

## Hauptreferat II

WALTER WIORA / KIEL

### *Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund*

In welchem Sinn steht Gesellschaft oder Gemeinschaft im „Hintergrund“ musikalischer Gattungen? So wie auf der Bühne Statisten und Chor im Hintergrund mitspielen, während sich die wesentliche Handlung im Vordergrund vollzieht — oder eher so, wie im Marionettentheater die Figuren nicht von selbst agieren, sondern von einem Spieler aus dem Hintergrund bewegt werden? Sind Stände, Parteien und andere Gruppen ein bloßer Hintergrund im Sinne nebensächlicher Bedingungen, die der Musikhistoriker nur nebenbei zu berücksichtigen braucht, oder sind sie die eigentlich bewegenden Mächte, auf die er sein Augenmerk konzentrieren sollte, um zu erklären, warum die Entwicklung gerade so und nicht anders verlaufen ist? Entwickeln und wandeln sich Gattungen, wie das Streichquartett oder die Symphonie, in ihren wesentlichen Eigenschaften von selbst, in irgendwelcher Eigenbewegung des Geistes, oder ist solche Auffassung eine naive Illusion, wie wenn Kinder glauben, das Kasperle agiere von selbst?

Die erste der beiden Ansichten wird selten als Grundsatz behauptet, aber in der Praxis musikalischer Gattungsgeschichte gehen viele Forscher so vor, als läge sie mit Recht zugrunde. Man stellt die Formen oft dar, als ob sie sich von selbst bilden und umbilden, vermischen und einander ablösen. Fugen oder Sonaten scheinen zu einem eigenmächtigen Reich des Geistes zu gehören, aus dem der Musikgelehrte nur gelegentlich hinauszuschauen brauche, indem er zum Beispiel die glanzvolle Besetzung eines Instrumentalkonzerts aus höfischer Prachtliebe erklärt. Gattungsgeschichtliche Abhandlungen sind oft erstaunlich formalistisch in diesem Sinn, und auch wenn sie einen idealistisch-geistesgeschichtlichen Einschlag haben, fehlt oft der Blick auf die Menschen, zu deren geschichtlichem Leben die Gattungen gehört haben.

Demgegenüber ist die zweite Ansicht bisher nur selten in einzelnen Abhandlungen durchgeführt, häufig aber in generalisierenden Sätzen behauptet worden. Wer in abstrakten Klischees denkt, kann leicht die These gutheißen, daß musikalische Formen gesellschaftliche Formen spiegeln und daß ihre Wandlungen auf sozialen Wandlungen beruhen, z. B. auf dem Umschwung von der höfischen zur bürgerlichen Kultur. Die Monodie spiegele den neuzeitlichen Individualismus, die Polyphonie einstigen oder erneuerten Gemeinschaftsgeist, das Tenorlied die altdeutsche Tenorgesinnung, und darum sei Neue und Neueste Musik so dissonant, weil sie die inneren Dissonanzen der bürgerlichen oder nachbürgerlichen Gesellschaft zum Ausdruck bringe. Demgegenüber war im Altertum der Glaube verbreitet, daß gute und schlechte Arten der Musik ihrerseits auf die Gesittung der Völker und die innere Stärke der Staaten einwirken; aber auch in diesem Glauben wurde die sozialgeschichtliche Bedeutung musikalischer Gattungen betont.

Solche generellen Sätze sind nicht Ergebnis wissenschaftlicher Untersuchung, sondern Einfälle, die plausibel erscheinen, oder Anwendung politischer Doktrinen. Ein marxistischer Musikhistoriker weiß nicht erst am Schluß seiner Arbeit, was herauskommen muß, wenn er Gattungen der Musik aus der wirtschaftlichen und sozialen Verfassung der Sklavenhaltergesellschaft oder des Kapitalismus zu erklären hat. Seine Aufgabe ist nur, aus der Fülle der Tatsachen solche zu finden, welche in das von vornherein feststehende Schema zu passen scheinen.

Aber vielleicht liegt die Frage nach dem sozialen Hintergrund musikalischer Gattungen gar nicht in der Reichweite eigentlicher Wissenschaft? Vielleicht sollte sich die Musikwissen-

schaft mit der Ermittlung einzelner historischer Fakten begnügen und es kunstpolitischen Ideologien oder der staatlichen Obrigkeit überlassen, die Menschheit zu lehren, wie Kunst und Gesellschaft sich im allgemeinen zueinander verhalten? Zweierlei ist notwendig, um über Kenntnisse hinaus wissenschaftliche Erkenntnis allgemeiner Sachverhalte zu ermöglichen: viele Einzeluntersuchungen und systematisches Durchdenken. Auf beides kommt es an; es wäre unmethodisch, sich vorerst auf empirische Detailforschung zu beschränken und das Denken auf spätere Zeiten zu verschieben. Ich möchte ein paar Gedanken vorlegen, welche zu dieser zweiten Aufgabe, der Analyse des allgemeinen Sachverhaltes, beitragen sollen. An anderer Stelle werde ich eine ausführlichere Darstellung versuchen.

\*

Das Thema *Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund* besteht aus drei Begriffen, die alle drei der Klärung bedürfen: Worin bestehen musikalische *Gattungen*, was bedeutet hier das Wort *sozial*, und was meint man mit dem Ausdruck *Hintergrund*?

1. Die Symphonie, die Fuge und andere Gattungen sind nicht erdachte Schemata, nach denen man Musikstücke ordnet, sondern „objektiver Geist“. Sie haben sachgegebene Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten, sie sind kein bloßes Material, mit dem man machen kann, was man will. Wie Sprachen, schweben sie denen, die sie kennen oder pflegen, als überpersönliche Normen, Traditionen und Möglichkeiten vor. Andererseits sind sie, im Unterschiede zu Werken, die in Noten festgelegt sind, nicht „fertig“, sondern entwickeln und wandeln sich; keine der ein für allemal fertiggestellten Symphonien Beethovens hat in demjenigen Sinn und Maß geschichtliches Leben wie „die Symphonie“ überhaupt.

Zwar sind oft Musikstücke verschiedener Gattung mit gleichen Titeln, z. B. als Madrigale oder als Phantasien bezeichnet worden, doch dies zeigt nur, daß Wörter und Sachen sich oft nicht decken, keineswegs aber beweist es die Richtigkeit nominalistischer Auffassungen, nach denen nur individuelle Werke, nicht auch Gattungen objektive Gegebenheiten wären. Als sachgegeben wird eine Gattung von jedem Komponisten aufgefaßt, der sich bemüht, eine gute Fuge, eine gute Oper zu schreiben und damit dem Wesen der Sache gerecht zu werden. Wie bei einer Sprache, so bedarf es auch bei einer solchen Gattung vieler Erfahrung und Übung, um sie zu meistern, und daran wird das Überwirkliche, „Objektive“, Eigengesetzliche an ihr besonders fühlbar. Auch dem Hörer gelten sie als objektiver Geist, wenn er sich auf ein Musikstück anders einstellt, je nachdem ob es eine Symphonie, eine Passion oder eine Oper ist; je nachdem kommt er mit einem anderen Horizont von Erwartungen und horcht auf anderes hin; er strebt ein Verhalten und Verstehen an, das dem Geist der jeweiligen Gattung angemessen ist. Das Individuelle an einem Kunstwerk versteht er nicht, indem er von der Gattung absieht, sondern gerade indem er diese mitbeachtet; er versteht es im Hinblick auf Normen, die der Komponist originell abwandelt oder von denen er abweicht; der Hörer versteht eine bestimmte Sonate, weil er übliche Sonatenformen als Erwartung in sich trägt und diese Erwartung bestätigt oder nicht bestätigt findet.

Man nennt das Dreieck und das Viereck Arten der „Gattung“ Vieleck; doch im folgenden sollen nur geschichtlich lebende Genera so benannt werden, nicht abstrakte Kategorien oder Denkmöglichkeiten, die man a priori deduzieren kann. Der Begriff *Musik für vier Streichinstrumente* (mit beliebigen Formen und Inhalten) ist eine abstrakte Kategorie, das Streichquartett von Haydn bis Bartók ist eine historische Gattung. Die Klassifikation der Musik in Stücke für 1, 2, 3 oder mehr Instrumente mit 1, 2, 3 oder mehr Sätzen ist vor aller historischer Kenntnis möglich, während Suite und Sonate, barocke Solokantaten und klassisches Klaviertrio musikgeschichtlich zu erforschen und zu würdigen sind.

Es können zwar manche Elemente einer historischen Gattung im Wandel der Zeiten sich gleich bleiben, zum Beispiel der Text der mehrstimmigen Messe, der Grundzug des Inhaltes

in der Passion oder die rhythmische Figur einer Tanzart, wie Mazurka und Polonäse. In der Geschichte des Liedes bildet die prägnant-symmetrische Strophenliedweise seit Frühzeit und Antike (z. B. Seikilos-Skolion) ein konstantes Grundmodell, das man im Laufe der Zeiten vielmals erneuert, abgewandelt und erweitert hat. Doch im ganzen macht jede wirkliche Gattung geschichtliche Wandlungen durch; sie entsteht und vergeht, wird modifiziert und umgebildet. An jedem Zeitpunkt ihrer Geschichte hat sie ein Stück Vergangenheit hinter sich und erscheint demgemäß als ein Erbe mit mehr oder weniger viel Ansehen.

Eine geschichtliche Gattung hat unvergleichlich viel mehr Eigenschaften als eine abstrakte Kategorie; so hat das klassische Rondo mehr Eigenschaften als das abstrakte Schema *ababa*. Manche dieser Eigenschaften sind konstitutiv, andere nur akzidentiell, und danach unterscheiden sich Arten von Gattungen. Einige sind primär durch spezifisch musikalische Faktoren bestimmt, andere durch außer- oder übermusikalische, einige durch ihren formalen Aufbau, z. B. die Fuge, andere durch ihre Stellung in einer Reihenfolge (Arten des Vor-, Zwischen- und Nachspiels), wieder andere durch ihre Funktion in einem übermusikalischen Zusammenhang: Gattungen liturgischen Gesanges, Arbeitslied, Militärmusik usf. Dem entspricht ein grundverschiedenes Verhältnis zu Gemeinschaft und Gesellschaft. Wer den sozialen Hintergrund der Gattungen erörtert, wird diese Mannigfaltigkeit ebenso im Auge behalten müssen, wie die allgemeinen Wesenszüge jeder Gattung: daß sie objektiver Geist ist, geschichtliches Leben hat und eine gewisse Eigengesetzlichkeit besitzt.

2. Mannigfaltig wie die Arten von Musik, die man Gattungen nennt, sind aber auch die Gruppen und Vorgänge, die das Wort *sozial* umfaßt. Um so weniger ist es möglich, die Frage nach dem sozialen Hintergrund der musikalischen Gattungen mit einer einfachen Formel zu beantworten, die alles einschließt und auf alles zutrifft.

Das Wort *sozial* hat im Rahmen unseres Themas den allgemeinen Sinn, der dem Begriff *Soziologie* zugrunde liegt: es bedeutet menschliches Zusammenleben überhaupt; andere Bedeutungen, wie *Humanität* oder *sozialistisch*, die leicht als Obertöne mitklingen, müssen dabei ausgeschaltet werden. Das gleiche gilt für den allgemeinen Sinn des Wortes *Gesellschaft* und seine Nebenbedeutungen, wie *höhere* und *Salongesellschaft*.

Jegliches Musizieren hat, auch ohne Rücksicht auf Publikum und weitere Mitwelt, eine soziologisch relevante Seite; das gilt für solistisches und einsames Spiel ebenso wie für das Zusammenwirken mehrerer Sänger oder Spieler. Freilich kann, wenn vom sozialen Hintergrund der Gattungen die Rede ist, primär nicht das gemeinsame Musizieren gemeint sein, z. B. das Verhältnis der sozialen Gruppe *Orchester* zur Gattung *Symphonie*. Doch ist es für das Gesamtproblem grundlegend und stets zu berücksichtigen. Wie viele Gattungen gerade der Musik beruhen auf Natur- oder Kunstformen menschlichen Zusammenwirkens und bringen sie ins Spiel und zur Erscheinung: Wechsel von Vorsänger und Chor, Mehrchörigkeit, Solokonzert, Klavierbegleitung, Kammermusik, Kanon und so fort! In keiner anderen Kunst werden so viele Formen nach der Zahl der Ausführenden benannt: Bicinium, Klaviertrio, Septett. Dabei sind die Zahlen nicht nur quantitativ zu verstehen, sondern sie bedeuten eigentümliche Strukturen. Wie in einem Parlament das Hinzutreten einer dritten Partei einen Strukturwandel des Ganzen mit sich bringt, oder wie ein Gespräch zu dritt sich von einem Gespräch zu zweit unterscheidet, so unterscheiden sich Duo, Trio, Quartett nicht nur der puren Zahl nach, sondern strukturell. Die Einstimmigkeit hat einen eigentümlichen Charakter als *unanimitas* im chorischen Unisono und andererseits als Abgeschiedenheit von der Gemeinschaft im einsamen Singen.

Die Gesamtheit derer, die unmittelbar mit einer Gattung umgehen, bilden ihre engere Mitwelt, so die Verfasser, Ausführenden und Hörer von Hofopern im *ancien régime*. Die weitere Mitwelt besteht hier in der Gesamtheit der Hofgesellschaft, die durch solche Opern repräsentiert wurde, aber auch die vielen Höfe und Personen umfaßte, welche die Oper nicht unmittel-

bar gepflegt haben. Ideologen schenken der unmittelbaren Mitwelt einer Gattung wenig Beachtung und bringen die Musik sogleich mit Allgemeinbegriffen, wie Adel und Bürgertum, zusammen. Dagegen wird die eigentlich wissenschaftliche Untersuchung differenzieren und die unmittelbare Mitwelt meistens zuerst betrachten. Anstatt die deutschen Lieder der Dürerzeit ohne weiteres auf die deutsche Nation oder das altdeutsche Bürgertum im ganzen zurückzuführen, ist konkreter zu fragen, welche Arten des Liedes von welchen Leuten gesungen und gespielt worden sind. Anstatt von Volksliedern vorauszusetzen, sie seien der Gemeinbesitz des ganzen Volkes oder wenigstens des ganzen Dorfes gewesen, ist zu bedenken, daß gerade gute Volkslieder oft nur von sehr wenigen Personen in einem Dorf gesungen worden sind, so in den deutschsprachigen Teilen Lothringens.

Die engere Mitwelt einer Gattung besteht aus Fachleuten und Laien, Kennern und Liebhabern, die sich ihr unmittelbar zuwenden. In diesem Interesse und Geschmack stimmen Personen überein, die verschiedenen Völkern und Schichten angehören können. Sie gruppieren sich um die Gattung, diese ist eine gemeinsame Ebene, auf der sie sich treffen und verstehen.

Die engere Mitwelt bildet einen Ausschnitt aus der weiteren. Der Kirchenmusiker repräsentiert die Kirche, der Schulmusiker die Schule, das Städtische Orchester die Stadt. Aber diese Repräsentation braucht kein Abbild zu sein, sondern der Musiker kann zu anderen Kräften der Kirche, des Lehrerkollegiums, der Einwohnerschaft einer Stadt im Gegensatz stehen, er kann mehr Ausnahme sein, als daß er die Gesamtheit spiegelt. Die musikpflegenden Teile eines Standes stellen oft nicht dessen durchschnittlichen Stil und Charakter dar, sondern sind eine abweichende Minorität. So ist jeweils zu untersuchen, in welchem Maß die engere Mitwelt Exponent der weiteren Mitwelt gewesen ist.

Zudem setzt sie sich oft aus Angehörigen verschiedener Gesellschaftsschichten zusammen. Städtische Musik wurde nicht immer nur vom Bürgertum als Stand oder Klasse, als Bourgeoisie, gepflegt, sondern von einem musikliebenden Teil der Bürgerschaft, den *citoyens*, zu denen auch Adlige und Kleriker gehörten. Berlioz hat sich in Frankreich, Deutschland, Rußland an verschiedene Hörschaften gewandt, und wie verschieden war dabei der Anteil von Hof, Adel, Bürgertum, *Bohème*, *Masse*!

Nicht „die“ Gesellschaft bildet den Hintergrund der Gattungen, sondern es sind näher zu bestimmende Teile von ihr, die zumeist nicht mit jenen Ständen oder Klassen zusammenfallen, in welchen für manche Autoren das A und O der Sozialgeschichte zu bestehen scheint. Auch sind nicht nur Gruppen als relativ stabile Blöcke von Bedeutung gewesen, sondern ebenso ihr geschichtlicher Wandel. Und schließlich sind es nicht nur die Gruppen je für sich, sondern ihr Zusammenspiel und Wettbewerb, ihr Mit- und Gegeneinander, was als sozialer Hintergrund der Gattungen zu bedenken ist. Auf die verschiedenen Arten der Kirchenmusik haben nicht nur Kantoren, Organisten, Geistliche, Gemeinden je für sich eingewirkt, sondern auch die Spannungen und Gegensätze zwischen diesen Gruppen.

3. Daß das Wort *Hintergrund* verschiedenen Sinn haben kann, wurde schon eingangs angedeutet. Überdies paßt diese bildhafte Vorstellung, daß Musik einen Vordergrund und gesellschaftliche Faktoren einen Hintergrund bilden, nicht für alle Arten von Zusammenhängen zwischen ihnen. Eine staatliche Obrigkeit kann von oben her unterdrücken oder wie eine schwere Last hemmen. Andererseits sind Staaten und Völker, Schule und Kirche Gesamtheiten, welche Musik als Teilgebiet umfassen. Die Kirche ist nicht eigentlich Hintergrund der Kirchenmusik, sondern eher der geistige Raum, der sie umgibt, und das institutionelle Ganze, das sie einschließt. Gottesdienst und Kirchenjahr sind vielumfassende Ordnungen, zu denen Meßgesänge, Gemeindelieder, Choralvorspiele als Teile gehören und in denen sie ihren Ort und ihre Funktionen haben. Indem sie an der Liturgie mitwirken, haben sie an deren Stil und Charakter teil, schon gemäß allgemeinen Gesetzlichkeiten im Verhältnis zwischen Teil und Ganzem; bewußt oder unbewußt folgen sie kirchlichen Verhaltensmustern und Bewegungs-

formen. Entsprechendes gilt für andere Kulte und Riten, Feiern und Bräuche. Der Hof ist weniger Hintergrund, als vielmehr Welt der Hofmusik, das Haus ist die Welt der Hausmusik, das Hirtentum die Welt der Hirtenmusik.

Umgekehrt wirken Gattungen ihrerseits auf die Bildung einer Mitwelt, wenschon das Wort von der gemeinschaftsbildenden Kraft der Symphonie mehr rhetorisch als treffend ist. Es hängt vom Wesen einer Gattung ab, wer sich ihr zuwendet. So besteht eine Affinität zwischen dem homophonen Strophenlied und dem Männerchor, während gemischte Chöre auch anspruchsvollere Gattungen pflegen. Formen, die vom Komponisten kontrapunktische Arbeit erfordern, ziehen andere Kräfte an als solche, bei denen es auf die Erfindung populärer Melodien ankommt.

Gesellschaftliche Faktoren können als ein „Hintergrund“, aber auch als eine „Grundlage“ musikalischer Gattungen angesehen werden. Aller objektive Geist hat menschliches Zusammenleben zur Grundlage und könnte niemals aus eigener Kraft existieren. Dieser allgemeinen Gesetzmäßigkeit entsprechend, kann keine musikalische Gattung eigenmächtig aus sich heraus bestehen, sondern jede hat menschliche Gruppen und zwischenmenschliches Handeln zur Bedingung.

*Bedingen* heißt jedoch noch nicht *bestimmen*. Gesellschaftliche Faktoren sind grobenteils nur äußere Stützen, ohne in das Wesen der Sache einzugreifen. So kann eine kulturliberalistische Behörde Opern und Konzerte finanziell ermöglichen, alle inhaltlichen Entscheidungen aber den Musikern überlassen, während ein Souverän alten Schlages oder ein totalitäres Regime oft anordnet, was für Arten von Musik zu pflegen sind, und welche nicht. Die eingangs gestellte Frage, ob gesellschaftliche Faktoren den Hintergrund musikalischer Gattungen nur im Sinne nebensächlicher Bedingungen oder bestimmender Mächte bildeten, ist somit zu differenzieren: wann und inwieweit waren sie das eine oder das andere?

Sofern äußere Bedingungen nicht zum Wesen der Sache gehören, brauchen sie in der Geschichte einer Gattung keinen wesentlichen Platz einzunehmen, aber sie sind zu berücksichtigen, sooft es darum geht, etwas nicht nur zu beschreiben, sondern ursächlich zu erklären. So hängt der Wechsel von Formen mit größerer und kleinerer Besetzung außer vom Wechsel des „Stilwollens“ auch von ökonomisch-sozialen Bedingungen ab: Reichtum und Repräsentationsbedürfnis der Geldgeber, Breite des zahlenden Publikums. Gattungen, welche Orchester und Chor, kostspielige Ausstattung und Solisten erfordern, können nur an den relativ wenigen Stätten gedeihen, wo man finanzkräftig und freigebig genug ist, diese Kosten aufzubringen.

Wesentlicher ist der Anteil des „*sozialen Hintergrundes*“, wenn Gattungen auf andere Gesellschaftskreise übertragen und dabei modifiziert werden, wie die Oper auf ihrem Wege von Florenz nach Venedig und später in den bürgerlichen und nachbürgerlichen Zeiten, oder wie die meisten Gattungen im Zuge der neueren Popularisierung und Entpopularisierung. Als im 18. Jahrhundert das volkstümlich einfache Strophenlied auf alle möglichen Bevölkerungsgruppen übertragen und spezifiziert wurde, waren die musikalischen Veränderungen zumeist unerheblich, aber generellere Zeitströmungen, wie die rationalistisch-philanthropische Berliner Richtung, haben auch auf den Kern der Gattung eingewirkt. Andere Beispiele für tiefergreifende Wandlung bietet die Umbildung von Gattungen des Volksliedes zum kirchlichen Gemeindelied, zum Schul- und Nationallied, zum Bänkelsang, Schlager usw.

Bestimmt gibt es keine Gattung, in welcher gesellschaftliche Faktoren nicht zu den Bedingungen und Umständen gehören, und vielleicht gibt es keine Gattung, in welcher gesellschaftliche Faktoren nicht auch für Gestalt und Gehalt von Bedeutung waren. So ist für die historische Erklärung der Oper, der Symphonie, der klassischen Sonatenform die Bestimmung für ein Publikum wesentlich, das aus Kennern, Liebhabern und Laien zusammengesetzt war. Zu einem erheblichen Teil ist die Geschichte der Gattungen nicht ohne eine Geschichte des entsprechenden Geschmacks und damit der maßgebenden Bevölkerungskreise zu verstehen. Aber

niemals sind in den wesentlichen Ereignissen der Gattungsgeschichte gesellschaftliche Faktoren die allein und völlig bestimmende Ursache gewesen. Die weitere Mitwelt bot mehr oder minder günstige Situationen; primär und unmittelbar schöpferisch jedoch waren Komponisten in Verbindung mit ihren Partnern, mit denjenigen Kräften ihrer engeren Mitwelt, welche sie anregten und in einer produktiven Atmosphäre mit ihnen zusammenwirkten.

Es ist entscheidend, auf welche Seiten sich die Einwirkung erstreckt: ob nur auf den Aufwand an Mitteln oder die künstlerische Substanz, auf Charakterfarben oder Formstrukturen, die klangliche Schale oder den geistigen Kern. Und es ist entscheidend, inwieweit Mäzene, Beamte oder Funktionäre mit den eigentlich künstlerischen Kräften produktiv zusammenwirkten. Nicht daß diese völlig freie Hand hatten, unterscheidet die guten von den schlechten Konstellationen in der Geschichte der Gattungen, sondern daß die gegebenen Direktiven fruchtbar waren und die Freiheit der Schaffenden respektierten.

\*

Im Laufe der Zeiten waren es verschiedene gesellschaftliche Faktoren, welche auf musikalische Gattungen eingewirkt haben, und desgleichen haben sich Art und Maß der Einwirkung gewandelt. Über die Geschichte der einzelnen Gattungen hinaus hat sich die Stellung der Gattung überhaupt verändert. Die Weltalter unterscheiden sich nicht nur darin, was für Gattungen gepflegt wurden, sondern auch darin, was für eine Rolle die musikalische Gattung schlechthin im Aufbau der Kultur und Musikkultur gespielt hat.

Es ist oft betont worden, daß in älterer Zeit lebensgebundene Musik vorherrsche und in neuerer Zeit eigenständige. Dieser Gegensatz schließt eine verschieden enge Verbindung der Musik mit der Gesellschaft ein. Sie war einst primär ein Faden im Gewebe des Zusammenlebens, ein Ferment der Gemeinschaftskultur (z. B. rituelle Musik bei Naturvölkern) und bildet als Tonkunst später primär eine Sonderwelt, ein autonomes Sachgebiet der Opuskultur (z. B. die Symphonie im heutigen Konzert). Zwischen diesen beiden Stadien liegt ein Zeitraum, in welchem beide Seiten wesentlich waren: sowohl die Mitwirkung an geformtem Zusammenleben als auch ein bedeutendes Eigengewicht (z. B. die großen Gattungen der Hof- und Kirchenmusik im 18. Jahrhundert). Man könnte die Weltgeschichte der musikalischen Gattungen als eine Folge dieser drei Stadien darstellen, doch wäre dies eine große Vereinfachung, welche vielen Erscheinungen nicht gerecht würde. Faßt man aber die drei Stadien nur als Grundtypen oder Muster auf, die im Teppich der Geschichte nacheinander hervortreten, neben denen jedoch auch andere Typen und Muster bestanden, so könnte das Schema nützlich sein.

1. Den Gattungen objektiverer Musik gingen Gattungen gemeinsamen Musizierens voran. So sind früheste Arten der Mehrstimmigkeit als gemeinsames Handeln mit differenzierten Rollen zu verstehen, z. B. Parallelgesang von Frauen und Männern oder Ostinatiformen, in welchen die Gemeinschaft einen Ton oder Kehrreim ständig wiederholte, während Einzelsänger darüber improvisierten. Auch spätere Formen, wie Litanei, Rondeau, Ballata usw., mißverstehen man, wenn man sie ausschließlich als tönende Musik und Dichtung beschreibt, nicht als Nacheinander von einzelnen und Gruppen und darüber hinaus als Formen des Ritus oder der Geselligkeit. Beim Rundtanz, Rundgesang, Rondellus ist die Folge der Töne vordergründig; das Wesentlichere besteht in der Handlung selbst, im geselligen Singen und Spielen einer Tanz- oder Tischrunde.

Die Gattungen der Musik waren vielfach nur die musikalische Seite von Arten übermusikalischer Veranstaltung, wie Fest und gemeinsame Arbeit, Ritus und Reigen, Mimus und Agon, festliche Aufzüge mit Begleitmusik und Bankette mit Tafelmusik. Dem entspricht die Benennung und Einteilung der Gattungen nach Funktionen in Kult, Zeremoniell und Zusammenleben überhaupt. Dazu kommt die Auffassung der Musik als Ausdruck und Einübung eines gemeinsamen Ethos. Sie nahm am Preise der Gemeinschaften und ihrer Helden teil, und

vielfach wurden Ton- oder Musikarten nach Völkerschaften oder anderen Gruppen benannt.

Gattungen mußten eine andere Rolle spielen als später, solange sie nicht Gattungen von Werken waren. Erst im abendländischen Mittelalter ist ja das musikalische Kunstwerk als schriftlich festgelegtes Opus voll ausgebildet und erst mit der humanistischen Begründung der *musica poetica* ist es in einen Begriff gefaßt worden. So hat sich auch die Spannung zwischen der Gattung und dem individuellen Werk in der Musik später entwickelt als in Literatur und Malerei. Makame, Ragas, Formeln der Kultmusik und andere Typen und Modelle, die vor und neben dem individuellen Opus herrschten, ließen dem produktiven Musiker viel weniger Spielraum für die Ausarbeitung individueller Gebilde als Gattungen neuerer Tonkunst dem „Neutöner“.

2. Es gehört zu den Grundzügen in der Geschichte der abendländischen Musik, daß aus Praktiken des Musizierens Formen komponierter Werke wurden, z. B. der Zyklus von Variationen über ein vorangestelltes Thema oder einen Basso ostinato. Damit verband sich ein verwandter Grundzug: daß sich aus Gattungen der Brauchs- und Gebrauchsmusik Gattungen eigenständiger Tonkunst bildeten, z. B. aus Tanzmusik die Klavier- und Orchestersuite. Die zunehmende Objektivierung in schriftlich festgelegten Stücken förderte ihre ästhetische Verselbständigung und lockerte ihre Eingliederung in die kirchliche Liturgie und andere gemeinschaftliche Handlungen, welche Musik nur als Teilmoment enthalten.

Im Volkslied wurden Arten des Gesanges, welche als Teilmomente zu Bräuchen gehörten, zugunsten selbständigerer Gattungen, wie Liebeslied und Ballade, zurückgedrängt. Während früheres Landvolk zur Arbeit oder zu den verschiedenen Bräuchen einer Hochzeit sang, kamen in der Neuzeit betrachtende Lieder auf, welche die Freuden und Leiden eines Berufsstandes oder des Ehestandes zum Inhalt hatten. Auf fliegenden Blättern wurden einstige Heldenlieder in neuer Fassung der Menge am Markt zur Unterhaltung dargeboten.

Im polyphonen Spiel auf einem Tasteninstrument ist das Miteinander mehrerer Personen, in welchem die „Mehrstimmigkeit“ ursprünglich bestand, zur harmonischen Verbindung melodischer Linien vergeistigt. Der neue Sinn des Wortes *Stimme* im Kontrapunkt ist für die zunehmende Verselbständigung der sachlich-objektiven Seite der Musik bezeichnend. Mehr und mehr Gattungen wurden durch spezifisch musikalische Wesenszüge konstituiert, z. B. die Fuge. Die Ausbildung hochorganisierter Formen, wie der Symphonie, förderte die Auffassung der Musik als selbständiger Kunst und einen entsprechenden Wandel ihrer Stellung zum Leben der Gemeinschaften. Der kunstvolle Aufbau solcher Kompositionen im Innern bedingte größere Selbständigkeit nach außen.

Indessen war die Verselbständigung zunächst begrenzt; noch im 18. Jahrhundert gehörten die meisten Gattungen zu übermusikalischen Zusammenhängen und wurden nach ihnen benannt, z. B. Kirchen- und Kammersonate. Opern, Konzerte und andere große Werke entstanden als Beiträge zu bestimmten Festlichkeiten; ihr Gattungsstil war durch Charakter und Inhalte dieser Feste und der sie begehenden Gesellschaftskreise mitbestimmt.

Hofmusik war zumeist auf geschlossene Veranstaltungen eines gesellschaftlich homogenen Kreises beschränkt und Außenstehenden kaum zugänglich. Ihr Sinn war neben Unterhaltung und ästhetischem Genuß der Ausdruck edler Attitüden, die Ausprägung und Repräsentation eines gemeinsamen Lebensstiles. Im späteren 18. Jahrhundert gaben Lied, Singspiel und verwandte Gattungen den Ideen und Tugenden des aufsteigenden Bürgertums Ausdruck und bereiteten seine politischen Ansprüche vor.

3. Es wäre jedoch einseitig, die Wandlungen im späteren 18. und 19. Jahrhundert nur aus der Ablösung des Adels durch das Bürgertum und als Begründung eines spezifisch bürgerlichen Musiklebens zu erklären. Im öffentlichen Konzertwesen ist wichtiger als das Vorherrschen einer Klasse die neue Allgemeinheit, das *Publikum* im eigentlichen Sinn des Wortes (während eine kirchliche Gemeinde oder eine Hofgesellschaft ein Publikum nur im uneigentlichen Sinne

ist). Diese Allgemeinheit gliedert sich primär nach dem musikalischen Geschmack und Interesse, nämlich in die breiten Hörschaften populär unterhaltender Musik, das Konzert- und Opernpublikum, das sich um das klassische Repertoire gruppiert, und eine Vielzahl von spezielleren Gruppen, die sich für alte, neue oder außereuropäische Arten der Musik interessieren. Ein solches großes oder kleines Publikum kann weit über Länder, Erdteile oder Bevölkerungsschichten verbreitet sein und braucht nichts gemeinsam zu haben, was außerhalb der musikalischen Interessen läge.

Die neuere Geschichte aller Gattungen ist durch die Verselbständigung der Musik in diesen und anderen Hinsichten bestimmt worden. Gattungen, die bisher Musik der Kirche, des Hofes oder des Hauses gewesen waren, gingen in den öffentlichen Konzertsaal und später in den Rundfunk über. Musikarten, die bisher hauptsächlich oder größtenteils durch Musikliebhaber ausgeübt wurden, wie Sololied und Kammermusik, wurden nun weitgehend von Fachkräften fortgeführt; Autonomisierung und Professionalisierung hängen hier zusammen. Gattungen der gesungenen Erzählung, der Tanzmusik, des Volksgesanges erhielten in der neuen ästhetischen Sonderwelt ein zweites Dasein, indem sie zu eigenständiger Instrumentalmusik umgebildet wurden: Ballade für Klavier, Konzertwalzer, Trauermarsch, Berceuse, Barcarole usw. Was bisher Lebenswelt war, z. B. der polnische Adel in den Polonäsen oder das Dorf in den Mazurken, wurde „Hintergrund“ im Sinne eines Vorstellungsinhaltes; es gehört zum Verständnis der im Konzert vorgetragenen Polonäsen, Mazurken, Balladen, Berceusen usw., daß sich der Hörer etwas vom einstigen Sinn dieser Gattungen und ihrer Lebenswelt als einen „sozialen Hintergrund“ vorstellt.

Die Sammlung und Wiederbelebung alter und fremder Musik brachte es mit sich, daß heute unvergleichlich viel mehr Gattungen als jemals zuvor in Ausführung und Komposition gepflegt werden. Andererseits aber ist schon im 19. Jahrhundert das Wesen der Gattung zugunsten des individuellen Werkes abgewertet worden, so bei Franz Liszt. Die Entwicklung führte zu Aushöhlung von Gattungen (z. B. Stücke in Sonatenform ohne deren Grundlage, nämlich Tonalität und Modulationsplan), zur Benennung von Kompositionen mit poetischen oder abstrakten Titeln statt, wie es bisher üblich war, mit Gattungsnamen (Images, Poèmes, Kontakte, Figures, Musik für so und soviel Instrumente), und letztlich zur Produktion rein individueller Werke, die keiner Gattung folgen. Damit sind auch die sozialen Relationen weitgehend aufgegeben worden, welche zu Gattungen gehörten, einschließlich des Consensus zwischen Schaffenden und Empfangenden, die sich in einer Gattung wie auf einem gemeinsamen Boden überpersönlich-objektiven Geistes trafen.

Der Autonomisierung und Entsozialisierung der Gattungen wirkten und wirken Bestrebungen entgegen, Gattungen der Musik auf alte oder neue Weise in die Gesellschaft einzugliedern. Nationale und sozialistische Bewegungen, lebensreformerische und kirchliche Richtungen versuchen es in politischen Kampfliedern, Lehrstücken, symphonischen Dichtungen mit politischem Inhalt, Erneuerung liturgischer Formen, Wiederbelebung des Kanons und anderer Gattungen der Haus- und Gemeinschaftsmusik.

Beide Grundzüge: die Entfernung der Musik aus allgemeineren Bindungen und ihre neue Hinführung zu solchen betreffen nicht nur einzelne Gattungen, sondern das Wesen der Gattung schlechthin. Um so mehr kommt heute über die Geschichte einzelner Gattungen hinaus ein Gesamtbild in den Gesichtskreis unserer Wissenschaft. Einsicht in Wesen und Werden der musikalischen Gattung überhaupt wird eine Seite der „allgemeinen Musikgeschichte“ im neuen Sinn dieses Wortes.

#### Diskussion:

Im Vordergrund stand die Frage der Korrelation von musikalischem Werk und Gesellschaft: Wie stellt sich das Verhältnis und die wechselseitige Beeinflussung im einzelnen dar (Fokker,

Beekbergen; Jungk, Berlin; Krause, Saarbrücken); treten dabei bestimmte Faktoren besonders hervor — etwa der Künstler (Bernet-Kempers, Amsterdam), das musikalische Material (Burde, Tübingen), eine propagandistische Intention (Bohnsack, Goslar); wie sind solche Erscheinungen methodisch zu fassen (Blume, Schlüchtern; Düring, Köln)?

### Spezialreferate

GEORG VON DADELSEN / HAMBURG

#### *Die Vermischung musikalischer Gattungen als soziologisches Problem*

Die Musikgeschichte lehrt, daß eine bestimmte Gesellschaftsform die Entstehung bestimmter musikalischer Gattungen begünstigt. Das Madrigal ist nicht denkbar ohne die verfeinerte, höfisch-feministische Gesellschaftskultur der italienischen Renaissance, die Symphonie nicht ohne den gesellschaftlichen Umbruch um die Wende des 18. Jahrhunderts. Wir beobachten aber nicht nur die Geburt und das Absterben einer solchen Gattung: oft ist der Weg, der zwischen diesen beiden Grenzpunkten liegt, viel interessanter. Eines hat er bei allen Gattungen gemein: er verläuft nur selten gleichmäßig und gerade, sondern er ist in eine Reihe deutlich unterschiedener Stadien geteilt, Krisenpunkte im Verlauf werden sichtbar. Dem Beobachter kommt es so vor, als blieben die formalen und stilistischen Eigenschaften, die den lebensfähigen Organismus einer musikalischen Gattung bilden, nur kurze Zeit in der reinen, ursprünglichen Zusammensetzung erhalten. Bald beginnen Umwandlungsprozesse, die meist Auseinandersetzungen mit anderen, fremden oder verwandten Gattungen darstellen: die Motette übernimmt vom Ausdrucksgehalt des Madrigals, das Concerto grosso entlehnt Satzformen von der französischen Ouvertüre, die Klaviersonate nimmt symphonische Elemente auf. Es sind Wechselwirkungen und Mischungsprozesse, die wir hier beobachten. Unsere wissenschaftliche Neugier sucht nach den Gründen. Es liegt nahe, daß Reinheit und Mischung der musikalischen Gattungen ebenso sozial gebunden sind wie die Gattungen selbst, daß also die Vermischung eine Folge bestimmter gesellschaftlicher Wechselbeziehungen ist.

Die soziologischen Erklärungsversuche für den Mischungsprozeß der musikalischen Gattungen bieten sich geradezu an. Die Motette übernimmt die expressive Chromatik und die langsamere Bewegung des Madrigals, als die Kirche sich anschicken muß, die ihr entgleitenden Gebildeten zurückzugewinnen; das Concerto grosso kann sich zu seiner vollen Höhe, nämlich bei Händel, erst entwickeln, als es aus dem aristokratischen Italien in der Weltbürgerstadt London angesiedelt wird, und ebenso mag man die Durchdringung der verschiedenen musikalischen Formen mit symphonischem Geist als eine Folge des sich seiner selbst bewußt werdenden Bürgertums begreifen. Für die siebenhundertjährige Geschichte der Motette, für die Geschichte der mehrstimmigen Messe und für die Entwicklung der Oper ließen sich schnell ähnliche Umbildungsgründe nennen.

Jedoch wir stocken sogleich, wir stoßen auf das Warnschild vor den Zirkelschlüssen und den unzulässigen Vereinfachungen. Entwickelt sich eine künstlerische Gattung denn nicht vor allem nach einem inneren Gesetz, einem Gesetz, das durch die gesellschaftlichen Bedingungen wohl begünstigt oder gestört werden kann, das aber seine eigenen Bedingungen nicht aus jenen herleitet? Die künstlerische Gattung sehen wir als einen selbständigen Organismus, dessen Entwicklungslinien sich wohl mit denen der gesellschaftlichen Organismen berühren können, aber nicht zu berühren brauchen. Ein Entwicklungsgesetz der musikalischen Gattun-