25) Die "Rhetorica contracta" erschien erstmals 1606 in Leiden und wurde während des 17. Jahrhunderts etwa dreißigmal neu aufgelegt.

26) 1. Auflage gleichfalls 1606.

27) Nach allgemeinen Definitionen (S. 1-3) folgt auf die Behandlung der "Genera causarum" (S. 4-9) bereits die Argumentationslehre: "De argumentis in genere" (S. 10-58), "De inventione in specie" (S. 59-66). Den dritten und letzten Teil des Buches bildet dann der Abschnitt "De modo argumenta proponendi" mit den Unterabschnitten "De argumentorum divisione" (S. 66-73) und "De Elocutione" (S. 73-88).

28) Tolle, Compendium brevissimum, S. 1.

29) Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. I, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1963, S. 19.

30) Friedrich Erhard Niedt, Musicalische Handleitung, Erster Theil, Hamburg 1700.

31) Joachim Burmeister, Musica Poetica, Rostock 1606, Faks.-Nachdruck hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel etc. 1955, S. 73f.

32) Athanasius Kircher, Musurgia Universalis, Rom 1650, II, S. 46.

33) Wolfgang Kayser, Der rhetorische Grundzug von Harsdörffers Zeit und die gattungsgebundene Haltung, in: Die Klangmalerei bei Harsdörffer, Leipzig 1932, S. 16ff.

Arnold Feil:

"ALTE MUSIK ALS ÄSTHETISCHE GEGENWART"
Versuch zur Musikwissenschaft als Interpretationswissenschaft anhand von Bachs Toccata D-Dur (BWV 912)

Das Thema dieses musikwissenschaftlichen Kongresses: "Alte Musik als ästhetische Gegenwart", und der Tagungsort: Stuttgart, wo ein musikalischer Praktiker von Rang eine "Bach-Akademie" gegründet hat, beides veranlaßt - oder sollte veranlassen - den Musikwissenschaftler, über sein Geschäft nachzudenken. Wenn alte Musik, etwa Musik von Bach, heute und hier zu einem Erklingen gebracht werden soll, das ästhetische Gegenwart werden soll, was kann dann der Musikwissenschaftler dazu beitragen? Muß er nicht für den entscheidenden Akt: für die Vergegenwärtigung, dem Praktiker das Feld überlassen?

Der Wissenschaftler ist - so die communis opinio - zuständig für den Notentext und für die Einführung ins Werk, womit kurz und bündig alles benannt ist, was das weite Umfeld der Musikgeschichte ausmacht, von der Überlieferung bis zur Chronologie und Biographik, die Gattungsgeschichte, die musikgeschichtlichen und musiksoziologischen Zusammenhänge, die Rezeptionsgeschichte, historische Instrumentenkunde, historische Aufführungspraxis usw. usw. Für all das ist der Musikwissenschaftler zuständig, für all das - allein für die Realisierung der Musik n i c h t, für das Musikalische n i c h t! D a s macht der Praktiker, zwar mit der "Backgroundinformation" des Musikhistorikers, aber vor allem aufgrund seiner künstlerischen Intention.

Zugegeben, ich übertreibe: ganz so darf man vielleicht den modernen Praktiker nicht mehr sehen. Helmut Rilling etwa macht eine große Zahl seiner Konzerte als "Gesprächskonzerte", wie er es nennt, in denen das erläuternde Wort dem Hörer helfen soll. Wort und Musik sollen hier zusammenwirken zu e i n e r Interpretation und für einen e i n -

h e i t l i c h e n Akt des Verstehens. Jeder Versuch in dieser Richtung ist zu begrüßen. Aber wir alle wissen aus Erfahrung, daß eben d a s nur höchst selten zustande kommt: ein einheitlicher Akt des Interpretierens und des Verstehens. Warum? Nur aus der Unvollkommenheit der Leute, die solches versuchen? Kaum! Ich meine, es liegt vor allem an der Verschiedenheit der Ausdrucksweisen des Musikers, des Hörers, des Wissenschaftlers, fast muß man sagen: an der Verschiedenheit der Sprachen über den einen Gegenstand, aber auch an der Verschiedenheit der Intentionen auf diesen einen Gegenstand hin. Wer hat nicht schon traurig erlebt, daß bedeutende Künstler über Musik ebenso beredt wie nichtssagend sprachen, und wer weiß nicht von interessanten musikwissenschaftlichen Vorträgen zu berichten, die mit der Musik in keiner lebendigen Verbindung zu stehen schienen, jedenfalls keine Hör- oder Verstehenshilfe gegeben haben. Muß das eigentlich so sein, daß der Künstler allein von Auffassung und Empfindung sprechen kann und darf, und daß der Wissenschaftler vom Kunstwerk immer nur spricht, wie der Historiker von Königen und Kaisern, von Kriegen und Schlachten spricht, und daß er, wenn er sich der Musik zuwendet, das Werk wie eine Mathematikaufgabe darstellt? Muß das so sein? Kann man denn Daten zu einem Werk, seinem Meister, seiner Geschichte, seiner Besonderheit nicht fassen und darstellen als relevante Fakten für das Werk selbst? Läßt sich die Geschichte einer musikalischen Gattung in einer bestimmten Zeit, etwa die der Gattung Toccata im sogenannten Barockzeitalter der Musik, denn nicht konkret in einem bestimmten Werk begreifen und darstellen? Es m u ß möglich sein, und es ist möglich! Oder bescheidener: ich meine, man sollte es öfter versuchen. Nun, einen solchen Versuch will ich unternehmen und vorführen, den Versuch einer Interpretation, die ein bedeutendes Werk alter Musik über den Weg historisch verstehenden H ö r e n s - nicht einer Erklärung oder gar Deutung (das Verbum "bedeuten" wird bei mir n i c h t vorkommen) - den Versuch einer Interpretation, die in die Gegenwart führt, das Werk in ästhetische Gegenwart verwandelt. "Über den Weg historisch verstehenden Hörens", das meint praktisch dies: das historisch interpretierende Wort tritt zur erklingenden Musik als Korrelat hinzu, indem es für den aufnahmebereiten und verstehen wollenden Hörer die Verbindung herstellt, oder, wo das nicht mehr nötig ist, die bestehende Verbindung bewußt macht und damit den Eindruck vertieft, die Verbindung zwischen der notwendigen "Backgroundinformation" und der aktuellen Hörerfahrung.

Der Versuch gilt einer Toccata von Bach. Die Geschichte der Gattung Toccata ist gut bekannt, ebenso Bachs Ort in dieser Geschichte. Erst jüngst hat Friedhelm Krummacher wieder eindrucksvoll zusammenfassend dargestellt, was man weiß über "Bach und die norddeutsche Orgeltoccata"[1], und er hat "Fragen und Überlegungen" daran geknüpft, Fragen und Überlegungen zu Meistern und Werken, zur Gattung und Gattungsgeschichte, zu Einflüssen und Übernahmen und zu eigenständigen Formungen Bachs. Und Krummacher kommt nach sorgfältigen historischen Überlegungen zu diesem Schluß (S. 133f.): Bachs freie Orgelwerke reagieren gleichsam "auf jene Freiheit des Organisten als Künstler, die zuerst in der Praxis der norddeutschen Organisten erreicht wurde. Indem sie Veranstalter eigener Konzerte wurden, verließen sie den Rahmen des Amtes und überflügelten dabei die Kantoren. Ausdruck ihrer Autonomie war die Toccata in der Freiheit ihrer Form, in der Ausdehnung des Umfangs und in der Phantastik, mit der sie über die Mittel verfügte. Das aber findet seinen Reflex in Bachs Orgelwerk. Gerade in der souveränen Verfügung über alle Möglichkeiten blieb Bach der norddeutschen Tradition verpflichtet". Und trotzdem "läßt sich Bachs Orgelwerk aus keinen historischen Vorbildern ableiten. Will man es nicht nur chronologisch einordnen, so muß man die geschichtlichen Voraussetzungen ermessen, um Bachs Leistungen erst ganz begreiflich zu machen. - Um Bachs Musik nicht als selbstverständlich hinzunehmen, hat man sich ihren

historischen Kontext zu vergegenwärtigen. Und ihrem geschichtlichen Ort ist Bachs Kunst gerade dort dialektisch verbunden, wo sie sich von ihm in ihrer eigenen Qualität distanziert".

Das ist richtig beobachtet, zutreffend dargestellt, vortrefflich formuliert. Und doch macht es - wir wissen es alle - die größten Schwierigkeiten, solches Wissen beim Hören einzubringen, konkret in Hörerfahrung umzusetzen. Oder vom Hörer aus gedacht, der ein Kenner und Liebhaber aber kein Musikhistoriker ist: Wie ist solche Erkenntnis mit dem Kunstwerk, das man hört, nachzuvollziehen? Aus der Frage ergibt sich die Aufgabe, die Aufgabe einer, wie man vielleicht sagen könnte, p r a k t i s c h e n M u s i k w i s s e n s c h a f t: Zusammen mit dem Praktiker muß der Musikwissenschaftler das historische Kunstwerk in ästhetische Gegenwart verwandeln, und diese Aufgabe ist nur am einzelnen Werk, konkret: im Vollzug von dessen Interpretation, und wie die erklingende Interpretation immer wieder neu zu lösen. Die Musikwissenschaft hat sich als interpretierende Wissenschaft am Einzelwerk zu bewähren.

Die Probe aufs Exempel sei gewagt: Im Anschluß an diese Veranstaltung stellen Gero Soergel, Stiftskirchenorganist in Tübingen, und ich "Überlegungen zu Musik und S p r a c h e" an, jedoch nicht anhand eines V o k a l-, sondern anhand eines I n s t r u m e n t a l-Satzes, nämlich der Toccata D-Dur (BWV 912), die wir gemeinsam interpretieren wollen.

Sie alle sind dazu herzlich eingeladen. Allerdings, ich muß Sie warnen: dieser Versuch einer Interpretation in Wort und Ton wird rund 60 Minuten dauern. Diese lange Dauer ist der Grund, der uns gezwungen hat, diesen eigentlichen Teil des Referats aus dem Rahmen des Symposiums hinauszustellen: er steht zeitlich wie sachlich zwischen Wissenschaft und Praxis - oder so gesagt, wie es der Sinn dieses Vortrags ist: er gehört zur Wissenschaft u n d zur Praxis - und braucht deshalb doppelt Zeit, was Sie bitte tolerieren wollen.

Anmerkung

1) Friedhelm Krummacher, Bach und die norddeutsche Orgeltoccata: Fragen und Überlegungen, in: BJ 71 (1985), S. 119-134.

Laurence Dreyfus

THE CAPELLMEISTER AND HIS AUDIENCE: OBSERVATIONS ON 'ENLIGHTENED' RECEPTIONS OF BACH

When in 1739 Lorenz Mizler came to defend Johann Sebastian Bach in the midst of the Scheibe-Birnbaum controversy, he adopted a tone of apology. He writes:

> If at times Herr Bach writes the inner parts more fully than other composers, he has taken as his model the music of twenty or twenty-five years ago. He can write otherwise, however, when he wishes to. Anyone who heard the music performed by the students at the Easter Fair in Leipzig last year ... which was composed by Capellmeister Bach, must admit that it was written entirely in accordance with the latest