WALTER WIORA

Die geschichtliche Sonderstellung der abendländischen Musik

1. *Hat die abendländische Musik und Musiklehre universale oder nur relative Bedeutung?*

Daß die Schulmusik zurückzustellen habe, was nicht zum deutschen Erbe und Zeitgeist gehört, diese nationalistische Richtlinie ist mit Deutschlands Sturz geschwunden. Unser Musikleben steht nun den Einströmungen aus anderen Ländern — teils des Westens, teils des Ostens — fast ohne Rückhalt offen. In den Weltkriegen hat doch aber auch das europäische Abendland seine politische Macht in der Welt eingebüßt und ist zum Spielfeld anderer Mächte geworden; müßte sich dieser Sturz nicht ähnlich auf unser Musikleben auswirken, wie es der Sturz Deutschlands getan hat?

Unter dem Schlagwort „cultural lag" haben Kritiker der Zeit auf die Rückständigkeit vieler Bereiche der „Kultur" gegenüber der schnelleren Entwicklung auf politischen und sozialen, technischen und wissenschaftlichen Gebieten hingewiesen; ist es nicht eine solche Rückständigkeit, wenn sich die Schule nach dem Umsturz in ebendemselben Maße auf die abendländische Musik und Musikgeschichte beschränkt wie vorher und dem Rest der Welt keine Beachtung schenkt? Darf ein moderner Erzieher mit erhabener Gleichgültigkeit ignorieren, daß sich die Welt verwandelt und andere Teile der Erde: Amerika, die Sowjetunion, China und der übrige Orient und schließlich auch Afrika an Macht und Bedeutung wachsen? Bleiben wir durch solches Ignorieren, solche Ignoranz nicht auf einer Sandbank des geschichtlichen Stromes stehen, wie einst die Graeculi im Zeitalter des Imperium Romanum?

Die Bedeutung des Abendlandes für die Welt im ganzen ist in den verschiedenen Sachbereichen der Kultur: in Kunst, Dichtung, Theater und so fort verschieden groß. Zum Beispiel kann ein persischer Teppichknüpfer auf das Vorbild europäischer Teppiche verzichten; einem persischen Wissenschaftler dagegen bleibt nichts anderes übrig, als sich derjenigen Wissenschaft, die das Abendland ausgebildet hat, und damit der Wissenschaft schlechthin anzuschließen. Und ein persischer Musiker?

Es gibt somit Sachgebiete, auf denen andere Hochkulturen Gleichwertiges und sogar Überlegenes geschaffen haben, zum Beispiel Ornamentik und

---

Der Vortrag wurde durch zahlreiche Klangbeispiele illustriert. Im Titel und einem Teil des Inhalts deckt er sich mit der Antrittsvorlesung, die ich am 29. Januar 1959 an der Christian-Albrechts-Universität in Kiel gehalten habe.

Kunstgewerbe, und es gibt Sachgebiete, auf denen die Leistung des Abendlandes so überragend und einzigartig ist, daß die ganze Menschheit sie übernimmt und weiterführt, zum Beispiel Technik und Wissenschaft. Gehört die Musik zu den Sachgebieten der ersten oder der zweiten Art? Hat sie nur relativen Wert, wie europäische Teppiche neben persischen, oder überragende und universale Bedeutung wie die europäische Wissenschaft im Verhältnis zu den Wissensformen aller anderen Kulturen?

Zwei entgegengesetzte Antworten auf diese Frage sind verbreitet. Der ersten gab unter anderen der Münchener Historiker Franz Schnabel Ausdruck, indem er sagte, außer den exakten Naturwissenschaften und der auf sie begründeten Technik sei die Musik vielleicht das einzige, „was die abendländischen Völker konkurrenzlos geschaffen haben und wodurch sie allen anderen Kontinenten überlegen wurden"[1]). Diese Auffassung entspricht der Tatsache, daß außereuropäische Musik, abgesehen vom Jazz, in Europa wenig bekannt und verbreitet ist. Nur sehr selten erklingt sie im Konzertsaal, kaum je erscheint sie im Musikalienhandel; es gibt kein Orientgeschäft für Hausmusik. In unserem Weltbild steht kein orientalischer Komponist neben Hafis oder Li Tai-pe wie Mozart neben Goethe und kein musikalisches Kunstwerk gleichen Ranges neben der indischen oder chinesischen Baukunst wie die Symphonien von Haydn bis Bruckner neben unseren Kathedralen. Es gibt keine Weltliteratur in Tönen wie in Worten. Allgemeine Geschichte der Musik gilt den weitaus meisten als gleichbedeutend mit Geschichte der abendländischen Musik[2]). Allgemeine Musiklehre ist ihnen dasselbe wie die Lehre von den Elementen der Musik im Abendland, und fast ausschließlich von ihr ist in unseren Schulen die Rede.

Diese — tatsächliche oder vermeintliche — Sonderstellung kann je nach der Geschichtsauffassung verschieden gedeutet werden. Im Banne des Fortschrittglaubens nimmt man an, daß sich die Musik später und langsamer entwickelt habe als andere Bereiche der Kulturen; als hohe Kunst sei sie im Verhältnis zur Dichtung oder Architektur noch jung; im Altertum und dem bisherigen Orient sei sie noch nicht fortgeschritten genug gewesen, um große Leistungen und Kunstwerke hervorzubringen. So denken auch heute noch viele Autoren, wennschon sie es nicht mehr so naiv sagen wie im Zeitalter der Aufklärung Burney, Hawkins oder Forkel und noch im Zeitalter Spenglers Hugo Riemann. „Die Entdeckung der ionischen und äolischen Skala", heißt es noch in der neuesten Auflage (1959) des führenden Kompendiums der Allgemeinen Musiklehre, „mag als eines der bedeutungsvollsten Momente in der Entwicklung unserer Kunst angesehen werden,

[1]) In: Karl Rüdinger, Unser Geschichtsbild, München 1954, S. 136.

[2]) Vgl. dazu meinen Aufsatz „Zur Grundlegung der Allgemeinen Musikgeschichte", Deutsches Jahrbuch der Musikwiss. 1, Leipzig 1957, S. 76 ff.

denn mit diesem Augenblick beginnt jener immense Aufschwung, dem wir die gewaltige Sonderstellung der abendländischen Musik zu verdanken haben[3])." Erst die Griechen haben die eigentliche Musik erfunden, lehrt ein Freiburger Sprachgelehrter; keine andere Kultur habe die Voraussetzungen für die Ausbildung eigentlicher Musik besessen[4]).

Das erinnert an Oswald Spenglers Satz: „Musik ist ein vages Wort. Es gab immer und überall Musik, auch vor aller eigentlichen Kultur[5])." Aber in Spenglers Bild von der Weltgeschichte als Wechsel der sich ablösenden Kulturen hat nicht schon die Antike, sondern erst das Abendland im engeren Sinn, die „faustische Kultur", große Tonkunst geschaffen. „Die antike Musik war ... wesentlich Urmusik ... Hier aber, in der faustischen Kultur, hebt sich als vollkommenes Novum die *kontrapunktische Instrumentalmusik*, eine reine, selbständige, alle Nachbarkünste überschattende, mit steigender Kraft alle andern in sich auflösende Kunst von der Basis urseelenhafter Möglichkeiten ab ... Hier, in der Kammermusik, erreicht die abendländische Kunst überhaupt ihren Gipfel. Das Symbol des reinen Raumes, das überirdischste unter allen, ist hier ebenso vollkommen zum Ausdruck gelangt, wie das rein *irdische*, das der vollen Körperlichkeit in einer attischen Bronzestatue[6])."

Doch vielleicht überschätzt Spengler nicht weniger als jener Fortschrittsglaube die Sonderstellung der abendländischen Tonkunst; vielleicht haben jene Historiker und Geschichtsphilosophen das bisherige Haus ohne Fenster auf dem Gebiet der Musik noch nicht verlassen und denken hier noch nicht so weltoffen wie Goethe über Weltliteratur oder Toynbee über Weltgeschichte; vielleicht würden wir anders urteilen, wenn wir die außereuropäische Musik gründlicher als bisher zur Kenntnis nähmen. Was sagen die Spezialisten, die Wortführer der vergleichenden Musikwissenschaft, Musikethnologie und anderer junger, erst seit der Erfindung des Grammophons aufblühender Forschungszweige, welche sich außereuropäischer Musik widmen? Sie weisen auf das große Ansehen der Tonkunst im Orient und Altertum hin und rühmen die Vielfalt der einstigen Instrumente, Tonarten

---

[3]) Hermann Grabner, Allgemeine Musiklehre, Kassel-Basel, 7/1959, S. 91; s. dort auch den Abriß der Entwicklung des Kontrapunkts, S. 187 ff.

[4]) Johannes Lohmann, Die griechische Musik als mathematische Form, Archiv für Musikwiss. 14, 1957, S. 147 ff.

[5]) Der Untergang des Abendlandes, München 3/1919, Bd. 1, 315.

[6]) ebenda 1, 316 und 318. Die Zuordnung der Plastik zur Antike und der Musik zum Abendland war schon früher geläufig. So sagt z. B. August Wilhelm Ambros, der bedeutende Musikhistoriker, daß „die Griechen plastisch fühlten ... Die Musik ist aber die der Plastik am meisten ferne Kunst ... Die Plastik ist die eigentliche classische, die Musik die eigentlich romantische Kunst ..." (Geschichte der Musik 1, Breslau 1862, S. 220 f.).

und Rhythmen. Sie zeigen, daß die meisten Instrumente und vieles andere, was man früher für Errungenschaften des Abendlandes hielt, aus Naturvölkern und Hochkulturen Asiens stammt. Sie scheinen den Eigenwert der anderen Kulturen und damit die Relativität der abendländischen auch auf dem Gebiete der Musik zu erweisen. Fast emphatisch ruft Heinrich Husmann in einem vor kurzem erschienenen Buche aus: „Damit ist die Vorherrschaft der europäischen Musik gebrochen ... Gleichberechtigt treten ihr an die Seite die Musikkulturen Afrikas und des Orients ... Tatsächlich besitzen die äquidistanten Systeme eine Bedeutung, die der der konsonanten Systeme in nichts nachsteht[7])." Demnach hätte unsere bisherige Musiktheorie und Musiksystematik für allgemein gültig erklärt, was in Wahrheit nur für das bisherige Abendland gilt. Daß auch unser musikgeschichtliches Denken bisher viel zu eng, viel zu „europazentrisch" gewesen sei, betont unter anderen Egon Wellesz, besonders im Hinblick auf die Musik der byzantinischen Kultur. Bilden aber nicht Spezialisten die Avantgarde im Fortschritt des Erkennens? Werden sich ihre Ansichten nicht allmählich verbreiten, wird man ihnen nicht folgen, wie man jenen Forschern gefolgt ist, welche einst die Herrlichkeiten gotischer und barocker Architektur, chinesischer und japanischer Malerei oder alter Musik vor Johann Sebastian Bach entdeckt haben?

Im März-Heft 1959 der Zeitschrift „Melos" wird Heinrich Husmann gegen Friedrich Blume[8]) ausgespielt, und zwar unter dem Titel „Das Abendland ist nicht die Welt". Dabei erinnert der Autor an Auschwitz, Theresienstadt, Treblinka und fährt dann fort: „Damit sollte eigentlich auch der Führungsanspruch der abendländischen Musik erschüttert worden sein ... Die vielgeschmähten Politiker denken offenbar toleranter als die Musikologen. Zu ihrer Zehnjahresfeier präsentierte die UNO neben Menuhin und Oistrach mit Bachs Doppelkonzert auch Ravi Shankar, jenen indischen Virtuosen..." (S. 85). Im Vorwort dieses Heftes erklärt die Schriftleitung des „Melos": „Unter dem Einfluß der modernen Naturwissenschaft und der außereuropäischen Kulturen hat sich unser Weltbild grundlegend verändert. Auch die musikalische Entwicklung wurde von dieser Umwandlung ergriffen. Kann daher die gegenwärtige Musik unter dem Gesichtspunkt des abendländischen Traditionalismus überhaupt noch erfaßt und gedeutet werden?" —

So stehen sich zwei verschiedene Ansichten gegenüber: dort der Glaube an die Sonderstellung der abendländischen Tonkunst, hier der Kampf um

---

[7]) Einführung in die Musikwissenschaft, Heidelberg 1958, S. 110.

[8]) In Wahrheit ist übrigens Blumes berühmter Vortrag „Was ist Musik?" (Musikalische Zeitfragen 5, Kassel 1959) keineswegs traditionalistisch-europabeschränkt, sondern er weist ausdrücklich auf die Bedeutung der außereuropäischen Stile und Systeme für die Frage nach dem Wesen der Musik hin (S. 9—14).

die Gleichberechtigung der außereuropäischen und mit ihr derjenigen Neuen Musik, welche die Grundlagen aller bisherigen abendländischen Musik verläßt.

Für die Schule ergeben sich aus diesen beiden Ansichten gegensätzliche Konsequenzen. Die eine These zieht die Forderung nach sich, daß die Prinzipien der abendländischen Tonkunst für unsere Erziehung weiterhin verbindlich bleiben, und zwar nicht nur, weil wir Europäer sind, sondern wegen ihrer übereuropäisch-universalen Bedeutung, ähnlich wie die Prinzipien der abendländischen Wissenschaft heute auf der ganzen Erde gelten. Aus der anderen These aber ergibt sich, daß diese Prinzipien den Schülern ebensowenig als allgemein und für die Zukunft gültig darzustellen seien wie die Stilprinzipien der romantischen oder der mittelalterlichen Tonkunst. Wenn nur der Epigone in der Abendzeit des Abendlandes noch an ihnen festhält, während die Avantgarde neue Axiome aufstellt, welche in mancher Hinsicht der Musik des Orients verwandt seien, dann müßte auch die Schule mehr und mehr die Relativität der bisher für universal gehaltenen Musik lehren und die Jugend an jene Musik des Orients und der Zukunft heranführen. Das gilt für die Schulen Europas und erst recht für die Weiterentwicklung der Musikerziehung in den übrigen Erdteilen, auch für die sich häufenden Fälle, in denen europäische Musikerzieher Jugendlichen gelber und schwarzer Rassen gegenüberstehen und die Verantwortung haben, ihnen das Bestmögliche und für sie Angemessene zu bringen.

2. *Die Verwurzelung der abendländischen Musik in anderen Kulturen und ihre immanente Universalität*

Die Erforschung der außereuropäischen Musik ist in den letzten Jahrzehnten so fortgeschritten und hat einen so weiten Horizont geöffnet, daß die Beschränkung der Musikgeschichte auf das Abendland in der Tat als rückständig erscheint. Außer dem Abendland haben auch Ägypten, Mesopotamien, Indien, China und andere Länder wirkliche Hochkulturen der Musik entfaltet. Auch sie sind Gebäude aus mehreren Stockwerken, gegliedert in Musik der Grundschichten, der Berufsmusikanten, der Riten, der Höfe, der Kenner. Sie haben je ein reiches Instrumentarium und ein Tonsystem auf theoretischer Grundlage ausgebildet. Sie besitzen kunstvolle Arten der Rhythmik und Tonordnung, sie pflegen Koloraturgesang und Virtuosentum auf Instrumenten. Zwar ist die Musik in keiner von ihnen eine Kunst gewesen, welche individuell bestimmte Werke schafft wie die Literatur, aber um so mehr war sie ein wesentliches und wirksames Ferment des Gottesdienstes, der Gesittung, der Lebenskultur.

Die Grundlagen und Stile dieser Kulturen haben im Vergleich zur Tonkunst des Abendlandes Eigenart und Eigenwert. Wie nach Leopold Ranke die Zeitalter unmittelbar zu Gott sind, so auch die Kulturkreise. Das indonesische oder das arabische Tonsystem haben nicht weniger Eigenwert als das temperierte Tonsystem seit der Zeit Bachs. Die Musik des Altertums ist nicht eine bloße Vorstufe, und die des Orients besteht nicht etwa aus exotischen Abwegen, wie es in europazentrischen Geschichtsbildern erscheint.

Doch andererseits sind die alten und fremden Kulturen durchaus nicht in dem Maße von den abendländischen verschieden, wie es nach dem relativistischen Dogma sein müßte. Es widerspricht einer Grundregel vergleichender Betrachtung, wenn man nur auf die Unterschiede und nicht ebensosehr auf das Gemeinsame sieht, und es widerspricht einer Erkenntnis, welche die allgemeine Ethnologie heute im Gegensatz zu älteren Autoren, wie L. Lévy-Brühl, herausgestellt hat, wenn man die weitgehenden Gemeinsamkeiten leugnet. „Die Übereinstimmung des ganzen Menschengeschlechts in den geistig-seelischen Anlagen ist überraschend groß[9])." Sogar Lévy-Brühl selbst hat vor seinem Tode (1939) „mit wissenschaftlicher Größe das Wesentliche seiner früheren Auffassung widerrufen und ist entschlossen in die heutige Überzeugung von der Einheit des menschlichen Denkens eingeschwenkt. Die schillernde Vielfältigkeit der geschichtlichen Äußerungen wickelt sich in einer begrenzten Spielbreite des Menschenmöglichen ab ... Insofern hat die Kultur auch ihre der Spezies gesetzten bio- und psychologischen Grenzen. Sie hat darum ihre unwandelbaren Gemeinsamkeiten[10])." Dieser allgemeinen ethnologischen Einsicht entsprechen Feststellungen der Musikethnologie, welche Marius Schneider so formuliert: „Die alte Vorstellung des Baumes als Symbol des Wachstums ist noch immer nicht in ihrer ganzen Tiefe erkannt worden. So vielfältig auch die Wurzeln der Musik sind, so weist doch ihr Stamm eine Reihe von völkerüberbrückenden, gemeinschaftlichen Zügen auf. Auf was sonst sollte denn der universal verständliche Teil der Musik überhaupt beruhen? Erst bei der Entfaltung der Äste beginnen sich die kulturhistorischen und geographischen Besonderheiten wieder stärker voneinander abzuheben[11])."

Die Stimme der Menschheit differenziert sich in Zeitstile, „nationalisiert" sich in Stimmen der Völker; in der Vielfalt aber zeigt sich die Einheit. Diese Idee Herders und der Klassik vom Allgemeinmenschlichen wird durch vergleichende Forschung bestätigt. So hat die Melodik der Kinderlieder aller Erdteile in Rhythmus und Form Wesentliches gemeinsam, wie sehr sich

[9]) Kunz Dittmer, Allgemeine Völkerkunde, Braunschweig 1954, S. 21.

[10]) L. Adam und H. Trimborn, Lehrbuch der Völkerkunde, Stuttgart 1958, S. 21 f.

[11]) ebenda S. 98.

auch die Sprachen der betreffenden Völker in Rhythmus und Akzenten voneinander unterscheiden[12]). Die vertrauten Melodieformeln des deutschen Kindergesanges finden sich bei Naturvölkern wieder[13]). Elementare Arten der tonalen Ordnung, des Taktrhythmus, der prägnanten Melodiegestalt sind schon in der Ur= und Frühgeschichte der Musik ausgebildet worden. Dies erweisen Traditionen von Pygmäen und anderen primitivsten Natur=völkern, und innerhalb Europas zeigt es der Vergleich zum Beispiel von Melodien zu archaischen Bärenkulten der Lappen mit denen der heute weit entfernt von ihnen wohnenden Wogulen, Ostjaken und so fort[14]). Die fremdartigen Stile aber, die sich von der Wesensnatur der Musik und dem in ihr liegenden Logos entfernen, lassen sich weitgehend als Färbung und Überformung dieser Grundlagen verstehen[15]). Das gilt für die orientalische „Chromatik" und sogar für die äquidistanten Temperaturen Indonesiens und anderer Länder. Bei diesen ist nicht nur zu untersuchen, wie die Instru=mente gestimmt werden, sondern auch wie die Musik von einheimischen Kennern und Laien gehört wird; wesentlich ist zum Beispiel, inwieweit man dieselben Melodien, die auf dem Instrument mit gleichen Abständen aller Tonstufen erklingen, in rein vokaler Ausführung halbtonlos=pentatonisch singt. Überdies waren viele aparte Strukturen des Orients auf die spekulative Theorie beschränkt; kleinere Melodieschritte als der Halbton zum Beispiel sind im praktischen Gebrauch sehr selten.

Vieles von dem, was heutige Relativisten als spezifisch für das Abend=land oder gar für „die letzten 300 Jahre" ansehen, wurzelt in der Urzeit, vieles im Altertum. Die bisherigen Grundlagen der abendländischen Musik: ihr Tonsystem, ihre Tonalität, ihre konsonanten Mehrklänge, ihr pulsie=render Taktrhythmus, sind nicht etwa erst im Mittelalter geschaffen worden, sondern haben damals nur eine besondere Ausbildung und Weiterbildung erfahren, reichen aber tief in die vorabendländische Vergangenheit zurück. Schon sehr früh müssen prometheische Entdecker erstmals Konsonanten erhorcht und ersungen haben, welche den einfachsten Zahlenverhältnissen entsprechen: Oktave, Quinte, Quarte — 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4. Vielleicht nicht sehr viel später, als die elementaren Formen der visuellen Geometrie in „geometrischen Stilen" der Steinzeit dargestellt wurden, dürften vergleich=bare Stile der Melodik entstanden sein, in welchen elementare Tonrelationen

---

[12]) s. besonders C. Brailoiu, Le rythme enfantin (Les Colloques de Wégimont I, Bruxelles 1956, 64 ff.).

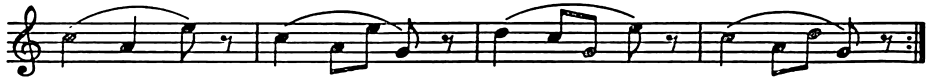
[13]) W. Wiora, Älter als die Pentatonik (Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, Budapest 1956, 185 ff.).

[14]) s. meine Sammlung Europäischer Volksgesang, Köln 1952, S. 11.

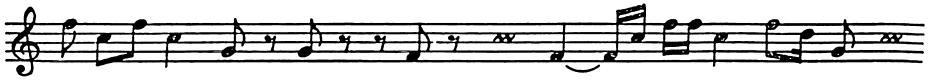
[15]) s. unter anderen J. Handschin, Der Toncharakter, Basel 1948, 62 ff. u. a. sowie W. Wiora, Der tonale Logos (Die Musikforschung 4, 1951, 157 ff.).

ohne Beiwerk ertönen. Reste solcher tonaler Ordnungen haben sich u. a. bei Pygmäen Mittelafrikas erhalten, welche zu den primitivsten Völkern gehören, noch keine Musikinstrumente besitzen und solche Strukturen dementsprechend nur kraft der Prägnanz einfacher Formen auch in der Hörwelt pflegen. Sie finden sich weiterhin bei verschiedenen Naturvölkern und in unteren Volksschichten aller Erdteile[16]), so in folgenden Beispielen aus Afrika[17]):

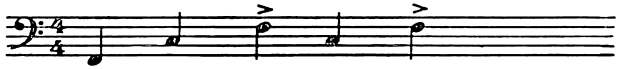
a) Pygmäenfrau



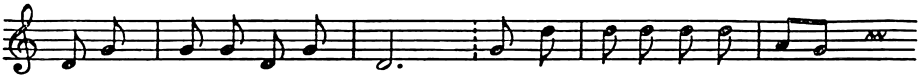
b) Buschmannfrau



c) Ghana



d) Ghana



Neben der weltweit verbreiteten halbtonlosen Pentatonik (und den Ordnungen, die sich auf noch weniger Stufen beschränken: Bitonik, Tritonik und Tetratonik) ist unter solchen Gesichtspunkten auch die ebenso verbreitete Dreiklangs- oder „Fanfarenmelodik" zu würdigen[18]). Der Begriff Dreiklang ist hier kein Anachronismus, wenn er in weitem Sinn verstanden wird und wenn bewußt bleibt, daß zum Begriff der Harmonie keineswegs der sinnliche Zusammenklang gehört, sondern im ursprünglichen, griechischen Sinne des Wortes jedes Zusammenstimmen von Tönen im Mit- und Nacheinander „harmonisch" ist. Überdies trifft es nicht zu, daß die Hingabe an harmonische Zusammenklänge und die darin begründete Homophonie

[16]) s. C. Brailoiu, Sur une mélodie russe, in P. Souvtchinsky, Musique russe, 2, Paris 1953, meinen oben genannten Aufsatz, Älter als die Pentatonik, Marius Schneider a. a. O., Notenbsp. Nr. 32, 39, u. a.

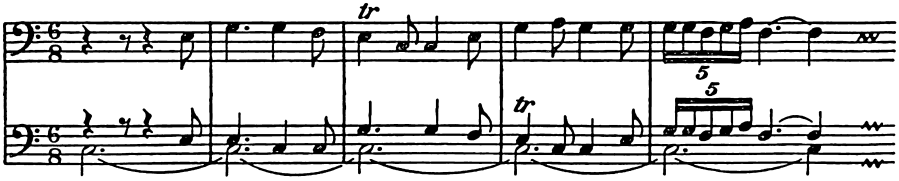
[17]) a: Y. Grimaud et G. Rouget, Notes sur la Musique des Bochiman . . . , Platte des Peabody Museums und des Musée de l'Homme, 1,2. — b: ebenda 1,1. — c: A. M. Jones, Studies in African Music, 2, London etc. 1959, S. 45 ff. — d: ebenda S. 166.

[18]) z. B. Schneider a. a. O. Nr. 3, 4, 7, 16, 52, 55, 57, 70, 71.

erst in der abendländischen Neuzeit entstanden seien, und daß alle frühere Musik als linienartig, sei es einstimmig oder mehrstimmig linear, aufzufassen wäre. Die Homophonie der Neuzeit wurzelt in primären Klangformen der Urzeit, wie sehr auch die dazwischenliegende Entwicklung des Kontrapunktes von geschichtlicher Bedeutung war. Schon bei einigen primitiven Völkern finden wird lang ausgehaltene Zusammenklänge, in welche die Sänger wie in etwas Seltsames und Wunderbares hineinzulauschen scheinen[19]). Rudolf von Ficker hat schon vor 30 Jahren eindringlich auf solche „primären Klangformen" hingewiesen[20]).

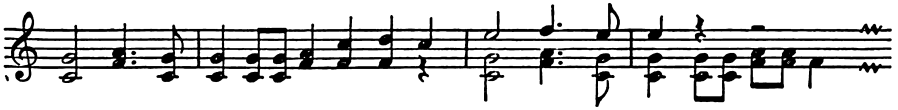
Ursprünglicher als Polyphonie aus melodischen Linien, eine weltgeschichtlich späte kunstvolle Form des Miteinandersingens, ist in der Geschichte des Chorgesanges das Kreisen in einem primären Klang, ähnlich einem Glockengeläut. Beliebig viele singen mit; sie wiederholen ein gemeinsames Motiv, variieren es in anderer Lage oder improvisieren solistisch, indem sie die festen Stufen dieses musikalischen Gesellschaftsspiels einhalten. Aus solchen stationärem Kreisen ist der Kanon entstanden, der improvisiert wurde, bevor man ihn als Liedkanon im Mittelalter niederschrieb. Kanons im Dreiklang über einem Bordun sind aus Indonesien bekannt. Harmonische Chorgesänge verschiedener Art haben sich in Indonesien, Polynesien und anderen Teilen der Erde erhalten, zum Beispiel[21]):

Flores



Neben dem Kreisen in einem Mehrklang kommt auch der Wechsel verschiedener Mehrklänge mit Funktionen vor, welche in die Richtung des Unterschiedes von Tonika und Dominante hinweisen[22]):

Samoa



[19]) z. B. der auf einen Waldgeist bezogene Gesang von der Elfenbeinküste bei C. Brailoiu, Collection Universelle de Musique pop. enregistrée, Pl. 31, 2a, oder der Gesang zu einem Jagdzauber aus Formosa, ebenda, Pl. 21, 2b.

[20]) im Jahrb. der Musikbibl. Peters für 1929, S. 21 ff.

[21]) J. Kunst, Metre, Rhythm, Multi-part Music, Leiden 1950, S. 42.

[22]) M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit, 1, Berlin 1934, Notenbsp. Nr. 116.

Noch immer lehrt man in der Schule, daß „die ersten Versuche mehrstimmigen Gesanges" im Mittelalter gemacht worden seien; welche Verkennung der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, die ebenso Erbe wie Anfang war! So wie die Einstimmigkeit des frühchristlichen und später des gregorianischen Gesanges als bewußte Enthaltsamkeit von der farbigen Klangfülle spätantiker Heidenmusik, als bewußte „unanimitas" zu verstehen ist, so war die erste in Noten festgehaltene Mehrstimmigkeit reflektiert einfach. Eine ihrer Formen ist der melismatische Gesang eines Solisten über langanhaltende Töne des Chores. Der Untergrund unter der bewegten Melodiefigur ist hier — im Unterschied zu chorischem Durcheinandersingen sowie zu Händeklatschen und anderem Geräusch — auf einen bestimmten Ton beschränkt. Dieses Prinzip des punkthaften Klanggrundes war schon in Kulten des Altertums und Orients verbreitet und hat sich auch bei Naturvölkern, im Kaukasus und in anderen Gegenden erhalten[23]). Sicherlich war solcher Bordun für die Ausbildung des Grundtongefühls und der tonalen Gravitation von Bedeutung.

*

Weiter und tiefer, als jede ihrer bisherigen Darstellungen ahnen läßt, ist die abendländische Tonkunst in alten Kulturen verwurzelt. Sie ist nicht nur aus der „Begegnung von christlicher Kirche, lateinischer Antike und germanisch-romanischem oder keltischem Volkstum" zu verstehen[24]), sondern orientalische und Mittelmeer-Kulturen hatten starken Anteil, und auch andere als regionale Kräfte waren im Spiel, unter ihnen die international fahrenden Musiker. Mächtige Faktoren haben mittelbar eingewirkt, so der Orient über die griechisch-römische Antike oder alte Traditionen textlosen Gesanges über den „Jubilus", für dessen Verbreitung im spätantiken Landvolk etliche Zeugnisse vorliegen. Vieles ist zudem später eingeflossen. Nachdem sich der Strom aus Quellen und Bächen gebildet hatte, nahm er weitere Zuflüsse in sich auf, so in mehreren Phasen der Mehrstimmigkeit vom Organum über den Fauxbourdon zu den basso-ostinato-Formen.

Im Sinne des von Marius Schneider gebrauchten Bildes aber hat die abendländische Musik mehr den Stamm des Baumes als besondere Äste und Zweige fortgesetzt. Über Traditionen Alteuropas und Eurasiens hat sie aus Ur- und Vorzeit übernommen, worauf in erster Linie ihre immanente Uni-

[23]) z. B. Schneider bei Adam und Trimborn, a. a. O. Nr. 17, 21; s. a. Wiora, Europ. Volksmusik und abendländ. Tonkunst, Kassel 1957, S. 82 f.

[24]) Ewald Jammers (Anfänge der abendländischen Musik, Straßburg 1955) nennt diese Formel „eher Schlagwort als Wissenschaft" (S. 8), wenn schon damit das Zusammenwachsen verschiedener Elemente sichtbar werde. Als Ertrag seiner Schrift bezeichnet er die Erkenntnis, „daß unsere Musik nicht isoliert dasteht, daß sie vielmehr mit Vorgängern zusammenhängt und mit anderen, die zeitlich nebenher laufen, aber allmählich sich anders entwickeln" (S. 162).

versalität beruht und hat es weiterentwickelt: elementare Formen der Tonalität und Mehrstimmigkeit; den pulsierenden Rhythmus in einfachen Taktarten mit Gruppen von zwei, vier, acht Takten, die liedhafte, plastische Melodiegestalt und das Strophenlied. Von der Antike ererbte das Mittelalter die Auffassung, daß die Musik ein proprium humanitatis sei, wie Boetius sagt. Es übernahm damit zugleich die Idee der Harmonia und die Bevorzugung solcher Ordnungen, die in der Logosseite der Natur begründet sind.

Im Laufe der Jahrhunderte sind diese Ursprünge immer wieder erneuert worden, so um 1600 und in der Wiener Klassik und mit neuer Ursprünglichkeit auch in der Spätzeit, besonders von Anton Bruckner. Sein Tedeum beginnt mit einem organumartigen Gesang, in welchem die einfachsten Konsonanzen und entsprechenden Zahlenverhältnisse ertönen: wie Principia musicae mundanae, humanae und instrumentalis.

3. *Die Selbstentfaltung der abendländischen Musik und ihre einzigartige Leistung*

So hat die abendländische Tonkunst vieles aus der reichen Hinterlassenschaft des europäischen und außereuropäischen Altertums übernommen; aber sie hat auch viel verwandelt und verworfen. So eindringlich auf ihr Wurzelreich hinzuweisen ist, so eindringlich ist ihre Selbstentfaltung zu betonen[25]). Sie hat nach und nach Eigenschaften angenommen und ausgeprägt, die sie von aller übrigen Musik der Welt tief unterscheiden, und auch zu der Art der allmählichen Ausbildung ihres Wesens gibt es kein Gegenstück. Das Selbst, das sie entfaltete, wie der Werdegang dieser Entfaltung, ist „sui generis".

Die Ars musica ist nicht bloß Ausdruck einer Kulturseele im Sinne Spenglers. Sie spiegelt nicht nur den wandelnden Geist der Zeiten und Völker, ihr Werdegang besteht nicht nur in Stilwandlungen, die vom allgemeinen Wechsel der Epochen abhängen, so daß man sie befriedigend nach Begriffen wie Gotik und Barock gliedern könnte. In erster Linie hat diese geschichtliche Dynamik vielmehr einen sachlichen Grundzug. Die Geschichte der abendländischen Musik besteht in der allmählichen Bewältigung von Aufgaben, die sich vom Wesen der Sache her gestellt haben. Solche Aufgaben waren die Rationalisierung des Rhythmus und der Mehrstimmigkeit sowie die Ausbildung einer sinnfälligen Notenschrift, aber auch die Schöpfung großer Bauformen absoluter Instrumentalmusik mit eigenständig musikalischen Mitteln und der kunstvolle Ausdruck transmusikalischer Gehalte durch musikalische Symbolik und Rhetorik. Dieser *Grundzug sachlicher*

[25]) Zum Begriff der Selbstentfaltung s. A. J. Toynbee, A Study of History, verkürzte Ausgabe von D. C. Somervell, 1946.

Strebigkeit und Stetigkeit ist von allen verkannt worden, welche aus dem Fortschrittsglauben in das entgegengesetzte Extrem verfielen, Musikgeschichte nur als Folge von Stilwandlungen anzusehen — als hätte Johann Sebastian Bach seine Aufgabe darin bereits gefunden, sein eigenes Wesen und das seiner Epoche in Tönen zu spiegeln. Gewiß ist die Geschichte der Musik auch vom Wechsel des „spezifischen Kunstwollens" bestimmt, aber wesentliche Züge oder Trends sind eher der Weise verwandt, in der sich die abendländische Wissenschaft entwickelt hat. So sehr man mit Alfred Weber die Unterschiede der kulturellen von den rational-zivilisatorischen Bereichen des geschichtlichen Werdens festhalten mag, so ist doch andererseits denkwürdig, wie Max Weber, sein Bruder, von der Rationalisierung als einem geschichtlichen Entwicklungszug der abendländischen Tonkunst so fasziniert wurde, daß er, der große Soziologe, eine eigene Schrift darüber verfaßte und darin mehr die rationalen als die sozialen Grundlagen der Musik behandelt hat. Diese Entwicklung ist freilich nicht als eine gleichsam automatische „Selbstbewegung des Geistes" aufzufassen, sondern als Gemeinschaftswerk ungezählter Meister und Gesellen, welche von Geschlecht zu Geschlecht das Übernommene fortgebildet und das jeweils Fällige und vom Stande der Entwicklung Aufgegebene geleistet haben.

Grundlagen der rationalen Ordnung hat die griechische Antike geschaffen, welche das Präludium der abendländischen Symphonie bildet. Sie hat die musikē technē begründet, die später zur *Ars musica* wurde und als mathematische Disziplin dem Quadrivium angehörte, sowie wichtige Fachausdrücke: Tonos, Harmonia, Melos, Rhythmos und andere geschaffen. In der Pythagoräischen Schule bildete sich die Standesidee des theoretischen Musikers, der „imperio rationis" der Gesetzmäßigkeit nachging, welche — wie später F. Th. Vischer sagte, „gerade der Musik so nötig ist wegen der Flüssigkeit und Freiheit ihres ganzen Wesens"; Boetius aber, die große Autorität für das Mittelalter, hat diesem das Leitbild weitergereicht. Bis zum heutigen Tag war dementsprechend der Anteil der Theorie am Werden der Musik bedeutend. Weit entfernt, nur nachträglich in Regeln zu verfestigen, was eine produktive Praxis schon vorher schuf, hat sie als mensurale Zeitgestaltung, als Lehre vom Kontrapunkt, als musikalische Rhetorik und so fort den Werdegang mitbestimmt.

Schon das Mittelalter hat Eigentümlichkeiten entwickelt, welche die abendländische Tonkunst von allen anderen unterscheiden. Es hat das Schwankende und Schwebende der Töne in dauernden Zeichen befestigt, indem es eine optisch sinnfällige Notenschrift ausbildete: die Aufzeichnung in Noten auf Linien als anschauliche Zeichnung der Melodik und des mehrstimmigen Tonsatzes mit ihrem Auf und Ab. Vor der Gegenwart hat fast ausschließlich die abendländische Musik als *anschauliches Schriftbild* existiert.

Sodann hat das Mittelalter zwar nicht die Mehrstimmigkeit im weiten Sinne des Wortes geschaffen, wohl aber die *Mehr=Stimmigkeit*, in welcher Stimmen von ausgeprägter Eigenart kontrapunktisch übereinander gesetzt und so aufeinander abgestimmt sind, daß sie einen harmonischen Tonsatz bilden. Zudem hat sie die Mehrstimmigkeit auch als Folge unterschiedlicher Akkorde, als logische Konsequenz angebahnt. Alle Urformen des gemeinsamen Singens und Spielens sind auf die Mehrstimmigkeit in diesen zwei engeren Bedeutungen umgebildet worden, so der Bordun zum Orgelpunkt und der Kanon vom Kreisen in einem gleichbleibenden Mehrklang zum harmonischen Tonsatz als Gattung strenger Polyphonie.

Eine große Leistung schon des Mittelalters ist auch die *rationale Zeitmessung* in der „Mensuralmusik". Jeder Ton erhielt nun eine zahlenmäßig bestimmte Dauer, den Wert z. B. eines Viertels oder Achtels. Wir machen es uns zumeist nicht klar, wie sehr unsere Musik, auch die scheinbar irrationalste und romantischeste, mit Zahlen durchsetzt ist und überlegen wenig, was wir sagen, wenn wir zum Beispiel auf dem zweiten Viertel mit dem Quintsprung in Takt 14 des dritten Satzes einer Sonate einsetzen.

Zudem braucht der irrationale Schwung und Impetus in solchem Vielerlei der Zahlen und Gleichmaß des Taktes nicht zu erstarren. Gerade im Widerstand haben sich Stile neuer Irrationalität gebildet, zu denen es kein außereuropäisches Gegenstück gibt, zum Beispiel Formen spannungsreicher Melodik. Indem diese das rhythmische Gleichmaß durch andere Betonung und Gliederung überformt, ergibt sich ein eigentümliches Gegeneinander der Kräfte, ein dauerndes Aufheben und Wiederherstellen des Gleichgewichtes. Aus solchem Gleichgewichtsspiel sind weitgespannte Melodiebögen entstanden, wie bei Dunstable, Dufay, Josquin de Prez oder später in den Adagio=Sätzen Bruckners.

Als einzige unter den Kulturen hat das Abendland das musikalische Kunstwerk im vollen und eigentlichen Sinn des Wortes ausgebildet. Es ist die voll notierte *„Komposition"*, die man einst auch res facta und opus perfectum et absolutum nannte. Damit entwickelte sich der Begriff des Komponisten im heutigen Sinne sowie die Kompositionslehre, welche zunächst Lehre vom poiein: musica poetica hieß. Es ist abwegig, solche Begriffe auf die außereuropäischen Kulturen oder das Altertum zu übertragen. Es gab nicht indische oder altgriechische „Komponisten" im eigentlichen Sinne des Wortes noch „Polyphonie" oder einen „cantus firmus" in indonesischer Orchestermusik.

Erst vom Abendland ist die Musik zu einer primär werkeschaffenden Kunst entwickelt worden. Einst existierte ein Musikstück ähnlich wie ein Tanz, jetzt aber näherte es sich der Seinsweise eines festgelegten, individuell

bestimmten Kunstwerks und damit den Werken der Literatur und des Theaters und sogar der Plastik, Malerei und Architektur. Die Einbettung in vielfältige Zusammenhänge des Lebens mehr und mehr verlassend, trat die Musik in den Kreis der Beaux Arts und näherte sich deren Daseinsweise. Sie wurde zur „prächtigen, eigenmächtigen Kunst" (Herder).

Wie in keinem anderen Erdteil verselbständigte sich die Instrumentalmusik. Nachdem sie zunächst alle Gattungen des Tanzes und des Gesanges übernommen hatte, bildete sie *eigene Formen absoluter Musik,* wie Fuge und Sonate. Diese sind wohl das Eigentümlichste, was die abendländische Tonkunst im Verhältnis zu aller übrigen hervorgebracht hat. In einem Tonraum von bisher unerhörter Weite sind Zeitspannen von bisher unerhörter Länge architektonisch gestaltet worden. Keine andere Kultur hat Gattungen wie die Symphonie von Haydn, Beethoven, Bruckner hervorgebracht.

Die Formen aber wurden für seelisch-geistige Gehalte transparent. Überall in der Welt war auch Musik dem Eros, dem Ethos und dem Numinosen verbunden. Was aber einst in Wirkungen auf den Hörer, in phantasiereicher Ausdeutung und in der Teilhabe an übermusikalischen Zusammenhängen lag, das haben Komponisten wie Bach und Mozart als Gehalt in ihre Werke *hineingeformt;* sie haben den Klang und das Gefüge so gestaltet, daß der Gehalt in diesen zur Erscheinung kommt. So tief in allen Kulturen die Musik von Religion durchwirkt ist, so hat doch nur der abendländische Geist diejenige religiöse Musik voll entfaltet, in welcher ein Komponist solche Gehalte den Klängen *objektiv einprägt.*

4. Die heutige Stellung der abendländischen Musik

So läßt sich nur aus einem Gesamtbild der abendländischen Musik ihre geschichtliche Sonderstellung verstehen; der Hinweis allein auf das Tonsystem oder die Mehrstimmigkeit oder ein anderes einzelnes Moment reicht nicht aus. Zum Beispiel sind die „äquidistanten" Tonsysteme des Orients und der Gegenwart nicht nur an und für sich mit den „konsonanten" zu vergleichen, sondern es ist zu fragen, was sie für die übrigen Seiten des Ganzen leisten; ermöglichen sie z. B. Formanlagen gleich hohen Ranges wie die Fugen- und die Sonatenform?

Nur aus der Gesamtheit ihrer Eigenschaften, besonders aber aus der Universalität und Allgemeinmenschlichkeit, die ihr innewohnen, erklärt sich, warum die Musik des Abendlandes im Laufe der letzten Jahrhunderte und Jahrzehnte in allen Teilen der Erde aufgenommen worden ist und die dort einheimischen Traditionen, z. B. in Japan, China, Indien, großenteils beiseite gedrängt hat. Spenglers Voraussage, exotischen Völkern würden die Sinfonien Beethovens wie ein törichtes Gekrächz erscheinen, hat sich nicht

bewahrheitet. Werke europäischer Meister beherrschen das Musikleben in allen Erdteilen. Mit erstaunlicher Treue und auf hohem Niveau interpretieren Neger und Chinesen Lieder von Franz Schubert. Mehr als Spengler scheinen diejenigen Humanisten recht zu behalten, welche einst mit Wilhelm Heinse sagten: „Die Musik ist eine allgemeine Sprache, der Irokese versteht sie wie der Italiener." Verwirklicht sich damit etwas von der Idee der „Neunten Sinfonie"?

Aus vielen Quellen und Bächen einst entsprungen, bildete die abendländische Musik vom frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert einen geschlossenen Strom. Nun aber mündet dieser Strom in das Meer des neuen Zeitalters, des Weltalters der planetarischen Zivilisation.

Die schriftliche Überlieferung eines außerordentlichen Schatzes bedeutender Werke übertrifft im Bereiche der Musik bei weitem die Hinterlassenschaft aller anderen Kulturen. Technische Mittel, wie Schallplatte und Rundfunk, ermöglichen eine fast unbeschränkte Verbreitung des abendländischen Erbes. Doch die Freude über diese Weltverbreitung ist getrübt. Unser Erbe wird in anderen Erdteilen weniger als Eigentum Europas betrachtet, denn als musikalische Weltliteratur angesehen. Das ererbte Eigentum kommt ins internationale Museum.

Wir haben eine große Vergangenheit, doch wer hat die Zukunft? Ist ein Niedergang der abendländischen Musik nicht unverkennbar? Diese Frage nach dem Niedergang wird nicht dadurch gelöst, daß man eine gar zu einfache Formel wie „Verlust der Mitte" gutheißt oder ablehnt. Gründlichere Diagnose der Zeit ist notwendig. Sie muß alle Schichten des Musiklebens berücksichtigen.

Nicht nur sind Volkslied und Volkstanz in ihrer bisherigen Daseinsweise, nämlich als freies und mündlich fortgepflanztes Eigengut der Grundschichten, fast verkümmert[26]); im 20. Jahrhundert hat Europa sogar nicht einmal mehr eigene Gesellschaftstänze erzeugt, sondern aus Nord- und Südamerika bezogen. Nun gehörte es aber zur Fruchtbarkeit der abendländischen Tonkunst, daß diese aus der Volks- und Tanzmusik des Westens und später der übrigen europäischen Länder ständig neuen Stoff und neue Kraft schöpfen konnte. Sind diese Reserven nun aufgebraucht? Ist eine Grenze erreicht, welche jenem Punkt im Geschichtsbild Hegels entspricht, „wo der Begriff nichts mehr zu verdauen hat"?

Aber auch Entwicklungszüge der Ars musica und Komposition, die das Rückgrat der abendländischen Musikgeschichte bildeten, sind an solche sachgegebenen Grenzen gelangt. Zur gleichen Zeit, als die Europäisierung der Erde in den politischen Sturz Europas umschlug, kam es zu einem dialek-

[26]) s. dazu: Das Volkslied heute (Musikalische Zeitfragen, Heft 7, Kassel 1959).

tischen Umschwung in der Entwicklung der Harmonik, Chromatik und Modulation. Die ständige Zunahme an Modulationen, und auch solchen in die entferntesten Tonarten, führte zur Aufhebung des Eigenwertes der Tonarten und damit zur Selbstaufhebung der Modulation. Ähnlich verhält es sich mit der Entwicklung der Chromatik und der Dissonanz. Auch die Entwicklung der äußeren Dynamik ist zu einem Abschluß gelangt. Zwar können konservative Komponisten nach Belieben zu einem früheren Stande der Entwicklung zurückkehren; jene Entwicklungszüge als solche aber sind beendet.

Viele andere Symptome wären in einer ausführlichen Diagnose der Gegenwart hinzuzufügen. Sie legen die Annahme nahe, Spenglers Buch vom Untergang habe trotz seinen falschen Voraussetzungen in der Pointe recht. Von Wagners „Tristan und Isolde" sagt Spengler: „Dies ist der riesenhafte Schlußstein der abendländischen Musik ... Heute müssen diese Künstler wollen, was sie nicht mehr können, und dort mit dem Kunstverstand arbeiten, rechnen, kombinieren, wo der Instinkt erloschen ist ... Eine künstliche Kunst ist keiner organischen Fortentwicklung fähig. Sie bezeichnet das Ende ... Die faustische Kunst stirbt wie die antike, die ägyptische, wie jede andere an Altersschwäche, nachdem sie ihre inneren Möglichkeiten verwirklicht, nachdem sie im Lebenslauf ihrer Kultur ihre Bestimmung erfüllt hat[27])."

Wer immer Kulturen nach dem Anschauungsmodell von Lebewesen auffaßt, muß mit ihrem Untergang rechnen. So nennt Ewald Jammers in dem oben genannten Buch über die Anfänge der abendländischen Musik diese „eine Frucht, die wohl auch wieder, Samen neuer Musikkulturen verstreuend, zerfallen wird" (S. 7). Schon als bereits erfolgtes Geschehnis aber sieht den Untergang des produktiven Schaffens der Musikhistoriker Thrasybulos G. Georgiades an. Ausdrücklich spricht er vom „Ende der großen abendländischen Musik, Philosophie und Dichtung um 1830"[28]). „Wie auf die Wiener Klassiker keine ebenbürtige Musik folgte, so fand auch Hegel keine ebenbürtige Nachfolge. Der wahre Nachfolger Hegels ist Ranke geworden." Wäre dementsprechend nicht ein Komponist wie Bruckner oder Bartók, sondern ein Musikhistoriker der wahre Nachfolger Beethovens? „Musik als Geschichte" sei heute „die aktuelle Gestalt von Musik".

Wie wenig bedeutet jedoch aller Auftrieb und Fortschritt historischen Wissens und Genießens, wenn die produktive Lebenskraft fehlt und womöglich nicht einmal mehr ausreicht, um den Schatten der Vergangenheit so viel Leben einzuflößen, wie zu wahrer Geschichtsschreibung gehört! „Was

[27]) a. a. O. 1, 393, 395, 397.

[28]) Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe. Berlin etc. 1954, S. 141, 139, 140.

hülfe das, wenn die schöpferische Kraft des Abendlands im Nerv getroffen oder auch nur die Möglichkeit, ihr Geltung zu verschaffen, verbaut wäre? Ganze Gärten von Kultur können zu Sehenswürdigkeiten herabsinken, können folgenlos angestaunt, verständnislos besessen oder ausgekauft werden[29])." In seiner „Theorie des gegenwärtigen Zeitalters"[30]) erörtert Hans Freyer „die Paradoxie des Erbes" und die „Paradoxie aller Intentionen, die auf seine Sicherung und Erhaltung gerichtet sind". „Tatsächlich ist ja vieles da, auch reichlich da, auch gut da. Shakespeare wirkt auf allen Bühnen, Bach ist en vogue, und Beethoven ist bestimmt nie vollkommener zu Gehör gebracht worden. ... Aber es kann dem Erbe der Geschichte sehr schlecht gehen, auch wenn es ihm äußerlich glänzend geht, und es ist durchaus möglich, daß es um so machtloser wird, je öfter es gesendet wird."

*

Den negativen Aspekten stehen indessen positivere gegenüber.

Zunächst deutet bisher nichts auf den Beginn neuer Gebirgszüge produktiven Schaffens von Musik in anderen Erdteilen, durch welche die Sonderstellung der abendländischen Tonkunst antiquiert würde. Durch systematische Betrachtung läßt sich sogar wahrscheinlich machen, daß eine ähnliche Entwicklung der Musik, wie sie das Abendland vollzogen hat, in Zukunft nicht mehr möglich ist und daß die Lehre von den Kulturzyklen für Gegenwart und Zukunft nicht zutrifft. Herders Ideen über das Verhältnis von Kunst und Volk haben sich nur in einigen günstigen Konstellationen, wie bei Bartók und Kodály, als fruchtbar erwiesen; sie sind nicht allgemeingültige Rezepte, welche immer neue Blütezeiten verbürgen. Auch die künstlerische Ergiebigkeit des Jazz, des bisher bedeutendsten außereuropäischen Stiles der Gegenwart, ist gewiß nicht so groß, wie seine Fans verkünden. Die heutigen Schwierigkeiten des künstlerischen Schaffens sind sicherlich zum größten Teil nicht spezifisch abendländisch, sondern gehören zur allgemeinen Situation am Beginn des neuen Weltalters, in das die alten Hochkulturen wie Ströme in ein gemeinsames Meer münden.

Die Neue Musik sodann, deren radikalen Richtungen heute wie vor fünfzig Jahren die Achtung und Liebe der meisten versagt bleibt, ist keineswegs nur als Wegrücken von der abendländischen Tradition und als Annäherung an außereuropäische Stile oder Schaffung gänzlich neuer Grundlagen zu verstehen. Sie setzt sich vielmehr aus sechs Richtungen zusammen:

1. Erneuerung abendländischer Traditionen, teils mit gläubigem Ernst, wie bei Distler und Hindemith, teils mit virtuos-souveränem Spiel, wie bei Strawinsky;

---

[29]) Hans Freyer, Weltgeschichte Europas, Wiesbaden 1948, S. 1003 f.

[30]) Stuttgart 1955, S. 191 ff., 202, 183.

2. Verbindungen abendländischer Tonkunst mit Volksmusik ost- und randeuropäischen Länder, so bei Béla Bartók und Manuel de Falla, oder mit außereuropäischen Stilen, so bei Olivier Messiaen;
3. Überformung abendländischer Strukturen, z. B. in der „Erweiterten Tonalität";
4. Reduktionen, wie in Formalismus und Entsubjektivierung, und andere Richtungen, die oft durch ein Alpha privativum bezeichnet werden, wie atonal, athematisch, anharmonisch;
5. Ausbildung von Anti-Strukturen, in denen abendländische Ordnungen zwar verdrängt werden, aber als Hintergrund, Widerstand und Reibungsfläche fortdauern, namentlich bei Arnold Schönberg und in seinem Kreis;
6. die elektronische Klangkunst, die das Gebiet eigentlicher Tonkunst verläßt und nur noch partiell Musik zu nennen ist (wobei offenbleibt, inwieweit sie als Klang- und Schallkunst Wert für die Zukunft haben mag).

Schließlich und vor allem jedoch ist von der Frage, inwieweit die spezifischen Entwicklungszüge der abendländischen Musik abgeschlossen sind, die andere Frage zu trennen, welche Möglichkeiten das Neue Europa für die Musik besitzt und welche Kräfte sich hier regen. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß — bisher wenigstens — nicht jene allmähliche Erschöpfung der schaffenden Energien festzustellen sei wie beim Verfall früherer Hochkulturen, z. B. des römischen Reiches[31]). Im Leben der Musik ist Europa immer noch der reichste und regste Teil der Erde, und die Lust am Wagnis können wir auch dann würdigen, wenn wir exzentrische Richtungen nicht für so zukunftsträchtig halten, wie sie von ihren Wortführern dargestellt werden.

Es hängt auch von uns ab, was aus Europa wird: ob wir in Provinzialismus versanden oder ob wir so viel an Ideen, an Lebensschwung und an Zähigkeit aufbringen, wie notwendig ist, um auf die Herausforderung der geschichtlichen Situation produktiv zu antworten. Zwar liegt mir fern, das berühmte Wort von Hermann Kretzschmar, daß sich das Schicksal der deutschen Musik in der Schule entscheide, pathetisch zu wiederholen und auf das Schicksal der abendländischen Musik anzuwenden; daß es aber *auch* auf die Weiterentwicklung der Schulmusik ankommt, ist gewiß. Die Schulmusikerzieher sollten dieser Aufgabe mit viel stärkerer Ursprünglichkeit und viel stärkerer Konzentration auf das Wesentliche dienen als bisher.

---

[31]) Geoffrey Barraclough, Das Ende der europäischen Geschichte. In: Geschichte in einer sich wandelnden Welt. Göttingen 1957, S. 251.

Das Geschichtsbild im üblichen Musikunterricht entspricht nicht mehr dem Horizont der Gegenwart und bedarf der Reform. Sowenig die deutsche Musikgeschichte ohne europäischen Horizont verstanden werden kann, so wenig die abendländische Musikgeschichte ohne universalen Horizont. Ein entsprechendes Lehrbuch ist erforderlich.

Die Allgemeine Musiklehre steht vor der Aufgabe, ihre Befangenheit in einem neuzeitlichen Gehäuse, aber andererseits auch relativistische Halbheit und Indifferenz im Verhalten zur abendländischen Musik zu überwinden. Sie soll kräftig herausstellen, was an dieser bleibend gültig ist, und universale Prinzipien, wie Harmonia oder tonale Ordnung, nicht auf vergangene Zeitalter relativieren, sondern mit neuer Ursprünglichkeit darlegen. Sie soll andererseits den erweiterten Horizont theoretisch aufzeigen, den zum Beispiel Béla Bartók in seinem „Mikrokosmos" dargestellt hat. Sie soll „idealistisch" in dem Sinne sein, daß sie für die konstitutiven Ideen der Musik und für substantielle Ideen der Gegenwart begeistert. Die Vorbereitungen für einen neuen Entwurf der Allgemeinen Musiklehre schreiten so fort, daß mit dem Erscheinen eines solchen Entwurfes und später eines Grundrisses in absehbarer Zeit zu rechnen ist.

Musik in der Schule soll uns mehr sein als Herumführen im tönenden Museum, so wie das abendländische Erbe mehr als eine Restauration, in der man ein Vielerlei nippt und kostet. Die Schule kann es dem Rundfunk überlassen, internationalen Mischmasch darzubieten; ihre Weise der Internationalität sollte auf ein universales Gesamtbild, einen „Mikrokosmos" abzielen. Musikerziehung ist Erziehung zur Musik, nicht Anleitung zum Konsum möglichst vieler Musiken. Mut zum Wenigen, aber Wesentlichen ist eines der obersten Gebote der Erziehung.

Die Sonderstellung der Musik innerhalb der abendländischen Kultur macht es unseren Behörden zur Pflicht, die Schulmusik höher zu achten und wirksamer zu unterstützen, als es bisher der Fall ist. Wer sie so sehr als Nebensache abtut, daß er es in Ordnung findet, ihr nur die eine — noch dazu allzu oft ausfallende — Wochenstunde zu gewähren, der muß entweder zu wenig von der Bedeutung der Musik für das Abendland wissen, oder seine Liebe zum Abendland ist nicht so groß, wie sie in behördlichen Festreden beteuert wird.

Die Sonderstellung der abendländischen Musik innerhalb der geschichtlichen Welt aber soll uns und unsere Schüler nicht mit falschem Stolz erfüllen. Aus der politischen Ohnmacht gegenüber den wirklichen Weltmächten neigen nicht wenige Europäer zur „Flucht in einen kulturellen Überlegenheitskomplex ... Nichts stößt die Amerikaner und auch die Asiaten mehr ab als die von den Westeuropäern oft unbewußt eingenommene Hal-

tung gegenüber Menschen aus anderen Teilen der Welt, als sei die europäische Kultur selbstverständlich reicher an Tradition, tiefer verwurzelt und verfeinerter als jede andere" [32]).

Nicht Stolz, sondern Liebe ist das Grundgefühl, das wir in unseren Schülern wecken und nähren sollten. Dies ist die leitende Bildungsidee: die Jugend mit einer in Wissen gegründeten Liebe zur Ars musica und ihren Werken zu erfüllen. Wir lieben sie, wie wir Vater und Mutter, aber auch wie wir einen Kranken lieben, um dessen Leben wir fürchten. Wir lieben sie als ein besseres Selbst in uns: als dasjenige, was vom Geiste Bachs und Mozarts in uns eingeht und in uns weiterleben und in die Zukunft fortwirken möge.

[32]) J. G. de Beus, Die Zukunft des Abendlandes, Frankfurt 1956, S. 168.