ein drittes Forschungsgebiet: die systematische Musikgeschichte, die Betrachtung des musikgeschichtlichen Verlaufs nach den Gattungen und Formen, die in verschiedenen aufeinanderfolgenden Epochen eine wachsende Ausprägung gefunden haben. Schon vor der Mitte des Jahrhunderts haben Kiewewetter und Winterfeld in einem allgemeineren Sinne diesen Forschungszweig gepflegt, jener mit seiner Abhandlung: „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stils und der Oper“ (1841), dieser mit dem auch heute noch grundlegenden Monumentalwerk „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsetzes“ (1843—1847). Eine systematische Hinwendung zur musikalischen Gattungsgeschichte erfolgte jedoch erst am Ende des 19. und zu Beginn unseres Jahrhunderts durch H. Kreßschmar, der in seinem „Führer durch den Konzertsaal“ (1. Aufl. 1888) erstmals das gesamte Gebiet der Vokal- und Instrumentalmusik im geschichtlichen Sinne umriß und dasselbe Problem bald nach der Jahrhundertwende in seinen „Kleinen Handbüchern der Musikgeschichte nach Gattungen“ (unter Mitwirkung von Sachgelehrten) im einzelnen zu verwirklichen suchte. Es erschienen jetzt Werke wie Kreßschmars „Geschichte des neueren Liedes“, seine

„Geschichte der Oper“, Scherings „Geschichte des Oratoriums“, sowie dessen „Geschichte des Instrumentalkonzerts“. Andere Forscher behandeln in ähnlicher Weise die Messe, Motette, Kantate, Sinfonie, Suite usw. So wertvoll derlei Untersuchungen waren und so sehr sie den Blick schärften für die Einzeltatsachen, die in der romantischen Ära allzu häufig vernachlässigt worden waren — es fehlte ihnen das geistige Band, die innere Einheit. Die historische Forschung in den Jahrzehnten von 1890 bis 1910 war von dem positivistischen Trieb besessen, möglichst viel Material zusammenzutragen, zu zergliedern und in chronologischer Weise übereinander zu schichten. Der Mangel an wirklich wissenschaftlichen Erkenntnissen machte sich um so mehr fühlbar, je umfänglicher die Darstellungen wurden.

An diesem Punkt setzten die Bestrebungen der jüngeren musikwissenschaftlichen Generation ein, die aus einem im wissenschaftlichen Sinne unfruchtbaren und sich in Einzelheiten verlierenden Positivismus heraus zu gelangen suchten und eine synthetische Musikgeschichtsforschung zum Ziel haben. Die Synthese bestand zunächst in einer Vereinheitlichung der formalen Einzelbeobachtungen und führte zu dem Begriff des Stils, wie er von H. Riemann, dem großen Antipoden Kretschmars, geprägt und praktisch verwirklicht worden war. Riemann hat mit Nachdruck auf die Bedeutung des musikalischen Stilproblems hingewiesen und in seinem „Handbuch der Musikgeschichte“ zum Ausdruck gebracht, daß das im formalen Sinne Gemeinsame der einzelnen Epochen methodisch erarbeitet werden müsse, damit die verwirrende Vielzahl von Einzeltatsachen durch typische Züge (in melodischer, harmonischer, metrischer, rhythmischer und architektonischer Hinsicht) gekennzeichnet werden könne. Riemann vertritt damit noch einen rein formalistischen Standpunkt. Er spaltet die Musik von dem gesamten Kulturleben ab und richtet den Blick auf die gemeinsamen kompositionstechnischen Merkmale innerhalb der immanent-musikalischen Entwicklung. Daß hiermit der wissenschaftliche Stilbegriff eine durchaus einseitige Formulierung erhalten hat, ist offensichtlich. Denn unter dem Stil eines Kunstwerks hat man nicht allein die äußere Erscheinung zu verstehen, sondern vor allem die Totalität der in dem künstlerischen Phänomen zutage tretenden seelischen Energien. Der Stilbegriff, wie er der jüngeren Forschergeneration vorschwebt, begreift beides in sich: die sinnliche Erscheinung, die Form des Kunstwerks und die geistigen Kräfte, die seine Gestaltwerdung bedingen. Und die Forderung der modernen Stiluntersuchungen besteht darin, daß „mit der Bearbeitung der tech-

nisch-formalen Probleme eine aus dem musikgeschichtlichen Stoff geschöpfte Erkenntnis der geisteswissenschaftlichen und symbolwissenschaftlichen Bedeutungszusammenhänge Hand in Hand gehe" (Gurlitt). Das Kunstwerk wird damit aufgefaßt als ein lebendiger Organismus, der in einen breiten Kulturzusammenhang eingebettet ist und in seiner Wesenheit nur aus der Eigenart und Vielgestaltigkeit dieses Zusammenhangs zu begreifen ist. Von einer Bewertung der Kunstwerke im Sinne der evolutionistischen Geschichtsauffassung kann hier nicht mehr die Rede sein. Die relativistische Einstellung bewirkt vielmehr, daß das künstlerische Phänomen aus seiner eigenen, geschichtlich bedingten Ästhetik und diese aus der gesamten Geisteshaltung der Zeit erkannt wird. Es würde hier zu weit führen, die Irrwege, die die moderne geisteswissenschaftliche Musikgeschichtsforschung gegangen ist, und die Korrekturen, die sie bereits erfahren hat, im einzelnen zu kennzeichnen. Nur soviel sei noch hervorgehoben, daß die Ergründung der geistigen Eigenart eines Kunstwerks keinesfalls von der Verpflichtung einer gründlichen formalen Analyse entbindet, und daß anderseits die geistesgeschichtliche Durchdringung einer Epoche die philologische und analytische Bereitstellung des gesamten erreichbaren Denkmälermaterials zur Voraussetzung hat. Das sind Selbstverständlichkeiten, die allzu eifrige Synthetiker oft genug vernachlässigt haben. Unter diesen Umständen sind wir heute mehr denn je von einer Universalmusikgeschichte entfernt, und die in letzter Zeit unternommenen Versuche in dieser Richtung (Adler, Bücken) müssen als mehr oder minder mißglückte Kompromisse gewertet werden. Die nächste Zukunft wird sich weitgehend mit der Einzelforschung zu befassen haben, und dieser „neue“ Positivismus wird fruchtbringend in einem spezifisch geisteswissenschaftlichen Sinne zu vertiefen sein.